

Министерство образования и науки Российской Федерации  
Федеральное государственное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Владимирский государственный университет  
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»

О. Н. МОДОРОВ В. И. РУЗИН

# ПЛЕНЭР. УЧЕБНАЯ ПРАКТИКА

Учебно-практическое пособие



Владимир 2016

УДК 74(075)  
ББК 85.146я7  
М74

Рецензенты:

Заслуженный художник Российской Федерации,  
член Союза художников Российской Федерации  
*Ю. К. Ткачёв*

Кандидат искусствоведения,  
заслуженный деятель искусств Российской Федерации  
*А. И. Скворцов*

Печатается по решению редакционно-издательского совета ВлГУ

**Модоров, О. Н.** Пленэр. Учебная практика : учеб.-практ. пособие / О. Н. Модоров, В. И. Рузин ; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2016. – 76 с.

ISBN 978-5-9984-0689-8

Содержит информацию по практическому использованию изобразительных возможностей живописных и мягких графических материалов в условиях пленэрной практики, а также смысловые и технологические аспекты использования смешанной техники в учебном и творческом рисунке.

Предназначено для студентов, обучающихся по направлениям подготовки 072500 «Дизайн», 050100 «Педагогическое образование» (профиль подготовки «Изобразительное искусство»). Может быть полезно в обучении технике живописи и рисунка в условиях пленэрной практики.

Рекомендовано для формирования профессиональных компетенций в соответствии с ФГОС ВО.

Ил. 21. Библиогр.: 12 назв.

УДК 74(075)  
ББК 85.146я7

ISBN 978-5-9984-0689-8

© ВлГУ, 2016

## ВВЕДЕНИЕ

Любое произведение скульптуры, живописи, декоративного искусства, архитектуры имеет свой рисунок как границу формы, систему построения объемов, выражение конструкции, архитектоники.

И в этом смысле мы можем утверждать, что рисунок – основа основ пространственных искусств, это фундамент, на котором строится художественное произведение. Кроме того, будучи особым родом изобразительного творчества, где простейшими материалами могут служить бумага, карандаш, сангина, соус, пастель, уголь, рисунок наиболее непосредственно выявляет личность художника, индивидуальность его восприятия мира. Мастерство рисовальщика, его высокая профессиональная культура – исходное начало всех пластических искусств.

Исследование состояния рисунка – тема неисчерпаемая. В данном случае нас интересует изучение различных техник, применяемых старыми мастерами и ведущими художниками современности, что дает возможность ознакомиться с особенностями их творческого метода, увидеть необычайную выразительность рисунков, сделанных сангиной, пастелью, соусом и различными их сочетаниями в смешанной технике. Приобретение знаний и навыков в использовании мягких материалов в рисунке не только способствует профессиональной грамоте, но и предоставит возможность вести самостоятельную творческую работу, поможет студентам в их будущей педагогической деятельности.

В ранее вышедших трудах по рисунку для художественных школ разного профиля и уровня обычно дается довольно полное описание техники и технологии рисунка. Настоящая работа – это попытка создать систему методических рекомендаций и полезных советов в области применения смешанных техник в рисунке, используя мягкие материалы в сочетании друг с другом в различных комбинациях, на различных основах, изучая методы работы старых мастеров и современных художников и адаптируя их к условиям пленэрной практики.

Учебное пособие предназначено для получения дополнительных знаний и умений в использовании изобразительных возможностей живописных и мягких графических материалов в условиях пленэрной

практики в рамках учебной программы, разработанной кафедрой изобразительного искусства и реставрации Института искусств и художественного образования Владимирского государственного университета. Пособие имеет цель дополнить и конкретизировать учебный материал, изложенный в учебниках по рисунку и живописи для более успешной реализации творческих планов и задач, сформулированных в рабочих программах «Пленэрная практика».

Отличительная особенность издания, – это то, что источником учебной информации и практических рекомендаций в основном является творческий опыт профессиональных художников, авторов изложенного материала, призывающих студентов к самостоятельности в решении творческих задач, поставленных преподавателем.

Начиная с изложения курса, убеждаешься, что нельзя объять необъятное. При всём многообразии живописных материалов, на сегодняшний день производимых в России и Европейских странах, хотелось бы остановиться именно на масляных красках. Данный материал идеально подходит для работы в условиях пленэрной живописи. Каждый материал, будь то акварель, гуашь, темпера, акрил, имеет свои специфические особенности в применении к пленэрной живописи. Погода, изменение температурного режима, условия для работы способствуют тому, что масляная живопись является наиболее адаптированной для работы на пленэре.

Конечно, хотелось бы подробнее остановиться на многих тонкостях процесса работы на пленэре, описать возникающие сложности при организации картинной плоскости холста и указать возможные пути их решения. Но каждый раз это новые впечатления, переживания и открытия. Технология масляной живописи капризна, и если её не соблюдать, появляются дефекты, на устранение которых уходит время. Поэтому мы остановимся на рассмотрении самых отличительных особенностей технологии применения масляной живописи и сопутствующих материалов и инструментов в условиях пленэрной живописи, чтобы дать студентам все необходимые сведения и понятия, позволяющие грамотно мыслить и излагать технико-технологические вопросы живописи в своей учебной творческой и реставрационной деятельности. Знание техник и материалов масляной живописи и понимание их специфических особенностей в условиях пленэра помогают реализовать любой замысел – от создания подготовительных этюдов до создания законченного произведения.



## ОБОРУДОВАНИЕ, ИНСТРУМЕНТЫ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ

В большей степени инструменты применяются в учебной мастерской на занятиях по живописи, а также в этюдной работе на пленэре.

*Походные мольберты* предназначены для работы как в условиях мастерской, так и на пленэре. Данные мольберты, так называемые треножники, не рассчитаны на размещение на них больших холстов и не так устойчивы, как стационарные, но они мобильны и относительно легки. Изготавливаются треножники из дерева или дюралевых трубок (рис. 1).

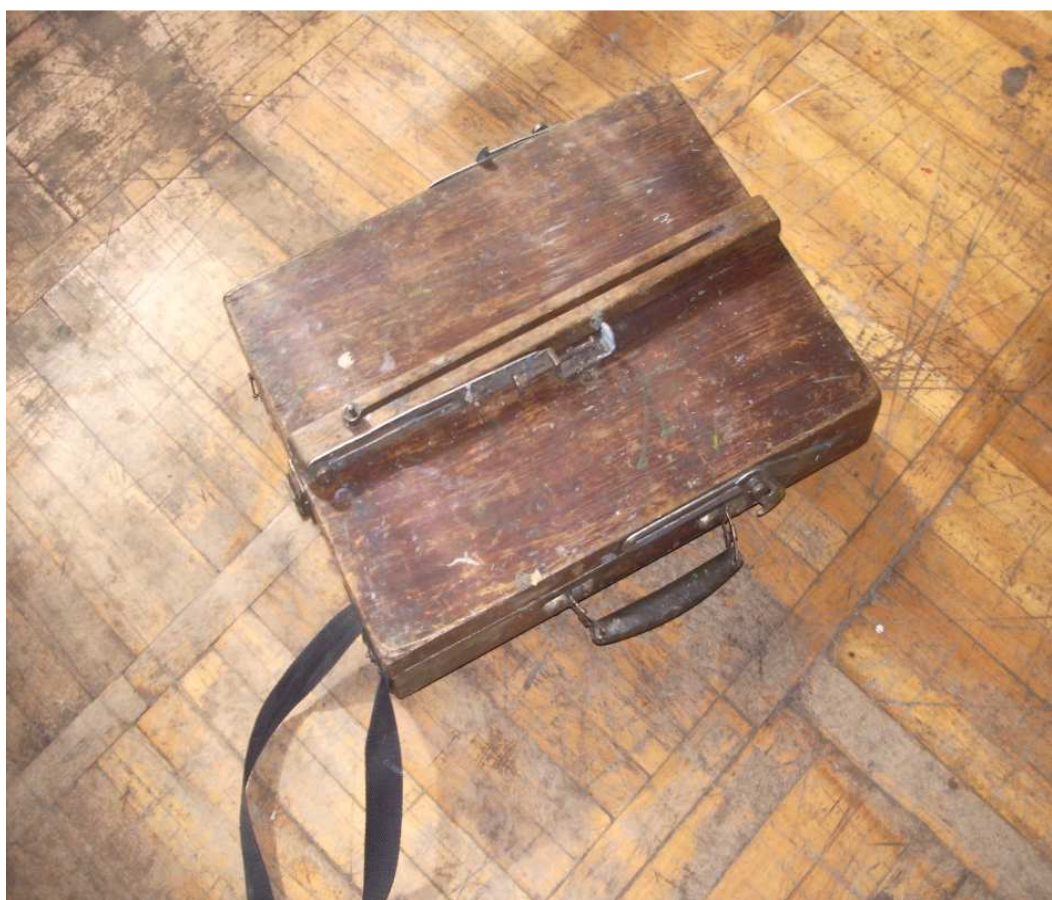


*Рис. 1. Мольберт походный, металлический*

Этюдни́ки представляют собой различные по размерам и оснащению ящики для принадлежностей живописца и выпускаются в трёх видах: обычные, этюдники с треногой и этюдники-мольберты.

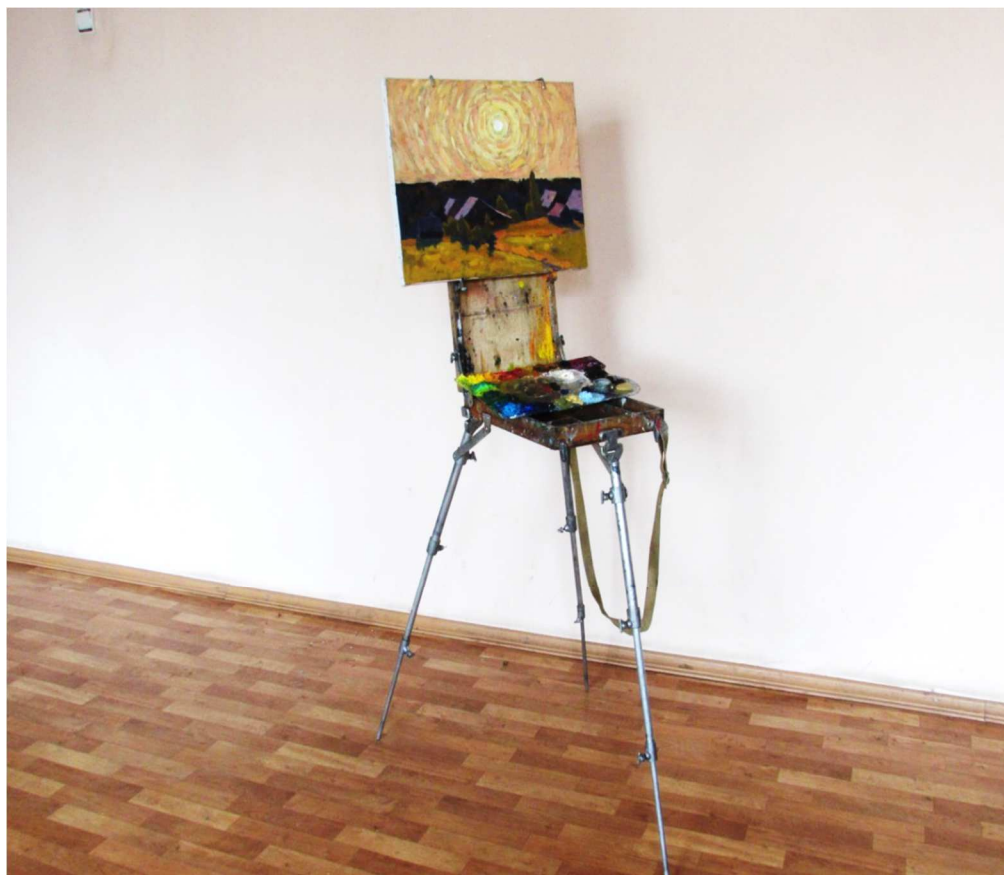
*Этюдник обычный* – это неглубокий ящик с крышкой. Внутри крышки имеются крепления для размещения фанеры с планками-держателями, в которые вставляются, как правило, две картонки для этюдов. Основная часть ящика имеет отсеки для кистей, красок и ёмкостей под разбавитель.

Этюдник с дюралевой треногой (с ножками) выпускается отечественной промышленностью двух размеров:  $27 \times 40 \times 7,5$  и  $40 \times 52 \times 8,5$  см. Такие этюдники снабжаются палитрой, фанерой-держателем картона и запасным винтиком. До недавнего времени в комплект этюдника входили бачок под разбавитель и круглая масленка. Теперь эти необходимые вещи приобретают отдельно (рис. 2.3).



