

## **Содержательный модуль 1. Технология и техника живописных материалов.**

### **Лекция 1. Возникновение исторической технологии живописи. Основы под масляную и темперную живопись.**

Назначение основы под живопись и требования, которые требуют основы, материалы для основы под темперную и масляную живопись.

Основа на ткани станкового произведения; время распространения. Положительные и отрицательные качества основы на ткани по сравнению с деревянной. Состав нитей полотна: лен, джут, шелк. Строение ткани, виды ткацких переплетений: гарнитурное, саржевое, атласное. Факторы старения и разрушения полотняных оснований. Требования к полотну, как к основе под живопись: прочность, плотность, стойкость к внешним физико-химическим факторам. Средства сохранения полотна от преждевременного старения: покрытие обратной стороны полотна защитными слоями (воском, смолами, красками и др.). Сохранение живописи на холсте.

Хлопчатобумажные и другие ткани, возможности их применения в живописи. Свойства и характеристика этих тканей.

Ткани из синтетических волокон, стеклоткани.

Картон, бумага.

Виды картона: Тряпичная и древесный. Удовлетворительные и негативные особенности картона в качестве основы под живопись. Характеристика картона, их механическая прочность и устойчивость к внешним воздействиям. Способы повышения прочности и устойчивости картона средствами нанесения воска, воско-смоляной смеси. Хранение живописи, выполненной на картоне.

#### **ДЕРЕВО.**

Сорта древесины, способы ее заготовки и обработки. Доски, требования к ним, как к основе под живопись, их особенности. Деформации и растрескивания как недостатки, способы их предупреждения: конструктивные (шпонки, паркетаж и др.), Химические (пропитка древесины специальной смесью или покрытия ее поверхности красками, олифой, смолами и др.).

Влияние на доски факторов среды, температурных колебаний, газов и др. Методы предотвращения преждевременного старения и разрушения древесины досок. Сохранение живописи, выполненной на досках.

Примеры сочинений.

Фанера и ее виды, свойства и характеристика; средства подготовки фанеры под живопись. Сохранение живописи, выполненной на фанере.

#### **ЛИНОЛЕУМ.**

Линолеум, его свойства и виды. Сохранение живописи, выполненном на линолеуме.

### **НОВЫЕ ВИДЫ МАТЕРИАЛОВ.**

Древесные плиты, строительный, прессованный картон, текстолит, мамсонит, поропласт, пенопласт и др. Их характеристика и свойства. Средства обработки и подготовки под живопись. Сохранение произведений.

## **Лекция 2. Материалы для грунтов: клей, яйца, пластификаторы.**

### **Проклейка деревянной и тканной основы, ее роль и нанесения.**

Проклейка и ее назначения. Специфическая роль и назначение слоя проклейки. Связующие для почв. Водорастворимые связующие. Обратимые и необратимые коллоиды, прочность, эластичность их пленок.

Клеи животного происхождения. Клей рыбий. Желатин. Клей плотницкий - кожаный, мездровый. Казеин. Их свойства: преимущества и недостатки.

Клеи растительного происхождения: мучной, Крахмалёва, декстриновый. Их свойства, приготовление раствора.

Синтетические смолы в растворах и дисперсиях. Поливиниловый спирт (ПВС). Поливинилацетатная эмульсия (ПВА). Полибутилметакрилат (ПБМА).

Свойства. Применение. Прочность, эластичность, старения пленок. Сравнительная устойчивость синтетических и традиционных связующих материалов. Возможности сочетания синтетических материалов с традиционными связующими материалами.

Масла. Общие сведения (см. Подробно в теме 7). Виды масел, применяемые в почвах: льняное, ореховое, подсолнечное, пентаефиры и др. Назначение жирных высыхающих масел в почве. Выбор масел для почвы. Смолы, бальзамы, терпентин масла. Растворителей,. Общие сведения (см. Подробно в теме 8). Применение смол, в качестве связующих материалов почв.

Эмульсии натуральные и искусственные. Представление о фазах эмульсий. Стабильность эмульсий. Эмульгаторы. Различные виды эмульгаторов (желток куриного яйца, олеат свинца, олеат цинка). Поверхностно - активный препарат ОП 7. Возможности исправления расслоение эмульсий, применение эмульсионный связующих в почве. различные добавки к связующим в почве.

Консервирующие вещества и их назначения. Основные виды антисептиков: фенол, пентахлорфенолят натрия, карболовая кислота, салициловая кислота и др. Сравнительная устойчивость.

Средства для предоставления необратимости пленкам животных клеев (задублювания). Алюмокалиевые квасцы, формалин и др., Назначение их в

клеевых растворах и пленках. Характер изменений свойств клеевых пленок при задублювании.

Пластификаторы. Назначения. Основные виды. Пластификаторы водорастворимых связующих: мед, глицерин, сахар и др. Пластификаторы жирных высыхающих масел и смол: касторовое масло, дибутилфталат. Сравнительная эффективность различных пластификаторов. Нормы введения пластификаторов. Положительные и отрицательные свойства пластифицированных пленок. Устойчивость этих пленок при старении.

Наполнители и пигменты в почвах, их назначение, краткие сведения об их свойствах: дисперсность, маслостойкость. Особенности и характеристика различных наполнителей и пигментов (мел, гипс, каолин, белила цинковые, свинцовые, титановые, смешанные, бланфикс). Пигменты для цветных грунтов.

Тема 4: Виды почв; их состав и свойства. Рецептатура и технология приготовления почв.

Причина большого количества и разнообразия рецептуры почв.

Проклейка. Предварительная обработка основания. Приготовление клеевых растворов. Недостатки слишком слабых или очень крепких растворов. Различные способы нанесения проклейки. Рецептатура.

Клеевые почвы: гипсовые, меловые, казеиновые и др. Приготовление растворов почвы и их нанесения на основу.

Примеры произведений, выполненных на клеевых грунтах.

Эмульсионные почвы. Общая характеристика. Отличительные свойства.

Изменения маслостойкости эмульсионных грунтов. Светостойкость.

Приготовление растворов для почв. Послойная изменение растворов.

Хранение масляной живописи на эмульсионных почвах.

Применение различных эмульсионных грунтов на примерах творчества отдельных художников.

Полумаслянные почвы. Общая характеристика. Свойства. Рецептатура.

Приготовление. Влияние масел различной обработки и смол на свойства полумаслянных почв. Хранение живописи полумаслянных почв.

Применение полумаслянных почв на примерах творчества отдельных художников.

Масличные почвы. Общая характеристика. Состав и приготовление почв.

Положительные и отрицательные свойства. Возможности и удобство работы на масляных грунтах. Предварительная обработка поверхности масляных грунтов (перед началом работы на них). Прочность сцепления красочного слоя с масляным грунтом. Фабричные масляные почвы.

Применение масляных грунтов и сохранения живописного слоя на примерах произведений школ и отдельных художников.

Почвы с применением синтетических связующих материалов.

Отличительные особенности и возможности синтетических связующих материалов в почве. Возможность комбинаций синтетических связующих с традиционными связующими, то есть с связывающими животного или растительного происхождения. Возможности получения почв различных

свойств. Состав и приготовление почв. Прочность, эластичность, устойчивость почв. Адгезия масляных красок на синтетических почвах.

Применение подобного вида почв в масляной живописи.

Левкас. Особенности состава и нанесение почв на доску. Масляный и полумаслянный почву для доски. Особенности нанесения грунтов на картон, фанеру, бумагу, мазонит и другие материалы в зависимости от техники живописи (масло, темпера, клеевая живопись и др.).

Тема 5: Белые почвы; имприматуры; цветные грунты. Основы цветоведения. Физическая сущность света и цвета. Спектр и цвет лучей, которые отражаются. Основные и дополняя цвета. Явления одновременного и последовательного контрастов. Светлота, яркость, насыщенность цветов, фон. Черный цвет, светлота, чистота цвета в живописи.

Оптические основы различных способов смешивания красок (механические, лессировки, пространственное смешивания).

Прием построения цвета в живописи на примерах произведений разных школ и отдельных мастеров живописи.

Цветные почвы (имприматуры, мастика). Завершающий слой. Роль и назначение завершающего слоя в почвах. Значение тонированных цветных грунтов и имприматуры, как объединяющего начала в построении колорита живописи. Материалы и способы нанесения. Опасность ярко выразительных цветных грунтов и имприматуры для сохранения колорита живописи.

Применение цветных грунтов и имприматуры на примерах различных школ и отдельных мастеров живописи.

Почвы: серые, различных оттенков, или цвета тела, или красноватого цвета - Тициан, Пальма Векио. Веронезе - светло-серые, серо-голубые. Темные, в частности красные - Карраччи, Пальма Джиовани. Корреджо на средних - коричневых, серых. Итальянские пейзажисты Каналетто, Белотто, Гварди - золотистые, красные, белые.

Белые почвы использовали русские, византийские, ранние итальянские живописцы, французские (школа Клуе), немецкие, голландские (XV - XVI вв.), Фламандские, голландские мастера (XVII в.).

В Испании (школа Рибейры XVII в.) - Темные, черные.

Двухслойный грунт: первый - черный, красный, второй - светлый, оранжевый, розовый, охристый (Франция XVII - XVIII вв.).

И. Никитин, А. Матвеев (художники времен Петра I) - темная охра, коричневые), Д. Левицкий использовал охристые темные и светлые, серо-зеленые, оливковые.

Краски применены для цветных грунтов: английский красная, толченый древесный уголь, охра, умбра, болус, свинцовые белила.

Моделирование «освещенного» подмалежки по темному почвы.

Использование схемы основных живописных приемов:

1. лавирования по белому грунту.
2. освещения по темному почвы.
3. комбинация лавирования и использования по нейтральному почвы.
4. современный способ живописи красками, смешанными на палитре.

Тема 6: Пигмент - цветная основа красок. Общие сведения о красках.

Пигменты красочного слоя. Пигмент - цветная основа краски. Классификация пигментов: природные и искусственные, неорганические и органические. Классификация пигментов за цветными группами. Общие свойства пигментов: цвет, интенсивность, светостойкость, фотохимическая активность, химическая стойкость. Кроющая способность краски и основной фактор, который ее вызывает; пигменты кроющие и лесировочные. Органические пигменты, природные и искусственные органические пигменты, преимущество и недостатки по сравнению с неорганической.

Наиболее древние пигменты (согласно Плиния четыре краски). Мелин или мелинум, аттическая желтая, Синопская земля, виноградная или жженный слоновая кость - черные - IV вв. до н.э. Киноварь - драконова кровь.

Пигменты, распространены с начала нашей эры до XVII - XVIII вв. ; недостатки пигментов, содержащих свинец и медь; выцветание органических красителей природного происхождения; последствия неправильного употребления асфальта.

Современные искусственные пигменты: берлинская лазурь, марсы, пигменты группы крон желтый, оранжевый и красный кадмия, цинковое и титановое белила, искусственный ультрамарин; кобальтовые пигменты, хромовые пигменты.

Наполнитель.

Назначение наполнителей в составе масляных красок. Виды наполнителей: бланфикс, каолин, мел, гипс и др.

