



Т. А. СТЕПУРКО



ТЕХНОЛОГИЯ МАТЕРИАЛОВ ДЛЯ ЖИВОПИСИ И ДИЗАЙНА ПРАКТИКУМ

Учебное пособие

Т. А. Степурко

ТЕХНОЛОГИЯ МАТЕРИАЛОВ ДЛЯ ЖИВОПИСИ И ДИЗАЙНА

ПРАКТИКУМ

Допущено Министерством образования
Республики Беларусь в качестве учебного пособия
для учащихся учреждений образования, реализующих
образовательные программы среднего специального
образования по специальностям «Дизайн», «Живопись»



Минск
РИПО
2020

УДК 7.02(075.32)
ББК 85.12я723
С79

Автор:

преподаватель специальных дисциплин УО «Минский государственный
художественный колледж имени А. К. Глебова» *Т. А. Степурко*.

Рецензенты:

цикловая комиссия по специальностям УО «Минский государственный
профессионально-технический колледж декоративно-прикладного искусства
имени Н. А. Кедышко» (*И. В. Стригельская*);
доцент кафедры народного декоративно-прикладного искусства
УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»
Л. О. Малахова.

*Все права на данное издание защищены. Воспроизведение всей книги или любой ее
части не может быть осуществлено без разрешения издательства.*

*Выпуск издания осуществлен при финансовой поддержке Министерства образо-
вания Республики Беларусь.*

Степурко, Т. А.

С79 Технология материалов для живописи и дизайна : практикум : учеб.
пособие / Т. А. Степурко. — Минск : РИПО, 2020. — 210 с. : ил.
ISBN 978-985-7234-16-5.

Практикум по учебной дисциплине «Технология материалов» является универ-
сальным руководством по овладению приемами художественно-оформительских
работ. В учебном пособии рассматриваются технические возможности твердых и
мягких графических материалов: графита, туши, сангины, соуса, угля, пастели; жи-
вописных материалов: акварели, гуаши, темперы, акрила, масла. Для формирования
практических умений и навыков разработаны упражнения, направленные на углу-
бление и расширение творческих способностей учащихся.

Предназначено для учащихся художественных колледжей по специальностям
«Живопись», «Дизайн», а также для широкого круга читателей, занимающихся худо-
жественным творчеством.

**УДК 7.02(075.32)
ББК 85.12я723**

ISBN 978-985-7234-16-5

© Степурко Т. А., 2020
© Оформление. Республиканский институт
профессионального образования, 2020

ПРЕДИСЛОВИЕ

Учебная дисциплина «Технология материалов» обеспечивает получение учащимися специальных профессиональных навыков, необходимых для дальнейшей трудовой и творческой деятельности. *Основной целью* учебной дисциплины является формирование образованной, логически мыслящей, творческой личности, способной не только свободно ориентироваться в области знаний, связанных с получаемой специальностью, но и умеющей применять эти знания на практике, как в привычной, так и в измененной ситуации. При изучении учебной дисциплины «Технология материалов» учащиеся знакомятся с технической и технологической сторонами профессии: приемами работы графическими и живописными материалами, учатся соотносить пластическое выражение художественного образа с характеристиками предполагаемых к использованию материалов, а также приобретают навыки работы с разнообразными инструментами и приспособлениями, что и является *основной задачей* изучения рассматриваемой учебной дисциплины.

В практикуме два раздела. В первом учащиеся изучают особенности твердых и мягких графических материалов, во втором знакомятся с живописными материалами. В каждой главе рассказывается об истории применения того или иного материала; его химических и физических свойствах; дается описание сопутствующих материалов и их применение; приводятся инструментальное оснащение, приемы работы материалом. Занятия носят практический характер: на каждом учащиеся знакомятся с приемами работы изучаемым материалом. По окончании изучения раздела учащиеся выполняют творческие работы. В конце первого семестра демонстрируют планшеты с образцами приемов работы графическими и живописными материалами, а также творческие работы по разделам.

В учебном пособии «Технология материалов для живописи и дизайна. Практикум» содержится обширный теоретический и иллюстративный материал, контрольные вопросы после каждого раздела, позволяющие закрепить теоретические знания, а также даны конкретные практические задания, позволяющие сформировать умения и навыки, овладеть техническими приемами работы с художественными материалами.

Качественно новый уровень материально-технического обеспечения творческого процесса на современном этапе требует пересмотра и усовершенствования существующих учебных программ и методик. Предлагаемый практикум предназначен в значительной степени содействовать решению этих задач. Особое внимание в нем уделяется выявлению специфики современных графических и живописных материалов, использованию нетрадиционных приемов работы с ними, системному подходу в изучении курса. Даются конкретные рекомендации, которые, надеемся, будут полезны юным художникам и любителям искусства для формирования своей творческой индивидуальности. В качестве иллюстраций рядом с репродукциями произведений профессиональных художников представлены работы учащихся Минского художественного колледжа имени А.К. Глебова.

РАЗДЕЛ 1

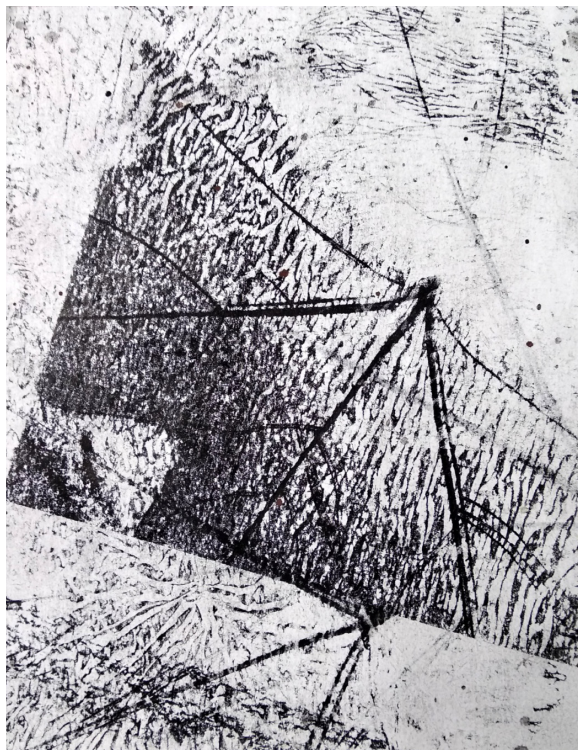


РИСУНОК. МАТЕРИАЛЫ
И ТЕХНИКИ

ГЛАВА 1. РИСУНОК

Графика — самый популярный вид изобразительного искусства. Ее материалы и приемы человек использует каждый день. Графика во многих случаях является подготовительной стадией (в качестве наброска, зарисовки, проекта) для других видов искусства. Одновременно она — популяризатор произведений других видов искусства (так называемая репродуктивная графика). Теснейшим образом связана с бытом и общественной жизнью человека: в качестве иллюстрации и обложки книги, этикетки, плаката, афиши и т. д. Несмотря на подготовительную, прикладную роль, данный вид искусства достаточно самостоятелен, со своими целями и специфическими приемами.

Термин «графика» имеет греческий корень, означающий «черчу, пишу, рисую». Это искусство, которое использует грифель.

Графика подразделяется на рисунок и печатную графику. Рисунок существует в одном экземпляре, а печатная графика (эстамп, книжная иллюстрация) предназначена для тиражирования.

Рисунок известен с древних времен. Уже в эпоху палеолита существовали рисунки животных, нацарапанные на кости или камне, стенах пещер. Можно проследить эволюцию в развитии рисунка: от линий процарапанных или вдавленных до линий нарисованных, от контура к силуэту, от штриховки до тона, пятна (рис. 1.1, 1.2).

В искусстве древнего мира можно говорить о полном господстве рисунка. По существу, вся египетская живопись, греческая вазопись — это все тот же линейный контурный рисунок, в котором краска не играет активной роли, исполняя только служебную: наполнение силуэта. Вместе с тем этот древний рисунок принципиально отличается от рисунка эпохи Ренессанса и барокко: в Египте рисунок — это в определенной мере образный шрифт, на греческих вазах — декоративное украшение, тесно связанное с формой сосуда (рис. 1.3–1.5). В Средние века также нельзя говорить о принципиальном отличии рисунка от живопи-

си. Византийская мозаика с ее абстрактным золотым или синим фоном и плоскими силуэтами фигур не «пробивает» плоскость иллюзорным пространством, а утверждает ее; средневековая миниатюра представляет собой что-то среднее между станковой картиной и орнаментальным украшением, цветной витраж — это разукрашенный рисунок (рис. 1.6–1.8).

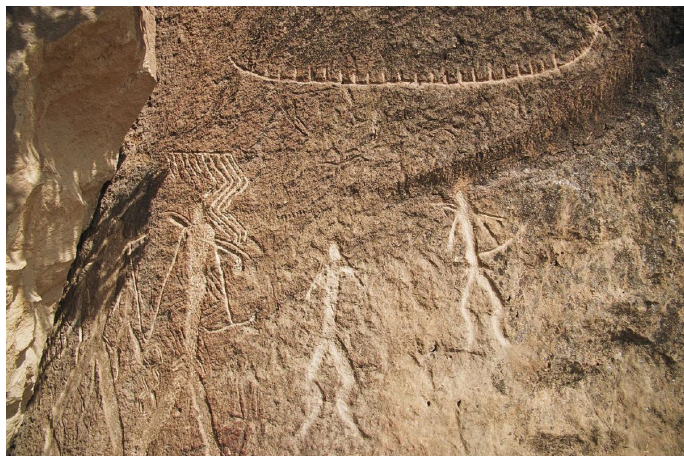


Рис. 1.1. Петроглифы Гобустана, Азербайджан. Ок. II тыс. до н. э.



Рис. 1.2. Наскальные рисунки первобытных людей. Пещера Ласко, Франция. Ок. 17–15 вв. до н. э.



Рис. 1.3. Человек и птица. Фреска Древнего Египта.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Рис. 1.4. Геракл и Афина. Ок. 480–470 гг. до н. э.
Государственное античное собрание, Мюнхен



Рис. 1.5. Бегуны. Чернофигурная панафинейская амфора. Ок. 500 г. до н. э. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Рис. 1.6. Христос Пантократор. Мозаика из базилики Сант-Аполлинаре-Нуово. Равенна, Италия



Рис. 1.7. Святой Георгий (раннее атриб. как Димитрий Солунский). Мозаика базилики Святого Димитрия. VII в. Греция

Только в эпоху поздней готики и раннего Возрождения, во время зарождения буржуазной культуры, в период зародившегося индивидуализма живопись начинает отсоединяться от архитектуры (в виде алтарной и станковой картины), и намечается принципиальная разница между живописью и рисунком. Именно с этого времени начинается история графики как самостоятельной ветви изобразительного искусства (рис. 1.9).



Рис. 1.8. Феодосий прибывает в Эфес. Ок. 1200–1205 гг.
Собор Нотр-Дам-де-Руан, Франция



Рис. 1.9. Леонардо да Винчи. «Голова девушки».
Ок. 1475–1480 гг. Галерея Уффици, Флоренция

ГЛАВА 2. ТВЕРДЫЕ ГРАФИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ

2.1. Основы для рисования

Древнейшими основами для рисования (в узком, чисто графическом смысле), начиная с раннего Средневековья (V в.) и до XV в. (в Германии — до XVI), были деревянные дощечки. Ими пользовались сначала мастера, а после только ученики. Первоисточником являлись древнеримские восковые таблички, которые позже стали употребляться в монастырях, где на них обучали писать и считать (рис. 2.1). Обычно их делали из букового дерева, квадратной формы, размером с ладонь, грунтовали костным порошком, иногда обтягивали пергаментом. Рисовали на них металлическим грифелем или штифтом. Часто дощечки соединяли в альбомы, связывая ремешками или веревками, и они служили для упражнений или как примеры, переходя от одной мастерской к другой. Сохранилось несколько таких альбомов (например, французского художника Жака Далива в Государственной библиотеке в Берлине).

Более утонченным материалом для рисования был пергамент, который изготавливался из шкур, грунтовался и полировался. До изобретения бумаги пергамент был основным материалом для рисования (рис. 2.2).



Рис. 2.1. Восковые таблички
для письма, стилус



Рис. 2.2. Пергамент

Бумагу изобрели в Китае во II в. Ее изготавливали из деревянного луба, она была рыхлая и ломкая. Через Среднюю Азию бумага попала в Западную Европу. В первом тысячелетии важным центром бумажного производства был Самарканд.

В Европе бумагу изготавливали из льняных тряпок. Первые ее следы находят в XI–XII вв. во Франции и Испании. В отличие от древней бумаги современная, которая изготавливается из целлюлозы, чисто белая, но менее прочная (рис. 2.3).

Художники стали использовать бумагу для рисования только в XIV в. В XV в. консервативные художники рисовали на пергаменте, а новаторы перешли на бумагу.

Старая бумага была довольно толстой с несколько шершавой поверхностью. Без проклейки и грунтовки она не годилась для рисования. В XV в. бумага становится прочнее, но с неприятным желтым или коричневым оттенком, поэтому до XVI в. ее грунтовали и подкрашивали с одной стороны. Возможно для того, чтобы избежать грунтовки, к бумаге стали подмешивать светло-голубую краску (в Венеции, скорее всего, под арабским влиянием).

В XVII и XVIII вв. голубую бумагу использовали главным образом для световых эффектов и для рисования в несколько тонов (пастель, сангина, свинцовые белила). В это же время использовали цветную бумагу – синюю, серую, светло-коричневую или розовую.

2.2. Приспособления для рисования, графит, тушь, сепия

Существует различная классификация приспособлений для рисования.

Австрийский ученый Г. Лепорини предлагает делить их на три группы: 1) линейный рисунок пером или штифтом; 2) рисунок кистью; 3) тональный рисунок мягким материалом.



Рис. 2.3. Образец древней бумаги

Советский специалист А. Сидоров предлагает иную классификацию: 1) сухие инструменты (штифт, карандаш, уголь); 2) мокрые (кисть, перо).

Также существует деление приспособлений для рисования по характеру рисуемых ими линий: графит, перо и штифт оставляют *твердый* штрих, уголь, сангина, соус, пастель — *мягкую* графическую линию.

Древнейший инструмент художника — металлический грифель. Еще римляне писали им на восковых табличках. До конца XV в. металлический грифель наравне с пером остается наиболее распространенным инструментом. В Средние века пользовались свинцовым грифелем, который давал мягкие, легко стираемые линии. К нему прибегали главным образом как к подготовительному средству: для наброска композиции, которую после разрабатывали пером, сангиной или итальянским карандашом (прил. 1).

Под конец Средневековья свинцовый грифель сменяется любимым инструментом XV в. — серебряным грифелем (это обычно металлический грифель с серебряным наконечником-острием или грифель из сплава свинца и цинка). Серебряным грифелем рисовали только на грунтованной и тонированной бумаге, причем его линии почти не удалялись (стирки появились только в конце XVIII в., до этого использовали хлебный мякиш) (рис. 2.4). Причины упадка серебряного грифеля заключаются в органической эволюции рисунка от линии к пятну и тону и появлении графитового карандаша.



Рис. 2.4. Свинцовые и серебряные карандаши

Графит

Во второй половине XVI в. в Англии обнаружили месторождение графита, уникального самородного минерала, модификацию элемента углерода (рис. 2.5). Образуется он в результате вулканической деятельности при высоких температурах, поэтому в природе находится в магматических горных породах. Из-за несовершенства производства графитовый карандаш долгое время не приобретал популярности (приспособление царапало бумагу, штрихи легко удалялись; рисовальщики эпохи барокко не любили графитовые карандаши из-за металлического оттенка штриха), поэтому в XVII и XVIII вв. выполнял только второстепенную роль. Графит распиливали на карандашные стержни, которые для предупреждения частых поломок и загрязнения рук обматывали по всей длине тесьмой. По мере истирания графита тесьма разматывалась. Позднее для устранения этих недостатков графит стали смешивать со смолой и сурьмой (рис. 2.6).

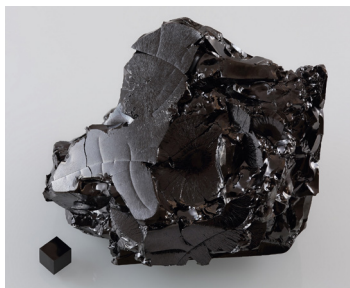


Рис. 2.5. Графит



Рис. 2.6. Графитовые стержни

Расцвет графитового карандаша (*кара* — черный, *таш* — камень) начинается с конца XVIII в. Сыграли свою роль и тенденции неоклассицизма к контуру и к твердой линии, открытие французского химика Николя-Жака Конте, который в 1790-х гг. с помощью добавления глины научился придавать графитовому карандашу желаемую твердость (рис. 2.7). Изменяя количество добавляемой глины и время обжига, стали получать стержни различной твердости (рис. 2.8). Одновременно с усовершенствованием графитовых стержней было предложено вклеивать их в деревянные пеналы. Так появились карандаши, которыми мы пользуемся по сей день. Тончайшая линия, блестящая бу-

мага и стирка — вот компоненты, в известной мере определившие специфический стиль рисунка XIX в. Работы Жана Огюста Доминика Энгра, Анри Тулуз-Лотрека, Валентина Серова тому пример (прил. 2).



Рис. 2.7. Карандаш Н-Ж. Конте, 1794 г.

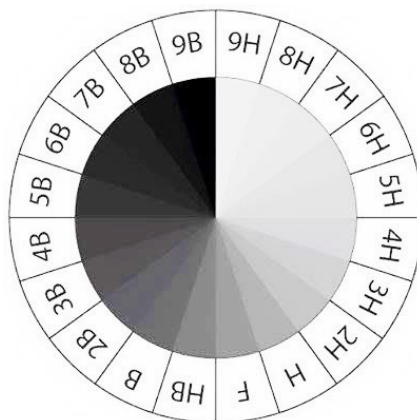


Рис. 2.8. Тоновая шкала современных карандашей

В XXI в. промышленность выпускает карандаши трех основных групп: *черные графитовые*, *копировальные* (химические в рисовании не применяются, так как дают бледные, серые линии, которые плохо исправляются резинкой и изменяют свой цвет) и *цветные* (имеют толстые стержни, в состав которых входят жировые частицы воска, плохо удаляющиеся резинкой с бумаги, каолин, цветовые пигменты). Особенность цветных карандашей в том, что цвета смешиваются (в местах пересечения штрихов) оптически, а не механически, как краски. Сила цвета зависит от нажима на карандаш и от плотности штриховки.

Монохромные карандаши бывают шести типов.

1. Графитовые. Это самый распространенный, тот самый «учебный» инструмент. Имеет большой диапазон мягкости и тона. Его минусы – блестят и пачкают.

2. Черные карандаши на восково-масляной основе. Имеют мягкую текстуру, которая позволяет делать тон очень глубоким, бархатистым. Не так сильно пачкают, как графит, не блестят.

3. Черные акварельные карандаши. Имеют все качества, присущие восково-масляным, но при этом еще размываются водой. При размывании тон становится темнее и зачастую приобретает холодный оттенок.

4. Стеклографы – очень жирные карандаши на восково-масляной основе, предназначенные для рисования на любых поверхностях. Дают очень густой черный тон, шероховатую линию, быстро истираются.

5. Угольные карандаши. По сути, это мягкий материал, о котором речь пойдет ниже, но в карандаше. Такой карандаш при нажатии крошится и дает жирную линию с неровным краем. Тон прекрасно растирается пальцем, специальным инструментом – растушкой или салфеткой.

6. Современные свинцовые карандаши (рис. 2.9).

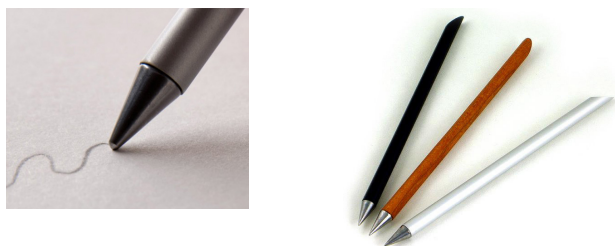


Рис. 2.9. Современный свинцовый карандаш

Тушь

Тушь используют для рисования кистями и перьями. Кистей существует огромное разнообразие: можно работать щетиной, колонком, белкой, китайскими кистями. Перья используются металлические и тростниковые, последние можно сделать самостоятельно из твердых нижних частей стеблей тростника, который растет по берегам рек и озер.



Рис. 2.10. Тростниковое перо



Рис. 2.11. Гусиное перо

Главным инструментом европейского рисунка являлось перо. В сравнении с металлическим грифелем оно имеет больше возможностей, динамику, позволяет сильный нажим, им можно изображать завитки, возрастание линии, сильные контрасты штриховки — даже пятно. Рисунки пером превосходят все остальные по сохранности.

В древности пользовались главным образом камышовым пером (рис. 2.10). С VI в. применялось гусиное перо (рис. 2.11). В XVII в. из Англии приходит металлическое перо, которое постепенно вытесняет другие виды (рис. 2.12). Именно по рисункам пером можно проследить ту эволюцию, которую проходит европейский рисунок до конца XIX в.: сначала — контур и только некоторые детали внутренней поверхности, затем — пластический рельеф формы и в завершении — сокращенный импрессионистический рисунок.

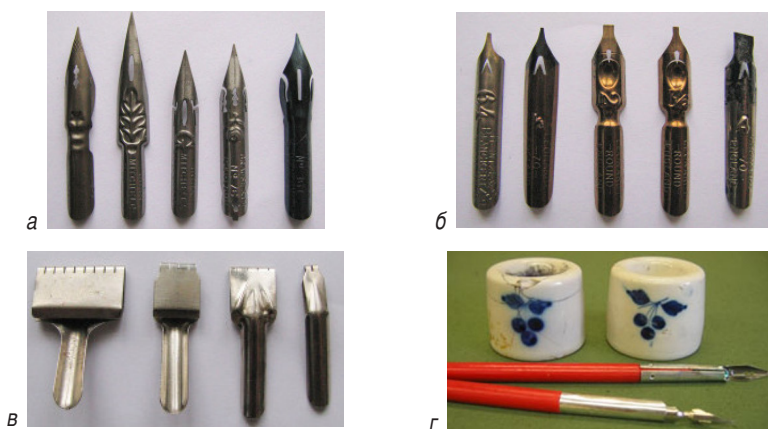


Рис. 2.12. Металлические перья:
а — остроконечные; б — ширококонечные;
в — плакатные; г — держатели для пера

Какими же жидкостями пользовались для рисунка пером? Амарантовый орех был известен уже в средневековых монастырях. Затем появляется так называемая китайская тушь с ламповой копоти, бистр из сосновой сажи, с XVIII в. — сепия из брызг каракатицы, а в XIX в. — анилиновый амарант и стальное перо. Сейчас тушь — это черная краска, состоящая преимущественно из сажи, которую получают при сжигании хвойных пород древесины, растительных масел и смол, а также из нефти и нефтепродуктов. Тушь выпускается в жидком виде, в виде палочек. Лучшая тушь — так называемая китайская (рис. 2.13). Цветную тушь получают из каменноугольных красителей.



Рис. 2.13. Китайская тушь в брикете

Тушь после высыхания не растворяется. Рисунки отличаются светостойкостью, так как в состав туши входит сажа. Качественная тушь в неразбавленном виде имеет глубокий черный, совершенно непроницаемый тон, после высыхания на бумаге получается ровная матовая поверхность. Разбавляя тушь водой, можно получить любой полутон.

Важный аспект при работе тушью — выбор бумаги. Для работы перьями лучше использовать гладкую бумагу, обычную или мелованную разной степени глянцевого. Для работы кистью подойдет плотная бумага, равномерно впитывающая жидкость, — акварельная, рисовая, бумага ручного литья.

Сепия

Наряду с тушью художники использовали сепию. Натуральная сепия изготавливалась из так называемого чернильного мешка морских моллюсков — каракатицы, кальмара, обитающих в Ла-Манше и Средиземноморье. Современная сепия привозится

из Шри-Ланки. Сепия имеет очень большую интенсивность цвета (окрашивающую способность): секрет одной каракатицы способен окрасить и сделать непрозрачными многие тысячи литров воды в течение нескольких секунд.

Чтобы изготовить сепию чернильные сумки головоногих высушиваются, мелко перетираются, порошок кипятится в растворе щелока. С помощью соляной кислоты краситель осаждают, отмывают водой и сушат при низкой температуре. Затем его тщательно перетирают с гуммиарабиком (лат. *gummi* — камедь и *arabicus* — аравийский — твердая прозрачная смола, состоящая из высохшего сока различных видов акаций). Поступает в продажу в виде лепешек.

Цвет свежей сепии почти черный, но через некоторое время становится красно-коричневым. Использовалась она европейскими художниками с середины XVIII в. в виде акварельного пигмента и чернил для рисования пером и кистью. Также сепией называется вид графической техники, использующей оттенки коричневого, получившей распространение в Европе с середины XVIII в. (Ж.-О. Фрагонар во Франции и др.).

В XX в. сепия, многообразная по цветовым оттенкам краска акварельного типа, изготавливается искусственным путем. Искусственная сепия менее стойкая, чем натуральная.

За исключением эпох, когда эстетический вкус требовал чистого линейного рисования и художник работал только пером, отдавалось предпочтение сочетанию пера и кисти. В общих чертах эта комбинация переживает общую для всей истории рисунка эволюцию: сначала преобладает перо, затем наступает равновесие пера и кисти и завершается эволюция преобладанием кисти. При этом, если в эпоху готики и Ренессанса господствует тонкая, острая кисть, то в эпоху барокко — широкая и вольная. В XV в. падуанский мастер Андреа Мантенья впервые применяет диагональную штриховку и достигает в своих рисунках сильного рельефа. Именно в Северной Италии зарождается тот радикальный перелом в технике рисунка, который чуть ранее середины XVI в. приводит к совсем новому графическому стилю, когда штрих заменяется тоном, когда вместо линии преобладает пятно.

Два предусловия лежат в основе нового графического стиля. Одно из них — открытие начала XVI в., которое возникает при под-

готовке композиции витража и называется «негативным рисунком». Суть этого метода заключается в том, что вместо обычного рисунка черной линией по светлому фону рисуют светлыми, белыми штрихами, а позже пятнами на темной грунтованной бумаге. Теперь акцент сместился на тональные отношения и градации света.

Вторым предусловием была комбинация пера и кисти, причем кисть начинает все более доминировать (рисунки Пармиджанино (прил. 3)).

Настоящий расцвет тонального рисунка происходит в XVII и XVIII вв. Главными становятся пространство, свет, воздушная перспектива, отмывка выполняется в 2–3 тона. Во второй половине XIX в. художники разделяются на две группы: тех, которые стремятся запечатлеть изменяющиеся впечатления реального мира и обращаются к кисти (К. Моне), и тех, которые ищут в натуре драму и экспрессию и обращаются к перу (В. Ван Гог, Э. Мунк) (прил. 4).

Контрольные вопросы

.....

1. Назовите известные вам основы для рисования.
2. Когда и где была изобретена бумага?
3. Что положено в основу классификации графических материалов на твердые и мягкие?
4. Для чего применялся металлический грифель?
5. Почему художники отказались от частого использования серебряного грифеля?
6. Когда и где было открыто первое месторождение графита?
7. Почему графитовый карандаш долгое время не приобретал популярности?
8. Каким образом графитовому карандашу начали придавать желаемую твердость?
9. Назовите три основные группы карандашей, выпускаемые промышленностью в XXI в.
10. Из каких материалов изготавливали перья для рисования?
11. Какими жидкостями пользовались для рисунка пером?
12. Что вы знаете о сепии?

2.3. Приемы работы твердыми графическими материалами

Задание 1. Приемы работы графитом

Содержание: ознакомиться с приемами работы графитом: линейными, линейно-штриховыми (различные виды штриховки, фроттаж), тонально-живописными (выбирание графита ластиком).

Цель: организация работы по освоению приемов работы графитом, знакомство с различными типами графитовых карандашей, основами для работы графитом.

Результат: выполнение серий упражнений, овладение приемами работы графитом, освоение особенностей различных типов графитовых карандашей, основы для работы графитом.

Упражнение 1. Различные виды линий

Возьмите лист формата A4, разделите его на 4 равные части. Используйте разную бумагу, от гладкого картона до фактурной бумаги. Заполните прямоугольники различными видами линий: свободными легкими штрихами, кружками, каракулями, завитками и т. д. по возможности не отрывая руки. Используйте для этого карандаши разной мягкости, лайнеры, обращая внимание на изменение эффекта от различных штрихов.

Сначала нужно потренироваться проводить линии в разных направлениях, как показано стрелками (рис. 2.14), предпочитая прямую линию большой длины ряду мелких коротких линий.

Упражнение 2. Различные виды штриховки: диагональная, точечная, «каракули», перекрестная, штриховка для передачи фактуры материала

Возьмите лист формата A4, разделите его на 4 равные части. Заполните прямоугольники различными видами штриховок: диагональной, перекрестной, каракулями, точечной. Попробуйте использовать несколько карандашей разной твердости; разные типы линий и лишь один карандаш; работать острием карандаша или боковой частью грифеля. Можно использовать бумагу различных видов: ватман, акварельная бумага. Сравните эффект (рис. 2.15, 2.16).

Упражнение 3. «Выбирание» графита ластиком

Для выполнения данного упражнения понадобятся: бумага различных видов, ластик (лучше разрезать его по диагонали), клячка. Заштрихуйте формат, используя карандаши разной твердости и разные типы линий. Затем, взяв ластик (клячку), «поштрихуйте» им по поверхности бумаги, «выбирая» часть грифеля. Сравните эффект (рис. 2.17).

Упражнение 4. Фроттаж

Название техники происходит от французского слова *frottage* – натирание. Для выполнения данного упражнения можно использовать любую фактурную поверхность: деревянную столешницу, кору дуба, грубую шероховатую стену, ткань, обои, рельефные подставки под горячее и т. д.

Лист бумаги расположите на плоском рельефном предмете, затем натрите боковой стороной грифеля. Таким образом получается оттиск, имитирующий основную фактуру (рис. 2.18). Фроттаж можно выполнять как простыми, так и цветными карандашами, сухой или масляной пастелью.

Упражнение 5. Продавливание штифтом основы

Для выполнения данного упражнения понадобится штифт (исписанный стержень шариковой ручки, деревянная заостренная палочка и т. п.). Можно использовать различные виды плотной бумаги: акварельную, ватман, бумагу для черчения и т. д. Заранее продумав характер штриха, продавливайте штифтом основу. Затем мягким карандашом (можно использовать цветные карандаши) заштриховывайте формат. Продавленные линии будут светлыми на темном фоне штриховки (рис. 2.19). Если штриховка выполнена средним тоном, можно дополнить работу линиями темного тона.

