

КАЗАНСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ
Кафедра дизайна и национальных искусств

Л.Х. КАДЫЙРОВА

ЖИВОПИСЬ:
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ
И ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

учебное пособие
для студентов высших учебных заведений
художественной направленности

Казань – 2020

Принято на заседании учебно-методической комиссии ИФМК
Протокол № 5 от 20 января 2020 года

Рецензенты:

С.М.Арефьева – кандидат педагогических наук, доцент Набережночелнинского института (филиал) Казанского (Приволжского) федерального университета

Э.Г.Ахметшина – кандидат педагогических наук, заведующий кафедрой дизайна и национальных искусств Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского (Приволжского) федерального университета

Кадырова Л.Х.

Живопись: теоретические вопросы и практические занятия. Учеб.пособие / Л.Х. Кадырова. – Казань: Казан. фед. ун-т, 2020. – 123 с.

В учебном пособии изложен лекционный материал и даны рекомендации по выполнению практических заданий студентами высших учебных заведений художественной направленности.

Пособие рекомендовано преподавателям и студентам вузов художественной направленности, может быть полезно обучающимся высших и средних художественных учебных заведений, учителям изобразительного искусства и руководителям изостудий, а также всем, кто занимается живописью самостоятельно.

© Кадырова Л.Х., 2020
© Казанский университет, 2020

ВВЕДЕНИЕ

Живопись на факультетах художественной направленности является одним из фундаментальных и профилирующих учебных предметов, изучаемых студентами в течение всего периода обучения. Назначение этого курса – дать будущему специалисту в области изобразительного искусства теоретические знания и практические навыки в области реалистической живописи, развить его художественно-творческие способности и подготовить к самостоятельной творческой и профессиональной деятельности.

Специалист в области искусства должен владеть широким кругом живописных изобразительных материалов. К их числу относятся акварель, темпера, масляные краски, акриловые и гуашевые краски.

Начальные навыки гуашевой, темперной и масляной техники живописи на факультетах художественной направленности приобретаются, прежде всего, во время написания сложных натюрмортов, длительная работа над которыми воспитывает в студентах вдумчивое и серьезное отношение к этому жанру живописи. Необходимо обращать внимание студентов на то, что в продуманной постановке натюрморта каждый отдельно взятый предмет выполняет свою функцию в создании гармоничного колорита, в сюжетной завязке и в композиционном замысле живописной работы.

Усложнение учебных постановок предусматривает дальнейшее развитие восприятия цветовых и тональных отношений, умения использовать закономерности колорита и законы воздушной перспективы для передачи цельности зрительного восприятия и живописного изображения. Особое внимание уделяется теоретическим вопросам: от студентов требуется умение изложить методы и особенности ведения практических работ по живописи.

К окончанию курса живописи студенты факультета художественной направленности должны з н а т ь:

- законы свето- и цвето-воздушной перспективы;
- закономерности колорита;
- особенности и основные правила работы гуашевыми, темперными, масляными и другими видами красок;
- методы и приемы ведения работы различными живописными материалами;
- последовательность выполнения краткосрочных и длительных постановок различными материалами живописи.

Обязаны у м е т ь:

- правильно поставить натюрморт;
- выбрать наиболее удачные точку зрения и формат;
- натянуть планшет и подрамник;
- подготовить основу под живопись различными материалами;
- технологически верно пользоваться различными материалами живописи при выполнении практической работы.

Выполнение практических заданий дает студентам необходимые навыки для самостоятельной творческой работы в области живописи. Каждый этюд, выполненный под руководством опытного педагога, служит ступенькой на пути к овладению мастерством живописца...

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ ЖИВОПИСИ

1 Блок лекций: Постановка натюрморта. Выбор точки зрения и формата. Колорит – важнейшее средство образного выражения в живописи. Закономерности колорита. Понятие об общем тоне. Цельность зрительного восприятия и живописного изображения. Роль цветных рефлексов в организации живописного изображения. Передача пространства в изображении. Закономерности воздушной перспективы.

2 Блок лекций: Особенности живописи гуашью. Основные правила работы гуашевыми красками.

3 Блок лекций: Техника темперной живописи. Особенности работы темперными красками. Возможности темперной живописи. Лессировки и корпусное письмо. Методическая последовательность работы темперными красками над длительными постановками.

4 Блок лекций: Техника масляной живописи. Свойства и характерные особенности некоторых масляных красок. Изменение цвета красок в зависимости от тона фона и освещения. Материалы масляной живописи: основа, грунты, масла, разбавители, лаки, кисти, палитра. Натяжка холста на подрамник. Возможности масляной живописи. Лессировки и корпусное письмо. Методическая последовательность работы над натюрмортом в технике масляной живописи.

1 БЛОК ЛЕКЦИЙ

1.1. Постановка натюрморта

Написание натюрмортов занимает значительную часть программы по живописи на факультетах художественной направленности, поскольку именно на материале натюрморта происходит первое знакомство обучающихся с требованиями композиции, с приёмами трактовки формы, с проблемами цвета. Смысловое содержание натюрмортов может быть разнообразным – постановка может быть посвящена домашнему уюту, дарам природы, охоте, красоте форм и цвета, экзотике и т.д. Учебный натюрморт ча-

ще всего бывает сюжетным, однако составить интересный, умный, выразительный учебный натюрморт так же непросто, как и сложные тематические постановки. Составление натюрморта – акт творческий и очень ответственный, поскольку хорошо составленная натурная постановка – залог успеха над будущим художественным произведением. Здесь проявляются вкусы и склонности художника, его композиционная культура. Какими же правилами надо руководствоваться преподавателю и студентку при постановке натюрморта?

Прежде всего, необходимо помнить, что содержание каждой учебной постановки натюрморта должно определяться конкретной учебной целью и задачей. Надо хорошо представлять, какие именно теоретические знания и практические навыки следует усвоить в результате написания данной натурной постановки.

Во-вторых, кроме наличия конкретной учебной задачи, натюрморт должен отвечать и эстетическим требованиям: он не может быть составлен из случайно набранных предметов, его предметы (по возможности, родственные по своему практическому значению) должны быть тематически объединены и связаны смысловым содержанием; поэтому важно подбирать и группировать предметы в постановке таким образом, чтобы положение каждого предмета среди других выглядело естественным и оправданным. В натюрморте следует избегать любой нарочитости, искусственности. Следует отметить, что в отличие от творческого, учебный натюрморт допускает известную долю условности и не всегда характеризуется тематической определенностью (целью такой постановки может быть, например, единство или контраст цвета по теплохолодности при абстрактном соседстве предметов). Но даже в таком случае предметы в постановке все вместе должны образовывать живописно-пластическое и смысловое единство.

При составлении натюрморта поначалу следует избегать предметов, форма которых раздроблена мелкими деталями, украшена орнаментом, сложна по конструкции. Не стоит также включать в натюрморт вычурные,

аляповато украшенные вазочки, флаконы, изображающие животных, раскрашенные фарфоровые статуэтки и тому подобные безвкусные китчевые вещи. Кроме того, следует учитывать высоту предметов, форму, материал, фактуру, цвет и т.д. Два или несколько одинаковых по размерам и форме предметов не могут произвести впечатление единого целого. Также следует избегать и слишком большой разницы в размерах между предметами.

Цвета предметов натурной постановки должны быть в какой-то мере родственными и гармоничными. Лучше, если основная группа предметов в целом будет представлять гамму тёплых или холодных оттенков, а присутствие холодных в тёплой гамме (и наоборот) будет лишь дополнительным при создании цветового равновесия.

Итак, предметы подобраны. Далее начинается этап расположения этих предметов друг относительно друга. В учебных постановках желательно, чтобы натурная группа помещалась значительно ниже линии горизонта, необходимо, чтобы нижние части предметов (их основания), расположенные на предметной плоскости (столе), были видны. Если основания предметов сольются в одну линию и горизонтальная плоскость не будет видна, то это затруднит пространственное решение натюрморта.

Теперь необходимо как следует скомпоновать предметы в группу, и при этом найти такой естественный порядок их размещения, чтобы их взаимное расположение не мешало восприятию каждого из них, выявляло их характерные особенности, подчеркивало их тональные и цветовые качества. Вся группа предметов не должна скучиваться в одной стороне. Конечно, редко бывают удачными строго симметрично поставленные натюрморты, однако необходимо следить за тем, чтобы отдельные группы натюрморта были уравновешены. Крупные предметы могут быть частично загорожены более мелкими. Кроме того, осевые линии и края предметов натурной постановки, находящиеся на разном удалении (на разных планах) от рисующего, не должны находиться на одной вертикальной линии.

Любой натюрморт должен иметь композиционный центр, то есть во всей группе обязательно должен быть основной предмет, который либо по своему смысловому значению, либо по величине, форме или цвету был бы главным, центральным. При составлении натюрморта в первую очередь находят место этому предмету, а все второстепенные объекты постановки располагают в подчинении к нему.

Следует отметить, что в натюрморте важное значение имеет фон, который несет значительную нагрузку, способствуя выявлению определённой живописной идеи. Различный по окраске и светлоте, он в силу одновременного контраста оказывает значительное влияние на восприятие предметов натюрморта. На светлом фоне значительно выступают полутеневые и теневые стороны предметов, более активно «читаются» их пластические особенности. На тёмном фоне предметы более проявляют свои светлотные качества. Кроме того, тёмный и тёплый по цвету фон помогает подчеркнуть гармонию красок натюрморта, усилить его выразительность и найти удачное художественное решение натурной постановки.

По тону фон в учебных постановках должен быть, в основном, средним между тоном светлых и темных предметов, гладким и спокойным (ненасыщенным) по цвету; он должен как бы теряться в пространстве натурной постановки.

Итак, натюрморт поставлен. Теперь надо проверить, одинаково ли хорошо он «читается» (видится) с различных точек зрения. Затем необходимо решить, при каком освещении (боковом или же прямом) выгоднее писать данный натюрморт. Переднее освещение делает тени едва заметными, боковое же резко усиливает выпуклость объёмных масс. Освещение сзади придает предметам силуэтные очертания. Надо отметить, что учебные постановки желательно писать только при естественном, дневном освещении. При вечернем свете писать красками для учебных целей нельзя, так как все цвета природы сильно изменяются, особенно жёлтые и синие краски.

1.2. Выбор точки зрения и формата

Перед началом работы над натюрмортом, прежде всего, необходимо выбрать наиболее выгодную точку зрения, ибо удачный выбор точки зрения и линии горизонта позволяет добиться большей выразительности композиции натюрморта. Для этого надо выполнить несколько вариантов композиционных эскизов с поставленного натюрморта; они будут различны при вертикальном и горизонтальном формате, с освещённой или с теневой стороны и т.д. Одна и та же постановка с различных точек зрения может вписываться либо в вертикальный, либо в горизонтальный формат. Это зависит, прежде всего, от того, насколько группа поставленных предметов растянута или сужена по композиции, имеет ли большинство предметов сильно или слабо вытянутую по вертикали форму и т.д.

Выбор формата обуславливается замыслом. Например, для изображения широкого панорамного пространства чаще всего используется горизонтально вытянутый формат. Вертикальный же формат способствует созданию впечатления монументальности и некоторой торжественности произведения. Использование квадратного формата придает композиции характер устойчивости и статичности.

Некоторые начинающие живописцы пользуются специальным видоискателем для выбора формата и установления соотношения группы предметов с фоном. Видоискателем может быть и небольшой кусок бумаги, в котором прорезан четырехугольник со сторонами, пропорциональными формату будущей работы. Через отверстие, если смотреть одним глазом на натюрморт, видно, как будет выглядеть размещение предметов в данном формате. При приближении прямоугольного отверстия к глазу или удалении от него изменяется соотношение размеров фона и изображаемых предметов. В дальнейшем и без помощи видоискателя художник ясно представит, как будет выглядеть натюрморт на этюде.

Выбрав горизонтальный или вертикальный формат будущей работы, надо продумать зрительную уравновешенность всех его компонентов, как в

линейном построении, так и по распределению основных тональных и цветовых отношений. В композиции листа не должно быть пустых, «неработающих» мест. Необходимо искать верное общее соотношение изображения и формата, не забывая о том, что чрезмерно мелкое изображение «теряется» в большом пространстве и, напротив, слишком укрупненное изображение выглядит неправдоподобно выдвинутым вперед, «вываливающимся» за пределы картинной плоскости. Хорошо найденная композиция натюрморта делает изображение реалистичным и легким для восприятия.

При компоновке натюрморта на картинной плоскости большое внимание необходимо уделить и взаимодействию контрастирующих тёмных и светлых, ярких и блёклых цветовых тонов, а также распределению светотени на этюде.

1.3. Понятие об общем тоне

Несмотря на передачу пропорциональных цветовых отношений, изображение может оказаться недостаточно правдивым, если не будет учтено ещё одно важное условие – влияние общего светового и цветового состояния, или так называемого общего тона.

Если присмотреться к полотнам художников, изображающих разное состояние времени дня или погоды, можно заметить, что во всех картинах, которые изображают природу при солнечном свете, краски светлее и интенсивнее по сравнению с картинами, изображающими пасмурные дни, восход или закат солнца. Это является результатом правдивой передачи художниками реальных состояний освещённости, которые наблюдаются в природе в разное время дня или при различной погоде. Освещённый солнцем пейзаж светлее вечернего или утреннего. В сумерки все предметы соответственно темнеют, контрасты между самым светлым и темным тонами уменьшаются. В серый же день также не бывает резких различий света и тени. Таким образом, пейзажи, написанные в разное время дня или в различную погоду, должны отличаться друг от друга так же, как отличаются друг от друга

состояния освещения утром, днём и вечером или осенью, зимой, весной и летом.

Чтобы передать состояние, например, пониженной освещённости, необходимо сближать свето-тоновые и цветовые отношения, создавая тем самым затемнённый колорит. Объекты в живописной работе не должны отражать больше света, не должны быть ярче, чем в природе в момент их наблюдения, иначе изображение не будет правдивым. Д.Дидро хорошо замечал изменения общего тонового состояния при различной освещённости и рекомендовал всегда учитывать их в работе. Он говорил: «Удаляйте постепенно источник света от предмета, и вы увидите, как постепенно будут ослабевать освещённые места и тени... Сравните какую-нибудь сцену природы днём при сияющем солнце с той же сценой при пасмурном небе. Там будут сильными и свет, и тени, здесь же всё будет бледным и серым» (7, с.38).

Для передачи правдивого состояния освещённости недостаточно учитывать только общее тоновое состояние природы. Не менее важным условием правдивого живописного изображения является передача общего цветового состояния природы. В зависимости от изменений освещения иначе выглядит не только общая светлота предметов, но и их цвет. При пониженном освещении уменьшается насыщенность цвета предметов. Цвета их обесцвечиваются в сторону приближения к нейтральным серым. Например, в комнате по мере удаления от окна цвета предметов блекнут и тускнеют. В серый день цвет травы выглядит менее насыщенным, чем в солнечную погоду. Пейзажи севера имеют пониженную гамму красок, на юге они имеют более сильную цветовую тональность. Следовательно, в процессе работы при передаче тоновых и цветовых отношений природы во многих случаях нельзя использовать всю силу не только тоновых, но и цветовых возможностей палитры. Самое светлое пятно в природе не всегда надо изображать самой светлой краской, а самый яркий цвет – самой насыщенной, интенсивной краской. В начале работы надо установить, какими будут самые светлые и самые насыщенные цвета, в какой гамме красок следует строить от-

ношения – в более светлой или более темной – и в каких пределах насыщенности цвета. Эти начальные исходные тона не всегда следует брать очень светлыми и излишне насыщенными. Насыщенные цвета в природе встречаются редко, чаще они бывают слабыми, сероватыми. Поэтому для нанесения тонового и цветового масштаба чаще нужно употреблять сдержанные краски, не используя полностью диапазона светлых и ярких красок палитры. Например, на освещённой голове или фигуре человека мест, обращенных к свету под прямым углом, немного. Почти вся их поверхность освещается не прямым, а скользящим светом. Если взять общий тон головы или фигуры слишком светлым, то невозможно будет впоследствии написать блики, краски будут разбелёнными и неплотными. Natura будет в целом «вылезать» из плоскости холста. Если преувеличить цветность лица, то оно не будет иметь своего характерного цвета, будет чрезмерно пестрым и ярким. Таким образом, живописным можно назвать только такое изображение, в котором правильно переданы не только отношения между тонами отдельных цветов, но и общее тоновое и цветовое состояние.

Для определения общего тонового и цветового состояния натуры можно положить возле мольберта какую-нибудь белую и одноцветную материю, с которыми необходимо постоянно сравнивать самый светлый и насыщенный цвет натурной постановки, расположенной на некотором расстоянии – таким образом можно определять степень светлоты и насыщенности исходных цветов натуры.

1.4. Изменение цвета красок в зависимости от тона фона и освещения

В процессе живописи следует учитывать отношения цветов, так как расположенные рядом цвета влияют друг на друга. Поэтому, начиная работать над живописью, желательно наносить все основные тона одновременно, чтобы видеть отношения между ними. Существует таблица, показывающая как оптически изменяется цвет краски, наносимый на определённый тон фона (34). Зная закономерности этих изменений, можно достаточно

точно предугадать, как будет вести себя один цвет в зависимости от другого цвета, положенного рядом, или с каким оттенком следует написать цвет предмета, помещённого на фоне драпировки того или иного цвета.

Цвет	Тон фона	Оптически изменяющийся цвет краски
Красный	Жёлтый	Фиолетово-красный
	Синий	Оранжево-красный
	Оранжевый	Синевато-красный
	Зелёный	Глубокий красный
Жёлтый	Красный	Зеленовато-жёлтый
	Синий	Оранжевый
	Чёрный	Интенсивный жёлтый
	Оранжевый	Зеленовато-синий
Синий	Фиолетовый	Насыщенный жёлтый
	Красный	Зеленовато-синий
	Оранжевый	Интенсивный синий
	Серый	Красновато-синий
Оранжевый	Белый	Тёмно-синий
	Красный	Зеленовато-жёлтый
	Жёлтый	Слабо зеленоватый
	Зелёный	Красноватый
Зелёный	Фиолетовый	Светло-оранжевый
	Черный	Более светлый
	Красный	Глубокий зелёный
	Синий	Светло-зелёный
Фиолетовый	Чёрный	Густой зелёный
	Оранжевый	Синевато-зелёный
	Синий	Зеленовато-красный
	Зелёный	Красно-фиолетовый

Белый	Серый	Красновато-синий
	Белый	Более светлый
	Красный	Зеленовато-белый
	Жёлтый	Лиловато-белый
	Оранжевый	Синевато-белый
	Зелёный	Красновато-белый
Серый	Красный	Зеленоватый
	Синий	Желтоватый
	Жёлтый	Синеватый
	Зелёный	Красноватый
	Оранжевый	Синеватый

Известно, что все искусственные источники освещения по сравнению с солнечным светом дают свет с очень незначительным содержанием синих и фиолетовых лучей. Поэтому все цвета при искусственном освещении меняют свой тон. Из приведенной далее таблицы (34) видно, как изменяются некоторые цвета при освещении их электрическим светом.

Цвет краски при дневном освещении	Изменение тона краски при электрическом освещении
Белый	Белый с желтоватым оттенком
Серый	Серый с розовым оттенком
Жёлтый	Приближается к белому
Оранжевый	Оранжевый с красноватым оттенком
Красный	Более насыщенный красный
Фиолетовый	Фиолетовый с красноватым оттенком
Зелёный	Зелёный с синеватым или желтоватым (в зависимости от краски) оттенком
Голубой	Голубой с зеленоватым оттенком
Тёмно-синий	Неотличимый от чёрного

1.5. Колорит – важнейшее средство образного выражения в живописи

Закономерности колорита

Колорит – это общий цветовой строй картины. В реалистической живописи он основан на наблюдении природы и на правильном ее изображении. В понятие слова «колорит» в разные эпохи вкладывалось различное содержание; это зависело от изменения задач красочных решений. В настоящее время считается, что могут быть приглушённые или интенсивные колористические решения, отличающиеся друг от друга в соответствии с тем, каким материалом (маслом, темперой, акварелью) работает живописец, считает ли он нужным выдерживать работу в тёплых или холодных тонах, принять за наиболее светлое в живописи белила или тон холста. Можно выдерживать тональные и цветовые отношения без использования самых тёмных красок.

Колорит работы с натурной постановки зависит, прежде всего, от цветовой характеристики изображаемых предметов, преобладания тёплых и холодных рефлексов. Кроме того, он зависит от расположения этих предметов в воздушной среде и от окрашенности световых лучей, падающих на постановку. Как бы ни были разнообразны по цвету изображаемые предметы, характер и цвет освещения объединяют их колористически. Например, при лунном освещении цвета всех предметов приобретают голубовато-серые и сине-зеленоватые оттенки, при закате солнца – оранжево-пурпурные и красновато-золотистые.

Колорит картины определяется: 1) богатством и разнообразием цветных рефлексов при лепке объёмной формы и передаче пространства; 2) выдержанностью пропорциональных натуре основных цветовых отношений с учётом общего тонового и цветового состояния освещённости; 3) передачей влияния цвета освещения, который объединяет цвета природы, делает их соподчиненными и родственными (7, с.44).

Суть колорита проясняет упражнение с цветными стеклами. Если, например, взять жёлто-красное стекло и через него смотреть на природу, то по-

лучается впечатление, близкое к вечернему освещению. П.П.Чистяков, например, советовал представить жёлтый шар, в котором «предметы, отражаясь,...будут иметь общую окраску жёлтую, и в то же время каждый свой колер: зелёный, красный, синий и т.д.» (54, с.30). Учитывая вышеизложенное, можно сделать вывод, что колорит работы, воссоздающей искусственное освещение, должен отличаться ярко выраженными тёплыми красновато-коричневыми, жёлто-красными, оранжевато-жёлтыми цветовыми оттенками, тёмными тенями и ярко освещёнными поверхностями вблизи источника света. Свет на предметах должен иметь тёплое звучание, в то время как тени (собственные и падающие) – холодноватые оттенки.

Одну и ту же постановку несколько художников могут правильно решить в различных цветовых и тональных отношениях. Важно лишь достичь взаимоподчинения и согласованности всех красок на работе, чтобы тональные и цветовые интервалы между различными участками были верно сопоставлены по светлоте и насыщенности. При этом важнее всего передать отношения по насыщенности цвета, чем сам цвет, поскольку правдивость живописного изображения больше всего зависит от верности найденных отношений по силе цвета, чем от цветового оттенка. В зависимости от того, какими красками пишет художник, он строит ряд цветовых отношений в интенсивных или более приглушённых тонах.

Известный русский акварелист В.А.Лепикаш правдивое изображение красками сравнивал с музыкой, в которой каждый отдельный звук сам по себе ничего не выражает и только в определённой связи с другими производит должное впечатление. Можно сыграть мелодию в более низком или в более высоком регистре, она останется всё той же мелодией; но стоит нарушить взаимные отношения составляющих её звуков, как всё очарование рассеется, мелодия перестанет существовать. То же самое происходит и с красками. Можно избрать ту или иную красочную гамму, более или менее светлую и насыщенную по цветовым оттенкам, но взаимные различия предметов по трём основным свойствам цвета (светлота, цвет и насыщен-

ность) должны быть обязательно соблюдены. Это самое важное. В противном случае выполненная работа не будет производить цельного, гармонического и правдивого впечатления.

Взаимосвязь различных по светлоте, оттенку и насыщенности цвета предметов называется цветовыми отношениями этих предметов в природе. Цветовыми отношениями этих предметов в живописной работе можно считать изображённые пропорционально природе соотношения предметов по светлоте, оттенку и насыщенности цвета. Верно взять цвет какой-либо поверхности предмета в правильных цветовых отношениях – это значит, во-первых, что светлота цвета этой поверхности должна быть в живописном этюде во столько раз темнее или светлее светлоты других поверхностей, во сколько раз цвет этой же поверхности в натурной постановке темнее или светлее всего остального; во-вторых, цвет этой поверхности в работе должен быть во столько раз сильнее или слабее по интенсивности по сравнению с другими цветами, во сколько раз цвет этой же поверхности насыщеннее или слабее их в природе. В живописи передача светотеневых отношений решается в единстве с верным нахождением цветовых отношений.

При работе нельзя терять представления о том, какая окраска присуща природе, так как иначе на холсте будут изображены только цветовые пятна, не соотносимые с реальным миром. Следует постоянно помнить о том, что в конечном итоге необходимо добиваться ощущения передачи не отвлечённого цвета (например, яблока или кувшина), а восприятия зрителем самого реально существующего фрукта или посуды, писать не цвет яблока, а само яблоко как таковое. Это связано не только с определением цветовых и светотеневых отношений, но и с передачей формы при помощи перспективы и тонального решения, с выявлением фактуры и материальности предмета.

Для достижения колористического единства художники иногда писали и пишут свои картины по тонированному холсту. Например, известно, что Рубенс работал на холстах тёплого цвета – красно-коричневых и умбри-

стых, Рембрандт – на тёмно-серых, Тициан – на серебристо-холодных, Тьеполо часто использовал холст, покрытый желтоватым тоном, Левицкий предпочитал нейтральный зелёный грунт, Боровиковский – нейтральный серый, Брюллов применял светло-коричневый грунт, Александр Иванов работал на грунте, тонированном светлой охрой, Репин же писал на белых грунтах. Цвет грунта в этом случае просвечивал сквозь красочный слой и придавал всему изображению объединяющий цвет освещения. Однако более сильное влияние цвет грунта оказывает в том случае, если художник оставляет грунт не записанным в теневых местах или между отдельными мазками красок на свету. Так искусственно достигается цветовое единство картины.

