

Министерство образования Российской Федерации
АМУРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

С.А. Попов, С.В. Санатова, А.И. Жигалов.

АКАДЕМИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ: МАТЕРИАЛЫ И ТЕХНИКА
ИСПОЛНЕНИЯ

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ

Благовещенск 2002

ТЕХНИКА ЖИВОПИСИ АКВАРЕЛЬЮ

Слово "акварель" происходит от латинского слова aqua (вода) - так называется живопись прозрачными красками, разведенными на воде.

Акварельными красками покрывают бумагу тонким, прозрачным слоем без белил. Просвечивая сквозь краску, бумага в акварели играет такую же роль, как белила в настенной живописи и в гуаши. Прозрачность – основное качество акварели, отличающее ее от гуаши, темперы и красок, применяемых в настенной живописи.

Палитра.

Для акварели приготавливаются специальные металлические эмалированные палитры с перегородками или углублениями для красок и кистей. Можно использовать для палитры и белый пластик. Для работы в студии палитру может заменить простая белая тарелка.

Для этюдов на природе необходимо иметь этюдник или ранец, где помещаются все необходимые принадлежности: бумага, палитра с красками, кисти, карандаши, посуда для воды и губка.

Бумага

Прочность акварельной живописи и качество ее в значительной степени зависят от бумаги. Для нее употребляется белая бумага, изготовленная из тряпок, которая не желтеет (из древесины желтеет и потому менее пригодна).

Лучшей бумагой для акварели считается ватманская: она отличается белизной, плотностью, хорошо воспринимает краски, выдерживает многократное покрывания краской и водой.

После смачивания водой бумага растягивается, вздувается, листы для крупных акварельных работ необходимо натягивать на планшет. Делается это следующим образом: края листа загибают на 2-3 см. на лицевую сторону; обратную сторону бумаги, за исключением загнутых краев, смачивают при помощи губки водой, а загнутые края смазывают клеем ПВА, разгибают и приклеивают к планшету по торцам. После этого бумагу смачивают с лицевой стороны и равномерно растягивают на планшете.

Кисти

Акварельные кисти изготавливают из волоса пушных зверьков. Лучшие кисти – колонковые. Акварельная кисть должна быть упругой, хорошо удерживать воду и в мокром виде иметь тонкий, как у иголки, конец. Для работы надо иметь две или три кисти различного размера - напр. № 3, 10 и 18.

Краски

Акварельные краски изготавливаются из красящего вещества (пигмента), расстертого в водяном растворе на клею с добавлением небольшого количества сахара, глицерина или меда.

Акварельные краски бывают твердые – в плитках, мягкие – в чашечках и жидкие – в тюбиках. Твердые краски натирают с водой на палитру. Мягкие берут влажной кистью и разбавляют на палитре водой. Жидкие краски в небольшом количестве выжимают из тюбиков и кистью разбавляют водой. Наиболее удобна для употребления мягкая акварель в чашечках.

По цветам наиболее распространенные акварельные краски следующие:

Синие - синий кобальт, ультрамарин, берлинская лазурь (сильная и яркая краска, но они не выдерживают смешения почти ни с какими другими красками).

Зеленые - зелень изумрудная, кобальт зеленый светлый, зеленая земля.

Желтые - стронциановая, желтый кадмий, охра, желтый марс, сиена натуральная.

Красные - красный кадмий, киноварь, краплак, охра красная, краплак дополетовый (краплак и киноварь менее цветостойки; краплак от яркого света выцветает, а киноварь – темнеет).

Коричневые - сиена жженая, умбры – натуральная и жженая, сепия.

Черные - кость жженая слоновая, виноградная черная, сажа газовая (самая прочная и удобная в работе – кость жженая слоновая).

Начиная освоение акварельной техники не следует применять слишком много красок: это может повредить делу. Рекомендуется вначале брать только девять следующих красок: кобальт синий, ультрамарин, охру светлую, кадмий желтый и красный, краплак фиолетовый, изумрудную зелень, сиену жженую и слоновую кость.