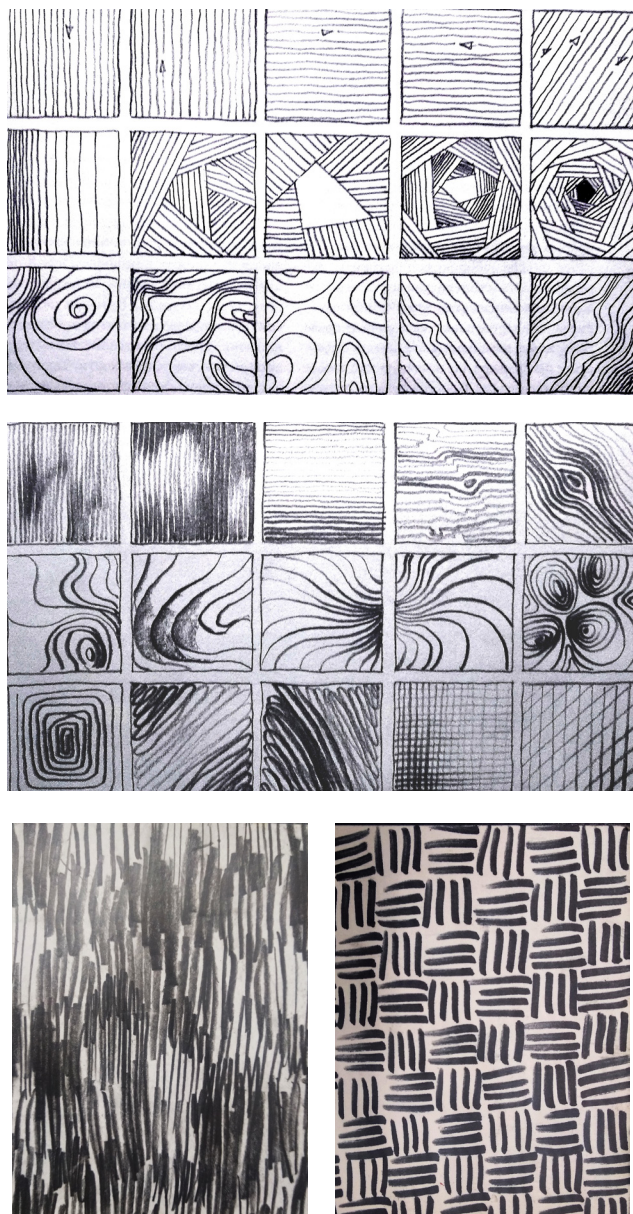


Рис. 2.14. Примеры выполнения упражнения «Виды линий»

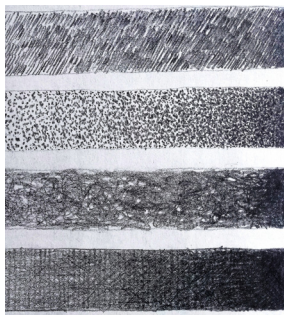


Рис. 2.15. Примеры выполнения упражнения «Виды штриховки»

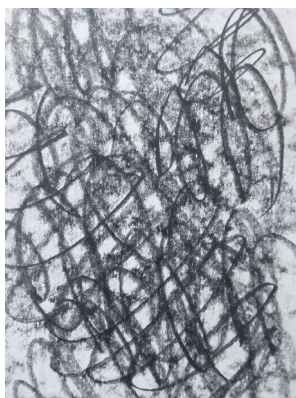
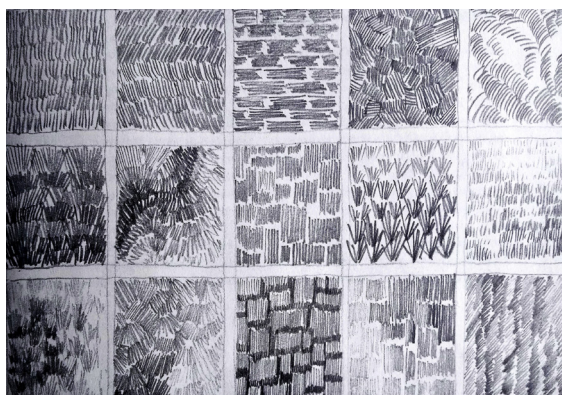


Рис. 2.16. Примеры выполнения упражнения «Штриховка для передачи фактуры материала»

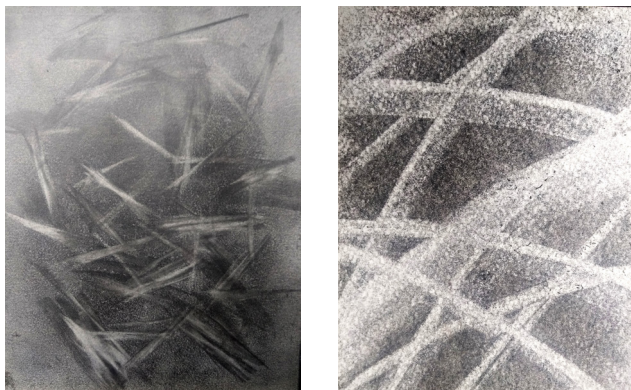


Рис. 2.17. Примеры выполнения упражнения «Выбирание» графита ластиком, клячкой

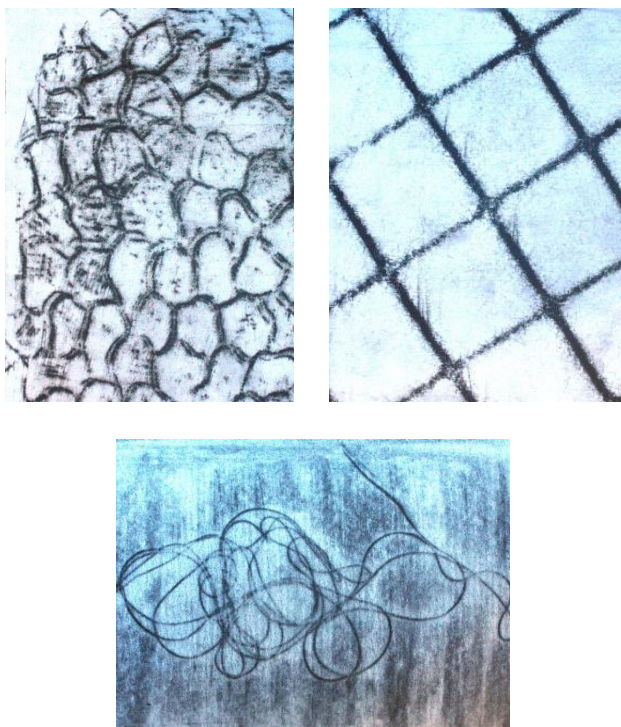


Рис. 2.18. Примеры выполнения упражнения «Фроттаж»

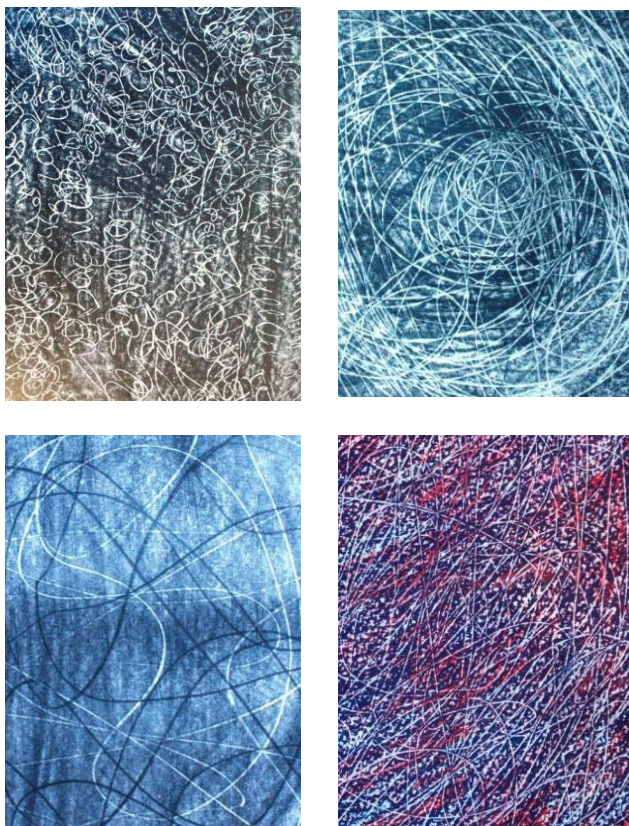


Рис. 2.19. Пример выполнения упражнения «Продавливание штифтом основы»

Задание 2. Приемы работы тушью

Содержание: ознакомиться с приемами работы тушью, видами перьев, кистей, туши, чернил, основ для работы тушью и пером.

Цель: организация работы по освоению приемов работы тушью, знакомство с различными видами перьев, кистей, туши, чернил, основами для работы тушью и пером.

Результат: выполнение серии упражнений, овладение приемами работы тушью, освоение особенностей различных материалов для работы с ней.

Упражнение 1. Перо «по-сухому» («по-сырому»)

Для выполнения данного упражнения понадобятся: тушь, перо, кисть. Обмакнув перо в тушь, порисуйте им по сухой поверхности плотной бумаги (рис. 2.20, *а*). Следующий лист увлажните кистью. Дав немного просохнуть, поработайте пером по сырой бумаге. Любая проведенная линия в технике «по-сырому» превращается в фактурную, «пушистую» (рис. 2.20, *б–г*). Дайте работе просохнуть в горизонтальном положении. Сравните результаты работы по сухому и по сырому.

Упражнение 2. Кисть «по-сухому» («по-сырому»)

Данное упражнение аналогично предыдущему с одной лишь разницей — работа выполняется кистью. Обмакнув кисть в тушь, порисуйте ею по сухому листу бумаги (рис. 2.21, *а*). В зависимости от вида кисти — кисть с жестким либо мягким ворсом — характер линий будет различным. Затем, взяв увлажненный лист бумаги, проведите линии по нему, поставив точки (рис. 2.21, *б*). Дайте работам просохнуть и сравните результаты.

Упражнение 3. Сухая кисть

Упражнение «Сухая кисть» еще больше подчеркивает фактуру линии. Для его выполнения понадобится кисть с жесткой щетиной. Обмакнув кисть в тушь, проведите несколько раз по черновому листу бумаги (газеты) для того, чтобы убрать часть туши с ворса. Когда фактура ворса станет проявляться в линии, начинайте работу на выбранном формате. Здесь можно работать и тычком, и плавно ведя линии, проследив за увлажненностью ворса кисти (рис. 2.22).

Упражнение 4. Ниткография

Для выполнения данного упражнения понадобятся: нить (типа «Ирис»), тушь, кисть, бумага с гладкой фактурой или ламинированный картон. Положив нить на лист черновой бумаги (газеты), прокрашивайте ее тушью, оставляя концы. Произвольно выложите нить на чистовом листе так, чтобы непрокрашенные концы выходили за лист. Прикройте лист вторым листом и, придерживая сверху рукой, тяните нить за чистые концы. Про-

крашенные волокна нити образуют графический рисунок на двух листах (рис. 2.23).

Упражнение 5. Раздувание туши струей воздуха

Этот прием достаточно эффектен и легок в исполнении. Для его выполнения необходимо разместить каплю туши на поверхности мелованной бумаги или ламинированного картона. Размер капли туши варьируется от маленькой капли до пятна крупного размера. Возьмите полую трубочку (корпус от шариковой ручки) и направленной струей воздуха разгоните пятно по бумаге (рис. 2.24). Если держать трубочку статично, получатся более цельные формы, если же двигать ее влево-вправо, формы будут более детализированными.

Упражнение 6. Отлип

Отлип — вид монотипного отпечатка, который можно получить с самых разных плоских форм: листьев, травы, скомканной бумаги, ткани, ниток, надутого воздушного шарика, фактурных обоев, плитки, перьев, подошвы обуви и т. д. (рис. 2.25).

При выполнении данного упражнения выбранный объект положите на лист черновой бумаги (газету), прокрасьте его тушью, сделайте пробный отлип на черновой бумаге. После этого приложите объект к чистовому листу бумаги и аккуратно снимите его с основы.

Упражнение 7. Монотипия

Монотипия — графическая техника, сущность которой заключается в получении единственного, уникального отпечатка с живописной или графической основы (рис. 2.26). Особенность этого приема наиболее выразительно проявляется на хорошо проклеенной бумаге с гладкой поверхностью.

Тушь нанесите на основу, в качестве которой могут быть использованы стекло, плитка, зеркало или мелованный лист бумаги. Изображения на формате получаются в зеркальном отражении. Наложите чистый сухой лист на подготовленную основу и в зависимости от желаемого эффекта прижмите, разгладьте. Затем лист снимите и просушите. Процесс снятия листа с основы — место начала отлипа, направление движения очень важны для создания фактуры и формы цветowych пятен.

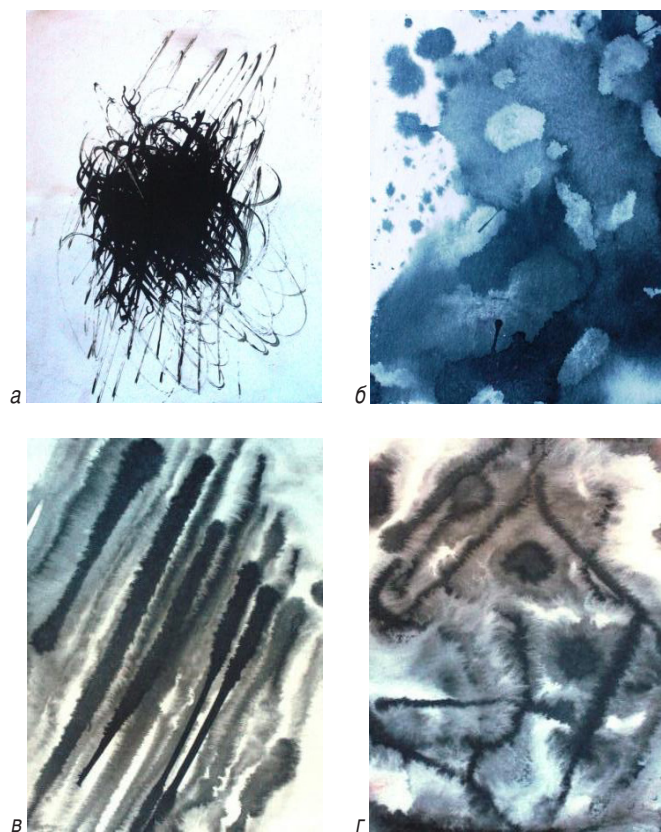


Рис. 2.20. Примеры выполнения упражнения
«Перо «по-сухому»» (а), «Перо «по-сырому»» (б–г)



а



б



Рис. 2.21. Примеры выполнения упражнения
«Кисть «по-сухому»» (а), «Кисть «по-сырому»» (б)

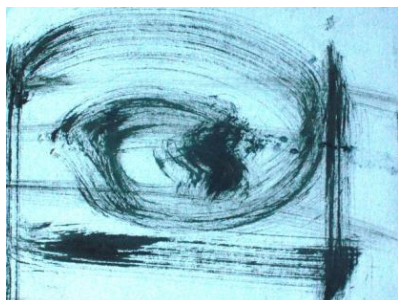


Рис. 2.22. Примеры выполнения упражнения «Сухая кисть»

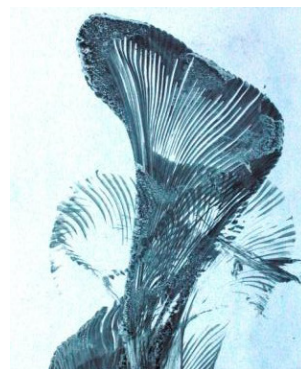


Рис. 2.23. Пример выполнения упражнения «Ниткография»

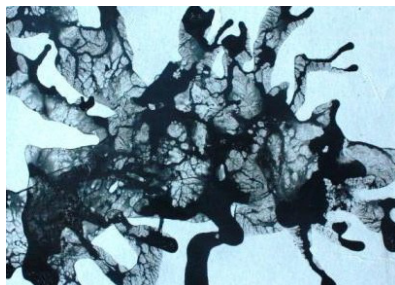
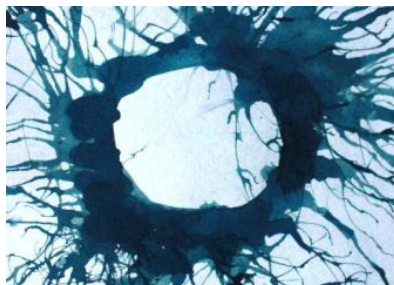


Рис. 2.24. Примеры выполнения упражнения «Раздувание туши»

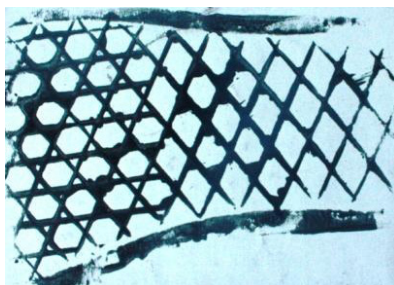


Рис. 2.25. Примеры выполнения упражнения «Отлип»



Рис. 2.26. Примеры выполнения упражнения «Монотипия»

Задание 3. Приемы создания графической фактуры с помощью копирки

Содержание: ознакомиться с приемом создания графической фактуры с помощью копирки, видами копирок, основами.

Цель: освоить прием работы по созданию графической фактуры с помощью копирки, ознакомиться с различными видами основ для работы.

Результат: выполнение серии упражнений, овладение приемом работы с копиркой, освоение особенностей различных основ для работы, копирок.

Для выполнения упражнения понадобятся: листы копирки (можно разных цветов), бумага различных видов, утюг, газеты. Положите на газету выбранный лист бумаги. Копирку помните согласно замыслу и выложите на лист красящей стороной вниз. Сверху прогладьте копирку утюгом с минимальной температурой нагрева. Под воздействием температуры лист копировальной бумаги еще больше сжимается, придавая полученному изображению дополнительную фактурность (рис. 2.27). С одного копировального листа можно сделать несколько отпечатков. Каждый последующий будет светлее предыдущего.

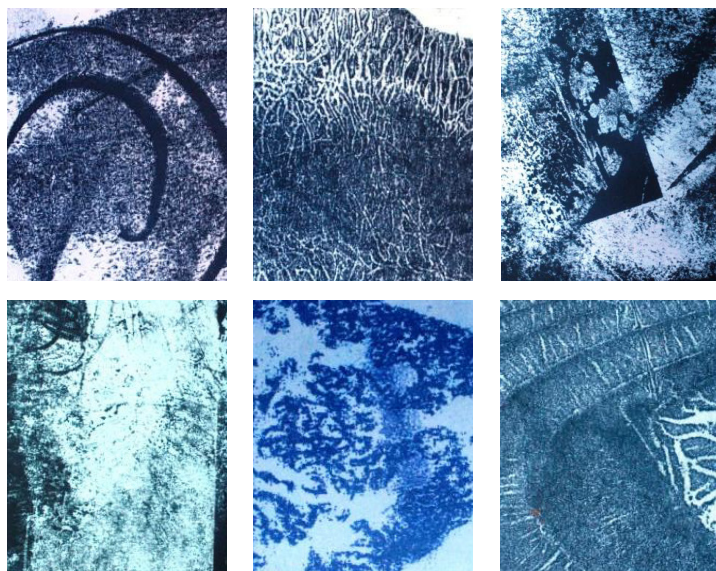


Рис. 2.27. Примеры выполнения задания

ГЛАВА 3. МЯГКИЕ ГРАФИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ

3.1. Уголь, сангина, сепия, соус, пастель

Мягким графическим материалом называют пигмент разного цвета и происхождения, смешанный со слабым клеем и спрессованный в виде палочек. Это уголь, сангина, сепия, соус разных цветов, пастель. Многие из этих материалов доступны также в виде карандашей. Основное отличие угля, сангины, соуса, пастели от пера, графита и штифта в том, что первые оставляют на основе мягкую живописную линию, а последние — твердый штрих. Многие художники любят мягкие материалы за их податливость и простоту в обращении. Стоит лишь немного потренироваться, понять, как ведет себя материал на бумаге, и уже начинают получаться скетчи, отличающиеся высокой контрастностью, сквозь мягкое покрытие сангины или угля красиво проступает рельеф бумаги, а там, где нужно, мягкий мелок можно растушевать пальцем, кистью или формопластом. У любого мелка есть три основных штриха: тонкая линия от острой грани мелка; плотное закрашивание с нажимом средней, притупленной гранью мелка; широкий полупрозрачный штрих, когда мелок кладут на бумагу плашмя и ведут линию-пятно, шириной равную длине мелка.

Для всех мягких графических материалов *действуют следующие правила:*

- ✓ рисовать лучше на бумаге с легкой фактурой: акварельной, пастельной, всех видах «плохой» бумаги;
- ✓ можно растушевывать ватой, бумагой, тканью, кисточкой;
- ✓ после окончания работы необходимо закрепить работу фиксативом или хранить под стеклом.

Все эти средства для рисования были известны в самом далеком прошлом. **Углем** пользовались еще греческие вазописцы для предварительных набросков. Но как самостоятельные, са-

мощные инструменты рисования уголь, сангина, итальянский карандаш закрепляются только в конце XV в. Непопулярность этих материалов в Средние века объясняется тем, что свободные, широкие штрихи углем и сангиной противоречили тонкой орнаментике готического рисунка. Сложности вызывало и несовершенство фиксации рисунка. Популярность угля резко возросла, когда во второй половине XV в. нашли средство для его фиксации: до начала рисования бумага смачивалась клеевой водой и высушивалась; после рисования на нее воздействовали паром — рисунок закреплялся. С этого времени уголь становится любимым материалом темпераментных, динамичных рисовальщиков. Из Венеции Альбрехт Дюрер привозит уголь в Северную Европу как новинку. В то время он представлял собой обожженные палочки из ивы, ореха, сливы, липы, березы, розмарина. В XV в. Ченнино Ченнини в «Трактате о живописи» раскрывает методику обжига ивовых веток для предварительных набросков на фресках и досках для живописи.



Рис. 3.1. Древесный уголь

Сейчас уголь бывает двух видов: натуральный — жженные палочки плодовых деревьев и прессованный — из угольной пыли (рис. 3.1). *Натуральный уголь* готовят в заводских условиях в тиглях при температуре 300 °С без доступа воздуха в течение 3–5 ч. Представляет собой мелок длиной 10–12 см толщиной 5–8 мм. Он более сухой и жесткий, нежели прессованный, обладает широкой тоновой шкалой, но легко обсыпается, поэтому хранить рисунки нужно под стеклом или фиксировать лаком. *Прессованный* более темный и жирный, дает густой зернистый тон, при растирании пальцем или салфеткой не убирается полностью, а приобретает ровную текстуру. Для работы углем рекомендуется выбирать шероховатую бумагу или протирать шкуркой гладкую (прил. 5).

Кроме обычных графитовых карандашей промышленностью выпускается *карандаш «Ретушь»*. Изготавливают его из тонкомолотого березового угля и глины с незначительной добавкой газовой сажи. Характерная особенность карандаша — интенсивный черный цвет, а также хорошее сцепление с бумагой.

Итальянский карандаш называют черным мелом. Этот инструмент существует в двух вариантах: в виде природного черного камня-сланца или вещества, которое получали с ламповой копоти и белой глины (XV в.). С появлением угля и итальянского карандаша происходят существенные перемены и в рисунке: переход от малого формата к большому, от мелкой, проработанной манеры рисования к широкой и более условной. Линии в рисунке становятся такими широкими, что превращаются в тон или исчезают в мягком тумане моделировки (прил. 6).

Позднее всего становится популярной **сангина** (от лат. — *кровь*), или красный мелок (рис. 3.2). Она имеет интенсивный коричнево-красный цвет. Стоит из каолина и оксидов железа, перетертой жженой сиены и часоварской глины. Техника известна с эпохи Возрождения (в то время сангина была минерального происхождения (гематит придавал мелкам насыщенный терракотовый цвет). Первым ее вводит в употребление Леонардо да Винчи. От него перенимает флорентийский рисовальщик Андреса дэль Сарто (прил. 7). Широко использует богатство сангины Корреджо.



Рис. 3.2. Сангина и сепия

С появлением сангины в рисунке возникает ряд новых задач и приемов. Рисунок характеризует художественная линия. Это вдохновляло художника на полихромия, на решение проблемы цвета и тона. Сангиной увлекались колористы — Леонардо, Корреджо, Рубенс. Характерна также смена цвета сангины от светло-красного до более темных оттенков, почти фиолетового, требуется более детальный разбор поверхности и формы. Сангина — самый тонкий, самый аристократичный инструмент для рисунка. Поэтому большей популярностью она пользовалась у художников эlegantного стиля, которые стремились к тонкости рисунка и композиции — Понтормо и Роза, Фарини и Ватто. Наивысшие достижения относятся к XVIII в.

Сангина используется самостоятельно и в соединении с черным и белым (так называемая «техника трех карандашей»). Чтобы разнообразить штрих, сангину можно смачивать.



Рис. 3.3. Сепия

Сепия — это материал коричневого цвета в виде мелка, на основе каолина и красителей, похожий по своим свойствам на другие мягкие материалы (рис. 3.3). По свойствам сангина и сепия одинаковы — мягкие, с ровным мелкозернистым тоном, отлично растираются, разводятся водой, при растирании цвет становится чуть насыщеннее. Раньше сепию делали из

глины, в которую подмешивали чернила каракатицы. Сепией художники рисовали с давних времен, и именно потому, что у нее достаточно много хороших рисовальных качеств: она позволяет делать мягкие тоновые переходы, ей можно быстро покрывать большие плоскости листа (что убыстряет работу), легко стирается, благодаря коричневому оттенку позволяет создавать портреты, похожие на старые фотографии.

Сепия выпускается в двух видах: в виде мелков, которые используются для рисования широкими штрихами (хорошо подходят для фона), и в виде карандашей, которые позволяют рисовать мелкие детали. Сепия различается и по тону: бывает так называемая светлая и темная.

Соус — это сухой мелок серых, черных, коричневых оттенков, тоже на основе каолина (рис. 3.4). Используется в жидком и сухом виде. Для использования в жидком виде соус размягчается в порошок и разводится водой. Для фона состав удобно нанести щетинной кистью. При этом ластиком можно пользоваться как карандашом, уточняя детали. Работают соусом и как акварелью. Тогда он напоминает черную (цветную) тушь.

В сухом виде соус похож на сангину, только он более жирный и насыщенный по тону. Дает бархатистую линию.



Рис. 3.4. Соус

Пастель — мягкие цветные мелки нежных оттенков (рис. 3.5). В состав входят спрессованные пигменты, каолин, мел, бланфикс, часовая глина, белая сажа. Отличается бархатистостью и матовостью цвета. Бывает сухая, масляная и восковая. *Масляная пастель* производится из пигмента с добавлением льняного масла путем прессовки. В *восковую пастель* добавляется воск высшего качества и пигменты. Ложится на бумагу жирным слоем, растирается, размывается растворителем для масляной живописи. Для восковой пастели можно применять прием «сграффито» (процарапывания).



Рис. 3.5. Пастель

Сухая пастель бывает твердой и мягкой, что позволяет работать как штрихом, так и приемом растушевки. Имеет широкую палитру цветов, хорошо растирается, не разводится водой.

Рисуют на фактурной поверхности, чтобы пигмент удерживался на ней (бумага для пастели, акварельная и бархатная бумага). В качестве ластика — кисть из щетины. Работу закрепляют фиксативом. Пастель не трескается, не выгорает на солнце и не темнеет. Имеет большой диапазон тона. Ею можно штриховать, работая сухой и мокрой кистью.

Известные художники, работавшие в технике пастели: Жан-Батист Симеон Шарден, Эдгар Дега, Зинаида Серебрякова (прил. 8).

Контрольные вопросы

.....

1. Перечислите различия в использовании мягких и твердых графических материалов.
2. В каком веке уголь, сангина, итальянский карандаш закрепляются как самостоятельные, самоценные инструменты рисования? Почему?
3. Назовите виды угля для рисования. Каковы различия между ними?
4. Какие перемены в рисунке повлекло за собой применение угля и итальянского карандаша?
5. Кто первым из художников ввел в употребление сангину?
6. В чем заключается «техника трех карандашей»?
7. В каком виде можно использовать соус?
8. В чем отличие соуса от других мягких графических материалов?
9. Перечислите виды пастели.

3.2. Приемы работы мягкими графическими материалами

Содержание: ознакомиться с приемами работы мягкими графическими материалами «по-сухому», «по-сырому», их видами, видами основ.

Цель: освоить приемы работы мягкими графическими материалами, познакомиться с различными видами материалов, основ для работы.

Результат: выполнение серии упражнений, овладение приемами работы мягкими графическими материалами, освоение особенностей различных видов материалов, основ для работы.

Задание 1. Работа «по-сухому»

Упражнение 1. Штриховка

Для всех видов мягких графических материалов — сангины, соуса, угля, пастели — техника выполнения штриховки по сухому листу бумаги одинакова. Для выполнения данного упражнения необходимо поочередно использовать представленные мягкие графические материалы, производя штриховку торцом либо боковой частью мелка. Используя различные виды бумаги — акварельную, пастельную, ватман и т. д. можно рассмотреть разницу в наложении материала на поверхность основы (рис. 3.6). Работы закрепить фиксативом (можно использовать лак для волос).

Упражнение 2. Тушевка + штриховка

Для выполнения упражнения понадобятся: соус, сангина, а также бумага различных видов. Взяв мелок соуса или сангины, заштрихуйте выбранный формат боковой частью мелка. Затем, взяв ватный диск или небольшой кусочек черновой бумаги (газеты), разотрите нанесенные штрихи. Смочив мелок в воде, нанесите поверх тушевки произвольные линии. Сравните тон линий с тоном фона (рис. 3.7). Работы закрепите фиксативом.

Упражнение 3. Тушевка + ластик

Для выполнения упражнения понадобятся: мягкий графический материал (на выбор), ластик (лучше разрезанный по диагонали на две части), клячка, различные виды бумаги. Затушуйте выбранный формат: заштрихуйте лист боковой частью мелка и разотрите штрихи. Взяв ластик, «выберите» определенную часть тушевки. Попробуйте «выбрать» тон клячкой. Сравните результат (рис. 3.8). При выполнении данного упражнения большую

роль играет вид бумаги. При работе с акварельной, пастельной бумагой выбранные участки получают менее светлыми, более фактурными. Работы закрепите фиксативом.

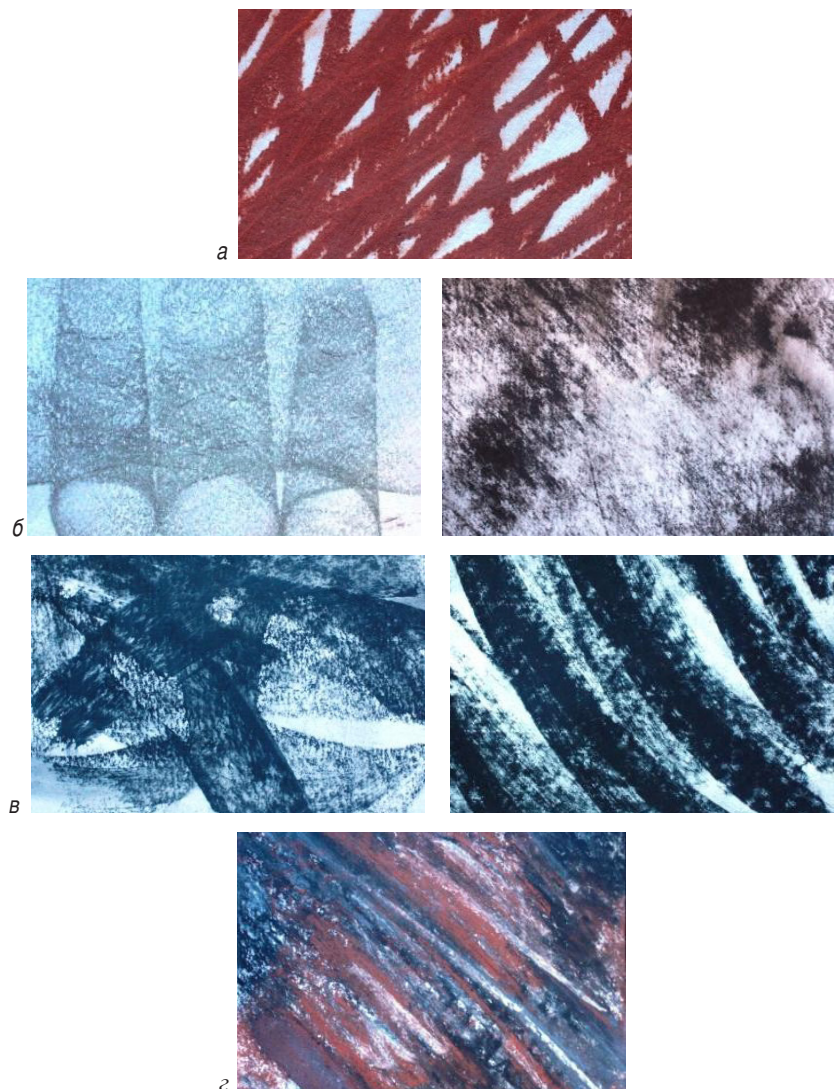


Рис. 3.6. Примеры выполнения упражнения «Штриховка»: а – сангиной; б – соусом; в – углем; г – пастелью

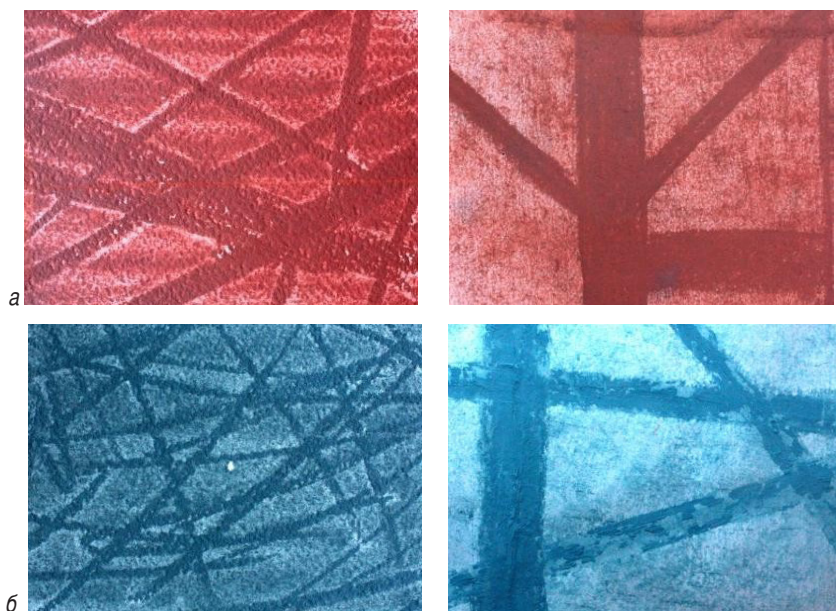


Рис. 3.7. Примеры выполнения упражнения «Тушевка + штриховка»: а – сангиной; б – соусом

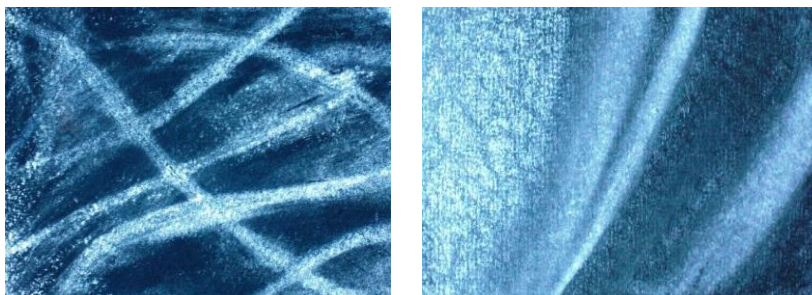


Рис. 3.8. Примеры выполнения упражнения «Тушевка + ластик»

Задание 2. Работа «по-сырому»

Упражнение 1. Заливка

Мягкие графические материалы можно использовать как в сухом, так и в жидком виде. Для выполнения данного упражнения необходимо измельчить мелок в порошок и, добавив небольшое количество воды, тщательно перемешать раствор. Затем,

увлажнив формат, залейте его полученным раствором (рис. 3.9). После высыхания закрепите фиксативом.