Подводя итог вышеизложенному, можно сказать, что смысл живописного мастерства заключается не в буквальном копировании цветов природы. Суть живописи заключается, прежде всего, в переложении бесконечного разнообразия красок природы на ограниченный словарь палитры, то есть в создании пропорциональных природе цветовых и светотеневых отношений, что является первым важнейшим условием создания цветового строя живописного изображения, его колорита. Как справедливо отмечает П.П.Кончаловский: «Точного цвета с природы взять нельзя, ибо каждую минуту цвет меняется в зависимости от освещения. Поэтому надо строить все на цветовых отношениях. И если они логичны, не противоречат природе, тогда можно достигнуть гармонии, и правдиво передать именно свои впечатления от природы. Таким образом, цвет не списывается, а создаётся на основании природы» (7, с.41).

1.6.Цельность зрительного восприятия и живописного изображения

Как уже было сказано, при выполнении живописной работы цветовые отношения определяются методом сравнения объектов изображения по трем свойствам цвета: цветовому оттенку, светлоте и насыщенности. Эти три признака являются основными для полной характеристики всякого цве-

та. Однако определение цветовых отношений предметов в натурной постановке осложняется особенностью человеческого глаза видеть их поочередно и при этом четко улавливать характерные черты того предмета, на который направлен взгляд. Сетчатка глаза так устроена, что «выделенный» предмет виден со многими подробностями, с четкими и резкими контурами, выраженными тональными и цветовыми контрастами. При этом он покажется самым светлым по тону и самым насыщенным по цвету. Поэтому, если в процессе работы переводить взгляд только с одного предмета на другой поочередно и сравнивать их только друг с другом, нельзя правильно определить цветовые отношения и добиться грамотного изображения. В этом случае изображение будет состоять лишь из пестрого набора отдельных предметов с резкими границами – каждый предмет в отдельности будет вроде бы верно написан, но в целом изображение будет выглядеть раздробленным и не соответствующим правдивому зрительному впечатлению.

Чтобы правильно определять тоновые и цветовые отношения натурной постановки, необходимо уметь смотреть на все предметы одновременно, цельно, не выпуская из поля зрения всей группы натурной постановки, включая фон. Цельно видеть все предметы или весь предмет необходимо и в тот момент, когда работа ведется над деталями. Как говорил Р.Фальк: «Натюрморт, который стоит перед вами, ... должен стать для нас картиной, то есть единым цельным и неделимым зрительным образом. ...Для этого надо на время забыть, что это кубик, гранат, яблоко и т.д. Это цветные части цветной картины, которая находится перед вами. Сила этой картины – в ее цветовом звучании в целом, как бы цветовой оркестр, исполняемый разными инструментами» (7, с.47).

Можно дать несколько практических советов для того, чтобы научиться смотреть на натуру широко и цельно: во-первых, держать все не в фокусе, а как бы «мимо и быстро»; во-вторых, в момент наблюдения прищурить или «распустить» глаза на всю натуру. Во время прищуривания глаз уменьшается количество света, попадающего на сетчатку глаза, в результа-

те чего, как в сумерках, перестают быть хорошо видны второстепенные и маловажные детали. «Распускание» глаз также позволяет цельно, обще видеть отдельные детали предметов.

Можно сказать, что сделать законченную, завершенную работу с тщательной проработкой формы и в то же время сохранить целостность изображения – задача не из легких. Однако, целостность и единство изображение – это результат не только цельности видения, но и умения целенаправленно выделять главное, т.е. композиционный центр. И зависит оно, в первую очередь, от взаимоотношения главного и второстепенного, от увязки всего изображения в единое произведение. Обычно главное размещается вблизи оптического центра картинной плоскости. При его выделении иногда приходится сознательно обобщать детали, ослаблять тон и цветовую насыщенность предметов второстепенного значения, тем самым подчиняя главному все тоновые и цветовые отношения. Все это позволяет направить внимание зрителя на главный объект картины, на ее композиционный центр.

Таким образом, для того, чтобы обеспечить картине целостность и единство изображения, необходимо придерживаться следующих принципов живописного решения постановки: предметы, попавшие в зрительный композиционный центр, должны выглядеть рельефнее по объему, детальнее и четче по форме, конкретнее по тону, богаче по нюансам цвета. Предметы, находящиеся дальше от композиционного центра, должны иметь слабую выраженность объема и тональной контрастности, меньшую детальность моделировки, обобщенную нюансировку тона и цвета, размытость границ формы.

1.7. Роль цветных рефлексов в организации живописного изображения

Собственный цвет предмета в натурной постановке, кроме освещения, в значительной степени изменяет отраженный от других предметов свет. Освещение поверхности предмета отраженным светом называется рефлексом. Каждый предмет является своеобразным зеркалом для других предметов, обращенных к нему своими поверхностями. На предметах, поверхность

которых сильно рассеивает свет, рефлексы менее заметны. В любом случае цвет предмета в реальном пространстве следует понимать как мозаику рефлексов, выраженных яснее всего в полутенях и тенях, но присутствующих и на освещенной стороне. Светлота и цвет рефлекса на каждой части предмета зависят от светлоты и цвета находящегося рядом предмета. Если же рефлекс совпадает по цвету с цветом предмета, на который он падает, усиливает насыщенность. Во всех других случаях рефлекс изменяет цветовой оттенок предмета. Чем разнообразнее по цвету среда, окружающая изображаемый предмет, тем многоцветнее будут его рефлексы. На белом предмете, который хорошо отражает свет, это влияние заметнее, чем на темном. На матовой поверхности оно слабее, чем на полированных и глянцевых поверхностях. Но даже и здесь к цвету ярких рефлексов примешиваются окраски самих предметов. Так, например, одни и те же цветные рефлексы на полированной крышке рояля, на хорошо начищенном медном самоваре и на чайнике из светлого фарфора имеют различные красочные характеристики. Таким образом, цвет изображаемого предмета в тени соединяет его локальную окраску и цвет отраженных лучей, падающих от окружающих освещенных поверхностей, имеющих свои цветные характеристики. Например, отраженные лучи от красной драпировки на коричневом керамическом кувшине образуют красно-коричневые, кирпичного цвета рефлексы. Если же красную драпировку заменить синей, то рефлекс на кувшине будет иметь сине-коричневый и фиолетоватый оттенок. Однако психофизиологические свойства восприятия цвета таковы, что при всем богатстве разнообразных рефлексов мы ясно представляем локальную окраску попадающих в поле зрения предметов. В живописи художник учитывает борьбу теплых и холодных цветовых тонов при лепке объема, передает все разнообразие падающих на предметы натурной постановки рефлексов, но у зрителя это огромное количество красочных нюансов создает впечатление, не противоречащее естественной натуральной окраске изображаемых объектов.

1.8. Передача пространства в изображении.

Закономерности воздушной перспективы

Пространство в изображении, как впрочем, и объем изображаемых предметов, передается главным образом правильным перспективным построением рисунка. Если предметы и объекты в пространственных планах построены без соблюдения закономерностей линейной перспективы, даже верное изображение тональных и цветовых элементов воздушной перспективы мало что даст для передачи пространства. Предметы, объекты, расположенные вблизи или вдали (как в натюрморте, так и в пейзаже), должны быть нарисованы в строгом соответствии с их конструкцией и законами линейной перспективой.

Кроме того, надо отметить, что пространственным качествам изображения способствует также характер нанесения мазков. Мазки на переднем плане необходимо выполнять более пастозными, рельефными, дробными. Дальние планы передаются более тонким, лессировочным нанесением красочного слоя.

Кроме того, передаче пространства в значительной мере способствует соблюдение в изображении закономерностей изменения тона и цвета предметов при их удалении – так называемой воздушной перспективы. Подобно тому, как с расстоянием изменяется перспективная величина предметов, при удалении в глубину изменяется и их цвет. По мере увеличения расстояния уменьшается, прежде всего, насыщенность цвета. Кроме того, в зависимости от расстояния изменяется и сам цветовой оттенок, и его светлота. Например, цвет деревьев вдали кажется более нейтральным, сероватым, чем вблизи (7, с.32).

Многие дальние предметы кажутся голубовато-фиолетовыми. Это происходит по той простой причине, что мутновато-прозрачный воздух, заполняющий пространство между глазом и предметами, находящимися вдали, хотя его и принято считать прозрачным, имеет некоторую плотность, затрудняющую прохождение цветовых лучей, и голубоватый цвет. Кроме

того, в воздухе содержится неисчислимо количество мельчайших органических и неорганических частиц, вызывающих серо-голубоватое окрашивание предметов. Частицы влаги и пыли, содержащиеся в воздухе, препятствуют прохождению света; короткие световые волны (синие и голубые лучи) сильно рассеиваются в атмосфере и придают ей голубое помутнение. При очень чистом воздухе, когда частицы влаги и пыли очень мелкие, в атмосфере больше рассеивается не голубой, а фиолетовый цвет. Поэтому дали в ясный, солнечный день часто бывают не голубыми, а слегка фиолетовыми.

Светлые предметы при удалении меньше «синеют», чем темные или затемненные. Это происходит потому, что часть синих лучей, отраженных светлыми предметами, не доходит до нашего глаза, а рассеивается воздухом в разные стороны. По той же причине светлый предмет, если он освещен солнцем, может казаться на расстоянии даже желтее или краснее, чем вблизи, потому что воздух, рассеивая голубые лучи, пропускает красно-оранжевые.

Темные предметы или их теневые стороны с удалением от них наблюдателя воспринимаются более синими и вместе с тем кажутся более бледными (светлыми) из-за того добавочного света, который рассеивается в воздухе. Таким образом, светлые предметы при удалении темнеют, а темные светлеют.

Так как все цвета при удалении теряют свою насыщенность, голубеют или синеют, в тенях светлеют, а в светлых местах темнеют, то разница в тоне и в цвете предметов на расстоянии становится меньшей, контрасты слабеют, контуры предметов, их объем, рельеф и детали утрачивают отчетливость. То есть вдали предметы смотрятся обобщенно, мягко, в виде небольших плоских пятен. Порой издали тот или иной предмет узнается лишь по характеру силуэта, очертаниям или движению.

Итак, для удаленных от наблюдателя предметов характерны: смягчение очертаний, обобщение деталей, ослабление насыщенности цветов, уп-

рошение тональных различий, сближение контрастных тонов, изменение светлоты и резкое отличие по цвету от предметов переднего плана.

Таким образом, существует несколько основных правил передачи пространства в работе:

1). По мере удаления природы «растяжка» тональной интенсивности становится короче, поскольку, чем дальше находится натура, тем меньше ее тональных градаций можно различить.

2). По мере удаления контрастные тона сближаются. Поэтому для передачи воздушной перспективы необходимо смягчить контрасты между темными и светлыми тонами и сблизить тональную насыщенность объектов, находящихся в глубине композиции.

3). С увеличением расстояния изменяются чистые цвета. Они становятся менее чистыми и менее открытыми по мере удаления от зрителя. И, напротив, чем более чистыми, открытыми цветами написан предмет, тем ближе к зрителю он находится. Поэтому при написании переднего плана рекомендуется пользоваться красками чистых тонов; дальний же план прорабатывается в более сдержанных тонах.

4). По мере удаления обобщаются детали композиции. Необходимо более внимательно и подробно прорисовывать детали объектов переднего плана, а по мере их удаления вглубь композиции «прорисованных» деталей должно становиться все меньше и меньше.

5). По мере удаления нивелируется фактура предметов. Расстояние трансформирует фактуру любых предметов в цветотональные эффекты. Поэтому для того чтобы зрительно «отодвинуть» предмет на дальний план, необходимо предоставить зрителю как можно меньше информации о фактуре и материальности удалённых объектов. Кроме того, общеизвестно, что пастозно проложенные слои краски как бы выдвигаются вперед, в то время как объекты, выполненные в тонких, лессировочных слоях, отступают вглубь композиции. Вот поэтому передний план необходимо прописывать более густыми, объёмными мазками, а дальний – более прозрачно и тонко.

б). Характер контура предмета по мере удаления меняется. Чёткий контур объекта обуславливает его выдвигание вперед, а более размытый, нечёткий контур помогает «задвинуть» предмет вглубь композиции. Таким образом, контуры объектов, расположенных на дальнем плане, должны прорабатываться более мягко по сравнению с контурами предметов, которые находятся ближе к зрителю.

7). Масштабы и размеры объектов изменяются по мере их удаления. Этому правилу подчиняются не только части пейзажа, но и предметы в натюрморте (только в более тонких нюансах). Если, например, в композиции натюрморта находятся два или более предметов одинакового размера, то тот, который находится дальше от зрителя, необходимо нарисовать чуточку меньшим по размеру.

Применение этих принципов поможет достичь передачи эффекта глубины даже в ограниченном пространстве натюрморта. Различия, вносимые в композицию с их помощью, едва уловимы, но, использованные в комплексе, они позволят добиться реалистического и убедительного изображения.

2 БЛОК ЛЕКЦИЙ

2.1. Особенности живописи гуашью:

- а) основные характеристики гуашевой краски;*
материалы для живописи гуашью

Гуашь, как и акварель, относится к клеевым водорастворимым краскам. Однако в отличие от акварели эта краска непрозрачная, плотная; высыхая, она приобретает матовую бархатистость. Состоит гуашь из тонко перетертого пигмента и связующего гуммиарабика, фруктовой камеди, декстрина или глицерина, служащего пластификатором, поверхностно-активного вещества, представляющего собой препарат животной желчи, ализаринового масла и антисептика – фенола.

В отличие от акварели, гуашь включает в себя меньшее количество связующего вещества и значительное количество пигмента, поэтому это ма-

териал кроющий. Кроме того, для большей укрывистости многие гуашевые краски содержат в большом количестве белила, поэтому при высыхании они изменяют цвет – становятся несколько белесоватыми; это придает матовость и бархатистость работе, выполненной гуашевыми красками. От темперы гуашь отличается составом, в частности, малым количеством входящего в её состав клея. Поэтому смеси или колера, составленные из гуаши, сохраняются для дальнейшей работы сколь угодно долго: гуашь высохнет, но достаточно налить воды, и она скоро размокнет. А вот засохшую темперу размочить и вновь использовать в работе нельзя – высохший тюбик темперы придётся выбросить. Если гуашь в баночке засохла, её надо залить водой или лучше однопроцентным раствором желатинового или столярного клея и оставить растворяться в течение 2-3 суток, после чего нужно тщательно размешать до получения однородной массы.

Готовые к работе гуашевые краски должны отвечать следующим требованиям:

- легко браться кистью и легко сходить с неё;
- ровным слоем (без комков, полос и пятен) ложиться на бумагу;
- полностью покрывать нижележащий красочный слой (в случае, если гуашевая краска взята в неразбавленном водой виде);
- не пачкаться и не стираться при высыхании;
- не растрескиваться и не осыпаться на сгибах бумаги;
- долго не загустевать при правильном хранении в баночках.

Гуашью можно работать не только на бумаге, но и на грунтованном (не размываемом) холсте, на ткани, картоне, фанере, оргалите и т.д. Она удобна в работе и, что очень важно, дает возможность неоднократно вносить необходимые исправления. Слой гуашевой краски средней толщины сохнет от 30 минут до 3 часов в зависимости от влажности воздуха.

По светостойкости гуашь подразделяется на 3 группы:

1 группа: подгруппа А – вполне светостойкие краски (5 баллов) – на этикетке 2 красные звездочки; подгруппа Б – светостойкие краски (4 балла)

– на этикетке 2 черные звездочки; 2 группа – умеренно светостойкие краски (3 балла) – на этикетке 1 черная звездочка; 3 группа – слабо светостойкие краски (2 балла) – на этикетке нет звездочек.

Для работы гуашью применяют мягкие, но упругие кисти, как плоские, так и круглые; можно использовать эластичные щетинные, колонковые и синтетические кисти.

Для живописи удобнее всего белая пластмассовая палитра со специальными углублениями по краям, которые заполняются красками. Можно использовать стекло, хорошо пропитанную маслом фанеру или загрунтованный картон. Пользоваться бумагой в качестве палитры не рекомендуется, поскольку размокшая бумага даёт ненужный ворс.

Работы, выполненные гуашью, следует хранить в папках. Сворачивать такие работы в трубки нельзя из-за хрупкости красочного слоя. Расстрескивание или осыпание красочного слоя возможно и в случае, если краска нанесена очень толстым слоем. Следует быть осторожным, чтобы не повредить поверхность нанесенных на бумагу гуашевых красок – небрежное обращение или случайное выскабливание, нанесение царапин или стирание твердым предметом может привести к образованию блестящих полос на работе. Кроме того, следует избегать контакта кисти рук с поверхностью нанесенных гуашевых красок, ибо жировые выделения на руках могут стать причиной появления безобразных жирных пятен на работе.

б) грунты для живописи гуашью:

клеевой грунт

Сначала бумагу проклеивают с двух сторон 4-5%-ным раствором технического желатина, в который для задубливания добавляют 0,5%-ный раствор алюмокалиевых квасцов. Затем бумагу натягивают на доску (подкладывая под бумагу еще один лист). Если в проклейку добавить немного пигмента (предварительно замоченного в воде), получится слабоокрашенная тонированная бумага, на которой можно выполнять не только живописные

работы, но и рисунки. Если необходимо получить шероховатую поверхность бумаги, то в проклейку из желатина добавляют немного крахмальной муки. Кроме того, можно получить бумагу с приятной шероховатой фактурой, если добавить в проклейку немного мела или гипса.

Бумагу можно грунтовать (вместо желатина) очень жидким крахмальным клейстером, поливинилацетатной эмульсией или снятым, разбавленным молоком. Такая проклейка особенно пригодна для работы гуашевыми красками.

Для работы гуашью на холсте его грунтуют на основе казеинового клея.

Состав казеинового грунта

Казеин – 16 гр., вода (для растворения казеина) – 100 гр., масло льняное – 180 гр., белила цинковые (сухие) – 300 гр. При растворении казеина в клей вводится 5 гр. 25%-ого раствора аммиака.

Перед нанесением грунта холст должен быть заранее проклеен казеиновым клеем 2 раза. Грунтованную эмульсию наносят в 2-3 слоя. Дубление грунта не производят.

Можно также приготовить грунт для холста на желатиновом клее.

Состав желатинового грунта

Желатин технический – 100 гр., масло льняное – 200 гр., мыло нейтральное – 10 гр., цинковые белила – 300 гр., глицерин – 15 гр., вода – 1500 гр.

Холст, натянутый на подрамник, перед грунтованием проклеивают 2 раза 15%-ным раствором технического желатина или рыбьего клея. Первый раз его проклеивают холодным студнеобразным клеем, с тем, чтобы закупорить отверстия в холсте, образованные нитями утка и основы. Студнеобразный клей наносят сапожной щеткой, излишек клея удаляют металлической линейкой, которую при этом держат под острым углом, нажимая на холст. По прошествии 12-15 часов, когда проклейка высохнет, её обрабатывают пемзой или наждачной шкуркой для выравнивания поверхности холста. Вторую про-

клейку делают тем же клеем, но теперь его используют в жидком состоянии, для чего подогревают на водяной бане. После высыхания второго слоя проклейки (еще 12-15 часов) начинают наносить на холст грунт, который готовят следующим образом: предварительно в небольшом количестве воды замачиваются цинковые белила, чтобы они пропитались водой и не комковались в приготовленной эмульсии. Заранее приготовленный клей растворяют в общем количестве воды, а затем очень небольшими порциями в этот раствор вливают масло, тщательно перемешивая клеевую воду. В полученную эмульсию добавляют замоченные белила, также тщательно размешивая жидкость. Приготовленный раствор подогревают на водяной бане и перемешивают. Затем добавляется мыльный раствор и глицерин.

2.2. Основные правила работы гуашевыми красками

Гуашевые краски для работы необходимо разводить водой до состояния жидкой сметанообразной массы. Ввиду склонности гуашевых красок к расслоению, их следует тщательно размешивать. Излишек воды делает красочный слой тонким, просвечивающим, и краска теряет плотность; при этом краска высветляется, а после высыхания красочный слой обычно пачкается и растрескивается.

Гуашь наносят на бумагу или холст тонким ровным слоем, вписывая один цвет в другой, когда предыдущий слой ещё влажный. Техника живописи гуашью строится на приёмах корпусного письма, лепки формы мазком. Однако можно писать и тонкими слоями – укрывистость гуаши такова, что можно избежать нанесения густых мазков для исправления ошибки или изменения цвета какого-либо фрагмента работы, так как одно из самых ценных свойств гуаши – хорошая кроющая способность. Это качество позволяет закрывать тёмные участки светлыми тонами и наоборот. Необходимо помнить, что, работая гуашью, не следует размывать краску и растирать её кистью в одном и том же месте. Гуашь при нанесении её на бумагу не должна собираться «островками», так как, высохнув, они образуют клее-

вое блестящее пятно, которое последующим нанесением краски перекрыть уже практически невозможно.

Гуашевые краски высыхают быстро, поэтому создание ровных заливок или плавного перехода из тона в тон – задача достаточно сложная. Одна из техник заключается в нанесении краски в виде примыкающих друг к другу полос, тона которых постепенно осветляются. После высыхания красочного слоя следует пройти мягкой, чуть влажной кистью по местам «стыка» полос – это позволит создать плавный тональный переход от одной полосы к следующей. Другой способ создания плавного перехода состоит в быстром нанесении примыкающих друг к другу мазков гуашевой краски до высыхания предшествующей полосы. Необходимо предварительно намешать необходимые колера. Затем следует последовательно нанести их на основу, слегка накладывая «внахлест» один мазок поверх другого, и размыть контуры «стыков» полос. Наиболее эффективным данный приём станет в том случае, если работать по влажной поверхности бумаги. Однако при работе на слишком влажной основе гуашь может раствориться до консистенции акварели. Необходимо помнить, что для того, чтобы закрасить поверхность ровным по цвету слоем, необходимо кисть предварительно смочить в воде и только после этого брать ею краску. Надо отметить, что для получения ровного по цвету поля, следует пользоваться шероховатой бумагой или картоном.

Краски перед работой следует разводить в отдельных чашечках, а не брать из банки, так как смоченная кисть будет брать краску различной густоты и при высыхании на работе могут оставаться полосы.

При работе гуашью рекомендуется вначале покрывать бумагу в горизонтальном направлении, а затем поперёк вертикальными мазками, сохраняя чёткость выполненного рисунка. Необходимые поправки в процессе работы наносят только после удаления краски, соскоблив её бритвой или ножом. Можно также смыть неудавшиеся цветовые отношения струей воды

из-под крана. На смывые места основы гуашевые краски ложатся ровно и красиво.

Главная трудность в работе гуашью заключается в том, что краска, высыхая, резко изменяет свою светлоту (она становится светлее примерно в 3-4 раза), поэтому трудно бывает уследить во время работы за правильностью составления цветовых и тоновых соотношений. Для определения цвета высохшей гуаши можно пользоваться заранее составленными накресками, что значительно упростит работу. Кроме того, можно запомнить и учитывать в работе следующее: обычно после высыхания светлеют: окись хрома, кобальты, кадмии, охра светлая и золотистая, изумрудная зелёная; темнеют и через некоторое время вновь высветляются: сиена натуральная, сиена жжёная, краплаки, ультрамарин; темнеют: ганза жёлтая, оранжевая.

Следует помнить, что при смешивании гуашевых красок любого цвета с белилами неизбежно снижается его яркость. Также иногда при добавлении чёрной краски в целях снижения яркости цветовой тон замеса становится холоднее по сравнению с оригинальным. Поэтому время от времени надо экспериментировать с тональной интенсивностью гуашевых красок, добавляя краски других цветов. Например, для увеличения тональной интенсивности охры можно добавить в неё кадмий жёлтый светлый, и наоборот, добавление охры светлой в кадмий жёлтый светлый вызывает уменьшение интенсивности тона последней краски.

Работая гуашевыми красками, можно использовать большинство из существующих техник, применяемых в акварели. Краску можно разбрызгивать или стряхивать на бумагу с кисти (при этом необходимо закрыть те участки работы, на которую краска попадать не должна). Фактуру можно создать, работая мастихином, губкой, кусочками ткани, салфеткой и другими материалами. Кроме того, можно создать всевозможные эффекты с помощью аэрографа.

3 БЛОК ЛЕКЦИЙ

3.1. Техника темперной живописи

а) материалы для темперной живописи

На протяжении многих веков темпера была основным материалом станковой живописи. Слово «темпера» происходит от итальянского «темпераре», что означает «смешивать». Темперные краски готовятся на эмульсионных связующих веществах. Каждый вид эмульсии состоит из трёх элементов: воды, различных видов клея (казеин, белок яйца, гуммиарабик, декстрин, мыло и т.д.) и масла. Раствор клея, механически смешиваясь с частицами масла, образует эмульсию, а масло, в свою очередь, входя в состав связующего вещества, делает краски эластичными и неспособными к растрескиванию. В зависимости от веществ, образующих эмульсию, темпера делится на: масляно-казеиновую, яичную, поливинилацетатную, лаково-масляную и др.

