

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации  
ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»  
Институт искусств и дизайна  
Кафедра декоративно-прикладного искусства и народных промыслов

Чунаева О. В.

**Гризайль**  
**Учебная и художественная**

Учебно-методическое пособие



Ижевск  
2022

УДК 75.017.2(075.8)

ББК 85.145.9я73

Ч-91

*Рекомендовано к изданию Учебно-методическим советом УдГУ*

**Рецензент:** к.и.н., доцент, Л. И. Липина

**Чунаева О. В.**

Ч-91 Гризайль Учебная и художественная: учеб.-метод. пособие. –  
Ижевск : Удмуртский университет, 2022. – 156 с., ил.

**ISBN 978-5-4312-0990-1**

Учебно-методическое пособие предназначено для студентов и преподавателей института искусств и дизайна. Особое внимание обращается на сознательное овладение тональной живописью, базирующееся на понимании формообразующих свойств света и тени в передаче объема объектов и глубины пространства. В основу предлагаемой методики положен принцип поэтапного выполнения поставленных задач. Пособие включает в себя информацию о гризайли, как об одном из видов живописи; содержит подробные методические приемы выполнения натюрморта в гризайли, также представлены иллюстрации - примеры выполнения работ.

Пособие рекомендовано для студентов направлений подготовки «Дизайн», «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы», «Монументально-декоративное искусство», «Искусство костюма и текстиля»; «Педагогическое образование» по профилю «Изобразительное искусство».

УДК 75.017.2(075.8)

ББК 85.145.9я73

**ISBN 978-5-4312-0990-1**

© О.В. Чунаева, 2022

© ФГБОУ ВО «Удмуртский

государственный университет», 2022

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	5
1. ГРИЗАЙЛЬ КАК РАЗНОВИДНОСТЬ ЖИВОПИСИ. ПРИНЦИПЫ И ОСОБЕННОСТИ ГРИЗАЙЛИ .....	6
2. УЧЕБНАЯ ГРИЗАЙЛЬ.....	8
2.1. НАТЮРМОРТ. ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ВЫПОЛНЕНИЯ УЧЕБНОГО НАТЮРМОРТА В ГРИЗАЙЛИ.....	8
2.2. ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ ДЛЯ ОСВОЕНИЯ ГРИЗАЙЛИ.....	9
2.3. МЕТОДИЧЕСКАЯ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ВЕДЕНИЯ РАБОТЫ ПО СРЕДНЕМУ ТОНУ.....	11
3. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГРИЗАЙЛЬ. ИЗ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ГРИЗАЙЛИ.....	13
3.1. ГРИЗАЙЛЬ В МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЙ ЖИВОПИСИ.....	13
3.1.1. Стенопись и гризайль.....	13
3.1.2. Гризайль и альфрейная живопись в архитектуре.....	23
3.1.3. Мозаика. Традиции и современность.....	32
3.1.4. Применение принципов гризайли в витражах.....	37
3.2. ГРИЗАЙЛЬ В СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ.....	43
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	49
ТЕРМИНЫ К УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОМУ ПОСОБИЮ.....	50
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	56
Приложение 1. ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ 2.....	58
Приложение 2. ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ 3. Стенопись.....	78
Приложение 3. ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ 3. Альфрейная живопись.....	108
Приложение 4. ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ 3. Мозаика.....	122
Приложение 5. ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ 3. Витражи.....	134
Приложение 6. ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ 3. Гризайль в станковой живописи.....	146



## ВВЕДЕНИЕ

Учебно-методическое пособие предназначено для студентов и преподавателей института искусств и дизайна, занимающихся изучением академической живописи. Пособие основано на методических материалах, разработанных и апробированных автором. Актуальность обращения к теме "гризайль" обусловлена тем, что освоение закономерностей, правил, технологий живописи сопряжено с трудностями видения и понимания тональных отношений. Навыки и приемы передачи объема и пространства средствами живописи невозможны без устойчивого, грамотного разложения цветовых тонов по светлоте. Поэтому одним из ключевых моментов в обучении академической живописи являются упражнения и задания, направленные на постижение качества тональных отношений. Эти задания, выполненные в гризайли, способствуют закреплению новых знаний и умений, развитию необходимых компетенций. Учащиеся овладевают системой выявления художественной формы, объема, пространства методами академической живописи, формируют способности и приемы работы с цветом и тоном.

Методический материал, накопленный автором в учебном процессе, может быть предложен для последовательной аудиторной и самостоятельной работы студентов, окажет помощь преподавателю при организации практических занятий. К учебному пособию приложен список печатных и электронных источников, к которым можно обратиться для более полного обзора по гризайли, как разновидности живописи. Важно, чтобы в процессе художественной практики учащиеся смогли обогатить свои знания по разнообразию форм живописи, где гризайль или монохромная живопись занимает одно из ведущих мест. Это будет способствовать формированию художественно-образного мышления, как необходимого условия профессиональной деятельности.

При подготовке выпускников педагогического направления по изобразительному искусству, декоративно-прикладного искусства, дизайна обучение академическому рисунку и академической живописи рассматривается как основа всех видов изобразительных искусств. Овладение навыками живописного отображения действительности возможно исключительно в процессе практических аудиторных занятий, самостоятельной творческой деятельности, закрепляющих материал в виде упражнений, проектов, натуральных штудий.

Изображению натюрморта, как одного из наиболее содержательных объектов изобразительного искусства, отводится ведущее место в программе по живописи. При этом особая роль принадлежит подготовительным этюдам и упражнениям. Для освоения законов изобразительной грамоты, приобретения профессионального мастерства важны систематические занятия. Постоянная работа над краткосрочными этюдами должна стать потребностью учащегося, это развивает творческую инициативу, закрепляет знания и навыки, помогает острее видеть объекты, позволяет эмоционально передавать особенности природы.

На наш взгляд, гризайль или монохромная живопись недостаточно полно рассмотрена в методической и специальной литературе.

Поэтому в нашу задачу входит попытка продемонстрировать вопросы, касающиеся тех особенностей гризайли, которые позволяют утверждать эстетическую ценность монохромного произведения, его самостоятельность. Отсутствие цвета не уменьшает художественные достоинства, а позволяет видеть и синтезировать другие важнейшие аспекты организации и гармонизации изображения. Кроме того, задачей данного пособия является разработка методических пояснений к предложенным заданиям по монохромной живописи натюрморта, направленных на развитие умения видеть и чувствовать тональные отношения, изучить закономерности светотеневых отношений.

В пособии показан обширный иллюстративный материал, показывающий значение монохромной живописи, затрагивающий тот круг вопросов, который может быть интересен будущим специалистам в области изобразительного искусства.

В пособии приводится краткий словарь терминов и список рекомендуемой литературы.

## 1. ГРИЗАЙЛЬ КАК РАЗНОВИДНОСТЬ ЖИВОПИСИ. ПРИНЦИПЫ И ОСОБЕННОСТИ ГРИЗАЙЛИ

Живопись, выполненную в различных оттенках одного цвета, чаще серого цвета, называют гризайлью (от франц. grisaille - серый). Слово «гризайль» переводится как «серый», но это не означает, что необходимо использовать исключительно белила, смешанные с черной краской. Применяют различные оттенки коричневых, зеленоватых или других красок. Живопись с использованием коричневого цвета называется brunaille, если применяют зеленые оттенки, то это verdaille. Основным является соблюдение принципа, который характеризует этот вид живописи: использование одного цвета с его тональными вариациями. Так обозначают монохромную живопись, где выразительным средством является правильное соблюдение тональных отношений. В гризайли, brunaille, verdaille, монохромной живописи цвет не имеет значения, учитывается только тон объекта. Поэтому понятие «монохромной живописи» кажется несколько шире, чем «гризайль», но равный принцип существования позволяет употреблять эти термины в равной мере друг к другу.

Иногда происходит недооценка такого вида живописи. Неправоммерно считать, что применение ахроматического цвета не станет выразительным для передачи окружающей действительности. Человеческий глаз может различать около 300-400 оттенков по степени светлоты, а это позволяет разыгрывать тональные нюансы так, что можно добиться полного ощущения цветового богатства. Леонардо да Винчи писал о свете и тени: «Черное и белое хотя и не причисляются к цветам, - так как одно есть мрак, а другое свет, то есть одно есть лишение, а другое порождение, - все же я не хочу на этом основании оставить их в стороне, так как в живописи они являются главными, ибо живопись состоит из теней и светов, то есть из светлого и темного» [ 25, с. 84].

Встречается достаточно спорное мнение о том, что гризайль - это переходное звено между рисунком и живописью. В силу такого положения свидетельствует тот факт, что гризайль - одно из первых заданий по живописи. Однако, существует объективная сложность понимания и передачи тона в живописи. Каждый цвет имеет свое тональное звучание, например, желтый - светлее красного. Учащиеся затрудняются соотносить между собой качества живописных объектов, ясно осознавать, насколько один предмет темнее или светлее другого. Так, если в рисунке мы говорим о тоне, то в живописи принято определять светлоту, т. е. видеть цветовой тон, светлоту каждого цветового оттенка. Степень светосилы цвета и является тоном в живописи.

Чтобы освоить живописную грамоту, надо научиться правильно различать и передавать светлоту оттенка предметов в отношениях друг к другу. Изучение тона - важный этап в понимании изобразительного искусства. Как художник воспринимает объекты? Прежде всего как совокупность тональных форм. Надо чаще прищуриваться, чтобы обобщить зрительную информацию, уловить суть. Гризайль является составной частью формирования зрительного восприятия специалиста: педагога ИЗО, дизайнера, художника. Отметим важность тона в живописи как для плоских, декоративных, так и для объемных тональных форм, предоставляющих широкую линейку выразительных средств. Полезны упражнения по работе с диапазоном тонов: исследование возможностей двух тонов (черный и белый), трех тонов, четырех тонов, пяти тонов и т.д. В этих случаях интересно анализировать изменение визуального эффекта при расширении тонального диапазона, оценивать достоинства упрощенной палитры. Систематические упражнения формируют профессиональную восприимчивость к возможностям тона. Подчеркнем, что смысловая составляющая гризайли - в разложении цветового тона по светлоте на несколько градаций. Существует необходимость уточнить определение тональной шкалы и тонального масштаба.

Выполнение работы в технике гризайль акцентирует внимание на выявление формы и объема пятном, средствами светотени; помогает изучать конструкцию объекта, чтобы уяснить существование и тональное различие плоскостей фронтальных, боковых, верхних, ниж-

них; понимание градаций тона в зависимости от освещения, пространственного расположения, материальности предмета. Поскольку художественные материалы не могут быть полностью идентичными натуре, то необходимо создать определенный тональный масштаб, в котором передача света, тени, полутона будет пропорциональна тому, что наблюдаем в действительности. Тон, светосила зависит от освещения, собственной окраски предмета, степени удаленности от источника света и наблюдателя. Таким образом, тональный масштаб является художественным средством для достоверной передачи натуры.

У учащихся часто возникают затруднения и вопросы при необходимости перевести цвет в тон. Как переводить цвет в тон? Главное - внимательно наблюдать и сравнивать, учиться видеть. Слово "тон" происходит от греч. *tonos*, что означает «напряжение». Поэтому, рассуждая о тоне, мы имеем в виду общий светотеневой строй изображения. Наблюдая натуру, первоначально определяем самое светлое и самое темное. Адаптируем эти тона к тем материалам, которые собираемся использовать (графитные карандаши, уголь, краски и т.п.). Необходимо найти и сравнить промежуточные тона в натуре и возможности их передачи с помощью художественных материалов.

Чтобы не путаться в количестве вариантов тона, следует научиться пользоваться тональной шкалой, определить суть этого понятия. Тональная шкала - это последовательность из 5, 9 и т.д. тонов от белого до черного. Тональная шкала - это инструмент, помогающий передавать иллюзию глубины и объема, может иметь сколько угодно последовательных шагов, добиваясь градиентной плавности перехода.

Самой простой или базовой тональной шкалой является шкала в пять тонов: белый, черный, средний и два промежуточных тона, один со светлой половины, другой с темной. В зависимости от задуманной идеи, поставленных задач или используемых материалов, шкала может трансформироваться. Например, убрав самые светлые и самые темные тона, можно работать в тонкой сближенной тональности. Можно вести работу в светлой половине шкалы, можно акцентировать на тональных контрастах. Каждый раз надо увидеть и прочувствовать эмоциональные и художественные возможности избранных тональных отношений.

Живопись в технике гризайль, освоение характерных приемов и навыков, следует рассматривать в качестве серьезного этапа в обучении студентов. Л. Альберти в своем труде «Три книги о живописи» отмечал: «Высшее мастерство и искусство заключается в умении пользоваться белым и черным» и что «к умению пользоваться этими двумя цветами следует прилагать все свое рвение и старание, ибо свет и тень заставляют вещи казаться выпуклыми» [ 25, с. 79]. Учебные задачи становятся более определенными и ясными. Учащиеся могут сосредоточить внимание на точной передаче тональных отношений, выразительности силуэтов и материальности, фактуры поверхности предметов. Существуют правила тона, а именно: первый план содержит более контрастные отношения и более жесткие касания предмета и фона, особенно наблюдается подобный контраст на свету; на втором плане или изображении более глубокого пространства применяют сближенные тональные отношения и мягкие касания между объектами. Конечно, работу над деталями следует сочетать с реализацией основной задачи живописи - цельности произведения.

Усвоив правила передачи тона, накопив опыт работы с тональной шкалой, используя тональный масштаб, получив умение анализировать форму, учащиеся смогут осмысленно подойти к решению цветовых задач.

Принято различать учебную и художественную гризайль. Учебная гризайль представляет самостоятельную работу, которая закрепляет владение тоном через освоение технических и живописных приемов. Художественная гризайль - самостоятельное произведение, демонстрирующее эстетическую ценность монохромного колорита.

## 2. УЧЕБНАЯ ГРИЗАЙЛЬ

### 2.1. НАТЮРМОРТ. ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ВЫПОЛНЕНИЯ УЧЕБНОГО НАТЮРМОРТА В ГРИЗАЙЛИ

Овладение системой построения художественной формы является целью выполнения всех постановок по академической живописи, в том числе и постановки натюрморта. Натюрморт - наиболее удобный объект для усвоения основ изобразительной грамоты. Поэтому рассматривать учебную гризайль будем на основе выполнения этюда натюрморта. Учебный натюрморт в зависимости от поставленных задач, которые поэтапно усложняются, помогает усвоить конструктивное и перспективное построение, цветовую и светотеневую разработку формы, тоновую и цветовую целостность, передачу материальности, технические приемы.

Тональное изображение натюрморта (гризайль) является одним из первых и важных заданий по живописи. Наиболее распространенная ошибка начинающих художников состоит в том, что чрезмерная увлеченность цветом в ущерб тону нарушает цветовую гармонию, способствует появлению дробности, отсутствию объемной формы предметов. Правильное тоновое изображение служит основой гармонического цветового решения. Тон передается в единстве с цветом, это часть живописи.

Каким образом происходит познание основных закономерностей? Только в процессе постоянного сравнительного анализа всех отношений, цветовых, тональных, пропорциональных, пространственных и др. Цвет и тон в природе нераздельны, поэтому проще всего сначала суметь увидеть общий тон или состояние общей освещенности. Для этого осознать положение постановки относительно источника света, силу света источника. Так, натюрморт, расположенный близко от источника света, заполнен контрастными по тону отношениями. Натюрморт при мягком рассеянном освещении обладает тонкими тональными переходами. Следует выявить самое светлое и самое темное пятно в постановке. Силу тона каждого другого объекта, других теней сравнивать с самым темным. А светлые с самым светлым и между собой. Подобные постоянные перекрестные сравнения помогают сформировать точное видение художника. При работе с красками важно учитывать тональные отношения, пропорциональные натуре, т. е. соблюдать светлотный или тоновой масштаб. Необходимо научиться правильно видеть, как говорят художники: "Смотреть одновременно". Одновременно сравнивать все части природы и при этом видеть цельно. Чаще всего, чтобы научиться цельному видению, рекомендуют прищуриться или "распустить глаз". Можно использовать небольшой рамочный видоискатель, с прямоугольным отверстием 2х1 см, при работе с подобным видоискателем, видимое изображение становится цельным и обобщенным.

**Цель** выполнения натюрморта в технике гризайль: передача тональных отношений предметов, составляющих натюрморт; лепка объемной формы тоном; показ пространственного расположения и материальности предметов; целостность изображения.

#### **Учебные задачи:**

а) выбор интересной точки зрения на натюрморт, отражающей тематическую или смысловую идею, пластическое единство объектов; выполнение серии форэскизов, показывающих различные точки зрения; выбор формата изображения; выбор уровня зрения; выбор наиболее удачных эскизов;

б) выполнение подготовительного рисунка для живописи, чтобы определить пропорции и конструкцию предметов, размещение их в пространстве;

в) определение больших тональных отношений учебной постановки;

г) конкретизация форм предметов, детальная проработка каждого предмета, моделировка формы, лепка формы мазком;

д) выявление планов и пространства, работа над касаниями, уточнение контуров каждого предмета в зависимости от освещения и пространственного расположения;



е) обобщение изображения, акцентирование композиционного центра, подчинение деталей большим тональным отношениям, соблюдение целостности.

Соблюдение правил организации натурной постановки способствует успешному решению учебных задач. Постановка натюрморта должна отвечать эстетическим требованиям, демонстрировать тематическую идею и пластическое единство предметов. В зависимости от сложности задач освещение натюрморта может иметь различное эмоциональное воздействие. Наиболее удобное для порогового уровня подготовленности учащихся - боковое освещение, которое выражает объемные характеристики предметов более ясно и понятно. Лучше подбирать предметы крупные по форме, матовые, а не глянцевые, поскольку блеск разрушает ясность объема. Более мелкие предметы могут загораживать более крупные. Размещать натюрморт лучше ниже линии горизонта. Фон подобрать среднего тона, так, чтобы градации светотени предметов хорошо прочитывались.

Начинать работу с аналитического разбора и сравнения основных тональных масс между вертикальным фоном, поверхностью стола, предметами. Понять общий тональный строй, общее тональное состояние натуры. Определить большой свет, большую тень, большую форму с тем, чтобы цельно видеть все объекты натуры.

Этап детальной проработки требует внимания, моделируя объемную форму предметов следует уточнять нюансы, проследить тональные связи мелких форм. Постоянно сравнивать с самым светлым и самым темным пятном натуры, потому что градация тоновых отношений очень сложная и тонкая, а объем появляется, если эти отношения взять правильно и точно. Очень важно на этапе детализации видеть общее. Уточнять рефлексы, касания, взаимосвязи предметов на свету, в полутоне и в тени. Уловить правила обобщения контуров в тени, а в полутоне более подробный анализ формы, лепку формы четким мазком по направлению поверхности объема. Подробная детализация помогает выявить материальность предметов, стекло, металл и пр.

При обобщении следует убирать дробность, смягчать контуры предметов, чувствовать планы и расставлять правильные акценты.

## 2.2. ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ ДЛЯ ОСВОЕНИЯ ГРИЗАЙЛИ

Первым шагом к пониманию изобразительного искусства является изучение свойств тона. Когда учащиеся обучаются умению видеть, реализуя совет "прищуриваться", то снижается интенсивность цвета, а тональные формы обобщаются, образуя своеобразные абстрактные пятна. Эти тональные схемы служат каркасом, удерживающим мелкие детали. Обобщение схожих тонов в крупные формы помогают развить понимание "большой формы", "большой тени", "большого света".

Отметим, что своеобразие и технология исполнения упражнений зависит от выбранного материала. Существуют различия в последовательности работы акварелью, маслом, гуашью, темперой и пр. Поскольку целью данной методической разработки является разъяснение ведения работы по среднему тону, используя темперные и акриловые краски, то ряд предварительных заданий направлен на освоение специфики именно этих материалов.

**1. Этюд натюрморта из предметов быта, ясных по тону. Контрастные по тону предметы (белые, черные) на драпировке среднего тона.**

Цель: выявить возможности учащихся по определению тональных отношений натурной постановки.

Учебные задачи:

- а) найти выразительную точку зрения на натюрморт, сделать композиционные форэскизы, определить подходящий формат;
  - б) показать большие тональные отношения натурной постановки, подчинить детали целому.
- Рекомендации: выполнить задание на формате размером 15см по большей стороне; удобнее использовать гуашь, работать замесами с палитры.

Выводы: часть учащихся не обладает цельным восприятием природы, об этом свидетельствуют тональные отношения между объектами, где, собственные тени предметов белого цвета не определены в совокупности светотени натюрморта (слишком светлые), так же и падающие тени на белые драпировки кажутся учащимся светлее, чем требуется, нарушают цельность светотени.

## **2. Этюд несложного натюрморта из предметов быта с использованием 2-х тональных колеров (белый и черный) (см. Приложение 1, рис. 7, 9, 11).**

Цель: обобщить тональные отношения природы до двух тонов

Учебные задачи:

- а) найти композиционную выразительность черных и белых форм;
- б) показать двухмерную (плоскостную) совокупность форм;
- в) обозначая черным тень, а белым свет, усвоить, что тень всегда темнее света на темном предмете; а рефлекс, принадлежащей тени, темнее света.

Рекомендации: для выполнения задания подготовить 2 тона. Чаще всего, черный цвет красок состоит из пигмента сажа газовая, который очень легок и в смесях всегда поднимается наверх, утяжеляя колера. Поэтому лучше пользоваться черной краской, состоящей из других пигментов (карельская черная, персиковая черная, виноградная черная). Можно составить темный тон, смешивая ультрамарин и умбру жженую.

Рассмотреть различные точки зрения на постановку, показать композиционные поиски, выбор формата в зависимости от точки зрения. Размер этюда не должен превышать 20 см по большей стороне.

## **3. Этюд того же натюрморта с использованием 4-х тональных колеров (см. Приложение 1, рис. 8, 10, 12).**

Цель: освоить работу упрощенной палитрой, не детализируя основные формы

Учебные задачи:

- а) основываясь на найденной в предыдущем упражнении композиционной выразительности масс, показать совокупность больших форм при добавлении двух полутонов к черному и белому тону; не раздробить полутонами свет и тень.

Рекомендации: для выполнения упражнения подготовить еще 2 тона: один тон, близкий к световым участкам, к белому колеру; второй тон, уточняющий тени, близкий к черному колеру. Светлый колер должен уточнять света, темный - тени. Размер этюда не должен превышать 20 см по большей стороне.

## **4. Этюд натюрморта из предметов быта с использованием 3-х тональных колеров (см. Приложение 1, рис. 13, 14).**

Цель: на практике опробовать принципы работы колерами по среднему тону.

Учебные задачи:

- а) выбор наиболее выразительной точки зрения на постановку;
- б) обобщая элементы натюрморта тремя тональными массами, найти совокупность форм, не теряя композиционную цельность;
- в) обратить внимание на ясность силуэтов.

Рекомендации: можно выполнять задание на серой бумаге, учитывая ее, как средний тон, используя белый и черный колера. Проследить контуры и силуэты предметов; найти взаимосвязь элементов. Размер этюдов не более 20 см по большей стороне.

## **5. Этюд натюрморта из предметов быта с использованием пяти тональных колеров (см. Приложение 1, рис. 15, 16).**

Цель: найти взаимосвязь крупных тональных форм и более мелких деталей.

Учебные задачи:

- а) выбор выразительной точки зрения на натюрморт, определение композиционного центра, выбор формата, поиск изобразительных пластических решений;
- б) сделать простейшие замесы для тональной шкалы;
- в) сохранить тональную цельность постановки.

Рекомендации. Для того, чтобы составить замесы нужного тона, следует соблюдать последовательность: на пластиковую или деревянную палитру выложить одинаковое количество краски (темпера, акрил) белой и черной (умбры или составная темная). Мاستихином хорошо перемешать до получения однородного тона. Получился средний тон, который можно положить в баночку и промаркировать. Затем смешать одинаковое количество белого и среднего тона, положить в банку, обозначить. Так же смешать одинаковое количество среднего тона и черного, положить в банку. Все колера обозначить цифрами от 1 до 5. Каждый колер довести до рабочего состояния, разбавив водой до состояния густой сметаны, хорошо размешать. Размер этюда не более 20 см по большей стороне. Сначала бумагу прокрыть средним тоном, по просохшему среднему тону найти самые светлые тональные пятна, затем найти самые темные. Потом определить промежуточные колера. Убедиться на практике, что в зависимости от окружения один и тот же тон кажется темным рядом с белым, светлым рядом с темным.

**6. Этюды несложного натюрморта из предметов быта (2-3 предмета) с переменной фоновой вертикальной драпировки: на светлом фоне, затем те же предметы на темном фоне (см. Приложение 1, рис. 17).** Цель: выявление тональных взаимосвязей предметов и фона. Учебные задачи:

а) выбор точки зрения, компоновка этюда в формат;

б) определение совокупности тональных различий предметов и фона в зависимости от изменения тона вертикальной фоновой драпировки.

Рекомендации: выполнять этюды в свободной манере, по выбору - либо колерами, либо замесами тона с палитры; размер формата не более 15 см; время исполнения 2-3 академических часа.

Упражнения на нахождение тональных отношений природы с использованием ограниченного количества заданных тонов позволяет прочувствовать основные составляющие светотеневых отношений и их взаимосвязь, осознать остроту композиционных характеристик, утвердиться в понимании большой формы и большого тона. Время исполнения этюдов возможно варьировать от нескольких минут до 1-3 часов.

### 2.3. МЕТОДИЧЕСКАЯ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ВЕДЕНИЯ РАБОТЫ ПО СРЕДНЕМУ ТОНУ

Наиболее часто встречаемая ошибка при выполнении живописных работ, в том числе и гризайли, это тональная дробность, отсутствие цельности в сочетании общего и деталей. Поэтому устанавливая определенные условия для задания, можно снять часть проблем, облегчить процесс обобщения деталей и целого. Работа по среднему тону позволяет сосредоточиться на деталях после того, как будут широко заложены основные отношения.

Работу над гризайлью следует начинать с анализа постановки, определения тонального масштаба, тональной схемы натюрморта. От этого будет зависеть характер и количество колеров.

Рассмотрим некоторые примеры. Так, натюрморт «Старинные часы» построен на сочетании больших масс темного тона с небольшими светлыми деталями, демонстрирующие контраст материалов, блеск металла, стекла. Тональная композиция постановки расположена в нижнем темном регистре тональной шкалы, светлые части дополняют и уравнивают композиционно раскладки темного тона (Приложение 1, рис. 19).

Напротив, в «Натюрморте с посудой» основное место занимает баланс большого количества светлого тона с небольшими элементами контрастного темного тона (Приложение 1, рис. 21)

Натюрморт с гипсовым рельефом имеет иную тональную схему, построенную на средней части тональной шкалы без слишком белых и темных тонов (Приложение 1, рис. 18)

Важно определить основной общий тон постановки, сделать раскладку тональной шкалы.

### **Подготовка замесов (колеров) тональной шкалы.**

На палитру выложить белила и черную (коричневую) краску (акрил, темпера) в равных количествах. Перемешать мастихином до однородной массы. Это будет средний тон. Затем смешивать тона половину белого и половину серого, половину серого и половину черного. Затем делать замесы каждого промежуточного тона в светлой и темной половине шкалы. Каждый раз перемешивать краску чистым мастихином. Должно получиться 9 тонов, включая черный и белый цвет. Чтобы сравнить переходы между тонами необходимо выложить колера по очереди в тестовую полосу от белого до черного. Границы между пробами тона должны образовывать плавный переход, размываться, если смотреть на шкалу, прищурившись. Пробники тона накладывать аккуратно рядом друг с другом, вплотную без промежутков. Постараться чувствовать нюансы тона и перехода.

Эти девять тонов будут основными для выполнения гризайли (Приложение 1, рис. 22, 23). Дальнейшая работа над замесами целиком зависит от тональной схемы конкретной постановки. Если постановка существует в нижнем темном регистре тональной шкалы, то имеет смысл замешивать больше темных промежуточных тонов. Для светлой тональной схемы можно замешать больше светлых промежуточных тонов, чтобы градации были тоньше и более плавными.

Для каждого натюрморта важно правильно подобрать средний тон, которым будет удобно покрыть формат. В каждом случае это не должен быть механический средний тон, а тон, показывающий основной характер тональной схемы.

Отметим особенность изменения цветового оттенка при разбеле черного или коричневого цвета. Чем светлее колер, тем больше белил в смеси, тем холоднее оттенок тона. Чтобы выровнять цветовую температуру колеров можно добавлять в каждый последующий светлый тон немного охры светлой, которая будет слегка утеплять холодные разбелы. Шкалу выстроить, чувствуя нюансы цветовых и тональных оттенков. Не надо жалеть времени на проверку качества диапазона нейтральных тонов, следует добиваться точности и плавности переходов. Обязательно промаркировать колера.

Образец тональной шкалы сохранить на всем протяжении работы над гризайлью. Колера акриловые и темперные могут высохнуть, новые замесы придется делать, опираясь на образец. Баночки с колерами следует хорошо закрывать и предохранять от высыхания, заворачивая в полиэтиленовую пленку. Если правильно подготовить колера, добавить нужное количество воды или специального состава, замедляющего высыхание красок, то можно спокойно работать около 1-1.5 месяца.

### **Подготовка основания под живопись гризайлью.**

Работа начинается с выбора точки зрения на постановку, выполнения композиционных эскизов, определения формата, выполнения подготовительного рисунка в размер. В качестве основания под живопись можно использовать лист ДВП (проклеенный и загрунтованный акриловым грунтом), плотный картон или бумагу, натянутые на планшет.

Можно проложить первый нижний слой живописи (имприматуру) красным или красно-коричневым цветом, что создаст более выразительные возможности для звучания нейтральных ахроматических тонов. Затем нанести избранный средний тон.

На средний тон перевести подготовленный рисунок натюрморта. Допускается несложное изображение сделать по среднему тону светлым пастельным карандашом, реже мелом.

На средний тон проложить выкраски тональной шкалы (она может слегка измениться, т. к. краска, положенная на белый тон бумаги, отличается от того же тона на подготовленной в несколько слоев основе. Необходимо учитывать и такие детали).