Упражнение 2. Набрызг

Для выполнения упражнения можно использовать любой мягкий графический материал. Измельчите мелок и, добавив воды, получите мелкодисперсный раствор, которым залейте выбранный формат листа. После этого набрызгайте на поверхность заливки чистой водой или раствором другого цвета (рис. 3.10). После высыхания закрепите фиксативом.

Упражнение 3. Тамповка

Для выполнения упражнения понадобятся: черновая бумага, ветошь. Измельчите мелок и, добавив воды, получите мелкодисперсный раствор, которым залейте выбранный формат листа. Раствор должен быть достаточно концентрированным для получения темной по тону заливки. Затем, взяв черновую бумагу (ветошь), сомните ее и прикладывайте тамповочными движениями к листу. На листе образуется достаточно выразительная фактура (рис. 3.11). После высыхания закрепите фиксативом.

Упражнение 4. «Пуантилизм»

Данное упражнение условно названо пуантилизмом (от фр. *point* — точка), как стилистическое направление в живописи конца XIX в., так как в основе изображения лежит точка — крупница мягкого графического материала. В данном приеме отсутствует физическое смешение цвета ради оптического эффекта. Для выполнения упражнения смочите выбранный формат листа водой и, с помощью канцелярского ножа, крошите мелок любого выбранного графического материала на основу так, чтобы темные точки оказались на светлом фоне, светлые на темном (рис. 3.12). Можно использовать тонированную бумагу. После высыхания закрепите фиксативом.

Упражнение 5. Граттаж

Граттаж — способ выполнения рисунка путем процарапывания пером или острым инструментом бумаги или картона, залитых тушью. Для выполнения упражнения выбранный формат листа натрите воском или масляной пастелью, затем покройте слоем черной гуаши. После высыхания покройте формат слоем туши. Дав основе просохнуть, процарапайте нужный рисунок (рис. 3.13).

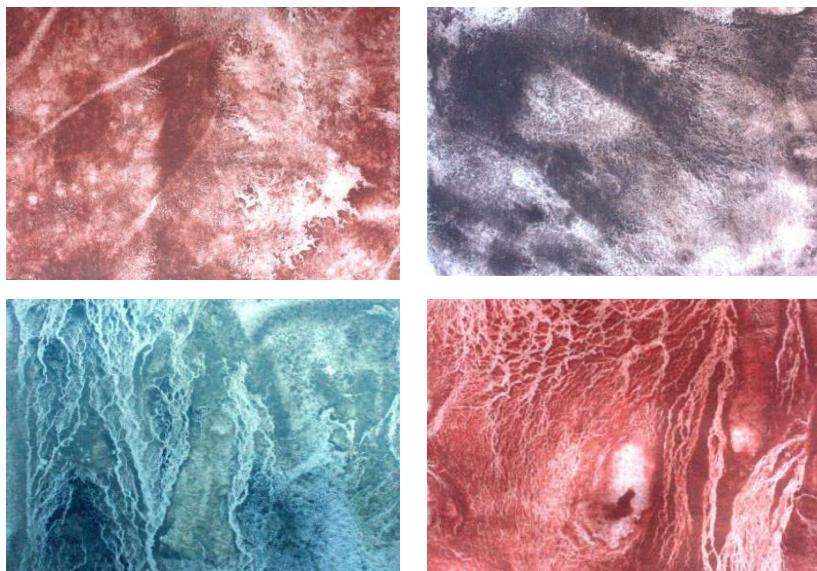


Рис. 3.9. Примеры выполнения упражнения «Заливка сангиной, соусом»

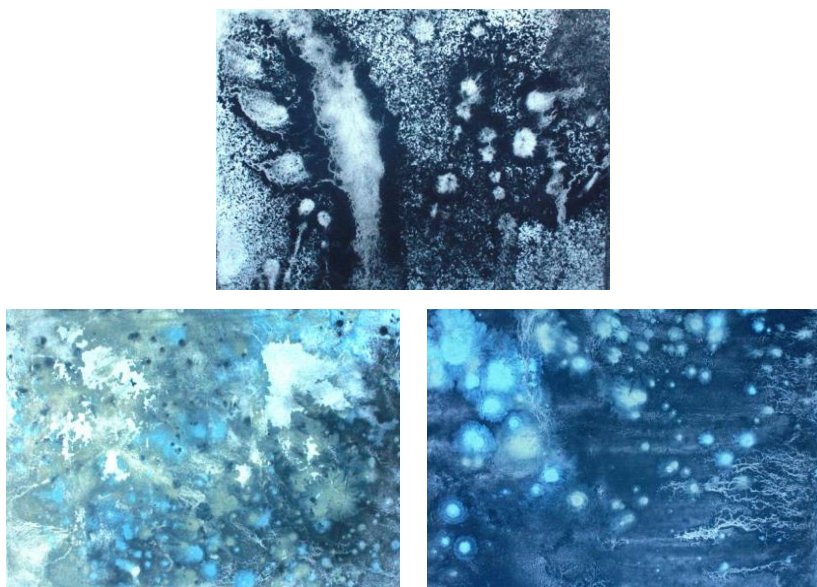


Рис. 3.10. Примеры выполнения упражнения «Набрызг»

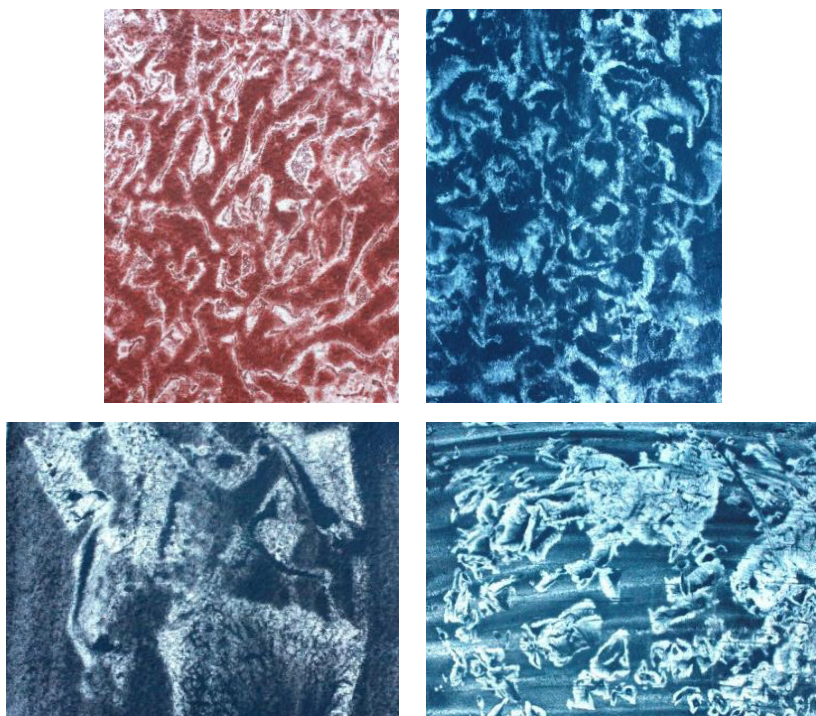


Рис. 3.11. Примеры выполнения упражнения «Тамповка»

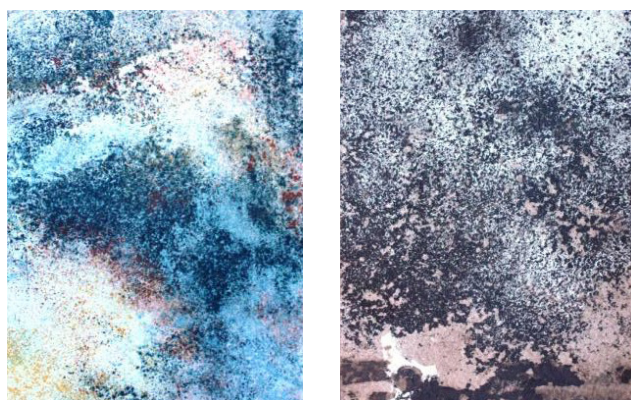


Рис. 3.12. Примеры выполнения упражнения «Пунтилизм»

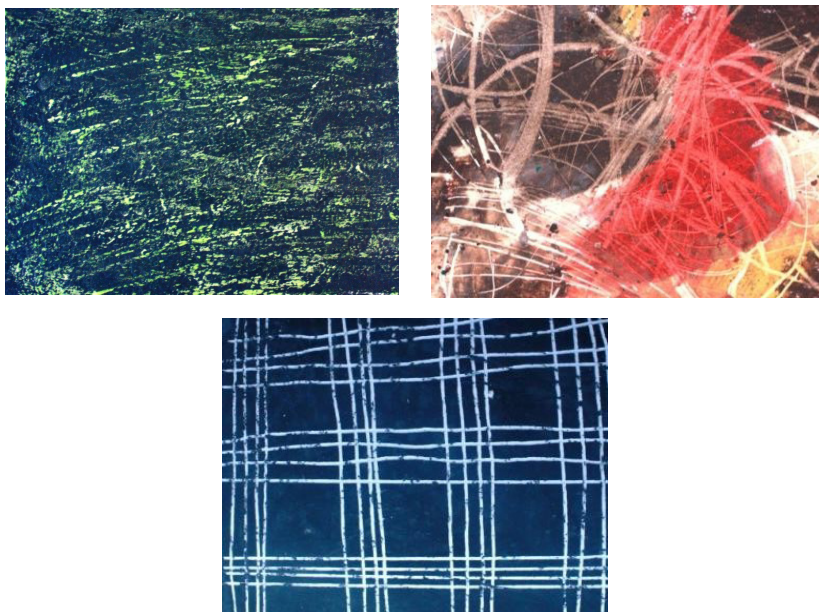


Рис. 3.13. Примеры выполнения упражнения «Граттаж»

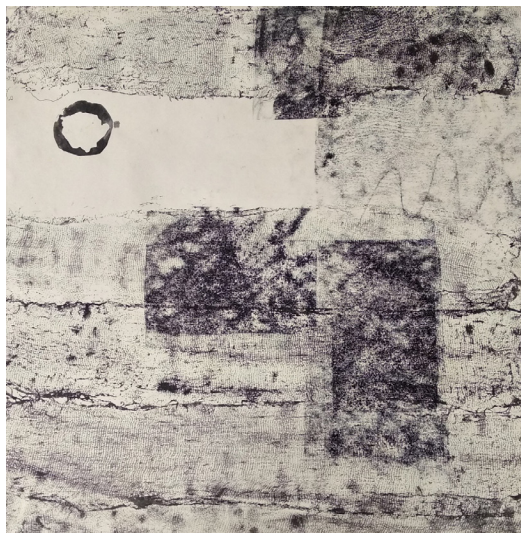
3.3. Итоговое задание по разделу «Рисунок. Материалы и техники»

Содержание: создание абстрактной композиции, обладающей гармонией и стилистическим единством на основе полученных знаний, умений, навыков по приемам работы твердыми и мягкими графическими материалами.

Цель: закрепить приемы работы твердыми и мягкими графическими материалами, умения применять в работе материалы различных видов, различные основы для работы.

Результат: выполнение абстрактной композиции на формате 50×50 см, овладение приемами работы твердыми и мягкими графическими материалами, освоение особенностей различных видов материалов, основ для работы.

**Творческие работы учащихся по разделу
«Рисунок. Материалы и техники»**



Ксения Летова. «Утро». Бумага, тушь. 50×50



Алиса Колосова. «Метеоритный дождь». Бумага, тушь. 50×50



Полина Пискун. «Острова». Бумага, копирка. 50×50



Антонина Радыно. «Одуванчик». Бумага, тушь. 50×50



Анна Закревская. «Петля». Бумага, комбинированная техника. 50×50



Настя Сушкова. «Молочный улун». Бумага, соус. 50×50



Юлия Ерох. «Воспоминания»



Арина Карунас. «Мыльные пузыри»

РАЗДЕЛ 2



ЖИВОПИСЬ. МАТЕРИАЛЫ
И ТЕХНИКИ

ГЛАВА 4. АКВАРЕЛЬ. ИНСТРУМЕНТЫ И ПРИСПОСОБЛЕНИЯ

Акварельная живопись — тончайшее искусство совершенства. Картины, выполненные акварелью, поражают тонкостью и реализмом, отличаются богатством тона, эффектом легкости и пронзительности.

Акварель — предвестница многообразных живописных техник. Стоит отметить, что богатая и многоликая акварельная живопись позволяет оценить уровень мастерства ее создателя. Умелое использование и сочетание всевозможных приемов живописи, виртуозное маневрирование в рамках диапазона «сухости-влажности» — данные факторы и будут оценочными критериями. Акварель по-особенному восприимчива к «темпераментному движению кисти», которое исходит из пребывающего в движении духа мастера. Основными качествами живописца, без которых никак не обойтись в процессе воплощения образа в акварельной живописи, являются высокая концентрация энергии, четкое понимание (видение) поставленной задачи, тонкое ощущение воды, бумаги, красок и, наконец, самообладание.

Таким образом, если художник недооценивает качество рабочих материалов, то это непременно отражается на конечном результате. Первым важнейшим условием для творения на пути к шансу стать «немеркнущим» в различных вариациях этого эпитета следует считать профессиональные материалы. Сама же техника акварельной живописи наряду с оценкой уровня мастерства живописца ценится, исходя из легкости, быстроты исполнения, умения передавать материальность фактур и предметов, безошибочного чувства композиции и рисунка, тонкого вкуса и чувства меры при исполнении отдельных деталей, в частности на этапе завершения работы.

В работе акварелью предельно раскрывается темперамент художника, обнажается самый нерв его творческой индивидуальности — чувство цвета, степень и характер колористической одаренности. Именно поэтому история акварели демонстрирует обилие направлений, богатство самостоятельных манер, стилей и почерков, будто соревнующихся в своей неповторимости. Наряду с яркими достижениями больших мастеров, обозначающими вершины ее возможностей, чрезвычайно важна и общая культура акварели, создаваемая трудами широкого круга профессионалов, а иногда и просто любителями, и отражающая мироощущение поколения.

4.1. История акварельной живописи

Акварельная техника стала развиваться в Китае после изобретения бумаги во II в. Китайские акварели традиционно пишутся не только на бумаге, но и на шелке или иной ткани. Поэтому такие рисунки-свитки можно не только вешать на стену, но и сворачивать в рулон и хранить в специальных футлярах, что сохраняет краски в неизменном виде. Традиционные жанры китайской акварели: пейзаж, цветы и птицы, портрет, анималистический жанр (прил. 9).

В XII–XIII вв. бумага получила распространение в Европе, прежде всего в Испании и Италии. Предшественницей акварельной техники в Европе была роспись по сырой штукатурке (фреска), позволявшая получать сходные эффекты (прил. 10).

Акварельная живопись появилась позже других живописных техник.

4.2 Европейская акварель

Когда в Европе появилась бумага, возникла и акварельная живопись.

Из первостепенных художников Ренессанса значительный след в акварельной живописи оставили Альбрехт Дюрер, чей «Заяц» стал хрестоматийной работой, затем дань акварели отдали Антонис ван Дейк, Клод Лоррен и Джованни Кастильоне (прил. 11). Однако эти примеры оставались единичными вплоть до рубежа XVIII–XIX вв. Даже в 1829 г. Пайо де Монтабер в «Полном трактате о живописи» упоминает об акварели вскользь как об искусстве, не заслуживающем серьезного внимания. В то

же время техника с использованием ослабленных контуров и растушевки кистью широко применялась, особенно в XVIII в., участниками научных и военных экспедиций для зарисовки археологических и геологических объектов, растений, животных, при раскраске архитектурных и топографических планов. Первоначально использовали китайскую тушь, затем тушь с карминовым лаком, сепию, а затем и другие водяные краски. В середине XVIII в. рисование водяными красками стало популярным видом досуга для непрофессионалов: распространению этого развлечения особенно способствовали публиковавшиеся в 1780-е гг. и воспевавшие красоту английской глубинки путевые дневники Уильяма Гилпина, которые он снабдил собственными иллюстрациями. На рубеже XVIII–XIX вв. в результате усилий сперва Пола Сэндби, затем Томаса Гертена и, наконец, Уильяма Тёрнера акварель превратилась в едва ли не важнейший вид английской живописи.

Популярность акварели возросла и в связи с распространившейся во второй половине XVIII в. моде на портретную миниатюру — жанр, который с успехом начали осваивать многочисленные художники-любители.

Расцвет акварельной живописи в Европе пришелся на рубеж XVIII–XIX вв. Особенно популярна она была в Великобритании, где в 1804 г. появилось Общество акварелистов. По-английски акварель — *watercolours*, водяные краски. Именно в Англии были разработаны основные приемы европейской акварельной живописи.

Среди самых известных европейских акварелистов — Томас Гёртин, Уильям Тёрнер, Поль Деларош, Эжен Делакруа, Рудольф фон Альт, Карл Шиндлер, Томас Эндер (прил. 12).

Новации Гёртина, начавшего пользоваться акварелью для картин большого формата, и Тёрнера, существенно обогатившего арсенал технических приемов акварелиста, вызвали дальнейший подъем английской акварели в творчестве таких художников, как пейзажисты Джон Селл Котмен, Энтони Копли Филдинг, Ричард Паркс Бонингтон, Дэвид Кокс, много писавшего архитектурные сооружения Сэмюэла Праута, мастера натюрмортов Уильяма Генри Ханта, а также Сэмюэла Палмера, Джона Варли, Джона Фредерика Льюиса, Майлза Беркет Фостера, Фридерика Уокера и других мастеров. Роль акварели в английском изобразительном искусстве была закреплена сочинениями Джона Рескина, обывавшего Тёрнера крупнейшим художником своего времени.

Во Франции распространение акварельной живописи было связано с именами Поля Делароша, Эжена Делакруа, Анри Жозефа Арпиньи, а также мастера сатирических рисунков Оноре Домье.

В США в середине XIX в. акварель прославили Уильям Трост Ричардс, Томас Моран, Уинслоу Хомер.

К концу XIX в. произошел некоторый пересмотр отношения к акварели, отчасти связанный с тем, что многие новые краски, введенные в широкое употребление акварелистами середины века, оказались весьма недолговечными, быстро выцветающими. Тем не менее, на рубеже веков акварели отдали дань Поль Синьяк и Поль Сезанн во Франции, Морис Прендергаст и Джон Сингер Сарджент в США, а затем Василий Кандинский, Эмиль Нольде, Эгон Шиле, Пауль Клее и Рауль Дюфи (прил. 13)

4.3. История акварели в России, Беларуси

История акварели в России начинается с XVIII в. — ею пользовались при «иллюминировании» гравюр и архитектурных проектов.

Большую роль в развитии акварели в России играл пейзажный жанр. Важной линией в формировании акварельного пейзажа стали архитектурные виды и фантазии (ведуты).

Интенсивность и плодотворность развития акварели зависела от степени ее востребованности, от того, насколько ее язык соответствовал эстетическим категориям эпохи. В эпоху романтизма акварель впервые по-настоящему обретает самостоятельность. В ранг ведущего жанра того времени был выведен портрет. Художественные образы, созданные мастерами первой половины XIX в. не только воплотили, но и сформировали представления об идеале эпохи.

Английская традиция акварели оказала сильное влияние на русских художников. Прежде всего тех, кто был связан с императорской Академией художеств в Санкт-Петербурге.

Родиной разновидности акварели, получившей распространение чуть позже, была Италия. Итальянскую акварель отличали звучное многоцветие, пластичность, яркость и напряженность колорита. Проводниками «итальянской манеры» стали члены обширной русской художественной колонии в Риме, пенсионеры Академии художеств, и прежде всего Карл Брюллов.

Первое имя в летописи русской акварели, которое по праву зачинателя и уровню мастерства необходимо назвать — Петр Соколов. Он писал портреты, сцены охоты, жанры, запечатлев лик своей эпохи и современников.

В портретном жанре акварелью работали живописец Карл Брюллов и его брат архитектор Александр Брюллов, Михаил Врубель, Валентин Серов. Акварелисты Василий Садовников и Людвиг Премацци рисовали императорские дворцы и пейзажи загородных резиденций (прил. 14).

Белорусская акварель

Истоки искусства водяной живописи в нашем крае мы находим в миниатюрах древних восточнославянских манускриптов. Уже в период позднего Средневековья в водяной живописи анонимных авторов обозначилась сюжетно-жанровая структура будущей станковой акварели. Этапным событием на историческом пути ее развития стало формирование с конца XVIII в. системы профессионального образования в Виленском университете. Среди художников, активно использовавших водяные краски выделялись Франциск Смуглевич, Юзеф Пешка, Ян Дамель, Валентин Ванькович, Михаил Кулеша, Альфред Ромер и др. Определенные достижения в развитии краеведческого, этнографического и жанрового направлений акварели проявились во второй половине XIX в. в работах Михала Микешина, Наполеона Орды, Альфреда Ромера, Ивана Хруцкого, Ивана Трутнева, Юлиана Фалата, Фердинанда Рушица, Зенона Ленского и др. (прил. 15).

В искусстве нового века акварельные произведения прочно вошли в выставочные экспозиции (прил. 16). Техника водяной живописи широко использовалась в повседневной художественной практике и студийной работе художников (Ю. Пен, М. Шагал, Ф. Пархоменко, Э. Суковский, А. Астапович). Идеино-образные тенденции, характерные для искусства первой трети XX в., составили широкий диапазон стилей: от традиционной акварели старой академической школы до экспериментальных акварелей художников-новаторов. В 1930-е гг. развитие акварели продолжили педагоги и воспитанники Витебского художественного техникума (В. Волков, М. Лебедева, М. Энде, Е. Минин, И. Ахремчик, В. Кудревич). Образное своеобразие, проявившееся

в романтической трактовке бытовых, пейзажных, этнографических мотивов, имели акварели художников Западной Беларуси: Яна Дроздовича, Михася Севрука, Петра Сергиевича.

В 1950-е гг. более свободная трактовка «метода социалистического реализма» (хотя идейно-тематическое направление белорусской акварели оставалось прежним) открыла путь к гуманизации искусства. В первую очередь развитие получили менее политизированные жанры — пейзаж и натюрморт (Н. Тарасиков, Е. Красовский, Н. Галовченко, Н. Чураба). Знаковой личностью вошел в историю акварели Лев Лейтман — художник-энтузиаст, который своей плодотворной деятельностью связал периоды развития белорусской акварели первой и второй половин XX в.

Небывалый ранее взлет акварели в советском искусстве, прозванный искусствоведами «акварельным бумом», приходится на 1960–1970-е гг. В 1966 г. в Минске состоялась Первая республиканская выставка акварели, которая стала важной вехой в масштабном движении акварелистов на пути утверждения акварели как важной составляющей белорусского искусства. К технике водяной живописи обратились многие талантливые живописцы (В. Стельмашонок, Г. Ващенко, З. Литвинова, В. Цвирко, М. Чепик и др.), что значительно упрочило позиции акварели среди других видов изобразительного творчества. С этого времени ряды акварелистов регулярно пополнялись выпускниками Белорусского театрально-художественного института и Витебского государственного педагогического института.

Тон официальных выставок 1970-х — начала 1980-х гг. задавали темы социалистического строительства, историко-революционная и военная тематики. Однако в их образном решении все яснее проявлялись черты символичности и формальной лаконичности. В теме социалистического строительства главное место занимали индустриальные мотивы (А. Горшковоз, Ф. Гумен, Н. Ландарский, Н. Лиханенко, И. Немогай, В. Ральцевич, И. Романовский, А. Рыбчинский, В. Стельмашонок, Г. Тиханович, А. Ясюкайт и др.). Живописно-пластическими находками были отмечены работы пейзажного жанра (В. Цвирко, Г. Поплавский, Л. Лейтман, И. Протосеня, Н. Макаренко, Н. Чураба, Ф. Гумен, Г. Батальонок).

Свежие образные и пластические идеи в акварели были связаны с разработкой тем, близких к традиционному народному

декоративно-прикладному искусству, фольклорно-песенному творчеству, сказочным мотивам (А. Лось, Н. Поплавская, А. Последович, Р. Кудревич, С. Каткова, М. Чепик). По нарастающей развивалась культурно-историческая тематика, проявившаяся в создании образов белорусских просветителей, деятелей искусства. Возросшая ступень художественного обобщения проявилась в стремлении к философско-образному видению типичных проявлений народной жизни (З. Литвинова, В. Савич, Г. Скрипниченко, И. Протосеня, В. Рынкевич).

В последние два десятилетия акварель претерпела существенные изменения в идейно-образной структуре и стилистическом облики. Множество индивидуальных стилей можно условно разделить на два основополагающих течения: «традиционное» и «новаторское».

«Традиционализм» с присущей ему литературной фабульностью сюжета и реалистической изобразительностью составляет широкое стилистически-образное направление в акварельной живописи. В рамках этого направления выделяются две ведущие тенденции. Первая является воплощением основополагающего концепта «художников-материалистов»: материя первична, поэтому приближающееся к натуралистичности отображение реального мира несет в себе наиболее объективную информацию о прошлом, настоящем и будущем. Вторая тенденция более идеалистичная и массовая. Не отрываясь в принципе от традиционного реализма, она характеризуется свободной авторской трактовкой окружающей действительности, раскованностью фантазии и склонностью к стилизации форм. Заметим, что далеко не все достойные развития наработки традиционной акварели используются в современной практике художников.

«Новаторская», или «современная акварель», как ее чаще называют в обиходе, — художественное явление производное и вместе с тем альтернативное концептуально-образным и формообразующим принципам традиционного течения. Термин «современное» мы понимаем как соответствующее актуальным идеям и формам образного мышления нашего времени. В нем господствует принцип опосредованных отношений художника к реалиям жизни. Окружающий мир является для акварелиста только отправным пунктом образного осмысления действительности, поводом для создания своего собственного мира худо-

жественных образов. В диапазоне указанного направления выделяется ряд самостоятельных тенденций, которые объединяют индивидуальные художественные манеры акварелистов, близкие по своим идейно-образным позициям, выразительным и изобразительным средствам.

Тенденция декоративности, начиная с 1960-х гг., демонстрирует устойчивую многоплановую динамику развития. Ее концептуальная идейно-образная сущность близка к народному искусству и направлена на воплощение в художественных образах мечты о счастливой, обеспеченной жизни, победе добра над злом и веру в бессмертие души. Наиболее характерный идейный лозунг таких произведений: «Жизненный оптимизм, во что бы то ни стало!».

Тенденцию сюжетного примитива в современной акварели можно назвать оригинальным, хотя и не массовым художественным явлением. В структуре видов акварели сюжетный примитивизм стоит рядом с народным лубком, бытовой и политической карикатурой, шаржем, иллюстрацией детской книги. Произведения этого направления характеризуются откровенной жанровостью сюжета (реалистически-комической, сюрреалистической, фантазмагорической и т. п.).

Абстрактно-пластическая тенденция в акварельной живописи по своей идейно-концептуальной основе близка к декоративной. Абстрактная композиция — это материализованная средствами специфических самоценных эффектов водяной живописи игра фантазии, чувств и ума художника. Две разновекторные силы, стремление к формальной раскованности и интеллектуализация образного строя определяют диапазон творческих поисков акварелистов.

Дизайн-акварель — проявление довольно узкой, но актуальной для нашего времени тенденции. Ее корни уходят в историю архитектурного проекта и прикладной графики, в ней отражается влияние современного дизайнерского мышления на образно-пластическую структуру станковой акварели. Концептуальная идея произведений сосредоточена на осмыслении социальных коллизий нашего времени: взаимодействия естественно-природной эволюции и научно-технического прогресса, ценностей архаического и высокотехнологичного миров, взаимодействия интимно-личностного и глобального начал.

В этом случае художники чаще используют графические возможности акварели.

Основополагающим качеством, позволяющим белорусским акварелистам сохранять свою индивидуальность в разноликом, многополярном мире, успешно противостоять стереотипам современного массового искусства является национальная составляющая их творчества. Соединение профессионального мастерства и самобытного мировосприятия — истинно прогрессивный путь искусства. Высокохудожественные акварельные работы способны не только порадовать глаз, но и затронуть самые глубокие струны души человека. Искусство духовно по своей сути. Поэтому, обращаясь к такой доступной и привлекательной форме художественного творчества, как акварель, важно помнить о главном: именно духовность произведения является идейным смыслом искусства, высшим обоснованием этики и моральным критерием оценки художественного произведения.

4.4. Материалы, оборудование и инструменты акварельной живописи

Акварельные краски

Слово «акварель» (от лат. *аква* — вода) говорит о том, что это живопись красками, разведенными на воде. При покрытии бумаги жидкой акварелью вода скоро высыхает и на листе остается тонкий слой краски. Бумага, покрытая даже несколько раз краской по одному месту, должна просвечивать через ее слои. Когда же наслоение красок слишком большое и бумага перестает просвечивать, пропадает одно из главных достоинств акварельной живописи: прозрачность.

Все краски состоят из цветного порошка (пигмента) и связующего вещества — масла или воды с добавлением какого-нибудь клея. В зависимости от того, с чем красочный порошок связан или смешан, краска получает и соответствующее название: масляная, акварельная, гуашевая и т. д. Точно так же и живопись называется масляной, акварельной.

Акварель относится к клеевым краскам (рис. 4.1). В ее состав входят измельченные в тонкие порошки красители, в качестве связующего — растительные прозрачные клеи (гуммиарабик, декстрин, вишневая или терновая камедь, а также смола сибирской

лиственницы). Иногда добавляют фруктозу, полученную из пчелиного меда. Акварельные краски содержат также пластификатор (глицерин), который удерживает влагу, делает их пластичными. В акварельные краски входит также бычья желчь, которая препятствует скатыванию красок в каплю, и антисептик фенол, предохраняющий краски от плесени.



Рис. 4.1. Акварельные краски

Красящее вещество либо добывается из земли, либо приготавливается химическим путем.

К *земляным краскам* относятся охры, сиены, умбры. Охры бывают различного оттенка и качества.

Земляные краски получают из различных видов глины, которую дробят на специальных мельницах, после чего заливают водой и размачивают. Дав отстояться, воду сливают, глину сушат. Получается мелкий как мука порошок. Эту глину-порошок тонко трут на особых мельницах, краскотерках или каменных плитах курантами, размешивают ее с водой или маслом, в зависимости от того, какую краску готовят — масляную, акварельную или другую. Если этими порошками пользуются для приготовления красок в их природном виде, краски называются натуральными: «натуральная охра», «умбра» или «сиена» («сиенская земля»). Если этот порошок пережигают, получается «жженная охра», «жженная умбра» или «жженная сиена». Порошок подвергают различной температуре прокалки для того, чтобы получить краски различных оттенков. Земляные краски известны с древних времен. Они очень прочны — не изменяют своего цвета на свету и от времени.

Существуют еще краски, которые изготавливаются из красящих пигментов животных и насекомых. Это сепия, кармин, заменяющий краплак, и получаемый из насекомых (кошениль, паразит кактуса). Это очень красивая краска, к сожалению, быстро выцветающая, как и сам краплак (яркая красная краска), приготавливаемый из корней марены. К тому же краплак в смеси с охрами обесцвечивается. Индийская желтая натуральная — продукт патологического обмена веществ у коров, питающихся манговыми листьями. Из гуммигута, вытекающего из поврежденной коры деревьев, растущих в Индии, готовят желтые краски, не совсем стойкие к свету. В смеси с индиго или берлинской лазурью гуммигут дает зеленый цвет очень красивого оттенка.

Для успешной работы акварелью необходимо изучить все краски, узнать их достоинства и недостатки. Это позволит работать не вслепую, а разумно пользоваться материалами.

К *химическим краскам* принадлежат: ультрамарин, киноварь, кадмий и многие другие. Ультрамарин — краска сложного состава, в который входят силикат натрия, кремнистый алюминий и сера; киноварь вырабатывается из соединения серы и ртути; желтый хром или крон — соединение металлов хрома и свинца. Более прочные краски из желтых — кадмии, которые бывают различных оттенков: от светло-лимонных до оранжевых, а в последнее время изобретен красный кадмий, заменяющий киноварь. Из синих наиболее прочная краска кобальт, стойкий на свету и в смесях с другими красками.

Одни краски легко растворяются в воде, другие плохо. К первым относятся: слоновая кость, сепия, индийская желтая, гуммигут, берлинская лазурь. Труднее растворяются, дают осадок и неровно закрывают поверхность бумаги ультрамарин, кобальт, киноварь, некоторые из земляных, например жженая сиена.

По кроющей силе акварельные краски делятся на лессировочные, полулессировочные, корпусные. *Лессировочные краски* характеризуются прозрачностью, легко смешиваются и разносятся по бумаге (желто-зеленая, ярко-красная, краплак, красно-коричневая, киноварь (имитация), голубая ФЦ, травяная зеленая, изумрудно-зеленая, кость паленая и др.). *Полулессировочные краски* имеют характеристики лессировочных в тонких слоях и корпусных при пастозном письме, теряя прозрачность (многие име-

ют в составе природные пигменты: охра светло-желтая, красная, желтая, оранжевая, сиена, умбра, марс коричневый, нейтральная черная). *Корпусные краски* характеризуются низкой степенью прозрачности, большой кроющей силой. Вторичное перекрытие может привести к «глухоте» цвета. Краски не выдерживают сложных многокомпонентных смесей. Может наблюдаться выпадение пигмента в осадок. В основном светоустойчивы (лимонная, кобальт синий, ультрамарин).

