



Министерство образования и науки РФ
УМО РФ по педагогическому образованию
Московский открытый социальный университет

Учебное
пособие
для вузов

Ю.П. Шашков

ЖИВОПИСЬ И ЕЕ СРЕДСТВА

*Рекомендовано УМО по специальностям
педагогического образования в качестве
учебного пособия для студентов
высших учебных заведений,
обучающихся по специальности
050602 (030800) — изобразительное искусство*



Москва
Триеста
2006

Москва
Академический Проект
2006

УДК 7.0
ББК 85.1
Ш 12

Рецензенты:

В.С. Кузин — акад. РАО РФ, засл. деятель науки РФ,
докт. пед. наук, профессор;
В.К. Лебедко — докт. пед. наук, профессор.

Шашков Ю.П.

Ш 12 Живопись и ее средства: Учебное пособие для вузов — М: Академический Проект: Трикста, 2006. 128 с., цв. вклейка.

ISBN-5-8291-0639-6 (Академический Проект)
ISBN 5-902358-68-x (Трикста)

Учебное пособие написано в соответствии с программой по живописи для художественных и художественно-графических факультетов по специальностям «Изобразительное искусство», «Декоративно-прикладное искусство» и «Дизайн». Оно дает будущим специалистам знание основ живописного реалистического изображения, а также сведения о материалах, технике и творческих приемах. Автор подробно рассматривает особенности живописи акварелью, масляными красками, темперой, гуашью, пастелью.

УДК 7.0
ББК 85.1

ISBN-5-8291-0639-6
ISBN 5-902358-68-x

© Шашков Ю.П., 2005
© Академический Проект, оригинал-макет, оформление, 2006
© Трикста, 2006

Введение

Начиная с детского сада детям прививают любовь к рисованию. Они знакомятся с многоцветьем карандашей и красок, выполняют несложные задания. Детское воображение впитывает в себя и сказку и явь.

Рисунок ребенка отражает его внутренний мир, который складывается у него под влиянием жизни в семье, в городе, в сельской местности, а также при воздействии его индивидуальных качеств.

Чтобы внутренний мир ребенка приобрел большую духовность, развитое воображение необходимо воспитывать, необходимо развивать в ребенке чувство прекрасного, умение видеть в окружающем красоту, сочетать виденное с услышанным. Для этого подойдут красивая музыка, мелодичное пение, спектакли, чтец-декламатор, а также великий воспитатель человеческих душ — книги. Чем раньше ребенок столкнется со всем этим, тем ярче и незаурядней будет его личность.

Способность воспринимать, чувствовать и правильно оценивать прекрасное в природе, искусстве, общественной жизни, любить прекрасное и уметь воплощать его в творческой деятельности — эти качества должны воспитываться и развиваться художником на протяжении всей жизни.

Среда обитания неизбежно воздействует на человека, и те визуальные реальности, в которых участвует художник, формирует область предметной среды.

Под «окружающей средой» подразумевается не только то, что непосредственно окружает человека в повседневном быту, но и все предметно-пространственное окружение, включая и естественную природу, и те памятники прошлых эпох, которые играют существенную роль в формировании современного культурно-исторического ландшафта.

Помимо всех форм материального окружения человека необходимо включить в характеристику понятия «окружающая среда» и факторы, которые участвуют в развитии духовной жизни общества.

В создании окружающей среды принимают участие архитекторы, художники монументально-декоративного искусства, дизайнеры и прочие специалисты. Элементы предметно-пространственного окружения является объектами творчества как в области так называемого «чистого» или станкового искусства, так и в области сценографии, полиграфического искусства, синтетического искусства и т. п.

Из столь широкого понимания проблемы художественной среды следует, что каждый художник, в каком бы виде или жанре творчества он ни работал, ответственен перед самим собой и обществом, грядущими поколениями за тот творческий вклад, который он вносит уже сегодня в разработку материальной среды как основы духовного совершенствования людей.

Форма и цвет, используемые художниками в каждом отдельном произведении, образуют замкнутую систему, в которой все элементы взаимосвязаны: характер формы с трактовкой пространства, движение с ритмом и масштабом, материал с фактурой и цветом. Все художественно воспринимаемые элементы подчиняются идейной и эстетической концепции автора, поэтому выражают его индивидуальное мировоззрение, что и служит общей, выстроенной в едином ключе художественной исполнительской задачи.

Процесс обучения рассматривается как эволюционный процесс, который должен привести к творческой деятельности. В связи с этим визуальное восприятие рассматривается не как пассивный акт созерцания, а как возможность изобразить объект по представлению с разных сторон, что способствует динамичной мыслительной деятельности, ведущей к развитию воображения и образного мышления.

Решение живописных задач должно происходить через изучение предметов, объектов окружающей среды, понимание их формы и наблюдение за их отображением в произведениях изобразительного искусства. Активизация изобразительной деятельности должна осуществляться через полученные знания о природе цвета и законах цветоведения, что важно для правильного реалистического построения в живописном творчестве. Систематизированный подход к решению про-

блемы цветотонного воспроизведения в живописи должен осуществляться с использованием различных живописных техник исполнения.

Факторы педагогического влияния в обучении профессиональному искусству сопряжены с изучением студентами свойств цвета в живописи, проводимого как в закрытом помещении, так и на открытом воздухе (пленэре).

Именно на пленэре в полную силу сказываются эффекты воздушной перспективы, воспринимаются изменения природной окраски предметов в зависимости от меры их удаления от художника, что должно быть передано в этюде. При этом декоративное начало способствует обобщению цветов, появлению тонкого колорита, который в буквальном смысле не передается при «списывании» цвета с природы.

Преобладающее значение в условиях пленэра имеют также рефлексы. Они составляют цветовое богатство пленэрной живописи.

Еще Леонардо да Винчи в «Книге о живописи» утверждал: «Различие в ощущении и применении рефлекса (делит художников) на два лагеря, из которых каждый порицает своих противников».

Не случайно рефлекс, а с ним и другие эффекты пленэра стали основной темой теоретической мысли и художественной практики на протяжении всего XIX в. Так, Энгр заявляет: «Знайτε и никогда не забывайте, что рефлекс всего лишь незначительный господинчик довольно дурного общества, который должен все время смиренно держаться в стороне, со шляпой в руке, всегда готовый уйти». Он же, по свидетельству Делакруа, считал: «Рефлекс недостоин исторического живописца». В те времена историческая живопись, т. е. картина с глубокой идеей, с сюжетом, отражающим значительные события в жизни человечества, считались вершиной художественного творчества.

Энгру возражает Делакруа: «В природе все — рефлекс! (Правда, надо добавить, что у французов слово «рефлекс» чаще означает «полутон».) Чем больше я размышляю о цвете, тем больше убеждаюсь в открытии, что окрашенный рефlekсами полутон есть тот принцип, который должен доминировать. В самом деле, это он дает верный тон, тон, образующий валер, самый

важный в предмете и дающий ему существование. Свет, которому нас в школах учат придавать такое большое значение, не что иное, как случайное обстоятельство. Но весь истинный цвет там (в окрашенном рефлексом полутоне). Я имею в виду цвет, дающий ощущение плотности и той коренной разницы, которая должна отличать один предмет от другого».

Передача цветовых отношений объектов природы с учетом тонового и цветового состояния освещенности является основой реалистической живописи. Немаловажное значение в правдивой передаче впечатления от изображаемых предметов имеет цвет, который и определяет материальность и особенность вещей.

Мастерство художника заключается именно в том, чтобы, используя одни и те же краски, а иногда просто один и тот же цвет, добиваться зрительного ощущения различия между поверхностями дерева и мрамора, бархата и шелка, неба и земли.

Передача фактуры изображаемых предметов во многом зависит от знания свойств художественных материалов. Изобразительная плоскость, на которую художник наносит краски, также имеет определенную фактуру и свойства реагировать на цветовую гамму, что необходимо учитывать при гармоничном ведении работы.

Теория света и тени, перспектива, пропорциональные отношения, как цветовые, так и конструктивные, задачи цветовой гармонии, секреты технологической возможности различных красок содержат в себе огромный творческий потенциал, который возможно открыть только в самозабвенной и упорной работе. В этом заключается процесс обучения, в этом проявляется самостоятельное творчество.

Чтобы сохранить накопленный опыт предшествующих поколений и те принципы реалистического искусства, что достались от классической школы, необходимо быть немного консерватором (в позитивном смысле). Не случайно, выдающийся швейцарский педагог Иоганн Песталоцци более двухсот лет назад рекомендовал ввести в программу обучения школьников еще один предмет — рисование: оно развивает чувство пропорции, учит видеть мир в цвете, обогащает внутренний мир человека.

Первая Академия художеств была создана в Италии в XVI в.

В России во времена Петра Великого рисование рассматривалось не как развлечение, а как важный аспект развития личности. Петр сам неплохо рисовал, чертил, составлял географические карты, а придворных «недорослей» обязывал по субботам ездить в рисовальные классы. В Россию Петр I приглашал известных художников из Италии, Англии, Германии, Голландии.

Русская Академия художеств, основанная в Петербурге в 1757 г. дочерью Петра I, Елизаветой, сыграла прогрессивную роль в развитии художественной культуры в XVIII и в начале XIX в. В это время в живописи развиваются реалистические жанры: портрет (О.А. Кипренский, В.А. Тропинин), бытовой жанр (А.Г. Венецианов), пейзаж (Сильвестр Щедрин), К.П. Брюллов и А.А. Иванов создают монументальные полотна на исторические и библейские сюжеты, стремясь выразить в них идеи современности.

Формирование высших идей гармонии и гуманизма через художественный образ — вот важная роль не только искусства, но и социального фактора человечества.

Человек не сразу рождается художником, он им становится. Для этого необходимо увидеть в каждом ребенке особое творческое начало, заметить его индивидуальность, неординарность, бережно развивать эти качества, не подавить жажду творчества.

Драгоценным даром живописца является видение цветового тона. Это необходимое качество в живописи, как для музыканта абсолютный слух. Развитие чувства *цветового тона и тональных отношений* — одна из основных задач, которые стараются решить преподаватели кафедр живописи в Вузах при обучении студентов на занятиях по живописи.

Данное пособие рассчитано на студентов художественных и художественно-графических факультетов по специальностям «Изобразительное искусство», «Декоративно-прикладное искусство» и «Дизайн». Его цель — ознакомить будущих художников с системой художественной начальной подготовки. В нем изложены краткие сведения из истории живописи, научные и практические сведения о цвете. Рассказано о декора-

тивной живописи, о живописных материалах, об акварельных и масляных красках, о гуаши, темпере и пастели, о растворителях и лаках, а также о материалах, на которых создаются художественные произведения, — бумага, холст, грунтовка холста. И наконец, о методах работы художественными материалами.

Все перечисленное выше крайне важно знать художникам-дизайнерам, которые будут заниматься художественным проектированием интерьеров и экстерьеров. Они должны иметь представление о фреске, мозаике и витраже. В наше время потребность в этих работах существенно возросла и имеет широкий спрос как у государственных, так и у частных структур.

Глава 1

О цвете

1.1. Научные и практические сведения о цвете

Свет раскрывает и делает зримым беспредельный, полный жизни, красочный мир. Благодаря свету мы воспринимаем светлое и темное, цветное и бесцветное, рельефное и плоское, далекое и близкое.

Все живое на Земле существует только благодаря лучевой энергии солнечного света. Без солнечного света Земля стала бы обледенелым, безжизненным космическим телом. На Земле нет источников энергии, сравнимых с Солнцем.

Сжигая в печах каменный уголь или нефть, мы расходуем энергию солнечного света. Потребляя электричество, мы расходуем энергию воды, вращающей турбины гидроэлектростанции и эта вода солнечной энергией была превращена в пар и перенесена в тучах на возвышенности.

Свет — это поток энергии, передающейся электромагнитным излучением, осязаемым глазом человека. Свет распространяется волнами определенной длины. Длина волны света измеряется в микронах (мк).

Помимо Солнца первоисточниками света могут быть: пламя свечи, электрическая лампочка, раскаленные металлы, тлеющие угли и т. д. Свет раскаленных тел распространяется в прозрачной среде и, падая на окружающие предметы, превращает последние в источники отраженного света, такие как луна, небосвод,

Земля и наземные предметы. Источники отраженного света, в свою очередь, распространяют отраженный свет, который падает на окружающие предметы. Так совокупность тел, излучающих прямой и отраженный свет, составляет световую среду. Все видимое находится в окружении источников света. Каждый видимый предмет есть источник света, ибо он распространяет свет, действует на зрение и оставляет в сознании зрительный образ. Благодаря свету мы чувствуем колорит природы, для передачи которого служит живописная техника. Под колоритом понимается цветовой облик всего видимого. Он зависит от ряда законов света, зрительного восприятия и мышления.

Первостепенное значение для живописи имеет свет источников собственного света. Свет таких источников определяет красочный облик природы, особенно свет такого сильного источника, как солнце. Интенсивностью и спектральным составом света источников определяется освещенность — важнейшее обстоятельство, определяющее живописную характеристику изображения, первые и основные черты колорита: его общую окраску и светлоту.

Сами источники собственного света редко бывают предметом изображения из-за силы своего света, несоизмеримой с изобразительными средствами. Так, например, чистая белая бумага, освещенная солнцем, не более чем в 25 раз светлее самого черного предмета. Это весь диапазон светлоты, которым практически располагает художник. Само же солнце в 50 000 раз светлее освещенной бумаги. Естественно, что такой яркости цвета нельзя достигнуть в картине.

Солнечный свет делает цвет предмета более светлым, чем обычно, белесым, мало интенсивным. При этом свет солнца утром имеет заметный желтоватый оттенок, днем он золотистый, а вечером оранжевый, а иногда и красный. При свете луны цвет предмета изменяется в сторону серых, бледно-голубых и бледно-зеленых тонов. Электрический свет придает предметам светло-желтый оттенок, свеча — оранжевую окраску. Собственный цвет предметов выступает наиболее ясно и ярко при рассеянном свете неба, при легкой пелене сплошных прозрачных облаков, когда с неба льется ровный, мягкий белый свет. Тогда легче

всего рассмотреть и представить особенности собственного цвета предмета. Если солнечный, лунный и искусственный свет создают богатые цветовые эффекты, то в светлый облачный день лучше всего определены отношения красок и цветовые очертания собственного цвета предметов со всеми его индивидуальными особенностями и оттенками. При рассеянном свете собственный цвет сильнее ощущается на освещенных поверхностях, чем на теневых, обусловленных освещением рефлексом.

Наиболее правильно передают собственный цвет предмета те его стороны, которые обращены к нам и наименее удалены. Для крупного предмета это будет средняя линия. По мере поворота обращенной к нам поверхности ее окраска отклоняется от собственного цвета. Характер изменения окраски зависит от того, к какому соседнему предмету поворачивается поверхность формы. Для круглой формы наиболее обусловленный цвет находится у края и чаще всего имеет промежуточный оттенок между собственным цветом предмета и цветом фона.

В изображении трехмерной формы градация цвета по его обусловленности имеет первостепенное значение. Если мы написали натюрморт с фруктами при помощи одних локальных красок, то изображение будет плоским. Оно лишь тогда приобретает трехмерность и пространственность, когда будут переданы оттенки обусловленного цвета в полном соответствии с окружающей средой.

В том изображении, которому хотят придать характер плоской непространственной картины, обусловленный свет отходит на второй план; там, где нужно создать впечатление трехмерности, глубины и перспективы, значение обусловленных цветов выступает на первое место.

Как уже говорилось, собственный цвет предмета наиболее различим в непосредственной близости. С удалением цвет, видимый в определенной воздушной и световой среде, изменяется и частично принимает совершенно иной характер. Поэтому в изображении передних планов важную роль играют собственные, вернее, почти собственные цвета, в дальних планах — обусловленные.

Яркие белые предметы, погружаясь в воздушную среду, приобретают желтый оттенок. Это можно наблюдать на облаках: на переднем плане блики облаков белые, с удалением они приобретают желтые и у горизонта оранжевые и даже розоватые оттенки. То же можно сказать и про белые здания. Темные цвета вдали преобразуют голубую и синюю окраску, ибо их перекрывает рассеянный в воздухе голубой свет. Цвета средней яркости, освещенные солнцем на расстоянии, теплеют, затененные — синеют.

При равномерном освещении пасмурного дня собственные цвета с удалением постепенно теряют свои индивидуальные черты и приобретают общий голубой оттенок, присущий всем далеким предметам.

С развитием восприятия цвета, в процессе культурной эволюции человека возникло понятие «чувства цвета». Под чувством цвета понимается не только констатирующая характеристика цвета, но и сложные психо-физиологические процессы, возникающие при восприятии цвета. Группы цвета и их сочетания на основе ассоциативных представлений создают эмоциональную окраску живописного произведения, формируют художественный образ. Такие свойства цвета называют несобственными качествами. То есть они цвету физически не принадлежат и оказывают воздействие на человека ассоциативно.

Прежде чем приступить к изучению технических приемов живописи, надо получить начальные сведения о характеристике цвета.

Цветоведение — наука по изучению взаимодействия цвета как при смешении красок механическим и оптическим путем, так и при изменении цвета и цветовых отношений в зависимости от освещения.

Наука о цвете как самостоятельная отрасль определилась лишь в прошлом столетии, но вопросы цвета давно привлекали внимание как художников, так и ученых.

Изучением цвета занимались Ченино-Ченнини (умер около 1400 г.), Леон Батиста Альберти (1404—1472), Пьеро де ла Франческа (1416—1492), Леонардо да Винчи (1452—1519), Джордже Визари (1511—1574), Альбрехт Дюрер (1471—1528), Франциско Пачено (1564—1654).

Цвет исследовали Исаак Ньютон (1642—1727), М.В. Ломоносов (1711—1765), Гельмгольц (1821—1894).

Ломоносову принадлежит теория трехцветной основы зрения. И.В. Гете (1749—1832) писал специальный труд «Учение о цвете». В XX в. активно изучались психофизиологические и психофизические вопросы цветовосприятия.

Цвет — одно из свойств объектов материального мира, воспринимаемое как осознанное зрительное ощущение. Цвет — это результат отражения света от поверхности предмета.

Красные, оранжевые, желтые, зеленые, голубые, синие, фиолетовые цвета и все их промежуточные отношения называют *хроматическими* (цветными). Все видимые в природе белые, серые и черные цвета принято называть *ахроматическими*.

Три цвета — красный, синий и желтый — основные. Эти цвета нельзя составить из других цветов.

Оранжевый, зеленый и фиолетовый называют составными или дополнительными — их можно получить, смешивая основные цвета.

Цвета делятся также на теплые и холодные. Красные, желтые и все производимые от них оттенки называются теплыми цветами. Синий цвет и все оттенки, производимые от него, — холодные.

Белые, серые и черные цвета отличаются друг от друга по светлоте: одни из них светлее, другие темнее.

Светлота — это светотеневая характеристика цвета.

Все цветные краски также отличаются друг от друга по светлоте. Цвет краплака темнее цвета красной киновари, а киноварь темнее лимонного кадмия — значит, краска имеет цветовой тон.

Насыщенность — это степень выражения цветового тона. Эталоном насыщенности принято считать цвета спектра. Чем больше цвет природы приближается к спектру и чем сильнее его отличия от серого, тем он насыщеннее.

Каждый предмет имеет собственный или локальный цвет. Но в природе одноцветную окраску предмета увидеть трудно, так как цвет обязательно изменяется под воздействием следующих основных факторов:

- контрастного взаимовлияния соседних цветов;
- свойств рассматриваемого предмета и его поверхности;
- воздушной среды и расстояния;
- силы и спектрального состава прямого и отраженного света.

Иначе можно сказать: художник-живописец в своей практике оперирует тонкими понятиями цвета, рассматривая его в зависимости от освещения, воздушной среды, пространственного расположения, окружения, восприятия человеком и многих других факторов, определяющих характер и силу звучания цветового пятна.

Такое представление о цвете называется *обусловленным*, т. е. цвет обусловлен множеством влияющих на него факторов.

Следует обратить серьезное внимание на то, что зрение, приспособившись к определенной освещенности, лучше всего воспринимает внешние свойства тех предметов, которые имеют промежуточную светосилу между самым светлым и самым темным. Промежуточную светосилу при ярком солнечном освещении можно найти в тенях, освещенных рассеянным светом неба. В такие дни наибольшая насыщенность красок, четкость линий, нюансная моделировка формы воспринимается в тенях. В свету краски выбеливаются, очертания расплываются, цвета обобщаются; в самых темных местах краски меркнут, очертания расплываются, теряется фактура, предметность формы.

Промежуточную светлоту при средней освещенности, на открытом месте, при белом рассеянном свете пасмурного неба можно найти в освещенных местах. Здесь будут наибольшая интенсивность красок, самое тонкое восприятие оттенков цвета, цветовых отношений, ясность линий и форм. Эти характерные черты освещенных мест, имеющих промежуточную светлоту, при средней освещенности будут исчезать как в тенях, так и в наиболее светлых местах.

В работе с натуры и в композиционной работе очень важно отводить наибольшее место на картинной плоскости той светлоте, к которой чувствительность зрения больше всего приспособлена. Это позволит правдиво отразить световую обстановку и технически наиболее

живо характеризовать типичные черты колорита при данной освещенности.

В работе с натуры очень важна такая постановка глаза, при которой можно было бы сразу держать в поле зрения самые светлые места, места промежуточной светлоты и самые темные места, имея возможность непрерывного сравнения тоновых и цветовых отношений от самого светлого до самого темного. При этих условиях восприятия все промежуточные ступени будут найдены с наибольшей точностью и правдивостью.

Средняя освещенность есть самое ценное состояние освещенности для живописи. Она дает возможность использовать полную силу чувствительности зрения, поднять максимальную остроту живописного восприятия.

Видеть многочисленные цветовые оттенки и гармонично передать их в своих произведениях — одна из многих задач художника.

Глаз человека, являющийся органом зрения, характеризуется высоким уровнем сложности. Зрительный аппарат человека во многом напоминает фотографический аппарат. Объектив фотоаппарата передает изображение на фотопленку, а оптика глаза — на глазную сетчатку — светочувствительную поверхность на внутренней стороне глазного яблока. Сетчатка передает изображение в мозг. Слой сетчатки состоит из элементов двух видов: колбочек и палочек. От каждой из них идет нервное волокно, передающее изображение в мозг. В сетчатке человеческого глаза 120 млн палочек и 6 млн колбочек. Нервные волокна от всех палочек и колбочек собираются в зрительный нерв, который входит в глаз и образует на сетчатке так называемое слепое пятно. Глазной хрусталик — это линза. При изменении кривизны своей поверхности он дает возможность получать изображение предмета на глазной сетчатке в разных удалениях от человека. Роль диафрагмы в глазу играет радужная оболочка. В зависимости от силы светового потока изменяется зрачок — отверстие в радужной оболочке.

В области видимого света от 0,39 до 0,75 микрон чувствительность глаза очень высока.

При нахождении долгое время в темноте глаз приспособляется к восприятию очень малых потоков

света. Не ослепляют и большие потоки света — превосходящие наименьшие в 1000 млрд раз.

Глаза хорошо различают цвета и по-разному реагируют на потоки монохроматического цвета одинаковой мощности и разной длины волн.

Желто-зеленые лучи покажутся самыми яркими, красные и фиолетовые — самыми слабыми. При очень слабом свете цвета воспринимаются иначе, чем при нормальном освещении. В сумерках большая нагрузка приходится на палочки сетчатой оболочки глаза, а днем задействованы колбочки, воспринимающие только цвета. Поэтому красные и фиолетовые цвета воспринимаются в сумерках очень плохо, а желто-зеленые хорошо. Что касается способности глаза различать цвета, то учеными доказано, что глаз начинает чувствовать различие в цвете, когда разница в длине волны достигает 0,002 микрон.

Если на глаз действует цвет какой-нибудь поверхности, в этом случае цветовой тон определяется преобладающим отражением лучей определенной длины волны. Глаз человека способен по цветовому тону различать 150 переходов. В условиях, позволяющих систематически тренировать глаз в умении различать цветовую гамму, значительно повышается чувствительность в различении цветовых оттенков. Например, красильщики могут различать до 360 тонов. В значительной мере это относится и к художнику: чем выше у художника чувствительность к цвету, тем богаче его палитра, интереснее и гармоничнее его произведения в цвете.

Изменения цветов и их оттенков зависит от результата смешивания красок, в акварели — от количества взятой на кисть воды. Молодому художнику полезно на практике усвоить возможность красок, смешивая поочередно одну краску с другой, но не больше трех и с теми знаниями о свойствах красок, которые даются в разделе «краски».

Кроме механического смешения красок может быть и *оптическое* смешение. К примеру, если взять чистый лист бумаги и мелкими мазочками покрыть поверхность желтой краской, а затем в промежутках сделать пятнышки красным цветом и отойти от мольберта на небольшое расстояние, окажется что цели-

ком это пятно воспринимается как оранжевое. А если вместо красного цвета ввести синий, то на расстоянии пятно будет казаться фиолетовым. Такое оптическое смешение называется *пространственным*. Пространственным смешением широко пользовались импрессионисты — французские художники второй половины XIX — начала XX в., стремившиеся к полноте передачи света и воздушной среды — пленэра. На этом методе основана и мозаика. На практике надо понять и увидеть, что в окружении более темных цветов все цвета светлеют, а в окружении светлых — темнеют. Цвета изменяются под влиянием других цветов, окружающих их или соприкасающихся с ними. Это явление носит название *одновременного контраста цветов*.

Наиболее сильный контраст наблюдается по краям цветовых пятен. Он носит название *краевого контраста*.

Нетренированный наблюдатель различает по цветовому тону 150 цветов, по насыщенности около 25, по светлоте при высокой освещенности 64 и до 20 при пониженной освещенности.

Около 90% всех людей обладают нормальным цветовым зрением и около 10% частично или полностью «цветослепые». Характерно, что из этих 10% людей с аномалиями цветового зрения 95% — мужчины.

Вся наша жизнь наполнена цветом. Мы постоянно занимаемся цветотерапией, даже не подозревая об этом. Достаточно вспомнить о наших цветовых предпочтениях. У нас есть любимые и нелюбимые цвета, приятные для глаз или раздражающие оттенки цветов.

Облачаясь в одежду любимого цвета или наслаждаясь красками природы, мы ощущаем комфорт, спокойствие и внутреннее удовлетворение. Нелюбимые же цвета мы предпочитаем отвергать, ослабляя тем самым неблагоприятное, как нам кажется воздействие.

Доктор Макс Люшер, психолог и исследователь в области цвета, изучал то, как различные люди выбирают оттенки из цветовой гаммы, и пришел к заключению, что реакция на цвет имеет глубокие корни в самом человеке. Люшер сделал вывод, что выбор цвета отражает психологические качества человека, а также его гормональное равновесие.

Ученые выделили физиологическую и психологическую составляющие воздействия цвета на человека. И эти две составляющие имеют непосредственную близость к эмоциям. Разные эмоциональные состояния вызывают соответствующие изменения в теле: ускорение или замедление частоты пульса, изменение дыхательного ритма, скорости реакции и т. п.

Эксперименты показали, что воздействие теплых оттенков красного, оранжевого и желтого цветов повышает артериальное давление, частоту пульса и дыхания, а воздействие зеленого, синего и черного цветов понижает эти показатели. Об этом важно знать художникам-дизайнерам, занимающимся оформлением интерьеров разного типа учреждений, а также квартир, где необходимо учитывать здоровье заказчиков и предлагать подходящие для них цвета.

1.2. Психологическая характеристика и физиологическое воздействие некоторых цветов

Красный цвет — это энергия и сила. Он связан с физической активностью, волей, чувственностью, сексуальностью и агрессией. Это цвет огня, действия и жажды жизни. Красный цвет дает энергию, активизирует и возбуждает. Он излучает тепло, оказывает тонизирующее воздействие на нервную систему, улучшает и ускоряет все обменные процессы в организме и уменьшает застойные явления в органах.

Под действием красного цвета у человека учащается пульс, увеличивается артериальное давление, учащается и углубляется дыхание, активизируется мускульная сила.

Красный цвет способен помочь в преодолении инерции, депрессии, страха и меланхолии. Он повышает работоспособность и выносливость, укрепляет волю, улучшает настроение, способствует преодолению трудностей и препятствий.

Красный цвет может быть использован при лечении кожных заболеваний, болезней кровообращения, для снятия воспалительных процессов. Для этой цели используют отвар из цветков клевера лугового (крас-

ного), наперстянки, настойки из ягод ландыша, рябины, калины.

Этот цвет активный, энергичный, горячий, поэтому им нельзя злоупотреблять. Он может вызвать перевозбуждение нервной системы, волнения, беспокойство и даже головную боль.

Оранжевый цвет — теплый и активизирующий. Он часто ассоциируется с солнцем, огнем, радостью и экспрессивностью. Этот цвет помогает человеку почувствовать себя более раскрепощенным и свободным. Он настраивает на оптимизм, открытость и общительность, помогает обрести эмоциональное равновесие, доверие к миру и чувство единения с ним.

Оранжевый цвет вызывает у человека некоторое возбуждение, но менее сильное, чем от красного цвета, улучшает аппетит. Он незначительно учащает пульс и дыхание. Как цвет тепла и жизненной энергии, он регулирует обменные процессы, оказывает исцеляющее действие на работу организма в целом.

Оранжевые и желтые цвета усиливают регенерацию кожи и тканей, лечат язвы, стимулируют работу печени, почек, желудка, снижают кислотность в организме. С такой задачей справляются календула (садовые «ноготки»), зверобой ограниченно из-за его ядовитости, одуванчик, тыква (мякоть, семена), пижма (цветки), донник, череда.

Цвета оранжевый и персиковый оказывают активизирующее воздействие на замкнутых, недоверчивых детей, помогая им освободиться от страха, открыться, довериться и развить нереализованные способности.

Желтый цвет — это цвет самого солнца, чистый, ясный, несущий тепло и энергию. Он последний из спектра теплых цветовых лучей. Желтый цвет связан с умственными способностями, организованностью, дисциплиной, вниманием к деталям. Он способствует концентрации внимания и ясности мыслей. Это тонизирующий цвет, и его воздействие на человека мягче и нежнее по сравнению с красным и оранжевым цветами.

Желтый цвет лишь слегка учащает пульс и дыхание. Он обеспечивает организму равновесие и самоконтроль, помогает добиться поставленной цели, активи-

визирует общение, создает гармоничное отношение к жизни, повышает самооценку, помогает при нервном истощении. Этот цвет полон оптимизма и радости. В негативном аспекте желтый цвет — это склонность к критике, нетерпимость к чужому мнению.

Зеленый цвет — цвет самой природы, постоянного изменения и обновления. В спектре зеленый цвет располагается между теплыми и холодными цветами. Это цвет равновесия и гармонии, стабильности и целостности. Он вызывает чувство умиротворенности, спокойствия и надежды, помогает рассеивать отрицательные эмоции. В лечебном плане зеленый цвет стимулирует деятельность сердечно-сосудистой и нервной систем, успокаивает сердцебиение, приводит в норму артериальное давление. Он укрепляет мышцы, придает легкость телу, нормализует обмен веществ, успокаивает боль в мышцах, спине, ногах, эффективен при головных болях, нарушении зрения. Тут самое широкое применение находят листья земляники лесной, крапивы, ежевики, костяники, листья мяты, черной смородины, осины, березы, ольхи, травы спорыша.

При отсутствии зеленого цвета возможно развитие повышенной возбудимости, нервозности, раздражительности. Он обладает также легким усыпляющим действием и способностью успокаивать шумные скопления людей. Воздействие зеленого цвета создает ощущение мира и равновесия, недаром мы так замечательно чувствуем себя на природе, на зеленой лужайке, в лесу. Там мы расслабляемся, испытываем приток новой энергии, радость, умиротворение, чувство обновления и безопасности.