Смешение красок

Желтую, красную и синюю краски принято называть основными, или, по определению Леонардо да Винчи, – простыми. "Простыми красками, – писал Леонардо, – я называю те, которые не составлены и не могут быть составлены путем смешивания других красок." Зеленая, фиолетовая и оранжевая краски, которые можно получить от смешения основных красок, называются составными. Зеленые получаются от смешения желтой и синей, оранжевые – от смешения желтой и красной. Зеленые, оранжевые и фиолетовые цвета ярких оттенков не всегда удастся получить смешением основных красок, приходится брать готовые краски нужного цвета.

Контрастные цвета называются дополнительными, к ним относятся следующие краски: малиновый – зеленый, красный (киноварь) – голубовато-зеленый, оранжевый – голубой, желтый – ультрамарин, желто-зеленый – фиолетовый.

Смесь двух основных красок дает цвет, дополнительный к третьей основной краске. Дополнительные цвета, положенные рядом обоюдно усиливаются по контрасту, кажутся более яркими. Напр. красный по соседству с зеленым будет казаться более красным и ярким, чем, рядом с другим цветом. Зная эту особенность, ее используют для достижения яркости тонов.

Если два дополнительных цвета смешивать в одинаковых количествах, то получится сероватый цвет.

Чтобы ослабить яркость какого-нибудь цвета, его покрывают слабым раствором краски дополнительного цвета или изменяют окружающий цвет. Напр., чтобы немного ослабить красную краску, нужно покрыть ее слабым раствором зеленой или изменить окружающие цвета, приблизив их к красноватому оттенку.

Серые тона лучше всего получаются не смешиванием двух дополнительных, а с помощью черной краски. Прибавлением к черной краске небольшого количества других можно получить любые оттенки серых тонов. Это важно отметить, т.к. чисто серые цвета, без другого оттенка, встречаются крайне редко. Синие цвета принято называть холодными, а желтые, оранжевые и красные – теплыми. В каждой паре дополнительных цветов – один холодный, а другой теплый. Зеленый цвет может быть и холодным, и теплым, в зависимости от того, имеет ли он синеватый или желтоватый оттенок. Цвет молодой весенней зелени – более теплого оттенка, чем летняя зелень. Серые цвета тоже бывают холодными и теплыми.

Нужный цвет можно получить посредством смеси, составленной на палитре, или наложением одной краски на другую.

Работа кистью

Техника акварельной живописи не так проста, как может показаться с первого раза. Она развивается только в результате вдумчивой работы, длительных упражнений в рисовании с натуры. Главная трудность при работе акварелью в том, что она почти не допускает переделок. Ошибочно положенный тон далеко не всегда можно исправить; напр. вторичным покрытием краской нельзя из темного тона сделать светлый, при каждом новом покрытии тон будет делаться еще темнее. Во многих случаях приходится смывать неудачное место, что требует большой сноровки. Необходимо избегать серьезных поправок, требующих смывания рисунка и выскабливания. Поскольку акварельные краски быстро высыхают каждый удар кисти нужно делать продуманно, каждый мазок накладывать по форме и выявлять ее характер.

Количество краски на кисти должно быть достаточным для того, чтобы краска свободно стекала на бумагу. Слишком сухая кисть помешает положить краску ровно и сочно. Для покрытия больших плоскостей используются большие кисти № № 18 и 20. Жидкая акварельная краска при наклонном положении бумаги имеет свойство, стекая вниз, оставлять вверху совершенно ровный слой краски. Этим свойством акварели пользуются для получения ровного тона. Чтобы получить ровное покрытие, планшет с натянутой бумагой слегка наклоняют. Сперва кистью с раствором краски нужного тона проводят линию у верхнего края закрашиваемой плоскости. Дальше кистью, пропитанной краской, проводят вторую линию - чуть ниже первой и т.д. Ведя покраску, следите за тем, чтобы по всему нижнему краю было небольшое скопление краски не дающее ему подсохнуть. Если по окончании работы у нижнего края закрашиваемой площади окажется избыток краски, снимите его выжатой кистью. Густые, темные тона акварели менее ровно ложатся на бумагу, чем прозрачные, светлые. Когда требуется покрыть ровный гладкий темный тон, обычно его покрывают не сразу, а постепенно, накладывая один на другой слабые, прозрачные тона. При этом каждый новый тон накладывается только после того, как просохнет ранее положенный тон. Когда необходимо покрыть поверхность не ровным, а постепенно ослабляющим тоном, начинают покрывать с темного места, постепенно прибавляя к раствору краски все больше и больше воды. Можно и наоборот - начинать покраску со светлого тона, нанесенного сгущая раствор прибавлением краски.

