



В. А. Могилевцев

ОСНОВЫ ЖИВОПИСИ

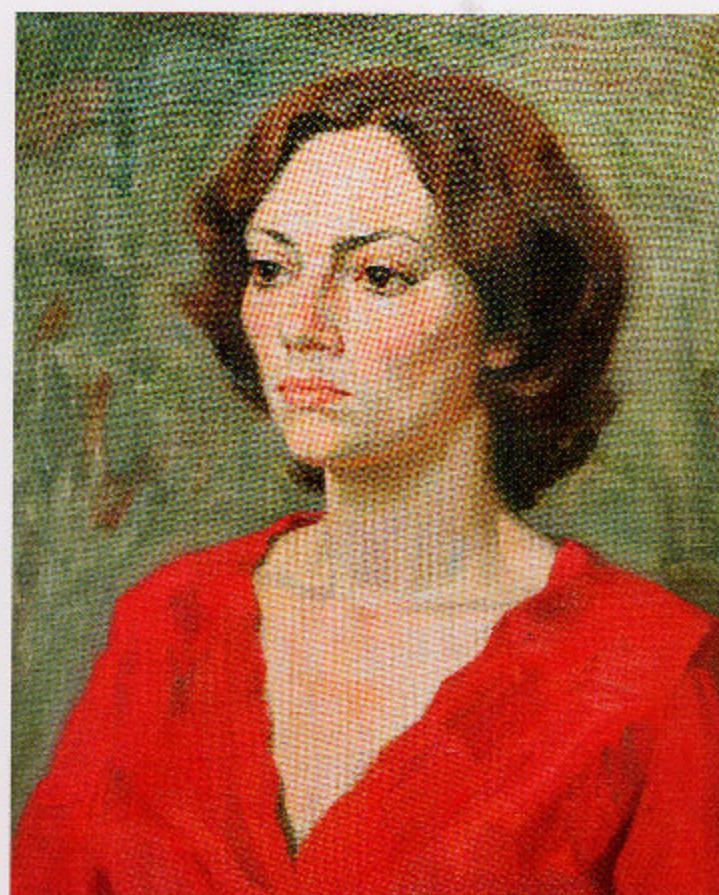


Санкт-Петербург

В. А. Могилевцев

ОСНОВЫ ЖИВОПИСИ

Учебное пособие



Санкт-Петербург

2012

43298

БИБЛИОТЕКА АБРАМЦЕВСКОГО
НАК ПОЧЕТА"

Могилевцев В. А.

М 74 Основы живописи: Учеб. пособие. – СПб.: 4арт, 2012. – 96 с., ил.

Книга В. А. Могилевцева представляет интерес по ряду причин. В определенном смысле это учебное пособие полезно как для начинающих художников, так и для всех интересующихся искусством. Оно является результатом многолетнего опыта преподавания одной из важнейших дисциплин академической школы — изображения человека, демонстрируя верность традициям, которыми мы заслуженно гордимся. Ясность и наглядность являются очевидными достоинствами данного издания.

С. И. Михайловский,
ректор СПб. гос. акад. ИЖСА им. И. Е. Репина,
член-корреспондент РАХ

Считаю интересной и нужной книгу Владимира Могилевцева «Основы живописи». В популярной и доступной форме в ней говорится об особенностях, принципах, приемах создания произведений живописи. Большое значение В. А. Могилевцев придает изучению закономерностей жизни, вопросам методики преподавания специальных дисциплин. В книге хорошо подобран иллюстративный материал, много внимания уделяется постижению лучших образцов мирового и отечественного искусства, развиваются традиции русской реалистической школы живописи. Уверен, что книга «Основы живописи» будет востребована и принесет большую пользу в воспитании молодых художников.

В. С. Песиков,
профессор, заведующий кафедрой живописи
СПб. гос. акад. ИЖСА им. И. Е. Репина, действительный член РАХ

Подготовленное доцентом Института им. И. Е. Репина В. А. Могилевцевым учебное пособие «Основы живописи» является логическим продолжением предыдущего проекта — «Основы рисунка», осуществленного тем же автором и отмеченного медалью Российской академии художеств. Данное пособие представляет интерес для всех, кто желает овладеть основами живописи, столь необходимыми в процессе совершенствования этого сложного явления культуры. Автор делится своим опытом преподавания, а также наблюдениями, позволяющими сделать некоторые выводы, ссылаясь при этом на богатый опыт наших предшественников — великих художников России и мира.

О. А. Еремеев,
профессор, заведующий кафедрой рисунка
СПб. гос. акад. ИЖСА им. И. Е. Репина, действительный член РАХ

Книга В. А. Могилевцева — результат многолетней педагогической практики, то, о чем он написал выстраданно и обдуманно. Вызывает уважение его страстное желание помочь начинающим освоить азы в осмыслиении изобразительной грамоты. Несомненно, эта книга принесет практическую помощь всем, кто ее изучит.

В. Ф. Руднев,
народный художник России, профессор кафедры живописи
СПб. гос. акад. ИЖСА им. И. Е. Репина

Стать профессионалом в любой области невозможно без освоения азов грамоты. Это касается в полной мере мастеров живописи. Таким начальным и обязательным является предлагаемое учебное пособие В. Могилевцева «Основы живописи». Этим сочинением автор продолжает серию книг об основных законах работы художника, начатую им в книге «Основы рисунка» (2007). Безусловным достоинством как первого, так и второго издания являются краткость и доходчивость изложения, строгая последовательность, выстроенность заданий, постоянное обращение к опыту мирового искусства. Смею утверждать, что данное пособие, как и предыдущее, полезно не только живописцам, но и графикам, мастерам дизайна, искусствоведам и даже художественным критикам.

Н. С. Кутейникова,
заслуженный деятель искусств РФ, кандидат искусствоведения,
профессор кафедры русского искусства СПб. гос. акад. ИЖСА им. И. Е. Репина

Основы живописи

текст, иллюстрации // В. А. Могилевцев
дизайн, верстка // АРТИНДЕКС
редакция // 4арт
обложка // В. А. Могилевцев
репродукции // Учебные работы студентов
СПб. гос. акад. ИЖСА им. И. Е. Репина

Напечатано в России

Все права охраняются.

Содержание этой книги не может быть воспроизведено полностью или частично без письменного разрешения издательства 4арт, С-Петербург, Россия.

Издательством были предприняты все усилия для указания правильной атрибуции работ, представленных в публикации. Автор, редакция и издательство приносят извинения за возможные непреднамеренные упущения и сделают все от них зависящее, чтобы внести необходимые корректировки в последующие издания.

4ART artindex

ООО «4арт»
Санкт-Петербург, Россия
www.4-art.org

ISBN-10: 5-90495-702-5
ISBN-13: 978-5-90495-702-5

© Издательство «4арт», 2012
© Издательство «Артиндекс», 2012
© В. А. Могилевцев, 2012



О чём эта книга

В нашем институте студенты получают знания и практические навыки в живописи, выполняя учебные постановки. Постановка — это натюрморт или живая модель, поставленные в какой-либо цветовой ситуации, которая задается в основном драпировками. Постановки ставят преподаватель, с учетом учебной программы по живописи.

Программа предусматривает постепенное усложнение задач. Сначала пишут голову, затем — портрет с руками, после чего переходят к обнаженной фигуре.

Работая над постановкой, студент на своем холсте должен решить множество задач для того, чтобы получить хороший результат. Все задачи решить одновременно невозможно. Поэтому ведение работы делится на этапы. На каждом этапе последовательно решаются свои задачи. От того, как студент решит каждую задачу, зависит конечный результат.

Взяв за основу эту учебную систему, мы выполним несколько учебных заданий. Выполняя задания, попытаемся познакомить читателя с последовательностью ведения работы и основными понятиями в живописи: что такое цветовые отношения, теплохолодность, касания и т. д. Поговорим о материалах, которые используются в живописи.

Эта книга построена следующим образом. На развороте с правой стороны располагается поэтапное ведение учебного задания. С левой стороны расположены пояснения и примеры из классических произведений, где можно увидеть, как эти задачи решали выдающиеся мастера русской и мировой живописи.

Знания о живописи можно усвоить только через практические занятия. Эта книга полезна, если человек параллельно пишет. Во время работы возникают вопросы, ответы на которые можно почерпнуть из этого пособия.

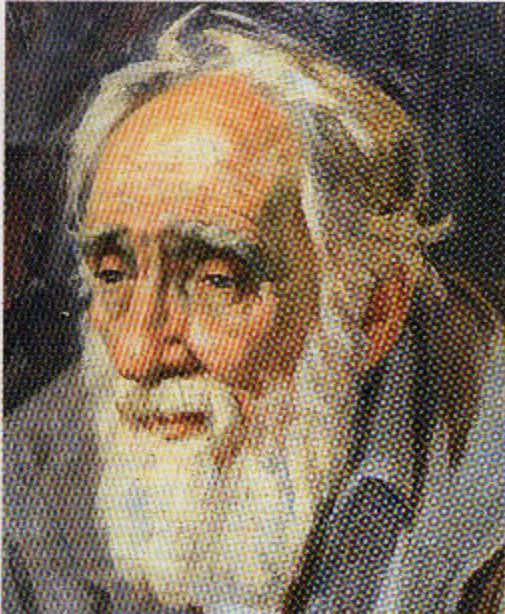
42 | основы живописи

IV. ПРОРАБОТКА ДЕТАЛЕЙ



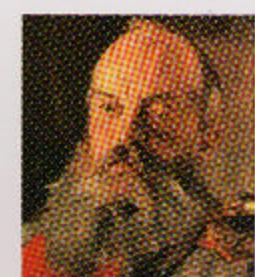
I. Голова

Приятно приступить к живописи детали, особенно детали мелкобитого обрыва. Это предварительный этап отработки и позволяет обогащать кистью звуки постепенно отточенному мастерству.

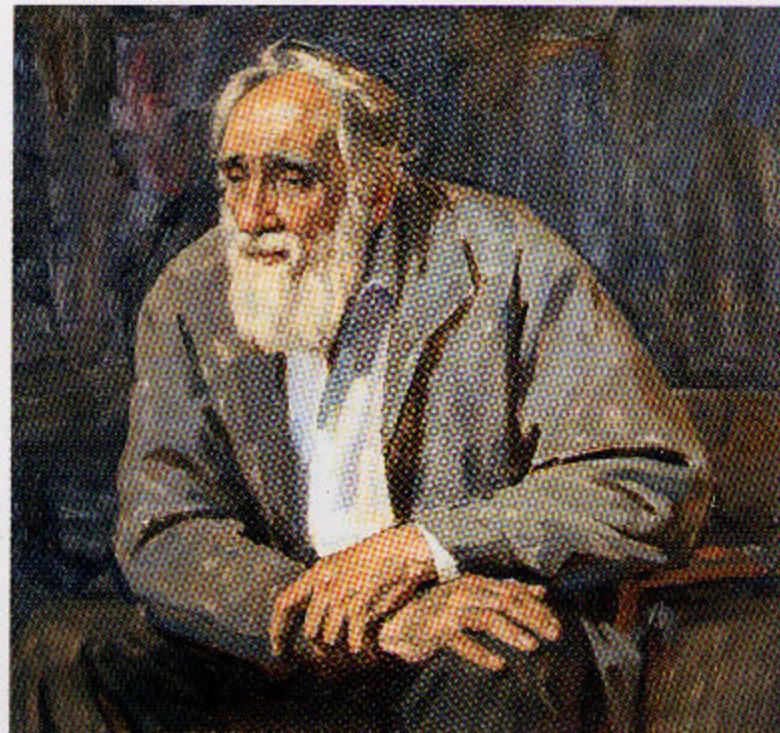


II-III Учёные цвета и разбор красок

Мелкобитое кистью для живописи. Мелкобитую голову начинаем с уточнения цвета. Для этого выбираем цвет, контраст которого: голова должна находиться только голова, то и фон с однажды. Глаза должны быть яркими, при необходимости уточняем характер и пропорции.



портрет с руками | 43



СОДЕРЖАНИЕ

ГОЛОВА

Последовательность ведения работы	8
I. Замысел	9
Материалы	10
Эскиз.....	12
II. Рисунок кистью на холсте	14
Цветовые отношения в живописи.....	16
III. Цветовые отношения	18
Раскрытие холста	18
IV. Проработка деталей	20
1. Глаза	20
2. Нос	22
3. Рот и подбородок	24
4. Разбор касаний по границам пятен: лица, света и тени, волос.....	26
5. Шея и плечевой пояс.....	28
V. Завершающий этап	30

ПОРТРЕТ С РУКАМИ

Последовательность ведения работы	34
I. Замысел	35
Эскиз.....	36
II. Рисунок углем на холсте	38
III. Цветовые отношения	40
Раскрытие холста	40
IV. Проработка деталей	42
1. Голова.....	42
2. Руки.....	44
3. Одежда, фон.....	46
V. Завершающий этап	48

ФИГУРА

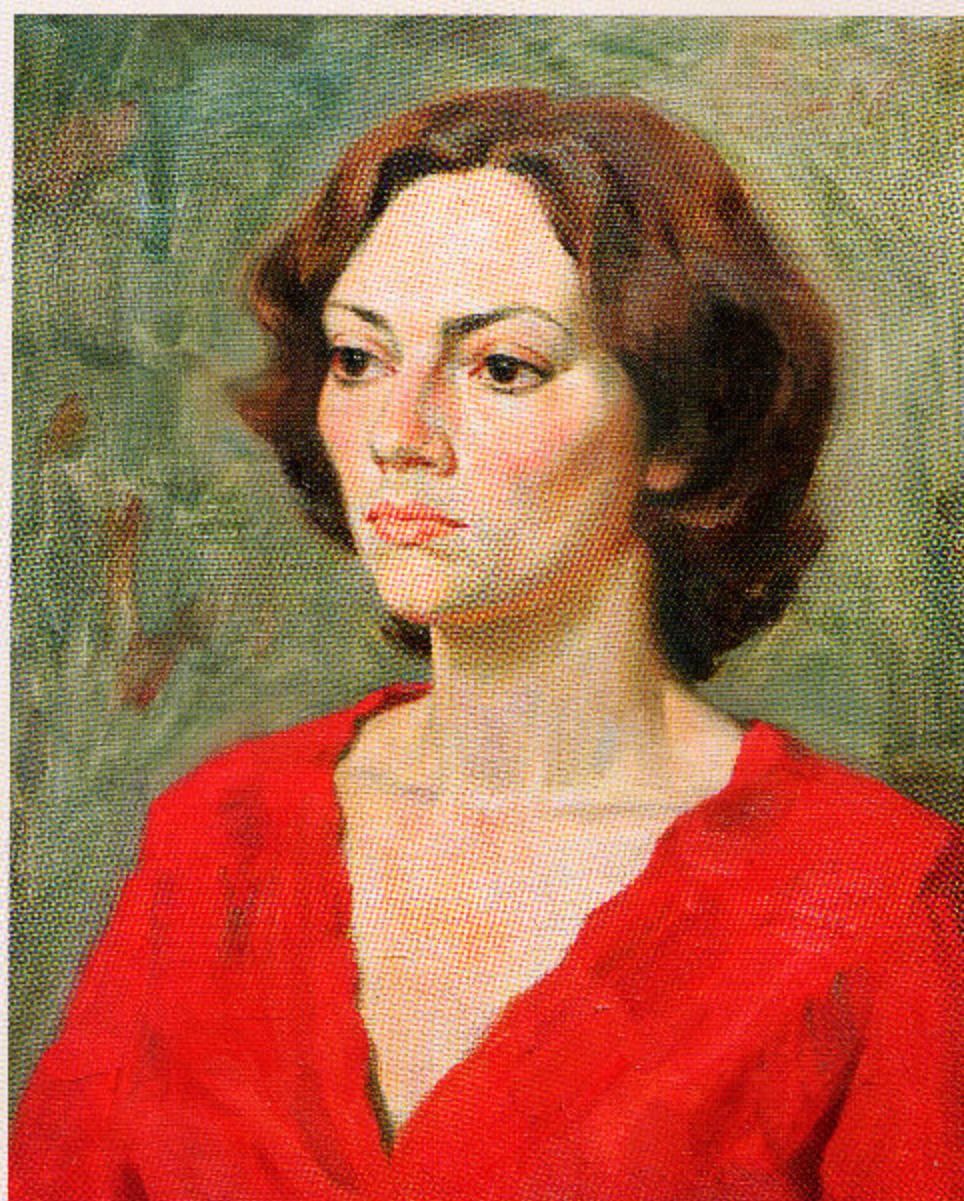
Последовательность ведения работы	52
I. Замысел	53
Эскиз.....	54
II. Рисунок углем на холсте	56
III. Цветовые отношения	58
Раскрытие холста	58
Моделирование формы в живописи	60
IV. Проработка деталей	62
1. Торс	62
2. Голова	64
3. Таз, рука.....	66
4. Колени	68
5. Стопы.....	70
6. Фон	72
V. Завершающий этап	72