Темперные краски представляют собой пастообразную однородную массу, легко разводимую водой, но, высохнув, красочный слой становится твёрдым, прочным и под действием воды вновь уже не растворяется. При высыхании темпера светлеет, однако диапазон тональных возможностей темперы по сравнению с гуашью значительно шире. Кроме того, при высыхании темпера не блестит, поверхность красочного слоя у неё бархатная, матовая.

Техника темперы занимает промежуточное место между масляной и клеевой живописью. По сравнению с масляными красками, темперные краски быстрее высыхают, так что по просохшему слою можно уже через день писать повторно. Однако быстрое высыхание темперы создаёт и определённые трудности при работе с ней. Краски на палитре, кистях и основе быстро густеют, становятся вязкими, малоподвижными, поэтому трудно сделать тонкую моделировку формы цветом, мягкие переходы одного цвета в другой. Темперную живопись иногда комбинируют с масляными красками, гуашью, акварелью, пастелью и углём.

Темперные краски достаточно стойки ко времени, влаге, температурным колебаниям и другим внешним воздействиям.

Следует отметить, что работы, выполняемые темперой, обычно отличаются декоративностью, как в отношении постановки предметов, так и в живописной трактовке. Объясняется это тем, что темпера позволяет быстро и широко покрывать в цвете большие участки холста, лаконично, хотя и несколько условно, предавать теневые и освещённые места предметов, крупные складки драпировок, обобщённо решать фон и т.д.

Для работы темперой хорошо иметь палитру из пластмассы или эмалированной жести с лунками и бортиками по краям, не дающими стекать жидким краскам с палитры. После работы оставшаяся в лунках краска заливается слабым раствором связующего вещества или водой. Рабочую часть палитры необходимо тщательно протереть влажной тряпкой, чтобы на ней не осталась краска, так как засохшая на палитре темпера удаляется с большим трудом.

Кисти для живописи темперными красками можно использовать и щетинные, и колонковые в зависимости от задач и размеров выполняемой работы. Единственное условие – волос на этих кистях должен быть длинным, ибо только в этом случае они смогут вбирать в себя достаточное количество жидкой краски. После работы кисти необходимо тщательно промыть водой с мылом, поскольку засохшая темперная краска сделает кисть непригодной для дальнейшего использования.

б) грунты для темперной живописи

Темперой можно писать на холсте, дереве, картоне, бумаге и т.д. Если эти основы достаточно прочные и плотные, то их можно не грунтовать, а лишь проклеить слабым раствором казеина или снятым молоком. Неплотные, пористые, рыхлые основы (а также тянущие грунты) впитывают связующее вещество из красок, тем самым сильно изменяя тон и насыщенность красок, поэтому такие основы необходимо грунтовать. Грунт должен

быть прочным, эластичным, плотным и не должен размываться водой, ибо размывающийся грунт делает краски блеклыми, безжизненными. Лучшим для темперной живописи считается эмульсионный грунт.

Рецепт эмульсионного грунта:

На 1 квадратный метр основы берется 20 г. клея, 1/2 стакана воды и 3/4 стакана измельченного мела. Вначале готовится раствор клея, а затем в него вливается разведённый мел. Масса хорошо перемешивается и затем в неё добавляется 150-200 куб. см. воды.

Состав эмульсионных грунтов:

1). Воды – 100 куб. см., казеина – 10 г., нашатырного спирта – 3 куб.см., масла льняного – 50-80 куб.см. К эмульсии добавить 180 г. цинковых белил, разведённых в 300 куб.см. дистиллированной воды.

2). Казеина сухого в порошке – 20 г., воды к нему – 100 куб.см., нашатырного спирта – 4 куб.см., варёного льняного масла – 50 куб.см., цинковых сухих белил – 105 г., воды к ним – 280 куб.см.

Бумага, картон проклеиваются раствором рыбьего клея из расчета 15 г. сухого клея на 200-250 г. воды (6-7%-ная проклейка), затем загрунтовываются клее-меловым или эмульсионным грунтом.

Цвет грунта в темпере имеет такое же значение, как и во всех других видах живописи. Белый грунт здесь наиболее выгоден и практичен, так как он содействует эффектам прозрачных красок; кроме того, если необходимо, ему легко можно придать желаемый цвет теми же красками темперы, которыми ведётся сама живопись.

3.2. Особенности работы темперными красками

Положительные свойства темперы таковы:

1) по сравнению с масляной и старинной темперной живописью, современная темпера накладывает на художника меньше ограничений в последовательности и приёмах выполнения живописи, предоставляя ему в

этом отношении максимальную свободу без ущерба для прочности живописного слоя;

2) краски темперы, покрытые лаком, превосходят по красоте покрытую лаком масляную живопись;

3) живопись темперой, выполненная красками, не отягченными излишком масла, не темнеет, не желтеет и не изменяет своего тона с течением времени;

4) краски темперы (в отличие от масляных красок) уменьшаются в объёме лишь в первый период своего высыхания, не подвергаясь в дальнейшем изменениям.

Недостатками темперы являются:

1) быстрое высыхание красок;

2) изменение тона при высыхании красок. Уже через две-три секунды нанесённый темперными красками мазок темнеет и продолжает темнеть, пока не высохнет. Потом краска начинает светлеть. Общее посветление красочного слоя заканчивается примерно через три дня. При этом:

- значительно высветляются: охра красная, умбра натуральная, изумрудная;

- высветляются: кобальт синий, кобальт голубой и кобальт фиолетовый, церулеум, охра светлая и охра золотистая;

- незначительно высветляются: окись хрома, кобальт зелёный светлый и кобальт зелёный тёмный, кадмий красный светлый, чёрные краски;

- вначале резко темнеют, а потом высветляются: сиена натуральная и сиена жжёная, марс коричневый светлый и марс коричневый тёмный, английская красная, ультрамарин, краплак;

- темнеют: ганза жёлтая, литоль оранжевая и литоль ярко-зелёная;

- остаются без изменений: белила цинковые, стронциановая жёлтая, кадмий жёлтый и кадмий оранжевый, хром-кобальт сине-зелёный и ко-

балът зелёно-голубой (могут со временем потускнеть), ганза лимонная и ганза красная, тиюиндиго.

3) темперная краска, положенная поверх другой краски (масло, пастель и т.д.) меняется сильнее: нижний слой всегда несколько просвечивает. Часто он темнит и грязнит, поэтому нелегко угадать, какой будет цвет, когда высохнет.

Как уже было сказано выше, современная темпера не требует особых правил и приёмов в работе – можно писать и жидкими красками (подобно средневековой темпере), также допустимо и жирное пастозное письмо и притом в такой мере, которая совершенно неприемлема в масляной живописи. Таким образом, приёмы живописи новой темперой разнообразны. Например, если необходимо выдержать живопись в светлой гамме и, кроме того, использовать прозрачность красок, то надо вести работу на белом грунте, на котором, выполнив рисунок, начинают писать жидкими и водянистыми красками, делая подмалевок во всех частях работы, и только после этого постепенно переходят к пастозному письму. Следует отметить, что темперная живопись, начатая пастозно и в слишком тёмных тонах, впоследствии затрудняет переход в светлый тон.

Иногда подмалевок выполняется в серых тонах; здесь надлежащего тона добиваются с помощью лессировок, хотя они ложатся не так тонко, как в масляной живописи. Моделировка формы предметов в данной технике представляет большую трудность, однако если при этом использовать штриховку форм, дело пойдет быстрее.

Изображая человеческое тело, лучше всего поступать таким образом: по тщательно выполненному рисунку на белом грунте формы тела моделируют либо чистым ультрамарином, либо чёрной, либо зелёной, не слишком яркой краской, пользуясь темперой как акварелью, то есть, избегая примеси в них белил и нанося чистые белила только в бликах. Затем подготовленное таким образом изображение тела лессируется прозрачным тоном телесного цвета, после чего уже приступают собственно к живописи.

Так как главная трудность живописи темперой заключается в быстром высыхании красок, которые после этого становятся малоподвижными, имеет смысл найти способ приостанавливать высыхание красок на время работы. Этого можно достичь следующим образом. Плотный, не загрунтованный и не проклеенный холст, после выполнения и закрепления на нем рисунка обильно смачивается водой и оставляется на некоторое время. Затем приступают к живописи, которую ведут по сырому холсту, постоянно смачивая его водой с обратной стороны. Краски темперы в этом случае не будут уступать в подвижности масляным краскам, а живопись, выполненная этим приемом, нисколько не уступит масляной живописи по тонкости переходов из тона в тон.

Поскольку темперные краски при высыхании изменяются (особенно в тёмных тонах), можно, приступая к продолжению начатой работы, смачивать водой все написанное; это облегчит попадание в начатый тон и задержит высыхание вновь наносимых красок.

3.3. Возможности темперной живописи

Лессировки и корпусное письмо

Темпера обладает хорошими техническими возможностями. Как уже было сказано, в зависимости от степени разбавления красок водой темперой можно писать тонкослойными мазками или корпусно, тонкими полулессировочными наслоениями красок, делать всевозможные мягкие размывки, добиваясь при этом красивых живописных эффектов. Тонкослойное письмо темперными красками предпочтительнее, поскольку в толстом слое темпера растрескивается и осыпается (это в первую очередь относится к краплакам и изумрудной зелёной краске), в особенности, если ею писать на бумаге. Однако необходимо помнить, что при использовании слишком большого количества воды в качестве разбавителя темперных красок цвет получается мутным, вялым, безжизненным и нуждается в дальнейших доработках. Поэтому иногда целесообразнее не пользоваться водой совсем, довольствуясь

лишь казеиномасляной эмульсией, находящейся в составе темперной краски. В этом случае цвет получается интенсивным, чистым и звучным.

В краткосрочных этюдах целесообразнее использовать технику алла прима, беря цветовые отношения сразу во всю силу, решая форму свободным мазком, без повторной прописки. Если же необходимо передать тонкие тональные переходы (например, в изображении облаков, отражений в воде, в трактовке складок одежды, в решении дальнего плана, теневых участков природы и т.д.), то следует писать по сырому, смоченному водой холсту или по только что прописанному участку, используя при этом мягкие соединения смежных тонов. При использовании этой техники освещённые места предметов можно писать более пастозно, корпусно, используя при этом меньшее количество воды, а полутени, тени и фон – более жидкими, лессировочными слоями, «мозаично» кладя мазки строго по форме предметов.

Таким образом, пастозное письмо, которое выполняется с помощью раздельного мазка, рекомендуется при написании освещённых мест и там, где имеются довольно контрастные тональные отношения или где требуется передать четкие границы формы и выявить материал предмета. При написании пейзажных этюдов корпусный мазок лучше применять при решении переднего плана, ведя работу над дальними планами жидкими, лессировочными слоями.

3.4. Методическая последовательность работы темперными красками над длительными постановками

Как мы увидим далее, методика ведения работы темперными красками почти не отличается от методической последовательности работы масляными красками. В первую очередь карандашом, ретушью, углём или каким-либо одним цветом жидко разведённой темперной краски выполняется хорошо проработанный рисунок, где светотенью можно наметить костяк форм. Далее темперными красками, как акварелью, используя три-четыре локальных цвета (без примеси белил) выполняется подмалевок, при помо-

щи которого можно в окончательном виде вылепить костяк формы и частично её промоделировать. Затем можно в течение двух-трех дней подсушить работу (так делали старые мастера), после чего необходимо выполнить третий, завершающий живописный слой, который в зависимости от поставленных задач можно исполнить пастозно, корпусным письмом либо очень тонкими, полупрозрачными лессировками и полулессировками. На этом этапе следует окончательно промоделировать цветом форму натурной постановки, добиваясь при этом колористической гармонии всей живописи в целом.

При работе большое внимание следует уделять плотности и направленности наносимого мазка. Поскольку даже один и тот же цвет, положенный «мозаично» в различных направлениях строго по форме предмета, по-разному отражает свет и поэтому выглядит значительно богаче в колористическом отношении, чем цвет, положенный параллельными мазками.

4 БЛОК ЛЕКЦИЙ

4.1. Техника масляной живописи

Из всех живописных техник техника работы масляными красками является наиболее сложной. Особенно это заметно при переходе от работы акварелью. В акварели большую роль играет цвет бумаги, при работе же с маслом белый цвет грунта почти никакого значения не имеет. Кроме того, действует совсем другой принцип составления оттенков; например, в масляной живописи краски высветляются примесью к ним белил.

Писать масляными красками можно только по сырому (невысохшему) или только по сухому слою краски, но ни в коем случае нельзя писать по полусухому красочному слою. Если писать по непросохшей краске, то живопись потеряет цвет и пожухнет. При необходимости переписать какое-то место, лучше всего снять краску мастихином, не задевая грунт холста. Если же это место совсем высохло, то для связи новой краски со старой надо

протереть его сырой картошкой или луком, а по высыхании писать по крахмалистой поверхности.

Следует отметить, что форма, направление и характер мазка в масляной живописи должны зависеть от формы предмета, характера его поверхности и материала. Мазок, положенный пастозно, приближает изображение к зрителю, а положенный тонко и гладко, – отдаляет. По этой причине, например, фон в натюрморте или дальний план в пейзаже целесообразнее выполнять не так пастозно, как предметы переднего плана. Так, например, изображая небо или силуэт расположенного далеко леса, лучше всего наносить краску тонким, неплотным слоем.

Существуют следующие общие правила для живописи масляными красками:

1) грунт для масляной живописи не должен слишком сильно втягивать масло из красок;

2) перед началом работы рекомендуется слегка протереть загрунтованный холст маслом (лучше растительным) для того, чтобы краска лучше «ложилась» на грунт;

3) подмалевок нужно вести, разжижая краски эфирными, летучими, но не жирными маслами, так как полное высыхание подмалевка есть непременное условие прочности последующей живописи;

4) при многослойном способе письма каждый слой живописи необходимо хорошо просушивать перед нанесением последующего;

5) при многосеансном пастозном процессе письма рекомендуется слегка соскоблить бритвой верхнюю корочку красок, одновременно выравнивая излишние неровности, с целью соединения новой прописки с нижележащим слоем;

6) следует избегать наложения чрезмерно толстых с избыточным количеством масла слоев масляных красок, поскольку это ведет к сседанию красок;

7) все прописки в одной и той же работе необходимо делать с однородным связующим веществом;

8) не следует смешивать больше трех красок, не считая белил. Составляя цвет из двух-трех красок, не нужно их долго перемешивать на палитре: когда в смеси сохраняются чистые краски, на холсте получается большее разнообразие оттенков.

4.2. Свойства и характерные особенности некоторых масляных красок:

1) белые краски

Б е л и л а ц и н к о в ы е

По своему составу представляют собой окись цинка; связующим является смесь орехового и льняного масел. Имеют кремовый оттенок; разбелы цинковых белил по тону холоднее, чем разбелы свинцовых белил. Свойства:

- 1) сравнительно медленно сохнут (10-14 дней);
- 2) обладают средней, иногда слабой кроющей способностью;
- 3) улучшают прочность смесей масляных красок;
- 4) светостойки, желтеют в темноте, но под воздействием света цвет постепенно восстанавливается;
- 5) склонны к растрескиванию.

Б е л и л а с в и н ц о в ы е

Готовят их на основе углекислого свинца; связующим является смесь орехового и льняного масел. Обладают меньшей белизной, чем цинковые белила; это дает возможность получать более тёплые разбелы. Свойства:

- 1) представляют собой более вязкую пасту, чем цинковые белила;
- 2) высыхают значительно быстрее цинковых белил (в течение 3-5 суток), в смесях ускоряют высыхание других красок;
- 3) обладают большой укрывистостью по сравнению с цинковыми;
- 4) токсичны;
- 5) светопрочны;

б) под воздействием воздуха темнеют, поэтому рекомендуется сразу после высыхания слоя краски покрыть его лаком.

Н е а п о л и т а н с к а я ж ё л т а я

Представляет собой соединение сурьмяной кислоты с окисью свинца; состоит на 95% из свинцовых белил, кадмия жёлтого и охры красной. Цвет – светло-жёлтый с золотистым оттенком, отличается некоторой блёклостью. Нанесением этой краски часто имитируют цвет золота. Свойства:

- 1) обладает такой же вязкостью, как и свинцовые белила;
- 2) относится к быстросохнущим краскам и ускоряет высыхание других красок;
- 3) отличается большой укрывистостью;
- 4) не допускает прикосновения с железом – краска при этом темнеет, поэтому не следует наносить ее мастихином;
- 5) светостойка, но при длительном воздействии света темнеет;
- б) рекомендуется для изображения светлого цвета кожи человека.

Нежелательные смеси белых красок

1) Недопустимы смеси свинцовых белил с ультрамарином, капут-мортумом (светлым и тёмным), красной киноварью и кадмиевыми красками, кобальтом синим и фиолетовым светлым, краплагом красным и золотисто-жёлтой «ЖХ» – это вызывает потемнение или побурение тона;

2) смеси свинцовых белил в малых концентрациях (менее чем 1:10) с кобальтом фиолетовым тёмным, краплагом фиолетовым, марганцевой голубой, краплагом розовым антрахиноном, Ван-Диком, марсом коричневым светлым и тёмным прозрачным, охрой тёмной, чёрными красками вызывают резкое высветление красок;

3) смеси свинцовых белил с кобальтом фиолетовым тёмным, охрой тёмной, умброй натуральной, марсом коричневым тёмным и светлым вызывают высветление тона красок;

4) смесь цинковых белил с краплагом фиолетовым вызывает высветление тона;

5) смеси неаполитанской желтой с другими красками имеют те же недостатки, что и смеси свинцовых белил.

2) кадмиевые краски

К а д м и й ж ё л т ы й (с в е т л ы й, с р е д н и й, т ё м н ы й)

Представляют собой соединение сульфата кадмия с сульфатом цинка.

Отличаются высокой чистотой и интенсивностью. Свойства:

- 1) чернеют при смешении с красками на свинцовой основе;
- 2) изменяются в цвете в смесях с красками, содержащими окислы железа (охрой, сиеной и др.)
- 3) в смесях с синими красками дают возможность получить гамму красивых зелёных оттенков;
- 4) не изменяют первоначального цвета при высыхании;
- 5) обладают высокой кроющей способностью;
- 6) рекомендуется разбавлять их ореховым маслом;
- 7) светостойкость возрастает по мере перехода от светлых к более тёмным оттенкам.

К а д м и й о р а н ж е в о - к р а с н ы й, к р а с н ы й (с в е т л ы й, т ё м н ы й), к р а с н ы й п у р п у р н ы й

Представляет собой соединение сульфида и селенида кадмия, взятых в соответствующих соотношениях. Цвет и оттенок красного кадмия зависят от содержания в нем селенида кадмия – чем его содержание выше, тем насыщеннее красный оттенок. Краски обладают большой насыщенностью, чистотой и яркостью. Свойства:

- 1) не изменяют цвета после высыхания;
- 2) обладают высокой кроющей способностью;
- 3) тускнеют от добавления пинена и разбавителя № 2;
- 4) отличаются высокой светостойкостью.

Нежелательные смеси кадмиевых красок

- 1) Смеси с ультрамарином, краплагом фиолетовым и Ван-Диком дают их высветление, но при этом краски сохраняют свой цвет;
- 2) смеси с кобальтовыми, марганцевыми, ультрамарином, охрой светлой и волконскоитом склонны к размыванию в стареющей пленке;
- 3) смеси с марсом коричневым светлым и тёмным и охрой тёмной могут привести к загрязнению тона;
- 4) следует избегать смеси кадмия жёлтого с умброй, красной киноварью, кобальтом фиолетовым, чёрной слоновой костью, неаполитанской жёлтой.

3) кобальтовые краски

Кобальт зелёный светлый (холодный) и тёмный, кобальт синий и синий спектральный, церулеум, кобальт фиолетовый светлый и тёмный

Представляют собой соединение закиси кобальта с окислами металлов; цвет и оттенки красок зависят от различных соединений солей кобальта. Кобальт фиолетовый светлый имеет розово-фиолетовый цвет, а тёмный – насыщенный фиолетовый. Кобальт синий спектральный напоминает по цвету ультрамарин, но отличается большей звучностью. Кобальт зелёный тёмный имеет слегка синеватый оттенок, а светлый отличается более холодным голубоватым оттенком. Церулеум – краска небесно-голубого цвета.

Свойства кобальтовых красок:

- 1) относятся к лессирующим краскам;
- 2) отличаются быстрой высыхаемостью, ускоряют высыхание других красок;
- 3) обладают укрывистостью;
- 4) церулеум сохраняет свой истинный цвет при искусственном освещении, не приобретая фиолетового оттенка, как другие кобальтовые краски;
- 5) обладают средней интенсивностью;

б) обладают высокой светостойкостью (кроме кобальта фиолетового светлого)

Нежелательные смеси кобальтовых красок

- 1) Не рекомендуются смеси кобальтовых синего и фиолетовых со свинцовыми белилами;
- 2) в смесях с железосодержащими красками изменяют свойства;
- 3) не рекомендуются смеси кобальтовых в малых концентрациях (менее чем 1:10) с ультрамарином, краплаками, золотисто-жёлтой «ЖХ», Ван-Диком и чёрными красками; это может привести к изменению и загрязнению тона;
- 4) смесь церулеума с Ван-Диком может привести к высветлению тона.

4) марганцевые краски

М а р г а н ц е в а я г о л у б а я

Представляет собой смесь гипоманганата и сульфата бария. Цвет – интенсивный небесно-голубой. Свойства:

- 1) обладает полулессирующими свойствами;
- 2) не рекомендуется разбавлять льняным маслом – при этом она принимает зеленоватый оттенок; лучше всего разбавлять мастичным или даммарным лаком, или ореховым маслом;
- 3) обладает незначительной интенсивностью и укрывистостью;
- 4) обладает удовлетворительной светостойкостью.

М а р г а н ц е в о - к а д м и е в а я

Представляет собой смесь марганцевой голубой и кадмия лимонного; это краска ярко-зелёного цвета, в разбеле становится более холодной. Обладает теми же характерными особенностями, что и марганцевая голубая, отличаясь лишь большей укрывистостью. Не рекомендуется смешивать данную краску с другими (за исключением цинковых белил). Менее светостойкая, чем марганцевая голубая краска.

Нежелательные смеси марганцевых красок

- 1) Смеси марганцевой голубой с краплаками, золотисто-жёлтой «ЖХ», охрой тёмной, марсом коричневым светлым, умброй натуральной, Ван-Диком вызывают высветление тона с последующим переходом смеси в грязно-голубой цвет;
- 2) в смесях марганцево-кадмиевой с ультрамарином, кобальтом синим, краплаками, золотисто-жёлтой «ЖХ», марсами земляными, умбрами, Ван-Диком и архангельской коричневой первая изменяет оттенок в сторону входящего в неё марганцевого голубого пигмента.

5) хромовые краски

О к и с ь х р о м а

Готовится на основе пигмента окиси хрома; имеет зелёный цвет мягкого тона. Свойства:

- 1) обладает большой кроющей способностью;
- 2) при разнесении по грунту быстро «садится»;
- 3) допускает смешения со всеми красками;
- 4) при нанесении лессирующим слоем, следует разводить отбеленным маслом или лаком;
- 5) обладает значительной светопрочностью.

И з у м р у д н а я з е л ё н а я

Представляет собой гидрат окиси хрома; цвет – ярко-зелёный холодного тона, в разбеле приобретает синевато-зеленоватый тон. Отличается глубиной, насыщенностью и чистотой цвета. Свойства:

- 1) обладает незначительной интенсивностью;
- 2) относится к лессирующим;
- 3) высыхает в течение 2 суток;
- 4) не требует разведения при нанесении тонкого слоя, т.к. легко разносится по холсту;

5) при разведении не следует применять пинен или разбавитель № 2, ибо она теряет насыщенность и становится матовой; следует в этом случае применять в минимальном количестве уплотненное масло № 1 или № 2;

б) светопрочна.

Стронциановая жёлтая

Представляет собой хромат стронция; цвет – лимонно-жёлтый. Свойства:

1) при высыхании не меняет тона, но со временем слегка зеленеет;

2) при смешении с изумрудной зелёной и марганцевой голубой дает яркие зелёные тона;

3) обладает большой укрывистостью;

4) отличается высокой светопрочностью.

Волконскоит и земля зелёная

Волконскоит представляет собой кремне-гидрогель хрома с закисью железа; это краска темно-зелёного цвета слабой насыщенности и интенсивности. Земля зелёная – разновидность волконскоита. Свойства:

1) эти краски нужно наносить тонкими слоями – при нанесении толстых слоев они могут со временем растрескиваться;

2) обладают лессировочной способностью;

3) нельзя наносить их на клеевой грунт; при нанесении же на тянущие грунты краски теряют масло и осыпаются;

4) смеси этих красок с пастозными резко снижают пастозность последних;

5) обладают высокой светопрочностью;

6) смеси зелёной земли с цинковыми белилами рекомендуются при изображении цвета человеческой кожи.

Нежелательные смеси хромовых красок

1) В смесях окиси хрома с краплаками последние изменяют свой тон; кроме того, это может привести к загрязнению тона;

2) при смешивании стронциановой жёлтой с золотисто-жёлтой «ЖХ», кадмием лимонным, краплагом красным, марганцево-кадмиевой, жёлтым светлым, средним и оранжевым получается краска грязно-зелёного цвета;

3) смеси стронциановой жёлтой и изумрудной зелёной с краплагом фиолетовым, красным и розовым антрахиноном могут привести к высветлению тона;

4) смеси изумрудной зелёной с краплагами (особенно с фиолетовым) дает вид выгоревшей краски;

5) смеси волконскоита и земли зелёной с персиковой и виноградной чёрной, золотисто-жёлтой «ЖХ», краплагами, умброй натуральной, марганцевой голубой и марганцево-кадмиевой красками склонны к растрескиванию;

б) нежелательны смеси земли зелёной с красной киноварью.

