

854792
Т. 80
6947

и 1192.

~~5407~~

И. Я. ГРЕМИСЛАВСКИЙ

**ТЕХНИКА
ТЕАТРАЛЬНОЙ
ЖИВОПИСИ**

**государственное издательство
„искусство“**

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ ЛАБОРАТОРИЯ

**СПРАВОЧНИКИ
И ПОСОБИЯ
ПО ТЕХНИКЕ
СЦЕНЫ**

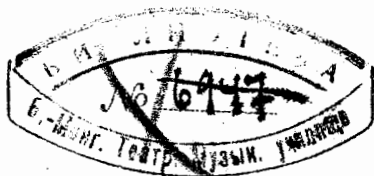
*Под общей редакцией
Н. П. Извекова и А. Г. Мовшенсона*

II

« И С К У С С Т В О »

*Анатолий
Айрапетян*

7021 751
Г 80 Г 80
792
Г-80
5407
И. Я. ГРЕМИСЛАВСКИЙ



**ТЕХНИКА
ТЕАТРАЛЬНОЙ
ЖИВОПИСИ**

Главным Управлением учебных заведений
Комитета по делам искусств
при СНК СССР
допущено в качестве учебного пособия
для художественных и театральных
учебных заведений

~ 1192.

1940

Государственное издательство
«ИСКУССТВО»
Ленинград — Москва

Анатолий
Айрапетянц

Глава 1

ДЕКОРАТИВНАЯ МАСТЕРСКАЯ ¹

(Ателье, студия, декоративный зал)

Сценическая живопись требует специально устроенного и снабженного специальным оборудованием помещения. Большинство старых мастерских располагалось над зрительным залом. Они соединялись со сценой либо длинной узкой щелью в полу, либо большим отверстием в стене, прилегающей к сцене: через них подавались и спускались вниз декорации. В современных условиях такое расположение зала нельзя считать удобным, так как работа в мастерской не может происходить во время репетиций или спектаклей. Декоративный зал должен быть больше связан с мастерскими объемных декораций и т. п., а для этого он должен быть построен в одном здании с ними, в его верхнем этаже, и соединяться с подвальной мастерской хорошо продуманными средствами: либо в полу, вдоль узкой стены, делается длинная щель, с таким расчетом, чтобы ее не приходилось застилать холстом, который потом нужно будет срывать при необходимости подъема; либо должен быть оборудован большой подъемник, в котором могут

¹ Декоративной мастерской называется помещение для писания декораций. Декорационными мастерскими называется совокупность мастерских, изготавливающих объемные декорации, подвальные работы, рельефы и т. п.

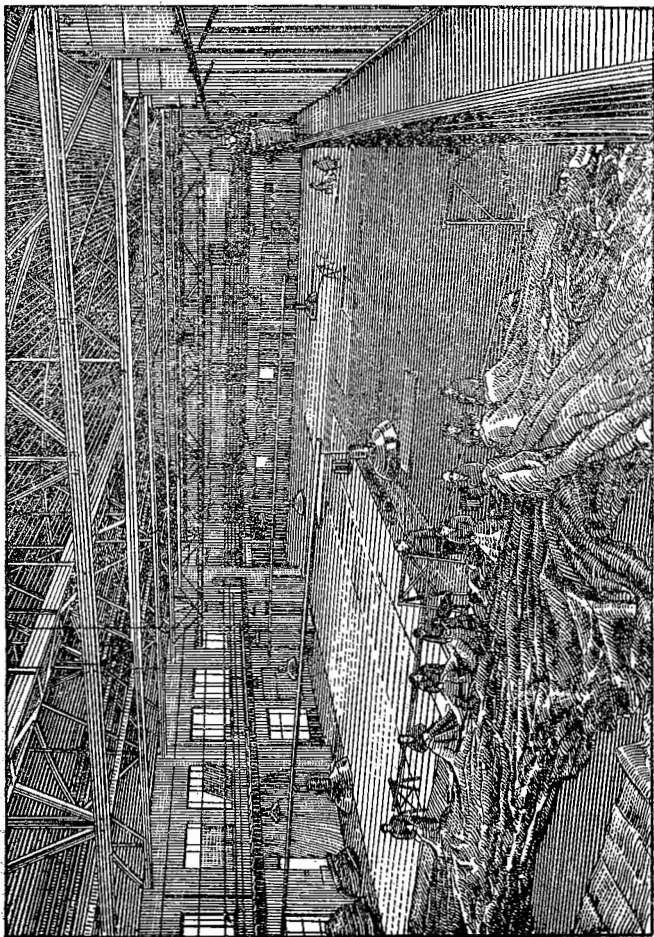


Рис. 1. Декоративный зал мастерских Гос. Ак. Большого театра в Москве

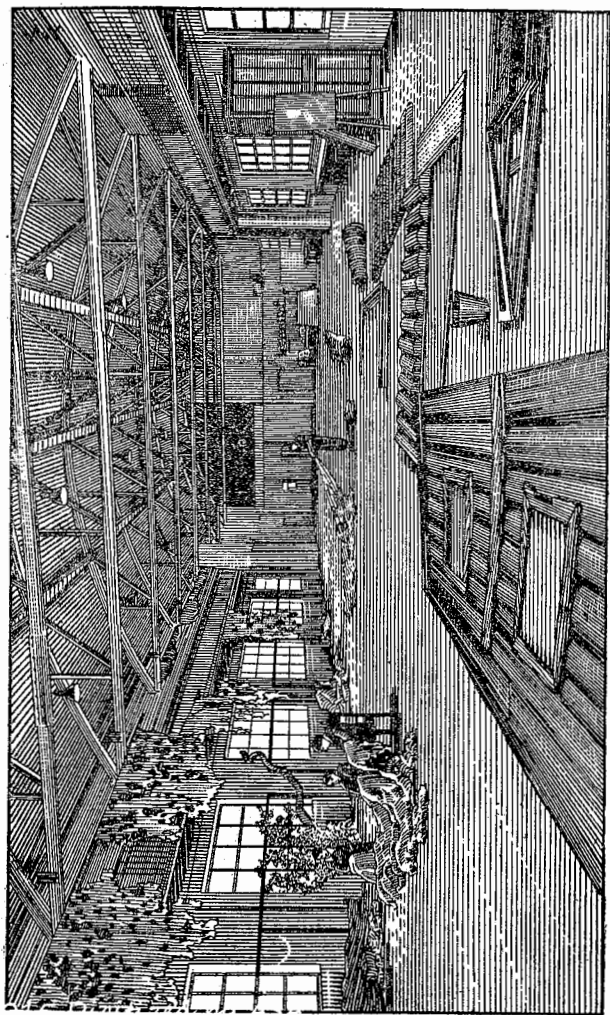


Рис. 2. Декоративный зал мастерских МХТа СССР им. Горького

быть размещены декорации на рамах; либо, наконец, для загрузки декоративного зала длинными свернутыми декорациями, в торцовой его части делается отверстие, через которое при помощи выдвижной металлической фермы поднимается и вдвигается в мастерскую свернутая декорация. Во всех случаях подъем надо механизировать ручной или электрифицированной лебедкой. Размеры декоративного зала должны соответствовать размерам сцены того театра, который он обслуживает, в нем должно одновременно уложиться не менее двух больших живописных занавесов и четырех стен на рамах. Вообще же его длина и ширина должны быть не меньше полностью развернутой панорамы, так как только при этом условии она может быть правильно скроена, правильно сшита и правильно натянута для живописи, и только в этих условиях можно добиться того, что она не будет морщить и давать складки при разворачивании ее на сцене.

Высота декоративного зала должна быть не менее 5—6 м. Вдоль его стен или посредине необходимо устроить галереи или подвесной мостик для наблюдения и проверки живописи. (Рис. 1, 2.)

Дневное освещение обыкновенно принято делать верхним, но в наших климатических условиях лучше делать его боковым, притом непременно двух-или трехсторонним.

Вечернее освещение, как правило, бывает электрическое, лампами, равномерно подвешенными возможно ближе к потолку, в количестве, обеспечивающем равномерную и сильную освещенность пола рассеянным светом. Безусловный интерес представляет также подвеска трехцветного софита для проверки живописи в условиях освещения, близких к сценическому.

Необходимо обратить самое пристальное внимание на устройство пола. Помимо абсолютной ровности и гладкости, следует предусмотреть прокладку труб отопления также и под полом. Теплый, согретый пол имеет существенное значение не только в отношении экономии времени (быстрота сушки), но, главным образом, для качества живописи. На холодном полу „замирают“ краски, остаются затеки, могут появиться пятна от сырости, разлагается грунт и наблюдаются целый ряд других нежелательных явлений.

При декоративной мастерской, кроме помещений для работы над макетами, чертежами и т. д., должно быть специальное помещение „красочной кухни“. Здесь производится варка грунта, натирание красок, приготовление тонов. (Рис. 3.)

Оно оборудуется плитой электрической, газовой или дровяной, краскотерками на электрическом приводе, мойкой с постоянной горячей водой для мытья посуды и кистей и большим металлическим или цементным чаном для размачивания и стирки старых холстов и декораций, с кранами холодной и горячей воды и большим отверстием для спуска воды. (Рис. 4, 5.)

Наиболее рациональным приспособлением для варки клея является следующее. В качестве сосуда для варки клея применяются двойные котлы для пара низкого давления (до 0,3 атм.), достаточные для поддержания температуры в 70—80° С, вполне обеспечивающей хорошую варку клея. Внешняя рубашка этих котлов—чугунная, внутренняя—медная, в которую и накладывается налитый водой клей. Пар вводится в межстенное пространство с помощью особого винтиля. Выход пара и спуск сконденсированного пара происходит через спускной кран внизу

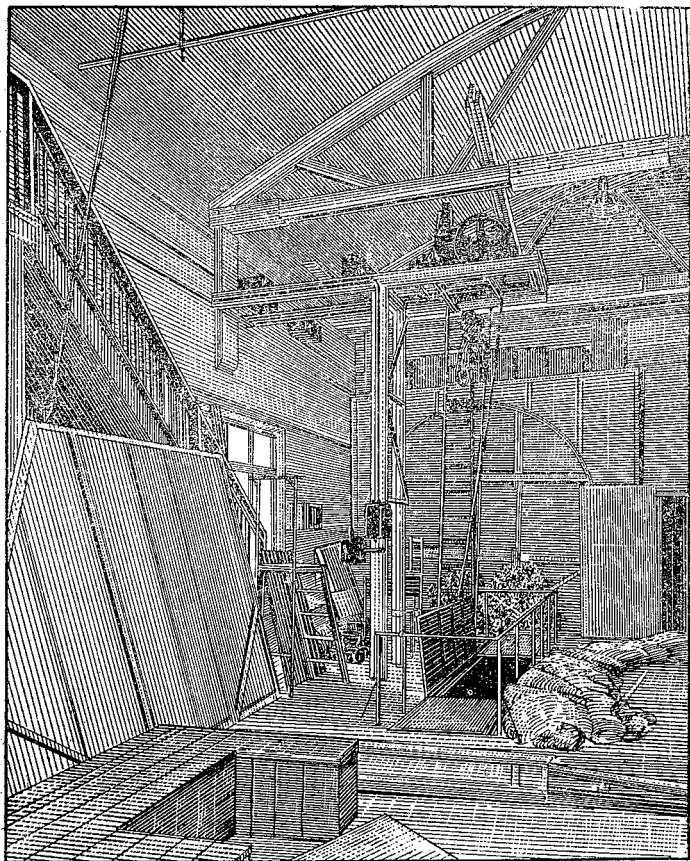


Рис. 3. Щель и подъемное сооружение в декоративных мастерских МХТа



Рис. 4. "Кухня" декоративной мастерской

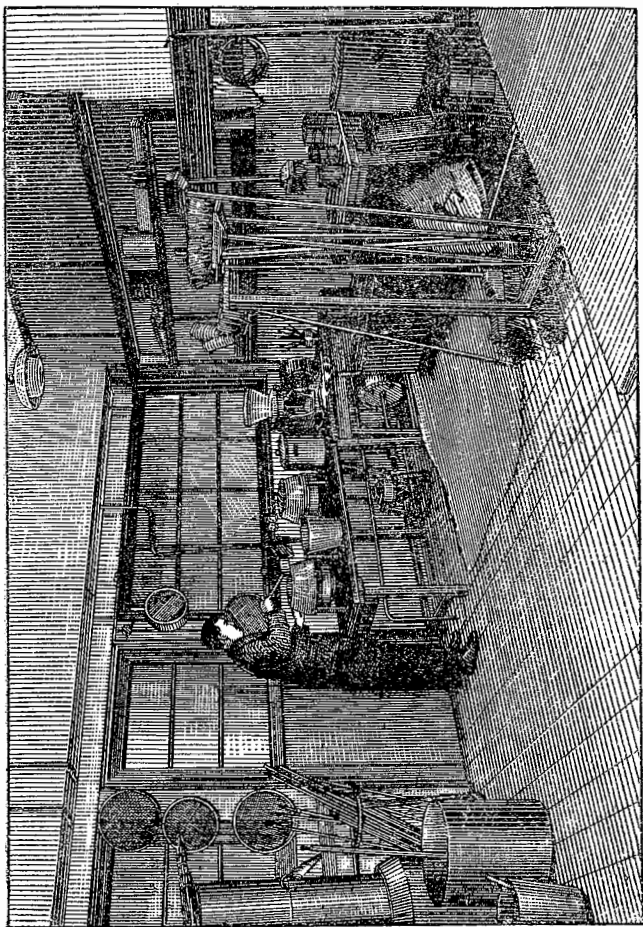


Рис. 5. „Кухня“ декоративной мастерской

котла. Такие котлы выпускаются для деревообделочных заводов емкостью до 40 литров и выше. (Рис. 6.)