Границы отдельных тонов приходится делать в одних местах отчетливыми, резкими, в других - расплывчатыми, незаметными, как, напр., переходы от света к тени на крупных телах (цилиндр, шар) или очертание облаков в пейзаже. Если писать по сухой бумаге, сильно заливая раствором краски, то у покрашенной таким образом поверхности края получатся отчетливыми, а если накладывать тон на сырую или мокрую бумагу - расплывчатыми, мягкими. Когда требуется ослабить силу тона и изменить его цвет, приходится красочный слой удалить с бумаги частично или целиком. Краски принято снимать губкой, или промокательной бумагой.

Рисование с натуры

Начинать упражнение в акварельной живописи с натуры следует с простейших натюрмортов, составленных из двух-трех предметов, затем можно приступать к более сложным натюрмортам, постепенно усложняя задачу в соответствии с учебным планом по данной дисциплине.

Сперва наносится контур изображаемых предметов. Чем он точнее, тем легче порой работать красками. Наносить контур на рисунке, уже покрытом красками, весьма трудно. Линии должны быть очень тонкими и легкими, чтобы они не проступали сквозь краску. Рисунок наносят осторожно, избегая лишних линий и употребления резинки, - она нарушает верхний слой бумаги, после чего краска ложится неровно. Чтобы краска

ложилась ровнее, по окончании нанесения контура рисунок нужно смочить водой при помощи губки.

Работа красками

Первые упражнения лучше всего исполнять какой-либо одной краской, напр., слоновой костью или сепией. Приступая к работе по готовому контуру, прежде всего внимательно всмотритесь в изображаемую натуру, чтобы определить, где находятся самый темный и самый светлый тона. Промежуточные тона в рисунке должны быть настолько же слабее самого темного тона, насколько они слабее в натуре. Прокладку краской начинайте с главных темных масс и теней, выявляя прежде всего основные формы. Ни в коем случае не начинайте с отделки частных, деталей, помня слова Леонардо да Винчи: "Всякая любовь, обращенная на частность, пренебрегает целым".

При письме акварелью идите от темных мест, от теней, от более ярких, определенных цветов к менее определенным. Работая с натуры, не подбирайте поодиночке отдельные цвета, а внимательно сравнивайте краски натуры между собой по тону (по степени темноты или степени светлоты) и по цвету, не забывая в то же время о форме изображаемых предметов, их конструкции и характер.

ТЕХНИКА ЖИВОПИСИ ГУАШЬЮ

Гуашью называется тип краски (от франц. "гуашь" – водяная краска), а также произведения искусства, выполняемые этими красками.

Так же как и акварель, гуашь относится к клеевым водорастворимым краскам, однако по своим качествам она резко отличается от акварели, хотя ее состав (красители и связующие вещества) почти такой же, как, напр., у медовой акварели. Отличительная особенность - то, что она лишена прозрачности. Это ее свойство связано со значительным количеством (по отношению к содержанию связующего вещества) пигмента и наполнителя.

Кроме того, для большей "укрывистости" многие гуашевые краски содержат белила (свинцовые, цинковые, титановые), что делает высохшую краску несколько белесоватой, придает ей матовость и бархатистость.

Гуашь выпускается двух видов - художественная и плакатная. Первая предназначена для станковой живописи, вторая – для оформительских работ. Плакатная гуашь обладает большей кроющей способностью и цветовой насыщенностью, что достигается зелиной цинковых белил каолином, который меньше разбавляет краску, делает ее более плотной, насыщенной и звучной.

Гуашь фасуется в пластмассовые стеклянные и металлические банки разной емкости. Кроме того, в последние годы появилась высококачественная гуашь в тубиках. Продается гуашь отдельными красками или наборами в картонных коробках.