### **СВЯЗУЮЩЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МАСЛЯНОЙ КРАСКИ.**

Общие сведения о связующие. Роль и назначение связующих в красках для живописи. Влияние связующих на физико-механические свойства масляных красок, а также на возможность и удобство работы с ними.

Фабричные масляные краски для живописи. Современные технологии изготовления масляных красок. Состав и свойства. Олиемисткость. Пастозность, ее изменения. Изменения объема масляных красок в процессе их высыхания. Зморщивания, появление кракелюр, прожухания.

Адгезия между отдельными слоями масляной живописи. Прочность и непрочность цветных смесей. Таблицы устойчивости Эмма 7: Краткие сведения по истории развития техники масляной живописи. Первые упоминания о применении масляных красок.

Покровный масляный лак для темперы. Средневековая живопись на масле. Братья Ван Ейкы. Совершенствование масляных красок. Популярность нового материала и широкое распространение его. Безграничные возможности новой техники. Эпоха Возрождения - расцвет масляной живописи. Противопоставление ремесла искусству. Современное состояние масляной живописи.

Масла. Их классификация. Использование высыхающего масла в живописи: льняной, маковой, ореховой, конопляной, подсолнечного; индивидуальные свойства. Качество сырья. Различные виды обработки сырья (очистка,

отбеливание, оксидация и полимеризации масел). Процесс высыхания и затвердевания масляных пленок. Изменение веса и объема в процессе, когда пленка образуется и затвердевает. Влияние способа обработки масел на характер образования пленки, прочность, скорость высыхания и степень пожелтения.

Различные добавки к высыхающим маслам. Назначения. Преимущества и недостатки свойств масла.

Воск, стеарат алюминия, бентонита, аэросил. Назначение, нормы введения. Влияние на прочность пленок.

Сиккативами. Состав и назначение. Основные виды. Положительные и отрицательные качества. Влияние различных сиккативами на скорость и характер образования и затвердевания пленки, их прочность и хранения живописи.

Смолы. Классификация смол. Температура плавления смол. Назначение смол в масляном связующем. Твердые, средние и мягкие смолы. Жидкие смолы - бальзамы. Отличительные свойства масляно-смоляных красок. Синтетические смолы.

Эфирные масла (растворители, разбавители). Их классификация: эфирные масла растительного происхождения, нефтяные, минеральные, терпентин масла. Скипидар, пинен, растворитель № 1 и №2, лаковый керосин, ацетон и др. Получение, назначение и использование их в масляной живописи.

Полуэфирные масла: скипидарное, лавандовое, розмариновое. Получение, свойства, назначение.

Фабричные масляные краски для живописи. Современные способы изготовления масляных красок. Маслосодержание. Пастозность, ее изменения. Изменения объема масляных красок в процессе их высыхания. Поморщивание, растрескивание и прожухание красок.

Адгезия между отдельными слоями масляной живописи.

Устойчивость цвета масляных красок. Различные причины изменения цвета.

Крепкие и не крепкие цветные смеси. Таблицы устойчивости цвета.

Тема 8: Лаки. Покровный слой живописи.

Основные виды лаков: масляные, скипидарные, спиртовые. Способы приготовления. Скорость и характер высыхания лаков. Влияние лаков на физико-механическую и оптическую прочность масляной живописи. Значение лаков в распространении возможностей масляной живописи. Роль различных лаков в технологии построения красочного слоя.

Лаки разбавители в красках, Ретушный лаки, покровные лаки. Использование различных лаков на примерах творчества отдельных художников.

Знакомство с производством пигментов, связующих и лаков, а также готовых масляных красок.

Знакомство с методами испытаний качества краски. Ручная перетирака красок курантов. Изготовление лаков для живописи.

**ОТДЕЛКА** масляной живописи покровным лаком.

Назначение покровного лака, как защитной оболочки красочного слоя от различных физико-механических и химических воздействий окружающей

среды. Технологическая и эстетическая роль покровных лаков на разных этапах развития масляной живописи.

Возможны изменения колорита живописи в результате различных изменений и разрушений покровных лаков. Регенерация и устранения покровных лаков. Условия исключают необходимость применения покровного лака в масляной живописи.

### **Лекция 3. Виды грунтов, их состав и свойства.Рецептура и технология приготовления грунтов.**

Материалы для почв: клеи, яйца, пластификаторы. Проклейка деревянной и полотняной основ, ее роль и нанесения.

Проклейка и ее назначения. Специфическая роль и назначение слоя проклейки. Связующие для почв. Водорастворимые связующие. Обратимые и необратимые коллоиды, прочность, эластичность их пленок.

Клеи животного происхождения. Клей рыбий. Желатин. Клей плотницкий - кожаный, мездровый. Казеин. Их свойства: преимущества и недостатки.

Клеи растительного происхождения: мучной, Крахмалёва, декстриновый. Их свойства, приготовление раствора.

Синтетические смолы в растворах и дисперсиях. Поливиниловый спирт (ПВС). Поливинилацетатная эмульсия (ПВА). Полибутилметакрилат (ПБМА).

Свойства. Применение. Прочность, эластичность, старения пленок. Сравнительная устойчивость синтетических и традиционных связующих материалов. Возможности сочетания синтетических материалов с традиционными связующими материалами.

Масла. Общие сведения (см. Подробно в теме 7). Виды масел, применяемые в почвах: льняное, ореховое, подсолнечное, пентаефиры и др. Назначение жирных высыхающих масел в почве. Выбор масел для почвы.

Смолы, бальзамы, терпентин масла. Растворителей,. Общие сведения (см. Подробно в теме 8). Применение смол, в качестве связующих материалов почв.

Эмульсии натуральные и искусственные. Представление о фазах эмульсий. Стабильность эмульсий. Эмульгаторы. Различные виды эмульгаторов (желток куриного яйца, олеат свинца, олеат цинка). Поверхностно - активный препарат ОП 7. Возможности исправления расслоение эмульсий, применение эмульсионный связующих в почве. различные добавки к связующим в почве. Консервирующие вещества и их назначения. Основные виды антисептиков: фенол, пентахлорфенолит натрия, карболовая кислота, салициловая кислота и др. Сравнительная устойчивость.

Средства для предоставления необратимости пленкам животных клеев (задубливание). Алюмокалиевые квасцы, формалин и др., Назначение их в клеевых растворах и пленках. Характер изменений свойств клеевых пленок при задубливании.

Пластификаторы. Назначения. Основные виды. Пластификаторы водорастворимых связующих: мед, глицерин, сахар и др. Пластификаторы жирных высыхающих масел и смол: касторовое масло, дибутилфталат.

Сравнительная эффективность различных пластификаторов. Нормы введения пластификаторов. Положительные и отрицательные свойства пластифицированных пленок. Устойчивость этих пленок при старении.

Наполнители и пигменты в почвах, их назначение, краткие сведения об их свойствах: дисперсность, олиемисткость. Особенности и характеристика различных наполнителей и пигментов (мел, гипс, каолин, белила цинковые, свинцовые, титановые, смешанные, бланфикс). Пигменты для цветных грунтов.

#### **Лекция 4. Виды грунтов; их состав и свойства. Рецептура и технология приготовления грунтов.**

Причина большого количества и разнообразия рецептуры грунтов.

Проклейка. Предварительная обработка основания. Приготовление клеевых растворов. Недостатки слишком слабых или очень крепких растворов. Различные способы нанесения проклейки. Рецептура.

Клеевые грунты: гипсовые, меловые, казеиновые и др. Приготовление растворов грунтов и их нанесения на основу.

Примеры произведений, выполненных на клеевых грунтах.

Эмульсионные грунты. Общая характеристика. Отличительные свойства.

Изменения олиемисткости эмульсионных грунтов. Светостойкость.

Приготовление растворов для грунтов. Послойная изменение растворов.

Хранение масляной живописи на эмульсионных грунтах.

Применение различных эмульсионных грунтов на примерах творчества отдельных художников.

Полумасляные почвы. Общая характеристика. Свойства. Рецептура.

Приготовление. Влияние масел различной обработки и смол на свойства полумасляных грунтов. Хранение живописи полумасляных грунтов.

Применение полумасляных грунтов на примерах творчества отдельных художников.

Масляные грунт. Общая характеристика. Состав и приготовление грунта.

Положительные и отрицательные свойства. Возможности и удобство работы на масляных грунтах. Предварительная обработка поверхности масляных грунтов (перед началом работы на них). Прочность сцепления красочного слоя с масляным грунтом. Фабричные масляные грунты.

Применение масляных грунтов и сохранения живописного слоя на примерах произведений школ и отдельных художников.

Грунты с применением синтетических связующих материалов.

Отличительные особенности и возможности синтетических связующих материалов в грунте. Возможность комбинаций синтетических связующих с традиционными связующими, то есть с связующими животного или растительного происхождения. Возможности получения грунтов различных свойств. Состав и приготовление грунта. Прочность, эластичность, устойчивость грунта. Адгезия масляных красок на синтетических грунтах..

Применение подобного вида почв в масляной живописи.

Левкас. Особенности состава и нанесение грунтов на доску. Масляный и полумасляный грунт для доски. Особенности нанесения грунтов на картон, фанеру, бумагу, мазонит и другие материалы в зависимости от техники живописи (масло, темпера, клеевая живопись и др.).

Тема 5: Белые почвы; имприматура; цветные грунты. Основы цветоведения. Физическая сущность света и цвета. Спектр и цвет лучей, которые отражаются. Основные и дополняющие цвета. Явления одновременного и последовательного контрастов. Светлота, яркость, насыщенность цветов, фон. Черный цвет, светлота, чистота цвета в живописи.

Оптические основы различных способов смешивания красок (механические, лессировки, пространственное смешивания).

Прием построения цвета в живописи на примерах произведений разных школ и отдельных мастеров живописи.

Цветные грунты (имприматуры, мастика). Завершающий слой. Роль и назначение завершающего слоя в грунтах. Значение тонированных цветных грунтов и имприматуры, как объединяющего начала в построении колорита живописи. Материалы и способы нанесения. Опасность ярко выразительных цветных грунтов и имприматуры для сохранения колорита живописи.

Применение цветных грунтов и имприматуры на примерах различных школ и отдельных мастеров живописи.

Почвы: серые, различных оттенков, или цвета тела, или красноватого цвета - Тициан, Пальма Векио. Веронезе - светло-серые, серо-голубые. Темные, в частности красные - Карраччи, Пальма Джiovани. Корреджо на средних - коричневых, серых. Итальянские пейзажисты Каналетто, Белотто, Гварди - золотистые, красные, белые.

Белые почвы использовали русские, византийские, ранние итальянские живописцы, французские (школа Клуе), немецкие, голландские (XV - XVI вв.), Фламандские, голландские мастера (XVII в.).

В Испании (школа Рибейры XVII в.) - Темные, черные.

Двухслойный грунт: первый - черный, красный, второй - светлый, оранжевый, розовый, охристый (Франция XVII - XVIII вв.).

И. Никитин, А. Матвеев (художники времен Петра I) - темная охра, коричневые), Д. Левицкий использовал охристые темные и светлые, серо-зеленые, оливковые.