Отрицание зеленого цвета может указать на недовольство своим эмоциональным состоянием.

Приверженность к темно-зеленым оттенкам может говорить о том, что человек занимает оборонительную позицию по отношению к жизни, отличается настойчивостью и упрямством.

Голубой — это цвет интуиции, эмоциональности и духовного роста. Голубой цвет ассоциируется с ясным небом, прозрачностью воды. Он производит впечатление легкости, воздушности и чистоты. Этот цвет учит, его называют «цветом истины». Это цвет мира, медитации и внутренней гармонии. Он тих и спокоен и

способен оказать помощь в решении любой проблемы. В цветолечении голубой цвет обладает болеутоляющим свойством, эффективен при воспалительных процессах, при лечении болезней горла, головных болей, эндокринной системы, глаз, носоглотки, ушей. К таким растениям-целителям относятся: пустырник, синюха голубая, незабудка луговая, фиалка трехцветная, колокольчик, василек, шалфей, чабрец.

Под воздействием голубого цвета замедляется пульс и дыхание. Голубой цвет утешает и успокаивает душу, что особенно важно для детей страдающих страхами и навязчивыми идеями. Он также уменьшает эмоциональную боль, противодействует жесткости и грубости. Теплая голубая спальня, например, очень хорошо будет успокаивать гиперактивного ребенка.

Злоупотребление голубым цветом, особенно если это касается пассивного, заторможенного человека, может привести к некоторому утомлению, печали, пассивности.

Синий цвет является вторым из цветов холодного спектра. Он помогает обрести внутренний покой, стимулирует вдохновение, творчество, веру; как цвет душевного покоя, он связан с самоанализом и самоуглублением. Этот цвет снижает мышечное напряжение, значительно уменьшает боль. Дыхание становится медленнее и глубже, чем при голубом цвете.

В цветотерапии синий цвет используется при лечении нервных больных, сверхвозбудимых и буйных. Нередко применяется при тревоге, бессоннице и беспокойстве. Как болеутоляющее средство действует сильнее голубого. Применяется для лечения ожогов и воспалительных процессов.

Синий цвет помогает при умственном переутомлении, а также обеспечивает необходимую гибкость и податливость тем, кто привык действовать жестко и прямолинейно. Он очищает душу, вдохновляет на творчество, духовный поиск и служит проводником в таинственный мир интуиции. Синий цвет представляет собой силу разума, мудрость и ясность мысли. Этот цвет можно порекомендовать людям, страдающим недоверчивостью, беспокойством, напряженностью, навязчивыми идеями. Следует, однако, помнить, что злоупот-

ребление синим цветом может вызвать у людей, от природы робких, неуверенность в себе, состояние тревоги и подавленности.

Фиолетовый цвет глубокий и связан с духовностью, интуицией, творчеством и интеллектуальными способностями человека. Это таинственный, мистический и загадочный цвет. В фиолетовом цвете соединяются два цветовых начала — синий и красный, поэтому он включает в себя спокойствие и буйство одновременно. Этот цвет каким-то непостижимым образом соединяет противоположности: независимость и подчинение, могущество и слабость, мудрость и наивность, земное и божественное.

Фиолетовый цвет эффективно используют при психических нарушениях, воспалительных заболеваниях, в качестве болеутоляющего средства. Он успокаивает нервную систему и оказывает благоприятное влияние на сон. Этот цвет пробуждает в человеке стремление к духовному росту, обретению власти над собой и своей жизнью.

Хорош фиолетовый цвет при занятиях творческим трудом. Художники, поэты, философы и музыканты, изобретатели и мистики — люди творческих профессий — находятся под влиянием фиолетового цвета. Это притягательный, но тяжелый для восприятия цвет. Его передозировка не желательна, его длительное влияние может вызвать тоску и депрессию.

Розовый цвет представляет собой смесь красного и белого. Розовый романтичен и нежен. Он воплощение доброты и мягкости. Теплота розового цвета растворяет все негативное и мрачное. Он прекрасно успокаивает, вызывает ощущение комфорта и уюта. Это цвет примирения и добрых чувств, он помогает легко выходить из критических и конфликтных ситуаций.

Розовый цвет развивает чувствительность, пробуждает интуицию, способствует изменению устаревшей точки зрения и избавлению от навязчивых мыслей. Избыток розового цвета свидетельствует о потребности в защите, уходе от реальной жизни в мир грез, сказок, возвышенных мыслей. Чрезмерное увлечение розовым цветом выдает желание подчинить события своей воле, говорит об избытке самоуверенности, способствует

проявлению излишней уступчивости и чрезмерной эмоциональности.

Коричневый цвет символизирует надежность, защиту и прочность. Это консервативный цвет, успокаивающий и сдержанный. Человек, предпочитающий коричневый цвет, медленно, но верно двигается к поставленной цели. Он склонен все тщательно продумать, рассчитать и лишь затем приступить к конкретным действиям. Личная жизнь любителей коричневого цвета может быть достаточно трудной, потому что они воспринимают жизнь как борьбу, как вечное преодоление препятствий и трудностей.

Этот цвет помогает почувствовать себя защищенным и охраняемым, снимает напряженность и тревогу, дарит спокойствие, здравый взгляд на мир и уверенность в себе. К негативным свойствам коричневого можно отнести разочарование, недовольство, депрессию и навязчивые идеи разрушения.

Золотой цвет символизирует силу, власть, чистоту и славу. Он способен преодолеть любые препятствия. Золотой цвет уверен в неиссякаемости своих ресурсов и решителен в действиях. Часто этот цвет встречается в сказках. Он символизирует несметные сокровища, которые герой может получать, лишь пройдя трудные испытания. Золотой цвет в сказке может открыть самые недоступные и надежно закрытые двери. Он распространяет любовь и мудрость. Ему открыт доступ к миру духовного познания.

Говорят, что золото — это застывшие капли солнечного света. Именно из-за родства с солнцем золотой цвет несет тепло, жизнь, радость. Целеустремленные и активные получают от золотого цвета дополнительную силу. Люди слабые, безвольные могут не справиться с той энергией, которую излучает золотой цвет.

В своем негативном аспекте золотой цвет отличается крайней недоверчивостью. Его отрицательными чертами могут быть боязнь успеха, страх перед поражением, нежелание в чем-либо участвовать.

Серебряный цвет — воплощение женственности. Он ассоциируется с лунным светом, небесным сиянием звезд, зеркалами и серебряными монетами. Он прекрасно успокаивает, уменьшает волнение, осво-

бождает от эмоциональной скованности. Этот цвет помогает устранять споры и восстанавливать душевное равновесие. Серебряный цвет развивает воображение и фантазию, беспристрастность и терпимость к мнению окружающих. Он подталкивает человека к погружению в себя и к мистическому восприятию мира. Серебряный цвет помогает человеку увидеть собственные ошибки и отражает истинную сущность его души.

Отрицательные свойства этого цвета могут быть связаны с самообманом, двуличностью, безумством и иллюзиями относительно происходящих событий.

Белый цвет включает в себя все цвета и считается цветом очищения, единения, открытости и божественности. Белый цвет ассоциируется с молоком, облаками, дневным светом, чистотой, совершенством и целомудренностью. У многих народов белый воспринимается как символ удачи, добра и жизни. Если человек отдает предпочтение белому цвету, значит, он готов освободиться от стереотипов, старых привязанностей и начать новую жизнь.

Белый способен стать великим исцеляющим цветом, так как содержит в себе энергию и мощь преобразования. Он лечит нервы, бессонницу, очищает сосуды, гармонизирует все процессы в организме. Помогают при этом такие растения: цветы боярышника, калины, земляники лесной, ландыша, таволги, мокрицы, кислицы лесной, донника белого (последний особенно хорошо чистит кровь в женском организме).

Белый цвет оказывает тонизирующее действие на организм человека и используется для оживления любого другого цвета. Он оказывает благотворное влияние на замкнутых, скованных людей, дает ощущение чистоты и свежести. Но следует помнить, что всеподавляющее господство белого может создать состояние чрезмерной стерильности, неприступности, превосходства над другими.

Черный цвет — это таинственное и неизведанное. Он ассоциируется с тьмой, ночью, видениями, бунтом, разрушением и смертью. Черный цвет больше ориентирован на внутренний мир человека, на то, что скрыто в глубинах бессознательного. Он символизирует конец всего сущего и завершение жизненного цикла. Но имен-

но черный цвет дает начало всему новому. В темноте рождается новая жизнь. Это тишина и покой.

Черный — это абсолютное поглощение всех цветов. Он поглощает все, ничего не отдавая взамен. Этот цвет бросает каждому вызов, предлагает освободить истинную сущность из мрака бессознательного.

Пристрастие к черному цвету может указывать на несогласие с миром, внутренний бунт, нехватку или отсутствие чего-то очень важного. В то же время черный цвет мешает человеку почувствовать, чего ему не хватает в жизни, задерживает его движение вперед, поощряет «топтание на месте». Человек, которому черный служит убежищем, как правило, пребывает в состоянии депрессии, но часто не осознает этого.

Серый цвет получается при смешивании белого и черного цветов и потому является олицетворением всего промежуточного, умеренного, среднего. В живописи серый цвет можно получить при смешении красной краски и зеленой, оранжевой — с синей, желтой — с фиолетовой. То есть серый получается при смешении основных цветов с дополнительным цветом в равных количествах и добавлением белил. Серый цвет стремится к стабильности, равновесию, покою и гармонии. Он способен управлять эмоциями, восстанавливать порядок и стабилизировать процессы, вышедшие из-под контроля.

Людам, предпочитающим серый цвет, свойственны здравомыслие, рассудочность, чувство меры и умение разрешить сложные проблемы. А негативное выражается в том, что серый цвет может быть связан с печалью, депрессией, болезнями, аскетизмом и склонностью к критике.

Глава 2**Живопись акварелью, гуашью, темперой, акриловыми красками и пастелью****2.1. Краткие сведения из истории акварели**

Акварель — один из видов живописи водяными красками. Само слово «акварель» латинского происхождения, где «аква» переводится, как вода.

Акварель основана только на использовании прозрачного, мягкого и тончайшего красочного слоя. Это ее свойство — важнейшее, оно отличает акварель от масла, темперы и гуаши. Акварелью называют и технику живописи, и самостоятельные произведения, выполненные акварельными красками. Это вполне самостоятельная и разработанная техника, которая получила начало еще в глубокой древности.

В византийском искусстве акварель применялась для украшения церковных книг, разрисовки заглавных букв, в миниатюрах.

В эпоху Возрождения пользовались акварелью для разработки эскизов к станковой и фресковой живописи. Такие работы принадлежали различным авторам, назывались они «картоны», часто встречались очень больших размеров, оттушеванные карандашом и раскрашенные прозрачными акварельными красками. Например, рисунки Рафаэля, Рубенса и др.

В работах, принадлежащих миниатюристам средних веков, имеются образцы тонкой акварельной живописи. Замечательные акварели создавал один из известнейших художников того времени Альбрехт

Дюрер, предвосхитив достижения акварелистов на несколько столетий вперед. Его пейзажи до сих пор не теряют привлекательность и современность.

В XVII в. закончилось несамостоятельное, служебное значение акварели, которая использовалась при подкраске гравюр и рисунков. Расцвет акварели в Западной Европе произошел в XVIII в.

Живописцы Англии усовершенствовали технику работы с акварелью настолько, что она быстро стала самостоятельным видом живописи. Одним из крупнейших мастеров акварели был У. Тернер, внесший большую лепту в открытия возможностей этой техники и создавший незабываемые, романтические образы природы. Например, употребляя всасывающую отбеленную плотную бумагу, применяя более широкую манеру размывки, он добивался мягкости и глубины акварели.

Во Франции становление акварели как самостоятельной живописной техники начинается в XIX в. Акварелью работали такие выдающиеся мастера, как Делакруа, Жерико, Домье и др., технику акварели широко использовали художники-импрессионисты (Синьяк, Сезанн и др.).

Настоящий взлет русской акварели начался в первой половине XIX в. и связан с именем К. Брюллова, которого по праву можно назвать классиком русской акварельной живописи XIX в. Брюллов обогатил акварель разнообразными техническими приемами и цветовым звучанием, чувством материальности.

Русское акварельное искусство XIX в. пополнилось такими замечательными именами, как А. Иванов, П. Федотов, П. Соколов, И. Крамской. Большие мастера масляной живописи В. Суриков, В. Серов, Н. Ярошенко также писали акварелью.

Одним из выдающихся акварелистов русской школы был М. Врубель. Глубокое понимание цвета и филигранная техника отличают произведения художника.

Достижения выдающихся русских мастеров акварели были основой для развития этого вида живописи в XX в.

Здесь широко известны такие мастера акварели: А. Остроумова-Лебедева, С. Герасимов, выдающийся живописец А. Дейнека, А. Кокорин. В технике акварели работал П. Кончаловский.

В наше время имеют большую популярность работы акварелиста С. Андрияки, который создал в Москве свою школу акварели, и недалек тот день, когда лучшие его ученики будут в числе выдающихся мастеров акварельной живописи.

2.2. Материалы для акварельной живописи

а) Акварельные краски

Все краски состоят из *красящего* и *связующего* вещества. Красочные вещества для акварельных, масляных, темперных и др. красок одни и те же, их называют *пигменты*. Различие видов красок определяется различным происхождением и составом связующего вещества, которое выполняет конструктивную работу связи частиц краски между собой и картинной плоскостью. Связующее вещество определяет основные технические свойства красок и влияет на приемы и способы их применения в живописи.

Вся красота и уникальность акварели зависит от ее прозрачности, поэтому она нуждается в особом красочном материале, который можно получить путем наиболее тонкого измельчения краски. Краски должны быть составлены таким образом, чтобы их порошок при самом обильном разжижении водой «висел» в связующем веществе и не выпадал из него. Только при этом условии постепенного оседания на бумагу краски получается ее равномерная раскладка.

Цвет красок определяется цветовым тоном, светлотой и насыщенностью.

Цветовым тоном называют краски — красная, оранжевая, желтая, зеленая, голубая и т. д. Они имеют характеристику, выраженную длиной световых волн в диапазоне от 400 до 800 миллимикрон, и соответствуют определенному месту в шкале солнечного спектра независимо от светлоты и насыщенности.

Например, краски под названием охра светлая, сиена натуральная, неаполитанская желтая и кадмий

оранжевый группируются вокруг одного цветового тона спектральной шкалы: желто — оранжевого.

По цвету оранжевый кадмий больше всего соответствует указанному месту в спектральной шкале. Охра и сиена значительно темнее кадмия, неаполитанская желтая светлее его, но если в оранжевый кадмий добавить незначительное количество сажи, можно получить цвет, близкий к охре. Если к охре добавить черную, получим сиену натуральную. Оранжевый кадмий с добавлением белил будет похожим на желтую неаполитанскую краску.

Взятые в данном примере краски объединяются в один *цветовой тон* и различаются *светлотой* и *насыщенностью*.

В акварели одни краски *мелкозернистые*, они полностью растворяются в воде и покрывают бумагу тонкой пленкой, другие, *крупнозернистые*, в воде находятся во взвешенном состоянии и покрывают бумагу слоем мелких крупинок.

Необходимый оттенок в акварельных этюдах получают при смешении двух — трех красок на палитре и перенесении их на бумагу или нанесении прозрачного красочного слоя по уже высохшему слою. Если работа ведется в течение длительного времени и сложный цвет постепенно доводится до нужной интенсивности, тогда, чтобы избежать грязи, следует начинать писать с более тонких красок, которые прочно соединяются с бумагой и не размываются следующими красками. Заканчивать работу нужно крупнозернистыми красками, после которых недопустимо никакое покрытие.

Тонкие мелкозернистые краски хорошо передают далекие воздушные планы, глубокие тени, гладкие полированные предметы, металл, стекло, шелк, фарфор и т. п.

Крупнозернистые краски хорошо передают передние планы, освещенные места, предметы с грубой фактурой, камни, изделия из глины, бархат и т. д.

При смешивании красок необходимо уделить особенное внимание их цвету, насыщенности и фактуре. Краски делят на *простые (основные)*, *спектральные* и *сложные*. Простые краски нельзя составить из других, но из простых красок можно составить все остальные. Простых красок всего три: 1. желтая (стронциановая

лимонно-желтого оттенка), 2. красная (краплак розово-красного оттенка), 3. синяя (лазурь голубого оттенка). Спектральными красками называются такие, которые входят в видимый спектр или из которых можно составить полноцветный спектр. Их можно составить из простых красок. Например, красные состоят из розово-красной краски и желтой. Зеленые состоят из лазури и лимонно-желтой. Темно-синие краски, лиловые, фиолетовые и пурпуровые — из лазури и краплака. Сложные краски — это все остальные, какие только могут встретиться в природе. Все сложные цвета могут быть составлены из простых или спектральных цветов с добавлением белого или черного.

При составлении красочного слоя целесообразно пользоваться такими правилами: во-первых, теплые следует прокладывать в начале, а холодные в конце. Холодные, положенные в начале, исчезают из вида (особенно светлые оттенки голубого), и получается впечатление грязной бумаги. Цветовая подготовка в акварельной живописи нужна лишь в теплых оттенках, холодные тона будут заметны лишь там, где они остаются не перекрытыми. Например, в освещенных местах при изображении белых предметов в лунном и сумеречном свете. Теплый тон подготовки хорошо сохраняется в законченной акварельной картине.

Во-вторых, нужно начинать с наиболее прозрачных лессировочных красок. Они лучше просвечивают, прочнее соединяются с основанием.

Акварельная живопись не всегда требует особого отношения в выборе красок, так как акварели часто сохраняются в папках, альбомах и т. д., без доступа света. Но если акварелист желает создать более долговечное произведение, при составлении палитры ему необходимо знать главные причины недолговечности акварели. Во-первых, свет, разрушающий некоторые красящие вещества, особенно искусственного происхождения. Во-вторых, сырость, от которой клей, входящий в состав бумаги и акварельной краски, загнивает, и краски разрушаются. В-третьих, взаимное химическое влияние смешанных красок.

Выбор акварельных красок обширен. Это краски отечественного производства и других стран-произво-

дителей, таких как Франция, Голландия, Германия и т. д. Для акварельной живописи выпускаются несколько видов акварельных красок.

Твердые краски — плитки различной формы.

Полумягкие краски, помещенные в пластмассовые чашечки.

Мягкие краски производятся в тубиках.

Связующим веществом всех лучших видов акварельных красок является растительный клей гуммиарабик (смола из африканской акации) или декстрин. Глицерин и мед входят в состав акварели для уменьшения растрескивания краски при высыхании и равномерного покрытия поверхности. Для эффективной смачиваемости бумаги в состав акварели входит поверхностно активное вещество животная желчь.

Больше всего пользуется спросом у художников отечественная краска. Это наборы акварели «Санкт-Петербург», в них бывают 12, 16, 24 краски. Начинающим художникам желательно иметь набор в пластмассовой коробке, состоящий из 24 красок.

В наборы акварели других стран входит большее количество цветов, оно может достигать до 40. Туда же входят и белила.

Код цвета — цветовая полоска на тубике, соответствующая его содержимому и каталожному номеру. Пользуясь каталогами производителей красок, подбирают необходимые для работы цвета.

Акварельные краски перед каждой новой работой необходимо промыть, чтобы был чистый цвет и чтобы краска легко бралась на кисть, ко всем краскам следует добавить немного воды.

Акварельные краски имеют ряд свойств, без знания которых невозможна работа над составлением смесей на палитре, над созданием акварельного этюда.

Кадмий красный — яркая и прочная краска, но в смеси с другими, например, с охрой, желтым марсом, сиеной натуральной она темнеет и разрушается. Не подходит кадмий красный и для розово-пурпурных тонов.

Охра красная, именуемая также оранжевым марсом, английской краской, венецианской краской. Превосходная по своим качествам, абсолютно не выцветает и достаточно прозрачная краска.

Кармин и краплак — красивые, прозрачные и интенсивные по цвету, но не светоустойчивы, а в соединении с другими красками дают мутные смеси и даже распадаются. Это происходит, например, при смешении краплака с изумрудной зеленой, окисью хрома и некоторыми другими красками.

Охра желтая — неяркая краска различных оттенков, от светло-золотистого до темно-желтого. Она обладает идеальной цветоустойчивостью, на нее мало действуют влага и температура.

Такими же свойствами обладает *сиена натуральная*, но она прозрачнее охры желтой. В смесях с некоторыми зелеными она дает очень приятные оттенки.

Индийская желтая — красивая золотисто-желтая, очень прозрачная краска. Завод художественных красок (Санкт-Петербург) выпускает имитирующую ее, но более прочную золотисто-желтую краску.

Кадмий желтый — замечательная по силе, чистоте, яркости и прочности краска, в современной живописи становится совершенно незаменимой. Однако эта краска недостаточно прозрачна. Кроме того, она вступает в химическое взаимодействие со многими красками, например, с охрой, сиеной, марсом, берлинской лазурью, кобальтом фиолетовым, что нежелательно. Кадмий желтый имеет оттенки — от лимонного до оранжевого. Краски кадмий лимонный и кадмий желтый светлый выдерживают сравнительно небольшое число смешений с другими красками. Они неустойчивы в смесях с землей натуральной, жженой костью, виноградной черной, ультрамарином. Кадмий желтый светлый и кадмий желтый средний нельзя смешивать с кадмием оранжевым.

Большой прочностью, прозрачностью обладают *марсы желтые*.

Синий кобальт — имеет голубовато-синий цвет, отличается большой прочностью. Краска светоустойчива как в чистом виде, так и в смесях, при высыхании дает несколько белесоватый оттенок, хорошо размывается водой до легких голубых тонов, которые можно с успехом использовать для дальней пейзажа. Акварелисту трудно обойтись без кобальта.

Ультрамарин — менее прочен. Его не следует смешивать с кадмиями, так как эта смесь чернеет. Ультра-

марин обладает красивым глубоким тоном, но крупнозернист, его пигмент не закрепляется прочно на бумаге. Поэтому акварели, написанные с ультрамарином, не допускают прикосновения пальцев или каких-либо предметов.

Голубая ФЦ — похожая на берлинскую лазурь — очень интенсивная, красивая краска.

Она может быть как лессировочная — прозрачная, так и корпусная, неустойчива в смесях с кадмием красным и красками земельного происхождения (охрами различных оттенков).

Кобальт фиолетовый — совершенно незаменимый пигмент для акварели. Такой яркости и чистоты тона нельзя получить путем смешения красных и синих пигментов. К недостаткам кобальта фиолетового относятся неустойчивость в смеси с кадмиями, некоторая трудность наложения этой краски на бумагу.

Изумрудная зелень — редкая по своим качествам краска. Она отличается прозрачностью, высокой кроющей способностью, глубоким насыщенным тоном. Опытному акварелисту изумрудная зелень может заменить все остальные зеленые краски. Нужно, однако, избегать смешивания ее с краплаком, так как при этом она быстро обесцвечивается. Все зеленые пигменты обладают большой прочностью.

Сиена жженая — наиболее прозрачная из коричневых красок приятного красновато-коричневого цвета.

Марс коричневый — красивая краска различных оттенков, от светлых до глубоко-темных. Эта краска светоустойчива и прозрачна. Ее нельзя смешивать только с кадмием.

Умбра натуральная — краска спокойного коричневого цвета, достаточно прозрачная и светоустойчивая.

Черные краски — жженая кость, виноградная черная. Краски светоустойчивы и прозрачны, отличаются высокими кроющими способностями. Их не нужно смешивать только с кадмиями, в смесях с остальными красками они вполне прочны.

Акварельные краски быстро сохнут на воздухе, при высыхании часто меняют свой первоначальный тон и значительно светлеют. Это зависит от качества бумаги.

Хранить акварельные краски следует в прохладном месте, оберегая на этюдах от солнечных лучей.

б) Бумага

Впервые бумага была получена в Китае осаждением растительных волокон из водной суспензии.

Бумага — это материал из растительных волокон, соответствующим образом обработанных и беспорядочно соединенных в тонкий лист.

Лучшей бумагой для акварели считается плотная бумага белого цвета с шероховатой зернистой поверхностью.

Для производства бумаги применяют целлюлозу некоторых древесных пород и древесную массу с различными наполнителями: тальк, каолин и др. проклеивающие наполнители: канифольный клей, крахмал, смолы.

Первым и наиболее важным качеством акварельной бумаги является ее белизна.

Прелесть красочного акварельного слоя в его прозрачности, тонкости, легкости. Чем тоньше красочный слой, тем больше света он пропускает к бумаге. Чем белее бумага, тем больше света отражается и тем значительнее просвечивается красочный слой. Первая задача акварелиста — сохранение белизны и свежести бумаги.

Белизна бумаги служит источником света для видимости акварельного слоя на просвет. Поэтому акварель кончается там, где теряется ощущение бумаги под красочным слоем.

Бумага с гладкой глянцевой поверхностью не пригодна для акварельной живописи, как и писчая бумага.

Вторым важным качеством бумаги является ее прочность, которая нужна прежде всего для того, чтобы сохранить способность бумаги отражать свет из-под красочного слоя.

Третьим, не менее важным свойством бумаги является ее фактура. Благодаря фактуре происходит более равномерное нанесение красочного слоя и прочное сцепление частиц краски с бумагой. Из-за зернистости фактуры частицы первого красочного слоя прочно схватываются с поверхностью бумаги.

Бумага различается также и по весу, в зависимости от способа ее обработки. Далеко не все акварельные бумаги производятся по единому принципу. Существуют следующие виды производства: ручной, полумеханический, машинный. Поверхность бумаги может быть обработана способом горячей и холодной прессовки. В результате сушки на воздухе можно получить крупнофактурную шероховатую поверхность.

В прошлом европейцы делали акварельную бумагу главным образом из белой высококачественной хлопковой и льняной ветоши. В нашей отечественной бумажной промышленности лучшими качествами обладает ватман марки Гознак с водяным знаком «Гознак». В продаже имеется также большой выбор акварельной бумаги зарубежных фирм.

Лучшие сорта бумаги для акварели содержат высококачественный хлеб. Он создает благоприятный грунт и не только связывает волокно, но и способствует соединению краски с бумагой.

Отечественную бумагу Гознак и сорта бумаги других стран-производителей полезно перед работой увлажнять, взяв для этого губку или толстую мягкую кисть. Иногда можно бумажный лист опустить в воду на тридцать минут и затем свернуть в широкий рулон. При такой обработке бумага равномерно впитывает влагу и создает благоприятные условия для наложения акварели.

Японская бумага для акварели напоминает нашу папиросную бумагу, но она менее прозрачная и более прочная. Эту бумагу следует использовать для письма в один слой, исправлений она не выдерживает. Поэтому работа с этой бумагой требует очень большого навыка безошибочного накладывания цвета. Живопись на такой бумаге легка и прозрачна. На легких сортах бумаги с мелкозернистой поверхностью краски ложатся равномерно, делают мягкие и глубокие тона, но смыть и исправить работу, не нарушая структуру бумаги, очень трудно. Поэтому эти сорта бумаги рекомендуются использовать в кратковременных этюдах.

Дешевые сорта бумаги при всех их недостатках имеют важное положительное качество: бумага этих сортов иногда обладает приятной зернистой поверхностью, на которую легко ложится акварель. Сорт

такой бумаги называют «рисовальной». Эти сорта бумаги чаще всего изготавливаются из древесной массы. К сожалению, бумага из древесины очень скоро начинает приобретать охристый оттенок и становится хрупкой. Если, к примеру, на ней написать этюд с прозрачным светло-голубым небом, то когда бумага пожелтеет, небо примет зеленоватый оттенок и акварель потеряет свои качества. Начинающему акварелисту очень важно знать историю происхождения бумаги, способы изготовления и свойства.

Иногда в процессе производства бумага специальных сортов, предназначенная для рисунка, на стадии приготовления бумажной массы окрашивается в спокойные теплые или холодные тона. Такая бумага называется *тонирующей*. Она использовалась художниками прошлых веков и используется в настоящее время в рисунке углем и мелом, сангиной, тушью. На этой бумаге пишут гуашью и пастелью. Тонированная бумага дает большую возможность для разработки светописа.

Бумага для пастельных работ выпускается с готовой фактурой. Начальные стадии производства абразивной пастельной бумаги (нейтральной или тонированной) практически не отличаются от производства обычной, но на ней создается рельеф в виде специального фактурного слоя. Ее постоянное производство в качестве основы для пастельной живописи было налажено в 80-е гг. XX в. Однако благодаря разнообразию в использовании и особой прочности, бумаге была найдена более широкая ниша — ее стали применять как основание для смешанной техники.

На этой бумаге можно делать заливки акварелью, а дальше продолжать работать пастелью, также можно объединить техники пастели и масляной живописи, замешивая и разбавляя краски с помощью *терпентина*.

Абразивная пастельная бумага позволяет работать и с другими средствами, такими как краски в палочках, энкаустикой, углем и графитом.

Как приготовить бумагу для работы акварелью? Многие акварелисты предпочитают ее натягивать на деревянный подрамник или планшет, особенно если работа предстоит длительная. Некоторые пользуются

стиратором. Это специальное приспособление для закрепления бумаги, состоящее из двух, а иногда трех рам, вкладываемых одна в другую.

Накладывая на раму бумагу, надо стараться слегка растягивать ее в стороны, затем сильно зажать второй рамой и закрепить задвижками.

Правильно натянутая бумага имеет гладкую поверхность, во время работы на ней не образуются складки.

Натягивают бумагу на подрамник не только в увлажненном состоянии, но и в сухом. Это зависит от ее сорта и от вкуса художника. Недостаточно плотная бумага, если ее сильно увлажнить и натянуть на подрамник, может потерять при этом зернистость, которой так дорожат акварелисты. Краски на любой сильно отмоченной бумаге обычно тухнут, теряют свою яркость.

Толстую бумагу можно просто прикрепить к мольберту с помощью кнопок.

Если бумага натягивается на подрамник, размер ее берется больше и к каждому краю надо прибавить толщину подрамника. Сначала надо загнуть бумагу с одной стороны и закрепить одной кнопкой, затем загнуть с другой стороны и, слегка натянув, тоже закрепить. То же самое проделать с двумя другими краями. Этот способ натягивания вполне обеспечит ровную поверхность бумаги и сохранит ее зернистость.

Лучший подрамник тот, который весь состоит из легкой древесины, а кнопки имеют длинное острие.

Для работы акварелью изготавливают специальные блок-альбомы, состоящие из пачки листов, склеенных по краю: использованные листы легко снимаются. Преимущество блоков состоит в том, что во время работы бумага не коробится и особенно удобна при работе на природе.

В) Кисти

Кисть существует уже тысячелетия. При простоте конструкции она представляет собой совершенный инструмент для живописи.

В живописной технике удача подчас в большой степени зависит от качества кисти и от того, насколько

хорошо художник знает и чувствует возможности этого инструмента.

К. Юон (1875 — 1958) — прекрасный живописец, пейзажист, говорил, что «кистью можно рисовать, лепить, скользить, штамповать, разъединять и связывать, ударять, лессировать, чмокать и сглаживать». Виртуозным владением кистью акварелисту надо учиться с детства.

Кисть художника предназначена для перенесения красок с палитры на картинную плоскость. Акварельная кисть в приподнятом положении вбирает в себя краску, в опущенном положении отдает краску.

Когда акварелью покрывают участок бумаги, вначале держат кисть опущенной, чтобы краска вытекала на поверхность бумаги. При окончании покрытия нужно изменить положение кисти так, чтобы конец ее оказался приподнятым и избыток краски у нижнего края закрасенного места вернулся обратно на кисть.