*Рис. 2. Этюдник деревянный*

*Этюдники-мольберты* (пока только импортного производства) выпускаются как обычные, так и с деревянной треногой. Основная конструктивная особенность таких этюдников заключается в том, что портативный мольберт-держатель картинной плоскости вынесен на внешнюю сторону крышки этюдника (рис. 3).



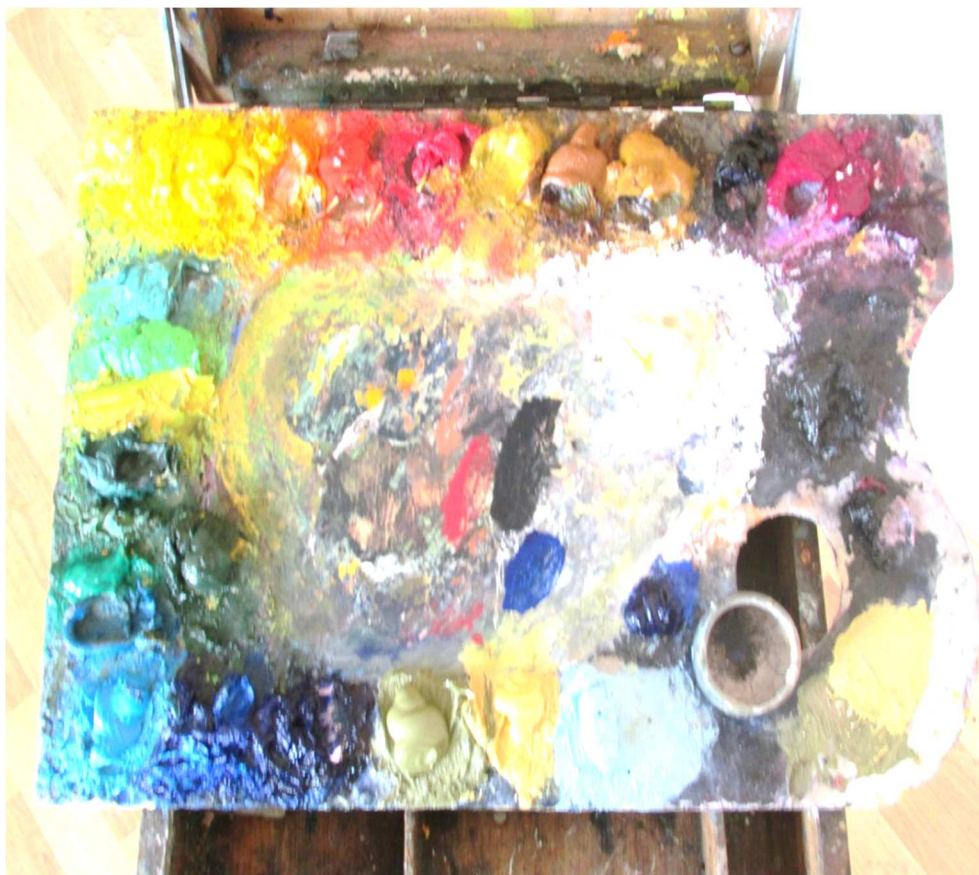
*Рис. 3. Этюдник с металлическими ножками*

*Палитра* – это поверхность для смешивания красок перед нанесением их на холст. Для работы масляными красками применяются, как правило, деревянные палитры, которые изготавливают из прочной, лёгкой, хорошо высушенной древесины в основном твёрдых пород дерева (ореха, груши или клена), а также качественной фанеры. По форме палитры бывают прямоугольные и овальные различной конфигурации. Деревянные палитры пропитывают тёплой олифой или лаком. При хорошей пропитке палитра не обезмасливает краски, сохраняя их качества.

В стационарных условиях удобно использовать большие палитры, расположенные на столах. Такие столы-палитры аналогично



большим мольбертам для более лёгкого их перемещения снабжены колесиками. Внутри стола имеются ящики и полки для красок, кистей, разбавителей и других вещей, необходимых в работе. Сама палитра, находясь на специально сделанной для неё подставке, регулируется по наклону (рис. 4).



*Рис. 4. Палитра*

После каждого сеанса палитру следует чистить и мыть разбавителем № 2 или скипидаром, но не обильно, так как они разбавляют масло, которым может быть пропитана палитра. Если же палитра запущена, засохшую краску размягчают, нагревая её. Для этого на палитру кладут листочки бумаги, смоченные разбавителем, и зажигают, следя за тем, чтобы не загорелось дерево. Нагретая краска размягчается и затем легко снимается с палитры мастихином. Прodelьывать это желательно вне помещения.

В живописной работе могут быть использованы и так называемые импровизированные палитры. Ими могут служить пластмассовые или керамические поверхности (плитки, тарелки), проклеенные или

пропитанные маслом плотная бумага, картонные или фанерные дощечки. Такие небольшие палитры целесообразно иметь для работы лессировками. Во избежание случайных смесей на палитру выдавливают лишь те краски, из которых составляют тон лессировок.

Маслёнку (одну или несколько) закрепляют на краю палитры или в прорези для большого пальца руки. Эти небольшие круглые чашечки предназначены для различных разбавителей, применяемых в работе. Маслёнки бывают пластиковые или металлические, одинарные и двойные, с крышечками и без них. В условиях пленэра удобно применять маслёнки с пластиковыми крышками (рис. 5).



*Рис. 5. Маслёнки*

*Мастихин* – необходимый инструмент как в стационарной работе художника, так и на пленэре. С его помощью можно наносить краску на холст и моделировать её в сочетании с работой кистью, а также его применяют для снятия лишнего красочного слоя с холста и чистки палитры. Мастихин имеет гибкое, плоское лезвие из нержавеющей стали



и деревянную ручку, обычно промасленную или лакированную. Размеры и формы мастихинов различны и удобны при выполнении определённого вида работ (рис. 6).

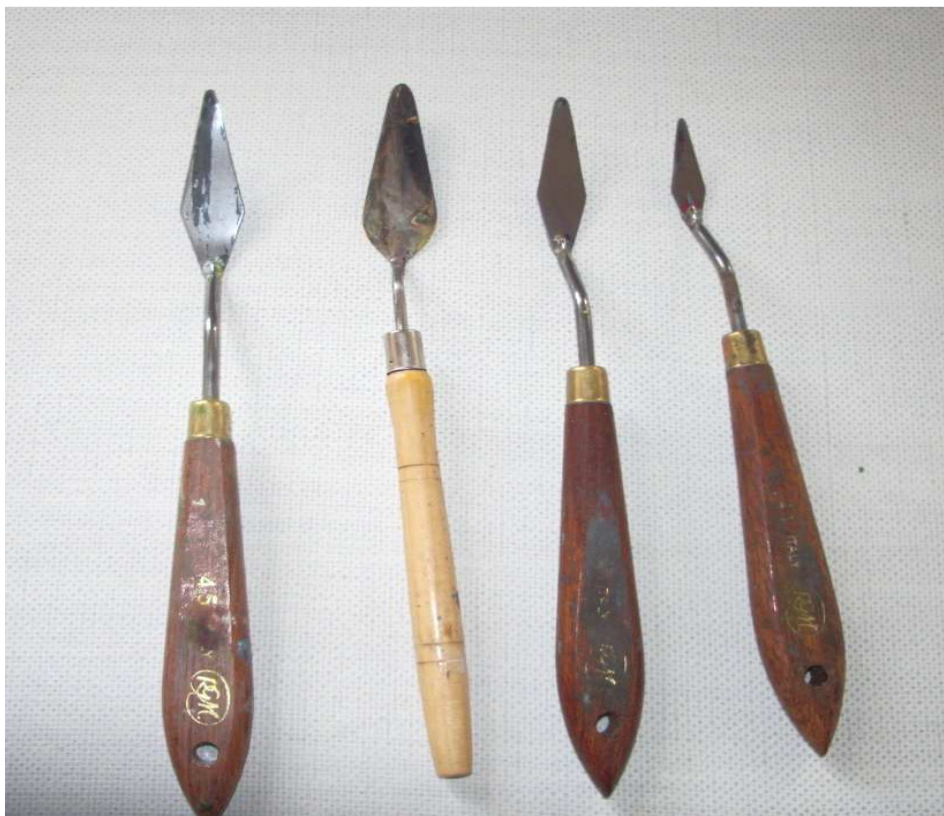


Рис. 6. Мастихины

*Муштабель* – приспособление в виде длинной круглой палочки, сужающейся к концу и имеющей на нём мягкий (поролоновый) шарик. Инструмент предназначен в качестве опоры под руку обычно при выполнении мелких деталей и отдельных фрагментов картины, в исполнении которых требуется «твёрдость руки». В обычных условиях муштабель может заменить простая деревянная рейка подходящей длины, но опираться ею в работе придётся не на холст, чтобы не продавить его, а на ребро подрамника или раму.

*Зонт и стульчик.* Эти принадлежности желательно иметь в работе на пленэре. Складные стульчики бывают разной конструкции и размера: простые или со спинкой, маленьким рюкзачком, расположенным под сиденьем, возможно, это имеет некоторые удобства, но лучше остановить свой выбор на самом простом, так как он более лёгкий и компактный (рис. 7, 8).



*Рис. 7. Стульчик походный*



*Рис. 8. Стульчик складной*

*Зонт*, предназначенный для художников, работающих на пленэре, имеет важное значение не только в создании определённых удобств в работе на открытом солнце или под дождём, но и для решения поставленных задач, одной из которых является верная передача цвето-тональных отношений природы. Состоит зонт из «штыка», трубки, аналогичной ножкам этюдника, и собственно зонта. Штык вбивают в землю, на него насаживают трубку и закрепляют винтом. Сам зонт может подниматься на некоторую высоту и имеет угол наклона. В настоящее время художники, исходя из опыта, применяют специальные кассетницы для переноса этюдов и при транспортировке сырых работ, а также для использования в качестве стульчика (кассетницы похожи на рыбацкий ящик). В такую кассетницу входит до восьми листов картона или четырех-пяти холстов на подрамниках (рис. 9, 10, 11).



*Рис. 9. Зонт художественный*





*Рис. 10. Касетница для листов картона и холстов*



*Рис. 11. Касетницы разных размеров*

*Кисть* – основной и самый совершенный инструмент живописца. С её помощью решается множество задач, она позволяет работать во всём разнообразии живописных техник и приёмов. Но далеко не каждая кисть годится для универсальной работы в различных

видах живописного искусства. Качество произведения во многом зависит от того, насколько хорошо знает и чувствует художник выразительные возможности этого инструмента.

Кисть состоит из ручки, металлического держателя (обоймы) и волосяного пучка. Ручки изготавливают из дерева и придают им различную длину, форму и покрытие. В работе более удобны кисти с длинными ручками (23 – 25 см). Держатель делают обычно из алюминия или меди, как правило, хромированных, чтобы предохранить его от ржавчины. Держатели кистей высокого качества цельные и надёжно крепятся к ручке двумя-тремя характерными глубокими поясками. Качество кисти определяется в первую очередь качеством волосяного пучка. Чем он качественней, тем больше он держит краски, не теряя своей формы.

Кисти различают по форме, виду волоса и назначению.

По форме волосяного пучка кисти бывают плоские, круглые, остроконечные, тупоконечные, длинные и короткие. Форма кистей имеет большое значение. В зависимости от неё кисти дают различный мазок и потому имеют разное назначение. Отечественной промышленностью выпускаются кисти: плоские № 2 – № 30 и круглые № 1 – № 13.

По виду волоса выпускают кисти щетинные, колонковые, беличьи, а также другие, по разным причинам реже применяемые в масляной живописи.

Наиболее применимы в масляной живописи кисти щетинные. Они имеют белый или чёрный цвет, что не влияет на качество. Хорошая свиная щетина эластична, гибка и одновременно упруга.

