

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Амурский государственный университет

С.А. Попов

АКАДЕМИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ

Учебно-методическое пособие

Благовещенск

Издательство АмГУ

2023

ББК 85.14

УДК 75

Рекомендовано учебно-методическим советом университета

Рецензент: В.В. Кузнецов, доцент, член ВТОО СХ России

Попов С.А. Академическая живопись: учебно-методическое пособие. – Благовещенск: АмГУ, 2023. – 30 с.

Пособие предназначено для студентов направлений подготовки «Дизайн», «МДИ», «Педагогическое образование», изучающих курс «Академическая живопись». В нем рассматриваются основные этапы работы в технике живописи маслом. Цель данного пособия – помочь студентам глубже понять специфику композиции, живописных приемов, освоить различные виды техники академической живописи, что может быть использовано ими при выполнении лабораторных и экзаменационных работ, а также на практике (пленэре) и самостоятельной работе. Данное пособие поможет сформировать у студентов умение объединять аналитику изображения в композиционном единстве, согласовывая пространство «холста» и пространство природы. В пособии представлены картины автора, что служит ярким примером для развития и мотивации студентов.

© Попов С.А., автор, 2023

© Амурский государственный университет, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
1. МАТЕРИАЛЫ И ИНСТРУМЕНТЫ	5
2. ГРУНТЫ	6
3. ТЕХНИКА ПИСЬМА	7
4. ПОНЯТИЕ ЖИВОПИСИ	10
5. ТРЕХ-СТАДИЙНЫЙ МЕТОД В ЖИВОПИСИ	10
Заключение	18
Библиографический список	19
Приложение	20

ВВЕДЕНИЕ

Пособие предназначено для студентов, изучающих курс «Академическая живопись» (маслом). Оно имеет целью помочь студентам глубже понять специфику живописных приемов, освоить различные виды техники академической живописи, что может быть использовано ими при выполнении лабораторных и экзаменационных работ, а также на практике (плёнэре).

Академическая живопись – живопись, выполненная с какой-либо учебной целью, которая включает в себя тему и задачу при выполнении того или иного сюжета: пейзаж, портрет, композиция. Методы, применяемые в живописи, это внимание к изучению природы: изображение пейзажа или внутреннего мира отдельного человека через особенности его внешности, отражение самобытной русской культуры. Основой изучения природы является наблюдение и копирование. Натурный метод сохраняется как базовый метод в практике освоения академической живописи, особенностями обучения которого является развитие комплексных знаний и практических навыков в области живописного изображения как средства выражения конкретной идеи.

Данные методы повышают интерес обучающихся к дисциплине и способствуют развитию самостоятельного продуцирования идей, развитию профессиональных навыков. Изучение техники работы современных мастеров, использование разнообразных материалов и внедрение в образовательный процесс, формируют у студентов профессиональные компетенции, понимание практического применения в профессиональной деятельности знаний живописи, сознательного подхода к дизайнерскому творчеству.

Развитие современных технологий и появление новых материалов оказывают влияние на создание живописных произведений в целом и развитие методики преподавания живописи в частности. Они способствуют полноценному духовному, творческому и эстетическому развитию студентов, позволяют находить новые пути решения творческих задач, способствуют глубокому погружению в мир искусства, вызывают интерес у обучающихся.

Однако, не стоит забывать о том, что любые умения и навыки формируются в процессе непосредственной практики и работы с материалом, поэтому в процессе обучения необходимо использовать как традиционные, так и современные методы преподавания дисциплины «Академическая живопись». Все эти принципы представлены в работах автора в приложении.

МАТЕРИАЛЫ И ИНСТРУМЕНТЫ

Прежде, чем приступить к живописи масляными красками, необходимо знать, что они собой представляют и как с ними обращаться. Как мы уже знаем, акварельные краски состоят из пигмента и клея с добавкой глицерина или меда. А если смешать пигмент не с клеем, а с маслом получаются масляные краски. Для этой цели чаще всего применяется льняное масло, реже – ореховое, маковое и подсолнечное.

Для работы масляные краски кладут на верхний левый край палитры. Середина ее остается для составления смесей. В расположении красок на палитре необходим определенный порядок, каждая краска всегда ложится на отведенное ей место. Белила кладут на правом конце палитры. И.Е. Репин располагал белила в середине верхнего края палитры, а вправо от них теплые краски – желтые и красные, влево – холодные (зеленые и синие), дальше – черные и коричневые.

Для живописи маслом употребляются щетинные кисти № 2, 4, 6, 10, 12, 20. Необходимо иметь для работы также мастихин, которым чистят палитру, смешивают краску, снимают излишки краски с холста и даже пишут. Краски и все необходимые в работе принадлежности обычно держат в этюдном ящике.

В масляной живописи прежде всего необходимы белила. До конца 19 века. Вся масляная живопись исполнялась на свинцовых белилах. Сейчас используют также свинцовые и титановые белила. Следует помнить, что свинцовые белила склонны чернеть, особенно в темном помещении. Кроме того, они очень ядовиты. Цинковые белила не чернеют, но высохший слой легче растрескивается.

Для живописи маслом необходим следующий набор красок: цинковые белила, ультрамарин темный, изумрудная зелень, кадмий светлый, стронциановая – желтая, охра светлая, сиена натуральная, сиена жженая, красная охра, волконскоит, краплак темный, кость жженая, а также тройник, состоящий из 1 части лака для живописи, $\frac{1}{2}$ - масла льняного, $\frac{1}{2}$ - пинена (растворитель № 4).

Самый распространенный и удобный материал для масляной живописи, холст, чаще всего льняной или пеньковый. Холст должен быть покрыт грунтом. Грунтовый холст продается готовым, но лучше уметь самому загрунтовать холст.

ГРУНТЫ

Существует несколько рецептов изготовления грунта. Кусок холста туго натягивается на подрамник и 2-3 раза проклеивается раствором из желатина. На проклеенный холст, когда клей высохнет, наносят грунт.

Клеевой грунт – 40 г. Желатина, 1 л воды, 400 г. Цинковых белил в порошке (или вододисперсионной краске), 10 капель глицерина (для эластичности). Грунт наносят в три слоя щеткой или флейцем. Указанным количеством грунта можно покрыть 1 м 2 холста.

Эмульсионный грунт – 25 г. Желатина, 121 г. Воды, 38 г. Олифы или льняного масла. Одновременно в 375 г. воды добавляют 75 г. мела и 75 г. цинковых белил в порошке (сухих). Все это смешивают и наносят в 2-3 слоя.