КОПИРОВАНИЕ

Копирование при обучении в Академии художеств.....	76
Последовательность ведения работы	78
I. Выбор материалов.....	79
II. Рисунок углем на холсте	80
Протушевка коричневым тоном	82
III. Первая прописка цветом.....	84
IV. Проработка деталей	86
1. Голова.....	86
2. Руки.....	88
3. Одежда, фон.....	90
V. Завершающий этап	92
Заключение, список литературы, об авторе.....	94

ЖИВОПИСЬ

ГОЛОВА



ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ВЕДЕНИЯ РАБОТЫ



I. Замысел Эскиз

II. Рисунок кистью на холсте

III. Цветовые отношения Раскрытие холста

IV. Проработка деталей

1. Глаза
2. Нос
3. Рот и подбородок
4. Разбор касаний по границам пятен: лица, света и тени, волос
5. Шея и плечевой пояс

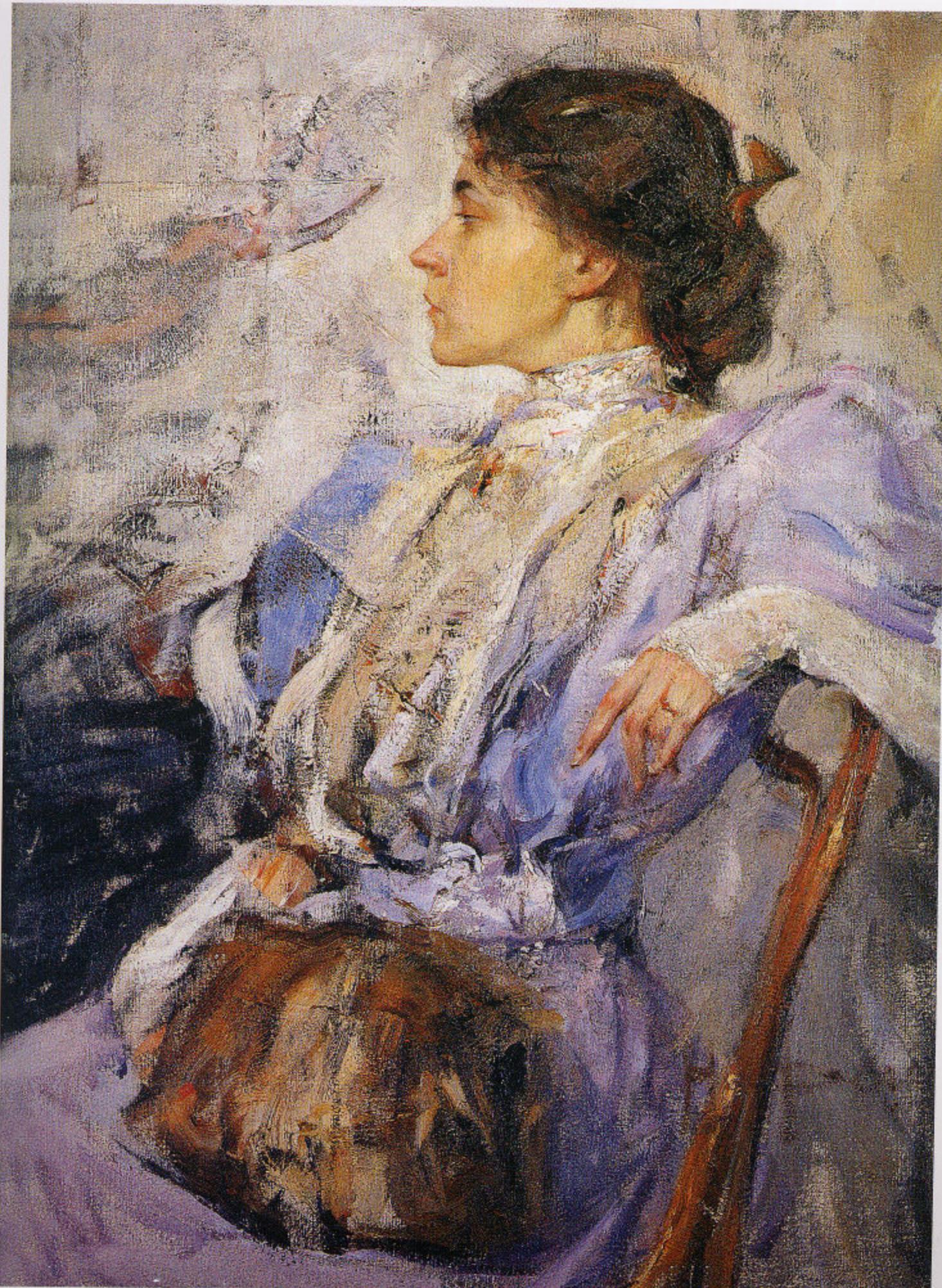
V. Завершающий этап

Обобщение, уточнение цветовых отношений, соподчинение деталей.

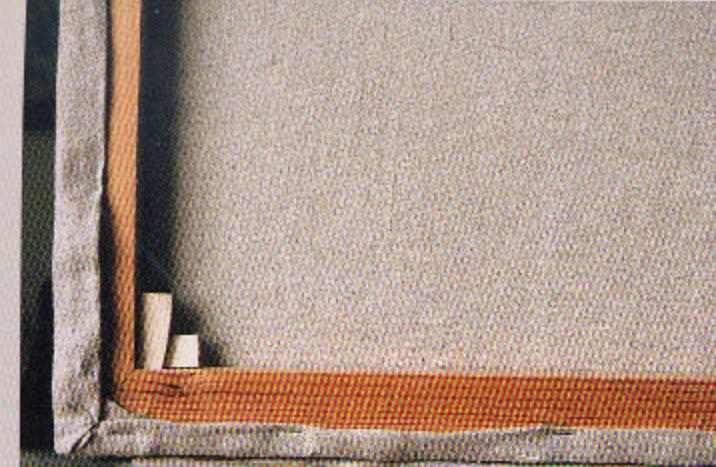
Одна из задач школы — научить студентов последовательно вести работу, чтобы потом в своем творчестве они могли свободно выражать свои чувства и мысли.

I. ЗАМЫСЕЛ

Прежде чем приступить к работе над портретом, необходимо определить для себя, что вас поразило в этой постановке: цветовые сочетания пятен, характер, внутреннее состояние модели. Это впечатление необходимо держать в себе во время работы до ее окончания. Работая с чувством, вы невольно для себя будете видеть цельно. Это положительно скажется на рисунке и цветовых отношениях. Кроме того, ваши чувства «запишутся» при помощи красок в портрете и будут передаваться зрителю. Об этом свидетельствуют замечательные портреты, написанные Николаем Фешиным (1), Веласкесом (2), Гейнсборо (3).



Материалы



1



2



3



Холст

Холст для живописи используется, как правило, льняной (1). Он должен быть прочным и не слишком тонким. Очень часто учебные работы приходится снимать с подрамников и хранить в рулонах. На тонких холстах живопись часто ломается и осыпается. Синтетические холсты сильно растягиваются, что вредно для высохшей живописи при повторном натягивании на подрамник.

Грунт

Грунты, которые чаще всего применяются в живописи сегодня, можно разделить:

- по составу — клеевые (тянущие), эмульсионные (среднетянущие), масляные (нетянущие);
- по фактуре — крупнозернистые, среднезернистые, гладкие;
- по цвету — белые и цветные.

Грунт в живописи является не только основой для красочного слоя, он влияет на звучание красок. Белый грунт заставляет звучать краски в полную силу. Цветные грунты задают тон картине и гармонизируют цвета. На темных грунтах краски «проседают» (темный грунт просвечивает, и они становятся темнее). Приходится многократно по-

вторять прописки. Художники используют этот эффект для совершенствования моделировки формы. Гладкий масляный грунт позволяет использовать лессировки, а также покрыть живоись лаком и создать глянцевую поверхность. Ощущение гладкой поверхности живописи возникает от гладкой поверхности грунта, а не от того, что художник тщательно разглаживает красочный слой.

Разные художники в зависимости от задач использовали разные грунты. Карл Брюллов использовал в основном гладкие масляные грунты золотистого цвета (2). Илья Репин любил не очень тянувшие грунты белого цвета (3). В позднем творчестве он предпочитал холст с крупным зерном, который сегодня художники называют «репинским».

Николай Фешин использовал клеевые грунты (5), сильно тянувшие, что позволяло создавать активные фактуры и светлую живопись. Иногда художники использовали тон негрунтованного холста, писали по проклейке. Например, как Валентин Серов в портрете С. Дягилева (4). Старые мастера использовали разные цветные грунты. Рембрандт и Велескес — серый, Эль Греко — красно-коричневый, Караваджо — темно-коричневый...

Для нашего этюда мы возьмем холст с эмульсионным грунтом белого цвета. В магазине можно купить готовый грунт или загрунтованный холст.





1



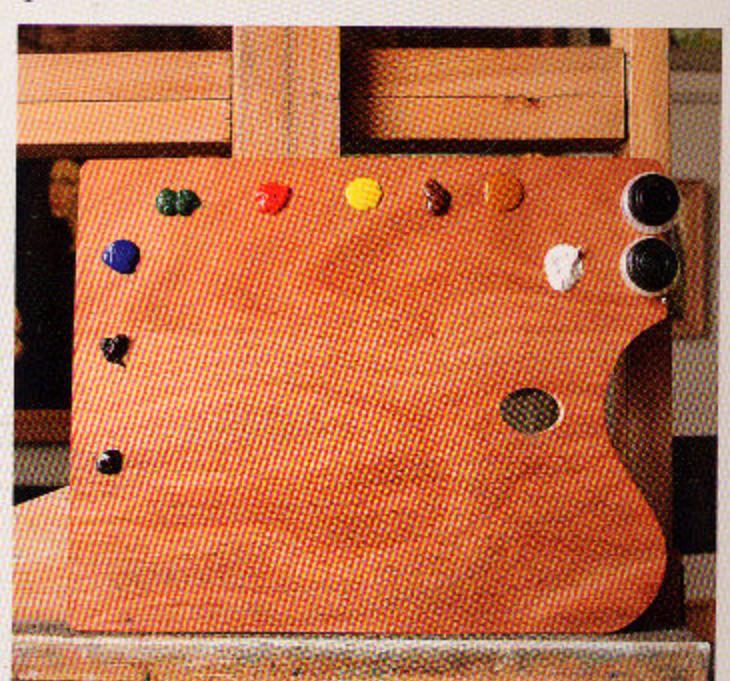
2



3



4



5

Краски

Сейчас в продаже имеется большое разнообразие красок отечественных и импортных. Все краски хорошие, но ими нужно умело пользоваться. Начинать их осваивать лучше, выбрав краски из натуральных пигментов (1). Они менее активные, чем созданные химическим путем; смешивая их, легче избежать грязи. Необходимо изучать возможности каждой краски. У старых мастеров была очень ограниченная палитра.

Кисти

Для нанесения масляной краски на холст обычно используются щетинные кисти (2). Они бывают круглые и плоские. Выбор художником того или иного вида кистей зависит от творческих задач и вкусовых пристрастий. Например, плоскими кистями удобно раскладывать цвет на форме (моделировать форму цветом). Круглыми кистями удобно делать мягкие касания. Много кистей брать не нужно — лишние только мешают. «Раскрывается» холст более широкими кистями. Для моделировки лица берутся кисти меньшего размера. Для фона могут использоваться даже флейцы. Для жестких касаний лучше использовать круглые колонковые кисти № 2.

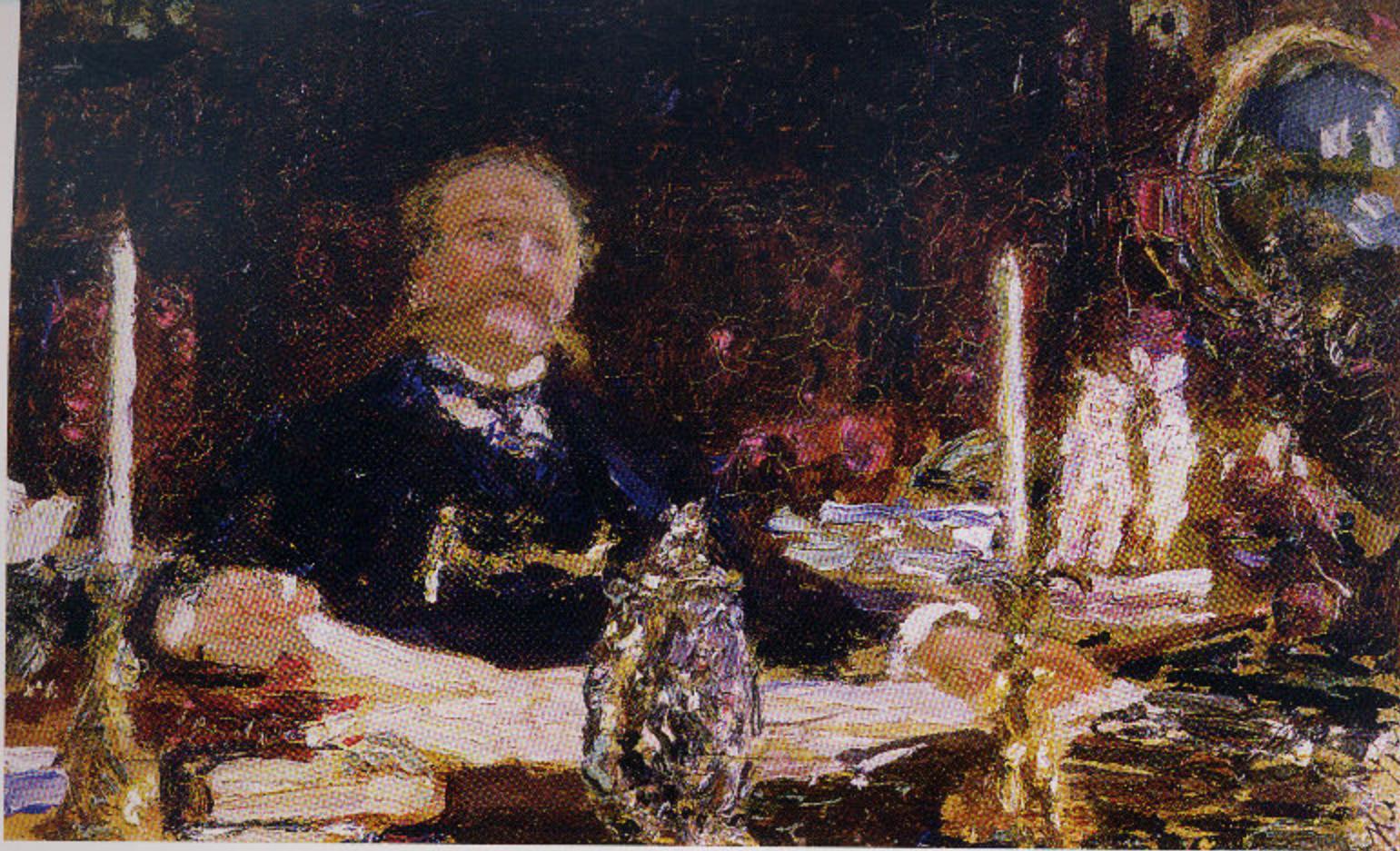
Удобно использовать по две кисти каждого номера: одну — для теплых, другую — для холодных тонов. Это поможет сохранить теплохолодность и избежать грязи в работе. Две кисти удобно использовать при разборе касаний. После работы кисти необходимо тщательно мыть.