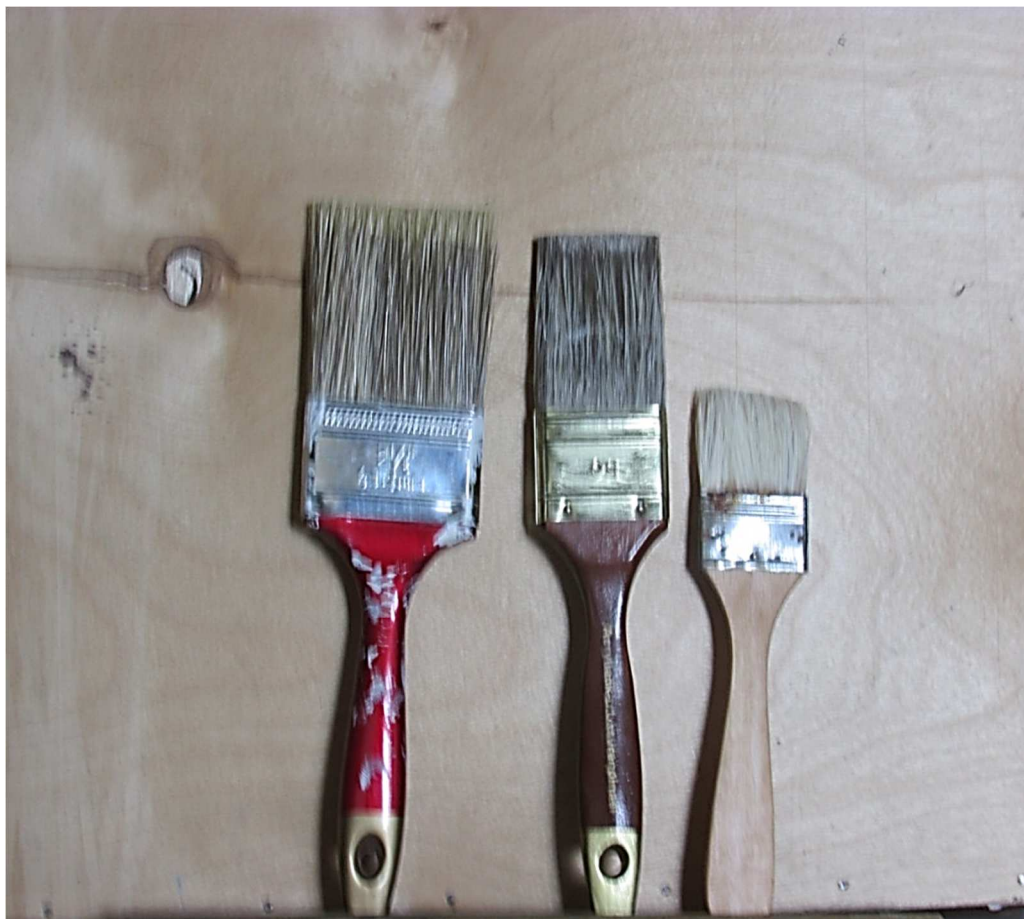
Из более мягких кистей, к которым относятся медвежьи, барсучковые, песчаниковые, хорьковые, коровьи, колонковые и беличьи, можно посоветовать последние два вида.

Кисти колонковые считаются лучшими из перечисленных, наиболее удачно соединяющие в себе упругость с мягкостью и эластичностью. В масляной живописи применяются в основном при выполнении различных мелких деталей, а также в работе лессировками.

Кисти беличьи очень мягкие и эластичные. Используются главным образом в акварели, но и в технике масляной живописи могут применяться только при работе с жидко разбавленными красками. Незаменимы в процессе лессировки по сырому, когда прозрачную краску надо положить так, чтобы не повредить нижележащий, ещё сырой слой.



ладонь, не следует на неё сильно нажимать во избежание поломки волоса о край обоймы. Так, намыливая и смывая, делаем это до тех пор, пока полностью не вымоем остатки краски из кисти (рис. 13).



*Рис. 13. Кисти флейцевые*

Для мытья кистей производят также кистемойки, представляющие собой сосуд в сосуде в виде ведёрочек. В нижнее наливают керосин или разбавитель № 2, в него вставляют верхнее, имеющее дно с дырочками, а наверху – скобу с пружиной. Кисти опускаются в ведёрко и закрепляются в пружине так, чтобы, погружаясь в жидкость, они не касались дна. В таком положении их можно оставлять до следующего живописного сеанса или, потеряв о сетчатое дно ведёрочка, вынуть и вытереть насухо. Чтобы кисть лучше сохраняла свою форму, волосяной пучок аккуратно, не перегнув его, оборачивают тонкой бумагой.

Чистые кисти хранят в мастерской в банках или кувшинах волосом вверх, следя за тем, чтобы они ни с чем не соприкасались.

При длительном хранении кистей без употребления их следует пересыпать нафталином или обработать раствором декстрина и так пропитанными высушить, чтобы защитить кисти от порчи насекомыми.

В условиях пленэрной живописи приходится работать ежедневно. Кисти можно замачивать в растворителе после работы на 2 – 3 часа и обязательно вытирать сухой тряпкой.

## **МАСЛЯНЫЕ КРАСКИ**

Технология масляной живописи сложна и капризна, а технологическое качество живописного произведения складывается из многих составляющих, основные из которых: добротная основа, качественный грунт и, наконец, технически и технологически правильно выстроенный процесс ведения работы.

Немалую роль в создании качественного произведения играют и сами масляные краски. Знание художником свойств красок, разумное их применение в работе избавят от многих дефектов, которыми страдают произведения, выполненные в технике масляной живописи.

Мы не будем разбирать свойства всех масляных красок, остановимся лишь на специфических особенностях ряда красок и их смесей, которые имеют собственные отличительные возможности в разбелах и смесях при применении именно на пленэре. Конечно, это не исключает применения всех основных красок, которые входят в палитру художника, используемую в повседневной работе.

Говоря о составе масляных красок и их свойствах, следует всегда помнить об их натуральном (органическом), химическом или синтетическом происхождении. И о том, что свойство краски проявляется в её разбеле в сторону тёплых (розоватых), но не красных, и холодных (зеленоватых), но не зелёных оттенков того или другого цвета. Говоря о свойствах масляных красок, необходимо помнить об укрывистости, интенсивности, маслоёмкости, дисперсности и светостойкости.



Без белил обойтись нельзя. Титановые белила в условиях пленэра применяются чаще всего с мягкими кистями, так как обладают большой укрывистостью, но малой корпустностью (рис. 14).



*Рис. 14. Масляные белила*

Цинковые белила обладают большей корпустностью, меньшей укрывистостью и используются в большей степени с щетинными кистями.

## ПАЛИТРА МАСЛЯНЫХ КРАСОК

Под «палитрой» обычно понимается набор красок, который использует в своей работе художник, и то богатство цветов и оттенков, которое создаёт он этими красками (рис. 15).



Рис. 15. Разные масляные краски

Ассортимент выпускаемых красок всегда больше палитры, используемой тем или иным художником. Со временем он меняется. Мы отметим лишь ряд красок, которые, возможно, появляются дополнительно на палитре, когда художник работает на пленэре или в мастерской над пейзажем. Художник должен хорошо знать свою палитру. При этом не важно, имеет ли она ограниченный или широкий диапазон.

*Стронциановая жёлтая* – краска лимонно-жёлтого цвета, несколько глуховатая. Обладает кроющей силой. При высыхании даёт прочную и эластичную плёнку, которая со временем слегка зеленеет. Это свойство является основанием причисления её многими художниками к наиболее светлой из красок зелёных. К тому же она имеет и явно различимый зеленоватый оттенок в ряду рассматриваемых жёлтых красок.

*Кадмий лимонный* – краска имеет чистый по тону, холодный цвет. Паста её пластична, легка и стабильна. Обладает кроющей силой. По высыхании не меняет тона.

В отличие от других жёлтых красок эти две краски обладают хорошей интенсивностью в смесях с сине-зелёными и небесно-голубыми, но в очень строгой пропорции.

Из жёлтых красок для пленэрной живописи наиболее интересна такая краска, как *кадмий жёлтый тёмный*, которая напоминает осенние кленовые листья.

Представляет интерес краска из группы охра немецкого производства – охра бриллиант, которая имеет большую интенсивность, чем наши охры, очень стойко сохраняя свой оттенок в смесях.

Группу коричневых составляют краски прочные, имеющие все высокую светостойкость. Диапазон их необычайно широк и его довольно сложно обозначить, так как многие краски имеют основания быть причисленными к другим цветовым группам. Так, промежуточным звеном между коричневыми и жёлтыми красками являются *сиена натуральная*, схожая с ней, особенно в лессировках, *охра закарпатская* и *марс жёлтый прозрачный*. Краски эти весьма тёмные в пасте, особенно марс, но дающие золотистые, удивительно звонкие тона в прозрачных слоях. К тёмным, сложным по цвету зелёным можно отнести даже в пасте *умбру натуральную* и *умбру грузинскую*, имеющую хорошие лессирующие свойства. Также имеет зеленоватый оттенок в разбеле и *умбра натуральная ленинградская*. Практически к фиолетовым относятся *капут-мортуум светлый* и *тёмный*, а явно коричнево-красное звучание имеют *марс оранжевый прозрачный*, *сиена жжёная* и *тиоиндиго красно-коричневая*, имеющая в разбеле несколько фиолетоватый оттенок, очень схожий с пастой *капут-мортуума тёмного*.

К собственно коричневым краскам, имеющим общую схожесть в плотности тона при не столь явных цветовых различиях, относят *марс коричневый светлый* и *тёмный*, *умбру жжёную*, *феодосийскую*, *кудиновскую* и *хотьковскую коричневую*, более тёмный и холодный по тону *ван-дик коричневый*, а также *тульскую коричневую прозрачную*, обладающую хорошими лессирующими свойствами, которые успешно применяются в пленэрной живописи.

Чтобы не выделять отдельными группами *кадмий оранжевый* и фиолетовые краски, к которым относятся *кобальт фиолетовый светлый*, *тёмный*; *тиоиндиго розовая*; *марганцевая* и *гутанкарская фиолетовые*, рассмотрим их вместе с красными красками.



Выстраивается широкий ряд, приближающийся по краям к жёлтым и синим. Ряд собственно красных красок составляют *кадмии оранжево-красный; красный светлый, тёмный, пурпурный и краплак красный светлый, тёмный.*

Важное место в ряду красных занимают земляные и искусственные неорганические красные краски. К ним относятся *охра английская, серпуховская, закарпатская, агаракская, шахназарская* (имеющая наиболее выраженный оранжево-красный оттенок) и *индийская* (с коричнево-фиолетовым оттенком) красные краски. Они не обладают яркими цветами, но, как и большинство земель, разнообразны по своим оттенкам.

Многие из красных красок взаимозаменяемы, поэтому достаточно иметь лишь некоторые из них.

Палитру современных синих красок составляют цвета, полученные на основе искусственных неорганических пигментов, кроме голубой *фталоцианиновой (ФЦ)*, являющейся краской органического происхождения.

Количественно ряд синих красок не мал, но цветовое различие среди них не столь разнообразное, как, например, у красок коричневых. Явно выделяются лишь *церулеум* и *хром-кобальты зелено-голубой и сине-зелёный*, являющиеся промежуточным звеном между синими и зелёными красками. Едва заметный фиолетоватый оттенок имеют в разбеле *ультрамарин тёмный* и *кобальт синий спектральный*. Ряд основных синих составляют *ультрамарин светлый и тёмный; кобальты сине-светлый, средний, спектральный; лазурь железная; марганцевая голубая и голубая ФЦ.*

Необходимо отметить, что по высыхании связующего, а также при использовании масла в качестве разжижителя, все синие краски имеют свойство зеленеть. Это естественно – жёлтый в смеси с синим даёт зелёный. Помнить об этом надо во время живописи, а также во время рассматривания живописных произведений при искусственном (тёплом) освещении. Картины при этом как бы теряют пронизывающий холодок, а вместе с ним воздух и пространство, становясь тяжёлыми и глухими. Во избежание этого дефекта некоторые из синих красок, такие как *кобальты, церулеум, хром-кобальты*, выпускаются на пентамасляном связующем, менее склонном к пожелтению.

В настоящее время в продаже встречаются краски «CLASICO» итальянского производства, где группа синих красок представляет

большой интерес в плане чистоты пигмента, который долгое время не теряет своей интенсивности и чистоты в смесях с другими красками, особенно со стронциановой и лимонной жёлтыми. Здесь важны пропорции.

При изготовлении зелёных красок, аналогично краскам других цветовых групп, применяются пигменты как натурального и искусственного неорганического, так и органического происхождений. Ряд зелёных красок значительно разнообразнее по свойствам, тону и цветовым оттенкам, чем синих. Поэтому они всегда используются, несмотря на то что зелёный цвет является составным и получается смешением других красок. Однако смеси, скажем, синих с жёлтыми или дающих удивительно мягкие зелёные оттенки – жёлтых с чёрными, конечно, не могут заменить звучания чистых зелёных красок, но расширяют их диапазон, углубляя и усложняя его. Пленэрную живопись невозможно представить без звучания зеленоватых оттенков во всей их мощи.