### **Последовательность ведения работы.**

Живопись гризайлью следует начинать, опираясь на форэскизы и этюды (Приложение 1, рис. 28). Определить самые светлые пятна и самые темные, проложить эти массы необходимыми контрастными колерами. Остальные тона сравнивать с этими доминантами. Уточнять тона, двигаясь от больших масс к деталям. Промежуточные тона наносить вдумчиво и

осторожно, сравнивая тональные отношения друг с другом, сверяясь с тональной шкалой (Приложение 1, рис. 22, 23, 24). Заметим, что средний тон надо подобрать таким образом, чтобы как можно меньше допускать в нем тональных перекрытий.

Выяснив тональные доминанты постановки и основные тональные отношения между фоном и элементами, можно уточнять детали.

Чем тоньше разработаны градации тона, тем точнее моделировка и объем формы. Выявление объемной формы происходит путем нахождения правильных тональных отношений между освещенной частью предмета, полутоном, собственной тенью, рефлексом и падающей тенью.

При внимательной проработке светотени следует учитывать грамотную и точную постановку участка формы, который называют *гребнем поворота формы* или *сломом формы*. Что это такое? Это самый темный край собственной тени предмета, где поверхность поворачивает к свету. Здесь идет растяжка темного тона к светлому. В пространственном отношении свет и тень предмета, как правило, расположены дальше гребня поворота формы, поэтому для показа планов следует именно на этой части демонстрировать чуть более жесткую лепку формы мазком (штрихом) по направлению поверхности.

Передача планов и глубины пространственной организации натюрморта - одна из задач живописного изображения. Для этого важно проследить касания предметов и фона на разных планах. Границы предметов выделяются по-разному, иногда это четкие и контрастные касания, иногда мягкие и размытые. На светах касания предмета и фона более ясные и жесткие. В теневых частях касания мягкие. Ход работы над натюрмортом показан на рис. 26, 27 Приложения 1.

После детализации наступает этап обобщения. Темпера и акрил характеризуются удобством нанесения как кроющих, так и тонких лессировочных слоев, которые не размывают предыдущие слои краски, а способны обобщать детали, выделяя главное. Обычно классическую гризайль завершают цветными лессировками. Следует жидко развести теплую краску, типа сиены жженой или охры красной, прокрыть этим цветом все тени собственные, падающие и полутона. Когда этот слой высохнет, развести таким же образом краску цвета глауконит или волоконскоит (зеленая земля), нанести тонким слоем холодный зеленый цвет на все света. Теплый слой красной охры обобщит все теневые моменты, а холодные зеленоватые оттенки сделают предметы более выпуклыми и объемными.

### **3. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГРИЗАЙЛЬ. ИЗ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ГРИЗАЙЛИ**

#### **3.1 ГРИЗАЙЛЬ В МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЙ ЖИВОПИСИ**

История искусства не дает точных сведений, когда впервые стали применять именно монохромную живопись в качестве украшения жилища или других строений.

Рассмотрим некоторые произведения, которые представляются нам наиболее яркими или характерными для демонстрации искусства гризайли.

##### **3.1.1 Стенопись и гризайль**

###### **Джотто ди Бондоне**

Некоторые исследователи вполне обоснованно полагают, что первая гризайль в мировой монументальной живописи написана великим Джотто ди Бондоне для капеллы Скровеньи в начале XIV в., Падуя (Приложение 2, рис. 31). Заказчик Джотто Энрико Скровеньи был интеллектуалом, с политическими амбициями. Приблизительно в 1303-1305 г.г. он заложил собственный дворец с прилегающей ему Капеллой дель Ареной. Росписи Капеллы - самое совершенное создание Джотто, раскрывающее художественную личность художника. Синий фон проходит сквозь все изображения, светлые и легкие тона фигур выделяются силуэтом,

не утяжеляя стену. Найдена удивительно точная пропорция между размером изображаемых фигур и высотой помещения. В работах по декорированию Капеллы Джотто показал особую новизну замысла, прочувствовал архитектурную ситуацию и применил на стене иллюзорное основание. Это цоколь из широких панелей искусственного мрамора, между которыми помещены фигуры Добродетелей и Пороков, выполненные монохромно, имитирующие мраморные барельефы (Приложение 2, рис. 32, 33). Такие иллюзорные монохромные рельефы станут основой совершенно необычного жанра фресковой декорации эпохи кватроченто и чинквеченто в творчестве Андреа дель Сарто и Паоло Учелло.

Что касается Падуанского цикла Джотто, то согласно традициям монументальной живописи XIII и XIV в.в., нравоучение составляло конечную цель содержания росписей. Что было главным для Джотто? «Он изучал бесчисленные воплощения единой человеческой души в тех формах, которые были назначены идеей и сценарием евангельской легенды» [18, с.62]. Исследователи отмечают прозаический характер монохромных росписей цоколя по сравнению с возвышенным тоном библейских сюжетов, расположенных на стенах Капеллы (История Иоакима, История Марии, История Христа). Джотто концентрирует душевное состояние героя в однофигурной композиции аллегорий, выраженное в позе, небольшом движении, без мелочности и излишнего нагромождения деталей.

Аллегии, выполненные Джотто, следует рассматривать попарно. Центральное место по концептуальному замыслу принадлежит «Правосудию» и «Несправедливости». Эти изображения имеют более крупные размеры, чем остальные, символизируют доброе и дурное правление, приметы которых в виде иллюзорных рельефов помещены на основании тронов. Художник отличается тонкой наблюдательностью в характеристике образов, ему присущи «говорящие» детали. Так, «Правосудие» или доброе правление восседает на фоне красивой крепкой архитектуры. А стена за спиной дурного правителя начинает разрушаться.

«Сила» и «Непостоянство» - противоположности, и содержательно, и композиционно. В первом случае сила равнозначна прочности, представляет устойчивый образ женщины-воительницы, где главенствуют спокойные вертикальные ритмы. Фигура «Непостоянства» не только балансирует на колесе, расположенном ребром на наклонном полу, но и диагональное размещение основной массы в сочетании с резкими ритмами темных и светлых пятен в виде неустойчивых треугольных форм, полностью раскрывает идею изображения.

Динамика в композиционном размещении фигур характерна для изображения «Надежды» и «Отчаяния». Но если «Надежда» стремится вверх, взлетая по диагонали к протянутой короне, то «Отчаяние» представлено самоубийцей, тяжело тянущей вниз веревку.

Аллегория «Осторожности» являет достоинство разума. Композиция построена на равновесии и симметрии объектов. В противовес ей «Глупость» в образе молодого человека в костюме шута нерешительно движется за пределы изображения.

Следующие противоположности «Милосердие» и «Зависть». Силуэты фигур, олицетворяющих эти аллегии, достаточно статичны. Выразительны детали, которые применяет Джотто. Улыбающееся лицо «Милосердия», обозначающее счастье, как антитеза страшной гротесковой голове «Зависти».

Две красивые, изящные женские фигуры представляют «Умеренность» и «Гнев». «Умеренность» прекрасна и светла, спокойные вертикальные складки облачения поддерживают характер образа. «Гнев» экспрессивно разрывает одежды на своей груди, силуэт фигуры по движению напоминает средневековые традиции, экспрессивный хиазм.

«Вера» торжественна и величава; ритм складок, движение рук свидетельствуют о простоте и ясности идеи. Аллегию «Неверия» демонстрирует композиция из двух фигур, одна из которых, маленькая по размерам, женщина-идол, расположена на ладони большой фигуры и ведет ту на поводке. Ритмы темных пятен (фона) и светлых (одежда «Неверия») находятся в состоянии последовательного движения, шага «Неверия» в огонь, которое может быть или не быть.

Джотто ди Бондоне называют отцом итальянской живописи. Архитектурная стройность его фресок, организация цветового и монохромного в одном проекте позволили гово-

ритель об осязательности формы в произведениях Джотто. В противовес орнаментальности и декоративности, заключенных в плоскость стены, появляется стремление передавать объемные формы в стенописи. В этом случае обращение к гризайли закономерно. Впрочем, сама технология фрески предполагает на определенной стадии именно монохромное решение.

**Итальянская фреска** - это целый мир, имеющий свою историю, развитие, достижения, технологические особенности и трудности. Остановимся на примерах живописи итальянского Ренессанса, наиболее ярко демонстрирующие качества фрески. Следует определиться с терминологией. Фреской именуют живопись, выполненную по свежей (сырой) штукатурке. Более точные названия: «*abufresco*» - или истинная фреска, также «*alfresco*», в отличие от «фрески секко», которую пишут по сухой, выстоявшейся штукатурке, смочив водой перед началом работы.

Итальянская фреска начинается с подготовки стены под живопись, одним из этапов подготовки является нанесение грунта (штукатурки). Число штукатурных слоев различно: от двух до трех и более. Каждый слой имеет свою функцию, состав, толщину. Слои не только выравнивают плоскость стены, но и создают условия для удержания влажности. Нижний слой, самый грубый называется ринцаффато, затем следует аррициатто, верхний слой - интонако, он самый тонкий около 2 мм, по составу наиболее нежный.

Под интонако на слой аррициатто наносится подготовительный рисунок - **синопия** (*sinopia*). Это пигмент красного цвета, состоящий из оксида железа и глины (красной охры), который добывался на Черном море, в местечке Синопа. Цель выполнения синопии: решались несколько задач, проверялась композиционная система, уточнялся рисунок, пропорции, масштаб. Синопии отличались высокой графической культурой, непосредственностью, экспрессией. Чаще это был линейный рисунок, но встречалось и тональное решение композиции, близкое к гризайли. Синопия помогала ориентироваться в количестве наложения интонако на день работы по свежей штукатурке.

На аррициатто с синопией наносился верхний слой, иногда даже кистью, толщина слоя получалась 1,5 -2 мм. Рисунок мог просвечивать. На интонако продолжается работа над изображением. Большие тональные отношения решались с помощью пигмента зеленая земля «*terraverde*». Получалась своеобразная серо-зеленая гризайль, где были найдены большие отношения и намечены детали, определены контуры. Далее живопись последовательно усложнялась, прокладывались сильные тени чуть более теплым цветом «*вердаччио*» (желтая охра, чуть черной краски, красной охры и белой).

Сама система работы над фреской демонстрирует особое внимание к гризайли, как к художественному явлению. Рассматривая фрески итальянского Возрождения, мы можем увидеть вышеперечисленные особенности.

### **Пьетро Лоренцетти**

Фреска **Пьетро Лоренцетти(1280 -1348гг)** «Распятие» в базилике Сан-Франческо, Сиена (1336 -1337 г) дошла до нашего времени наполовину стертой, что дает возможность увидеть первоначальный красочный слой и ход работы (Приложение 2, рис. 34, 35). Художник использует «*terraverde*» для написания фигур, и фигуры, стоящие перед крестом приобретают объемную весомость. Ясность светотеневой моделировки складок одежды, жестов и поз героев напоминает барельеф. Движение разворачивается неспешно от группы женских фигур слева, являющих цельную неразрывную массу, сосредоточенную внутри себя. И только выразительными и точными жестами рук, трагической одухотворенностью лиц они обращаются в верхнюю часть фрески, к тому, кто висит на кресте. Фигура распятого Спасителя написана деликатно, проникнута большой печалью. Плачущие ангелы динамичны по силуэтам, переполнены эмоциями, выраженными в характеристике лиц и жестов рук. Экспрессия усиливается благодаря драматическим деталям, отобранными автором для того, чтобы зафиксировать важность события. И в то же время, каждый ангел, находящийся в стремительном движении, не разрушает незыблемости плоскости стен и равновесия композиции, а оказывается пульсирующим моментом в своем, строго отведенном ему участке неба.

Фигура св. Иоанна ритмически отделена от группы женщин, скорбь его выражена в сдержанном жесте рук, напряженности плеч, лице, искаженном рыданием. Группа воинов справа поддерживает начатое движение, обращаясь выражениями лиц и активными жестами к центру композиции. Неподвижная группа позади воинов замыкает физическое телесное движение, и ослабляет эмоциональный накал, замкнувшись на обсуждении происшедшего. Немногими средствами, используя серо-зеленую гризайль, Пьетро Лоренцетти показывает себя достойным наследником Джотто.

### **Антонио Пизанелло**

Ярким примером монохромной живописи является фресковый цикл в Мантуе работы **Антонио Пизанелло (1395 - 1455 гг.)**. Незавершенность этого цикла открывает возможность проследить процесс появления живописного произведения, двигаясь постепенно (Приложение 2, рис. 36-41). В середине 1960-х годов в одном из зданий Мантуанского дворцового комплекса, в Палаццо Капитано, были обнаружены большие фрагменты фресок и синопий авторства Пизанелло. И по грандиозности замысла, и в количественном отношении это была одна из крупнейших росписей раннего кватроченто. Заказчиком фресковых декораций стал Лодовико Гонзаго, тема - прославление знатного рода Гонзаго, их истории войн и побед, основываясь на средневековых рыцарских легендах про короля Артура. До нас дошли отдельные части фрескового цикла, который посвящен придворно-рыцарской культуре. Наиболее законченной является фреска «Турнир» (Приложение 2, рис. 39-41), изображающая кровопролитную битву, примыкающие к ней стены содержат синопии с изображением архитектуры, пейзажных мотивов, странствующих рыцарей. Начало работы над циклом относится к 1447 г. Пизанелло был увлечен возможностью создать непрерывную фресковую декорацию в виде целостной круговой панорамы, преобразующую пространство зала. Художник сложил собственную легенду о рыцарском мире, овеянную романтикой приключений и доблести, поэтической куртуазности и пафосом героического и добродетельного начала. Однако, трагическая сила «Турнира», олицетворяющая бессмысленную бойню, подводит эту незаконченную фреску к уровню высочайших образцов мирового искусства.

Пизанелло наносит синопии широкой грубой кистью черной краской. Он определяет принципиальную композиционную схему, основные тональные массы, размещение и характер персонажей. Художник обладает живой динамичной манерой живописи при конкретизации сцен и образов, детальной разработке мотивов и моделировке формы. На густом темном фоне выделяются силуэты фигур, архитектурные мотивы, тщательно проработанные серо-зеленым цветом. Динамичные выразительные движения, сложные ракурсы свидетельствуют об особом таланте художника, таланте рисовальщика. Вдохновенные ритмы фигур, концентрация острой наблюдательности автора способствуют появлению удивительных образов юных рыцарей, которые находятся в самой сердцевине битвы и могут только догадываться о своем ближайшем будущем. Глубина вопрошающего взгляда юного лица, закованного в латы, становится выражением своеобразного поэтического мира художника.

Перед зрителем предстает воплощение битвы, где существуют узнаваемые, почти знакомые образы. Столкновение передается через буйство ритмов тональных пятен, отсутствие цвета не уменьшает художественные качества произведения, скорее помогает эмоциональному восприятию фрески.

Десятилетием раньше в 1436 -1438 г.г. Антонио Пизанелло завершил фреску «Святой Георгий и принцесса» в церкви Санта Анастасия в Вероне (Приложение 2, рис 36-38). Это произведение носит чисто светский характер, посвящено святому, популярному в рыцарской среде. Левая часть цикла, содержащая сцены с драконом сохранилась плохо. Но видимые фрагменты, написанные «*terraverde*», отличаются живописной тонкостью и артистичностью тональных переходов. Правая часть, которая изображает св. Георгия, освобождающего принцессу, наполнена сложным неоднозначным настроением. Исследователи отмечают отсутствие героического элемента, но ощущение трагедии, глубины драматического содержания, предчувствия чего-то неясного и неопределенного выражено в скупых красках, приближающихся к одноцветной гризайли.



Эмоциональный и психологический центр композиции - лица главных героев. Пизанелло обостряет контраст деталей в характеристике святого. Спокойно-неподвижное выражение лица соответствует медлительному движению прекрасного рыцаря, намеревающемуся сесть на коня. Но маленькая деталь, мимическое движение рта превращается в мучительную гримасу, пятисотлетнюю немоту героя. Бесстрастный профиль принцессы оказывается ирреальным, космическим благодаря тогдашней моде выбривать линию роста волос, делая лоб необычайно высоким. Каждая деталь, замеченная в реальной жизни, раскрывает различные грани образа. Автор рассматривает сцену прощания не как светскую, галантную ситуацию, а как некую трагическую коллизию, когда герои становятся связанными общими переживаниями. Изысканная красота фрески далека от орнаментально-коврового начала, характерного для мастеров интернациональной готики, хотя содержит роскошные разнообразные костюмы, диковинную архитектуру. Эмоциональный строй поддерживается простотой и строгостью композиции, ясностью пространственных планов.

Стремление Антонио Пизанелло объять весь вещный мир, показать атмосферу реальной действительности, сочетая ее с собственной фантазией, через призму индивидуального психологизма героев утверждает черты нового искусства.

Для нас важно, что выразительные средства монохромной живописи гармонично существуют в процессе реализации идейного содержания фрески, обогащенного конкретикой точных деталей, соотношения этих деталей с крупными пластическими массами и фоном.

#### **Паоло Уччелло**

Флорентийский художник **Паоло Уччелло (1397 - 1475 г.г.)** активно использовал в своем творчестве все преимущества живописи в гризайли. Любитель математики и перспективы Уччелло по-особому относился к колориту своих произведений. Вазари замечал, что Паоло Уччелло не уделяет достаточного внимания правилам последовательного выстраивания живописной системы, а создает колорит так, как чувствовал. С середины 1430-х до середины 1440-х г.г. художник написал цикл фресок на темы Ветхого Завета в церкви Санта Мария Новелла во Флоренции (Приложение 2, рис.42-44). Эти фрески «Всемирный потоп», «Жертвоприношение Ноя», «Опьянение Ноя» и другие свидетельствуют об уникальных чертах стиля живописи Уччелло. Экстравагантный выбор цвета дает фантастические по свободе возможности для создания удивительного мира. Конечно, художник использует кьяроскуро и эффекты света, подчеркивает объемность форм. Он пишет героев и персонажей серо-зеленой гризайлью, выстраивает перспективу ковчега, показывает сложные ракурсы лежащих и сидящих фигур. Изображение могло бы напоминать скульптурный барельеф, но переключение внимания зрителя на сочетание цветовых пятен красной охры и «tergaverde», а также интуитивные поиски пространства, и невозможности найти то самое простое и понятное пространство, не позволяют нам воспринимать фреску столь однозначно. Трагический сюжет должен бы вызывать ответную реакцию зрителя, замечающего характерные детали, свидетельствующие о драматической борьбе за жизнь во время потопа. Однако, живописный строй помогает созданию ирреальной атмосферы представляемой сцены, а перспектива существует для самой себя, фигуры исключены из пространства. Эта живописная конструкция становится самоценной, достойной отдельного созерцания. В 1436 г. художнику предложили написать фреску в кафедральном соборе Флоренции (Санта-Мария-дель-Фьоре), посвященную национальному герою и кондотьеру (наемнику) Джону Хоквуду. Дж.Хоквуд - портной из Лондона, участник Столетней войны, получивший рыцарский титул и прозвище Крутой, руководил войском Флоренции в битве при Cascina. Благодарные, но скуповатые флорентийцы неоднократно пытались поставить скульптурный памятник своему герою по древнему образцу. Паоло Уччелло предложил компромиссное решение. Фреска изображает монумент, конный памятник сэру Джону Хоквуду, и выполнена в гризайли, имитируя скульптуру (Приложение 2, рис. 45). Огромная фреска 514x820 см с изящной написанной в 1524 г.элегантной рамой с гротесками. Художник успешно показал персональный путь в живописи, используя фронтальную перспективу и монохромные эффекты, создавая иллюзию скульптуры. Ощущение трехмерности конной статуи присутствует благодаря точности написан-

ных светотеневых переходов. Светотеневая моделировка безупречна. Реализм Уччелло - аналитический, продуманный до мелочей. Он сочетает несколько точек зрения, различные ракурсы с целью выбора наилучшего по ясности прочтения силуэта фигуры коня и всадника. Даже то обстоятельство, что конь одновременно поднимает обе правые ноги, его постановка остается устойчивой и не смущает зрителя. Одноцветная живопись, основанная на пигменте «зеленая земля», оживляется красным цветом упряжи коня, охристо-белыми декоративными вставками в архитектуре саркофага, дополненными темно-коричневым цветом шрифта и орнамента. Эти детали расширяют и обогащают тональную палитру живописи.

#### **Андреа Кастаньо**

В 1456 г. **Андреа Кастаньо(1423-1457 г.г.)** в той же церкви Санта-Мария-дель-Фьоре написал фреску «Монумент Николо да Толентино» (Приложение 2, рис. 46). Андреа дель Кастаньо - один из самых загадочных флорентийских художников Раннего Возрождения. Его творчество проникнуто неутраченными страстями жизни. Кастаньо мог передавать глубокие психологические характеристики изображаемых героев, исполненных душевной бурей, смятением или суровым бесстрашием.

Конный монумент кондотьера Никколо да Толентино, капитана городской коммуны Флоренции написан в гризайли, размещается рядом с аналогичной фреской Уччелло, созданный двадцатью годами ранее. При сравнении произведений художников можно отметить уверенный рисунок Андреа Кастаньо, более точную линейную перспективу. Вместе с тем, обе фрески принадлежат к фрескам-обманкам, имитирующим скульптуру. В живописном отношении обе гризайли выполнены превосходно. Работа Кастаньо имеет скульптурную четкость моделировки форм, некоторую жесткость контуров. Мощно и выпукло прочитываются все объемы памятника. Более изящный, чем у Уччелло, саркофаг колоннами приподнят над нижней линией формата, его пропорции изысканны. Фигуры обнаженных воинов, держащих геральдические щиты, деликатно дополняют силуэт саркофага, не утяжеляя его. Художник убедительно прослеживает все движения мышц коня. Резкое движение руки кондотьера и поворот головы животного образуют зерно скрытой динамики, ту напряженность, которая стремится выйти наружу при подходящих условиях. Фреска Андреа Кастаньо предвосхищает пластическую энергию и динамику скульптурных монументов Вероккио.

#### **Андреа Мантенья**

Великий падуанец, живописец Раннего Возрождения **Андреа Мантенья (1431-1506 г.г.)** так же обращался в своем творчестве к гризайли. Стиль мышления художника был сконцентрирован на основе рассуждения, свободен от эмоции, который несет цвет. Великолепный рисовальщик, обладающий волевой, жесткой и изящной линией, всегда желал создать в живописи скульптуру отточенным изображением объема. Исследователи творчества А. Мантеньи отмечают, что художник использует цвет так, будто бы пишет гризайль. Отсутствие цвета, монохромная живопись Мантеньи устраняет излишний пафос, способствует объективности события, отсылает к античным образцам. На протяжении многих лет он писал грандиозный полиптих, картоны «Триумф Цезаря». Художник рассматривал живопись, как вариант философии, стремился раскрыть тему «Государство» Платона. Грандиозность замысла была реализована упорной монотонной работой. Мантенья использовал одноцветную живопись, впоследствии ввел цвет в эти работы.

Среди цикла монохромных произведений Мантеньи, наиболее показательны работы, не относящиеся непосредственно к монументальной живописи, но содержащие стилистические признаки стенописи. Это «Самсон и Далила», «Жертвоприношение Исаака», «Софонисба и Туция», «Учреждение культа Кибелы в Риме» (Приложение 2, рис. 49-53). Ученик энтузиаста классической древности художника Ф. Скварчионе, Мантенья первым среди художников Возрождения обращается к античным темам. Его увлечение античностью проявляется в героическом пафосе, который насыщает образы, а романтизация классики диктует ясную архитектуру композиции. Результатом становится обманка, имитация античного исторического рельефа, где важна чеканная моделировка форм, скульптурная пластичность объемов.

«Учреждение культа Кибелы в Риме» ( 1505-1506 г.г.) - последнее произведение, законченное художником (Приложение 2, рис.50, 51). Сюжет взят из эпизодов Пунических войн, когда для предотвращения опасности в Рим доставляют бюст матери богов Кибелы. На первый взгляд фризовое построение композиции, отсылающее нас к скульптурным рельефам Парфенона, работы Фидия, соответствует неторопливому развитию сюжета. Но энергичное движение носильщиков прерывается женской коленопреклоненной фигурой Клавдии Квинты - символом женской добродетели и чистоты. Это центр композиции. Движение, кажущееся неодолимым, остановлено. И начинает нарастать постепенно через выразительные жесты рук, повороты головы, легкий еле уловимый шаг персонажа в сторону композиционного центра. Такое явление наблюдается в ближайшей к Клавдии Квинты группе людей. Интересно, что в следующей группе происходит дублирование движение шага, направленное не только к центру, но и в глубину. Движение патриция, сходящего с лестницы и обращающегося к воину завершает активные действия персонажей. Фигура музыканта, замыкающего процессию, прорывается сквозь уплотнившееся пространство обращением в противоположную сторону звуками барабана и дудки, туда, где, возможно, существует людская масса, вынесенная за рамки картины. Отметим, что художник мастерски выделяет и подчеркивает наиболее важные типичные детали для характеристики персонажей и их роли в общем действии. Уравновешенность композиционной структуры подчиняется той особой торжественности и взволнованности, которая восходит к античному рельефу. Мантенья первым применяет удивительный прием, пишет пространство за фигурами в виде скола камня - гранита, поэтому имитация скульптуры становится более полной и явной. Андреа Мантенья - мастер превосходного рисунка, тщательной умелой светотени, показанной в серо-коричневых тонах.

М.Кантор, рассматривающий творчество художника, делает ряд тонких наблюдений относительно его монохромных произведений. Когда снимаются цветовые отношения, то происходит утверждение ясной линии и ритма, напоминающего «долгий реквием». М. Кантор отмечает, что «гризайль усиливает эффект вечности».

#### **Андреа дель Сарто**

Флорентийского художника **Андреа дель Сарто (1486 - 1530 г.г.)** современники называли безупречным, не находя в его творчестве ни малейшего изъяна. Андреа дель Сарто создал удивительный цикл монохромных фресок из истории Иоанна Крестителя. Это был один из первых заказов молодого художника, который он выполнял на протяжении многих лет (1511-1526 г.г.). Дворик монастыря Скальцо (Кьостро-дельи-Скальци), окруженный изящной галереей, предоставил дель Сарто прекрасную возможность для реализации творческих амбиций. Художник выбрал оптимальный масштаб для сюжетных композиций, сочетая их с декоративными, альфрейными участками росписи. Сюжетные композиции из истории Иоанна Крестителя обрамлены декоративными рамами, имитирующими скульптурные рельефы, разделены пилястрами, написанными в гризайли с такой тщательностью, что производят впечатление реальных архитектурных элементов. Андреа дель Сарто дописывает архитектурные декорации монохромной живописью, следуя традициям, начатым Джотто и Мантеней.

Порталы он украшает аллегорическими фигурами (Приложение 2, рис. 58, 59). «Надежда», «Вера», «Правосудие», "Милосердие" помещены в искусно написанные неглубокие ниши. Живописные фигуры производят впечатление реальных скульптур. Рассматривая изображения попарно, так, как они расположены относительно проемов, невольно происходит сопоставление одноименных образов Андреа дель Сарто и Джотто.

«Вера» Джотто незыблима и архитектурна, склады одежды напоминают каннелюры колонн. Светлый силуэт фигуры активно выступает вперед. «Вера» дель Сарто вопрошающая, обращенная к зрителю с вопросом, написанным на лице. Неуловимое движение души, подчеркивается продолжающимся, будто нерешительным движением фигуры вдоль плоскости. Кажется, что необходимо присутствие зрителя для существования этой "Веры". Мягкая светотень, тонкие переходы тона создают особое пространство.

«Надежда» у Джотто динамична по композиции и светла по настроению. Диагональное движение фигуры позволяет мечтать о следующем кадре действия, которое может произойти немедленно. «Надежда» Андреа дель Сарто более весома и приземлена. Фигура обладает ясно выраженным движением, делает шаг вперед, однако, руки, сложенные в мольбе и торс, откинутый слегка назад, приостанавливают динамику. «Надежда» остается существовать в своем пространстве неглубокой ниши.

Фигура «Правосудия» у Джотто статична и фронтальна, насыщена мелкими, говорящими деталями, дополняющими образ. «Правосудие» дель Сарто изысканно по пластической организации движения фигуры. Острие меча является точкой опоры, нижней вершиной схематичного треугольника композиции, имеющей признаки неустойчивости. Поворот головы в противоположную сторону, продолжительное движение руки, держащей весы, находящиеся в состоянии неравновесия, все эти детали свидетельствуют о беспокойной, внутренней динамике образа. Парное ему «Милосердие» зеркально по силуэту и пластике. Но наполнено энергичным движением женской и трех младенческих фигур. Движение разнонаправлено, хорошо прочитываются естественные жесты персонажей. Искусная передача моделировки форм создает иллюзию скульптуры. «Милосердие» Джотто менее динамично. Вновь складки одежды, похожие на каннелюры, сближают изображенную аллегорическую фигуру с архитектурой. Силуэт, имеющий объем рельефа, не связан с пространством ниши, просто существует рядом. Монохромная фигура «Милосердия» дель Сарто кажется столь объемной, что отбрасывает падающую тень в глубину рисованной ниши.

Андреа дель Сарто великий рисовальщик, соединил в своей живописи sfumato Леонардо и классическую ясность композиций Рафаэля.

Галерею Кьостро-дельи-Скальци украшают 12 монохромных фресок на темы жизни Иоанна Крестителя (Приложение 2, рис. 54-57). Все композиции отличаются ясностью и простотой построения. Характерна уравновешенность движения, естественность жестов, изящность поз. Движение плавно перетекает из одной сцены в другую, ритмично выдвигая на первый план то одну, то другую группу людей. Волнообразное колебание тональных пятен в пространственную глубину позволяет разнообразить композиционные схемы и объединять все элементы изображения в достаточно протяженный фриз. Деликатное тональное решение фресок, умело написанная светотень гармонично сочетаются с легкой архитектурой небольшого открытого дворика с колоннами.

Этот фресковый цикл, написанный в гризайли, является уникальным и наиболее совершенным произведением чиквиченто.

### **Монохромная живопись творчестве "уличных" художников 21 века и современных интерьеров**

Искусство стрит-арта многообразно по качеству замысла и исполнения. Чаще всего изобразительный язык муралов упрощен до состояния китча. Но существуют примеры, демонстрирующие высокий профессиональный уровень воплощения.