Хорошо растворимые краски более прозрачны. Такими красками, как краплак и берлинская лазурь, можно покрыть бумагу очень тонким слоем. К прозрачным краскам относятся: черная (слоновая кость), берлинская лазурь, краплак, кармин, изумрудная зеленая; к полупрозрачным — желтые кадмии и сепия; к непрозрачным — киноварь, некоторые охры, желтые хромы и кроны, ультрамарин, кобальт.

Смесь тонких прозрачных красок с кроющими (укрывистыми) красками не дает прозрачного тона, если бумагу приходится покрыть несколько раз подобной смесью. Поэтому класть эти смеси на поверхность бумаги надо сразу в полную цветовую силу, иначе получится грязь. Вообще лучше покрывать нужную поверхность не более трех раз. Причина в следующем: прозрачная краска при наложении на бумагу, впитываясь, входит в ее поры, а кроющая, непрозрачная краска остается и, размокнув при повторном наложении, снимается кистью. Прозрачные краски, ложась на бумагу, не совсем закрывают ее; просвечивая через такую краску, бумага дает впечатление наложенных цветных стекол, что составляет главную прелесть акварельной живописи. Через малопрозрачные краски бумага почти не просвечивает.

Бумага



Рис. 4.2. Акварельная бумага

Существуют три основных свойства бумаги для акварели (рис. 4.2):

- ✓ фактура бумаги и ее состав;
- ✓ особенности впитывания воды и удержания пигмента;
- ✓ плотность.

Фактура

Бумагу для акварели по способу прессования и образованию фактуры делят на три группы.

1. Гладкая бумага. Ее изготавливают посредством горячего прессования. На такой бумаге удобно прописывать мелкие детали и работать лессировками. Вода и акварель здесь словно скользят по поверхности, что не всегда нужно. Однако такая бумага позволяет делать очень гладкие и мягкие градиенты, когда художник пишет по мокрому.

2. Фактурная бумага. Эту бумагу изготавливают холодным прессованием. Она более рельефная, чем полученная предыдущим способом. На такой бумаге акварель образует характерные заливки красочным слоем, который повторяет фактуру бумаги. Благодаря такой зернистости акварель лучше и ровнее ложится на поверхность листа и создает красивую фактуру. Эту бумагу можно считать универсальной, так как она является чем-то средним между двумя другими видами.

3. Шероховатая бумага с сильно выраженной фактурой. Эту бумагу не прессуют. Ее фактура образуется естественным образом, благодаря сушке. Рельефная и грубая поверхность дает возможность создавать интересные текстуры. Благодаря сильной зернистости акварель лучше сцепляется с поверхностью бумаги и равномерно заливает нужные фрагменты. Краска в этом случае образует характерные градиенты. Но гладкой живописью уже не будет, красочный слой будет выраженно фактурным.

Фактура бумаги зависит от волокон, из которой она состоит, и от рельефа пресса, если выполняется тиснение. Бумага для акварельной живописи может состоять из волокон хлопка, льна, древесины, а также из их смеси в различных пропорциях (бумага, содержащая хлопок: 25 % хлопка, 50 %, 100 % хлопка; 100 % целлюлозы — варианты бывают разные). При тиснении производитель может придать бумаге самую разную фактуру: имитировать нити ткани, скорлупу, кожу, простую зернистую фактуру и т. д.

Хлопковая бумага обладает прекрасными впитывающими способностями. Хлопок — это фактически ткань, а целлюлоза — дерево. Если сравнить эти две среды, то станет понятно, что хлопок обладает большими впитывающими свойствами, нежели целлюлоза. Краска на хлопке глубоко проникает внутрь в отличие от целлюлозы, где акварель остается на поверхности слоя. Это дает свои минусы и плюсы. Плюс — это красивая бархатистая фактура получившейся акварели. Хлопковая бумага сохнет дольше, чем целлюлозная. Это означает, что не нужно спе-

шить, выполняя многоцветные заливки и вливания цвета в цвет. Влажная среда заливки позволит разнести пигмент равномерней, внести исправления в течение более продолжительного времени, пока краска не высохла.

Эта же особенность может стать минусом во влажной атмосфере, на пленэре. Кроме того, контролировать растекающиеся пятна на хлопке сложнее. Хлопковая бумага сильно «гасит» цвет, особенно это проявляется в многослойной живописи. Пигменты глубоко проникают внутрь рыхлой поверхности бумаги, теряя изначальную яркость.

Бумага для акварели из хлопка дает больше возможностей рисовать многослойно. Поскольку краска уходит глубже, то она почти не снимается при нанесении последующих слоев. Можно просушить нижний слой, затем вновь смочить бумагу и писать следующий слой по сырому. Целлюлоза такого не потерпит. Акварельная бумага из хлопка часто очень вынослива, позволяет снимать краску или смывать неудачные фрагменты.

Большой плюс целлюлозы в том, что эту бумагу не так страшно испортить как дорогостоящий лист хлопка. В акварели важна практика. Чем больше бумаги вы перепортили, тем лучше. С этой точки зрения целлюлоза хороша для отработки навыков, поиска своей техники. Хлопковая бумага не нужна, если ваша задача в акварели — сделать акцент на цвете, быстроте, скетчivosti. С этим лучше справится целлюлоза. Она сохранит яркий цвет и даст возможность работать быстро, сохраняя эмоции и вдохновение.

Особенности впитывания воды и удержания пигмента

Подобно промокашке, среди акварельной бумаги есть виды, которые очень хорошо впитывают влагу, но есть и такие, которые впитывают не столь активно. Это зависит от проклейки. Как правило, бумага проклеивается специальным раствором, который связывает волокна целлюлозы. Чем больше проклеена бумага, тем слабее она впитывает воду. Проклейка бумаги бывает двух видов: внутренняя и поверхностная. При *внутренней проклейке* в бумажную массу еще на стадии производства добавляется клеевой раствор. Таким образом бумажный слой проклеивается по всей толщине. При *поверхностной проклейке* акварельная бумага проклеивается только по поверхности бумажного слоя, после прессования.

Если бумага сильно впитывает краску и воду, то частички красящего пигмента попадают глубоко внутрь волокон. После высыхания акварельная живопись будет менее сочной и насыщенной. Также будет проблематично смывать с такой бумаги уже нанесенный красочный слой. Зато такая бумага будет хорошо и долго удерживать влагу. А значит, на сильно впитывающей бумаге хорошо писать по сырому. Смочив лист водой, можно создавать мягкие разводы краски и градиенты. Если же бумага слабо впитывает акварельную краску, то частички пигмента будут задерживаться только на поверхности бумажного слоя. В этом случае живопись сохранит сочность и насыщенность цветов после высыхания краски. Будет проще смывать уже высохшую краску. Акварель будет образовывать характерные разводы и подтеки, которые могут придать особую красоту акварельной живописи, если они будут растекаться по зернистой бумажной фактуре. Поэтому художники часто пользуются именно фактурной акварельной бумагой.

Плотность

Плотность бумаги измеряется в граммах на 1 м^2 , т. е. это ее вес. Чем больше вес, тем, как правило, больше толщина бумаги. Поэтому под плотностью чаще всего принято понимать ее толщину. Плотность акварельной бумаги колеблется от 170 до 800 г на 1 м^2 . Чем толще лист, тем меньше он деформируется при намокании, т. е. на нем будет меньше неровностей, бугорков и впадин, которые неизбежны при увлажнении. Чем тоньше бумага, тем больше она коробится. Поэтому акварельную бумагу принято натягивать на планшет или стиратор.

Существуют разные техники акварельной живописи: алла прима, лессировки, работа мазками и точками. И для всех этих способов нужно подбирать соответствующую задачам бумагу. В *алла прима* живопись пишется в один прием, приветствуются размывки, градиенты, разводы и вливания цветов. Часто бумага смачивается водой и работа ведется по сырому. В *работе лессировками* живопись ведется поэтапно, с помощью прозрачных красочных слоев, где каждый последующий слой наносится после полного высыхания предыдущего.

Когда художник формирует *изображение мазками, пятнами или штрихами*, акварель обильно разводится водой, становясь полупрозрачной, а бумага остается сухой. При этом контуры пятен и мазков остаются заметными, а живопись «собирается» из

этих пятен в единое целое, формы предметов «вылепливаются», как в мозаике. Для каждой из этих техник нужна соответствующая бумага. Поэтому нужно подбирать подходящий вид акварельной бумаги, но при этом помнить, что успех зависит главным образом от умения художника, а потом уже от бумаги и других материалов.

Зарубежные и российские производители профессиональной акварельной бумаги: Arches, Bockingford, Britannia, Canson, Cornwall, Cotman, Langton, Fabriano, Hahnemuhle, Saunders Waterford, «Гознак», «Сонет», «Альт».

Самой доступной и приемлемой бумагой для начинающих художников-акварелистов является ватманская — плотная, слегка шероховатая; она эластична, не желтеет, что очень важно, учитывая прозрачность акварельных красок. Желтеющая бумага не годится, так как она изменяет цвет рисунка. Хороша также бумага торшон, еще более зернистая, чем ватман. Зернистая бумага лучше для акварельной живописи, чем гладкая, так как на последнюю краска ложится ровным тоном. Положенная же на шероховатую, зернистую поверхность краска как бы дополняет свой оттенок в зависимости от того, где ляжет: на освещенной стороне бугорка она светлее и ярче, на впадине темнее и даже слегка меняет свой оттенок. Это перемещающееся чередование дает известную игру цвета, чего не будет на гладкой бумаге.

Белизна бумаги — это своего рода источник света изнутри, ее просвечивание через слой краски придает особую прелесть и свежесть акварельной живописи, и как только кончается просвечивание бумаги, акварель «гаснет», делаясь похожей на плотную гуашь. Хорошее качество бумаги обогащает цвет акварельных красок. Шероховатая бумага дает возможность применять различные техники: кисть, подчистку ножом, процарапывание и выскабливание в нужных местах. Краска на такой бумаге может быть удалена влажной губкой, снята кистью и вновь положена на бумагу.

Для натяжки ватманской бумаги пользуются стираторами: на рамку накладывают увлажненную бумагу, сверху накладывают другую рамку большего размера так, чтобы она плотно прижимала бумагу в рамке меньшего размера. Бумага, зажата таким образом, гладко натягивается при высыхании. Стиратор очень удобен в работе с натуры в условиях пленэра. Бумагу с обратной стороны можно увлажнить губкой и по мере высыхания повторять эту процедуру.

Так как многие из начинающих работать акварелью не умеют наклеивать бумагу на рамку или планшет, предлагается следующий способ наклейки. Края бумаги отгибаются с четырех сторон на 1,5 см. Обратную сторону листа смачивают влажной губкой или чистой тряпочкой ровно, без пропусков, оставляя отогнутые края сухими. Затем кладут бумагу лицом вверх, и эту «рабочую» сторону также смачивают, не задевая краев. Отогнутые края смазывают клейстером, приготовленным из крахмала или густо заваренной муки, затем также промазывают те места доски, куда будет приклеиваться бумага. Начинают приклеивать края бумаги, сначала одну сторону, затем противоположную, причем сейчас же обе стороны нужно натянуть пальцами. Так же наклеивают и другие две стороны; при этом натягивают и выравнивают приклеенные края, чтобы не осталось складок и отверстий по краям, пока бумага не начнет подсыхать.

Планшет с хорошо наклеенной, без морщинок, бумагой сушится при умеренной температуре, без солнца и сквозняка, иначе бумагу может «повести» и местами она отстанет. Для пробы цвета необходимо иметь отдельный кусок точно такой же бумаги, ни в коем случае не делать пробы на полях наклеенного листа, это придаст неряшливый вид, пестроту бумаге, что будет мешать нормальной работе.

Кисти

Лучшими кистями считаются *колонковые*. Прочные и упругие, они не мнутся, но довольно дороги. Гораздо дешевле беличьи кисти, при аккуратном обращении ими работать можно, только не следует оставлять их в краске по окончании работы. Кисти надо хорошо промыть и встряхнуть, а чтобы кончик был острый, можно кисть завернуть в полоску тонкой бумаги. При соблюдении этих условий любыми кистями можно пользоваться довольно долго. Покупая кисти, обратите внимание, достаточно ли плотно и ровно подобран волос, острый ли конец (рис. 4.3).



Рис. 4.3. Кисти для акварели

Качество кисти лучше всего проверить, опустив ее в воду, а затем, вынув, встряхнуть. Если конец будет острый, кисть хороша. Кисть-«растопырка» никуда не годится. Для работы нужно иметь две кисти: одну сравнительно большую, другую маленькую, причем последней рисовать только в тех случаях, когда большой кистью пользоваться нельзя, например, если нужно наметить в пейзаже тонкие веточки дерева, оконные переплеты у зданий и т. д. Вообще же на первых порах надо стараться обходиться большой кистью. Это приучит работать свободно, писать широко и сочно, чего нельзя сделать маленькой кистью. Большая кисть сразу захватывает много краски, следовательно, ею можно быстро покрыть большое пространство, пока краска еще не успеет подсохнуть, что в акварельной живописи очень важно. Очень удобно работать двухконечными кистями, которые обычно делаются на заказ.

Кисть известна с незапамятных времен и до сего времени таит в себе неисчерпаемые возможности. С годами форма и материал кисти совершенствуются, в зависимости от того, для какого рода живописи или для каких новых отраслей производства она служит.

Существуют несколько способов держать кисть. Конечно, строго определенных правил для этого нет и быть не может, все зависит от темперамента художника и его технических навыков. Когда надо широко покрыть бумагу ровным и сильным тоном краски, кисть следует держать наклонно и нажимать на нее не очень сильно. Начинается окраска по верхнему краю листа слева направо, а далее короткими мазками сверху вниз. Когда нужно покрыть очень легко и прозрачно, не заглушая бугорки ватмана или торшона, кисть надо держать за середину и легко водить по бумаге. Чтобы провести выразительный мазок, нужно сочно положить краску на данное место и затем быстро снять стекающую, предупредив этим разлив краски книзу.

Совсем другие приемы понадобятся в набросках, тогда цвет берется во всю силу и без повторных наложений. Если кисть с краской касается листа бумаги своим концом, вся краска стечет на бумагу; если кисть плотно прижать к листу бумаги — часть краски отожмется в стороны. От того, как сделан мазок — концом кисти или ее боком, — зависят характер мазка, сила тона и т. д.

Работать акварельными красками в период обучения нужно только по наклонной поверхности. Первоначально наклон доски не должен превышать 30°; по мере того как учащийся нач-

нет овладевать техникой, привыкнет работать быстрее, наклон можно увеличить от 45 до 80–90°. При наклонной поверхности акварельная краска не застаивается и, стекая, дает прозрачные сочные тона. При работе же акварелью на горизонтальной поверхности будут получаться застои краски, случайные пятна, и работа примет весьма неприятный вид. Кроме того, при планшете в горизонтальном положении бумага пропитывается влагой и потом медленно сохнет.

Оборудование

В условиях работы в мастерской или в классе палитрой для красок может быть обыкновенная белая мелкая тарелка. На этюдах удобнее пользоваться металлической или пластмассовой палитрой. Тарелка удобна при наличии красок в тюбиках или круглых лепешечках, которые могут выниматься, а иногда наклеиваются на нее. В этом случае краски должны быть разложены в строгом порядке и всегда одинаково: сначала, например, идут желтые, потом оранжевые, красные, коричневые, наконец, синие и зеленые. Такой порядок, приучая глаз к одному и тому же месту, способствует автоматизму и наибольшей скорости в работе, что в живописи очень важно, рука машинально тянется к той краске, которая в данный момент нужна. Никогда не следует брать краску грязной кистью. Краски на палитре должны быть всегда чистыми и после работы хорошо промыты (так, чтобы вода на них не оставалась).

Пластиковый стакан — самая лучшая посуда для воды. В экскурсиях, на этюдах удобнее иметь металлический стакан или баночку.

Карандаш должен быть средней твердости. Подготовительный рисунок карандашом должен быть хорошо построен и умело расположен на листе. От композиции рисунка во многом зависит успех работы. Карандашный рисунок просвечивает сквозь слой акварельной краски, поэтому надо наносить только самое необходимое, легкими штрихами.

Ластиком пользоваться как можно реже, причем он должен быть мягким. Резинка портит, ранит бумагу и краска очень плохо покрывает ее в вытертых местах.

Каждый работающий акварелью должен иметь:

- ✓ хорошую бумагу, натянутую на подрамник (в экскурсиях очень удобны блоки из ватманской бумаги);
- ✓ краски;

- ✓ кисти;
- ✓ палитру;
- ✓ стакан или баночку для воды;
- ✓ карандаш среднего номера твердости;
- ✓ губку или чистую тряпочку;
- ✓ кусок бумаги для пробы;
- ✓ маленькую скамеечку или стул;
- ✓ мольберт легкий складной для работы на воздухе или планшет.

Очень удобно, если рабочая плоскость планшета покрыта водонепроницаемым материалом, а боковые края деревянного подрамника, укрепляющего его, дают возможность закрепить бумагу на клей (хотя для натяжки бумаги с помощью клея лучше использовать специальный планшет или лист фанеры толщиной около 1 см). Проверенным и очень удобным материалом для укрепления мокрой и сухой бумаги является пластиковое органическое стекло толщиной около 4 мм.

Клейкая бумажная строительная лента шириной около 4 см, клей ПВА (поливинилацетатный), металлические зажимы, кнопки — это материалы для разных способов крепления бумаги и ее фиксирования.

Контрольные вопросы

.....

1. Когда и где начала развиваться акварельная техника?
2. Какие особенности акварельной живописи вы знаете?
3. На какие виды делятся акварельные краски по своей кроющей силе?
4. Какие виды бумаги пригодны для акварельной живописи?
5. Какие кисти применяются в акварельной живописи?
6. Почему в акварельной живописи важен угол наклона основы?

4.5. Приемы работы акварелью

Содержание: ознакомиться с техническими способами и приемами работы акварельными красками: «по-сухому», «по-сырому», комбинированными техниками (рис. 4.4).

Цель: освоение приемов работы акварелью, знакомство с различными типами основ для работы в данной технике.

Результат: выполнение серии упражнений на формате А6, овладение приемами работы акварелью.



Рис. 4.4. Условная классификация акварельных техник и приемов

Упражнение 1. Заливка «по-сухому»

Бумагу прикрепите к мольберту (планшету). Оптимально наклоните картинную плоскость под углом 30°. Важно не допускать свободного сбегания краски. Разведите на палитре акварельную краску водой. Первый сочный мазок делается всей поверхностью кисти по ширине листа так, чтобы излишки краски собрались и зависли водяным валиком. Следующую порцию раствора краски с водой положите в образовавшийся валик. Продолжайте делать заливку по всей поверхности листа, кистью подталкивая краску в нужном направлении (рис. 4.5). Во избежание затертости бумаги старайтесь не проводить кистью по одному участку сырого листа более двух раз — оптимально либо сразу брать цвет насыщенно в один прием, либо многократно перекрывать его, давая каждому слою просохнуть. Последний способ используется при легком, прозрачном письме, а темные, глубокие тона желательно писать в один прием, чтобы не создавать «глухоты» краски.

Упражнение 2. Работа мазком «по-сухому»

При работе над упражнением желательно использовать несколько листов бумаги и вести работу сразу на всех одновременно. Наиболее подходящей для данного упражнения будет бумага с проявленной фактурой, например, акварельная. Разведите на палитре несколько (2–3) гармоничных цветовых пятен. Сначала нанесите на формат мазки одного цвета. Лишнюю краску, которая собирается в капли, снимите отжатой кистью. После нанесения первого слоя краски дайте ей просохнуть (пока просыхает первый формат, работайте со вторым, третьим, нанося на них первый слой мазков). Затем нанесите мазки второго цвета поверх мазков первого — и также дайте им высохнуть. После высыхания второго слоя мазков можно наносить третий и т. д. При использовании кистей разного размера и формы получатся разномасштабные мазки различной формы. Мелкие или широкие мазки придают живописи мозаичный характер, который передает микродинамику изображаемого (рис. 4.6).

Упражнение 3. Набрызг «по-сухому»

Акварель разведите на палитре водой и наберите на кисточку. Набрызгивание наносится на сухую бумагу с помощью кисточки: кисточку с раствором встряхивайте или постукивайте по ней —

капли получаются большого и среднего размеров (рис. 4.7). Если необходимо создать мелкие капли, то можно нанести краску на щетину зубной щетки и, взяв линейку, провести ею по щетине «на себя». Также мелкие капли получаются при использовании жесткой щетинистой кисточки. Можно набрызгивать чистой водой без краски на невысохшее акварельное пятно. При этом отпечаток капли будет светлее пятна.

Упражнение 4. Монотипия «по-сухому»

При выполнении упражнения акварель наносится на основу, в качестве которой могут использоваться стекло, бумага или ткань, размоченная и разложенная на твердой горизонтальной основе. Густые, вязкие краски можно сочетать с жидкими. Изображения на формате получаются в зеркальном отражении (рис. 4.8). Чистый сухой лист наложите на подготовленную основу и в зависимости от желаемого эффекта прижмите, разгладьте. Затем снимите и высушите. Процесс снятия листа с основы — место начала отлипа, направление движения, — очень важны для создания фактуры и формы цветowych пятен.

Упражнение 5. Отлип «по-сухому»

При выполнении упражнения краски можно наносить как на саму форму, так и непосредственно на бумагу. При нанесении краски на саму бумагу положите выбранный предмет сверху красочного слоя и дайте последнему высохнуть, не снимая с него форму. Важно при этом точно рассчитать время подсыхания акварели, а также направление движения и последовательность отлипа. Наиболее выразительно передают натуральную фактуру виды гладкой, мелованой бумаги (рис. 4.9).

Упражнение 6. Раздувание краски «по-сухому»

Этот прием достаточно легок в исполнении. Для его выполнения разведите акварельную краску с водой на палитре. Обмакнув кисть в краску, создайте на формате цветное пятно. Размер капли краски варьируется от маленькой капли до пятна крупного размера. Затем возьмите полую трубочку (корпус от шариковой ручки) и направленной струей воздуха разгоните пятно по бумаге (рис. 4.10). Большую роль в выполнении этого упражнения играет бумага. Наиболее выразительно передают пластику линий

виды гладкой, мелованой бумаги. Можно выполнять это упражнение на заранее затонированной бумаге. Тонировать можно легким раствором акварели (нанести на формат губкой быстро и ровно), крепким настоем чая, кофе.

Упражнение 7. Письмо по деформированной бумаге «по-сухому»

Для выполнения данного приема бумагу помните, получая линии заломов. Залома можно делать различного размера: крупные, средние, мелкие. После сминания бумагу слегка разгладьте. Залейте формат разведенной с водой акварелью. Акварель устремится к линиям заломов, образуя там более насыщенные по цвету пятна (рис. 4.11). Дайте просохнуть. Работу поместите между двумя тонкими листами бумаги и прогладьте с обратной стороны утюгом при низкой температуре.

Упражнение 8. Заливка «по-сырому» (мокрым по мокрому)

Для выполнения упражнения необходимо выбрать бумагу должной фактуры. В бумаге горячего прессования (гладкая фактура) меньше абсорбента, поэтому цвета будут «плавать» на поверхности дольше. Бумага холодного прессования (полугладкая фактура) и грубая бумага (сушка без отжатия) поглощают воду гораздо быстрее. Если наносить краску, когда на мокрой бумаге присутствует блеск, цвета будут распространяться на большие площади формата, создавая неопределенные формы. Когда нужно сделать мягкий, но не слишком рассеянный мазок, необходимо подождать, пока поверхность станет не глянцевой, но все еще сырой. Соотношение вода–пигмент также очень важно. Пока бумага еще влажная можно сделать корректировки. Тщательно промокните кисть и снимите краску с бумаги — влажная кисть поглощает больше воды, чем выпускает, поэтому она будет подбирать мокрый пигмент с поверхности работы. Используя фен, не придется ждать готовности нужного слоя для продолжения работы. Если нужно, чтобы бумага оставалась влажной в течение длительного времени, можно взять любую влагостойкую поверхность (стекло, пластик), положить на нее тонкую влажную хлопчатобумажную ткань, а затем лист бумаги, смоченный водой с обеих сторон. С помощью этого способа бумага будет удерживать воду в течение нескольких часов (рис. 4.12).

Упражнение 9. Растеки «по-сырому»

Растеки — технический прием, суть которого заключается в способности акварельных красок растекаться по влажному листу. Для этой техники лучше всего использовать бумагу с гладкой фактурой. Бумагу увлажните и положите на лист пластика, стекла. Краски смешайте на палитре и без помощи кисти вылейте на горизонтальную поверхность бумаги. Изменяя угол наклона картинной плоскости, определяется направление и интенсивность растеков цветового пятна (рис. 4.13). Для выполнения данного упражнения иногда применяется фен. Используя направленный поток теплого воздуха, художник контролирует процесс растеков водяной краски, останавливая его или, наоборот, придает динамику движению. При доработке образа можно использовать кисть и другие технические приемы (смывку, набрызг и др.).

Упражнение 10. «Выбирание» краски лезвием «по-сырому»

Перед тем, как выполнить упражнение, увлажните бумагу и наложите на нее краску пастозно. «Выбирание» краски лезвием начинают, когда на поверхности листа нет воды, а краска, подсыхая, приобретает матовый блеск. При этом получаются жесткие по силуэту, светлые мазки (рис. 4.14). В зависимости от качества бумаги и краски места, где краска выбрана, имеют более или менее насыщенный цветовой оттенок. Такое энергичное воздействие на поверхность лезвием может выдержать бумага плотная и не очень сильно размоченная. Краску с листа можно снимать и кистью. Для «выбирания» краски кисть моют, отжимают воду и энергичными движениями снимают краску с листа. Получающиеся пробелы имеют мягкий силуэт.

Упражнение 11. Смывка «по-сырому»

Смывка — широко распространенный прием в практике акварелистов. Смываемость краски в большой степени зависит от качеств бумаги, ее способности впитывать воду, а также от интенсивности краски. Значительный след после смывки оставляют голубая ФЦ, кармин, краплак красный и фиолетовый, изумрудно-зеленая, ярко-красная. Для того, чтобы получить контрастную смывку, лучше использовать бумагу гладкой фактуры. Сначала нанесите краску приемом «по-сырому». Места, предна-

значенные для смывки, поддерживайте мокрыми, добавляя туда воду кистью, остальные подсушите. Лист для смывания краски установите под острым углом к горизонтальной поверхности. Потоки воды из емкости (1–2 л) мягко сливайте на лист сверху (рис. 4.15). Также краску можно смыть увлажненной кистью для акварели. Для этого нанесите краску пастозно приемом «посырому», дайте чуть подсохнуть, поставьте лист под острым углом к горизонтальной плоскости и, выбрав необходимое место сверху листа, слейте на него сверху вниз воду с кисти. Кисть увлажняется несколько раз, до получения нужного эффекта. Смывание или «срыв» краски можно также осуществить и с сухого листа струей воды. Сушка готовой работы ведется на плоскости, слегка наклоненной относительно горизонтали.

Упражнение 12. Комбинированная техника: акварель + воск

В современной художественной практике часто используют воск, парафин. Их наносят на сухую бумагу перед началом живописи, согласно замыслу автора (рис. 4.16). Этот прием может быть повторен много раз на разных стадиях работы для перекрытия уже тонированных участков. Главное требование — сухая основа. Для данного приема лучше использовать плотную бумагу, которая в процессе высыхания не деформируется. Когда воск, парафин наносятся на белую бумагу, то они почти не видны, но в законченной работе сильно контрастируют с цветовыми пятнами. Это нужно учитывать перед началом работы.

Упражнение 13. Комбинированная техника: акварель + соль

Способность соли вбирать воду и, растворяясь, удерживать ее некоторое время, стала широко использоваться в акварельной живописи (рис. 4.17). Лист заливается пастозно. Краске необходимо дать чуть подсохнуть. Посыпанная на влажную поверхность цветового пятна обычная пищевая соль постепенно превращается в капельки воды. Соль крупного помола дает более выразительную фактуру, чем мелкая. Работа подсушивается. После высыхания применяется прием смывки.



Рис. 4.5. Примеры выполнения упражнения «Заливка «по-сухому»»

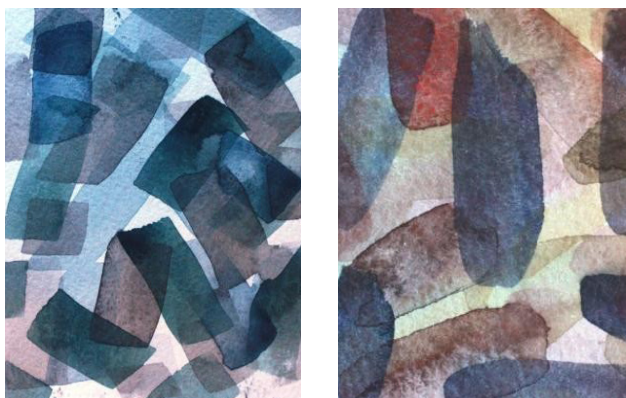


Рис. 4.6. Примеры выполнения упражнения «Работа мазком «по-сухому»»



Рис. 4.7. Примеры выполнения упражнения «Набрызг «по-сухому»»

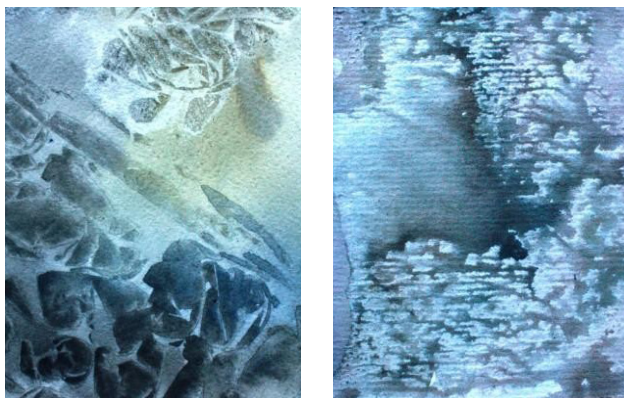


Рис. 4.8. Примеры выполнения упражнения «Монотипия «по-сухому»»

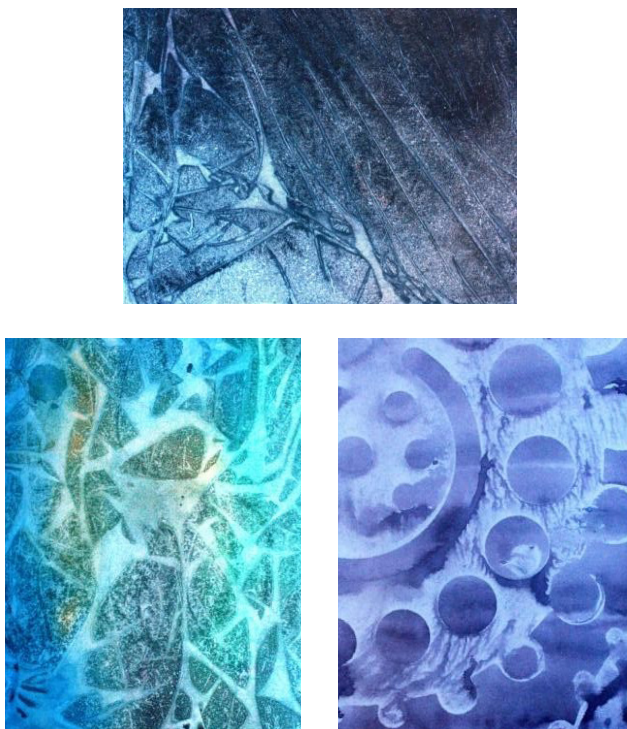


Рис. 4.9. Примеры выполнения упражнения «Отлип «по-сухому»»



Рис. 4.10. Примеры выполнения упражнения «Раздувание краски «по-сухому»»



Рис. 4.11. Пример выполнения упражнения «Письмо по деформированной бумаге «по-сухому»»



Рис. 4.12. Пример выполнения упражнения «Заливка «по-сырому»»



Рис. 4.13. Пример выполнения упражнения «Растеки «по-сырому»»



Рис. 4.14. Примеры выполнения упражнения ««Выбирание» краски лезвием «по-сырому»»



Рис. 4.15. Примеры выполнения упражнения «Смывка «по-сырому»»

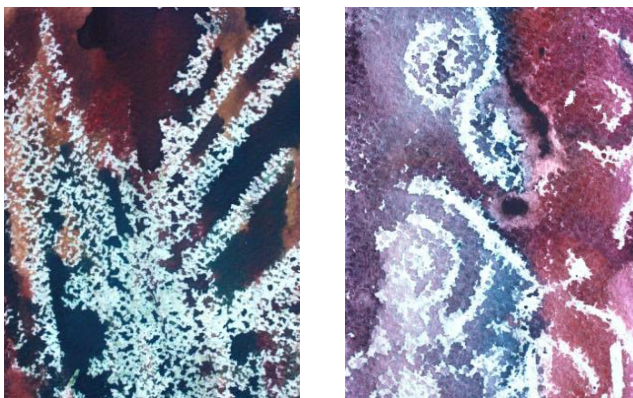
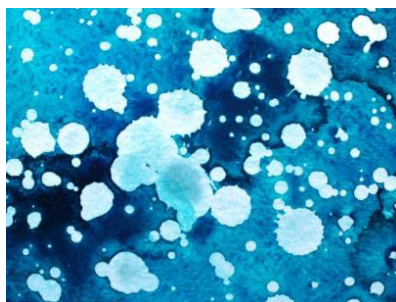


Рис. 4.16. Примеры выполнения упражнения «Акварель + воск»



Рис. 4.17. Примеры выполнения упражнения «Акварель + соль»

ГЛАВА 5. КЛЕЕВЫЕ КРАСКИ: ТЕМПЕРА, ГУАШЬ, АКРИЛ

5.1. Материалы и инструменты для живописи клеевыми красками

Клеевая живопись — техника живописи, в которой связующим веществом красок является клей (растительный или животный). В клеевой живописи краски кроющиеся, непрозрачные, живописная поверхность — матовая. Живопись теряет точность при недостатке или избытке клея. Большое содержание клея в краске приводит к блеску поверхности, краски приобретают повышенную интенсивность. В данной технике выполнялись росписи египетских саркофагов и погребальных пелен, живопись Древнего Востока, Средней Азии, Индии, Китая и Японии, настенные росписи XV в. в России, росписи второй половины XVIII—XIX вв. в общественных зданиях и церквях Европы и Америки (рис. 5.1).