Помимо этого существуют также и электрические клееварки. При клееварке необходимо иметь ковш с длинной ручкой для черпания клея.

Совершенно иной тип декоративных студий принят в США. Здесь большие города имеют тенденцию расти не только в ширину, но, главным образом, в высоту. Цены на квадратный метр земли в центре города настолько высоки, что предприниматели, экономя каждый клочок земли и стремясь

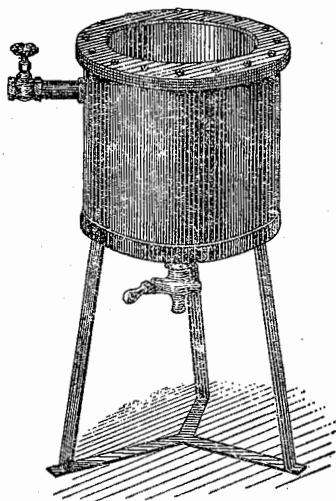


Рис. 6.
Паровая клееварка.

извлечь из него возможно большие выгоды, предпочитают устроить несколько лишних мест для публики за счет размеров сцены, артистических уборных и, тем более, производственных мастерских. Занять под площадь декоративного зала 750—1000 кв. м было бы для расчетливых американцев безумной роскошью. Это и привело к своеобразному устройству декоративных мастерских, основанному не на большой площади пола, а на большой высоте и ширине помещения. Декорации пишутся не на полу, а на рамах (размером 18 × 13 метр.), подвешенных вертикально

и, по мере написания, опускающихся на контргрузах в узкую щель в полу. Если большие театры строили по этому принципу специальные студии для единственной цели—живописи театральных декораций, то большинство мелких предприятий по необходимости должны были идти другим путем, приспособляя старые церкви, старые скетинг-ринги и т. п. под студии, используя остающуюся площадь для конструкции декораций, работы столяров и пр.

При постройке нового здания стараются сделать его возможно более дешевым, преследуя, однако, одну цель и объект—полезность.

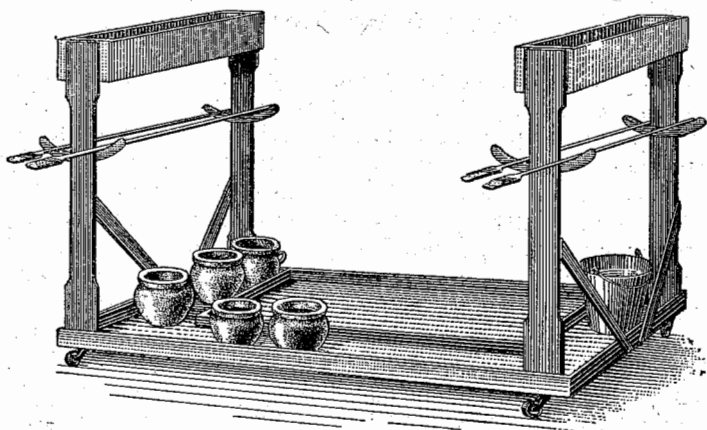
Глава 2

ОБЩЕЕ ОБОРУДОВАНИЕ

Одним из основных приспособлений декоратора-живописца является палитра. В больших ателье, где одновременно работают несколько художников, каждый из них должен иметь свою палитру.

Палитра театрального художника представляет собой ящик с невысокими бортами, поставленный на 4 вращающихся ролика. Для свободного и легкого передвижения палитры ролики конструируются на шарикоподшипниках. Ребра ролика должны быть закруглены и сглажены, чтобы не оставлять следов и не царапать холста. Лучшим типом ролика следует признать стальной шар диаметром не менее 5 см, помещенный в обойму с маленькими шариками. Пол палитры делают размером 100×150 см, высоту бортов—10—15 см. Внутренняя ее сторона и борта обиваются листовым цинком или оцинкованным железом, или белой гладкой клеенкой, или, наконец, холстом, хорошо покрашенным белой масляной краской. По трем сторонам прибиваются дополнительные борта, на расстоянии в 20—25 см от первых бортов, образуя таким образом желоба для горшков с красками. К узким бокам (или к одному из них) прибивают стойки высотой в 80 см. На них укрепляют ящики шириной в 20 см и высотой в 20 см для кистей, угля и т. п.

Следует обратить внимание на то, чтобы стойки были очень хорошо скреплены с палитрой, так как они служат ручками, за которые держат палитру, перекаывая ее с места на место. Материалом для изготовления палитры служат сухие сосновые доски.



Р и с. 7. Палитра декоратора

Вся палитра должна быть покрашена масляной краской. В дне, в одном из его передних углов, необходимо сделать отверстие, которое затыкают пробкой (как в ванне) для спуска грязной воды при мытье палитры. В отделениях для красок ставят горшки с основными красками, заправленными проклейкой. На самой палитре ставят два ведра: одно с чистой водой, другое с проклейкой.

Каждая палитра должна быть снабжена горшками, ведрами, большой губкой. В ящиках лежат: „сбивалка“ для смахивания угля после расчерчивания, длинный порткрейон (рейсфедер) для угля, намотанный на лучок, шпатель для отшелкива-

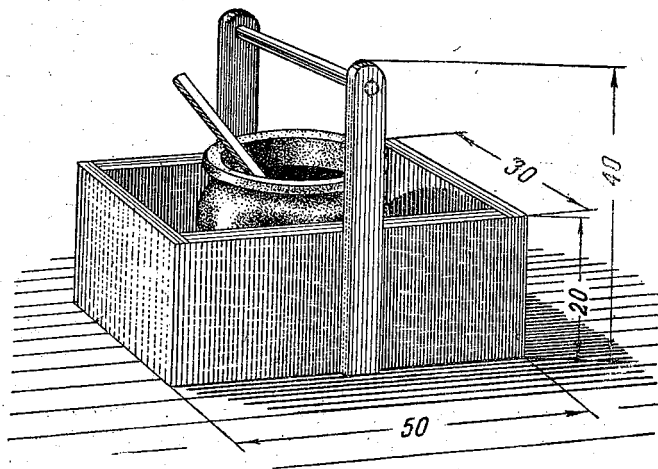
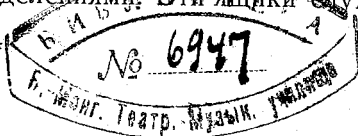


Рис. 8. Переносный ящик

ния, достаточное количество толстого декоративного угля, а также обыкновенный уголь для рисования, мелки, карандаши, разных размеров кисти. (Рис. 7.)

Кроме больших палитр, необходимо иметь достаточное количество переносных ящиков с одним или двумя отделениями. Эти ящики служат при „раскры-

2-1024



ваний"¹ больших поверхностей одним тоном и дают возможность избежать совершенно недопустимого обычая ставить ведра или горшки прямо на холст. При отсутствии таких ящиков, во всяком случае, необходимо подкладывать под горшки или ведра лист фанеры или лист железа с загнутыми краями. К ящикам прибавляют стойки с поперечными брусками, на которые кладут кисти. (Рис. 8.)

Для расчерчивания и рисования употребляют толстый декоративный уголь, вставленный в порткрейон или рейсфедер. Этот снаряд де-



Р и с. 9. Рейсфедер

лают из обыкновенной удочки, разрезанной на отдельные трости: в узком конце такой трости укрепляют рейсфедер и в него вставляют уголь, либо этот конец пропиливают вдоль на 2—4 части, его слегка расщепливают и вставляют уголь. Закрепляют уголь с помощью надвигаемого на конец трости резинового кольца. Более примитивное устройство состоит из обыкновенной круглой палочки (обычно это бывает ручка от сломанной кисти и т. п.) со слегка обструганным с одной стороны концом, к которому веревкой привязывают уголь. (Рис. 9.)

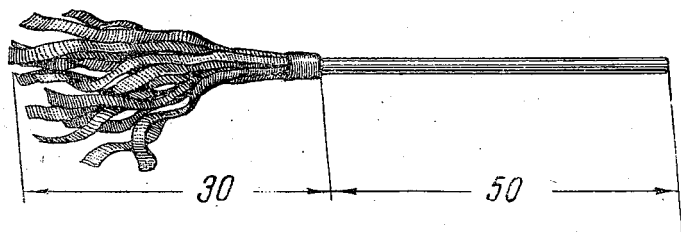
Сбивалкой, махалкой, хлопущкой для угля смахивают уголь после того, как рисунок обведен.

¹ „Раскрыть“ холст или живописный занавес — значит: покрыть его краской одного цвета, иногда с переходом от более слабого тона к более интенсивному.

Для этого берут короткую круглую палку длиной в 50 см, вокруг конца которой прибивают 12 или более нарезанных лентой кусков холста в 30 см длиной. (Рис. 10.)

При расчерчивании декораций применяются линейки, угольники, циркуль.

Каждая мастерская должна иметь их в таком количестве, чтобы один художник-декоратор не задерживал другого. Линейки должны быть длиной в 1 м,



Р и с. 10. „Хлопушка“

3 м, 4 м и 6 м. Делают их из абсолютно ровных и прямых планок шириной в 5—8 см, толщиной в 5 мм. На линейку четко наносят деления по 10 см, через каждые $\frac{1}{2}$ метра набивают по одному гвоздю с медной шляпкой, на границах полных метров — по 2 шляпки. Можно также делать надсечки одним или двумя крестиками. Края линейки должны быть абсолютно прямыми и слегка состроганными под углом, для того, чтобы не вытекала краска, когда проводят вдоль линейки кистью.¹ Посередине укрепляют ручку на плотно

¹ Линейка представляет собой в разрезе трапецию, обращенную вниз узкой стороной.

прилегающем к ней шарнире, не дающем ей падать, но представляющим возможность передвигать линейку, не сходя с места. (Рис. 11.)

На некоторых линейках, служащих не для измерения, а для обводки краской, следует вдоль всего края прибить узкую медную полосу. Таким путем получается еще более точный прямой край, а кроме

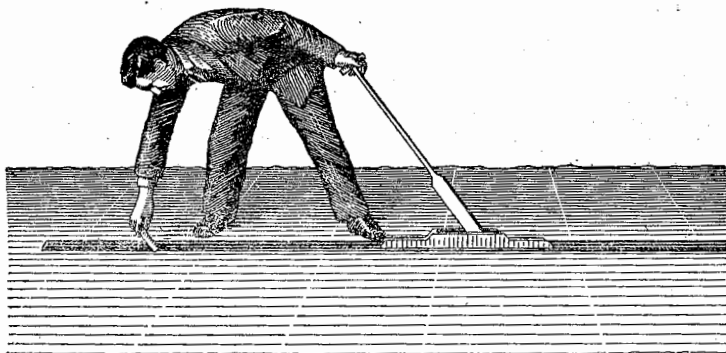


Рис. 11. Расчерчивание по линейке

того, по окончании работы легче отмывается краска.

Кроме таких линеек, необходимо еще иметь линейки из узких и достаточно гибких планок, чтобы можно было их согнуть и связать концы их проволокой, наподобие лука. Эти кривые лекала понадобятся при расчерчивании кривых линий или арок.

Угольники. Их также должно быть несколько, с катетами длиной в 1 м, 2 м, 3 м. Они должны быть сделаны из легкого по весу материала, абсолютно точные, ровные и прямые. (Рис. 12.)