В группу зелёных красок входят *кобальты зелёные* – *светлый, светлый «холодный», тёмный; окись хрома; изумрудная зелёная*; краски натурального неорганического происхождения – *волконскоит, глауконит, севанская зелёная* и краски на основе органических пигментов – *виридоновая зелёная* и *зелёная ФЦ*, лессирующая, очень похожая на изумрудную в прозрачном слое, но значительно более интенсивная в разбеле. На пленэре редко используются лессируемые зелёные краски – волконскоит, глауконит, севанская зелёная. Они обладают малой интенсивностью и при письме в один сеанс не эффективны.

Такие краски, как изумрудная зелёная, виридоновая зелёная, зелёная ФЦ и ряд специфических зелёных красок с заранее заданными свойствами, не обязательны на палитре при работе на пленэре, но необходимы при решении только конкретных задач.

Все чёрные краски, аналогично белым, по внешнему виду очень похожи одна на другую, но при ближайшем рассмотрении их цветовые свойства значительно отличаются.

Чтобы убедиться в широте тепло-холодного диапазона чёрных красок, достаточно взять *тиоиндиго чёрную* в разбеле и поместить её на пятно прозрачно положенной *подольской чёрной*. Мы увидим почти голубое пятно на коричневом фоне. И это в ряду лишь чёрных, без вмешательства синих и коричневых красок!

Так же как и краски других цветовых групп, чёрные готовятся из разных по происхождению пигментов, имеют различную интенсивность и укрывистость.

В группу чёрных красок входят *персиковая* и *виноградная, подольская* и *звенигородская чёрные, кость жжёная, тиюиндиго чёрная, марс чёрный, шунгит* и *сажа газовая*.

Располагать краски на палитре можно произвольно, но желательно, чтобы в этом расположении прослеживалась некая логика, система, помогающая художнику в его живописной работе. Так, краски можно располагать по мере изменения их от светлых к тёмным, по цветовым группам или по закону контраста, выдавливая взаимодополнительные цвета либо рядом, либо напротив друг друга. Середина палитры традиционно остаётся свободной и используется для смешения красок.

Необходимость использования тех или иных красок в каждом конкретном этюде диктуется самим мотивом, состоянием природы и чувствами самого художника, общим цвето-тональным диапазоном изображаемого мотива и задачами, которые ставит перед собой художник в данном этюде.

Как уже отмечалось, технология масляной живописи сложна и капризна, а масляные краски по своей природе являются далеко не совершенным материалом, так как многие из пигментов являются активными химическими элементами. При смешении масляных красок в условиях пленэра, как правило, проблем не бывает. В летнее время в тёплую погоду можно использовать живописные лаки, лак + растворитель, различные сиккативы.

При использовании сиккативов следует иметь в виду, что ряд сиккативов имеет красноватый оттенок, который может повлиять на общий колорит работы. При смешении масляных красок в зимнее время в морозную погоду желательно использовать растворитель без лака, тем более масла, так как лаки и масла при низких температурах густеют, и краски с трудом промешиваются. При работе под дождём или во влажную погоду краски сворачиваются (скатываются), плохо ложатся на основу. Поэтому желательно использовать художественный зонт. Отдельно хотелось остановиться на проблеме смешения составных красок (перманентов). Такие краски широко распространены за

рубежом и теперь в больших количествах их начинают производить наши заводы. Названия интересные: *небесная голубая, розовая, болотная зелёная, травяная, лазурная, оливковая* и т.д. Художник, соблазненный возможностью иметь краски «на все случаи жизни», перестает быть живописцем, становясь натуралистом. Удобно, когда небо можно покрасить небесно-голубой, землю травяной, и неважно, когда это происходит, утром или вечером, зимой или летом. Проблема натурализма сильна и трудно искореняема, особенно среди начинающих художников (студентов) и художников-любителей.

Существует реальная возможность превратиться в тех, кто иллюстрирует бесконечные учебники зарубежных авторов, показывая, как надо «правильно» рисовать и писать.

## **ЖИВОПИСНЫЕ МАСЛА, ЛАКИ И РАЗБАВИТЕЛИ**

В условиях пленэрной живописи живописные масла в чистом виде применяются редко. Связано это прежде всего с замедлением высыхания красочного слоя и возникающими проблемами транспортировки большого количества сырых этюдов. В реальности выбор состава для разбавления масляных красок всегда остаётся за художником и зависит от техники работы, погодных условий и собственных предпочтений. Из опыта автора можно сказать, что использование сиккатива или лака не только убыстряет высыхание, но и сохраняет движение мазка и придаёт структуре живописных мазков большую корпустность. Следует отметить, что большое количество применения растворителя в красочных смесях приводит к разрушению связующего в масляных красках и впоследствии приведёт к прожуханию красочного слоя. Применение масел, лаков, разбавителей содержит в себе как положительные, так и отрицательные качества, поэтому к выбору того или иного компонента, употреблению и сочетанию их между собой в работе, необходимо относиться серьёзно, прогнозируя результат и предвидя многочисленные нежелательные технологические последствия. Для того чтобы компенсировать те или иные свойства материалов – разжижителей масляных красок, целесообразно применять их, смешивая друг с другом в разных пропорциях. Такой «универсальной»

смесью отчасти является тройник, состоящий из масла уплотнённого, лака мастичного или даммарного и пинена, смешанных между собой в равных пропорциях (рис. 16).

Тройник можно принять за исходный материал для количественного варьирования составляющих его компонентов в зависимости от условий, в которых ведётся работа, и от того, какого вида живописную поверхность желаем получить. Так, например, работая лессировками или пастозно в условиях мастерской или на пленэре, желая добиться матовой или глянцевой поверхности, замедлить или ускорить высыхание красочного слоя, убавляем вплоть до минимума один или два соответствующих компонента тройника, получая тем самым состав, способствующий достижению желаемого результата (рис. 17).



*Рис. 16. Масло льняное*



*Рис. 17. Лак пихтовый*

## **ОСНОВЫ ДЛЯ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ. ПОДРАМНИКИ**

Основой называется поверхность, на которую наносят грунт и затем уже красочный слой. Практически все живописные основы должны быть загрунтованы – так или иначе подготовлены для нанесения на них красочного слоя, обеспечивая тем самым хорошее сцепление краски с основой или грунтом.

Основными материалами для использования в качестве основ во время работы на пленэре являются:

- *ДВП* – плита толщиной 4 – 6 мм, имеющая либо обе стороны гладкие, либо одну из них фактурную. Для живописи предпочтительнее гладкая сторона, но грунтовать ДВП необходимо равномерно с обеих сторон;

- *картон*. Для основы под масляную живопись применяется лучших сортов тряпичный картон, имеющий серый цвет. Выпускается также древесный картон, обычно светло-коричневого оттенка, но из-за своей ломкости и рыхлости использовать его нежелательно. Грунтовать картон необходимо с двух сторон;

- *бумага как основа* – материал в условиях пленэрной живописи, привлекающий живописцев широким выбором зернистости фактуры и, что важно, её однородностью, возможностью быстрого нанесения грунта и лёгкостью в применении и транспортировке готовых этюдов;

- *холст*. Определение «холст» не означает какую-либо конкретную ткань. Это общее понятие любой поверхности из ткани, используемой для живописных работ. Однако все холсты имеют существенные недостатки. По сравнению с жёсткими основами они не так прочны, легки на разрыв, поэтому их необходимо тщательно оберегать от механических повреждений. Но наиболее важным из всех недостатков холста является его способность сжиматься и расширяться под влиянием внешних атмосферных воздействий. Находясь в непрерывном движении, холст, сжимаясь и расширяясь, вызывает растяжение нитей. Такое постоянное и неравномерное изменение объёма холста вредно сказывается на сохранности грунта и живописного слоя, являясь одной из причин возникновения трещин и осыпания живописи. Да и сам холст в таких неблагоприятных атмосферных условиях склонен к быстрому разрушению.

В художественных салонах можно приобрести холст грунтованный. Рулоны имеют различную ширину (от 80 до 200 см) при длине 300 см и должны быть свёрнуты грунтом наружу. Имеется большой выбор грунтованных холстов, натянутых на подрамник (до 120 см по большей стороне), а также небольшого формата холстов на картоне. Холст негрунтованный продаётся рулонами или отрезами гораздо большего размера.

*Подрамник* представляет собой каркас, на который натягивается холст. Качество материала и конструкция подрамника имеют большое значение для сохранности живописи. Поэтому, во-первых, подрамник должен изготавливаться из хорошо просушенной и выдержанной, как правило, сосновой древесины с минимальным количеством сучков, без червоточин, раковин и других дефектов. Во-вторых, подрамник должен быть прочным, без перекосов и прогибов планок, с углами между ними строго  $90^\circ$  (рис. 18).



*Рис. 18. Подрамники*

Независимо от того какой конструкции подрамник, его основные бруски должны иметь внутренний скос ( $\sim 3 - 5^\circ$ ), предохраняющий красочный слой от сломов и заливаний холста к подрамнику во время нанесения проклейки. Выполняя ту же функцию, допускается набивание реек по периметру подрамника, выступающих на его лицевую сторону на 5 мм. На внешней стороне бруски имеют фаски. Холст натягивают на подрамник руками или с помощью специальных клещей, фиксируют небольшими нержавеющими стальными или оксидированными гвоздями (20 – 25 мм), специальными конусообразными гвоздями

с широкой шляпкой типа «тэкс», а также применяя степлер и скобы, что довольно удобно и эффективно.

Предназначенный для натягивания холст кладут на пол или другую ровную поверхность грунтом вверх. Очертив края подрамника по периметру, что позволит, придерживаясь линий, во время натяжки избежать перекосов, отрезают кусок холста с запасом по 5 – 7 см с каждой стороны. Холст натягивают равномерно. Натягивание и закрепление холста выполняется крестообразно, по направлению от середины брусков к углам, забивая гвозди или скобы на расстоянии 4 – 7 см (в зависимости от фактуры холста) друг от друга. При этом крайне необходимо следить за тем, чтобы нити колета располагались параллельно брускам подрамника. Большие форматы натягиваются с помощью временных гвоздей, по два на угол, которые вынимаются в последнюю очередь.

После всего свободные края холста подворачиваются на тыльную сторону и фиксируются гвоздями на расстоянии 10 – 15 см. Этот запас оставляют на случай увеличения формата, а также для удобства при дублировании холста на другой подрамник.

Негрунтованный холст следует натягивать туго в отличие от грунтованного, натяжение которого регулируется с помощью клиньев подрамника. Всякий холст натягивается по-разному, но в любом случае он должен иметь вид ровный, без провисаний и морщинок. Для облегчения процесса натягивания холста и в связи с частым использованием глухих подрамников, желая натянуть холст покрепче, его незначительно смачивают с лицевой стороны. Но при этом необходимо знать, что технологически это запрещено, так как смоченный грунт, высыхая, покрывается микротрещинами и в процессе живописи будет чрезмерно поглощать связующие красок, вызывая прожухание, а также неизбежно приведёт к более или менее выраженному кракелюру – раскрекиванию красочного слоя.

## **ГРУНТЫ ДЛЯ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ**

Под грунтом подразумевается определённая обработка основы, предназначенной для живописи, с использованием различных клеящих, красящих и связующих веществ.



В состав грунтов входят сухие красящие вещества (наполнители), связующие вещества (разбавители), а также различные добавки, выполняющие функции пластификатора, эмульгатора и консервирующего вещества – антисептика.

Для достижения прочного сцепления и с основой (холстом), и с красочным слоем необходимо применять грунт, состоящий из нескольких слоев различного состава. Первый слой должен хорошо спаиваться с холстом, а последний – с красочным слоем, не входя при этом во вредные взаимодействия одного с другим. В то же время первый грунтовый слой должен быть крепко связан с последним, для чего наносится один или несколько промежуточных слоев.

По своему составу грунты разделяют на четыре группы: клеевые, эмульсионные, полумасляные и масляные. Для частичного предупреждения прожухания готовый грунт можно дополнительно проклеить слабым раствором желатинового клея или слегка протереть маслом, но в последнем случае он перестаёт быть чисто клеевым. На умеренно тянущих клеевых грунтах краски лучше сохнут, особенно в нижних слоях, что предохраняет живопись от растрескивания.

Не требующие много времени на приготовление и просушивание, правильно выполненные клеевые грунты могут быть рекомендованы студентам как наиболее применимые, позволяющие решать поставленные учебные и творческие задачи на этюдах. В настоящее время в художественных салонах можно приобрести акриловый грунт, который прекрасно подходит для подготовки основ для масляной живописи. При применении такого грунта необходима первичная проклейка желатином. Грунтовые составы наносятся флейцевыми кистями с обязательной просушкой не менее суток для каждого слоя.