Хранить гуашь следует при комнатной температуре, оберегая ее от перемерзания. Засохшую краску разводят водой, при этом она сохраняет свои качественные показатели.

По светостойкости гуашь подразделяется на три группы:

Первая группа - светостойкая, в свою очередь делится на две подгруппы – А и Б. К подгруппе А относятся вполне светостойкие краски (5 баллов), обозначаемые двумя красными звездочками; к подгруппе Б – светостойкие краски (4 балла), обозначаемые двумя черными звездочками.

Вторая группа – умеренно светостойкие краски (3 балла), обозначаемые одной черной звездочкой.

Третья группа – слабо светостойкие краски (2 балла). На элементе нет звездочек.

Нашей промышленностью выпускаются в основном светостойкие гуашевые краски. Для декоративных и художественно-оформительских работ выпускается флуоресцентные гуашевые краски. Они представляют собой суспензию флуоресцирующих пигментов (растворов красителей и люминофоров в органических конденсирующих смолах) со связующим веществом (клеем) с добавкой пластификаторов и антисептика. Такие пигменты обладают свойством свечения, благодаря чему выглядят

необычайно яркими. В основном это краски теплых тонов – красного, фиолетового, желтого.

Флуоресцентная гуашь разбавляется водой. Эта краска имеет низкую кроющую способность, поэтому рекомендуется наносить ее на основание белого цвета – белый грунт, бумагу и т.п., что делает ее более яркой. Наносится она тонким слоем.

При смешении флуоресцентной гуаши с обычной яркость резко снижается, поэтому ее применяют только для внутренних работ.

Трудность работы с гуашевыми красками в том, что при высыхании они значительно изменяют цвет и светлость. Светлеют окись хрома, кадмий, кобальт, охра светлая и золотистая, изумрудная и зеленая; темнеют с последующим высветлением ультрамарин, краплаки, сиена натуральная и жженая; темнеют ганза желтая и оранжевая.

При работе с гуашью для определения цвета и его плотности, получаемого в результате высыхания, пользуются заранее заготовленными колерами (накрасками).

Палитра

Для работы гуашью в студии в качестве палитры можно использовать белую тарелку или белый прямоугольный пластик. Для работы на пленэре необходимо иметь этюдник или планшет, где помещаются бумага для рисования и палитра, и сумочка для красок, кистей и емкости для воды.

Бумага

Лучшей бумагой для живописи гуашью считается ватманская; она отличается белизной, плотностью, хорошо воспринимает краски, хорошим сцеплением с красочным слоем. Можно использовать также плотный белый картон.

Кисти

Для живописи гуашью применяются – колонковые, ушные и щетинные кисти; щетинные для покрытия больших плоскостей, колонковые или ушные - для уточнения и доработки.

Для работы надо иметь две или три кисти различного размера (колонковые кисти - №№ 1,10; щетинные - № №10,12).

Краски

Рассмотрим принцип смешивания гуашевых красок.

Красную, желтую и синюю краски принято называть основными, зеленые, фиолетовые и оранжевые, которые можно получить от смешивания

основных красок - составными. Наиболее контрастирующие между собой называются дополнительными.

Дополнительные цвета, положенные рядом, обоюдно усиливаются по контрасту, кажутся более яркими - напр., красный по соседству с зеленым будет казаться более ярким. Эту особенность дополнительных цветов используют для выявления яркости тонов.

Если два дополнительных цвета смешивать в одинаковых количествах, получится сероватый цвет. Но серые тона лучше всего получаются не смешиванием двух дополнительных, а с помощью черной краски. О градации теплых и холодных цветов, уже говорили в предыдущем разделе; это относится и к гуашевым краскам.

Работа красками

Первые упражнения лучше выполнять какой-нибудь одной гуашевой краской, напр., черной или сиеной жженой, чтобы понять и усвоить тональные отношения – свет, тень, полутень, рефлекс. Затем можно приступить к живописному письму гуашью.

Техника живописи гуашью близка по параметрам к технике живописи маслом, о которой говорится в следующем разделе, но она имеет и свои характерные особенности, а именно - при высыхании красочный цветовой слой высветляется, в то время как цветовой слой масляной живописи при высыхании фактически не изменяется.