б) ультрамарин

Представляет собой алюмосиликат натрия, содержащий сульфид или полусульфид натрия; это краска синего цвета, бывает двух оттенков – тёмного и более светлого. Свойства:

1) обладает средней кроющей способностью и незначительной укрывистостью;

2) обладает лессировочными свойствами;

3) под воздействием прямых солнечных лучей краска теряет масляное связующее, фактура покраски резко высветляется и превращается в осыпавшийся порошок;

4) имеет среднюю светостойкость.

Нежелательные смеси ультрамарина

1) Смешение со свинцовыми белилами, с красными кадмиевыми красками, капут-мортумом, кобальтом синим и краплагами дает побурение тона красок;

- 2) смешение с крапунком фиолетовым вызывает высветление тона;
- 3) смеси с кобальтом зелёным, кобальтом фиолетовым светлым и тёмным, церулеумом, английской красной, капут-мортумом, охрами, сиеной натуральной и жжёной, архангельской коричневой, марсом коричневым светлым и тёмным, феодосийской коричневой, умброй жёлтой и натуральной, Ван-Диком, золотисто-жёлтой «ЖХ», крапунками красным и розовым антрахиноном вызывают загрязнение тона;
- 4) смеси с умброй, волконскоитом, кобальтом синим и марганцево-кадмиевой приводят к растрескиванию красок и изменению тона;
- 5) нежелательны смеси с неаполитанской желтой и хромом желтым.

7) крапуки

Крапунк краснй (№№ 1, 2), крапунк розовй,
золотисто-жёлтая «ЖХ»

Представляют собой синтетические краски; цвет крапунков может быть различным в зависимости от состава применяемых соединений, он колеблется от красного, розового до розовато-фиолетового.

Золотисто-жёлтая «ЖХ» является краской, заменяющей индийскую жёлтую, отличается от неё только более тёплым тоном. Свойства:

- 1) это сильно лессирующие краски;
- 2) обладают большой укрывистостью;
- 3) медленно высыхают;
- 4) чтобы увеличить яркость крапунков, необходимо разбавлять их лаком или уплотнённым маслом (№№ 1, 2);
- 5) смеси золотисто-жёлтой «ЖХ» с другими красками замедляют их высыхание; в пастозных слоях она склонна к растрескиванию;
- 6) обладают низкой светостойкостью.

Нежелательные смеси краплатов и золотисто-жёлтой «ЖХ»

- 1) Не допускаются смеси этих красок с ультрамарином, кобальтовыми, хромовыми, марганцевыми и свинцовыми белилами;
- 2) смесь краплатка с изумрудной зелёной высветляется;
- 3) смеси золотисто-жёлтой «ЖХ» с кобальтом синим, ультрамарином, марганцевой голубой, марганцево-кадмиевой, костью жжёной и умброй натуральной ведут к изменению тона и растрескиванию красочного слоя;
- 4) смеси золотисто-жёлтой «ЖХ» со стронциановой жёлтой, кобальтом зелёным, кобальтом фиолетовым светлым и тёмным, церулеумом, охрами, сиеной натуральной и жжёной, земляными красками могут привести к загрязнению тона;
- 5) золотисто-жёлтая «ЖХ» в смесях с некоторыми земляными красками дает побурение тона;
- 6) при разбелах данных красок не следует применять свинцовые белила; это ведет к выцветанию и, в некоторых случаях, к потемнению красок;
- 7) смеси этих красок с волконскоитом и землей зелёной могут привести к растрескиванию красочного слоя.

8) железистые краски

М а р с ж ё л т ы й

Представляет собой гидрат окиси железа с включением минерала гидрогематита и органических веществ; это краска темно-жёлтого цвета, в пастозных мазках приобретает коричневый оттенок. Свойства:

- 1) относится к лессирующим и быстросохнущим краскам;
- 2) при разбеле не теряет своей насыщенности;
- 3) при длительном воздействии солнечных лучей краска склонна к потемнению.

М а р с к о р и ч н е в ы й т ё м н ы й п р о з р а ч н ы й

Представляет собой смесь гидроокиси и окиси железа с включением незначительного количества марганца; цвет её – тёмно-коричневый, отличается чистотой и глубиной тона при пастозном нанесении. В разбеле тон краски остаётся в одной гамме с исходной краской. Свойства:

- 1) относится к быстросохнущим краскам;
- 2) фактура данной краски при нанесении остаётся стабильной.

М а р с о р а н ж е в ы й

Представляет собой смесь гидроокиси и окиси железа; при пастозном нанесении эта краска красно-коричневого, в лессировочном слое – красно-оранжевого цвета. В разбеле приобретает оранжевый цвет. Напоминает сиену жжёную, отличаясь от неё лишь большей глубиной и прозрачностью. Свойства:

- 1) представляет собой пластичную пасту и легко разносится по холсту;
- 2) на краске хорошо фиксируются мазки кисти.

А н г л и й с к а я к р а с н а я

Представляет собой окись железа с незначительной примесью серно-кислого алюминия; это краска красно-коричневого цвета большой интенсивности, имеет чистые оттенки и обладает высокой красящей и кроющей способностью.

Из пигмента, получаемого при обжиге окиси железа с поваренной солью, получают краску тёмно-красного цвета с фиолетовым оттенком, называемую капут-мортуумом; в разбеле она даёт гамму фиолетовых тонов.

О х р а с в е т л а я и з о л о т и с т а я

Представляет собой природный кристаллический гидрат окиси железа с некоторым количеством глины.

Охра светлая имеет неяркий жёлтый цвет холодного тона, слабой цветовой насыщенности и интенсивности.

Охра золотистая отличается земляным оттенком и более тёплая по тону. Свойства:

- 1) при пастозном письме из-за медленного высыхания могут изменить цветовую однородность цвета во всю глубину красочного слоя;
- 2) могут немного позеленеть при контакте с железными предметами (например, мастихином).

О х р а т ё м н а я

Аналогична по составу охре светлой, отличается лишь высоким содержанием гидрата окиси железа. Цвет краски – тёмно-коричневый, имеет очень тёплый тон с оранжевым оттенком в лессирующих слоях; в разбеле имеет коричнево-розовый цвет. Свойства:

- 1) обладает большой цветовой насыщенностью;
- 2) высыхая, краска немного темнеет, что придает ей более глубокий тон;
- 3) является полулессирующей краской;
- 4) следует её разводить отбеленным или уплотнённым маслом;
- 5) при высокой температуре склонна к загустению.

О х р а к р а с н а я и о х р а к р а с н а я п р о з р а ч н а я

По составу аналогичны вышеописанным охрам; цвет – красно-кирпичный средней интенсивности; разбел имеет розовато-жёлтый цвет. Охра красная прозрачная отличается от красной менее коричневым оттенком. Свойства:

- 1) краски относятся к кроющим;
- 2) охра красная прозрачная отличается от охры красной более высокими лессирующими свойствами.

С и е н а н а т у р а л ь н а я

Отличается от охры повышенным содержанием гидрата окиси железа, кристаллизационной воды и глинистых включений; это краска жёлто-коричневого цвета, причем коричневый оттенок особенно проявляется при пастозном нанесении краски, а жёлтый – в лессирующих слоях. Свойства:

- 1) в корпусных слоях по мере высыхания темнеет и приобретает более коричневый тон;
- 2) обладает укывистостью;
- 3) относится к полулессирующим краскам;
- 4) при использовании лаков и разбавителей высветляется и становится мутной;
- 5) медленно высыхает;
- 6) при однослойной живописи не следует наносить краску пастозно, так как в процессе высыхания и из-за неоднородности мазков могут образовываться пятна и цветовые полосы.

У м б р а н а т у р а л ь н а я и ж ж ё н а я

Первая представляет собой продукт выветривания железных руд и имеет табачно-коричневый цвет с зеленоватым оттенком, вторая получается в результате прокаливании умбры натуральной и имеет глубокий коричневый цвет. Свойства:

- 1) в корпусных слоях отличаются глубиной и насыщенностью тона;
- 2) обладают лессирующими свойствами;
- 3) быстро высыхают

В а н – Д и к к о р и ч н е в ы й (п о р х о в с к и й)

Изготавливают из сильно разложившихся торфов; содержит большое количество органических включений, окислов железа, алюминия, кремния и фосфора; имеет насыщенно коричневый цвет; в разбеле с цинковыми белилами – матово-серый. Паста краски отличается высокой пластичностью и легко разносится по поверхности холста.

А р х а н г е л ь с к а я к о р и ч н е в а я

Состоит из гидрата окиси железа и незначительного количества марганца; имеет тёплый тёмно-коричневый цвет. Свойства:

- 1) занимает промежуточное место между марсом коричневым светлым и охрой тёмной;

- 2) менее интенсивна, чем охра тёмная;
- 3) относится к полулессирующим краскам;
- 4) при высыхании немного темнеет и становится чуть холоднее, но при этом приобретает глубину и цветовую насыщенность;
- 5) легко разносится по грунту, что способствует возможности нанесения тонких слоев краски.

Нежелательные смеси с железистыми красками

- 1) Все краски (кроме марсов жёлтого и оранжевого) в смесях с ультрамарином, крапунком фиолетовым и золотисто-жёлтой «ЖХ» могут привести к загрязнению тона;
- 2) не рекомендуется смешивать земляные краски с крапунком фиолетовым, золотисто-жёлтой «ЖХ» и Ван-Диком;
- 3) смеси охры тёмной, умбры натуральной, марса коричневого тёмного и светлого с кадмиевыми красками дают побурение тона;
- 4) разбел умбры натуральной, охры тёмной, марса коричневого светлого и Ван-Дика свинцовыми белилами дают высветление тона;
- 5) смеси марсов жёлтого, оранжевого, коричневого тёмного прозрачного, английской красной и капут-мортума с крапунками могут привести к загрязнению тона.

9) чёрные краски

С а ж а г а з о в а я

Состоит из углерода и продуктов сгорания сырья, из которого получают сажу; это краска насыщенно чёрного цвета, в разбеле имеет холодный тон. Свойства:

- 1) в смеси с белилами краска имеет исключительно большую интенсивность;
- 2) склонна к миграции из слоя в слой близлежащей краски, утемняя или загрязняя ее, поэтому в ответственных художественных работах применять её не рекомендуется,

- 3) обладает высокой светопрочностью;
- 4) крайне медленно высыхает.

К о с т ь ж ж ё н а я

Состоит из углерода с содержанием небольшого количества фосфорнокислых и углекислых кальциевых солей. Получают её путем обжига без доступа воздуха костей животных, очищенных от клеевых и жировых веществ. Имеет чёрный цвет с коричневатым оттенком. Это тёплая по тону краска. Устойчива. Очень медленно сохнет.

В и н о г р а д н а я ч ё р н а я

Аналогична древесному углю с примесью золы; пигмент получают обугливанием без доступа воздуха молодых побегов виноградной лозы или виноградного отжима (косточек и шкурки). Это холодная по тону краска; разбел имеет синеватый оттенок. Свойства:

- 1) занимает промежуточное место между сажой газовой и костью жжёной;
- 2) обладает большой укрывистостью;
- 3) в смесях с другими красками ведет себя аналогично кости жжёной;
- 4) светостойкая, под воздействием света не изменяет своего первоначального цвета.

П е р с и к о в а я ч ё р н а я

Изготавливается путем обугливания без доступа воздуха косточек персиков и абрикосов; это краска глубокого чёрного цвета с синеватым оттенком в разбеле. Свойства:

- 1) более холодного оттенка, чем виноградная чёрная;
- 2) занимает промежуточное место между костью жжёной и сажой газовой;
- 3) в смесях с другими красками ведет себя аналогично кости жжёной;
- 4) обладает большой укрывистостью;

- 5) обладает высокой светостойкостью.

Ш у н г и т

Представляет собой глинистую породу, включающую каменный уголь; это краска холодного оттенка, в разбелах имеет нейтральный серый цвет. Свойства:

- 1) имеет слабую насыщенность;
- 2) обладает высокой кроющей способностью;
- 3) имеет высокую светостойкость.

Нежелательные смеси с чёрными красками

- 1) Не рекомендуется смешивать вышеуказанные краски в малых концентрациях с ультрамарином, кобальтом синим, марганцевой голубой, марганцевой кадмиевой, золотисто-жёлтой «ЖХ» и краплагом розовым;
- 2) при разбелах не рекомендуется применять свинцовые белила, так как применение их усиливает выцветание красок;
- 3) смеси виноградной и персиковой чёрных с волконскоитом, землей зелёной и умброй натуральной могут привести к растрескиванию красочного слоя.

4.3. Материалы масляной живописи:

а) основа

Масляными красками пишут на жёстких (дерево, фанера, металлические доски, стекло), полужестких (картон) и эластичных (бумага, холст) основах.

Бумага – мягкая основа; она разнообразна по фактуре, удобна в работе и обладает способностью к абсорбции, что делает живопись, написанную на бумаге, матовой. Однако поскольку бумага считается материалом непрочным, она не рекомендуется для серьёзных живописных работ. Для этюдов подойдет плотная, загрунтованная клеевым раствором либо проклеенная бумага.

Доски и фанеру подбирают сухие, без сучков, трещин, наплывов и прожилок. Их пропитывают льняным маслом, нагретым до температуры выше 100 градусов; при этом вода, имеющаяся в древесине, превращается в пар, и её место занимает масло, которое в результате окисления затвердевает и придает доске необходимую прочность. Далее с целью предохранения древесины от действия микроорганизмов и насекомых доски обрабатываются раствором сулемы в этиловом спирте или покрываются смолой. Самый главный недостаток древесины в том, что она имеет тенденцию к деформации, и её достаточно сложно вновь выровнять. Следует отметить, что отличной основой для масляной живописи могут послужить (при их обработке рубанком и наждачной бумагой) детали старой мебели.

Фанера реагирует на изменение атмосферной влажности увеличением или уменьшением своего объёма, поэтому используется она, в основном, для небольших работ, так как чем больше её размер, тем больше она расслаивается и коробится.

Оргалит – это материал, изготовленный из смеси измельчённых волокон древесины и клея, которая формируется в плоский, достаточно жёсткий лист, пригодный для живописи. Некоторые виды оргалита имеют гладкую поверхность с одной стороны и напоминающую холст грубую фактуру – с другой. Как правило, лучше всего подходит для живописи гладкая сторона. Недостатком является тенденция к деформации: оргалит легко изгибается под воздействием силы тяжести.

Металлические доски, используемые в качестве основы, по ряду причин малопрактичны – они имеют большой вес, расширяются и сжимаются в зависимости от температуры окружающего воздуха, окисляются от воздействия влажности, что приводит к разрушению красочного слоя. Перед началом работы на металлической доске (лучше всего на меди, олове, нержавеющей стали, алюминии) её следует очистить от ржавчины и покрыть грунтовкой для металла, которая отличается от других грунтовок тем, что

слегка протравливает гладкую поверхность металла и обеспечивает хорошее сцепление между ней и краской.

Стекло (чаще всего толстое и матовое), поверхность которого не грунтуется, а лишь очищается от пыли, грязи и жирных пятен, иногда используется в качестве основы. По нему пишут тонким, прозрачным слоем красок, разведённым скипидарным лаком.

Картон (различного цвета, поверхностной фактуры, плотности и толщины), как основа, очень гигроскопичен, в результате чего сильно коробится. Он может ломаться, растрескиваться, поэтому он может служить в качестве основы только для небольших работ.

Наибольшее распространение как основа для масляной живописи получил холст, который красив, достаточно прочен, эластичен, легок и имеет хорошую фактуру. По сравнению с другими тканями, холст, благодаря особенностям переплетения, не обладает механически правильным и ровным рисунком, который проступает «изысканной» неровностью и шероховатостью сквозь нанесенные слои красок. Следует помнить, что при написании работы лессировками, фактура льняного полотна становится одним из решающих факторов, определяющих характер завершённой работы.

Лучшими холстами являются льняной и пеньковый (из волокон конопли). Холст должен быть прочным, плотным, сотканным из ровных, длинных ниток без узлов и утолщений, с ясно выраженной зернистостью поверхности. Чем длиннее волокно, образующее пряжу, и чем прочнее она скручена, тем ткань будет прочнее. От толщины, плотности и характера переплетения нитей зависит зернистость холста, которая бывает мелкая, средняя и крупная. Большие работы следует писать на крупнозернистом полотне, придающем живописи приятную шероховатую поверхность, для работ небольшого размера с тонкой пропиской деталей лучше всего применять гладкий холст с мелким переплетением нитей. Следует знать, что при отбеливании холст теряет свою прочность и поэтому для живописи становится непригодным. Качество негрунтованного холста можно проверить следую-

щим образом: натянутый холст следует смочить водой и дать ему просохнуть. После просушки качественный холст не провиснет.

Если необходимо сшить два куска полотна, делать это надо до грунтовки холста. Нарушение целостности загрунтованного холста (изломы, трещины, проколы иглой) способствуют проникновению масла в основу, и красочный слой жухнет, темнеет, теряет прочность. На поверхности работы наиболее заметен горизонтальный шов, который невозможно скрыть даже при пастозном нанесении красочного слоя. Поэтому лучше всего, когда шов расположен на поверхности холста вертикально.

Мешковина или джут – он изготавливается из конопли. Холст из этого прочного натурального волокна обладает однородным тканым рисунком с ярко выраженной фактурой, поэтому является идеальной основой для живописи в пастозной, энергичной манере. Недостатком можно считать то, что из-за широких просветов между нитями джутового холста грунтовать его необходимо не менее двух раз.

б) проклейка и грунтовка основы

Это весьма ответственный и сложный этап в работе над картиной, ибо от качества грунта во многом зависит ход и методы ведения работы, сохранность картины и само качество живописи.

Под грунтовкой подразумевается первоначальная обработка основы, предназначенной для живописи. Главное назначение грунтовки состоит, во-первых, в выравнивании и достижении однородной плотности и шероховатости поверхности основы на всем её протяжении; во-вторых, в предотвращении просачивания в основу связующего вещества красок; в-третьих, в противодействии непосредственному соприкосновению красочного слоя и основы; в-четвёртых, в покрытии желаемым цветом поверхности основы, предназначенной для живописи.

Проклейка основы

Для этого используют рыбий, казеиновый, столярный клей или желатин. Клей или желатин в пропорции 1:15 заливают кипячёной водой комнатной температуры и держат в стеклянной или эмалированной посуде около суток до полного набухания. Затем лишнюю воду сливают, клей размешивают и размешивают до получения густой сметанообразной массы. Далее снова заливают тёплой кипячёной водой, перемешивают и около 40 минут варят в водяной бане (для этого меньшую посуду ставят в большую по размеру), не доводя до кипения. Сваренный клей процеживают через марлю или сито. Остывший в посуде раствор клея должен напоминать желе.

Проклеивать холст надо очень жидким раствором, ибо густой клей способствует растрескиванию красочного слоя. Раствор для проклейки должен быть достаточно крепким, но переклеивать основу нельзя, ибо от избытка клея проклейка и грунт становятся малопластичными, краски плохо связываются с грунтом. В то же время, от недостаточного количества клея грунт впитывает много масла, краски от этого жухнут. Проверить качество проклейки можно следующим способом: если при надавливании пальцем с обратной стороны холста слышно потрескивание или с лицевой стороны видны микротрещины, то холст переклеен. В этом случае надо снять и постирать холст, и натянув, заново проклеить его.

Проклейка холста должна производиться быстро, тёплый студенистый (но не потерявший лёгкую текучесть) клей должен наноситься в виде тонкой, равномерной пленки. Необходимо следить, чтобы клей хорошо пропитывал холст, но не проступал на его обратную сторону. Излишки клея необходимо снять с поверхности основы мастихином. Под клеевые грунты желательнее наносить одну проклейку, а под масляные – две.

Грунтовка основы

По составу связующих веществ грунты делятся на: масляные, полумасляные (эмульсионные), клеевые и синтетические. В зависимости от

компонентов-наполнителей грунты подразделяются на: меловые, гипсовые и известковые.

Масляный грунт. Сущность его в том, что основа после проклейки покрывается слоем масляной краски. Главным достоинством этого вида грунта является то, что он, будучи хорошо просушенным, почти не втягивает масла из красок, то есть нанесённые на него масляные краски не жухнут. Однако масляный грунт имеет и ряд недостатков, а именно: если он гладкий, то масляные краски скользят на нём и плохо ложатся. Кроме того, если масляный грунт не выдержан, то живопись на нём будет растрескиваться, так как ещё продолжающийся процесс высыхания и сжатия грунта будет вызывать разрыв красочного слоя и пожухание красок.

При изготовлении масляного грунта рекомендуется действовать таким образом: на подрамник натягивается плотный холст, который проклеивается слабым горячим раствором желатина (1/2:100). После просушки холст очищается пемзой от узлов и т.д., и затем покрывается смесью обыкновенных масляных белил и небольшого количества масла. Наносится масляный грунт гибким гладким металлическим шпателем сильным нажатием на холст, в результате чего краска вдавливается в отверстия и углубления холста. Толщина слоя краски должна быть ничтожно мала. Загрунтованный таким образом холст выставляется для просушки на солнце и воздух и менее чем через год становится пригодным для живописи.

Необходимо отметить, что хороший масляный грунт при заламывании с угла и сжимании между пальцами ломается, но после приведения в обычное положение на нём не должны быть видны изломы; если же частицы грунта приподнимаются и отслаиваются, то это указывает на хрупкость и ломкость нанесённого грунта.

Приступая к живописи на гладком масляном грунте, необходимо механическим (мелкой наждачной бумагой) или химическим (смесью винного и нашатырного спирта) способом отрыхлить его поры и придать ему некоторую шероховатость.

Клеевой грунт. Масляные краски, положенные на клеевой грунт, быстро теряют известное количество масла и становятся вязкими, малоподвижными, не скользят по грунту, крепче соединяются с ним. В силу этого применение клеевого грунта удобно, поскольку он позволяет свободно накладывать светлые краски на тёмные, перемешивать и моделировать тона и т.д. Кроме того, на клеевом грунте масляные краски лучше просыхают; это предохраняет живопись от трещин. Немаловажно и то, что подготовка, выдерживание и просушивание клеевого грунта занимает совсем немного времени – на загрунтованном холсте можно работать уже через 1-2 дня. Однако клеевой грунт имеет и некоторые недостатки. Так, лишаясь определённого количества масла, краски, нанесённые на клеевой грунт, вскоре становятся тусклыми, матовыми и «жухлыми». Наиболее простым и удобным средством избежания этого является покрытие загрунтованного клеевым грунтом холста 4-5%-ным раствором желатина, который наносится широкой мягкой кистью на готовый и просохший грунт до рисунка или после его окончания и обводки акварелью или темперой. Затем обработанный таким образом грунт закрепляется 4%-ным раствором формалина.

Правильно приготовленный клеевой грунт должен отвечать следующим требованиям: загрунтованный холст не имеет отверстий и трещин на просвет; не осыпается при сгибании и заламывании; эластичен; изнанка холста не имеет следов протекания жидкого грунта.

Клеевой грунт (левкас) для картона

Картон проклеивается, как в желатиновом грунте, и на него наклеивается серпянка. Берется 1 весовая часть клея на 6 частей воды и такое количество плавленого мела, чтобы лопатка, которой размешивается мел с клеем, могла стоять в вертикальном положении без поддержек. Этот грунт наносится в несколько приемов широким шпателем и после высыхания шлифуется наждачной бумагой.

Клеевой грунт для холста

По своему составу грунт для холста должен быть гибким и эластичным. В этих целях для его приготовления лучше всего использовать взятые в необходимых пропорциях клеи животного и растительного происхождения.

Приготавливается клеевой грунт для холста следующим образом. На одну весовую часть столярного или рыбьего клея или желатина берется от 8 до 10 весовых частей порошка цинковых белил (чистых или смешанных с мелом). Надо иметь в виду, что чем меньше вводится белил и мела в грунт, тем он становится плотнее, чем больше – тем рыхлее. Воды берется от 5 до 12 и более весовых частей на единицу клея. На 1 кв. м холста требуется около 9 г клея. Перед нанесением грунта холст необходимо проклеить 5% - ным раствором клея.

Казеиновый грунт

Наилучший из традиционных клеевых грунтов – хорошо держит краску, в меньшей степени вызывает ее пожухание, легко переносит сырость. Его нетрудно приготовить. Для этого на 100 весовых частей обезжиренного творога берут 4 весовые части нашатырного спирта. Отжатый свежий творог промывают в тёплой воде, протирают через сито и хорошо перемешивают с водой. Когда смесь станет однородной, в нее вливают нашатырный спирт и перемешивают до получения полупрозрачной, густой массы. Этот раствор должен отстояться несколько часов, после чего его следует опять перемешать. Полученный таким образом клей можно разбавлять водой до необходимой консистенции.