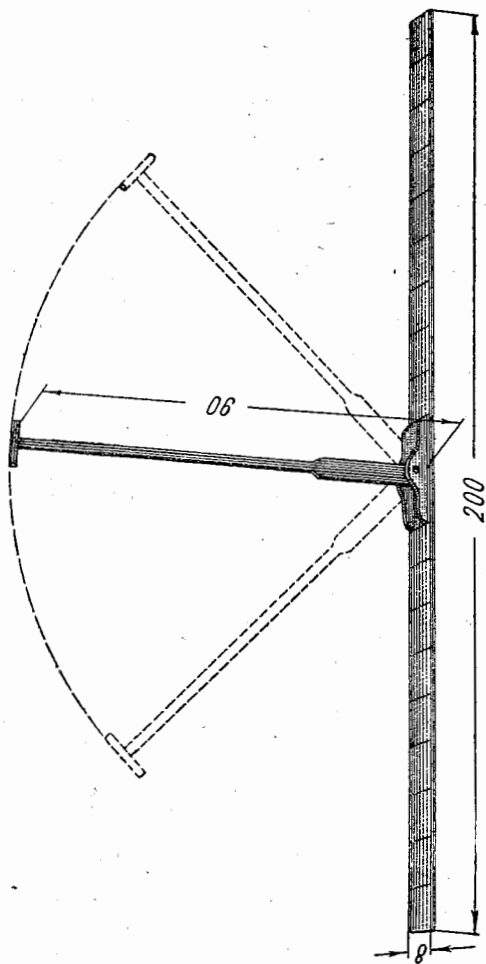


Рис. 12. Линейка

Циркуль делается с деревянными ножками длиной в 1 м на шарнире. В одну из них вставляют острый штифт, в другую—металлический рейсфедер. В случае надобности провести окружность большего диаметра, берут длинную планку с дырочками на концах, в одну из них вставляют уголь, через другую планку прибивают гвоздь в центре будущей окружности. Простейшим приспособлением для проведения окружностей является веревка с петлями на обоих концах: одну из этих петель надевают на вбитый в центр окружности гвоздь, в другую вставляют уголь или карандаш.

В мастерской должны быть в неограниченном количестве глиняные горшки, ведра, чаны.

Одним из важнейших инструментов искусства живописца-декоратора являются кисти.

Каждый художник-декоратор должен иметь следующий набор кистей:

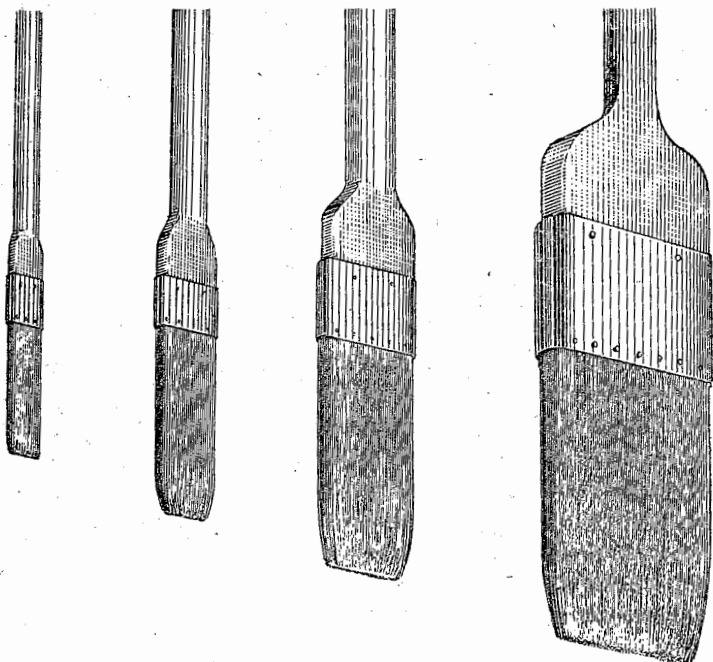
Плоские декоративные кисти на длинных ручках, из хребтовой щетины, размером:

ширина: 2,5 см, 3 см, 3,5 см, 5 см, 6,5 см, 8 см, 10 см;

длина: 7 см, 7,5 см, 8 см, 10 см, 11,5 см, 12 см, 14 см;

толщина: от 1,25 см до 1,85 см. (Рис. 13.)

Ручки должны быть круглые из сухого, легкого и слегка пружинящего дерева. На расстоянии 20 см от конца к ручке привязывают веревочную или металлическую петлю для подвешивания. На изготовление кистей должно быть обращено самое серьезное внимание, так как от их качества в значительной степени зависят удобство и успешность работы. Волос должен быть хорошо подобран, плавно сужаться к концу кисти. Металлическая обойма должна иметь



Р и с. 13. Декоративные кисти

загнутый в „замок“ шов сбоку, а не спереди, так как в последнем случае, при разбухании кисти, его разрывает. Перед употреблением кисть полезно проварить в льняном масле.

Особо плоские кисти шириной в 2,5—6,5 см, толщиной в 0,5—1 см, для проведения тонких линий.

Круглые декоративные кисти таких же пропорций.

Трафаретки-ручки — короткие щетинистые кисти разных размеров, с плоским торцом, оправленные в металлическое кольцо.

Филенчатые кисти. Плоские кисти № 20—26, со скошенным под углом краем. Служат для проведения ровных и тонких полосок. При этом скос следует подбирать, но ни в коем случае не подрезать. (Рис. 14.)

Живописные кисти — обыкновенные щетинные кисти на коротких ручках, употребляемые художниками. Плоские и круглые всех размеров.

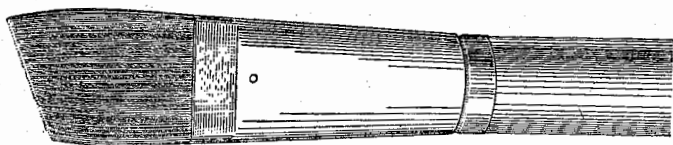


Рис. 14. Скошенная кисть

Все инструменты мастерской требуют тщательного ухода, кисти же — особенно.

От ухода за кистями зависят качество их ежедневной работы и срок их службы. Должна быть выработана твердая привычка — никогда не оставлять кистей невымытыми после работы. Обязательно нужно тщательно мыть, вытирать и вешать кисти волосом вниз, на специальной вешалке. После клеевых красок кисти необходимо мыть теплой водой и сушить их. После масляных красок их моют горячей водой с мылом или в каком-либо растворителе: керосине, скипидаре, бензине. Недопустимо оставлять кисти, стоящими на волосе. По миновании надобности в той

или иной кисти в процессе работы, ее надо прополоскать в воде и положить на полочку палитры или переносного ящика, или повесить на вешалку.

„Раскрытие“ больших поверхностей производится при помощи особых щеток, называемых „дилижансами“. (Рис. 15.)

Делают их из высших сортов щетины, всаженной в дубовую колодку специальной формы, с отверстием для вставки длинной ручки в слегка наклонном положении. Размеры колодок и длины волоса наиболее употребительны следующие:

1,5 × 13 дюймов, длина волоса 1,5;
9 × 15, длина—9 дюймов; 10 × 20, длина—10 дюймов; 11,5 × 15,5, длина—11,5 дюйма; 11,5 × 3, длина—11,5 дюйма; 13 × 18, длина—13 дюймов.

Правила ухода за „дилижансами“ точно такие же, как и за кистями, причем следует принимать во внимание высокую стоимость „дилижансов“.

Для прометания декораций весьма необходимо иметь волосяную щетку типа обыкновенной половой, но длиной до 1 метра.



Рис. 15. „Дилижанс“

Глава 3

КРАСКИ

В театральной сценической живописи применяются по преимуществу клеевые краски, т. е. краски, связующим веществом которых является клей, а растворителем вода и так наз. „проклейка“, т. е. слабый раствор клеевой массы в воде.

Классификация красок по их происхождению и составу, так же, как и сами названия красок, не имеют общеупотребительных положений. Одни авторы определяют краски так, другие иначе.

Так, например, название „пигменты“ может означать разные понятия: в одном случае под пигментами подразумевают красители, соединяющиеся с окрашиваемой ими средой, будь то материалы или другие краски, служащие основой, — как, например, мел. В другом определении пигменты имеют значение неорганических красок, — так сказать, цветного порошка, не соединяющегося химически с окрашиваемой им поверхностью, а лишь с помощью связующих составов: клея, масла и т. д.

Вообще же красящие вещества можно разбить на две основные группы:

I. Краски неорганические (минеральные), находящиеся в природе в их натуральном виде (к ним относятся все натуральные земли — охры, и т. д.).

Основным свойством минеральных неорганических красок является их устойчивость к свету, прочность в смешениях, укрывистость — корпусность.

II. Краски органические, т. е. добываемые путем той или иной химической реакции. Они делятся на два вида: натуральные (растительные или животного происхождения, как „индийская желтая“, „кармин“, „сепия“ и т. д.) и искусственные (манжента, ализарины и т. п.).

Среди них выделяются красящие вещества, растворимые в воде, в спирту, масле и т. д. и окрашивающие материал не только с поверхности, но проникающие во все его поры, связываясь с ним и закрепляясь в нем.

Когда эти красители осаждаются на минеральное основание, на глинозем, гипс, шпат, каолин, мел и др., то тогда уже представляют собой порошок краски. Полученные таким путем краски называются лаками. Крапп-лак—это глинозем, окрашенный соком корня растения марены; лак-гераниум, розовый лак, фиолетовый лак, искусственная киноварь — это шпат или мел, окрашенный анилинами—родаминами, бензопурпурином, зозином, фуксином и т. д. Прежде подобные краски носили название баканов (термин, более известный малярам).

Между ними находится средняя группа — пигментных красителей, т. е. красителей, благодаря различной их обработке приобретших свойство нерастворимости пигментов.

Из красок мы разберем лишь те, которые имеют применение в театральной живописи. Несмотря на то, что в специальных исследованиях по технологии красок и красящих веществ принято группировать краски по происхождению, а не по цветовым признакам, мы

все же остановимся на цветовой группировке, как более простой и легко запоминающейся.

1. Белые

Белила цинковые, окись цинка, ZnO . Blanc de zinc, Zinkweiss, Zinc white. Хорошая, достаточно прочная краска. В клеевой живописи по „укрывистости“ являются средними. Применяются в чистом виде или с небольшим подсвечиванием другими красками в тех случаях, когда нужны сильные, чистые световые пятна. Основной же белой краской при раскрытии больших поверхностей, при рассветлении всех других красок является мел (смотри ниже).

2. Красные

Крон красный, хромовокислый свинец, $\text{PbCrO}_4 \cdot \text{PbO}$. Rouge de Chrome, Chromrot, Chromred. Хорошая прочная краска, но, как все свинцовые краски, темнеет от сероводорода.

Мумия—английская, венецианская красная, красный марс, окись железа. Rouge anglais, Englischrot, Red oxide of iron; Rouge de Venise, Venetianischrot, Venetianred; Rouge de mars, Eisenoxidrot, Marsred. Все эти железные красные краски отличаются большой кроющей силой и высокой прочностью. Цвет их имеет различные неяркие, мутноватые, но очень интенсивные по цветности оттенки коричневато-красные, коричневато-фиолетовые.

Лаки-баканы. К этой группе относятся пигментные красители, или лаки, основой для которых служат естественные или органические красящие вещества, трудно или совсем нерастворимые в воде.

Благодаря исключительно ярким оттенкам и устойчивости к свету, являются чрезвычайно важными на палитре театрального художника.

Искусственные красные крапп-лаки — ализариновые лаки. Превосходные, в высшей степени интенсивные по цвету краски.

Настоящий крапп-лак — вытяжка из корня растения марены, осаженная на глинозем.

Плохо выносит смесь с зелеными красками, несколько прочнее с синими и вполне прочен с оранжевыми, красными и желтыми.

Лак-гераниум, розовый лак, фиолетовый лак, лак карминный, анилиновые красители бордо, родамин, бензопурпурин и т. д., осаженные на основании, — шпат или мел. Бакан светлый, бакан темный.

Киноварь красная искусственная. Так называются основания — мел или шпат, окрашенные анилиновыми красителями — родамином, фуксином, зоином. Так как при разведении водой они плохо смачиваются, следует размешивать их в теплой воде с прибавлением клея или мыла.

3. Синие

Ультрамарин искусственный — соответствующим образом обработанная смесь каолина, соды, серы, инфузорной земли каменноугольного песка. Bleu d'outremer, Ultramarinblau, Ultramarinblue. Одна из чрезвычайно важных красок, прочная, глубокого красивого тона, с большой красящей способностью. Для придания более глубокого тона при разбеле следует вводить в небольшом количестве глицерин или сахарный сироп. Но необходимо иметь в виду склон-

ность соединения ультрамарина с клеевым раствором к быстрому загниванию. Прибавление кислот для избежания этого не допускается, так как из-за этого пропадает глубокий синий тон, краска сереет, мутнеет. Другое свойство — способность поглощать воду — вызывает сильную осадочность ультрамарина. Поэтому его необходимо чаще перемешивать. И, наконец, вследствие этого же свойства, ультрамарин, впитывая в себя проклейку, ослабляет ее связующие свойства и при высыхании „пачкает“. Необходимо проклейку для него давать несколько более крепкую, чем для других красок.

Нельзя смешивать: с кронами, охрой, неаполитанской желтой.

Берлинская лазурь, милорь — железная соль железосинеродистой кислоты. Цианистые соединения железа. $\text{Fe}_4(\text{FeCy}_6)^3$. Bleu de Prusse, Berlinerblau, Prussian blau. Исключительной красящей силы темно-синяя краска. Не выносит смешения с венецианской красной, цинковыми белилами, черной слоновой костью, натуральными землями. При разбеле мелом дает яркоголубой цвет. С кронами дает хорошие зеленые тона. Совершенно разрушается от щелочей. Относится к числу полулессировочных красок. Не ядовита.

Голубые краски

Голубые краски дают чрезвычайно важные тона в декоративной живописи, единственно приемлемые при написании неба, воздуха и т. д.