Разбавители

В процессе работы художнику приходится разбавлять краску. Основным разбавителем является льняное масло. Оно же служит связующим веществом для пигментов, из которых делают краски. Масло наносится на холст очень тонким слоем перед началом работы. В процессе работы, если краски подсохли, обязательно делается межслойная обработка. Это предохраняет работу от прожухания, соединяет красочные слои, дает возможность сделать мягкие касания. Межслойную обработку можно делать ретушным лаком (4), который продается в магазинах. Можно использовать «тройник»: 1 часть масла, 1 часть пинена, $\frac{1}{4}$ часть даммарного лака (3). Для сполоски кистей можно использовать более дешевый разбавитель № 2 или скипидар.

Палитра

Палитры (5) могут быть разной формы и размеров. Размер палитры должен соотноситься с задачами, которые ставит художник. Желательно раскладывать краски на палитре в определенной последовательности. Художник привыкает к этому расположению и берет краски не глядя. На палитре располагаются обычно две масленки: одна — для скипидара, которым ополаскивают кисти, другая — для масла или тройника, на котором пишут. Палитра должна поддерживаться в надлежащей чистоте.



1

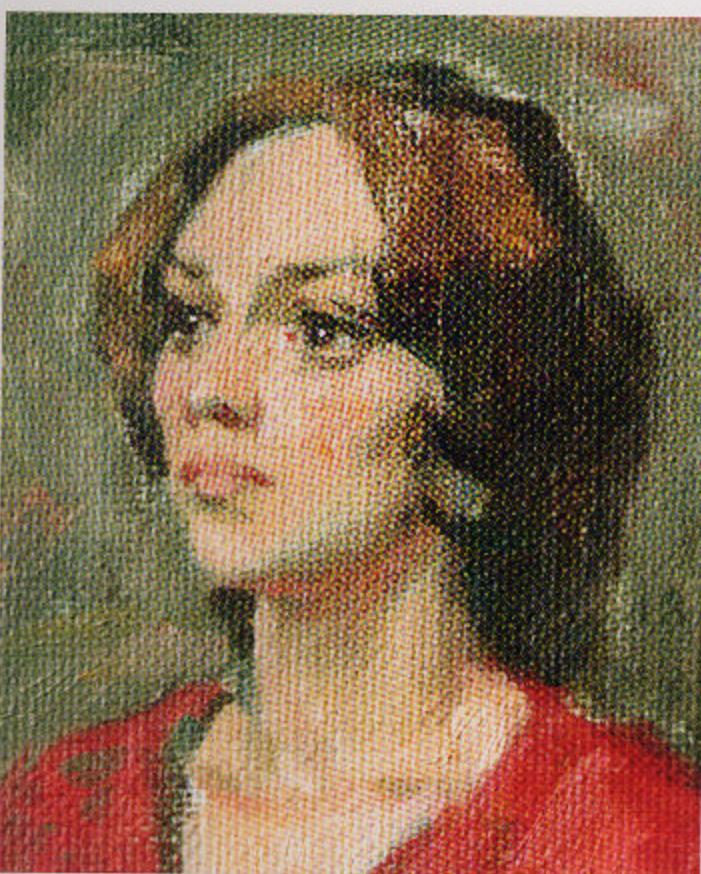


2

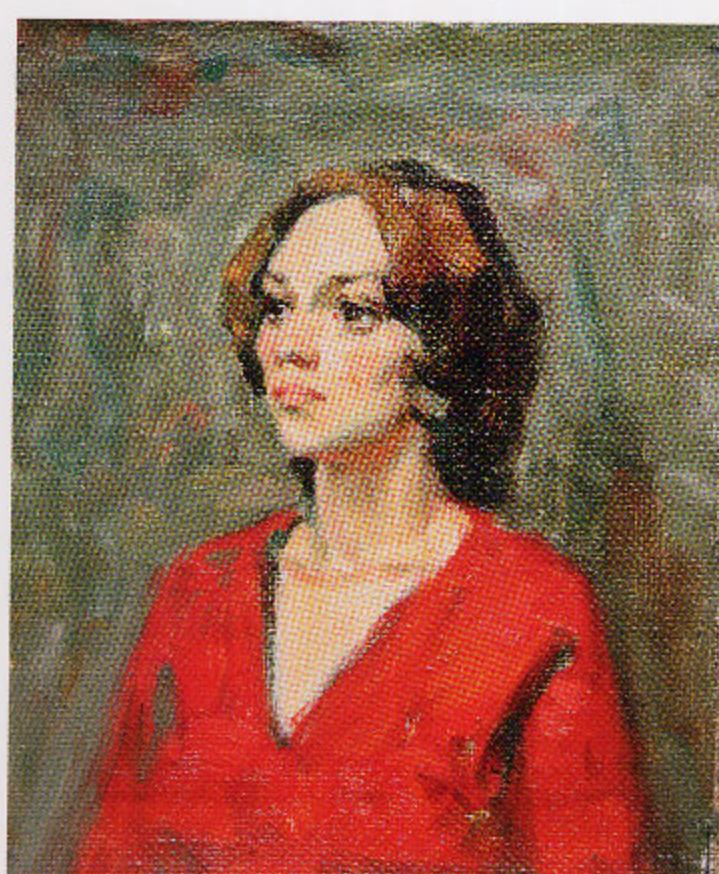
В эскизе (1) к портрету Вильгельма Битнера (2), издателя научно-популярного журнала «Вестник знаний», Илья Репин задумал передать внутреннее состояние портретируемого и атмосферу его кабинета.

ЭСКИЗ

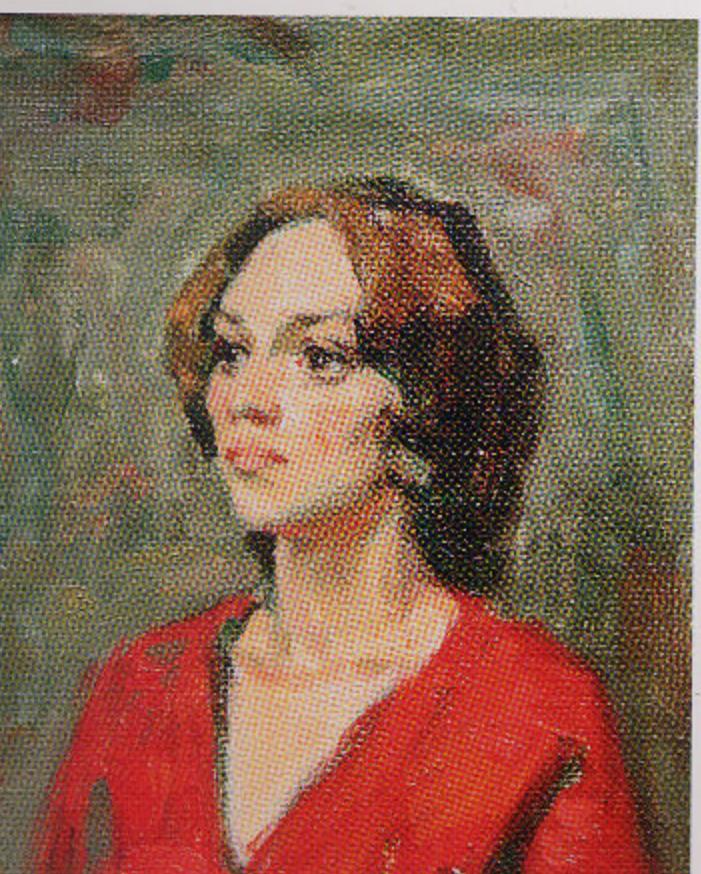
Перед тем как приступить к работе на холсте, желательно сделать эскиз. В нем необходимо зафиксировать свой замысел и впечатление от модели. Эскиз без проработки деталей должен передавать впечатление готового произведения.



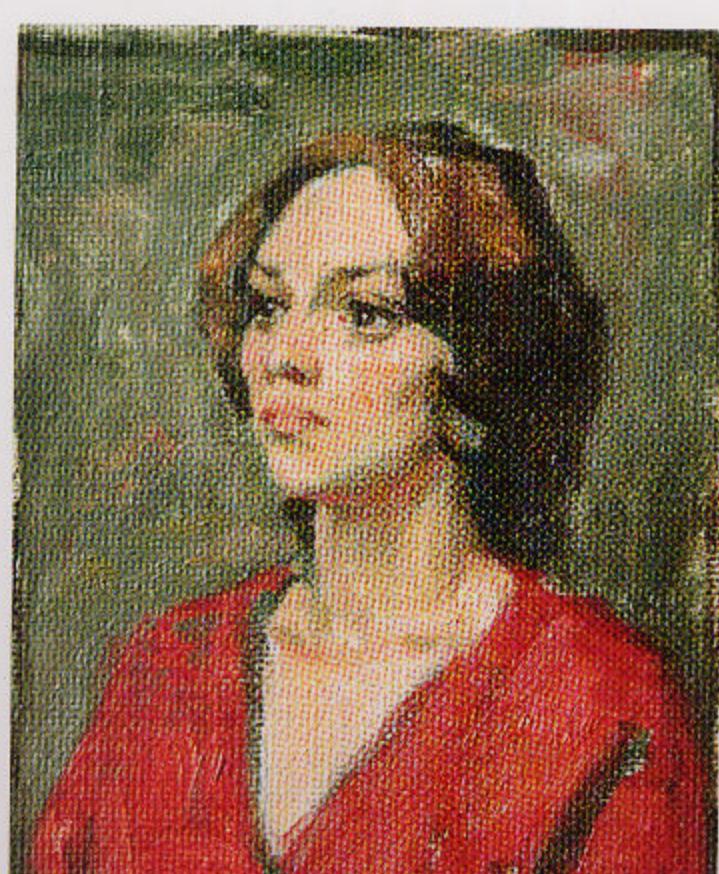
ПЛОХО
Крупное изображение



ПЛОХО
Мелкое изображение



ПЛОХО
При таком повороте голова
в центре не располагается



ХОРОШО

В эскизе решаются следующие задачи:

1. Композиция. Найти массы и силуэты цветовых пятен изображения.
2. Взять цветовые и тональные отношения.
3. Выбрать краски, подходящие к этой постановке.
4. Фактура. У каждого пятна должно быть свое наложение краски.

Эскиз желательно делать на том грунте, на котором будет писаться портрет. Иногда студенты берут проклеенный картон коричневого или серого цвета или белую бумагу, которая под маслом становится желтой. Краски на этих основах начинают работать по-другому.

Перед тем как начать делать эскиз, следует точно обозначить формат холста. Желательно по периметру формата оставлять запас холста. Это нужно для того, чтобы в конце работы, при необходимости, легко скорректировать композицию. Наша задача — выполнить учебную постановку «Голова с плечевым поясом». Размер холста, который мы будем использовать, 50–40 см. Нежелательно ограничиваться одним эскизом, лучше сделать несколько вариантов, попробовать разные краски.

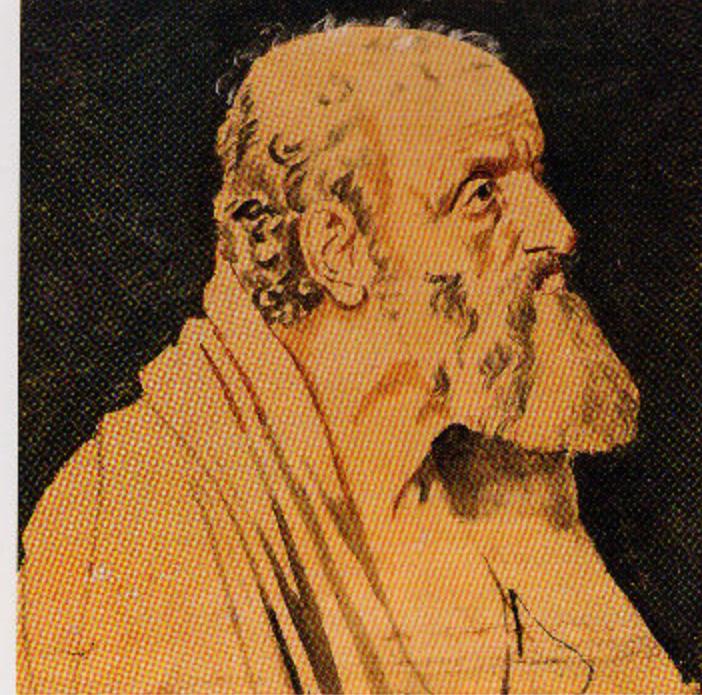


Рисунок под живопись выполняется разными способами. В этой книге на примере разных заданий мы рассмотрим три способа. Первый — рисунок кистью на холсте. Второй — рисунок углем, закрепляемый масляной краской (стр. 38). Третий — рисунок углем, закрепляемый водяной краской (стр. 56).

II. РИСУНОК КИСТЬЮ НА ХОЛСТЕ



1



2



3

Художники, свободно владеющие рисунком, предпочитают рисовать на холсте прямо кистью. Это мы можем наблюдать в приведенных примерах — начатом этюде Александра Иванова (2) и этюде голов и рук Карла Брюллова (1). Хочется обратить внимание на то, что рисунок делался по тонированному грунту

круглой тонкой кистью, красно-коричневым тоном. Тонкая линия часто попадает в тени и складки кожи, поэтому цвет брали теплый. Если рисунок делать широкой щетинной кистью (3), то лучше рисовать колером холодного цвета, близким к полутону. Цвет рисунка должен органично входить в живопись.



1



II



1



Перед тем как приступить к рисунку, можно нанести на холст очень тонкий слой масла. Это придаст кисти большую подвижность, создаст условия и возможности для легкого исправления неточностей. В масляной живописи без масла обойтись нельзя, но его количество необходимо свести к минимуму. Излишки масла со временем желтеют, поэтому некоторые художники предпочитают писать на разбавителе или скипидаре.

Начинать рисунок следует с силуэта изображения. Таким образом сразу решаются две задачи: композиция и большие пропорции. Поскольку фигура человека состоит из условных плоскостей, необходимо большое внимание уделять вставкам, местам, где встречаются плоскости. Без этого невозможно наметить похожий характер силуэта. Далее рисуем по принципу Павла Чистякова — «от общего к частному». Намечаем пятно волос, пятно лица. В пятне лица ищем силуэты глазниц, носа, губ. Вогнутые и выпуклые поверхности находятся в полутоне, поэтому образуют силуэты. В силуэте глазниц есть темные силуэты зрачков, теней и т. д. Следим, чтобы эти детали находились на осях и были симметричны относительно средней линии. Рисунок в этой работе мы выполняем щетинной кистью большого размера. Тон колера холодный, серебристо-зеленоватый, близкий к полутонам в лице, которые, в свою очередь, испытывают влияние окружения. Если добавить к колеру с белилами немного умбры натуральной, он высохнет уже на следующий день.