Поэтому при письме гуашью необходимо брать на полтона плотнее, чем в постановке. Этот навык приобретается с опытом постоянной работы над натурой в студии и на пленэре.

Изображая тени, помните, что тень отличается от освещенной части предмета не только тоном, но и цветом. Тень по тону всегда темнее цвета, а по цвету тень теплее или холоднее света, в зависимости от освещения.

ТЕХНИКА ЖИВОПИСИ МАСЛОМ

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, получатся 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 (см .1 на обороте обложки). 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 (см. рис.2 на обороте обложки). Необходимо иметь для работы также мастихин (см. рис.3 на обороте обложки), 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 (рис. 4 на обороте обложки).

В масляной живописи прежде всего необходимы белила.

До XIX в. 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 необходимы 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, 1/2 – масла льняного, 1/2 – пинена (растворитель № 4).

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

Грунты

Существует несколько рецептов изготовления грунта. Кусок холста о 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 водоземлюльсионной краске), 10 капель глицерина (для эластичности). Грунт наносят в три слоя щеткой или флейцем. Указанным количеством грунта можно покрыть 1м² 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 в 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 (См. рис.5 на обороте обложки). Масляными красками можно писать, ничем 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 нужно сделать краску 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 - избавиться от жухлости красочного слоя. Жухлость можно удалить также отбеленным маслом, специально приготовленным для живописи. Перед вторичной пропиткой можно протереть жухлые места слабым раствором дамлярного или мастичного лака. В качестве растворителя скипидарных лаков применяется очищенный скипидар. Лаки приготовленные на уайт-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 сохнущие краски (краплак, газовую черную). Обычно краска в первый день не высыхает, и на другой день можно продолжать по-сырому. Когда же краска перестанет пачкать, надо на несколько дней оставить работу и продолжить 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. Протираание 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.

Существует несколько технических приемов письма масляной краской. В старину к примеру, тщательно нарисовав контур, делали подмалевок, 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. Напр. И.Е. Репин писал в один сеанс по-сырому без предварительного рисунка, подмалевков и лессировок не только этюды, но и законченные портреты. Большие работы он выполнял долго, много в них переделывая, 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 – лессировка.

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 живописной палитре существует ряд масляных красок, которые можно назвать лессировками - прозрачными даже в очень плотном слое. Таковы разнообразные "лаки" и краплаки (гарансы), 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 тогда 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 других оптических явлений в красочном слое, довольно сложна. Практическое же понимание вопроса, в сущности, не очень сложно.

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 лессирующая 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 при 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 и 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 живописности

Следует обратить внимание на основные компоненты понятия живописности.

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

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

Пятое условие живописности - колорит: – вторая после формы фундаментальная основа живописи. Один из мощных факторов, воздействующих на него, заключен в валерах (от франц. слова *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 изображения, 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 1 л 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 горячий клей добавить горячей воды - обычно достаточно 2-3 столовых ложек. Необходимо помнить, что остывший клей, потерявший жидкую консистенцию, в холодном виде должен приобрести характер слабого студня. В состав грунта желательно ввести небольшое количество классификатора – глицерина для придания грунту эластичности. Далее нужно 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. Приготовить подрамник, размером, к примеру 50 x 70 см. с достаточно плотно натянутым на него холстом. Натянутый холст, предварительно проклеенный тем же клеем, на котором готовился грунт, следует дважды покрыть грунтом, лучше всего широкой плоской щетинной кистью. Первый слой грунта наносят диагонально, начиная с правого верхнего угла. В еще горячий клей следует добавить немного воды, сделав его несколько более 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 7 мм 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 (50 x 70 см) 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 пиненом № 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 оттушим правую часть тени каждого предмета на белый грунт, чтобы получился объем, т. е. чтобы коричневая пропись сходила постепенно "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 небольшим добавлением черной. Общий тон имприматуры должны 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-коричневой 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, протемненная пропись сама по себе может быть очень красива. Представим себе, что шторы слегка раздвинуты и на цветы, на фрукты, на доску фона падает узкий, вертикальный прямой луч света. Этот луч достаточно ярко высветляет тот или иной цветок. Заготовив несколько нужных 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 форма была выпуклой, даже чрезмерно объемной, причем одни формы возникали бы особенно рельефными, а другие, уходящие в тень и сливающиеся между собой или с фоном, - только чуть-чуть тронуты сквозным мазком, скорее на рефлексах, чем по тусклым светам. Вообще говоря, все рефлексы лучше тронуть скользящим прикосновением кисти, причем, если это соответствует натуре, можно в основной светлый тон подмешать немного ультрамарина, черной или темно-зеленой краски (темного 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 по 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, сведем "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 корпусном 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 (натуральной и 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 снимем со светлых мест часть краски. Лессировка тотчас же приобретет 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 рефлекс хорошо бы покрыть едва заметным холодноватым тоном в зависимости от того, какой предмет отбрасывает этот рефлекс. Имейте в виду, что при всех стадиях нам 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 полутьнь выдвинувшиеся 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 перпендикулярным 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 вам покажется это уместным в вашей борьбе с их назойливостью. Этот прием допустим только кое-где, на особенно светлых местах. Если через несколько дней вам 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 вас 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 трехстадийного 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 неверно: на вас все равно воздействуют полученные ранее художественные впечатления, хоть, 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 вам. В начале творчества гениальных живописцев с ярким индивидуальным почерком всегда можно различить влияние того или иного старшего мастера.