К сожалению, они совершенно исчезли с нашей палитры или вследствие дороговизны, или вследствие вредности. К ним относятся:

Церулеум—*Bleu Coeruleum, Cölinblau, Cerulean blue*. Оловяноокислый кобальт. Великолепная небесно-голубого тона краска. Очень прочная. Очень редкая и дорогая.

Голубые окиси—*Blaugrünesoxyd*. Прокаленная хромовая окись, глинозем и закись кобальта. Также заслуживающая внимания краска, но мало распространенная.

Голубец— $2\text{CuCo}_3\text{Cu}(\text{OH})^2$. *Bleu de montagne, Bleu de Cuivre, Mineralblau, Bleu verditer*. Великолепный синий пигмент, незаменимый при писании воздуха. Оттенка кобальта. Как все медные краски, является вредной краской.

4. Желтые

Охры натуральные—*Ocre jaune, Gelber Ocker, Yellow ochre*. Охры дают прочные смеси почти со всеми красками. Это земли, окрашенные водной окисью железа желтого, красного и коричневатого цвета. Наиболее древняя краска, известная с доисторических времен. Охры встречаются разных оттенков: светлые, золотистые и темные. Светлые тона более укрывисты, корпусны, темные следует считать полулессировочными красками. Сырые, прокаленные охры принимают различные красноватые оттенки. Такие краски носят различные названия: венецианская красная, английская, помпейская и т. д.

К искусственным охрам относятся: марсы—водная окись железа и глинозем, гипс, мел. Прозрачные, прочные во всех смесях краски.

Желтый крон, или хром. Основа его—уксуснокислый свинец, хромпик, серная кислота. *Jaune de chrome, Chromgelb, Chrom yellow*. Хромово-

кислый свинец, PbCrO_4 , дающий превосходные оттенки сильных желтых тонов, от лимонных до оранжевых. Чрезвычайно укрывистая краска. От действия сероводорода и щелочи меняет цвет, темнеет или краснеет. В зависимости от состава различают:

Крон лимонный № 1, № 2, № 0	Будучи красками свинцовыми, чернеют от сероводорода.
Крон палевый № 0	
Крон желтый № 0, № 1, № 2	
Крон оранжевый № 0, № 1, № 2	

Крон цинковый (цинковая желтая). Углекислый цинк, обработанный хромовой кислотой. Jaune de Zinc, Zingelb, Zinc yellow. Не выносит смеси с цинковыми белилами, ультрамарином, неаполитанской желтой. Имеет чисто лимонный оттенок. Под названием „лимонный крон“ наиболее известна у декораторов. В клеевых растворах дает яркую зелень при смешении с берлинской лазурью. Его следует предпочитать крону лимонному (свинцовому).

Неаполитанская желтая. Jaune de Nâples, Neapelgelb, Naples yellow. Вулканического происхождения. Состоит из различных безводных сурьмяно-свинцовых солей. Одна из лучших свинцовых красок (однако, со всеми их недостатками). Корпусная краска. Ядовита.

Стронциевая желтая — азотнокислый стронций, бихромат калия, сода. Jaune de strontiane, Strontiumgelb, Strontium yellow. Так же, как и цинковые желтые, не выдерживает тех же смесей. Превосходная лимонного оттенка краска. Наиболее устойчивая из всех минеральных красок лимонного цвета. Хорошо выдерживает смеси. Очень хорошая смесь этой желтой с изумрудной зеленой — ярко зеленого оттенка.

Желтый марс — железный купорос, хлористый калий, сода, квасцы. *Jaune de Mars, Marsgelb, Mars yellow*. Желтые краски этого ряда являются искусственными охрами. От натуральных охр отличается большей прозрачностью, чистотой тона и яркостью. Вследствие малой укрывистости хорош как лессирующая краска.

5. Зеленые

Из этого ряда мы разберем лишь хромовые пигменты, совершенно не касаясь медных красок, которые вследствие своей вредности абсолютно не допустимы для клеевой театральной живописи.

К упомянутым зеленым краскам относятся:

Французская зелень.

Ярь-медянка. *Vert-de-gris, Grünspan, Verdigris*.

Шеелева зелень. *Vert de Shéele, Schwedischgrün, Scheele'schesgrün, Green bice*.

Швейнфуртская зелень — английская зелень. *Vert de Mittis, Vert Veronèse, Schweinfurtergrün, Emeraldgreen* — соединение мышьяковистых и уксусномедных солей.

Брауншвейгская зелень. *Vert de Brunsvic, Vert mineral* содержит медь и мышьяк.

Малахитовая зелень. *Vert de montagne, Vert malachite, Berggrün, Mineralgrün, Malachite green*. Ее состав — основная углемедная соль. Те же свойства, как у голубца. Ядовита.

Все эти краски чрезвычайно ядовиты.

Мы можем применять лишь следующие зеленые краски:

Зелень изумрудная. *Vert émeraude, Smaragdgrün, Chromoxydgrün feurig, Viridionemerald oxide of Chromium*.

Водная окись хрома $\text{Cr}_2\text{O}(\text{OH})_4^2$. Великолепная, известнейшая у художников краска. Не терпит смешения с крапп-лаком.

Окись хрома — Cr_2O_3 . Oxyde de Chrome, Chromoxydgrün, Chrome greenoxyde. Чрезвычайно прочная, отличная зеленая краска.

Зеленая земля. Terre verte naturelle, green earth, Grünerde. Натуральная краска, состоящая из кремнезема, глинозема, закиси железа, магнезии, камня и натрия, в виде химического соединения. Прочная во всех смесях. Была известна в глубочайшей древности. Превосходная краска, применявшаяся особенно во фресковой живописи. Полулессировочная.

В продаже существует много зеленей, представляющих смеси желтых и синих пигментов, например, лимонного крона и берлинской лазури. Они имеют различные названия: зелень светлая, зелень темная и т. д.

Ввиду того, что при механическом смешивании крона с берлинской лазурью краска может распадаться на желтые и зеленые пигменты, вследствие разных удельных весов и недостаточной яркости, предпочтительнее не смешивать самим эти тона, а приобретать готовыми. К ним относятся:

Зеленая киноварь — Английская зелень. Cinnobre vert, Vert anglais, Zinnobergrün. Зеленая краска, близкая к оливковому оттенку. Обыкновенная смесь берлинской лазури с желтым свинцовым хромом.

Зелень цинковая — (зеленая киноварь). Цинковый крон и берлинская лазурь. Более яркая по цвету, чем первая.

6. Фиолетовые

Фиолетовая минеральная. Violet mineral, Mineralviolet, Permanent violet. Получается из фосфорнокислого марганца. Достаточно прочная краска, хорошо заменяющая непрочные фиолетовые лаки.

7. Коричневые

Марс коричневый. Fe_2O_3 и Al_2O_3 . Brun de mars, Marsbraun, Mars brown. Смесь окисей железа и алюминия. Имеет различные оттенки до красивого темнокоричневого. Прозрачная и прочная краска.

Ван-Де йк. Brun Van Dyck, Van Dyck braun, Vandyke brown. Под этим названием выпускается целый ряд коричневых красок, от минеральных до натуральных земель. Точный химический состав весьма неопределенный. Известная у художников коричневая разных оттенков краска. Полулессировочная. С белилами приобретает холодный тон. Если плохо соединяется с водой, — смачивать спиртом.

Сиенская земля — натуральная. Terre de Sienne naturelle, Terra di Sienna natürlich, Raw Sienna. Кремнево-железная соль. Окислов железа в ней больше, чем в охре. В натуральном виде, сырая, представляет собой коричневато-желтую краску. Одна из самых употребительных красок, большой прочности, кроющая способность слабая, поэтому особенно ценна как лессировочная краска. После прокалики становится красно-коричневого оттенка и называется сиенной жженой.

Умбра. Terre d'ombre naturelle et brulée, Umbra-braun, Raw umber. Охра, окрашенная окисью марганца. Тонкий, мягкий на ощупь порошок зеленовато-корич-

невого оттенка, хорошо размешиваемый водой. При нагревании меняет цвет на темный красновато-коричневый — жженая умбра. Прочная, сильно красящая. Корпусная.

Мумия. Жженая зеленая земля. Красновато-коричневого цвета. При высыхании теряет свою яркую кирпичную окраску, становится мутной — коричневой.

Кассельская коричневая. *Terre de Cassel, Kasseler Braun, Casselearth*. Состав — соединение хлористого свинца с окисью свинца. Темного, даже несколько черноватого, красивого коричневого оттенка краска. Прочность слабая.

8. Черные

Кость слоновая жженая. *Noire d'ivoire, Elfenbeinschwarz, Ivory black*. Наиболее применимая в сценической живописи, прекрасного глубокого черного тона краска. С белилами дает красивый тон — серого жемчуга.

Кость жженая. *Noir d'os, Beinschwarz*. Теплого оттенка, который остается и в разбеле.

Голландская сажа или ламповая сажа. *Noir de bougie, Lampenschwarz, Lampblack*, широко применимая в малярном деле, бархатного тона черная краска. Сажа должна быть хорошо очищена от масляных веществ, загрязнение которыми чрезвычайно затрудняет применение ее в клеевой живописи. Сажа является одной из самых легких красок, поэтому в смеси с более тяжелыми красками часто всплывает на поверхность и при раскрывании тоном, не будучи хорошо перемешана и перетерта, тушется. Рекомендуются порошок этой краски замачивать спиртом, растирать и после этого разводить проклейкой.

9. Мел

Углекислый кальций. Одна из древнейших известных красок. Основной материал для декоративной клеевой живописи, в сильной степени влияющий на качество работы. В живописи применяется только порошкообразный мел, отмученный или плавленый и отвеянный. Отмучивается молотый мел в чанах с водой. В первом чану мел взмучивается и после того, как крупные тяжелые части — песок и пр. — осядут на дно, мутную жидкость спускают в другой чан и дают ей отстояться. После этого воду сливают и осадок, являющийся чистым мелом, сушат и измельчают. При замачивании плавленого мела он расплывается и образует сметанообразную массу.

Отвеивается мел особыми аппаратами, в которых поток воздуха отделяет мелкие частицы мела от примесей песка и т. п.

Мел применяется как основная часть грунта, как разбел для всех других красок и как самостоятельная белая краска. В клеевой живописи — превосходная белая краска. Абсолютно прочная, выдерживающая все смеси.

Кроме того, мел служит основанием для осаждения на него органических красителей. Мел применяется только в клеевой живописи: на масле он темнеет, медленно сохнет.

Шпат — минерал, находится в природе так же, как гипс, мел. Размельченный в виде тонкого порошка, он служит основой для окраски его различными анилинами.

Каолин — белая глина, фарфоровая трубочная глина. Служит для приготовления грунта, но не на

клею, а на муке. Так как каолин конденсирует и задерживает влагу, то каолиновые грунты более гибки. Прогрунтованные каолином холсты хорошо скатываются, что имеет особенное значение для театральной живописи. Частично заменяет мел, служит наполнителем — базисом для анилиновых красителей. Для этой цели имеет большое значение в клеевой живописи.

10. Металлические блестящие краски

Бронза, алюминий. Превращенные в тонкий порошок металлы золотых и серебряных оттенков. В чистом виде разводятся гуммиарабиком, желатином, клеем, тинктурой или маслом. Служат для окраски различных предметов бутафории.

Поталь. Тончайшие листочки искусственного золота (в отличие от настоящего сусального). Служит для золочения мебели, бутафории и т. д. Накладывается на поверхность, покрытую каким-либо связующим составом: лаком мордан, тинктурой, масляным лаком, желатином, литографской олифой, разбавленной скипидаром.

Глава 4

СВЯЗУЮЩИЙ СОСТАВ

Связующим веществом в декоративной живописи является клей животного происхождения: костяной, мездровый, рыбный и др. Вспомогательное значение имеют клеющие вещества растительного происхождения — крахмальный клейстер, мука, желатин, декстрин и т. п.

Всякая краска, приготовленная для живописи, является смесью пигмента и связующего состава, имеющего чрезвычайно важное значение для прочности и качества декораций. Раствор клея, связующий сухие краски, называется прокле^йкой.