**Мария Хардикова** окончила СПбГАИЖСА им. И.Е.Репина, совместно с единомышленниками (В. Белов) организовала творческую группу Rainessence. Объектами их деятельности стали изображения на стенах зданий. Академическая подготовка художников позволяет не только грамотно выразить свой творческий замысел, но и проанализировать архитектурную форму с целью создания синтетического произведения, позволяющего вести разговор о синтезе искусств.

На сегодняшний день наиболее грандиозным проектом Марии Хардиковой является роспись заброшенного здания железнодорожного вокзала в г. Кировск, Мурманской области (Приложение 2, рис. 60,61). Протяженная горизонталь двухэтажного здания с арочными окнами и мощным объемом центрального портала, живописно расположена среди Хибин, невысоких и пологих северных гор. Ситуация сочетания мягкой извилистой линии, очерчивающей горные силуэты с горизонтальными направлениями архитектурного сооружения требует особой концентрации изображения на стенах.

Поиски выразительного языка и собственного стиля художник ведет ориентируясь на несколько факторов. Вдохновленная мифологическими и возрожденческими сюжетами, М. Хардикова рассматривает фактуру стены в качестве изобразительной подсказки для живописи. Не случайно в название творческой группы входит слово «rain» (дождь). Мокрые пятна от дождя образуют на поверхности штукатурки свободный неповторимый рисунок, используемый автором.

Разрушенное здание обретает новые смыслы и функции эстетического характера, приобретая оригинальный художественный образ, благодаря росписи, выполненной М. Хардиковой. Громадные фигуры, заполняющие плоскость стены, загадочны и неоднозначны. В верхней части архитектурного объема на фоне гигантских голов, символизирующих дух близлежащих гор, симметрично расположены атланты в активном диагональном движении. Они энергично взаимодействуют с реальными элементами архитектуры. Так, арочные ниши служат средоточием, сгустком той силы, которая готова развернуться по малейшему движению нарисованных рук. Черно-белая живопись позволяет воспринимать плоскостные фигуры, как скульптурные рельефы. Тем больше доверия к их напряженно застывшему действию, которое может произойти по задумке автора. Что это за действие? Возможно, дальнейшее движение архитектурных масс пилона навстречу друг другу, продиктованное гигантами, и тем самым - окончательное разрушение здания. Но в нижней части портала, горизонтальной по формату, художник так же размещает гигантские фигуры атлантов. Их позы устойчивы, почти неподвижны, мускулистые обнаженные тела полностью заполняют отведенную им площадь. Легкий намек на движение вперед правого атланта не изменяет понимания постоянного и вечного вставания этих фигур в стену, фундамент, землю полярного города. Только оконные проемы, внезапно проявляющиеся при внимательном разглядывании росписи, свидетельствуют о пространственном перемещении куда-то еще, быть может внутрь здания. И внутри на большой высоте, на отваливающейся штукатурке в качестве медальонов гризайлью написаны маски, напоминающие барочные маскероны (Приложение 2, рис.61). Эстетика сохранившегося древнего отличает эту удивительно тонкую живопись. Особенно сильным эмоциональным воздействием отмечена маска льва. Взгляд сквозь века, которым наполнен этот образ, является несомненной удачей художников творческой группы.

Излюбленный художниками «Rai-nessence» способ монохромной живописи, ярко проявился в проекте «Шествие странных муз» (г. Ростов-на-Дону, 2019 г.) Роспись сделана на стене дома, которого нет (Приложение 2, рис. 63, 64). Стена с изображением муз сохраняет остатки архитектурных элементов разрушенного здания, разделяя плоскость на четыре фрагмента, в каждом из которых запечатлены загадочные сюжеты. «Шествие» означает шествие, движение женских фигур в костюмах, напоминающие античные тоги. Движение происходит слева направо, каждый раз зритель ожидает понимания и разгадки в кульминационном моменте, но необычность и таинственность является главным результатом действия. Можно предполагать различные цели шествия муз, однако, жесты и позы фигур изысканы, убедительны, и иллюзорность существования живописи в гризайлли, как остатков скульптурного рельефа становится концептуальной реакцией визуального языка.

Участие М. Хардиковой и В.Белова в екатеринбургском фестивале уличного искусства Stenograffia (2019г.) завершилось созданием монохромной росписи «Танцующие ангелочки» (Приложение 2, рис. 62). Основой послужила стена здания на улице 8 Марта 22/1. Здесь эстетика фактурных стен, облупившейся штукатурки гармонично вплетается в композицию изображения. Художники выполнили стрит-арт, как оммаж или вариацию на знаменитый рельеф Донателло, располагающийся на фасаде собора в Прато (1434-1438г.). Рельефы балюстрады кафедры изображают ангелочков, пляшущих и играющих на музыкальных инструментах. Композиция рельефа в виде фриза, разбита на несколько фрагментов, содержащих по 3-4 фигуры путти, разделенных коринфскими пилястрами. Это позволяет рассматривать самые разнообразные мотивы движения фигур внутри этих фрагментов. М. Хардикова и В. Белов создают реплику, вольную копию произведения Донателло. Их танцующие ангелочки полностью заполняют площадь стены, конечно, размер изображения значительно

крупнее оригинала. Фризовая композиция протяженна и не прерывается изображением дополнительных архитектурных элементов. Импульс движения фигур, начинающийся слева, разворачивается постепенно, последовательно аккумулируется в пластике каждых двух фигур, выходящих на первый план, и слегка замедляясь на фигурах второго плана, образуя своеобразный динамический ритм. Мотив движения танцующих ангелочков с противоположного края стены направлен к середине, однако, момент встречи двух посылов движения не образует кульминацию, а растворяется в общей динамике частей фигур. Способ выражения идеи, некий месседж или послание не превалирует над формой. Живопись группы "Rainessence" достаточно органично вписалась на глухой стене здания и усилила архитектуру.

**Творческая группа "Спектр"** создала в Омске удивительную роспись «Капля воды» (2019 г). Художники уличного искусства продемонстрировали профессиональный подход к работе с архитектурным объектом (Приложение 2, рис. 65). Достаточно аскетичное здание городского бассейна, имеющее простой объем при отсутствии архитектурного декора, предполагает возможности художественного оформления. Художники проанализировали архитектурную форму, попытались разместить изображение на ровную плоскость стены, усиливая идейно-содержательное и эстетическое восприятие здания. Роспись грамотно закомпонирована в формате стены, представляет иллюзию капли воды с расходящимися кругами. Художники применили эффекты черно-белой, гризайльной живописи, чтобы иллюзия была естественной по выпуклости форм и объемов. Гигантский масштаб капли и волн разрывает границы и рамки традиционного, утверждая значение гиперреализма, которое, все же условно, и приходится принимать видимое на веру. Сравнивая «Каплю воды» с действительным фасадным окном в несколько этажей и дверью запасного входа, находящихся на этой же стене, приходится признать, что иллюзорные формы создают настоящую иллюзию скульптурного объема, и кажутся более реальными, чем окна и дверь. Если учитывать тонкости в передаче материальности капли воды, ее прозрачность, легкую светящуюся тень, то признание гиперреализма становится полным и окончательным.

#### **Арт-студия Palmetta и стенопись в технике гризайль.**

В настоящее время существует множество арт-студий и архитектурных бюро, осуществляющих различные дизайнерские проекты. Часто проектировщики интерьеров включают художественную роспись для усиления эмоционального воздействия организуемой ими внутренней пространственной среды, придания индивидуальности интерьеру. Так, дизайн-проект частного дома в Серебряном Бору (автор С. Никулина) содержит ряд художественных элементов, где панно "Архитектура" становится смысловой и художественной доминантой пространства. Роспись выполнена художником Д. Луканиным (Приложение 2, рис. 66). Художник использовал монохромную живопись в охристо-коричневых тонах, сочетающуюся с цветом кирпичных стен. Даже самой обычной обстановке стенопись придает привкус самобытной историчности, напоминает росписи дворянских усадеб 18 века. Гербовый зал в усадьбе Дубровицы, росписи П. Гонзаго в Павловске, как эксперименты с визуальным восприятием пространства, вероятно, послужили объектом вдохновения для художника. В какой-то мере композиция панно помогает визуально скорректировать пропорции помещения, придает облику дома неповторимость и индивидуальность.

Архитектор и дизайнер **Мария Амелина** при оформлении квартиры на Новинском бульваре (г. Москва, 2020 г.) использовала серо-белую гамму гризайли чтобы подчеркнуть элегантность и необычность жилой среды (Приложение 2, рис. 67). Дом старой постройки 1935 г., архитектор переделала пространство, снесла большинство перегородок, получилась квартира-студия с отдельной спальней комнатой. Стены спальни декорированы панно (автор Катя Рожкова). На основе работ художницы были напечатаны эксклюзивные обои в черно-белой гамме, К. Рожкова написала на обоях птичку сороку, придав большую рукотворность оформлению комнаты. Экспрессивность широких серых пятен, фактурность поверхности создает особую атмосферность в помещении, стирает границы видимого и чувственного. Живопись в гризайли является выразительным пространственным элементом.

Стрит-арт и монументально-декоративная живопись, обращаясь к зрителю, испытывают взаимное влияние, сближаясь в визуальном языке, используют профессиональные способы построения образа. В данном случае гризайль или монохромная живопись предоставляет максимум возможностей для решения художественных задач.

### 3.1.2. Гризайль и альфрейная живопись в архитектуре

Под альфрейной живописью чаще всего понимают разновидность интерьерной росписи декоративного характера, выполняемой по сухому грунту и имитирующей различные способы и приемы отделки внутренних помещений. Это может быть имитация архитектурных элементов, гипсовой лепнины, мрамора и пр. Различают полихромную роспись, с применением нескольких цветовых оттенков; монохромную - роспись в одном цвете с использованием его тоновых градаций; гризайль - серая или умбристая гамма цвета.

С XVII века гризайль использовали для декоративных росписей стен или плафонов, сочетая имитацию рельефа с рельефом подлинным. В России наиболее широкое распространение альфрейная стенопись получила в архитектуре классицизма XVIII-XIX вв. и в стиле ампир начала XIX века. Дворцы Петербурга, среди которых Эрмитаж, Павловский, Екатерининский, Таврический, Елагиностровский и другие, а так же подмосковные усадьбы (Царицыно, Архангельское, Остафьево, Кусково, Дубровицы) содержат замечательные образцы монохромной живописи.

#### Усадьба Архангельское

Усадьба **Архангельское**, называемая Русским Версалем, представляет собой дворцово-парковый ансамбль конца XVIII века. Владелец усадьбы Николай Алексеевич Голицын, будучи в Париже в 1780 г заказал проект дворца, главного господского дома архитектору Ж.Ж.Герну. Строительство началось в 1784 г. Впоследствии усадьба стала принадлежать семейству Юсуповых (с 1810 г.), строительство продолжалось. В этом едином усадебном комплексе отразилась роскошь и размах века Просвещения.

Большой дворец, построенный в стиле классицизм, открывают парадные сени или **вестибюль**. Обращение к античному искусству - одна из основных черт эпохи классицизма. Плоские пилястры расчленяют пространство вестибюля, акцентируя внимание на арочных нишах, дверных и оконных проемах. В нишах расположены античные скульптуры «Амур и Психея», «Кастор и Поллукс» (близнецы, дети Леды от царя Спарты и Зевса), пропорции и масштабы которых органично связаны с масштабом человека. Интересно тональное оформление помещения, свидетельствующее о вкусе заказчика. Главенствующим является тончайшие градации тона, приглушенность и сближенность цветовой гаммы. Серебристо-серая гризайль росписи стен и потолка создает иллюзию лепных украшений. Тематически роспись связана с историей Леды, к которой Зевс проник в виде лебедя. Поэтому образ лебедя является доминирующим в системе росписей. Изящная фигура птицы с выгнутой длинной шеей в сочетании с растительными элементами, гирляндами, венками, архитектурными элементами оживляет симметрию и холодную торжественность стенописи (Приложение 3, рис. 68). Отметим, что растительные мотивы во многом подчерпнуты из реальной действительности. Сюжетные мотивы, дополняются геометрическим орнаментом, меандром, отделяющим роспись стен от потолка. Наличие высоких арочных проемов по всем стенам вестибюля, легкость и простота декоративных росписей предполагает определенную открытость этого интерьера к окружающей среде, и делает его похожим на большую парковую беседку. Такой же мотив парковой беседки можно увидеть в декоративном оформлении лестничной площадки, исполненном гризайлью.

Стенопись присуща всем интерьерам дворца, в зависимости от назначения помещения живопись становится то более смысловой или более декоративной, альфрейной. **Овальный зал** - архитектурный и композиционный центр Большого дворца. Зал декорирован в охристо-желто-белой гамме (Приложение 3, рис. 69). Коринфские колонны золотистого цвета в под-

держивают высокий купол, который расписан в виде кессонов. Сам купол и роспись несут ощущение статичности и замкнутости на себе, строгая ритмичность геометрических ячеек - кессонов поддерживает характер устойчивости и упорядоченности. Геометрический меандр фланкирует внутренний и наружный диаметр росписи. В центре потолка полихромное панно «Зефир похищает Психею», написанное художником Никола де Куртейлем. Росписи под потолком между арочных окон исполнены монохромно желтой охрой, представляют декоративные композиции, сочетающие растительные, зооморфные, геральдические элементы. Применение охристо-желтого цвета подразумевает эффект позолоченности росписей, имитирующих рельефы и элементы архитектуры. Над дверными проемами размещены декоративные композиции картушей в охристо-золотистой монохромной гамме и тематические композиции, имитирующие мраморный рельеф, выполненные в серо-белой гризайли. Аллегии искусств, музыки, живописи и скульптуры послужили темой для этой стенописи. Картуши содержат достаточно однотипные изображения, состоящие из античных ваз, растительных мотивов, венков, гирлянд, музыкальных инструментов. Композиции в гризайли более разнообразны по сюжетам. Героями становятся художник, рисующий античный бюст; музыкант и ангелочек с лирой; муза, указывающая скульптору. Статичность, уравновешенность форм подчеркивают показ имитации неглубокого пространства, тяготеющего к рельефу.

Декорирование **парадной столовой** отличается нестандартным цветовым решением. Тематически столовая представляет египетский зал, где росписи стен и потолка воспроизводят стилизованные изображения древнеегипетского мира. Эклетичность оформления сочетается с театральным пафосом. Гризайль или монохромная живопись выполнена в охристо-розовых тонах, показывает изображения египетских богов и символов. Цветовое решение очень красиво, но размещение всех частей не всегда оправданно. Иногда возникает ощущение слишком явной схематичности, сухости и случайности в комплектовании элементов росписи.

В противоположность парадной столовой **зал Тьеполо**, где выставлены большие полотна знаменитого художника, имеет особое пространственное решение и свои особенности декорирования. Декор не должен мешать выставленным произведениям живописи. Стены окрашены сложным оттенком холодного серо-зеленоватого цвета. Альфрейная стенопись представляет фриз медальонов, размещенный у потолка. Переход от стены к потолку обозначен тонкой лентой геометрического орнамента в стиле гризайль. Художники-декораторы предусмотрели простой, но эффектный ритм медальонов, чередующихся по принципу цвета, тона, формы. Горизонтальные форматы медальонов зеленого цвета перемежаются с чуть более вертикальными форматами медальонов серо-белой гризайли. Вертикальные медальоны светлее, чем горизонтальные, и являются визуальной поддержкой белому потолку. Сюжетами медальонов стали эмблемы искусства, в числе которых лира, палитра, циркуль, сочетающиеся с растительными мотивами, гирляндами и пр.

Декораторы интерьеров Большого дворца проявили высокий художественный вкус при оформлении помещений, выставляющих живописные полотна. Примером служат **1-й и 2-й салоны Гюбера Робера (1733-1808 гг.)** - французский художник второй половины 18 века, который специализировался на написании пейзажей, изображающих руины античной архитектуры в драматических состояниях природы. Картины Г. Робера в первом салоне расположены на активном цветовом фоне стен сложного винно-красного оттенка. Монохромные альфрейные росписи занимают фриз под потолком и потолок. Основа - зеленоватый тон, контрастирующий с цветом стен. Медальоны сложной горизонтальной формы чередуются с вертикальными элементами. Растительные мотивы, гирлянды, венки, пальметты, геральдические предметы, факелы, выполнены в зеленой гризайли. Объем прочитывается искусственной трактовке тональных отношений. Для поддержки насыщенного цвета стен в росписи добавлены букеты садовых цветов такого же насыщенного цвета и тона. Роспись потолка 1-го салона Гюбера Робера синтезирует все качества декоративной живописи ампира и классицизма. Базовая геометрическая фигура композиции круг, уравновешенность и статичность - основные черты росписи. Интересно сочетание гризайли светлого тона с гризайлью чуть более



темного зеленоватого тона, что позволяет чувствовать рельефы большой формы более активно. Изысканность, элегантность, мягкая лирика присущи стенописи этого интерьера.

**Античный зал** дворца посвящен античному искусству, декоративные росписи исполнены в стиле классической серо-белой гризайли. Потолок расписан в виде иллюзорного арочного кессонированного свода. Орнаментальные фризы расположены грамотно, согласно архитектонике помещения. Мотивы содержат геральдические изображения - доспехи, щиты; зооморфные и антропоморфные - грифоны, медуза горгона, фантастические птицы и звери; геометрический и растительный орнамент. Светлая в тоне серебристая гризайль создает эффект трехмерности росписи.

Декоративные росписи Большого дворца усадьбы Архангельское разнообразны, соответствуют стилю и эпохе, отличаются качеством исполнения. В настоящее время большинство стенописи отреставрировано и доступно для зрителей.

#### **Усадьба Царицыно. Павильон Миловида**

Усадебному комплексу Царицыно принадлежит павильон Миловида, построенный в 1803-1804 гг. архитектором Иваном Егоровым в стиле классицизм. Это небольшое строение, расположенное в парке, представляет собой проходную арочную галерею с кабинетами, предназначенными для чаепития. Внутри павильона размещены 16 тосканских колонн. Полуциркулярный свод расписан гризайлью бежево-коричневого тона, имитирующую лепной декор (Приложение 3, рис. 74). Свод расчленен на три подобные друг другу части строгими геометрическими полосами с растительным орнаментом. Ровные и плоские полосы дополнены тонкой линией ионика, показывающей углубления к внутренним иллюзорным плоскостям орнамента. Листья плюща и аканфа организованы в изящные гирлянды. Три разделенные части содержат изображения шестиугольных кессонов, которые чередуются с круглыми цветочными розетками. Ритм геометрических форм достаточно монотонный, строго упорядоченный с плотным чередованием элементов, соответствует неторопливому движению ритма колонн. Интерес представляют изображения в кессонах, показывающих имитацию рельефов, демонстрирующих фигуры античных героев, богов, муз, менад (Приложение 3, рис. 73). Каждая фигурка притягательна своеобразным движением и атрибутами, выразительностью силуэта. Разнообразие движений, поворотов фигур вносит мягкую вибрацию в жесткую геометрическую схему росписи. Внутри поперечного прохода на горизонтальных плоскостях, соединяющих колонны попарно расположены гризайли на античную тему. Фон изображения насыщенного цвета охры красной, фигуры персонажей бело-коричневые. Силуэты прочитываются хорошо, персонажи ритмически сгруппированы на горизонтальном формате, можно пытаться угадать взаимосвязь героев. Однако, чувствуется холодность и схематизм в решении темы, мало эмоциональной напряженности. Поэтому статичность композиций малоинтересна для ближайшего рассмотрения деталей. Анатомия персонажей не всегда убедительна. По существу, эти гризайли несут лишь внешнюю элегантность, не обладают большой художественной привлекательностью. По сравнению с сюжетными композициями изображения свода более гармоничны, поскольку непосредственно связаны с декоративными элементами и представляют единое целое с архитектурой.

#### **Усадьба Никольское-Урюпино**

К сожалению, существуют усадьбы в разрушенном состоянии. Остатки удивительной отделки интерьеров свидетельствуют о былой роскоши зданий. Усадьба **Никольское-Урюпино**, как и Архангельское, так же принадлежала князьям Голицыным. К проектированию большого господского дома и усадебного ансамбля имел отношение все тот же французский архитектор Шевалье де Герн. Строительство Большого господского дома, охотничьего павильона (так называемый **Белый Домик**), паркового ансамбля продолжалось с 1774 по 1780 гг. В семидесятые годы прошлого века здания реставрировались. Но от пожара 2004 г. пострадал Главный господский дом. Архитектором Белого дома стал И.О. Петонди. Это павильон в стиле французского классицизма эпохи Людовика XVI. Все исследователи отмечают, что Белый Домик - шедевр, образец тонкого вкуса, демонстрирует изысканность применения ордерной системы на фасадах и в интерьерах. Французский классицизм на русской

почве показывает изящество фасадов и отбор ордерной декорации, не перегружая здания чрезмерным количеством элементов. Интерьеры павильона, предназначенного для летнего отдыха, хранят следы великолепной декоративной живописи. Палевая, Голубая, Зеленая гостиные и, в особенности, **Золотой зал** сохранили часть альфрейных росписей (Приложение 3, рис. 70-72). Декорирование стен, потолка показывает глубокий синтез искусств, архитектуры и живописи. Правильное применение системы ордерных декораций, расчленяющих плоскости стен и потолка, на гармонические для глаза, точные по масштабу и пропорциям сегменты, вертикальные прямоугольники и горизонталы, создает неповторимый образ интерьера, демонстрирующий единство белого и золотого. Образ усадебного интерьера становится уникальным. Плоские пилястры с четко очерченными каннелюрами, колонны с коринфскими капителями выделяют арки и ниши композиционного центра стены, картуши подчеркивают дверные проемы. Сочетание плоскостей, окрашенных в золотой цвет и белого ордера (пилястры и колонны) создают торжественное настроение пространства. Декораторы демонстрируют постепенный подход к оформлению потолка через ряд фризových геометрических лепных орнаментов. Композиция декора потолка строится на сочетании концентрических окружностей геометрического орнамента центра и округляя прямые углы по периметру.

Примечательна роспись **Золотого зала**. Художники писали гризайлью по золоту, используя гравюры Ф.Буше, французского художника и декоратора XVIII века. Основной орнамент Золотого зала можно назвать гротеском, причудливым переплетением растительных мотивов с мелкими фигурками амура, птиц, мифологических персонажей, музыкальных инструментов, вьющихся лент, венков, гирлянд и прочих атрибутов. Все элементы орнаментов выписаны тщательно, с большим мастерством, с помощью светотени показан объем объектов. Силуэты изящны и понятны, хорошо прочитываются с расстояния, не теряют декоративный эффект. На вертикальных форматах композиции орнаментов складываются в систему канделябров, где относительно осевой линии зеркально симметрично располагаются растительные, антропоморфные, зооморфные образы, разделяя вертикальный объем на ритмически обоснованные горизонтальные части ярусов.

Мотивы альфрейной росписи потолка так же носят характер гротеска. Затейливое переплетение растительных орнаментов вокруг центрального круга организует всю плоскость потолка. Можно проследить соединение мотива греческого аканфа с линейной спиралью, тогда образуется завиток, что придает орнаменту ажурность, ощущение легкости полета. Середины и угловые моменты выделены причудливыми масками, ангелочками, факелами, жертвенниками, розетками, маскаронами и др., которые организованы во фриз завитками-плетенками аканфа. В росписи потолка наблюдаем геральдический принцип изображения из трех фигур: в центре нимфа, верхняя часть которой вырастает из завитков листьев аканфа, по бокам - забавные купидоны в сложных динамических движениях и поворотах.

Над дверными проемами, ниже белокаменных картушей, в узких горизонтальных прямоугольниках размещены фигуративные композиции на античные темы. Можем угадать «Праздничное шествие», «Жертвоприношение» и другие. На золотом фоне гризайлью умбристого цвета прописаны фигуры героев. Ясно обозначен композиционный центр, прочитываются действия каждого персонажа. Группы фигур классически скомпонованы относительно друг друга, ритмически чередуются. Интересны характеры и типажи персонажей. Образы написаны очень точно, использовано небольшое количество художественных средств и приемов выражения: тональные переходы одного коричневого цвета, выдержанность силуэтов.

Росписи Белого дома усадьбы Никольское-Урюпино относят к стилю ампир, который завершает развитие классицизма, показывает мягкий провинциальный московский характер, стремящийся к лирическому освоению устоявшихся черт классицизма.

### Усадьба Дубровицы

Первое упоминание о подмосковной усадьбе Дубровицы относится к 1627 г, когда она принадлежала боярину И.В.Морозову. Впоследствии владельцами стали князья Голицыны, господский дом был построен в стиле барокко (1688 г.). В конце XVIII в владельцем усадьбы стал А.М. Дмитриев-Мамонов, при его сыне Матвее Александровиче Дмитриеве-Мамонове господский дом был перестроен в стиле классицизм. Самой удивительной росписью является роспись **Гербового зала**, сделанная монохромной живописью (Приложение 3, рис. 75). Роспись была случайно обнаружена после пожара 1964 г. под слоем штукатурки при реставрации. Помещение расписано полностью от пола до потолка. Уникальность живописи заключается в особом подходе: это архитектурный пейзаж, представляющий перспективу, которая визуальнo расширяет пространство. Эффект расширения создается за счет правильного геометрического рисунка перспективы изображаемых объектов. Перспектива многоплановая, содержит повторяющиеся изображения готических архитектурных мотивов. Художники хотели показать иллюзию трехмерного пространства, трюмплёй или обманку. Это достигается тонкими переходами розовато-коричневых тонов на дальнем плане и акцентированием темного тона умбры жженой на первом. На ближнем плане темные колонны держат изящно прописанные гербы, среди которых герб Дмитриевых-Мамоновых. Тонко сделанные детали гербов дополнительно придают эффект дальности пространства.

В первой половине XIX века декоративные росписи интерьеров были распространены в купеческих домах далеко от столиц. Декорирование целиком зависело от вкусов заказчика. До наших дней дошли некоторые примеры подобной живописи. Так, **дом купца Котляров в Вологде**. Стены и потолок расписаны монохромным растительным орнаментом с включением картушей, содержащих пейзажные мотивы, изображающие родной город Вологду (Приложение 3, рис. 76). Изящные растительные орнаменты с передачей легкого объема сделаны почти монохромно, они сочетаются с плоским орнаментом геометрического характера, который выполнен охристо-коричневым цветом. Дополнение росписи цветовыми элементами (букеты цветов) демонстрирует хороший вкус декоратора. Возможно, здесь в цветовых решениях стенописи играет большую роль фактор природы. Северный сдержанный колорит предполагает гармонию сочетания различных элементов.

Интересно сравнить с этой росписью оформление интерьеров **дома купца Наумова в Рыбинске** (1840-1843 г.). Роспись потолка в доме на Волге не знает пределов фантазии (Приложение 3, рис. 77). На светло-зеленоватом фоне располагается множество разнообразных деталей. Они настолько многочисленны, что сложно найти стилистическую связь между элементами. Пожалуй, только настроение, выражающее бесконечный оптимизм каждого дня, может объединить детали в единое целое. Изображены медальоны очень сложной формы, заполненные натюрмортами с реально написанными фруктами, которые не повторяются. Каждый натюрморт оригинален. В круглом медальоне основным элементом является стеклянная ваза с яблоками и виноградом. Гирлянды цветов размещаются вокруг, подчеркивая излюбленные геометрические фигуры - круг, овал. Тут же маленькие квадратные медальоны, где на темном фоне изображены вазы восточного характера. Восточные формы сосудов образуют начало узора канделябров, продвигающихся по средней линии в композиции росписи потолка. Растительные орнаменты показывают не только красивую декоративную форму листьев, но и яркие насыщенные цвета, переходы от нежно-розового и сиреневого к зеленому и красному, соединяют условность и натуралистичность. Классические орнаменты, например, пальметта, становятся плоскими и графичными. Посередине длинной стороны потолка возникают вытянутые по горизонтали медальоны, где на темно-синем фоне гризайлью выполнен роскошный растительный орнамент, состоящий из листьев аканфа. Мотив спиральной завитки сочетается с реалистической трактовкой по подобию формы. Чтобы показать объем листьев и стеблей, по теням были проложены оттенки теплого цвета. Кажется, что здесь соединяется несоединимое, эклектика главенствует, но, возможно, что это одна из наиболее характерных для провинциальной России росписей переходного периода, где свобода само-

выражения поглощает остатки высокого стиля и создает нечто особое, самостоятельное, камерное, уютное, домашнее.

Исследователи искусства эпохи классицизма отмечают различия между московским, более провинциальным, и столичным классицизмом, который ближе к французскому варианту, где классический ордер используется более полно. Русский классицизм и русский ампи́р нежнее и мягче европейского, свободен в выборе средств, несет чудесный привкус провинции.

Декоративные росписи в интерьерах дворцов Петербурга и окрестностей конца 18 начала 19 века имеют свои особенности. Во-первых: чаще всего, это резиденции императорской семьи, поэтому декорирование должно отличаться изысканным вкусом и роскошью. Во-вторых: были приглашены итальянские художники-декораторы, которые в русле общеевропейской традиции осуществляли синтезирующую творческую работу, представляя качественно новое целое, возникающее на российской почве. Целая плеяда итальянских живописцев семья Дж.Б.Скотти, Б. Медичи, А.Виги, П.Гонзаго и др. внесли значительный вклад в развитие оформления интерьеров эпохи классицизма.

В системе декоративных росписей дворцовых интерьеров Петербурга встречается немало монохромной живописи. Рассмотрим некоторые наиболее выразительные примеры альфрейной стенописи.

### **Павловский дворец**

Павловский дворец - резиденция Павла I и его супруги Марии Федоровны с 1796 г. Строительство дворца по типу итальянской виллы в стиле строгого классицизма в 1782-1786 гг. начал архитектор Чарльз Камерон, затем его сменили архитекторы Винченцо Бренна, А.Н. Воронихин.