Краски применены для цветных грунтов: английский красная, толченый древесный уголь, охра, умбра, болус, свинцовые белила.

Моделирование «освещенного» подмалева по темному грунту.

Использование схемы основных живописных приемов:

1. лавирования по белому грунту.
2. освещения по темному грунту.
3. комбинация лавирования и использования по нейтральному грунту.
4. современный способ живописи красками, смешанными на палитре.

**Лекция 5. Техники масляной живописи. Характерные технологические ошибки при выполнении масляной живописи.**

Покровной масляный лак для темперы. Средневековая живопись на масле. Братья Ван Дейки. Совершенствование масляных красок. Популярность нового материала и его распространения. Безграничные возможности новой техники. Эпоха Возрождения - расцвет масляной живописи. Противопоставление ремесла искусству. Начало упадка техники масляной живописи. Современное состояние масляной живописи.

Основные элементы технологии построения многослойного масляной живописи.

Классическое понимание термина "многослойная масляная живопись" и современное содержание его.

Многослойность, как метод логического расчленения общего объема живописного произведения на отдельные последовательно выполняемые состояния. (Примеры из произведений мастеров). Многослойность как ведение работы в современной живописи. Рисунок на холсте. Значение рисунка на холсте, как состояние над этюдом или картиной. Наиболее распространенные приемы выполнения рисунка в зависимости от технического расчета дальнейшего построения живописи. Материалы, которые используются для выполнения рисунка. Фиксирования рисунка. Подрисовок, его роль и назначение в общем объеме работы над картиной. Главные задачи, которые решаются в подрисовок. Различные материалы и методы выполнения подрисовки. Монохромные и полихромные подрисовки. Подрисовки в обратных дополнительных тонах. Выбор палитры красок для подрисовок. Сроки высыхания подрисовок. Различные способы обработки подрисовок перед дальнейшей работой. Характер и значение подрисовок в картине. Примеры использования подрисовок в произведениях отдельных мастеров разных живописных школ. Основной живописный слой. Ведение живописной работы в полную силу зрительного восприятия натуры или задуманной тональности. Различные методы ведения ее в зависимости от характера подрисовки и поставленной задачи. Учет различных оптических изменений поведения подрисовок в живописном слое. Возможности непосредственного включения подрисовки в основной живописный слой. Лессировки. Прозрачное и так называемое "полупрозрачное" лессировки - «мутная среда». Оптические возможности и эстетическое значение лессировки. Влияние лессировки на сохранение колорита живописи. Исправление. Специальная обработка мест, которые предстоит исправить. Лаки типа "ретушь". Учет ступени просыхания и состояния слоя, который предстоит исправить. Возможны оптические изменения и отличие частичных записей исправления.

Наиболее распространенные современные методы ведения живописи. 1. Живопись ведется сразу в полную силу зрительного восприятия без подмалевки. Такой метод живописи, который часто называют "аля-прима" (то-то »в один прием»), предусматривает полное завершение работы «по сырому», до момента, когда масляная краска покроется пленкой или подсохнет. Две основные разновидности этого приема: 1.1. Полотно «раскрывается» и обрабатывается по всему пространству одновременно

цветными массами с постепенным углублением формы и цвета «по сырому». Завершение, частичные поправки и ретуши выполняются только после полного высыхания слоя краски, такой метод работы больше всего соответствует задачам этюда с натуры или эскиза и не может быть целесообразным в работе над картиной. Материалы и особенности исполнения рисунка при этом методе работы. Примеры этого метода работы в произведениях отдельных художников. 1.2. Живопись ведется подобно фреске, по частям, с максимальным завершением каждого участка полотна до момента подсыхания слоя краски. Размер участка, обрабатывается соответствующим образом, и зависит от возможностей художника, его завершения "по-сырому". Частичные изменения и поправки выполняются после полного просыхания слоя краски. Особенности, характер и материал рисунка при этом методе работы. Примеры, демонстрирующие этот метод ведения живописи произведениях отдельных художников (М. Нестеров, П. Корин, П. Кончаловский и др.). Как в первом, так и во втором случае живопись, в основном пишется одним слоем краски. Высокое физико-механическое и оптическая хранения и свежесть живописи при этих методах работы. Ограниченность возможностей масляной живописи при работе "по-сырому" и в "один прием". 2. Живопись не может быть завершена "по-сырому" и продолжается на отдельных участках или по всей поверхности полотна, и после момента подсыхания слоя, и образование на нем пленки. технические сложности при этом методе работы, возможны оптические и физико-механические изменения и разрушения в слое краски, как результат противоречия между методом работы и технологическими особенностями красящего материала (прожухание и потемнение отдельных участков картины, поверхностные разрывы красочного слоя, отслоение повторных прописок и т. п.).

Некоторые приемы возможного увеличения сроков работы "по-сырому".

Подбор палитры медленно высыхающих красок. Хранение картины при низкой температуре и в темном помещении. Применение масел, которые замедляют высыхание красок (лавандовое, розмариновое, гвоздичное, спикове). Некоторые приемы и способы частичного устранения или ослабления нежелательных последствий при долгосрочной, непрерывной работе масляными красками. Периодическое просушки красочного слоя с последующей обработкой поверхности лаком типа "ретушь". Применение сиккативов в нижних слоях, введение слоя лаков в масляные краски. Частичное и полное удаление красочного слоя в почву в местах, которые предстоит переписать. Механическое удаление этажной пленки с подсыхающего слоя или частичное размягчения его различными растворителями. ОТДЕЛКА масляной живописи покрывными лаками. Назначение покровного лака, как защитной оболочки красочного слоя от различных физико-механических и химических воздействий окружающей среды. Технологическая и эстетическая роль покровных лаков на разных этапах развития техники масляной живописи. Сроки и методы нанесения покровных лаков. Возможности изменения колорита живописи результате

различных изменений и разрушений покровных лаков. Условия, которые исключают необходимость применения покровного лака в масляной живописи. ПАЛИТРА ХУДОЖНИКА. Роль и место палитры художника на разных этапах развития техники масляной живописи. Организация палитры, как первое условие работы художника над картиной. Примеры и значение палитры у разных мастеров. Хранение масляной живописи. Основные виды изменений и разрушения в масляной живописи и средства предотвращения их в процессе работы. Прожухание масляных красок. Физическая природа прожухания масляных красок. Различные причины, вызывающие прожухание, последствия этого явления. Средства, которые предупреждают или ослабляют явления прожухания: а) введение густых масел и масла в состав красочной пасты; б) применение сиккативов и других средств, ускоряющих просыхания масляных красок; в) применение лаков типа "ретушь" для обработки поверхности нижнего слоя, выбор и предварительная обработка почвы. Использование прожухания масляных красок как явления, в определенной степени допустимого, а также эстетически и технологически оправданного. Культура матового масляной живописи. Различные способы устранения прожухания. Изменение тона, когда восстанавливаются прожухли места. Примеры произведений разных мастеров живописи, которые демонстрируют положительные и отрицательные последствия прожухания масляных красок. Щели в слоях масляной живописи. Различные виды и характер щелей и разрывов красочного слоя в масляной живописи: а) сквозные волосяные щели и изломы красочного слоя (общая жесткость красочного слоя и грунта при старении, подвижности и деформации основания, условия хранения); б) сквозные трещины красочного слоя с вздернутыми краями (почвенный кракелюр), не просохли масляный грунт или слой масляной живописи, не просох и лежит ниже, присутствие битумных красок в нижних слоях живописи. Средства и меры предупреждения. Различные изменения тона и цвета в масляной живописи. Физико-механические причины изменения тона и цвета в масляной живописи. Изменения тона красок живописи, связанные с недостаточной светостойкостью пигментов (выцветание). Химически неустойчивые смеси. Изменения тона и цвета, связанные с потемнением и пожелтением связующих материалов масляных красок в процессе высыхания, затвердевания и старения красочных пленок. Изменение тона или потемнение живописи (в процессе работы), связанные с прожуханием и увеличением или уменьшением исходного количества соотношения связующего пигмента, (сближение частиц пигмента, колебания коэффициента взлома света). Изменение тона и цвета живописи, связанная с потерей кроющей силы масляных красок. Влияние цветных грунтов на характер подобного рода изменений. Записи и исправления. Изменения цветового тона живописи от физико-механических процессов, которые проходят при старении покровных лаков. Изменения цвета и тона в живописи которые можно исправить и нельзя. Примеры вышеназванных изменений цвета и тона живописи произведениях отдельных мастеров

живописи. Нарушение соединения адгезии между отдельными слоями масляной живописи. Расслоение масляной (многослойного) живописи. Основные виды адгезии. Отличительные особенности адгезии между красочным слоем и почвой, и отдельными слоями краски живописи. Различные методы обработки грунта и красочного слоя в целях усиления адгезии: а) устранение или разрыхления пленки (ошкуривание, обработка пемзой и абразивной кожей, нашатырным спиртом и другими смесями) б) обработка поверхности лаками типа "ретушь"; в) обработка поверхности маслами и лаками. Знакомство с произведениями выполненными в различных видах техники масляной живописи.

## **Лекция 5. Понятие техники живописи. Пять корней живописи.**

### **Две ветки классической традиции.**

Метод работы старых мастеров, связанный с нанесением красочного слоя, был сурово регламентирован и, несмотря на проявления индивидуальных наклонностей отдельных художников, имеет традиции, которые затем были вытеснены сначала живописными приемами нового времени, а дальше и вовсе исчезли. Живописная техника, взгляд под углом разъединения на отдельные понятия. Лессировки. В живописи это понятие имеет два основных значения: технический прием работы с красками и завершающая стадия создания красочного слоя. Три основные задачи лессировки: тонирующая, моделирующая и ретуширования. Способ применения прозрачных красок. Отказ от системы лессировки академистами в XVIII в., Как замедляются и усложняются способы и переход обработки поверхности под флейц. Живописная кинетика. Четко выразительный мазок, возложение кистью или способ при котором в красочном слое отсутствуют следы движения кисти, является "почерк художника". Пластичность масляной краски. Все собранные в фактуре красочного слоя следы движения кисти или какого-то другого инструмента, который создает и обрабатывает живописную поверхность - современного мастехина или каутерия - живописной кинетикой. Живописность. "Живописец" - слово из словаря И. Срезневского, а само слово упоминается еще в русском рукописи в 1097 году. Первая часть слова "живой", вторая безусловно, от слова "письмо", "писать", т.е то "живо писать» - живописность. Насыщенность цвета в формуле живописности; в этой же формуле следы "сильного движения" - "живописная вне", "живописные складки", "живописный беспорядок", "Живописный пейзаж". Архитектоника. Отдельные элементы единого, композиция картины, ее колорит, ее рисунок, пространственное и светотеневое решение, система координат, взаимосвязь всех этих факторов и может быть назван архитектоникой картины. Пять корней живописности. Первый корень живописности - это мазок. Второй корень живописности - изображение движения. Движение в картине, энергия жеста персонажей, состояние покоя. Третий корень живописности - многослойная структура

старой картины. Чередование прописи основного слоя, лессировки все это обобщается термином "фактура". Четвертый корень живописности - цвет. Краска - прежде всего цвет. А цвет является основой живописи. Пятый корень живописности - колорит - единство, совершенство светотеневой построения. Колорит после формы - вторая из фундаментальных основ живописи. Одна из мощных пружин, действующих на него, содержится в валёрах. оставляют и цветной начало колористического квадрату старых мастеров. Две ветви классической традиции.