Достаточно вспомнить Тициана, Рафаэля, Веласкеса, Гойи, Рембрандта, Ван Дейка - в ранних работах заметно влияние их предшественников и учителей.

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

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Я.И. Беккерман Материалы для художественно-оформительских работ. М: "Высш. шк.", 1989
2. В.В. Журавлев Техника акварели. М.: Изд-во.: Акад. Художеств СССР, 1990
3. Ф.И. Рерберг Техника живописи маслом. М.: Изд-во.: Академия художеств СССР, 1990 г.
4. Л.Е. Фейенберг, Ю.И. Гренберг Секреты живописи старых мастеров. М. 1989

СОДЕРЖАНИЕ

Техника живописи акварелью

Палитра.....	3
Бумага	3
Кисти	3
Краски	4
Смешение красок	4
Работа кистью	5
Рисование с натуры	6
Работа красками.....	7

Техника живописи гуашью

Палитра	9
Бумага	9
Кисти.....	9
Краски	9
Работа красками	10

Техника живописи маслом

Материалы и инструменты	11
Грунты	12
Техника письма масляной краской.....	12
Понятие живописности.....	14
Трехстадийный метод в живописи	15
<i>Библиографический список.....</i>	<i>20</i>

Сергей Анатольевич Попов,

доц. кафедры дизайна АмГУ, член Союза художников России;

Светлана Виленовна Санатова,

ст. преподаватель кафедры дизайна АмГУ;

Александр Иванович Жигалов,

доц. кафедры дизайна АмГУ, член Союза художников России.

Академическая живопись: материалы и техника исполнения

Учебно-методическое пособие

РЕЦЕНЗИЯ

На учебно-методическое пособие
"Академическая живопись: материалы и техника исполнения"

Авторы: С.А. Попов, С.В. Санатова, А.И. Жигалов

Учебно-методическое пособие "Академическая живопись: материалы и техника исполнения", базируется на основных принципах, которые расширяют диапазон студийных и творческих поисков студентов при изучении натуры. Дает возможность более шире и глубже понять специфику живописных приемов. Обогащает представление о фактуре живописного слоя и технических параметров на профессиональном уровне.

Данное методическое пособие рекомендуется для использования в учебном процессе, при изучении дисциплины "Академическая живопись" для специальностей 0523, 0524, 0525.

С.А. Попов – раздел 3

С.В. Санатова – раздел 2

А.И. Жигалов – раздел 1

Председатель Амурской
организации Союза
Художников России

В.В. Кондратьев

Учебно-методическое пособие

"Академическая живопись: материалы и техника исполнения"

Авторы:

Попов Сергей Анатольевич, доцент кафедры дизайна

Санатова Светлана Виленовна, старший преподаватель кафедры дизайна

Жигалов Александр Иванович, доцент кафедры дизайна