При неумелом обращении с кистью работа изобилует излишним скоплением воды, краски медленно сохнут, спадают произвольно, растекаются, уродуют форму и образуют грязные сгустки, которые придают работе пестроту и жесткость.

При правильном обращении с кистью количество воды регулируется художником, лишней краски на работе не остается. Краски не нарушают форму, работа быстро просыхает, краски ложатся точно, легко, прозрачно, свежо.

При работе кистью важно научиться чувствовать объем воды, находящейся в кисти: он должен соответствовать площади мазка. Устранение лишней краски особенно необходимо в тех случаях, когда требуется соединить одно пятно с другим «по сырому», не нарушая намеченных очертаний. В противном случае изображенная форма нарушается от самотека краски.

Кисть может держать в себе краску однородного и разнородного раствора, как по цвету, так и по силе тона.

Если нужно положить краску прозрачно, лессировочно, то раствор краски должен быть совершенно однородным, для этого краску тщательно размешивают на палитре. Если же краску взять на кисть неразмешанной или плохо размешанной, то на конце кисти образуется сгусток, а у корешка остается чистая вода. И в момент нанесения мазка конец кисти с густой крас-

кой коснется бумаги первым, вода же будет вымывать густую краску и создавать грязные цвета.

Необходимо научиться покрывать большие плоскости ровно одним тоном. Для равномерного покрытия большой плоскости нужно применять способ косой штриховки. Движение кисти должно быть пилообразным, состоящим из штрихов под углом 30 — 45 градусов. Самотек воды будет растушевывать эти штрихи в вертикальном направлении. В результате косоугольного направления штрихов и самотека получается равномерный тон большой площади, как это бывает в рисунке, когда нужно косой штриховкой карандаша равномерно затонировать большую площадь бумаги. Часто в этом случае берутся большие кисти, но они не дают идеальной ровной поверхности и ими очень трудно обходить мелкие детали силуэтов. Здесь главное заключается в однообразном движении руки при продолжении покрытия всей поверхности. Тот, кто научится наносить краску ровно, потом сможет придать красочному пятну любые переходы.

Косая штриховка также не дает краске собираться в большую массу, которая может потечь вниз и испортить работу. Штриховка разбивает краску на мелкие капли, она хорошо держится на бумаге и освобождает от риска залить работу краской, дает возможность смело работать при вертикальном положении подрамника, что является важным обстоятельством для техники лессировочных красок и вообще для хорошего обзора исполняемой работы.

Хорошая кисть дает тонкую линию и широкий мазок. Для акварели применяют беличьи или колонковые кисти, соболя кисти, а также кисти с синтетическим волосом. Кисти могут быть круглыми и плоскими и должны иметь длинный ворс. Они должны быть хорошо подобраны, отличаться прочностью, эластичностью и упругостью. Кисти во влажном состоянии не должны топорщиться, а круглые — должны иметь острый конец.

Наиболее распространенные кисти для акварели — беличьи. Их ворс способен наполняться достаточным количеством воды и пигмента для нанесения широкого и сочного мазка.

Щетинными и другими жесткими кистями пользуются иногда опытные акварелисты для достижения наиболь-

шего эффекта в передаче фактуры и формы (камней, кроны деревьев и т. п.). Щетинные кисти чаще всего используются акварелистами, работающими на бумаге с грубой фактурой. Акварель при работе с жесткими кистями на рыхлых сортах бумаги нарушает ее структуру, изображение получается недостаточно ясным.

Чтобы испытать качества новой кисти, ее нужно окунуть в воду, а затем сильным взмахом стряхнуть капли воды. Если ворсистая часть заострится, то кистью можно работать. Колонковую кисть следует подержать в воде несколько дольше, поскольку она медленно набирает воду. Вообще колонковый ворс меньше наполняется влагой, чем беличий и соболий, в результате этого акварель, написанная колонком, не такая сочная, но колонковой кистью можно более уверенно наносить акварель.

Акварелисты употребляют термин «наполненная кисть», что означает наполнение кисти достаточным количеством воды и краски.

Существует другой способ проверки качества кисти. Следует надавить пальцем на ворс, чтобы из ворса образовалось подобие веера. Если ворсинки не выходят за пределы полукруга, значит, кисть хорошая.

После работы следует промыть кисть чистой водой, просушить и хранить в таком положении, чтобы не нарушалась форма ворсистой части.

Японские художники подвешивают кисти ворсом вниз. Ворс быстро высыхает и сохраняет свои качества.

Нельзя оставлять неотмытую кисть на продолжительное время в воде ворсом вниз, в этом случае она деформируется.

Если непромытая кисть высыхает, ворсинки с засохшей клейкой красочной массой становятся ломкими и разрушаются.

Просушенные кисти удобнее всего хранить в специальных футлярах. Это предохранит кисть от повреждений и от нарушения формы.

Работая над пейзажем или натюрмортом, можно вполне ограничиться одной кистью.

Для выполнения акварельных работ выбирается кисть, зависящая от формата (размера) бумаги, на которой выполняется работа.

Для формата А4 берутся кисти от № /№ 5 — 12.

Для формата А3 берутся кисти от № /№ 12 — 16 и т. д.

Самые мелкие номера кистей можно использовать для изображения деталей, а также в миниатюрных и шрифтовых работах. Крупные кисти иногда нужны для больших прокладок, например, при изображении неба и воды. Ими можно пользоваться и для увлажнения бумаги перед началом, а иногда в процессе работы.

Во время работы не рекомендуется прикасаться руками к поверхности бумаги, так как на засаленные места краска не будет ложиться ровным слоем. Однако при уточнении изображения приходится держать лист близко к его основанию, и рука непременно коснется бумаги. В таких случаях можно слегка опираться на мизинец.

Уметь пользоваться кистью — большое искусство. В руках опытного живописца она легко и свободно покрывает большие пространства и прорабатывает мельчайшие детали. Если держать кисть за металлический наконечник, то это уменьшает размах мазков и вызывает повышенное мускульное напряжение руки, быструю усталость.

Технические навыки пользования кистью развиваются в наброске, в рисунке кистью.

Работа кистью имеет те преимущества перед рисованием карандашом, что кисть сразу покрывает большие площади тоном нужной силы и вместе с тем может дать тонкую линию. Кисть способствует восприятию предмета в целом и дает сразу почувствовать его общую форму. Но рисунок кистью труднее исправить, чем рисунок карандашом. Это приучает до прикосновения к бумаге строго проверять собственное представление о предмете, требует от рисующего сосредоточенности, дисциплины и выдержки, во многом способствует развитию профессионального предвидения. Работа кистью требует «семь раз отмерь и один отрежь».

г) Подсобные материалы

Палитра служит важным инструментом художника, на ней создается материал живописной ткани, подбираются краски, смешиваются и подбираются искомые тона. Чтобы отвечать своему назначению, палитра акварелиста должна быть белой и непрозрачной. Белизна палитры, как и белизна бумаги, нужна для того,

чтобы видеть краску на просвет, видеть ее такой, какой она будет выглядеть на бумаге.

Для работы акварельными красками в тубиках в качестве палитры можно приспособить плоскую тарелку, пластину из толстого стекла, под которую можно подклеить белую бумагу. Но лучше всего под палитру использовать белую керамическую плитку, которую можно купить на любом строительном рынке.

Бумажная палитра, которой нередко пользуются начинающие художники, не может быть рекомендована, так как создает слишком большой расход краски из-за быстрого впитывания.

Наши фабрики художественных принадлежностей выпускают специальные этюдники для акварельной живописи, но они не приспособлены для работы на открытом воздухе, поэтому акварелисты пользуются обычно этюдниками-мольбертами, предназначенными для работы маслом.

Удобство этого этюдника заключается в том, что в его «дно» снаружи удачно вмонтированы коленчатые ножки, которые легко можно расставить.

Раскладной стульчик необходим для работы на пленэре, как и зонт, под которым можно укрыться от солнечного зноя и от солнечных лучей, мешающих работать на природе.

При работе акварелью необходимо иметь емкость для воды, губку или ветошь. Губка предназначена для смачивания бумаги перед натягиванием ее на подрамник, а также для увлажнения бумаги в начале работы, чтобы краски ложились легко, с мягкими очертаниями мазков.

Губка предназначена также для осушения кистей, но для этого можно использовать чистую полотняную тряпку. Мокрую кисть иногда стряхивают на пол или на землю, что загрязняет пол и иногда портит отставленные работы.

Наиболее правильно удалить лишнюю воду прикосновением к губке. Губка нужна также для того, чтобы подобрать случайно стекающую с работы краску, которая может угрожать всему изображению. Губкой смачивают неудачные места для их переделки и снимают избыток краски. И наконец, губка нужна для того, чтобы очистить керамическую палитру от ненужных колеров.

Для акварельных колеров лучше всего губка *натуральная*. Она хорошо держит воду, мягка, когда ею нужно смочить бумагу или красочный слой, почти не задевая поверхности. Губка жестка в отжатом состоянии, когда нужно что-нибудь смыть.

Иногда акварелисты пользуются *перочинным ножом*, *лезвием* или «*ластиком*» для снятия лишней краски с бумаги. Это бывает необходимо для освещенных мест: острым и тонким концом ножа, не нарушая поверхности бумаги, можно получить светлый блик. Снимать краску с зернистой бумаги хорошо всем лезвием ножа, обнаруживая при этом структуру зерна и придавая красочному слою необходимую фактуру изображаемого материала с последующей обработкой кистью. Работа ножом требует большой осторожности и ограничения.

2.3. МЕТОДИКА РАБОТЫ АКВАРЕЛЬНЫМИ КРАСКАМИ

а) Способ лессировочного письма

Художник-акварелист может показать в своих произведениях профессиональное мастерство лишь тогда, когда он будет виртуозно владеть техникой акварельной живописи.

Акварелист должен обладать развитым чувством цвета, знать особенности красок и возможности различных сортов бумаги.

Важнейшими качествами акварели является прозрачность и мягкость красочного слоя. Существует много приемов письма акварелью, но наиболее распространенные среди них:

- 1) многослойный;
- 2) в один слой по сухой поверхности;
- 3) в один слой по влажной поверхности.

Часто все они используются вместе в смешанной технике.

Способ многослойного нанесения акварельных красок (лессировка) широко используется в процессе длительной работы, рассчитанной на несколько сеансов.

Лессировка применяется как в акварельной, так и в масляной живописи. *Лессировкой* называют тонкие прозрачные и полупрозрачные слои красок, наносимые на другие, уже хорошо просохшие или полупросохшие плотные красочные слои с тем, чтобы усилить или ослабить цветовые тона, обогатить колорит, добиться единства живописного произведения и его гармонии.

Очень важно с самого начала сохранить светлые места. Нужно как можно точнее определить разницу по тону и по цвету между тенью, полутенью и светом. Первые слои краски следует наносить очень прозрачными, тонкими, мягкими. Лессировка — это техника полнозвучных, насыщенных цветов. Если ставится задача добиться интенсивности цвета, например, в изображении бархата, бронзы, золота, насыщенных по краскам предметов — лучше всего этого можно достичь при помощи лессировки. Лессировочная техника основана на оптическом смешении красок. Многоцветные лессировочные построения одного цвета на другой должны накладываться также как при отмывке; каждому предыдущему цветовому слою необходимо дать время для того, чтобы он был совершенно сухой.

Работая методом лессировки, целесообразно придерживаться следующих правил: теплые и интенсивные тона красочного слоя лучше прокладывать сначала, холодные и малонасыщенные потом. Цветовую прокладку малонасыщенными цветами, в том числе красками в смеси с черной, целесообразно употреблять на конечных стадиях работы.

Многие цвета акварельных красок малопрозрачны, например, желтые кадмии, кадмий оранжевый, сепия. Непрозрачные — киноварь, некоторые охры, желтые кроны, кобальт. К прозрачным краскам относятся: берлинская лазурь или ФЦ синяя, изумрудная зелень, черная, слоновая кость, краплак, кармин.

Через малопрозрачные и непрозрачные краски бумага не просвечивается, особенно при повторных перекрытиях одного красочного слоя другим.

При первоначальной прокладке краски накладываются более осветленными по сравнению с тем, какими они должны быть в завершении работы. Однако чтобы цвет не потерял своей характеристики, краски нельзя делать очень бледными.

Акварелисту необходимо понять, сколько нужно взять воды на кисть. Больше воды — прозрачнее слой краски, меньше воды (особенно в темных местах) краска более плотная и менее прозрачная.

Подготавливая бумагу к передаче колорита, следует очень внимательно отнестись к первому красочному слою. Цвет общей подготовки дает определенный тон всему изображению и в значительной степени определяет правильность живописной характеристики.

При первой прокладке необходима передача собственного цвета предметов, особенно ярко выраженного при рассеянном освещении предметов, во-вторых, необходимо передать характерную фактуру материалов, особую интенсивность окраски, прозрачность предметов, а также цветовые отношения предметов.

В первую очередь необходимо установить видимые соответствия цветов изображаемых предметов по их светлоте, цветовому тону и насыщенности, не придавая вначале изображаемым предметам трехмерной формы. Это помогает сравнивать намеченные общим тоном изображения предметов с натурой, уточнить цвет, исправить ошибки до тех пор, пока не будет совершенно точно установлены цветовые отношения. Затем работу можно продолжать дальше: наносить полутона и тени, которые связывают единым колоритом окружающей среды все цвета.

Число цветовых покрытий одного места желательно делать не более трех. Краски прокладываются заливками, слабыми по тону и цвету, но верными по отношению друг к другу. Повторные усиления тоновых и цветовых отношений осуществляются по полностью просохшей краске.

Для первоначальных упражнений в технике акварели необходима отмывка каким-то одним цветом, предпочтительно черной акварелью, при которой оттенки тона достигаются путем многократного наложения раствора одной концентрации. Такой метод называется *отмывкой*. Для отмывки лучше всего поставить натюрморт из двух-трех геометрических тел (куб, цилиндр, шар и т. д.) на белом фоне и белом столе. Для фона и стола можно использовать белый лист бумаги.

Но перед тем как выполнить работу, необходимо сделать упражнение:

0,5 листа ватмана располагают на мольберте вертикально, лист разделяют горизонтальной линией пополам и в верхней части листа чертят прямоугольник и делят его на семь равных частей. Затем в стакане или банке в небольшом количестве воды разводят слабый раствор черной акварельной краски. Раствору необходимо дать в течение 5–10 минут отстояться. На дне стакана образуется небольшой осадок, затем осторожно, чтобы не взмутить этот осадок, переливают раствор в другой стакан или в баночку и этим раствором начинают отмывку.

Первым слоем покрывают все семь прямоугольников, набрав кистью раствор, лишний раствор снимают с кисти о края банки, начинают закрашивать от верхнего левого угла к правому углу прямоугольника, и так сверху вниз равномерно закрывают весь прямоугольник слабым раствором. На нижней линии прямоугольника собирается темная заливка — ее необходимо снять кистью, предварительно вытерев ее о губку или о тряпочку.

Для равномерного покрытия прямоугольников слоем мазки можно наносить под углом 30–40°. (Рис. 1. См. вклейку.) Раствор нужно наносить повторно только после полного высыхания предыдущего слоя. Пока раствор высыхает, можно рисовать натюрморт из 2–3 геометрических тел, предварительно необходимо хорошо закомпоновать, т. е. хорошо расположить в листе геометрические тела и построить рисунок.

В подготовительном рисунке для акварели имеет значение и само качество карандаша — его твердость или мягкость, чтобы линия наносилась мягко и свободно. Нанося на бумагу рисунок, избегайте пользоваться резинкой, особенно грубой, содержащей пемзу или стекло. Она может нарушить структурную поверхность бумаги, зернистость, и в потертых местах акварель будет ложиться неровным слоем и расплываться. Чтобы научиться рисовать, не употребляя даже мягкую резинку, необходимо постоянно тренировать глаз на зрительное восприятие формы, работая непосредственно с натуры.

Когда первое упражнение по отмывке будет выполнено, можно приступить к отмывке натюрморта. Этим методом можно и прекрасно передать все тончайшие

переходы от белого и серого цвета вплоть до черного. Черно-белая работа может быть похожа на черно-белую фотографию.

Следующее упражнение надо проделать на новом листе в такой же методической последовательности в технике *гризайль*. В этой технике тональные градации по форме предмета достигаются наложением краски сразу в полную и нужную силу. (Рис. 2.)

Теневую часть предметов надо взять в полную силу от темного цвета к светлому. Для этого необходимо внимательно посмотреть на натюрморт, проанализировать и сравнить все темные места, выбрать самое темное место и начинать писать. Красочная смесь готовится на палитре. Повторные прописи желательно делать по просохшему красочному слою.

Усвоив работу отмывкой и гризайлью, можно переходить к работе цветом, сделав упражнение на новом листе ватмана.

На листе ватмана чертят квадрат (140 × 140). Затем разделяют квадрат на семь вертикальных и семь горизонтальных полос.

Вертикальные полосы закрашиваются легко разведенным слоем краски так, чтобы каждая из полос соответствовала одному из цветов спектра. В том же порядке после высыхания краски следует перекрыть вертикальные полосы в горизонтальном направлении.

На пересечении цветовых полос образуются новые цветовые оттенки (кроме смешения взаимодополняющих цветов здесь происходит насыщение — усиление одного цветового тона).

Этот метод лессировочного живописного процесса ведущий в обучении живописи акварелью. Надо проанализировать все полученные результаты. Например, увидеть, как при наложении синего цвета на желтый получается зеленый, и какой зеленый цвет получится, когда желтый цвет перекрывает синий и т. д. Это упражнение можно продолжить, еще раз повторить наложение последовательно всеми цветами и заметить, как насыщается цвет.

Теперь дадим необходимые сведения о натюрморте в цвете акварельными красками методом лессировки.

Рисунок и живопись в натюрморте тесно связаны, поэтому натюрморт считается лучшей школой ре-

алистической живописи, где начинающий художник постигает законы гармонии и пластику форм, учится мастерству владения техническими приемами и творческому отношению к натуре.

В содержании натюрморта могут быть раскрыты самые различные стороны жизни человека.

В учебном натюрморте подбор предметов, их пластическая связь обусловлены учебной целью, но смысловая, сюжетная связь не должна здесь нарушаться.

Натюрморты могут быть поставлены из предметов, близких по цвету, как простых, так и сложных по форме, из предметов темных, с различной окраской, а также из белых предметов, где может присутствовать много тонких цветовых отношений и оттенков.

Большое значение в работе имеет соблюдение методической последовательности.

Необходимо сделать ряд набросков в меньшем формате, чем лист, выбрать формат листа, найти композиционное построение и сделать ряд форэскизов. Профессионалы-художники говорят «маленькие нашлепки», т. е. небольшие работы в композиционном цветовом решении, определяя самые светлые и самые темные места, холодные и теплые цвета. Это относится как к акварельной, так и к масляной живописи.

Уяснив общий строй цветовой композиции, ее колорит и акцент, можно приступать к работе на основном формате листа.

Как уже говорилось выше, подготовительный рисунок намечают легкими линиями, с точной передачей пропорций форм предметов, с точным характером натуры. В подготовительном рисунке можно наметить блики, основные световые и цветовые градации, детали форм.

Первый план всегда требует детальной проработки. Как правило, на первом плане ставятся предметы яркие, контрастные, мелкие. Второй план — это композиционный центр натюрморта. Это обычно самый крупный, главный объект и уравнивающие его предметы средней величины, которые пишутся широко, более обобщенно, чем первый план. И, наконец, фон. В учебной постановке фон не должен быть активнее предметов.

Очень важно запомнить: работа в акварели лессировкой начинается со светлых тонов. Бережно, легко,

почти водой прописываются светлые места, так как роль белил в акварели выполняет бумага. (Рис. 3.)

Живописное изображение учебной постановки, передача на изобразительной плоскости пространства, объемных форм элементов изображения, фактуры и характерных свойств материалов, из которых они изготовлены, достигаются посредством передачи в живописи цветовых и тоновых отношений натуральных постановок.

Каждая учебная постановка имеет свои характерные цветовые и тональные отношения.

П.П. Чистяков нацеливал начинающих художников видеть форму «в среде», что именно и вело к верному пониманию цвета.

Чистяков учил брать цвет, обусловленный средой во взаимосвязи с соседними цветами. Он советовал смотреть на цвет освещенной части предмета, работая в это время над тенью, т. е. когда главный луч зрения должен быть направлен не на тот участок натуры, который в данный момент писал ученик, а на соседний с ним. Это позволяет живописно «видеть» цветовое взаимодействие.

Каждый элемент натурной постановки имеет цвет и тон, а собранные вместе, они влияют друг на друга, видоизменяя от соседства друг с другом цвет и тон. Диапазон изменения цвета и тона элементов натуральных постановок неизмеримо богаче, чем интервалы в силе цвета и тона красок, имеющихся у художника. Поэтому для правильной передачи цветовых и тоновых отношений натуры необходимо найти на палитре пропорциональные натуре цветовые и тоновые отношения, определить цвет самого темного предмета и самого светлого, самого насыщенного и несколько промежуточных цветовых и тональных градаций.

При определении системы цветовых и тональных отношений на палитре, пропорциональных системе цветовых и тональных отношений натуральных постановок, нужно найти общее колористическое и тональное решение живописной работы.

У тех, кто пишет одну и ту же натурную постановку, изображение может получаться в более теплой или холодной колористической гамме. Более светлое или темное по общему тону изображение будет «грамотным» у всех в том случае, если в живописной работе

выдержаны соотношения, система цветовых и тональных отношений, пропорциональных натурным цветовым и тональным отношениям.

Реалистическая живопись не имеет ничего общего с простым копированием натуры. Ее задача — претворение наблюдений в художественный образ. Вот что писал И.Е. Репин: «Для художественного произведения не довольно одного копирования с натуры. Художник вкладывает в свой труд очарование впечатления. Поэтому никакая фотография, даже цветная, не может помешать высокой ценности художественных произведений — в них ценится живая душа художника, его вкус. И в этой аристократической потребности к личному творчеству и лежит залог вечного существования искусства».

Овладение методом работы в живописи *цветовыми и тональными* отношениями является необходимым этапом обучения живописи, элементом школы. Этот метод необходимо усвоить практически.

Чтобы правильно определить и суметь передать на изображаемой плоскости пропорциональные натурные цветовые и тональные отношения в живописи, необходимо овладеть методом одновременного сравнения цветовых и тональных отношений в натуре и на изображении, пользуясь цельным видением.

Сравнение — это основа понимания различных цветовых и тональных отношений в натуре. Только сравнивая между собой предметы, расположенные на разных местах в натурной постановке, можно правильно определить цвет и тон каждого предмета, их взаимное влияние друг на друга. Умение цельно видеть одновременно все элементы натурных постановок является необходимым условием успешной работы, но приходит это умение с определенным опытом работы в живописи. Это одно из важных элементов живописной грамоты, живописной культуры.

Поэтому поиск на палитре основных цветовых и тоновых отношений того участка натуры, с которого начинается изображение, — необходимый этап профессионального мастерства в живописи, которым нужно овладеть.

Типичной ошибкой первых учебных работ является заполнение цветом различных форм изображения

«по очереди», когда сначала рисуется цветом один предмет, затем второй, третий и т. д. Такой метод работы над живописным произведением в принципе возможен и иногда применяется профессиональными художниками. Но он основан на хорошо развитом цельном видении, умении «держаться» общее цветовое и тональное решение будущей работы в сознании, что достигается многими годами работы.

Вначале необходимо писать каждый предмет во взаимосвязи с окружением, т. е. писать одновременно 2–3 пограничных цвета, искать цветовые и тональные отношения 2–3 цветов одновременно так, чтобы искомый цвет в изображении зазвучал в полную силу.

Работу можно начинать с первого плана, с самого яркого предмета. К нему прокладываются лежащие рядом цвета предметов, постепенно большими отношениями закрыть весь лист. А затем, после полного высыхания первого акварельного слоя, начать лепить форму предметов, двигаясь от центра композиции к краям, сравнивая предметы по тону, по теплым и холодным цветам. Следить, чтобы фон был достаточно живописным и написан таким, каким он кажется относительно предметов.

Передача перспективы представляет собой одну из существенных задач живописной техники.

Воздушная перспектива заключается в том, что по мере удаления предмета и погружения его в воздушную среду изменяются его внешние черты.

Так, очертания предметов под влиянием воздушной среды теряют четкость, ясность, приобретают мягкий расплывчатый характер. Поэтому в натюрморте необходимо учитывать плановость предметов. На изображении нужно передавать глубину пространства и найти каждому элементу натурной постановки зрительно определенное место относительно других элементов.

Цвет и очертания ближайших предметов и элементов натурной постановки смотрятся ярче, определеннее, отчетливее и контрастнее.

Цвет поверхности освещенного предмета зависит от того, каким светом она освещена, и от того, какая часть световой энергии от этой поверхности отразится.

Если поверхность отражает почти все упавшие на нее лучи света, рассеивая их во все стороны, возника-

ет зрительный эффект, который мы называем белым цветом. Если поверхность предмета поглощает практически все падающие на нее лучи света, то производимое ею ощущение мы называем черным цветом. Если какая-то определенная доля падающего света поглощается веществом предмета и от поверхности отражается только оставшаяся часть светового излучения, мы видим эту поверхность цветной.

Контуры дальних предметов видны менее отчетливо, они как бы сливаются с фоном.

Важно, чтобы в живописном изображении создавалось ощущение пространства между предметами, находящимися на различных планах в учебной постановке.

Необходимо проследить в натуре и показать на изображении места четких, контрастных касаний формы каждого предмета с фоном или другими предметами, места мягкого сочетания контура предмета с фоном, а также места погружения некоторых частей элементов в общую тень. Границы падающих теней в различных частях натурной постановки также не везде воспринимаются одинаково четко.

При определении четкости очертаний-касаний необходимо сопоставить предмет первого плана с очертаниями предметов второго и третьего планов.

С первых же занятий по живописи необходимо творчески относиться к натуре: уметь выбирать основное, главное и отделять второстепенное, акцентировать наиболее интересные моменты постановки.

Последний этап в методичной последовательности работы над учебным живописным этюдом заключается в обобщении, возврате к первоначальному впечатлению от природы, приведении изображения в соответствие с продуманным в форэскизе композиционным, колористическим и тональным решениями.

Задачей обобщения является подчинение колористического строя живописного изображения общему оттенку освещения, так как характер освещения объединяет все цвета натурной постановки. Оттенок цвета, который преобладает в освещении, существенно влияет на колористический строй живописного произведения.

Например, солнечное освещение бывает разным не только по интенсивности, но и по цветовому оттенку. Утром в солнечном освещении преобладают золо-

тисто-розовые оттенки, вечером — желто-оранжевые, в пасмурный день — серо-серебристые. Цветовой оттенок освещения меняется также в зависимости от времени года. Свет луны излучает серебристо-голубые и зеленоватые оттенки цвета. Источники вечернего, искусственного излучения придают элементам изображения общий желто-оранжевый оттенок.

При методе лессировки в работе над живописным этюдом следует напомнить о последовательности работы:

- 1 этап — работа над форэскизом, композиционное решение натурной постановки. (Рис. 4.) Выполнение подготовительного рисунка. Определение больших цветовых и тональных отношений учебной постановки;
- 2 этап — конкретизация форм предметов, выявление пространства, планов, работа над касаниями при постоянном уточнении цвета и тона различных деталей постановки;
- 3 этап — обобщение, возврат к первоначальному впечатлению от природы, максимальное воплощение первоначального творческого замысла.

И еще раз необходимо напомнить, что в методе лессировки каждый этап работы ведется после полного просыхания краски предыдущего слоя.

б) Способ «a la prima»

Зрительное ощущение имеет продолжительность во времени. После того, как внешнее раздражение через зрительный аппарат дошло до сознания и прекратилось, мы некоторое время продолжаем его ощущать. След от раздражения носит название последовательного образа.

Последовательный образ будет положительным в том случае, если будет соответствовать начальному образу по яркости и цвету. Взлетающая ракета, например, производит впечатление светящейся струи, тлеющий уголь, вращаемый в темноте — впечатление огненной окружности, а мелькающие на экране кинокадры — впечатление непрерывного движения. Это примеры последовательных положительных образов зрительного ощущения.

Темные следы, оставляемые светящимися или яркими предметами при последующем взгляде на белую поверхность, будут примерами последовательных отрицательных образов. К ним относятся также следы, противоположные по цвету: зеленый след, оставляемый красным цветом, темный след, оставляемый синим цветом и др.

Кажущиеся при этом изменения цвета изменяются в сторону дополнительного цвета. Название «дополнительного цвета» указывает на то, что каждый из пары цветов дополняет свой противоположный до белого цвета. Дополнительные цвета составляют основные пары, или двухчастные цветовые гармонические отношения.

Наиболее удобной системой для анализа цветовых сочетаний можно считать спектральный круг, в котором цвета спектра располагаются последовательно, кольцом.

Противолежачие по цветовому кругу дополнительные цвета будут простыми парами цветовых сочетаний. Они создают наибольший цветовой контраст. При оптическом смешении они дают белый или серый цвет, при механическом смешении — серый или черный.

Дополнительные цвета, последовательно рассматриваемые, приобретают большую насыщенность.

Явление последовательного контраста используется художниками как одно из важных художественных средств живописи. По мере того, как мы переводим взгляд от одной части изображения к другой, окрашенной в дополнительный цвет, мы ощущаем, что краски в картине все больше и больше загораются. Это качество красок оставляет у нас ощущение цветовой гармонии. Многие композиции больших мастеров построены на гармоническом единстве последовательного восприятия дополнительных цветов.

Кроме последовательных контрастов в сочетаниях разных цветов возникают одновременные или смежные контрасты.

На световом фоне цвет кажется темнее, на темном светлее. Больше того, на синем фоне он кажется более теплым, на желтом — более синим. Изменение цвета по светлоте называется ахроматическим контрастом. Изменение по цветовому признаку — хроматическим. Хроматический контраст наиболее заметен при равносильной светлоте сопоставляемых цветов и при их небольшой

насыщенности. Хроматические и ахроматические контрасты так же, как и последовательные контрасты цветов, увеличивают насыщенность и светлоту цвета в картине, поэтому служат средством цветового обогащения ограниченных возможностей палитры художника. Цветовые гармонии могут строиться на нескольких цветах, равно отстоящих по спектральному кругу.

Мы часто можем наблюдать в картинах, что фон у освещенной части лица затемнен, а у теней высветлен. Обострение смежного контраста усиливает светотеневые отношения и придает большую ясность освещенным частям изображаемого предмета.

Метод «a la prima» в живописи означает выполнение живописной работы в один сеанс без предварительного подмалевка, когда нужный цвет и тон не «набираются» в изображении постепенно, как в лессировке, а берутся сразу в полную силу.

Преимущество метода заключается в том, что в течение всего сеанса сохраняется первоначальное впечатление от природы, что способствует яркой эмоциональной окраске работы. Метод «a la prima» позволяет брать цвет в полную силу и «вести» всю работу одновременно, по мере необходимости добавляя цвет в уже положенный мазок.

Живописную работу, написанную методом «a la prima», отличают свежесть и глубина цвета, отсутствие «замученных», «затертых», много раз переписанных мест, разнообразие фактурной кладки мазка, энергичная манера письма.

Метод работы в живописи «a la prima» развивает цельное видение природы.

Начинать работу в живописи методом «a la prima» целесообразно с самых ярких, насыщенных цветов или с самого темного места, взяв в полную силу цвет и тон предмета с многообразием цветовых и тоновых оттенков. После этого можно переходить к более светлым местам, одновременно сравнивая все предметы между собой и видя натюрморт целиком, видеть и брать большие отношения. (Рис. 5.)