**Египетский вестибюль** открывает парадные залы дворца. Стены украшены рустом и имеют такой же цвет, как и фасады. Поэтому данное пространство служит переходным от экстерьера к интерьеру. Интерьер украшен двенадцатью скульптурами, изображающими египтян, рельефами, символизирующими знаки зодиака. Роспись потолка выполненная в гризайли, посвящена 12 месяцам года, содержит аллегории времен года (Приложение 3, рис. 78). Автор стенописи -К. Скотти. Композиция плафона отличается ясным геометрическим членением плоскости, соответствующем конструктивным элементам помещения. Изображение имитирует лепные украшения, рельефы на небесно-голубом фоне. Сюжетные композиции заключены в центральную геометрическую фигуру овал, разделенную на четыре сегмента (по временам года). По периметру геометрия подчеркнута лентами деликатного орнамента. Основные персонажи - амуры, находящиеся в динамических движениях, занятия амуров символизируют времена года. Например, амуры, греющиеся у огня - это аллегория зимы. Амуры, отмечающие праздник урожая - аллегория осени. Фигуры грамотно расположены и сгруппированы, создают интересный ритм, развивающийся повествовательно. Орнаментальные и декоративные изображения дополняют роспись. Они типичны для орнаментов классицизма. По углам плафона изображены аллегорические крылатые фигуры, произрастающие из завитков листьев аканфа. Сложный по конфигурации формат плотно заполнен одним из самых пышных орнаментальных мотивов: растительный завиток-спираль аканфа с розеткой. Птица-лебедь, как дань эпохе Наполеона, обогащает орнамент. Мотивы зеркально симметричны и подобны друг другу. Очень интересны изображения фигур героев-воинов, расположенных на противоположных частях плафона в сложных по конфигурации форматах. Силуэты фигур динамичны и элегантны, убедительны по движениям. Светотеневая моделировка всех форм выполнена тщательно, гризайльная живопись производит впечатление настоящего белогокаменного рельефа.

На площадке первого марша **парадной лестницы** расположена роспись Дж.Б. Скотти, посвященная египетской теме. Треугольная стена содержит изображение фантастического архитектурного портала, где колонны и антаблемент с рельефом написаны при помощи монохромной живописи охристо-коричневого цвета. Гризайль изображает процессию египтян,двигающихся наверх. Пвозка, запряженная быками, предполагает наличие композиционно-

го центра, присутствуют интересные бытовые детали и ракурсы. Однако, позы и жесты большинства персонажей схематичны, отсутствует пластическая взаимосвязь между ними. Фигуры написаны слишком широко, не всегда прочитывается объем и форма деталей и целого. Центральное место росписи занимает светло-голубое небо, демонстрируя попытку передать иллюзию пространства. Использование в гризайли элементов хроматического цвета вполне обосновано. Светло-синий цвет в плафоне египетского вестибюля развивается в небесах этой росписи и получает раскрытие в живописи плафона парадной лестницы.

Роспись **потолка парадной лестницы** верхнего вестибюля была сделана К.Скотти. Монохромная живопись розовато-коричневого цвета сочетается с розовым цветом стен. Живопись создает иллюзию сводчатого потолка, на противоположных сторонах изображены арки, которые поддерживаются колоннами, сквозь которые просвечивает лазурное небо с облаками. На поверхности потолка монохромно написаны кессоны со сложными розетками, центр украшен квадратным орнаментом с двуглавым орлом в круге, обведенными лентами орнамента. Легкий и точный тональный разбор элементов помогает передать глубину пространства.

Многие потолки и стены Павловского дворца сочетают полихромную живопись, гризайль и лепнину. Оригинален **плафон второго проходного кабинета**. Стены помещения облицованы розовым мрамором. А роспись гризайлью находится на мозаичном фоне золотой смальты. Использован растительный и зооморфный орнамент. Соотношения орнаментальных и гладких плоскостей гармоничны. Выпуклость частей орнамента строится на основе тональных градаций. Как правило, живопись на золотом фоне должна иметь четкие силуэты, подчеркнутые темным тоном контурной линии. Сочетание бледно-розового с золотом и светлой гризайлью производит праздничное впечатление.

Роспись потолка **Кавалерского зала** отвечает всем принципам стенописи начала XIX в. (Приложение 3, рис. 79). Живопись потолка имитирует рельефы и тем самым соответствует декору стен, где размещены рельефы античного типа. В оформлении плафона ясно прочитывается идея симметрии, идея чередования орнаментального и фигуративного, можно проследить ложно-конструктивный характер росписи. По периметру располагается пышный растительный орнамент из завитков и спиралей аканфа, плюща, виноградной лозы, мотива розеток и цветка с факелом. В падугах ритмическое повторение квадратных кессонов и кессонов шестиугольной формы. На противоположных коротких сторонах потолка находятся иллюзорные эффекты - неглубокие арочные ниши с геральдическими мотивами. Изображение императорской короны и инициалов Павла I, окружают пальмовые ветви, гирлянды из цветов. По обеим сторонам геральдических элементов - две обнаженные фигуры юношей-героев в сложных позах и ракурсах. Всё написано гризайлью, для передачи объема тени обобщены, пролессированы теплым тоном, благодаря чему световые части смотрятся более выпукло. Основная плоскость потолка расчленена на несколько частей, где декоративное оформление строится на повторении мотивов, своеобразной художественной рифме. Богини славы держат щиты с изображением мальтийского креста и св. Георгия Победоносца, дополнены трофеями, доспехами, знаменами, трубами, дубовыми листьями и пр. Гризайль светлых тонов выполнена на зеленоватом фоне, соответствующем общему колориту зала, имитирует рельефные украшения.

Среди многочисленных росписей дворца нельзя не отметить роспись **плафона проходного кабинета** перед тронным залом работы **П.Гонзаго** (Приложение 3, рис. 80). Пьетро Гонзаго художник-монументалист, декоратор, архитектор, сподвижник Ч. Камерона, придерживающийся принципов иллюзорности и перспективизма в стенописи. Этот плафон не принадлежит к строго гризайльной живописи, однако, применение автором ограниченного количества красок, производит впечатление живописи монохромной, имеющей более теплые теневые участки изображения. Рисунок П.Гонзаго точен и изящен, включает особую орнаментику, где архитектура находится в сильном перспективном сокращении. Колоннады, арки имитируют элементы интерьера, который продолжается вверх, расширяет пространство, увеличивает высоту помещения.

Гризайлью расписаны многие залы Павловского дворца, среди которых библиотека К.Росси, кабинет «Фонарик», залы войны и мира, картинная галерея и другие. Декорирование зависит от образно-тематического и функционального принципов существования интерьера. Это могут быть только орнаментальные бордюры по периметру потолка, или возрастает количество сюжетных, геральдических мотивов. При всем многообразии живописного декора сохраняются общие черты, характерные для эпохи.

### **Таврический дворец**

Таврический дворец был резиденцией князя Г.А. Потемкина, построен архитектором И.Е. Старовым в 1783-89 гг., как уникальная загородная вилла в стиле классицизм. Только в 1801 г. при Александре I продолжилось дальнейшее формирование облика Таврического дворца, в качестве резиденции императора.

**Екатерининский зал** - центральное помещение, обладающее изяществом пропорций, строгостью, монументальностью, колоссальностью размеров 74,5x14,9 м. Представляет величественную колоннаду ионического ордера (36 колонн). Роспись потолка была сделана Дж. Б. Скотти в 1802 и 1819 гг. Широкий орнаментальный бордюр декорирует потолок по периметру. Округлые медальоны растительного орнамента создают основной ритм чередования элементов, вертикальные объемы капителей, факелов дополняют горизонтальный ритм медальонов. По длине бордюра расставлены акценты в виде изображений грифонов, женских и мужских фигур богов Марса, Минервы и др. Стенопись выполнена в технике гризайль, имитирует рельефы (Приложение 3, рис. 81). Скотти обозначил эклектический принцип своей системы декора, возникающий при неоднородности стилистических приемов, обладающей большей подвижностью при попытке создать нечто новое. Пропорции ширины бордюра согласованы с пространством зала и элементами архитектуры. Эстетика гладкой поверхности приобретает качества самодостаточности. Декор в целом отличается высоким художественным вкусом, образуя синтез искусств, архитектуры и живописи.

**Купольный зал** Таврического дворца считается триумфом русского классицизма. Он обладает тонкой соразмерностью элементов архитектуры и совершенством пропорций (Приложение 3, рис. 82, 83). Росписи зала выполнил Дж.Б.Скотти, применяя гризайль. В этом случае декор не отвлекает от ясной по характеру архитектуры, а деликатно ее дополняет. Купол расписан кессонами, уменьшающимися к центру, таким образом создается ощущение более сферического свода. Каждый ярус или каждое конструктивное членение архитектуры имеет свое живописное подтверждение. Декоративный фриз (чуть ниже купола) расписан повторяющимся мотивом геральдического свойства, представляющий грифонов, окружающих щит, системы гирлянд, объединенных растительным орнаментом. Ниже в парусах расположены аллегорические фигуры, символизирующие искусства: «Архитектура», «Скульптура», «Музыка», «Живопись». Барельефы сочетаются с растительным орнаментом, сделанным в технике гризайль. На уровне ионических капителей колонн сделаны специальные плоские ниши для росписей. Живопись исполняли на холстах клеевой краской, заготовленными колерами, затем холсты монтировались на стену. Чем тоньше светотеневая моделировка, чем больше градаций, тем сильнее иллюзия скульптуры в гризайли. Фон затонирован в цвет стен, изображения имитируют лепнину. Сюжетные мотивы преобладают над геометрическими и орнаментальными. Привлекают внимание многофигурные композиции на темы «Иллиады» Гомера, напоминающие классические построения композиций мастерами эпохи Возрождения. Так, роспись «Посольство к Ахиллу» обладает продуманным размещением персонажей на плоскости, акцентированием главного, движением фигур, объединенных в группы к центру. Динамика жестов рук, позы персонажей образуют убедительную систему взаимосвязи планов. Тональное решение демонстрирует некоторую жесткость рисунка, графичность, ясность силуэтов. Отдельные панно изображают торжественных гениев, проявляющихся, как положено, верхней своей частью из растительных завитков и спиралей, заполняющих формат. Богини Славы с длинными трубами, симметрично расположены относительно арочного прохода. Трехчастная композиция уравновешена, фигуры богинь в античных облачениях, одновременно собранны и расслаблены. Сложной конфигурации вазон,

оплетенный гирляндами и растительным орнаментом является композиционным центром. От него в разные стороны расходуется плавное волнообразное движение, подчеркнутое движением рук и направлением торсов фигур, и возвращается обратно благодаря положению растительных элементов. Некоторая возникающая стилевая эклектика вносит новые оттенки смысла, которые не могут быть исчерпаны жанром.

### **Елагиноостровский дворец**

Среди дворцов Петербурга дворец на Елагине острове отличается особой теплотой изысканного убранства, гармонирующего с внешним видом. Это летний императорский дворец. В 1818-1822 г.г. Карл Росси из усадьбы XVIII в. перестроил дворец для Марии Федоровны, матери императора.

**Вестибюль** или **парадная передняя** становится архитектурно-пространственной точкой отсчета в образно-пластическом решении комплекса. На фоне зеленых стен холодного оттенка в неглубоких нишах размещены изящные белые скульптуры весталок, держащие подсвечники. Потолок расписан Дж.Б. Скотти. Широкий орнаментальный бордюр окаймляет потолок по периметру, имитирует мраморные рельефы. В мотивах много эклектичных цитат из античности, в чередовании одинаковых элементов присутствует строгая ритмичность. Изображения факелов и вазонов, грифонов с венками перемежаются с розетками в квадратных кессонах, поддерживая ясность ритмов квадратов и прямоугольников. Неожиданную мягкость в упорядоченность орнаментов привносит акцентирование центра и углов гладкой плоскости плафона. Растительный мотив спиральных завитков и пальметты имеют более воздушный характер, чем орнаменты бордюра. В очередной раз видим возможность неоднородной стилистики, применяемой Скотти.

**Овальный зал дворца** спроектировал Д.Кваренги по принципу строгого соответствия декора ритмам членения стен и потолка и конструктивным особенностям архитектуры. Потолок овального зала расписал Б. Медичи. В традициях эпохи ампира, по аналогии с римским Пантеоном купол расписан кессонами, гризайлью. Кессоны уменьшаются к центру, создавая иллюзию перспективы перекрытия.

**Столовый зал** декорирован с изысканным вкусом в бело-золотой гамме. Росписи потолка, выполненные Дж.Б. Скотти в технике гризайль, имитирующие скульптуру, вторят скульптурному декору стен зала (Приложение 3, рис. 84). Здесь переплетаются два качества, показывающие стилистику ампира: интерес к сюжетным мотивам и подражание в живописи отдельным элементам декоративно-прикладного искусства, например бронзовым деталям. С помощью имитации бронзы или золота художник удачно разнообразит изобразительный ряд фризовых композиций плафона. Праздничное шествие Вакха заполнено быстро разворачивающимся движением персонажей, устремленных вперед. Элементы росписи золотого цвета грифоны, вазоны обозначают углы зала и середины сторон. Героев праздничной процессии интересно рассматривать, их жесты, позы, положения убедительны. Объемы прописаны тщательно и умело. Такой же прием встречается в росписи потолка **кабинета Александра I**, исполненной Скотти. По периметру плафона проходит спокойный и строгий орнамент из растительных мотивов, где главенствует пальметта и завитки аканфа, лавровые листочки густо и правильно расположены с двух сторон ветки. Они выполнены в серо-белой гризайли, подчеркнут общий силуэт. Углы акцентированы монохромным изображением, имитирующим золотой или бронзовый рельеф. Это изображения военных доспехов, трофеев, фигуры Славы с венком и факелом симметричны и подобны друг другу. Плафон **голубой гостиной** помимо гризайльных сюжетных композиций и монохромных золотых вставок дополнен полихромной живописью танцующих фигурок античных богинь. Эта поэтическая тема расширена итальянцем А.Виги в полихромной росписи **фарфорового кабинета**.

На формирование художественных принципов декорирования интерьера петербургских дворцов большое влияние оказали концепции классицизма, при которых декоративное убранство должно соответствовать ордерному началу, декларируя ярко выраженную симметрию и самодостаточность отдельных элементов. Применение монохромной живописи или живописи в стиле гризайль, или как ее называли в документах того времени — «живопись

под лепку», было органичным для интерьеров классицизма, поскольку она выступала в единстве с лепным декором и архитектурой

### 3.1.3 Мозаика. Традиции и современность

#### Монохромные мозаики античного мира

Одна из ведущих техник монументально-декоративной живописи - это мозаика. Мозаику называют вечной живописью, потому что за тысячи лет кусочки мозаики сохранили первозданность цветового богатства. Изначально это были неизобразительные напольные покрытия в виде россыпи гальки (храм Артемиды в Спарте, святилище Афины в Дельфах VI-VII век до н.э.). Затем появились простые геометрические узоры - клеточки, меандры, скрепленные известковым, глиняным и другим раствором. Применялась галька черного, серого, белого цвета, иногда мрамор или известняк. Цветовая палитра была ограничена. Простота и грубоватость подобных мозаик позволили назвать их «opus barbaricum». Греческая архаика оставила множество изумительных примеров черно-белой мозаики. Например, галечные полы так называемого Дома Кентавров, Коринф, V век до н.э. (Приложение 4, рис. 85); Эретрия, Дом Мозаики, IV в. до н.э. Эти изображения стилистически можно связать с вазописью, потому что применен следующий принцип изображения - белое на черном. Галечные мозаики располагались на полу, имели центрическую композицию. Декоративность композиции подчеркивалась сочетанием пауз и плотно заполненных изображением участков пола. Концентрические окружности декорировались бордюром из геометрического орнамента, треугольников, полос различной ширины, меандром, волнами. Сюжеты были просты, включали стилизованную растительность, листья аканта, стебли плюща, мастерски переплетались с силуэтами человеческих фигур, силуэтами животных, львов, леопардов, мифологических существ, кентавров, грифонов. Часто изображения складывались в сцены охоты, погони. Мозаичистов отличала гармоничная компоновка фигур и элементов в избранный формат (квадрат, круг, прямоугольник, треугольник). Например, силуэты птиц с раскрытыми крыльями и грифонов удивительно точно вписаны в треугольный формат, найдена соразмерность темного фона и светлых пятен фигур. Мастера полностью используют выразительные возможности черно-белого изображения, не оставляя без внимания не только красиво очерченное пятно, но и элегантную линию. Белые силуэты деликатно дополнены изящными черными линиями, рисующими детали

Постепенно происходило обогащение технических способов набора мозаики. Научились обрабатывать камень, подкалывать его с четырех сторон, тесселировать. Мелкие кусочки камня, модули могли соприкасаться друг с другом плотнее. Нашла свое применение и смальта, непрозрачное стекло, окрашенное окислами металлов, мрамор, известняк. Мозаичный набор с применением обработанных камней получил название «opus tessellatum». Часто использовались комбинации гальки и тесселированного камня в одном произведении. Блистательные мозаики этого периода были найдены в г. Пелла (IV-III век до н.э.). Усложнялись узоры, появлялись символические и мифологические сюжеты. «Охота на льва», «Охота на оленя», «Дионис на гепарде» отличаются исключительной точностью композиции, изящностью рисунка и силуэтов (Приложение 4, рис. 86). Мастера превосходно показывали природные способности черно-белой гаммы, включающие тональную контрастность, графичность, силуэтную изысканность. Интересно проследить качество полутонов, их появление не разрушает силуэтов фигур, сохраняет цельность восприятия. Полутона представляют собой средний тон, уточняющие анатомические особенности фигур в движении. И здесь мы узнаем имя художника-мозаичиста, который выложил белым по черному «Гносис сделал». Поскольку модули теперь можно класть ближе друг к другу, то изобразительные возможности расширяются. Четкие очертания, выразительные детали, текстурные контрасты - это то чем отличаются мозаики расцвета эллинизма. Большое внимание уделялось центральной сюжетной изобразительной части мозаичного пола. Некоторые исследователи отмечают, что динамизм ранних композиций переходит в драматизм, а реализм изображения готов перерасти в



натурализм! Во всяком случае можно увидеть попытки передачи пространства и объема в центральных сюжетных композициях, декоративность стремится быть трехмерной напольной картиной, ограниченной декоративной рамой-бордюром. Мозаичный набор стал производиться в строгом порядке по извилистым линиям сложного рисунка, он назывался «opusvermiculatum». Мозаики эллинизма настолько совершенны, что были чрезвычайно привлекательны. Даже через 100 лет после создания мозаик в Пелле эти сюжеты пользовались необыкновенной популярностью, оставались почти неизменными в схеме и компоновке. Но приемы обрамления отличались разнообразной сложностью и вариациями.

Единство сюжетно-иконографического материала прослеживается на протяжении многих эпох, то есть происходит обмен сюжетами. Так, мотив ныряющих дельфинов характерен и для мозаичных панно, и для скульптурных рельефов, а в текстиле можно найти элементы фигур мифологических животных.

Очень характерны напольные мозаики Дома Крптопортика, Помпеи. Крптопортик - подземная галерея в римском доме для различных нужд. Композиция мозаик подчиняется конфигурации плана дома, разделяется на несколько самостоятельных фрагментов, объединенных монохромностью колорита. Спокойный геометрический орнамент, состоящий из элементов, окрашенных в три тона - белый, серый средний, серый темный цвет; занимает самое большое по площади пространство дома. Напольная мозаика переходов из одного помещения в другое, квадратное в плане, содержит растительный орнамент - розетку, которая компонуется в круге, расположенном в квадрате. Если основной фон мозаик, находящихся в больших помещениях, белый с темными орнаментами, то переход сочетает темный фон квадрата с белым орнаментом и белый фон круга с темным узором. Это помогает неоднозначности восприятия пространства жилища в целом. Одно из помещений декорировано удивительно интересным полосатым орнаментом, где можно заметить сложную укладку модулей, своеобразной «косичкой». Такой набор требует хорошей обработки камней, чтобы эффект узора удался, учитывается форма, фактура, наклон камней; элементом декора становится шов, его ширина, глубина, тон и цвет. Здесь же мастера наряду с черно-белым цветом применили камни цвета природной охры теплого оттенка. Это придало помещению приятное чувство домашнего уюта.

Интересно проанализировать помпейскую напольную мозаику из Дома с дельфинами (Приложение 4, рис. 87). Основной цвет пола белый, изображения темные. Центральное место занимает традиционная компоновка - окружность в квадрате, сочетание растительного и геометрического орнамента. Присутствует ощущение прозрачности и легкости, темный рисунок орнамента оставляет достаточно места белому фону. Соотношение между фигурой и фоном, пустота является неотъемлемой частью художественного целого. С внешней стороны квадрата расположены орнаментальные мотивы, напоминающие кракена, его изящные динамичные щупальца; и сюжетные композиции. Одна представляет плывущих дельфинов, другая фигуры людей, возможно пловцов, вокруг стилизованного сосуда с завитками. Герои сюжетов набраны камнями темного цвета с рисующими белыми линиями внутри силуэтов. Дельфины кажутся более достоверными, сделанными с большей свободой. Внутри темного силуэта мастер-мозаичист показал светлое пятно брюшка морского животного, а это помогло тонально привязать темный силуэт к светлому фону. Фигурки пловцов выглядят наивными, пропорции тела человека, анатомические особенности не соответствуют действительности. Однако, движения пловцов выразительны, размещение фигур подчинено диагоналям, что подчеркивает динамику, необходимую по задумке сюжета. Уточним, что фигурки пловцов кажутся наложенными на белый фон, внутри силуэтов нет белых рисующих линий, за исключением маленького белого пятна глаза человека. Это слишком малое пятно, чтобы связать темный силуэт с фоном.

Мифологические сюжеты, где действие происходит в морской пучине были очень популярны в античных мозаиках. Знаменитые римские термы Каракаллы (212-217гг н.э.) декорировались черно-белыми мозаиками, к сожалению, до нашего времени дошло немного. Мы можем увидеть «Амура-наездника», «Грифона» и некоторых других. Доминирующее ка-

чество - плоскостность, изящество силуэта. На наш взгляд, не всегда рисующие белые линии внутри темной фигуры соответствуют такому размеру настолько тонко, чтобы не разрушался силуэт.

Тематика позволяет передавать динамику композиций, используя свободное размещение силуэтов на плоскости, контролируя количество и ритмы пятен. Удивительная мозаика из виллы Папирусов (Геркуланум) демонстрирует Тритона в окружении морских и мифологических существ (Приложение 4, рис 89). Центр композиции выделен крупным размером темного силуэта тритона, который соразмерен белому фону, и дополнен фигурами ныряющих рыб, дельфинов, кальмара и осьминога. Художники гармонически сочетали выразительность темных силуэтов и их единство с белым фоном, которое осуществляется через ясные белые рисующие линии. Очевидно, что мастера хорошо изучили обитателей моря; их изображения характеризуются точными деталями (изумительный ритм щупалец осьминога). Лучшие образцы мозаик демонстрируют очень жизненные образы. Даже мифологические существа полны достоверности. Например, черно-белая напольная мозаика из терм Нептуна в Остии (Приложение 4, рис. 90, 91). Сложный прихотливый ритм силуэтов морских коней и колесниц, их динамичное движение образует кружевную вязь, почти орнамент, где различаются фигурки амуров, грифонов и nereid. Создается легкая иллюзия театрального представления. Моделировка форм происходит очень сдержанно и деликатно по направлению кладки модулей. Напомним, что используются только два цвета - черный и белый.

Другим излюбленным мотивом римлян можно назвать «Cavecanem» (бойся собаки), который в полном объеме демонстрируют мозаики Помпеи (Приложение 4, рис. 92). Образ сторожевой собаки часто использовали в напольной мозаике при входе в дом. Это - охранный талисман и предупреждение. Надпись «Cavecanem» стала нарицательным для обозначения таких изображений. Вспомним наше, отечественное «Во дворе злая собака!» Композиционное решение отличалось разнообразием. Иногда силуэт собаки темного тона компоновали в белый квадрат. Иногда на белом фоне изящной черной линией очерчивался контур сторожевого пса.

Известны самые интересные изображения «бойся собаки». На полу прихожей набрали целую мозаичную композицию, включающую рисунок входной двери. Она полуоткрыта, тут же расположено оружие для защиты от грабителей. Но главным оружием устрашения является собака, лежащая на пороге дома и охраняющая вход. Любопытные детали - открытая пасть, грозные острые клыки, язык красного цвета. Настоящий охранник.

В другом доме напольная мозаика с собакой имеет иной характер. Фигура грозной и свирепой собаки изображена на простом декоративном фоне. Силуэт животного передан с полным пониманием повадок собак. Художник и здесь показал внимание к деталям. Динамичный рисунок лап с когтями, изгиб спины, положение головы передают громкий лай хвостатого охранника.

Образы и характеры собак различны, очевидно, по желаниям заказчиков. Может быть самая трогательная и милая в истории искусства, совсем нестрашная, спящая мозаичная собака на пороге CasadelPoetaTragico. Тонкие изящные лапы, красиво изогнутая шея, минимализм средств, всего одна-две белые линии на темном фоне силуэта собаки. Однако, следует посмотреть, где именно размещено изображение. На пороге, точно посередине входа! У кого достанет смелости или, скорее, небрежности наступить на собаку? Мозаики въездов в дома Помпеи чаще содержат изображения диких и жестоких животных, исполненных в черно-белом варианте, окруженных геометрическими узорами. Дом Медведя, Дом Дикого Кабана, Дом Древней охоты демонстрируют монохромные мозаики, изображающих раненных и разъяренных зверей, медведя, кабана, сюжеты охоты на кабана с собаками. Цель подобных изображений - избавиться от злых духов и несчастий

Любопытна мозаика из Дома Весталки, Помпеи, 1-50гг. (Приложение 4, рис. 93). Сюжет, вероятно, обращен к мыслям о неизбежности смерти. Широкими темными полосами отделяется белый фон, внутри которого расположен скелет человека, бодро держащий в ру-

ках кувшины с вином. Художник применил черную линию в качестве выразительного средства, показывает как устроен человек. Считается, что эта мозаика могла быть вывеской ритуального бюро. Зритель, тяготеющий к субъективному восприятию способен, наблюдая такое отвлеченное понятие, как линия, осознать некое духовное начало, проникнуться идеей мозаики.

Рассмотрим взаимосвязь аутентичных античных монохромных мозаик с современными попытками возобновления мозаичных традиций. Хорошим примером являются черно-белые мозаики острова Кос. Исторические мозаики периода архаики отличаются геометрическим орнаментом, деликатно взятыми по тону двумя серыми тонами на светлом фоне. Масштаб орнамента соразмерен общей площади мозаики. В орнамент деликатно вписаны птички, сцены охоты и другие несложные сюжеты. Современная галечная мозаика, которую можно увидеть на улицах острова Кос, пробует сохранять традиции (Приложение 4, рис. 94). С формальной точки зрения изображения животных и птиц, применение геометрического орнамента выглядит неплохо. Мозаики заполняют определенные части архитектурного пространства, кажутся достаточно гармоничными на откосах лестниц и внутренних двориках домов. Но являются всего лишь повторением, иногда слишком примитивным и грубым, без полета художественной фантазии.

### **Средневековье**

Попытаемся проследить стилистические традиции напольных монохромных мозаик античности в средние века на примере мозаичных мощений церкви Санта-Мария дель Ратире в Россано 1152г. (Приложение 4, рис. 95, 96). Мозаичный пол представляет гармоничную композицию, сочетающую фигуративные и геометрические тенденции. Темные силуэты фигур символических животных размещены в окружностях светлого тона, ограниченные светлыми бордюрами в виде переплетающихся лент на общем темном фоне. Идея произведения - диалог между небом и землей, передача символической созерцательности монахов, которые ищут одиночества, чтобы приблизиться к богу. По существу, основная мысль - передача равновесия в окружающем мире. Композиционные ритмы темного и светлого, орнаментального и фигуративного подчинены этой идее. Средневековые изображения фантастических зверей несут смысловую нагрузку. Единорог являет символ силы и чести; кентавр - символ пороков искаженного человека. Кентавр, дующий в рог, издает неприятные звуки, которые говорят об опасности, символизируют борьбу между добром и злом. Фигуры зверей просты, статичны, цельны по силуэтам. По сравнению с легкостью и изяществом античных изображений, они кажутся примитивными. Введение светлого орнамента в темное пятно фигур не разрушает единства и цельности изображения, соответствует единству образного решения архитектурного пространства.

### **Монохромные мозаики современных авторов**

Нельзя не упомянуть современных художников, мастеров мозаики, у которых ограниченная палитра стала средством художественного выражения идеи произведения. Наиболее известные монументальные произведения подобного характера, выполненные российскими авторами **А. В. Васнецовым, Н.И. Андроновым, В. Эльконым** - мозаика кинотеатра «Октябрь» (г.Москва, 1967 г.), мозаика «Человек и печать» в интерьере здания газеты «Известия» (г. Москва, 1978г.).

Мозаика кинотеатра «Октябрь» посвящена событиям революции 1917г, полностью покрывает фасад здания, его верхний объем. Особые пространственные условия, трудности обозрения мозаики обуславливают необходимость особой композиционной структуры произведения. Передать движение революции, показать перелом эпох и начало нового неизвестного - такова была эпическая задача, стоящая перед художниками. Поэтому, правомерен выбор художественных средств, заключающийся в динамике диагональных ритмов, асимметрии, некоторой фрагментарности мотивов, которые концентрируются, как будто на определенном кинокадре хроники, демонстрируя внезапные, но продуманные переходы масштаба. Цветовая гамма, состоящая из тональной раскладки теплого коричневого с вкраплениями синего, помогает раскрытию идеи.

Мозаика «Человек и печать»(Приложение 4, рис. 97, 98) отмечена интересными творческими поисками. С одной стороны, мозаика органично взаимодействует с интерьером, а с другой стороны изменяет, реконструирует, рисует архитектуру. Строгий композиционный ритм вертикалей, сдержанность поз и движений героев свидетельствуют о цельности, конструктивной устойчивости планов. Колористическая система, выбранная авторами, ограничена серо-бело-черными тонами. Исследователи отмечают удивительную образность цветовой гаммы, ассоциирующейся с газетной полосой. Мрамор серо-белого цвета набран достаточно просто и логично, горизонтальные ряды фона сочетаются с прямыми диагональными рядами на фигурах. Скупая цветовая гамма не кажется однообразной, меняя звучание цвета с разных точек зрения. Материальность мозаики придает стене особую пластичность, позволяя активно действовать на архитектуру.

Мозаики художников-монументалистов советского периода отличаются приподнятым внутренним строем, глубиной образной структуры, которые соответствуют избранной внешней экспрессии. Применение ограниченной цветовой гаммы выражает творческий подход к выбору особых формальных средств выражения поставленных задач.