Масляный грунт – для лучшего сцепления грунта с холстом можно перед проклейкой холста добавить клей немного рассеянного мела или сухих белил, а в грунт добавить немного акрила (фисташковый или масляный лак). Грунт наносится резиновым шпателем.

Для работы в студии лучше иметь простой вертикальный мольберт. Масляными красками можно писать, ни чем не разбавляя. Но в некоторых случаях приходится прибегать к добавочным жидкостям и составам.

Надо иметь флакон очищенного льняного масла. Но излишек масла в краске очень вреден, ведет к пожелтению и растрескиванию красочного слоя. Если краску нужно сделать более жидкой, ее лучше разбавлять растворителем (уайт – спирит № 2 или пинен № 4), который из нее испарится и не оставит никакого следа в краске. Кроме того, есть специальные лаки для живописи. Не смешивайте медленно сохнущий лак для живописи с лаком-ретуше, назначение которого – избавит от жухлости красочного слоя. Жухлость можно удалить

также отбеленным маслом, специально приготовленным для живописи. Перед вторичной пропиткой можно протереть жухлые места слабым раствором дамарного или мастичного лака. В качестве растворителя скипидарных лаков применяется очищенный скипидар. Лака, приготовленные на уйат-спирите № 2, растворяются только таким растворителем.

ТЕХНИКА ПИСЬМА

Если вы не рассчитываете окончить работу в один сеанс, то первый слой краски не кладите густо и избегайте вводить в него медленно сохнувшие краски (краплак, газовую черную). Обычно краска в первый день не высыхает, и на другой день можно продолжать по сырому. Когда же краска перестает пачкать, надо на несколько дней оставить работу и продолжать ее только когда нижний слой будет казаться затвердевшим. Надо также давать просыхать каждому слою перед тем, как наносить на него новый. При вторичных прописках на слое краски обычно появляется жухлость, т.е. матовые места. Этим местам можно вернуть блеск, осторожно протерев их лаком-ретуше. Старые мастера протирали такие места разрезанной луковицей или чесноком. Такой способ особенно часто применялся, когда свежая краска наносилась на уже сильно просохшую. Протирание луком или чесноком способствует лучшему сцеплению новых слоев краски с нижележащими. Делая поправки по сухому, помните, что масляные краски со временем становятся более прозрачными и части, которые вы сверху записали, начинают проглядывать из под верхнего слоя. Поэтому места, которые вы желаете изменить, не просто записывайте, а предварительно соскоблите.

Существуют несколько технических приемов письма масляной краской. В старину к примеру, тщательно нарисовав контур, делали подмалёвок, т.е. светотеневые пятна, часто в один тон какой-нибудь краской, чаще коричневой. По подмалевку вся работа прописывалась лессировками. В наше время большинство художников пишет сразу, стараясь каждому мазку краски придать и светосилу, и цвет. Так в основном пишутся пейзажные этюды. Например, И.Е.

Репин писал в один сеанс по сырому без предварительного рисунка, подмалёвок и лессировок не только этюды, но и законченные портреты. Большие работы он выполнял долго, в них переделывания, иногда даже вновь начиная работу на новом холсте. Все этого в целом требует огромного мастерства, опыта, таланта художника.

Рассмотрим один из приемов, применяемых в технике работы масляными красками – лессировку.

В живописи это понятие имеет два основных значения: технический прием работы красками и завершающая стадия создания красочного слоя. Принципиальное отличие живописного метода старых мастеров от приемов современных живописцев как раз и лежит в лессировке (от нем. *Lasieren* – покрывать глазурью), т.е. в способе употребления прозрачных красок. В современной живописи палитре существует ряд масляных красок, которые можно назвать лессировками – прозрачными даже в очень плотном слое. Таковы разнообразные «лаки» и краплаки, а также некоторые коричневые, индийская желтая, волконскоит и др. Лессирующие особенности этих красок так ярко выражены, что каждому художнику хорошо известны трудности, которые возникают при работе этими красками или при желании придать им корпусный характер. Их нужно либо накладывать слишком густыми мазками, но иногда они очень долго сохнут и при высыхании дают крайне непрочный слой, либо добавлять к ним белила и другие корпусные краски, тогда теряется интенсивность цвета. Таким образом, краплак всегда наталкивает на желание употреблять его в прозрачном слое, т.е. лессировать им, т.к. именно в лессировке полностью раскрываются его цветовые качества. Многие краски – полулессировочные, т.е. достаточно плотные, непрозрачные в толстом слое, и полупрозрачные в тонком: сиены, желтый марс, изумрудная зеленая и др. Кроме того, многие краски, сильно разведенные растворителем, становятся похожими на прозрачный лак. Или при желании можно лессировать, т.е. покрывать прозрачной цветной пленкой грунт или нижележащий слой краски. При этом Красочный слой приобретает оттенок, отличающийся от пастозного.

Начало работы над картиной нередко заключается в прописке краской, разведенной на уайт-спирите тонким слоем, в сущности, лессировочным слоем. Физическая теория лессировки, как и в других оптических явлениях, в красочном слое, довольно сложна. Практическое же понимание вопроса, в сущности не очень важно.

Допустим, что грунт работы покрыт плотным слоем какой-либо ярко красной краски (киноварь). Такой красный подмалевок лессируется тонким слоем темно-красного краплака на мастичном лаке. Если лессируется темно-красная пленка не слишком плотна, положена ровным слоем, то в результате получится необычайно интенсивный, огненно-красный цвет. Лессировки красным по красному, желтым по желтому, зеленым по зеленому, марсом желтым по кадмию, сиеной жженой по кадмию оранжевому, краплаком по киновари и т.д. дают чрезвычайно широкую амплитуду ярчайших сочетаний, развертывают перед художником обширную декоративную и колористическую палитру, дополняющую обычную палитру корпусного использования красок в письме.

Чем объяснить, что одни масляные краски (охра) непрозрачны в уже тонком слое, а другие прозрачны даже в очень плотном слое? Почему свинцовые белила плотнее цинковых?

Падающий на красочный слой свет не весь проходит сквозь него. Он частично поглощается толщиной краски, а частично отражается ее поверхностью. Поэтому пигмент и красочный слой может быть кроющим, как за счет сильного поглощения падающего на него света, что свойственно всем черным пигментам, так за счет его интенсивного отражения – свойства, которым обладают все белые пигменты. Следовательно, чем сильнее поглощение света красочным слоем, тем выше его кроющая способность.