При работе методом «a la prima» для каждой поверхности формы элементов изображения, а иногда и для каждого мазка, характеризующего форму предмета, составляются отдельные оттенки цвета. Если

необходимо внести в цвет или тон корректировку, цвет или тон какого-то места изображения «усилить» или «ослабить», то поправки вносятся сразу по еще не просохшему красочному слою. Форма предметов «лепится» обобщенно, без излишней детализации.

Выполнение практических заданий с натуры — основной вид учебной работы по живописи. Эти занятия имеют свои особенности: выполняя натурные задания, студенты овладевают определенными знаниями и практическими навыками искусства реалистической живописи.

Обучение должно быть построено последовательно от простого к сложному, а также по принципу систематичности и наглядности.

Исторический опыт художественных школ свидетельствует, что на первоначальном этапе обучения живописи прежде всего необходимо дать основательную подготовку в рисунке. Только в этом случае можно воспитать грамотных живописцев за сравнительно короткий срок. И особенное внимание надо уделять тоновому рисунку. Успех в рисунке должен опережать успех в живописи.

Молодой болонский художник Одеаро Фиолетти, приехавший учиться в Венецию, спросил у великого живописца Тинторетто, что надо делать, чтобы преуспеть в живописи? И Тинторетто сказал только одно: «Рисовать!» На вопрос Фиолетти, что ему еще можно посоветовать, старик повторил: «Рисовать и еще раз рисовать!», справедливо считая, что именно рисунок придает изящество и совершенство живописи.

Микеланджело писал: «Рисунок, который иначе называют искусством наброска, есть высшая точка живописи, и скульптуры, и архитектуры; рисунок — источник и корень всякой науки».

Д. Кардовский по этому поводу говорил: «Так как рисунок есть построение графическим путем формы на плоскости, то прежде всего необходимо овладеть рисунком, чтобы в дальнейшем на его основе и в связи с формой строить живопись».

И. Репин считал необходимым ежедневно по 2—3 часа заниматься рисунком, справедливо считая рисунок основой живописи.

А. Васнецов, вспоминая о системе преподавания П. Чистякова, говорил: «Его идеалом была форма —

рисунок». В школе Ашбе, в которую поступали люди, окончившие даже Академию художеств, обучение длительное время проводилось только по рисунку (конструктивное построение форм, тоновой рисунок, гризайль) и лишь впоследствии, когда ученики овладевали светотеневым построением формы, они приступали к изображению цветом.

Произведения выдающихся художников замечательны прежде всего знанием рисунка, сочетанием ясности форм и пластичности тона и цвета. Вот почему именно в первые годы обучения должен быть заложен прочный фундамент грамотного рисунка.

Если живописцу приходится сталкиваться с большими трудностями в области рисунка, это во многом сковывает его творчество. И наоборот, совершенное владение рисунком воспитывает в художнике необходимую творческую свободу, благодаря которой он может найти образное решение любого задуманного сюжета, воплотить в жизнь любой художественный образ. Одной из важных задач живописи является выражение формы. А ее понимание, т. е. чувство формы, вырабатывается именно в процессе овладения рисунком. Поэтому рисунок является и началом, и дальнейшей базой обучения изобразительному искусству. Он — конструктивная основа в передаче живописно-пластической формы. Чтобы облегчить работу цветом, необходимо предварительно овладеть решением тоновых задач в рисунке. Можно с уверенностью заявить, что будет методически нецелесообразно приступать к работе цветом, не овладев элементарными знаниями и навыками в тоновом рисунке.

Натурные постановки имеют образовательное и воспитательное значение. На их основе осуществляется практическое познание закономерностей реалистического изображения формы в пространстве, овладение профессиональной грамотой и мастерством, воспитываются художественный вкус, чувство гармонии.

Термин «гармония» происходит от греческого слова «harmonia», что означает созвучие, согласие, противоположность хаосу и является философско-эстетической категорией, означающей «высокий уровень упорядоченного многообразия, оптимальное взаимосоответствие различного в составе целого, отвечающее

эстетическим критериям совершенства красоты». Цветовая гармония в живописи — это согласованность цветов между собой в результате найденной пропорциональности, равновесия и созвучия, основанного на нахождении неповторимого оттенка каждого цвета.

Между различными цветами картины существует очевидная взаимосвязь, каждый цвет уравнивает или выявляет другой и два цвета вместе влияют на третий. Изменение одного цвета приводит к разрушению колористической цветовой гармонии художественного произведения и вызывает необходимость изменять все остальные цвета.

Цветовая гармония в структуре живописного произведения также имеет содержательную обоснованность, выявляет творческий замысел автора.

При работе над этюдом методом «а la prima» необходимо всегда держать во внимании композиционный центр изображения, выделяя его всеми возможными живописно-пластическими и композиционными средствами.

Работу над живописным этюдом методом «а la prima» необходимо последовательно вести от общего к частному, от больших форм и деталей постановки к более мелким, уделяя особое внимание первому и второму планам.

Завершение работы над живописным этюдом «а la prima» заключается в том, чтобы привести изображение к цветовой и тональной гармонии, живописно-пластической цельности.

Цельное восприятие приобретается путем длительных тренировок и регулярной работы с натурой.

В работе акварелью иногда применяют несколько методов. Вначале пишут методом «а la prima», а заканчивают работу методом лессировки. От этого работа становится живее и интереснее.

в) Способ письма «по сырому»

В Европе прием письма в один слой по влажной поверхности на рубеже зародился в XVIII—XIX вв., в Китае — на несколько веков раньше. Стремясь сохранить бумагу во влажном состоянии на протяжении всего сеанса, акварелисты подкладывают под нее сырую белую фланель или увлажняют обратную сторону бумаги горячим паром либо водой.

Этот способ позволяет достичь исключительного единства цветовых масс, прозрачности и особой нежности тонов, что так часто встречается в природе.

Именно этот способ помог известному английскому художнику Тернеру передать лондонские туманы, утро Венеции. Такой же техникой написана и акварель Левитана «Осень». Часто этой техникой пользовалась прекрасная акварелистка — художник-график Остроумова-Лебедева.

Существует неверное суждение, что писать по влажной поверхности трудно: краски расплываются, не укладываются в намеченные рисунком границы и т. д. Успех работы зависит прежде всего от степени влажности бумаги и от наполненности кисти краской. Если очень сильно увлажнить бумагу, да к тому же набрать кистью слишком много разведенной краски, мазки будут, конечно, растекаться, образуя водянистые случайные тона. Поэтому чем больше увлажнена бумага, тем меньше нужно набирать на кисть разведенной краски. А при уточнении и моделировании форм должно быть самое минимальное количество воды.

Наложение акварельных красок способом «по сырому» позволяет получить легкие, прозрачные цветовые оттенки и их мягкие переходы. Способ работать «по сырому» особенно успешно используется в пейзажной живописи, когда надо передать состояние туманного утра, пасмурного дня и т. д., примеры работ художников были приведены выше.

Начинать писать «по сырому» надо после того, как бумага чуть-чуть просохнет, но будет равномерно влажной. Оттенки цвета можно получить свободным растеканием и соединением красок либо смешением красок кистью непосредственно на бумаге. Необходимые поправки вносятся по сырому красочному слою. По мере высыхания, особенно в жаркий солнечный день, бумагу смачивают снова. (Рис. 6.)

Чувствительность глаза при данном освещении больше всего приспособляется к промежуточной освещенности, и все, что будет отличаться по освещению в сильную или слабую сторону, будет менять характер очертаний от резких к мягким. Поэтому по мере изменения освещения и чувствительности зрения по-раз-

ному выглядит и ореол; то, что ночью казалось ослепительно ярким, окруженным ореолом, как, например, луна или пламя свечи, лампы, днем становится бледным, с ясно очерченными границами. При ярком свете только наиболее светлые тела обнаруживают явление ореола (солнце, блестящие на солнце предметы и т. п.)

Точно так же и при работе в мастерской зрение приспособляется к освещению, и мы отчетливо видим очертания предметов и мелкие детали. Переводя взгляд в темную комнату, мы едва различим очертания стоящих в ней предметов. При взгляде на окно, за которым светит солнце, мы заметим ореол вокруг освещенных предметов за окном. Затем, если мы выйдем во двор и зрение приспособится к его освещению, то при взгляде со двора предметы в мастерской будут восприниматься так же смутно, как до этого воспринимались предметы темной комнаты, предметы во дворе — так же четко, как раньше выглядели предметы мастерской, а наиболее яркие, блестящие на солнце, — так же, как из окна мастерской все надворные предметы.

Передавая в картине определенную освещенность предмета, нужно в самом начале определить освещенность той его части, к которой больше всего приспособлен глаз, и сообразно с этим придать тот или иной характер очертаниям темных и ярких мест.

Мягкость очертаний в тени, четкость границ и деталей в освещенных местах и ореол ярких предметов являются характерными особенностями очертаний предметов при различных степенях освещения. Так, характер очертаний служит одним из средств передачи предмета в художественном изображении.

Одни и те же отношения светлого и темного воспринимаются по-разному в силу различной чувствительности зрения и при разных степенях освещенности. Лишь соблюдая в картине характерные особенности, какие присущи светотеневым отношениям при данном освещении и данной чувствительности глаза, художник может правдиво передать реальный живописный образ.

Некоторые художники бумагу обильно смачивают с двух сторон и кладут ее горизонтально на стекло; после того, как верхний слой бумаги чуть-чуть просохнет, начинают писать «по сырому».

Работа по влажной поверхности требует от художника-акварелиста высокого профессионального мастерства. В этом приеме письма должен быть мудрый расчет наложения мазков в их касаниях.

Технические приемы письма во многом зависят от того, что изображает художник: натюрморт, пейзаж или портрет. Опытный акварелист, испытав технические особенности акварели, прогнозирует ход письма на длительное или кратковременное исполнение.

Чувственное восприятие опытного художника, его умение варьировать цветовую гамму, видоизменять пластичность формы и другие стороны объектов в пределах реальности, опирается на целый ряд факторов, среди которых прежде всего следует выделить высокий профессиональный уровень теоретической и практической подготовки и способность к самоустановке разрешения творческих задач в связи с замыслом. В своем единстве эти два фактора, собственно говоря, и определяют интеллектуальную активность личности художника, способного создать произведения изобразительного искусства высокого класса.

Возможности акварели огромны, она обогащает художника тонким чувством колорита, благодаря своей легкости и подвижности дает возможность художнику быстро выразить возникший в его воображении замысел композиционного произведения.

2.4. Живопись гуашью

Гуашь широко использовалась в Средние века в Европе и Азии для выполнения книжных миниатюр. В эпоху Возрождения гуашь употребляется для выполнения эскизов, картонов, подцвечивания рисунков.

В России техника гуаши получила особенное развитие в XIX — XX вв. в творчестве А. Головина, В. Серова и др.

Слово «гуашь» в переводе с итальянского означает «влажный», «водяная краска». Знания свойств гуашевых красок художнику-дизайнеру необходимы.

Диапазон возможности применения гуаши чрезвычайно велик. Ею работают в книжной иллюстрации, в

декоративно-оформительских работах, при выполнении проектов, художники-графики, станковисты, мастера театрально-декорационного искусства, плакатисты.

Гуашь — краска сильно кроющаяся, непрозрачная, она дает плотные и бархатистые тона, плотные из-за того, что в каждой краске присутствуют белила цинковые, свинцовые или титановые. Особенно этим отличаются гуашевые краски фирмы «Гамма». Художественные гуашевые краски Санкт-Петербургских фирм более плотные и менее разбеленные. Связующими веществами в гуаши служат гуммиарабик, декстрин, глицерин, фенол.

Гуашью работают преимущественно по плотной бумаге, но можно работать по картону и оргалиту, разбавляя краски водой. Желательно на бумагу, картон, оргалит нанести грунт. (Рис. 7—8.)

Самым простым грунтом для бумаги является 4—5%-й клеевой грунт из высококачественного столярного клея или желатина. Можно использовать также 10%-й казеиновый клей. В раствор желатина для «задубливания» добавляют 0,5%-й раствор алюминиевых квасцов (квасцы жженые продаются в аптеке). Иногда бумагу наклеивают на натянутый холст обычным крахмальным клейстером, в который добавляют небольшое количество столярного клея (на 0,5 л воды по 2 ст. ложки крахмала и клея и 1 ст. ложку глицерина в качестве пластификатора). Эластичность холста предохраняет бумагу от деформации, а краску от растрескивания.

Гуашь непрозрачная краска, поэтому она может быть хорошим промежуточным звеном от акварели к масляной живописи. Непрозрачность краски позволяет исправлять работу, перекрывая неудачные места следующим слоем.

Техника живописи ведется на приемах пастозного письма, но первые подмалевки можно делать так же, как и в акварели, беря большие цветовые отношения широко и более тонким слоем краски, разведенной водой.

Гуашью лучше всего работать колерами, их составляют на пластмассовой палитре, имеющей углубления в виде чашечек. В гуашевые колеры можно добавлять акварельную краску, тогда колер становится более чистым и звонким. Гуашь также можно смешивать с темперой. Начинать писать гуашью нужно с самых

темных мест, так же как и в масляной живописи. Следует всегда учитывать, что гуашевые краски при высыхании становятся примерно в два-три раза светлее. Красочные цветовые отношения желательно брать до тех пор, пока краска не высохла. (Рис. 9.)

Если нужно получить очень яркое пятно, то лучше наносить краску в один слой по белой бумаге. Лессировка в гуаши невозможна. Повторные слои не должны быть излишне корпусными, так как избыточная масса краски после высыхания может потрескаться и осыпаться. Для более прочного сцепления краски с основой в краску можно добавить небольшое количество клея ПВА.

В технике гуаши можно работать как кистями, так и аэрографом. Место, которое хотят покрыть «звучным» цветом, заклеивают вырезанной по контуру изображения бумагой. При этом применяют резиновый клей, который не пропускает влагу и бесследно удаляется «ластиком». По заклеенному участку можно свободно проходить широкой кистью, прописывая окружающую среду вокруг заклеенного рисунка. Затем следует снять трафарет и сделать на чистом участке бумаги самые активные цветовые акценты в один слой.

Продуктивность изобразительной деятельности художника зависит не только от накопления знаний и формирования необходимых навыков, но и от овладения приемами умственной деятельности, т. е. от умения осуществлять такие мыслительные операции, как анализ и синтез. Экспериментально установлено, что без анализа и синтеза не может быть усвоена та или иная закономерность объективного мира. Причем постоянная смена анализа на определенном этапе изучения объекта или явления синтезом обеспечивает не только активность мышления, но и сохранность целостного восприятия на всех этапах созерцания.

При большом объеме оформительской работы гуашевые колеры готовятся в банках; их следует плотно закрывать из-за быстрого высыхания гуаши. Засохшую краску нужно залить водой и через 2—3 дня хорошо размешать, а для лучшего сцепления с грунтом добавить 1%-й раствор столярного клея или ПВА.

Живописные работы, выполненные гуашью, не следует свертывать в рулон, их необходимо хранить в вертикальном положении, в папках.

2.5. Живопись темперой

До XV столетия темпера была одним из основных способов живописи. Слово «темпера» происходит от латинского *tempera* — смешивать краски, и означает красочный материал для темперной живописи.

Темперой называют как технику живописи, так и живописное произведение, выполненное темперными красками. Темпера относится к краскам, которые, как и акварель, легко разводятся водой. Связующим веществом их является эмульсия — особая смесь клея и высыхающего масла. В Европе до XV в., а в России до конца XVII в. пользовались темперой на яичном желтке.

Яичная темпера в XIII столетии распространилась по всей Европе. Желтковой темперой выполнялись более тонкие работы, живопись на досках. На стенах же писали на цельном яйце, на простом клею. Время процветания темперы яичной стало в истории искусства большим шагом вперед. Многие живописцы эпохи Возрождения и более позднего периода пользовались яичной темперой: братья Ван-Эйки, Перуджино, Рафаэль, Леонардо да Винчи.

Для устранения трещин, образующихся в красочном слое, к яичному желтку добавлялись различные разбавители, устраняющие этот недостаток. В Италии — сок фигового дерева и вино, в Германии — пиво, содержащее растительную клейковину и спирт, в России к яичному желтку добавляли хлебный квас, что широко применялось русскими иконописцами. В наше время живописцы Палеха для уменьшения излишней вязкости добавляют в яичную темперу слабый раствор уксуса. В зависимости от состава эмульсионного связующего вещества сейчас применяют яичную, казеиново-масляную, гуммиарабиковую темперу, поливинилацетатную, на основе синтетических эмульсий.

Казеиново-масляные краски по своим качествам близки к гуаши, но более плотно пристаю к основе после высыхания и не смываются. Широко используются в оформительских работах. Плакаты больших размеров выполняются темперой, на бязи, приклеенной казеиновым клеем на планшеты, основой которым служит фанера. Такие плакаты используются для офор-

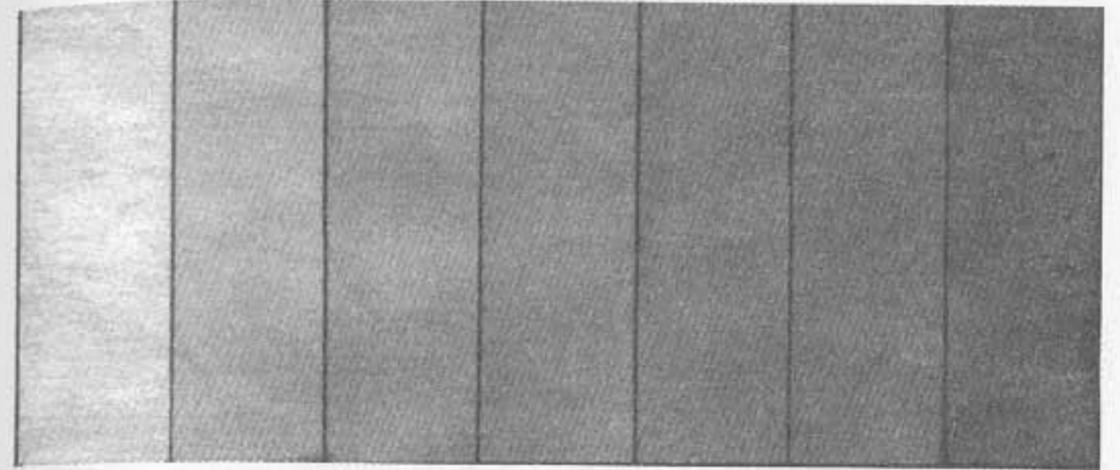


Рис. 1. Отмывка. Растяжка тона от светлого к темному

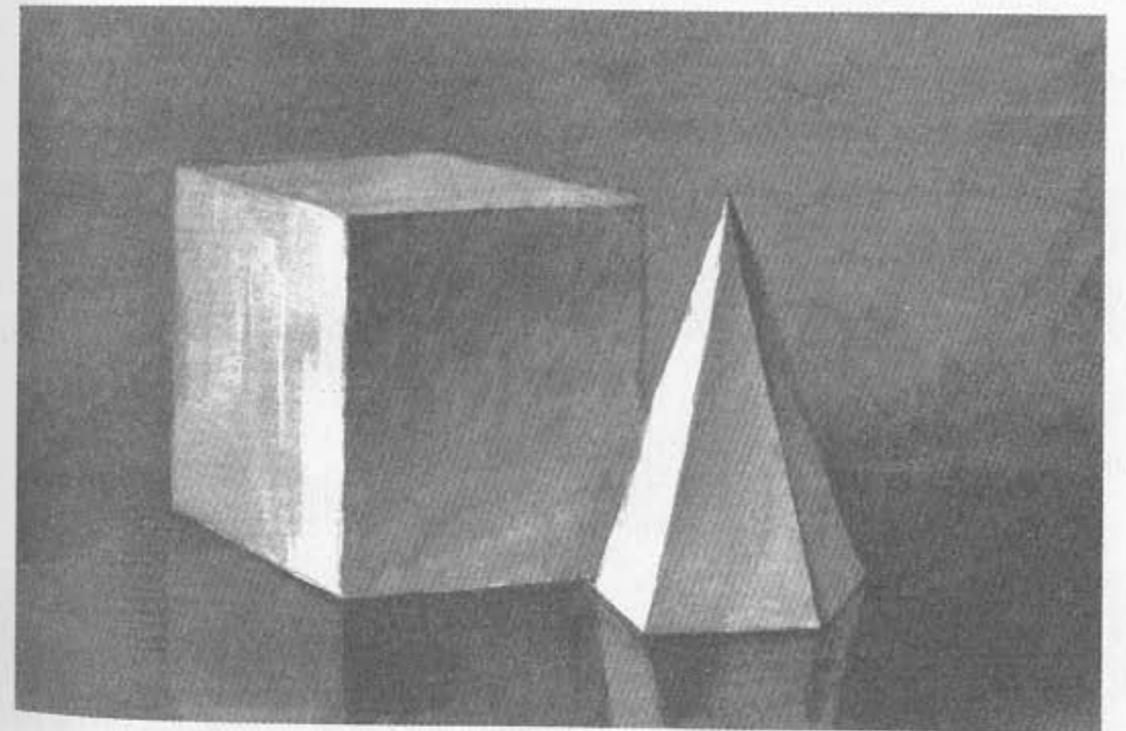


Рис. 2. Гризайль. Натюрморт из геометрических тел

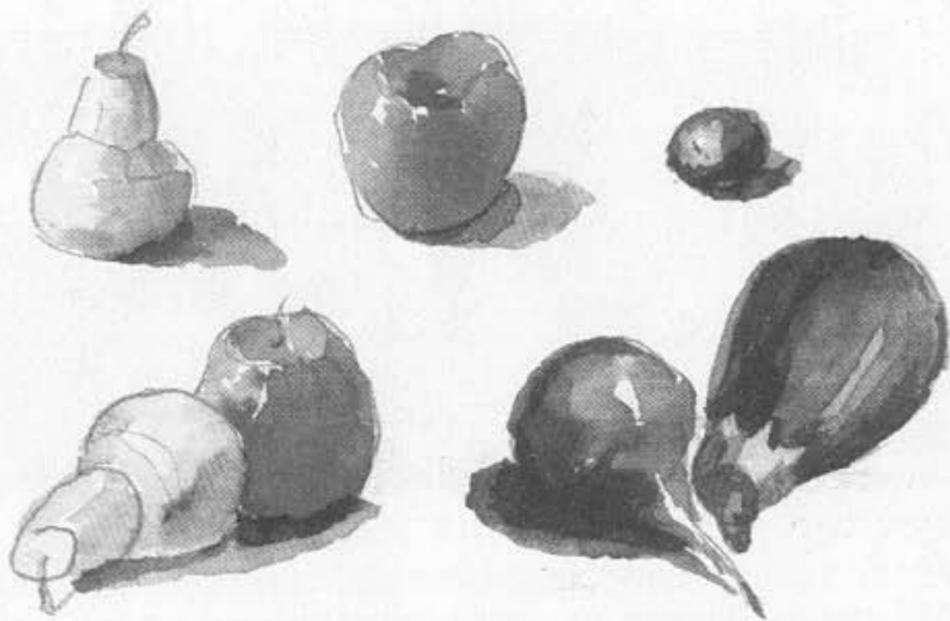


Рис. 3. Живописные этюды овощей и фруктов

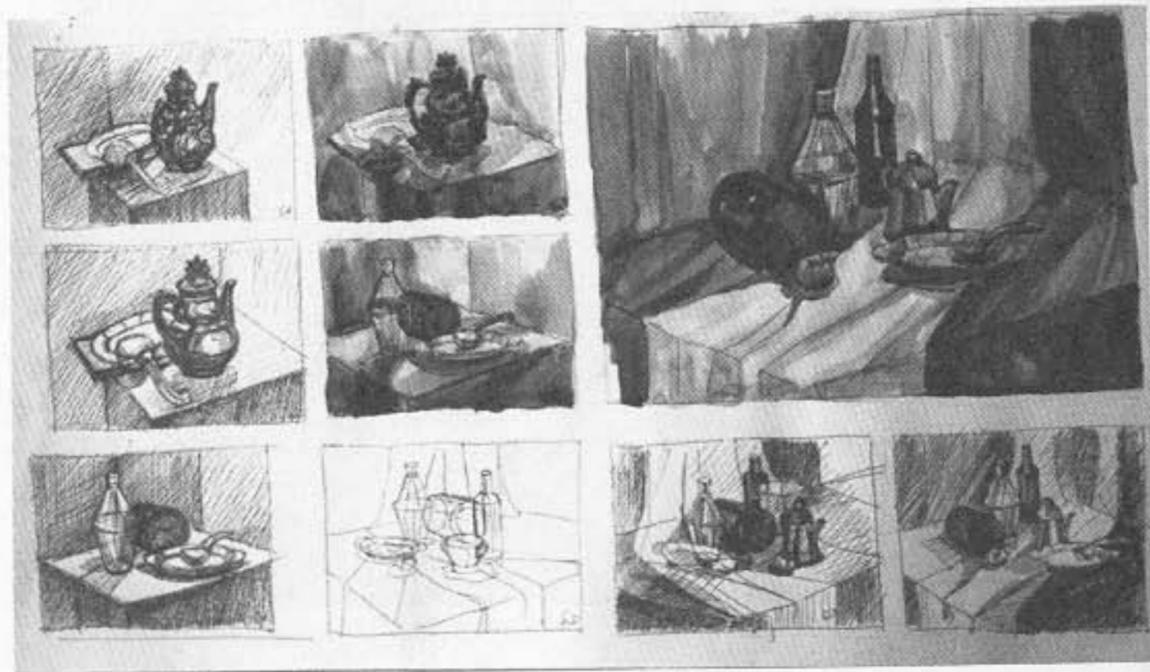


Рис. 4. Композиционные поиски эскизов натюрморта в карандаше и цвете

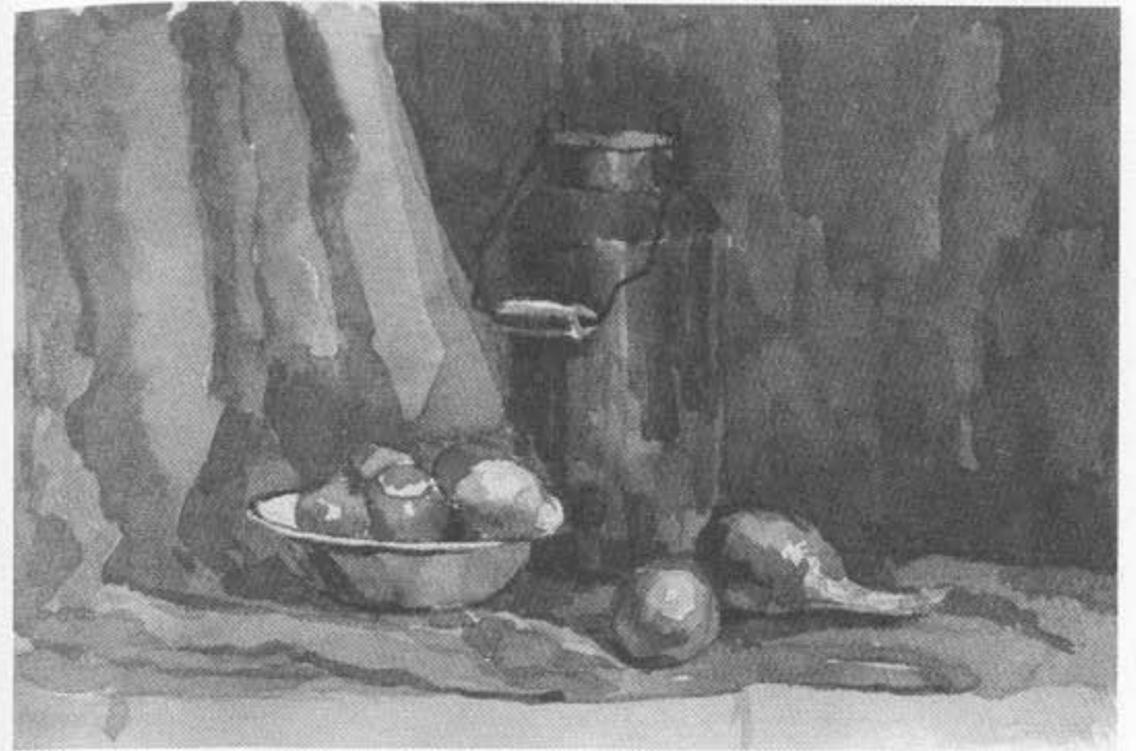


Рис. 5. Натюрморт на сближенные цветовые отношения из бытовых предметов, поставленный при прямом освещении



Рис. 6. Натюрморт на сближенные цветовые отношения из бытовых предметов, поставленный при боковом освещении