Фламандская и итальянская манера (или техника) ярко выражены только на начальном этапе XV-XVI вв. Белый грунт по всей плоскости, тонкий слой подкрашенных белил на участках где писалось тело, а вся иллюзия объема создавалась за счет тончайшего лессировки цветными землями. Главная характеристика первой линии классической традиции - фламандской манеры. Общий зафлейцованный, эмалевого характер фактуры фламандской живописи сохраняется вплоть до второй половины XVI в. Вторая линия классической традиции - итальянская манера. Пастозный живопись художников Венеции, связанный с повышенным и своеобразным чувством живописности. Употребление взамен гладко-загрунтованных досок крупнозернистого полотнами, создатель нового принципа живописности гениально одаренный Тициан. Джорджоне, его влияние на Тициана. Мазок легко переходит в сквозной слой. Письмо по темным, болюсным почвы Караваджо и его влияние на Эль Греко, а творческий путь самого выдающегося художника Испании Веласкез - в плане техники - это движение от Караваджо, Тициана. Рождение нового чувства живописности. Два пути живописного изображения: тектоническое и импрессионистическое ". Импрессионистический метод - это когда вкус, навыки отданы на службу мгновенного впечатления. Изображение построено на основе знания формы и способов ее выразительности, знания полученные с профессиональной практики, изображение созданное на основе выведенных и проверенных закономерностей условно назван технологическим. Метод *ala prima*. Работа с начала и до конца наиболее широким набором красок. Вдумываясь в отличии современной и классической техники живописи можно отметить следующие особенности. Классическая техника, точнее, ремесленная часть этой техники, даже в руках незавершенного мастера, художника-ученика слаженно и красиво организовывала красочный слой. Техника сложная, но упорядоченная и старый мастер знал те действия, которые необходимы, чтобы привести живописную работу в завершенности. Наиболее распространенным теперь живописный прием - корпусный мазок - приводит к живописному процесса, чужом, строгом расслоению, и только с усилием организует фактуру картины.

### **Лекция 7. Технические традиции европейского станковизма.**

Развитие европейской живописи: поздняя античность, в частности фаюмские портреты I-III ст. В основе их создания лежит энкаустика - техника письма восковыми красками, как правило, на досках. Выразительность фактуры

живописной поверхности - результат использования каутерия - металлического инструмента. Полихромия фаюмского портрета: четыре цвета - красный, желтый, белый, черный. Позньюэлинистичное искусство, византийский станковая живопись. Наследственность античной традиции. Переход византийских мастеров от энкаустики к темперы - XII-XIII вв. Построение инкарната. Отмена письма итальянских мастеров от византийских светлый подрисовок, штриховая манера письма. В качестве примеров мастера XIII-XIV вв. Дуччо, Чимабуэ. Возникновение масляной живописи. Первые произведения стран Северной Европы на рубеже XII-XIII вв. выполнены на масляном связующем. Блестящий расцвет масляной живописи в Нидерландах в XV в., Художник Ян ван Эйк. Безграничные возможности масляных красок. Полифония лессировки. Структура кроющего и полукроющего подмалевка. Новые тенденции в технике итальянской живописи в конце XV и начале XVI в. Отказ от штриховой манеры письма. Флорентийские мастера Пьетро Перуджино, Рафаэль Санти. Гладкая зафлейцованная поверхность красочного слоя в произведениях Рафаэля. Живопись итальянского Возрождения, экспериментатор и новатор Леонардо да Винчи (1452-1519). Способ, который, начиная с Леонардо, получил название "сфумато". Микеланджело Буанарроти (1475-1564) - ведение живописи станковых работ по частям, как и при работе в технике фрески. Живопись маньеризма в Италии XVI в. Наиболее одаренный мастер, ученик и помощник Рафаэля, Джулио Романо (1499-1546), который безупречно владел многослойным письмом. Масляная живопись в Венеции в XV в., Основатель Антонелло да Мессина. Джоржоне, создатель нового метода письма, которое держало название в Италии "Маньера Мадерна", а за ее пределами - итальянская манера ". Замена тонкого, многослойной живописи более корпусным, пастозным письмом, которое называется "импасто". Джоржоне, поздний Тициан (XVI в) - тональный живопись, достигший своего апогея в "Св. Себастьяне ". Якопо Тинторетто (1518-1594); Паоло Веронезе (1538-1588) непревзойденные мастера живописи, виртуозное владение живописной кинетикой. Живопись итальянского барокко - работа по очень темным почвы, контрастное освещение, чрезвычайно лепленный объем. Характерный представитель этого направления Микеланджело Меризи да Кавараджо (1563-1610), который непосредственно повлиял на развитие европейской живописи XVII в. Подъем итальянского станковой живописи в лицах Джованни Баттиста Тьеполо (1696-1770); Франческо Гварди (1712-1793). Традиции живописи импасто, свобода мазка. Фламандская живопись XVII в. Блестяще найденный компромисс между фламандским методом прозрачного письма и итальянской манере в ее венецианском варианте. Живопись Питера Пауля Рубенса (1577-1640), новаторство Рубенса, прежде всего, в применении напивпастозного живописи, письма alla prima по красочном слоя, который еще не высох. Голландская живопись XVII в. Индивидуальность творчества Рембрандта Харменса ван Рейна (1606-1639) в сюжетах и приемах письма. Глубоко индивидуальная, отличная от рубенсовского переработки фламандской и

итальянской манеры. Большое влияние техники живописи, чем виртуозность техники Рубенса. В пределах одной художественной школы одновременно существовало несколько живописных систем, отличных друг от друга, в частности Хальс, "малые голландцы". Не использование практически Хальса лессировки. Согласно основного метода живописи - тщательная проработка подмалевки и лессировки. Гладкая фактура, зафлейцованность мазка, особые виды торцування кистью, но они не создают, при этом, впечатление неприятной "зализанности". Испанская живопись второй половины XVI-XVII вв. Большое влияние итальянского искусства в лице Доменико Теотокопули - грека с острова Крит, прозванного Эль Греко (1591-1652), который несет на себе отпечаток явного влияния Караваджо. Французская живопись XVII в. Никола Пуссен (1594-1665) и его творческая жизнь неотъемлемо от Италии, Рим. Плоский гладкий подрисовок, тонкий слой живописи, локальный цвет большой зафлейцованности поверхности. Два периода в творчестве Пуссена. 1-й период равный плоский подрисовок. Значительное количество свинцовых белил. 2-й период - использование легких пигментов. Лица и фигуры проработаны тонким слоем краски. Французский живопись XVIII в. Ватто, Буше, Фрагонар - живописная система которых связала традиция северной школы, прежде всего с Рубенсом. Стимулируется живопись светлый с выразительной живописной кинетикой. Английский портрет XVIII в. Гейнсборо (1727-1788) один из лучших портретистов своего времени. Виртуозная живописная техника. Французская живопись первой половины XIX в. Одним из последних классиков Французская живописи, следовал старых технических традиций был Эжен Делакруа (1798-1863). Вопреки художественным достижениям пытался возродить систему живописи Пуссена, а также Энгра, который отстаивал творческую систему Рафаэля - председательство линии и примат локального цвета - притязания Делакруа, восстановить приемы письма живописной школы, приемы венецианцев, Рубенса.

### **Лекция 8. Фламандская живопись 17 век. Голландская живопись 17 век.**

Уже в произведениях второй половины XVI в. в нидерландской живописи чувствуется стремление его мастеров овладеть новой итальянской манерой. Новое мировоззрение, характеризующее эпоху Высокого Возрождения, кризисы самого фламандского искусства не могли не отразиться и на эволюции его технических принципов. Прежде всего это проявляется в стремлении использовать пастозное письмо с попыткой сочетать с традиционной чистотой цвета. Блестяще найденным компромиссом между фламандским методом прозрачного письма и итальянской манере в ее венецианском варианте стала живопись Питера Пауля Рубенса (1577-1640). Новаторство Рубенса есть, прежде всего, в использовании полупастозной живописи, письма *alla prima* покищо не просох красочный слой, что позволяло ему очень быстро работать. Наиболее свободен Рубенс в односеансных эскизах, выполненных *alla prima* с большим темпераментом свободным кистью. Однако несмотря на стремительность письма, у него

легко проследить три стадии работы: серо-коричневая прописка по чуть тонированному светлому грунту, основной слой - голубоватыми, охристыми и киноварными тонами и, наконец, весь эскиз пройденный черно - коричневым, живописно - штриховым лессировкой. Общий тон эскиза - пепельно - коричневый с мягкими цветными вставками. О начальной стадии работы над картиной полное представление дают эскизы Рубенса до триумфальных арок. Светлый грунт, свободный рисунок, теплая по тону имприматура, по которой сделана легкая, коричневая прописка с проработкой теней и деталей, обобщающая полихромная раскладка цвета, рассчитана на последующие прописи основным слоем и завершающее лессировки, а в отдельных фигурах виртуозные мазки, положенные *alla prima*. Работая по светлой имприматуре, соблюдая трехстадийный метод письма и пользуясь техникой *alla prima*, Рубенс всегда достигал в своих картинах полной завершенности. Живопись часто велась им в локальном просветленном тоне в расчете на следующее лессировки. Покоренный живописью венецианцев, но оставаясь фламандцем, Рубенс даже в наиболее освещенных участках живописи избегал пастозного наложения толстого слоя красочной массы. Среди работ, выполненных в технике *alla prima*, в которой Рубенс был как особый виртуоз, является портрет камеристки, в котором сквозь тонкий красочный слой через несколько веков стала хорошо виден коричневый пропись по белому почве. Творчество Рембрант Харменса Ван Рейна (1606-1669) настолько индивидуальна., Как в трактовке сюжетов, особенно библейских, так и в приемах письма, на первый взгляд воспринимаются как порывая со всеми художественными традициями. Но сама техника Рембранд - это исключительно насыщенная, предельно усложнена система живописи, основанная на точном расчете оптической взаимодействия последовательно нанесенных слоев кроющих и лессировочных красок. Глубоко индивидуальный, отличный от рубенсовского переработки фламандской и итальянской манеры, живопись Рембрант сделал большое влияние на последующий развитие техники станковой живописи, чем виртуозная техника Рубенса.

К живописной системы своих поздних работ Рембрандт пришел не сразу. Для его ранних произведений характерно письмо по светлому почве, детальная проработка в подмалевки с равномерным распределением слоя свинцовых белил по всей форме до мелочей, уверен, но удержан и довольно однообразный мазок.

Со временем Рембрандт переходит к работе на более темные почве и темные имприматуры, достигая тем самым пространственной глубины своих произведений. Особенность техники Рембранд в это время начинает определять положен по темной имприматуры, чрезвычайно выразительный, корпусный, высокорельефная и светлый подрисовок. Этому подмалевки принадлежит главная роль в формировании не только фактуры живописной поверхности, но и самого изображения. Вместе с тем Рембрандт не только не отказывается от широких возможностей лессировки, но пользуется им так

виртуозно, как видимо никто из предшественников, или современников, не говоря о мастерах последующего времени.