Вместе с тем кроющая способность пигментов зависит от такой физической величины как показатель преломления. Чем больше разность показателей преломления пигмента и окружающей среды, тем выше его

кроющая способность. Поэтому свинцовые белила при покрытии плотнее чем, цинковые.

ПОНЯТИЕ ЖИВОПИСИ

Следует обратить внимание на основные компоненты понятия живописи.

Первое условие живописи – это мазок, след работы кистью; второе – изображение движения; третье – многослойная структура картины, т.е. фактура произведения, четвертое – цвет.

Живопись – это цвет, фактура; более того, это и форма, поскольку она создается средствами цвета, света и тени. Таким образом, цвет и живопись едины.

Пятое условие живописи – колорит: вторая после формы фундаментальная основа живописи. Одни из мощных факторов, воздействующих на него, заключен в валёрах (от фран. Valeur – значение, достоинство, сила). Валеры- это результат работы над цветовыми отношениями. Именно в этом смысле мы говорим о них как о способе самовыражения в области колорита.

ТРЕХ-СТАДИЙНЫЙ МЕТОД В ЖИВОПИСИ

Рассмотренные выше технические принципы живописи можно развить и закрепить в процессе копирования произведений старых мастеров. Перед учащимся стоит задача не только приблизительно повторить изображение, но и по возможности более точно приблизительно повторить изображение, но и по возможности более точно воссоздать всю структуру красочного слоя. Каждый, кто найдет время, желание и силы осуществить предлагаемый метод, неизбежно почувствует, как «музейный» мир изобразительного искусства ожил, стал ближе, доступней.

Начнем с приготовления грунта. Возьмите хороший столярный клей и залейте его холодной водой, в которой он не растворится, но сильно набухнет. Подержите клей в воде два-три дня, а затем сварите в пропорции: большая целая

плитка на 1л воды. Следите, чтобы смоченные сваренным клеем пальцы достаточно клеились. Если сила адгезии слишком велика и пальцы склеиваются так, что их трудно разлепить, необходимо еще в горячей клей добавить горячей воды – обычно 2-3 столовых ложек. Необходимо помнить, что застывший клей, потерявший жидкую консистенцию, в холодном виде должен приобрести характер слабого студня. В состав грунта желательно ввести небольшое количества классификатора – глицерина для придания грунту эластичности. Далее просеять сквозь сито мел и белила (лучше свинцовые). Перемешайте две части просеянного мела и одну часть белил и засыпьте полученную смесь, сильно размешивая, в горячий клей, пока не получится сметанообразная, не слишком густая масса. Если хотите получить кремовый грунт, – вместо половины белил добавьте такое же количество светлой охры. Приготовьте подрамник размером, к примеру, 50x70см. с достаточно плотно натянутым на него холстом. Натянутый холст, предварительно проклеенным тем же клеем, на котором готовился грунт, следует дважды покрыть грунтом, лучше всего широкой плоской щетинной кистью. Первый слой грунта наносят диагонально, начиная с первого верхнего угла. В еще горячий клей следует добавить немного воды, сделав его несколько жидким, чтобы второй слой загладил следы грубой щетины, оставшейся от первого слоя. Готовый хорошо высохший грунт следует слегка протереть очень мелкой шкуркой.

Теперь о кистях. Старые мастера работали только круглыми кистями, но не следует отказываться и от плоских кистей, весьма удобных в живописной работе. Далее необходимо приготовить круглые кисти с плоско образованным волосом. Для этого нужно взять толстые круглые щетинные кисти и острым лезвием плоско обрезать их на расстоянии 7мм от края металлической капсулы, в которой закреплена щетина, стараясь при этом получить ровную поверхность, перпендикулярную к направлению щетины. Теперь попробуем готовую кисть: положим мазок сиены жженой с края холста и довольно сильно нажимая, разотрем край пятна на ней. Кисть должна хорошо выполнять этот прием.

Поставим натюрморт – несколько живых цветов в глиняном кувшине: 2-3 гладиолуса разного цвета и, как контраст к ним 2-3 георгина или один подсолнечник. Поставим кувшин на большую книгу. Перед книгой положим один цветок или ветку винограда, или немного фруктов. Осветим всю постановку сильным, лучше искусственным светом – справа и сверху.

Позади можно поставить доску, чтобы тень от цветов отчетливо падала на нее. Сделаем на тонкой бумаге по размеру нашей работы (50x70см) подготовительный рисунок. Он должен быть схематически точным. Особенно следует обратить внимание на точность контуров и границы теней. Завершив рисунок, замажем обратную сторону бумаги мелком цвета сепии или сангины, и плотно наложив бумагу на холст, прорисуем все контуры твердым карандашом. Когда весь рисунок будет переведен, выберем какую-либо коричневую водяную краску (акварель или гуашь), которая хорошо оттушевывается и растирается на нашем грунте. Обведем этой краской все контуры нашего рисунка, а затем займемся его светотеневой проработкой.

Возьмем коричневую краску и приготовим для нее растворитель: мастичный лак, приблизительно вдвое разведенный пененом № 4. Либо уайт-спиритом № 4 или № 2. Писать будем так: при помощи небольшой № 5 плоской колонковой кисти довольно плотным, полупрозрачным жидким коричневым тоном покроем полностью тени таким образом, чтобы не оставалось белых промежутков и не было обычных плотных мазков. После этого небольшой трафаретной кистью оттушуем правую часть тени каждого предмета на белый грунт, чтобы получился объем, т.е. чтобы коричневая пропись сходила на «нет». Проделав все это, мы получим начальную монохромную, не сплошную пропись. При этом света остаются белыми, а легкая протирка определяет только полутона.

Затем поверх оттушеванного рисунка нужно нанести слой имприматуры. Имприматуру, довольно жидкую и прозрачную, готовят из охры светлой и белил на основе охры жженой, т.е. венецианской или английской краской с небольшими добавлениями черной. Общий тон имприматуры должно быть

достаточно светлым, близким к цвету хорошо загорелой руки, чтобы темно-коричневый рисунок отчетливо просвечивал сквозь нее.