**Алексей Жучков** - художник-монументалист XXI века, занимается мозаикой. А.Жучков получил профессиональное художественное образование, окончил монументальную мастерскую профессора Е.Н. Максимова МГАХИ им.В.И. Сурикова, прошел стажировку в творческих мастерских РАХ. Выполнял мозаики для монастырей Афона и России, участвовал в росписи Храма Христа Спасителя и других.

Творческие мозаики А.Жучкова привлекательны яркой индивидуальностью автора, обращением к самой сути вещей, где знаки и метафоры, абстрактные понятия и формы актуальных художественных практик становятся арсеналом художественных средств. Наиболее реалистичной является работа, посвященная пребыванию автора на Афоне (Приложение 4, рис. 99). Пять больших панелей, загрунтованные клеевым раствором, имеют спокойный серый цвет. Композиционно архитектурные элементы, напоминающие здания монастыря, расположены в верхней части щитов, оставляя почти нетронутой остальную площадь. Уравновешенность композиции достигается удачным сопоставлением размеров поверхностей, включенных в активное изобразительное действие и пауз. Смальта серого цвета, определяющая и небо, и стену, набрана свободно. Смальта то оставляет пространство между модулями, то лежит плотно, создавая материально насыщенные элементы. Художник даже выделяет их цветом, деликатно сочетая с монохромом смальты и монохромом легкой росписи архитектурных деталей.

Следующая серия творческих мозаик А. Жучкова демонстрирует недоговоренность художника по поводу пейзажа. Каждый зритель может уловить свое прочтение образов. Возможно, эти деревья вдоль дороги олицетворяют простое движение вглубь. Или это не так? Автор грунтует панели раствором в два тона и цвета, используя белый и темно-серый. Характерно, что художник не заглаживает поверхность, а оставляет живую, дышащую фактуру, сквозь которую прослеживается арматура и сетка, составляющие дополнительный эффект необработанности, случайности поверхности. Эти тона создают большие отношения, разделяя формат на условные горизонтальную и вертикальную изобразительные плоскости. В светлой тональной шкале решается одна из мозаик. Мы можем понять необходимость подобного тонального решения, почувствовать глубину движения дороги, обусловленную тяжестью тона и ритмами стволов деревьев. Вещественность кусочков смальты, фактура нанесения раствора приближают первый план. Контрасты тона и отделки разных частей работы помогают усилить восприятие и проявить фантазию, домыслить самостоятельно сюжет и обогатить идею собственными находками. В другой работе белый тон горизонтальной плоскости, олицетворяющий землю, занесенную снегом, как бы с трудом пробивается сквозь сумрак. Блестящая смальта ярко-белого цвета, положенная в свободном ритме, поддерживает наличие этого света. И опять автор предоставляет зрителю простор для самостоятельного прочтения образа.

Остановимся на рассмотрении двух, вероятно, парных работ. Это щиты, загрунтованные белым раствором с белыми и светло-серыми мозаичными модулями в верхней половине квадратов. Алексей Жучков исследует возможности изобразительного минимализма, показывая интерес к абстрактным, отвлеченным идеям. Основную роль художественного выражения играет ритм расположения элементов мозаики. Модули смальты то сгущаются, то расходятся далеко друг от друга, образуя неровную играющую поверхность. Возможно, художник призывает не только к зрительному, но и тактильному восприятию работы.

Таким образом, рассмотренные примеры убедительно показали, что применение мозаики в качестве основного материала монументально-декоративной живописи с использованием ограниченной палитры, монохромных цветовых отношений не умаляет эстетическую значимость художественного произведения.

### **3.1.4. Применение принципов гризайли в витражах**

Искусство витража, заполнение оконных проемов, витрин, перегородок композициями из цветного и декоративного стекла относится к декоративно-монументальной живописи. Раскопки в Помпеях и Геркулануме показали, что римляне первыми стали применять стекло функционально, т.е. вставляли пластины стекла в оконные проемы. Совершенствование технологии изготовления стекла приводило к активному использованию витражей в архитектуре. Эпоха готики явила расцвет искусства паяного витража. Кусочки цветного стекла соединялись между собой легкоплавким металлом, свинцом, и перетяжками из меди и латуни. И это был очень трудоемкий процесс. Самые древние из сохранившихся витражей - это витражи Аугсбургского собора в Германии, созданные в конце XI века.

#### **Стилистика «гризайль» в средневековых витражах**

Витраж обладает специфическими выразительными средствами: цвет, колорит, рисунок, которые не просто декорируют, но преобразуют интерьерное пространство. Потoki окрашенного света эмоционально наполняют интерьер, становятся главным художественным средством выражения. От солнечных лучей, проходящих сквозь цветные стекла, образуется свечцвет, насыщенность и яркость которого не может иметь аналогов в мозаике или фреске, техниках, сохраняющих плоскость стены. Витраж разрушает пространственную изоляцию интерьера, расставляя свои акценты в композиционном решении архитектуры. Излюбленным было сочетание пурпурного, синего, изумрудного, желтого стекла с белым и прозрачным. Но также пользовались популярностью монохромные фрагменты светлого стекла. На слабоокрашенное или бесцветное стекло простым травлением наносили черно-белой контур узор. Периодически церковные правила требовали избегать чрезмерных украшений и роскоши в декорировании храмов. Так, например, аскеты ордена цистерцианцев, не одобрявшие «радугу цвета» в соборах, обязывали устанавливать в окнах своих церквей только прозрачное бесцветное стекло. Во многих храмах использовалось простое серо-зеленое стекло, оно было дешевле многоцветного и укладывалось в геометрический, растительный орнамент.

Самый красивый и известный в витраж в стиле гризайль находится в Великобритании, в северном трансепте кафедрального собора Йорка. Это окно «Пять сестер», законченное в 1250 году. Пять оконных проемов высотой более 16 м, шириной 1,5 метра являются самыми большими стрельчатыми окнами средневековья. Сто тысяч фрагментов серого и зеленоватого стекла составляют витражи, изображающие переплетения цветов и листьев. Свет, проходящий через мелкие кусочки стекла образует удивительную вибрацию воздуха в пространстве интерьера, дематериализуя стену с витражом. Внутреннее пространство оптически изменяется, каменные стены становятся более устойчивы и непоколебимы по контрасту с мерцанием витражной стены.

До нашего времени дошло немного витражей XII - XIII веков. В Альтенбергском соборе под Кельном (1259-1379 г.) сохранились монохромные витражи 13 века с ажурным растительным орнаментом (Приложение 5, рис. 100). Главная тема - изящная линия, рисующая растительность, среди которой листья дуба и винограда, стебли плюща. Рисованные линии

сочетаются с линиями свинцовых переплетов, дополняя друг друга, составляя общий орнамент. Фон между стеблями и листьями закрыт штриховкой гризайли, выделяя светлый тон растительных элементов. Мягко изогнутые линии стеблей, выразительность силуэта, декоративность, симметрия - вот черты орнаментальных средневековых витражей, имеющих особое звучание и пластическую выразительность, при использовании всего лишь черно-белой гаммы.

Как правило, в величественных больших витражах гризайль применялась в бордюрах, объединялась геометрическим и растительным орнаментом, куда включались маленькие геральдические эмблемы.

Одним из интереснейших мастеров витража конца XIV- начала XV в., демонстрирующий международный готический стиль, является Джон Торнтон из Ковентри, почетный гражданин Йорка. Он автор знаменитого восточного окна кафедрального собора Йорка (1405-1408 г.г.), где ясно проявилась творческая манера художника в применении белого стекла в сочетании с синим и рубиновым. Для нас, рассматривающих гризайль, важен витраж небольшой церкви Всех Святых в Йорке работы Дж. Торнтонна. Комплекс витражей называется «Укол совести» (Pitckofconscience), в основу сюжета положено прочтение поэмы XIV века, где описаны последние 15 дней существования мира. Джон Торнтон верен себе, использует контрасты белого и темного стекла с вкраплением синего и желтой морилки. Ритмы темных и светлых пятен, линии свинцовой протяжки, образующие энергичную графику, усиливают драматическое начало. Обилие белого стекла, казалось бы, может поглотить темное, но сила темных линий металлических переплетов вносит динамику в композицию, не дает исчезнуть контрасту темного и белого, подчеркивает и раскрывает основную идею.

Из монохромных витражей можно отметить фрагменты, хранящиеся в музее витража Илийского собора, недалеко от Кембриджа и в музее Клюни (Париж). «Кабанчик», «Средневековый крестьянин», «Благочестивая птичка», «Ангел» выполнены в XIV веке. (Приложение 5, рис. 101). Художники пользуются различными способами, чтобы выделить главное. Темное пятно силуэта кабанчика написано на светлом стекле, фигура крестьянина выделена белым силуэтом на темном фоне, птичка выведена тонкой изысканной линией. Присутствует желтый цвет морилки, который оживляет тональные градации изображения. Напомним, что в технологическом отношении гризайлью называли глазирующий состав из стеклянного порошка, которым расписывалось стекло, затем следовал обжиг в результате чего глазурь вплавлялась в стекло.

Интересно сопоставить витражи с изображением музицирующих ангелов из музея Клюни и из храма в Норфолке (Великобритания). Ангел из парижского музея выполнен с использованием серебряной протравки, позволяющей показывать разнообразную глубину желтого цвета. Облачение ангела в виде перьев, его крылья отличаются тщательной отделкой деталей, тонкостью рисующих линий. Выражение лица эмоционально, благодаря неповторимой наивной иконографии. Ангел из Норфолка более хрупок и нежен, демонстрирует состояние ожидания и паузы во времени. Действие приостановлено, но продолжится, когда ангел дунет в трубу. Силуэт фигуры из бесцветного и белого стекла выделяется на фоне светло-синего и рубинового цвета. Одежда, складки, локоны, детали лица и рук сделаны с изысканным и точным минимализмом. Черные рисующие линии очень тонкие, почти исчезающие, оставляющие желание догадываться о мелочах изображения. Ангел из Норфолка по стилистике напоминает витраж, хранящийся в музее Средневековья в Париже.

Витраж «Волхвы перед Иродом», датирующийся началом XV века, представляет гризайль, написанную на светлом стекле с обжигом, в сочетании с цветным синим фоном (Приложение 5, рис. 103). Фигуры героев отличаются цельностью тона, ясностью силуэтов, плоскими складами одежды, точностью жестов, изысканным рисунком деталей, очень уверенной линией рисунка. Неизвестный художник попытался показать характер действующих лиц: вопрошающих волхвов и Ирода, замышляющего недоброе. Контрасты тона, противопоставление светлой группы фигур и темно-синего фона, помогают раскрыть идейное содержание

сюжета.

В музее Клуни хранится очень интересный витраж «Благовещение», выполненный в манере гризайль (Приложение 5, рис. 102). Облачение архангела, лик, крылья сделаны с демонстрацией объема. На лице, руках, сложных и затейливых складках одежды показаны тень, полутон и свет. Сочетание плоского, декоративного фона и фигуры, претендующей на объемное решение придает новые эффекты восприятию произведения.

Такие же тенденции можно проследить в витражах собора Нотр-Дам, Эврё, Франция (1330 г.). Гризайлью на белом или бесцветном стекле с применением травления сделаны лики, руки, отдельные фигуры. Хорошо прочитывается объем деталей. Для остальных элементов изображения выбран синий и рубиновый цвет, эти детали изображения воспринимаются декоративными и плоскими. Соблюдена ясность силуэтов, ритмическое расположение цветных и гризайльных пятен. Существование декоративного, плоскостного и объемного в одном произведении становится отличительной художественной чертой витражей.

Для средневековых витражей, которые воспринимаются зрителем как невероятная цветная тайна струящегося света и цвета, характерно деликатное включение монохромных деталей. Прозрачное стекло с рисунком «гризайль» выделяется на цветном фоне своей яркостью, помогает концентрировать внимание на осмыслении идеи и сюжета.

### **Расписные витражи Ренессанса**

В XV веке в витражах активно расписывали и глазурировали бесцветное и прозрачное стекло. Постепенно роспись по стеклу начала доминировать. Появление нового красящего вещества, серебряной и гематитовой протравы, применение сангины, которая предоставила новые оттенки телесного цвета, широкое использование эмалевых красок привело к более богатой гамме цвета и более полному тональному переходу в палитре. В значительной мере это было губительно для витража, потому что стали создавать картины на стекле вместо картин из стекла.

Примеры расписных витражей в стиле гризайль можно увидеть в соборе Св.Иоанна в г. Гауда, Нидерланды, XVI век. Родоначальниками своеобразного декоративного стиля считают Энграна (принца Бове), братьев Дирка и Вутера Крабетов, Вильяма Тибо (Нидерланды). Их композиции отличаются замысловатостью, сложностью, множеством интересных деталей.

Витраж «Захват Дамиетты» (1597 г.), изображающий кульминацию морского сражения, выполненный в гризайли, необыкновенно изящен и многоделен (Приложение 5, рис. 104). Художник Вильям Тибо прославляет рыцарей и судостроителей Харлема, отличившихся в этой битве. Корабль Харлема с пилой на носу пробил цепь, загораживающую гавань египетского города Дамиетты, позволил флоту атаковать врагов. Композиция витража в оконном проеме геометрически выверена и гармонична. Нижнюю и большую часть окна, близкую по формату к квадрату, занимает пейзажный мотив. В верхней части композиции, имеющей форму арки, В. Тибо «достаивает» изображение архитектурных элементов, казалось бы видимых из окна, стремится показать иллюзорность и перспективу. Архитектурные мотивы сочетаются с фигурами стражей, держащих геральдические эмблемы, и традиционной драпировкой балдахина, которые сделаны с применением цветного стекла. Комбинирование цветного и монохромного в композиции витражей предлагает неоднозначное понимание смысловой организации интерьера, позволяет последовательно переносить акценты при восприятии системы витражей в пространстве.

Лучшим образцом расписной гризайли считаются витражи того же храма, изображающие графа Голландии и Зеландии Виллема и его супруги Ады (Приложение 5, рис. 105). Выполнены неизвестным художником в 1588 г. Эти витражи отличаются тонкой моделировкой форм и легкостью передачи объема, изящным рисунком рук и точностью портретных характеристик, изысканными деталями, узорами, складками облачений. Насыщенный цвет геральдических элементов - единственное яркое пятно витража. Это позволяет сконцентрировать внимание на качестве тональной шкалы росписи, компоновке и ритмах черно-белых пятен.

Начало XVI в. характерно еще одним нововведением: повсеместным распространением витражных медальонов для домашней обстановки. Медальоны небольшие, размером около 30 см, выполненные с помощью серебряного травления, имеют вид светлой монохромной живописи на стекле. Сюжеты и тематика религиозные. Ряд сцен носит морализирующий характер, содержит множество понятных и знакомых зрителю бытовых деталей. Например, медальоны «Беспечный в нищете» или «Суета сует» могут быть прочитаны и поняты, благодаря «говорящим» деталям, написанным с особым вниманием и тщательностью (Приложение 5, рис. 106).

### **Монохромные витражи 20 века**

Совершенно не удивительно, что рассматривая витражи в стиле гризайль, переходим сразу к XX веку. Уже в XVII веке были утрачены секреты приготовления цветного стекла, главенствовал расписной витраж, эмали и глазури наносились на бесцветное стекло. Краску накладывали на поверхность стекла, а не вплавляли внутрь в массу стекла. Периодически возникали новые всплески иконоборчества, выраженные в новой войне с витражами, разрушались существующие, мало делалось нового.

Лишь в XIX веке искусство и промышленность стали искать пути к сотрудничеству, обратились к основам изготовления цветного стекла, пытались найти такой способ производства, чтобы стекло не уступало по интенсивности цвета средневековому, поскольку эмалевые краски были мутные и не всегда прозрачные. В результате многих опытов Уильям Эдвард Чанс, владелец стекольного завода в Бирмингеме, смог произвести продукт высокого качества. Это стекло получило название «античное».

Многие исследователи отмечают такой разрыв в традициях и сложности зарождения современного витража. Отметим, что мировые войны 20 века, социальные потрясения, экономические кризисы определили необходимость крупных строительных проектов, что повлекло развитие витражей светской и религиозной тематики. После второй мировой войны только в одной Германии около 70 тысяч соборов нуждались в реставрации старых появившихся новых витражей.

Художники искали способы духовного самовыражения, используя новые формы, стараясь отойти от ограничений и традиций канона. Широкое распространение получили абстрактные витражи. В этом стиле работали многие витражисты, проявляя, тем не менее индивидуальные черты.

### **Георг Майстерманн**

Подлинным революционером в поисках нового художественного языка стал немецкий художник **Георг Майстерманн** (1911-1990 гг). Его творческие искания впитали разнообразную стилистику предыдущих поколений. Он устанавливает определенный метод использования стекла и металла, где свинцовые линии не повторяют симметричные геометрические узоры, а служат важным визуальным элементом эксцентричной графики витража. Нерегулярные, во многом стихийные формы становятся универсальными и значимыми, делающими витраж декоративно-современным, вскрывающим архитектурную природу произведения.

Г. Майстерманн был свободен от структурных, декоративных, орнаментальных форм, искал чистый графический язык, лишенный ассоциаций с прошлыми традициями. В 1985-1990 годах художник выполняет большую программу витражей для собора Св. Павла в Мюнстере. Собор XIII века с традиционной готической архитектурой, а витражи Г. Майстерманна - порождение эпохи постмодернизма. Можно рассматривать остроконфликтную ситуацию по отношению витражей и архитектуры. Но Майстерманн - мастер минимализма, лаконичными средствами, применением тональной растяжки серого стекла с вкраплением малого количества цвета, дает возможность существованию идей духовного содержания, выраженных новыми средствами, в исторической архитектуре. Художник выделяет смысловой центр белым стеклом в окружении серого цвета. Немного ярко-синего в сочетании с лимонно-желтым, капелька стекла рубинового цвета предполагают воспоминания о Средневековье.

Самым характерным для изобразительного языка Г. Майстерманна является причудливый и свободный ритм линий, который наделяет зрителя способностью чувствовать и фан-



тазировать. Зритель вовлекается в стихийный, динамичный мир, предложенный художником. Монохромный цвет стекол гармонирует с цветом исторических стен. Отметим тактичный момент обращения Г. Майстерманна к средневековым витражам. Попытка уловить традиционное распределение цветовых отношений в готических витражах приводит к неожиданному результату и неожиданной находке художника. Если в готических витражах монохромное стекло чаще использовалось по периметру изображения, в бордюрах, то здесь Майстерманн размещает по периметру кусочки цветного стекла, которые обрамляют черно-белое изображение в центре.

Среди витражей Г. Майстерманна в стиле гризайль показательной является композиция в St. Franciscuskerk, Mainz-Lerchenberg (Приложение 5, рис. 108). Автор отсылает нас к библейским темам, где можно уловить композиционные варианты «Древа Иесева» и «Распятия». Абстрактные изображения предоставляют простор для самостоятельного размышления. Стеклом темно-серого цвета художник загружает нижнюю часть витража, придавая устойчивость большой форме. Белое стекло стремится вверх, за пределы оконного проема. Движение линий, их ритмическая основа неоднозначна и подразумевает многоплановость действия. Это и отчетливо видимый шаг навстречу, и остановка, и раскинутые руки, и видимые элементы дерева, как частицы окружающего мира, подчеркнутые одновременно прихотливым и простым ритмом металлических протяжек.

Сопоставим эту композицию с образом «Распятие», выполненным Г. Майстерманном для собора Св. Герона в Кельне (Приложение 5, рис. 107). Излюбленная автором гризайль проста и понятна для выражения концепции. Художник применяет пять классических черно-белых тонов: белый, светлый серый, средний серый, темно-серый, черный. Изображение лаконично, обладает ясной структурой вертикалей и горизонталей. Внутренняя экспрессия ощущается нестандартным расположением темных и черных пятен. Так, верхняя часть окна полностью заполнена темно-серым и черным стеклом в качестве фона, на котором выделяется светлое завершение креста и лик. Другим интригующим элементом является сочетание различной толщины рисующих и металлических линий. Линии исключительно артистичны, помогают созданию своеобразного символического образа. По периметру изображения автор использует ритм разнообразного по величине и форме цветного стекла, акцентируя внимание на смысловом прочтении монохромного образа.

Возможно, наиболее известным является витраж Г. Майстерманна «Пьета», 1965 г. Автору достаточно всего три тональных отношения в выборе стекол, чтобы показать драматический, но и полный надежды образ матери. Черный, белый, светло-серый цвет организуют композицию оконного проема. Черный цвет наверху символизирует условное пространство, поддерживается энергичным, тонким, черным пятном диагонального направления слева и черным фоном справа, очерчивающим ступни ног. Фигура Матери отличается цельностью белых стекол, силуэт выявлен сочетанием белых облачений и светло-серого фона, обозначенного энергичным ритмом линий. Линейные ритмы, имеющие горизонтальные и диагональные направления создают впечатление движения фигуры вперед. Мастер минимализма доказывает универсальность избранного художественного языка.

Вершиной творчества Георга Майстерманна стали витражи церкви Св. Марии-им-Капиталь. Художник выбрал минимальное количество цветной росписи по стеклу, работая тональными переходами серого, добился уникальной свободной композиции. Ритмами линий он показывает громадную экспрессивную энергию, что отличает большинство его работ. Майстерманн определил путь использования свинцовых протяжек не только в качестве разделителя и соединителя стекол разного цвета, но и способа усилить визуальную динамику произведения, опираясь на природную силу и мощь металла.

Творчество Г. Майстерманна оказало большое влияние на мировоззрение и творчество более молодых европейских художников, среди которых JoahimKios, WilhelmBuschulte, JochemPoensgen. Например, **Йоханнес Шрейтер** создал витраж из синего стекла в церкви «Йоханнесбунд» в Лейтесдорфе, Германия (Приложение 5, рис. 109). Стены небольшого помещения от пола до потолка закрыты витражами синего цвета. Шрейтер экспериментировал

с технологиями, смешивал стекло и пластик, добиваясь необычных эффектов. Свинцовые линии его витражей называли удивительными и волшебными, так как они могли закончиться в середине кусочка стекла, что выявляло многообразие вариантов образа. Многие эффекты, полученные в результате совершенствования технологических приемов до сих пор вызывают вопросы, представляют трудную задачу для повтора. Абстрактный рисунок, гармоничные переходы тонов синего, оживляются присутствием белого цвета. Синее заключено между белыми полосами, касающимися потолка и пола. Иногда белые линии, похожие на молнии, вспыхивают в гуще синего цвета. Образ мироздания пронизывает этот удивительно эмоциональный интерьер.

**Людвиг Шаффрат** (1924-2011 гг.) - один из величайших витражистов послевоенной Европы так же практиковал в своем творчестве стиль гризайль (Приложение 5, рис. 109,110). Примером может служить витраж кафедрального собора в Аахене (Германия). Абстрактный рисунок переплетения серого и прозрачного стекла составляет ощущение атмосферности и связи с законным миром.

В городской резиденции Висбадена (1987 г.) Л. Шаффрат выполнил 3 больших витражных окна, где в полной мере отразились черты его стиля. Используя три тона синего стекла, Л. Шаффрат организует плоскость параллельными линиями и круглящимися формами. Арочные своды потолка поддерживают мотив циркульной арки рисунка витража, которая не достигает формы круга.

Витраж в соборе Франкфурта, исполненный в гризайли, повторяет те же визуальные элементы, но в сочетании серого, темно-серого и прозрачного стекла. Мотивы полукружия, поддерживающие сложную арку оконного проема, художник размещает в нижней части, заполняя среднюю часть мелким геометрическим рисунком, который ритмически разрывается более крупными элементами. Этот абстрактный витраж демонстрирует чувство меры и оправданности, уместности в данной архитектурной ситуации. Прозрачность и элегантность подобных витражей соответствует синтезу искусств - архитектуры и монументально-декоративной живописи.

Коснемся витражей Л. Шаффрата, имеющие светскую направленность. Одна из интереснейших витражных перегородок называется "Light, water and life", находится в Японии, на железнодорожной станции Omiya. Динамичный поток белого и серого стекла, проходит из верхнего левого угла формата диагонально к правому нижнему углу. Небольшое количество цветных стекол, расположенных горизонтально, дает возможность этому потоку света, воды и жизни, распространиться по горизонтальному формату витража. Центр композиции Л. Шаффрат подчеркивает "фирменным" мелким геометрическим рисунком, который прерывается энергичным движением наклонных прямых линий. Это не стихийный хаос, а продуманные ритмы усиливающие динамику потока монохромных стекол. Включение цвета привносит остроту восприятия идеи, обогащает абстрактный рисунок новыми акцентами.

В России конец XX века ознаменовался появлением большого витража в зале заседаний ученого совета библиотеки МГУ (Приложение 5, рис. 112). Автор витража - **Станислав Ильин**, выпускник мастерской монументальной живописи (руководитель проф. Е.Н. Максимов) МГАХИ им. В.И. Сурикова. Витраж посвящен творчеству М.В. Ломоносова. Для выражения идеи С.Ильин избрал сдержанную монохромную гамму. Металлическая конструкция решетки геометрически организует композицию большими вертикалями и горизонталями. Композиционным центром является черно-белый портрет великого русского ученого, заключенный в фигуру, полученную при пересечении нескольких окружностей. Часть открытий М. В. Ломоносова, здания Московского университета графически изображены вокруг портрета, сопровождаемые факсимильными подписями и пояснениями. Все изображения выполнены с помощью печати на стекле, поэтому отличаются тонкостью линий и тональных переходов.

Витражи XX века характеризуются расширением сферы применения, использованием различных художественных стилей, многочисленных новых технологий изготовления произведений и новых материалов. Использование принципов гризайли в витражах не случайно, а обоснованно. Выразительные художественные свойства, основанные на тональных кон-

трастах, усиливающиеся спецификой материала, позволяют иметь гризайль в арсенале художников-витражистов.

### 3.3. ГРИЗАЙЛЬ В СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ

История развития станковой живописи свидетельствует о применении гризайли в качестве определенного технологического этапа или самостоятельного художественного произведения.

#### **Ян ван Эйк**

Фламандский метод живописи, разработанный **Яном ван Эйком** (1390-1441 г.г.) сочетает приемы темперной живописи и нового материала - масляных красок. На белый клеевой грунт наносился припорохом рисунок и затем оттушевывался прозрачной коричневой краской, темперной или масляной. Слои краски были тонки и прозрачны, вместо белил использовали белый цвет грунта. Далее следовали лессировки и полулессировки цвета.

Неоконченная картина ван Эйка «Св. Варвара» (1437 г.) показывает тщательную подготовку в «мертвых красках» или в коричневой гризайли для последующей живописи тонкими цветными лессировками. Уникальный момент незавершенности позволяет почувствовать творческую мысль художника, увидеть небо, пройденное бледным ультрамариновым тоном (Приложение 6, рис. 114).

Гентский алтарь - сложное многочастное произведение (1432 г), находящееся в соборе св. Бавона в г. Гент, создано в соавторстве с братом Губертом ван Эйком (Приложение 6, рис 115, 116). Створки алтаря содержат несколько композиций, выполненных в гризайли. Сочетание в одном художественном произведении цветных изображений и черно-белых, имитирующих скульптуру, явилось новаторским.

В закрытом виде рядом с донаторами в таких же нарисованных нишах находятся изображения Иоанна Крестителя и Иоанна Богослова в виде скульптур. Образы святых безмятежны и спокойны, статичность поз подчеркнута ритмом складок, каждая из которых тщательно отобрана и обобщена. Красота мелкой проработки деталей (кудри волос, шерсть ягненка, чешуйчатость змеиной кожи) органично дополняет широкую строгость больших плоскостей. Художник использует монохромную живопись, показывая градации темного и светлого, позволяющие воспринимать изысканный объем и видеть различия текстуры и цвета камня.

В открытом виде над изображениями Адама и Евы помещены две небольшие жанровые сцены, так же имитирующие скульптуру, выполненные в черно-белом цвете. Это жертвоприношение Авеля и Каина и убийство Авеля. Фигуры находятся в активном движении, убедительна мимика персонажей, изящны детали. По мнению некоторых исследователей Гентский алтарь ознаменовал оптическую революцию. Иллюзию реальной скульптуры можно было создать с помощью красок и правильных тональных отношений. Кульминацией творчества Яна ван Эйка в стиле гризайль стал диптих «Благовещение» (1433-1435 г.) из музея Тиссен-Борнемиса в Мадриде. Концепция техники гризайль проявилась здесь наиболее ясно. На двух створках художник написал скульптуры архангела Гавриила и святой девы, находящихся в простых нишах на черном фоне. Живопись удивительна объемна, написанные скульптуры кажутся реальными. Внимательность художника к деталям достигает своего апогея. Ян ван Эйк изобразил даже отражения от белого мрамора скульптур на черном гладком фоне и падающие тени от скульптур на нарисованные филеи-чатые рамы. Изысканность рисунка фигур и силуэтов превосходна. Образы архангела и св. Марии умиротворены и спокойны. Динамику будущих событий и некую тревогу вносит тональный контраст между фоном и фигурами. Небольшой по размеру Дрезденский триптих «Мадонна с младенцем, св. Михаилом и св. Екатериной» (1437 г.) в закрытом виде тоже представляет сцену «Благовещения». Изображение излюбленных ван Эйком оптических обманок расположено на более вытянутых по вертикали форматах, поэтому ниши со скульптурами глубоки и свободны. Архангел и Мария изображены в момент общения, диалога. Здесь существует ме-

сто для полета птицы, для более длительного, продолжительного действия, чем в мадридском «Благовещении», где суть переходит в символ, поддерживаемый контрастами тона и лаконичными силуэтами. Тональные переходы более тонкие, но автор так же внимателен к деталям, мастерски показывая светотень.

### **Матиас Грюневальд**

Одним из наиболее трагических художников в истории искусств был **Матиас Грюневальд** (1470-1528 г.г.), придворный художник майнцеских архиепископов. На несколько веков его имя было забыто, а работ осталось немного. Грюневальд - последний великий художник Северной готики и предтеча немецкого экспрессионизма XX века. Ощущение одиночества человеческой души в окружающем жестоком мире позволило ему проявлять в своем творчестве большую эмоциональную силу, переходящую в подлинную трагедию.