Рембрандт в своих поисках не останавливает традиционный для своего времени выбор освещения. Очень часто наиболее сильный свет в его полотнах концентрируется не в лице, как это было принято, а ложится ярким блеском на одежду, или какую-то другую деталь. При всем разнообразии фактуры, блеск красок, напоминая драгоценный камень, лицо персонажей отличаются не пятнами падающего света, а выразительностью психологической трактовки.

В картинах Рембрант 1660-х годов живопись приобретает большую широту, пастозность и мощь красочного слоя. Корпусный, белильную подрисовок энергично и выразительно лепит форму в свете, оставляя не тронуты теневые участки, где главная роль принадлежит Лессировка, проложенному по легкой начальной прописи. Это разнообразие густоты и толщины красочного слоя оказывает в живописи Рембрандта ощущение особого пространства. Темный фон его полотен создает впечатление изобразительной среды.

Характерной особенностью живописи средневековья был универсализм, технологический прием в пределах крупных регионов. В эпоху Возрождения эта тенденция прослеживается затем в рамках национальных, а позже - только местных школ, было характерно, например, для итальянской живописи XV-XVI вв.

В XVII в. в пределах одной художественной школы одновременно уже существовали живописные системы, которые были сильно отличающиеся друг от друга. Примером этому является, в частности, голландская школа этого времени, где наряду с такими яркими творческими личностями, как Хальс и Рембрандт, можно видеть произведения многих художников - так называемых "малых голландцев" - более тесно связанных с северной традицией.

Техника Франса Хальса (1581-1666), несмотря на ее голландскую основу, во многом от нее отличная. В его портретах, выполненных по светлым, белым и серым почвам и по прозрачному коричневом прописи, рядом с густым корпусным подмалевки, всегда виден живопись *alla prima* жидкой краской. Любимые краски Хальса - белая и черная, использовалась им в чистом, и в смешанном виде, иногда обогащенные добавками других пигментов, создавали удержанную и изысканную серебристую гамму. Мазки этих красок, которые наносятся легким, порхающих кистью, видны везде - и в свете, и в тенях. Хальс в противоположность Рембранд практически не пользуется лессировкой.

Основная тема живописи, малых голландцев - красота будничной, повседневной жизни и мира вещей, окружающих человека. Этому соответствовали и особенности технических приемов, где наряду с пластическим мазком разрабатывалось письмо гладкого тональной живописи.

По основному живописном метода - тщательной проработке подмалевки и лессировкой, возложенных с исключительной совершенством - голландские

жанристов, среди которых выделяется, в частности Питер де Хох (1629 - 1684), ближе всего к северной традиции. Однако, несмотря на заглаженность фактуры, мазка и мягкость светотени, живопись этих мастеров испытывало большое влияние искусства Италии.

С необычайной виртуозностью, используя полукорпусное письмо, различные виды лессировок, - то моделирующих, то тонирующих, и особые виды пилы кистью, Герард Тербох (1617 -1681), как и многие его современники, достигал, не впадая при этом в натурализм. Неимоверно, физически ощущаемым передачи фактуры различных материалов - ворсистого ковра, гладкого шелка, глиняной кувшина, серебряной посуды, или стеклянного бокала.

Картины "малых голландцев" отличает техника мягких переходов с тона в тон, с света в тень, которая делает почти не разрозненными отдельные мазки, но не образующими при этом впечатление неприятной "зализанности" красочной поверхности. Полотнам этих мастеров присутствует благородное сочетание красок серовато - грязных, лимонно - желтых, серо - стальных, нередко песчаных, печать особой изысканности.

## **Тема 1. Копирование голландских мастеров. Голландский натюрморт.**

Задача:

Понять свойства материалов и способов их применения. Обдуманно выбрать материалы, приемы должны проявлять тот или иной творческий замысел на основе ранее полученных теоретических знаний.

Через копирование происходит процесс привлечения к искусству и познания самого себя как художника. На практике научиться выполнять работу традиционным методом живописи мастеров. Ознакомиться с техникой голландской, фламандской школ.

Освещение: дневное.

Материал: масло, холст.

Размер: до 50х60 см

## **Содержательный модуль 2. 4 курс 7 семестр**

**Лекция 1.**Пигмент - цветная основа красок. Общие сведения о красках.

Пигменты красочного слоя. Пигмент - цветная основа краски.

Классификация пигментов: естественные и искусственные, неорганические и органические. Классификация пигментов за цветными группами. Общие свойства пигментов: цвет, интенсивность, светостойкость, фотохимическая активность, химическая стойкость. Кроющая способность краски и основной фактор, который ее вызывает; пигменты кроющие и лессировочные. Органические пигменты, природные и искусственные органические пигменты, преимущество и недостатки по сравнению с неорганическими.

Наиболее древние пигменты (согласно Плиния четыре краски). Мелин или мелинум, аттическая желтая, Синопская земля, виноградная или жженая слоновая кость - черные - IV вв. до н.э. Киноварь - драконова кровь.

Пигменты, распространены с начала нашей эры до XVII - XVIII вв. ; недостатки пигментов, содержащих свинец и медь; выцветание органических красителей природного происхождения; последствия неправильного употребления асфальта.

Современные искусственные пигменты: берлинская лазурь, марсы, пигменты группы крон желтый, оранжевый и красный кадмия, цинковое и титановое белила, искусственный ультрамарин; кобальтовые пигменты, хромовые пигменты.

Наполнитель.

Назначение наполнителей в составе масляных красок. Виды наполнителей: бланфикс, каолин, мел, гипс и др.

Связующее художественной масляной краской.

Общие сведения о связующих. Роль и назначение связующих в красках для живописи. Влияние связующих на физико-механические свойства масляных красок, а также на возможность и удобство работы с ними.

Фабричные масляные краски для живописи. Современные технологии изготовления масляных красок. Состав и свойства. Пастозность, ее изменения. Изменения объема масляных красок в процессе их высыхания. Сморщивание, появление кракелюра, потускнение.

Адгезия между отдельными слоями масляной живописи. Прочность и непрочность цветных смесей. Таблицы устойчивости Эмма 7: Краткие сведения по истории развития техники масляной живописи. Первые упоминания о применении масляных красок.

Покровный масляный лак для темперы. Средневековая живопись на масле. Братья Ван Ейки. Совершенствование масляных красок. Популярность нового материала и широкое распространение его. Безграничные возможности новой техники. Эпоха Возрождения - расцвет масляной живописи. Противопоставление ремесла искусству. Современное состояние масляной живописи.

Масла. Их классификация. Использование высыхающего масла в живописи: льняной, маковой, ореховой, конопляной, подсолнечного; индивидуальные свойства. Качество сырья. Различные виды обработки сырья (очистка, отбеливание, оксидация и полимеризации масел). Процесс высыхания и затвердевания масляных пленок. Изменение веса и объема в процессе, когда пленка образуется и затвердевает. Влияние способа обработки масел на характер образования пленки, прочность, скорость высыхания и степень пожелтения.

Различные добавки к высыхающим маслам. Назначения. Преимущества и недостатки свойств масла.

Воск, стеарат алюминия, бентонита, аеросил. Назначение, нормы введения. Влияние на прочность пленок.

Сиккативами. Состав и назначение. Основные виды. Положительные и отрицательные качества. Влияние различными сиккативами на скорость и характер образования и затвердевания пленки, их прочность и хранения живописи.

Смолы. Квалификация смол. Температура плавления смол. Назначение смол в масляном связующем. Твердые, средние и мягкие смолы. Жидкий смолы - бальзамы. Отличительные свойства масляно-смоляных красок. Синтетические смолы.

Эфирные масла (растворители, разбавители). Их классификация: эфирные масла растительного происхождения, нефтяные, минеральные, терпентин масла. Скипидар, пинен, растворитель № 1 и №2, лаковый керосин, ацетон и др. Получение, назначение и использование их в масляной живописи.

Полуэфирные масла: лавандовое, розмариновое. Получение, свойства, назначение.

Фабричные масляные краски для живописи. Современные способы изготовления масляных красок. Пастозность, ее изменения. Изменения объема масляных красок в процессе их высыхания. Растрескивания и прожухание красок.

Адгезия между отдельными слоями масляной живописи.

Устойчивость цвета масляных красок. Различные причины изменения цвета. Крепкие и не крепкие цветные смеси. Таблицы устойчивости цвета.

## **Лекция 2. Французская живопись 17-20 век.**

Творческая жизнь Никола Пуссена (1594 - 1665) целиком связано с Италией, с Римом. Здесь он изучал принципы композиции полотен Рафаэля, здесь же покорен, мощным колоритом работ Тициана.

Воспринимая визуально технику живописи Пуссена кажется, что она не переменная в течение всего периода его творчества - плоский, гладкий подрисовок, живопись тонким слоем, локальный цвет больших закрашенных плоскостей. Однако в живописи французского мастера не только в стилистическом, но и в технологическом отношении можно выделить два периода.

Для первого периода творчества Пуссена характерные свободно написанные в равном и плоском подмалевки большие фигуры, выполнении большой кистью с большим количеством свинцовых белил.

Для второго периода надлежащее использование легких пигментов. Лица и фигуры проработаны таким тонким слоем последователи Пуссена, не восприняли всю глубину его творчества и признавали только его приверженность к античности, свели к минимуму живописный начало в картине. Реакцией на такой подход стало творчество таких французских художников - Ватто, Буше, Фрагонара, - живописная система, которая была связана с традициями северной школы, прежде всего с Рубенсом.

Система письма, разработанная Рубенсом, высокая живописность его работ захватывали многих мастеров кисти. От его техники отталкивался и Фрагонар (1732 - 1806). Но в его картинах структура красочного слоя заметно упрощается. Прежде всего оказывается от темных почв барокко. Стимулируется живопись светлая, с выразительной живописной кинетикой и разнообразием фактурной построения, особенно хорошо видно в этюдах, эскизах.

Влияние Рубенса на Франсуа Буше (1703 - 1770), особенно характерно для ранних работ мастера, прочувствовалось не только в выборе сюжета, но и в плане живописного напряжения слоя.

Со временем техника живописи Буше значительно изменилась. Вместо теплой гаммы его ранних работ, затем становятся холодные по тону краски. Живопись теряет корпусность, мазок делается более мелким, выразительность фактуры теряется, поступая место холодной эмалевого поверхности.

Одним из последних классиков французской живописи, который держался старых технических традиций, был Эжен Делакруа (1798 - 1863). Вопреки художественным достижениям мастеров неоклассицизма во главе с Давидом, который стремился возродить систему живописи Пуссена, а также Энгра, который отстаивал творческую систему Рафаэля - господство линии и примат локального цвета - Делакруа пытался возродить приемы письма живописной школы.

Широкая, живописная манера Делакруа, рассмотрена в направлении повышенной живописной напряженности, выразительной кинетики и разнообразной фактуры, такая, которая поражала современников и которая стала основой технических приемов живописи романтизма, не был результатом создания живописной системы. В построении структуры красочного слоя Делакруа пытался возродить приемы живописи венецианцев и Рубенса, в чем легко убедиться, сравнивая эскизы картин двух великих живописцев.