Для приготовления прокле^йки берется лучшего качества плиточный клей, плитки разбивают на куски, их кладут в котелок или кастрюлю клееварки, наливают чистой водой так, чтобы едва покрыть куски клея, и оставляют размокать в течение нескольких часов. Лучше всего делать это с вечера, накануне варки клея. После того, как клей разбухнет в воде, его согревают, опуская кастрюльку с клеем в постоянно подогреваемую воду. Простое приспособление для варки клея представляет собой обыкновенная кле^йанка, употребляемая столярами, т. е. большая кастрюля, наполненная водой, и меньшего размера кастрюля, опускаемая в первую. Ни в коем случае нельзя допускать варки клея непосредственно на

плите, так как возможно его пригорание, в значительной степени ослабляющее его клеящую способность и делающее его темнокоричневого, почти черного цвета, непригодного для чистых и светлых тонов. После того, как все куски клея разойдутся, мы будем иметь очень крепкую проклейку. Один полный ковш, разбавленный четырьмя ковшами чистой теплой воды, дает готовую для употребления проклейку. Проба крепости проклейки на опыте производится так: нужно опустить в нее кончики двух пальцев и после потереть их в течение нескольких секунд один о другой. Если после этого они слегка отделяются один от другого, проклейка хороша, если же они быстро и крепко слипаются, — значит, она слишком сильна и ее надо ослабить теплой водой. Если, наконец, пальцы совсем не склеиваются, — значит, надо добавить крепкой проклейки из основного котелка. Небольшая практика поможет легко определять правильную крепость проклейки. Если проклейка слишком слаба, то краски будут осыпаться, пачкать при прикосновении к ним. Напротив, слишком большое количество клея отнимает у красок их цветность и бархатистость, они начинают блестеть, поверхность холста становится ломкой, покрывается трещинами, оставшиеся затёки оконтуриваются черными краями, не ступшевываются, не размываются. Необходимо изучить пропорции клея, — различные для разных красок. Например, ультрамарин разводится более крепкой проклейкой, мёл также несколько более крепкой, чем другие краски.

Для кронов проклейка берётся более слабая. Для умбры и других неорганических красок проклейка должна быть значительно крепче. То же относится и к саже.

Ультрамарин замешивается на муке.

Чем жиже краска, тем слабее может быть проклейка. Чем больше порошка, тем крепче ее следует брать. Проклейку лучше употреблять всегда в теплом состоянии, так как холодная либо слишком густит краски, либо превращается в желе, если она крепка. В холодной проклейке некоторые краски плохо растворяются, свертываются. Ведро с проклейкой так же, как и горшки с красками, должно содержаться в чистоте. Каждый день следует составлять свежую проклейку. Прибавляя 25 г карболовой кислоты на 20 литров проклейки, можно несколько предохранить ее от порчи. Надо иметь в виду, что от этого она ослабевает и кислота немного влияет на некоторые тона красок.

В жаркую погоду надо дать горшкам с краской отстояться, затем слить проклейку и добавить свежей. Лучше всего готовить каждый раз свежую проклейку в количестве, необходимом для работы на один день. Тогда она не будет доставлять хлопот и неприятностей. Краску также полезно подогревать.

Глава 5

ПРИГОТОВЛЕНИЕ ХОЛСТА

Холст для набивки употребляется неотбеленный шириной в 150—200—270 см (предпочтительнее возможно более широкий, так как это сокращает число швов).

При сшивании холста нужно следить за тем, чтобы не было пропусков или стягиваний. Нитки должны быть крепкие, суровые. Для занавесей (задников), которые навертываются на бруски, швы должны быть горизонтальные, а для декораций на рамах — вертикальные. Панорамы шьют вертикальными швами.

Сшитый холст набивают на пол декоративной мастерской определенным способом. Пол мастерской должен быть разграфлен черной масляной краской на разной величины квадраты и прямые линии. Кромку холста возможно ровнее растягивают по прямой линии. Начиная набивать холст с его верха, нужно идти от середины к углам, постепенно натягивая ткань. Тот же процесс производят и с нижним краем, причем натягивание происходит не только от середины к углам, но и сверху вниз. Затем набивают боковые кромки, тоже от середины к краям, соблюдая предосторожность против излишнего натягивания и помня, что от грунтовки холст сильно сядет. Набивку производят короткими, так наз. толевыми гвоздями, которые забивают на расстоянии 25 см друг

от друга. Во всяком случае, гвозди должны прийтись на каждый шов. Большие занавесы прибавают на швах даже двумя гвоздями, так как на швах холст садится больше. Молотки должны быть с расщепленным концом для вытаскивания гвоздей, когда это понадобится.

Другой старый прием набивки холста такой:

Начинают набивать верхнюю кромку холста с середины, забивая средний гвоздь, и в правую и в левую стороны от него по гвоздю на расстоянии 50 см. После этого так же набивают ткань внизу и на боковых кромках, все время растягивая ее. Затем снова возвращаются к верхнему краю и набивают гвозди на расстоянии 25 см, не доходя до углов на 50 см. Эти углы набивают уже после того, как готовы все четыре стороны.

Грунтовка

Процесс, которому должно быть уделено самое серьезное внимание. Самая великолепно написанная декорация может быть загублена плохим грунтом, не отвечающим необходимым условиям.

Каковы эти условия?

1. Состав грунта должен быть абсолютно свежим, не носящим в себе каких-либо признаков брожения, загнивания. Нельзя заготавливать грунтовку заранее, так как она может прокиснуть или загнить, и тогда вся живопись будет испорчена. Нельзя пользоваться грунтовкой, имеющей кислый, тухлый запах.

2. Грунтовка должна быть прочной, т. е. не пачкать и не отставать от холста.

3. Грунтовка должна быть пластичной, не хрупкой, гибкой. Загрунтованный холст должен быть отно-

сительно мягким. Если его смять в комок, он должен потом хорошо растянуться, на грунте не должно оставаться никаких трещин, грунт не должен осыпаться на складках.

4. Грунтовка не должна быть тяжелой, густой и сильно впитывающей в себя воду и краски, но, вместе с тем, она должна быть и не скользкой, плохо соединяющейся с живописью. В первом случае налицо излишек мела, муки и т. п., во втором—излишек клея. Рецептов грунта имеется множество. Каждый декоратор имеет свой собственный, любимый способ и, к сожалению, держит его в секрете.

Первый состав—простейший из рецептов грунтовки. Холст просто покрывается крепкой проклейкой, сболтанной с некоторым количеством мела. По высыхании это дает плотную непрозрачную поверхность. Пропорция: 1 часть (весовая) клея, 5 частей воды, 10 частей мела. На 1 кв. м холста идет 25 г клея.

Второй состав. Берут крепкую проклейку, в нее вливают размешанные на воде сухие цинковые белила. Белила предварительно (так же, как и мел) должны быть залиты и переболтаны в воде. После того, как они отстоятся, воду сливают, их разминают (обыкновенно руками), комки удаляют, после чего белила будут готовы к употреблению.

Третий состав. Пеклеванная мука—4 кг, размоченный плиточный клей—1,5 кг, простое ядровое мыло—500 г, глицерин—0,5 литра, мел—4 кг (замоченный на воде и стертый). Все это разводится в 70 литрах воды. Указанный рецепт годен для подвесных декораций. Для декораций на поделке количество мела увеличивают до 8 кг.

Делают этот грунт так: муку просеивают через мелкое металлическое сито, тщательно замачивают и размешивают, чтобы не было комков. Муку замачивают холодной водой и процеживают сквозь сито. В нее вливают горячий, разваренный и процеженный клей, глицерин и мыло, совершенно растёртое в воде, и, наконец, — размоченный и протертый через краскотерку мел.

Грунтовать вообще следует теплым грунтом (T° парного молока).

Четвертый состав. Клей—1,5 кг, вареное масло олифы—0,5 литра, мел—2 кг, цинковые белила—2 кг (вместо белил можно брать каолин в таком же количестве), мыло—500 г. В данном случае сначала необходимо взять более густой клей, масло и мыло, хорошо переболтать их и затем уже вливать в горячую грунтовку, все время мешая.

Пятый состав. Казеиновый грунт. Казеин—это белковое вещество, содержащееся в молоке. Получается он из творога, Сухой казеиновый клей либо покупают готовым, либо он может быть приготовлен следующим образом: берут творог, на 100 частей которого наливают 4 части нашатырного спирта, мешают до тех пор, пока все не превратится в густую клейкую массу, в которую добавляют 10 частей глицерина. Для составления грунта берут 10 частей казеинового клея и 5 частей мела, смешанного с водой в равных количествах.

Шестой состав. Клея—200 г, мела—500 г, муки—350 г, глицерина—1 столовая ложка, мыла—100 г, вареного масла—150 г. Указанные количества рассчитаны на 12 литров воды.

Седьмой состав. Клея—800 г, мела—600 г, глицерина—1 столовая ложка, мыла—200 г, квасцов—150 г (на 12 литров воды).

Лучшими составами считаем приведенные нами третий и четвертый. Грунтовка должна производиться теплым грунтом быстро, за один прием в несколько рук. Грунтуют обыкновенно больших размеров дилижансами, начиная с верхней кромки. Холст должен хорошо пропитаться грунтом, не должно быть остановок или перерывов в работе. Во время грунтовки нужно работать хорошо наполненным дилижансом, ровными слоями, в разных направлениях, производить работу быстро, внимательно следя за тем, чтобы не было пропусков и чтобы густота грунта везде была одинаковой.

Загрунтованный таким образом холст по высыхании должен иметь гладкую ровную однообразную поверхность. Начинать писать можно лишь по совершенно высохшей грунтовке.

В некоторых случаях, когда вся поверхность декорации должна быть какого-либо одного цвета, можно подмешать в грунт к мелу краску этого цвета. Заменять же мел целиком какой-либо краской не следует, так как он, помимо подсвечивания грунта белым цветом, служит также для создания ровной поверхности, закрывая, заполняя поры холста.

Глава 6

РАСЧЕРЧИВАНИЕ

Следующим процессом подготовки к живописи является расчерчивание.

Не бывает сценической живописи без эскиза, чертежа, наброска или макета. Так как они воспроизводятся в сильно увеличенном размере, декоратору необходимо знать следующий способ перевода их в натуральную величину изображения на декорации.

С эскиза снимают кальку. После того, как на макете или при выгородке на самой сцене точно определится, какой величины должна быть данная часть декорации, эту кальку разбивают на клетки в соответствующем масштабе. Например, предположим, что подвесной занавес должен иметь 15 м в высоту и 20 м в ширину. Тогда эскиз или кальку мы разбиваем на 30 клеток в высоту и на 40 клеток в ширину, считая, что в натуре это будут полуметровые клетки. Эти деления следует перенумеровать.

Вместо калькирования можно разбить эскиз на клетки следующим образом: в края картона, на который наклеен эскиз (или рамы, в которую он вставлен), со всех сторон вкалывают булавки на равном расстоянии друг от друга и в таком количестве, чтобы получилось столько клеток, на сколько необходимо разбить эскиз. На эти булавки натягивают белые или черные нитки и образуют сетку.

Такой же процесс деления на полуметровые клетки производят и на подготовленном холсте: число клеток от верхней кромки до нижней и слева направо повторяет количество делений на эскизе. Разбивку холста начинают с того, что ровно отщелкивают верхнюю линию; от нее опускают перпендикуляры, при помощи большого треугольника, с одной и с другой стороны. На перпендикулярах отмечают ширину занавеса и по этим отметкам отщелкивают нижнюю линию. Потом каждую из этих линий делят на ряд отрезков по 50 см и получают ряд точек, соединение которых путем отщелкивания шнурком и разобьет холст на нужное и соответствующее эскизу количество квадратов.

При последующем расчерчивании холста, квадрат за квадратом точно воспроизводят рисунок эскиза. Теперь ошибки невозможны, раз цифры на боковом и верхнем краях совпадают с теми же цифрами на эскизе, и ими руководствуются в расположении части чертежа в каждом квадрате. Расчерчивание или рисование по клеткам производят толстым углем, укрепленным в порткрееоне или просто привязанным к деревянной ручке, имеющей длину обыкновенной трости.

Отщелкивание производят шнуром, который натерт порошком угля, жженной умбры или сиенны, либо мелом, если грунт не белый. В прежнее время, когда рисунок в угле был готов, декораторы обводили его какой-либо несмываемой или плохо смываемой краской — жидким лак-гераниумом, коричневой ореховой морилкой-бейцем, синим анилином и т. п., иногда же просто умброй или сиенной, но составленными на более крепкой проклейке, чем употребляемая для живописи.

Эта обводка представляет несомненное удобство при ремонте декораций (когда приходится размывать их), так как остаются точные следы контура. Но при настоящей живописи, особенно пейзажной, она вносит ненужную сухость, резкость контуров. Обводка имела значение лишь при писании архитектурных декораций и архитектурных деталей при так наз. жидкой технике, напоминающей расцвеченный архитектурный проект. Рекомендовать ее во всех случаях писания декораций никак не следует. Лучше, если необходимо сохранить или уточнить контур, прорисовать рисунок приблизительно тем тоном, которым он будет закрашен впоследствии.

После того, как обводка или прорисовка высохнет (это произойдет в течение 10 минут), уголь смахивают хлопущкой. Тогда рисунок будет чистым и готовым для живописи.

Составление тонов, подготовка к живописи

Прежде чем составлять тона, необходимо приготовить краски.

Большинство красок замачивается чистой водой так, чтобы получилась густая масса, которая должна быть пропущена через краскотерку. Некоторые краски, — например, сажа, — плохо соединяются с водой; тогда в воду следует прибавить клея. В декоративной мастерской всегда должны быть большие горшки с краской, замоченной чистой водой. Каждый горшок должен закрываться деревянной крышкой и иметь большую деревянную ложку. Все приготовленные краски должны быть протерты в краскотерке, а грубые из их числа, как мел и др., предварительно еще и просеяны сквозь мелкое металлическое сито. В от-

дельных случаях даже протертую краску следует процедить сквозь сито.