Полумасляный грунт. Это какой-либо впитывающий грунт (клеевой или эмульсионный), на который в качестве последнего слоя тонким слоем нанесена масляная краска – чаще всего свинцовые белила или смесь свинцовых и цинковых белил, размешанных скипидаром. Этот слой масляной краски уменьшает впитывающую способность клеевых и эмульсионных грунтов, предохраняя краски от пожухания и обеспечивая хорошее сцепле-

ние красочного слоя с грунтом. Однако загрунтованные полумасляным грунтом холсты требуют выдержки в течение не менее 6-ти месяцев.

Эмульсионный грунт занимает промежуточное место между масляным и клеевым грунтами, как по составу, так и по свойствам. Однако он все же во многом отличен от них по своим свойствам, что делает его применение более предпочтительным. Он меньше, чем клеевой грунт, тянет масло; в отличие от масляного грунта, имеет матовую поверхность. Кроме того, он достаточно эластичен, обеспечивает сквозное высыхание красочного слоя и хорошую связь основы с грунтом и грунта с красочным слоем.

Существует несколько способов приготовления эмульсионного грунта. Можно вначале приготовить эмульсию из раствора клея и масла и затем уже вводить в нее белила, мел и порошок краски, смешанной с водой. Однако надо следить за тем, чтобы клей разводился в возможно меньшем количестве воды, так как с жидким клеевым раствором масло будет плавать на поверхности грунта и не превратится в эмульсию. Чтобы этого не случилось, масло можно вводить в клеевой раствор уже после присоединения к нему краски. Неудавшуюся эмульсию можно исправить добавлением к ней небольшого количества нашатырного спирта. Холст перед нанесением грунта можно проклеить, а можно нанести грунт непосредственно на холст – в этом случае необходимо покрыть холст грунтом несколько раз.

Можно приготовить клеемалянный грунт и следующим образом. Необходимое количество воды делится на две равные части, одна из которых идет на приготовление концентрированного раствора клея. В полученный раствор тёплого клея тонкой струйкой вливается масло и быстрым вращением в одном направлении тщательно с ним перемешивается. Во вторую часть воды вводится наполнитель, который перемешивается с водой до однородной смеси. Полученную массу постепенно заливают в эмульсию, тщательно и энергично перемешивают. Вместо масла можно использовать яичный желток, из расчета один желток на 200 г раствора клея. На загрунто-

ванных эмульсионным грунтом холстах можно работать не ранее чем через один-полтора месяца.

Эмульсионный грунт

(данного количества достаточно для грунтовки 2 кв. м холста)

Столярный клей – 20 г, воды к нему – 100 г (или 1/2 стакана), олифы льняной – 100 куб.см (или 1/2 стакана), цинковых белил – 110 куб.см (или 3/4 стакана), тонкого мела (или зубного порошка) – 35 куб.см (или 3/4 стакана).

Эмульсионный грунт с яйцом

Столярный клей – 20 г, воды к нему – 1/2 стакана, яйцо – 1 штука, олифы льняной – 1/4 стакана, тонкого мела – 1/2 стакана, цинковых белил – 1/5 стакана.

Яйцо вводится в раствор клея, затем примешивается масло. Полученную эмульсию смешивают с белилами и мелом, которые предварительно размешиваются водой. Можно, однако, вводить масло в грунт уже после того, как клей, яйцо, белила и мел соединены в одно целое. Полученный грунт разжижается водой до нужной консистенции.

Если нет цинковых белил в порошке, можно приготовить эмульсионный грунт и с масляными цинковыми белилами в тюбиках. Это делается следующим образом. Сначала готовится раствор столярного клея средней густоты. Затем в него примешивают такое количество тонкого порошка мела, чтобы получилась смесь, подобная густой сметане. В эту смесь необходимо ввести тюбиковые белила в количестве от 2/3 до 3/4 ее объема, хорошо перемешать и затем добавить необходимое количество воды. При этом следует учесть, что если белила взяты в должном количестве, то густой грунт легко разжижается водой. Если же белил взято больше положенного, то для разжижения грунта потребуется скипидар.

Желатиновый эмульсионный грунт

Желатина технического – 20 г, воды к нему – 200 г (1 стакан), цинковых белил – 100 куб.см (1/2 стакана), олифы льняной – 40-100 куб.см (от 1/5 до 1/2 стакана), воды – 100 куб.см (1/2 стакана).

Любой грунт наносится на проклеенный застуженным раствором клея или густого клейстера холст гибким металлическим шпателем или втирается в ткань с помощью щетки для мытья рук. Жидкий грунт чаще всего наносят широкой щетинной кистью (лопаткой), быстро раскрывая поверхность холста и разравнивая той же кистью (без погружения её в грунт). Первую прокладку грунта производят строго параллельно направлению нитей основы, грунтуя вначале в одном, затем в противоположном направлениях. Каждый нанесённый и просохший слой грунта желательно шлифовать, однако последний слой грунта не шлифуется. При нанесении масляного или клеевого грунта (за исключением эмульсионного) каждый последующий слой грунта наносится только после полного высыхания предыдущего. Неудавшийся грунт (потрескавшийся и т.д.) должен быть смыт и переделан снова, поскольку его нельзя исправить другим способом.

в) масла и разбавители

Масла в зависимости от того, какую плёнку они образуют при высыхании, делятся на 4 группы: 1) сравнительно быстро высыхают и образуют твёрдую, прочную, эластичную плёнку (льняное, конопляное, тунговое масла); 2) высыхают значительно медленнее и имеют более низкую плёнокообразующую способность (подсолнечное, маковое, соевое масла); 3) полностью не высыхают (оливковое масло); 4) не образуют плёнку и никогда не высыхают (касторовое масло).

Наиболее широко применяется в живописи льняное масло; высыхание его происходит при комнатной температуре на свету за 5-6 суток, при повышенной температуре и интенсивном освещении – за трое суток; при отсутствии света и пониженной температуре – до 60 суток. Процесс высыхания условно можно разделить на следующие стадии: стадия «отлипа» – вначале на поверхности масляной краски образуется тонкая плёнка, дающая при прикосновении пальцем «отлип»; вторая стадия, когда при нажатии

пальцем на плёнку на ней остается «пыльный» отпечаток; третья стадия – на плёнке отпечатка не остается, но плёнка еще мягкая.

Работу можно покрыть лаком только через год. Окончательное же высыхание масляной живописи наступает практически только через несколько лет.

Живописными маслами, в основном, можно пользоваться только при нанесении тонких или лессировочных слоев. Для разжижения же масляных красок в процессе живописи следует применять смесь живописного масла с лаком либо «тройник», состоящий из трёх равных частей лака, масла и пинена.

Разбавители масляных красок – это органические растворители, способные к сравнительно быстрому испарению. Пользоваться ими следует с определённой осторожностью, т. они достаточно хорошо проникают сквозь микротрещины в грунте, и чрезмерное разбавление ими красок может привести к разрушению красочного слоя. В то же время разбавители, обладая проницаемостью, способствуют уплотнению живописного слоя.

Разбавитель № 1 – смесь живичного скипидара и уайт-спирита – применяется лишь для разбавления эскизных масляных красок и рельефных паст.

Разбавитель № 2 – смесь уайт-спирита и погона нефти – применяется для мытья кистей и палитры.

Разбавитель № 4 – пинен – пиненовая фракция живичного скипидара, при которой отделяется осмолившиеся части скипидара – применяется в живописи как основной разбавитель масляных красок. При соприкосновении с воздухом быстро окисляется – мутнеет с выпадением осадка и желтеет, поэтому его следует хранить в плотно закрытых флаконах.

з) лаки

Лаки бывают живописные и покрывные. Лаки представляют собой 30% -ные растворы смол в пинене – мастичный, даммарный, фисташковый, акрил-фисташковый, пихтовый и т.д.

Мастичный лак – может служить не только в качестве добавки к краскам, но и протиркой промежуточных слоев при послойной живописи. Кроме того, его можно применять и как покрывной для масляной и темперной живописи.

Даммарный лак – применяется как добавка к краскам и как покрывной лак. При старении он желтеет меньше, чем мастичный. Однако он плохо реагирует на холод и растрескивается. Чтобы избежать этого, в него можно добавить немного льняного или орехового масла, хорошо перемешать, подогреть на водяной бане, и процедить до получения светлой и прозрачной смеси.

Фисташковый лак – покрывной лак, отличается большой эластичностью и имеет почти полностью бесцветную лаковую плёнку. Однако скорость его высыхания значительно ниже, чем у других покрывных лаков.

Акрил-фисташковый лак – обладает большой эластичностью и имеет почти бесцветную плёнку, которая по прочности превосходит мастичный и даммарный лаки.

Ретушный лак – применяется для предотвращения пожелтения при многослойной масляной живописи, а также для усиления сцепления красочных слоев.

Покрытие картин лаком имеет важное значение. Красочный слой, покрытый лаком, приобретает приятный блеск, работа воспринимается более чётко, ярко, выделяются и подчеркиваются мелкие живописные детали. Лаковая плёнка играет не только оптическую роль, но и защищает красочный слой. Перед нанесением лака, работу надо просушить в течение года, затем очистить от пыли и обтереть влажной губкой, после чего картину следует

обсушить под лучами солнца или просто в сухом помещении в течение суток. Для нанесения лака применяют широкие щетинные флейцевые кисти с короткой, но нестриженной щетиной; причем, чем гуще лак, тем короче должна быть щетина кисти. Иногда для лучшей располировки лак необходимо наносить в подогретом на водяной бане состоянии (при этом температура воды должна быть не выше 40 градусов). Направление движения флейца с небольшим количеством лака на щетине должно быть параллельным нижней стороне картины.

При нанесении лака картину желательно располагать в горизонтальном положении, большие картины лучше всего покрывать лаком на мольберте, следя за тем, чтобы в процессе работы не образовывалось подтеков. Покрытая лаком картина должна оставаться в горизонтальном положении до тех пор, пока лак не затвердеет. После того, как лак подсохнет, картину устанавливают наклонно живописным слоем к стене, чтобы в процессе полного высыхания на лаковую плёнку не осела пыль из воздуха.

д) кисти

В масляной живописи обычно применяются следующие виды кистей:

- щетинные – наиболее жёсткие, изготовленные из свиной щетины. По форме бывают круглыми и плоскими;
- барсуковые – изготавливаются из обработанного волоса хвоста барсука. По форме бывают только плоскими;
- медвежьи – изготавливаются из обработанного волоса белого медведя. По форме бывают только плоскими с удлиненным или укороченным волосяным пучком. Эти кисти отличаются меньшей жёсткостью и большей эластичностью по сравнению с щетинными;
- коровье ушко – изготавливают из волос внутренней поверхности ушей коровы. По форме бывают обычно плоскими. По сравнению с щетинными, менее пластичны и хуже восстанавливают форму. Часто имеют растрепанный кончик;

- колонковые – изготавливаются из обработанного волоса хвоста колонка. По форме бывают круглыми и плоскими, с удлинённым или укороченным пучком. Обладают большой упругостью и эластичностью при достаточной мягкости и гибкости волосяной части. Главное достоинство колонковой кисти – тончайший кончик и способность восстанавливать форму. Кроме того, она считается самой пластичной и долговечной кистью. В масляной живописи применяются, в основном, при написании мелких деталей;

- синтетические – лучшие заменители колонковых кистей. Однако при всей свойственной ему прочности и пластичности, гладкий синтетический волос не удерживает столько краски, сколько натуральный. Эти кисти имеют тонкий кончик, всегда сохраняющий свою форму.

Большие плоскости легче всего писать кистью с удлинённой ручкой; это позволяет работать на определённой дистанции от поверхности холста. Кисти с короткими ручками обычно предназначены для проработки мелких деталей.

Величина кисти обозначается номером. Номера плоских кистей соответствуют их ширине, а номера круглых кистей – диаметру в миллиметрах.

При ежедневной работе, если кисти не были вымыты, их можно оставить ненадолго в банке с керосином, не забыв затем перед работой тщательно вытереть тряпкой. Можно промыть кисти в мыльной пене. При длительном перерыве в работе кисти следует вымыть сначала в керосине или разбавителе №2, затем в мыльной пене и тщательно промыть в тёплой воде.

е) палитра

Палитра – это поверхность, где смешивают краски, прежде нанесением их на холст. По форме палитры бывают овальные, квадратные, прямоугольные и фигурные. Для масляных красок палитры бывают, в основном, из дерева и пластмассы. Деревянные палитры изготавливают из прочной, лёгкой, хорошо высушенной древесины твёрдых пород или из высококачественной

ственной фанеры. Если палитра не пропитана, перед использованием её необходимо тщательно пропитать тёплой олифой, льняным маслом или лаком. Достаточно двух-трёх слоев олифы, масла или лака, причём необходимо дождаться полного высыхания каждого слоя.

Каждый художник привык к собственному порядку расположения красок на палитре, хотя обычно их располагают в хроматическом порядке слева направо, накладывая их по краям палитры – середина остаётся свободной для смешивания красок. Другой вариант расположения красок – по краям палитры наносится ряд цветовых градаций от холодных к тёплым.

Чтобы смеси получались чистыми, палитра всегда должна быть чистой. Поэтому после каждого сеанса её желательно очищать мастихином или шпателем и вытирать тряпкой, смоченной в скипидаре.

На краю палитры обычно закрепляют маленькие чашечки для масла и разбавителей – масленки. Они бывают металлические или пластмассовые, одинарные или двойные, конической или цилиндрической формы.

4.4. Натяжка холста на подрамник

Подрамник изготавливается из хорошо выдержанных сухих сосновых планок без дефектов, которые должны иметь скос внутрь, чтобы натянутый на подрамник холст не касался его внутренних краев. Верхнее ребро скоса, по которому натягивается холст, должно быть острым, без заусениц, и не закругленным, иначе холст будет скользить по нему. Чтобы подрамник большого размера (например, 110-130 см и более по большой стороне) не прогибался и не перекашивался, ниже наружных лицевых граней планок подрамника монтируются две перекладины или крестовины. Наиболее целесообразен подрамник, у которого планки соединяются не с помощью гвоздей, а вяжутся простыми шипами с проушинами. Возле проушин и шипов делают специальные пазы, куда вставляют клинья из дерева твёрдой породы. Лёгкими ударами молотка по этим клиньям можно раздвинуть планки подрамника с целью натяжения холста при провисании. Если же

подрамник сделан нераздвижным, то при провисании холста можно только снять его и заново натянуть на подрамник.

Натяжка холста на подрамник производится следующим образом. В зависимости от размера работы и творческой задачи подбирается холст соответствующей толщины и плотности нитей. Новый негрунтованный холст необходимо промыть в горячей воде, чтобы удалить с него крахмал, жиры, эфиры и т.д. Влажный холст нужно расправить и повесить сохнуть. Натягивать негрунтованный холст лучше в чуть влажном состоянии. Однако при натягивании грунтованного холста смачивать его ни в коем случае нельзя, ибо смоченный грунт, высохнув, покроется микротрещинами и будет поглощать связующее вещество красок. Подрамник надо положить горизонтально лицевой стороной вверх, вынуть из пазов клинья, сбить подрамник плотнее, проверить, нет ли перекосов. Затем поверх подрамника положить и выровнять холст (который должен быть на 5-6 см шире подрамника), слегка натягивая его по диагонали и временно закрепляя небольшими слабо вбитыми гвоздями (желательно с широкой шляпкой) по углам (гвозди забивать примерно на $\frac{1}{3}$ длины). Затем холст натягивается по центру сторон подрамника и крепится так же слабо вбитыми гвоздями через 4-5 см. При этом важно, чтобы направление нитей холста было параллельным краям подрамника. Негрунтованный холст нельзя натягивать очень туго, так как при высыхании нанесенного грунта он может немного перекоситься и при этом значительно растянуться. Гвозди желательно забивать не по прямой, а змейкой, чтобы не расколоть планки подрамника. Кроме того, нельзя забивать гвозди в шипы подрамника. Расстояние между гвоздями должно быть равным; причем каждому гвоздю с одной стороны должен соответствовать гвоздь с противоположной стороны подрамника. Когда натяжка подходит к углам, то временные гвозди вынимаются, холст подтягивается и окончательно крепится гвоздями. После того, как натяжка завершена, свободные края кромок холста подворачиваются и пробиваются мелкими гвоздями.

Готовый загрунтованный холст можно с обратной стороны слегка сбрызнуть водой и натягивать при помощи клещей, начиная не с углов подрамника, а со средних частей планок.

4.5. Возможности масляной живописи

Общеизвестно, что масляные краски хорошо ложатся на соответствующий грунт и позволяют легко моделировать, тушевать и достигать едва уловимых переходов из тона в тон в силу того, что они долго не высыхают, и, что немаловажно, при высыхании не изменяют первоначального тона. Существует два характерных приёма ведения работы масляными красками:

1) живопись в один приём – так называемая живопись «алла прима» – метод, при котором работа может быть закончена в один или несколько сеансов, прежде чем краски успеют высохнуть;

2) живопись в несколько приёмов – метод, при котором выполнение работы делится на первую прописку – подмалёвок, целью которого является выполнение точного рисунка и нахождение общих форм и светотени – и затем на вторую, третью и т.д. прописки, в которых задача сводится к разрешению тонкостей форм и колорита.

Живопись «алла прима»

Грунт для этого метода не должен быть слишком тянущим, а также слишком непроницаемым и скользким. Лучше всего для живописи «алла прима» подходит масляный грунт с шероховатой поверхностью, что достигается протиркой высохшего масляного грунта спиртом или пемзой. Так как данный метод живописи предполагает работу по-сырому, то есть до начала высыхания масляных красок, то существует всевозможные, но безвредные для живописи меры, начиная с подбора красок. В данном случае предпочтение отдается медленно сохнущим краскам и краскам, тёртым на медленно сохнущих маслах (маковом, ореховом, подсолнечном). Кроме того, для того, чтобы как можно дольше задержать высыхание красочного слоя, работу в промежутках между сеансами необходимо ставить в холодное тёмное место.

Живопись «алла прима» ведётся по-разному. Например, её можно начинать мазками полугустых красок, наносимых свободно, тон к тону, не перемешивая их долго на палитре, пока не будет «раскрыт» весь холст. Лучше всего тени на первом этапе работы выдерживать в более светлых и тёплых тонах, светлые же места, напротив, в более тёмных и холодных тонах, нежели они должны быть в законченном виде. Самые активные тени и свет желательно наносить на последнем этапе работы решительными пастозными ударами кисти. Здесь следует отметить, что чёрные краски, более лёгкие по своему весу, нельзя наносить толстым слоем, ибо нанесённые поверх них более тяжёлые краски тонут в чёрных, загрязняя работу. Если же всё-таки был нанесён толстый слой красок, мешающий дальнейшей работе, его можно снять с помощью мастихина или листа чистой бумаги, который прижимается ладонью к красочному слою и при удалении забирает весь избыток красок.

Многослойная живопись

Приёмы данного метода живописи различны. Она от начала до конца может вестись масляными или масляно-лаковыми красками. А можно использовать комбинированный способ – начало работы ведётся водяными красками, а затем масляными или масляно-лаковыми. Грунт желательно использовать клеевой или эмульсионный. После того, как рисунок, с которого начинается работа, переведён на холст и обведён акварелью, темперой или разбавленной быстро сохнущей масляной краской, выполняется подмалёвок – первая прокладка красочного слоя, задачами которого являются либо нахождение обобщённого цветового решения картины, либо моделирование форм предметов светотенью. При этом в зависимости от поставленной задачи подмалёвок может быть цветным или монохромным, написанным тонкими слоями краски или сравнительно пастозными. Его можно выполнить водяными (только на эмульсионном грунте), акварельными (только в работах маленького размера), темперными или масляными (на клеевом и полуклеевом грунте) красками. Подмалёвок выполняется корпусными и про-

зрачными красками обычно без примеси белил, так, чтобы через слои красок просвечивал цвет, тон и фактура грунта. Он должен вестись с таким расчётом, чтобы упростить в дальнейшем все остальные прописки.

Первую прописку желательно сделать несколько ярче и чище по цвету, поэтому в подмалёвке не следует делать сложные смеси красок; достаточно смешать две или, в крайнем случае, три краски. Яркий цвет нижнего красочного слоя будет служить хорошей колористической основой для последующих приписок. Правильно выполненный подмалёвок можно при второй прописке с небольшой нагрузкой красок легко довести до окончания. Необходимо только знать и умело использовать элементарные законы оптики. Так, например, при нанесении тёплых тонов на холодные и наоборот, холодных на тёплые – получается ослабление цвета каждого из них, а при нанесении холодного тона на тёмный, поверх лежащий тон краски приобретает холодноватый оттенок и т.д.

Вторую и последующую прописки, задачами которых являются выявление объёма, фактуры, материального качества предметов, уточнение тонально-цветовых отношений натуры, освещённости и т.д., желательно начинать только после высыхания подмалёвка. Чтобы высохший слой краски вновь приобрел способность принимать на себя краску, в него можно ладонью втереть небольшое количество отбеленного масла.

Вторая и последующие прописки выполняются пастозными либо прозрачными слоями красок. Причем освещённые части предметов или светлые предметы можно прописать слегка подсвеченным нужным цветом белилами с учетом последующих лессировок. Тени, правильно решённые в подмалёвке, в прописках обобщённо, без контрастов уточняются тонкими прозрачными слоями красок без примеси белил. Освещённые же места, напротив, пишутся корпусными, рельефными слоями красок.

При многослойном методе ведения живописи возможны следующие сочетания красочных слоев:

- подмалёвок выполняется тонким прозрачным слоем, второй – корпусно, пастозно, особенно в свету, третий наносится прозрачными лессировками;
- первые два слоя наносятся рельефно, пастозно, следующие – лессировками и полулессировками;
- подмалёвок выполняется прозрачным слоем, все следующие слои – плотными прописками;
- все слои накладываются друг на друга лессировочными слоями;
- все слои наносятся друг на друга плотными прописками.

Непременным условием многослойной живописи является просушивание каждого слоя перед нанесением последующего. Кроме того, перед новым сеансом работы поверхность красочного слоя для лучшего сцепления слоев можно протереть чесноком или луком.

Существуют основные правила, общие для любого метода и любых приёмов ведения живописной работы масляными красками:

- нельзя наносить масляные краски, богатые маслом, очень толстыми слоями;
- желательно пользоваться умеренно тянущими грунтами;
- нижележащие слои живописи (включая подмалёвок) при недостаточном содержании в них масла следует насыщать маслом.

4.6. Лессировки и корпусное письмо

Лессировкой называется художественный приём живописной техники, который состоит в нанесении тонких, прозрачных и полупрозрачных слоев масляных и иных красок на другие, хорошо просохшие такие же краски для того, чтобы изменить, ослабить или усилить цветовые тона, обогатить колорит, добиться единства и гармонии произведения. При помощи лессировок достигается лёгкость, звучность и прозрачность красочного слоя, мягкость переходов одного тона в другой. Без лессировок практически невозможно решить живопись полутонов. Кроме того, использование лессировок

сировочных слоев позволяют в некоторых случаях избежать в работе замутненности цвета и черноты.

Работая лессировками, надо иметь в виду, что чем нежнее они по тону, тем светлее и холоднее должен быть подмалевок. На тёмном подмалёвке можно получить только тёмную и глубокую лессировку.

Вообще, работая лессировками, необходимо учитывать следующее:

- лучше всего для разжижения красок использовать масла и лаки;
- можно лессировать не только чистыми красками, но и их смесями;
- лессируют не только для погашения кричащих красок, но и для достижения более яркого и сильного тона;
- друг на друга лессировки можно наносить много раз, однако если введено много масла, то при чрезмерном количестве лессировок работа может потемнеть;
- каждый слой необходимо тщательно просушивать;
- можно удалить с поверхности работы неудачные лессировки мякишем хлеба или ватой;
- лессировки хорошо ложатся только на гладкую поверхность, поэтому перед нанесением лессировочного слоя шероховатый подмалевок необходимо отшлифовать;
- тона, получающиеся лессировками, выступают вперед, а не отступают назад, поэтому нельзя, например, писать лессировками небо на дальнем плане.

В последнем случае можно написать небо полулессировками – нанесением тонкого полупрозрачного слоя краски. Подобный слой краски представляет собой один из видов так называемых «мутных сред», которым обязаны некоторые из цветов природы, например, красный цвет неба при закате, лазурный цвет апрельского неба и т.д.

Необходимо помнить, что при нанесении светлых тонов полулессировок на тёмную поверхность получатся тона с более холодным оттенком; те

же тона при нанесении на белую поверхность дадут тона с более тёплым оттенком. Используя эту особенность полулессировок и нанося полупрозрачные светлые краски на тёмный коричневый грунт, старые мастера получали серые переходные полутона в живописи обнажённого тела. Тона, получаемые полулессировками, не блещут силой и яркостью, однако они обладают своеобразной красотой и неповторимостью, ведь их нельзя получить физическим смешением красок на палитре.

Корпусное (пастозное) письмо – это живопись, выполненная непрозрачными, плотными мазками, которые позволяют создавать рельефную поверхность, передавать формы моделированием густых слоёв краски и добиваться ощущения материальности с помощью пластичности пастозного мазка. Большое значение в данной технике имеют характер и направление наносимых мазков, устанавливающие ритм, создающие фактуру и общую атмосферу произведения.

Следует отметить, что данная техника не всегда требует нанесения толстых красочных слоёв в первую очередь. Можно начать писать разведённой краской, постепенно увеличивая плотность красочных слоев. При этом необязательно покрывать весь холст красочными слоями одинаковой толщины. Обычно корпусными, пастозными мазками передают освещённые места предметов в постановке. Кроме того, эта техника позволяет создавать глубину пространства при помощи нанесения на переднем плане более густых, рельефных мазков, чем на втором и третьем планах.