Наносить имприматуру надо широкой колонковой кистью. Теперь можно просвечивающий сквозь имприматуру рисунок усилить интенсивным темно-коричневым. Дадим красочному слою хорошо просохнуть. Когда коричневый тон затвердеет на всей плоскости холста, можно будет обратиться к следующей стадии. Поверх хорошо высохшей монохромной темно-коричневый сплошной прописи легко пройдемся темными красками, разведенными на растворителе (№ 2 или № 4). Это и будет прием, который мы определили как слабую тонирующую лессировку. В результате должно создаться впечатление, что натюрморт размещен в полутемной мастерской, где солнечный свет закрыт плотными шторами.

Такая полихромная, притемнённая пропись сама по себе может быть очень красива. Представим себе, что шторы слегка раздвинуты и на цветы, фрукты, на доску фона падает узкий, вертикальный прямой луч света. Этот луч достаточно ярко высветляет тот или иной цветок. Заготовив несколько нужным нам светлых тонов, высветлим на протемненной, едва подсвеченной прописи на чистом мастичном лаке несколько самых светлых пятен на пути воображаемого яркого луча, следя за тем, чтобы эти пятна были достаточно убедительны по цвету и тону.

Теперь нам предстоит работа над основным полихромным слоем – подмалевком. Заранее подготовим краски, которые нам понадобятся. Правило такое: под лессировку необходимо прописать подмалевок пробеленным осветленным слоем. Под синюю лессировку холодным светло-серым. Чуть голубоватым цветом; под красную – светло-розовым; под коричневую, в зависимости от темноты окончательного цвета – все градации, от любого кадмия и светлой охры желтой до сепии; под зеленый – жемчужным, с лимонным или светло-зеленым оттенком.

На освещенные стороны всех предметов – фруктов, листьев, цветов наложим тонкий слой заготовленных красок, а на середину светлого пятна –

достаточно плотный слой, переходящий в тень сквозным мазком. При этом надо следить за тем, чтобы каждая формы была выпуклой, даже чрезмерно объемной, причем одни формы возникали бы особенно рельефными, а другие уходящие в тень и сливающиеся между собой или фоном, - только чуть-чуть тронуты сквозным мазком, скорее на рефлексах, чем по тусклым светам. Вообще говоря, все рефлекс лучше тронуть скользящим прикосновением кисти, при чем если это соответствует натуре, можно в основной светлый тон подмешать немного ультрамарина, черной или темно-зеленой краски (немного ультрамарина). После того как работа хорошо просохнет, можно перейти к завершающему этапу – лессировке.

Для лессировки пригодны все темные тона на палитре. Однако с их лессировочными свойствами следует заранее ознакомиться. Положим рядом две капли каждого темного и полутемного цвета нашей палитры на обрезок грунтованного холста. Одну из двух капель увлажним каплей лака с чистой кисти и размажем «на нет» темный тон. Другую каплю разотрем «на нет» чистой трафаретной кистью. Оба эти эксперимента выявят – каждый на свой лад – лессирующие способности данной краски. Поступим так со всеми темными и полутемными «цветовыми частями»: рядом с двумя каплями ультрамарина положим две капли кобальта светлого и увидим, что в лессировке они сильнее различаются, чем в первоначальном виде. Составим полную палитру лессирующих красок и присоединим к ней палитру основных смесей, напр., любой темно-коричневый в смеси с кадмием оранжевым. Затем попытаемся установить, насколько будут различаться в корпусном слое и при лессировке такие краски как краплак фиолетовый и кобальт фиолетовый, даже смесь ультрамарина с любым краплаком. Вообще посмотрим, как работают в лессировке все краплаки: от розового до темного, фиолетового и даже коричневого.

Изучим их смеси с кадмиями, сиенами (натуральный жженой). Марс (желтый, светлый и темный) – тоже очень эффективная краска. Сиена жженная в корпусном слое масла в смеси с кадмием светлым, оранжевым и красным дает

прекрасный лессирующий результат. Обратите внимание на смесь сиены жженой с индийской желтой. Удивительные оттенки в лессировке может дать берлинская лазурь, особенно в смеси с кадмиями, даже с киноварью, с кобальтом зеленым светлым.

Продолжаем вести работу над натюрмортом. Мы должны проработать лессировкой все изображения, предмет за предметом. Допустим, что в нашей постановке имеется ветка темно-красного гладиолуса. Цветы на этой ветке подмалеваны нами несколько ослабленной киноварью. Форма вылеплена тщательно, и темная красно-коричневая тень, контрастируя со светлыми местами, создает чувство мощной лепки.

Пролессируем весь цветок (сильно) смесью краплака темного или фиолетового с небольшим количеством кадмия красного. Пусть форма цветка, несколько смягченная тонирующей лессировкой, продолжает сквозь нее просвечивать. Потом большим пальцем правой руки снимаем со светлых мест часть краски. Лессировка тот же час приобретает характер вытертой, и свет немного просветлеет.

Следите, чтобы форма оказалась хотя и темной, но не менее детально выпуклой, чем прежде. С площади теней, достаточно темной, лессировку можно почти удалить. Пусть тени останутся темными, прозрачно-коричневыми, а вот рефлексы хорошо бы покрыть едва заметным холодноватым тоном в зависимости от того, какой предмет отбрасывает этот рефлекс. Имейте в виду, что при всех стадиях на грозит пестрота. Как раз при лессировке легче всего с ней бороться. Ведь любой предмет, любую группу предметов можно пролессировать любой темной лессировкой, сразу сведя в полутень выдвинувшихся на первый план пестреющие фрагменты изображения.

Кроме того, мы всегда можем снять часть лессирующей краски, придав ей характер втертости не только на светах, но и в рефлексах. Достигнутый таким приемом характер фактуры приблизит нашу живопись к технике старых мастеров. Теперь поверх сквозного перехода к тени мы можем нанести косую штриховку тем же просветленным тоном, хотя можно слегка протемнить или

сгладить его. Прибегая к этому методу, мы невольно внесли в нашу работу элементы рисунка. Тот же прием можно применить к самым светлым местам.

Однако здесь мы будем вынуждены, наоборот высветлить пастозный слой, добавив к нему неаполитанской желтой или немного белил. Подготовив такой совсем уже светлый тон, мы можем покрыть им самые светлые места на световых пятнах. Направление штрихов может совпадать или быть перпендикулярными ему. Это просветление может быть вполне хаотичным и не подчеркивать стиль рисунка. Помните, что после завершающей лессировки эти светлые на светлом мазки выделяются с особой силой.

Не следует проводить такой прием на всех светлых пятнах, даже если сам покажется это уместным в вашей борьбе с их назойливостью. Этот прием допустим только кое-где, на особенно светлых местах. Если через несколько дней всем покажется. Что отмеченные достаточно светлой косой штриховкой места слишком светлы, вы вправе слегка их залессировать тем же разбавленным темным тоном.