Рис. 5.1. Андрей Рублев. Икона «Спас» из Звенигородского чина.
XIV—XV вв. Темпера на деревянной основе

Темперные краски — одни из древнейших. История темперы насчитывает более 3000 лет. До изобретения масляных красок, вплоть до XV–XVII вв., были основным материалом станковой живописи (прил. 17).

Темпера — краски, приготовленные на основе сухих порошковых натуральных пигментов и (или) их синтетических аналогов. Связующим веществом служат эмульсии — натуральные или искусственные, которые и определяют вид темперных красок: яичная, поливинилацетатная, казеиново-масляная, лаково-масляная и др. Темпера живопись многообразна по приемам и фактуре: она включает в себя как письмо тонким слоем, лессировками, так и густое, пастозное письмо. Темперой можно писать на любом основании: дереве, камне, грунтованном и негрунтованном картоне, бумаге, бетоне, стекле, штукатурке, линолеуме. Темпера краска занимает промежуточное положение между клеевыми (акварель, гуашь) и масляными красками. Так же как и клеевые краски, темперные разводятся водой, однако образовавшаяся после высыхания пленка не растворяется водой. От масляной краски темпера отличается более быстрым сроком высыхания и, в отличие от гуаши, — самой непрозрачной из всех красок, в тонких слоях довольно прозрачна. При высыхании темпера изменяет тон и цвет, а поверхность произведений, выполняемых в этой технике, матовая. Высохшая краска водостойка, поэтому темпера используется в монументальной живописи. Цвет и тон в произведениях более устойчивы к внешним факторам и дольше сохраняют изначальную свежесть в отличие от работ, выполненных маслом.

Цветовая колористика усиливается нанесением одного из покрывных лаков — фисташкового, акрилфисташкового, акрилстирольного, даммарного и др.

В настоящее время промышленным способом изготавливаются три вида темперы: *казеиново-масляная* — водорастворимая краска, состоящая из тонкоперетертых пигментов и связующего вещества (эмульсии льняного масла в водном растворе казеина); *поливинилацетатная*, связующим веществом которой является водная эмульсия синтетической поливинилацетатной смолы; *воско-масляная* (воско-масляная композиция с водными поверхностно-активными веществами (ПАВ)). Воско-масляная темпера фабрики «Гамма» разбавляется и водой, и растворителем (скипидар, уайт-спирит). Темпера этого типа имеет в своем составе достаточно эффективные ПАВ, которые в первые дни после нанесения на поверхность (палитра, холст, картон и т. п.) после

высыхания позволяют легко растворить и смыть краску водой. С одной стороны, это удобно (можно смыть засохшие краски с палитры и кистей; смыть засохший акрил достаточно сложно), с другой — ведение многослойной живописи требует внимательности и осторожности. Рисунок, сделанный 1–2 дня назад, очень легко растворяется водой при нанесении последующих слоев краски. Через 20–30 дней краска полимеризуется, становится нерастворимой в воде. При натирании шерстяной тканью поверхность красочного слоя приобретает небольшой блеск за счет мельчайших частиц выделившегося воска.

Гуашь — вид клеевых водорастворимых красок с примесью белил, более плотная и матовая, чем акварель. Термин возник в XVIII в. во Франции, хотя техника была известна еще в Средние века. Гуашью выполнялись книжные миниатюры, обычно в комбинации с акварелью (рис. 5.2). В эпоху Возрождения художники применяли технику гуаши для эскизов, картонов и других подготовительных работ, а также для портретных миниатюр. Впервые комбинацию двух техник, работая акварелью с добавлением белил, использовал художник-маньерист XVI в. Паоло Пино.

В эпоху Возрождения гуашевая краска широко применялась для создания портретных миниатюр и эскизов — она делала их яркими и насыщенными. В середине XIX в. произошел окончательный отрыв гуаши от акварели, было налажено отдельное производство гуашевых красок. Расцвет гуашевой техники живописи относится к концу XIX — началу XX в. Техника получила свое развитие в полотнах таких выдающихся мастеров, как Пабло Пикассо, Сальвадор Дали, Марк Шагал, Валентин Серов, Борис Кустодиев, Анри Матисс и др. Среди выдающихся произведений, выполненных в технике гуаши, — «Мальчик с собакой» П. Пикассо (1905), «Портрет Морозова» В. Серова (1910), «Хоровод» Б. Кустодиева (1912) и др. (прил. 18).

В России художники объединения «Мир искусства» писали гуашью большие станковые произведения, эскизы театральных декораций, костюмов, плакатов, используя ее декоративные качества (рис. 5.3, 5.4). Достоинства гуаши (плотность, матовость) живописцы использовали для создания смелых и выразительных эффектов на своих полотнах. И сегодня гуашевая техника живописи пользуется заслуженной популярностью у многих художников, рисующих пейзажи, портреты, натюрморты.



Рис. 5.2. «Бегство в Египет». Ок. 1420. Париж



Рис. 5.3. Лев Бакст. Эскиз костюма Тамары Карсавиной к балету «Жар-птица». 1910. Бумага, акварель, гуашь, карандаш

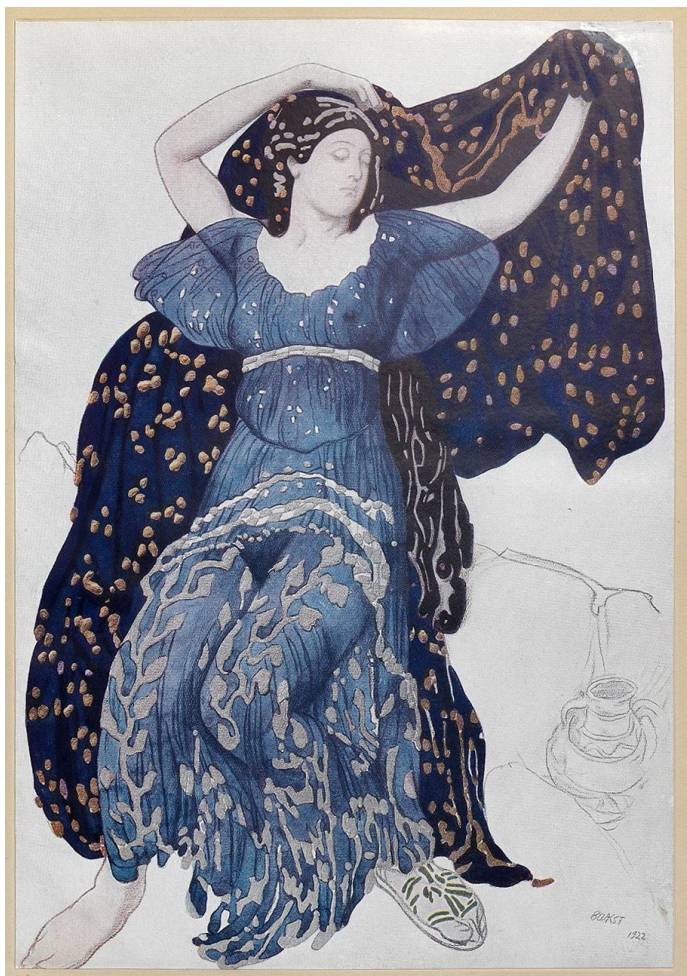


Рис. 5.4. Лев Бакст. «Нимфа». 1922. Бумага, акварель, гуашь, карандаш

Гуашь изготавливается из пигментов, клея с добавлением белил. При высыхании значительно изменяет цвет и светлоту. Гуашью можно работать не только на бумаге, но и на картоне, фанере, грунтованном холсте, ткани. Эта краска широко распространена в декоративной живописи. Слой сохнет от 30 мин до 3 ч. При смешивании толстым слоем может образовывать трещины. Для декоративных работ и оформления спектаклей выпускают

флуоресцентную и плакатную гуашь. Плакатная отличается от художественной кроющей способностью и цветовой насыщенностью, что достигается заменой цинковых белил каолином, менее разбеливающим краску и делающим ее более плотной, насыщенной и звучной.

Акриловые краски — водорастворимые краски на основе полиакрилатов.

Считается, что акриловые краски впервые появились в начале 50-х годов в Мексике во времена знаменитого Мексиканского мурализма, который возник в начале XX в.

Мурализм — это монументальная фресковая живопись, суть которой состояла в оформлении общественных зданий циклами фресок из истории страны, жизни и борьбы народа. Монументалисты воссоздали искусство ацтеков, майя, обратились к монументальному искусству Возрождения. Именно в Мексике перед учеными была поставлена государственная задача изобрести краски с новыми уникальными свойствами, которые можно было бы использовать в монументальной живописи не только в помещениях, но и на фасадах зданий.

Художники этой школы (Д. Ривера, Д. Сикейрос, Х. Ороско, Р. Гуттузо) заложили основы демократического национального искусства (прил. 19). Они же первыми экспериментировали с красками на основе различных смол. Так, Хосе Давид Альфаро Сикейрос сначала использовал для своих работ краску на основе пироксилина (1920—1940), основой которой являются синтетические полихлорвиниловые смолы. Пироксиллин к тому времени довольно широко применялся в промышленности, им окрашивались, например, машины. Но применить пироксиллин в живописи до Сикейроса никому в голову не приходило. Именно работа с такими смолами привела к изобретению современных акриловых красок. Сикейрос позже полностью перешел на акриловые красители при создании своих работ (рис. 5.5).

Первые акриловые краски «Магна» сначала были спиртовыми и появились на рынке в 1947 г. Их представляла нью-йоркская компания Wacoar Artists Colors. Эти краски предназначались именно для живописи. Вскоре технология была усовершенствована, спирт заменила вода, а область применения нового лакокрасочного продукта расширилась просто феноменально (рис. 5.6).



Рис. 5.5. Хосе Давид Альфаро Сикейрос. «Автопортрет». 1945

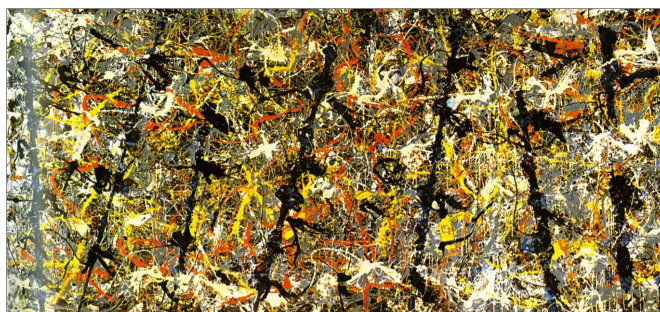


Рис. 5.6. Джексон Поллок. «Синие столбы». 1952

Акриловые краски, подобно другим водно-дисперсным краскам, могут быть разбавлены водой, при этом могут колероваться водными пигментными пастами, но после высыхания становятся стойкими к воздействию воды. При нанесении и во время всего срока эксплуатации не выделяют токсичных веществ, поскольку не содержат в составе растворителей органического происхождения.

Акриловые краски при высыхании становятся темнее. Они могут использоваться в качестве альтернативы масляной краске с применяемыми широко известными техниками. Высыхают очень

быстро — в этом их преимущество перед другими красками. Наносить можно как в очень жидком, разбавленном, так и в пастообразном состоянии, сгущаемым специальными сгустителями. При этом акрил не образует трещин, в отличие от масляных красок. Кладется краска ровной пленкой, немного блестит, не требует закрепления закрепителями и лаками, имеет свойство образовывать пленку, смываемую после высыхания только специальными растворителями.

Акриловые краски и лаки можно использовать на любой нежирной основе типа стекла, дерева, металла, полотна, холста и т. п. Свежая акриловая краска без труда удаляется с предметов водой, но при засыхании требует специальных растворителей. Обладает высокой светостойкостью, водо- и термоустойчивостью.

В зависимости от степени разведения водой или используемых наполнителей (гелей, паст, замазок, клеев) законченная акриловая картина может быть похожа на акварельные или масляные изображения, или иметь свою уникальную цветопередачу, недостижимую в других областях изобразительного искусства (рис. 5.7).



Рис. 5.7. Светлана Румак. «Ветер и мечты». 2007. Акрил

Контрольные вопросы

.....

1. Почему темперу, гуашь и акрил называют клеевыми красками?
2. Какие из клеевых красок самые древние?
3. Перечислите виды темперных красок.
4. Для каких видов работ использовалась гуашь в контексте истории?
5. Перечислите виды гуашевых красок.
6. Раскройте причину возникновения акриловых красок.

5.2. Приемы работы гуашью, темперой, акрилом

Содержание: ознакомиться с техническими способами и приемами работы гуашью, темперой, акрилом, комбинированными техниками.

Цель: освоение приемов работы гуашью, темперой, акрилом, комбинированными техниками.

Результат: выполнение серии упражнений, овладение приемами работы гуашью, темперой, акрилом.

Упражнение 1. Ровная поверхность

В работе художнику иногда необходимо получить ровную поверхность, залитую каким-либо цветом (рис. 5.8). Для выполнения данного упражнения можно использовать флейцевую синтетическую кисть. Для того, чтобы на поверхность листа гуашь ложилась ровно, необходимо смешать ее с равной частью клея ПВА или подмешать поливинилацетатную темперу. Применяемый клей ПВА до начала работы тестируется: на поверхность черного картона наносится мазок клея, сушится. Если после просушки не видно белого следа, то данный вид клея можно смешивать с гуашью для получения ровной поверхности цветового пятна. Краска с добавлением клея (темперы) наносится на поверхность листа в одном направлении — слева направо или сверху вниз.

Упражнение 2. Монотипия

Отличие монотипии, выполненной гуашевыми красками, от акварельной монотипии состоит в более насыщенном по цвету и фактуре оттиске. Для выполнения данного упражнения необходимо использовать бумагу с гладкой поверхностью. Гуашь наносите на основу — стекло, пластик, бумагу, ткань. Краски сме-

шайте согласно своему замыслу. Цветовое пятно накройте сверху листом гладкой сухой бумаги и прижмите, разгладьте. Затем лист снимите движением снизу вверх или по кругу и высушите (рис. 5.9).

Упражнение 3. «Выбирание» краски лезвием, штифтом

Отличие данного приема, выполненного гуашевыми красками, от «выбирания» краски лезвием в акварели состоит в том, что гуашевые (темперные, акриловые) краски имеют большую плотность, за счет которой на поверхности листа образуется рельеф (рис. 5.10). На лист пастозно нанесите краску. Затем лезвием, штифтом (исписанным стержнем от шариковой ручки, деревянной палочкой и др.) снимите верхний слой краски. Прием можно повторять несколько раз на разных этапах работы. Работу просушите.

Упражнение 4. Работа мазком

Отличие данного приема, выполненного гуашевыми красками, от работы мазком в акварели заключается в более быстром темпе выполнения. Гуашь, темпера, акрил — краски более густые по консистенции, нежели акварель. На слегка увлажненную кисть наберите с палитры первый цвет краски. Краску кладите пастозно, по сухому. На подготовленный лист бумаги нанесите краску мазками одного, затем второго, третьего цветов. Мазки слегка перекрывайте друг другом, создавая цветовое пятно. При использовании кистей разного размера пятно получается более динамичным (рис. 5.11). Работу просушите.

Упражнение 5. Работа мастихином

Данный прием эффектен и динамичен. Для работы понадобится мастихин любого размера и формы. На палитре замешайте 2, 3 цвета выбранной краски (гуашь, темпера, акрил). Мастихином (специальный «нож», или «мастерок», сделанный из нержавеющей металла или пластика), губкой или тряпкой забирайте краску с палитры и энергичным движением слева направо, сверху вниз наносите на поверхность листа. Лист предварительно можно затонировать, мазки мастихином накладывать поверх нижнего слоя краски (рис. 5.12). Работу просушите.

Упражнение 6. Набрызг

Данный прием эффектен и достаточно легок в исполнении. Осуществлять набрызг можно как на затонированную поверхность листа, так и на белый лист бумаги. Капли крупного размера можно получить, слегка разбавив краску водой и нанеся ее на кисть большого размера. Кисть энергично встряхните, либо, держа над поверхностью листа, слегка постучите по ней. Техника выполнения аналогична акварельной живописи. Для создания эффекта оверлепинга (наложения цветowych пятен друг на друга) можно использовать дополнительный лист бумаги, которым прикройте ту часть поверхности листа, куда не должны попадать брызги. В качестве защитной плоскости можно использовать любые предметы с четким контуром, высушенные растения (рис. 5.13). Работу просушите.

Упражнение 7. Комбинированная техника: гуашь + графит

Данный прием соединяет в себе ряд ранее перечисленных приемов, создающих фактурную поверхность (рис. 5.14). На поверхности листа выбранным материалом (гуашь, темпера, акрил), взятым пастозно по сухому, выполните приемы монотипии или «выбирания» краски штифтом, наложения мазком. Самое главное в данном случае — создать рельефную фактуру. Работу просушите. Затем боковой поверхностью грифельной палочки натрите фактуру краски, получая легкий металлический блеск поверхности. Фактура станет еще более выразительной.

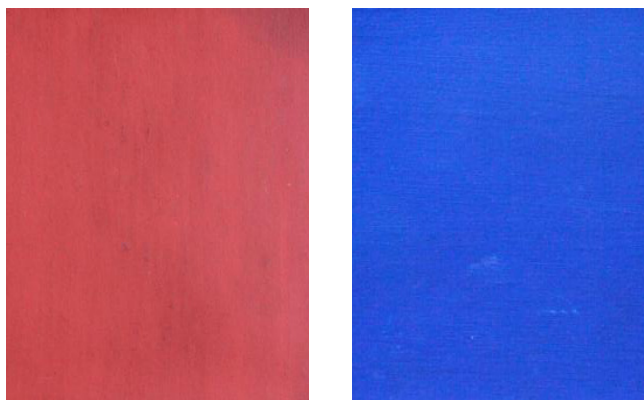


Рис. 5.8. Примеры выполнения упражнения «Ровная поверхность»



Рис. 5.9. Примеры выполнения упражнения «Монотипия»

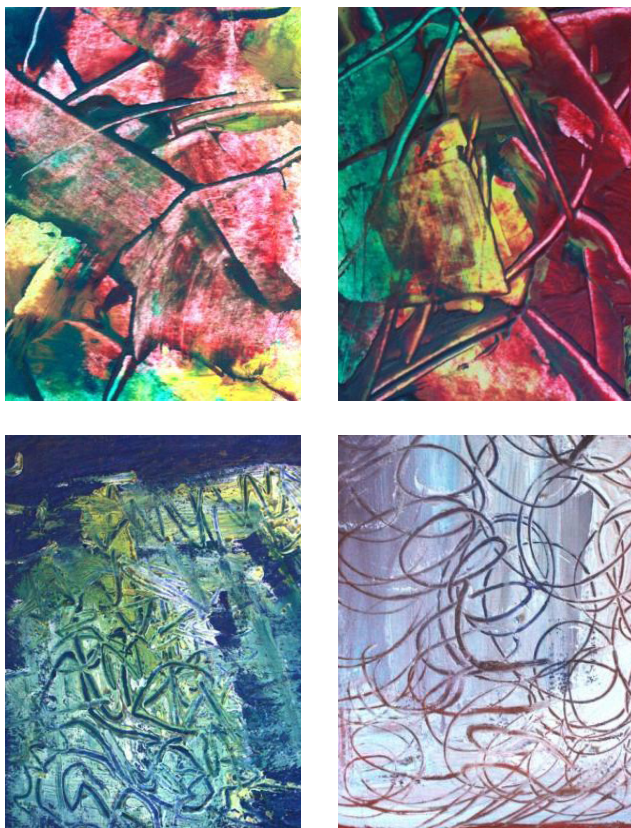


Рис. 5.10. Примеры выполнения упражнения ««Выбирание» краски лезвием, штифтом»

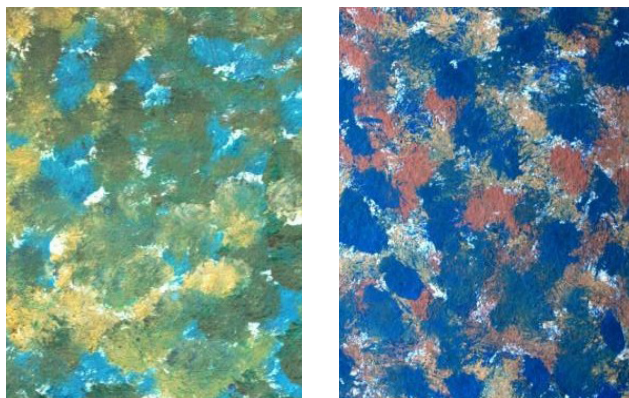


Рис. 5.11. Примеры выполнения упражнения при работе мазком

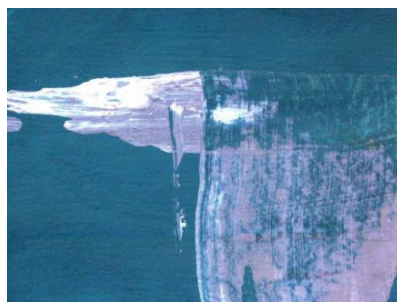


Рис. 5.12. Примеры выполнения упражнения при работе мастикхином

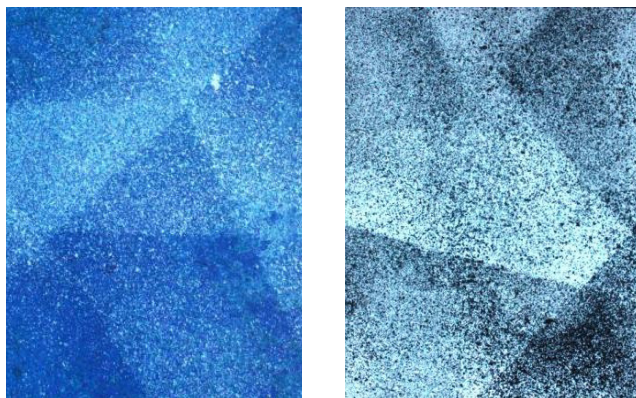


Рис. 5.13. Примеры выполнения упражнения «Набрызг»



Рис. 5.14. Примеры выполнения упражнения «Гуашь + графит»

ГЛАВА 6. МАСЛЯНАЯ ЖИВОПИСЬ

6.1. Масляная живопись. Пигменты, грунты, разбавители и растворители, сиккативы и пластификаторы

Масляная живопись — одна из живописных техник, использующая краски с растительным маслом в качестве основного связующего вещества.



Рис. 6.1. Ян ван Эйк. «Портрет мужчины в красном тюрбане». 1433. Национальная галерея, Лондон

Высыхающее растительное масло применяли еще в античности. Плиний упоминает льняное масло то как покрывной лак, то как материал, служащий для приготовления связующего вещества. Широкое применение в Европе масляная живопись получила в начале XV в. благодаря искусству нидерландского живописца Яна ван Эйка (рис. 6.1), хотя изобретателем масляной живописи (как считалось ранее) он все же не был. Братья ван Эйки усовершенствовали масло, научившись правильно наносить его на поверхность, подбирали грунт, а после и закрепитель (прил. 20). До этого самой распространенной краской была темпера.

Как выяснилось после разрушения Бамианских статуй Будды, масляная живопись была в ходу уже в VII в. до н. э.

Преимущества масляных красок:

✓ легко смешиваются;

- ✓ медленно сохнут, что позволяет вносить поправки во время работы, а также добиваться мягких цветовых переходов;
- ✓ при высыхании не темнеют, не высветляются, сохраняют насыщенность как при корпусном письме, так и при лессировке;
- ✓ льняное масло желтеет в темноте, но если поместить работу на свет, она снова вернется к прежнему состоянию;
- ✓ позволяют опробовать различные техники (прил. 21).

Пигменты

Масляные краски состоят из сухих пигментов минерального и органического происхождения и связующего вещества — специально обработанного высыхающего масла. Например, может применяться масло семян льна, мака или грецких орехов.

Пигменты представляют собой тонко измельченные порошки минерального или органического происхождения или приготовленные химическим путем, нерастворимые в воде и органических растворителях, но способные равномерно смешиваться с ними, образуя красочные составы (рис. 6.2).



Рис. 6.2. Пигменты

Природные пигменты получают путем размола, просева глинистых пород, содержащих окиси железа (железного сурика, мумии, охры). Они устойчивы к атмосферным воздействиям и свету, обладают не яркими, но разнообразными оттенками. Искусственные пигменты производятся на заводах. Они отличаются постоянным химическим составом и структурой, яркостью,

чистотой и насыщенностью цвета, который обусловлен соединением различных металлов (белила, зелень и др.).

Современные пигменты разнообразнее пигментов, использовавшихся ранее, и отличаются по ряду качеств: они менее токсичны, ярче и устойчивее (рис. 6.3).



Рис. 6.3. Минеральный пигмент азурит (медная лазурь)

Пигменты бывают прозрачные (лессирующие) и укрывистые (покрывные). Прозрачные пигменты прозрачны сами по себе и создают ощущение глянца и глубины в слое краски. Укрывистые непрозрачны и пропускают цвет основы только если их сильно разбавить, однако они не предназначены для лессировок. Прозрачные краски почти не теряют насыщенность при смешивании, укрывистые же быстро сереют, если смешать цвета. Старые мастера часто применяли лессировки для создания эффекта эмалевой гладкости живописной поверхности и предпочитали прозрачные краски. На палитрах импрессионистов, наоборот, все краски, за исключением ультрамарина, были укрывистыми.

Лучшие краски содержат всего один пигмент в максимальной концентрации. Но иногда, чтобы заменить токсичный, неустойчивый или дорогой пигмент, краску смешивают из нескольких пигментов. Часто так делают для того, чтобы придать красочному слою прозрачность там, где оригинал укрывист. Хотя большинство красок, полученных подобным способом, уступают оригиналу в чистоте и яркости, случается, что грамотно подобранная смесь ярче и чище оригинала. Единственное — в таких красках ни в коем случае не должно быть белил, так как краска будет абсолютно непригодна для темных глубоких смесей.

Для производства масляных красок наиболее популярно льняное масло. Качественное льняное масло имеет золотистый цвет и без запаха. Для белой и холодных красок часто используется маковое масло, так как оно почти бесцветно, но основанные на нем краски дольше сохнут и могут потрескаться. Лучшим считается масло холодного отжима (очищенные от оболочки и измельченные семена растений или плодов деревьев подвергают прессованию без дополнительного подогрева).

На свету и в присутствии воздуха масло «окисляется» и затвердевает, образуя прозрачную водоустойчивую пленку, удерживающую пигменты. Этот процесс не прекращается в течение 2–3 лет, за которые картина сначала существенно прибавляет в весе, а затем снова его теряет, но «подсохнуть» масло успевает за 4–12 дней. Полностью сухое масло очень хрупко и легко трескается при малейшем изгибе.

Некоторые пигменты «боятся» солнца, поэтому картину не следует держать на ярком свету слишком долго.

Чаще всего масляными красками пишут на льняном или хлопковом холсте, или на деревянной панели. Холсты бывают разными по виду, составу и размеру зерна. В магазине можно найти холст на картоне (самый дешевый, используется для первых ученических работ), на подрамнике (самый распространенный и удобный), в рулоне (используется профессиональными художниками или учащимися художественных колледжей, студентами).

Чтобы писать масляными красками на холсте, его сначала необходимо проклеить и нанести грунт, чтобы воспрепятствовать вытеканию масла из красок, обеспечить лучшее сцепление красочного слоя с поверхностью холста и придать основанию определенные фактуру и цвет. Для проклейки можно использовать желатин (три слоя) или 5%-ный рыбий клей (два слоя). Приготовление клея из желатина не представляет сложности: пачку желатина разбавляют в 0,5 л воды и оставляют набухать. Затем подогревают на водяной бане до полного растворения кристаллов. Дают остыть до комнатной температуры и флейцем наносят на поверхность холста. Можно студнеобразную массу втирать в холст шпателем, вгоняя клей в небольшие отверстия холста. После проклейки холст оставляют просыхать в горизонтальном положении при комнатной температуре. После полной просушки просматривают холст на просвет, убеждаясь, что все отверстия

заполнены. Так проводят три проклейки, шлифуют наждачной бумагой. Грунтуют в два слоя.

Грунты

От качества грунта напрямую зависят яркость красок и долговечность работы. При использовании прозрачных и полупрозрачных красок цвет грунта может определять общий колорит картины, а также, до некоторой степени, облегчать и ускорять работу над ней. Старые мастера умели пользоваться этим (желатин, мел, цветная гуашь — грунт под старых мастеров).

Виды грунтов: клеевой (акриловый), эмульсионный, казеиновый, масляный.

Самыми популярными являются *акриловые грунты* как наиболее простые в применении и легкодоступные. Акриловый грунт наносится в два тонких слоя на натянутый холст или другую поверхность и полностью высыхает в течение дня. Грунт легко окрашивается в любой цвет с помощью добавления к нему акриловых красок или сухих пигментов.

Масляный грунт: медленно сохнет, вызывает со временем пожелтение и потемнение краски. Состав: масло, мел, лак.

Эмульсионный грунт стоит между масляным и клеевым: если в нем мало масла — он ближе к клеевому, если много — масляному. Состоит из смеси клея (желатин) и масла (олифа), наполнителя (цинковые белила). Берется 1 часть клея, 1 часть цинковых белил и мела, 0,5 части олифы, 0,5 части желтка или клей, темпера, 0,5 чайной ложки льняного масла.

Казеиновый грунт: берется определенное количество мела и смешивается с таким же количеством воды, добавляется казеиновый раствор (100 г казеинового клея растворяют в 500 г воды, добавляют 30 г глицерина).

Приспособления

Для письма масляными красками наиболее популярны кисти из свиной щетины, использующиеся для грубой работы, и колонок для тонких деталей, а также синтетика. Но писать можно не только кистями, но и мастихином. Некоторые художники работали даже пальцами (Тициан), хотя некоторые пигменты токсичны (свинцовые белила) и легко проникают в кожу.

Краски смешивают на палитре кистью или мастихином. Чтобы избежать химических реакций пигментов и сохранить яр-

кость красок, не следует смешивать более трех пигментов сразу — к оттенку надо идти кратчайшим путем.

Палитрой может служить деревянная дощечка, вощеная бумага, керамическая плитка или кусок стекла. Лучше использовать стекло, так как оно не впитывает масло, не реагирует с пигментами, легко очищается скребком и под него можно подложить бумагу такого же цвета что и грунт, что существенно облегчает подбор и смешивание цветов. Часто используются профессиональные палитры из промасленного дерева, пластика или оргстекла.

Разбавители и растворители

Масляная краска не растворима водой (рис. 6.4). Чтобы разбавить краску или сполоснуть кисти, используют скипидар или любой другой разбавитель — достаточно чистый, чтобы полностью испариться, не оставляя жирных пятен или других загрязнителей, способных испортить краску (уайт-спирит, пинен и др.). Сильно разбавлять краску нельзя: она может не прилипнуть к предыдущему слою, если в ней не содержится достаточно масла. Минеральные растворители могут способствовать выцветанию краски.

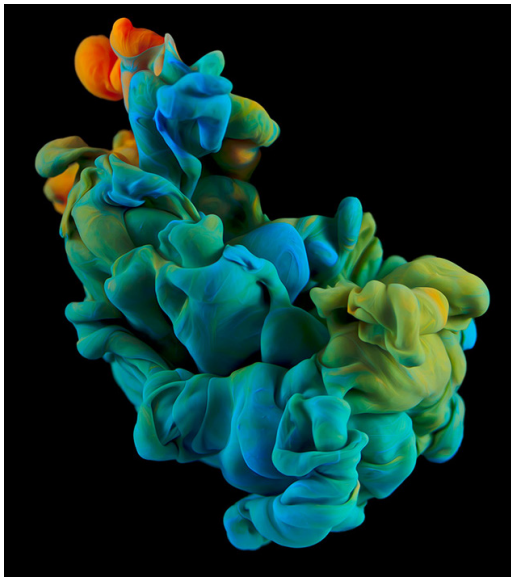


Рис. 6.4. Капля масляной краски в воде

Наиболее часто в процессе работы применяется разбавитель «Тройник» (рис. 6.5). В его состав входят уплотненное льняное масло, лак даммарный, скипидар и изопропиловый спирт. Введение в краски «Тройника» позволяет сделать их более яркими и насыщенными, добавляет глянцевоности. Также применимы разбавители № 1 (в состав входит уайт-спирит и скипидар) и № 2 (уайт-спирит). Эти разбавители применяются для смывания краски с полотен, палитр, кистей. Для разбавления лаков не пригодны.