Цветовые отношения в живописи

ВЗАИМОПРОНИКОВЕНИЕ, ТОНАЛЬНОСТЬ, СИЛУЭТ, «МАССА», ФАКТУРА ПЯТЕН



К. Коровин. Портрет Т. Люботович



Цветовые отношения

Любая картина состоит из плоскости (основы) и красочных пятен, нанесенных на эту плоскость. Пятно — это основное средство, которым оперирует художник в своем творчестве. Каждое пятно имеет свое цветовое звучание. Несколько цветовых пятен, из которых состоит картина, могут вызвать чувство гармонии, восторга, приятные ассоциации, а могут раздражать или не вызывать никаких эмоций. В живописи это называют цветовыми отношениями. Чтобы красиво взять цветовые отношения при работе с натуры, художник должен задействовать все свои чувства и мысли, прочувствовать звучание каждого пятна. Тогда чувства запишутся на холсте и цвет «зазвучит». Взять верно цветовые отношения — основная задача в живописи с натуры. Для этого надо смотреть цельно, иногда полезно абстрагироваться и видеть не предметы, а пятна.

Взаимопроникновение

В окружающем нас мире все предметы имеют свой цвет. Мы видим отраженный цвет. Свет попадает на предмет и, окрашенный, отражается в разные стороны. Он попадает на находящиеся рядом предметы, в том числе — нам в глаза. Окрашенный свет, попадая на соседний предмет, придает ему свой оттенок. Это называется «рефлекс». Чем ярче окрашенность предметов и интенсивней солнечный свет, тем сильнее рефлексы. Если белый фарфоровый кувшин вынести летом на дачу на улицу и поставить на деревянный стол, то в нем можно увидеть голубые рефлексы от неба, снизу — теплые — от стола, сбоку — от зелени, и т. д. В помещении это влияние менее интенсивно, поскольку света меньше, но оно существует. В живописи цвет, проникая из одного пятна в другое, гармонизирует их и усиливает цветовое звучание.

Тональность

В живописи обычно не употребляют чисто белые и очень черные пятна. Как правило, используется средняя часть тональной шкалы.

тональный диапазон классической живописи



Чем активнее и звучнее работают цветовые пятна в картине, тем они более сближены в тоне. И наоборот, сложные серые цвета приходится компенсировать тональным разрывом, чтобы не появилась вялость.

Силуэт

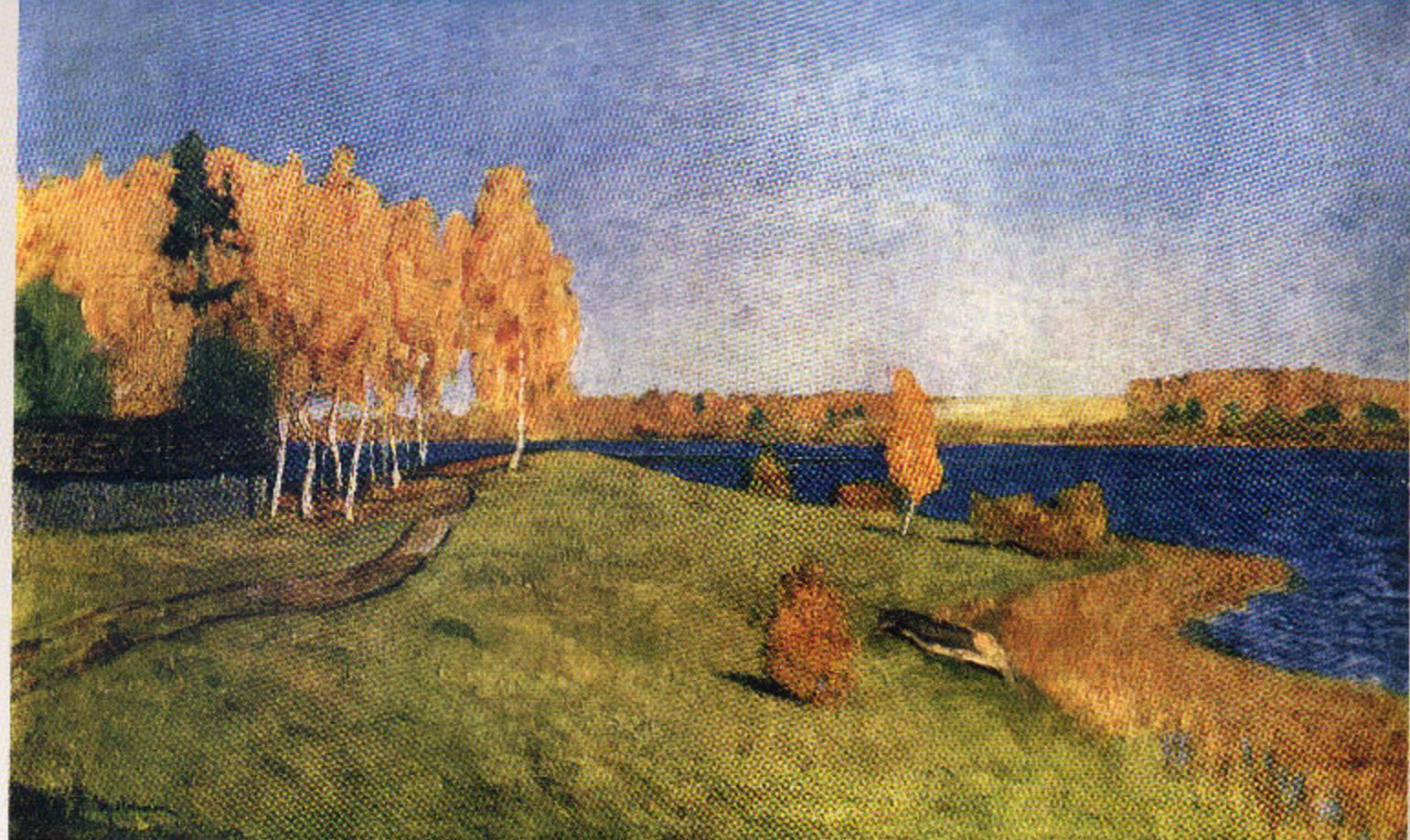
У каждого пятна в картине есть свой силуэт. Силуэт пятна несет в себе информацию о пропорциях. Если не похож силуэт головы человека, силуэт лица, силуэт волос, то сходства с портретируемым не будет. На силуэте пятна находится основная информация о форме. Любая форма состоит из условных плоскостей. С изменением положения плоскости изменяется ее освещенность, соответственно — изменяется касание к соседнему пятну. Точки, где встречаются плоскости на силуэте, называются вставками. Они важны не только для разбора касаний, но также имеют большое значение при поисках выразительности и разнообразия силуэта пятна. Это относится не только к портретам. Если присмотреться к пейзажам Исаака Левитана, то можно увидеть, что выразительность силуэтов пятен в его пейзажах достигается тем же способом. Остро найденные силуэты придают картине активное звучание и выразительность.

«Масса»

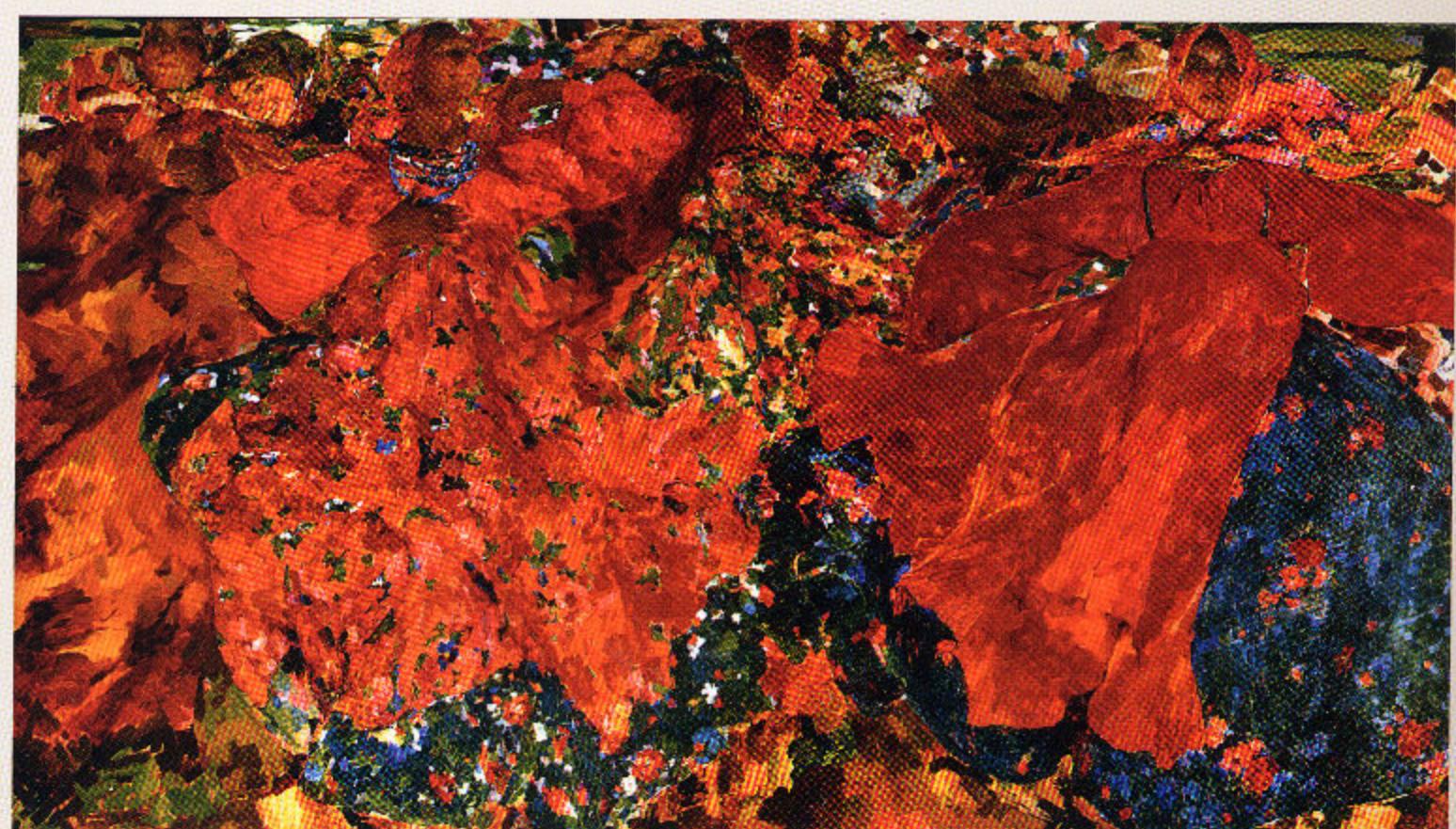
Каждое пятно имеет свою «массу». В природе никогда не бывает повторов. «Массы» пятен при компоновке любой работы в живописи не должны повторяться. Чем больше разница между пятнами, тем сильнее впечатление от работы. Хочется отметить следующее: когда мы говорим о массах и силуэтах, мы имеем в виду не только массы пятен изображаемых предметов, но и просветы между ними. Массы и силуэты этих «пустот» в композиционном решении имеют не меньшее значение, чем массы пятен изображаемых предметов.

Фактура пятен

Если оглядеться вокруг и постараться увидеть вместо предметов пятна, то не трудно заметить, что каждое из них имеет свою фактуру. Небо — одну, трава — другую, деревья — третью и т. д. Набор разных фактур присутствует во всех жанрах живописи. В работах Ван Эйка, Гольбейна и в натюрмортах голландских художников XVII века мы видим, что фактуры каждого пятна тщательно выписаны. Художники более позднего времени, начиная со второй половины XIX века, разницу фактур обозначают механическим наложением краски, достигая декоративного эффекта. Такие фактуры можно встретить у Ван Гога, Валентина Серова и других художников. Разница фактур создает в живописи ощущение жизни.



И. Левитан. Золотая осень

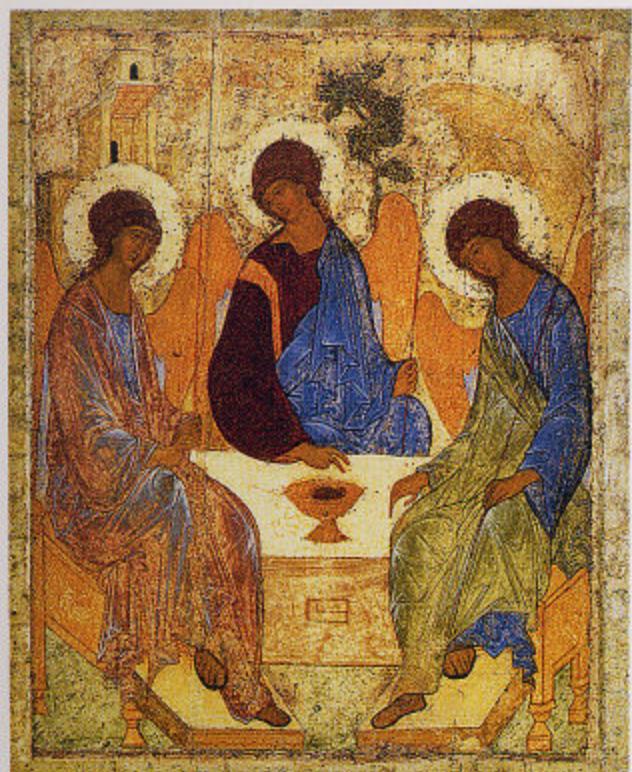


Ф. Малавин. Вихрь



III. ЦВЕТОВЫЕ ОТНОШЕНИЯ

Раскрытие холста



1



2



3



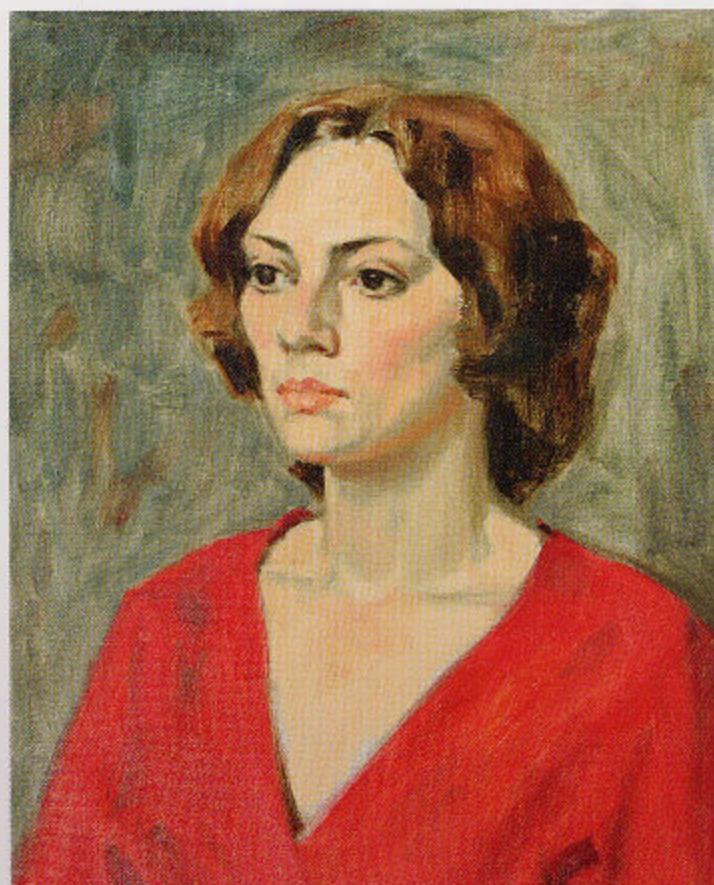
I



II



III



IV

В живописи с натуры большое значение имеют цветовые отношения. Четыре цветовых пятна, которые присутствуют в нашей постановке, необходимо взять в отношениях друг к другу, которые бы создавали ощущение гармонии, вызывали эстетические эмоции. Это одна из основных задач в живописи (1).

Для этого нужно смотреть на постановку в целом, чтобы почувствовать звучание цветовых пятен, не отвлекаясь на детали. Многие мастера, обладающие большим опытом, могли начинать писать «от куска». Их опыт позволял представить в воображении законченное произведение. Художники прошлых веков, для гармонизации красок и создания тональности картины, использовали цветные грунты и имприматуры. Тогда редко писали с натуры, и это облегчало работу по решению колористических задач (2).