Корпусное письмо требует много краски, поэтому, смешивая краски на палитре, надо быть уверенным, что их хватит на всю работу. Кроме того, надо стараться, чтобы плотный слой краски, нанесённый на холст, при соприкосновении с другими красками не загрязнил их. Если всё же это произошло, следует осторожно снять неудачный кусок мастихином и переписать эту часть композиции заново.

Осветление или потемнение на живописной работе проще всего, конечно, осуществлять с помощью белил (только не свинцовых, поскольку

они темнеют) и чёрной краски. Однако для того, чтобы добиться более глубоких, тёмных и в то же время цветных тонов, лучше всего применять в качестве затемнения не чёрную краску, а другие цвета, например, зелёную окись хрома, краплак, умбру в смеси с ультрамарином.

4.7. Методическая последовательность работы над натюрмортом в технике масляной живописи

Работа над длительными постановками в технике масляной живописи проводится в несколько этапов.

1 этап. Предварительно выполняется эскиз-набросок предстоящей работы, главной задачей которого является нахождение линейной и цветовой композиции, основных светотеневых отношений и общего цветового состояния постановки. Далее осторожно на холсте углем, карандашом или кистью выполняется рисунок под живопись.

Однако для того, чтобы сохранить фактуру грунта, можно сначала сделать рисунок на листе бумаги, а затем перенести его непосредственно на холст. Для этого на листе такого же формата, как и подготовленный для работы холст, выполняется подробный рисунок постановки, уточняются композиция, пропорции, симметрия предметов, их положение в пространстве и т.д. Обратная сторона выполненного рисунка натирается углём или мягким карандашом, затем лист с рисунком накладывается на холст и сверху обводится карандашом или обратным концом кисти. На холсте должен остаться след, который при желании можно обвести жидкой краской (например, умброй или охрой).

После того, как рисунок натюрморта готов, намечают цветовой подмалёвок. Желательно начинать закрывать холст прозрачной краской почти без примеси белил с теневых и более тёмных и насыщенных в цветовом отношении мест в постановке, постоянно сравнивая по цвету один предмет с другим, цветовые отношения световых частей с полутенями, тенями, рефлексами и т.д. На этой стадии надо стремиться к точности легких прокла-

док, не прописывая детали, искать большие цветовые и тоновые отношения, не «ломаю» и не искажая рисунок предметов постановки.

2 этап. После высыхания подмалёвка начинают корпусно, плотными, пастозными мазками прописывать освещённые места и легкими, прозрачными красками – тени и полутени. Задача этого этапа работы – постараться широкими мазками добиться передачи общего цветового состояния натурной постановки. Кроме того, на этой стадии необходимо «вылепить» объём и показать материальность каждого предмета натюрморта, не забывая о том, что разработку фактуры поверхностей предметов надо вести так, чтобы не нарушить их общего цвета и формы. Делать это надо не только с помощью светотени и цвета, но и с помощью трактовки бликов и рефлексов на этих предметах. Необходимо помнить, что на объёмной форме предмета нет одинаково освещённых мест, поэтому не может быть участков с одинаковым цветом. Следует подобрать тёплые и холодные оттенки цвета для каждого участка поверхности предмета по мере его удаления или приближения к источнику освещения. Здесь существует одно правило: если освещение тёплое, то свет на предметах имеет тёплый тон, а тени на предметах приобретают более холодную окраску. И наоборот, при холодном освещении тени будут тёплыми, а освещённые места – более холодными. Разница в светлоте между освещёнными и затемнёнными местами тем больше, чем светлее окраска предмета.

Если затруднение возникает при написании теней, то работу надо начать именно с них, сравнивая тени между собой по тону и цвету. Затем следует переходить к написанию полутеней и, наконец – освещённых мест постановки.

Иногда бывает трудно определить цвет предмета. В этом случае можно прибегнуть к следующему приёму: сначала надо отвести взгляд в сторону, дать глазам отдохнуть, потом быстро, как бы вскользь и широко, посмотреть на всю постановку сразу. Так можно точнее увидеть цвет отдельных больших частей, из которых состоит натюрморт.

В первую очередь надо проработать предметы на переднем плане, постепенно переходя к предметам на дальних планах. Проработку лучше всего вести кусками, захватывающими соседние предметы и фон, для того, чтобы сохранить общие связи. Кроме того, необходимо подмечать, где по контуру предметы выглядят контрастно, а где сливаются с фоном, а где мягко переходят в тень.

Немаловажную роль в лепке объёма играет характер мазков, которые следует наносить по направлению формы изображаемого предмета. Фактура мазков, в зависимости от того, какую поверхность надо написать, должна быть различной.

Особую трудность представляет передача материала и фактуры прозрачных предметов. Их цвет зависит от цвета налитой жидкости и цвета окружающих предметов и драпировок. Добиться выявления формы прозрачных предметов можно, передав на гранях просвечивающие, отражающиеся, рефлексирующие цвета и точно определив место и цвет бликов, полутонов и теней.

Следует помнить, что нельзя долго писать только один предмет, в отрыве от остальных, иначе в итоге получится не цельная работа, а набор отдельно прописанных предметов. Необходимо постоянно переходить от одного предмета к другому, к проработке фона, драпировок, поверхности предметной плоскости и т.д.

3 этап. Считается, что наиболее трудным этапом работы является её завершающая стадия. Задача этого этапа – обобщение изображения предметов постановки, приведение всех деталей к единству, подчинение всех элементов основному замыслу и достижение цветовой гармонии. На этой стадии следует писать отдельными мазками для того, чтобы «вытянуть» передний план и широкими прозрачными полулессировками – для того, чтобы «увести» предметы дальнего плана в глубину. Возможно, на переднем плане в некоторых местах надо подчеркнуть границу формы или выявить упущенную ранее деталь. Однако нельзя «пересчитывать» все детали формы.

Какие детали считать характерными и необходимыми – вопрос замысла, вкуса и творчества.

Важно на этой стадии работы выделить композиционный центр, усилив его в цветовом отношении, а также с помощью детализации отдельных частей.

ВЫПОЛНЕНИЕ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАДАНИЙ ПО ЖИВОПИСИ

Натюрморт с гипсовым орнаментом в определённой цветовой гамме. Освещение прямое по свету. Материал – бумага, гуашь.

Задачи: скомпоновать, нарисовать и написать натюрморт с передачей имеющейся цветовой гаммы и с учётом характера освещения.

Точку зрения на натуру надо избрать несколько выше плоскости стола и на таком расстоянии от постановки, чтобы размер наибольшего предмета поставленного натюрморта не менее трёх раз «укладывался» между изображаемым объектом и глазами рисующего.

Перед началом работы полезно на маленьком формате сделать несколько вариантов композиционного размещения натюрморта на плоскости листа, продумав возможности горизонтального или вертикального формата. При поисках надо учитывать не только сами предметы, но и падающие от них тени. Выбрав наиболее удачный вариант размещения натюрморта на плоскости листа, можно приступать к работе на основном листе.

Остро отточенным карандашом лёгкими касаниями, без нажимов нужно сделать разметку рисунка, определив пропорции и конструктивное строение предметов и уточняя перспективные сокращения. Заслоненные соседними предметами и скрытые от глаз части гипсовой розетки обязательно нужно построить полностью; это поможет избежать ошибок при построении. Никогда не следует торопиться с подготовкой рисунка под живопись;

если даже на это уйдет много времени, это время надо считать израсходованным продуктивно, поскольку, как говорил П.П.Чистяков: «Не умеющий рисовать не будет писать как следует» (25, с.160).

Выполнив рисунок под живописный этюд и начиная работать кистью, необходимо с самого начала правильно распределить цветотонные отношения. Для облегчения этой задачи рекомендуется сделать небольшие по размерам цветные наброски (без излишней детализации), цветотонные отношения в которых надо брать сразу во всю силу. Набросок считается завершенным, когда определены все основные цветовые пятна. После этого надо внимательно проверить, где были допущены ошибки в наброске; это поможет избежать их на основной работе. Следует заметить, что нельзя начинать писать, не имея ясного представления о том, как будет выглядеть завершенная работа. Даже перед тем, как начать цветовую раскладку в начальном наброске, нужно заранее решить, смеси каких красок будут использованы для основных цветовых пятен.

Работая отношениями, важно помнить, что надо соизмерять все цвета по их насыщенности и характеристике теплых и холодных тонов. Кроме того, надо постараться передать тонкость тональных переходов в светлых и темных нюансах; разобрать предметы натюрморта по фактуре, придав им объем и материальность; большое внимание надо уделить лепке формы складок на драпировках. Разницу фактуры поверхностей можно передать только при внимательном анализе четких сопоставлений светотени на изломах формы и мягких переходов тонов в других местах.

При лепке в живописи объемной формы рекомендуется класть мазки по направлениям изображаемых поверхностей. Фактура мазков может быть разной, в зависимости от того, какую поверхность надо писать. Обычно темные места пишут более тонкими мазками, по возможности ограничивая применение белил. На освещенных местах рекомендуется сразу применять плотную, корпусную прописку. Светлые мазки лучше наносить после расположенных рядом темных, ведя кисть от света в сторону тени.

В данной работе важно то, как будет написана гипсовая розетка. Пластика гипсовой модели орнамента требует не только построения больших форм, но и детальной проработки каждого завитка, лежащего на поверхности основной гладкой плиты. Здесь особенно существенны многочисленные и разнообразные световые и цветовые рефлексy на белой поверхности гипсовой розетки. Однако нельзя забывать, что яркими и насыщенными они кажутся только от соседства с тёмными и менее насыщенными местами, ведь рефлексy – это части теневых поверхностей, противоположащих освещённому, на которых легкие полутона значительно светлее этих отражённых лучей. Поэтому рефлексy всегда будут чуть темнее полутеней.

Вообще, продумывая перед началом работы цветовое решение натюрморта, надо учесть, какие места будут на этюде наиболее интенсивными по колориту, а также отметить расположение наиболее заметных рефлексов. Кроме того, очень важно проследить, где на изображении должны быть самые светлые и самые тёмные места. Как правило, их не должно быть много – обычно имеется одно или два самых тёмных тона и один-два ярких бликов. Если же не выдержать так называемой «силы пятна», то работа получится пёстрой, и не будет производить впечатления свежести восприятия натуры.

Необходимо проследить, насколько освещённые места холоднее или теплее теневых; надо отметить, что при естественном освещении (если только на постановку не падают прямые солнечные лучи) обычно тени теплее освещённых мест и, наоборот, искусственное освещение (или солнце) придаёт бликам и освещённым местам тёплые оттенки, тени же становятся более холодными.

Не надо бояться изображать предметы яркой окраски интенсивными по цвету. В то же время надо помнить, что использовать где-либо яркую краску из тюбика без хотя бы незначительной примеси другого цвета надо только в исключительных случаях и крайне редко. Кроме того, нельзя покрывать одним цветом фон или другой какой-нибудь предмет, даже если

окраска этого фона или предмета однотонная и гладкая. Если сравнить, например, ту часть фона, которая ближе к окну с его более удалённой от окна частью, то можно увидеть, что первая не только светлее или темнее, но и обладает совершенно другим цветовым оттенком. Кроме того, в силу явлений пограничного контраста окраска фона производит различное впечатление на разных участках в зависимости от локальной окраски соседних предметов.

В конце работы следует проверить правильность цветового и тонального решения, обобщая некоторые детали и внося местами коррективы.

Натюрморт, поставленный против света. Материал – бумага, гуашь.

Задачи: скомпоновать, нарисовать и написать натюрморт, передав особенности освещения предметов, оказавшихся в наибольшей степени силуэтами на фоне света, обратив внимание на цвет рефлексов.

В композицию данного натюрморта, как правило, входит часть окна и стены, ярко освещённая падающим из окна светом плоскость стола или подоконника, а также установленные на нём предметы. Часть стола можно прикрыть драпировкой, свободно свисающей вниз и образующей мягкие складки. Интересный эффект получается, если в композицию натюрморта включить сосуд из прозрачного стекла, наполовину заполненный немного подцвеченной жидкостью (например, стакан с чаем или компотом). Передача прозрачности стекла требует точного соблюдения тональных отношений и смягченных контуров при изображении всего, что находится за стеклом.

Поставленный против света натюрморт обязывает с особым вниманием относиться к ярким рефлексам на теневых поверхностях предметов. Некоторые предметы постановки смотрятся контражурно (контражур – это такое расположение объекта, когда источник освещения находится позади него), их тёмные силуэты ограничены узкими светлыми краями, а падающие от них тени направлены на зрителя. У предметов, находящихся сбоку от ок-

на, наблюдается контрастная борьба света и тени, холодных и тёплых цветов. В процессе работы необходимо постоянно, прищурив глаза, сравнивать очень светлые тона всего, что находится за окном, со значительно более тёмными тонами предметов, рамой и стенами. Хотя рама окна окрашена в белый цвет, выглядит она значительно темнее видимого за окном пейзажа – эта контрастность должна быть выдержана в работе, в конце которой надо внимательно проверить, насколько удалось выявить соотношения основных тёмных и светлых живописных пятен.

Работа над этой постановкой показывает, насколько зрительно меняется впечатление от природы в зависимости от различных условий освещения.

Живопись части интерьера (с окном или с открытой дверью). Материал – бумага, гуашь.

Задачи: скомпоновать в формате, построить с учётом перспективы, написать в цвете с передачей характера освещённости часть интерьера.

Интерьер обладает чётко выраженной пространственной структурой, которая более глубока, чем у натюрморта, но менее глубока, чем у пейзажа. В этом отношении интерьер является как бы промежуточным звеном в изучении законов цвета и тона в пространстве.

Наброски интерьера следует выполнять в небольшом размере. Здесь, прежде всего, должны быть решены задачи компоновки и перспективного построения. Следует напомнить, что при выполнении задания, надо работать на таком расстоянии от природы, чтобы наибольшие величины изображаемых объектов находились от рисующего на расстоянии, в 3 раза превышающем их величину, поскольку слишком близкая точка зрения создаёт неестественные перспективные искажения. Поэтому пол, стены и потолок комнаты нельзя изображать в тех их частях, которые очень близко расположены от рисующего. Очень важно при построении интерьера избрать наиболее подходящий вид перспективы. Чаще всего это центральная линейная перспектива, но возможно применение и метода локальной аксоно-

метрии. Оптимальным для работы является место с наибольшим полем обзора.

Наиболее сложной задачей при написании интерьера является тональное построение живописи. Необходимо всегда помнить, что сила освещенности поверхностей убывает по мере удаления от источника света пропорционально квадрату расстояния (например, если удаление от источника света увеличивается в два раза, яркость освещённых мест уменьшается в четыре раза и т.д.). Поэтому, если нет прямых падающих солнечных лучей, то, наблюдая тональные градации на боковых стенах и на потолке комнаты, можно заметить, как постепенно они становятся более тёмными по мере удаления от окна, через которое падает свет. Так как при естественном освещении свет падает широкими потоками из больших оконных проемов и, следовательно, лучи света ложатся на многие поверхности, то на границах света и тени нет той резкости, которая присуща освещению электрической лампочкой или прямыми солнечными лучами. Самыми светлыми при изображении интерьера будут сами источники света: проемы окон (при дневном освещении), свеча или лампа (при искусственном освещении). Даже если стены комнаты белого цвета, то в этом случае они будут темнее, чем сам источник света. Наиболее сильный контраст отношений теней и освещённых мест при дневном рассеянном освещении будут наблюдаться в той части комнаты, которая находится ближе всего к окну.

Что касается цветового решения данного задания, то здесь важно определить не только различную окраску, но и рефлексы, а также сопоставление тёплых и холодных тонов светотени на сравнительно неярких плоскостях стен, потолка, пола и предметов, находящихся в комнате.

Важное значение в живописи интерьера имеет передача освещённости: одно и то же помещение, освещённое последними лучами солнца, и в пасмурный, дождливый день не должно быть написано одними и теми же красками. Поэтому необходимо видеть каждый цвет в общей цветовой гамме, обусловленной тем или иным освещением.

Перед началом работы следует ясно представить себе самые тёмные и самые светлые пятна на будущем этюде. Однако это вовсе не значит, что самое светлое можно брать во всю силу белил, а самое тёмное – самой тёмной краской. Например, в этюде светлой комнаты при вечернем освещении даже самые глубокие тени на окрашенных в белый цвет стенах будут далеко не чёрными, а светлое пятно освещённого окна, в свою очередь, далеко не чисто белого цвета. Цветовое решение такого интерьера будет строиться в сероватой, сдержанной гамме.

Можно попробовать написать один и тот же интерьер в различное время дня, при разном характере света и состоянии погоды. Надо добиваться, чтобы в каждом этюде было выражено состояние природы, точно найдены цвет и тон для выражения нужного состояния. Если же этюды по общему тонально-цветовому решению похожи друг на друга, то живописную задачу нельзя считать выполненной.

Этюд драпировки со складками. Материал – бумага, гуашь, акварель (на выбор студента).

Задачи: скомпоновать, нарисовать и написать цветную однотонную драпировку со складками с передачей материальности ткани.

Значительное место в живописи отводится изображению различных тканей. Расположение складок имеет очень важное значение, как при работе над натюрмортами, так и при написании портретов. Складка – это изгиб поверхности ткани, возникающий вследствие ее непреднамеренного сжатия.

Складки бывают разнообразными по форме. Например, если ткань закреплена в одной точке, то от нее складки спадают вертикально вниз; при закреплении драпировки в двух местах, между ними образуются дугообразные складки; при сближении двух точек прикрепления ткани складки образуют изломы. Если ткань сжать, то получатся резкие складки; если ее натянуть – складки исчезнут. Если какой-нибудь острый предмет, расположенный перпендикулярно к горизонтальной плоскости, находится под драпи-

ровкой (например, гипсовый конус или пирамида), то складки будут расположены в радикальных направлениях от закрытого тканью острия. Когда же прикрыт драпировкой предмет круглой формы (например, гипсовый шар), то складки получаются по его краям и спадают вниз мягкими волнами. На прикрытых тканями поверхностях предметов сложной формы видны различные сочетания перечисленных выше положений складок. Таким образом, если ткань наброшена на какой-нибудь предмет, то характер образующихся складок зависит от формы этого предмета. Следовательно, для того, чтобы правильно изобразить драпировку, необходимо ясно представлять происходящие в ней динамические явления, уметь «прочитать» складки объемно-пространственной формы и верно перенести их на работу.

Следует отметить, что в натуральных постановках желательно не укладывать складки специально, они должны лежать естественным образом. В то же время необходимо продумать, в каком количестве, где и какие складки лучше всего подойдут для данной постановки. Следует помнить, что симметричная композиция драпировок статична, неподвижна, асимметричное же расположение складок придаёт драпировке динамичность. То есть в основе любой композиции драпировок лежит ее тема, которая может меняться в зависимости от поставленных задач.

Приступая к изображению драпировок, необходимо продумать компоновку рисунка на плоскости, уравновесив изображение с полями и «пустотами» листа.

Рисунок складок в натюрмортах обычно состоит из мягко закругляющихся поверхностей тканей и резких её изломов. Необходимо предельно точно выявлять характеристику каждой складки. Известный художник-педагог П.П.Чистяков в свое время рекомендовал своим ученикам для приобретения практических навыков рисовать куски мятой бумаги, а в старой Академии художеств был специальный «класс драпировок», где студенты внимательно изучали формы различных складок и упражнялись в изображении их на занятиях рисунком и живописью. И сегодня для того, чтобы

достичь мастерства в этой области, необходимо работать не «по поводу натуры», то есть не приблизительно, а добросовестно изучать направление и все особенности каждой, даже небольшой складки. Необходимо всегда иметь в виду, что каждая складка имеет объём, а это значит, что ей присущи те же особенности, что и для любого объёмного предмета, то есть складка имеет блик, свет, полутень, собственную тень, рефлекс и падающую тень. Кроме того, каждая ткань имеет свою фактуру и характер, например, мягкая тонкая материя хорошо драпируется и образует складки с мягкими изгибами, жёсткие и плотные же ткани дают складки с острыми, отчетливо выраженными углами; блестящие ткани (например, атласные и шёлковые) дают больше рефлексов, на них образуются более яркие блики, нежели на матовых (бархатные, шерстяные ткани) и т.д.

Большую роль в живописном изображении драпировок играет характер и направление накладываемых красочных мазков, которые следует согласовывать с формой складок на драпировках. Например, мазки, нанесённые пастозно на освещённую, выступающую часть (гребень) изображаемой драпировки и прозрачные в тенях, усиливают впечатление пространственности и глубины изображения (при этом следует избегать ошибок в изображении складок, когда гребень складки делают слишком разбелённым, а тень сильно перечерняют – в действительности же в глубине складок ткань обретает свой истинный цвет).

Важное значение при написании драпировок имеет выбор технических приёмов живописи. Например, лёгкую шёлковую ткань следует писать тонкими лессировочными слоями, в то время как толстая, шерстяная ткань или мех потребует более плотного пастозного письма.

Таким образом, различный характер наносимых красочных мазков и верный выбор техники живописного письма делает их одними из основных средств выразительной передачи объёмных форм, материальности и фактуры в изображении драпировок со складками.

Иногда в живописи натюрморта приходится изображать драпировки, украшенные орнаментальным, декоративным рисунком. При этом нужно следить, чтобы узоры не нарушали изгибов формы складок, поскольку они подчинены складке и поэтому вместе с ней меняют своё направление. Поэтому в первую очередь следует хорошо проработать форму и объём складки, а затем наносить рисунок орнамента. При этом сначала рекомендуется выявить объёмность при прокладке более светлых тонов узоров на ткани, а затем «по форме» писать более тёмные тона.

Натюрморт в интерьере. Материал – бумага, гуашь.

Задачи: скомпоновать в формате, нарисовать и написать с учётом линейной и воздушной перспективы натюрморт в интерьере.

Важное значение в интерьере представляет пространство, решаемое световоздушной перспективой. Предметы на переднем плане интерьера будут ярче, присущие им цвета видны яснее; у них будут контрастней освещены и теневые стороны, отчего чётче будут «читаться» их формы, яснее будет виден цвет материалов, из которых сделаны те или иные предметы натюрморта или мебели, находящиеся в этом интерьере. На дальних планах интерьера вещи будут подвержены влиянию воздушной среды: здесь будет меньшая чёткость форм, и сами цвета предметов приобретут «налёт» голубоватого оттенка воздуха, контрастность их сблизится, контуры предметов сделаются менее чёткими и более мягкими и размытыми.

Натюрморт, помещённый в интерьер и являющийся композиционным центром данной работы, необходимо написать наиболее чётко, контрастно, чтобы он производил впечатление главного, а находящиеся вокруг натюрморта предметы как бы мягко «плавались». В то же время вся группа предметов натюрморта должна быть объединена общим цветовым тоном и увязана с окружающим пространством. Поскольку натюрморт в интерьере является частью пространства, то он должен решаться как часть целого.

Наброски:

а) этюды несложных осенних и зимних пейзажей. Материал – бумага, акварель, гуашь (на выбор студента).

Задачи: в краткосрочных этюдах передать характер состояния природы, ощущение пленэрности.

Для выполнения данного задания необходимо выбирать открытые пейзажи с немногочисленными деревьями или другими несложными объектами. Желательно сопоставление первого плана с дальями – здесь большое внимание надо уделить тоновому построению пространственной глубины. Следует отметить, что каждый пейзажный мотив требует своего колористического решения, поэтому недопустимо повторять в разных пейзажах однажды удавшееся сочетание красок.

Для написания любого пейзажного этюда (даже кратковременного), необходимо, прежде всего, продумать будущую композицию и определить объекты изображения. Постройки, деревья и другие объекты на переднем плане часто изображают фрагментарно, помещая только их части. Необходимо также продумать распределение на этюде больших тёмных и светлых масс. Отметим, что в данных этюдах важнее всего то, насколько тонко подмечены цветовые отношения в природе и насколько правдиво они переданы в живописной работе. Поэтому перед началом работы нужно обратить внимание на то, как отличаются в тоне цвет неба, земли, воды, листвы деревьев и т.д. Далее следует определить, где будет больше тёплых и холодных цветов, а также смещением каких красок это будет достигнуто в процессе выполнения работы. Если во время работы изменилось освещение (например, солнце закрыли набежавшие облака), то работу надо на время прервать. Вообще, дольше полутора-двух часов продолжать сеанс пейзажного этюда нежелательно, так как состояние природы часто изменяется.

Начинают живопись этюда с широких прокладок основных тоновых и цветовых отношений, при этом насыщенность цвета желательно сразу брать во всю силу, чтобы не пришлось делать повторных красочных наслоений.

Вести работу над пейзажным этюдом следует от общего к частному, от целого к деталям, с последующим обобщением живописного строя работы. Лишь только после того, как определены все основные живописные отношения, следует наносить отдельные характерные детали пейзажа, например, деревья. При изображении деревьев их кроны следует передавать трёхмерно и пытаться не только передать характерный силуэт каждого дерева, но и выявить светотенью пространственное размещение особенностей кроны. Ветки деревьев имеют различные направления – не только вправо и влево, но также на зрителя и от зрителя, когда они видны в ракурсах. Ствол дерева постепенно сужается кверху, а у основания растущего дерева обычно наблюдается небольшой подъем почвы, создающий постепенный переход от горизонтальной плоскости земли к стволу дерева.