Придать тот или иной цветовой тон изобразительной поверхности при работе на пленэре можно путём приготовления цветного грунта или нанесения имприматуры (рис. 19). В последнем случае грунт называется тонированным. Использование имприматуры в условиях пленэрной живописи, как правило, даёт хороший результат. Основа уже не белая, цветовой тон задаёт своеобразное начало колористическому решению будущему этюду, но с цветовым тоном надо угадать. Нельзя сразу сказать, каким цветом сделать подкладку, да и невозможно написать рецепты. Каждый раз приходится полагаться на чув-

ство, и гораздо чаще мне приходилось делать имприматуру непосредственно перед написанием этюда, наверное, так точнее и правильнее. Каким бы грунт ни был, его цвет имеет значение лишь в том случае, если художник продумал и технически выстроил ход работы, рассчитывая получить конкретно ожидаемый результат влияния друг на друга разнообразных подкладок и прописей.



*Рис. 19. Акриловый грунт*

## **ТЕХНИКА ЖИВОПИСИ В УСЛОВИЯХ ПЛЕНЭРА**

Из всего комплекса понятий, так или иначе касающихся техники живописи, остановимся лишь на некоторых, охватывающих один, но основной этап работы над произведением, – работа красками. Но прежде чем взять художнику в руки краски, иногда приходится часами ходить на природе, возвращаясь и на ранее пройденные места. Мы должны научить свой глаз видеть не просто красивый мотив, а его пластическое решение. Живописный этюд начинается с видения художником заложенной в природе пластики, которая и проявляется в таких понятиях, как линия, тон, свет, цвет, цветовая гамма, выделение главного,

повторение движений и т. д. Если мы остановились на этом конкретном месте, значит, нас что-то заинтересовало, тронуло, вступило в созвучие с нашим настроением, душевным состоянием. В этом случае есть смысл остановиться и начать работать. Писать ради того, чтобы просто написать? Любая работа на пленэре начинается с художественного видения. Если вы увидели то, что вас затронуло, и вы остановились писать, работа идёт как-то легко, как бы сама собой.

Исходя из различия задач, возникающих при работе над пленэрным этюдом односеансным или многосеансным, возможно выделить ряд его разновидностей: этюд как поиск мотива для будущего произведения; этюд как подготовительный материал при работе над картиной.

Теперь можно говорить об этюдах для различных более узких задач: этюд на общее цвето-тональное состояние, этюд неба, на решение деталей и частей композиции и т. д. Нельзя сказать, что все этюды получаются. Когда приезжаешь из творческой командировки и привозишь из общего количества хотя бы 2 – 3 удачных этюда, чувствуешь себя счастливым.

Техническая сторона дела – рассмотрение понятия метода как системы, определенной последовательности в выполнении работы на пленэре.

Масляные краски являются наиболее пластичным и гибким живописным материалом со всеми вытекающими отсюда положительными свойствами в процессе работы. Но было бы ошибочно думать, что масляная живопись не нуждается ни в каких методах исполнения и позволяет безнаказанно наносить один слой краски на другой вне всякой системы.

Напротив, масляная живопись требует вполне определенной системы выполнения.

Изучение и освоение живописных методов и его составляющих имеет смысл начинать в пору ученичества, чтобы затем умело применять определенную методическую последовательность в самостоятельной творческой работе.

В пленэрной живописи масляными красками применялись и применяются несколько живописных методов, основными из которых являются «алла прима» и живопись этюдов в несколько приёмов. Рассмотрим их подробнее.

*Живопись в один прием «алла прима»* – метод, при котором работа ведется таким образом, что при определенном знании дела может быть закончена в один или несколько сеансов, но прежде чем краски успеют подсохнуть.

В технологическом отношении этот метод является наилучшим, так как при нем вся живопись состоит из одного слоя, высыхание которого протекает нормально, а сами краски при этом сохраняют свою первоначальную свежесть. Если же краски чуть «салятся» по высыхании, то происходит это равномерно.

Грунт для живописи «алла прима» не должен быть слишком тянущим, равно как и непроницаемым. В том и другом случае возникают дополнительные сложности в создании законченной формы. Помимо белого чаще можно применять грунты цветные сообразно живописной задаче. Такие грунты позволяют быстрее сработать, так как сообщают этюду некий полутон, часто сохраняемый без дополнительных прописей.

Владимирские художники 60 – 70-х годов применяли специальный фактурный грунт, достаточно тянущий, который позволял писать этюд в 3 – 4 слоя за один сеанс. Состоял он из мела, клея и опилок (иногда опилки подмешивали в смеси масляных красок).

Последовательность ведения работы в один сеанс может быть различной. Способы наложения красок и разнообразные приемы моделировки формы, характер живописи в целом зависят во многом от индивидуальности художника. Следует отметить, что метод «алла прима» наиболее часто применим в этюдной работе, на пленэре, то есть в условиях, при которых для решения поставленной задачи необходима концентрация всего творческого потенциала художника – умение видеть, анализировать, быстро передавать увиденное. Регулярно работая таким образом, художник как бы держит себя в тонусе, что позволяет закреплять и углублять владение материалом.

*Живопись этюдов в несколько приёмов.* Многослойная живопись в несколько приемов – метод живописи, требующий расчленения работы на ряд последовательных этапов, каждому из которых намеренно, с определенным расчетом отводится специальное назначение. В работе над этюдами многослойная живопись не применяется, так как требует длительной просушки каждого слоя. Практикуется только при студийной работе в мастерской. При работе на этюдах применяется живопись

в один, два, три и более сеансов. Если позволяет погода, можно вести этюд (разных размеров) без просушки живописных слоёв. При этом могут наблюдаться нежелательные дефекты масляной живописи, такие как прожухание основного слоя, которые можно нивелировать применением тянущих грунтов или использованием живописного лака как связующего.

При длительной работе над этюдом идёт подготовка над проработкой тональных и цветовых нюансов, над пластикой взаимосвязи форм и уточнением деталей композиции. При этом не потеряйте главного, того первого впечатления, когда вы пришли и остановились, и всегда задавайте себе вопрос, ради чего вы пишете увиденное. Если нет чувства понимания, то этюд написан зря. Многосеансный этюд не требует просушки, его можно вести два, три дня. По прошествии времени есть возможность покрывать этюд покрывными лаками (рис. 20).



*Рис. 20. Художник на пленэре.  
Используются зонт, этюдник и касетница*



На этюдах, учитывая атмосферные условия, художник, как правило, работает методом «алла прима», корректируя при этом выбор материала. Желая получить определенный живописный результат, нужно знать, что по-разному ведут себя как краски, так и разжижители при температуре, скажем, +15 и –25, равно как в сырую и сухую погоду (рис. 21).



*Рис. 21. Художник на пленэре в зимнее время*

Имеет значение и то, возможно ли работать долго, не спеша и не думая о быстрой смене освещения (как в ровный серый день), или необходимо закончить этюд скоро при быстро меняющихся состояниях. С учетом перечисленного меняется все – другим становится подход к работе, иной метод, иная последовательность, иные приемы и, как результат – иная изобразительная форма (рис. П1, П2, П3 приложения).

При всем разнообразии и неповторимости, всех особенностях живописного процесса, выполняемого многими и многими художниками, технологические нормы ведения работы не столь многочисленны и сводятся, по сути, к десятку-другому правил, о которых не раз говорилось ранее.

Хочется пожелать, чтобы эти правила, равно как и живописная культура в ее широком понимании, вошли в привычку и стали нормой в творческой практике художников и более всего молодых, еще только начинающих обучаться живописному ремеслу.

## **УЧЕБНЫЕ И ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ ПЛЕНЭРНОГО РИСУНКА, ВЫПОЛНЕННОГО В СМЕШАННОЙ ТЕХНИКЕ**

Играя вспомогательную роль в решении ряда учебных задач, пленэрный рисунок занимает особое место в овладении техникой рисунка. Работа, выполненная мягким материалом в короткий срок или с длительной проработкой деталей пейзажа, требует большой лаконичности в передаче натуры, тщательного отбора необходимых объемов в пространстве листа.

Задачи композиционного решения в натурном рисунке поставлены точно и определенно: видеть – компоновать, видеть – отбирая, видеть, а не пассивно смотреть и изображать все, что попадает в поле зрения. Такой четкий отбор предметов определяет структуру современного рисунка.

Рисунки, выполненные на натуре с применением цвета дополнительно к рисуемому материалу, могут быть использованы как основной материал в композиции будущей картины. Как правило, такая цветная графика дает возможность наиболее образно передать состояние пейзажа, натюрморта в пейзаже и т. д. «Чем хотите и каким угодно приемом пишите, – говорил И. И. Левитан, – это второстепенное – только бы правильно, искренне, гармонично. Как можно проще... Самый бесхитростный мотив достоин изображения, может возрасти до большого поэтического произведения, если художник полюбит его и сердечно о нем расскажет»<sup>1</sup>.

Приобретение знаний и практических навыков в работе над рисунком в мягком материале, в свободной и широкой передаче характерных форм различных предметов оказывает существенную помощь учителю изобразительного искусства во время урока, когда приходится выполнять на классной доске мелом различные рисунки по теме урока. Рисунки должны быть лаконичными, выразительными и гра-

---

<sup>1</sup> Левитан И. И. Письма, документы, воспоминания. М., 1956. С. 232.

мотными. Задача каждого студента – овладеть техникой педагогического рисунка на классной доске. Практическая работа с мягким материалом – основа для решения этой задачи.

Средством изучения природы всегда является образное, художественное обобщение, поэтому в свободном рисовании процессы изучения и созидания тесно взаимосвязаны.

В графическую структуру пейзажного рисунка, созданную рисующим цветом, как правило, темным, вводится дополнительно два-три цвета, которые скупно, но и чрезвычайно богато в нюансах передают обилие света, множество разнообразных рефлексов, оттенков разноплановости пейзажа, и в то же время позволяют сохранить цельность первоначального замысла.

Специфика работы мягким материалом требует от художника уверенности и точности в определении линии, пятна. Приобретая навыки в создании различных фактур углем, сангиной, графитом, широко используя их сочетание в одном листе, студенту необходимо понять, что линия и пятно – есть итог сложной работы по изучению формы в рисунке. «Всякий, кто не видит форму, и линии верно не нарисует», – учил П. П. Чистяков<sup>2</sup>.

Работая на открытом воздухе, решая в мягком материале тональные задачи, не следует стремиться к передаче абсолютной силы тона изображаемых предметов в пространстве. Достаточно найти и верно выразить точные тональные отношения освещенных поверхностей к затемненным, предметов переднего плана и постепенного удаления от него. Если в длительном рисунке работа по выявлению тона ведется в мастерской последовательно, планомерно, то работа на пленэре требует довольно быстрого и точного определения тональных и цветовых акцентов.

«По природе своей рисунок наиболее непосредственно выражает впечатления художника от природы. Но одна лишь непосредственная и верная передача впечатлений – задача весьма ограниченная. Рисовать – значит еще и думать с карандашом, значит анализировать и обобщать увиденное, создавать не только наброски или прообразы будущих композиций в графике, живописи и скульптуре, но и совершенно самостоятельные произведения, законченные по мысли и по форме»<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Чистяков П. П. Письма. Записные книжки. Воспоминания. М., 1953. С. 68.

<sup>3</sup> Агамирова А., Глуховская Р. Советский станковый рисунок. Альбом. М., 1981. С. 6.



Работа студентов в области рисунка мягким материалом смешанной техникой открывает большие возможности для развития творческих способностей, решения творческих задач в выборе графических приемов и средств образного выражения.

### **Материалы и оборудование**

Еще в эпоху Возрождения в Италии сложились дошедшие до наших дней все разновидности технических приемов рисунка. Уже тогда применялись в рисунке бистр, тушь, разноцветные чернила, акварель белила; из сухих материалов – свинцовые и серебряные штифты, графит, сангина, уголь, мел, пастель. Бумаги разных цветов, сортов, фактур, тонированные и грунтовые. Все это привело к исключительному богатству технических и художественных приемов рисунка. Кроме старых, уже известных материалов, применялись свои, отечественные – обожженный графит, графит олонецкий без глянца.

О. А. Кипренский, К. П. Брюллов и ряд других учеников Академии художеств виртуозно владели техникой рисунка. И. Н. Крамской и другие русские художники второй половины XIX века развили технику соуса как сухую, так и мокрую. Рисунки В. А. Серова, Б. М. Кустодиева, В. Э. Борисова-Мусатова, М. А. Врубеля представляют собой образцы мастерского сочетания в одном листе разнообразных рисовальных материалов. Сочетание сангины с соусом, угля и сангины, соуса и цветных мелков, пастели с мокрым и сухим соусом, сангины с графитным карандашом и другие находят место в пейзажных рисунках современных графиков, таких как А. Акопян, А. Пономарев, Д. Шмаринов, Т. Яблонская, В. Курдов и др. З. Нижарадзе в своих работах соединяет сангину и уголь: «Мальчик с птицей» (1965 г.). М. Митурич – «Студентка» (1970 г.) – карандаш, тушь, акварель и золото. А. Билль в листах из серии «Юг» соединила пастель и цветной карандаш. Художники соединяют в одной композиции, казалось бы, несоединимые материалы, создавая сложные произведения и вместе с тем ясные и простые по восприятию, находятся в постоянном поиске вариантов применения смешанной техники в рисунках, используя изобразительные возможности каждого материала.