Мы работаем на белом холсте с натуры, поэтому, «глядя цельно» на модель, постараемся прежде всего красиво и с чувством взять большие цветовые отношения. Перед тем как приступить к «раскрытию» холста цветом, нужно убедиться, не высохло ли масло на работе. Если оно подсохло — сделать межслойную обработку «тройником» (см. «Материалы») или ретушным лаком.

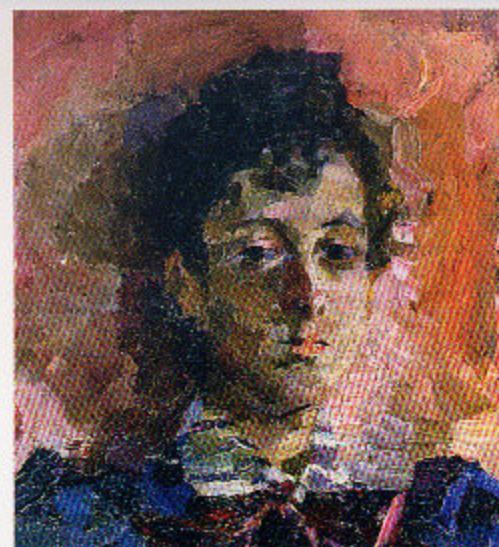
Начинать работу лучше с темных пятен. Они должны быть не черными, а цветными. Белые пятна не берут чистыми белилами, а обозначают определенным цветом. Присутствие масла на поверхности и белый холст делают краску прозрачной и звучной даже в смесях с белилами. Закрашивать пятно лучше начинать с границ, тогда рисунок не сбьется. Сначала берем цвет волос, затем фон, одежду и в последнюю очередь к этим пятнам добавляем цвет тела. Не забываем о взаимопроникновении цвета (3). В зеленом фоне будут оттенки красного и золотистого из соседних пятен, в красном — зеленые и т. д.



IV. ПРОРАБОТКА ДЕТАЛЕЙ

Определение главного и второстепенного

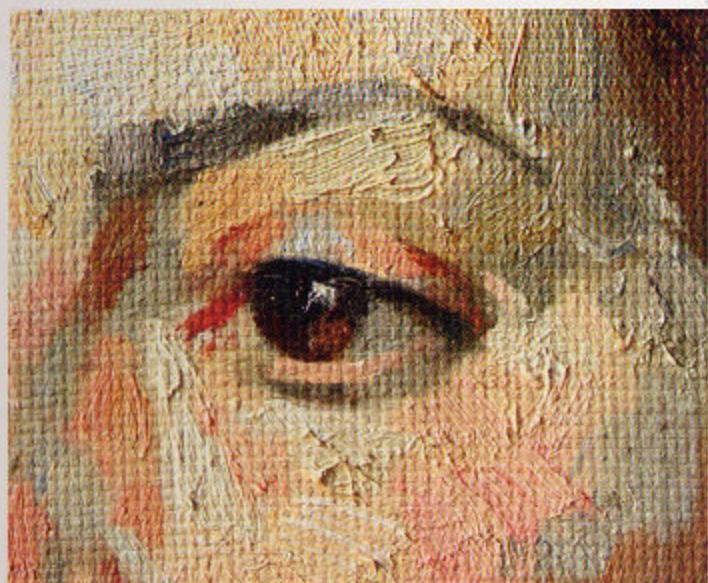
Глядя на эскиз, определяем главное и второстепенное в нашей работе. Нельзя допустить, чтобы все детали были выполнены одинаково. Ощущение цельности и завершенности возникает, когда детали различаются по значению и степени сделанности. Обычно главной деталью в портрете бывают глаза. Потом — нос и рот с подбородком, далее — лоб и шея. После этого разбираем касания на силуэте лица, волос, одежды.



В этом небольшом портрете М. Якунчиковой можно увидеть увлеченность Михаила Рубеля цветовым разбором



I. Первая прописка



II. Уточнение цвета



III. Разбор касаний

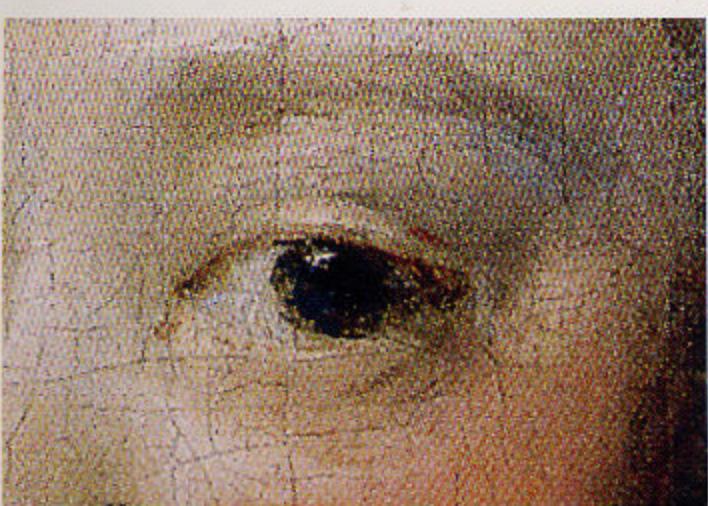
1. Глаза

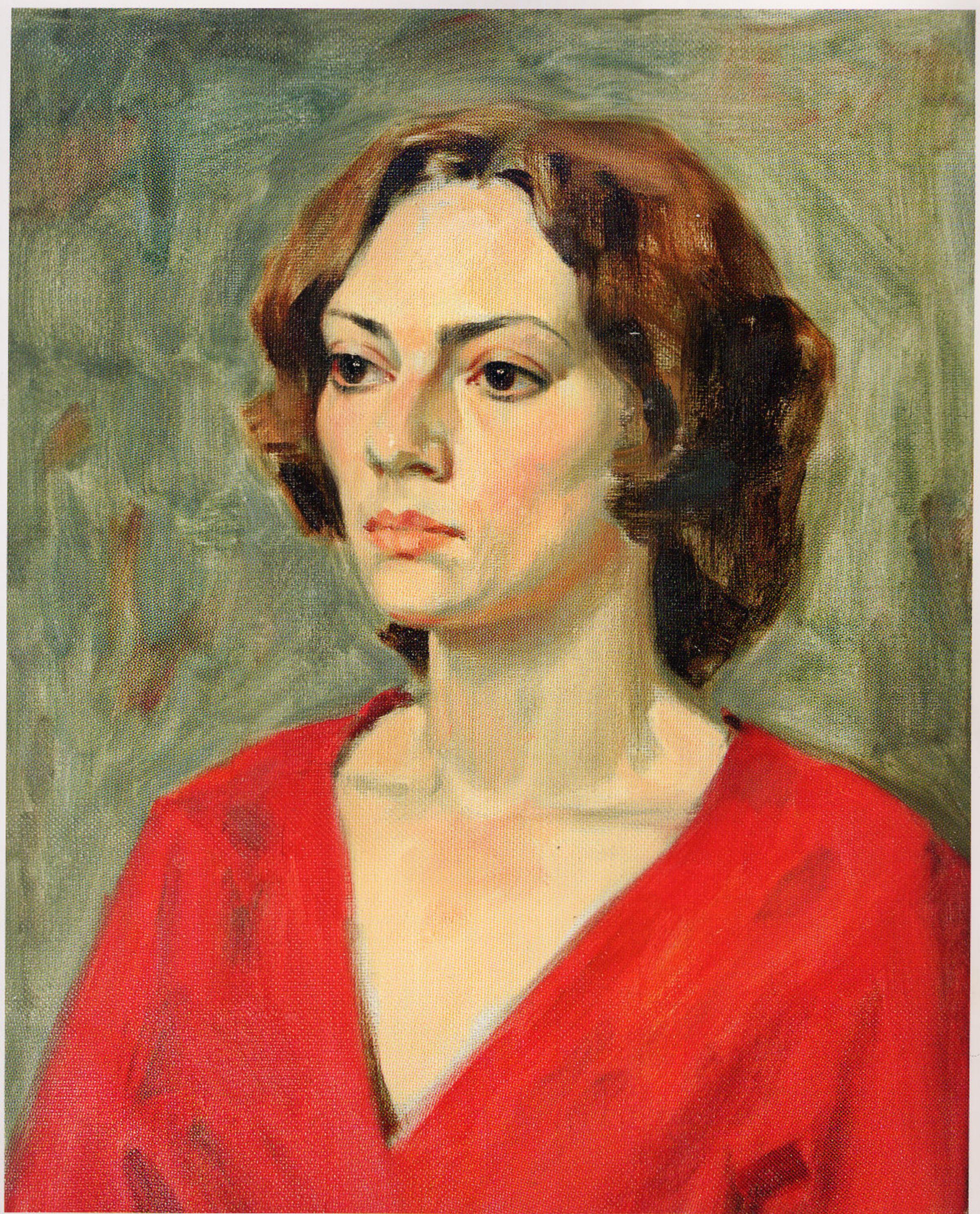
Основная информация о форме в живописи находится на силуэте пятна. Разбирая касания по границе, мы придаём пятну иллюзию объема. Эту работу мы пишем на «треугольнике». Если краска подсохла, необходимо сделать межслойную обработку. Покрывающий слой должен быть очень тонким, поэтому «треугольник» нужно растереть ладонью или тряпкой. Это предохранит работу от прожухания и даст краске органично соединиться с предыдущим слоем. Моделировку детали начинаем с уточнения цвета. Чтобы верно увидеть цветовые отношения, мы должны широко смотреть на постанов-

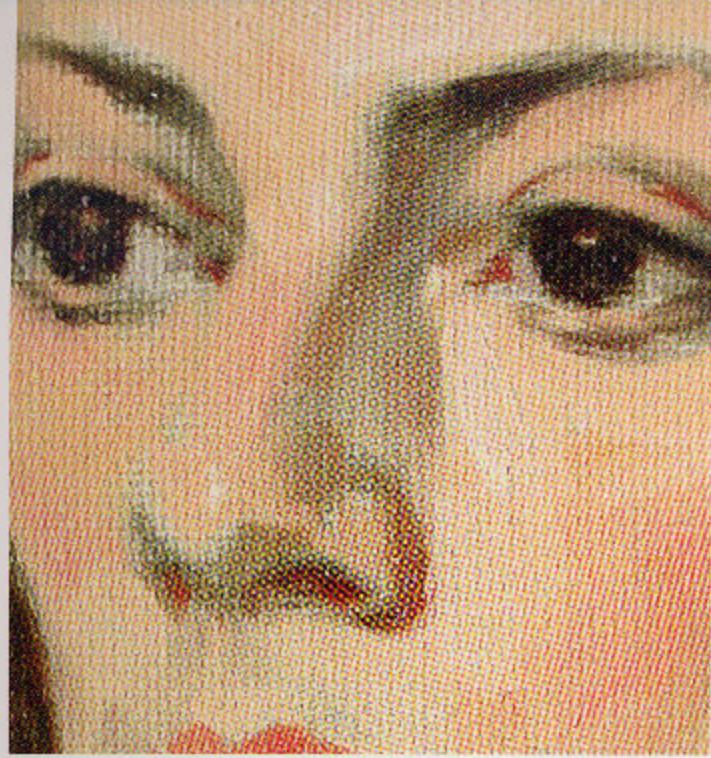
ку. Уточняя цвет, следим за чередованием теплых и холодных тонов. После этого, пользуясь оставшимися от уточнения цветовыми замесами, выполняем разбор касаний цветовых пятен. Касания лучше выполнять двумя кистями — каждая для своего колера. Форма головы человека состоит из условных плоскостей. С изменением плоскости изменяется ее освещенность, поэтому изменяется и ее касание к соседней плоскости. В уме держим схему формы головы. На приведенных внизу примерах мы можем увидеть, как моделировали форму Веласкес (1), Карл Брюллов (2) и Валентин Серов (3).



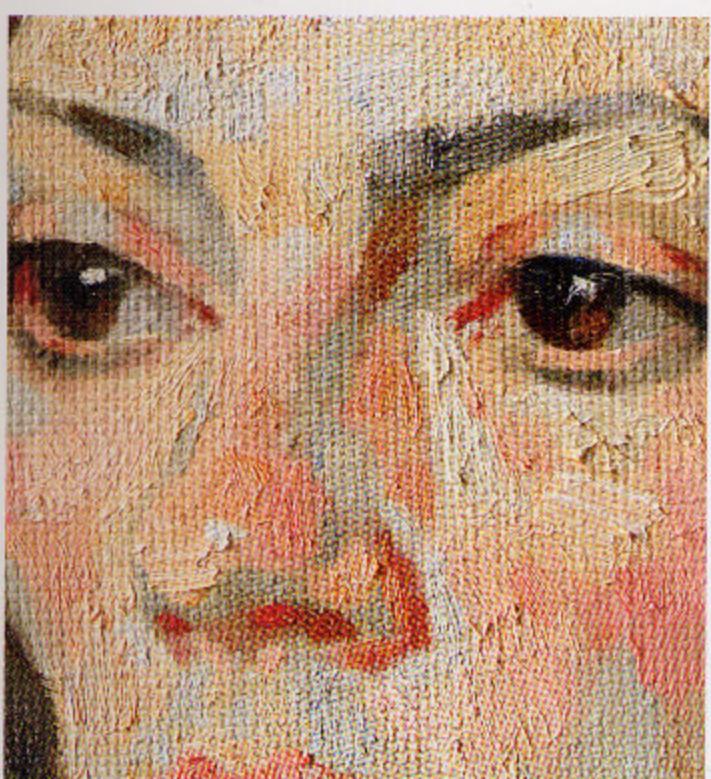
Схема изменений касаний



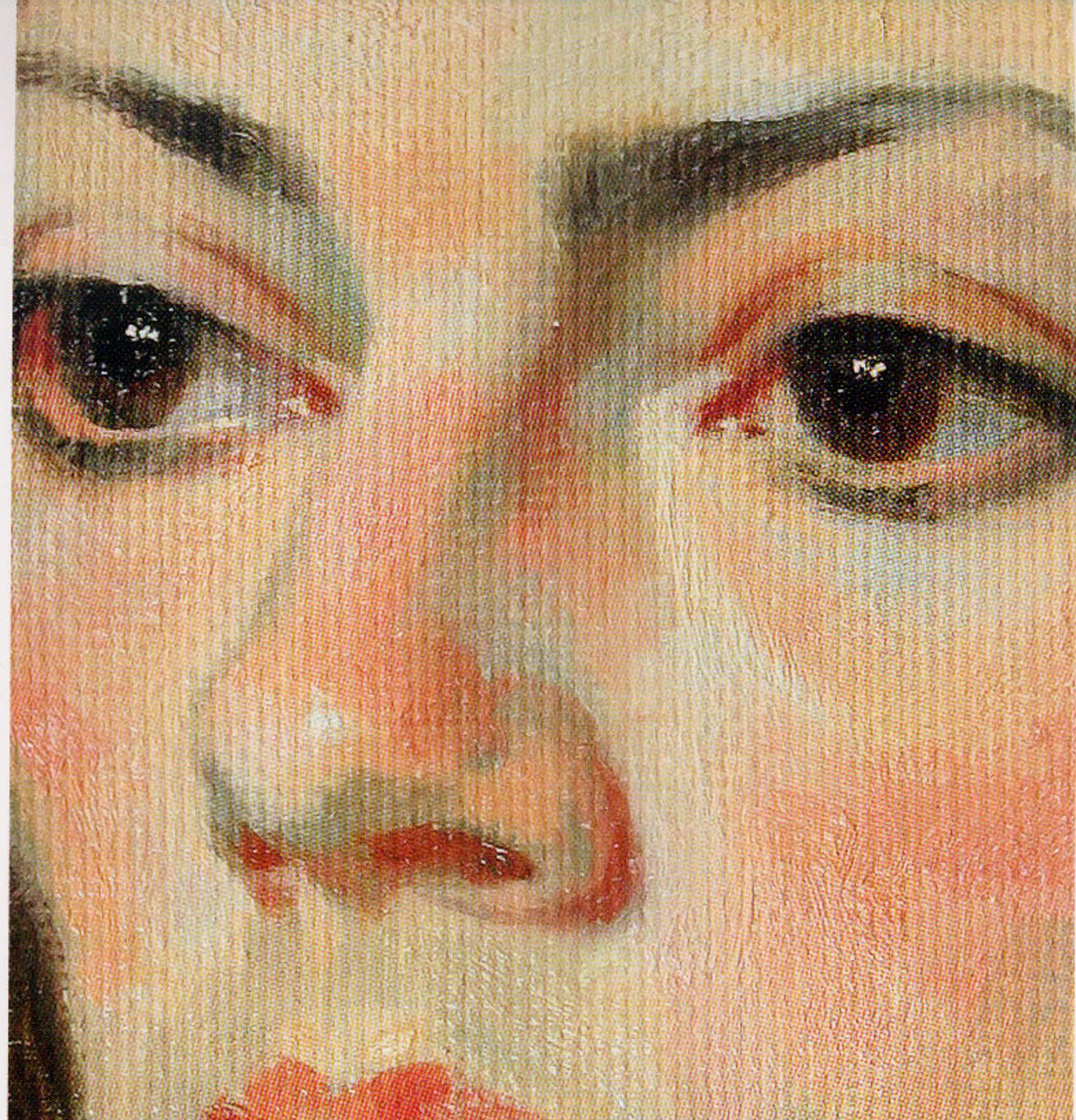




I. Первая прописка



II. Уточнение цвета



III. Разбор касаний

2. Нос

Работая над портретом в помещении, необходимо помнить, что тени на голове всегда теплые, а свет — холодный. При этом свет состоит из трех частей: блик и полутон — холодные, а промежуток света между ними — теплый. В целом, из-за преобладания холодных тонов, свет, относительно тени, кажется холодным. В лице происходит чередование теплых и холодных тонов — художники называют это «теплохолодностью». Борьба теплых и холодных тонов заставляет цвет звучать в полную силу и создает впечатление жизни.