Замоченную и хорошо размешанную краску накладывают в необходимом количестве в рабочие горшки и разбавляют теплой проклейкой. Из приготовленных таким образом красок и составляют тона — это один из самых серьезных, тонких и трудных моментов. Декоратор должен иметь очень чуткий глаз и уметь точно анализировать, из каких красок состоит тот или иной тон на эскизе. Особые трудности встречаются тогда, когда эскиз написан красками, далекими по своей фактуре от фактуры клеевой живописи, например, маслом или акварелью.

По эскизу определяют, сколько и каких оттенков того или другого цвета красок необходимо сделать.

Часто делают так: берут узкие полоски загрунтованного холста и на них пробуют тона, различные смеси красок. Подсушивают, определяют близость к эскизу, повторяют такие пробы, пока не добьются верного тона. Тогда на образчике и на горшке ставят один номер или знак. Так устанавливается шкала тонов. Полезен и следующий прием: на куске холста кистью-ручником клеевой краской скопировать часть эскиза, или даже весь эскиз целиком, составляя тона на палитре прямо из чистых красок. Если удастся запомнить пропорции той или иной из этих красок, тогда легче становится определить, какие краски должны участвовать в составлении того или иного тона эскиза.

Наконец, обладая очень большим опытом и великолепным знанием свойств всех красок, их изменения при высыхании и т. д., можно писать прямо с большой палитры, составляя тона из чистых красок, как это делает живописец, работая над станковой

картиной. Разумеется, это возможно только при „раскрывании“ сравнительно небольших поверхностей. Чаще же является необходимость в довольно большом количестве того или другого тона, и, вместо того, чтобы смешивать их на палитре, эти тона приходится брать готовыми из горшков. В таких случаях количество тонов и полутонов требует до нескольких десятков горшков для каждого эскиза, шкалой же становится длинная лента.

Нельзя подсушивать пробные тона, держа их близко к плите, так как они будут получаться темнее тех же тонов, но высыхающих при нормальных условиях. Проба тонов на куске сухой умбры не годится, так как они не будут точными. Когда тона составлены, остается лишь следить за тем, чтобы все краски в горшках были достаточно проклеены перед употреблением, чтобы они были правильной плотности, не слишком густыми и не слишком жидкими. Они должны хорошо укрывать, легко сходиться с кисти, без густоты и тяжелых наслоений. Все подготовленные первые тона, служащие для общего раскрытия декорации, должны быть разведены проклейкой, немного более крепкой, чем обыкновенная рабочая проклейка, которой разводят краску для последующего прохождения и окончательной отделки.

На палитре горшки с красками распределяются в зависимости от привычки художника. Можно посоветовать располагать их по группам: группа красных от самых темных до светлых, группа желтых, группа синих и т. д. Можно поставить отдельно на палитру горшок с белилами. Можно поставить ведро с рабочей проклейкой, другое ведро или горшок с особо крепкой проклейкой (половина на половину, а не 5 частей воды на 1 часть клея), ведро с чистой водой

для мытья кистей и несколько чистых горшков для составления новых тонов, необходимых по ходу работы. Ведра с проклейками и водой должны отличаться друг от друга надписью или окраской, чтобы не путать воду с проклейкой во время работы. Необходимо не забывать как можно чаще перемешивать краски лопаткой.

Общие замечания о красках

В декоративной живописи, претендующей на по-
длинно художественное значение, нельзя предлагать
каких-либо установленных законов или рецептов для
составления тех или других тонов, хотя в некоторых
руководствах это и делается, особенно в американ-
ской литературе. Но то, что может быть применимо
в рекламной живописи, которой покрываются целые
стены домов, когда работа ведется с привязанной на
канатах люльки, спущенной с крыши, когда рецепт
тона для лица, волос, деревьев, неба и т. д. действи-
тельно может внести известную рационализацию в
работу маляра-плакатиста, в театральную живопись
приемлемо в очень ограниченном объеме. Все же
для недостаточно опытных декораторов следует дать
некоторые указания.

Как составить красивый серый тон? Обыкновенно
это делают смесью черной и белой, но гораздо лучше
взять ультрамарин, венецианскую красную или какую-
либо коричневую, охру и белила. Светлая охра в со-
четании с изумрудной зеленью дает богатый, теплый
зеленый тон, который может быть изменен в холод-
ный прибавлением берлинской лазури. Другой серый
тон составляется из жженой кости, венецианской
красной и белил. Прибавлением других красок ему

можно придать разные оттенки. Хороший коричневый тон получается в результате смешения коричневой охры, венецианской красной и черной с незначительной примесью белил. Цвет золота может быть достигнут различными путями. Золотистая охра сама по себе имеет золотистый оттенок, когда ее употребляют как локальный тон, для подмалевки. Прибавляя к ней желтый крон, или коричневую касельскую, или жженую сиенну, или неяркую зелень, или лимонный крон, можно найти разные оттенки и рефлексы золота, блики на котором можно сделать настоящей бронзой.

Для изображения сильного светового блика употребляют чистые белила с прибавлением небольшой дозы лимонного или оранжевого крона. Следует помнить, что красные пурпурные краски кажутся более красными и более теплыми при искусственном освещении, чем при дневном.

Смешивание ультрамарина и охры дает грязь. Отличные зеленые тона дает смесь стронциановой желтой с берлинской лазурью.

Глава 7

ОСОБЕННЫЕ ТЕХНИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ В ДЕКОРАТИВНОЙ ЖИВОПИСИ

Лессировка

Лессировкой называется прием прохождения по уже готовой живописи слоями разжиженных прозрачных красок, так что нижняя живопись остается просвечивающей, но приобретает несколько иной оттенок или большую силу. Разумеется, применение этого приема, по сравнению с масляной живописью, в клеевой декоративной живописи может быть лишь относительным. Для этой цели должны быть выбраны краски возможно более прозрачные, — таковы различные лаки, жженая сиенна, в некоторых случаях даже слабые растворы анилиновых красок.

Лессировка имеет достаточно широкое применение в сценической живописи и всегда может быть употреблена с хорошим эффектом. Ее большая польза состоит в богатстве тонов, которым она наделяет краски, когда этот прием производится в правильной и чистой манере. Лессировать можно только тогда, когда основная подготовка совершенно высохла. Приготовленные для лессировки краски размешивают более крепкой, чем рабочая, проклейкой. Чем глубже и сильнее лессировка, тем крепче должна быть проклейка, но не настолько уже клейкой, чтобы на кра-

ске появилась блестящая и кристаллизованная поверхность, которая является бичом в клеевой живописи. Немного практики научит определять степень крепости проклейки. К обыкновенной клеевой проклейке может быть добавлена в небольшом количестве патока. Это позволяет избежать блеска после высыхания, даже при значительной крепости проклейки. Патока предохраняет также и от растрескивания.

Для изучения приема лессировки следует попробовать по какой-либо подготовке пройти одним из богатых красных лаков, смешав его с крепкой проклейкой. То же самое можно сделать по желтой подготовке оранжевыми красками, дающими более насыщенные цветовые качества. Коричневые тени становятся гораздо более богатыми по цвету при лессировании их жженой сиенной или ван-дейком. Лессировкой можно понизить или усилить низкие и глубокие тени.

Следует попробовать проделать то же анилиновыми красками, разведенными на проклейке из клея или желатина. Однако лессировки анилинами очень недолговечны и быстро выцветают. Не нужно забывать, что при лессировке не должен быть приподнят нижний слой краски. Поэтому нельзя лессировать теплыми, подогретыми красками, и проходить по подготовке нужно легко скользя.

Сухая протирка

В отличие от прозрачной, жидкой лессировки прием протирки заключается в том, что по живописи проходят сухой кистью, напитанной непросвечивающей, корпусной краской. Протирание одной краски сверх другой дает отличный эффект в тех случаях, когда, например, живопись слишком тепла по тону.

Тогда при помощи протираания сверх теплого тона тем же тоном, но холодного оттенка, можно достигнуть эффекта, которого безуспешно стали бы добиваться другими средствами. Этот технический трюк чрезвычайно выгоден в тех случаях, когда необходимо изобразить туман, мглу, лучи и т. п. Отлично достигается этим способом воздушная перспектива, воздух. Этим же протираанием достигаются различные фактуры, — например, грубого камня, штукатурки, ткани и т. п., — которых нельзя изобразить другими средствами.

Протираание с успехом может быть исполнено любой краской, любого оттенка и на любой поверхности. Оно вполне возможно также и после лессировки. Для этого берут не очень большую плоскую кисть, наполняют ее довольно густой краской, отжимают досуха (протирая ее по куску какого-нибудь материала, — например, холста, фанеры и т. д.). Потом легкими ударами, трением по поверхности живописи, боковыми частями кисти проходят по намеченным местам.

Плоскостью кисти следует проходить поверх холста в разных направлениях. Эффект этого приема не будет замечен до тех пор, пока не высохнет краска. Протирая, таким образом, разными тонами, оставляя просвечивать основной тон (подготовку) и вводя дополнительные тона, можно достигнуть великолепных результатов. Пространство, светотень, объемность, рельеф предметов отлично осуществляются с помощью этого приема, позволяющего полностью избежать сухости техники, отгушовки, зализывания и т. п.

Разумеется, по сравнению с широкой, чисто живописной, манерой и этот прием будет казаться несколько сухим.

Подсвечивание

Если лессировка делается жидкими прозрачными красками, а протирка сухой кистью — корпусными красками, то подсвечиванием называется прием промывки жидкими корпусными красками, например, белилами. Он с успехом может быть применен тогда, когда желают создать впечатление большей воздушности на расстоянии в пейзаже. Если даль написана слишком сильно или полно по цвету, тогда составляют нейтральный голубоватый или сероватый, может быть, даже розовый жидкий тон и разводят его слабой проклейкой (слабее рабочей).

Для этой работы берется широкая плоская кисть, ее сильно наполняют краской и быстро проводят ею по холсту, соединяя одни мазки с другими. Это „промывание“ нужно производить быстро, в один прием. При этом необходимо остерегаться затеков, капель и т. п., обращая на это самое серьезное внимание, потому что, высохнув, затеки будут окружены каймой проклейки, уничтожить которую невозможно.

Разбрызгивание

Помимо чисто живописного приема — живописи кистью широкими или мелкими мазками или затеками — применяют еще разные способы для создания впечатления той или иной фактуры, для смягчения и др. эффектов. К этим способам относится и довольно старый прием — разбрызгивание. Состоит он в том, что на написанную уже декорацию разбрызгивают разные тона. Для этого берут обыкновенную кисть (но лучше круглую) на длинной ручке, окунают ее в краску и затем, поддерживая

ее за ручку левой рукой, быстро вращают правой рукой. При известном навыке можно добиться очень ровного разбрызгивания, дающего небольшие точки. Для этой цели лучше изготовить специальную кисть, сделанную наподобие щетки-дилижанса на круглой колодке.¹

Этим же приемом недурно достигается фактура штукатурки или нетесанного камня, если на грунт средней тональности производят набрызгивание двумя тонами: одним более светлым, почти белым, и другим, более темным, чем грунт.

Необходимо иметь в виду, что при набрызгивании засыхающие капли имеют небольшой рельеф, особенно заметный, если краска была густая. Эта шероховатость поверхности, вполне приемлемая на рельефных частях декораций, — столбах, панелях и т. д., — может быть не нужна при росписи стен, потолков и других декораций со свободно натянутым, а не наклеенным холстом. В этом случае краска должна быть достаточно жидкой, тонко протертой, разведенной большим количеством проклейки.

Губка

Другой способ достижения неровностей фактуры заключается в применении губки. Большую греческую или резиновую губку напитывают краской и

¹ Я имел случай наблюдать, как в одной из декоративных мастерских в Берлине этим приемом писались стены павильона. Общая тональность его должна была оставаться коричневой, с теневыми сторонами, переходящими в зеленоватый оттенок. На холст, загрунтованный разбеленной охрой, набрызгивались различные степени нужного коричневого и зеленоватого цвета, от наиболее светлого, с постепенным переходом к теневым местам. Результат был гораздо более приятный, фактурный, чем если бы стены писались дилижансом или гладко кистями.

прижимают к загрунтованной поверхности. В этом случае получается изображение более ноздреватой и грубой фактуры.

Пульверизирование

Совсем недавно начали применять в декоративной живописи более тонкий и дающий великолепные результаты прием — п у л ь в е р и з и р о в а н и е.

Совершенно неожиданно этот способ дал возможность добиться большого приближения к манере лессировки, хотя и совсем другим, противоположным лессировочному приемом.

Первоначальная, довольно резкая по чистоте тонов, прокладка живописи, переходы от света к тени, от тона к тону, смягчаются покрыванием из пульверизатора более светлыми или дополнительными к проложенным тонами.