Рис. 7. Натюрморт с сухими цветами. Гуашь

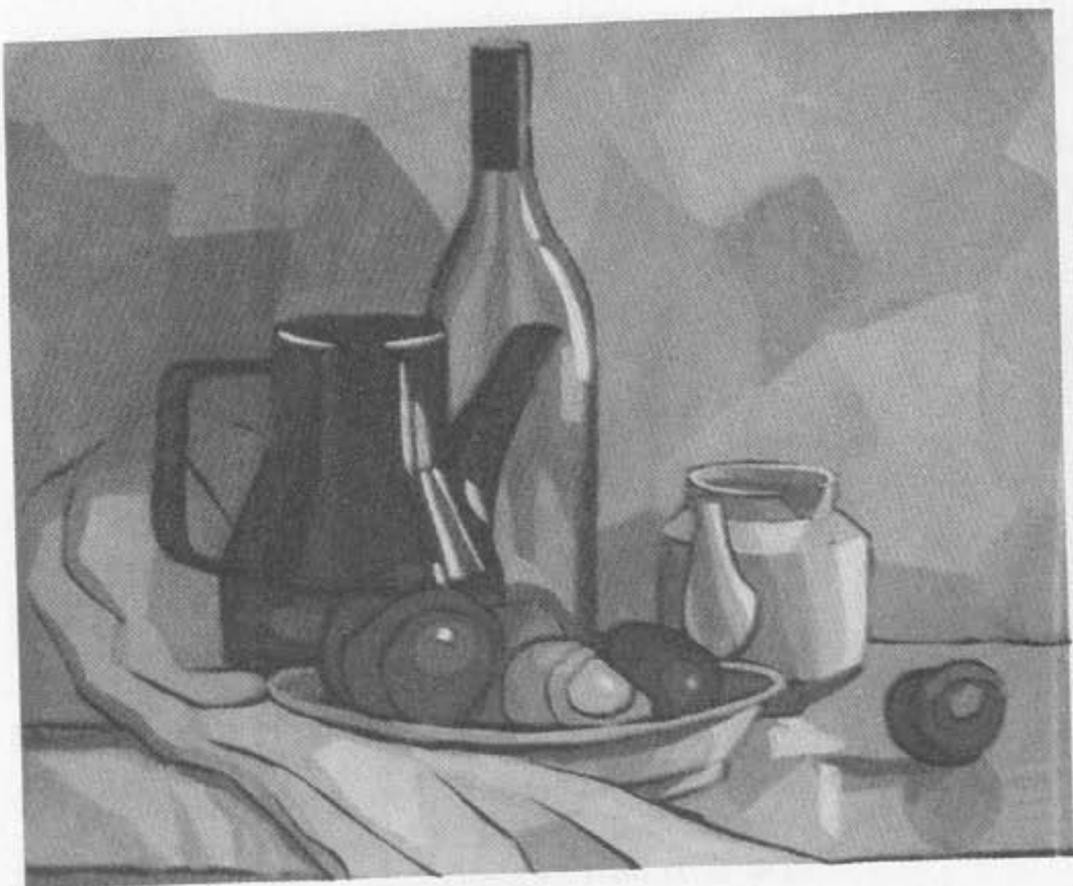


Рис. 8. Декоративное выполнение натюрморта. Гуашь



Рис. 9. Эскиз натюрморта под витраж. Гуашь

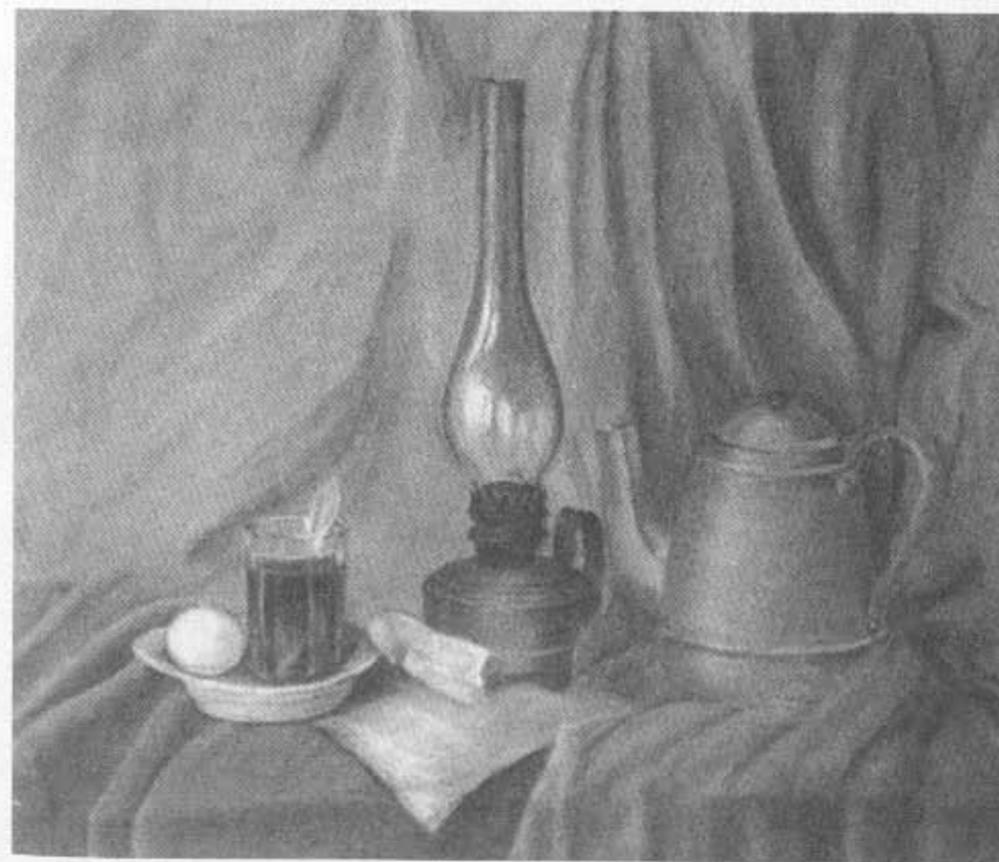


Рис. 10. Натюрморт с керосиновой лампой. Пастель



Рис. 15. Натюрморт с рябиной и бытовыми предметами.
Масло



Рис. 17. Гипсовая маска. Масло



Рис. 16. Натюрморт с горящими свечами. Масло

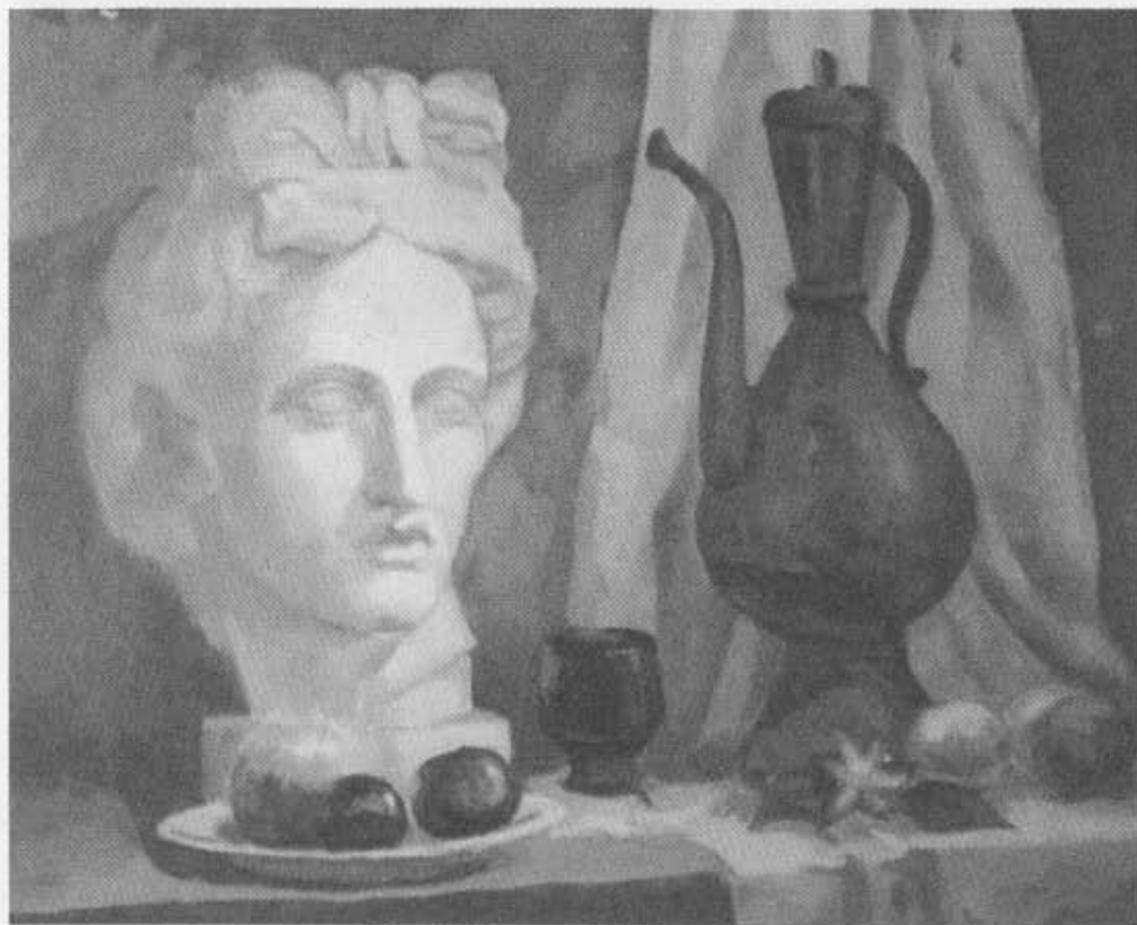


Рис. 18. Натюрморт с гипсовой головой. Масло



Рис. 19. Этюд головы человека. Масло



Рис. 20. Портрет женщины с книгой. Масло

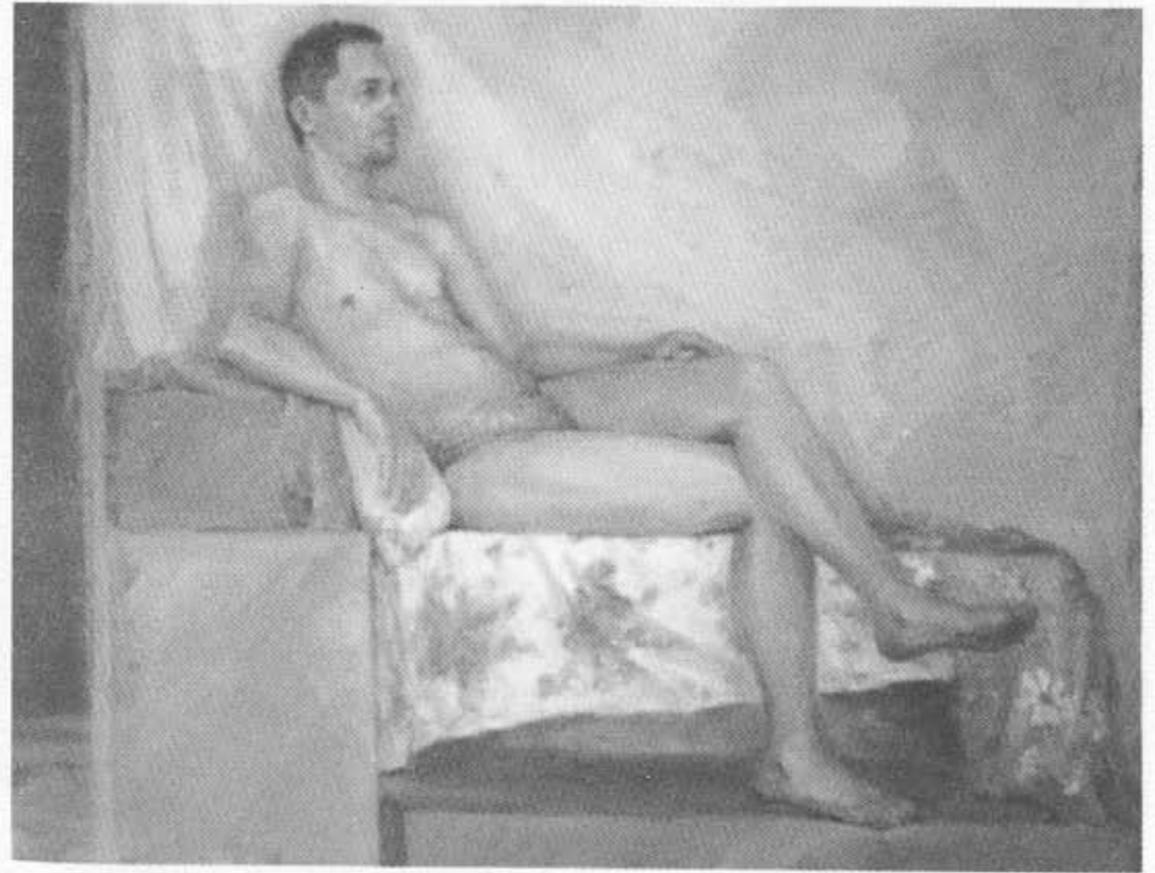


Рис. 22. Обнаженная фигура. Масло



Рис. 21. Этюд одетой фигуры в интерьере. Тематическая постановка. Масло

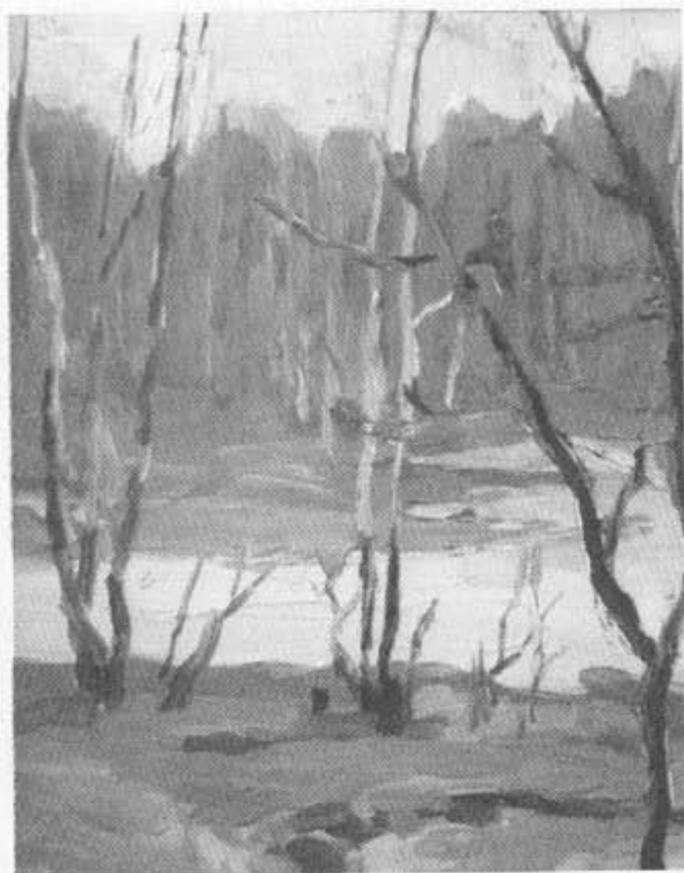


Рис. 23. Этюд весеннего пейзажа. Масло

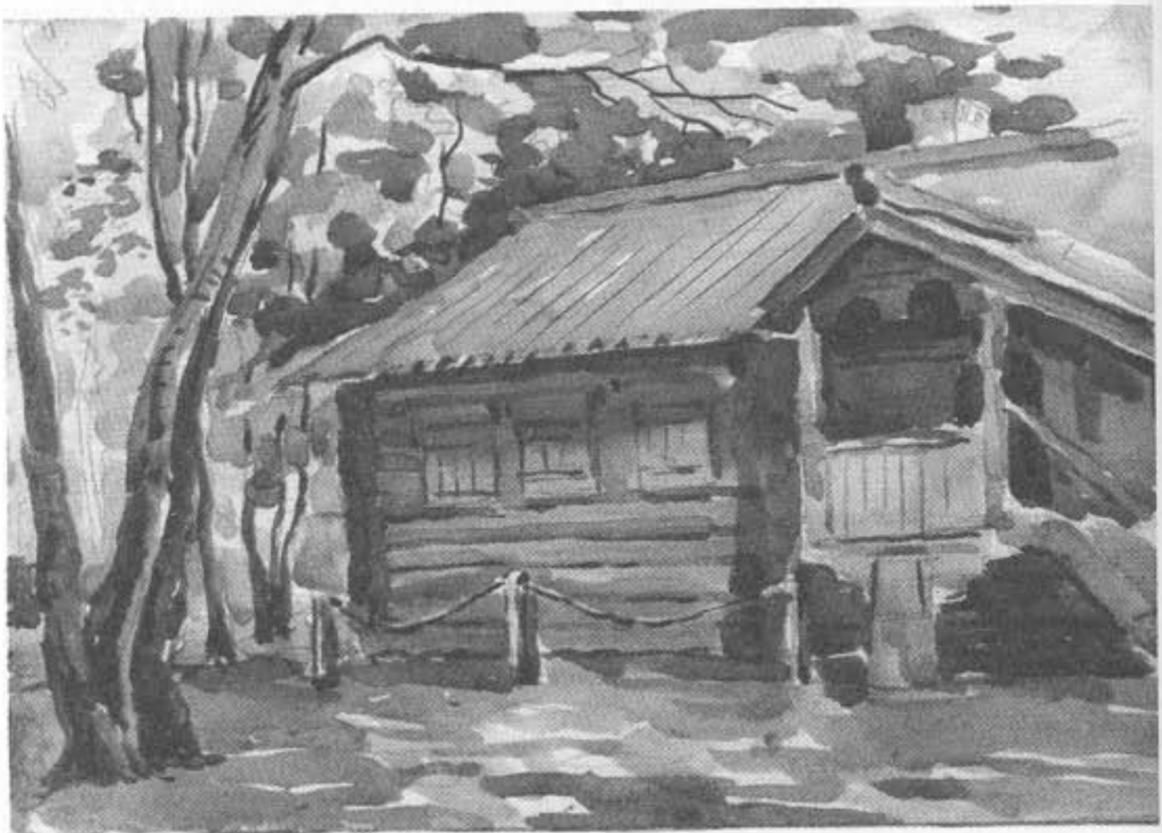


Рис. 24. Этюд осеннего пейзажа. Пленэр. Масло

РАБОТЫ АВТОРА



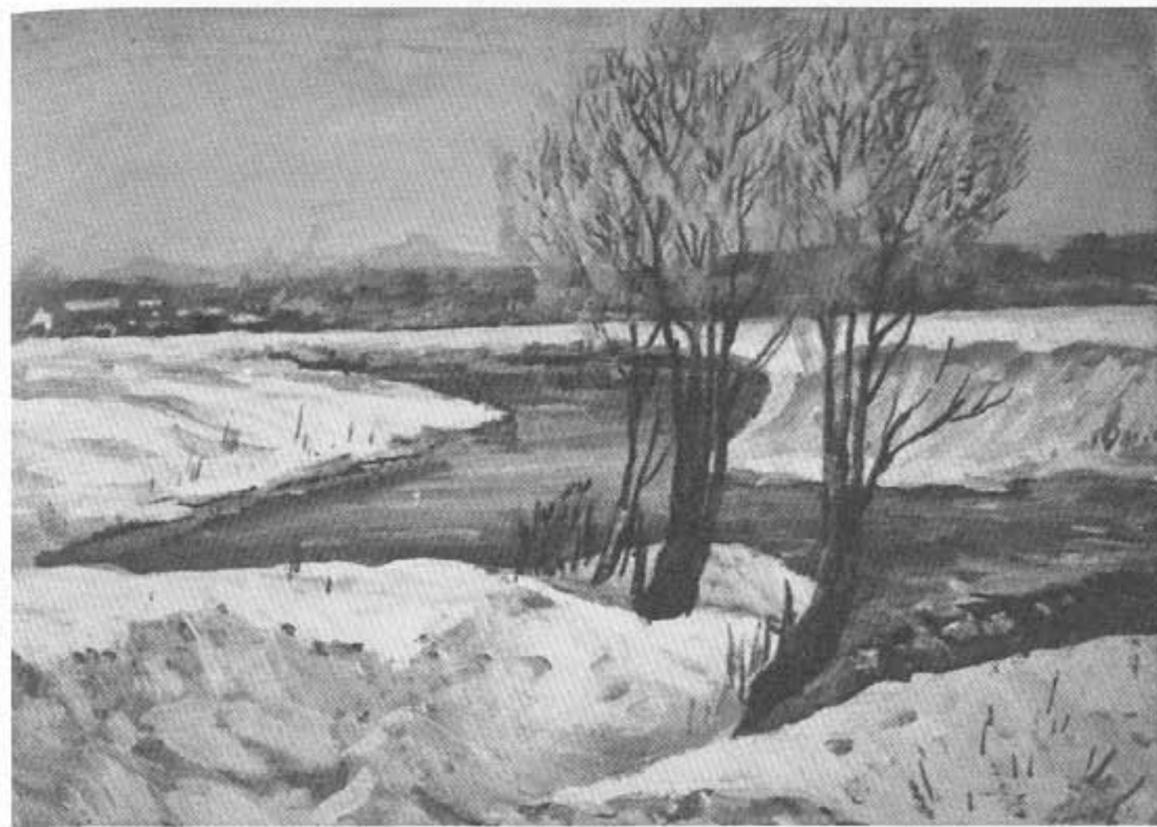
Шашков Ю.П. «Католическая церковь. Румыния»,
б. акварель, пастель



Шашков Ю.П. «Солнечный день. Коломенское»,
б. акварель



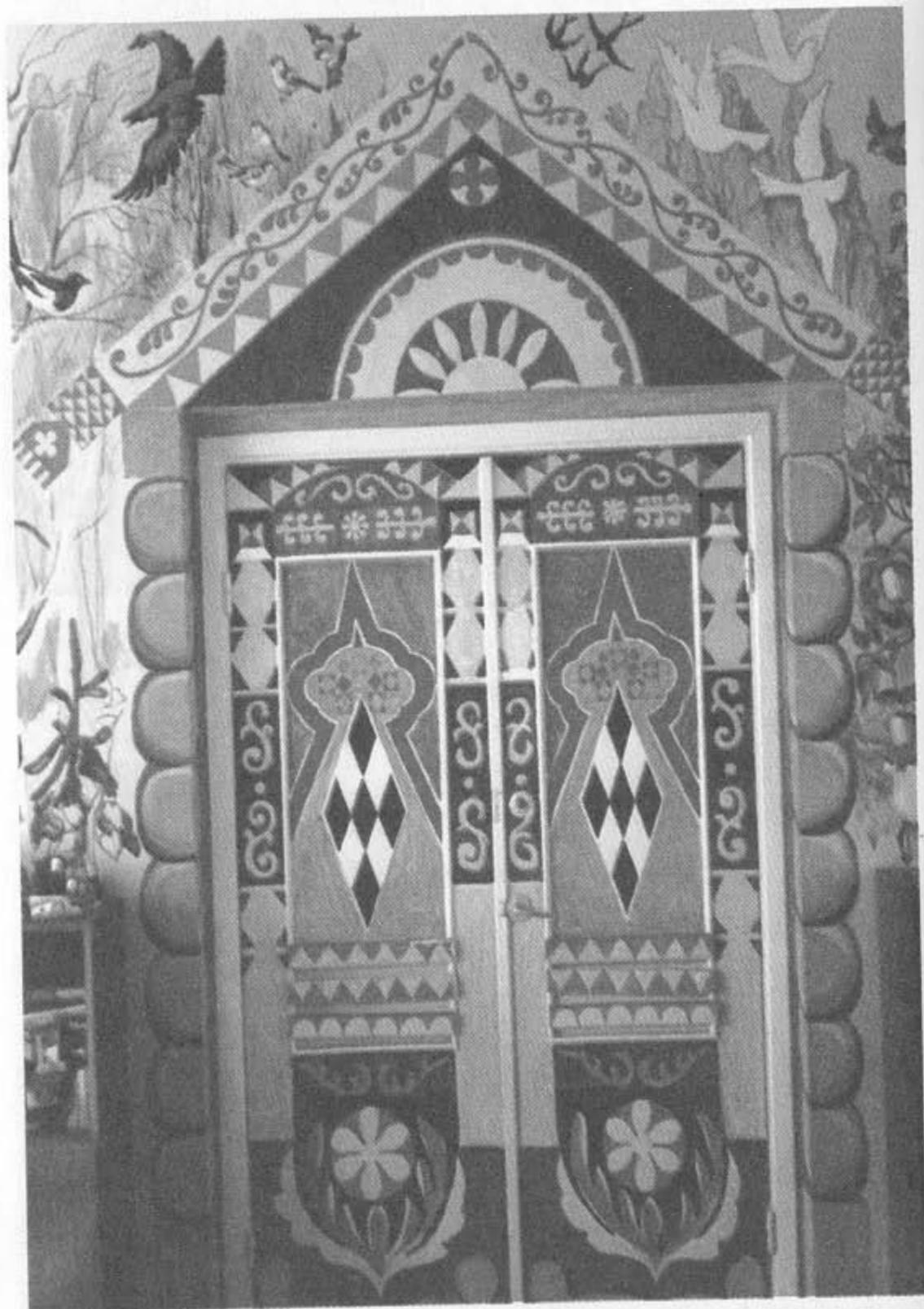
Шашков Ю.П. «Деревянное зодчество. Коломенское»,
б. гуашь



Шашков Ю.П. «Река Клязьма. Зима»,
к. темпера



Шашков Ю.П. «Гавань. Голландия», х. масло



Шашков Ю.П. «Роспись дверей в детском саду»,
акрил

мления улиц и очень устойчивы к любым изменениям погоды: краска не выцветает и не изменяется.

Поливинилацетатная темпера обладает не только специфическими свойствами темперных красок, ею можно писать и в технике «а ла прима». Нельзя смешивать казеиново-масляную краску с поливинилацетатной, при смешивании они «сворачиваются», не взаимодействуют друг с другом и ими нельзя работать. Также нельзя работать поливинилацетатной темперой по высохшей казеиново-масляной краске. Высохшая краска спустя некоторое время слоями отходит от нижележащих слоев. Но если работать казеиново-масляной темперой по поливинилацетатной основе, краска держится крепко.

Иногда для плотности и ускорения работы как в казеиново-масляную, так и в поливинилацетатную темперу можно добавлять гуашь. Такие работы делаются только для оформления помещения.

Темпера независимо от ее состава требует хорошо прогрунтованной основы. Желтковая темпера, употребляемая по преимуществу в станковой живописи, нуждается не только в плотном, но и в деликатно приготовленном грунте.

В старину грунтовка материала, покрываемого темперой, выполнялась различно, в зависимости от его свойств и самого значения живописи. Иногда материал, предназначенный для темперы, только покрывался два раза горячим раствором клея, и этим заканчивалась его обработка, о чем сообщает Вазари. Дерево всегда покрывалось толстым слоем белого грунта с предварительной пропиткой доски с двух сторон. Это так называемый левкасный грунт, которым в настоящее время пользуются художники.

Основанием для живописи по левкасу может служить толстая фанера, древесноволокнистые плиты (ДВП), оргалит, ровная сухая доска, составленный из досок сухой липы или ольхи и склеенный большой планшет. Любое основание предварительно проклеивается с двух сторон 5—6%-м раствором технического желатина, столярного или казеинового клея. По высыхании на доску наклеивается поволока (марля или другая легкая ткань: бязь, ситец). Чтобы использовать поволоку, ее тщательно проклеивают, опуская в ра-

створ клея, отжимают не очень сильно и постепенно, с края доски, накладывают так, чтобы не образовались воздушные пузырьки.

Затем аккуратно разглаживают руками края, подворачивают на торцы и тыльную сторону доски. После этого приступают к приготовлению и наклеиванию левкасного грунта, который отличается значительной прочностью и долговечностью, особенно при применении гипса вместо мела. Это объясняется не только большей твердостью гипса в сравнении с мелом, но и способностью слоев грунта соединяться между собой.

Левкасный грунт — один из наиболее простых по своему составу. При его изготовлении следует соблюдать соотношения раствора клея и гипса для первого и последующих слоев. Для грунта берут примерно 2 объемные части гипса и 1 объемную часть 5–6%-го раствора столярного или казеинового клея, в котором разводят гипс.

Первый жидкий слой левкаса наносится флейцевой кистью в виде побелки. Он хорошо проникает в поволоку и прочно соединяется с основанием. После высыхания первого слоя (набеления) шпателем наносятся последующие слои в виде густой сметаны разной массы.

Русские живописцы-иконописцы конца XIX столетия в такой раствор добавляли плавленого меда, чтобы он образовал с клеем такую густую массу грунта, в которой после тщательного размешивания ее деревянная лопатка могла бы стоять вертикально.

Все слои левкаса наносятся на полностью затвердевший гипс. Каждый высохший слой обязательно слегка смачивается водой для предотвращения растрескивания левкаса. Каждый слой грунта тщательно шлифуется, выравнивается наждачной бумагой, наклеенной на деревянную колодочку, и окончательно шлифуется бумагой более тонких размеров. В итоге левкасный грунт должен быть очень ровным.

Для достижения такого результата требуется нанести 2–3 слоя. Когда грунт окончательно высохнет, живописную плоскость покрывают 5–6%-м раствором клея, чтобы предотвратить гигроскопичность левкаса. Это особенно важно при применении мела вместо гипса, который впитывает в себя связующие вещества вододисперсионных красок.

При работе масляно-казеиновой темперой для разжижения красок следует применять не воду, а нежирное снятое молоко, потому что оно содержит от 2 до 3% казеина, что способствует хорошему закреплению красок на левкасном грунте. На практике в воду, которой разбавляют краски, добавляют небольшое количество разведенного казеинового клея.

Особенности темперной живописи заключаются в следующем. Темпера разводится водой и высыхает сразу после ее испарения. По сравнению с акварелью и гуашью темпера более эластична, не нуждается в пластификаторах, специальных добавках гигроскопических веществ (мед, сахар). Она обладает особыми, только ей присущими свойствами.

Темперой можно выполнять тонкие, четкие штрихи кистью, чего нельзя сделать более вязкими масляными красками. Темперные краски трудно смешивать друг с другом, так как они очень быстро высыхают. Это же свойство не дает возможность держать краски на палитре, что затрудняет тональные переходы одного цвета в другой.

При работе темперой заранее составляют смесь основных тонов в баночках и держат их с плотно закрытыми крышками либо закрывают плотной бумагой, обвязанной суровой ниткой или резинкой.

Если объем работ большой, то колеры составляют в больших емкостях: литровых, поллитровых банках с тщательным подбором палитры красок. Для этого делают выкраски колеров на белой бумаге. После полного высыхания краски подбирают и корректируют цвет и тон каждого составленного колера, чтобы добиться гармоничного сочетания цветов. Этот процесс работы считается самым ответственным при выполнении монументальной работы.

Подходить к живописи темперой нужно как к процессу, требующему строжайшей технической дисциплины.

Можно получить нужный оттенок красок, нанося один слой на другой. Темперой можно писать и пастозно. Возможны сочетания фактурных акцентов с тонкими прописями. Порядок нанесения слоев темперы на точность живописного слоя не влияет, и это дает значительную свободу в работе. (Рис. 12.)

Темперную живопись, которую хотят выдержать в светлых тонах, ведут по белым грунтам и по проклеенной белой бумаге. Многие сорта бумаги достаточно проклеены в фабричных условиях и пригодны к работе без дополнительной проклейки.

Можно также использовать тонированные грунты под основу, создавая цветовую «прокладку» — имприматуру — под живопись, которая окажет нужное влияние на колористическое звучание работы.

Существуют два метода передачи темперой объемов предметов, которыми пользуются современные художники.

Первый — это высветление по темному подмалевку. Вся поверхность изображаемой формы в пределах контура рисунка заливается одним тоном, играющим роль наиболее темного.

Темную подкладку сначала высветляют промежуточными тонами, т. е. красками, приготовленными из смеси для подмалевка и локального цвета предмета, а затем наносят цвет основного предмета. Свет и блики получают путем смешивания с белилами красок, подготовленных для локальных тонов. Краски наносятся мягкой кистью плотным слоем. Каждый слой ступенчатывается по краям с предыдущим, как бы оплавляясь (плавка). Этим создаются незаметные переходы из тона в тон и лепится объем. Этот способ относится к древнерусской школе живописи.

Второй метод — моделировка объема штрихом, разработан в Италии. Подготовка ведется дополнительным цветом к локальному цвету. Красочный слой строится таким образом, чтобы можно было использовать эффект просветливания подмалевка через дополнительный к нему основной тон предмета. При этом происходит оптическое смешение цветов, и получаются нейтральные полутона.

В месте, где слой красок плотнее и сохраняется локальный цвет, блики наносят сильно разведенным основным тоном или чистыми белилами, но очень тонким прозрачным слоем. Этим методом можно достичь значительных результатов.

Темперой, как и маслом, можно писать мазками. Но не следует начинать прописку сразу пастозно, так как в случае перетемнения тона колорит работы будет

трудно высветлить. Темперные краски при высыхании по сравнению с масляными красками дают более светлую гамму, также как и гуашь. Часто станковые произведения, начатые темперой, заканчивают масляной живописью. Такой прием живописи следует считать вполне приемлемым, так как он упрощает масляную живопись, не принося ей никакого вреда. Произведения, исполненные темперой, имеют приятный матовый тон, который по красоте своей превышает тон матовой масляной живописи.

Матовая темпера предназначается для стен, декоративного панно и т. д., в станковой живописи принято покрывать темперу лаком, под которым краски ее получают глубину, прозрачность и интенсивность тонов. Кроме того, лак защищает от пыли и других видов загрязнения. Но плотная темпера может оставаться и без всякого лака, так как при загрязнении ее можно промыть чистой водой, не боясь нанести вред живописи.

2.6. Живопись акриловыми красками

Акриловые краски художественного уровня существуют с середины 50-х гг. XX в. Они стали одним из многочисленных ответвлений «семейства» синтетических смол, впервые разработанных Отто Ремонем в Германии в 1901 г. Другим хорошо известным продуктом этого «семейства» является материал Plexiglas (плексиглас) производства компании Rohm & Haas.

Акриловые краски состоят из трех основных компонентов: пигмента, связующего вещества и воды. Связующее вещество представляет собой синтетический материал, получивший название акриловой полимерной эмульсии. Высыхание акриловых красок происходит в результате испарения воды; при этом краска образует химически стабильную эластичную пленку, состоящую из пигмента и связующего вещества. В сравнении с масляными красками, высохший акрил характеризуется большой прочностью (менее ломкий), краска не крошится, ее слой не образует трещин, поверхность не отслаивается. С течением времени акриловая краска не морщинится, она не восприимчива к

воздействию нормальных перепадов температур и изменений условий влажности. Краска существует уже более пятидесяти лет, поэтому ее светостойкость совершенно очевидна.