Старые мастера всех школ создавали произведения живописи "изнутри", начиная строить изображение с первых красочных слоев, нанесенных на грунт. В противоположность им импрессионисты строили свои изображения на основе более или менее, единого красочного слоя. Французские мастера этого направления искали выражения пространственной глубины в пастозной и полупастозной живописи, неровная фактура, которая создавала игру света на многочисленных отражающих его плоскостях. Эта техника непрозрачного письма в сочетании с распределением мазков чистой краской и есть сущность открытия импрессионистов.

Эдуард Мане (1832-1883) только формально присоединился к импрессионизму, практически не разделял его технической доктрины. Отталкиваясь от приемов живописи академической школы, осваивая технику старых мастеров, он даже в самых импрессионистических работах хранил изысканность цветовых сочетаний, широту письма, смелость и характерность мазка, несоответствующих настоящим импрессионистам. Изображая прозрачность воздуха, Декабрь солнечных пятен, или искристость электрического тока, его живопись никогда не оставляет вещи их материальности.

Настоящий творец техники импрессионизма - Клод Моне (1840 - 1926). Художник в некотором смысле шел от техники знаменитого французского реалиста Гюстава Курбе. Однако уже на раннем этапе своего творчества он обратился к совершенно новым живописным приемам. Раздробил локальный

тон в отдельные мазки чистых красок. Моне потом пошел по пути наращивания толщины красочного слоя в конце концов привело почти к рельефного живописи "Руанский собор". С точки зрения традиционной техники картины Моне, представляют собой парадокс - непрозрачная живопись имеет особую легкость, воздушность.

В отличии от полотен "настоящих" импрессионистов живопись Огюста Ренуара (1841 - 1919) развивался в прямо противоположном направлении. Его технологические направления были сосредоточены, как и в Делакруа, на приемах прозрачных, полупрозрачных, корпусно возложенных красочных слоев, виртуозной, «мягкой» живописной кинетикой, структура его картин имеет очень мало общего с системой живописи старых мастеров, хорошо видно.

Исключительно разнообразны мазки краски, положенные кистью Ренуара. Постоянное их сопоставление - полупрозрачных, то корпусно возложенных, обусловленные движением кисти, который лепит ту или иную форму, фактурной построением изображаемых вещей, колористическими, или вальорными особенностями конкретного участка картины - создает ту неповторимую живописность которой проникнуты полотна мастера. Живопись Ренуара, замечательна не только в свете, например, у Клода Моне. Ренуар пытается передать декабрь глубоких, прозрачных тонов в тени. В результате своих поисков он создал не характерную для своего времени, но необыкновенно выразительную и красивый технику живописи, которая соединяет фактурно положенный мазок и лессировки.

Клод Моне, более чем кто-нибудь другой из плеяды художников второй половины XIX в. Влияние его на последующий развитие живописи чрезвычайно велик. С феерической скоростью идет смена стилей, манер и технических приемов, окончательно порывая с классическим наследием. Одни из них, как, например пуантализм Сера, быстро выжил себя, другие к которым можно отнести принципы Сезанна, сыграли в развитии искусства значительную роль.

Творчество Поля Сезанна (1839 - 1906) была бы невозможна без открытия Клода Моне. Не случайно его концепция, требующая в процессе живописи создавать одновременно рисунок, форму и колорит, была лишь формулировка того, что эмперично делал Моне. Вместе с тем, в противоположность импрессионистам, Сезанн утверждал не смену, и не постоянство мира, а его незыблемость и материальность, независимо от того, писал ли он портрет, натюрморт или пейзаж. Его метод познания окружение - "реализации натуры" носившему не рационалистический, а вполне живописный характер. Синтетическое начало мира, вещей, человека, природы, воспроизводились через неделимость формы и цвета.

Богатство живописного видения Сезанна, гармония цветных отношений в его полотнах, разнообразие и широта фактурных построений при высшем чувстве и мастерства передачи пластичности формы неразрывно связанной с синтетическим методом построения красочного слоя.

Пуантелисты, теоретиком и практиком которых был Поль Синьяк (1863 - 1935), сделали с оптической теории Клода Моне логический вывод, перейдя к живописи мазками красок чистых цветов спектра, наложенных плоским кистью друг на друга, или в один слой, рядом один с другим. Тонкие цветовые контрасты и вибрация света не лишены в его картинах годности, часто колористически изысканные и вальорни. И тем не менее условность и механичность приема, пуантелистов подводили их к границе реалистической живописи.

### **Лекция 3. Техника российской живописи 19 века. Техника советской портретной живописи.**

С середины XVII в. в жизни русских живописцев входит масляная живопись. В иконописных подлинниках этого времени все чаще встречаются указы о том, как наносить левкас на полотно, как стирать краски на льняном масле, и другие рецепты, свидетельствуют о появлении новой техники письма. К концу столетия таких рецептов становится все больше и больше. Вместе с тем русский иконописец, овладевая новой техникой, во многом оставался сторонником старым техническим традициям. По мере развития техники масляной живописи, с появлением тенденции ее реалистической трактовки образа, парсунного прообразом светской портретной живописи - старые указы и постановления для иконописцев становятся малопригодными пособиями. Знакомились они с новой техникой и по работам приезжих иностранных художников. Первые навыки масляной живописи русские художники получали на практике - в живописных "командах", где по старой русской традиции ученики начинали с растирания красок, постепенно переходили к овладению мастерства живописца. Наиболее одаренных Петр отправлял за границу. Тогда в первой четверти XVIII в. "Без создания Академии разных художеств - писал А.Нартов в проекте поданном Петру И. - художники подлинно в своих художеств основания иметь не могут». Однако "Академия трёх знатнейших художеств" была открыта в России только в 1758 году. Ко второй половине столетия относятся и первые на русском языке книги по искусству, которые содержат сведения по технике и материалов масляной живописи. Начали издаваться книги, специально предназначенные для художников. В 1789 году в Петербурге вышел произведение Архипа Иванова "Понятие о современном живописцев ...". Книга эта стала популярной среди учащихся и преподавателей Академии. В числе лиц, подписались на нее, было много художников, в том числе и Дмитрий Левицкий.

Пройти мимо накопленного опыта нельзя. Мы знаем, что совершенству мастерства многим представителям русской реалистической живописи XVIII-XIX вв. (Назовем И.М.Никитина, И.П. и Н.И. Аргунова, Д. Рокотова, Д. И. Левицкого, В.Л. Боровиковского, К.П. Брюллова, Репина, в .И.Сурикова, В.А.Серова) помогло изучение ими богатейшего опыта, накопленного портретистами предыдущих эпох. В основе формирования и развития живописной техники каждого советского художника, также в той

или иной степени, лежит тщательное изучение техники мастеров западноевропейской и русской школ портретной живописи. По меткому определению К.Ф.Юона, "гибкость руки, меткость глаза, темперамент, темп чувствования, свежесть выражения, живость света и краски, художественное качество фактуры - всё это принадлежит к области техники живописи, неизменно связанной с эстетическими эмоциями". Если мы внимательно присмотримся к живописным полотнам великих мастеров прошлого, то увидим, что их техника никогда не была и не продуманной, небрежной. Это относится и к технике живописи лучших современных художников. Они используют различные методы и приемы работы, самые разные материалы. Большинство советских мастеров живописи писали маслом, но некоторые использовали и другие материалы. Так, например, темперой работали О.Л.Головин и Б.М.Кустодиев, М.С.Сарьян, А.И. Лактионов и О.О.Дейнека. Клеевыми красками любил писать Головин, часто сочетая их с темперой или пастелью. Он создал оригинальную систему работы этими материалами. Пастелью выполняли портреты О.Я.Головин, Б.М.Кустодиев, С.В.Малютин, А.Шовкуненко. Техникаю сангины прекрасно владели И.И.Бродский, Б.М.Кустодиев, В.М.Мешков. Итальянским карандашом постоянно работали И.И.Бродский, Б.М.Кустодиев, В.М.Мешков, С.В.Малютин, А.И.Лактионов. Но все же наиболее распространенным материалом для наших мастеров живописи является карандаш и краски. Техника их применения исключительно разнообразна. Чистой тюбиковой краской фабричного производства методом *alla prima* писали постоянно О.М.Герасимов и В.П.Ефанов, С.В.Малютин и В.М.Мешков. Большинство этих художников, не удовлетворенных качеством тюбиковых красок фабричного производства, непременно вводят в пасту масляных красок лаки, или природные, натуральные растворы смолы (канадский и Копайский бальзамы), чтобы усилить звучность и силу цвета своей живописи. О.Ю.Архипов, И.И.Бродский и О.Я.Головин добавляли к красочной пасте на палитре мастиковый лак, П.П.Кончаловский - копаловый лак, Б.М.Кустодиев - Копайский бальзам, М.С.Сарьян и О.О.Дейнека также использовали дамарный лак. Благодаря этим добавкам смолы масляные краски приобретают новые, очень ценные для живописи качества: несравненно большую прозрачность, звучность, чистоту и силу цвета. Большинство советских мастеров, пользуясь этими красками вели работу, в частности над портретом, методом *alla prima* по сырому. При этом, разумеется, различные приемы, способы нанесения красок, тонкий слой или корпусность кладки и т.п. вносят значительные различия в технике каждого художника. Один из мастеров, например, А.Н. Герасимов, когда вел работу *alla prima* непосредственно цветом, обходился без предварительного рисунка и подмалевки и работал чистой тюбиковой краской. Другие, например, В.П. Ефанов, работая таким же методом, предварительно выполнял рисунок углем на холсте и только после этого писал маслом, вылепливая и моделируя формы выразительными, сочными живописными мазками. М.С. Сарьян, как и А.Н. Герасимов, избегает предварительного рисунка углем на холсте и

сразу начинает тонким слоем работать цветом над обнаруженными и моделированием формы, усиливая корпусность кладки только в светлых частях портрета. Техника М.С. Сарьяна близка к методу работы О.Ю. Архипова, но последний предварительно выполнял на холсте эскизный рисунок основной формы одной краской, очень легко и свободно. С светотеневой проработкой форм в рисунке на холсте одной краской начинал работу Б.М. Кустодиев, а затем продолжал вести ее по сырому *alla prima* масляными красками, разрезанным Копайский бальзамом. Мазки краски он наносил слитно или фактурно выразительные, легко и свободно уложенные по форме. И.И. Бродский прежде всего детально прорабатывал на холсте светотеневой рисунок формы, затем продолжал вести работу над лепкой и моделированием формы в живописно развитом подмалевки *alla prima* по сырому и заканчивал моделирования формы лессировкой посуху. В М.В. Нестерова и П.Д. Корина рисунок, сделанный сначала в эскизе на бумаге, а затем на холсте попеременно живописи маслом. Работа над формой цветом, без подмалевки, *alla prima* по сырому велась по частям, каждая часть приходилось почти до полной законченности. А.П. Кончаловский делал эскизный рисунок на бумаге, потом переходил на полотно, работал на нем углем и обводил рисунок краской. На полотне он работал без подрисовок по частям, методом *alla prima* по сырому, пользуясь красками, стертymi на окислированных масла собственного изготовления. К пасте красок он непременно добавлял на палитре копаловый лак. В отличие от этой группы мастеров А.А. Дейнека часто ведет предварительную проработку формы на холсте темперой, затем раскрывает все полотно основными чистыми прозрачными тонами красок и продолжает работать над отдельными частями портрета *alla prima* по сырому маслом. Заканчивал он работу лессировкой, которое усиливало напряжение цвета. А.И. Лактионов работал своим особым методом, разработанным на основе изучения техники мастеров живописи прошлых столетий. Пользуясь современными материалами он восстановил и практически применил классическую систему темперно-масляно-лаковой живописи. Живописно-красочный слой портрета он строит сначала в виде каркаса форм, детально выполняя на холсте светотеневой рисунок, затем лепит формы в темперной подмалевки несколькими основными тонами красок и заканчивает работу над формой лессировкой и полулессировочными в завершающем живописи слое. Но во всех случаях надо помнить, что выбор художником той или иной техники, тех или иных приемов и методов ведения живописного процесса всегда органически связан с его образным мышлением. Поэтому нельзя механически заимствовать манеру другого художника.