Тем не менее, когда через неделю вы будете рассматривать конечный результат, законченный натюрморт может вам не удовлетворить. Неудача зависит от следующих причин.

Прежде всего может показаться, что в итоге тщательного выполнения всех предписанных стадий работы ваше, небольшое полотно приобрело пестровато невыразительный характер и поэтому не решает поставленных задач. В этом случае можно попытаться оживить работу. Выбрав несколько самых светлых пятен, проработайте их почти чистым слоем белил и потом очень слабо пролессируйте. Тогда эти пятна выделятся и будут «держаться» живопись. Так самой натурой вы будете подведены к живописно-ступенчатому решению. Этим вы сможете обогатить вашу живопись, создав эффект падающего узкого луча солнечного света, и тем самым устраните назойливую пестроту и невыразительность.

С другой стороны, может показаться, что сама постановка натюрморта неудачна и мешает достичь глубокого изучения старинных методов изображения в живописи.

Тогда постарайтесь составить натюрморт из таких предметов, которые по форме и фактуре несут следы времени и могут приблизить вас к манере старых мастеров. Составив натюрморт из старинных вещей. Вы можете на основе приобретенного опыта смело пуститься в творческое плавание, совершенствуя свои навыки в освоении трех-стадийного метода живописи.

Не бойтесь, стремясь усвоить стиль того или иного старого мастера, риска потерять свое творческое лицо. Если вы думаете, что когда пишете натюрморт или портрет в институте, то никому не подражаете, это верно: на вас все равно воздействуют полученные ранее художественные впечатления, хотя может быть, вы не отдаете себе в этом отчет. Такие влияния, как правило, вредны, особенно когда они проявляются подсознательно. Если же копирование работ выдающегося художника производится осознанно, сопровождаясь анализом его технических приемов и изобразительных решений, результаты могут быть весьма благотворны.

Вначале творчества гениальных живописцев с ярким индивидуальным почерком всегда можно различить влияние того или иного старшего мастера. Достаточно вспомнить Тициана, Рафаэля, Веласкеса, Гоя, Рембрант, Ван Дейка, в ранних работах заметно влияние их предшественников учителей.

Трехстадийность в живописи дает возможность шире и глубже понять специфику живописных приемов старых мастеров, расширит диапазон творческих поисков, основанных на тщательном изучении природы, обогатит фактуру живописного слоя.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, завершая работу по живописи маслом следует отметить значение методической последовательности, соблюдение которой дает возможность студентам последовательно закреплять отдельные этапы. Каждый предыдущий этап является основой и неотъемлемой составной частью последующего, без которого невозможно грамотное усвоение учебного материала. Кроме того, следует отметить, что разделение процесса носит относительно условный характер. Однако, это необходимо в силу специфики учебного процесса, требующего постоянного возвращения к ранее изученному этапу для уточнения и исправления.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Беккерман Я.И. Материалы для художественно-оформительских работ. М.: Высш. Шк, 1989. – 95с.
3. Рерберг Ф.И., Техника живописи маслом. М.: Изд-во Акад. Художеств СССР, 1990. – 153с.
4. Фейенберг Л.Е., Гренберг Ю.И. Секреты живописи старых мастеров. М.: 1989. – 368 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рис. 1 «Март». х.м. 80 х 100 см.



Рис. 2 «Стойки». х.м. 60х80 см.

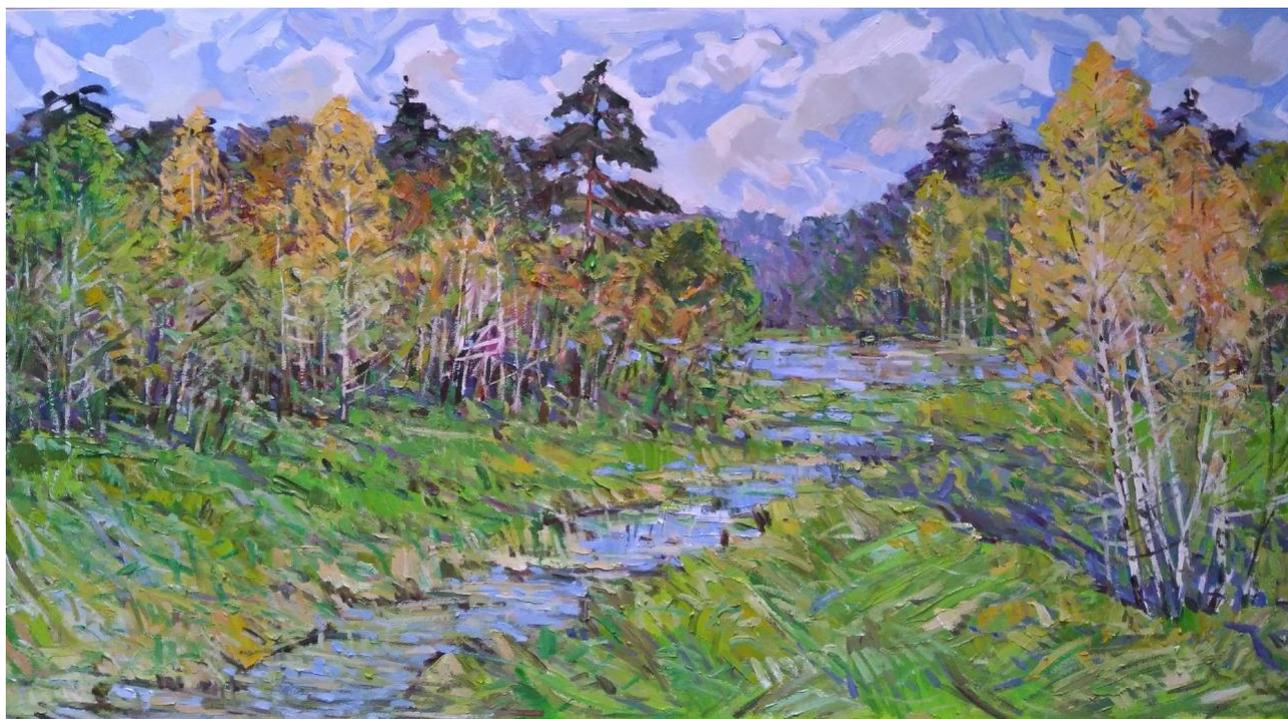


Рис. 3 «Осень в Подоле». х.м. 80x150 см.