Рис. 6.5. Разбавители для масляной живописи

Разбавитель № 4 состоит из пинена. Применяется для разведения художественных красок и лаков. Может использоваться в ответственных художественных работах, так как со временем не желтеет. Введение его в лессирующие краски улучшает их оптические свойства.

В состав «Разбавителя масляного» помимо льняного масла входят и уайт-спирит, и сиккатив. Дополнительные компоненты позволяют разбавлять краски, не увеличивая время их высыхания. В верхних слоях картины для разжижения краски лучше использовать небольшое количество льняного уплотненного масла. Для увеличения вязкости очищенное и отбеленное льняное масло дополнительно обрабатывают путем термической полимеризации. Изготовленные таким образом масла называются уплотненными. Добавление уплотненного льняного масла позволяет увеличить блеск и прозрачность красок, не снижая их консистенцию. Применяется в масляной живописи в качестве разбавителя красок. Пленка этого масла более влагостойка, ме-

нее склонна к пожелтению по сравнению с маслом льняным рафинированным. Рекомендуется вводить при лессировках. Уплотненное масло придает краскам улучшенные оптические свойства. Масло льняное также применяется в живописи при изготовлении клеема масляных грунтов, в качестве промежуточного слоя для улучшения адгезии красочных слоев. Добавление в краски льняного масла снижает их консистенцию, улучшает разносимость и увеличивает яркость. Вводить льняное масло в краски, особенно холодных тонов, следует с осторожностью. Избыток масла со временем может привести к пожелтению красочного слоя.

Кисти перед мытьем тщательно вытирают тряпкой. После мытья растворителем кисти моют теплой водой с шампунем и тщательно вытирают. Хранят кисти обычно вертикально в стакане, головой вверх, чтобы они быстрее высыхали и не теряли форму.

Для придания масляным краскам блеска к ним подмешивают специальные лаки и смолы (рис. 6.6). Краски могут потрескаться от избытка лака, поэтому лаков и смол не рекомендуется добавлять более 10 % от объема краски.



Рис. 6.6. Лаки для масляной живописи

При работе с лаком следует использовать растворитель, способный данный лак полностью растворить. Если растворитель недостаточно сильный, то некоторые компоненты лака могут выпасть в осадок. Если такой лак смешать с краской, то она, скорее всего, потеряет свой блеск. Иногда этот эффект используют для получения более прозрачного, но в то же время более хрупкого лака.

Лак пихтовый применяется для разведения масляных красок. Состоит из раствора пихтовой смолы в пинене или скипи-

даре. Пленка лака имеет обратимый характер, после высыхания легко растворяется растворителем. Время высыхания — до 4 ч.

Лак даммарный применяется для разведения масляных красок, пентамасляных и алкидных художественных красок, покрытия законченных произведений живописи. Состоит из раствора смолы даммара в пинене или скипидаре. Пленка лака имеет обратимый характер, после высыхания легко растворяется растворителем. Время высыхания — 12 ч.

Лак ретушный применяется в качестве промежуточного слоя для предотвращения жухлости и усиления адгезии красочных слоев. Состоит из смолы даммара и пластификатора в уайт-спирите с добавлением активных растворителей. Пленка лака имеет обратимый характер, после высыхания легко растворяется растворителем. Время высыхания — 30 мин.

Сиккативы и пластификаторы

В современные краски часто добавляют вещества, ускоряющие высыхание, так называемые сиккативы: НФ-3 (нафтенат магния), НФ-4, НФ-5 (нафтенаты кобальта), НФ-8 (нафтенат железа). Их следует добавлять умеренно — не более 8 %, иначе это может привести к разрушению лакокрасочной пленки. Быстро сохнувшие краски очень удобны, но могут потрескаться через несколько лет, когда краска полностью высохнет. Иногда, напротив, используют специальные краски, которые сохнут медленнее. Это нашло применение в технике алла прима, подразумевающей выполнение картины за один сеанс.

Пластификаторы — добавки к красочным составам для улучшения механических, физико-химических свойств и качественных характеристик пленок связующих веществ (добавлять не более 10–12 %). Законченную полностью высохшую картину (2–3 года после написания) часто покрывают лаком, чтобы выровнять тон и защитить картину от разрушения (рис. 6.7).

Лак фиксатив предназначен для закрепления рисунков, выполненных карандашом, углем или пастелью. Наносится на поверхность при помощи пульверизатора. Это раствор поливинилацетата и этилового спирта. Время высыхания — 15 мин.

Лак акрил-стирольный применяется для покрытия законченных произведений живописи. Состоит из раствора полибутилметакрилата и стиролакрилатного сополимера в пинене (или скипидаре) и этилцеллозольве. После высыхания дает обрати-

мую пленку, стойкую к воде. Лак и его пленка почти бесцветны. Время высыхания — 24 ч.



Рис. 6.7. Лаки для масляной живописи

Контрольные вопросы

.....

1. Назовите преимущества масляных красок.
2. Какие виды пигментов используются для производства масляных красок?
3. Охарактеризуйте прозрачные и укрывистые масляные краски. Какие условия хранения масляной живописи вам известны?
4. Как подготовить основу для масляной живописи?
5. Какие кисти наиболее пригодны для масляной живописи?

6.2 Характеристика отдельных масляных красок

































Ниже представлена цветовая таблица художественных масляных красок.









































Краски на основе неорганических (минеральных) пигментов

Белила

Белила цинковые. Вследствие ядовитости свинцовых белил попытки приготовить белила из других материалов предпринимались давно. В 1780 г. французским химиком Бернаром Куртуа были приготовлены белила из цинка, но краска получилась очень дорогой и, не имея успеха, скоро была забыта. Только в 1840 г. удалось получить из цинка дешевую неядовитую краску, которая могла конкурировать со свинцовыми белилами во всех отношениях. После этого производство белил из цинка получило широкое распространение.

Художественные масляные краски

							
Белила титановые ■ ***	Белила цинковые ■ □ ***	Неаполи- танская желто-па- левая ■ ***	Неаполи- танская телесная ■ ***	Неаполи- танская желтая ■ **	Строн- циановая желтая ■ *	Кадмий лимонный ■ **	Кадмий желтый светлый ■ ***
							
Кадмий желтый средний ■ ***	Кадмий желтый темный ■ ***	Индийская желтая □ **	Кадмий оранжевый ■ ***	Неаполи- танская розовая ■ ***	Коралло- во-розовая ■ **	Петербург- ская розо- вая ■ **	Киноварь (имитация) ■ **
							
Кадмий красный светлый ■ ***	Кадмий красный темный ■ ***	Крапlak красный прочный □ **	Крапlak розовый прочный □ **	Петер- бургская лиловая ■ **	Крапlak фиолето- вый проч- ный □ **	Марганцо- вая фио- летовая светлая ■ □ ***	Кобальт фиолето- вый свет- лый □ **
							
Кобальт фиолетовый темный ■ □ ***	Ультра- марин розовый ■ □ **	Ультрама- рин фиоле- товый ■ □ **	Королев- ская голу- бая ■ **	Турецкая голубая ■ ***	Небесно- голубая ■ □ **	Церулеум ■ □ ***	Кобальт синий средний ■ □ ***

							
Кобальт синий спектраль- ный ■ □ ***	Ультра- марин светлый ■ □ **	Ультра- марин темный ■ □ **	Голубая ФЦ □ **	Берлин- ская лазурь ■ □ **	Индиго ■ □ **	Хром- кобальт зелено-го- лубой ■ **	Хром- кобальт сине-зеле- ный ■ **
							
Бирюзовая □ **	Турецкая зеленая ■ ***	Малахито- вая светлая ■ ***	Зеленая «ФЦ» □ **	Изумруд- ная ■ □ **	Англий- ская зеле- ная светлая ■ □ ***	Англий- ская зеле- ная темная ■ □ ***	Оксид хро- ма ■ ***
							
Кобальт зеленый светлый ■ ***	Кобальт зеленый темный ■ ***	Травяная зеленая □ **	Оливковая ■ □ ***	Виридоно- вая зеленая ■ □ *	Зеленая Тавуш □ ***	Глауконит □ ***	Зеленая Бжни □ ***
							
Волконско- ит □ ***	Аракатская зеленая □ **	Оливковая Арзакан □ ***	Охра свет- лая ■ □ ***	Охра жел- тая ■ □ ***	Охра жел- тая Мец- кар □ ***	Охра золо- тистая ■ □ ***	Охра тем- ная Котайк ■ □ ***
							

Золотистая Арзакан □ ***	Желтая Вайк ■ ***	Желтый травертин □ ***	Оранже- вый тра- вертин □ ***	Охра крас- ная ■ ***	Шахна- зарская красная ■ □ ***	Красно- коричневая Севан ■ ***	Вишневая Мецкар ■ □ ***
							
Гутан- карская малиновая ■ ***	Гутан- карская фиолетовая ■ **	Вишневая Тавуш ■ **	Англий- ская крас- ная ■ ***	Индийская красная ■ ***	Капут- мртуум темный ■ ***	Тиоиндиго красно-ко- ричневая □ *	Коричне- вая светлая Севан ■ □ ***
							
Фиолето- во-серая Лори ■ □ ***	Фиолетово- коричневая севан ■ □ ***	Сиена на- туральная ■ □ ***	Сиена жженая ■ □ ***	Красно- коричневая Вайк ■ ***	Марс жел- тый про- зрачный □ ***	Марс оранжевый Прозрач- ный □ ***	Марс ко- ричневый Светлый ■ □ ***
							
Марс ко- ричневый темный ■ □ ***	Марс ко- ричневый темный прозрач- ный □ ***	Ван-дик коричне- вый ■ □ *	Умра на- туральная ленинград- ская ■ ***	Умра жже- ная ■ ***	Петербург- ская серая ■ **	Серая Пейна ■ □ **	Черный травертин ■ □ ***
							

Марс чер- ный ■ ***	Марс черный «теплый» ■ ***	Кость жженая (имитация) ■ ***	Сажа газо- вая ■ **				
------------------------	-------------------------------------	--	------------------------	--	--	--	--

Условные обозначения:

- — укывистые краски;
- □ — полупрозрачные краски;
- — прозрачные краски;
- *** — светостойкие краски (для белил — маложелтеющие краски);
- ** — среднесветостойкие краски;
- * — малосветостойкие краски.

Белила готовятся на основе окиси цинка высшего сорта, получаемой из электролитного цинка, и связующего, в состав которого входят ореховое и льняное масла. Такое связующее обеспечивает наиболее прочную пленку белил, являющихся самой употребляемой краской в масляной живописи, хотя эти белила со временем могут вызвать слабое пожелтение в экспозициях (из-за масла). При введении в качестве связующего нежелтеющего макового масла (чем обычно грешат даже лучшие зарубежные фирмы) белила имеют тенденцию к растрескиванию красочной пленки.

Цинковые белила обладают пластичной, легкой пастой, относительно медленно высыхающей (15 суток). Для ускорения высыхания можно добавить немного свинцовых белил (10–15 % от объема). Цинковые белила образуют пленку, обладающую хорошей адгезией (адгезия масляных красок — степень сцепления красочного слоя с грунтом; определяется через 5 месяцев после полного высыхания красочного слоя с помощью специального прибора; максимальное значение адгезии по показаниям прибора составляет 45 мм), но со временем несколько теряют свою первоначальную эластичность. На свету они не утрачивают свою белизну даже при наличии сероводорода, чем отличаются от свинцовых белил. В темноте желтеют, но, будучи выставленными на свет, принимают первоначальный вид. Со всеми светопрочными красками дают прочные разбелы, всегда более холодные, чем разбелы свинцовых белил.

Белила свинцовые. Свинцовые белила были известны еще в глубокой древности. О них упоминают Диоскорид, Теофраст, Витрувий и Плиний. Греки называли краску «псимитион», римляне — «церусса». В Средние века производством краски занимались главным образом венецианцы, а позднее голландцы. Позже производством белил славился город Кремниц в Венгрии, по имени которого одно время назывался высший сорт свинцовых белил, далее — Кремс в Австрии.

Готовятся свинцовые белила на основе специально выпускаемого пигмента (основной — углекислый свинец) и связующего, состоящего из орехового и льняного масел. По сравнению с цинковыми белилами обладают более тяжелой и несколько вязкой пастой, высыхающей значительно быстрее (до 10 суток). Более укрывистые, дают хорошую пленку, обладают хорошей адгезией (не менее 20 мм) и эластичностью.

Имеют свойство темнеть в экспозициях, что связано с наличием сероводорода в помещениях. Ядовиты. С другими красками образуют разбелы теплых оттенков.

Белила свинцово-цинковые. Эти белила являются смесью цинковых и свинцовых белил в соотношении 1:1 (по весу), обладают пластичной и легкой пастой. Светопрочны сами по себе в смесях с другими светопрочными красками. Имеют преимущество перед цинковыми белилами по скорости высыхания, эластичности и красящей силе. В то же время унаследовали в некоторой степени отрицательные свойства свинцовых белил: ядовитость и склонность к потемнению от действия сероводорода.

Адгезия — не менее 20 мм. Время полного высыхания — до 10 суток.

Белила титановые. Первые попытки применения в красочном деле соединений титана относятся к 1870 г. С 1912 г. в Норвегии велись опыты по получению титановых белил, и в 1920 г. эти белила появились в продаже. Изготавливаются из высококачественной двуокиси титана.

Титановые белила обладают хорошей пастозностью, самой высокой укрывистостью и разбеливающей способностью, не уступая по белизне цинковым белилам. Не ядовиты. С цветными красками образуют разбелы холодного оттенка.

Адгезия — не менее 25 мм. Время высыхания — до 13 суток.

Кадмиевые краски

Металл кадмий близок по своим свойствам к цинку и в соединениях с ним встречается в цинковой руде. В чистом виде получен в 1817 г. Сернистые соединения кадмия находятся в природе в виде минерала гренокита; по химическому составу он тождествен кадмиевым краскам, которыми пользуются живописцы. Гренокит имеет различные оттенки — от желтого до оранжевого, но так редок, что никакого практического применения иметь не может. Сернистые соединения кадмия получены искусственным путем Меландри в 1829 г., после чего и началось использование желтых и оранжевых кадмиевых красок в живописи. Красные кадмиевые краски появились позднее, в России стали употребляться в начале XX в.

Кадмий лимонный. Краска имеет холодный цвет, очень чистый по тону. Паста пластичная, легкая, стабильная.

Краска кроющая, после высыхания не меняет тона. Светопрочная. При смешении со светлыми синими красками дает яркие и чистые зеленые оттенки.

Пасты красок **кадмия желтого светлого, кадмия желтого среднего, кадмия желтого темного** пластичные, легкие и стабильные, средней кроющей способности и интенсивности. По своим цветовым свойствам в палитре незаменимы. После полного высыхания остаются такими же чистыми и насыщенными, какими были после нанесения на грунт. Светостойкие.

Для разведения рекомендуется пользоваться льняным и ореховым отбеленными маслами. От добавления пинена и разбавителя № 2 (уайт-спирита) цвет несколько тускнеет.

Адгезия красок к грунту — не менее 20–30 мм. Продолжительность высыхания — до 19 суток.

Краски **кадмия оранжево-красного, кадмия красного светлого, кадмия красного темного, кадмия красного пурпурного** отличаются друг от друга тоном — от теплого оранжевого до малинового холодного. Обладают большой цветовой насыщенностью, чистотой и яркостью. Относятся к группе кроющих красок (с увеличением кроющей способности к более темным). Светопрочные.

Пасты пластичные, легкие, стабильные. Адгезия — не менее 20–30 мм. Продолжительность полного высыхания — до 15 суток.

Для разбавления красок лучше всего пользоваться льняным, отбеленным или ореховым маслами.

Кобальтовые краски

Первой кобальтовой краской, вошедшей в живопись, была смальта, открытие которой относится к середине XVI в. Смальта является одним из видов синего кобальтового стекла, обращенного в порошок, а потому и не имеющего кроющих способностей. Вследствие дороговизны натурального ультрамарина смальтой очень часто пользовались мастера эпохи Возрождения, хотя краска вызывала немало затруднений из-за отсутствия у нее способности крыть на масле.

Рецептуру синей кобальтовой краски, обладающей всеми необходимыми для живописи свойствами, удалось разработать значительно позже, в 1804 г. В 50-е годы XIX в. открыт кобальт фиолетовый, в конце XIX в. — зеленая кобальтовая краска.

Кобальт синий. Краска синего цвета средней интенсивности, лессирующая, в корпусном мазке обладает большой цветовой насыщенностью и чистотой. Паста очень пластичная, легкая. По грунту разносится легко, до тонких лессирующих слоев. При высыхании в условиях недостаточной освещенности несколько зеле-

неет вследствие пожелтения льняного масла, входящего в состав связующего. Краска светостойкая, обладает хорошей адгезией к грунтованному холсту (не менее 25–30 мм). Продолжительность полного высыхания — до 13 суток.

Кобальт синий спектральный. Синяя краска теплого спектрального тона, очень похожа на ультрамарин. Являющийся ее основной пигмент виллемитового типа получают путем прокаливания смеси из окислов кобальта, цинка и кремния при очень высокой температуре. Обладает средней интенсивностью, в тонких слоях лессирует. Эта краска, будучи положена корпусно, в отличие от ультрамарина, сохраняет свой тон, не давая свойственного ультрамарину потемнения при высыхании, и не проявляет никаких признаков «ультрамариновой болезни».

Краска светостойкая, адгезия к грунтованному холсту — 25–30 мм. Продолжительность высыхания порядка 14 дней.

Кобальт фиолетовый светлый. Краска розовато-фиолетового цвета, лессирующая, пластичная и легкая. В работе удобна. Достаточно светостойкая, дает прочные смеси со всеми светостойкими красками палитры. Обладает невысокой интенсивностью, но хорошей пастозностью. Адгезия — не менее 25–39 мм. Продолжительность полного высыхания составляет 13 суток.

Кобальт фиолетовый темный. Краска характерного фиолетового цвета, лессирующая, средней интенсивности, пластичная. Светостойкая сама по себе и в смесях со всеми светостойкими красками, обладает хорошей пастозностью. Адгезия — не менее 25–30 мм. Продолжительность полного высыхания — до 15 суток.

Кобальт зеленый темный. Темно-зеленая кроющая краска со слегка синеватым оттенком. Разбел ее зеленовато-синий. Обладает средней интенсивностью, пластична, стабильна, светопрочна. Смеси ее (за исключением смесей с красками на пигментах с органической основой и с ультрамарином) также светопрочны. Адгезия к грунтованному холсту — не менее 30 мм. Продолжительность высыхания — до 15 суток.

Кобальт зеленый светлый. Светло-зеленая краска характерного цвета и оттенка, небольшой интенсивности, кроющая. Обладает рядом положительных свойств: пластичная и стабильная, постоянная в цвете и прочная в пленках. Безопасна в смесях со светопрочными красками. Хорошая адгезия — не менее 30 мм. Срок полного высыхания порядка 13 суток.

Кобальт зеленый светлый, с холодным оттенком. Отличается от предыдущей краски более холодным и голубоватым оттенком. В остальном — аналогична.

Церулеум. Светло-синяя оловянно-кобальтовая краска слегка зеленоватого тона, обладающая хорошей пастозностью. Особенностью ее является сохранение постоянного цвета при искусственном освещении экспозиций. Светопрочная. Адгезия к грунтованному холсту — менее 30 мм. Срок полного высыхания — до 13 суток.

Ультрамарин. Натуральный ультрамарин появился в живописи не ранее XV в., в природе встречался крайне редко и потому продавался по очень высокой цене. Это давно понуждало к открытию новых способов производства синих красок, которые могли бы удовлетворить острую потребность в них. В 1827 г. французскому химику Жану Батисту Гиме удалось найти искусственный способ приготовления ультрамарина (ультрамарин Гмелин), и очень скоро технический метод добывания краски стал основой промышленного производства ультрамарина. Со времени открытия ультрамарина (искусственного) было предложено много способов и рецептов для его изготовления. В России искусственный ультрамарин получается методом длительного обжига зашихтованных всухую каолина, серы, кремнистых добавок и каменного угля.

Ультрамарин — краска синего цвета средней светостойкости, полупрозрачная, бывает двух оттенков: темного и более светлого. Адгезия — не менее 20 мм. Продолжительность полного высыхания — до 13 суток.

При соблюдении условий хранения и экспозиции картины, выполненные с применением ультрамарина, сохраняются без видимых изменений. При повышенной влажности они, как бы ни были хорошо просушены, очень быстро могут потерять масляную фактуру, становятся мутными, серыми, бесцветными. Это явление называется «ультрамариновой болезнью», которая заключается в следующем: ультрамариновые краски имеют особенность (что рассматривается как недостаток) поглощать влагу из воздуха и конденсировать ее; влага эта со временем нарушает строение красочного слоя, лишает его однородности, а следовательно, и прозрачности. В данном случае происходит лишь оптическое изменение красочного слоя. Несколько замедляет ход процесса

применение живописного или покрывного лака, но это приводит к тому, что корпусные места, написанные цельной краской, выглядят почти черными, что, конечно, нежелательно.

Хромовые краски

Окись хрома была открыта в 1793 г. Не известно, когда этот минерал стал применяться в живописи. В 1838 г. было получено новое соединение хрома — его водная окись, которая стала вскоре использоваться в виде изумрудной зеленой краски. Позднее для той же цели были предложены фосфорные соединения.

Окись хрома. Краска зеленого цвета теплого и мягкого тонов. Очень сильно кроющаяся, несколько тяжелая под кистью. При нанесении по грунту быстро «садится», и чтобы иметь возможность дать очень тонкий слой, необходимо пасту дополнительно развести льняным маслом или лаком.

Отличается хорошей адгезией (не менее 20 мм) и большой прочностью пленки. Светостойкая сама по себе и в смесях с другими светостойкими красками. Продолжительность высыхания — до 13 суток.

Стронциановая желтая. Краска лимонно-желтого цвета, кроющаяся, глуховатая. Паста ее пластична, легка и стабильна. При высыхании не меняет тона, давая прочную эластичную пленку, которая со временем слегка зеленеет. Дает яркие тона с изумрудной зеленой и марганцевой голубой. Смеси с другими красками, кроме желтых светлых и краплака, светостойкие. Имеет хорошую адгезию к грунтованному холсту — не менее 25 мм. Срок полного высыхания — 13 суток.

Изумрудная зеленая. Краска ярко-зеленого цвета холодного тона. Разбел ее белилами синевато-зеленый, очень чистый. Обладает сравнительно небольшой интенсивностью, но в накраках имеет вид очень глубокой краски большой цветовой чистоты и насыщенности, особенно после высыхания.

Краска лессирующая. Обладает легкой пастой, не требует дополнительного разведения даже для нанесения очень тонких лессирующих слоев. Если необходимо развести краску, то не рекомендуется применять пинен или разбавитель № 2, так как краска потеряет яркость, насыщенность цвета и станет матово-белой. Разводить рекомендуется уплотненным льняным маслом. Следует избегать излишка масла, так как оно придает накраке пожелтение.

Светопрочная сама по себе и в смесях со светопрочными красками. Адгезия к грунтованному холсту — не менее 45 мм. Полное высыхание происходит через 13 суток.

Волконскоит (как окись хрома). Единственная в своем роде краска, имеющаяся только в России. Обладает характерным темно-зеленым цветом. В высшей степени глубока и лессировочна, но в то же время обладает слабой интенсивностью. В пасте пластичная, легкая, светостойкая. Находит применение в лессировках. Добавление волконскоита к пастозным краскам довольно резко сказывается на ослаблении их пастозности.

Волконскоит не рекомендуется наносить толстым слоем, так как со временем это может привести к растрескиванию. Качество грунта здесь играет доминирующую роль, так как на плохом грунте часть связующего уйдет из краски и прочность ее пленки ослабнет. Наносить непосредственно на клеевой грунт недопустимо.

Краска светостойкая. Адгезия — не менее 45 мм. Время полного высыхания такое же, как и у окиси хрома — 13 суток.

Земля зеленая (как окись хрома). Является разновидностью волконскоита. Отличается от него более теплым и более темным оттенком. Обладает теми же свойствами.

Хром-кобальт сине-зеленый, хром-кобальт зелено-голубой. Две краски, занимающие промежуточное положение между синими и зелеными. Первая ближе к синим, вторая — к зеленым. Готовятся на основе пигментов типа шпинелей, полученных из окислов хрома, кобальта, алюминия и цинка путем прокаливания их при высоких температурах. Более зеленый оттенок связан с большим содержанием хрома.

Краски кроющие, средней интенсивности, светостойкие сами по себе и в смесях с другими светопрочными красками. Обладают хорошей пастозностью. Адгезия — не менее 45 мм. Продолжительность полного высыхания — до 13 суток.

Краски на основе природных железноокисных пигментов

Это группа красок, красящим началом которых являются соединения железа. Наиболее видное место в этой группе занимают краски, в состав которых входят соединения железа в виде окисей и реже — закиси железа. Преобладающие их цвета: желтый, красный и коричневый, а также малоинтенсивный фиолетовый. Краски этого вида относятся к наиболее прочным из существующих.

Разделяются на краски натурального происхождения (природные) и искусственные (синтетические).

Краски натурального происхождения называются земляными, а также охрами. С геологической точки зрения они являются продуктами распада некоторых горных пород, содержащих соединения железа. Применяли с доисторических времен, и потому их свойства и прочность изучались веками.

Охры натурального происхождения состоят главным образом из глинозема и кремнезема. Оба эти вещества, представляющие собой составные элементы глины (каолина), сами по себе бесцветны; окрашивающим началом охр являются водные и безводные окислы железа, которые в большем или меньшем количестве находятся в них. Кроме того, охры содержат посторонние примеси (гипс, мел, барит, марганцевые соединения и др.), которые также влияют на цвет.

К земляным краскам относятся и умбры, близкие по составу к охрам. Умбры содержат в себе, кроме соединений железа, значительное количество марганца.

Вследствие своего состава натуральные краски в большинстве случаев не имеют чистого цвета и характерны своим землистым оттенком, оправдывая название. Разнообразие тонов натуральных красок обязано их происхождению и условиям строения земной коры в местах разработок.

Охра светлая. Желтая земляная краска холодного тона довольно слабой интенсивности, яркости и цветовой насыщенности. Светопрочная. Устойчивая в смесях. Паста пластичная, легкая, стабильная.

Очень корпусных, рельефных мазков лучше избегать, так как из-за медленного и неполного просыхания слоев на всю глубину может иметь место неоднородность цвета.

Охра не терпит тесного соприкосновения с железом (например, при растирании обычным мастихином), которое вызывает ее позеленение. Светостойкая. Адгезия — от 25 мм. Срок высыхания — 15 суток.

Охра золотистая. Желтая земляная краска с золотистым оттенком, теплая по тону. По своим качествам аналогична охре светлой.

Охра красная. Земляная краска красно-коричневого цвета в корпусном слое и розовато-желтая в разбеле. Готовится из

пигмента, полученного путем прокаливания охры светлой. Кроющая, обладает средней интенсивностью и хорошей пастозностью. Прочная во всех отношениях. Обладает исключительной светостойкостью и адгезией к грунтованному холсту — до 45 мм. Продолжительность высыхания — до 15 суток.

Охра красная прозрачная. Пигментной частью является продукт обогащения земли Любытинского месторождения. Отличается от предыдущей охры меньшей кроющей силой, по тону несколько светлее ее, а в тонком слое слегка желтее. Может быть использована для лессировок. В остальном аналогична предыдущим охрам.

Сиена натуральная. Земляная краска желто-коричневого цвета. Коричневый оттенок более заметен в корпусных слоях, а желтизна особенно ярко выявляется в лессирующих. Краска полулессирующая, пластичная, легкая, стабильная. По мере полного высыхания в корпусных слоях несколько темнеет (коричневееет), что является свойством, присущим всем сиенам вообще.

Не рекомендуется при однослойном письме наносить очень толстые мазки, так как просыхание краски идет медленно, сверху вниз, и вследствие неоднородной толщины мазков могут возникнуть цветные полосы и пятна.

Сиена жженная. Краска красно-коричневого цвета в корпусных слоях и огненно-оранжевая в лессирующих. Разбел ее с белилами очень живой, оранжево-розовый. Обладает большой интенсивностью, удовлетворительной пастозностью и прочностью пленки.

Пигмент этой краски получается путем прокаливания сиены натуральной. Несколько уступает последней по пастозности и адгезии (не менее 30 мм). Продолжительность полного высыхания — до 13 суток.

Применяется в любом виде живописной техники. В масляной живописи она очень необходима.

Марс коричневый светлый. Земляная краска темно-коричневого холодного тона, средней интенсивности, полулессирующая, пластичная, стабильная. После высыхания незначительно темнеет, но при этом приобретает большую глубину и цветовую звучность. Светопрочная. В смесях показывает некоторое изменение тона с белилами свинцовыми, кадмиевыми и марганцевыми красками. Обладает хорошей пастозностью. Адгезия — не менее 45 мм. Продолжительность полного высыхания — до 10 суток.

Марс коричневый темный. Земляная краска темно-коричневого цвета с холодным оттенком, довольно интенсивная, пластичная, стабильная. Просыхает равномерно на всю глубину нормального слоя. Светопрочная. В смесях с другими светопрочными красками (кроме кадмиевых) устойчива. Обладает хорошей пастозностью. Адгезия — не менее 45 мм. Продолжительность полного высыхания — до 10 суток.

Умбра натуральная. Зеленовато-коричневая краска очень холодного тона, приближающегося к тону наиболее ценимой кипрской умбры, средней интенсивности, лессирующая. Представляет собой колерную смесь трех земель: волконскоита, марса коричневого и феоdosийской коричневой.

Корпусные мазки имеют большую глубину и цветовую насыщенность. Паста легко разносится по грунту до тонких лессирующих слоев без дополнительного разведения. Светопрочность умбры удовлетворительная. Учитывая существующее в живописи правило не смешивать более трех красок, лучше к ней ничего не добавлять, так как она сама является смесью. Исключение составляют цинковые белила.

Умбра требует хорошо подготовленного грунта, не сильно тянущего. На плохих грунтах, пропускающих масло, она трескается (особенно в более толстых слоях) вследствие потери части связующего. Наносить ее на клеевой грунт также не рекомендуется.

Адгезия — не менее 20 мм. Продолжительность полного высыхания — до 13 суток.

Умбра натуральная ленинградская. Зеленовато-коричневая земляная краска, отличающаяся от предыдущей более теплым тоном, большей интенсивностью и значительной кроющей способностью. Паста ее пластична и стабильна. Обладает сиккативирующими свойствами, хорошей светостойкостью. В смесях также показывает хорошую сохранность цвета. Адгезия — не менее 25 мм. Продолжительность полного высыхания — до 13 суток.

Архангельская коричневая. Земляная темно-коричневая краска теплого тона. Обладает хорошей цветовой насыщенностью, по грунту разносится легко, давая тонкие слои. Просыхает равномерно по толщине слоя.

Имеет свойство незначительно темнеть по мере высыхания, несколько холодная в слое, но при этом приобретает большую

глубину и цветовую звучность. В смесях устойчива. Адгезия — не менее 25 мм. Время полного высыхания — до 10 суток.

Ван-дик коричневый. Краска готовится на основе земляного пигмента торфяного происхождения. Это краска серо-коричневого цвета, разбел ее с цинковыми белилами мягкий, матово-серый, перламутровый. Характерная особенность — ее паста отличается высокой пластичностью и легко разносится по поверхности холста. Краска интенсивная, полулессирующая, малосветостойкая. Адгезия — не менее 25 мм. Продолжительность полного высыхания — до 13 суток.

Феодосийская коричневая. Коричневая краска на основе природного минерального пигмента, с более теплым тоном, чем ван-дик, в корпусном слое, со слабым фиолетовым оттенком в разбеле. Обладает значительной кроющей способностью и интенсивностью.

Паста краски относительно легка и стабильна. Светопрочность ее как в целом виде, так и в смесях устойчива, за исключением смесей с краплагом фиолетовым, золотисто-желтой ЖХ и ультрамарином.

Краски на основе синтетических железноокисных пигментов

Производство искусственных (синтетических) красок, подобных натуральным охрам, отчасти было известно еще в старину. К таким краскам относятся искусственная рубрика, колькотар (идентичный современному капут-мортууму) и др.

Способ приготовления искусственных охр был открыт в Германии Георгом Фильдом. Он первый сумел получить ряд искусственных красок желтого, оранжевого и фиолетового цветов, объединенных названием марсы.

Марс желтый. Краска темно-желтого цвета с коричневым оттенком в корпусном слое, лессирующая.

Готовится на основе синтетического железноокисного пигмента, являющегося в основном гидроокисью железа. Обладает хорошей пастозностью. При разбеле интенсивна, чиста, оставаясь в одной гамме с исходным цветом. Светопрочная (слегка темнеет лишь при длительном нахождении под действием солнечных лучей), в смесях безопасна. Адгезия — 45 мм. Срок полного высыхания — до 14 суток.

Марс коричневый. Красно-коричневая краска в корпусном слое и красно-оранжевая в лессирующих. Основа ее — синтетиче-

ский железноокисный пигмент, состоящий из смеси гидроокиси и окиси железа.

На первый взгляд идентична сиене жженой, но фактически отличается от нее большей глубиной в корпусном слое и прозрачностью.

Паста очень пластична, легка и хорошо разносится. Разбел по тону оранжевый, очень чистый. Светостойкая. В смесях без-опасная. Адгезия — не менее 45 мм. Срок полного высыхания — 14 суток.