#### **Лекция 4. Натюрморт в фламандской манере техники масляной живописи.**

Фландрия -Северная страна Европы, сосед Нидерландов. Живописная техника, которая сложилась в эпоху Возрождения в XV веке на этой территории, получила название- фламандская манера живописи.

Названной технике характерно применение очищенного льняного масла. Этот растворитель придает эластичность краскам, способствует их медленному высыханию, позволяет смешивать различные цвета и достичь богатства оттенков и большей живописной свободы по сравнению с темперной живописью. Фламандские живописцы, тяготели к точности рисунка, предпочитали писать тонкими мазками. Выполнен детальный рисунок переводили на загрунтованную основу и придерживались точности на всех стадиях работы.

Основу под живопись, в большинстве случаев, брали деревянную. Грунт готовили клеем мелового белого цвета, хорошо шлифовали. Каждый окрашенный тон готовили заранее и накладывали его на соответствующее место, не смешивая его на картине. Краски наносили равномерно, тонким слоем. Визуально живопись выглядела как выполненная якобы однослойной, но на самом деле - многослойной тонкой техникой.

Фламандская манера получила развитие в живописи Ян Ван Дэйка. Эта живопись не была вполне масляной, она от клеевой (яичной темперы) переходит постепенно в масляный - последний лессировочный слой. Во Франции эта техника быстро получила признание и широкое применение.

Кроме братьев Ван Дэйков, в Фламандрии работали такие художники, как Рожен Ван Дервейден, Гуго Ван дергать и другие. Фламандским методом пользовался и Дюрер. Антонело из Мессины познакомился с фламандской масляной живописью у Яна Ван Эйка. Переезжая в Венецию, научил этому Доменико Венециано и таким образом фламандская манера дошла до Перуджино, Леонардо Да Винчи, Рафаэля и других мастеров.

Применена растительное масло делает колорит произведения нежным, мягким и тоньше, создает легкое объединение и воздушную манеру. Когда ней работают по-сырому, краски легче смешиваются и объединяются друг с другом.

Фламандский метод заключается в постепенном переходе красок, подмалевки на клеевой вяжущем по белому Клее-меловом грунте, через цветную прокладку, на белковом вяжущем и завершается живопись лессировками на масляной вяжущем грунте.

Поэтапно живопись делится на следующие операции:

1. Подготовка основания - из дерева, реже из холста;
2. На основу наносится проклейка, а затем клее- меловой грунт. В качестве наполнителя мог применяться гипс или смесь гипса с мелом. Поверхность почвы хорошо сглаживалась. Толщина почвы набиралась количеством нанесенных слоев грунтовки. Грунт покрывался слоем клея, а поверх последнего - слоем стертой на масле краски, свинцовыми белилами, для отражения света.
3. Нанесение рисунка. Рисунок наносился на грунт методом припороха, через дырочки на картоне или путем тиснения по картону с нанесенным на обратной стороне слоем угля. Рисунок фиксировался обводкой контуров клеевой краской красной охры тонкой кистью.

4. Моделирующий подрисовок выполняется клеевой краской на белковом союзе или на союзе растительного происхождения как пишет Э. Бергер: «... проходили самым тщательным тонким образом черной водяной краской, добавили» воздух и тени », то есть лепили форму гризайль в теневых местах и постепенно переходили на полутона и к свету. Красочный слой подмалевки должен быть очень тонкий.

Такой подрисовок называется протемненный (на светлом грунте темной краской). Фламандские мастера, при необходимости, гравировали фон, нимб, лучи и другие части картины по подмалевку специальным металлическим инструментом (штихелем).

5. Цветная тонирующая прокладка наносится тонким слоем, «... из-за которой все просвечивало, и эта краска была телесного цвета», - читаем у того же Бергера Э. в книге «История развития техники масляной живописи», - М.; академия художеств СССР, 1961-С.89. Краска для прокладки делалась на эмульсионном вяжущем грунте, в качестве пигмента применялось охра. Этот живописный этап был переходный от клеевой краски в масляной. Состав вяжущего Три части цельного яйца или белка, 1,5 части льняного масла и одна часть воды, можно добавить одну часть 5% клея желатина.

Тонирующая прокладка наносилась мягкой кистью, флейцем по всему подмалевку в виде заливки. При перекрытии тонирующим слоем из светлой охры срабатывал принцип тепло - холодности, что в дальнейшей работе облегчал колоритный строй и давал прозрачный живопись.

6. Прописки выполнялись в два приема: сначала наносились цветом локальные пятна и выступающие объемы с добавлением свинцовых белил на маслянояичном составе, а завершались вторым, моделирующим слоем выполнялся кроющими красками в освещении и полупокрывающим - в полутени (полуосвещенную). При этом цветной тон прописок должен был быть светлый и холодный, в расчете на следующие лессировки. Связующее для красок применялось масло-яично.

7. Лессировка заканчивалась работа: моделирующими - лицо, руки и обнаженные части тела, тонирующими - одежда, тело, драперовки. Применялись для этого прозрачные лессировочные краски на масляно-смолистой основе. Лессировки наносились теплые по цвету. Количество слоев лессировок - многократная, до получения нужного результата. Каждый лессировочный слой наносился на хорошо просохший предыдущий слой.

Живопись выполнялась чистыми красками, маленькими волосяными кистями с особым вниманием и тщательностью. Фламандцы старались не воссоздать природу, а достичь «желаемого впечатления».

## **Лекция 5. Масляная живопись в Северной Европе 15 века. Живопись итальянской эпохи Возрождения.**

Произведения, выполненные красками на масляной связующем в странах Северной Европы на рубеже XII - XIII в. Однако первый блестящий расцвет этой техники связан с нидерландским живописью XV в., Прежде всего с творчеством Яна Ван Эйка, который не только продемонстрировал в своих

произведениях почти безграничные возможности масляных красок, но и во многом обусловил следующий путь развития. Однообразной трактовке формы в темперной живописи нидерландские живописцы противопоставили разнообразную и богатую полифонию лессировки, моделирование прозрачной масляной краской, где основной тон подмалевки, создаваемый пигментом в смеси со свинцовыми белилами, перекрывался прозрачной краской, взятой в чистом виде. Благодаря разнице в структуре красочного слоя - кроющего и напівкрючого в подмалевки и прозрачного в Лессировка - достигая чрезвычайной цветовой насыщенности и звучность колорита. Моделирование, начиная с наиболее густых основных тонов в светлые, где лессировки наиболее легкое и прозрачное, к теням они становятся гуще, делая цвет еще более насыщенным и глубоким, приводило, как это видно на картине Рогир ван дер Вейдена (1400-1464), к созданию прозрачного и непрозрачного похожего на эмаль красочного слоя. В отличии от изображения одежды и других аксессуаров, многократно прописываемых в подмалевки, живопись инкарната - обнаженных частей тела - в картинах нидерландских мастеров выполнялся тонким слоем краски на основе свинцовых белил, кроющих меловой грунт. По этой подготовке моделирующий лессировкой создавался объем и детали лица. Новые тенденции в технике итальянской живописи особенно ощутимы на конце XV и начале XVI веков. Учение о перспективе приводит, в частности, к восприятию человека и окружающей его среды как единого целого. Идет отказ от штриховой манеры письма, ссылается тенденция к большей пластичности формы, разрабатываются приемы светотеневой построения объема. Эти новации проявляются, прежде всего, в флорентийских мастеров, хотя и в них цвет еще существует независимо от светотени. В Пьетро Перуджино (между 1445 и 1452-1523) и Рафаэля Санти (1483-1520) еще можно видеть оба вида письма - мелкую штриховку и широкие плоскости заглаженные красочного слоя. Отказаться от зеленого подмалевки в инкарнате и "шкрябующих" мазков темперы, которые наносятся кончиком острого кисти, итальянские мастера переходят к равной по характеру поверхности и тона живописи, только высветлять на наиболее выступающих частях лица свинцовыми белилами. Способ нанесения завершающего слоя краски тонкими штрихами как в передаче обнаженных частей тела, так и в изображении одежды, с очевидностью проявляется в произведении "Св. Екатерина Александрийская" Рафаэля техническая традиция итальянского темперной живописи XIV-XV вв. В те же годы, когда был написан этот произведение, Рафаэль создает серию портретов, выполненных масляными красками в совершенно другой, более мягкой живописно-пластической манере. Новый подход нашел выражение в живописи широких локально-силуэтные плоскостей, который положил начало технике письма, стремясь к гладкой зафлейцованой поверхности равномерно густой и лесувального красочного слоя. Экспериментатор и новатор, который искал новых путей совершенства в живописи, Леонардо да Винчи (1452-1519), начал в ранний период творчества писать темперой, потом перешел к масляной живописи.

Опираясь на свое учение о красках, свет и тени, Леонардо подошел вплотную к передаче воздушной перспективы, пытаясь в своих произведениях небывалой до него мягкости исполнения. Оставаясь глубоко индивидуальным в своих творческих поисках, Леонардо в отношении техники живописи был близок к ранним нидерландцев. С фламандской манере его отличает использование белого, светло - отражающего грунта, отсутствие корпусного мазка в инкарнати и прозрачность теней. В "Джоконде" присутствие прозрачных красок, перекрывающих друг друга, видно везде - и в изображении одежды и деталей фона. На наиболее освещенных участках живописи видно тончайший слой свинцовых белил. В то же время, как другие итальянские мастера конца XV- начала XVI в. продолжали еще работать по принципам раннего итальянской живописи, освещая зеленый подрисовок, Леонардо, развивая метод живописи, технически близок фламандцам XV в., достигает при этом не свойственной северным мастерам, почти невловимой передачи очертаний предметов и персонажей своих картин - приема полученного начиная с Леонардо , название sfumato. Некоторое представление о процессе живописи Леонардо дают незаконченные картины мастера. На ранней стадии темно-коричневые прописки приостановлены, например, картина с изображением Св. Иеронима, местами осталась только в контурной рисунке, более проработанный пейзаж и только кое-где тронутая цветным лессировкой, картина должна была быть моделируемая затем полукроющими и лессировочными красками, через которые легко просвечивает темный подрисовок, добавляя живописи мягкости и воздушности. Однако, первоначально очевидно, прозрачная темно-коричневая прописка, наложенная даже на освещенные участки, со временем стала глухой. Эта глухая чернота, присущая многим картинам Леонардо, конечно объясняется, что под течением времени просвечивается первоначальная темная прописка. Подражания Леонардо да Винчи, иногда дают повод приписывать ему произведения его современников, в частности, Бельтраффио (1467-1516), который писал картины с использованием значительного слоя свинцовых белил и значительно меньшей прозрачностью красок.