Внимательные наблюдения необходимы для того, чтобы разместить на этюдах отражения в воде. Если вода в реке или озере спокойна, то зеркальные отражения пишут с учётом того, как видны от плоскости воды отражаемые объекты, например, вертикальные объекты имеют соответствующие им по размерам вертикальные отражения, как бы уходящие в глубину за поверхностью воды; наклонные предметы также имеют соответствующие им наклоны отражений, только видны они в перевёрнутом виде. Постройки и их отражения в воде имеют общие для них точки схода у удаляющихся в глубину границ крыши, окон и фундамента (на линии горизонта). В отражениях тон неба и освещённых стен построек темнее, а теневые поверхности и силуэты темных деревьев обычно светлее, и границы их не имеют чёткости. В отражениях неба воду пишут цветом неба, но немного темнее, т.к. не все лучи отражаются даже в относительно спокойной воде.

Важным моментом является передача горизонтальной плоскости воды. Поверхность воды в реке или озере редко бывает спокойной, гораздо чаще на ней образуются волны. Если они мелкие, то отражения в воде дробятся и удлиняются; при крупных же волнах отражения вообще исчезают. Это происходит потому, что пишущий этюд видит не горизонтальную

плоскость, на которой могут быть отражения, а только боковые поверхности волн, обращенные к зрителю.

Большого внимания требуют изображаемые на этюдах облака. Их можно разделить на несколько видов, имеющих характерные особенности: для высоких перистых облаков характерны мягкие, «тающие» очертания и отсутствие теней; красивые «башни» кучевых облаков, возникающих обычно при хорошей погоде во второй половине летнего дня, необходимо писать с выявлением их трёхмерности. Зимой и в ненастную погоду слоистые облака часто образуют окутывающий землю однотонный покров. Нижние части облаков, как правило, имеют основания, расположенные приблизительно на одной высоте от земли. Здесь их затенённые части обладают различной цветовой характеристикой, в зависимости от того, над какой поверхностью (морем, лесом, степью и т.д.) они проплывают. Важным моментом в изображении группы облаков является разнообразие их формы – вблизи, над головой, они более светлые и имеют ярко выраженный рельеф, к горизонту границы их форм смягчаются, приобретая порой размытые очертания.

Приступая к выполнению этюда на решение глубокого пространства, на детальную проработку предметов и объектов пейзажа, необходимо хорошо знать, как изменяется форма и цвет предметов с увеличением расстояния (т.е. знать закономерности воздушной перспективы). Надо здесь отметить, что в изображении передних планов важную роль играют собственные (локальные) цвета предметов, в дальних – обусловленные. Обусловленные воздушной средой цвета удаляют предметы, и, наоборот, собственный предметный цвет как бы выдвигает их на передний план. Если в процессе работы возникает необходимость что-то «приблизить» на передний план, цвету следует придать более локальное значение. Когда же надо «углубить» какую-то часть этюда, то надо учесть обусловленные расстоянием цвета. Таким образом, существенно различие между цветом предметов вблизи и вдали. Кроме того, цвет любого объекта выглядит различным в за-

висимости от того, погружен ли этот объект в тень, освещается ли прямым или рассеянным светом, вечерним закатом или утренним солнцем.

Краски природы чрезвычайно разнообразны. Трава и деревья, например, летом зелёные. Но в природе этот цвет имеет самые разнообразные оттенки: трава, растущая на лугах, посевы озимой пшеницы, зелень на овощных полях, различные породы деревьев – все имеет свой особый зелёный цвет, свою насыщенность и тон. Кроме того, цветовые оттенки меняют свою насыщенность и цветовой тон благодаря освещению. Например, на закате, под воздействием розоватых лучей заходящего солнца зелёный цвет приобретает желтоватые оттенки, а иногда даже оранжеватые; сине-зелёные тона будут приближаться к серым; жёлтый цвет будет казаться красноватым; оранжевый будет смотреться как красный; голубой приобретет фиолетовые оттенки, а фиолетовый – пурпурные. Белый цвет станет красноватым, а чёрный будет казаться тёмно-красным. Голубая часть неба, не закрытая красноватыми ночными облаками, на закате солнца будет восприниматься в зеленоватых тонах. Все эти цветовые изменения необходимо учитывать при работе для того, чтобы верно передать состояние вечернего времени суток.

б) этюды цветов, листьев, овощей, фруктов. Материал – бумага, акварель, гуашь (на выбор студента).

Задачи: в краткосрочных этюдах передать цвет, материальность и характер различных цветов, листьев разных пород деревьев, овощей и фруктов.

Эти небольшие этюды можно выполнять в технике акварели или гуаши (по выбору) без предварительной разметки карандашом. У цветов яркие и в то же время гармоничные сочетания окраски различных оттенков. Цветущие растения обязывают использовать интенсивные и в то же время тонко подобранные красочные отношения. Обычно такие наброски выполняются в технике алла прима – требуется без излишней сухости, желательно с одного удара кисти написать лепестки цветов. Форму отдельных лепестков

или листочков можно вылепить аккуратными мазками без мелкой детализации, стараясь передать их пространственное размещение и трёхмерность постановки. Кроме того, надо стремиться передавать кистью ракурсные повороты листьев и объёмность их черенков. При изображении веток и растущих на них листьев, цветов или плодов необходимо стремиться подмечать их характерные особенности: изгибы веток, их фактуру, направления веток, углы соединения веток со стволом, симметрию или асимметрию веточек, характер листьев, их силуэты, строение цветов или плодов, их форму, размер, окраску, расположение на ветках и т.п. Удобно для занятий такого типа рисование комнатных растений, особенно крупнолистных, цветущих, вьющихся и т.д.

На одном листе бумаги можно поместить несколько набросков цветов, листьев, изображенных немного меньше натуральной величины, или небольшую ветку, где некоторые листья имеют направление в сторону зрителя, а другие – от зрителя, с резкими перспективными сокращениями. Иногда приходится писать цветы, собранные в букет. Совсем не обязательно, чтобы он был большим. Более важно, чтобы цветы были гармонично подобраны и дополняли друг друга в цветочной композиции.

Немаловажным является умение правильно определить отношения окраски цветов и фона. Для этого рекомендуется смотреть на постановку в общем, не останавливая взгляда на цвете фона. Если же, подбирая цвет фона, смотреть на него, а не на основной объект, есть риск исказить пространственное решение постановки, когда фон будет «выпирать» вперёд и не создавать впечатления глубины. Разумеется, в натуральных постановках нельзя придумывать условный фон, не зависящий от действительной окраски и условий освещения – в таком случае невозможно достичь убедительной и правдивой передачи среды. Небольшой фон (отметив падающую тень) делают и вокруг изображения овощей и фруктов, оставляя не закрашенной белую бумагу в остальной части листа. Конечно же, нельзя с одной стороны

прописать фон до самого края листа, а в других местах оставлять с боков белую бумагу, поскольку это нарушит цельность композиции.

Изображая «круглые» плоды, следует учитывать некоторые неровности их строения, что поможет передать характерные особенности. В большинстве случаев окраска плода имеет некоторые переходы от более тёплых к более холодным оттенкам; это обусловлено тем, что при созревании он получал больше солнечных лучей с южной стороны, нежели с северной. Эту разницу окраски овощей и фруктов необходимо учитывать при их изображении. Кроме того, надо придать объём изображённым фруктам и овощам, используя тональные средства выявления объёмности (блик, свет, полутон, рефлекс, собственную и падающую тень). Следует учитывать при цветовой характеристике плодов и конкретные условия освещения.

При выполнении набросков данного вида не надо торопиться. В то же время надо помнить, что такая работа обязывает к полной мобилизации внимания и требует быстроты исполнения.

Несложный натюрморт. Гризайль. Материал – загрунтованный холст или картон, масло.

Задачи: скомпоновать, нарисовать и написать натюрморт, передав объём, тональные отношения и характер освещения.

Живопись натюрморта в технике гризайль заключается в определении пропорциональных натуре отношений всех переходов тонов от самого светлого до самого тёмного. Работа проводится в несколько этапов:

1 этап – нахождение светотеневых отношений основных частей натюрморта: светлоты предметов относительно друг друга, светлоты драпировки к светлоте стола, фона к предметам и т.д. Здесь нужно быть очень внимательным: если светотеневые пропорции в целом будут взяты неверно, то ни точность выполненного рисунка, ни дальнейшая проработка светотенно-объёмной формы отдельных предметов, ни тщательное моделирование деталей не сделают изображение правдивым и материальным. Желательно

работу вести от теней к свету, причем освещённые места следует «лепить» по возможности плотным слоем, пастозно, густо и более мелкими и четкими мазками, а тени прорабатывать тонким, прозрачным слоем краски почти без примеси белил. Вообще, для достижения цельности в работе следует определить одно-два самых тёмных и одно-два самых светлых места в постановке и, взяв их за основу, вести работу в русле соподчинения им всех остальных тонов, постоянно сравнивая их между собой.

2 этап – детализовка, суть которой заключается в «лепке» объёмной формы каждого предмета путем передачи светотеневых градаций на поверхности предмета (свет, блик, полутень, тень, рефлекс). Следует постоянно сравнивать предметы между собой, определяя светлоту каждого предмета во всех его частях по отношению к светлоте других предметов. Причём сравнивать надо не только тени с тенями, полутона с полутонами, но и тень, полутон, свет и падающие тени между собой. И в живописной работе передавать не абсолютную силу света, полутона и тени, а лишь пропорциональные отношения между ними. В противном случае, если не учитывать тонального масштаба, может не хватить силы красок для продолжения работы.

Заметим, что в различных освещённых и теневых местах натюрморта не должно быть тонов одинаковой силы. Чем ближе предмет к источнику света, тем ярче проступают на нем светотеневые контрасты. Кроме того, необходимо проследить за отношениями предметов не только по силе тона, но и по чёткости, контрастности его контура, который на всём своём протяжении различен. Причем на границе светлой и тёмной поверхностей (в силу краевого контраста) теневая поверхность будет выглядеть немного темнее, а светлая – немного светлее.

На этой же стадии работы следует передать фактуру и пространственное положение изображаемых предметов, применив различные технические приёмы живописи. Предметы, находящиеся на переднем плане, выписываются более чётко, с проработкой большего количества деталей и особенностей фактуры поверхности. По мере удаления предметов эти качества

становятся менее заметными, поэтому прорабатывать их надо более мягче, более силуэтно и размыто, без излишней детализации. В результате контрасты света и тени на первом плане будут резче, чем на дальнем плане.

3 этап – обобщение. На этой стадии работы следует обобщённо, как бы вскользь посмотреть на натурную постановку, стараясь определить, что в первую очередь бросается в глаза, а что растворяется в тени или на заднем плане. Затем необходимо проверить так же свою работу, ослабив или усилив отдельные участки и приводя таким образом работу к тоновому единству и целостности. Сохранение целостности всей группы предметов – важнейшее условие правдивого изображения натурной постановки.

Натюрморт с гипсовой головой или розеткой (с применением ограниченного количества красок: английская красная, кобальт синий или ультрамарин, охра светлая, белила, кость жжёная). Материал – загрунтованный холст или картон, масло.

Задачи: скомпоновать, нарисовать и написать натюрморт с применением ограниченной палитры красок.

К этому заданию полностью применимы требования, предъявляемые к выполнению первой работы. Особую трудность в этом задании представляет написание белой гипсовой головы или розетки в среде с многочисленными цветными нюансами. Поскольку гипсовая голова (или розетка) активно вбирает в себя отсветы, цветовые рефлексии от окружающих ее разноокрашенных драпировок и предметов, то в этом плане приходится решать проблемы цветового взаимоотношения формы головы (или розетки) и окружающей среды. Кроме того, необходимо выразить не только фактуру различных предметов, которую возможно верно передать только при внимательном анализе соотношений светотени на изломах формы и мягких переходах тонов в других местах, но и тонкость тональных переходов на сложной форме гипсовой головы или розетки. Пластика гипсовой модели головы или орнамента требует верного построения больших форм и деталь-

ного прописывания каждой детали модели. Здесь особенно важное значение имеют многочисленные различные световые рефлексy, которые от соседства с темными предметами и драпировками кажутся яркими. Чтобы не ошибиться в тоновой прописке теневых мест гипсовых тел, необходимо силу отраженных световых рефлексов постоянно сравнивать с тоном освещенных мест гипсовой модели головы или розетки. Хотя гипсовые тела имеют белый локальный цвет, чистыми белилами можно написать только немногие блики и выпуклые поверхности, повернутые к свету. Все остальные места, хотя и будут по отношению к темным предметам светлыми, всё же будут отличаться по цвету и тональности от освещенных мест гипсовой головы или розетки. Работая отношениями, необходимо постоянно соизмерять все наносимые оттенки цвета по насыщенности и характеристике теплых и холодных тонов.

В конце работы следует проверить правильность цветового и тонального решения, обобщая некоторые детали и внося коррективы тонкими лессировками.

Натюрморт с металлическими предметами (чайник, самовар и т.д.). Материал – загрунтованный холст или картон, масло.

Задачи: скомпоновать, грамотно нарисовать и написать натюрморт, передав характер фактуры и освещения и материальность металлических предметов.

Металлические предметы достаточно часто встречаются в нашей жизни, поэтому каждый художник должен знать, как писать такой вид материала, чтобы воспроизвести его реально на холсте. Металл может быть полированным, сверкающим (как чайник из нержавеющей стали и начищенный до блеска самовар), – или старым, ржавым (как старинные металлические кувшины и крынки). Методика их написания различна; это диктуется различными свойствами каждого вида металла.

Итак, полированный металл, как известно, отражает почти все окружающие его предметы. В случае если его поверхность искривлена (допустим, это металлический чайник), то форма отражающихся в нем предметов будет несколько искажённой. Кроме того, полированный металл даёт очень большое количество рефлексов и световых эффектов – от мягких, тёмных до насыщенных, иногда ослепительно-белых. Главные трудности при написании отполированной металлической поверхности – выбор красок, передающих тональность металла; моделирование искажённых отражением форм предметов; передача изменений тональности отражённых на металлической поверхности предметов.

Написание предмета с блестящей металлической поверхностью необходимо начинать с теневых участков, которые покрываются красками тёмных тонов (чёрная, земляная охра и т.д.) почти без белил. Светлые участки пишутся смесями ультрамарина, белил, охры и чёрной краски. Блики наносятся в последнюю очередь; делают это обычно неразбавленными белилами. Необходимо добиваться мягких цветовых градаций на освещённых участках металлического предмета и насыщенных цветов, но в тоже время объединённых в единое целое – на теневых участках.

Ровно окрашенный металл почти так же хорошо отражает свет. Однако при его написании следует учесть, что он, в отличие от полированного металла, не так хорошо отражает находящиеся рядом с ним предметы. На освещённой поверхности окрашенного металлического предмета возникает множество бликов от прямых лучей света, а на теневой – цветных рефлексов от отражённых на поверхности окружающих предметов. Не обязательно показывать все имеющиеся цветовые нюансы; необходимо отобрать из них главные, наиболее яркие.

Поверхность старого ржавого металла обычно тусклая, шероховатая; фактура её грубая и изрытая ржавчиной. Она, как и полированная, отражает свет, однако рефлексы на ней более тёмные и не такие резкие. Колорит ржавого металла обычно рыжеватый; его можно передать смесями нату-

ральной умбры, охры (светлой и золотистой), вермильона, земляных красок и белил (на более светлых участках).

Медные предметы (кумганы, кувшины, самовары, крынки), если их не очищать до блеска, обычно покрыты естественным тусклым налётом и почти всегда отражают свет мягкими, тёплыми бликами. Поверхность их часто бывает неровной, но очень выразительной. Отполированная же медь, как и любой полированный металл, даёт насыщенные световые эффекты. Писать предметы из неочищенной меди следует смесями натуральной умбры, вермильона, краплака и белил. Блестящую же поверхность отполированного медного предмета можно написать чистой охрой (на свету) и смесями вышеуказанных красок с добавлением небольшого количества чёрной краски в тенях и полутенях.

Этюд головы человека на построение большой формы. Гризайль.

Материал – загрунтованные холст или картон (размером 30х40 см или 35х40 см.), масло, темпера (на выбор студента).

Задачи: скомпоновать, грамотно нарисовать и написать голову натурщика во взаимосвязи с фоном, передав большие тональные отношения без проработки мелких деталей.

Для данной постановки лучше всего использовать мужскую, не очень молодую модель с характерными чертами лица. Желательно поместить натурщика несколько выше уровня глаз рисующих. Рисующие должны расположиться на расстоянии 1,5–2 м от модели. Освещение – спереди или сбоку, без резких контрастов светотени. Голова натурщика должна восприниматься силуэтно – либо темнее нейтрального фона, либо светлее его.

Процесс изображения головы человека основывается на знании анатомического строения черепа человека, его конструкции и пропорций. Данное задание направлено на развитие умения передавать, прежде всего, большие тональные отношения пятен головы и фона. Работа ведётся в три этапа:

1) Компоновка головы на формате. Наметка общего объёма головы и шеи натурщика, нахождение профильной линии (проходящей через середину лба, переносицы, основании носа и подбородка). Проведение линий надбровных дуг, бровей, глаз, нижнего основания носа, разреза губ, положения уха. Конструктивное построение большой формы головы по опорным точкам черепа, уточнение пропорций и характера движения головы по отношению к шее.

2) Построение надбровных дуг, бровей, глаз, носа, губ, подбородка, ушей натурщика с учётом линейной перспективы. Первая прокладка светотени. Построение собственных и падающих теней. Определение основных тональных отношений – между освещённой и теневой частью головы и шеи; между фоном и головой натурщика. Светотональная проработка частей лица натурщика.

3) Проработка светотеневых переходов от света к теням. Обобщение деталей головы натурщика.

Этюд этот лучше всего выполнять умброй натуральной и белилами (можно использовать также умбру жжёную, марс коричневый или кость жжёную).

Что касается компоновки головы на формате, то здесь действует следующее правило: изображение нужно разместить так, чтобы его отношение к размеру картона или холста было масштабно оправданным. Для этого размер изображения головы натурщика должен быть меньше её натуральной величины, но в то же время не слишком мелким. Если голова изображается в три четверти или в профиль, то перед её лицевой частью надо оставлять больше фона, чем за затылком.

Важно понять, что целью данного задания является не пересчет деталей лица и головы натурщика, а изображение характера больших тональных отношений и общих пропорций головы, передача объёма и тональных различий отдельных частей головы. Лицевые части (глазные яблоки, передние

и боковые поверхности носа, скуловые кости) необходимо лепить с учётом большой формы, без излишней детализировки.

Обычно проработку формы головы начинают с теневой части – это поможет определить большую форму, и задаст тоновой камертон для всей работы. Тут же к теневой части головы необходимо «привязать» фон. Далее ведётся работа по нахождению основных тоновых отношений между головой и фоном с освещённой стороны. Такая последовательность в выполнении работы даёт возможность воспринимать изображение на холсте объёмно и в связи с пространством. Следует обратить особое внимание на характер касаний контура головы с фоном. Нельзя слишком утемнять фон со стороны освещённой части лица или, наоборот, высветлять его по границе касания с теневой частью головы.

После определения основных отношений теневой части головы к её освещённым участкам и к фону, следует уточнить конструкцию и характер головы. Необходимо передать объём, показав постепенный переход одной плоскости головы в другую, не сглаживая при этом границ. Такой же обобщённой формой посредством выдержанных тональных отношений между плоскостями поначалу передаются и части лица. Здесь особое внимание уделяется разнице светотональных характеристик на лбу, скулах и носу.

Этюд головы натурщика. Материал – загрунтованные холст или картон, масло, темпера (на выбор студента).

Задачи: скомпоновать, нарисовать и написать голову натурщика в цвете с учётом освещения и характерных особенностей модели.

Для этого задания желательно использовать мужскую модель среднего или пожилого возраста с ясно выраженными характерными формой головы, чертами лица и цветом кожи, без бороды, поскольку мужская модель более ярко выражена в пластическом и живописном отношении, нежели женская. Светотональные и цветовые отношения женского лица более тонкие, переходы цвета более мягкие; форма же головы не имеет четкости,

мускулистости, которая характерна для мужской модели. Постановка должна быть достаточно лаконичной – желательно отказаться от излишних деталей, отвлекающих внимание от головы натурщика; фон следует подбирать спокойный, нейтральный, по цвету отличающийся от цвета лица модели, по тону он должен быть темнее освещённых и светлее теневых участков головы натурщика; драпировки должны быть гладкие, без рисунка и складок. Освещение необходимо подобрать так, чтобы хорошо читался объём головы. Поэтому предпочтительнее боковое освещение.

Последовательность выполнения данного задания следующая:

1) Лёгким контуром (карандашом, углём или краской) намечается месторасположение изображения головы натурщика, обозначаются её основные размеры (высота и ширина) и характер движения (поворот или наклон). Наносятся линии построения лицевой части головы (профильная линия, оси, проходящие через глазницы, основание носа, разрез губ, низ подбородка) с учётом пропорций, движения, положения головы относительно линии горизонта и линейной перспективы.

2) Уточнение характера формы головы – построение основных плоскостей (лицевой, боковых и височных) с учётом перспективных сокращений, характера и пропорций головы. Построение частей лица (глазниц и век глаз; глазного яблока; плоскости переносицы; плоскости, крыльев и нижнего основания носа; плоскостей губ, ушей, скуловых костей и нижней челюсти). Наметка пропорций и движения шеи – для этого от яремной впадины показывается направление грудинно-ключично-сосцевидной мышцы и определяется её направление к плечевому поясу.

3) Выполнение подмалёвка. Это очень важный этап в написании этюда. Нельзя писать подмалёвок приблизительными, условными цветами – необходимо уже на этой стадии постараться верно найти цветовые отношения между основными частями натуры: лицом, волосами, одеждой, фоном. Вначале в нужную силу и без белил прописываются глубокие по тону тёмные места и тени – это своего рода камертон в работе. Затем по отношению

к найденным цветовым и тоновым оттенкам подбираются цвет и тон полутеней, света и фона. Цвет следует подбирать в зависимости от освещения модели – в том случае, если голова освещена светом из окон (только не солнечными лучами), то блики и свет на постановке будут сравнительно холоднее, чем тени и полутени. Разумеется, и на освещённых участках, и в тени найдутся оттенки и тёплых, и холодных тонов. Однако в целом на свету оттенки холодного тона будут больше выражены.

4) Вторая прописка. После того, как подмалёвок полностью просохнет, переходят к лепке цветом (уже с примесью белил) более светлых и выпуклых участков головы; краска на эти места наносится пастозно, корпусно, в отличие от теней и полутеней, которые прорабатывают более жидкими слоями. Работа должна вестись от общего к частному и наоборот. Во время прописывания формы цветом нельзя забывать о различиях отношений по тону освещённых участков, полутени, собственной тени, рефлекса и падающей тени. Необходимо стремиться к тому, чтобы как можно точнее выдерживать не только цветовые, но и тоновые отношения. Мазки следует накладывать только по форме, так, чтобы они напоминали цветную мозаику из крупных и мелких пятен. Однако нельзя забывать и о промежуточных цветах и тонах, которые наносятся для смягчения переходов между найденными цветовыми пятнами.

На этом этапе уточняют тоновую и цветовую взаимосвязь модели с фоном. Недопустимо покрывать фон ровной, однотонной и однообразной краской, без светотеневых и цветовых градаций, холодных и тёплых оттенков. При этом создаётся впечатление, что голова натурщика «прилипла» к фону. Необходимо добиваться пространственности, глубины изображения. С этой целью следует с помощью гармонично подобранных мазков выявить игру света и цвета за головой модели. Кроме того, следует большое внимание уделить написанию тени, падающей на фон от модели. Правильно построенная и написанная тень усложнит и обогатит тонально-цветовое ре-

шение фона, поможет добиться в работе впечатления пространства и глубины.

5) Живопись деталей головы. Брови, глаза, веки, нос, губы, уши имеют свою форму, характерные особенности и цвет. Не обязательно сразу стараться подробно и детально их изображать, однако в то же время нельзя оставлять их в стадии приблизительного пятна.

Написание глаз (которые прорабатывают одновременно оба) начинают с определения их месторасположения и характера выреза. Затем «лепят» (поскольку они имеют плоскости) объём глазных яблок, век, зрачков, одновременно сравнивая их цвет с цветом лица в целом. При написании зрачков необходимо следить за тем, чтобы взгляд натурщика был направлен в одну сторону. Белок глаза никогда не пишут чисто белым цветом, оттенок его зависит от многих факторов. Блики на роговице глаз (которые также имеют свои оттенки) наносят густой, верно подобранной краской одним ударом маленькой кисти. Здесь следует отметить, что самая главная и одновременно трудная задача при написании портрета – верно передать выражение глаз. Для этого не обязательно тщательно выписывать все детали: веки, ресницы и т.д. – глаза надо написать цельно, обобщенно, подчёркивая их выражение и взгляд.

Губы следует писать как форму, имеющую объём, плоскости и грани. Нельзя разделять однотонной жесткой линией верхнюю и нижнюю губы; их следует лепить как две смежные формы. Обычно верхняя губа бывает темнее и насыщеннее по цвету, чем нижняя, на которую часто падает свет.