Попытаемся коротко описать каждый в отдельности материал, выявить его характерные особенности, возможности соединения с другими изобразительными средствами.

## Сангина

*Натуральная сангина* – продукт минерального происхождения – состоит из глинистого вещества, окрашенного безводной окисью железа, имеет природный обжиг, но сангина вырабатывается и искусственным способом в виде круглых и квадратных палочек. Ее главные свойства – мягкость, ровная растяжка тона, насыщенный цвет, прочное сцепление с поверхностью бумаги. Бумага может быть различных цветов, лучше серых, голубоватых, зеленоватых и других холодных оттенков. Используют также бумагу серых тонов, которые очень органичны в колористическом отношении с красно-коричневой, серой и черной сангиной. Под длительную работу сангиной необходима основа шероховатая, но не глянцевая – плотная бумага ручного отлива типа «александрийской», ватмана, «торшон» и т. п., которая не ворсится от растушевки, проработки и стирания резинкой.

Практика показывает, что сангина приобретает особую выразительность в сочетании с другими материалами, например, с углем, карандашом, мелом-штрихом и в растушку. Стирают сангину мягкими и жесткими резинками, а также тряпкой и кистями. В каждом таком рисунке комбинация материалов должна быть достаточно ясной: или рисующей является сангина, тогда уголь, графит или соус только дополняют ее, создавая тонкие цветовые оттенки, или сангина в сочетании с другими материалами сама служит дополнением к рисующему. В работе над пейзажем бывают случаи, когда целый участок листа может быть выполнен чистой сангиной (например, вечерние сосны, освещенные солнцем), а в остальных местах, в тенях, она присутствует как дополнение к рисующему материалу, например соусу. В этой ситуации цветовой акцент сангины является доминирующим, работа приобретает яркий выразительный образ вечернего состояния. Помимо специальных фиксативов, выпускаемых художественной промышленностью, фиксируют сангину снятым молоком или желатином, разбавленным водой. Произведения, выполненные сангиной в сочетании с черным карандашом, углем, соусом, фиксировать нельзя, их хранят, переложив тонкой бумагой.

Используя тон бумаги, картона, к основному материалу художники добавляли *уголь, бистр, итальянский карандаш*. Особенно это удавалось П. Рубенсу. Со времен Леонардо да Винчи сангина получила

широкое распространение благодаря своим качествам – эластичности и интенсивности цвета, и по сей день она осталась незаменимым самостоятельным материалом для рисунка.

Этим материалом работали художники старой русской академии – А. В. Егоров, А. П. Лосенко, К. П. Брюллов, О. А. Кипренский. К. П. Брюллов виртуозно использовал сангину вместе с итальянским карандашом и мелом. Его рисунок «Группа из двух фигур» представляет сочетание: сангина, уголь, пастель и мел. Этими материалами работают и современные художники – И. Голицын, И. Бруни, М. Аветисян, И. Обросов, В. Попков, П. Оссовский и др. Благодаря интенсивному цвету и эластичности, обилию цветовых нюансов на тонированной бумаге, которые дает сангина в соединении с другими материалами, она стала излюбленным материалом рисовальщиков. Сангина сходна с рисовальным углем, пастелью, но в меньшей степени подвержена осыпанию, стиранию с поверхности бумаги, а это дает возможность в один прием раскрыть работу большого размера. Совместно сангину и уголь применяют при рисовании рабочих картонов под монументальную фреску, мозаику, с граффиито (в натуральную величину, с тональной моделировкой).

*Сангина* – материал долговечный, основательный, не поддается выцветанию. На бумагу ее наносят в виде штриха, а это предполагает у рисующего знание материала и техники исполнения, обязательное умение владеть формой и тоном, требует определенного мастерства и виртуозности. Великие художники прошлого оставили нам замечательные образцы штрихового рисунка сангиной: Рафаэль и Микеланджело – рисунки сангиной для фресок Сикстинской капеллы в Ватикане, Рубенс, Гольбейн Младший, Ватто – станковую графику.

Есть и другой более распространенный прием работы сангиной, при котором возможно растирание пальцами, растушевка тряпочками, бумажными растушками. Можно использовать ластик, клячку. Но делать надо это очень осторожно, так как на изображении могут появиться пустоты, «проплешины» и заметно потеряется объемность изображения. Такой рисунок выглядит живописным, с глубоким насыщенным тоном и цветом.

Для приобретения прочных навыков в рисунке на пленэре одновременно с сангиной возможно применение туши, отмывки черной или коричневой акварели.

Изобразительные качества, цветовые оттенки сангины близки к цветотональному родству, однако таят в себе «ловушку» для начинающего художника, стремящегося добиться «красивости» в изображении фигуры, пейзажа.

## Соус

Это необычайно глубокий по тону, с бархатистой поверхностью материал готовят из порошка тонко перемолотых продуктов сгорания, в который добавляют слабый раствор растительного клея.

Работают соусом двумя способами – *сухим* и *мокрым*. Палочку соуса растирают о кусочек шероховатой бумаги, взяв эту пыльцу на растушку, наносят рисунок. Детали завершают, как правило, палочками угля, который дает однородную с соусом матовую поверхность.

Вытирают соус тряпочкой, ваткой, резинкой или клячкой. Рисунки, выполненные соусом, надо обязательно фиксировать сладкой водой или 5%-ным раствором желатина, казеина.

Мокрым соусом работают чаще, преимущественно акварельными кистями. Бумага должна быть достаточно плотной, чтобы выдерживать неоднократные размывки водой и работу резинкой. Принимая во внимание широкий бархатистый тоновый диапазон, этот материал служит как основным, так и дополнительным в работе сангиной, углем и пастелью. Надо отметить, что абсолютное большинство рисунков соусом выполнено всегда в сочетании с другими материалами. Многие художники прибегали к совмещению разных материалов в одном рисунке: «Портрет А. В. Стасовой» И. Е. Репина выполнен в сочетании соуса с углем. Современные художники в редких случаях используют соус в рисунках как основной материал преимущественно в сочетаниях с другими, хотя соус – великолепный материал для рисунка, его технические возможности далеко не исчерпаны.

## Пастель

Работа *пастелью* – это наиболее яркий пример соединения мягких материалов в одном листе. В трактате о живописи Джовани Паоло Ломаццо рассказывает, что Леонардо да Винчи к «Тайной вечере» делал рисунки черным и красным материалом, добавляя к ним цветные мелки. Соединение черного карандаша, сангины с цветными мелками

по-итальянски называлось «*a-pastello*» (*место*). Отсюда возникло слово «пастель». В учебных рисунках пастель чаще всего использовалась как дополнительный материал.

*Пастельные карандаши* изготавливаются из пигмента, глины при растирании их с небольшим количеством связующего клея. По сути своей такие материалы, как сангина, соус, пастель являются родственными как по способу изготовления, так и по приемам работы. Для них нужна шероховатая бумага, иногда тонированная, при работе используются растушки и кисти. Художники всех времен всегда плодотворно работали в этой технике рисунка. В работах Э. Дега мы видим смелое применение смешанной техники – «За туалетом», «Голубые танцовщицы». В. А. Серов, М. А. Врубель, К. С. Петров-Водкин, З. Е. Серебрякова в своих работах удачно соединяли контур пастели, пятно соуса, растушку и кисть.

Для работы мягким материалом в смешанной технике начинающим художникам, студентам на первых этапах освоения материала не требуется большого количества цветных мелков. Можно ограничиться набором цветных соусов производства Подольского комбината и небольшими отечественными наборами пастели серых и земляных тонов производства «Подольск-Арт» и московских фирм. Неплохо зарекомендовала себя пастель завода художественных красок Санкт-Петербурга, московской фирмы «Гамма».

По мере накопления опыта работы на пленере мягким материалом можно приобретать более мягкую и качественную пастель импортного производства. Это французская сухая пастель фирмы «Sennelier» и голландская пастель фирмы «Rembrandt». Впоследствии наиболее употребимые цвета можно восполнять отдельными покупками штучных мелков. Фирмы-изготовители практикуют подобную продажу, особенно итальянцы фирмы «Ferrario».

Такие разные, но по своей природе родственные материалы, как сангина, пастель и соус, способны к соединению на бумаге, и способы их соединения тоже весьма близки. Они растираются замшевыми или бумажными растушками, изготовленными в форме трубочек, остро подрезанных, как перо. С ними можно работать кистью как в сухом виде, так и с водой. При этом происходит процесс самозакрепления. Для того чтобы окончательно закрепить рисунок на бу-



маге, применяют слабый раствор желатина или сладкую воду. Исправление рисунков делают мягкими резинками, клячками, хлебным мякишем.

Поскольку красочный слой пастельного рисунка представляет собой пигмент, притертый к поверхности основы без активного связующего вещества, он нуждается в прямом соединении с текстурой этой основы. Процесс соединения называется закреплением пастели.

В специальной литературе приводят множество способов закрепления пастели на основу, начиная от сладкой воды и молока и до применения в качестве закрепляющего состава слабых растворов различных клеев. Поскольку техника и технология закрепления красочного слоя мягких материалов постоянно совершенствуется, рекомендуется использовать в работе специальные фиксативы для пастели, угля и т. д. Они продаются в аэрозольной упаковке, удобны как в окончательном закреплении пастели, так и в промежуточном, в процессе рисования.

Практика показывает, что при создании пастельного рисунка промежуточная фиксация красочного слоя необходима не менее трех раз.

Первый раз, когда определены основные цветовые и тоновые пятна в композиции листа, потом, когда пластическое решение листа практически завершено и остается только наполнить рисунок мелкими деталями, такими как блики, рефлексy, тонкие линии и т. д.

Окончательная фиксация красочного слоя перед хранением и экспонированием определяется самим художником.

Подчистки, корректировки возможны с применением ластика до закрепления раствором фиксатива или наложением нового слоя пастели после фиксации.

Баллончик аэрозоля надо держать от основы на расстоянии не менее 30 см, распылять фиксатив можно как на вертикальную, так и горизонтальную поверхность, не допуская обильного увлажнения, с временными интервалами, давая бумаге просохнуть.

При работе смешанной техникой все необходимые материалы должны быть под рукой. Это акварельные кисти, чистая вода, растушки и тряпочки, наждачная бумага с растертым соусом.

Для работы на пленэре смешанной техникой неплохо иметь планшет, на который натягивают несколько листов бумаги, как для работы акварелью. Два-три листа, натянутые один на другой, позволяют свободно работать со всеми материалами, и по мере выполнения одного

рисунка срезать его с планшета, освободив следующий лист для дальнейшей работы. Такой планшет можно вкладывать в специально сшитый чехол с ремнем и носить на плече. С обратной стороны планшет зашивается картоном или фанерой для того, чтобы в оставленную щель складывать готовые работы, тем самым предохраняя их от повреждений. Для удобства работы на планшете необходима тренога. Простейшую треногу можно изготовить из трех квадратных реек, соединенных между собой у вершины. Телескопические алюминиевые треноги продаются в художественных салонах. При отсутствии треноги планшет можно прислонить к дереву, столбу, камню и т. д. Имея такое несложное, но необходимое оборудование, можно быть уверенным, что технические неудобства не будут влиять на результаты работы.

## **ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ НАД РИСУНКОМ МЯГКИМ МАТЕРИАЛОМ В УСЛОВИЯХ ПЛЕНЭРА**

Приступая к работе над листом, нужно решить проблему выбора мотива, темы, пластической завязки сюжета. Необходимо помнить о возможностях и особенностях выбранных материалов, их изобразительных качествах и уже непосредственно в замысле учитывать специфику работы с ними.

В работе смешанной техникой один из материалов – доминирующий, он является основным рисующим и несет на себе изобразительную нагрузку, поэтому, определяя главный материал (сангину, соус, уголь, пастель), необходимо добиться полного соответствия между замыслом, образным обобщением природы и способом выполнения этой задачи (рис. ПЗ).