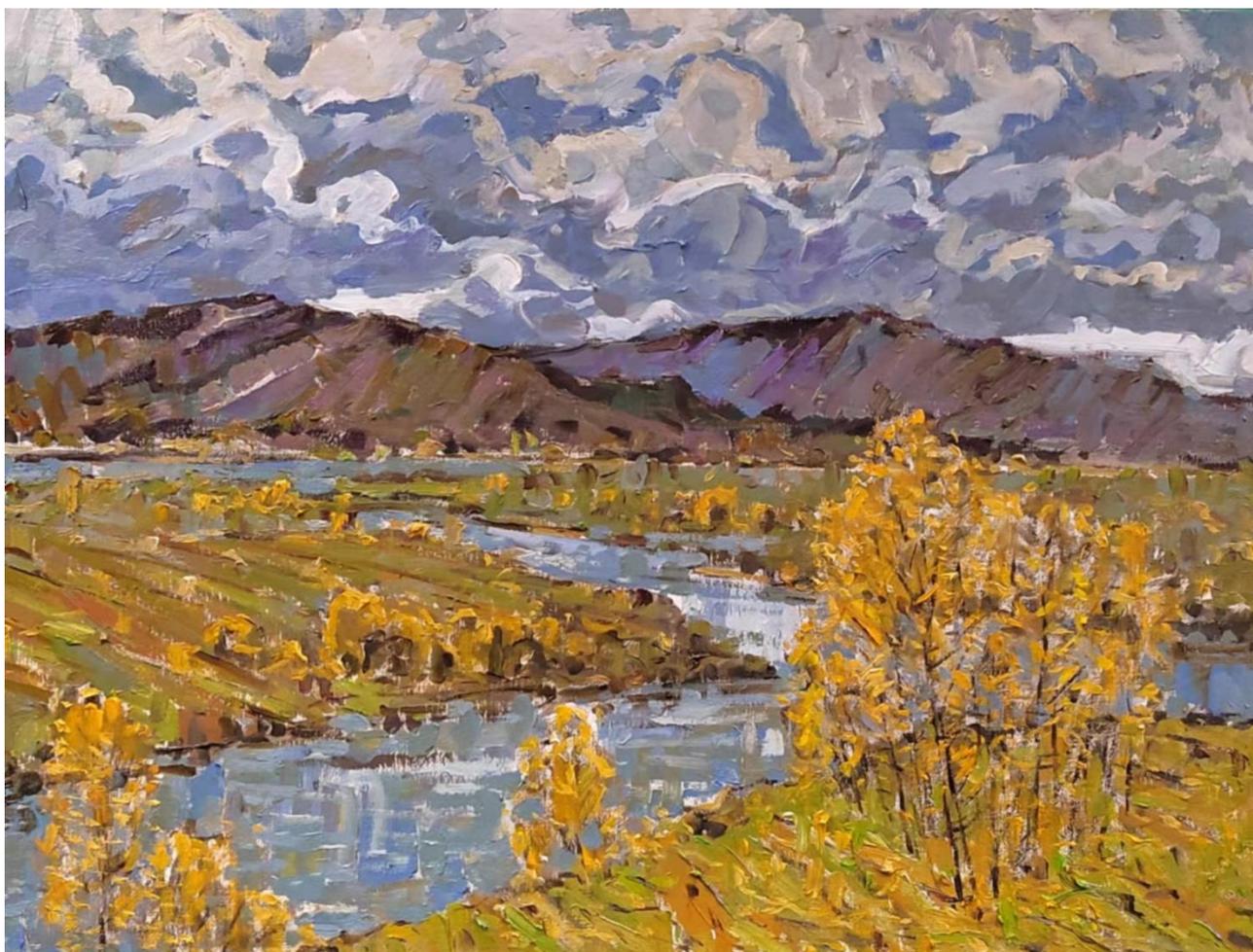


Рис. 4 «Осень. Пасмурно». х.м. 60x70 см.