Марс коричневый темный прозрачный. Краска темно-коричневого цвета. Основой ее является синтетический железноокисный пигмент, состоящий главным образом из гидроокиси железа с некоторым наличием окислов железа и марганца.

Отличается сильной лессирующей способностью и большой глубиной тона в корпусном слое. Интенсивная, обладает пластичной пастой, хорошо сохраняющей четкую фактуру мазка. Тон ее разбела остается в одной гамме с исходной краской. Светопрочная. Смеси с другими светопрочными красками устойчивы. Адгезия — не менее 45 мм. Срок полного высыхания — до 14 дней.

Марс черный. Краска черного цвета с холодным или теплым оттенком, светостойкая. Краска недавно разработана, высоко оценивается художниками, надежна и перспективна. Адгезия — не менее 45 мм. Продолжительность полного высыхания — до 12 суток.

Индийская красная. Красно-коричневая краска на основе железно-окисного пигмента, занимает по цвету и своим качествам промежуточное место между капут-мортуумом светлым и английской красной.

Капут-мортуум, капут-мортуум светлый. Краски на основе железноокисного пигмента красно-коричневого цвета с сильным оттенком фиолетового в разбеле. Очень интенсивные, сильно кроющиеся, несколько вязкие, в работе немного тяжелые. Это объясняется свойствами пигментов и малым содержанием связующего в пасте.

Краски достаточно светостойкие, но в смесях со свинцовыми белилами, ультрамарином и красками на органических пигментах при усиленном освещении с течением времени показывают некоторое изменение тона.

Не следует допускать прожухания капут-мортуума, так как при этом может значительно меняться цвет.

Английская красная. Краска коричнево-красного цвета, сильно кроющаяся, несколько краснее и холоднее венецианской красной как по цвету корпусных мазков, так и в разбеле.

Обладает очень большой интенсивностью. Прочная во всех отношениях.

Венецианская красная. Наиболее светлая краска в ряду красных железноокисных красок. По своим свойствам близка к английской красной. На палитре занимает промежуточное место между английской красной и охрой красной.

Капут-мортуум, английская красная, венецианская красная и индийская красная относятся к группе укрывных красок. Адгезия — не менее 25–30 мм. Срок высыхания — 14 суток.

Краски на основе органических пигментов

Краски на основе органических пигментов выпускаются в широкой цветовой гамме красного, синего, зеленого и черного цветов. Для них характерны более низкая, по сравнению с красками на основе неорганических пигментов, светостойкость, высокое содержание пленкообразующего масла и длительные сроки высыхания — порядка 20–35 суток. Адгезия красок этой группы к грунтованному холсту — не менее 45 мм.

Краски краплак, тиюиндиги розовая и тиюиндиги черная выпускаются с индексом «УСВ» (ускоренные сроки высыхания). Продолжительность их высыхания — до 20 суток.

Краплак красный. Краплаки принадлежат к очень древним краскам. По свидетельству Плиния и Витрувия, в Риме были уже знакомы с производством краплаковых красок, которые получали, окрашивая вытяжкой мареновых растений глинистый мел. В эпоху Возрождения краплаки широко применялись в живописи, и до сегодняшнего дня они хорошо сохранились в произведениях старых мастеров.

Крапп (или марена) получается из корня растения красильной марены, лучшим сортом которой является *Rubiatictorum* (рубиатинкторум), произрастающая в Южной, Средней и Западной Европе. Высушенный и измельченный корень обращается в порошок желто-красного цвета с характерным запахом. Привезенный из Смирны и Кипра, в продаже этот порошок носит название «лизари» и «ализари».

Корень краппа содержит в себе ряд красильных начал, важнейшим из которых является «рубериитриновая» кислота, распа-

дающаяся на ализарин и сахарные вещества. На свойствах ализарина давать с окислами металлов нерастворимые соединения и основано применение краппа при производстве краплаков.

Крапак красный — краска малинового цвета, сильно лессирующая, очень интенсивная. В корпусных слоях обладает большой глубиной и цветовой насыщенностью. Еще больший эффект можно получить при добавлении уплотненного льняного масла. Чем богаче насыщена паста краплака связующим, тем более эластичной и яркой будет пленка.

Необходимо избегать смеси со свинцовыми белилами, ультрамаринном и некоторыми другими красками.

Тиоиндиго розовая — краска на основе органического пигмента розового цвета, близкая по своим свойствам к краплаку, но более светостойкая. Обладает лессирующими свойствами, интенсивная. Разбелы цинковыми белилами несколько холодноваты.

Голубая и зеленая ФЦ. Краски с холодным оттенком, средне-светостойкие, с высокой красящей способностью, прозрачные. Продолжительность полного высыхания составляет 25 суток.

Виридоновая зеленая — краска темно-зеленого цвета, прозрачная, малосветостойкая (пигментная часть краски состоит из пигмента зеленого и желтого светопрочного).

Тиоиндиго черная — краска черного цвета с очень холодным синеватым оттенком, среднесветостойкая, с высокой красящей способностью.

Черные краски

Черные краски изготавливаются из сырья растительного происхождения, минеральных ископаемых и продуктов переработки животного сырья. По внешнему виду черные пигменты, или черни, мало отличаются друг от друга; разница становится заметной только при разбелах белилами: одни из них дают серые оттенки теплых тонов, другие — более холодных с присущей им синевой.

По химическому составу черные пигменты являются разновидностью углерода с тем или иным содержанием сопутствующих примесей.

Кость жженная. В живописи кость жженная применяется давно. В XIV–XVI вв. западноевропейские мастера пользовались ею достаточно часто. Греческие и, весьма вероятно, русские мастера XVII в. также употребляли эту краску для живописных работ.

Черная краска наиболее теплого, в тонком слое слегка коричневого тона обладает пластичной, стабильной, со средней

интенсивностью пастой, образующей прочную пленку. Светопрочность удовлетворительная. В смесях ведет себя неодинаково: будучи взята в малых количествах (менее 10 %) с некоторыми красками дает со временем изменение тона.

Виноградная черная. Виноградная черная является одной из самых древних черных красок. По словам Плиния, Витрувия и Ираклия, древнеримские художники были хорошо знакомы с приготовлением черной краски из виноградных лоз. Итальянские мастера XV–XVII вв. считали виноградную черную одной из лучших черных красок. Фламандские и голландские живописцы XVI–XVII вв. постоянно ее использовали.

Пигмент этой краски получают от прокаливания молодых побегов виноградной лозы или виноградного отжима (гребни, шкурки и косточки ягод) при ограниченном доступе воздуха. По химическому составу пигмент подобен древесному углю с примесью золы.

Краска интенсивного черного цвета, холодная по тону. Разбел ее имеет синеватый оттенок. Обладает хорошей светостойкостью и укрывистостью.

Персиковая черная. Косточковые черные краски, к каковым относится и персиковая черная, применяются приблизительно с конца XV – начала XVI в. Об этом свидетельствует манускрипт Марциана 1503 г. В XVI в. и позднее мастера южных школ в своих работах пользовались черной краской не только из персиковых, но и сливовых косточек. Художники северной школы XVI–XVII вв., по свидетельству Майерна, изготавливали черную краску из косточек персика, финика и вишни, а русские иконописцы XVI–XVIII вв. – из вишневых и сливовых.

Пигмент этой краски получают путем прокаливания персиковых косточек при ограниченном доступе воздуха. По химическому составу он аналогичен древесному углю с примесью продуктов неполного сгорания применяемого сырья.

Эта краска аналогична виноградной черной, но она еще более холодная в разбеле белилами и более насыщенно-черная в корпусных слоях. По своим живописным свойствам аналогична виноградной черной.

Сажа газовая. Насыщенно-черная краска, в разбеле холодного тона. Имеет исключительно большую интенсивность, что очень затрудняет работу с ней. Паста легкая, стабильная. Харак-

терная особенность краски в том, что обладая тонкодисперсным пигментом, она склонна к миграции из слоя в слой близлежащей краски, затемняя или загрязняя ее. В ответственных художественных работах применять краску не рекомендуется.

Сажа газовая обладает высокой светостойкостью. Адгезия к грунтованному холсту — не менее 45 мм. Продолжительность полного высыхания составляет 13 суток.

6.3. Поведение масляных красок в смесях

Живопись требует красок, которые были бы не только прочны сами по себе, но и давали бы прочные смеси. Особенно в этом нуждается живопись, которая выполняется по методу алла прима, когда краски смешиваются друг с другом на палитре и находятся в наиболее благоприятном состоянии для воздействия друг на друга химически.

Со времени возобновления интереса к проблемам техники живописи, т. е. с начала XIX в., возник вопрос о смешении красок в живописи. На первых порах в этой области было сделано не много ввиду недостаточного знания состава красок. В трудах того времени в описании красок нередко встречаются наивные указания относительно их смешения — рекомендации, основанные не на опыте, а на теоретических соображениях. Таков, например, совет — избегать смешения некоторых красок со свинцовыми белилами во избежание почернения смеси. Лишь сравнительно недавно многие вопросы смешения красок, наряду с другими техническими проблемами живописи, получили научное разрешение.

Многое остается еще неразрешенным. И в этом отношении современные живописцы находятся в худших условиях, нежели старые мастера, которым красочный материал был хорошо знаком. Палитра современных художников располагает рядом совершенно новых красок, изучение свойств которых еще не вполне закончено, а между тем разрабатываются все новые и новые краски.

Исследовательская работа в области смешения красок ведется не только представителями науки, но и художниками. В современных специальных трудах по технике живописи уже имеются разнообразные разработки по обоснованию шкал прочных и непрочных смесей красок. Ценность этих разработок различна, и многое из того, что сообщается одними исследователями, находится в полном противоречии с тем, что утверждают другие.

Будем опираться на те исследования и выводы, которые получены в результате длительной работы над этой проблемой отечественными специалистами, занимающимися техникой живописи и технологией живописных материалов. Исследования были проведены, обработаны и систематизированы учеными Ленинградского завода художественных красок, являющимися ведущими специалистами на постсоветском пространстве в этой области.

Процессы, происходящие в красочных пленках, образовавшихся из смесей красок, можно разделить на четыре группы:

1) процессы, приводящие к изменению цвета (главным образом к потемнению), связанные с химическим взаимодействием пигментов;

2) процессы выцветания красок и каталитические факторы, сопровождающие их;

3) процессы, обуславливающие растрескивание красочного слоя смесей красок;

4) процессы разрушения красочного слоя за счет взаимодействия связующего с пигментом.

Рассмотрим это с точки зрения существующих физико-химических теорий и приведем примеры отдельных характерных разрушений красочного слоя.

Изменение цвета как результат химического взаимодействия пигментов в смесях красок происходит обычно при наличии в последних соединений, способных к реакциям.

Все краски, содержащие свинцовые или медные соединения, будучи смешаны с красками, содержащими сульфидную серу, могут дать почернение красочного слоя, но разной степени. Такой результат может получиться при смешении красок польверенез (мышьяковистое соединение серы), свинцовых кронов (желтый — смесь хромата и сульфата свинца, оранжевый — основной хромат свинца) с красками кадмиевыми, ртутной киноварью и ультрамарином.

К общим случаям химического взаимодействия пигментов в смесях можно отнести и реакцию между недостаточно устойчивой формой частично гидратированного железа в охрах и в смесях с пигментами, содержащими сульфидную серу, т. е. с кадмиевыми, ртутной киноварью и с ультрамарином.

В приведенных примерах может образоваться черное соединение сульфитов свинца (PbS), меди (CuS) или железа (FeS).

В отдельных случаях возможны и окислительно-восстановительные реакции между двумя или несколькими красками, как это, например, происходит между желтым кроном и парижской синей, но эти случаи редки.

Процессы ускоренного выцветания пигментов зависят от разных причин. Главная — воздействие света на пигмент с возбуждением фотохимических реакций, приводящих к разложению красящего вещества. Скорость этих реакций зависит, во-первых, от интенсивности и продолжительности облучения, во-вторых, от смеси веществ, называемых сенсibilизаторами, которые повышают чувствительность красочной пленки к солнечному свету. Различаются сенсibilизаторы химические (углеродный натрий, углекислый аммоний, сера в присутствии щелочей и др.) и оптические (специальные органические красители).

Эффект, который воспринимается глазом при одинаковой скорости течения названных реакций, зависит в значительной степени от художника, составляющего смеси. Обычно выцветают смеси из красок, имеющих в одной из них органический, а в другой — минеральный пигмент, т. е., как правило, из красок различной светопрозрачности и укрывистости. Органическая краска в такой смеси поставлена в невыгодные условия экспозиции: во-первых, в силу чисто высокой интенсивности органического красителя (например, крапак в смеси вводится в малом количестве, благодаря чему краска быстрее выцветает); во-вторых, в смеси с красками, содержащими укывистые минеральные пигменты, в том числе и в смесях с белилами, выцветанию подвергается органический пигмент в очень тонком верхнем слое. Нижележащие слои краски хотя и относительно сохраняют цвет, но они не доступны зрителю, а потому и не являются существенными. В лессирующем же красочном слое вся его глубина просматривается, и потому эффект выгорания или выцветания снижается.

Отсюда следует, что краски, имеющие в основе минеральный пигмент, нежелательно смешивать с красками, имеющими органический пигмент.

Появление трещин, отход от грунта смеси красок в большинстве случаев наблюдаются в относительно толстых слоях живописи.

Объяснить это можно тем или иным нарушением правил работы с красками, предназначенными в основном для применения в очень тонких лессирующих слоях. Большей частью такие

краски, как, например волконскоит, краплаки, бывают богаты маслом (маслосмеси).

Эти краски, будучи использованными в толстых слоях в смеси с другими красками, подвергаются относительно большим объемным изменениям, чем это бывает при работе ими в разведенном виде и в тонком слое. Этим объясняется образование большого количества растрескиваний в смесях данных красок с другими.

Разрушение красочного слоя за счет взаимодействия связующего вещества с пигментом может быть задержано правильно составленной смесью. Наблюдаются два основных вида изменений в поверхности живописного слоя, зависящих от взаимодействия пигмента со связующим: изменения в цвете и изменения механической прочности.

Характер первого изменения общеизвестен: цвет краски под влиянием темноты и времени желтеет тем в большей степени, чем больше введено в краску быстросохнущего масла типа льняного и чем сильнее сиккативирующее действие пигмента, входящего в эту краску. При составлении смесей красок данное обстоятельство учесть достаточно трудно, хотя теоретически можно предположить, что какая-либо из светлых красок, выпускаемая на маложелтеющем связующем, будучи смешана с краской, изготавливаемой на чисто льняном масле, даст через некоторое время пожелтевший тон. Однако практически это почти невозможно, поэтому рекомендации в данном случае нецелесообразны.

Характер второго вида изменений заключается в том, что группа пигментов, таких, как ультрамарин, кадмиевые, марганцевые, склонна в некоторой степени к реакции со связующим в красочном слое. Накраски, сделанные подобными красками и оставленные без последующего покрытия лаком, со временем подвергаются некоторому поверхностному разрушению (что обычно выявляется при размывании влажным тампоном), а ультрамарин может вызвать даже осыпи.

Исходя из опыта, предприятия на постсоветском пространстве не выпускают художественных красок, которые явно вредны для смесей. К таковым относятся киноварь ртутная, парижская синяя, все типы свинцовых хромов, поль-веронез и некоторые другие.

Испытания, проведенные на Ленинградском заводе художественных красок, позволяют дать некоторые рекомендации по составлению красочных смесей. Для удобства краски разделены на девять групп: I) белые; II) хромовые; III) кобальтовые; IV) марганцевые; V) ультрамарин; VI) кадмиевые; VII) органические цветные; VIII) железноокисные; IX) черные.

6.4. Нежелательные смеси масляных красок

Группа I. Белые краски: свинцовые белила, белила цинковые и белила свинцово-цинковые. По этой группе не рекомендуются следующие смеси белил свинцовых:

- ✓ с ультрамарином, капут-мортуумом, кобальтом синим и кобальтом фиолетовым светлым, краплагом красным и золотисто-желтой ЖХ — из-за резкого потемнения или побурения тона;
- ✓ с кобальтом фиолетовым темным, охрой темной, умброй натуральной, марсом коричневым темным прозрачным, марсом коричневым светлым — из-за заметного высветления тона;
- ✓ с краплагом фиолетовым, ван-диком (порховским), черными в случае применения их в смеси в малой концентрации (менее чем 1:10, в особенности с костью жженой) — из-за резкого выцветания окраски.

Группа кадмиевых красок практически не показала изменений тона в смеси со свинцовыми белилами, как и в смесях красок с цинковыми белилами не выявилось ничего характерного. Высветление отдельных красок наблюдается, но в меньшей степени, чем в смесях со свинцовыми белилами.

Белила свинцово-цинковые занимают промежуточное положение. Смешивать их с красками на органических пигментах не рекомендуется.

Группа II. Хромовые краски: окись хрома, изумрудная зеленая, стронциановая желтая, волконскоит и земля зеленая.

Не рекомендуются следующие смеси:

- ✓ окиси хрома с краплагами всех наименований (в этих смесях со временем утрачивается тон краплагов);
- ✓ ввиду склонности стронциановой желтой к позеленению в чистом виде ее смеси становятся грязно-зелеными со следующими красками: золотисто-желтой ЖХ, кадмием лимонным, кадмием желтым светлым, кадмием желтым средним, кадмием оранжевым;

✓ изумрудной зеленой с крапками и особенно с крап-
ком фиолетовым вследствие их выгорания из колера;

✓ волконскоит и земля зеленая имеют склонность к рас-
трескиванию в более толстых слоях и на достаточно хороших
грунтах, что особенно сказывается в смесях их со следующими
красками: золотисто-желтой ЖХ, марганцевой голубой, марган-
цево-кадмиевой, ультрамарином, крапками, умброй натураль-
ной, черными (персиковой и виноградной), костью жженой.

Работать волконскоитом и землей зеленой рекомендуется
преимущественно не в смесях и очень тонким слоем.

Группа III. Кобальтовые краски: кобальт зеленый светлый,
кобальт зеленый светлый с холодным оттенком, кобальт зеленый
темный, кобальт синий, кобальт фиолетовый светлый, кобальт
фиолетовый темный, церулеум. Эта группа отличается хорошей
цветоустойчивостью, за исключением кобальта синего, склонно-
го к позеленению в толстых слоях за счет пожелтения связую-
щего вещества, и кобальта фиолетового светлого, склонного к
небольшому посветлению со временем.

Не рекомендуются смеси красок всей кобальтовой группы
с ультрамарином, крапками, золотисто-желтой ЖХ, с ван-
диком, черными при применении последних в малой concentra-
ции (менее 1:10). В этих смесях наблюдаются изменения в цвете,
особенно при введении кобальта синего, кобальта фиолетового,
кобальта темного. В перечисленных смесях с красками на орга-
нической основе происходит выгорание последних из колеров.

Как правило, зеленые кобальтовые краски ведут себя во всех
смесях лучше, чем фиолетовый и синий кобальт. Смеси последнего
с марганцевой голубой, марганцево-кадмиевой, ультрамарином и
золотисто-желтой ЖХ могут дать растрескивание в более толстых
слоях.

Группа IV. Марганцевые краски. К этой группе относятся
только две краски, выпускаемые постсоветскими предприя-
тиями: марганцевая голубая и марганцево-кадмиевая. Сохранность
в разбелах у этих красок с цинковыми белилами лучше, чем со
свинцовыми. Разбелы с последними высветляются.

Не рекомендуются смеси марганцевой голубой с крап-
ком, охрой темной, золотисто-желтой ЖХ, марсом коричневым свет-
лым, умброй натуральной, ван-диком (порховским) по причине
высветления тона и перехода его в грязно-голубой.

Марганцево-кадмиевая удовлетворительна при работе ею в чистом виде. В смесях с другими красками она изменяет оттенок в сторону выявления составной своей части — марганцевого голубого пигмента. Особенно это видно в его смесях с ультрамарином, кобальтом синим, краплагом, золотисто-желтой ЖХ, марсами земляными, умбрами, ван-диком и архангельской коричневой.

Группа V. Ультрамарин. В большинстве смесей он нехорош. Резко выступает побурение тона в смесях со свинцовыми белилами, с красными кадмиевыми красками, капут-мортуумом и кобальтом синим. Небольшое высветление наблюдается с церулеумом и кобальтами зелеными.

Выцветает из смеси с ультрамарином краплаг фиолетовый. Буреют смеси с другими краплагами. Несколько высветляются и приобретают синеву смеси с большинством земляных красок (охры, умбры натуральные, марсы, ван-дик) и с черными красками, взятыми в смесь в малом количестве.

Растрескивание показали смеси ультрамарина с умброй и волконскоитом.

Наибольшая размываемость накресок установлена для смесей с лимонным и желтым кадмием, английской красной, охрой светлой, сиенами, умброй натуральной и черными.

Группа VI. Кадмиевые краски: кадмий лимонный, кадмий желтый светлый, кадмий желтый средний, кадмий желтый оранжевый, кадмий оранжево-красный, кадмий красный светлый, кадмий красный темный, кадмий красный пурпурный.

Вся группа кадмиевых красок ведет себя несколько хуже со свинцовыми белилами, нежели с цинковыми, из-за тусклости тона.

Заметно высветляются смеси с ультрамарином. В меньшей степени это же отмечается в смесях с марсами земляными.

Смеси всех кадмиевых красок с краплагом фиолетовым и с ван-диком дают высветление последних и почти полное сохранение цвета кадмиевых.

Для всей группы кадмиевых характерна склонность к размыванию в стареющей пленке. Особенно четко это выявляется в смесях кадмиевых красок с кобальтовыми, марганцевыми, ультрамарином, охрой светлой, умбрами и волконскоитом.

Группа VII. Органические цветные красители: краплаг красный, краплаг фиолетовый, краплаг розовый антрахиноновый, золотисто-желтая ЖХ.

Краски этой группы предназначены главным образом для работы со сравнительно тонкими слоями (лессировками).

При разбелах этих красок следует учитывать, что минимальное выцветание наблюдается в смесях с цинковыми белилами, несколько большее — со свинцово-цинковыми и еще более увеличенное — со свинцовыми.

Не допускаются смеси золотисто-желтой ЖХ и краплав с ультрамарином, кобальтовыми, хромовыми, марганцевыми и белилами свинцовыми.

Краплак фиолетовый менее светопрочен, чем красный и розовый антрахиноновый. Последние имеют более высокую светостойкость, близкую к светостойкости золотисто-желтой ЖХ. С рядом земляных красок краплак фиолетовый и золотисто-желтая ЖХ дают побурение тона.

Недостатком смесей красок этой группы является их склонность к растрескиванию (преимущественно в толстых слоях). Это особенно сказывается в смесях золотисто-желтой ЖХ с костью жженой, феодосийской коричневой и умброй натуральной.

Группа VIII. Железнокислые краски: краски на синтетических железноокисных пигментах и на натуральных железноокисных пигментах. К краскам первого типа относятся марс желтый, марс оранжевый, марс коричневый темный прозрачный, английская красная, капут-мартуум. В группу второго типа входят охра светлая, охра золотистая, охра красная, охра темная, сиена натуральная, сиена жженная, умбра натуральная, умбра натуральная ленинградская, умбра жженная, марс коричневый светлый, марс коричневый темный, феодосийская коричневая, архангельская коричневая, ван-дик (порховский).

Краски на синтетических железноокисных пигментах отличаются высокой интенсивностью и светостойкостью. При длительной экспозиции в условиях прямого солнечного облучения марс желтый несколько темнеет, марс коричневый темный прозрачный немного светлеет.

Марс коричневый темный прозрачный в смесях со свинцовыми белилами высветляется значительно больше, чем в смесях с цинковыми. Все железноокисные краски, кроме марса желтого и оранжевого, в смесях с ультрамарином дают со временем высветление с изменением тона. В смесях с краплавом и ван-диком (порховским) отмечается изменение тона за счет выцветания этих органических пигментов.

Краски на земляных пигментах обладают в целом вполне удовлетворительной светостойкостью, за исключением ван-дика (порховского).

Не рекомендуются смеси земляных красок:

- ✓ с марганцевыми красками и ультрамарином — из-за изменения цвета;
- ✓ с краплагом фиолетовым, золотисто-желтой ЖХ и с ван-диком — из-за выцветания.

Краски охра темная, умбра натуральная, марс коричневый темный и марс коричневый светлый в смеси с кадмиевыми дают изменение и побурение тона.

В смесях со свинцовыми белилами наблюдается повышенное высветление умбры натуральной, охры темной, марса коричневого светлого и ван-дика.

Все смеси земляных красок с кадмиевыми обнаруживают со временем склонность к размыванию.

То же характерно для смесей охры светлой и темной, умбры натуральной и архангельской коричневой с ультрамарином; охры светлой и архангельской коричневой с марганцово-кадмиевой.

Группа IX. Черные краски. В смесях, насыщенных черной краской, значительных изменений не наблюдается. При наличии в смесях малого количества черных красок (порядка 1:10) резко изменяются в цвете экспонируемые на солнце накраски.

Однако даже в таком малом количестве не рекомендуется смешивать черные краски с ультрамарином, кобальтом синим, марганцевой голубой, марганцово-кадмиевой, золотисто-желтой ЖХ, краплагом фиолетовым и краплагом розовым.

При разбеливании черных красок лучше избегать применения свинцовых белил, так как выцветают накраски гораздо больше и чаще, чем при применении белил цинковых.

6.5. Приемы работы маслом

Задание. Приемы работы маслом

Содержание: ознакомиться с техническими способами и приемами работы маслом.

Цель: освоение приемов работы маслом.

Результат: выполнение серии упражнений, овладение приемами работы маслом.

Упражнение 1. Заливка основы

Для выполнения упражнения необходимо подготовить основу: загрунтованный холст, покрытый акриловым грунтом ватман. Также понадобятся масляные краски, разбавитель, масло льняное, кисти (щетина). В первом варианте упражнения разбавьте масляные краски разбавителем и нанесите на разные основы. Во втором варианте масляные краски разбавьте льняным маслом. Понаблюдайте за отличительными особенностями смесей, основ (рис. 6.8).

Упражнение 2. Растеки

Для выполнения упражнения понадобятся: загрунтованная основа, масляные краски, разбавитель, даммарный лак, кисти. Смешайте в стеклянной емкости разбавитель (3 части), даммарный лак (1 часть), добавьте масляную краску. Поставив основу наклонно (под углом 30°), залейте ее полученным составом. Добавьте к смеси второй цвет краски, отличный по тону: более светлый или более темный. Залейте основу (под наклоном) вторым слоем краски (рис. 6.9). Оставьте высыхать в горизонтальном положении.

Упражнение 3. Работа мастихином

Выберите необходимый мастихин, его форму, размер. Подготовьте загрунтованную основу. На палитре разместите масляные краски. С помощью мастихина смешайте выбранные краски на палитре. Набирайте краску на мастихин и движением «от себя» нанесите ее на основу. Можно попробовать набрать несколько красок, не смешивая их (смешение, таким образом, получится на самой основе). Продолжайте наносить краску на основу до завершения работы (рис. 6.10). Дайте просохнуть в горизонтальном положении.

Упражнение 4. Работа мазком

Данный прием отличен от аналогичных, выполненных акварелью и гуашью. Масляные краски сохнут значительно дольше остальных. Так работы получаются более цельными. Также масляные краски более плотные, что способствует созданию фактуры изображаемой поверхности. На палитре смешайте выбранные краски. Нанесите их сухой кистью на основу. Добавьте к смеси

дополнительный цветовой тон. Полученным цветом нанесите мазки вторым слоем так, чтобы мазки первого слоя лишь частично перекрывались мазками второго. Продолжайте наносить краску на основу до завершения работы (рис. 6.11). Дайте просохнуть в горизонтальном положении.

Упражнение 5. Отлип

При выполнении упражнения краску можно наносить как на саму основу, а затем к ней прикладывать выбранную форму, так и на форму, которая прикладывается поверх основы (рис. 6.12). Краску наносите пастозно. Работу просушите.

Упражнение 6. «Выбирание» краски мастихином, штифтом

Данный прием, выполненный масляными красками, достаточно выразителен, фактурен. Необходимо пастозно, в несколько слоев, нанести краску на загрунтованную основу. Затем мастихином, штифтом (исписанный стержень от шариковой ручки, деревянная палочка, линейка и др.) снимите верхний слой краски (рис. 6.13). Прием можно повторять несколько раз на разных этапах работы. Работу просушите.

Упражнение 7. Монотипия с воды

Понадобятся: небольшая пластиковая емкость для воды (размер емкости зависит от выбранного формата бумаги), масляная краска, разбавитель, стеклянная емкость для смешивания краски с разбавителем. Выбранный цветовой тон смешайте в стеклянной емкости с разбавителем (не более 30 % от массы краски) и вылейте в пластиковую емкость с водой. Масло не смешивается с водой, образуя неоднородную пленку на ее поверхности. Лист положите на поверхность воды, затем аккуратно снимите его. Просушите. Экспериментируя, можно заливать в воду несколько цветовых тонов одновременно, тогда монотипия получится многоцветной (рис. 6.14).



Рис. 6.8. Пример выполнения упражнения «Заливка»



Рис. 6.9. Примеры выполнения упражнения «Растеки»

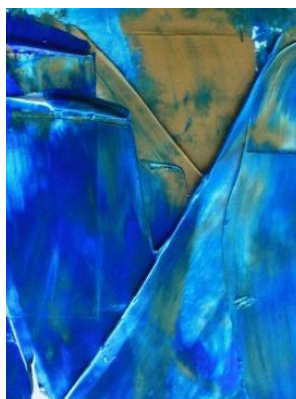
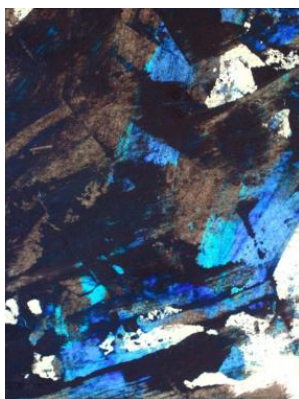


Рис. 6.10. Примеры выполнения упражнения при работе мастихином

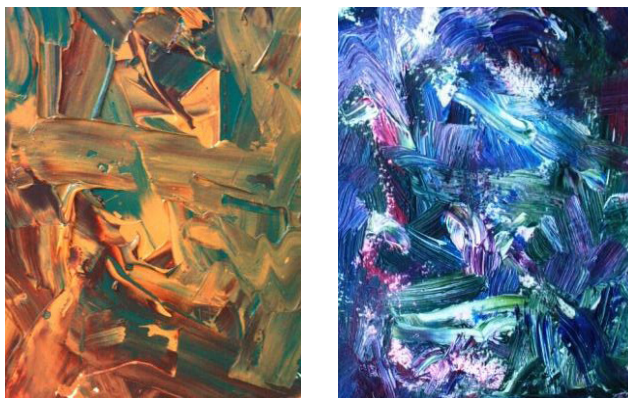


Рис. 6.11. Примеры выполнения упражнения при работе мазком

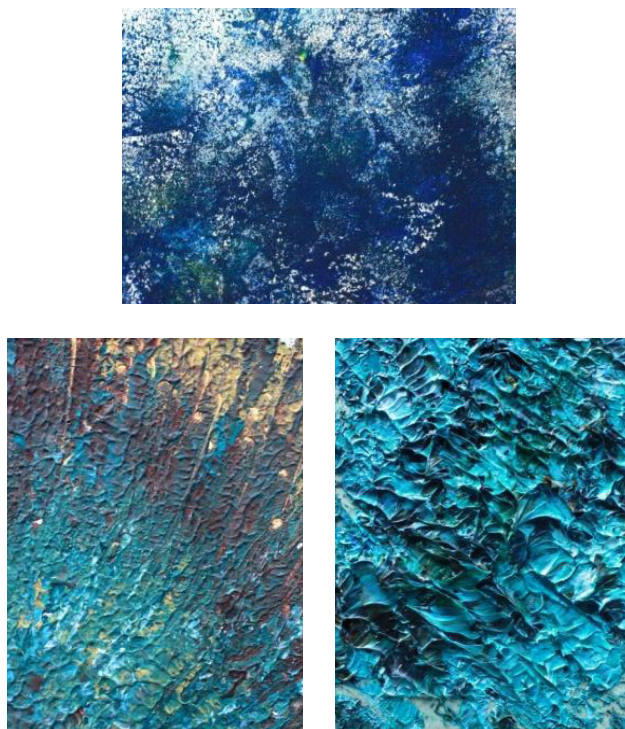


Рис. 6.12. Примеры выполнения упражнения «Отлип»



Рис. 6.13. Пример выполнения упражнения «Выбор цвета» краски»

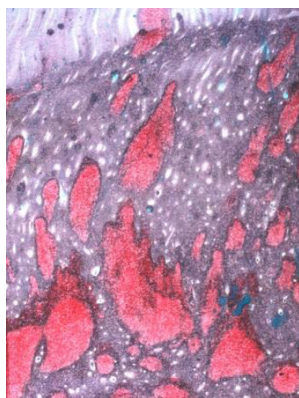
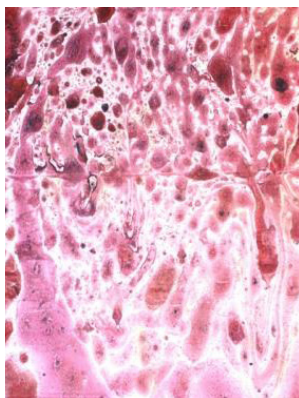
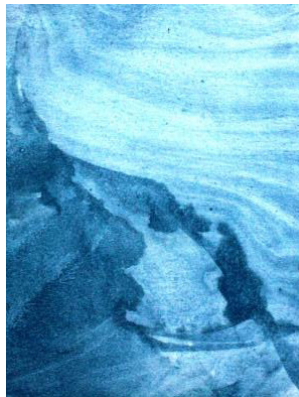
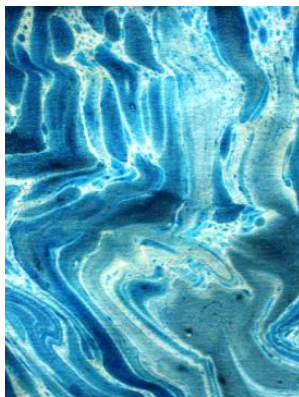


Рис. 6.14. Примеры выполнения упражнения «Монотипия»

6.6. Итоговое задание по разделу «Живопись. Материалы и техники»

Содержание: на основе полученных знаний, умений, навыков по приемам работы живописными материалами создать абстрактную композицию, обладающую гармонией и стилистическим единством.