Акрил высыхает довольно быстро. Если его нанести тонким слоем, он высыхает так же быстро, как акварель. Более плотные слои высыхают медленнее — в пределах нескольких минут (если слой очень густой, срок высыхания значительно возрастает). Художник может увеличить время высыхания, используя специальные вспомогательные средства, однако по сравнению с масляными красками этот период по-прежнему скоротечен. Высохшую акриловую краску нельзя удалить водой, она едва поддается соскабливанию или зачистке наждачной бумагой.

Этими красками можно добиться практически любой фактуры поверхности. Акрил «под акварель» воспроизводит все характерные качества акварельных красок, в то время как матовые акриловые краски от масляных часто неотличимы.

Акрил становится настолько распространенной краской, что производители постоянно изготавливают новые разновидности. Вот описание лишь некоторых из них.

Радужные краски (основаны на преломлении света). Краски Iridescent Colors имитируют внешний вид таких металлов, как золото, серебро, бронза. Могут смешиваться с другими акриловыми красками и вспомогательными средствами для живописи.

Интерферентные (Interference) или рефрактные (Refractive) преломляющие краски. Они изменяют цвет при увеличении или уменьшении угла обзора (наблюдателя) подобно тому, как это происходит с пленкой масла или бензина на поверхности воды. Как правило, под одним углом обзора виден цвет, указанный на упаковке краски, например, красный, а под другим — его дополнительный — зеленый.

Краски для аэрографа Airbrush Colors по консистенции напоминают воду. Их пигменты тщательно перетерты во избежание засорения головки аэрографа. Выпускаются также акриловые чернила (тушь) — краски с похожими характеристиками для работы пером.

2.7. Живопись пастелью

Подготовка художника-дизайнера в художественных высших учебных заведениях заключается в том, чтобы ознакомить студентов с изобразительным искусством и научить рисовать и писать различными художественными материалами. А также дать знания по истории искусств, научить разбираться в законах композиции, в специфике видов и жанров изобразительного искусства.

Слово «пастель» происходит от итальянского *pastello*, *pasta* — тесто. Так называли технику рисунка черным карандашом, подцвеченную цветными карандашами.

Слово «пастель» также обозначает технику живописи, рисунка или произведений, выполненных в данной технике. Эта техника ведет свое начало от рисования чистой сангиной в соединении с черным карандашом, что имело практику как в старину, так и в настоящие дни. (Рис. 11.)

Этот вид рисования упоминается в работах Леонардо да Винчи. Великий мастер пользовался цветными карандашами, делая наброски для своей знаменитой картины «Тайная вечеря».

В XVIII в. пастель начинает приобретать качества самостоятельной техники и становится особенно популярной во Франции. Известные французские пастелисты того времени: Буше, Шарден, Перроно. В более позднее время: Греза, Тонэ, Жиродэ, Делакруа, Дега и др.

В России приемами пастели пользовались многие известные художники XIX — XX вв.: И. Левитан, Л. Пастернак, В. Серов, М. Врубель, З. Серебрякова.

Пастель необычайно красива. Пастельные краски обладают нежной матовой бархатистой поверхностью, интенсивностью и чистотой цвета.

Пастель в сравнении с акварелью и масляной живописью значительно устойчивей к действию света, поэтому свежесть красок может быть сохранена в течение многих веков.

Пастель готовится из порошка очень тонко растертых красочных пигментов с добавлением связу-

ющих и разбеливающих веществ. Связующими веществами в пастели служат растительные клеи вишневый и абрикосовый, мучной клейстер, молоко, декстрин, сахар, сыворотка белого сыра и т. д.

В зависимости от количества и вида связующих веществ пастельные палочки могут быть мягкими, средней твердости и твердыми. В качестве разбеливающих веществ применяются цинковые белила, мел, каолин, магнезия, тальк. Разбеливающие вещества вводятся для получения различных по насыщенности и светлоте оттенков цвета.

Работают пастелью на специально подготовленной основе. В конце XX в. отечественная промышленность стала выпускать плотную бумагу разных цветовых оттенков с абразивной основой, которая является самым подходящим материалом для работы, т. к. из-за малого содержания связующего вещества в пастели гладкие, глянцевые, жесткие поверхности для работы не пригодны.

На поверхности с крупнозернистой фактурой пастель ложится густо, толстым слоем, и сцепление красочного слоя с основой становится менее прочным. Пастельные работы также выполняются на полотне с наждачной крошкой.

Основу для работы с пастелью можно приготовить в домашних условиях, взяв плотную бумагу и натянув ее на планшет. Если выбирается ткань или холст, то их лучше наклеить на картон или оргалит. Чтобы картон не коробился под воздействием натяжения ткани, на его обратную сторону еще наклеивают плотную бумагу. Затем готовят грунт.

Для этого можно использовать пищевой желатин, столярный или казеиновый клей, мучной клейстер, крахмал. В раствор любого клеящего вещества необходимо добавить тонко измельченный кварцевый песок или мелкие древесные опилки. Для придания какого-либо красочного оттенка в этот раствор можно добавить гуашь или темперу.

Масса хорошо перемешивается и наносится тонким слоем на поверхность основы кистью или широким флейцем, а также губкой или паралоном: ими можно протампоновать поверхность основы и получить шероховатую фактуру. На такую основу после полного

высыхания поверхности ложится пастель. Основу можно загрунтовать и протонировать тонким слоем масляной или темперной краски.

Техника пастели многогранна и сложна и требует от художника хорошего умения, понимания формы предмета, уверенного, свободного владения рисунком. Пастель не любит многократного переписывания. От этого она теряет свои качества, свежесть и живописную выразительность.

Начинающим художникам, работающим пастелью, вначале необходимо сделать рисунок графитным карандашом, углем или пастельными мелками. Этот подготовительный рисунок надо закрепить фиксативом или лаком для волос.

После просушки начинается работа пастелью тонким слоем. Нанесение краски пастели может быть выполнено *штриховым методом*. Штрихами различной толщины и продолжительности, от мелких мозаичных штрихов до широких мазков, где гармонично сочетаются рисунок и цвет.

Нештриховой метод, когда нанесенный одним цветом штрих, мазок растушевывается и перекрывается другим цветом, а затем опять растирается пальцем или тампоном. В результате «впаивания» или втирания одной краски в другую можно получить мягкие переходы цветовых оттенков и тонов. (Рис. 10.)

Пастель может быть выполнена с использованием *метода размывки* влажной кистью. Здесь существуют два способа. При первом влажной кистью размывают нанесенные на основу мазки краски, при втором пастельные палочки предварительно раздавливают в мелкий порошок, а затем краски наносятся на основу, где они растираются и размываются. Далее живописный процесс ведется по просохшему или слегка увлажненному красочному слою. Такой метод работы не требует дополнительного закрепления пастели с основой.

В остальных методах работы пастелью ее необходимо закреплять, так как красочный слой пастели очень чувствителен к механическим воздействиям разного рода. Если работа выполняется на бумаге, то пастель фиксируется как с лицевой, так и с обратной стороны. Пастель, исполненная на плотном картоне, оргалите, фанере и т. д. фиксируется, как правило, только с ли-

цевой стороны. Фиксатив наносится в сильно распыленном состоянии.

В качестве фиксатива старые мастера использовали сыворотку белого сыра, ее наносили на бумагу или ткань с обратной стороны. Пастель, выполненную на проклеенном картоне, бумаге, холсте, держали над паром и огнем. В наше время художники используют лак для фиксации волос (см. выше). Однако покрытие пастели любым фиксативом в той или иной степени уменьшает ее первоначальную прелесть, своеобразие, красоту.

Если пастель не закреплена, следует принять меры для ее сохранности. К обратной стороне работы приклеивается калька на ширину 1 — 2 см и затем делается сгиб по краю. Таким образом, работа, выполненная пастелью, закрывается.

Хранятся работы вертикально в папках, где они защищены от пыли, влаги, механических повреждений. Но лучше всего пастель хранится оформленная в паспорту под стеклом. Чтобы красочный слой не соприкасался со стеклом и не прилипал к нему, паспорту изготавливают из толстого картона.

Глава 3

Живопись масляными красками

3.1. Краткие сведения из истории масляной живописи

Живопись — вид изобразительного искусства, художественные произведения которого, создаются с помощью красок, наносимых на какую-либо поверхность. Это может быть бумага, картон, холст, фанера, дерево, металл, стекло или стена. Живопись использует цвет и рисунок, выразительность мазков.

Умелое сочетание передачи фактуры предметов с красочным богатством мира, с передачей пространства и свето-воздушной среды позволяет художнику выразить в своих произведениях мысли и чувства. Дать оценку явлениям жизни, по-своему объясняя смысл и свое понимание жизни.

История развития живописи находится в тесной связи с историей развития ее техники. Вследствие этого и степень развития названного искусства в каждый исторический момент прошедших веков находится в полной зависимости от степени совершенства его техники.

Живопись двигалась вперед, попутно находя новые, более современные материальные средства изображения, и лишь при известном совершенстве их она достигла того высокого развития, которым отличаются ее произведения XV — XVII столетий.

Знакомство с образцами старинной живописи дает полное представление о многих особенностях ее по отношению к материалам и системе их использования.

Техника старинной живописи изучается путем ознакомления с современной ей литературой, со специальными трактатами того времени о живописи и ее технике, другими письменными источниками.

Сведения о технике живописи древнего языческого мира затрагиваются в сочинениях Плутарха, Феофроста, Плиния, Диоскорида, Витрувия.

Наибольший интерес представляют собой «Натуральная история» Плиния, «Об архитектуре» Витрувия. Трактат Витрувия, написанный еще в первом столетии нашей эры, переведен на русский язык.

В помощь литературе приходит исследование красок старинных произведений, связующих веществ, грунтов и т. д. К исследованиям относятся химический и микроскопический методы анализа. Объединение их было предложено Рельманом, что получило всеобщее признание и продолжает использоваться в наше время.

В более поздние времена при исследовании, стали применять рентгеновские лучи, что позволяет проникнуть в глубину слоев живописи, не нарушая ее сохранность. Снимки картин с помощью этих лучей дают возможность раскрыть позднейшие записи, переделки на картинах.

Древние живописцы использовали простейшие материалы, красками им служили окрашенная земля, соки растений и другие продукты натурального происхождения. Связующим веществом красок были различные виды растительного и животного клея, известь и воск. Присутствие воска обнаружено в красках Древнего Египта, Древней Греции, Рима. Живопись с воском носит название «энкаустика». Плиний и Диоскорид дают общие сведения о ней.

Художники эпохи Возрождения в поисках возможностей для правдивого воспроизведения многообразия и красоты реального мира устанавливают свой главный принцип — «подражание природе».

Художники ищут способы изображения природы, опираясь на математику, оптику, анатомию, учения о перспективе, светотени и пропорциях, что позволяет им добиваться в живописи трехмерного пространства, впечатления объемной формы.

В связи с такой жаждой познания вполне объяснимо появление и широкое распространение теорети-

ческих трудов. Одним из таких исторических документов эпохи раннего Возрождения в области техники живописи XIV—XV вв. является «Трактат о живописи» Ченнино-Ченнини.

О христианской эпохе, Средних веках сохранилось много литературы, в которой подробно рассказывается о технике живописи, представлены рецепты и счета по израсходованию материалов живописных работ, уставы и регламенты живописных работ, что дает возможность судить о технике живописи тех времен.

В Средние века особое значение приобретает живопись на яйце (желтке, белке, цельном яйце), зарождение которой имело место еще в древние времена.

На яйце писали большинство живописцев Средних веков, эпохи Возрождения. В Средние века получает начало и совершенно новый тип живописи: на высыхающих жирных маслах, которая сначала играла лишь служебную роль в темпере.

Высыхающие растительные масла использовались еще в древности. Диоскорид, живший при императоре Августе, описывает ореховое, маковое, конопляное и льняное масла. Наиболее раннее свидетельство об употреблении масел в живописи содержится в трактате монаха Ираклия, относимом к X в.

К концу XIV столетия все, что могли дать живописи яичная темпера и ее соединения с масляными красками Средневековья, было использовано. Эта техника больше не удовлетворяла живописцев, они искали более совершенную и свободную технику.

И вот, в XV в. фламандский живописец Ван-Эйк, испробовав различные способы, пришел к выводу, что масла из льняного семени и орехов сохнут лучше всего. Смешение красок с этими видами масел давало очень крепкое связующее вещество, которое при высыхании не боялось воды и придавало краске блеск.

Переворот, сделанный Ван-Эйком в усовершенствовании масляных красок, весьма значителен. Фламандский способ живописи был вскоре усвоен живописцами всей Западной Европы.

В Италии фламандский способ живописи претерпел видоизменение: тонкое фламандское письмо заменилось пастозной живописью. Джорджоне и Тициан

совершенно изменили фламандскую манеру живописи, создали свою итальянскую манеру.

Итальянская манера живописи в свою очередь начинает увлекать живописцев и быстро распространяется как в Италии, так и за ее пределами. Фламандская манера кажется художникам устарелой и постепенно вытесняется.

Много веков художники работают кистью, пользуясь красками, линией, как средствами изображения. И если посмотреть с этих позиций, мало что изменилось в работе художников, а ведь за это время изобретены новые составы красок, ушли вперед техника и материалы. Но дело не только в технике и материалах, а в преемственности лучших традиций. Прогресс искусства заключается в том, что оно ищет новые формы для нового содержания, не утрачивая связи с традициями, стараясь взять у прошлого все самое лучшее, передовое. Освоение традиций искусства — не подражание, а творческая переработка для движения вперед. На протяжении многих столетий сложились виды и жанры живописи.

Декоративная живопись. От латинского *decorare* — украшать. Основное значение: живопись, входящая в состав архитектурного ансамбля или произведений декоративно-прикладного искусства и предназначенная (в отличие от монументальной живописи) для украшения или подчеркивания конструкции и функции предмета. Термин относится и к орнаментальным росписям, и к рассчитанным на декоративный эффект изобразительным композициям, если они не имеют самостоятельного идейно-образного значения. Декоративная живопись, как и монументальная, выполняется в виде росписи, панно или мозаики.

В широком и неточном смысле, основанном на противопоставлении станковой живописи, понятие декоративная живопись может иногда включать в себя монументальную живопись, а также декорационную живопись — эскизы театральных декораций, кинодекораций и костюмов.

Монументальная живопись. Живописные произведения большого масштаба, связанные с архитектурой, но обладающие самостоятельным и общественно значимым образным содержанием: изобразительное панно, роспись, мозаика.

Панно (франц. *panneau*) — во-первых, это живописное произведение декоративного назначения, вделанное в стену архитектурного интерьера.

В отличие от монументальной росписи панно почти всегда выполняется вне предназначенного ему места, на холсте и обычной живописной техникой.

И второе значение панно — часть стеновой поверхности, выделенная посредством обрамления и заполненная живописью или скульптурным рельефом.

Роспись — термин в области монументально-декоративной живописи, охватывающий все связанные с архитектурой произведения живописи за исключением мозаики и панно. Росписью называют сюжетно-тематические и чисто декоративные, орнаментальные композиции, выполненные красками непосредственно на поверхности стены, потолка, свода, столба, колонны и проч. по штукатурке или наклеенному на нее холсту.

Фреска включается сюда наряду с масляной живописью. Живописная техника в собственном смысле слова употребляется равно с техникой трафарета и т. д.

Иногда в неточном значении термин роспись охватывает любые произведения монументальной живописи, включая панно и мозаику.

Роспись в прикладном искусстве — сюжетные и орнаментальные изображения, наносимые на предметы кистью или заменяющими ее инструментами, например, аэрографом.

Обычно процесс росписи бывает тесно связан с самим производством расписываемых предметов, но в отдельных случаях он может выделяться в самостоятельную художественную отрасль. Такую отрасль, как широко распространенное искусство росписи тканей, имеющее название «батик». Роспись подносов, шкатулок, матрешек, фаянса и т. д.

По составу красок, по способам их закрепления техника росписи различна в разных отраслях промышленности.

Роспись в древнерусском искусстве, т. е. *иконопись*, это выполнение живописцем при начальной стадии работы над иконой или фреской всех линейных очертаний изображения в пределах «описи» (внешних контуров), а также сами очертания такого рода.

Красота русской иконописи, имена Феофана Грека, Андрея Рублева, Дионисия, Прохора с Городца, Даниила Черного открылись миру лишь после того, как в XX в. научились расчищать древние иконы от позднейших записей. Высоким мастерством древнерусской живописи по праву считается шедевр, созданный Андреем Рублевым, икона «Троица».

Фреска (от итал. *fresco* — свежий, сырой) — важнейшая техническая разновидность монументальной живописи: красками, разведенными чистой или известковой водой по свежей, сырой штукатурке. Здесь известка применяется в качестве основного связующего вещества. Главное назначение связующего вещества — скреплять по высыхании частицы пигмента между собой и с грунтом, создавать связный и устойчивый красочный слой. От особенностей связующего вещества целиком зависят технически важные различия в красочном материале. Например, различия между масляной краской и акварелью.

Основных связующих веществ немного: растительное масло, растительный и животный клей, яйцо, воск, известка.

К фреске в широком смысле относятся росписи техникой *а фреско* (итал. *a fresco*), т. е. сырым способом, «по сырому», — основная техническая разновидность фресковой живописи — характеризуется исполнением по свежей известковой штукатурке. Краски закрепляются здесь в процессе высыхания штукатурки образующимся на ней слоем углекислосольных соединений.

Отсюда характерная для этой техники необходимость быстрого завершения работы, требующая при значительных размерах композиции обязательного исполнения по частям. Недостатки такого исполнения обнаруживаются через несколько дней после полного высыхания штукатурки, сильно изменяющего краску.

Роспись *а фреско* почти всегда приходится дополнять прописками темперой с целью исправления деталей, поэтому техника, лишенная поправок, — *чистая фреска* (буон фреско), поэтому особенно трудная и редкая.

Существует два способа живописи *а фреско*. Первый — без всякого связующего вещества, просто разведенными порошкообразными красками. Второй —

с применением гашеной извести, она же одновременно служит белилами.

В первом случае получается легкий и прозрачный красочный слой, напоминающий акварель. Во втором случае получается корпусная живопись, т. е. живопись с плотным, непрозрачным, толстым слоем, немного белесоватая и по своим свойствам близкая к гуаши.

Для росписи *а фреско* характерно, но не всегда обязательно, исполнение по частям. Следы так называемых, соединительных швов являются границами между этими частями. Процарапанные в штукатурке контуры рисунка — прориси.

Прорись — это перевод с контурного рисунка на картон или плотную бумагу, выполненный в натуральную величину. Затем с картона рисунок переводят на тот материал, на котором будет выполняться монументальная живопись.

Достоинства техники *а фреско* в быстроте выполнения, в легком и выразительном цветовом тоне, в устойчивости колористических качеств. Однако живопись должна находиться внутри помещения и не должна подвергаться воздействию неблагоприятных погодных условий, резкой смены температуры.

Техника фрески *а секко* (итал. *a secco* — сухим способом, «по-сухому») — одна из разновидностей, основанная на выполнении живописи по твердой, уже высохшей известковой штукатурке.

Работа, выполненная *а секко*, ведется смешанными красками, причем все тона составляются заранее. Поверхность штукатурки предварительно увлажняют. Как и чистая фреска, роспись *а секко* исполняется по частям. Соединительные швы и прориси здесь отсутствуют. Лессировка этой технике не доступна.

Следующий способ выполнения фрески — казеино-известковая живопись по свежей штукатурке. Это самый совершенный способ. Он основан на применении смеси казеина с известью как связующего звена.

По свежей штукатурке казеино-известковая живопись выполняется как чистая фреска, в несколько приемов, но допускаются значительная свобода исполнения и частичные поправки. В отношении прочности эта живопись превосходит обычную фресковую (т. к. известка и казеин образуют по высыхании нера-

створимое в воде прочное соединение). Казеиново-известковая живопись может исполняться по увлажненной и даже по сухой штукатурке. Она свободно выдерживает промывку водой и может находиться вне помещения.

Мозаика — особая техническая разновидность монументальной живописи, основанная на применении разноцветных твердых веществ — *смальты* (итал. *smalto*). Это небольшие куски непрозрачного цветного стекла, природных цветных камней, цветных эмалей поверх обожженной глины в качестве основного художественного материала. Изображение составляется из кусочков таких материалов, хорошо пригнанных друг к другу, укрепленных на цементе или специальной мастике и отшлифованных.

По способу так называемого *прямого набора* мозаика исполняется с лицевой стороны на предназначенном ей месте (стена, свод или отдельная плита, которая затем вделывается в стену).

При *обратном наборе* цветные кусочки видны художнику лишь с оборота: они наклеиваются лицевой поверхностью на временную тонкую подкладку, которая удаляется вслед за переносом мозаики на стену.

Первый из этих способов сложен и трудоемок, но более совершенен с художественной стороны. Наборная мозаика выполняется из заранее приготовленных мелких кусочков, которые соответствуют очертаниям рисунка лишь в массе.

В пластичной или штучной мозаике мозаичные элементы значительно крупнее и вырезаются в соответствии с изобразительными контурами.

Так называемая *флорентийская мозаика* состоит из плиток цветных камней. В Москве мозаичное панно можно увидеть на станциях метрополитена: Киевская кольцевая, Новокузнецкая, Чеховская, Парк Победы, Фрунзенская (Дворец молодежи) и др.

Идеи и сюжеты произведений монументальной живописи гармонируют с назначением и идейным содержанием соответствующего архитектурного комплекса. Монументальная живопись выполняет в ансамбле и декоративную роль, поэтому ее называют иногда монументально-декоративной живописью. Но если бы все основные ее функции относились к этой роли,

здесь был бы уместен термин «декоративная живопись» в узком смысле слова.

Специфика монументальной живописи требует особого строя художественных форм. Ясного лаконизма композиции, четкости и обобщенности рисунка, больших цветовых масс, особой продуманности ракурсов и перспективы, учитывая восприятие с больших расстояний и под различным углом зрения. В рамках этих общих требований возможно очень большое разнообразие художественных решений.

Выдающиеся образцы монументальной живописи присутствуют в византийском и древнерусском искусстве, несмотря на монополию церкви, которая сильно ограничивала широкие идейные возможности живописного искусства.

Подлинный расцвет монументальной живописи был в эпоху Возрождения, эпоху расцвета культуры в странах Западной Европы XV—XVI вв. Фрески Рафаэля в Ватиканском дворце, росписи Микельанжело в Сикстинской капелле, монументальная живопись Веронезе, Боттичелли и др.

Витраж (франц. *vitrage*, от *vitre* — оконное стекло) — произведение декоративного искусства изобразительного или орнаментального характера, выполненное из разноцветного расписного стекла, рассчитанное на сквозное освещение и предназначенное для заполнения оконного проема в каком-либо архитектурном сооружении.

Витраж может быть выполнен в специальном коробе с подсветкой как, например, на колоннах станции Новослободская московского метро.

Витражи широко распространены в готических соборах XIII—XV вв. Готический стиль в западно-европейском искусстве нашел яркое и характерное воплощение во Франции и Германии. В Италии он получил лишь незначительное развитие из-за более устойчивых античных традиций.

Готические соборы символизировали стремление ввысь, к небу, и все их декоративное убранство — статуи, рельефы, витражи, — способствовало этому. Витражи состояли из мелких и разнообразных по форме стекол, скрепленных свинцовыми обрамлениями. Изображения наносились сначала непрозрачной коричне-

вой краской (предназначенной для контуров и других линейных элементов) и просвечивающей серой. С XIV в. дополнительно применялась техника выскабливания по специально покрашенному разноцветному стеклу.

В XX в. распространилось производство витража из бесцветного стекла, обработанного пескоструйным аппаратом, травлением, гравировкой.

Исторический жанр — один из основных жанров изобразительного искусства, посвященный историческим событиям и деятелям, социально значимым явлениям в истории общества.

Исторический жанр часто переплетается с другими жанрами — бытовым, портретным, пейзажным, батальным.

В Средние века в Европе, где господствовал теологический взгляд на историю, религиозные сюжеты рассматривались как исторические, а реальные события изображались редко и условно.

В основном историческая живопись начала складываться в эпоху Возрождения. В картинах Я. Тинторетто, выдающегося итальянского живописца, впервые героями стали люди с их драматическими судьбами.

В России историческим жанром занимались художники второй половины XVIII и XIX вв. — А. Лосенко, Г. Угрюмов, А. Иванов.

Вершин историческая живопись достигла в 50—90 гг. XIX в. в творчестве К. Брюллова, И. Репина, В. Сурикова.

В XX в. в историческом жанре работали художники В. Серов, П. Корин и др.

Батальный жанр (от франц. bataille — битва) посвящен теме войны и военной жизни.

Формирование батальной живописи относится к XVI—XVII вв. Хотя изображения битв известно в искусстве с древних времен. Например, в искусстве Древнего Востока и Древнего Рима. Художников Возрождения увлекала драматическая сторона, напряжение эмоций («Битва при Ангиаре» Леонардо да Винчи). Батальная живопись связана с историческим жанром. Но деятельность художников-баталистов, постоянно связанная с жизнью армии и флота, способствовали расширению рамок батальной живописи.

Она дополнялась сценами военного быта (в походах, казармах, лагерях), относящимися одновременно и к бытовому жанру. В XIX в. выявляется тема «ужасов войны». Это произведения Ф. Гойи, В. Верещагина «Апофеоз войны». В XX в. М. Грекову суждено было запечатлеть в серии батальных полотен Гражданскую войну. Его именем в Москве названа Студия военных художников, существующая и по сей день.

Бытовой жанр, посвященный событиям повседневной частной и общественной жизни, обычно современной художнику. Бытовые сцены известны с глубокой древности в странах Востока и в период формирования буржуазного общества в Европе. Как самостоятельный раздел искусства он представлен в XVII в. произведениями мастеров голландской школы: Питера де Хоха, Остаде, Вермеера и др. В XIX в. в бытовой жанр проникают морализирующие и сатирические тенденции (Грез, Хогарт). В XIX в. бытовой жанр является источником реализма и демократии. Во Франции это художники Милле, Курбе, в Германии — Менцель, Лейбль.

Расцвет в России бытового жанра произошел в середине XIX в. в картинах П. Федотова, В. Перова, П. Шмелькова.

Пейзаж (франц. paysage, от pays — страна, местность) — реальный вид местности. В изобразительном искусстве пейзаж часто используется как важное дополнение бытовым, историческим и батальным картинам. Но пейзаж может быть отдельным самостоятельным произведением, в котором основным предметом изображения является естественная или в какой-либо мере преобразенная человеком природа.

При живописи пейзажа объединенность различных элементов изображения цветов, освещения является основой создания гармонии цветового строя, т. е. колорита живописного произведения.

Принцип колористической организации элементов изображения в пейзаже видны нагляднее, если сравнивать живописные этюды, изображающие, например, состояние пасмурного летнего дня, лунной ночи, сумерек, яркого солнечного дня, заката солнца, ясного или пасмурного зимнего дня. Цвет каждого элемента в изображении на этих этюдах как на свету, так и в тени

должен быть соотнесен и должен гармонировать с другими цветами и с общим колоритом изображения.

Если в изображении хотя бы один цвет не передает влияние цвета освещения, этот цвет будет выделяться как чуждый и посторонний данному состоянию освещенности, он будет разрушать колористическую гармонию и цельность изображения.

Таким образом, колористическая объединенность различных цветов общим цветом освещения в природе — основа, ключ к созданию колорита, гармонического цветового строя живописного произведения.

В России расцвет реалистического пейзажа связан с деятельностью художников-передвижников XIX в. — Л. Каменева, М. Клодта, И. Шишкина. В лирических произведениях А. Саврасова, в драматических произведениях Ф. Васильева, с эффектным освещением в произведениях А. Куинджи. Полотна И. Левитана отличает интимный психологизм с возвышенным социально-философским толкованием. Доминирующее значение обретает пейзаж у мастеров импрессионизма, считавших работу на пленэре непременным условием пейзажного образа. Это направление в изобразительном искусстве, связано, в основном, с именами французских художников конца XIX в. К. Моне, Сислея, Писсаро, Ренуара и т. д. В русском искусстве импрессионизм не получил такого широкого развития, как на Западе, и в характерных для него формах встречается не часто. Однако одним из представителей импрессионизма можно назвать К. Коровина.

Портрет (от франц. *portrait* — изображать). Образ, изображение человека либо группы людей, существующих или существовавших в реальной действительности. Сходство в портрете является важным критерием, но это не только верная передача внешнего облика, но и правдивое раскрытие духовной сущности человека.

Ранние сохранившиеся образцы станковой портретной живописи представляют фаюмские портреты (Египет) I—IV вв.

Широкий расцвет живописного портрета происходит в эпоху Возрождения. Леонардо да Винчи, Рафаэль, Джорджоне, Тициан, Тинторетто углубляют содержание портретных образов, наделяют их силой интеллекта, чувством личной свободы, духовной гармонии.

В русском искусстве портретная живопись начала свою блестящую историю с XVIII столетия.

Ф. Рокотов — выдающийся русский живописец. Мастер интимных, лирических портретов, замечательных глубокой передачей душевного мира и тончайших переживаний человека (портреты Майкова, Сумарокова, Обрезкова и др.). Особенно поэтичны женские образы Рокотова — Санти, Суровцевой и др. Они исполнены в нежной серебристой гамме, сменившей яркую красочность ранних произведений художника.

Д. Левицкий — крупнейший русский живописец-портретист XVIII в., один из выдающихся мастеров портретной живописи. Уже ранние произведения Левицкого отличаются силой и правдивостью характеристик, мастерством исполнения. Его портреты воспитанниц Смольного института замечательны особой поэтичностью в раскрытии человеческой индивидуальности. Наиболее реалистичны и значительны по глубине психологической характеристики портреты Дидро, Г. Левицкого, Сиверса, Дьяковой, Мнишек и др. Условностью, идеализацией и аллегоричностью решения отличается портрет Екатерины II.

В. Боровиковский — выдающийся русский живописец-портретист. Творчество Боровиковского, передающее красоту духовного облика русского человека, явилось важным этапом развития реализма в живописи. В лирических образах Боровиковского нашли отражение идеи сентиментализма (портреты Лопухиной, Нарышкиной и др.). На рубеже XIX в. в творчестве Боровиковского нарастают черты классицизма (портреты Куракиной, Долгорукой).

Традиции реалистического портрета были продолжены и обогащены портретистами мирового значения, такими как К. Брюллов, О. Кипренский, В. Перов, И. Крамской, И. Репин, В. Серов. Продолжая великие традиции русского реалистического искусства, XX в. дал России такие замечательные имена, как М. Нестеров, И. Бродский, А. Герасимов, В. Ефанов и многие другие.

Натюрморт (франц. *nature morte* — мертвая натура) один из самостоятельных жанров живописи, изображение вещей, предметов обихода, съестного (овощи, мясо, битая дичь, фрукты), цветов и др. Натюрморт имеет

самостоятельное художественное значение: художник может создать в натюрморте емкий многослойный образ, обладающий сложным смысловым подтекстом.

«Натюрморт — это скрипичные этюды, — отмечал К. Петров-Водкин, — которые я должен делать раньше, чем приступлю к концерту».

Натюрморт в учебном процессе является хорошей школой в воспитании будущего художника. Он развивает художественный вкус, умение композиционно мыслить, помогает понять выявление форм предметов, объем и пропорциональные отношения как в рисунке, так и в живописи.