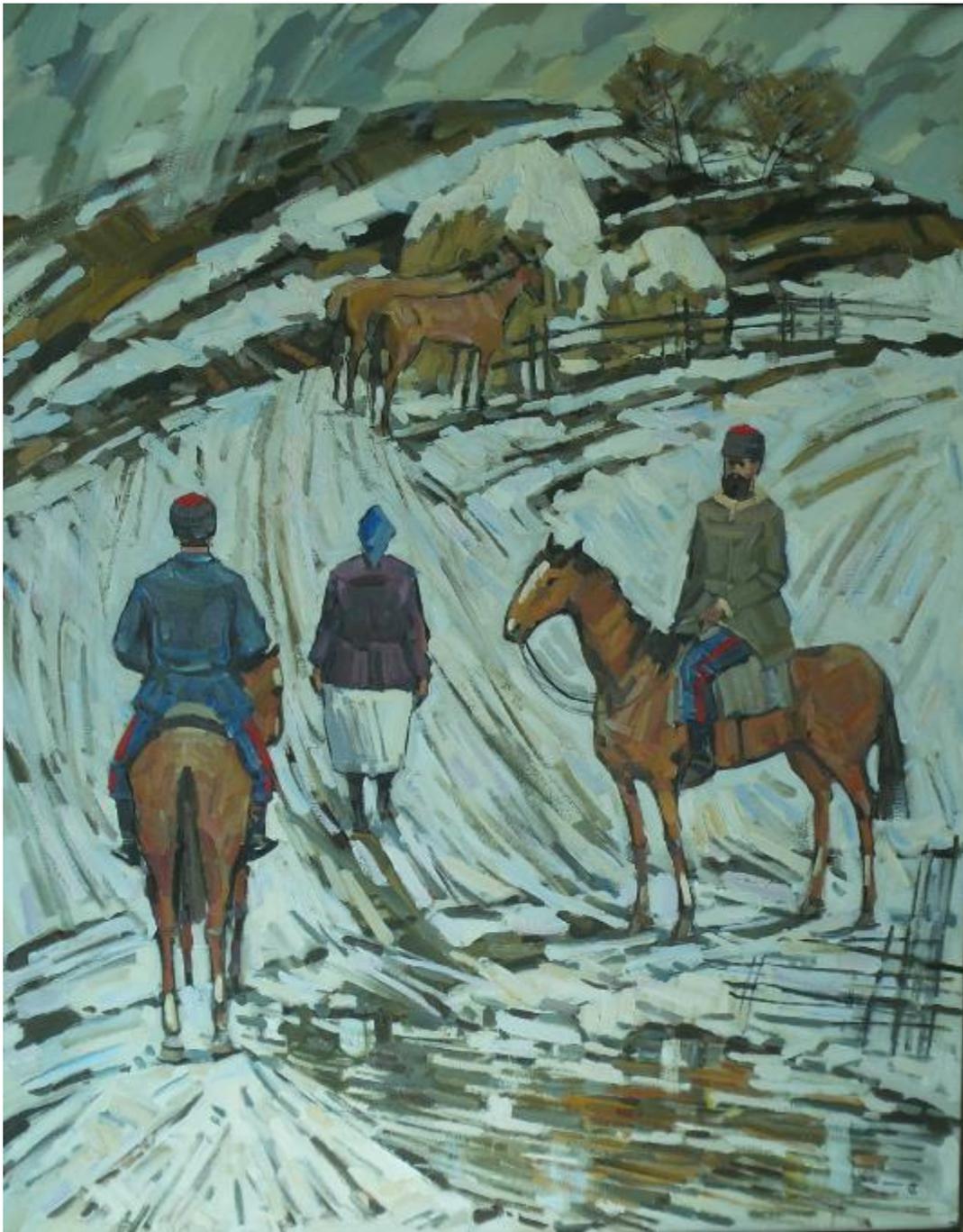


Рис. 5 «На Дону. Весна». х.м. 150x120 см



Рис. 6 «Измайловский парк. Москва». х.м. 60х90 см.



Рис. 7 «На Амуре». х.м. 60х80 см.