Для этой работы применяют либо обыкновенный пульверизатор, состоящий из угольника, баллона с трубкой и пузырька, либо аэрографический револьвер, приводимый в действие компрессором небольшой мощности.

Шланг от компрессора можно с успехом присоединить и к обыкновенному угольнику, воткнутому в пузырек с краской. Это избавляет от чрезвычайно утомительного непрерывного нажимания баллона рукой и, конечно, значительно повышает производительность труда.

Для пульверизации можно применять только гуашевые или очень тонко тертые краски, не густые, хорошо разболтанные на воде. Обыкновенные клеевые краски застревают в головке разбрызгивателя. Прежде чем приступить к пульверизации, их необ-

ходимо несколько раз процедить через мелкое металлическое сито, а затем через марлю.

Приемом пульверизирования достигают тончайших эффектов. Например, по холодному голубому тону набрызгивается розовый или желтоватый тон; на белый фон пульверизируется розовый, бледнозеленый, голубой и т. д. Оптическая вибрация этих разноцветных мельчайших точек создает впечатление лессировочной или импрессионистической живописи. Получается поверх одного цвета тонкий налет других цветов.

Другой пример. На легкий голубой небесный фон пульверизируются белилами легкие облачка. Получается полнейшая воздушность мягких переходов от облаков к фону. Такой воздушности невозможно достигнуть обычным приемом размыва или переходами с помощью кисти в несколько тонов.

Трафарет

Трафаретный орнамент широко применяется в декоративной живописи при изображении внутренних помещений, на карнизах, при передаче обоев, лепной отделки и т. д.

Трафарет представляет собой специальный шаблон, сделанный из тонкого картона или плотной бумаги (ватман) и пропитанный особыми составами или окрашенный масляной краской, с вырезанными отверстиями, составляющими орнамент или узор.

Для изготовления трафарета следует взять кусок тонкого, но плотного картона нужного размера, при этом более широкий, чем ширина орнамента. Картон покрывают эмульсией из 3 частей льняного масла и 1 части керосина. Можно пропитать его простой олифой, масляной краской или масляным лаком. Если

употребляют толстую чертежную бумагу ватман, то ее пропитывают так же, как картон. На картон переводят необходимый рисунок, который и вырезают обыкновенным острым перочинным ножом или ланцетом. Под картон подкладывают толстое стекло или гладкую, без сучков, сосновую доску. При вырезании отверстий необходимо оставлять маленькие перемычки, чтобы рисунок не вывалился. В противоположных углах вырезают регистрационные марки в виде треугольников, крестов или квадратов, по которым трафарет накладывают при повторении. При набивании сложных орнаментов или узоров в несколько цветов делают два и более трафаретов, каждый для отдельного цвета, и накладывают их на основные. В этом случае нужно соблюдать большую осторожность, чтобы регистрационные марки совпали в основных углах.

Процесс трафаретования происходит следующим образом. Когда трафарет вырезан, необходимо прибить его к легкой сосновой рамке; рамка должна помещаться с лицевой стороны. Потом составляют желаемые тона красок, несколько более плотных и густых, чем для живописи.

На той поверхности, на которую должен быть нанесен трафарет, отщелкивают линии, по которым пойдет трафарет. Картон кладут в начальное положение и кистью-трафареткой, напитанной краской, начинают протирать на отверстиях. Если на кисти слишком много краски, то, во избежание затеков, следует предварительно отжать ее на куске фанеры или картона, которые впитают излишек. От времени до времени нужно трафарет вытирать и высушивать. Успех работы зависит исключительно от аккуратности и внимания к этому процессу. (Рис. 16.)



Р и с. 16. Работа по трафарету

Припорох

Нанесение повторяющегося рисунка и перевод его с бумаги на декорацию производится также старинным приемом припорошивания. Для этого нарисованный на бумаге рисунок прокалывают по контуру толстой иглой или портновским резцом, или же при помощи швейной машины. Накалывать дырочки следует возможно ближе одна к другой. Под бумагу нужно подкладывать тугую подушку или суконную подстилку.

Из мягкой и редкой материи делают мешочек, в который насыпают мелко толченый уголь или мел, или жженую умбру; отверстие мешочка перевязывают веревкой, и образуется подушка или тампон. Наколотую бумагу накладывают на то место, куда должен быть припорошен рисунок; и подушкой постукивают по дырочкам. Порошок угля, проникая сквозь редкую ткань мешка и сквозь дырочки в бумаге, оставляет след контура в виде пунктира.

Перевод при помощи тюля

На деревянный подрамник соответствующей величины натягивают тюль. Эту раму накладывают на нарисованный орнамент и по контуру, видимому сквозь тюль, обводят рисовальным углем, переводя, таким образом, рисунок на тюль. После этого раму кладут туда, где нужно нанести рисунок, и обводят углем уже по рисунку, оставшемуся на тюле. Сквозь сетку тюля уголь проходит на холст, нанося на него тот же рисунок.

Чтобы пользоваться одним и тем же куском тюля, разные рисунки на него можно наводить разными цветами анилинов.

Вырезание по контуру и приращление на сетку

Лет 60—70 тому назад был придуман способ возможно тоньше и натуральнее передавать силуэт листы, веток и др. Заключается этот способ в том, что по окончании живописи светлой краской обводят контур и острым ножом вырезают вокруг написанного, равно как и все просветы и отверстия, намеченные внутрь от главных линий. Вырезание производится как можно тщательнее и дает тонкий ажур.

После вырезания холст повертывают накрашенной стороной вниз к полу и накрывают тонкой, с небольшими отверстиями, специально плетеной сеткой, следя за тем, чтобы она не давала сборок, складок. Слегка натягивая эту сетку за углы, ее кладут на место и прикрепляют к вырезанному ажур, приклеивая все петли к каждому вырезу. Для этого применяется хорошо выдержанный клей, составленный по следующему рецепту:

I. Винного (этилового— C_2H_5OH) спирта—1 литр, сандарака—50 г, мастики—50 г, скипидара 50 г.

Обе смолы сначала растворяют в спирту, а потом к этому раствору прибавляют скипидар.

*II. В клеевом котелке варят очень крепкий клей в количестве около одного литра, с прибавлением 100 г белужьего клея. Первый раствор, включающий винный спирт, ставят в горячую воду; когда он согреется, его вливают в горячий клей и перемешивают. Этим клеем и смазывают сетку во всех местах ее будущего соприкосновения с холстом. Когда ажур высохнет, его можно снять и свернуть так же легко, как обыкновенный занавес.

Можно наклеивать сетку и обыкновенным столярным клеем или клейстером из муки. Для этого выре-

зают полоски из тонкой материи или бумаги и, намазав их клеем, накладывают по линиям ажюра. Для того, чтобы ажур не давал поперечных морщин и складок, в некоторых местах наклеивают продольные тонкие реечки.

Лучшим способом следует считать не наклеивание сетки, а пришивание ее к ажюру. Пришивание требует больше времени, но дает несравненно лучшие результаты в отношении качества и прочности. (Рис. 17).

Приемы плетения сетки и ее покраска

Техника плетения сетки несложна и сводится к следующему. Вдоль одной из свободных стен мастерской устанавливают временную или, если позволяют условия, постоянную раму высотой в 2 м и возможно большей длины, в зависимости от помещения. Эту раму делают из брусков хорошего сухого леса сечением в 7×3 см. Во все стороны рамы вбивают 3- или 4-дюймовые гвозди в строго размеченном порядке, на расстоянии 5 см один от другого. Для плетения берут крепкие тонкие суровые крученые нитки. Предварительно их следует размотать.

Перегонка ниток осуществляется при помощи простого деревянного или металлического челнока. Процесс плетения схож с процессом плетения рыболовных сетей (в городах, лежащих на берегах больших рыбных рек, художники часто применяют именно рыболовные сети). Сначала проводят вертикальные линии, затем горизонтальные, без связывания. После этого ведут нити по диагонали и при каждом пересечении завязывают узлом.

Для плетения 2 кв. м сетки норма времени определяется в 1 час 10 мин.

После плетения сетку прокрашивают клеевой краской в необходимый цвет. Чаще всего в синесерый, так как он более невидим.

Транспаранты

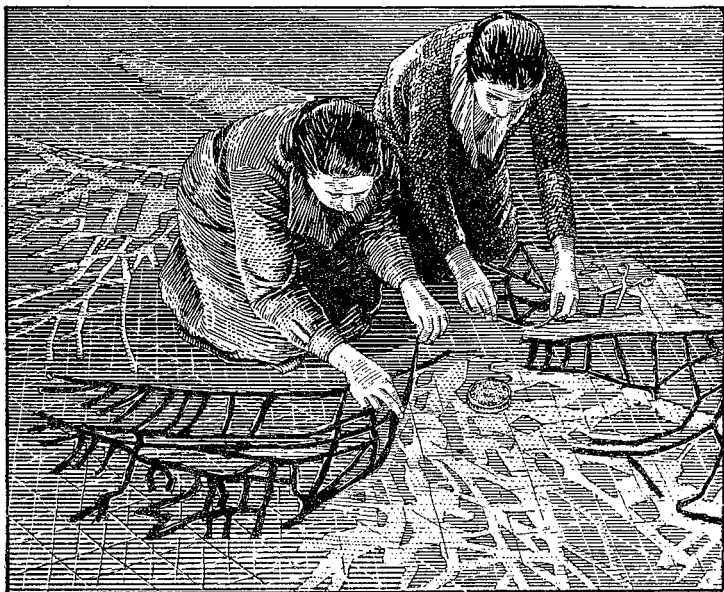
Этим приемом пользуются для просвечивающих частей декораций при передаче лунных или солнечных лучей, солнечных пятен, блеска реки, освещенных заходящим солнцем облаков, сцен пожара, просвечивающих групп листьев на деревьях и т. д. Для этого в заранее намеченных местах написанной декорации прорежают отверстия, на которые наклеивают или к которым пришивают тонкую ткань — бумажный батист, модеполам, полотняную кальку.

Необходимо наблюдать за тем, чтобы на этой ткани не было швов. Предварительно ткань должна быть натянута на раму и промыта чистой водой. Это одновременно явится и грунтовкой ткани и даст возможность в дальнейшем избежать ее посадки при живописи. Для живописи на транспарантных частях декораций употребляют анилиновые краски всех цветов. Сначала берут бледные тона и постепенно усиливают их. Применяют также и цветные лаки и так наз. несмываемые краски.

Ремонт декораций

Ремонт декораций представляет собой дело сложное и требует знания особых приемов.

Повреждения декораций могут происходить от разных причин и бывают весьма различны. Сюда относятся: царапины, пятна от рук и от осыпания краски, потускнение от пыли, осыпание всей деко-



Р и с. 17. Подклейка сетки

рации при свертывании, при переноске и перевозке; пятна от мурмулыги при ремонте и подклейке оставших кромок и при заклейке дыр; пятна от воды и дождя — затеки клея. Необходимо бывает также уничтожить складки, мятость и т. д.

Наиболее обычный и простой ремонт—это тот, когда при осмотре декораций делают пометку: „промыть и заправить“.

Перед промывкой живописных занавесов-задников их необходимо хорошо, ровно по линии натянуть на полу и промести широкой и мягкой щеткой с сырыми опилками, удаляя тем самым пыль и ослабевшую краску. После этого нужно всю завесу промыть водой с небольшой дозой проклейки, а иногда и мыла.

Если прежний грунт и живопись достаточно крепки, то вода может быть слегка тепловатой. Большие и ровные поверхности промывают большими дилижансами, а небольшие и разнообразные по цветам и рисунку — небольшими дилижансами, в некоторых случаях даже кистями. При этом, промывая декорацию даже простой водой, необходимо в движении дилижанса как бы писать им по плоскостям, по тональностям, но не тем ровным движением, как, например, при грунтовке холста. Всегда следует пользоваться тем, что старый слой краски немного подымается. Нужно его положить на его прежнее место, но не размазывать по сторонам. Работая дилижансом или кистью, ни в коем случае нельзя допускать заливанья водой и затеков, так как они оставят после себя неисправимые клеевые пятна. Все оставшиеся водяные затеки необходимо снять сухой кистью. Наиболее осыпающейся краской обычно является мел. Поэтому после промывки часто выясняется необходимость прописать светлые места.

При более сложной реставрации, после указанной обязательной промывки декорацию нужно прописать, строго придерживаясь прежних тонов и рисунка. Краски нужно составить довольно легкие, не корпусные, помня, что они должны легко проникнуть в основу и соединиться с грунтом. Проклейку брать не крепкую.

В том случае, когда на декорации много царапин и протертых мест, которые явно не „укроются“ при промывке, их нужно по сухой декорации заправить тоном и после того, как они высохнут,—промывать. Этот прием гарантирует то, что если заправка окажется несколько другого тона,—а это всегда может случиться,—то при промывке она смешается с основным тоном и станет незаметной.

Темные грязные пятна от рук размывают теплой водой и затем, если нужно, заправляют.

Пятна на закроях и заплатках, получившиеся от мурмулыги или клея, можно закрасить уже по сухой декорации довольно густой краской.