Как правило, начало работы и вся пластическая завязка начинаются с работы рисующим материалом. Определив границы произведения (раму), абстрагировавшись от природы, внимательно отмечая лишь общее состояние пейзажа, изобразительное поле рисунка наполняют задуманным пластическим решением. Причем в соответствии со временем работы над рисунком это решение должно быть достаточно ясным и убедительным, на первых порах даже несколько упрощенным, схематичным. Эта подготовительная работа в рисунке смешанной техникой ведется почти одновременно всеми используемыми материалами, которых, как правило, не больше трех (черный, красный, один

цветной), за исключением работы с пастелью, где к рисуемому цвету прибавляется также два-три дополнительных мелка. Рисунок наносят тонкими, слабыми по тону штрихами, тем самым уточняя композицию сюжета, исправляя видимые неточности. В тонких линиях мягкого материала это сделать легко, но когда работа подойдет к предельной стадии насыщенности, исправления поведут за собой разрыхление бумаги, появится некоторая «засаленность» работы, возникнет ощущение пыльности, потеряется свежесть листа. В ходе этой работы на стадии организации листа активно накапливаются впечатления от мотива, идет работа над созданием образа, некоторые видимые объемы убираются из поля зрения как просто мешающие созданию этого образа, случайные (рис. П4). При этом необходимо строго сохранять характер и пропорции элементов пейзажа, их взаимосвязь друг с другом, где второстепенные детали предельно «подыгрывают» главному.

Работа разными материалами в одном листе предполагает и различное их использование. Один из случаев – работа над характером пространственных планов. На этом этапе разными по светлоте и цвету материалами возможна передача воздушной и линейной перспективы (рис. П5). В каждом отдельном случае это совершенно конкретное решение, но можно привести и наиболее часто повторяющиеся примеры. Теплый цвет сангины уместен при моделировании переднего плана, уголь и соус в растушке решают проблемы горизонта и удаление объемов пейзажа от зрителя. Зеленоватый тон смеси сангины с углем может быть использован в промежуточном этапе в пространственных решениях элементов пейзажа (рис. П6).

В соответствии с выбранным мотивом и материалом возможны варианты выбора тонированной бумаги, цвет которой может активно влиять на определение общего тона произведения, его сдержанного колорита, при этом общий тон бумаги или картона является связующим, служит основой цельности произведения. Определение общего тонового и цветового состояния – главное в создании колорита, соответствующего натуре (рис. П7). Это основное условие, выполнение которого приводит к созданию цельного графического произведения. В процессе дальнейшей работы над рисунком идет общее уточнение тонально-цветовых отношений, при этом применяются замшевые или бумажные растушки, кисти или тряпочки. Необходимо определить про-

межуточные отношения между самым светлым и самым темным в листе, самым теплым и самым холодным, самым активным цветом и цветом самым пассивным.

Этот процесс длительный и кропотливый, на настоящем этапе работы не надо забывать, что такой труд должен занимать ровно столько времени, сколько надо, для того чтобы успеть зафиксировать состояние пейзажа, меняющегося постоянно, и оставить на листе впечатление от него. Продолжать работу над листом в мастерской не рекомендуется, но если это необходимо, то делать это надо очень осторожно, не нарушая созданного образного впечатления, полученного от природы.

В процессе работы над рисунком разные материалы дают и разную фактуру изображения, характерную именно для каждого из них (рис. П8). Завершая работу, желательно сохранить эту фактуру, используя ее свежесть в сочетании с другими, подчиняя второстепенные элементы главной фактуре рисующего материала. Именно подчинение деталей главному, выделение «героя» в композиции дает возможность грамотно завершить рисунок, превратить его не в подготовленный материал для живописной или графической работы, а создав самостоятельное произведение, решить тем самым не только учебные, но и творческие задачи.

Для успешной работы, дающей творческое удовлетворение в полной мере, помимо качественной пастели и других мягких материалов необходимо пользоваться и различными основами для нанесения сухих пигментов. Этой основой служили различные сорта бумаги с шероховатой поверхностью, которую художники создавали сами различными способами. Наждачная бумага, легко принимающая сухой пигмент и достаточно прочно удерживающая его на поверхности, предохраняющая от обсыпания пастели, широко использовалась народным художником Российской Федерации Петром Гергардовичем Диком в своем творчестве.

В настоящее время промышленностью изготавливается специальная бумага для пастели как белая, так и различных цветов в широком ассортименте. Итальянская фирма «Fabriano» поставляет такую бумагу в Россию, а также специальный грунтованный картон для пастели. Хорошо зарекомендовала себя бумага французского производства «ARCHES», швейцарского «Caran d'Ache».

В качестве основы для работы мягким материалом можно использовать, помимо перечисленных, также различные по окраске мягкие тонкие однотонные ткани или разной плотности и толщины шерстяные ткани (учитывая структуру тканевой основы и устойчивости ее окраски к свету).

Ткань, выбранную под основу, удобно наклеивать поверх картона, тонкого оргалита или фанеры, не натягивать на подрамник. Для плотности прилегания ткани и чтобы она не морщилась ее нужно разровнять ребром деревянной рейки. Это позволит удалить излишки и комочки клея. Для тонкой ткани можно использовать крахмальный клейстер, который наносится холодным, студнеобразным. Толстую ткань можно наклеивать резиновым клеем или нитроклеем. Без грунтовки тканевой основы процесс создания рисунка строится иначе, чем по живописному грунту.

Мягким материалом в смешанной технике можно работать одно- или многослойным наложением красочных сухих пигментов (рис. П9) в сочетании с цветной тушью и прозрачной акварелью. Ткань позволяет работать мокрым соусом «по мокрому». Для решения декоративных задач уместно сочетать, допустим, в изображении садовых цветов контраст тональных и цветовых отношений между натурой и тканевым фоном и т. п. Удачно подобранная по цвету и тону ткань может объединить весь цветовой строй пленэрной работы или оттеснить звучность цветовой гаммы.

На тканевой основе можно использовать и пастельные карандаши, в этом случае места их использования необходимо закрепить известными фиксативами или обычным сырым яичным белком. Образовавшуюся пленку можно пригладить фотоваликом, чтобы не выступал сильно ворс ткани. Работы, выполненные на тканевой основе, выставляются в рамках под стеклом, они не нуждаются в подновлении, так как краски не жухнут и сохраняют свою первоначальную свежесть (рис. П10).

Особое внимание при работе разными материалами следует обратить на контраст, лежащий в основе выразительности композиции листа, контраст самих материалов как по тону, цвету, так и по фактуре. Кроме того, противоположные элементы, такие как плоскость и объем, свет и тень, большое и малое, близкое и далекое, холодные и теплые



тона, в сочетании друг с другом дают ощущение напряженности в соответствии с природой замысла (рис. П11, П12). В воздушной среде тон стремится поглотить формы, и происходит это неравномерно. На первых планах доминируют элементы объемности, но по мере удаления от зрителя они кажутся нам все более плоскими и постепенно превращаются в пятно (рис. П13, П14). Отсюда степень объемности изображаемого предмета должна соответствовать степени удаленности, возрастать по мере приближения или уменьшаться по мере удаления предмета в пространство. Чередование красного и черного (сангина и уголь) с добавлением минимального количества цветных мелков возможно при передаче динамики пейзажа, изменения его состояния в короткий промежуток времени. Комбинация из нескольких материалов на одном листе придает определенную новизну, дает возможность увидеть, а не зафиксировать, совершать постоянные открытия прекрасного в обыденном (рис. П15, П16).

«Способность видеть новое в жизни и находить ему соответствующую пластическую форму – основа новаторства», – писал Е. Кибрик<sup>4</sup>.

Интересный результат дает при работе на пленэре смешанной техникой применение масляной пастели «Панда» (Голландия) в сочетании с цветными карандашами.

Творческие замыслы художников предполагают использование многоцветной палитры графических материалов, к которым относятся и цветные карандаши. В настоящее время в продаже существует широкий выбор цветных карандашей в малых и больших наборах, как с большим количеством цветов для графической работы художников-профессионалов, так и с меньшим, ограниченным лишь основными цветами. Яркие примеры такого рисования широко известны в истории искусства. Цветными карандашами выполнены рисунки Ф. Малявина на обыкновенной бумаге типа газетной. Точно и живо, уверенно наносил художник на бумагу линии и штрихи черным, красным, синим и желтым карандашами, без каких-либо последующих переделок. Свои рисунки такого рода Малявин обычно не поправлял резинкой, не растушевывал растушкой.

---

<sup>4</sup> Кибрик Е. Объективные законы композиции в изобразительном искусстве // Вопросы философии. М., 1967. № 106. С. 17.

Существует и другой метод работы над рисунком, когда используют и контур и растушевку (рис. П17). Сначала на бумагу наносят тонкой линией простого графитного карандаша контуры изображения. Затем приступают к работе цветными карандашами, постепенно увеличивая цветосилу, яркость линий, штрихов и пятен, добиваясь колористической гармонии и целостности решения всего листа. При такой технике красочный слой не осыпается (в отличие от работы пастелью, углем, соусом или сангиной), но такой слой немного лоснится и слегка блестит. Выполненные таким способом произведения не нужно фиксировать. Бумагу берут белую, плотную, немного шероховатую или тонированную (серую, охристо-желтоватую). На тонированной бумаге нанесенные штрихи и пятна цвета, особенно белого для бликов, не контрастируют и гармонично присутствуют на всей поверхности рисунка. В продаже имеется хороший выбор цветных грифелей фирмы «Джонконда» чехословацкого производства. Это гибкий, пластичный, но несколько трудный в работе материал, к которому надо привыкнуть. Шкала цветов и тонов очень широкая, что дает художнику достигнуть богатого разнообразия в оттенках (рис. П18, П19). Такие грифели продаются без оправы, поэтому целесообразно приобрести несколько цанговых карандашей, 3 – 5 штук, чтобы заправив их грифелями, определить цветовой колорит будущей работы, который можно менять, меняя наборы грифелей от теплых, охристых до холодных синевато-зеленых. Линии и пятна, нанесенные этими грифелями, можно исправлять резинкой и растушевывать.

Цветные грифели швейцарской фирмы «Caran d'Ache» можно размывать акварельной кистью, такие грифели маркированы изображением кисти. В сочетании с растушеванной масляной пастелью можно добиться высокой цельности рисунка, особой выразительности в эмоциональном воздействии на зрителя (рис. П20).

Итак, композиционная техника представляет собой сумму приемов, использующих сочетание как апробированных в творчестве старых мастеров, так и новых, обогащенных практикой современных художников. Новое время выдвигает новые эстетические требования, новые задачи в изобразительном искусстве. Пример тому – современный подход к использованию мягких материалов в смешанной технике пленэрного рисунка.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Заканчивая изложение материала, конечно, хотелось бы подробнее остановиться на многих тонкостях процесса работы, описать определенные сложности в организации картинной плоскости этюда, но каждый новый этюд – это всегда переживания, муки и радости, каждый раз мы открываем для себя что-то новое. Нет рецептов, по которым мы можем взять кисть и написать. Искусство – это всегда таинство, или оно перестанет быть искусством. Авторы уверены в одном, что постоянное обращение к природе, работа на пленэре в поиске движений форм, гармонии, пластики, растворённой там, но непонятной обычному человеку, приведет в результате к художественным открытиям, иногда необычным, но это и есть искусство.

Следует отметить, что особенность материала учебного пособия заключается в том, что он основан на личном многолетнем практическом опыте авторов – профессиональных художников, творчество которых широко популяризируется в искусствоведении России.

## ЗАДАНИЯ ДЛЯ СТУДЕНТОВ ПО УЧЕБНОЙ ПРАКТИКЕ (ПЛЕНЭР)

**Задание 1.** Выполнение набросков, зарисовок пейзажа, натюрморта в пейзаже. Работа линией, непрерывной линией, изображение общих очертаний без основательной моделировки формы.

*Количество работ:* 5 – 6 набросков.

*Материал:* сангина, сепия, уголь, итальянский карандаш, масло, тонированная или белая бумага формата А4, холст или картон грунтованный (по выбору студента).

**Задание 2.** Выполнение натуральных зарисовок пятном, тоном, грубой штриховкой, используя растирки и растушки.

*Количество работ:* 5 – 6 набросков.

*Материал:* пастель, соус, сангина, уголь, масло, тонированная или белая бумага формата А4, холст или картон грунтованный (по выбору студента).

**Задание 3.** Выполнение зарисовок мягким материалом, используя 2 – 3 цвета, наброски растений, натюрморта в пейзаже. Использование комбинаций линий, непрерывной линии, пятна, тона (рис. П27).

*Количество работ:* 6 – 8 зарисовок.

*Материал:* пастель, масло, тонированная или белая бумага формата А4, холст или картон грунтованный (по выбору студента).