Цвет и тон носа (особенно ноздрей) и ушей, как правило, темнее и насыщеннее по отношению к другим частям лица. Это необходимо учитывать.

Блики на лице следует писать не просто белилами, а правильно найденными по цвету и тону (в зависимости от освещения) оттенками.

Волосы нельзя резко очерчивать, жёстко отделяя их от лица – переход цвета лица к окраске волос необходимо осуществлять постепенно, без чёт-

кой границы. Следует добиваться впечатления, что лоб, виски и волосы вместе образуют большую форму черепной коробки.

Во время работы над деталями головы следует постоянно сравнивать их цвет и тон – находить разницу между цветом розоватых щек, более красным цветом ушей, холодноватыми по цвету висками и более тёплыми тонами лба, подбородка, переносицы и т.д. Кроме того, необходимо постоянно помнить о том, что детали – это части большой формы, поэтому они должны быть гармонично соотнесены между собой и согласованы с общим, иначе будет нарушено впечатление единства и целостности.

б) Обобщение этюда. На этом этапе необходимо проанализировать работу с точки зрения цельности этюда. Посмотреть, не выглядят ли глубокие тени глухими, тёмными провалами, не выпирают ли на первый план отверстия в ушах, ноздрях и т.д., не дробится ли этюд из-за множества мелких мазков, положенных не на место. Для этого следует посмотреть на модель и на работу обобщенно, как бы «распустив глаза». Если при этом обнаружится, что цельность этюда оказалась всё-таки нарушенной, следует в первую очередь разобраться, в чём причина этого. Если второстепенные части работы или подробности формы на теневой части головы необоснованно «лезут» на первый план, их необходимо обобщить, подчинив тени. Для этого можно нанести широкой кистью прозрачный слой краски, тем самым несколько приглушив насыщенность цвета и объединив красочные мазки. И, напротив, для того, чтобы ту или иную деталь «вытащить» на первый план, можно более контрастно подчеркнуть её тени, свет, добиться большей насыщенности цвета этой детали. Следует помнить, что как на освещённых, так и на теневых участках модели не должно быть двух одинаковых тоналностей.

Наброски:

а) этюды головы натуралика в различных поворотах. Материал – загрунтованный картон, масло, темпера (на выбор студента).

Задачи: скомпоновать, грамотно построить (передав поворот и наклон) и написать модель с учётом освещения и фона.

Это задание помогает уяснить суть объёмно-пространственного построения головы и её частей. Здесь большое внимание следует обратить, прежде всего, на зрительные изменения профильной линии и опорных точек её построения. Направления профильной и поперечной линий (это линия, которая делит голову на две части – верхнюю, мозговую – от теменных костей до переносицы, и нижнюю, лицевую – от переносицы до подбородка) в зависимости от поворота и наклона головы могут быть самыми различными. Например, при расположении головы в анфас эти линии будут прямыми. Если же голова повернута в три четверти, то срединная и поперечная линии будут изображаться в виде дуг большей или меньшей кривизны в зависимости от степени поворота (чем больше повернута голова в сторону, тем сильнее изогнута дуга профильной линии), а поперечная линия (как и все горизонтальные линии) направляется в точку схода. При рисовании головы, расположенной в анфас, но опущенной вниз, профильную линию следует провести вертикально, а поперечную (и все остальные поперечные вспомогательные линии) – в виде дуги, обращённой выпуклостью вниз. При рисовании головы, запрокинутой назад, профильная линия всё так же изображается вертикально, а поперечные рисуются в виде дуг, обращённых выпуклостями вверх. Если же голова расположена в три четверти, но без наклона вверх или вниз, то профильная линия изображается в виде дуги, а поперечные – в виде прямых линий с учётом линейной перспективы.

Вообще, если сравнивать рисунки головы в различных наклонах и поворотах, то можно заметить, что линия глазных впадин (поперечная) делит форму головы на разные части, при этом пропорции мозговой, лицевой частей и деталей лица постоянно изменяются: глаза располагаются на различных расстояниях от арок глазных впадин, кончик носа перемещается к глазам или губам, уши также передвигаются. Таким образом, необходимо учитывать положение всей массы головы, её движение и перспективные со-

кращения формы при построении головы натурщика в различных ракурсах в зависимости от точки наблюдения.

После конструктивного построения необходимо наметить общее цветовое состояние модели, тоновые соотношения освещённых и теневых частей головы натурщика. Работу следует выполнять быстро, живо, находя основные тональные и цветовые пятна и обращая внимание на положение головы в пространстве, освещённость её поверхностей и взаимосвязи с фоном. Далее, уточняя общую массу и силуэт головы, следует подробнее остановиться на её характерных особенностях – определить форму и цвет глаз, носа, губ, щек, шеи, волос и т.д. Заключительный этап работы над этюдом предполагает обобщение всех цветовых и тоновых пятен, подведение их к общему цветовому единству.

б) этюды несложных весенних пейзажей. Материал – загрунтованный картон, масло, темпера (на выбор студента).

Задачи: передать ощущение пленэрности и состояние природы.

Весной зелёный тон растительного мира становится ярче, богаче, его дополняют красные, белые, жёлтые, синие цвета и весь хроматический спектр лесных и садовых цветов. Цель данного задания – постараться почувствовать это состояние весеннего дня. Для этого важно тонко подметить цветовые и тоновые отношения в природе и постараться правдиво передать их на холсте.

1) Особое внимание необходимо уделить поискам наиболее выразительного пейзажного мотива и удачной точки зрения. Желательно для первых этюдов выбирать открытые пейзажи с несложными объектами (деревьями, постройками), где бы сопоставлялись первый и дальний планы, поскольку особенно важно уловить и точно передать состояние воздушной среды в работе.

2) После того как мотив будущего этюда выбран, необходимо определить разницу в тоне, цвете и теплохолодности неба, воды, земли, деревьев и т.д. Целое видение общего цветового тона и одновременное сравнение

светлотного и цветового контрастов поможет найти верные тонально-цветовые отношения в природе. Поэтому важно в самом начале работы над этюдом стремиться целно, общо увидеть основные объекты (небо, земля, вода и т.д.) и проанализировать их по трём основным характеристикам цвета: по цветовому тону, по светлоте и насыщенности. Однако делать это надо не по отдельности, а одновременно, сравнивая отношения между собой, например, самый светлый тон у неба, самый тёмный – у земли, промежуточный между ними – у воды и т.д.

Небо и земля находятся в постоянном взаимодействии, например, изменчивый цвет моря определяется цветом неба, а тени облаков, падая на землю, также изменяют её цвет.

Легче всего писать чистое небо, однако изображение безоблачного неба также требует времени, труда и умения грамотно передавать тончайшие цветовые переходы. В различное время суток небо различно: на рассвете и в сумерках его синие тона слегка окрашиваются тёплыми солнечными тонами – розовыми, оранжевыми, жёлтыми и красными; в течение дня на безоблачном небе видны насыщенные синие градации, бледнеющие и приобретающие сероватый оттенок по мере приближения к горизонту; ночью небо кажется сгущённой тьмой в тёмно-синих и чёрных тонах. Поэтому нельзя писать чистое небо одним, даже верно найденным, цветом, иначе изображение получится нереальным и безжизненным.

Интересно писать небо, когда по нему плывут облака – то ослепительно белые, то розовато-жёлтые, то тяжёлые, исчерна-серые – цвет облаков так же переменчив, как и цвет неба. При написании облаков необходимо помнить два правила: во-первых, очертания облаков постоянно меняются, поэтому желательно сделать предварительные наброски для того, чтобы не утратить первоначального видения природы; во-вторых, кроме теней, которые падают от облаков на землю и на поверхность соседних облаков, есть их «собственные» тени, благодаря которым облака превращаются в трёхмерные, изменяющиеся массы, а их очертания делаются определёнными.

Цвет этих теней зависит от цвета отражаемого облаками света – в солнечный день тени имеют синеватые и сероватые оттенки, в сумерках становятся оранжевыми и фиолетово-розовыми. Сложнее бывает передать тяжёлые, плотные, синевато-серые тона грозových туч с их быстро меняющимися формами и цветом. Фон для написания такого неба следует первоначально покрыть хорошо разведённой скипидаром смесью синевато-серой краски практически без применения белил. Далее смесью ультрамарина и чёрной краски пишут самые тёмные участки грозového неба, а светлые места прописывают смесью натуральной умбры, чёрной краски и белил. Для достижения более выразительного образа можно техникой сграффито (путём процарапывания красочного слоя кончиком мастихина) получить эффект дождя.

Не менее сложной темой является написание воды. Она может быть прозрачной, тёмно-синей в спокойное солнечное утро и тёмной, свинцовой в пасмурный, дождливый день. Ежеминутно изменяющийся цвет водной стихии полностью зависит от цвета неба, дна, скопления водорослей и т.д. Иногда поверхность воды может показаться однотонной, монохромной, а иногда – разноцветной, состоящей из многочисленных пёстрых мазков всевозможных хроматических оттенков. Вода постоянно находится в движении, поэтому она – масса сильных цветовых и тональных контрастов и мерцающих поверхностей. Писать её поверхность – значит писать рефлексы. В первую очередь необходимо написать основные крупные цветовые участки, определить массу и объём водной глади, а затем перейти к написанию деталей.

Спокойная вода, как зеркало, может прекрасно отражать цвет неба, падающий свет и окружающие предметы. Однако это не означает, что отражение следует писать таким же чётким и резким, как отражающиеся предметы, поскольку отражение не может быть точной копией оригинала. При написании отражения в воде следует изменять направления накладываемых мазков – формы отражённых предметов, находящихся ближе к воде, намечают горизонтальными штрихами, а более отдалённых – вертикаль-

ми. Проработку световых эффектов следует оставлять на последний этап, о котором и пойдет речь.

3) Последний этап – детальная проработка формы отдельных частей пейзажа (например, группы близлежащих камней, несколько деревьев, мостик через речку, облака и т.д.). Это предполагает тщательное изучение формы и особенностей данных объектов с последующей передачей их на холсте с учётом общего колористического состояния и освещения. Передача не только цвета, но и светотени порой может оказаться достаточно сложной и требующей внимательного анализа работой, поскольку даже, например, в любом пучке листьев дерева могут наблюдаться различные по яркости и создающие всевозможные сочетания тональные и цветовые оттенки. При этом образуется так много контрастов и полутонов, что один и тот же зелёный цвет может быть и тёплым, и холодным, тяготеющим и к фиолетовому оттенку, и к жёлтому.

Определённые трудности возникают и при написании цветов, расположенных на первом плане. Например, мелкие цветочки (незабудки, васильки и т.д.) растут в траве, иногда среди сорняков, поэтому их приходится писать такими, какие они есть – в виде красочных брызг на зелёной поверхности. Для изображения этих цветов (например, полевых ромашек) лучше всего взять тонированный картон (его можно приготовить самому, покрыв старый использованный картон смесью оставшихся на палитре красок). Лепестки ромашек пишут маленькой кисточкой на высохшем тёмном фоне белилами с небольшой примесью охры и изумрудной краски; серединки – смесью оранжевой краски с примесью средне-жёлтой; стебельки – смесью средне-зелёной краски с небольшим количеством охры. Фон остаётся почти нетронутым, лишь самые тёмные участки его закрашиваются смесью изумрудной зелени и краплака. Самые яркие места фона можно написать смесью оранжевой краски с белилами и охрой. На заключительном этапе работы на некоторые лепестки ромашек наносятся неразбавленные

белила, а на серединки цветов – небольшие штрихи оранжевой или средне-жёлтой краской.

Литература

1. Алексеев С.С. О колорите. – М.: Изобразит. искусство, 1974. – 174 с.
2. Алпатов М. Композиция в живописи. – М., 1940. – 131 с.
3. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – Архитектура-С, 2012. – 392 с.
4. Беда Г.В. Цветовое отношение и колорит. – Краснодар, 1967. – 182 с.
5. Беда Г.В. Тоновые и цветовые отношения в живописи. – М.: Сов. Художник, 1964. – 78 с.
6. Беда Г.В. Живопись: Уч. для студ. пед. ин-тов по спец. №2109 «Черчение, изо искусство и труд» – М.: Просвещение, 1986. – 192 с.
7. Беда Г.В. Живопись и ее изобразительные средства: Учеб. пособие. – М., 1981. – 239 с.: ил.
8. Бикфорд Д. Пейзаж в глубине леса. //Художественный совет, 2002, № 2. – С.36 – 41.
9. Болотина И.С. Проблемы русского и советского натюрморта. (Изображение вещи в живописи XVIII-XX вв.). – М.: Советский художник, 1989. – 192 с.: ил.
10. Вибер Ж. Живопись и ее средства. М.: Изд. Акад. художеств СССР, 1961. – 232 с.
11. Виппер Б. Проблема и развитие натюрморта. – Казань, 1922. – 168, [2] с., 10 с. ил.
12. Волков Н.Н. Композиция в живописи. – М., 1977. – 263 с.: портр. + табл. (15 с.: 130 л. ил.)
13. Волков Н. Н. Композиция в живописи Москва. – "Искусство", 1977. – 143 с.
14. Все о технике: живопись маслом. – М.: Арт-родник, 1998. – 144 с.
15. Гренберг Ю.И. Технология станковой живописи. — М.: Изобразительное искусство, 1982. – 319 с.
16. Гуашь //Художественный совет, 2001, № 3. – С.5 – 8.

17. Даниэль С.Н. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. – JL: Искусство, 1990. – 221 с.
18. Дейнека А.А. Учись рисовать. – М.: Изд-во АХ СССР, 1961. – 224 с.
19. Ермолаева-Томилина Г.Б. Психология художественного творчества. – М.: Академический проект, 2003. – 302 с.
20. Живопись. Практическое руководство. – М.: Искусство, 1964. – 400 с.: ил.
21. Живопись: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. // Н.П.Бесчастнов, В.Я.Кулаков, И.Н. Стор, Ю.С.Авдеев и др. – М.: «Владос», 2001. – 224 с., 32с.ил.
22. Зайцев А.С. Наука о цвете и живописи. – М., 1986. – 147 с.
23. Зернова Е.С. Будущему художнику об искусстве живописи. – М.: Советский художник, 1976. – 240 с.
24. Игнатъев Е.И. Воображение и его развитие в творческой деятельности человека. – М.: Знание, 1968. – 32 с.
25. Иогансон Б.В. Молодым художникам о живописи. – М., 1959. – 248 с.
26. Исаев, А.А.; Деменёв, Д. Н.; Рябинова, С. В.; Савельева, О. П. Основы творческого подхода к живописи: учеб. пособие / А.А. Исаев [и др.]. – М.: Флинта: Наука, 2016. – 224 с.: цв.ил.
27. Иттен И. Искусство цвета /Пер. с немецкого; 2-е изд.; Предисловие Л. Монаховой. – М.: Изд. Д. Аронов, 2001. – 96 с.
28. Кардовский Д.Н. Об искусстве. – М., 1960. – 340 с.: ил.
29. Киплик Д.И. Техника живописи. – М.: «Сварог и К», 1998. – 504 с.
30. Кирцер Ю.М. Рисунок и живопись. – 6-е изд., стер. – М.: Высшая школа, 2005. – 272 с.
31. Климова М. Вещи людей (о натюрморте). // Художник, 1960, №8. – С.62-65.
32. Кузин В.С. наброски и зарисовки. – М.: Просвещение, 1970. – 256 с.

33. Кузин В.С. Вопросы изобразительного творчества. – М.: Просвещение, 1971. – 144 с.: ил.
34. Лентовский А.М. Технология живописных материалов. Л.; М.: Искусство, 1949. – 218 с.
35. Ломов С.П. Живопись: учебник для студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов и ун-тов/С. П. Ломов.- 3-е изд., перераб.и доп.–М.:Агар, 2008.–229 с.
36. Лысюк В.Г. Художественный образ и его пластическое воплощение. – СПб.; Бодей-Арт, 2001. – 201 с.
37. Макарова М.Н. Перспектива. Учебник для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности «Изобразительное искусство». – М.: Академический Проект, 2002. – 512 с.
38. Манин В.С. Русский пейзаж. – Белый город, 2001. – 632 с.: ил.
39. Маслов Н.Я. Пленэр: Практика по изобразительному искусству. Учебн. пособие для студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов. – М.: Просвещение, 1984. – 112 с.
40. Могилевцев В.А. Образцы для копирования. Учебное пособие. СПб.: 4арт, 2012. – 184с., илл.
41. Недошивин Г.А. Беседы о живописи. – М.: Молодая гвардия, 1964. – 144 стр. с илл.
42. Никодеми Г.Б. Техника живописи. /Пер. Г.Семеновй. – М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2002. – 144 с.
43. Оголевец В.С. О работе над этюдами пейзажа (В помощь самодеятельному художнику). М, Профиздат, 1963. – 80 с.
44. Одноралов Н.В. Материалы в изобразительном искусстве: Пособие для учителей. – М.: Просвещение, 1983. – 144 с.
45. Основы для живописи маслом. //Художественный совет, 2000, № 3. – С.6–9.
46. Программа педагогических институтов. Сб.№ 14. Для специальности «Черчение, изобразительное искусство, труд»–М:Просвещение, 1988.–152 с.

47. Прокопьев Н.И. Техника живописи и технология живописных материалов: учеб. пособие для студ. вузов, обучающихся по спец. "Изобразит. искусство" / Н. И. Прокопьев. - М.: Владос, 2010. – 158 с.: ил.
48. Программы дисциплин предметной подготовки по специальности 030800 – изобразительное искусство и черчение: Для пед. университетов и институтов. – М.: Флинта: Наука, 2000.
49. Пучков А.С., Триселев А.В. Методика работы над натюрмортом. – М.: Просвещение, 1982. – 160 с., ил.
50. Радлов Н.Э. Рисование с натуры. – М., 1938.
51. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. – М., 1980. – 288 с.
52. Рисунок, живопись, композиция: Хрестоматия (Сост. Н.Н.Ростовцев, С.Е.Игнатьев, Е.В.Шорохов). – М., 1989. – 207 с.
53. Ростовцев Н.Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе. – М.: Просвещение, 1974. – 246 с.: ил.
54. Смирнов Г.Б. Живопись. – М.: Просвещение, 1975.–142 с.,48 л. ил.
55. Смирнов Г.Б., Унковский А.А. Рисунок и живопись пейзажа. М.: Просвещение, 1975. – 40 с.
56. Советы мастеров. – Л. «Художник РСФСР», 1973. – 376 с.
57. Степанова Н.Э. Рисунок. Живопись. Композиция: Учебное пособие. - Улан-Удэ: Изд-во ВСГТУ, 2007. – 100 с.
58. Суздальев П.К. Основы понимания живописи. – М., 1964. – 88 с.
59. Удова А. Цветущие травы: Работа на пленэре.//Художественный совет, 2002, №3. – С.31-33.
60. Унковский А.А. Живопись темперой и гуашью.–М.,1980.–29 с.:ил.
61. Унковский А.А. Живопись. Вопросы колорита. – М., 1980. – 145 с.
62. Учебный рисунок в Академии художеств: Альбом / Под. ред. Б.С. Угарова; Авт.-сост. Д.А. Сафаралиева.–М.: Изобраз. искусство, 1990.–160 с.: ил.
63. Хеннес Руиссинг Полный курс масляной живописи. – Изд-во «Внешсигма», 2000. – 120 с.

64. Черемных Г. Значение фона в натюрморте. // Юный художник, 1989, №1. – С.36-39.
65. Шашков, Ю. П. Живопись и ее средства: учебное пособие для вузов / Ю. П. Шашков. - М. : Академический Проект [и др.], 2010. – 128 с.
66. Шегаль Г.М. Колорит в живописи. – М., 1957. – 110 с.
67. Школа изобразительного искусства: Вып. 5: Учеб.-метод. пособие / Российская Акад. художеств. 3-е изд., испр. и доп. – М.: Изобраз. искусство, 1994. – 200 с.: ил.
68. Шорохов Е.В. Основы композиции: Учебн. пособие для студентов пед. инс-тов по спец. 2109 – черчение, рисование и труд. – М.: Просвещение, 1979. – 303 с.: ил.
69. Шорохов Е.В. Композиция: Учеб. для студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Просвещение, 1986. – 207 с.: ил.
70. Штаничева Н.С. Живопись: учеб. пособие для студ. вузов, обучающихся по спец. "Изобразительное искусство" / Н. С. Штаничева, В. И. Денисенко. - М. : Академ. проект, 2009. – 271 с.: цв.ил
71. Яшухин А.П. Живопись: Учеб. пособие для уч-ся пед. уч-щ по спец. №2003 «Преподавание черчения и изо искусства» – М.: Просвещение, 1985. – 288 с.
72. Яшухин А.П., Ломов С.П. Живопись: Учеб. пособие для студентов художественно-графических факультетов педагогических институтов и университетов. М.: АГАР, 1999. – 232 с.

Периодические издания (Российские):

1. «Ди-Диалог искусств». Журнал Московского музея современного искусства. – Москва: Учредитель и издатель ГБУК г. Москвы, «Московский музей современного искусства».
2. «Искусство – The Art magazine». Издатель Аля Тесис, - М.: ООО «Издательство «Искусство».

3. «Русская галерея – XXI век». Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору за соблюдением законодательства в сфере массовых коммуникаций и охране культурного наследия. – М.: Издательский дом «ПАНОРАМА».
- 4.«Третьяковская Галерея». - Учредители: Государственная Третьяковская галерея, Фонд «Развитие народного творчества «Грани», В.Л. Машицкий. – М.: «Печатный двор «Граффити».
5. «Художественная школа». Профессиональный информационно- методический журнал для педагогов-художников (рекомендовано Российской академией образования и Российской академией художеств для школ всех типов.- М.: Учредитель: ООО «Издательский Дом «Художественная школа».
6. «Юный художник». Ежемесячный журнал по изобразительному искусству для детей и юношества. – Москва: Учредители: Российская академия художеств. Союз художников России. Акционерное общество «Молодая гвардия»

Интернет-ресурсы:

1. Российская академия художеств. Люди, события, факты истории [Электронный ресурс]: Российская академия художеств. - Режим доступа: http://www.rah.ru/content/ru/home_container_ru.html.
2. Энциклопедия живописи и графики [Электронный ресурс] : Art-каталог. - Режим доступа: <http://www.art-catalog.ru/>
3. Библиотека изобразительных искусств [Электронный ресурс]: ArtLib.ru. - Режим доступа: <http://www.artlib.ru/>
4. Коллекция книг о живописи и искусстве [Электронный ресурс]: сайт для учащихся в художественных учебных заведениях. - Режим доступа: <http://hudozhnikam.ru/index.html>
5. Цвет: Изобразительное искусство, уроки живописи и рисунка [Электронный ресурс]: сайт для художников. - Режим доступа: <http://www.linteum.ru/category27.html>
6. Технология живописи [Электронный ресурс]: сайт о живописи. - Режим доступа: <http://paintingart.ru/articles.html>

7. Живопись и рисование [Электронный ресурс]: Электронная библиотека. -
Режим доступа: <http://rubooks.ws/risovanie/>
8. Живопись фигуры – А. А. Унковский [Электронный ресурс]: Коллекция книг
о живописи и искусстве для учащихся в художественных учебных заведениях. -
Режим доступа: http://hudozhnikam.ru/zhivopis_figuri.html

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Теоретические вопросы живописи	5
1 Блок лекций:	
1.1. Постановка натюрморта	5
1.2. Выбор точки зрения и формата	9
1.3. Понятие об общем тоне	10
1.4. Изменение цвета красок в зависимости от тона фона и освещения.....	12
1.5. Колорит – важнейшее средство образного выражения в живописи. Закономерности колорита	15
1.6. Цельность зрительного восприятия и живописного изображения	18
1.7. Роль цветных рефлексов в организации живописного изображения.....	20
1.8. Передача пространства в изображении. Закономерности воздушной перспективы.....	22
2 Блок лекций:	
2.1. Особенности живописи гуашью	25
2.2. Основные правила при работе гуашевыми красками.....	29
3 Блок лекций:	
3.1. Техника темперной живописи	32
3.2. Особенности работы темперными красками.....	34
3.3. Возможности темперной живописи. Лессировки и корпусное письмо..	37
3.4. Методическая последовательность работы темперными красками над длительными постановками.....	38
4 Блок лекций:	
4.1. Техника масляной живописи	39
4.2. Свойства и характерные особенности некоторых масляных красок....	41
4.3. Материалы масляной живописи	56
4.4. Натяжка холста на подрамник	71
4.5. Возможности масляной живописи.....	73
4.6. Лессировки и корпусное письмо	76
4.7. Методическая последовательность работы над натюрмортом в технике масляной живописи.....	79
Выполнение практических заданий по живописи:	
- Натюрморт с гипсовым орнаментом в определенной цветовой гамме...	82
- Натюрморт, поставленный против света.....	85
- Живопись части интерьера.....	86
- Этюд драпировки со складками	88
- Натюрморт в интерьере	91
- Этюды несложных осенних и зимних пейзажей.....	91
- Этюды цветов, листьев, овощей, фруктов.....	95
- Несложный натюрморт. Гризайль	97
- Натюрморт с гипсовой головой или розеткой.....	99
- Натюрморт с металлическими предметами.....	100
- Этюд головы человека на построение большой формы.....	102

- Эюд головы натурщика.....	104
- Этюды головы натурщика в различных поворотах.....	108
- Этюды несложных весенних пейзажей.....	110
Литература.....	115