Отсутствие этой борьбы создает ощущение безжизненности. Моделировку носа начинаем с уточнения. Удерживая в голове свой замысел, стараемся смотреть на постановку в целом. Уточняем цвет, при необходимости корректируем рисунок. Не забываем о теплохолодности. Определяем, что является полутоном, а что — тенью: Иногда мягкий дневной свет и подвижность модели затрудняют студентам решение этой задачи. Тени — теплые, полутона — холодные. Темные пятна ноздрей всегда теплые и не очень активные по тону.

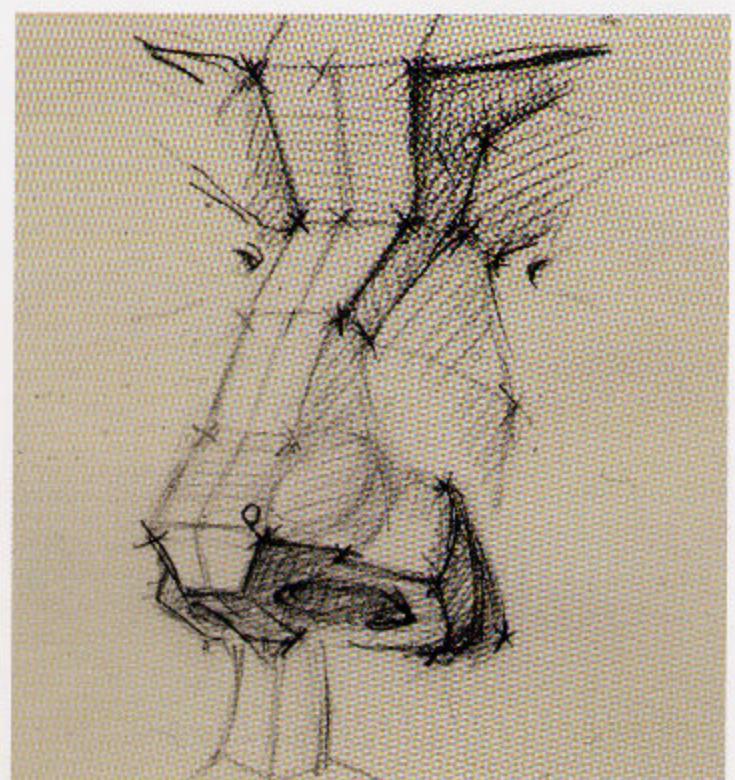
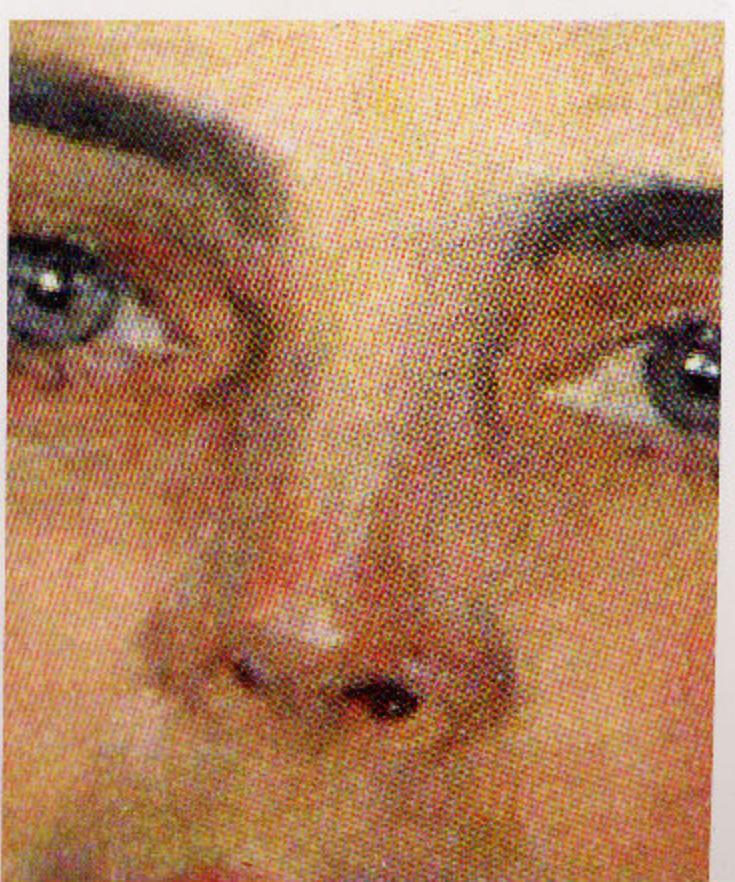
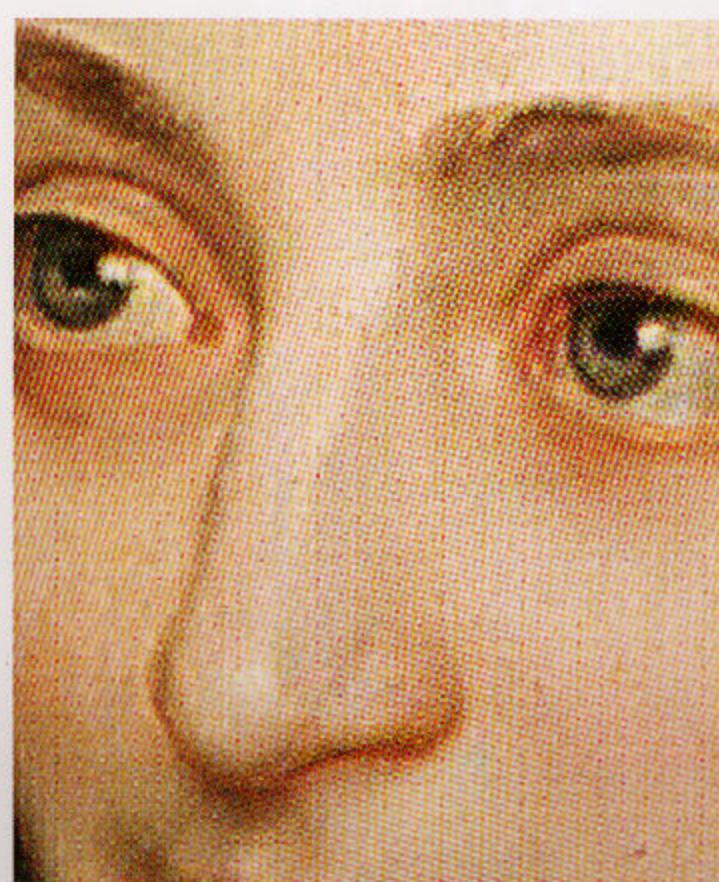
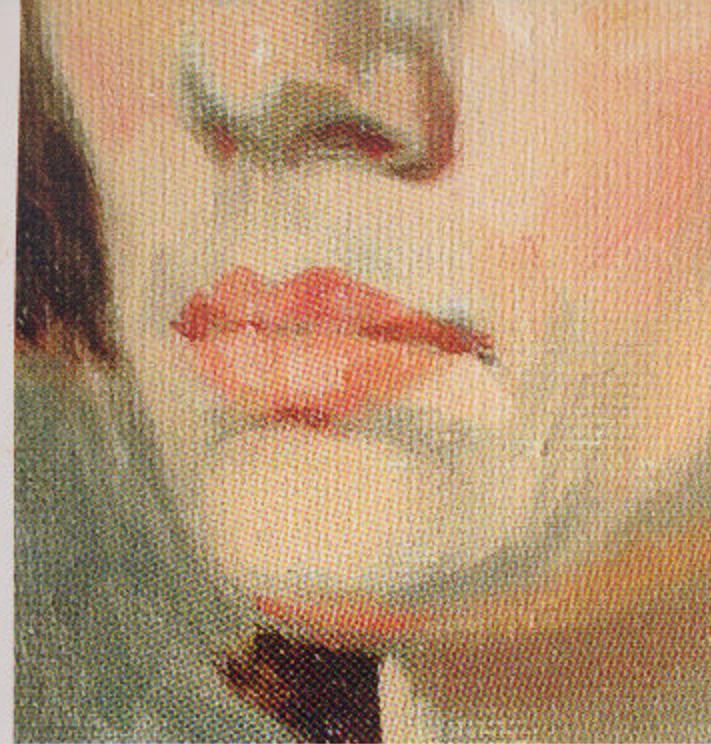


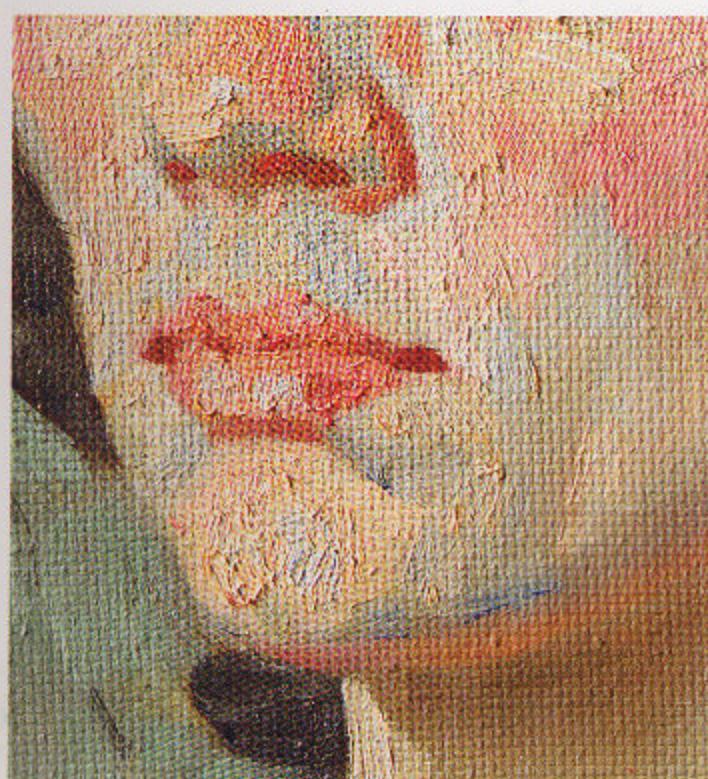
Схема изменений касаний



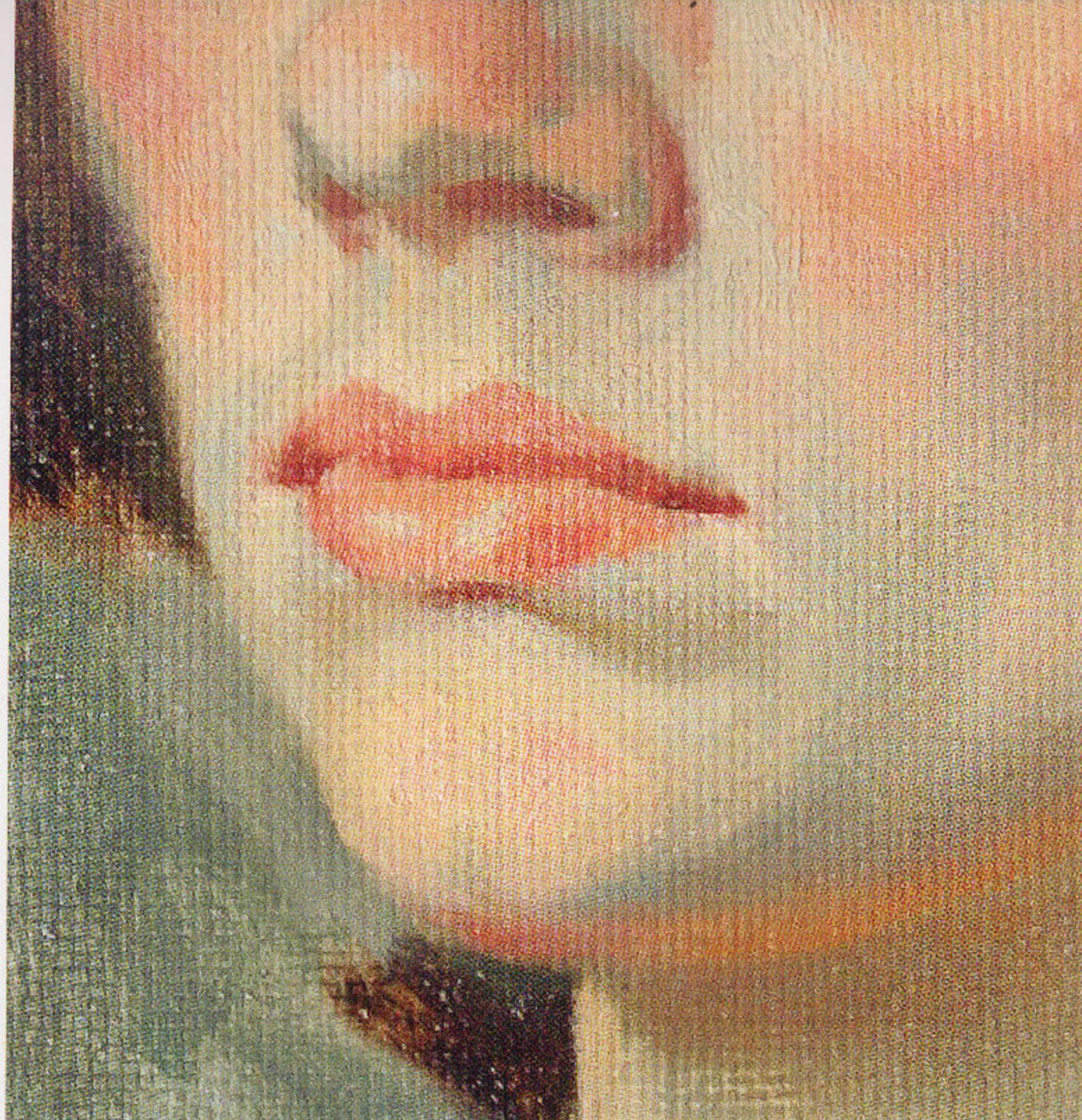




I. Первая ирониска



II. Уточнение цвета



III. Разбор касаний

3. Рот и подбородок

Начинаем с уточнения силуэта губ; проверяем их расположение в пятне лица. Раскладываем цвет на форме. При этом стараемся смотреть на голову в целом, чтобы видеть тональность губ и подбородка относительно других деталей лица. Разложив цветовые пятна, начинаем разбирать их касания друг к другу. При изображении губ обычно акцентируются их уголки и разрез рта. Разбира-

ем губы по силуэту, затем — силуэт подбородка к фону, границу света и тени на щеке. На нижней площадке подбородка будет рефлекс от одежды. Не забываем о чередовании теплого и холодного.