**Задание 4.** Рисование деревьев различных пород, выявление характера, отличительных особенностей березы, дуба, ели, сосны и т.д. Работа комбинациями штриха, пятна в 2 – 3 цвета (рис. П26).

*Количество работ:* 2 – 3 зарисовки.

*Материал:* пастель, соус, сангина, масло, тонированная или белая бумага формата А4, холст или картон грунтованный (по выбору студента).

**Задание 5.** Выполнение рисунков, зарисовок пейзажа с архитектурными элементами (крыльцо, угол дома, окно и т.д.) (рис. П30, П35).

*Количество работ:* 2 – 3 этюда.

*Материал:* пастель, соус, сангина, масло, тонированная или белая бумага произвольного формата не менее А4, холст или картон грунтованный (по выбору студента).

**Задание 6.** Выполнение рисунков, зарисовок, графических листов, этюдов архитектурного пейзажа, камерного, закрытого пространства (дворы, крыши, улицы с поворотами и т.д.) (рис. П31).

*Количество работ:* 2 – 3 этюда (зарисовки).

*Материал:* пастель, соус, сангина, масло, тонированная или белая бумага произвольного формата не менее А4, холст или картон грунтованный (по выбору студента).

**Задание 7.** Выполнение панорамных зарисовок с низким горизонтом, открытым небом, высокими облаками (рис. П28).

*Количество работ:* 2 – 3 этюда (зарисовки).

*Материал:* пастель, соус, сангина, масло, тонированная или белая бумага формата 40 × 50 см, холст или картон грунтованный (по выбору студента).

**Задание 8.** Выполнение пейзажных рисунков с высоким горизонтом, несколькими планами, демонстрирующими особенности линейной и воздушной перспективы (рис. П4).

*Количество работ:* 2 – 3 многосеансных этюда.

*Материал:* пастель, соус, сангина, уголь, масло, тонированная или белая бумага большого формата не менее 50 × 70 см, холст или картон грунтованный (по выбору студента).



## СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бергер, Э. История развития техники масляной живописи / Э. Бергер. – М. : Академия художеств СССР, 1961. – 504 с.
2. Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи : учеб. пособие / В. Я. Бирштейн [и др.] ; под ред. Ю. И. Гренберга. – М. : Изобразительное искусство, 1987. – 346 с.
3. Вибер, Ж. Живопись и ее средства / Ж. Вибер. – М. : Сварог и К, 2000. – 232 с. – ISBN 5-93070-021-4.
4. Виннер, А. В. Материалы масляной живописи / А. В. Виннер ; под общ. ред. И. Э. Грабаря. – М. : Сварог и К, 2000. – 477 с. – ISBN 5-93070-023-0.
5. Виннер, А. В. Как работать над пейзажем масляными красками / А. В. Виннер. – М. : Сварог и К, 2000. – 134 с. – ISBN 5-93070-024-9.
6. Елисеев, М. А. Материалы, оборудование, техника живописи и графики / М. А. Елисеев. – М. : АСТ : Астрель, 2000, 2002. – 176 с. – ISBN 5-17-012337-X.
7. Одноралов, Н. В. Материалы в изобразительном искусстве / Н. В. Одноралов. – М. : Просвещение, 1983. – 144 с.
8. Одноралов, Н. В. Материалы, инструменты и оборудование в изобразительном искусстве / Н. В. Одноралов. – М. : Просвещение, 1988. – 176 с.
9. Бесчастнов, Н. П. Графика пейзажа : учеб. пособие для вузов / Н. П. Бесчастнов. – М. : ВЛАДОС, 2008. – 336 с. – ISBN 978-5-691-01431-4.
10. Бесчастнов, Н. П. Чёрно-белая графика : учеб. пособие для вузов / Н. П. Бесчастнов. – М. : ВЛАДОС, 2008. – 271 с. – ISBN 978-5-691-00890-0.
11. Бесчастнов, Н. П. Живопись : учеб. пособие для вузов / Н. П. Бесчастнов. – М. : ВЛАДОС, 2010. – 255 с. – ISBN 978-5-691-00475-9.
12. Денисов, В. С. Восприятие цвета / В. С. Денисов. – М. : ЭКСМО, 2008. – 176 с. – ISBN 978-5-699-24233-7.

## ПРИЛОЖЕНИЕ



*Рис. П1. О. Н. Модоров. Зимняя речка.  
Односеансный этюд. Картон, масло*



*Рис. П2. О. Н. Модоров. Зимняя речка.  
Многосеансный этюд. Холст, масло*





*Рис. ПЗ. О. Н. Модоров. Осень в Троицком.  
Холст, масло*



*Рис. П4. В. И. Рузин. Виноградники Оститале.  
Пастель, тонированная бумага «Фабриано»*





*Рис. П5. В. И. Рузин. Голубые пинии.  
Пастель, тонированная бумага «Фабриано»*





*Рис. Пб. В. И. Рузин. Деревня Монтельё.  
Пастель, тонированная бумага «Фабриано»*





*Рис. П7. В. И. Рузин. Лодки Флёри д'Од.  
Пастель, уголь, тонированная бумага «Фабриано»*





*Рис. П8. В. И. Рузин. Виноград Даниеля Малле.  
Пастель, сангина, уголь*





*Рис. П9. В. И. Рузин. Пасмурный день в Груиссане.  
Пастель, тонированная бумага «Фабриано»*





*Рис. П10. В. И. Рузин. Сан Пьер Ля Мер.  
Пастель, тонированная бумага «Фабриано»*





*Рис. П11. В. И. Рузин. Агавы Сан Пьер Ля Мер.  
Пастель, тонированная бумага «Фабриано»*



*Рис. П12. В. И. Рузин. Пинии в Груиссане.  
Пастель, тонированная бумага «Фабриано»*





*Рис. П13. В. И. Рузин. Флёри д'Од.  
Пастель, тонированная бумага «Фабриано»*



*Рис. П14. В. И. Рузин. Причалы. Флёри д'Од.  
Пастель, тонированная бумага «Фабриано»*





*Рис. П15. В. И. Рузин. Дом Реми.  
Пастель, уголь, тонированная бумага «Фабриано»*





*Рис. П16. В. И. Рузин. Вечер в Груиссане.  
Пастель, тонированная бумага «Фабриано»*





*Рис. П17. В. И. Рузин. Деревня Баж.  
Пастель, тонированная бумага «Фабриано»*



*Рис. П18. В. И. Рузин. Гостя.  
Пастель, тонированная бумага «Фабриано»*



*Рис. П19. В. И. Рузин. Розовые соли.  
Пастель, тонированная бумага «Фабриано»*





*Рис. П20. В. И. Рузин. Розы.  
Пастель, тонированная бумага «Фабриано»*



*Рис. П21. В. И. Рузин. Баж.  
Пастель, тонированная бумага «Фабриано»*





*Рис. П22. О. Н. Модоров. Вечер в Ларионово.  
Картон, масло*



*Рис. П23. О. Н. Модоров. Тихий вечер на Клязьме.  
Холст, масло (многосеансный этюд)*



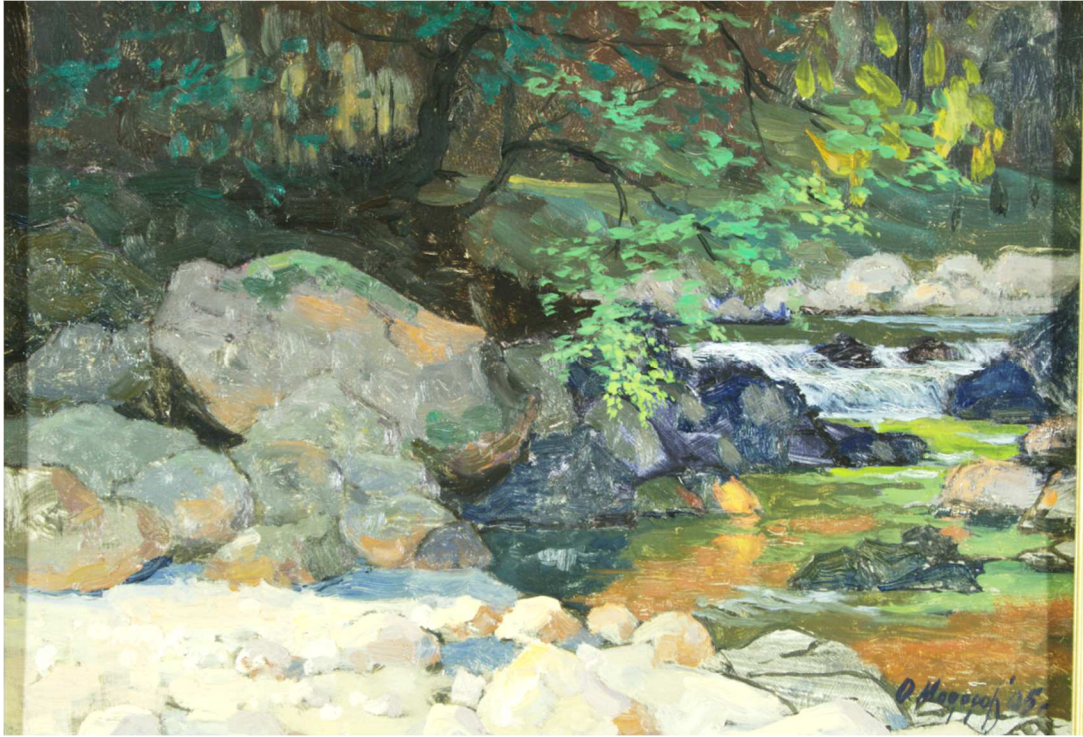


*Рис. П24. О. Н. Модоров. Серебристый день.  
Холст, масло (односекансный этюд)*



*Рис. П25. О. Н. Модоров. К вечеру.  
Холст, масло (односекансный этюд)*





*Рис. П26. О. Н. Модоров. Горные камни.  
Холст, масло (односеансный этюд)*



*Рис. П27. О. Н. Модоров. Осень в Любце.  
Холст, масло (односеансный этюд)*





*Рис. П28. О. Н. Модоров. Летние облака.  
Холст, масло (односеансный этюд)*



*Рис. П29. Многосеансный этюд (работа студента 2-го курса).  
Бумага, пастель*



*Рис. П30. Многосеансный этюд (работа студента 2-го курса).  
Холст, масло*



*Рис. П31. Многосеансный этюд (работа студента 2-го курса).  
Холст, масло*





*Рис. П32. Многосеансный этюд (работа студента 1-го курса).  
Бумага, соус*



*Рис. П33. Многосеансный этюд (работа студента 1-го курса).  
Бумага, пастель*



*Рис. П34. Многосеансный этюд (работа студента 2-го курса).  
Холст, масло*



*Рис. П35. Односеансный этюд (работа студента 1-го курса).  
Бумага, пастель*



## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	3
ОБОРУДОВАНИЕ, ИНСТРУМЕНТЫ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ .....	5
МАСЛЯНЫЕ КРАСКИ .....	17
ПАЛИТРА МАСЛЯНЫХ КРАСОК .....	18
ЖИВОПИСНЫЕ МАСЛА, ЛАКИ И РАЗБАВИТЕЛИ .....	24
ОСНОВЫ ДЛЯ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ. ПОДРАМНИКИ .....	25
ГРУНТЫ ДЛЯ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ .....	28
ТЕХНИКА ЖИВОПИСИ В УСЛОВИЯХ ПЛЕНЭРА .....	30
УЧЕБНЫЕ И ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ ПЛЕНЭРНОГО РИСУНКА, ВЫПОЛНЕННОГО В СМЕШАННОЙ ТЕХНИКЕ .....	35
Материалы и оборудование .....	37
Сангина .....	38
Соус .....	40
Пастель .....	40
ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ НАД РИСУНКОМ МЯГКИМ МАТЕРИАЛОМ В УСЛОВИЯХ ПЛЕНЭРА .....	43
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	49
ЗАДАНИЯ ДЛЯ СТУДЕНТОВ ПО УЧЕБНОЙ ПРАКТИКЕ (ПЛЕНЭР) .....	50
СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ .....	52
ПРИЛОЖЕНИЕ .....	53

*Учебное издание*

МОДОРОВ Олег Николаевич  
РУЗИН Владимир Иванович

ПЛЕНЭР. УЧЕБНАЯ ПРАКТИКА

Учебно-практическое пособие

Редактор А. А. Амирсейидова  
Технический редактор С. Ш. Абдуллаева  
Корректор Е. С. Глазкова  
Компьютерная верстка Е. А. Балясовой

Подписано в печать 20.04.16.  
Формат 60×84/16. Усл. печ. л. 4,42. Тираж 50 экз.

Заказ

Издательство

Владимирского государственного университета  
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.  
600000, Владимир, ул. Горького, 87.