Для обучения натюрморт ценен тем, что каждый может создать постановку у себя дома из хорошо знакомых вещей, находящихся под рукой. Собранные вместе, скромные предметы могут глубоко отражать духовный мир человека со всем многообразием его противоречий и особенностей. Не случайно англичане называют жанр натюрморта «тихой жизнью», где неподвижность — внешнее проявление духовной жизни.

Натюрморт как самостоятельный жанр зарождается в европейском искусстве конца XVI — начала XVII вв. Это обусловлено общим развитием изобразительного искусства, посвященного историческим событиям, деятелям и социально значимым явлениям в истории общества, когда происходит выделение станковой живописи в самостоятельный вид искусства, и началом формирования системы жанров. Художники этого периода проявляют повышенный интерес к быту и частной жизни человека.

Историю натюрморта как жанра обычно принято начинать с «Натюрморта» итальянского художника Якопа де Барбары, написание которого относят к 1504 г. Главное внимание в нем уделено иллюзорной передаче предметов.

Известные работы фламандских художников Ф. Снайдерса, Я. Фейта, Я. Йорданса, а также голландцев В. Хеда, В. Кальфа, А. Ван Бейерене значительно повлияли на становление жанра натюрморта.

В XVII в. — век расцвета натюрморта — практически были созданы все основные его разновидности. В XVIII в. искусство натюрморта продолжало развиваться, хотя и теряло прежнюю смысловую напряженность. Нача-

ло XIX столетия определило этап в развитии натюрморта. Натюрморт стал спутником исторической живописи романтизма. С середины XIX в. натюрморт попал под влияние пейзажа и находился под этим влиянием вплоть до конца века.

Конец XIX и начало XX в. — период возрождения жанра натюрморта. Изменчивая видимость натюрмортов Э. Мане и Ван Гога переходит в крепкие конструкции работ П. Сезанна, красочные пятна А. Матисса, живописные деформированные предметы представителей кубизма П. Пикассо, Ж. Брака — разрабатываются новые способы передачи пространства и формы.

Проблемами натюрморта занимаются художники и более поздних направлений: от художников, сочетающих в своем творчестве реалистические тенденции с новыми открытиями, до сюрреалистов и «поп-арт».

Подчеркнуто социальную направленность в сочетании с реалистическими традициями натюрморта в XX в. продолжили в своем творчестве мексиканские художники Д. Ривера, Д. Сикейрос и итальянский художник Р. Гуттузо.

В России натюрморт появился в XIX в. вместе с утверждением светской живописи. Художники этого времени стремятся к правдивой и точной передаче предметного мира. Они создают натюрморты, которые получили название «обманок» за почти иллюзорную передачу изображенных предметов. Лучшими представителями этого жанра являются русские художники Г. Теплов и Т. Ульянов.

В дальнейшем развитие русского натюрморта носит эпизодический характер. Некоторый подъем его приходится на первую половину XIX в. и связан с именем Ф. Толстого, А. Венецианова и его школы, а также И. Хруцкого. В своих произведениях эти художники стремились увидеть прекрасное в малом и обыденном. В жанре натюрморта второй половины XIX в. работали выдающиеся мастера русской живописной школы, такие как И. Крамской, И. Репин, В. Суриков, В. Поленов, И. Левитан. Но к натюрмортам они обращаются эпизодически и, их натюрморты имеют этюдный характер.

Расцвет русского натюрморта приходится на начало XX в. К его лучшим образцам относятся работы блестящих русских живописцев А. Коровина, И. Гра-

баря, М. Ларионова. Их работы, импрессионистические по своим истокам, по-разному обогащены новыми художественными влияниями.

А. Головин и другие художники группы «Мир искусства» очень тонко обыгрывают в своих произведениях историко-бытовой характер вещей. Выразительные декоративные начала свойственны натюрмортам П. Кузнецова, С. Судейкина, Н. Сапунова, М. Сарьяна и др. художников, объединившихся в живописную символистскую группу «Голубая Роза».

Работы художников «Бубнового валета», в который входили такие выдающиеся русские живописцы, как И. Машков, П. Кончаловский, А. Куприн, В. Рождественский и др., объединяет культ цвета и формы. Их натюрморты очень пластичны и пронизаны пафосом самого процесса интерпретации природы.

В 20-е и 30-е гг. XX столетия натюрморт включает в себя философское осмысление современности. Это проявляется в обостренных по композиции произведениях К. Петрова-Водкина, в многообразии и избытке земных плодов, пицци, утвари и мощи красочного богатства в работах И. Машкова, П. Кончаловского и поэтизацию вещей с поисками тонких колористических гармоний В. Лебедева, Н. Тырсы.

В 30-е гг. Ю. Пименов разрабатывает сложнобытовой натюрморт. А. Герасимов, П. Кузнецов, П. Корин в 40–50-е гг. создают ряд выдающихся произведений этого жанра. В послевоенные годы такими яркими художниками, как В. Стожаров, А. Никич, написаны ряд интересных и самобытных натюрмортов.

3.2. Материалы масляной живописи

а) Краски

Масляные краски претерпевали изменения в составе с самого начала их использования. Живописцы хотели получить возможность придавать своим краскам необходимую консистенцию, добивались быстрого высыхания и способности давать высокий глянец. Поэтому в Средние века, когда многое из этого было

достигнуто, масляная живопись стала наиболее популярной среди других способов живописи.

Краски входят в химическое соединение с маслом, увеличивая прочность масляной живописи.

Ввиду разнообразия и обилия красочных материалов современному художнику следует быть более требовательным в выборе красок и ограничить их количество.

Белые краски — свинцовые и цинковые белила.

Свинцовые белила — основная краска для масляной живописи, она словно бы создана только для нее.

Свинцовые белила нежелательно смешивать с кобальтом синим, с кобальтом фиолетовым светлым, капут-мортуумом, крапунком красным, с золотисто-желтой ЖХ и ультрамарином. Смеси этих красок со временем темнеют. И наоборот, смеси свинцовых белил с кобальтом фиолетовым темным прозрачным, с марсом коричневым светлым, с умброй натуральной со временем высветляются.

Белила цинковые лучше смешивать со свинцовыми белилами в пропорциях 2:1 и 1:1. Со всеми красками в смесях хорошо они соединяются и сохраняются.

Желтые яркие краски: неаполитанская желтая — одна из лучших красок, имеет разные оттенки. В живописи тела она незаменима, хороша в смесях со всеми красками.

Каadmий желтый является самой прочной краской в масляной живописи.

Каadmий лимонный желтый и оранжевый опасны из-за загрязнения тона в смесях с охрой темной, марсом коричневым светлым и марсом коричневым темным, с ван-диком коричневым и крапунком фиолетовым склонны к высветлению.

Ярких лимонно-желтых красок прочных нет. Наиболее прочной условно может считаться **стронциановой желтой**. Стронциановая желтая краска дает опасные загрязнения тона с крапунком красным и золотисто-желтой ЖХ и высветляется в соединении с крапунком фиолетовым.

Желтые охры — светлая, золотистая, искусственные желтые марсы.

Охры светлая, золотистая дает высветление с ван-диком коричневым и загрязнение тона с крапунком фиолетовым, золотисто-темной ЖХ и ультрамарином.

Марс желтый и оранжевый дают хорошие смеси, кроме всех краплаков.

Прозрачные золотисто-желтые краски. *Индийская желтая* — прекрасная краска золотисто-желтого цвета, хороша со всеми красками, особенно подходит для лессировки.

Золотисто-желтая ЖХ темнеет с цинковыми белилами, опасна в загрязнении тона с кобальтом зеленым, кобальтом синим, кобальтом фиолетовым светлым и темным, со всеми охрами, марсами, умбрами. С краплаками имеет склонность к растрескиванию.

Ярко-красные краски. *Кадмий красный* нельзя смешивать с охрой темной, марсом коричневым светлым и темным. Эти соединения дают загрязнения тона, а смеси с ван-дик коричневым и краплаком фиолетовым дают высветления.

Ртутная киноварь играет подсобную роль, т. к. на свету чернеет.

Краплаки имеют несколько оттенков.

Неяркие красные краски как натуральные, так и искусственного происхождения прочны. Это красная охра, английская красная и другие не железного происхождения.

Английскую красную нежелательно смешивать с ван-дик коричневым, краплаками и ультрамарином.

Охра красная дает высветление с ван-дик коричневым и загрязнение тона с краплаком фиолетовым, золотисто-желтой ЖХ и ультрамарином.

Коричневые краски: натуральная и жженая сиена, натуральная и жженая умбра, коричневые охры и коричневые марсы.

Сиена натуральная и жженая — ее нельзя смешивать с краплаком фиолетовым, золотисто-желтой и ультрамарином.

Марс коричневый светлый и темный в смесях с умброй натуральной, краплаком фиолетовым, золотисто-желтой ЖХ и ультрамарином дают загрязненные тона.

Марс коричневый темный также нельзя смешивать с краплаком. Эти смеси дают загрязнения тона.

Умбра натуральная опасна из-за загрязнения тона в смесях краплака фиолетового, золотисто-желтой ЖХ и ультрамарина.

Охру темную нельзя смешивать с краплаком фиолетовым, золотисто-желтой ЖХ и ультрамарином — получается загрязнение тона.

Зеленые краски: окись хрома, изумрудная зелень, зеленый кобальт и волконскоит.

Окись хрома с краплаком розовым, красным и фиолетовым дает опасение за загрязнение тона.

Изумрудная зелень хорошо смешивается со всеми красками, но в смесях с краплаком красным и краплаком фиолетовым происходит высветление.

Кобальт зеленый также дает загрязнение тона со всеми краплаками, ультрамарином.

Волконскоит нежелательно смешивать с краплаком розовым, красным, фиолетовым, с золотисто-желтой ЖХ, ультрамарином и черными красками персиковой и виноградной. Волконскоитом лучше всего работать по высохшему слою, делать лессировки, также как изумрудной зеленой.

Синие и фиолетовые краски: ультрамарин, кобальт синий и фиолетовый, ФЦ голубая, церулеум.

Ультрамарин темнеет с белилами свинцовыми; происходит растрескивание при смешивании его с волконскоитом, кобальтом синим, опасение вызывает загрязнение тона с кобальтом фиолетовым темным и светлым, с церулеумом, английской красной, капут-мортумом, охрой светлой, золотистой и красной, сиеной натуральной и жженой, марсами коричневыми светлыми и темными, ван-диком, умброй натуральной, всеми краплаками и золотисто-желтой.

Кобальт синий также дает загрязнение тона в смесях с ван-диком, всеми краплаками и ультрамарином.

ФЦ голубая хорошо сохраняется в смесях со всеми красками.

Церулеум нежелательно смешивать со всеми краплаками и ультрамарином.

Черные краски: жженая кость, виноградная, персиковая.

Кость жженая — хорошая краска, устойчива в смесях с другими красками.

Персиковая и виноградная краски могут растрескиваться в смесях с волконскоитом и умброй натуральной.

Время высыхания красок зависит не столько от количества поглощенного ими масла, сколько от их хими-

ческого состава, но также от других условий. Краски в тонком слое высыхают скорее, чем в толстом. Пористые грунты и материалы, на которых лежат краски, способствуют быстрому высыханию. Имеет значение цвет красок: светлые краски сохнут быстрее темных.

По скорости высыхания масляные краски могут быть разделены на три группы:

- 1) быстросохнущие;
- 2) средне сохнущие;
- 3) медленно сохнущие.

Быстро сохнущие. Свинцовые белила, неаполитанская желтая, желтый и оранжевый хром, сурик, жженая золотистая охра, красные охры, темно-коричневые охры (жженные), синий и зеленый кобальт, парижская, берлинская и прочие лазури, зеленый хром, зеленая изумрудная, умбра натуральная и жженая.

Средне сохнущие. Светлые охры, золотистая охра, английская красная, марсы оранжевые, красные и фиолетовые, венецианская красная, индиго, зеленая земля жженая, капут-мортуум, сиена жженая.

Медленно сохнущие. Цинковые белила, желтый и оранжевый кадмий, желтые марсы, индийская желтая, сырая сиенская земля, все киновари, розовые и красные краплаки, ультрамарины всех цветов, вандик коричневый, жженая кость, виноградная черная.

б) Основа для живописи

Для масляной живописи применяются различные виды оснований: загрунтованные холсты, доски из различных пород деревьев, фанера, картон, бумага, стекло, металлические пластины.

В старинной живописи пользовались *досками* больших размеров, которые получались путем склеивания малых кусков, а также соединения этих кусков деревянными брусками. Малые куски склеивали столярным клеем или же клеем из творога и извести. Для предохранения дерева от растрескивания оно некоторое время вываривалось в воде. Пазы заклеивались полосками холста. По холсту, наклеенному на дерево и покрытому гипсовым клеевым грунтом, писали еще в Древнем Египте. Во Фландрии в Средние века производство деревянных досок имело государственную монополию, и

живописцам запрещалось пользоваться досками из частных мастерских. В XVIII в. доски становятся непопулярными и заменяются холстами.

В глубокой старине холст использовали для грунтов. Значительно позже, например, в эпоху Рафаэля, он применяется довольно часто. Одни из первых на холсте стали работать венецианцы. Пользовались пеньковыми холстами, которые для больших картин сшивались. Исследуя холсты средневековых мастеров, обнаружили, что ткань холста была сделана из крученых пеньковых ниток, которые шли как поперек, так и по диагонали холста, напоминая плетение корзин. Такие ткани изготовлялись, видимо, специально для живописи.

Сейчас чаще всего пишут масляными красками на льняном или пеньковом холсте. В специализированных магазинах имеются в продаже уже натянутые грунтованные холсты разного формата, они имеют стандартные ходовые размеры. Также продаются натянутые на подрамники с клиньями незагрунтованные холсты, которые можно загрунтовать самостоятельно.

Грунтовка холста проходит в два этапа. *Первый этап* — проклейка холста. Для этого можно использовать клеи: столярный, казеиновый, желатин и рыбий клей, иногда используют крахмал, декстрин и др.

Лучшим клеем для грунтовки считается осетровый клей, но слишком крепкий раствор может дать пленку, которая приведет к образованию трещин.

Столярный клей бывает в плитках и гранулах, его необходимо залить водой и дать разбухнуть, после чего греть на огне, пока клей не растворится. Обычно этот процесс проводится на водяной бане: емкость, в которой разводят клей, опускают в другую емкость с водой и нагревают до тех пор, пока клей не растворится. Концентрация раствора 1:15 (одна часть клея, пятнадцать частей воды). На холст клей наносится в остуженном виде флейцем или кистью. Просохший после первой проклейки холст зачищается наждачной бумагой, ему придают гладкость, счищая узелки. Затем следует еще одна, а иногда и несколько проклеек, в зависимости от зернистости холста.

Чтобы проверить качество проклейки холста, его рассматривают на просвет. В холсте не должно быть просвечивающих дырок, через которые краска может

проходить на обратную сторону холста что вызывает «пожухлость» красок.

Желатин наиболее удобен для проклеивания холста, так как отличается пластичностью и в отличие от столярного клея не так растрескивается от пере-клейки.

Казеин выпускается в виде порошка белого цвета. Это продукт молочного происхождения. При растворении казеина его необходимо небольшими порциями сыпать в воду, постоянно помешивая. В воду добавить несколько капель нашатырного спирта, чтобы казеин лучше растворился в воде.

Второй этап — покрытие проклеенного холста *грунтом*. Грунт в технологии живописи является важным звеном. Это тонкий слой специального состава, который наносится на основу с целью придания ее поверхности нужных художнику цветовых или фактурных свойств и для ограничения чрезмерно впитывающих связующих веществ.

Приготовление грунта — ответственное и непростое дело. Существует много различных рецептов, каждый из которых придает грунту разные свойства. Вот простой рецепт яично-эмульсионного грунта: полтора стакана воды, 15 г. столярного клея, четверть стакана сухих белил (при их отсутствии можно использовать гуашевые краски), 1—2 шт. куриных желтка. Сначала из воды и клея готовится клеевой раствор (см. выше), в него вливаются желтки и при помешивании добавляются сухие белила или мел. Получается масса, напоминающая сметану, и ею при помощи флейца или большой кисти покрывается (грунтуется) холст. Грунтовать следует тонким слоем в 2—3 приема, просушивая каждый слой.

Эмульсионный грунт: 20 г желатина, стакан воды. Живопись масляными красками стакана сухих белил, ½ стакана олифы (можно льняного или растительного масла). С жидким клеевым раствором масло соединяется с трудом, нужно усиленно перемешивать. Для эластичности грунта добавляется 25 г глицерина.

Для облегчения соединения клеевого раствора с олифой или маслом можно добавить нашатырного спирта или крепкого мыльного раствора. Если масла (олифы) в эмульсии окажется меньше, то грунт получится более «тянущим», т. е. более впитывающим в себя масло

из красок. Красочная поверхность от этого становится матовой, что любят некоторые художники.

в) Палитра

Слово *палитра* в творчестве художников содержит двойной смысл. Под первым подразумевается количество имеющихся красок с их названиями и свойствами, которыми пользуется тот или иной художник.

Под вторым смыслом подразумевается предмет, на котором художники во время работы смешивают свои краски-колеры.

Палитра (от франц. palette, итал. palitta) — небольшая тонкая доска четырехугольной или овальной формы. У края палитры имеется овальное отверстие, куда просовывается большой палец, чтобы палитра удобно лежала на руке. Обычно художники пользуются палитрами белого или охристо-коричневого цвета. Если работа выполняется на белом холсте, желательно брать палитру белого цвета, на которой составляются цветовые отношения к белому холсту. Если холст загрунтован с цветной подкладкой, то краски смешиваются на охристо-коричневой палитре.

Палитры не должны втягивать масла из положенных на них красок, поэтому деревянные и фанерные палитры пропитываются олифой или покрываются масляным лаком до тех пор, пока они не перестают принимать масло.

Палитры необходимо держать в чистоте, для чего после работы свежие смеси красок снимаются мастихином и палитры протираются ветошью. На палитру не следует накладывать слишком много красок, а столько, сколько потребуется для работы на холсте.

Располагать краски на палитре нужно начиная с левого нижнего угла и ближе к краю. Вся середина палитры должна оставаться свободной для составления смесей.

Для развития представления и понимания цвета необходимо проделать опыты смешения красок. Для этого необходимо, например, взять желтую краску и прибавить к ней красную в равных количествах и сделать этим составом мазок на холсте, а затем сделать то же в разных пропорциях, каждый раз запоминая полученную смесь.

Все это повторить, но в каждую смесь добавить какую-нибудь другую краску. И так проделать со всеми красками, затем добавить в смеси белила. Необходимо подписать на каждой смеси, из каких красок она составлялась.

Таким образом, сделав шкалу смесей, изучают и запоминают все оттенки красок, которые можно получить. Это и будет палитра художника. Все изложенное следует делать с учетом вышеназванных свойств красок в смесях: потемнения, высветления, загрязнения тона, склонность к растрескиванию.

Г) Кисти

Хорошая кисть — залог успешной работы художника. Очень важен выбор кисти, употребляемой в масляной живописи. Существуют щетинные кисти, колонковые, барсучьи, бычьи и беличьи.

Наиболее употребляемы, особенно при исполнении живописи больших размеров, *щетинные кисти*. Они производятся в виде лопаток, лопаточек и круглые. От формы зависит мазок кисти. В форме лопаток кисти применяются для покрывания больших плоскостей: небо, фонов, драпировок и т. д.

Широкие щетинные кисти в форме лопаток применяются для грунтов. Круглые кисти хороши в тушевке и моделировке тела.

Подходящая щетинная кисть должна быть эластичной, гибкой, богатой волосом, который имеет естественный необрезной конец равной величины. Старые, подержанные кисти, обрезаая их и придавая им нужную форму, также можно использовать, например, для протирки или для передачи листвы, травы и т. д.

Колонковые, барсучьи, хорьковые, беличьи кисти относятся к мягким сортам и применяются для более тонких работ в масляной живописи. Они также имеют различную форму и бывают плоскими, круглыми, тупоконечными, остроконечными. Лучшими из них считаются колонковые кисти, мягкие и эластичные. Кисти, легко сгибающиеся при нажиме, считаются худшим сортом — это беличьи кисти. Такие кисти остроконечной формы применяются для выписки деталей.

Круглые барсучьи тупоконечные кисти называются «флейцы» и применяются для разравнивания лессировочных красок, для создания тонких переходов из тона в тон.

Стальным шпателем (*мастихином*) перемешивают краски и составляют нужные колеры и иногда пишут на холсте вместо кисти, а также чистят палитру.

Синтетические кисти также имеют разные размеры и формы. Они эластичны и упруги, ими хорошо писать как большие поверхности холста, так и мелкие детали. *Веерные* синтетические кисти употребляются в декоративном оформлении при работе с сусальным золотом. Мыть синтетические кисти рекомендуется только в холодной воде, так как в горячей воде их ворс портится.

Д) Растворители

Масляные краски в тубиках имеют густую массу, которой можно писать на холсте, нанося толстые и тонкие мазки. Но для лучшей эластичности краски художники пользуются растворителями.

Растворители или разбавители масляных красок — это вещества органического происхождения.

В художественных салонах продаются разбавители для живописи № 1, № 2, № 3, № 4 (пинен).

Разбавитель № 1 называется эскизным. Это смесь скипидара и уайт-спирита, она применяется для разбавления эскизных масляных красок и для разведения рельефных паст, продается в магазинах во флаконах разного объема.

Разбавитель № 2 — чистый уайт-спирит, получаемый путем перегонки нефти, абсолютно инертен, улетучивается полностью, прозрачен. Применяется для разбавления масляных красок, а также для мытья кистей и палитры.

Разбавитель № 3 — обычный скипидар, используется только для мытья кистей.

Разбавитель № 4 (пинен) — это скипидар, полученный в результате двойной перегонки. Им пользуются для разбавления красок. Он также пригоден для разбавления живописных лаков и для приготовления так называемого «тройника» — разбавителя, представляющего собой смесь пинена, льняного масла и какого-

либо художественного лака, например, копалового, даммарного. Большую часть «тройника» составляет пинет, меньшую — лак.

В качестве разбавителя можно использовать льняное и даже подсолнечное масло, купленное в продуктовом магазине. Масла необходимо предварительно отбелить, выдержав в стеклянной емкости на солнечном месте несколько месяцев.

Готовое льняное масло продается в магазинах художественных материалов, оно быстро сохнет и образует твердую, прочную, эластичную пленку, нерастворимую в органических растворителях.

Лаки для живописи представляют собой 30%-й раствор смол в пинене, за исключением копалого лака (копаловая смола растворяется в льняном масле).

Существуют лаки как добавки к масляным краскам, они растворяют масляные краски и помогают им быстро высыхать. Это лаки — мастичный, даммарный, кедровый и пихтовый.

Лак мастичный служит также протиркой для промежуточных слоев при многослойной живописи, аналогичен ретушному лаку. Мастичный лак применяется в качестве покрытия для масляной и темперной живописи после полного высыхания работы.

Лак даммарный — 30%-й раствор смолы даммара в пинене с добавкой этилового спирта. Применяется как добавка к краскам, используется как покрытие картины.

При долгом хранении лак теряет прозрачность, для устранения густоты разбавляют пиненом. Картина, покрытая даммарным лаком, меньше желтеет, чем покрытая мастичным лаком.

Лак акрил-фисташковый сохнет дольше, чем мастичный лак. Почти бесцветен. Обладает большей эластичностью и прочностью, чем пленка даммарного и мастичного лаков.

3.3. Техника масляной живописи

Приступая к занятиям живописью, необходимо понять само слово «живопись», которое можно трактовать как призыв — живо писать. Живое письмо, живое дей-

ство кисти — это очень важный момент: художник проявляет свою индивидуальность, свой темперамент, если не слишком скован в своей работе на холсте.

Если творческое мышление художника является его духовной силой, то техника живописи служит ему необходимым техническим вооружением и составляет реальную базу его живописных достижений.

Техника для художника — это та совокупность живописного изображения, без которой оно практически неосуществимо.

Без владения техникой художник скован, с техникой он окрылен.

Прекрасный художник-баталист В. Верещагин говорил: «художественная техника — это грамматика, без которой никакие стремления в искусстве не серьезны и походят на замыслы младенца». Художник М. Нестеров, тесно связывая успех изобразительного искусства с хорошим знанием «кухни» художника, с овладением различными техническими приемами, считал, что художник обязан знать «технику дела», быть в нем сведующим, как хороший врач, инженер.

Возможности масляной живописи очень широки. Она выполняется на любой разновидности основы, на многочисленных видах грунта, всевозможными сортами кистей. Ее красочный слой может быть тонким и пастозным, прозрачным и плотным, блестящим и матовым, светлым и очень глубоким по тону. Наряду с многослойной живописью в технике также допустима живопись «по сырому». В отличие от акварели, гуаши и темперы цвет масляной краски остается в процессе высыхания неизменным, если не нарушена технология живописи.

Основные достоинства масляной живописи: гибкость, податливость богатого возможностями материала и относительная прочность красочного слоя.

Основными недостатками являются склонность к почернению и пожелтению под воздействием времени; усложненность технологических требований при длительной работе.

Старые мастера любых школ и художественных направлений создавали свои произведения как бы «изнутри», строя изображение последовательным нанесением на основу красочных слоев. Например, жи-

вописные работы голландских мастеров XV в. сводились к тому, что они делали подмалевок по нанесенной на грунт имприматуре, покрывавшийся затем многочисленными слоями лессировок.

Другие живописные школы, например, итальянская, внося изменения в процесс создания картины, все же оставила неизменным принцип многослойной живописи.

В соответствии с эстетическими и этическими нормами того времени произведения живописи рассматривались как изделия, вещь вообще, к ним предъявлялись определенные требования красоты и точности, авторство и индивидуальность манеры не учитывались. Поэтому создание картины было строго регламентировано и определено поэтапно в рамках конкретной художественной школы.

Знание материалов живописи и умение пользоваться ими давало живописцам уверенность в долговечности своих произведений. Дюрер в письме Я. Геплеру от 26 августа 1509 г. писал об одной своей картине: «Я знаю, что если Вы будете опрятно содержать ее, то она 500 лет будет чиста и свежа...»

Проблема индивидуальной манеры, почерка мастера, живописного мазка возникла лишь в эпоху Возрождения. В дальнейшем индивидуальность автора в живописном произведении занимает все большее значение, она намеренно демонстрируется как признак артистизма.

Естественно, что техника живописи перестает быть скованной рамками цеховых уставов и становится разнообразней.

В XVII в. появляется однослойное письмо, виртуозным основоположником которого был П. Рубенс. Этот метод получил название «а la prima» или работа «по сырому». Приверженцы этого метода обычно начинали работу с легкого подмалевка, а потом искали пространственную глубину в пастозной или полупастозной живописи. Эта манера непрозрачного письма в сочетании с отдельным мазком легла в основу открытий импрессионизма.

Со временем живописцы в своем творчестве приходят к отрицанию какой-либо системы. Стремясь передать впечатление от природы и непосредственное состояние, художник наносит краску на холст, пренеб-

регая технологической частью создания картины, снижая тем самым качество живописи.

Существует два мнения по поводу такого развития живописи. Одни считают, что отход от технологии старой живописи привел ее к упадку, другие — что живопись получила больше свободы и больше выразительных возможностей. Вот мнение Д. Киплика, профессора Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина в Санкт-Петербурге, издавшего книгу «Техника живописи» более 60 лет тому назад: «В XVIII столетии большинство хороших традиций техники живописи времен Ренессанса было утрачено как южными, так и северными живописцами Европы, что не замедлило очень дурно отразиться на произведениях живописи этого времени». Это относится и к художникам XX столетия, нарушавшим технологию живописи. В музеях при просмотре картин с сожалением можно отметить, что работы многих художников в трещинах и даже с отслоением красочного слоя от грунта. В связи с этим необходимо уделить как можно больше внимания обучению профессиональной культуре, строгому соблюдению ведения живописного процесса, комплексу технологических и технических требований.

В творческом плане особое внимание художники уделяют «режиссуре» колорита, заключающейся в решении вопроса о главных цветовых акцентах и о развитии вариаций цветовых гармоний в пределах плоскости изображения.

В истории искусств правила и приемы построения колорита в живописи определялись живописной школой, обусловленной общими эстетическими воззрениями эпохи, особенностями неповторимого художественного видения художника, его палитрой, манерой письма, т. е. способом наложения красок на плоскость изображения.

В построении картины исключительно большую роль играет колорит. Картина называется колоритной тогда, когда художник сумел найти цветовую гармонию, т. е., дать наилучшее согласованное сочетание цветов.

Но этого мало. Реалистический принцип решения сюжетной композиции требует от автора, чтобы найденная им цветовая гармония соответствовала внутреннему смыслу картины.

Вот что сказал по вопросу о колорите И.Е. Репин: «Наша задача — содержание. Краска у нас — орудие выражать наши мысли, колорит наш — не изящные пятна, он должен выражать нам настроение, душу, он должен расположить зрителя как аккорд в музыке».

3.4. Способы письма

Последовательность создания живописной работы масляными красками ведется, как уже было выше сказано, *двумя методами*.

Первый метод многослойной живописи включает в себя обязательную последовательность необходимых этапов — выполнение подмалевка, прописок и лессировки. (Рис. 15 — 16.) Здесь необходимо знать, что после каждого этапа работа должна хорошо просохнуть, а перед началом следующего этапа она протирается лаком или маслом. Протирать можно также луком или чесноком, что дает связь с последующими слоями. Если работа плохо высохла, то краски следующего слоя пожухнут, произойдет ухудшение их цветовых свойств, потеряется их светосила. Иногда происходит пожелтение. Чтобы устранить этот недостаток, необходимо пожухлое место удалить мастихином до грунта. Для этого нужно смочить марлю в нашатырном спирте и приложить ее на некоторое время к потемневшему месту на работе. В результате красочная пленка размокнет, а размягченный слой краски легко удалится мастихином.

Подмалевок — это первый этап подготовительной стадии работы над картиной в технике многослойной масляной живописи. Работа в подмалевке ведется тончайшим слоем жидкой краски в тенях и без белил, на освещенных частях краска наносится гуще и с белилами.

Подмалевок можно выполнять *двумя способами*. *Первый* — это когда берется две или три краски: белая, и черная или к этим двум добавляется английская красная. Вместо английской красной иногда берут охру, виридоновую зеленую или синие краски. В этом

случае необходимо черную краску перемешать с любой другой мастихином на палитре, сделав один колер, и работать этим колером начиная с темных мест. Переходя к светлым местам смешивать с белилами. В самых светлых местах белила кладутся корпусно. Такая работа называется *гризайль*. Это монохромная живопись в сером либо другом цветовом оттенке. Главная задача — разобрать тоновое решение на холсте. Здесь тоном моделируется форма предметов, решается плановость на холсте, уточняется композиционное решение.

После полной просушки подмалевка приступают к прописке цветом, выполняя ее тонкими локальными цветами. Просвечивающий подмалевок моделирует форму. Живопись ведется полупастозно в полутонах, корпусно в свете и тонкослойно в тенях, на основе принципов цветовых гармонических отношений.

Второй способ подмалевка — ведение работы многоцветно. Здесь необходимо соблюдать тот же самый закон. В темных местах краска прокладывается тонко и без белил, переходя к освещенным местам, к краскам добавляется в смеси белила.

Прописка второго слоя также происходит после полного высыхания подмалевка с предварительной протиркой холста вышеуказанными составами. Работу здесь лучше вести в технике «a la prima», прописывая полупастозно в полутонах и пастозно смесями с большим количеством белил на свету и очень осторожно вводя белила в цвет теней.

Для масляной живописи подмалевок можно выполнять на холсте акварелью и темперой. Этими водяными красками можно писать только на эмульсионном грунте, содержащем в своем составе меньше масла, чем обычно. Акварельную краску нужно закрепить слабым раствором желатина или казеиновым клеем.