Часто, из-за многократного перекрашивания или прожухания, исчезает тепло-холодность, появляется тон не холодный и не теплый, то есть грязь.

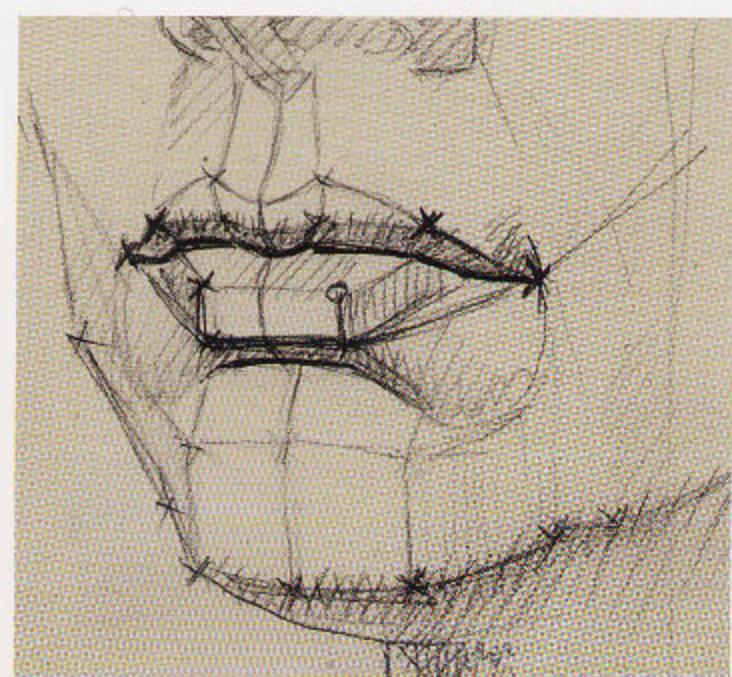
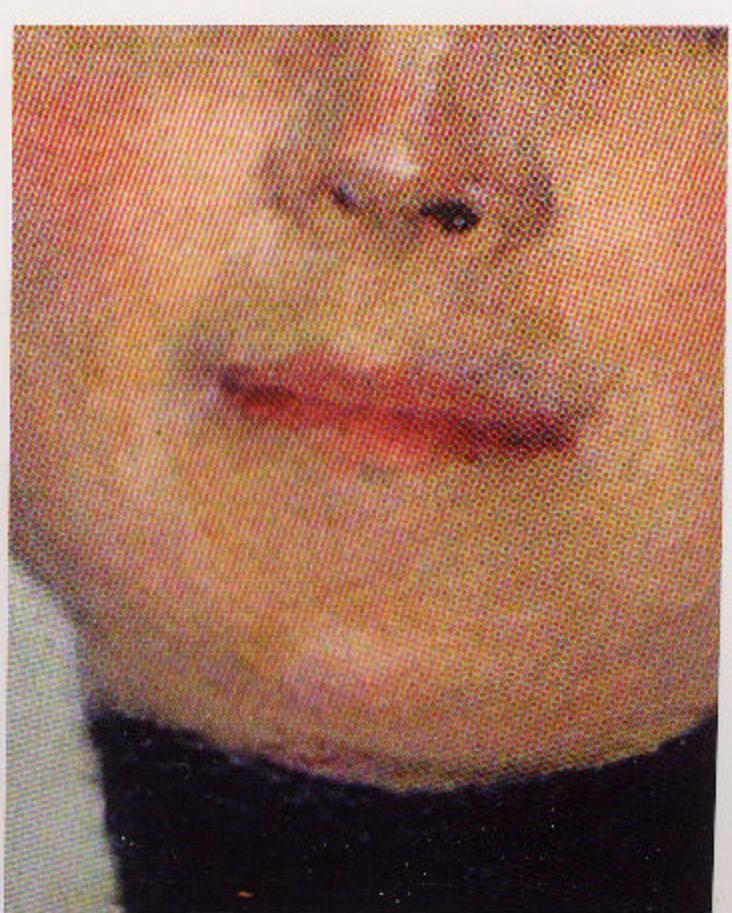
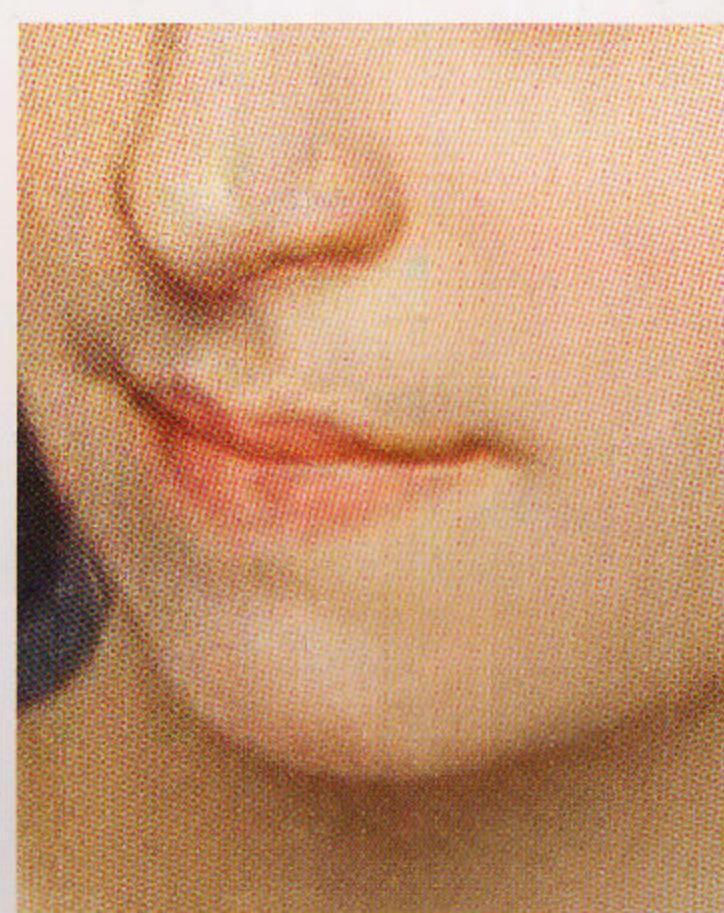
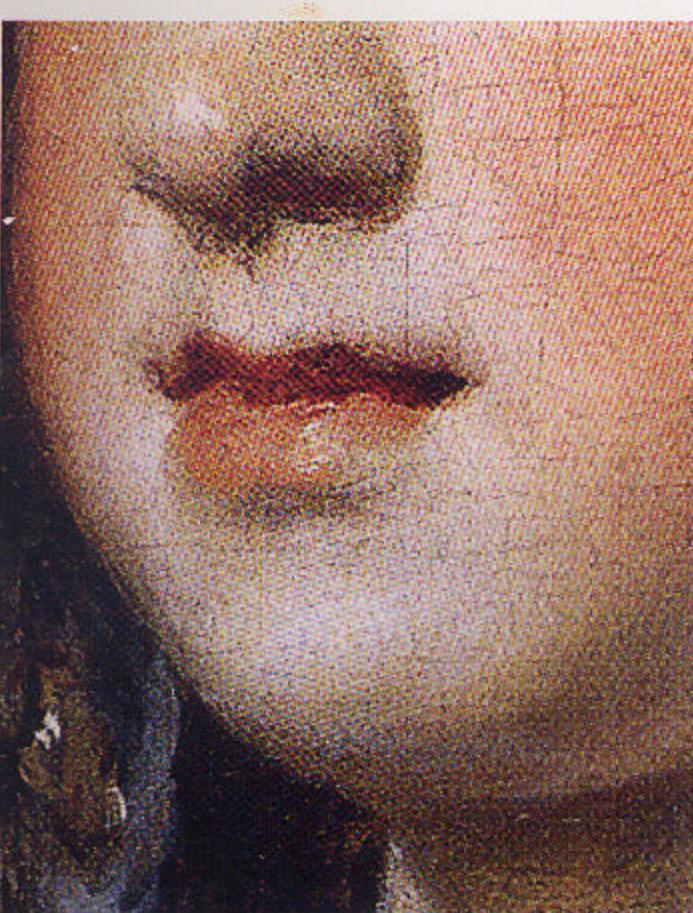
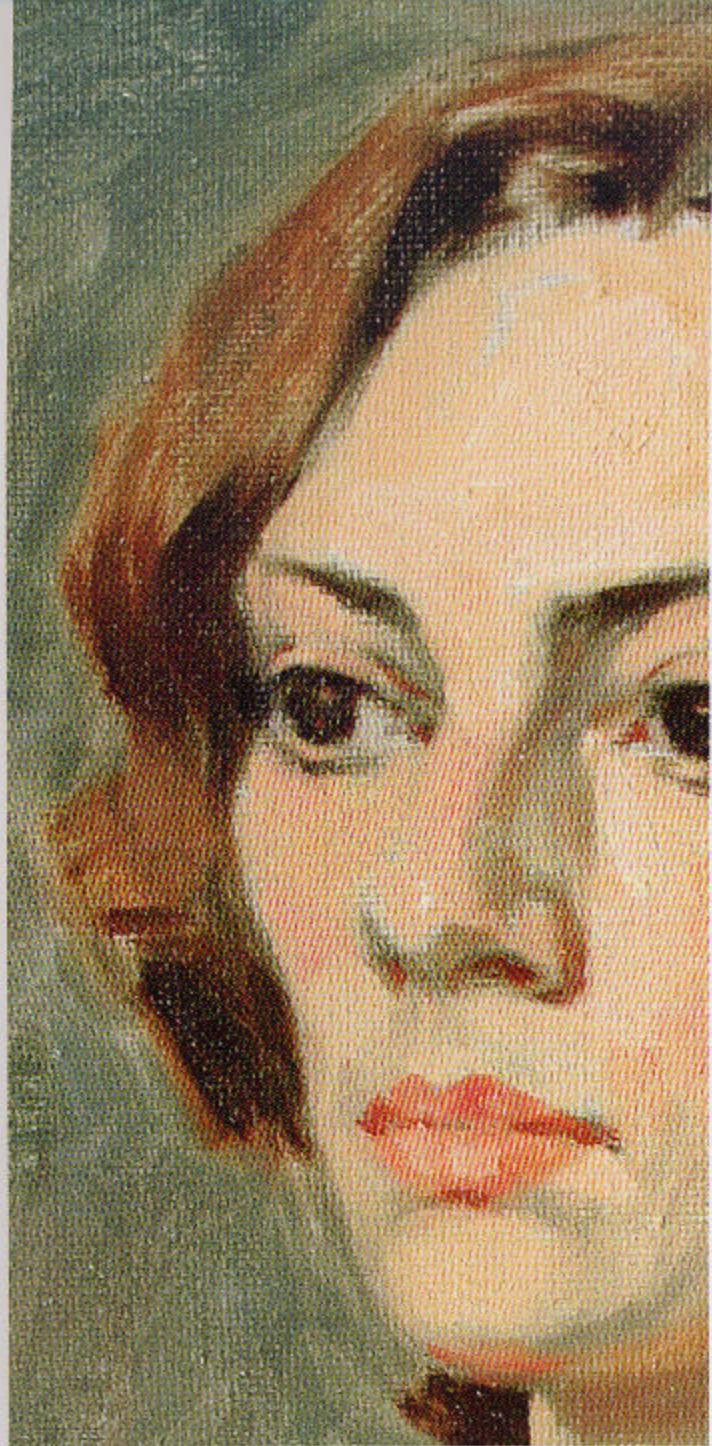