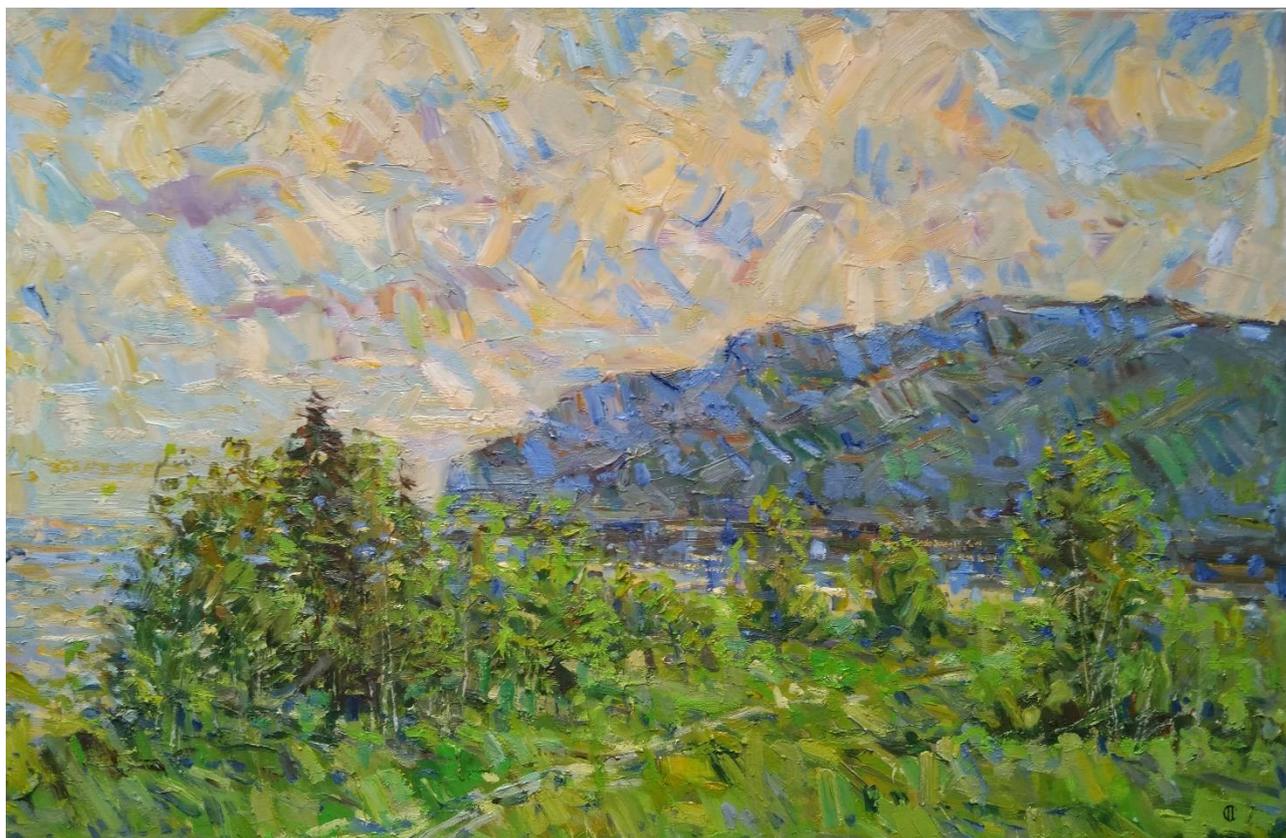


Рис. 8 «Вечерет. Шан Ма Чан». х.м. 60х90 см

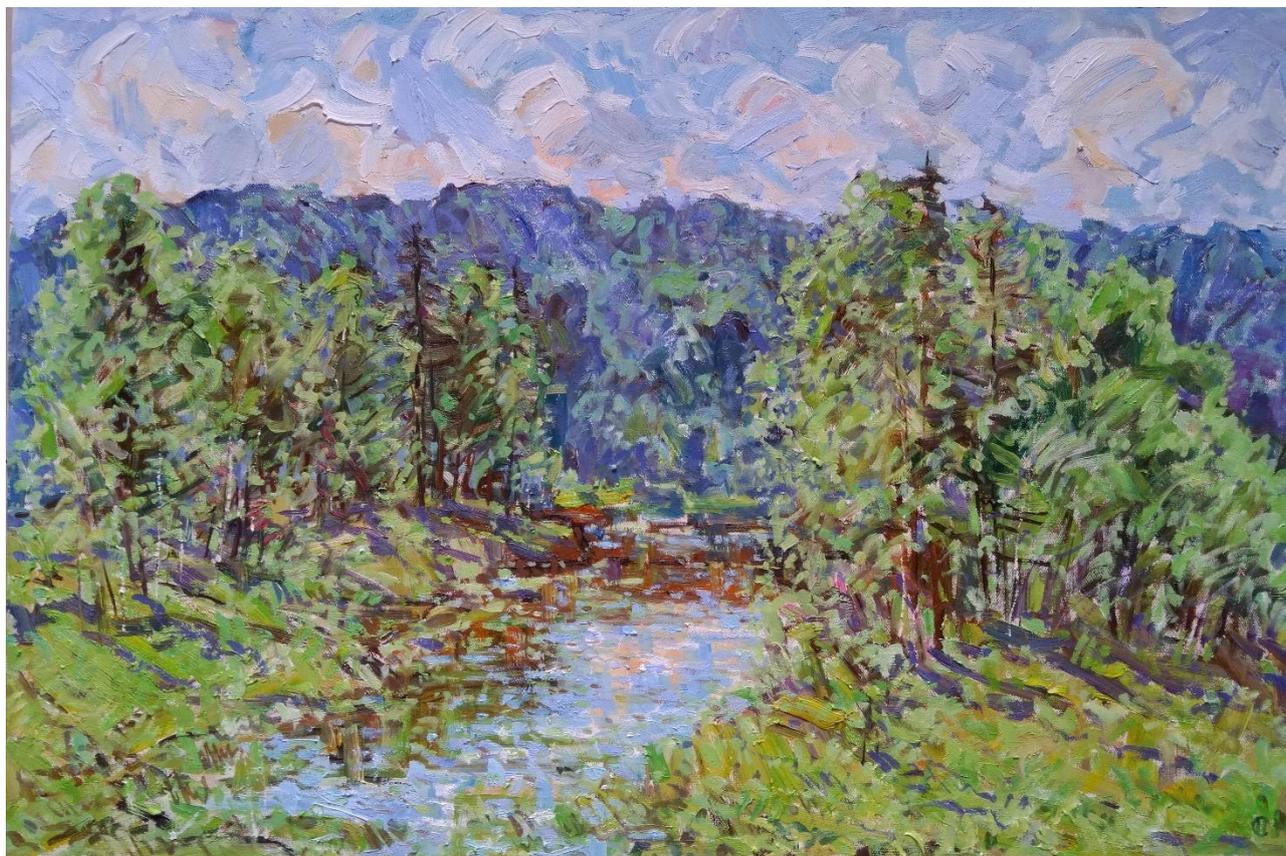


Рис. 9 «Полдень». х.м. 60х90 см.



Рис. 10 «Вечерет. Шан Ма Чан». х.м.60х90 см



Рис. 11 «Сопка. Закат». х.м. 60х90 см.



Рис. 12 «Первый снег. Шан Ма Чан». х.м. 80x100 см.



Рис. 13 «Осень. Первый снег». х.м. 90x120 см.



Рис. 14 «На обресе Тихого океана». х.м. 90x120 см.



Рис. 15 «Односумы. Домой». х.м. 50x90 см.



Рис. 16 «Осень в старых Котчищах». х.м. 60x80 см.



Рис. 17 «Весна». х.м. 80х60 см.



Рис. 18 «Измайловский парк. Москва». х.м. 60х90 см.

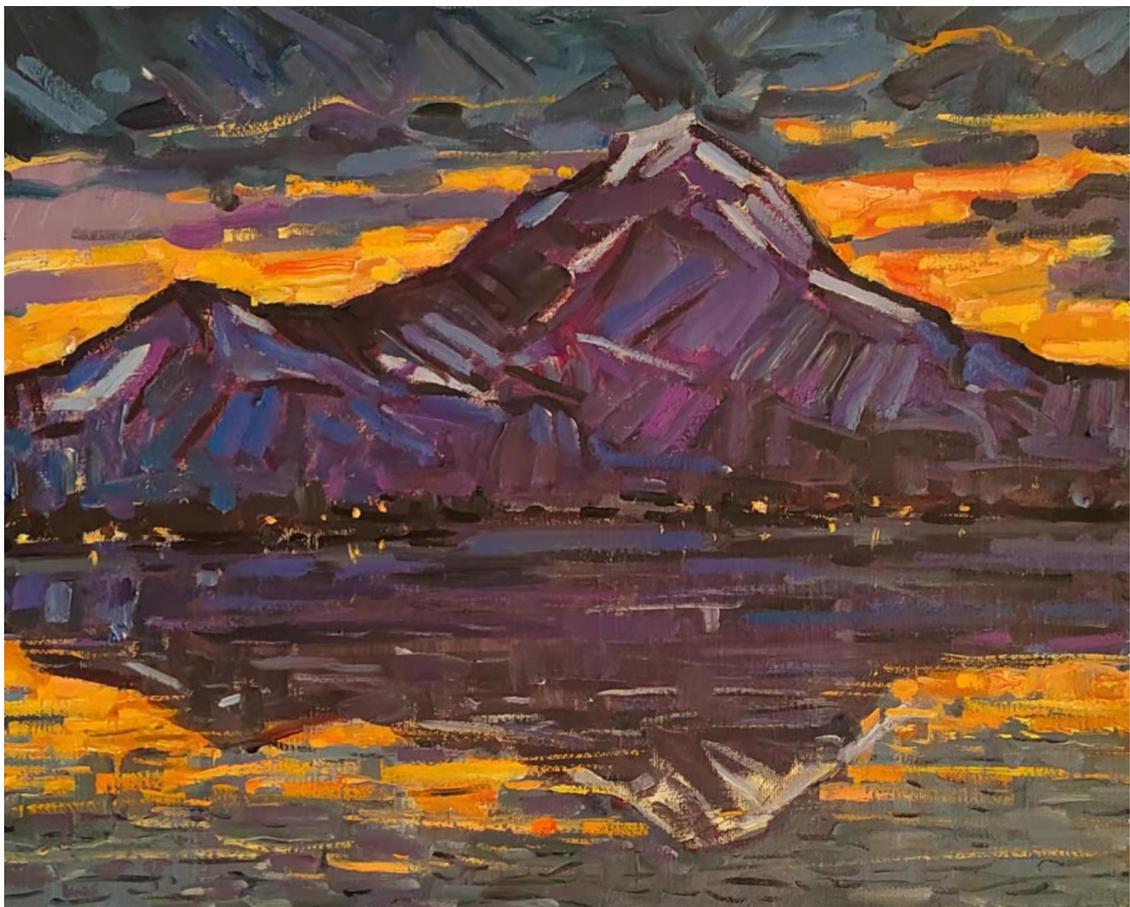


Рис. 19 «Камчатка. Закат». х.м. 60х70 см.