Большим злом, против которого мы еще до сих пор не знаем средства, являются затеки от дождя и от воды, когда вокруг намокшего пятна по высыхании остается темная кайма. После промывки или размывания эта кайма возникает вновь. Есть несколько способов ее смягчить, но, к сожалению, ни один из них не достаточно эффективен. К ним относятся: прокраска по кайме алюминием на клею. По высыхании ее следует покрыть общим тоном. Прокраска по темной кайме затека один или два раза гуашью более светлой тональностью и после этого покрывание общим же тоном. Наиболее удовлетворительным, пока, можно считать следующий способ: берется медный купорос, растворяется в 1—2 литрах кипятка и доливается водой до 10 литров. При помощи очень жесткой щетки этим раствором растирают „больные места“. Тереть нужно очень сильно, стараясь снять краску, но не грунт. По высыхании, по этим местам проходят общим тоном, сравнивая его со всей декорацией. Следует иметь в виду свойство железного купороса разрушающе реагиру-

вать на железо, поэтому его нельзя употреблять для красок, имеющих в своем составе железо, а также разводить и держать его в железном ведре.

Удаление жирных пятен производится так: на них наклеивают довольно плотную оберточную бумагу, после высыхания ее закрашивают тоном. Если через несколько месяцев эту заплатку сорвать, то жирные пятна оказываются исчезнувшими. Жир впитался в бумагу.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучение техники совершенно необходимо. Без изучения технологии работа над любым произведением искусства приводит, в конечном счете, к беспомощной растерянности перед непреодолимыми, неизученными трудностями творческого труда. Но неправильно было бы думать, что одной техники, одного знакомства с технологией и разными техническими приемами может быть достаточно для достижения художественных результатов. Для этой высшей цели необходимы еще некоторые данные. К ним относятся: общее развитие и образовательный уровень, специальное художественное образование, глубокое осознание принципов деятельности театрального художника-исполнителя.

Какой круг вопросов охватывает в своей повседневной работе художник-исполнитель?

В больших заграничных ателье прежнего времени, когда декорации были исключительно писанные, а не объемные, художники-декораторы делились на несколько узких специальностей. Одни были рисовальщики (*dessinateurs*). В их функции входило расчерчивание на холсте перспектив всех декораций—дворцов, колоннад, замков и т. д. Они должны были сначала вычерчивать углем арки, своды, карнизы и другие элементы архитектуры и покрывать их орнаментом, а потом прорисовывать их жидкой краской, коричневой или лаком-гераниумом. От них

требовалось великолепное точное знание театральной перспективы, знакомство с документами всех стилей, умение свободно компоновать орнаменты, умение отлично рисовать.

Другие — декораторы по архитектуре. Это были художники, приступавшие к работе после „рисовальщиков“. От них не требовалось в такой мере, как от предыдущих, знание специальных предметов — рисования, стилей, перспективы и т. п. Но они должны были обладать способностями колористов и в совершенстве владеть живописной техникой.

Третьи — декораторы пейзажной живописи.

Четвертые — специалисты по изображению фигур людей, животных и т. д.

Пятые — художники по созданию эскизов костюмов, рисовальщики костюмов. От них требовались, помимо общего художественного образования, специальные знания и способность понимать покрой костюмов, их детали и принадлежности, относящиеся к любым временам и стилям. Трудности этой специальности значительно возрастали на больших оперно-балетных сценах, где несколько десятков персонажей должны в живописном отношении составить одно гармоничное целое в сочетании как друг с другом, — группа с группой, — так и с декорациями. Им необходимо было серьезно изучить соответствие костюма человеческому телу и его движению. Необходимо было до тонкости знать свойства самых разнообразных тканей, их фактуру, пластичность и т. д.

Шестые — макетчики.

Такое подразделение художников театра на отдельные специальности в очень больших театрах сохранилось и до наших дней, но уже значительно

обобщилось. Теперь можно наблюдать деление на три основные группы: макетчики, декораторы и рисовальщики костюмов; но в громадном же большинстве театров художник театра обязан быть универсальным, особенно в театрах периферии. Ему приходится встречаться решительно со всеми упомянутыми выше видами деятельности.

Из этого следует, что круг знаний, опыта и эрудиции художника-декоратора должен быть чрезвычайно обширен, а предварительная учеба — очень основательной. Основным принципом его работы над собой должно быть непрерывное пополнение знаний, образования, непрерывная работа над самообразованием.

Помимо этого его отличительным качеством художника-исполнителя должна быть способность перевоплощаться в личность того художника-автора, по эскизам которого и в содружестве с которым ему в данной постановке приходится работать. Это очень трудная и очень редкая способность. Очень мало кто ею обладает, очень мало кто развивает ее в себе и работает над собой в этом направлении. Декоратор обязан в точности копировать эскиз автора. Из этого краткого определения отнюдь не следует, что декорация — это только эскиз или картина художника, увеличенная в 20 раз, что каждая деталь, каждый штрих эскиза механически увеличивается в 20 раз. Каждая художественная копия, если она действительно художественная, есть не механическое или техническое, а творческое проникновение в самую суть того художественного произведения, с которого ее делают. Декоратор должен уметь творчески понимать и воспринимать замысел художника-автора. Мы сравниваем эту способность со способностью актера перевоплощаться в

самые разнообразные, иногда прямо противоположные один другому образы, данные ему авторами-драматургами. И чем глубже, чем тоньше, чем умнее он поймет драматурга, тем лучше будет его исполнение. Точно так же, чем проникновеннее декоратор вникнет в творческий замысел, в творческую манеру, в живописный почерк художника-автора, тем ценнее будет его интерпретация эскиза.

Нам доводилось встречаться с особым видом нелепого самолюбия некоторых художников-декораторов, которым приходилось писать по чужим эскизам. Они считали своей, якобы творческой, обязанностью пересматривать и изменять по своему вкусу замыслы и эскизы Головина, Кустодиева и др. Они считали оскорбительным для своего художественного самолюбия, унижением для своей художественной индивидуальности предъявляемое им требование точно придерживаться тональности, линии, почерка, пропорций эскиза. Мы полагаем, что таким художникам не место в декоративной мастерской, что дело их чести—прямо и категорически отказаться от исполнительского искусства, но не искажать автора и не подменять его индивидуальности своею. Мы решительно утверждаем, что деятельность художника-исполнителя, его умение перевоплощаться то в одного, то в другого художника, умение мыслить его мыслями, понимать его и работать его приемами—это дело большого искусства, большого мастерства, дело широкой художественной образованности. В противном случае все постановки будут одинаковыми и будут носить отпечатки индивидуальности не их авторов, а исполнителя, состоящего в штате театра.

Как следует работать, чтобы возможно больше походить на автора?

Во-первых, необходимо заставить себя на это время полюбить его творчество, его художественную манеру. Без этого хороших результатов нельзя добиться. Актер должен уметь любить свою роль, безразлично — большую или маленькую, иначе его исполнение будет плохим. Художник-исполнитель так же должен полюбить свою роль, ту, которую ему приходится играть в данный промежуток времени, исполняя те или другие эскизы.

Во-вторых, необходимо детально изучить облик автора, уяснить себе, чем он отличается от других художников, изучить его тональность, его штрих, его линию. Для этого полезно покопировать в величину эскиза отдельные фрагменты, если не весь эскиз в целом. Полезно после этого сделать небольшую копию клеевой краской. Если приходится иметь дело с тем или иным автором впервые, то мы бы даже советовали снимать кальку с возможно большего расположения цветowych штрихов, затеков, пятен и т. д., а потом переводить ее на холст и „раскрашивать“, все время глядя на эскиз.

В моей личной практике мне приходилось работать со следующими художниками-живописцами: Бонуа, Добужинским, Кустодиевым, Головиным. Все они резко отличались один от другого. Для того, чтобы „раскусить“ манеру и стиль каждого из них, я копировал их эскизы костюмов, где сказываются та же манера и почерк, но выражены они более тонко, чем на эскизе декорации, и где легче набить руку для воспроизведения их стиля рисунка и живописи. Я старался познакомиться с их палитрой, узнать, какими красками они работают, даже какими кистями они пользуются. С их манерой держать кисть, карандаш. Сидеть за рабочим столом или работать за

их мольбертом. Эти первоначальные быстрые наблюдения помогли мне в дальнейшем быстро освоиться и уже не прибегать ни к кальке, ни к разбивке на мелкие клеточки. Когда, бывало, ходишь в течение некоторого времени весь наполненный мыслями автора и беседами с ним, влюбленный в его творческую индивидуальность, то и сам начинаешь так же думать, так же творить, в процессе работы не расходясь с ним в разные стороны. Должен сказать, что мне это доставляло истинное художественное наслаждение, и никакого ущерба своему художественному самолюбию я не испытывал.

Подобное этому творческое проникновение мы знаем у многих художников. Часто оно ограничивается интерпретацией не нескольких, а одного автора. Например, у Шарикова по отношению к Рабиновичу. У Гуняшева и Вильямса. У Зандина и Головина (совершенно идеальное). У стариков—Голова, Клодта и Коровина.

Наконец, в-третьих, необходимо видеть и изучать другие постановки того же автора и выполнение их другими художниками, чтобы воспользоваться их опытом и наблюдениями.

Все вышеизложенное, все эти советы, разумеется, относятся только к тем случаям, когда приходится работать с подлинными художниками-живописцами, и притом действительно имеющими желание сохранить свой стиль, а не передающими природу или интерьеры безразлично, без своего личного отношения, без своего индивидуального почерка.

И, наконец, последний совет.

Художник-исполнитель обязан также заниматься живописью и для себя,—живописью пейзажей с натуры, интерьеров, натюрмортов. Для тренировки

глаза и руки можно иногда попробовать взглянуть на природу чужими глазами: представить себе, как этот пейзаж написал бы Коровин, Головин, Кончаловский, Моне, Левитан.

Помимо этой практической цели, такая самостоятельная летняя работа обогащает наш художественный вкус, развивает глаз.

И надо читать, вдумчиво анализировать творчество художников в музеях, на выставках, как можно больше, и всегда, и на всем учиться и развивать свой художественный интеллект и артистичность.

ОСНОВНАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Atkinson Fr. H. Scene painting and Bulletin art Chicago, Fr. J. Drake and Co publishers. 1916.

Coquiol G. Nouveau manuel complet du peintre-décorateur de Théâtre. Paris. Encyclopedie — Roret. Edition L. Mulo. 1910.

Browne V. D. Secrets of scene painting and stage effects. London. G. Routledge. 1926.

Моро-Вотье. Заметки по технике живописи. Худ. изд. Акц. о-ва АХР. 1930.

Инж. Рево А. Я. Малярные и альфрейные работы. Гос. изд. строит. литер. 1940.

Киплик Д. И. Техника живописи — I и II тт. Изд. „Искусство“. 1937.

Иванов К. М. О декорационном деле. Доклад на все-русском съезде художников в 1912 г.

Рерберг Ф. И., Гусев В. И., Тютюнник В. В. Живописные краски и их производство. Всекохудожник. 1936.

Янов А. А. Театральная декорация.

Баллюзек В. В. Малярно-декоративный цикл. Из серии учебных технических пособий. Изд. Наркомпроса РСФСР. 1934.

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Глава 1. Декоративная мастерская	5
Глава 2. Общее оборудование	15
Глава 3. Краски	26
1. Белые	28
2. Красные	—
3. Синие	29
4. Желтые	31
5. Зеленые	33
6. Фиолетовые	35
7. Коричневые	—
8. Черные	—
9. Мел	37
10. Металлические блестящие краски	38
Глава 4. Связующий состав	39
Глава 5. Приготовление холста	42
Грунтовка	43
Глава 6. Расчерчивание	47
Составление тонов, подготовка к живописи	49
Общие замечания о красках	52
Глава 7. Особенные технические приемы в декоративной живописи. Лессировка	54
Сухая протирка	55
Подсвечивание	57
Разбрызгивание	—
Губка	58
Пulверизирование	59
Трафарет	60
Припорох	63
Перевод при помощи тюля	—
Вырезание по контуру и прикрепление на сетку	64
Приемы плетения сетки и ее покраска	65
Транспаранты	66
Ремонт декораций	—
Заключение	71
Библиография	78

Отв. редактор
А. Я. Г а т е н я н
Техн. редактор
Г. В. С е м е н о в а
Рисунки художника
Н. А. П р о с к у р я к о в а
Корректор
Р. Л. В е р б а к о в а

Сдано в набор 25/X 1940.
Подп. к печ. 6/XII 1940.
„Искусство“ № 353. Индекс
222. Заказ № 1024. М 43313.
Бумага 75×108¹/₃₂ п. л. 2,5.
У.-авт. л. 2,75. Тираж 4000
экз. 1¹/₄ б. л. Печ. знак.
в 1 б. л. 120576.
Цена 1 р. 10 к.
Переплет 30 к.

Типография имени Ивана
Федорова, Звенигород-
ская, 11

Все замечания читателей
просят направлять автору по адресу:
Москва, Улица Немировича-Данченко,
дом, 5, кв. 9.