Алтарь Вознесения Марии или алтарь Геллера, названный по имени заказчика (1507-1511 г.г.), является совместной работой Грюневальда и Альбрехта Дюрера (Приложение 6, рис. 117-119). Кисти М. Грюневальда принадлежат 4 внешние панели, выполненные в гризайли.

Это парные изображения святых: Святая Елизавета Тюрингская и Святая мученица (Люция?) с пальмовой ветвью. В отличие от гризайльных работ ван Эйка Матиас Грюневальд не стремится к показу иллюзорного рельефа. Его черно-белая живопись производит впечатление полноцветной живописи, а не скульптуры. Образы святых достоверны и узнаваемы, наделены характерными типажамми лиц, улыбками и жестами. Одежда соответствует моде того времени, складки, детали быта, растения говорят о близости к реальной жизни, внимательном наблюдении натуры. Мягкие тональные отношения показывают широкий диапазон и тонкие градации тона. Фигуры святых отбрасывают тени на стенки ниши, но очень далеки от античных скульптур и рельефов. Прочтение образов, наполнение их силой чувств, стилистика изображения индивидуальны для Матиаса Грюневальда. Более сильное выражение эмоций мы видим в мужских образах: Святой Лаврентий и Святой Кириак (Приложение 6, рис. 118). Мечтательная задумчивость св.Лаврентия - целителя и мученика, подчеркивается легким наклоном туловища в сторону по диагонали формата, поворотом головы и взглядом, направленным за пределы картины. Святой Кириак, прославившийся как врачеватель и изгоняющий демонов из дочери императора Диоклетиана, сконцентрирован внутри себя. Его глаза опущены вниз, сосредоточены на девочке, которая испытывает неподдельную боль, выраженную мимикой. Лицо святого полно человеческого сострадания. Рисунок кистей рук всех святых выразителен, экспрессивен благодаря эффектным положениям пальцев, жестуляции, удлинненности пропорций, характерен для творческого почерка Грюневальда. Силуэты фигур отличаются витиеватостью линий, динамичностью ритмов струящихся складок драпировок. Гризайли Матиаса Грюневальда элегантны, написаны тончайшими мазками, не уступают по выразительным качествам любой живописной работе. Светотень обладает реальной достоверностью, показывает пространственную глубину. Но освещение для Грюневальда не является средством моделировки объема, хотя и образует пластически убедительную форму. Свет для него обладает чудесным, метафизическим началом, имеет собственное существование, показывает собственную динамику.

### **Фра Бартоломео ди Сан-Марко (Баччо делло Порто)**

Наиболее ярким примером монохромной живописи является алтарный образ «Мадонна с младенцем, Св.Анной и святыми покровителями (Анна-втроем)» 1510-1513 г.г. (Приложение 6, рис. 120) работы флорентийского художника **Фра Бартоломео (1472-1517 г.г.)**. Мастер Высокого Возрождения изучал творчество Леонардо, дружил с Рафаэлем, разделял учение Савонароллы о том, что искусство должно быть прямой иллюстрацией Библии. После казни Савонароллы он стал монахом, явился создателем нового типа монументальной алтарной картины.

Большой алтарный образ «Анна-втроем», находится в монастыре Сан-Марко (Флоренция), принадлежащего доминиканскому ордену. Доминиканцы проповедовали выдержанность, благочестие, любовь к знаниям, максимальной тишине. Фра Бартоломео не закон-

чил работу, живопись находится на стадии гризайли, тем самым становится особенно интересной. Здесь можно увидеть, как мыслит художник, как понимает объем. Фламандский метод живописи был перенесен в Италию, и подвергся существенным изменениям. Итальянцы писали подмалевки по серому грунту двумя красками - белой и черной, наносившимися пастозно. В светах краску накладывали корпусно, почти «алла прима», в тенях и полутонах более тонко и прозрачно. Постепенно цвет и тон грунта становился все более темным. Тинторетто отмечал, что черная краска дает силу теням, а белая придает рельеф. И только живописцы до Тициана и Джорджоне, в том числе и Фра Бартоломео, исполняли свои произведения фламандской манерой.

Сюжет «Анны втроем» (Annatrinitaire) - обычный для религиозной живописи тип изображения Св.Анны с Марией, младенцем и маленьким Иоанном Крестителем. Основная тема - материнство и жертвенность; выразительные детали, позы, жесты наполняют идею реальным содержанием. Композиция гармонична и уравновешена. Пространство замкнуто закрытой нишей, где расположены персонажи. Автор выстраивает пирамидальную, ступенчатую композицию, обостряя подъем и опускание ритмических тем. Ясное тональное решение позволяет мгновенно понимать образы. Фигура Св.Анны выделена точным силуэтом контрформы на светлом фоне. Светлые силуэты Марии и младенцев хорошо прочитываются на фоне более темных облачений Св.Анны. Крупные широкие объемы драпировок обобщены, нет ничего лишнего. Фигурки ангелов наверху композиции образуют декоративную гирлянду, дополняя движение тональных ритмов нижней части картины. Простота, естественность, искренность чувств и возвышенность настроения характеризуют все творчество Фра Бартоломео. В этой работе с помощью одной только светотени мастер ясно и лаконично показал высокую идею и чувства персонажей.

### **Пабло Пикассо**

Уникальнейший художник, на годы жизни которого 1881-1973 г.г. пришлось перемены XIX в. и потрясения XX века. Пикассо оставил более 22000 произведений, ему были подвластны все стили от реализма до модерна.

Хрестоматийным примером, демонстрирующем принципы гризайли в живописи, является «Герника» (1937 г.) работы Пабло Пикассо. Бомбардировка нацистами маленького испанского города Герники стала событием-толчком для продолжения художественной деятельности Пикассо, поскольку до этого в силу причин личного характера, художник какое-то время не мог заниматься искусством. Эмоциональное потрясение позволило Пикассо всего за один месяц создать большое полотно, выражающее протест против ужасов войны (Приложение 6, рис. 121). Он передает свой взгляд на мир через пространство картины.

Черно-белая гамма, обесцвеченность окружающей реальности подчеркивает трагизм события. Пикассо пишет в стиле кубизм, острые сильные образы матери с ребенком, женщины и пожара, быка и павшего воина, лошади стали символами драмы и ужаса. Изломанность персонажей не удивляет, а воспринимается как естественность кошмара, обращение их к небу-солнцу пытается вселить надежду. Но образ солнце-глаз очень сложен, появление внутри изображения электрической лампочки свидетельствует о невозможности любой помощи. Всем цветовым, тональным и пластическим строем картины автор утверждает, что надежды нет. Вспомним аллегорическую «Надежду» Джотто, где хрупкая крылатая фигурка движется вверх, стремится дотянуться до короны, предназначенной ей в награду. Движения персонажей у Пикассо судорожны, хаотичны и замкнуты, закованы в черно-белые тона. Быть может, только стиль, в котором выполнена «Герника», являясь инновационным художественным началом, содержит точку опоры для дальнейшего развития. Кубизм, состоящий из углов, множаций углы в своем ирреальном пространстве, будет отстраивать новый мир без трагедий и ужасов войны.

Обновление художественных средств за счет выбора гризайли и обострение пластической формы применением элементов кубизма способствует созданию драматического образа.

### **Евгений Кравцов**

В творчестве большинства художников обращение к гризайли носит единичный характер. Поэтому уникальна живопись Евгения Кравцова, нашего современника, который в поисках интересных выразительных средств, с целью передать собственное видение мира, сознательно исключил цвет и широко применяет приемы монохромной живописи в своих работах. Е. М. Кравцов (род. 1965 г.), он окончил РАЖВиЗ в 1996 г., класс исторической живописи.

Работы Е. Кравцова на первый взгляд напоминают старинные черно-белые фотографии. Темы, которые рассматривает художник просты и понятны. Он пишет северные пейзажи, натюрморты, состоящие из самых обычных предметов быта, портреты и сюжетные картины. В любом произведении Е. Кравцов проявляет зрелость замысла, показывает тонкость пластического мастерства.

Натюрморты Кравцова одновременно просты и удивительны. Для художника интересны предметы очень обычные, среди которых стеклянная банка с головками чеснока, корзинка с луком, сетка с картофелем, алюминиевая кастрюля, пакет с солью, т.е. вещи, находящиеся на расстоянии вытянутой руки. Он не составляет натюрморты специально, а подматривает их в жизни. Эта «мертвая натура» олицетворяет устойчивость бытия, обыденные предметы становятся символами этой устойчивости. Идея прекрасно прочитывается даже в названиях работ: «Чеснок, весы, скобяная утварь», «Посуда, лампочка, выключатель», «Стол, зеркало, сухая трава» (Приложение 6, рис. 122, 123).

Композиция натюрмортов обладает той свободой, которая легко дается мастеру и профессионалу. Главенствующей является горизонтальная плоскость, где «живут» чайники, будильники, блюда, прикрытые случайными и не случайными листами бумаги, стакан в подстаканнике, горизонталь подчеркивают длинные стебли льна, лука, чеснока. Иногда эта горизонталь вытягивается в узкую линию деревянной полочки, скамейки, наполненной ритмами предметов. Тогда вертикальная плоскость стены (окна) своей пространственной паузой и маленьким акцентом в виде отрывного календаря, с загнутой страничкой, или электрической лампочкой, висящей на свитке проводов, или засохший лист клена, заткнутый за записку, прикрепленную к стене кнопкой, органично взаимодействует с выставленными предметами.

Иногда автор смотрит на горизонтальную плоскость сверху, плотно заполняя пространство деревенским урожаем, превращая яблоки, картошку, чеснок и прочее в некие элементы вселенной, существующие самостоятельно. Например, «Натюрморт с чесноком», воспроизводящий ситуацию, знакомую каждому, кто имел дело с огородничеством. Натюрморт, подсмотренный в жизни. Стебли чеснока, прикрытые пленкой, образуют мягкую декоративную фактуру, сочетаясь с детально прописанными открытыми стеблями и головками. Мягкость и жесткость, два основных тона, минимум выразительных средств создают очень естественный по художественному впечатлению образ.

В отдельных произведениях предметная плоскость расширяясь, остается свободной, пространственные паузы становятся столь же значимы, как и предметы, среди которых старая швейная машинка, плетеный короб для рукоделия, кружевная вязанная скатерть. Или чудо! «Белый стол». Садовый стол, закрытый свежеснегившим снегом. Снег лежит на блюде с яблоками, на яблоках, раскатившихся по старым доскам, домотканное кружево старинного полотенца, утонувшего под снегом, выступает на поверхности. Удивительная чашка с водой, молоком или уже льдом (?) отражает в своей гладкости белое небо. Фрагментарностью, как бы случайностью композиции, автор старается передать суть, самое главное: вселенскую значимость каждого маленького элемента, среди которого и пожухлые травки, выступающие из-под снега, и ветка яблони с висящим яблоком, пахнущие влажностью прогнившие доски

старого стола. Здесь художник использует капельку синего цвета в рисунке чашки и блюда, дополняя тонкие градации черно-белой живописи.

В натюрморте «Пролитое молоко» округлые силуэтные пятна кувшина, пары яблок и лужица молока контрастируют с легкой динамикой деревянных досок стола, текстурой дерева, выраженной линиями, передающей материальность объектов (Приложение 6, рис. 124). Тончайшие нюансы тональных отношений характерны для живописи художника. В зависимости от идеи, состояния, настроения картины Е.М.Кравцов то нагружает тональную шкалу контрастами, то работает в деликатных тональных отношениях. Правильно выдержанные отношения позволяют передать ощущения жара и цвета тлеющих углей. Так, «Натюрморт с печкой» - один из самых трогательных, пробуждающий обычные человеческие воспоминания. Открытая металлическая дверца, и в центре холста находится пышущая жаром, раскаленная внутренность печи, наполненная горящими поленьями и углями. Присутствие человека замечаешь не сразу, поскольку сильные тональные контрасты, показывающие огонь, держат внимание зрителя точно так же, как невозможно отвести взгляд от настоящего огня. Постепенно удается разглядеть руки, прижатые к печке, чтобы согреться. Достоверность действию придает подробно написанная корзина с предметами домашнего обихода.

Художник часто изображает обычные букеты. Не используя цвет, он передает чистоту ландышей, вербы и других растений. К ландышам взгляд зрителя подходит через мрачно-серое пространство фона, занимающего достаточно места в формате, и, как чудо возникают тонко прописанные весенние цветы в чашке, подтверждающие свою материальность, глубокой по тону падающей тенью. Веточки вербы светятся в контражуре напротив оконного стекла, покрытого ускользящими капельками весеннего дождя. Капли воды создают дивную фактуру, но не отвлекают внимание от распускающейся вербы. Легкая светлая тональность отвечает настроению работы. Показателен натюрморт «Букетик с юга», где южные травы и дикий горошек поставлены в самодельный короб из бумаги. По композиции букетик в коробке сдвинут влево, как случайный гость, предоставляя самому себе возможность перемещения и свободной жизни в формате картины. Изысканное тональное решение на светлых сближенных тонах, острый штрих кисточки, тонкость и внимательность к деталям придают монументальность мелочам быта. Самое простое, рассматривание мелочей со всех сторон, показ всегда существующего демонстрирует родственную связь с великими и вечными произведениями искусства.

Пейзажи Е.Кравцова отличаются состоянием тишины и покоя. Таков «Декабрь». Сад с фруктовыми деревьями хранит следы деятельности человека. Лестница, прислоненная к дереву, парник с неубранной пленкой запорошен чистым снегом, деревянный стол посреди сада, как отголосок летнего и теплого. Сад, созданный трудом человека, растворяется в большой массе леса, только тонкая графика белых заиндевевших ветвей и силуэты деревенских крыш сохраняют вовлеченность белого тона в темный и обозначают надежду на временные действия. Как обычно, главенствуют излюбленные художником горизонтальные ритмы больших чередующихся пятен белого и темного.

В пейзаже «Мезенские лодки» горизонт противоположного берега реки и длинные хмурые тучи держат горизонтальную линию, а ближний берег развивает движение вглубь картины. Точно передан характер берега, почвы с лужами и грязью. Лодки возникают, как случайные островки на воде, вот-вот готовые исчезнуть или поменять свое расположение. Здесь автор останавливается на использовании средней части тональной шкалы, чтобы подчеркнуть настроение.

Интересно сравнить эти пейзажи с другим зимним пейзажем «Перекасти-поле». Композиционное расположение основных объектов предельно простое. Узкая линия светлого неба и белое снежное поле до горизонта. Основное место занимает куст перекасти-поля, который зацепился своими веточками за тонкую проволоку, жестко расчерчивающую формат картины. Проволока расположена чуть наискось, тем самым оживляя горизонтали неба и поля. Куст выписан с большим вниманием, изящество веток, сохранение внутри куста чужих случайных листьев деревьев, позволяет рассказывать свою историю жизни. Зыбкость

и тревожность создавшегося положения художник показываетиспользуя светлый регистр то-нальной шкалы.

Заботы по хозяйству заполняют жизнь художника в деревне. Евгений Кравцов неоднократно пишет себя и друзей в полный рост за деревенским трудом, с вилами, топором и т.д. Ясный силуэт человека на фоне неба и земли, занимающегося сбором картошки или рубкой поленьев (Приложение 6, рис. 125). Этого достаточно, чтобы показать нужность и простоту самых обычных занятий на земле.

Пленительным лиризмом отличаются женские образы, созданные Е.Кравцовым. В двойном портрете «Варя и Наталья» фигуры матери в темном и дочери в белом кажутся противопоставлением друг другу. Тем более, что они фланкируют холст, каждая со своей стороны, причем, каждая фигура чуть срезана форматом картины, что создает впечатление устойчивой прикрепленности их к месту действия. Лица героинь удивительно похожи не только характерными чертами, но и выражением протяжной задумчивости, демонстрирующими общность интересов и гармонию существования в этой среде. Легкая динамика линии горизонта в сочетании со сложной графикой заснеженной земли, убеждает в цикличности временных движений, показывает сложность и многогранность человеческих отношений. Почти посередине расположены два дерева с изящными ветвями, которые символически можно связать с этими женскими образами. Обращает на себя развитие белого тона слева направо, навстречу среднему тону, который двигается от темной фигуры справа налево.

Картина «Зима» светлая и легкая, содержит всего два тона: светлый и темный (близкий к среднему тону шкалы) с небольшими тональными растяжками. Композиция отличается характерным для мастера приемом «случайного кадра», случайного взгляда на бытовую сцену развески белья для просушки. Душевное состояние женского образа соответствует состоянию природы. Художник продумывает каждую мелкую деталь, среди которых силуэты деревьев, рисунок орнамента на полотенце и др.

Творчество Е. Кравцова переключается с эстетикой фильмов А.Тарковского и живописью Эндрю Уайета. Работа Евгения Михайловича «Неосторожное движение», на наш взгляд, наиболее кинематографичная из целого ряда «Покой», «Вход», «Наталья и осень» и др. Диагональ женской руки отмечает прошедшее, начавшееся и будущие движения, заполняющие картину. Падает, расплескивая воду, стеклянный бокал, ваза, находящаяся в состоянии неустойчивости, начинает свое падение, капли воды, организуясь в блистающие формы, держат контрастами тона левый нижний угол картины. Эти контрасты поддержаны темным силуэтом женской головы справа. Вероятно, не случайно художник вводит в пространство картины зеркало с мягкими неясными отражениями, предполагая значительное расширение видимого мира.

Из сюжетных композиций притягательна неоднозначная по живописи и замыслу работа «Двое под дождем». Сближенные тональные отношения предоставляют простор для внимательного зрителя угадывать изображенное, прочувствовав настроение, дать собственную характеристику героям полотна.

«Человек в лодке» (2011 г.) - картина, задающая много вопросов пытливому взгляду, предполагает некую недосказанность и возможность получать ответы постепенно, раз за разом проникая в суть и выстраивая свое прочтение замысла. Необходимо разглядывать детали, находить свои символы и смыслы. Чувствуя определенную трагичность происходящего, можно понять счастье взгляда, устремленного в небо и сопровождающую тишину. Только случайный всплеск волны разрушит идиллическую картинку безмолвия, и обратит внимание на несколько травинки (веточки), сопротивляющихся течению реки. Эти детали выделены контрастами тона, следовательно, являются важными для понимания образа.

Автор отражает сегодняшнее мироощущение человека, способность осмысления многообразия мира через призму простых и вечных ценностей.

### **Игорь Кравцов**

Художественная гризайль обладает большими выразительными возможностями, связанные с генетическими смысловыми качествами использования одноцветной живописи в



сочетании с хроматической живописью. В культовых росписях храмов часто встречается включение монохромных сюжетов. В этом случае считается, что такое изображение невидимо. Например, ангельский собор на алтарных фресках ц. Иоанна Богослова (XVII в.), Ростов Великий. Ангелы изображены монохромно, использован сложный серый цвет с тональными растяжками. Ангелы монохромны, а потому прозрачны и невидимы. Подобную стройную систему смыслов применил в ряде своих картин художник **И.М. Кравцов (1964 - 2010 г.г.)**, выпускник СПбГАИЖСА им. И.Е.Репина. Картины Игоря Михайловича отличаются глубиной образов, особым видением мира. Тема Великой Победы во второй Мировой войне раскрывается через образы ветеранов-победителей, живых и уходящих в вечность, которые сопоставляются с образами молодых мальчиков-солдат, невернувшихся своими.

Картина «Последний салют» была написана художником в последний год жизни (Приложение 6, рис. 126). Полотно обладает невероятной мощью и художественной силой. Простой сюжет, где за поминальным столом собрались люди, прошедшие войну и победившие в ней. Напротив ветеранов их боевые друзья, погибшие в боях. Эти фигуры автор пишет в черно-белой гризайли. Пластический язык, выбранный художником, пронзительность психологических характеристик создает особую документальность происходящего. Метафоричность невидимого, но существующего мира, переданного черно-белым, воспринимается явно и трагично.

Картина "Тишина. Солдат" так же несет тревожно-обостренное настроение, глубокую содержательность выразительных средств. Фигура молодого бойца, написана монохромно, ощутимы тонкие движения души героя, надежда на жизнь и мир. Строгость рисунка, чеканность форм, лаконизм монохромной живописи демонстрирует светлую печаль.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Освоение техники гризайль является одним из наиболее важных этапов в обучения живописи. Уменьшение палитры до одного цвета позволяет сосредоточиться на исследовании света и тени. Учащиеся смогут приобрести навыки и приемы передачи объемной формы, изучая сущность гризайли (или монохромной живописи) в разложении цветового тона на несколько градаций. Это облегчит передачу объема и пространства, закрепит понимание закономерностей светотени.

Одним из определяющих моментов в процессе изучения тональных отношений могут стать выполнение специальных упражнений на ограниченное количество тонов, выполнение заданий заготовленными колерами по среднему тону. Тончайшие нюансы в проработке отдельных деталей натюрморта подчиняются большим тональным отношениям, которые в основном уже ясны, благодаря нахождению среднего тона. Тональное богатство живописи усваивается здесь более продуктивно. Отметим возможность практического освоения технологии работы темперой и акрилом, почувствовать корпусное и лессировочное нанесение материала, заметить эффекты сочетания слоев краски различной толщины от плотных и укывистых, почти непрозрачных до тонких лессировок, позволяющих вести живопись вдумчиво и аккуратно.

Художественная гризайль обладает удивительными выразительными качествами, которые помогают показывать эмоции и смысл, заключаемый автором (художником) в произведение искусства. Целый ряд примеров убеждает зрителя в том, что опора на качества тональных отношений, монохромную живопись не умаляет художественную значимость работ. Гризайль - не только предварительная подготовка, тональное начало живописи, техническая особенность живописи, но и самостоятельное произведение.

## ТЕРМИНЫ К УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОМУ ПОСОБИЮ

**Абстракция художественная** - способ художественного мышления и построения образа реальности в искусстве, предполагающий отвлечение от второстепенного и несущественного, акцентирование существенно значимых моментов.

**Абрис** (предмета) - обводка, контур, линейные очертания фигуры.

**Акриловые краски** - современные художественные и промышленные краски, изготавливаемые на синтетическом полимерном связующем. Разбавляются водой, при нанесении на поверхность образуют пленку, твердеют очень быстро, но не обладают прозрачностью акварельных и глубиной масляных красок. Наибольшее использование получили в декоративной живописи.

**Акцент** - прием подчеркивания детали изображения светом, цветом, контрастом и пр.

**Алла-прима** (итал. all'prima) - в живописи способ исполнения "по-сырому" за один сеанс, пока краски не высохли.

**Альфреско** - классический способ стенописи по свежей известковой штукатурке щелочустойчивыми пигментами, растворенными в воде. Прозрачная стекловидная корочка углекислого кальция образуется на поверхности и закрепляет краски.

**Альфрейная живопись** (роспись) - различные декоративные работы по сухому грунту, темперой или клеевыми красками. Работа по готовым трафаретам, шаблонам. Разновидность декоративной росписи, имитирующую различные способы и приемы отделки внутренних помещений. Имитация архитектурных элементов, гипсовой лепнины, мрамора и пр. В настоящее время под А. ж. подразумевают следующие разновидности: монохромная, полихромная, гризайль.

**Ампир** (от франц. empire, букв.- империя) - стиль в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве трех первых десятилетий XIX в., завершивший развитие классицизма. Массивные лапидарные формы, богатый декор (военные эмблемы, орнамент), опора на художественное наследие императорского Рима, др.-греческой архаики, Др.Египта служили воплощением идей государственного могущества и воинской силы.

**Андаменты** - линия направления ряда тессер в мозаике.

**Ахроматические цвета** - серые цвета от чисто белого до черного, которые не имеют цветового тона, различаются между собой по светлоте.

**Блик** - элемент светотени, наиболее светлое место на освещенной поверхности предмета.

**Валёр** (франц. valeur - ценность, достоинство, значение) - качественная характеристика отдельных градаций светотени, позволяет передавать тончайшие цветовые переходы между тонами. В техническом исполнении валёр подобен лессировкам. Представляет письмо смесями красок, которые наносятся в один прием: корпусно в светах, легко в теневых участках.

**Вердаччио** - светлый зеленый подмалевок, используется в темперной живописи, сложившейся под влиянием византийской школы в Италии к XIII-XIV веку. При письме обнаженного тела на белый грунт наносится зеленый подмалевок, затем перекрывается несколькими слоями розового и желтовато-зеленого цвета.

**Витраж** (от франц. vitre - окно) - это произведение монументального искусства в виде установленной в оконный проем прозрачной композиции из кусочков разноцветного стекла; важная декоративная составляющая архитектурного сооружения.

**Гармония** - философско-эстетическая категория, означающая высокий уровень упорядоченного многообразия, отвечающее эстетическим критериям совершенства, красоты.

**Геральдика** - наука о гербах, историческая дисциплина, изучающая историю гербов, правила их составления и истолкования.

**Готика** - стиль в западно-европейском искусстве XIV-XV вв., отличалось высоким художественно-стилевым единством.

**Графья**- игла, вставленная в черенок для процарапывания или накалывания рисунка на живописное основание (левкас). Контурный рисунок, прочерченный по левкасу, закрепляющий изображение.

**Гризайль** (франц. grisaille, от gris - серый) - вид живописи, выполняемый в разных оттенках одного цвета, чаще серого.

**Гротеск** (франц. grotesque - причудливый, комичный) - орнамент, в котором причудливо сочетаются декоративные и изобразительные мотивы: растения, животные, человеческие формы, маски и др.

**Декоративность** - качественная особенность произведений искусства, определяемая композиционно-пластическим, колористическим строем, выступающим как форма выражения красоты.

**Диптих** (греч.-дважды складываю) - две соединенные между собой таблички из дерева, слоновой кости, драгоценных металлов. Использовались в Древнем Риме для различных записей. С 6 века в христианской религии употребляют в качестве поминальников, украшают изображениями. Присоединением ещё одного изображения получается триптих (складень), получивший широкое распространение.

**Идея художественная**- воплощенная в произведениях искусства эстетически обобщенная авторская мысль, отражающая определенную концепцию мира, один из элементов художественного содержания.

**Известковый грунт**- основание, используемое в настенной, фресковой живописи, где гашеная известь применяется в качестве связующего материала.

**Изобразительно-выразительные средства** - система исторически сложившихся, материальных средств и приемов создания художественного образа. В живописи - это линия, цвет, пластическая форма, пространственно-композиционные отношения.

**Иллюзорность** - очень точная передача природы, доходящая до обмана зрения; художественный прием для создания глубины пространства в росписях.

**Имприматура** - в переводе с итальянского «начинать», нижний слой живописи или цветной верхний слой грунта. Возникло с совершенствованием техники масляной живописи в Италии (2-я половина XV в.). Назначение - усиление колористических свойств красок. Может быть любых оттенков - холодных серых или теплых коричневатокрасных.

**Интерьер** - внутренний вид, внутреннее пространство здания со всеми его элементами.

**Картуш** - украшение на стене в виде щита или свитка с изображением герба, эмблемы, надписи. С XVI века такие изображения размещались над арками, входами и другими парадными элементами зданий.

**Кисти**- главный инструмент художника. Кисти состоят из трех основных частей: волосяного пучка, металлической обоймы и ручки. Различаются по размеру (номеру), форме пучка, виду волос, назначению. Кисти изготавливаются из свиной щетины, колонкового, беличьего волоса. Могут быть мягкие, упругие, круглые, плоские, веерообразные.

**Кич**- специфическое явление, относящееся к нижним пластам массовой культуры; синоним псевдоискусства, лишённого художественно-эстетической ценности.

**Классицизм** - направление в искусстве, достигшее наивысшего развития в Европе XVII в, художественный стиль и соответствующая ему эстетическая теория. К. насчитывает трехвековую историю до 30-х гг. XIX в. Характерны рационализм, нормативность творчества, завершённые гармонические формы, ясность и простота стиля, уравновешенность композиции, элементы отвлеченной идеализации.

**Колер**- цвет краски, оттенок, густота, степень яркости; красочный состав того или иного цвета, подготовленный для окрашивания.

**Композиция**- значимое соотношение частей художественного произведения. Понятие К. актуально для всех видов искусства. Основными элементами являются повтор, создающий ритмические ряды, и нарушение повтора.

**Контраст**- один из приемов в искусстве, заключающийся в резко выраженном противопоставлении отдельных художественных форм ради повышения их художественной вырази-

тельности и выразительности произведения в целом. Активное сравнение показывает разные пространственные и временные качества (одновременный К. и последовательный К.).

**Корпусное письмо** - в живописи наложение красок плотным непрозрачным слоем.

**Краски** - соединение цветного порошка (пигмента) и связующего вещества - клея. Прочность определяется тем, как пигмент реагирует на связующее и на внешнюю среду. Наиболее прочны краски, приготовленные на природном минеральном сырье. Менее прочны органические.

**Лессировка** - прием, используемый в живописи для обобщения, выявления отдельных участков. Исполняется жидкими, прозрачными, полупрозрачными красками, которые наносятся тонким слоем на просохшую живопись.

**Локальный цвет** - основной предметный цвет объекта, не потерпевший изменения под воздействием среды и освещения.

**Мазок** - след кисти с краской, который остается на бумаге, картоне, холсте. Зависит от свойств материала и индивидуальной манеры художника.

**Мастихин** - инструмент художника, используемый для смешения красок на палитре и выполнения живописных работ.

**Материальность** - передача качеств предмета характером светотени, тональными и цветовыми отношениями.

**Мотив** - завязка, определяющая возможность пластического решения произведения; объект натуры, выбранный художником; элемент орнаментальной композиции.

**Мертвые краски** - в многослойном методе письма масляными красками (фламандский метод) по коричневой моделировке форм выполняли подмалевок красками холодного оттенка. Использовали зеленоватые, сероватые, охристо-голубоватые, и другие холодные оттенки красок, получившие название «мертвых», не естественных. Далее живопись продолжалась корпусно-лессировочным письмом более теплых оттенков.

**Моделировка** - передача формы объектов в условиях определенного освещения.

**Мозаика** (франц. *mosaïque*) - декоративно-прикладное и монументальное искусство разных жанров, произведения которого подразумевают формирование изображения посредством компоновки, набора и закрепления на поверхности смальты, цветных камней, керамической плитки и т.д., отрасль живописи, используемая для украшения зданий.