## **Лекция 6. Живопись маньеризма Италии. Масляная живопись Италии 16-17 века.**

Живопись итальянского маньеризма, отличается декоративностью, немного чопорная в передаче жестов и поз, в техническом отношении была не только совершенна, но достигала изящества. Одним из самых одаренных мастеров этого направления ученик и помощник Рафаэля Джулио Романо (1499-1546). Отличаясь страстью к темным и холодным тонам, он безупречно владел техникой многослойного письма и завершал моделирующей лессировкой. Джулио Романо лессировал как легкие прозрачные ткани, так и при изображении обнаженного тела, где лессировки кладутся по густому, ровному слою белильной прописке. Появление масляной живописи в Венеции связывают с именем Антонелло да Мессина (1430-1479), который

приехал из Неаполя в 1474 году и проработал там два года. Так или нет, но Антонелло, первым из итальянских мастеров воспринял особенности фламандского метода живописи. Дальнейшее развитие масляная живопись получает в творчестве Джорджоне (1477-1510) создавшего новый метод письма, получивший в Италии название "маньеризм модерна", а за пределами страны - "Итальянская манера". Сущность ее в замене тонкой многослойной живописи более корпусным, пастозным письмом, так называемым импасто. Замечательные портреты Антонелло да Мессина отличаются не свойственной итальянским мастерам этого времени мягкостью формы, тонким письмом, богатством светотени и эмалевой поверхностью при усердной проробленности объемов. Вместе с тем, несмотря на близость к работам нидерландцев XV в., портреты мастера выдают руку итальянца, обобщенностью образа и отсутствием лишних деталей, характерных для северных художников. В живописи Джорджоне в основе лежит густая прописка, выполненная по достаточно подробно проделанной прописке и завершенная затем втертыми лессировками, подчеркивающие фактуру красочного слоя. В некоторых местах живопись усиливается повторными наслоениями с последующими лессировками. Работая белой, желтой, красной и черной красками, Джорджоне в наиболее ответственных местах - в изображении тела человека - достигает исключительного совершенства богатого оттенков живописи. Влияние Джорджоне на своих современников проявилось по-разному. Живописная техника импасто и только начато Джорджоне раскрепощения кисти - нанесение свободного живописного мазка - блестяще были развиты в творчестве Тициана (1477-1576). На протяжении долгой жизни Тициана его техника не осталась неизменной. Начал, как и все мастера Возрождения, по живописи на деревянных досках по белому грунту прозрачными красками. Тициан со временем изменил весь технологический процесс создания картины. Творчество Тициана была новаторской не только в самом методе письма. Одним из первых Тициан понял, что красота цвета не только в яркости и чистоте красок (техника, которую развивали и варьировали флорентийские мастера), а прежде всего с их гармонией. Он открыл содержание и красоту приглушенных цветов, его совет "загрязнять краски" - это стремление к передаче цветов реального мира, в котором нет чистого цвета. Значительно более сложным в техническом отношении, отличаясь большим многообразием живописных приемов, относится к границе между средним и последним периодами творчество Тициана. Большую роль в построении живописи у Тициана начинает играть нижний слой краски - прописка, физически ощутимая в картинах этого времени. Прописка неотъемлемо связан у Тициана с поисками формы, точного образа в процессе самой живописи. Переписаны и уточнены эти слои, однако не потеряны для конечного результата. По мере этих наслоений и возникла почти оптическая связь между нижними, средними и завершающими красочными слоями, который и создает неповторимый облик тициановских полотен. При исключительной завершенности целого, различные фактурные построения

отдельных фрагментов и деталей картины безграничны. Тональная живопись, которую утверждали венецианцы и которая достигла своего апогея в произведениях последнего периода творчества Тициана, который создает почти физическое ощущение действия, требует материальности. Отсюда переход от живописи на дереве к живописи на холсте с крупным зерном, что активную роль в построении выразительной фактуры, к темному цветному грунту, образующий цветное единство произведения, в достаточно густом красочном слое и выразительного мазка краски. Прописку Тициан создает густой вязкой краской, когда кисть лепит форму, насыщает изображение светом и передает сочность фактуры. Однако Тициан не только мастер корпусного письма. Он один из непревзойденных мастеров тоновой, прежде всего, светлой лессировки, которое наносится в гамме основного тона. Особенно завершено лессировки Тициана по темному высохшему слою для его умягчения и оживления. Пастозная, красочная масса, полупрозрачная, лесувальни слои краски, перекрывая друг друга и снова повторяясь, создают в Эрмитажном "Св.Себастьян" общий золотисто-серо-черно-зеленый тон, обогащенный то оранжевыми, то красными, то едва заметным зеленовато-голубым лессировкой, которое вносит разнообразие в суровый колорит картины. Свобода, живописность манеры, когда кисть художника одновременно создает рисунок, лепит форму и насыщает ее цветом. Подобную единство творческого акта созидания живописного образа можно встретить очень редко, только в живописи XIX в. и только в полотнах наиболее крупных мастеров этого времени. Легенда о Св. Себастьяна издавна привлекала внимание итальянских мастеров возможностью, оставаясь в рамках религиозной темы, изображать обнаженное тело человека. Сравнивая некоторые из этих произведений - Кази Тура (1429-1495), Андре Мантеньи (1431-1506) и Антонелло да Мессина - легко заметить, что сюжетная сторона - тема страдания и пытки - постепенно теряет свое значение, уступая место желанию решить чисто живописные задачи. Если готическая, сломана фигура Себастьяна в картине Козимо Тура, выполненная полностью в технических традициях средневековой живописи, всячески соответствует сюжетной ситуации, уже в более смягченной форме сохраняется в Мантеньи, то для Антонелло да Мессина сюжет это лишь повод. Тициан еще больше упрощает сюжетную сторону. Внешнее окружающей среды в его живописном воплощении предметное, абстрактное и в то же время неразрывно связано с тем, что происходит. Столетия, которое отделяет "Св.Себастьяна" Антонелло да Мессина, от последнего полотна Тициана отмечено не только изменением эстетической концепции итальянского искусства. Это путь, который прошел итальянская масляная живопись из первых шагов к его вершинам. Венецианские художники были не только создателями итальянской манеры письма - они довели ее до совершенства. Все, что делалось в Венеции во времена Тициана и после него, в той или иной степени включали его технические приемы, продолжая и развивая колористические традиции этой школы. Якопо Тинторетто (1518-1594) и Паоло Веронезе (1528-1588) ни были прямыми учениками Тициана. Однако

их мастерство, живописная ценность их полотен во много связаны с творческими открытиями Тициана и были бы без него невозможны. В основе техники Тинторетто - упрощенная методика, сочетается с виртуозной живописной кинетикой. Работая по темным грунтам, или по темной имприматуре, он сразу начинает с прописки, особенно густой в изображении обнаженного тела, завершается прекрасной по тону лессировкой. Мазок Тинторетто, определенный и выразительный, энергично лепит форму. Большое значение, учитывая пристрастие художника к полотну с крупным зерном, получает сквозной мазок в драпировки, пейзажи, фоновых плоскостях. Веронезе пишет по светлому, жемчужно-серому или серо-голубому грунту. Ему присущи корпусная, но не такой пастозная, как у Тициана прописка, склонность к выразительности фактуры, простая, но не упрощенная живописная система. Сквозной мазок и сложные лессировки в изображении обнаженного тела и блестяще выполненной драпировки, носят во многих его полотнах характер систематически используемого приема. Живописные достижения полотен Веронезе в обнаружении не в силе колорита, а в мягких переходах с тона в тон, при общей сдержанности цветовой гаммы. Живопись итальянского барокко наряду с отдельными творческими личностями отмечена мощной реалистичной магией, которая получила название караваджизма. Зарожденный в Италии благодаря творчеству Микеланджело Меризи да Караваджо (1573-1610) караваджизм охватил все крупные европейские школы, в большей степени влияние на развитие европейской живописи XVII в. живопись итальянского барокко, в основе которого лежала работа по очень темным грунтам, получив распространение со второй половины XVI в., происходило из корпусного прописывания света белилами, создание полутеней за счет различных по толщине отложений светлых красок по темному грунту и вариации глубоких теней прозрачной темной лессировочной краской. Пастозная красочная масса свинцовых белил розладувалась в прописках по светлым участкам в повышенном просветленном тоне, что в сочетании с темным грунтом создает утрированной, объемное впечатление, которое потом смягчается завершающей живописью лессировкой. Таков был общий принцип, такова была и живописная система Караваджо. Картины Караваджо отличаются контрастным освещением, четким пластическим моделированием, любовью к деталям и в целом довольно жесткой и густой живописью. Предметность Караваджо - один из возможных путей к реализму, который, однако, при меньшем мастерстве ведет к натурализму. Караваджо сумел достичь благодаря подчинению деталей целому, крепкой и выразительной живописи, высокое профессиональное мастерство. Большое влияние на современников сделал Лука Джордано (1632-1705), на творчество которого повлияли Караваджо, Рибера, Сальватора Роза и другие мастера барокко XVII в. Вместе с тем в отличии от этих живописцев Джордано была свойственна не их внутренняя сила, а скорее, и виртуозность и легкость кисти, которая покорила современников. Другие качества имела живопись Маньяско (1667-1749). Блестящий колорист, который имел пристрастие к темным тонам, он

был наиболее последовательно в выразительности барочной аскетичности. В картине нет афектированного движения, эффектного, но застывшего жеста, которыми полна живопись барокко. В отличие от караваджистов, живописная кинетика которых обычно сдержанная, а мазок несмотря на густоту красочного слоя, скрытый, живопись Маньяско проявляет повышенное нервное напряжение. Подъем итальянской станковой живописи в XVIII в. связан с именами двух выдающихся живописцев - Джованни Баттиста Тьеполо (1696-1770) и Франческо Гварди (1712-1793). Развивая традиции живописи импасто, оба художника достигают наибольшей виртуозности в организации красочного слоя, разнообразия и выразительности свободного мазка. Кисть Тьеполо одинаково широкий и свободный как в больших композициях, так и в эскизах, выполненных *alla prima*. Совсем иначе, с исключительной силой и разнообразием организует сложные белильные массы прописки, периодически возвращаясь к нему в процессе труда Франческо Гварди. Он наносит все новые и новые пастозные слои, усиливая выразительность фактуры и снова покрывая их то густым, то ретушируя лессировкой, таким образом форма и колорит становятся обогащенными и разнообразными.