Цель: закрепление приемов работы живописными материалами, умений применять в работе материалы различных видов, различные основы.

Результат: выполнение абстрактной композиции на формате 50×50 см, овладение приемами работы живописными материалами, освоение особенностей различных видов материалов, основ для работы.

Творческие работы учащихся по разделу «Живопись. Материалы и техники»



Ксения Летова. «Туман». Бумага, темпера. 50×50



Вячеслав Гордеюк. «Люди на блюде». Бумага, акрил. 50×50



Мария Сувеева. «Прокрестинация». Бумага, гуашь. 50×50



Вячеслав Гордеюк. «Ночь». Бумага, акрил. 50×50



Дарья Мисюля. «Судная ночь». Бумага, акрил. 50×50



Анастасия Давыденко. «Сухоцветы». Бумага, акварель. 50×50



Ульяна Витушко. «Милое сердцу». Бумага, темпера. 50×50



Алиса Колосова. «Грязь». Бумага, акварель. 50×50



Мария Ермалкович. «Подсолнухи». Бумага, гуашь. 50×50



Антонина Радыно. «Рыба». Бумага, масло. 50×50



Меркурия Гурина. «Томатная паста». Бумага, гуашь. 50×50

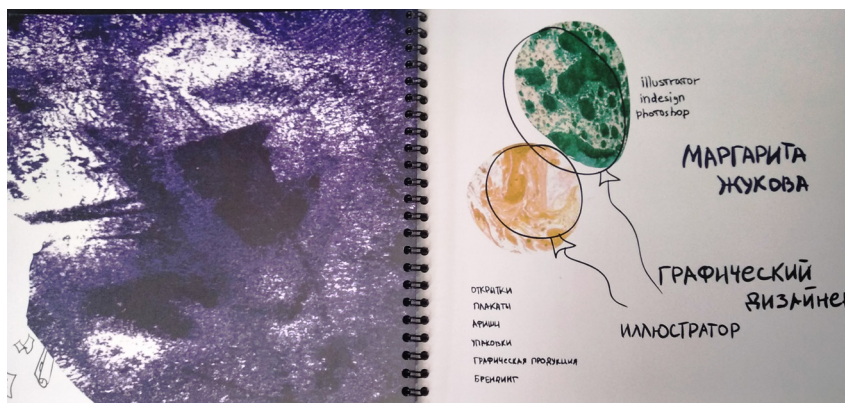


Ксения Якимова. «Три копейки». Бумага, темпера. 50×50

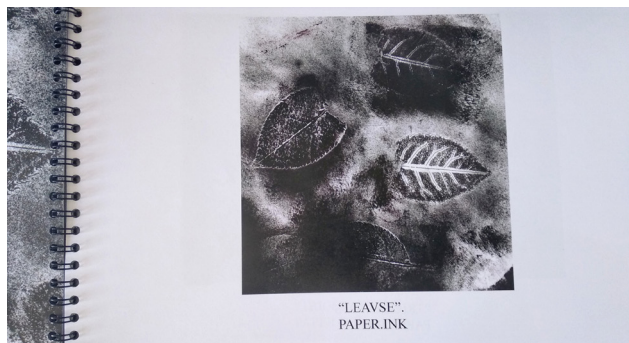
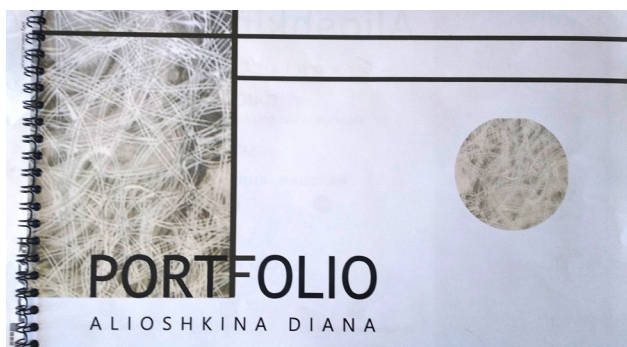


Диана Орловская. «Ночное небо». Бумага, темпера. 50×50

Применение знаний, умений, навыков учащимися



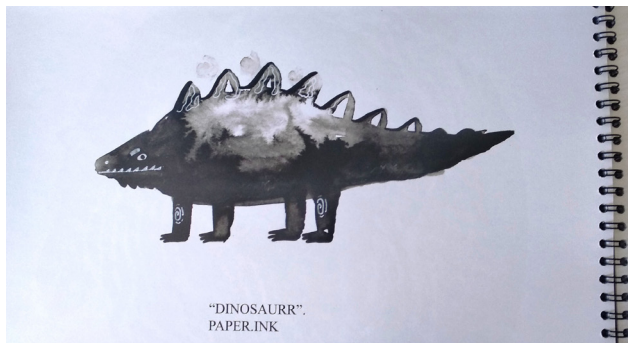
Маргарита Жукова. Портфолио



Диана Алешкина. Портфолио



Диана Алешкина. Портфолио. Фрагмент



Лада Масловец. Иллюстрации к книге



Кристина Шидловская. Портфолио



Кристина Шидловская

ЛИТЕРАТУРА

Беккерман, Я.М. Материалы для художественно-оформительских работ / Я.М. Беккерман. Минск : Вышэйш. шк., 1989.

Беспалый, А.А. Белорусская акварель / А.А. Беспалый. Минск : Наука и техника, 1989.

Быков, В.В. Материалы и техника художественно-оформительских работ / В.В. Быков. М. : Плакат, 1985.

Бурчик, А.И. Акварельная живопись : учеб. пособие / А.И. Бурчик. Минск : Беларусь, 2014.

Занд, Ю. Основы рисования карандашом / Ю. Занд ; пер. с нем. А. Литвинова. СПб : Питер, 2011.

Киплик, Д.И. Техника живописи / Д.И. Киплик. М. : СВАРОГ и К, 2002.

Малахова, Л.О. Материаловедение в художественно-оформительских работах : учеб. пособие / Л.О. Малахова. Минск : Літаратура і мастацтва, 2010.

Михайлов, А.М. Искусство акварели / А.М. Михайлов. М. : Изобразительное искусство, 1995.

Нестеренко, О.И. Краткая энциклопедия дизайна / О.И. Нестеренко. М. : Молодая гвардия, 1994.

Одноралов, Н.В. Материалы, инструменты, оборудование в изобразительном искусстве / Н.В. Одноралов. М. : Просвещение, 1988.

Прокофьев, Н.И. Живопись. Техника живописи и технология живописных материалов : учеб. пособие / Н.И. Прокофьев. М. : ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2010.

Рынкевіч, У.І. Акварэльны жывапіс : вучэб.-метадычны дапаможнік / У.І. Рынкевіч. Мінск : Беларускі ўніверсітэт культуры, 1998.

Рынкевіч, У.І. Мастацтва акварэлі : вучэб. дапаможнік / У.І. Рынкевіч. Мінск : Беларусь, 2001.

Скородумова, Н.А. Современные художественные материалы / Н.А. Скородумова. СПб : Институт имени И.Е. Репина, 2012.

Смит, Р. Настольная книга художника: оборудование, материалы, процессы, техника / Р. Смит ; пер. с англ. В.А. Нефедова. М. : АСТ Астрель, 2004.

Столяров, И.М. Акварель. Материалы и способы письма / И.М. Столяров. Минск : Вышэйш. шк., 1980.

Тютюник, В.В. Материалы и техника живописи / В.В. Тютюник. М. : В. Шевчук, 2009.

Харисон, Х. Энциклопедия техник рисунка / Х. Харисон ; пер. с англ. И.А. Сергеевой. М. : АСТ Астрель, 2005.

Эмерсон, Д. Экспериментальная пастель / Д. Эмерсон ; пер. с англ. Е. Петровой. М. : Манн, Иванов и Фербер, 2018.

ПРИЛОЖЕНИЯ

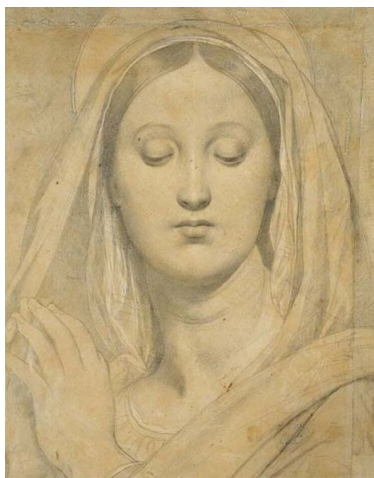


Приложение 1



Ганс Гольбейн Младший. «Герцогиня Саффолк».
Ок. 1534–1536. Свинцовый карандаш, тушь

Приложение 2



Жан Огюст Энгр. Этюд к картине «Мадонна перед чашей с причастием». Фрагмент. 1841



Анри Тулуз-Лотрек. «Пони Филибер». 1898



Валентин Серов. «Портрет К.А. Обнинской с зайчиком». 1904

Приложение 3

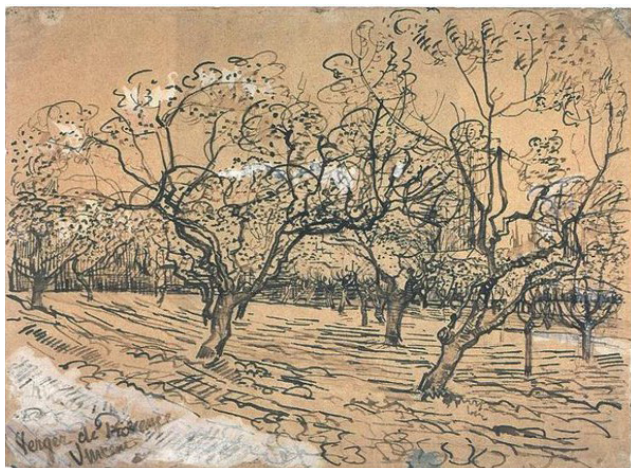
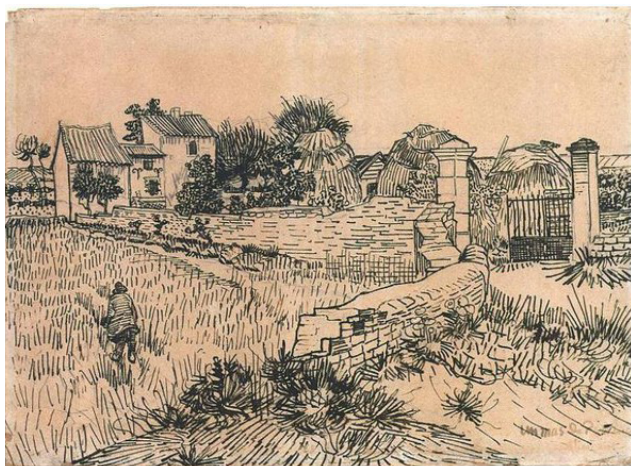


Пармиджанино. Этюд головы

Приложение 4



Клод Моне. «Стволы деревьев на Мар О Клерк». 1857



Рисунки Винсента Ван Гога тростниковым пером



Винсент Ван Гог. «Лодки на берегу Сен-Мари». 1888. Рисунок пером



Эдвард Мунк. «Поцелуй в поле». 1943. Гравюра



Илья Репин. «Портрет Элеоноры Дузе». 1891. Уголь



Михаил Врубель. «Автопортрет». 1904. Уголь

Приложение 6



Орест Кипренский. «Портрет А.А. Олениной». 1828. Итальянский карандаш

Приложение 7



Леонардо да Винчи. Головы старика и молодого мужчины. 1495. Сангина

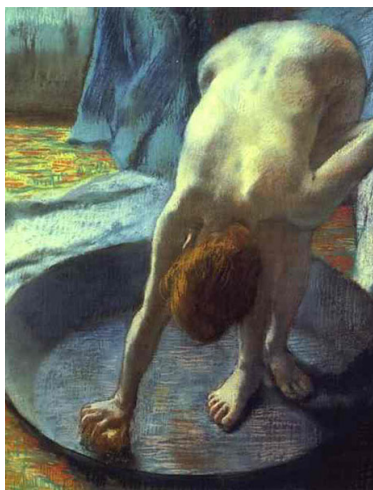


Андреа дель Сартто. «Голова ребенка в профиль вправо». 1527. Сангина

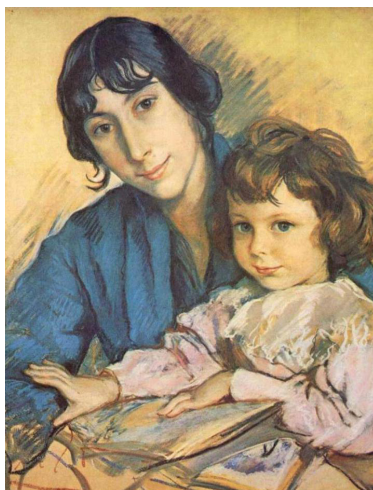
Приложение 8



Жан-Батист Симеон Шарден. «Портрет молодой девушки». 1777. Пастель



Эдгар Дега. «Ванная». 1886. Пастель



Зинаида Серебрякова. «Портрет Ати с Татаном». 1924. Пастель

Приложение 9



Традиционная китайская живопись

Приложение 10



Дионисий. «Святой Николай». Фреска собора Рождества богородицы Ферапонтова монастыря. 1502



Леонардо да Винчи. «Тайная вечеря». 1495–1498. Фреска

Приложение 11



Альбрехт Дюрер. «Заяц». 1502.
Бумага, наклеенная на картон, акварель, гуашь, белила



Альбрехт Дюрер. «Кусок дерна (Большой куст)». 1503. Бумага,
наклеенная на картон, акварель, гуашь, белила



Антонис ван Дейк. «Английский пейзаж». 1635



Антонис ван Дейк. Пейзаж. 1640

Приложение 12



Уильям Гилпин. «Пейзаж с озером и руинами»



Уильям Тернер. «Сцена на море». 1818



Уильям Тернер. «Лландальфский собор: западный фасад». 1796



Уильям Тернер. «Гора Риги: вид на Люцернское озеро на восходе». 1842



Уильям Тернер. «Раннее утро». 1819



Томас Гертин. «Замок Файндлейтер». 1792



Томас Гертин. «Темза от Куинхит до Лондонского моста». 1801



Эжен Делакруа. «Скалы». 1835–1839

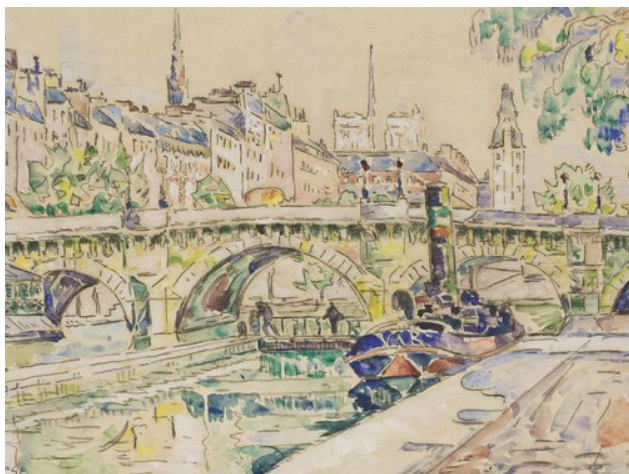


Эжен Делакруа. «Скалы в Этрета». 1859

Приложение 13



Поль Синьяк. «Пон-Неф. Париж». 1928



Поль Синьяк. «Пон-Неф. Париж». 1928



Поль Сезанн. «Шато-де-Мадан». 1881



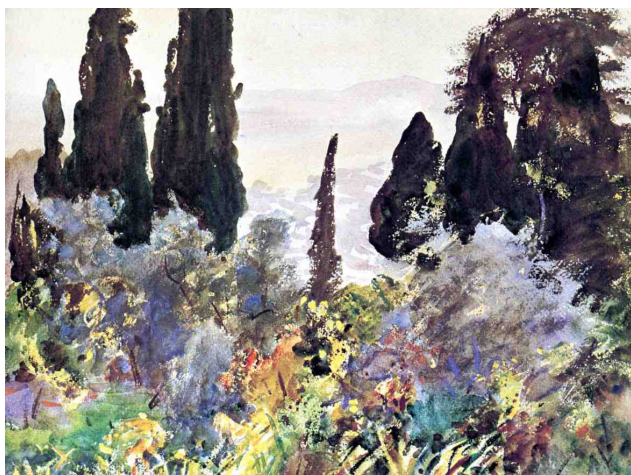
Поль Сезанн. «Домишко Журдана». 1906



Поль Сезанн. «Натюрморт с зеленой дыней». 1906



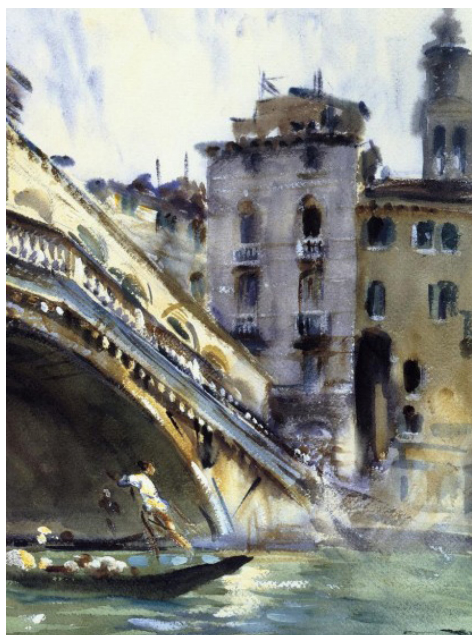
Морис Прендергаст. «Дети на дереве». 1911



Джон Сингер Сарджент. «Гранада». 1912



Джон Сингер Сарджент. «На канале». 1903



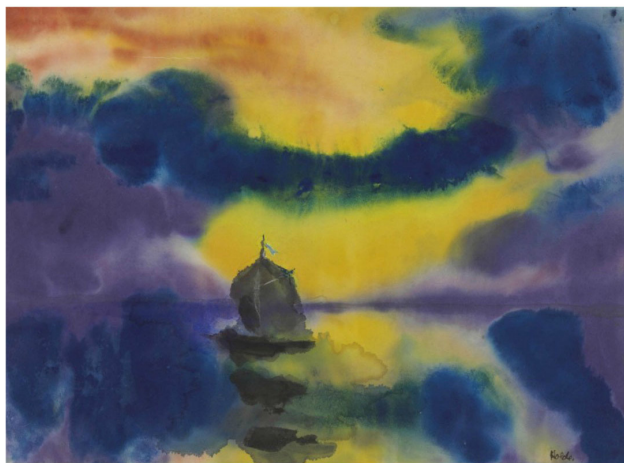
Джон Сингер Сарджент. «Риальто. Венеция». 1907–1911



Василий Кандинский. Первая абстрактная акварель. 1910.
Чернила, бумага, акварель



Василий Кандинский. Без названия. 1916. Бумага, акварель, тушь



Эмиль Нольде. «Вечернее небо и парусник в море». 1930



Эмиль Нольде. «Красные маки». 1920



Эгон Шиле. «Женщина в черном переднике», 1911



Пауль Клее. «Восход луны», 1915



Рауль Дюфи. Натюрморт. 1928



Рауль Дюфи. «Анемоны». 1935

Приложение 14



Петр Соколов. «Портрет графини О.А. Орловой». 1829.
Бумага, акварель, карандаш, перо



Карл Брюллов. «Итальянка с ребенком у окна». 1826. Бумага, акварель



Михаил Врубель. «Голова ангела». 1889. Фрагмент композиции
«Воскресенье». Бумага, акварель, графитовый и угольный карандаши



Михаил Врубель. «Цветы в синей вазе». 1886–1887. Бумага, акварель



Валентин Серов. «Портрет Софии Лукомской». 1900.
Картон, акварель



Василий Садовников. «Вид набережной и Мраморного дворца». 1847



Эдуард Гау. «Гатчина. Большой дворец. Аванзал». 1880

Приложение 15



Николай Орда. Витебск. 1870-е



Николай Орда. Кафедральный собор Сошествия Святого Духа в Минске.
Середина XIX в.



Фердинанд Рузиц. «Лесной ручей». 1900



Юрий Пэн. «Две кошечки. Портрет Раисы Идельсон». 1908. Акварель



Марк Шагал. «Здравствуй, Родина!». 1953



Георгий Поплавский. «Церковь в Межанах». 2002



Геннадий Шутов. «Довоенная елочная игрушка». 2009



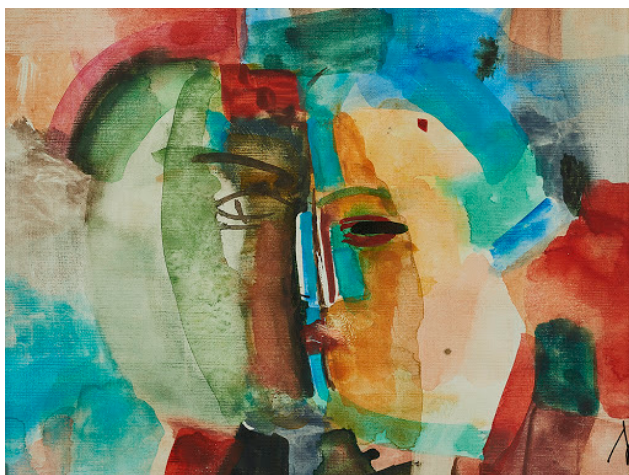
Александр Фалей. Раннее



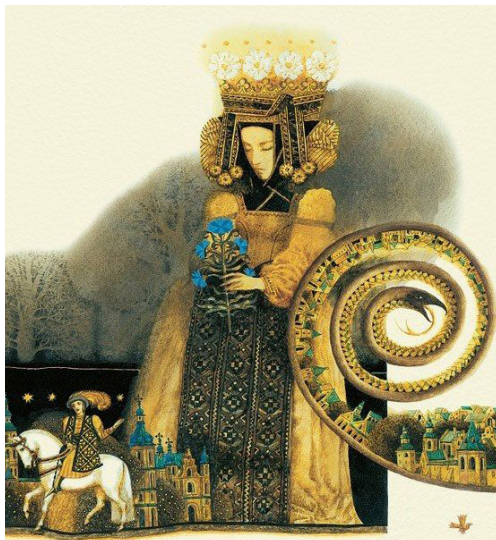
Никола Бущик. «Проникновение в пространство». 1996



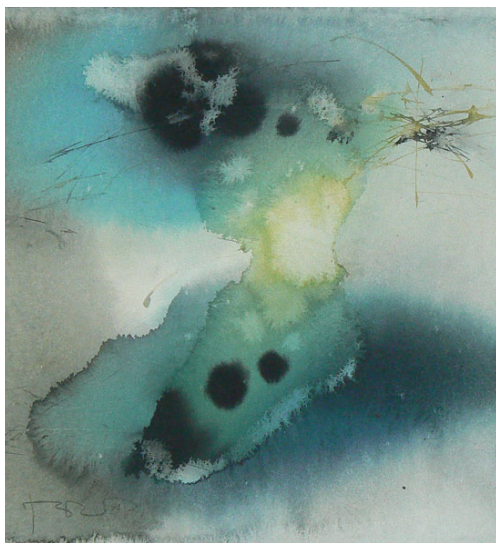
Никола Буцик. «Просветление обычного дня».1996



Зинаида Литвинова. «Поцелуй». 1995. Акварель, бумага

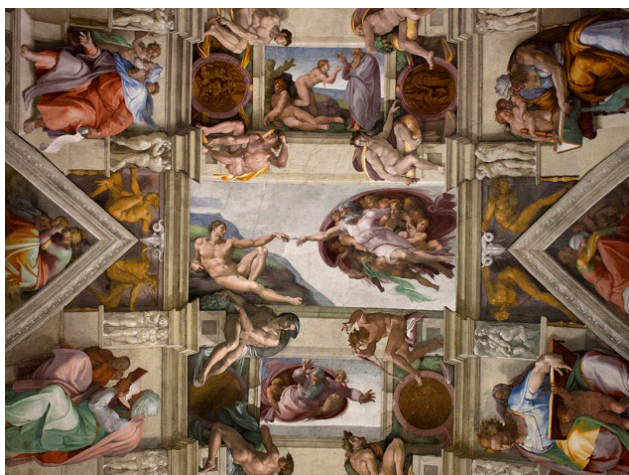


Павел Татарников. «Царевна в подземном царстве». 2012.
Акварель



Владимир Рыкович. «Бабочка». 1994

Приложение 17



Микеланджело Буонарроти. Потолок Сикстинской капеллы. 1508–1512



Джоттино. Пала «Пьета». 1360-е. Дерево, темпера



Симоне Мартини, Липпо Мемми. «Благовещение». 1333. Дерево, темпера



Джотто ди Бондоне. «Поцелуй Иуды». 1305. Фреска. Темпера



Джентиле да Фабриано. «Поклонение волхвов». 1423. Дерево, темпера



Андреа Верроккьо. «Крещение». 1472–1475. Дерево.
По темперной подготовке прописана масляными красками



Пабло Пикассо. «Мальчик с собакой». 1905. Картон, гуашь



Валентин Серов. «Портрет И.А. Морозова». 1910. Гуашь



Борис Кустодиев. «Хоровод». 1912. Картон, гуашь

Приложение 19



Диего Ривера. «Аллегория Калифорнии». 1930–1931. Акрил



Хосе Ороско. «Наука, труд и искусство». 1931. Акрил



Ренато Гуттузо. «Крыши города Палермо». 1985. Акрил

Приложение 20

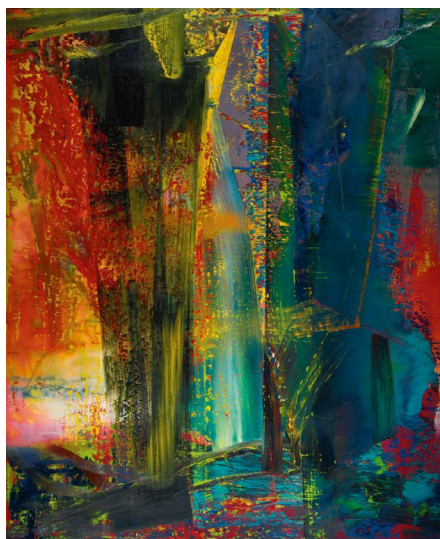


Ян ван Эйк. «Мадонна канцлера Ролена». 1435



Ян ван Эйк. «Гентский алтарь». Мария (деталь). 1432

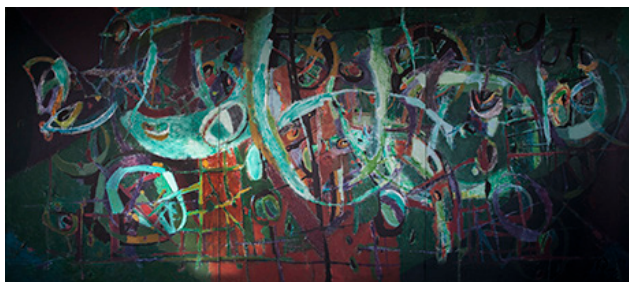
Приложение 21



Герхард Рихтер. Абстрактный образ. 1986



Герхард Рихтер за работой



Анатолий Кузнецов. «Преображение пространства». 2012



Анатолий Кузнецов. «Хаос. Творение». 2011



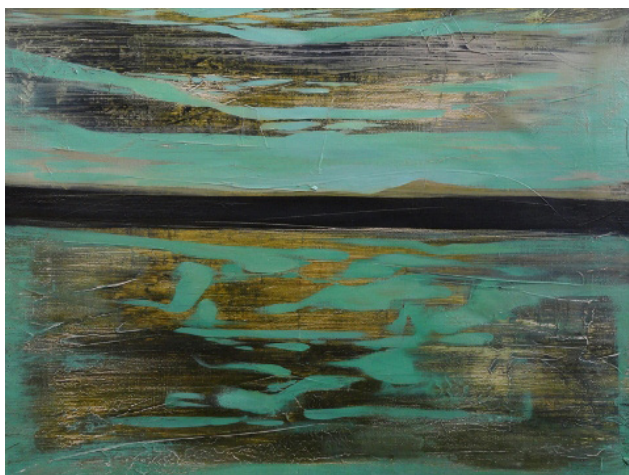
Джексон Поллок. № 5. 1948



Джексон Поллок за работой



Екатерина Сумарева. «Смена настроения». 2015. Холст, масло



Екатерина Сумарева. «Лабиринт подсознания». 2010. Холст, масло



Анна Силивончик. Глафира. 2005



Анна Силивончик. Ускользящий ветер. 2007

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	3
РАЗДЕЛ 1. РИСУНОК. МАТЕРИАЛЫ И ТЕХНИКИ	5
Глава 1. Рисунок.....	7
Глава 2. Твердые графические материалы.....	12
2.1. Основы для рисования	12
2.2. Приспособления для рисования, графит, тушь, сепия	13
2.3. Приемы работы твердыми графическими материалами	22
Глава 3. Мягкие графические материалы.....	35
3.1. Уголь, сангина, сепия, соус, пастель.....	35
3.2. Приемы работы мягкими графическими материалами	40
3.3. Итоговое задание по разделу «Рисунок. Материалы и техники»	46
РАЗДЕЛ 2. ЖИВОПИСЬ. МАТЕРИАЛЫ И ТЕХНИКИ	51
Глава 4. Акварель. Инструменты и приспособления	53
4.1. История акварельной живописи	54
4.2. Европейская акварель	54
4.3. История акварели в России, Беларуси.....	56

4.4. Материалы, оборудование и инструменты акварельной живописи	61
4.5. Приемы работы акварелью	72
Глава 5. Клеевые краски: темпера, гуашь, акрил	86
5.1. Материалы и инструменты для живописи клеевыми красками	86
5.2. Приемы работы гуашью, теперой, акрилом	95
Глава 6. Масляная живопись	102
6.1. Масляная живопись. Пигменты, грунты, разбавители и растворители, сиккативы и пластификаторы	102
6.2 Характеристика отдельных масляных красок	111
6.3. Поведение масляных красок в смесях	131
6.4. Нежелательные смеси масляных красок	135
6.5. Приемы работы маслом	139
ЛИТЕРАТУРА	157
ПРИЛОЖЕНИЯ	159

220004, г. Минск,
ул. К. Либкнехта, 32
Тел./факс (017) 374 41 00
www.ripo.unibel.by

**ЦЕНТР УЧЕБНОЙ КНИГИ
И СРЕДСТВ ОБУЧЕНИЯ
РЕСПУБЛИКАНСКОГО ИНСТИТУТА
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

ОКАЗЫВАЕТ УСЛУГИ

- ✓ Реализация учебной литературы за наличный и безналичный расчет.
- ✓ Организация экспертизы учебных изданий для присвоения грифа Министерства образования Республики Беларусь, Республиканского института профессионального образования.
- ✓ Редакционно-издательская подготовка: редактирование научной и учебной литературы, верстка и дизайн.
- ✓ Полиграфические услуги: книги, бланки, грамоты, дипломы, календари, буклеты, визитки и др.
- ✓ Организация и проведение тематических выставок, выставок-продаж, обучающих семинаров для авторов учебной литературы.

**ПРИГЛАШАЕМ К СОТРУДНИЧЕСТВУ
АВТОРОВ УЧЕБНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ДЛЯ УЧАЩИХСЯ
УЧРЕЖДЕНИЙ ПТО И ССО**

Тел. (8017) 373 62 23, 272 43 89.

Учебное издание

Степурко Татьяна Алексеевна

ТЕХНОЛОГИЯ МАТЕРИАЛОВ ДЛЯ ЖИВОПИСИ И ДИЗАЙНА

ПРАКТИКУМ

Учебное пособие

Редактор *Е.Н. Кравченко*
Технический редактор *Е.В. Потапейко*
Корректор *Т.Б. Давыдовская*
Дизайн обложки *С.Л. Прокопцовой*

Подписано в печать 22.05.2020. Формат 60×84/16.

Бумага офсетная. Цифровая печать.

Усл. печ. л. 12,36. Уч.-изд. л. 9,38.

Тираж 300 экз. Заказ

Республиканский институт профессионального образования.

Свидетельство о государственной регистрации издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий

№ 1/245 от 27.03.2014.

Ул. К. Либкнехта, 32, 220004, Минск. Тел.: 374 41 00, 272 43 88.

Отпечатано в РУП «Информационно-вычислительный центр
Министерства финансов Республики Беларусь».

Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 2/41 от 29.01.2014.

Ул. Кальварийская, 17, 220004, Минск. Тел. 294 77 12.