**Монохромная живопись** - живопись с использованием одного цвета. Монохромная живопись в черном, белом и сером цвете носит название гризайль. Живопись с использованием коричневого цвета называется *brunaille*. Если применяют зеленые оттенки то это *verdaille*. Суть такой живописи - построение изображения с помощью градаций тона одного цвета.

**Монументальное искусство** - род изобразительного искусства, включающий памятники и монументы, скульптурное, мозаичное, живописное убранство зданий, витражи. Произведения М.И. выступают в синтезе с архитектурой, обретая свой законченный образ, стиль, значение.

**Монументальность** - эстетическое качество произведений искусства, достигаемое определенной мерой художественного обобщения, придающее величие, масштабное звучание, общественную значимость.

**Муштабель** - легкая деревянная палочка с шариком на конце, служащей опорой для руки во время работы над мелкими деталями.

**Натура** - объекты действительности, которые художник наблюдает изображая.

**Натюрморт** (франц.) «мертвая природа» - воспроизведение, изображающее неподвижные предметы: бытовые вещи, снедь, цветы. Жанр изобразительного искусства, посвященный подобным изображениям называется натюрморт.

**Образ художественный** - специфическая для искусства форма отражения действительности и выражения мыслей и чувств художника. Рождается в воображении художника, воплощается в той или иной материальной форме.

**Обобщение** - умственная операция, заключающаяся в мысленном объединении предметов и явлений по общим или существенным признакам, подчинение всех частей целому. Так в учебном рисунке (живописи) обобщением завершается ряд основных этапов.

**Обусловленный цвет** - частично видоизмененный предметный цвет, важнейшее изобразительное средство живописи. Создается освещением, окружающей средой, глубиной пространства.

**Объем** - изображение трехмерной формы на плоскости средствами градации светотени: блик, свет, полутень, тень собственная, рефлекс, тень падающая.

**Орнамент** - узор, в котором существует ритмическое расположение одинаковых декоративных элементов, созданных путем стилизации реальных форм или сочетаний геометрических форм.

**Отношения** - взаимосвязь элементов изображения, существующая в природе. Они определяются методом сравнения.

**Палитра** (франц. - пластинка) - инструмент художника, на которой размещаются и смешиваются краски. Изготавливается из твердых пород дерева, керамики, стекла, пластмассы и др. Деревянные палитры пропитываются сырым маслом. Краски во время работы располагаются по периметру, смешиваются в середине. Краски размещаются справа налево: сначала белила, потом желтые - от светлых к темным, коричневые, красные от теплых к холодным, фиолетовые, синие, зеленые - от теплых к холодным, черные.

**Панно** - произведение декоративного характера, предназначенного для определенного места в интерьере (фасаде) здания; служит для украшения.

**Перспектива** - способ построения художественного пространства на плоскости, выражающий представления людей определенной эпохи о его структуре и соответствующий господствующему художественному стилю. Существуют перспективы: линейная, воздушная, обратная.

**Пигменты** (от лат. pigmentum - краска) - тонко стертые порошки, химически окрашенные минеральные или органические соединения, нерастворимые в воде.

**Планы** - пространственные зоны в картине (рисунке) в разной степени удаленные от зрителя, предлагающие определенный порядок движения взгляда в глубину изображенного пространства.

**Пластичность** - особая красота, выразительность моделировки форм, богатство переходов, взаимосвязь и целостность элементов.

**Плафон** - украшенный потолок (живописный или лепной).

**Подмалевок** - нижний подготовительный слой к дальнейшему исполнению живописи. Здесь закладывается общий тон и колорит картины. Рассчитывается, что он будет проявляться через верхние слои живописи. В зависимости от задачи П. может быть монохромным или цветным.

**Полутень** - элемент светотени; градация светотени на поверхности предмета, промежуточная часть между светом и тенью.

**Полутон** - тон переходный между соседними малококонтрастными тонами в освещенной части. П. способствует большей тонкости моделировки форм.

**Припорох** - перевод рисунка с картона на подготовленную поверхность. В картоне по контуру рисунка графьей прокалываются маленькие отверстия. При помощи мешочка, наполненного тонким порошком (уголь, графит и др.) постукивая по контуру, рисунок переносится на поверхность.

**Пропорция** - мера частей, соотношение размеров частей к целому и друг к другу.

**Ракурс** - положение изображаемого предмета, создающее резко перспективное сокращение, нарушающее привычные очертания. Р. обусловлен точкой зрения на натуре и положением натуре в пространстве.

**Реализм** - творческий принцип, предполагающий правдивое отражение действительности.

**Ренессанс** (итал. rinascimento - возрождение) - одна из крупнейших эпох в истории мировой культуры, отразившая начало перехода от феодализма к капитализму, формирование свет-

ской культуры, гуманистического сознания. Р. в Западной Европе ориентировался на возрождение античной культуры, что давало возможность, опираясь на опыт искусства прошлого, добиваться гармонического единства телесного и духовного, чувственного и интеллектуального, способствовать прогрессивному развитию художественной культуры.

**Рефлекс** - отражение света от поверхности одного предмета в тени другого.

**Римская мозаика** - наборная мозаика из отдельных модулей (tesserae). **Ритм** - особенность композиционного построения, показывающее равномерное чередование или повторение элементов.

**Свет** - элемент светотени, обозначение наиболее освещенных частей поверхности.

**Светлота цвета** - одно из свойств цвета, характерное для хроматических и ахроматических цветов; относительная яркость; сравнительная степень отличия от темного: светлота тем больше, чем дальше от темного.

**Светлотные отношения** - относительные отличия цветов по светлоте (яркости).

**Светотень** - закономерное распределение светлых и темных градаций по форме в зависимости от освещенности. Различаются следующие градации: блик, свет, полутон, собственная тень, рефлекс, падающая тень.

**Силуэт** - одно из свойств формы, видимой цельным пятном, общие очертания объекта. Форма воспринимается без деталей и объемности, выглядит почти плоской. Выразительность силуэта зависит от характера контура формы, ее положения, освещенности.

**Синтез искусств** (греч. synthesis - соединение, сочетание) - органическое единство художественных средств и образных элементов различных искусств, где воплощается универсальная способность человека эстетически осваивать мир. С.и. реализуется в едином художественном образе или системе образов, объединенных единством замысла, стиля, исполнения, но созданных по законам различных видов искусства. **Синопия** (sinopia) - подготовительный рисунок для фрески, выполняемый пигментом красно-коричневого цвета

**Секко** (сухая живопись итал. - сухой) - настенная живопись по сухой известковой штукатурке.

**Смальта** - один из основных материалов мозаики, представляет собой непрозрачное цветное стекло, окрашенное окислами металлов.

**Сравнение** - метод определения пропорций тональных и цветовых отношений; только сравнивая можно определить отношения между предметами и правдиво их передать.

**Стиль** - устоявшаяся форма художественного самоопределения эпохи, нации, региона, социальной или творческой группы, отдельной личности.

**Сюжет** - динамический аспект произведения искусства; развертывание действия, развитие характеров, взаимоотношений, поступков; внутреннее, смысловое сцепление образов

**Тема** - главный объект изображения в произведениях искусства, результат художественного осмысления жизненных явлений.

**Темпера** - "temperare", латинский глагол, обозначающий смешивать; водно-клеевые краски со связующим веществом эмульсией, имеющие свою технологию применения.

**Тональность** (фр. tonalite, др.греч. tonos - напряжение, ударение, высота) - одна из трех характеристик цвета, наряду с насыщенностью и светлотой. Создает общее впечатление от картины, служит единству внешних особенностей колорита или светотени в живописи, зависимость от условий единства среды.

**Тон** - основная характеристика, по которой называют цвета; степень светлоты (яркости), присущая цвету предмета.

**Тональная шкала** (тональный масштаб) - упорядоченная последовательность тонов одного цвета, от более светлого к более темному. Градиентная тональная шкала - шкала с плавными переходами от темного к светлому.

**Тоновые отношения** - градация светотени на объемной форме и передача пропорциональных натуре отношений, обеспечивающие правдивую объемную моделировку, материальность, пространственную глубину, состояние освещенности. Т.о. показывают пропорцио-

нальную взаимосвязь между светло-цветовыми различиями объектов природы и соответствующими тонами в ее изображении.

**Тромплэй** - обманка, разновидность изобразительного искусства, способ изображения и совокупность технических приемов, создающих иллюзию трехмерного изображения.

**Форма** - внешний вид, очертание объекта; объемно-пластические особенности предмета; художественная форма - единство средств и приемов, воплощающих замысел.

**Формат** - размеры, форма, пропорции изобразительной поверхности.

**Фреска** - разновидность монументального искусства, одна из древнейших техник художественной росписи.

**Флейц** - специальная, плоская и широкая кисть, которой удобно и быстро наносить краску на поверхность, растушевывать, выравнивать красочную поверхность.

**Художественные средства** - изобразительные элементы и художественные приемы для выражения содержания произведения (композиция, светотень, цвет, фактура и пр.).

**Целостность изображения** - результат работы с натуры методом сравнения, поиск точных отношений всех элементов природы, помогает избавляться от тональной и цветовой дробности работы.

**Цельность восприятия** - умение художника видеть все элементы постановки одновременно, что помогает правильно определить цветовые и тональные отношения. В цельности восприятия заключается "постановка глаза" художника, умение видеть профессионально.

**Эстетическая организация среды** - система воздействия людей на природу и материально-предметное окружение, определяющая уровень развития культуры общества, отражающая социально-эстетические идеалы и вкусы.

**Этюд** - работа, выполненная с натуры, имеющая вспомогательный характер; является упражнением, в котором автор совершенствует свои профессиональные навыки, конкретизирует замысел произведения.

**Tesserae** (кубики) - главный элемент мозаики, соединяющиеся в одно целое. Употребляется для любого материала, пригодного для мозаики.

**Opustesselatum** - техника укладки модулей ровными рядами.

**Opusvermiculatum** - техника укладки модулей мозаики по изогнутым линиям.

**Opusbarbaricum** - техника укладки мозаики из необработанной гальки.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аристид, Джульетта. Уроки классической живописи. Техники и приемы из художественной мастерской/ Джульетта Аристид; пер. с англ. Екатерины Петровой. - М.: Манн, Иванов и Фербер, 2017. - 248 с.: ил.
2. Беда, Г. В. Живопись. Учебное пособие/ Г. В. Беда. - М.: Просвещение, 1975. - 143 с.
3. Беда, Г. В. Основы изобразительной грамоты/ Г. В. Беда. - М.: Просвещение, 1989. - 192с.
4. Беллози, Лючано. Джотто/ Л. Беллози; пер. с итал. М. И. Свищерской. - М.: Слово/Slovo, 1996. - 80 с.: ил. - (Великие мастера итальянского искусства)
5. Валериус, С. С. Монументальная живопись: современные проблемы / С.С. Валериус. - М.: Искусство, 1979. - 87 с., 88 л. ил.
6. Виннер, А.В. Материалы и техника живописи / А.А. Виннер. - М.: Искусство, 1953. - 478 с.
7. Витражи. Руководство по технологии изготовления / составитель Вив Фостер; перевод с англ. М.Б. Борисова. - М.: АРТ-РОДНИК, 2007. - 224 с.: ил.
8. Герчук, Ю.Я. Основы художественной грамоты: язык и смысл изобразительного искусства: учебное пособие / Ю.Я. Герчук. - М.: "РИП-холдинг", 2013. - 192 с.: ил.
9. Дмитриева, Н.А. Краткая история искусств / Н.А. Дмитриева - М.: Искусство, 1988. - 319 с., ил.
10. Живопись: Учебное пособие для студ. высш. учеб. заведения: - М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. - 224 с., 32 с. ил.: ил.
11. Камезаска, Этторе. Мантенья/ Э. Камезаска; пер. с итал. М.И. Свищерской. - М.: Слово/Slovo, 1996. - 80 с.: ил. - (Великие мастера итальянского искусства)
12. Киплик, Д. И. Техника живописи/ Д. И. Киплик. - М.: ЗАО "Сварог и К", 1998. - 504 с.
13. Кирцер, Ю. М. Рисунок и живопись: Учеб. пособие/ Ю.М. Кирцер. - М.: Высш. шк., 2005. - 272 с.: ил.
14. Комаров, А.А. Технология материалов стенописи: Учеб. пособие/ А.А. Комаров. - М.: Изобразительное искусство, 1989. - 240 с.: ил.
15. Майская, М.И. Пизанелло/ М. И. Майская. - М.: Искусство, 1981. - 208 с.: ил.
16. Малый, В.А. Гризайль/ В.А. Малый // Юный художник. - 1989. - №3. - с.12-15
17. Манин, Ю. А. Техника монументальной живописи и технология живописных материалов / Ю.А. Манин. - М.: МГХПАим. С.Г. Строганова, 2014.
18. Муратов, П. П. Образы Италии/ П.П. Муратов. - М.: Республика, 1994. - 592 с.: ил.
19. Немилев, А.Н. Грюневальд. Жизнь и творчество мастера Матиаса Нитхарта- Готхарда/ А.Н. Немилев. - М.: Искусство, 1972. - 108 с.: ил.
20. Панксенов, Г. И. Живопись. Форма, цвет, изображение: учебное пособие для студ. высш. худ. учебных заведений/ Г.И. Панксенов. - М.: Издательский центр «Академия», 2007. - 144с, [40] с. цв. ил.: ил.
21. Пастуро, М. Черный. Из истории цвета/ Мишель Пастуро; пер. с франц. Н. Кумин. - М.: Новое литературное обозрение, 2017. - 168 с.: ил.
22. Пенова, В.П. Рисуем натюрморт / В.П. Пенова. - Харьков: Книжный клуб "Клуб семейного досуга"; Белгород: ООО "Книжный клуб "Клуб семейного досуга", 2011. - 96 с.: ил.
23. Прокофьев, Н. И. Живопись. Техника живописи и технология живописных материалов: учеб. пособие/ Н.И. Прокофьев. - М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2013. - 158 с.: ил.
24. Прохоров, С.А. Живопись для архитекторов и дизайнеров: учебное пособие/ С.А. Прохоров, А.В. Шадулин. - Барнаул: Издательство АлтГТУ, 2010. - 222 с.: ил.
25. Рисунок. Живопись. Композиция: Хрестоматия: Учеб. пособие для студентов худож.-граф. фак. пединститутов/ Сост.Н.Н. Ростовцев. - М.: Искусство, 1989. - 207 с.
26. Стародуб, К. И. Рисунок и живопись: от реалистического изображения к условно-стилизованному: учебное пособие/ К.И. Стародуб, Н.А.Евдокимов. - Ростов н/Д: Феникс, 2009. - 190 с.: илл., [16]л. ил. - (высшее образование)



27. Смирнов, Г.Б. Живопись. Учебное пособие/ Г.Б. Смирнов. - М.: Просвещение, 1975. - 143 с.
28. Фейнберг, Л.Е., Гренберг, Ю.И. Секреты живописи старых мастеров/ Л.Е. Фейнберг, Ю. И. Гренберг. - М.: Искусство, - 320 с.: ил.
29. Ян ван Эйк: Альбом / Авт.-срст. А. Д. Сарабьянов. - М.: Изобраз. искусство, 1990. - 64 с.: ил.
30. Уили, Э.;Чик, Ш Искусство цветного и декоративного стекла/ Э.Уили, Ш. Чик. - М.: "Белфаксиздатгрупп", 1997. - 128 с.: ил.
31. Moor, Andrew Architectural glass art/ А. Moor. - London.: MITCHELL BEAZLEY, - 1997. - 160 с.: ил.
32. Paolieri, Annarita Paolo Uccello. Domenico Veneziano. Andrea del Castagno/ А/Paolieri. - Florence.: Scala/ Riverside, 1993. - 80 с.: ил.

#### **Электронные ресурсы:**

1. <http://www.studfilts.ru/preview/419826/>
2. <http://www.kakprosto.ru/kak-830977-osobennosti-monumentalnoy-zhivopisi>
3. <https://www.izocenter.ru/blog/tehnica-grizjl-v-zhivopisi>
4. <https://artecept.com/zhivopis/tehnika/grizail>
5. <https://blog.mann-ivanov-ferber.ru/2018/09/07-kak-ponyat-akvarel-grizail-v-pyati-tonay/>
6. <https://www.facebook.com/groups/pompeii.ru/permalink/221284036906432/>
7. [pinterest.ru>polinaego 0111/](https://pinterest.ru/polinaego0111/)
8. <https://hornews.co/dialogue/hudojnik-monutntalist>



Рис.1. Белых Н. «Натюрморт с чайкой», картон, темпера, 60x80, 1 курс,  
руководитель - Чунаева О.В.



Рис.2. Бечкова А. «Натюрморт с фонарем», двп, акрил, 45x85, 1 курс,  
руководитель - Чунаева О.В.



Рис.3.Военкова М. Гризайль, двп, акрил, 60x80, 1 курс,  
руководитель - Чунаева О.В.



Рис.4. Лавринович А. «Натюрморт с гипсовыми фигурками», картон, темпера, 60x80, 1 курс



Рис.7. Натюрморт с птицей, этюд в 2 тона



Рис.8. Этюд в 4 тона



Рис. 9. Этюд в 2 тона



Рис. 10. Этюд в 4 тона



Рис. 11.Этюд натюрморта с цветами в 2 тона



Рис. 12.Этюд натюрморта с цветами в 4 тона



Рис. 13.Этюд на 3 тона



Рис. 14. Этюд на 3 тона





Рис. 15.Этюд с использованием 5 тональных колеров



Рис. 16.Этюд с использованием 5 тональных колеров



Рис. 17.



Рис. 18. Натюрморт с рельефом



Рис. 19. Натюрморт «Старинные часы»



Рис. 20. Натюрморт с гипсовой головой



Рис. 21. Натюрморт с посудой

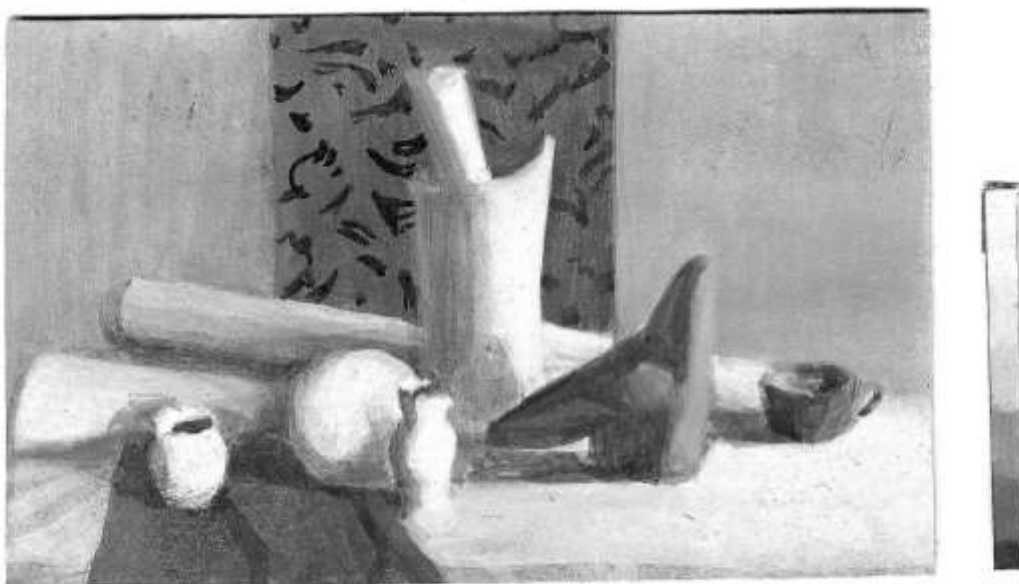


Рис. 22.Этюды натюрмортов в гризайли с тоновой шкалой



Рис. 23.Этюд натюрморта с тональной шкалой



Рис. 24.Нахождение основных тональных масс с помощью 3-х колеров.



Рис. 25. Работа над натюрмортом в гризайли по среднему тону





Рис. 26.Ход работы над натюрмортом



Рис. 27.Ход работы над натюрмортом



Рис. 28. Этюд к постановке с пробой тональной шкалы



Рис. 29.Этюд натюрморта в гризайли с ограниченным количеством тональных колеров



Рис. 30.Этюд к постановке

Стенопись



Рис. 31. ДжоттоКапелла Скровеньи 1304-1306 гг.



а



б



в



г

Рис. 32. Джотто ди Бондоне «Добродетели»:

а – Умеренность, б – Стойкость, в – Правосудие, г - Осторожность



д



е

Рис. 32. Джотто ди Бондоне «Добродетели»:  
д – Вера, е - Надежда





а



б



в



г

Рис. 33. Джотто ди Бондоне «Пороки»:

а – Безрассудность, б – Гнев, в – Зависть, г - Несправедливость



Рис. 34. Пьетро Лоренцетти "Распятие", базилика Сан-Франческа, Сиена, 1336-1337 гг



Рис. 35. Пьетро Лоренцетти "Распятие", фрагмент



Рис. 36. Антонио Пизанелло «Св. Георгий и принцесса», церковь Санта Анастасия, Верона, 1436-38 гг.



Рис. 37. Антонио Пизанелло «Св. Георгий и принцесса», фрагмент



Рис. 38. Антонио Пизанелло «Св. Георгий и принцесса», фрагмент



Рис. 39. Антонио Пизанелло «Турнир» 1447 г



Рис. 40. Антонио Пизанелло «Турнир», фрагмент



Рис. 41. Антонио Пизанелло «Турнир», фрагмент





Рис. 42. Паоло Уччелло «Всемирный потоп», фрагмент



Рис. 43. Паоло Уччелло «Всемирный потоп», фрагмент



Рис. 44. Паоло Уччелло «Всемирный потоп», «Ноев ковчег», «Жертвоприношение Ноя»



Рис. 45. Паоло Уччелло «Конный памятник Джону Хоквуду», фреска, 514x820 см, 1436г., Флоренция, Санта-Мария-дель-Фьоре



Рис. 46. Андреа Кастаньо «Монумент Николо да Толентино», 1456 г.



Рис. 47. Синопии Беноццо Гоццолли «Архангел Гавриил», деталь



Рис. 48. Сперандио ди Джованни. «Сан Бернардо», синопия



Рис.49. Андреа Мантенья «Жертвоприношение Исаака»



Рис.50. Андреа Мантенья «Учреждение культа Кибелы в Риме»





Рис. 51. Андреа Мантенья «Учреждение культа Кибелы в Риме», фрагмент

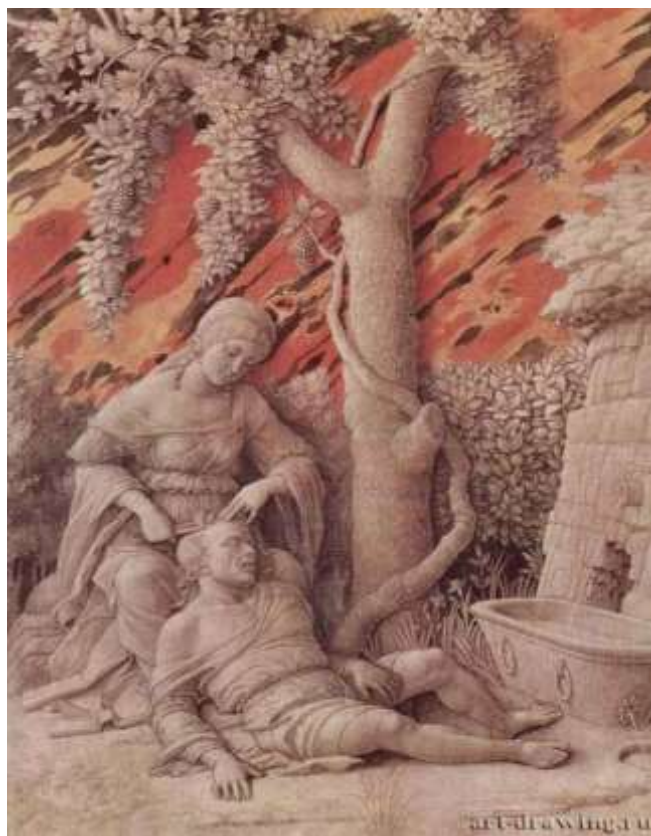


Рис. 52. Андреа Мантенья «Самсон и Далила»



Рис. 53. Андреа Мантенья «Софонисба и Туния», фрагмент



Рис. 54. Андреа дель Сарто «Усекновение головы Иоанна Крестителя»



Рис. 55. Андреа дель Сарто «Встреча Иисуса и Иоанна в пустыне»



Рис. 56. Андреа дель Сарто «Проповедь Иоанна Крестителя»



Рис. 57. Андреа дель Сарто «Крещение»

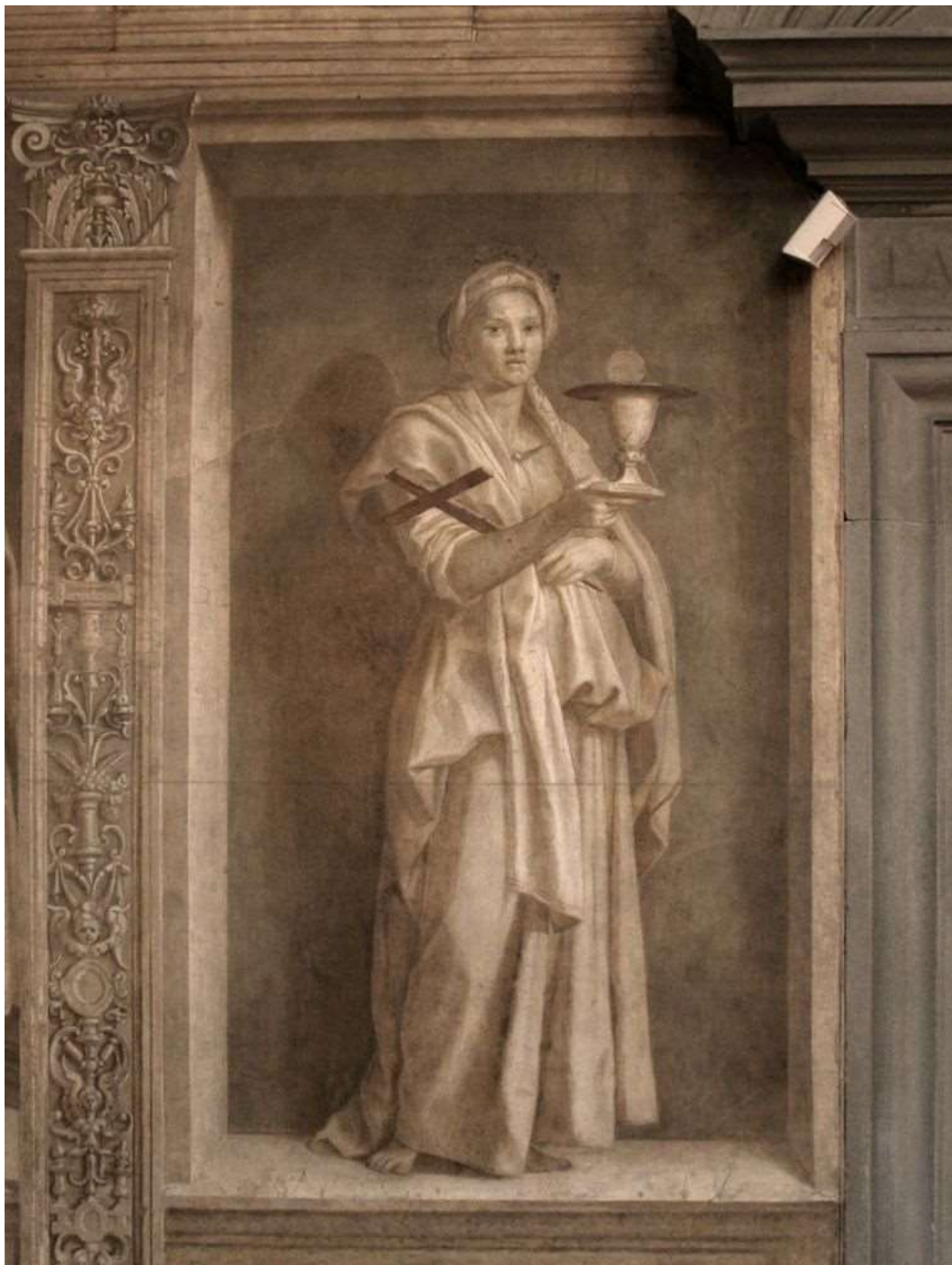


Рис. 58. Андреа дель Сарто Аллегория Вера



Рис.59. Андреа дель Сарто Аллегория Правосудие



Рис.60.Мария Хардикова и группаRanessence «Духи Хибин», Кировск



Рис. 61.Мария Хардикова и группаRanessence«Духи Хибин», деталь



Рис. 62. М. Хардикова «Танцующие ангелочки», фрагменты.





Рис. 63. Мария Хардикова «Шествие странных муз», Ростов-на-Дону



Рис. 64. Мария Хардикова «Шествие странных муз», фрагмент



Рис. 65. Группа «Спектр» «Капля воды», 2019 г. Омск.



Рис. 66. Роспись «Архитектура». Художник Д. Луканин, дизайн-студия Paletta под руководством С. Никулиной (г. Москва). Дом в Серебряном Бору, частная архитектура



Рис.67. Мария Амелина, квартира на Новинском бульваре (г. Москва, 2020 г.)

Альфрейная живопись



Рис. 68. Архангельское, Большой дворец, вестибюль



Рис. 69 Архангельское, Овальный зал. Росписи



Рис. 70. Никольское – Урюпино, Золотой зал. Росписи



Рис. 71. Никольское – Урюпино, Золотой зал. Росписи



Рис. 72.Никольское –Урюпино, золотой зал. Росписи



Рис. 73.Царицыно, павильон Миловиды.