Прописку масляными красками по такому подмалевку нужно проводить по работе многоцветного подмалевок.

Лессировка — это третий этап, завершающий в живописной многослойной технике. Лессировать можно всеми красками, кроме кадмиевой, неаполитанской желтой, английской красной, капут-мортума, веридоновой зеленой и белил, т. к. это кроющиеся краски.

Хороши для лессировки изумрудная зелень, волконскоит, краплак красный, ФЦ-синяя, умбра натуральная, кость жженая.

Краски для лессировки разжижают льняным маслом или лаком для живописи. Лучше использовать светлый мастичный лак. Неудавшиеся лессировки удаляют с поверхности красочного слоя тампоном из ваты или мякишем белого хлеба.

Основное назначение завершающей работы на холсте — выявление главных предметов, обобщение второстепенных. Чтобы придать целостностное восприятие натуры на холсте, необходимы гармоничное и колористическое решения.

С помощью лессировок художник очень тонкими прозрачными и полупрозрачными прокладками наносит завершающий живописный слой. Таким образом достигается мягкость переходов одного тона и цвета в другой. Создается легкость и звучность красок, особенно в полутонах, где надо достичь плавного перехода от белильных корпусных смесей на освещенных местах к прозрачным и звучным теням.

Второй метод работы масляной живописи — однослойный. Метод «а la prima», работа масляными красками «по сырому». (Рис. 13–14.) В акварели этим методом пишут за один сеанс. В технологии живописи масляными красками практикой выработано неперенное правило: писать по сырой краске только до тех пор, пока она позволяет свободно «вмазывать» в себя другие, смешиваемые с ней краски. Если краска стала густой, подобно замазке, писать по такому слою нельзя, этот слой необходимо счистить мастихином и продолжать писать.

Многие художники пользуются таким приемом: пишут работу пастозно, а на следующий день мастихином снимают краску, а затем опять пишут пастозно и на следующий день опять счищают краску в тех местах, где их не устраивает цветовой тон. И так до тех пор, пока вся работа не будет выполнена и не начнет соответствовать задуманному гармоничному колористическому решению.

Метод «а la prima» требует продуманной системы в работе, составления плана работы от начала до конца. К достоинствам данного метода относятся передача

эмоционального восприятия натуры, свежесть красочного слоя, свободная передача фактурных поверхностей. Этим методам пишутся этюды на природе.

Существуют *два способа* письма методом «а la prima». *Первый способ* — начинать писать с больших цветовых отношений общих масс предметов разжиженными, разбавленными красками, нанося раствор красок подобно акварели. И когда весь холст будет залит красками, можно продолжать писать корпусно на освещенных местах и менее корпусно в теневых.

Второй способ «по сырому» — работа ведется сразу пастозно, с меньшим количеством разбавителя, но сохраняя технологию масляной живописи в теневых местах краска кладется менее пастозно, желательна протирка и без употребления белил, а в полутенях и на свету слой краски постепенно увеличивается. Заканчивают работу бликами в самых светлых местах, сравнивая тонально и уточняя различные цветовые оттенки по всей плоскости холста, уделяя большое внимание первому плану, моделируя детали.

На этюдах пленэра, в найденных интересных мотивах, необходимо начать работу на холсте или картоне с замесов земли, зелени и потом переходить к небу, соблюдая цветотонные отношения главных больших отношений и постепенно переходя к детализировке первых планов. (Рис. 23–24.)

Ошибка многих художников на пленэре состоит в том, что они начинают с замесов неба, поэтому оно у них получается грязным и темным. В таких случаях необходимо счистить краску с холста мастихином, написать землю, сделать несколько мощных мазков на первом плане земли с постепенным высветлением тона к горизонту и вернуться к цветовым отношениям неба.

Если этюд пишется в солнечную погоду, лучше всего спрятаться в тень, если нет специального зонта для художников. Однако при ярком солнечном свете голубоватые рефлексы от неба или зеленые отсветы от листвы неблагоприятно влияют на этюд, и только при помощи зонта можно избежать негативных рефлексных влияний. Собираясь на этюды, не следует одеваться в яркий или белый костюм, который также влияют на этюд, отбрасывая на него нежелательные рефлексы.

При работе в помещении в мастерской этюдник или мольберт, на котором стоит холст, необходимо располагать так, чтобы на работу падал скользящий свет. Холст, натянутый на подрамнике, нельзя ставить против света, а также под прямыми лучами. Как правило, картину в доме всегда вешают на стене при боковом освещении из окна: желательно при таком боковом источнике света и писать работу.

При работе масляными красками на холсте в мастерской над какой-либо постановкой — натюрморт, портрет, фигурная постановка, интерьер, композиция — необходимо выполнить рисунок со всеми знаниями о перспективе и форме предметов. (Рис. 17 — 22.)

На начальном этапе обучения живописи масляными красками рисунок лучше предварительно выполнить на листе ватмана или на специальном картоне — крафте или на тонкой газетной бумаге, которая продается в рулонах в размер холста.

Рисунок выполняется остро отточенным углем. При этом нужно на листе бумаги интересное композиционное решение, точные пропорциональные отношения в построении форм. Иногда при работе углем решаются и тоновые отношения. Угольный рисунок следует зафиксировать специальным фиксажем, который содержится в аэрозолях иностранного производства; для этих целей можно также использовать баллончики лака для волос.

После закрепления рисунок переносится на холст. Для этого можно использовать копировальную бумагу или обратную сторону рисунка. Прокрыть любой масляной краской, жидко разбавленной пиненом. Когда краска «проянется», т. е. чуть-чуть подсохнет, рисунок кладут на холст и карандашом обводят только контуры. Слегка приподнимая рисунок с одного края, необходимо проследить за всеми линиями, которые отпечататься на холсте. Переведенный на холст рисунок желательно обвести тушью или тонкой кисточкой любой жидкой краской, а затем начинать писать вышеуказанными способами.

Хорошо рисующие художники рисунок с натуры выполняют прямо углем на холсте, но, предварительно делают маленькие эскизы в альбоме карандашом, где решаются как композиционные, так и решения пропорциональности.

Сделав рисунок на холсте углем, его следует закрепить. Для этого используются жидко разведенная краска или тушь, с их помощью кистью закрепляются линии, характерные черты натуры. Уголь удаляется. На холсте должен остаться «каркас» рисунка.

Иногда опытные художники рисуют на холсте сразу кистью, одной краской, без всякого предварительного рисунка. Начинаящим этот метод рекомендовать нельзя.

Завершенную работу, написанную масляными красками, после полного высыхания покрывают лаком, который защищает красочный слой от сырости, пыли, грязи, копоти, газов и в то же время повышает интенсивность звучания красок.

Наносить покрывной слой рекомендуется не раньше чем через год-полтора, после завершения работы. Лакировку и сушку покрывного слоя следует делать в светлом, сухом, проветриваемом помещении при нормальной влажности и комнатной температуре.

Лак надо наносить ровным тонким слоем по всей поверхности флейцем или широкой беличьей кистью. Попавшие в покрывной слой волоски от кисти надо сразу же убрать.

Готовая картина одевается в раму. Рама для картины как мундир для генерала, и ее подбор является ответственным делом. Цвет, узор, глубина профиля и ширина багета рамы должны соответствовать форме и содержанию работы. Раму желательно делать на заказ, т. к. сейчас в багетных мастерских большой выбор различного профиля и ширины багета как отечественного, так и зарубежного производства.

Заключение

Итак, рассмотрев все способы и материалы живописи, следует заметить, что законы живописи одни и те же, независимо от материалов и техники.

Первое, что объединяет — это композиционные законы, второе — рисунок, включающий в себя пластические, пропорциональные и перспективные законы и третье — это цветовое решение, оно зависит от среды, освещения и тех цветовых отношений, в которых находятся предметы природы.

Знание методов и последовательности ведения живописной работы с натуры по памяти, по представлению очень важны, но также важны для студентов «постановка глаза» и развитие восприятия природы.

Пространственное восприятие цветотонных отношений вначале развивается и формируется в системе наглядно-действенного мышления, а затем в своих наиболее развитых и самостоятельных формах выступает в контексте образного мышления. По мере овладения предметной деятельностью, художественно живописной культурой, определенной системой знаний, умений, навыков формируется творческое мировоззрение художника.

Профессиональная школа развивает молодого художника, знакомит его с начальными этапами изобразительного искусства, дает возможность в дальнейшем профессионально работать.

Последовательность обучения живописи помогает студентам:

- а) получить более глубокие знания в области теории живописной гармонии и профессионального мастерства;
- б) получить более прочные практические навыки;
- в) получить методические знания и навыки в объеме, необходимом для практической деятельности;
- г) развивать наблюдательность, зрительную память, образно-художественное мышление, эстетический вкус и творческие способности.

Изучение литературы по изобразительному, прикладному и декоративному искусству, учебников по рисунку и живописи, перспективе и пластической анатомии, а также посещение музеев и выставок помогут расширить кругозор, приобщиться к сокровищнице мировой культуры. Только труд и желание учиться у природы, освоение технических приемов и способов выражения линией, формой и цветом, познание материалов рисунка и живописи приведут к мастерству, успехам и доставят большое удовлетворение.

Рекомендуемые практические домашние задания

1. Выполнить в технике отмывки осенние листья деревьев (клена, дуба и т. д.).
2. Выполнить акварельными красками в технике лессировки осенние листья деревьев.
3. Выполнить в технике гризайль яблоки с натуры на белом фоне на формате А4 с передачей объема и с учетом освещения.
4. Выполнить акварельными красками в технике лессировки яблоки (желтого, красного или зеленого цвета) на различных фонах (драпировках): желтом, красном, синем, с показом объема, фактуры и влияния драпировок на яблоко с учетом освещения на форматах А4.
5. Поставить натюрморт из овощей и фруктов на нейтральном фоне, выполнить рисунок на формате А4. Передать форму и объем цветом методом «a la prima».
6. Поставить натюрморт из бытовых предметов и фруктов на нейтральном фоне. Выполнить рисунок натюрморта на формате А3 с учетом конструктивного и пропорционального построения. Выполнить натюрморт в цвете с использованием метода «a la prima» и лессировки.
7. Поставить натюрморт из предметов сближенных по цвету, но разной цветовой насыщенности. Выполнить рисунок натюрморта на формате А2 с учетом конструктивного и пропорционального отношения. В цвете выполнить натюрморт акварельными красками методом лессировки с тщательной разработкой первого плана, с учетом цвето-воздушной перспективы второго и третьего плана. Работа длительная, на 20–25 часов.
8. Поставить сложный натюрморт из предметов, контрастных по цвету. Выполнить рисунок на формате А2, с учетом конструктивного и пропорционального отношений. Выполнить работу в цвете любимейшей вам техники.
9. Поставить натюрморт с цветами и выполнить его на формате А2 в технике «по сырому».

Рекомендуемая литература

Рисунок

1. *Авсейн О.А.* Натура и рисование по представлению. М., 1985.
2. *Барщ А.* Рисунок в средней художественной школе. М., 1963.
3. *Волков Н.Н.* Восприятие предмета и рисунка. М., 1950.
4. *Дейнека А.* Учитесь рисовать. М., 1961
5. *Кирцер Ю.М.* Рисунок и живопись. М., 1998.
6. *Кузин В.С.* Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальных классах. М., 1984.
7. *Кулебакин Г.И., Кильпе Т.П.* Рисунок и основы композиции. М., 1994.
8. *Пучков А.С., Триселев А.В.* Методика работы над натюрмортом. М., 1982.
9. *Ростовцев Н.Н.* Академический рисунок. М., 1995.
10. *Соловьева А.М., Смирнов Г.Б., Алексеева Е.С.* Учебный рисунок. М., 1953.

Живопись

1. *Алексеев С.О.* О цвете и красках. М., 1978.
2. *Бега Г.В.* Живопись. М., 1968.
3. *Волков Н.Н.* Цвет в живописи. М., 1965.
4. *Иогансон Б.В.* Молодым художникам о живописи. М., 1959.
5. *Леонардо да Винчи.* Суждения о науке и искусстве. СПб., 2001.
6. *Михайлов А.М.* Искусство акварели. М., 1991.
7. *Ревякин П.П.* Техника акварельной живописи. М.: Госстройиздат. 1959.
8. *Унковский А.А.* Живопись. Вопросы колорита. М., 1980.
9. *Ченино Ченнини.* Трактат о живописи. М., 1933.
10. *Шегаль Г.М.* Колорит в живописи. М., 1957.
11. *Юон К.Ф.* Об искусстве. М., 1959.
12. *Яшухин А.П.* Живопись. М., 1985.
13. *Живопись: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений.* М., 2001.

Композиция

1. Алпатов М. Композиция и живопись. М., 1940.
2. Барышников А., Лямин И. Основы композиции. М., 1978.
3. Кибрик Е.А. К вопросу о композиции // О композиции: сб. статей. М., 1959.
4. Рисунок, живопись, композиция: Хрестоматия / Сост. Н.Н. Ростовцев, С.Е. Игнатъев, Е.В. Шорохов. М., 1989.
5. Шорохов Е.В. Композиция. М., 1986.

Краткий словарь специальных терминов

Абрис — линейные очертания изображаемого предмета, его контур.

Академизм — сложившееся в XVI—XIX вв. направление, основанное на догматическом следовании внешним формам классического искусства. Академизм способствовал систематизации художественного образования, закреплению классических традиций, которые превращались им, однако, в систему «вечных» канонов и предписаний. Под влиянием художников-реалистов академизм распался и видоизменился (в XX в. в ряде стран он обновлен в формах неоклассицизма).

Акварельные краски — водно-клеевые из тонко растертых пигментов, смешанных с камедью, декстрином, глицерином, иногда с медом или сахарным спиртом; выпускаются сухие, полусырые и полужидкие. Акварелью можно писать по сухой и по сырой бумаге. Нередко акварелью пользуются в сочетании с гуашью, темперой, углем.

Анализ — мысленное расчленение предмета или явления на составные части и признаки.

Анатомия пластическая — раздел анатомии, изучающий пропорции человеческого тела. Основное внимание обращается на строение скелета, на мускулатуру тела, особенности соединения костей и мышц.

Античный (лат. antiquus) — древний, относящийся к древнегреческому или древнеримскому обществу, искусству, культуре.

Анфас (фр. anface — буквально: в лицо) — лицом к смотрящему, изображение лица прямо спереди.

Ахроматические цвета — белый, серый, черный, различаются только по светлоте и лишены цветового тона.

Блик — элемент светотени, наиболее светлое место на освещенной (блестящей) поверхности предмета. С переменной точки зрения блик меняет свое положение на форме предмета.

Валер — оттенок тона в живописи и графике, выражающий определенное состояние света и тени.

Вариант — авторское построение произведения или каких-либо его частей (деталей) с некоторыми изменениями, в том числе внесенными в композиционное или цветовое решение картины или в жесты и позы изображенных людей, в постановку живой модели или предметов, с изменением точки зрения на тот или иной объект и т. д.

Видение живописное — видение и понимание цветовых отношений природы с учетом влияния среды и общего состояния освещенности, которое характерно для природы в момент ее изображения.

Видение художественное — умение дать необходимую эстетическую оценку качеств, заложенных в природе. Перед изображением природы художник в основных чертах уже видит ее образное живописное решение с учетом определенного материала.

Воздушная перспектива — изменение цвета, очертания и степени освещенности предметов, возникающее по мере удаления природы от глаз наблюдателя вследствие увеличения световоздушной прослойки между наблюдателем и предметом.

Гамма цветовая — цвета, преобладающие в данном произведении и определяющие характер его живописного решения.

Гармония (гр. harmonia) — связь, созвучие, соразмерность. В изобразительном искусстве — сочетание форм, взаимосвязь частей или цветов. В живописи — соответствие деталей целому, цветовое единство.

Гравюра — один из видов графики, позволяющий получать печатные оттиски художественных произведений, выполненных на твердом материале (дерево, металл, линолеум и т. д.)

Гризайль — 1) техника исполнения; 2) произведение, выполненное кистью одной краской (преимущественно черной или коричневой); изображение создается на основе тональных отношений (тонов различной степени светлоты).

Жанр — понятие, объединяющее произведения по признакам сходства тематики. В изобразительном искусстве различают жанр натюрморта, интерье-

ра, пейзажа, портрета, сюжетной картины. Жанр бывает бытовой, исторический, батальный.

Живопись — один из главных видов изобразительного искусства, передающего разнообразное многоцветие окружающего мира. По технике исполнения живопись подразделяется на масляную, temperную, фресковую, мозаичную, витражную, акварельную, гуашевую, пастельную. По жанрам различают живопись станковую, монументальную, декоративную, миниатюрную.

Законченность — такая стадия в работе над произведением, когда достигнута наибольшая полнота выполнения творческого замысла, или в более узком смысле — когда выполнена определенная изобразительная задача.

Зарисовка — рисунок с природы, выполненный преимущественно вне мастерской с целью собирания материала для более значительной работы или как упражнение. В отличие от подобного по техническим средствам наброска зарисовка может быть очень детализированной.

Идея — основная мысль произведения, определяющая его содержание и образный строй, выраженный в соответствующей форме.

Изобразительные искусства — живопись, графика, скульптура, сюда частично относят также и декоративно-прикладное искусство. Изобразительные искусства иногда называют пространственными, т. к. они воссоздают видимые формы в реальном или условном пространстве. В каждом из видов изобразительных искусств имеются присущие только ему одному художественные средства.

Импрессионизм (в переводе с французского — впечатление) — направление в искусстве последней трети XIX — начале XX в. Импрессионизм продолжает начатое реалистическим искусством середины XIX в. освобождением от условностей классицизма, романтизма и академизма, утверждает красоту повседневной действительности, простых мотивов, добивается живой достоверности изображения.

Кисти — основной инструмент для нанесения красящих веществ на холст, бумагу и другую основу в живописи и графике, а также в каллиграфии; из-

готовляется из обезжиренных и прокаленных волос или шерсти различных животных. Кисти бывают щетинные, беличьи, барсучьи, колонковые, искусственные.

Клячки — разновидность мягкой резинки, применяемая в случаях, когда нужно осветлить тон тушевки в карандашных рисунках. Клячка мягкая и легко разминается пальцами, ею не стирают карандаш, а слегка прижимают ее к той части рисунка, которую нужно осветлить.

Колорит — особенность цветового и тонального строя произведения. В колорите находят отражение цветовые свойства реального мира, но при этом отбирают только те из них, которые отвечают определенному художественному образу. Колорит в произведении представляет собой обычно сочетание цветов, обладающее известным единством. В более узком смысле под колоритом понимают гармонию и красоту цветовых сочетаний, а также богатство цветовых оттенков.

Композиция — структура произведения, согласованность его частей, отвечающих содержанию, поиски путей и средств создания художественного образа, наилучшего воплощения замысла художника. Работа над композицией идет от первоначального замысла, общей его «завязки» в пластически зримых формах до завершения произведения. При этом на основе избранной темы художник ведет разработку сюжета.

Конструкция — в изобразительном искусстве: сущность, характерная особенность строения любой формы в натуре и в изображении, предполагающая взаимосвязь частей в целом и их соотношение.

Контраст — распространенный художественный прием, представляющий собой сопоставление каких-либо противоположных качеств, способствующих их усилению. Наибольшее значение имеют цветовой и тоновой контрасты. Цветовой контраст обычно состоит в составлении дополнительных цветов или цветов, отличающихся друг от друга по светлоте. Тональный контраст — сопоставление светлого и темного. В композиционном построении контраст служит приемом, благодаря которому сильнее вы-

деляется главное и достигается большая выразительность и острота характеристики образов.

Лессировка — художественный прием в живописи, в котором используется прозрачность красок. Лессировки применяют в живописи для придания цвету новых оттенков, иногда для создания нового (производного) цвета, также для усиления или приглушения интенсивности цвета.

Локальный цвет — 1) цвет, характерный для окраски данного предмета; постоянно изменяется под воздействием освещения, воздушной среды, окружающих цветов и т. д.; 2) в живописи — взятый в основных больших отношениях к соседним цветам, без детального выявления цветовых оттенков.

Мазок — след кисти с краской, оставляемый на основе (холсте, картоне и т. д.). Техника живописи мазками очень разнообразна и зависит от индивидуальной манеры художника, от задачи, которую он перед собой ставит, от особенностей и свойств материала, в котором он работает.

Масляные краски — красители, смешанные с растительным маслом: льняным, преимущественно маковым или ореховым. Масляные краски под воздействием света и воздуха постепенно затвердевают. Основы (холст, дерево, картон) для работы масляными красками заранее грунтуется.

Материальность — передача материальных качеств предмета его тональными и цветовыми отношениями, характером светотени, бликами и рефlekсами.

Многослойная живопись — разновидность масляной живописи, требующая расчленения работы на ряд последовательных этапов (подмалевки, прописи, лессировки), разделенных перерывами для полного просыхания краски. При исполнении крупной тематической композиции, а также при длительной работе вообще многослойная живопись является единственной полноценной техникой масляной живописи.

Модель — объект, предмет изображения, большей частью живая натура, главным образом — человек.

Муляж — точный слепок, снятый непосредственно с натуры или с какого-либо скульптурного произведения. Раскрашенные восковые (или из папье-маше) муляжи фруктов, овощей и других предме-

тов иногда используются в качестве наглядных пособий.

Набросок — быстрый рисунок. Трактовка форм в наброске обычно отличается значительной обобщенностью, т. к. цель его — дать лишь общее представление о натуре. Набросок часто имеет самостоятельное значение, но могут быть и подготовительные наброски для картин.

Натура — в изобразительном искусстве объекты действительности (человек, предметы, ландшафт и т. д.), которые художник непосредственно наблюдает при их изображении. В выборе натуры и ее интерпретации проявляется мироощущение художника, его творческая задача.

Натюрморт — жанр изобразительного искусства (главным образом станковой живописи), который посвящен изображению окружающих человека вещей, размещенных, как правило, в реальной бытовой среде и композиционно организованных в единую группу.

Нюанс — очень тонкий оттенок или очень легкий переход от света к тени и т. п.

Образ — форма отражения явлений действительности в искусстве, художественного воспроизведения действительности. В изобразительном искусстве образ является чувственно-конкретным, наглядным выражением идеи.

Объем — изображение трехмерности формы на плоскости. Осуществляется правильным конструктивным и перспективным построением предмета. Другими важными средствами передачи объема на плоскости являются градации светотени, выраженные цветом: блик, свет, полутень, тень собственная и падающая, рефлекс.

Отношения — взаимосвязь элементов изображения, существующая в натуре и используемая при создании произведений. Например, отношения цветов и оттенков (в живописи), тонов различной светлоты (тональные отношения в рисунке), размеров и форм предметов (пропорции), пространственные отношения и т. д.

Отмывка — 1) акварельная техника с использованием очень жидкой краски или туши; 2) прием освет-

ления краски или удаления ее с бумаги при помощи кисточки, смоченной в чистой воде, и сборе отмоченной краски промокательной бумагой.

Пейзаж — вид, изображение какой-либо местности; в живописи, графике — жанр и отдельное произведение, в котором основной предмет изображения — природа.

Портрет — жанр изобразительного искусства, а также произведение, посвященное изображению определенного человека или нескольких людей (парный, групповой портрет и т. д.).

Рисунок — какое-либо изображение, выполняемое от руки с помощью графических средств: контурной линии, штриха, пятна. Различными сочетаниями этих средств в рисунке достигаются пластические моделировки, тональные и светотеневые эффекты. Рисунок, как правило, выполняется одним цветом либо с более или менее ограниченным использованием различных цветов.

Светотень — градации светлого и темного, соотношение света и тени на форме. Светотень является одним из средств композиционного построения и выражения замысла произведения. В произведениях искусства светотень подчиняется общему тональному решению. Градации светотени: *свет, тень, полутень, рефлекс, блик*.

Тон — степень светлоты, присущая цвету предмета в натуре и в произведении искусства. Тон зависит от интенсивности цвета и его светосилы. Тон в рисунке является одним из ведущих художественных средств, т. к. рисунок обычно одноцветен (монохром). Под понятием тона в живописи подразумевается светосила света, а также насыщенность цвета, при том не следует смешивать понятие тон с понятиями оттенок и цветовой тон, определяющими другие качества цвета.

Фас — вид спереди.

Форма — 1) внешний вид, очертание; 2) в изобразительном искусстве — объемно-пластические свойства предмета; 3) во всех видах искусства — художественные средства, служащие для создания образа, для раскрытия содержания произведения.

Художественные средства — все изобразительные элементы и художественные приемы, которые использует художник для выражения содержания произведения. К ним относятся: композиция, перспектива, пропорции, светотень, цвет, штрих, фактура и т. д.

Цвет — одно из основных художественных средств в живописи. Изображение предметного мира, разнообразных свойств и особенностей природы в живописи передается посредством отношений цвета и цветовых оттенков. К основным качествам цвета относятся: цветовой тон — особенность цвета отличаться от других цветов спектра (красный, желтый, синий и т. д., светосила (светлые и более темные цвета), насыщенность (интенсивность цвета). Цвет в живописи находится во взаимодействии с другими цветами, в основе которого лежат отношения теплых и холодных цветов и их оттенков. Представление о холодном цвете в натуре и в живописи связывается с впечатлением от льда, снега, а о теплом цвете — с огнем, солнечным светом и т. д.

Штрих — одно из изобразительных средств в рисунке. Каждый штрих представляет собой линию, проведенную одним движением руки. Приемы работы штрихом разнообразны. Используются штрихи разной силы, длины и частоты, положенные в различных направлениях. При этом в зависимости от характера работы штрихи могут выглядеть как отдельные линии или слиться в сплошное пятно.

Эскиз — подготовительный набросок к произведению, отражающий поиски наилучшего воплощения творческого замысла. Эскиз может быть выполнен в различной технике.

Этюд — работа, выполненная с натуры. Нередко этюд имеет самостоятельное значение. Иногда он является упражнением, в котором художник совершенствует свои профессиональные навыки. Этюды могут служить вспомогательным и подготовительным материалом при создании произведений.

A la prima — художественный прием в живописи, состоящий в том, что картина пишется без предварительных прокладок и подмалевков.

Примерный тематический план-программа по курсу живописи

Выполнение работ по живописи акварелью

1. Техника акварельной живописи.
2. Живописные этюды осенних листьев.
3. Живописные этюды овощей и фруктов.
4. Живописные этюды групп предметов (различная посуда с овощами и фруктами).
5. Натюрморт из геометрических тел. Гризайль.
6. Живописный этюд драпировки.
7. Натюрморт на сближенные цветовые отношения из бытовых предметов, поставленный на прямом освещении.
8. Натюрморт на сближенные цветовые отношения из бытовых предметов, поставленный при боковом освещении.
9. Натюрморт, составленный из предметов, контрастных по цвету с преобладанием теплых оттенков, поставленный при боковом освещении.
10. Натюрморт из белых предметов на фоне цветных драпировок.
11. Натюрморт, составленный из предметов, контрастных по цвету с преобладанием холодных оттенков, поставленный при боковом освещении.
12. Живопись натюрморта, составленного из различных по фактуре и материалу предметов с гипсовым орнаментом.
13. Натюрморт, составленный из предметов, насыщенных по цвету на светлом нейтральном фоне.
14. Натюрморт, поставленный на стеклянной поверхности.
15. Живописные наброски птиц и животных.
16. Натюрморт с чучелом птицы или животного.
17. Живописные этюды натюрмортов, составленных в теплой и холодной цветовой гамме.
18. Живописные этюды цветов.

Выполнение живописных работ гуашью

1. Задание на выявление формы предметов через передачу светотеневого отношения в пространстве.
2. Задание на решение цветотонových отношений и передачу цветовой теплохолодности.
3. Задание на цветовую взаимосвязь и взаимную обусловленность.

Выполнение живописных работ пастелью

1. Задание на передачу тонового и цветового состояния и передачу живописности силуэтов объектов.
2. Задание на развитие колористического видения студентов через наблюдения богатства цветовых тонов в натуральных постановках, освещенных искусственным светом.
3. Задание на создание цветового единства изображения.

Выполнение живописных работ темперой

1. Задание на решение цветовых отношений натуры, освещенной горячей свечой.
2. Задачи на решение цветовых отношений при работе с натуры, содержащей ярко выраженные контрасты.

Выполнение живописных работ масляными красками

1. Техника масляной живописи.
2. Выполнение натюрморта. Гризайль.
3. Выполнение краткосрочных эскизов гипсовых тел на красном, желтом и синем фоне.
4. Сложный натюрморт на цветовую гармонию и цельность живописного изображения.
5. Натюрморт с гипсовой головой с передачей пространства в изображении.
6. Живопись части интерьера.
7. Живопись с гипсовой головы.

8. Учебные задачи, решаемые в процессе живописи головы натурщика.
9. Одетая полуфигура с введением композиционного изображения рук.

Выполнение работ по живописи

1. Выполнение живописной работы фигуры человека.
2. Живописные эскизы с проработкой лица, рук, костюма.
3. Одетая фигура в интерьере.
4. Одетая фигура в тематической постановке.
5. Живописное выполнение обнаженной модели до торса.
6. Постановка обнаженной фигуры.

Содержание

Введение	3
Глава 1	
О цвете	9
1.1. Научные и практические сведения о цвете	9
1.2. Психологическая характеристика и физиологическое воздействие некоторых цветов	18
Глава 2	
Живопись акварелью, гуашью, темперой, акриловыми красками и пастелью	26
2.1. Краткие сведения из истории акварели	26
2.2. Материалы для акварельной живописи	28
а) Акварельные краски	28
б) Бумага	34
в) Кисти	37
г) Подсобные материалы	41
2.3. Методика работы акварельными красками	43
а) Способ лессировочного письма	43
б) Способ «а la prima»	53
в) Способ письма «по сырому»	58
2.4. Живопись гуашью	61
2.5. Живопись темперой	64
2.6. Живопись акриловыми красками	69
2.7. Живопись пастелью	71
Глава 3	
Живопись масляными красками	75
3.1. Краткие сведения из истории масляной живописи	75
3.2. Материалы масляной живописи	90
а) Краски	90
б) Основа для живописи	94

СОДЕРЖАНИЕ

в) Палитра	97
г) Кисти	98
д) Растворители	99
3.3. Техника масляной живописи	100
3.4. Способы письма	104
Заключение	110
Рекомендуемые практические домашние задания	112
Рекомендуемая литература	113
Краткий словарь специальных терминов	115
Примерный тематический план-программа по курсу живописи	123

Учебное издание

Шашков Юрий Петрович

ЖИВОПИСЬ И ЕЕ СРЕДСТВА

Компьютерная верстка *О. Максимова*
Корректор *Ю. Иванова*

ООО «Академический Проект»
Изд. лиц. № 04050 от 20.02.01.
111399, Москва, ул. Марتنеновская, 3

Санитарно-эпидемиологическое заключение
Департамента государственного
эпидемиологического надзора
№ 77.99.02.953.Д.0086.63.11.03 от 28.11.2003 г.

ООО «Трикта»
111399, Москва, ул. Мартененовская, 3

*По вопросам приобретения книги просим обращаться
в ООО «Трикта»:*

*111399, Москва, ул. Мартененовская, 3
Тел.: (095) 305 3702; 305 6092; факс: 305 6088
E-mail: aproject@topnet.ru
www.aproject.ru*

Подписано в печать 27.10.2005. Формат 84 x 108/32.
Гарнитура Балтика. Печать офсетная. Усл.-печ. л. 6,72.
Тираж 3000 экз. Заказ № 5682.

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных диапозитивов в ОАО «Дом печати — ВЯТКА»
610033, г. Киров, ул. Московская, 122