Рис. 74. Царицыно, павильон Миловида. Росписи, гризайль

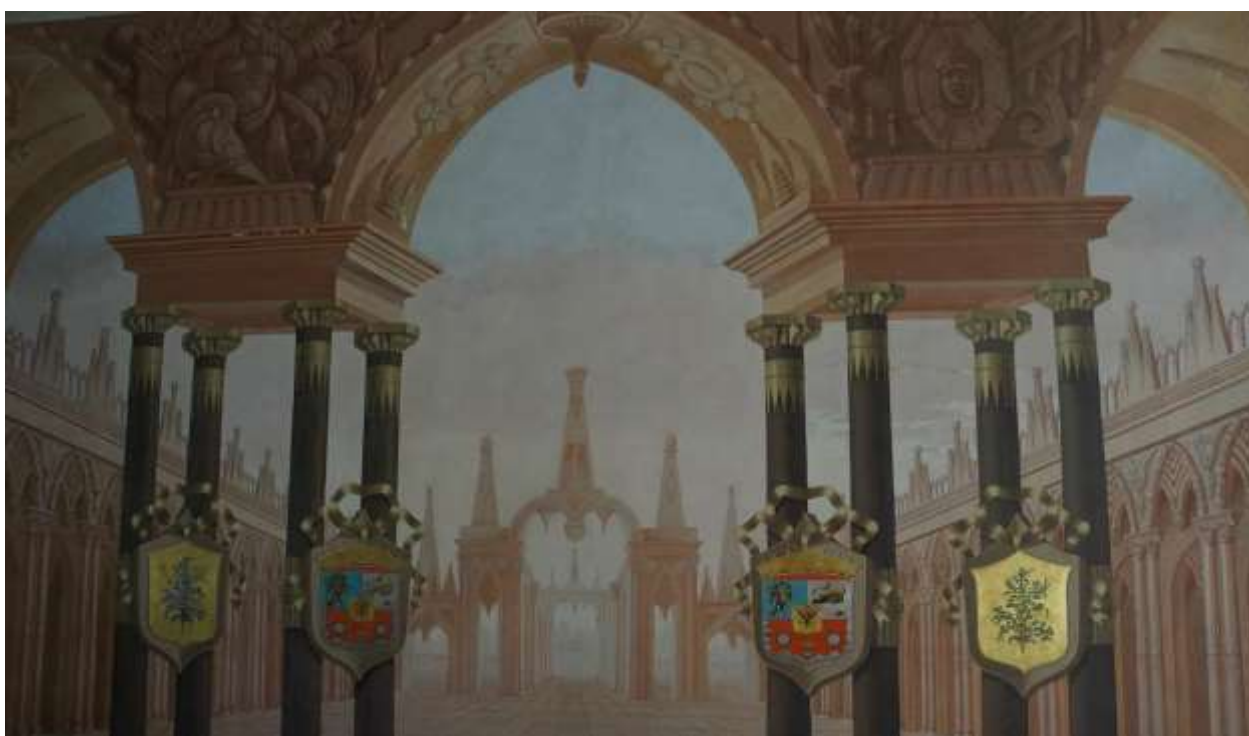


Рис. 73. Усадьба Дубровицы, гербовый зал. Росписи, гризайль



Рис. 76. Дом купца Котлярова, Вологда



Рис. 77. Дом купца Наумова



Рис. 78. Павловск, Египетский вестибюль. Роспись плафона, фрагмент, К.Скотти



Рис. 79. Павловск, Кавалерский зал. Роспись потолка и падуг



Рис. 80. Павловск. Роспись проходного кабинета П. Гонзаго



Рис. 81. Таврический дворец, Екатерининский зал. Роспись потолка, автор Дж.Б. Скотти



Рис. 82.Таврический дворец, Купольный зал. Роспись на темы «Иллиады Гомера». «Посольство к Ахиллу»



Рис. 83.Купольный зал Таврического дворца. Роспись купола, гризайль. Дж.Б. Скотти.





Рис. 84. Елагиноостровский дворец, Столовый зал. Роспись, гризайль, автор Дж. Б. Скотти

Мозаика



Рис. 85. Дом кентавров, Коринф, V в до н. э.

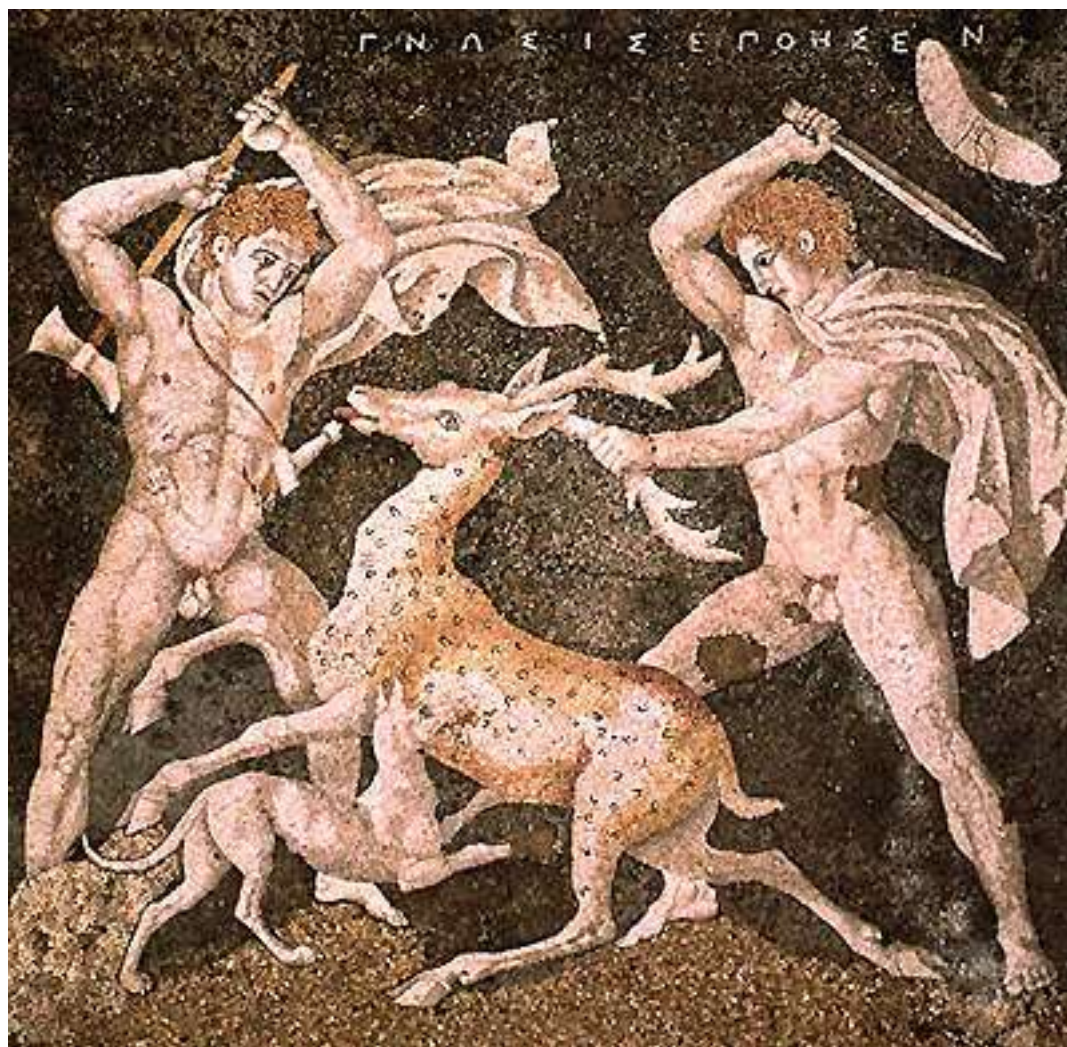


Рис. 86. Мозаики г. Пелла, IV-III в. до н.э.: а - Охота на оленя, б – Охота на льва



Рис. 87. Помпеи. а, б - напольные мозаики



а



б

Рис. 88.а,б - Мозаики Геркуланума



а



б

Рис.89.а,б -Геркуланум, вилла папирусов, термы



Рис. 90. Остия, термы колесничих



Рис. 91. Остия, термы Нептуна



Рис. 92. «Савесапет» (Бойся собаки)



Рис. 93. Дом Весталки, Помпеи





Рис. 94. Мозаика острова Кос



Рис. 95. Напольные мозаики ц. Санта-Мария дельПатир в Россано 1152г



Рис. 96. Напольные мозаики ц. Санта-Мария дельРотиг в Россано, фрагмент



Рис. 97. Мозаики А. Васнецова и Н. Андропова в интерьере здания газеты «Известия», Москва, 1978



Рис. 98. Мозаики А. Васнецова и Н. Андропова в интерьере здания газеты «Известия»,  
Москва, 1978



Рис. 99. Алексей Жучков «Афон»

Витражи



Рис. 100.Альтенбергский собор 1259-1378, витражи XIII в.



Рис. 101.Кабанчик, XIV в



Рис. 102. Благовещение, музей Клуни



Рис. 103. Волхвы перед Иродом, IV в



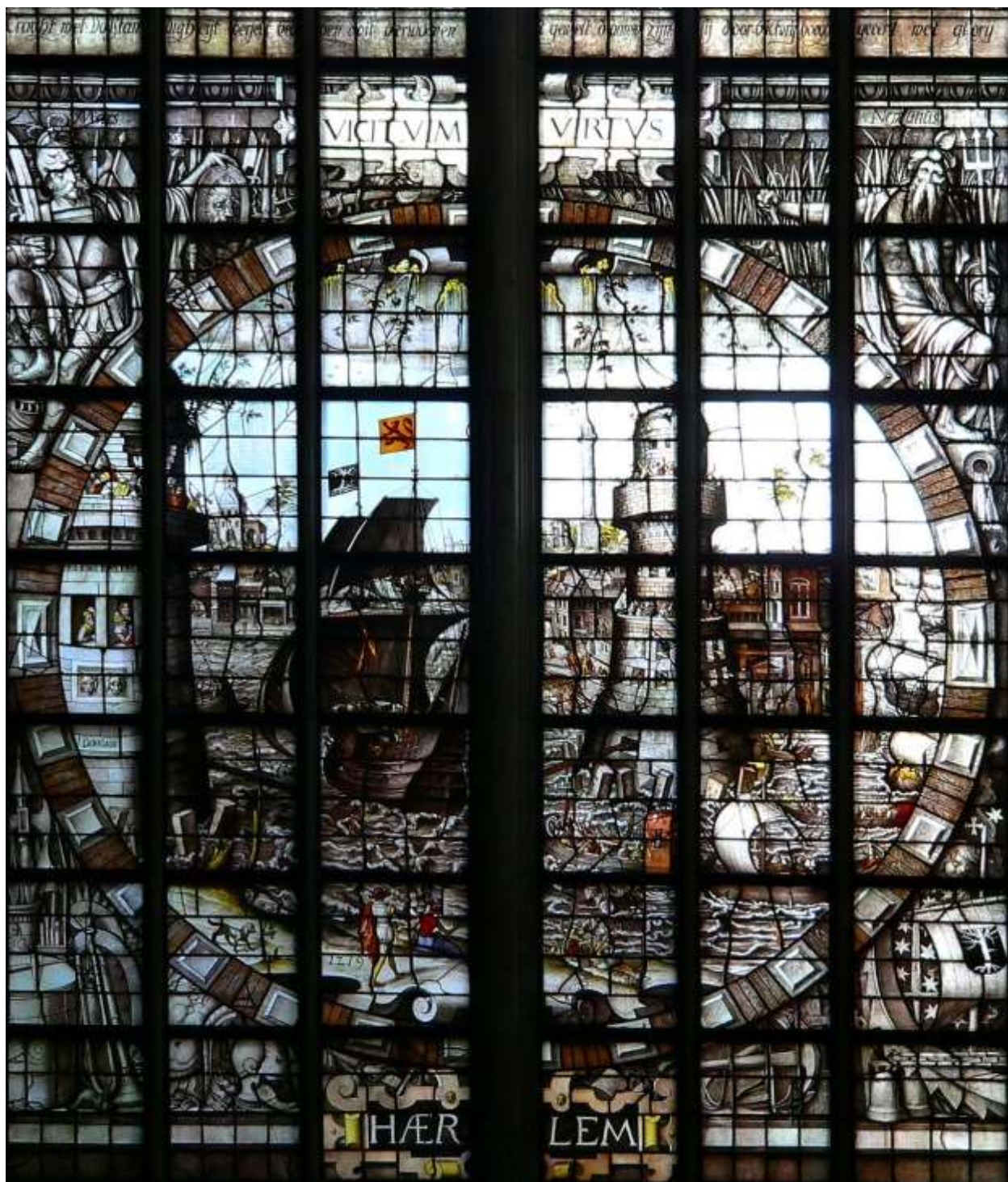


Рис. 104. «Захват Дамьетты», Собор Иоанна Крестителя, г. Гауда, автор В. Тибо, 1597 г.



Рис. 105. Граф Голландии и Зеландии Виллем и его супруга Ада. Расписные витражи, 1588г. неизв.художник, г. Гауда



а



б

Рис. 106. Медальоны XVI в: а – «Беспечный в нищете», б - «Суета сует»



Рис. 107. Георг Майстерманн «Распятие св. Джереона», г. Кельн

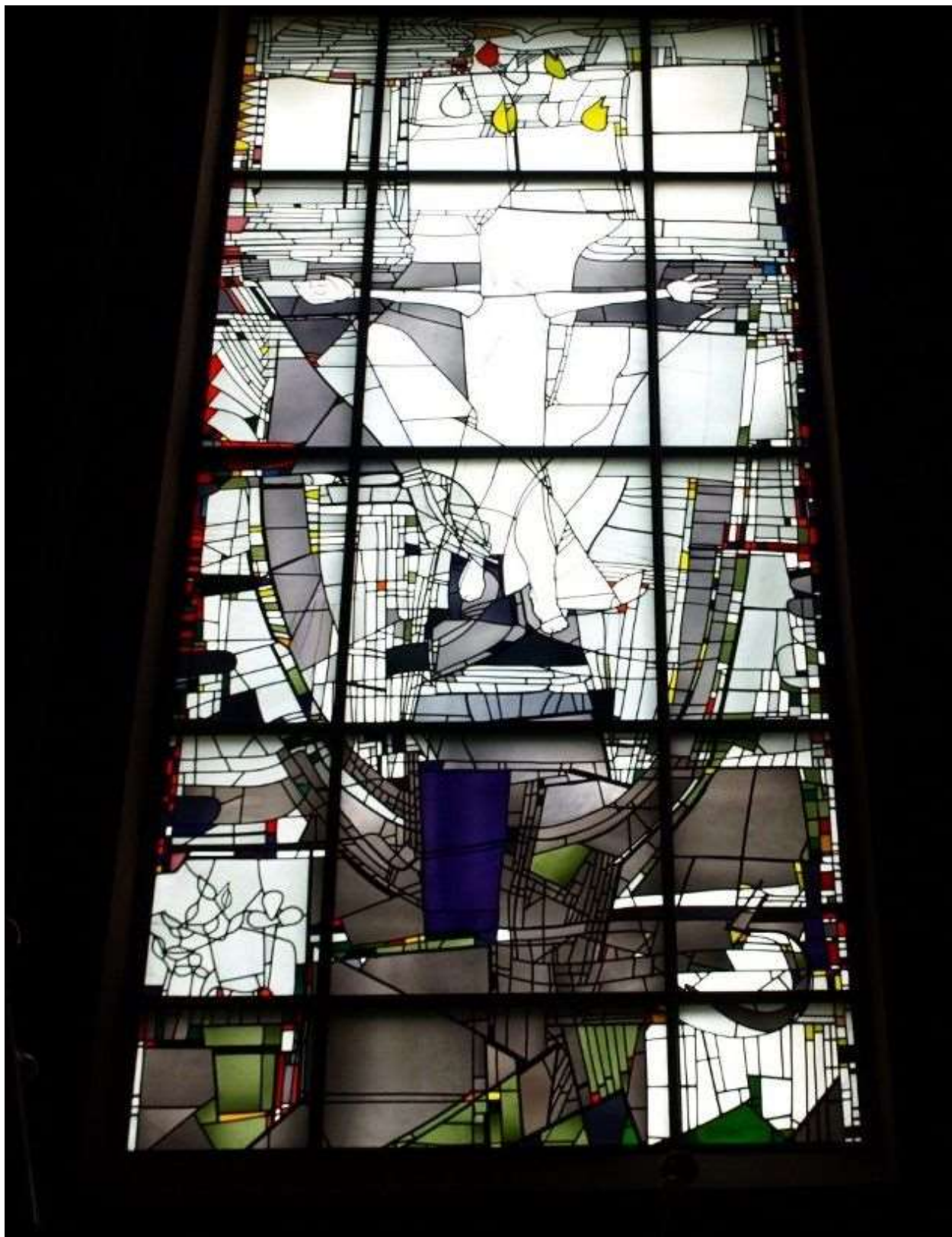


Рис. 108.Георг Майстерманн «Св. Франциск», Майн-Лерхенберг



Рис.109.Йоханнес Шрейтер Церковь Йоханнесбурнд, Лейтерсдорф



Рис. 110.Витражи Людвиг Шэффрата



Рис. 111. Витражи Людвиг Шэффрата



Рис. 112. Станислав Ильин "М.В. Ломоносов", витраж, зал заседаний Ученого Совета МГУ, 1999 г



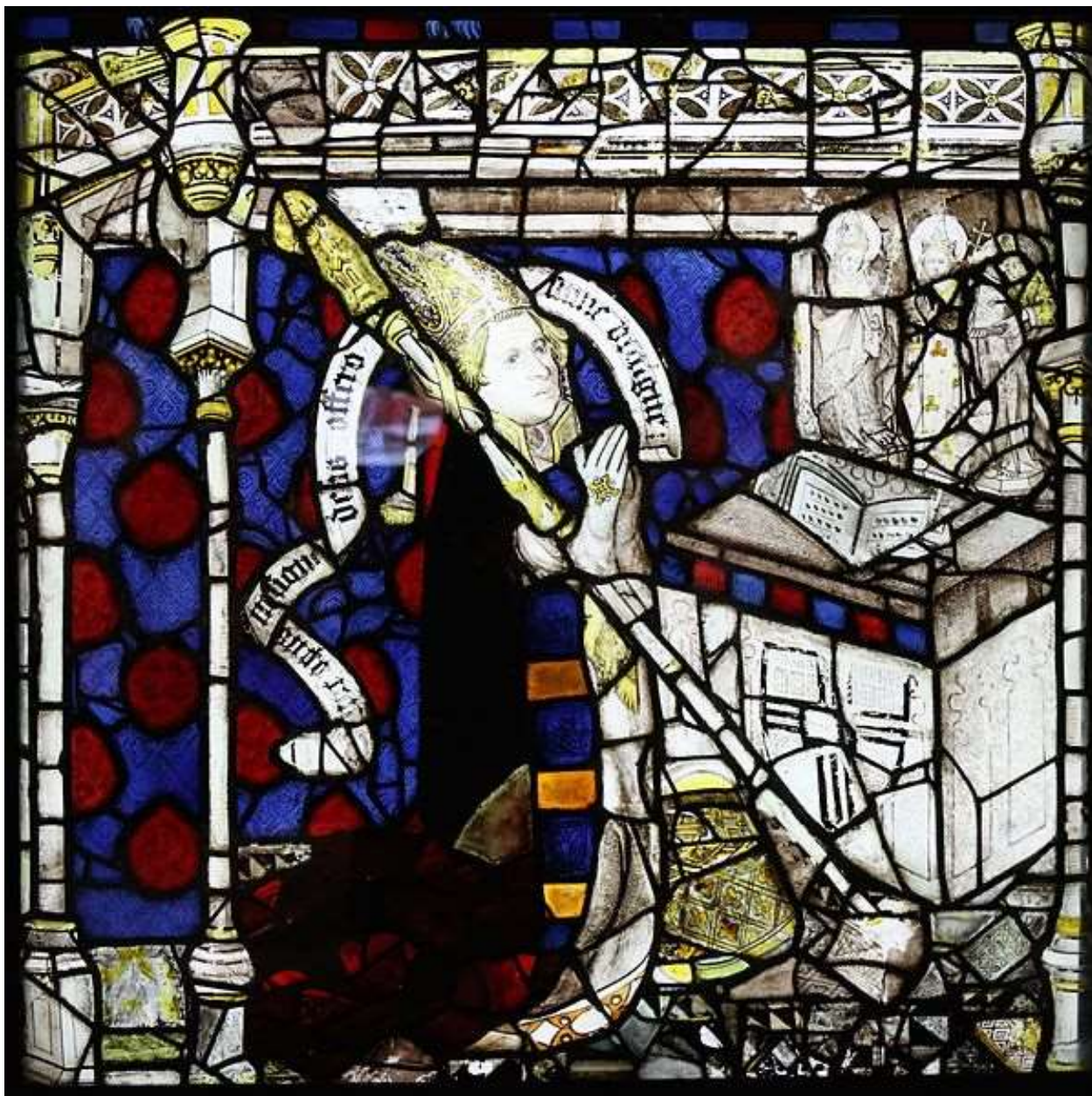


Рис. 113. Фрагменты витражей кафедрального собора в Йорке, Восточное окно, н. XV в.

Станковая живопись



Рис.114. Ян ван Эйк «Св. Варвара», 1437 г

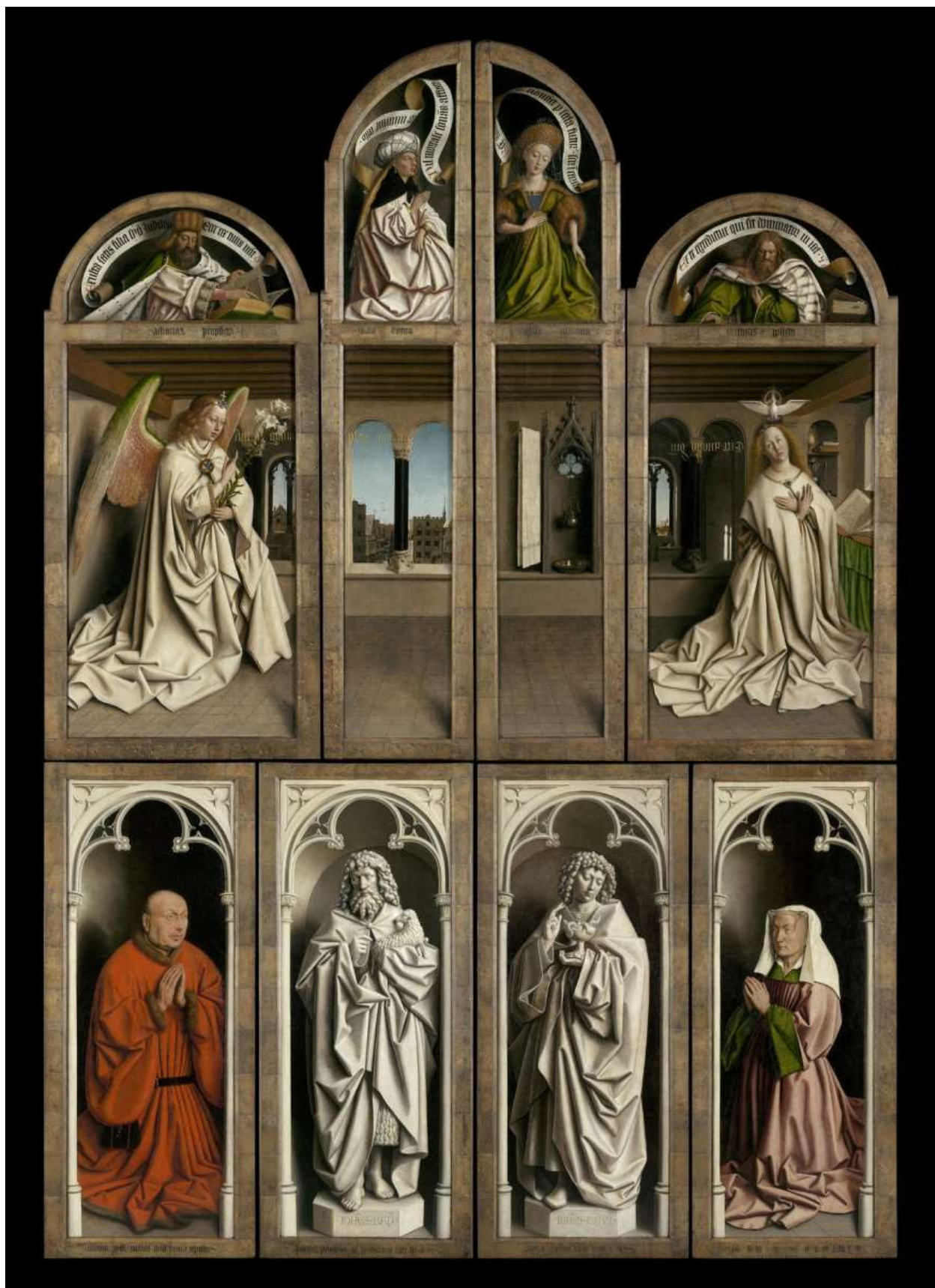


Рис. 115. Ян ван Эйк. Гентский алтарь, 1432 г.



а



б

Рис. 116. Фрагменты Гентского алтаря в закрытом и открытом виде:  
а – «Иоанн Богослов» (деталь), б – «Убийство Авеля», «Жертвоприношение Авеля и Каина».



Рис. 117. Матиас Грюневальд, алтарь Геллера. Св. Елизавета Тюрингская и Святая мученица (Люция?) с пальмовой ветвью. 1507-1511 гг.



Рис. 118. Матиас Грюневальд, алтарь Геллера Святой Лаврентий и Святой Кириак



Рис. 119. Матиас Грюневальд, алтарь Геллера, фрагмент



Рис. 120. Фра Бартоломео. Алтарный образ «Мадонна с младенцем, св. Анной и святыми покровителями», 1510-1513 г.





Рис.121.Пабло Пикассо «Герника», 1937 г.

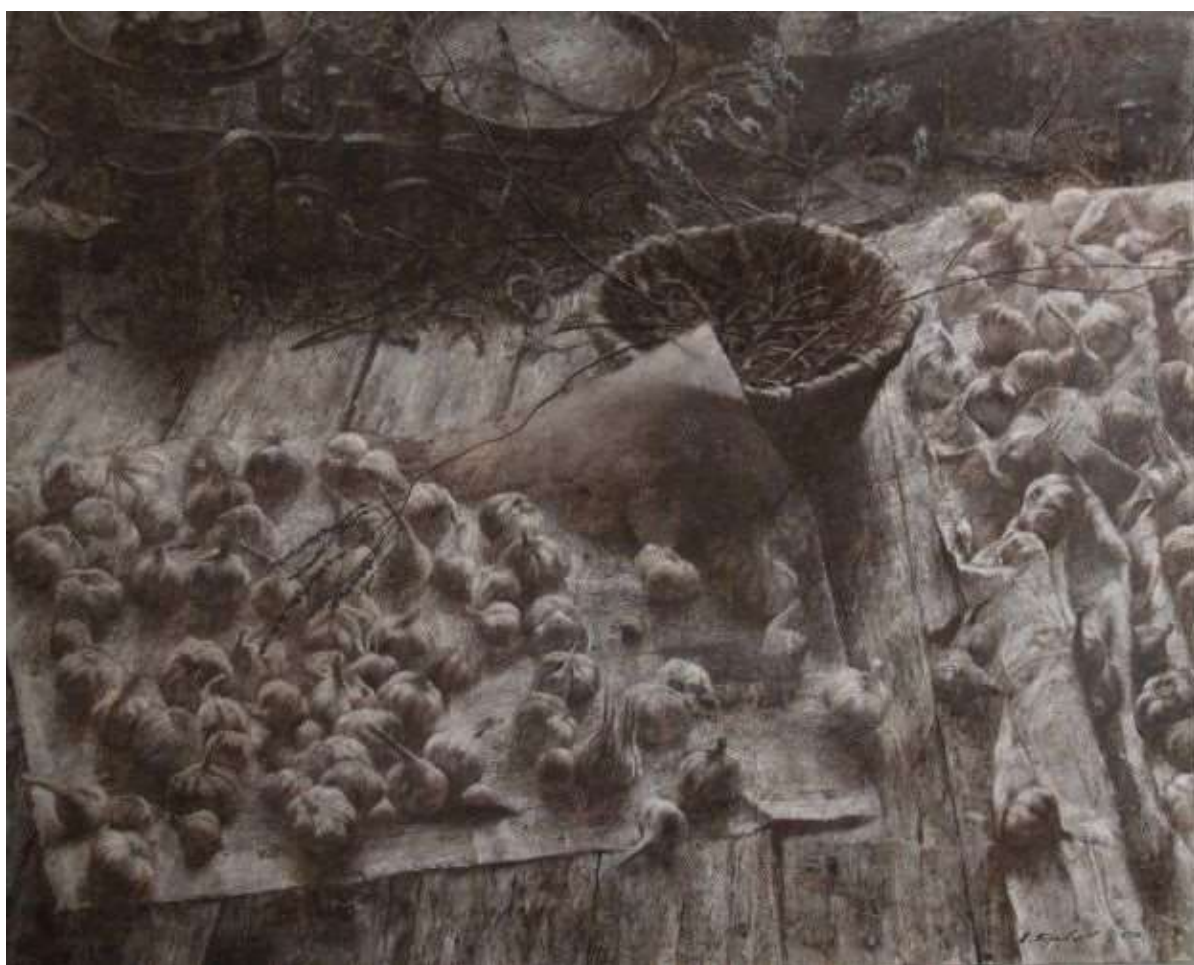


Рис. 122. Евгений Кравцов «Чеснок, весы, скобяная утварь»



Рис. 123.Евгений Кравцов «Посуда, лампочка, выключатель»



Рис. 124.Евгений Кравцов«Пролитое молоко»



Рис. 125. Евгений Кравцов «Копатель картошки»



а



б

Рис. 126. И. М. Кравцова – «Последний Салют», 2010 г., б – «Ветер. Воспоминания»

*Учебное издание*

Чунаева Ольга Вячеславовна

**ГРИЗАЙЛЬ  
УЧЕБНАЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ**

Учебно-методическое пособие

*Авторская редакция*

Подписано в печать 31.03.2022. Формат .

Усл. печ. 18,25 Уч.-изд. л. 17,14

Тираж 23 экз. Заказ № 656.

Издательский центр «Удмуртский университет»

426004, Ижевск, Ломоносова, 4Б, каб. 021

Тел.: + 7 (3412) 916-364, E-mail: editorial@udsu.ru

Типография Издательского центра «Удмуртский университет»

426034, Ижевск, ул. Университетская, 1, корп. 2.

Тел. 68-57-18