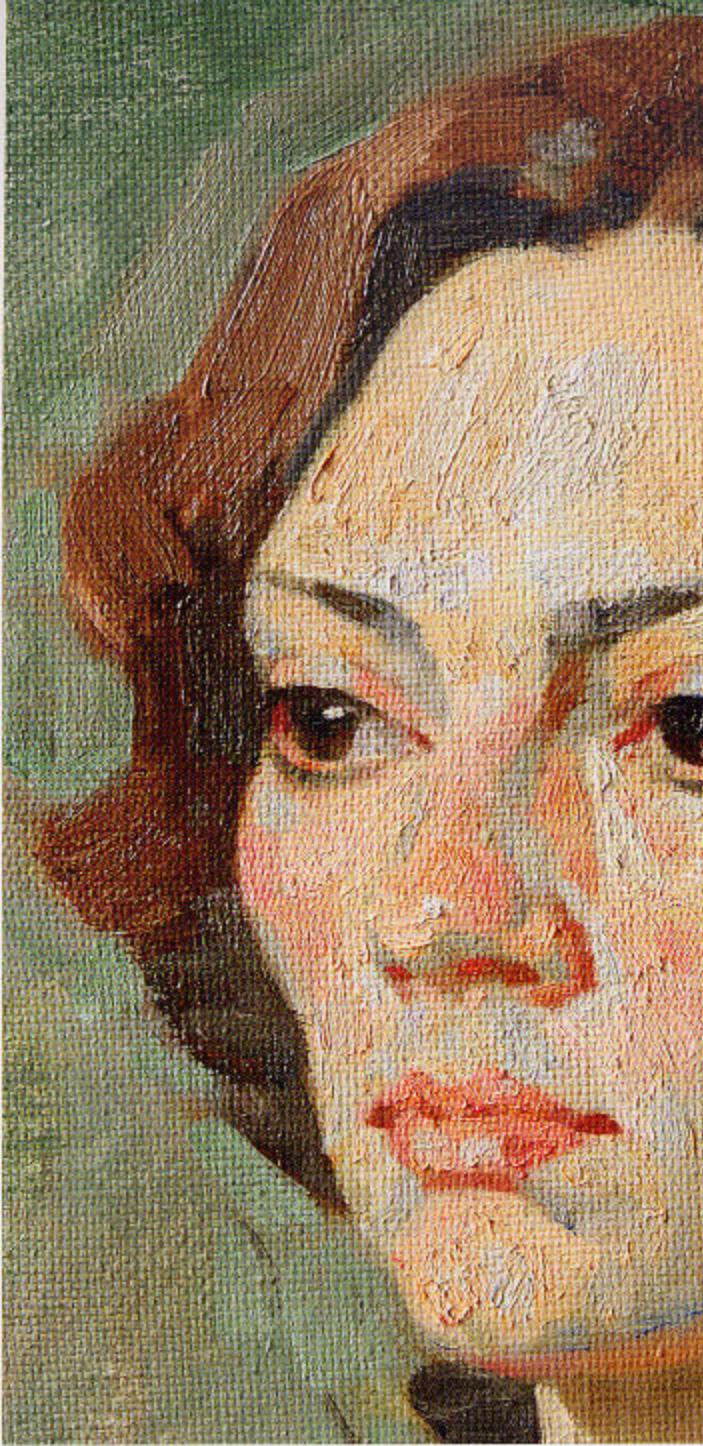
Схема изменений касаний



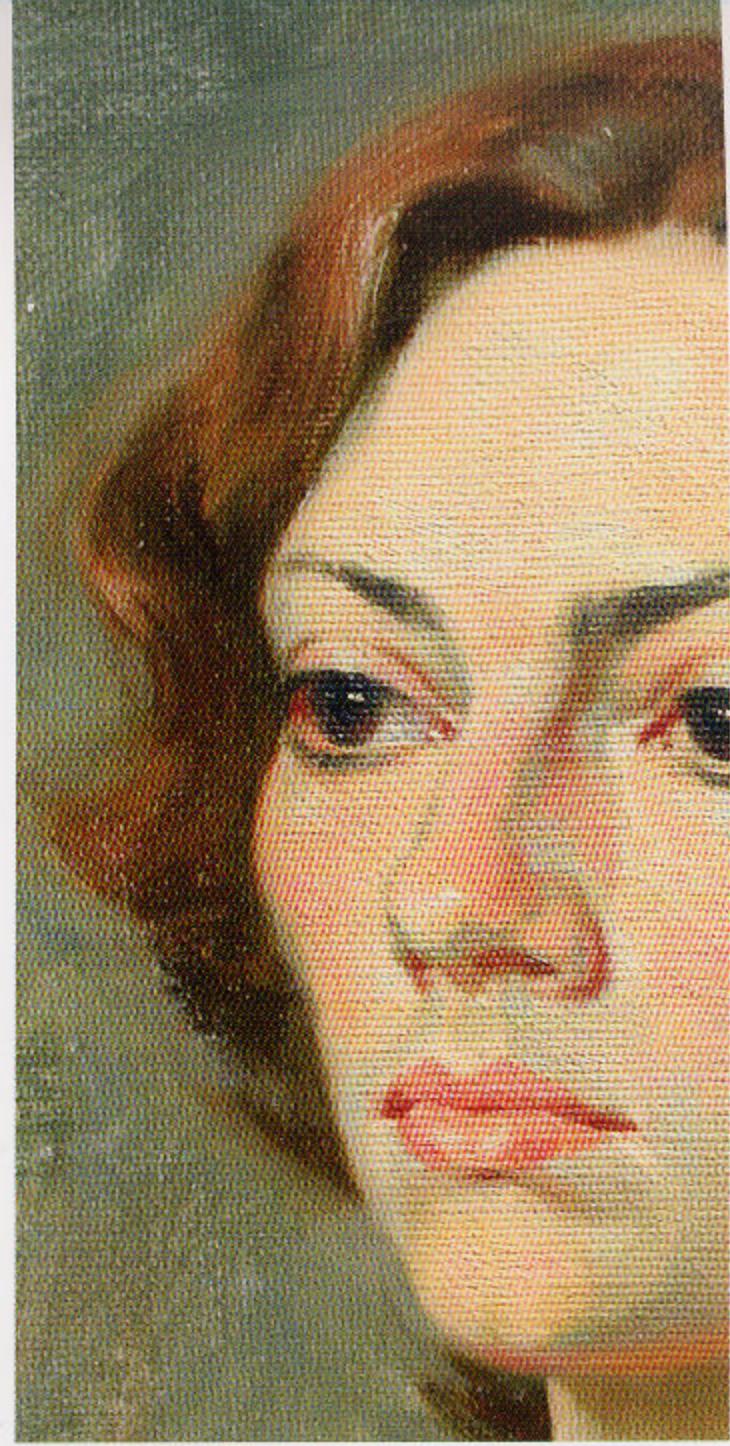




I. Первая прописка



II. Уточнение цвета



III. Разбор касаний

4. Разбор касаний по границам пятен: лица, света и тени, волос

Прежде чем разбирать касания, то есть моделировать форму, уточняем цвет. Работая по границам света и тени, не забываем о теплохолодности: тень теплая, а полутон, расположенный на границе со светом, — холодный. С изменением расположения условных плоскостей, из которых состоит форма головы человека, изменяется их освещенность. Поэтому изменяются касания этих плоскостей друг к другу. Чтобы увидеть разницу при разборе касаний по границам лица и волос, необходимо смотреть на голову в целом. При широком смотрении мы видим одновременно все участки силуэ-

та пятна, поэтому имеем возможность сравнивать. На каких-то участках касания очень мягкие, списываются с соседним пятном, а где-то касания жесткие, «звенящие». В природе касания не повторяются, но если смотреть на каждый участок отдельно, касания будут казаться одинаковыми. Объем и фактура волос достигаются внимательной работой на силуэте пятна. Внутри пятна проработка делается незначительная, насколько это нужно, и всегда уступает силуэту. Следим, чтобы блики не разбивали пятно волос; если смотреть цельно, то они малозаметны.

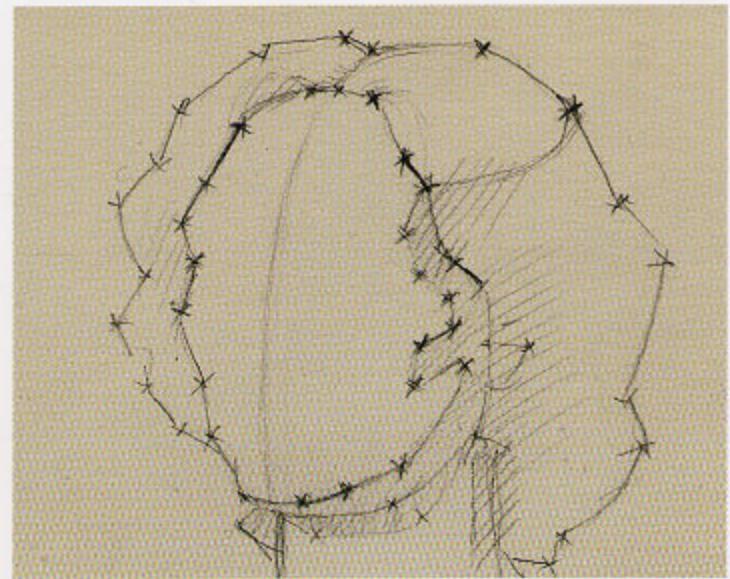
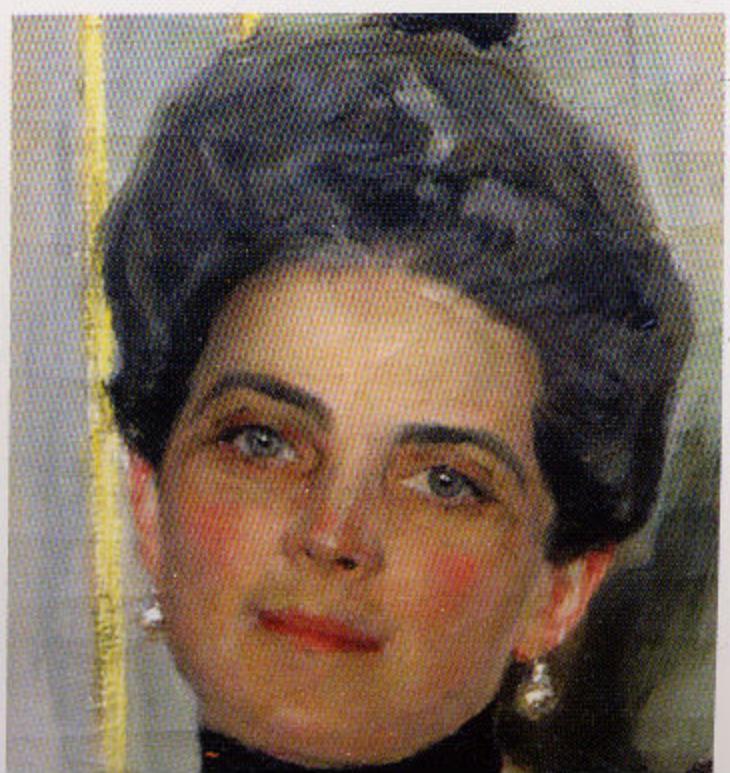
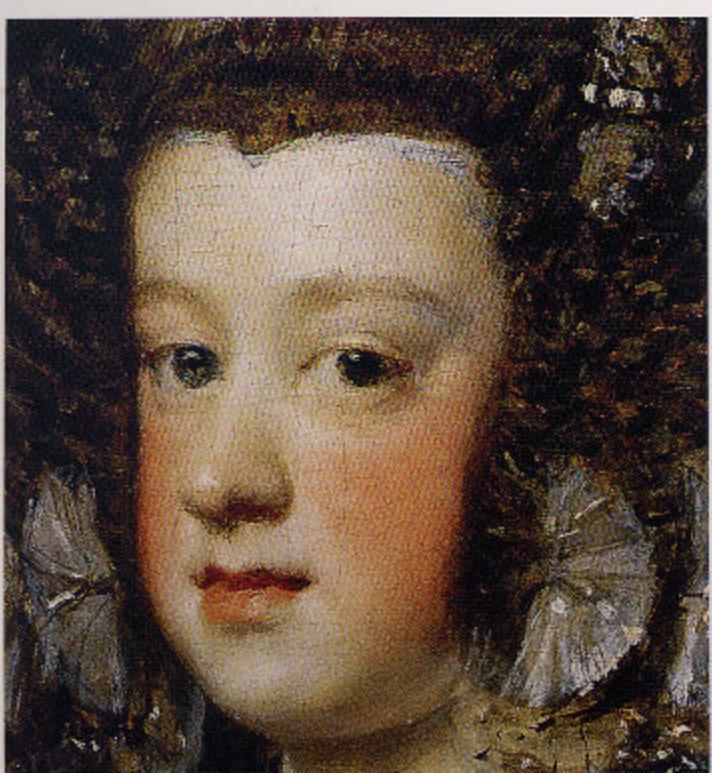
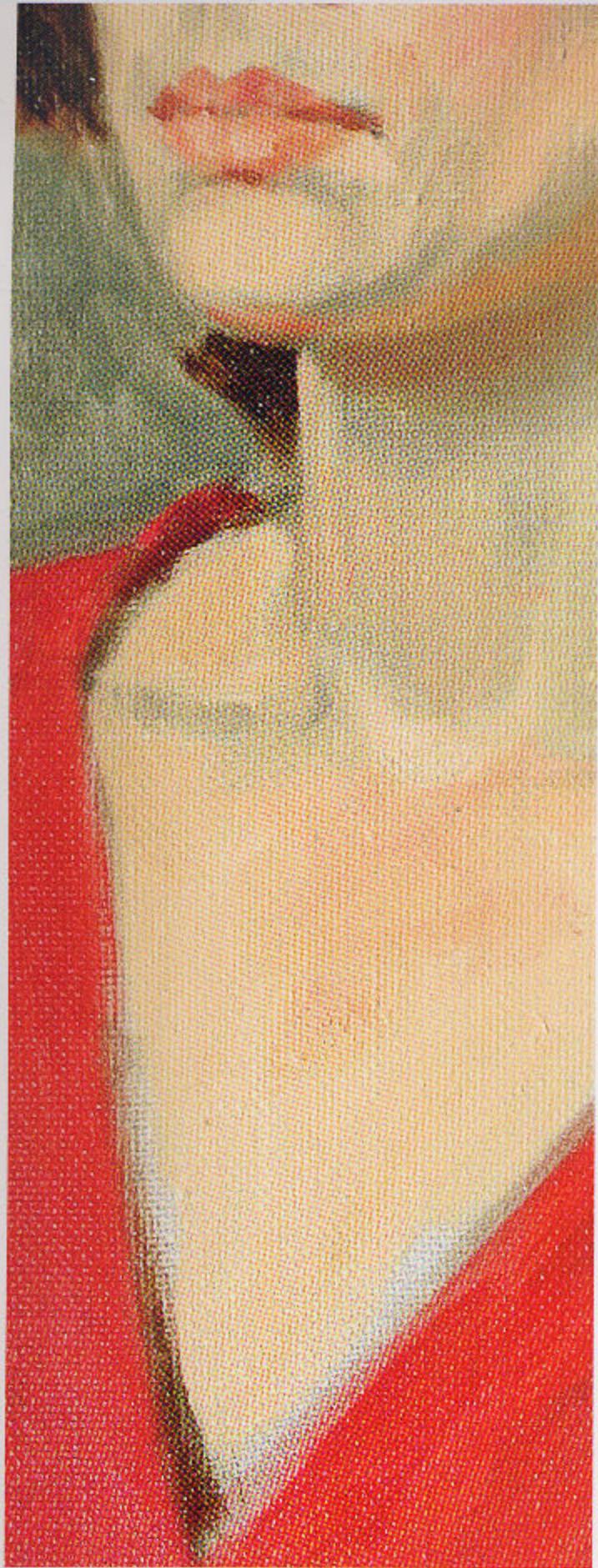


Схема изменений касаний

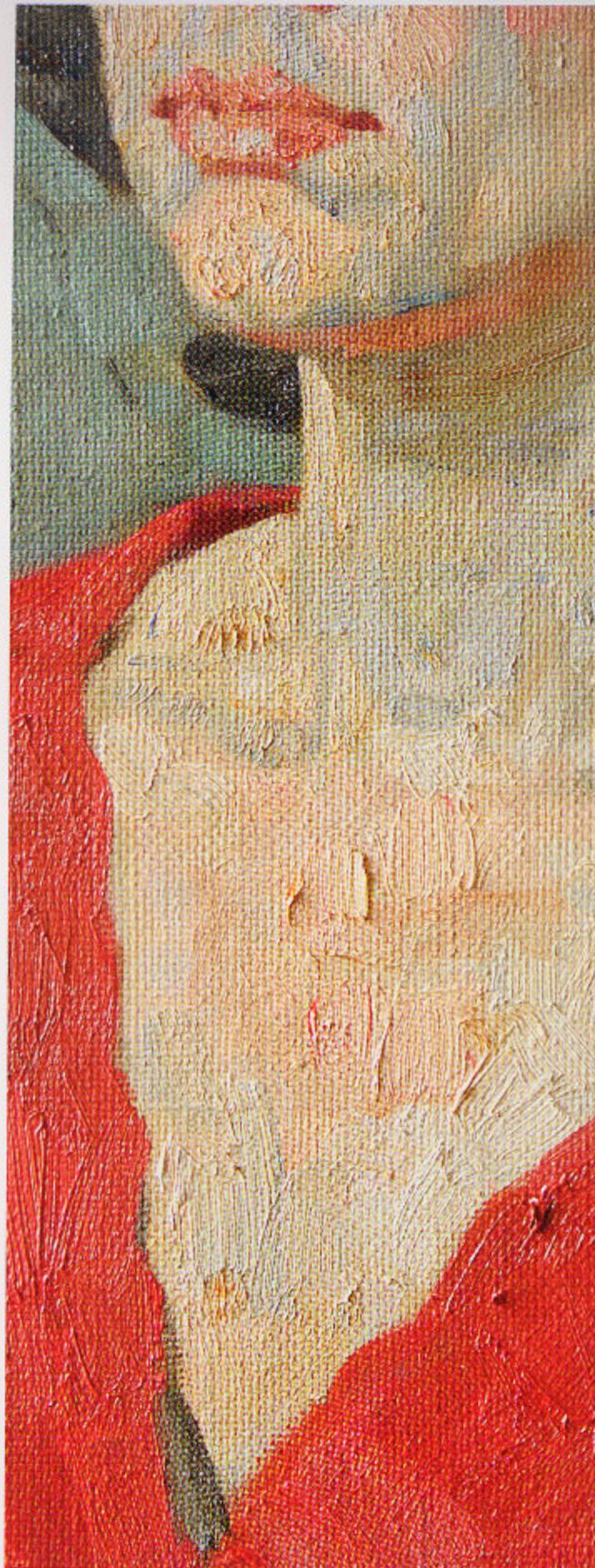
Лоб в живописи, особенно у женской модели, моделируется очень деликатно; пятно стараемся не разбивать полутонаами. Ощущение объема достигается разбором касаний к волосам и по границе светотени.



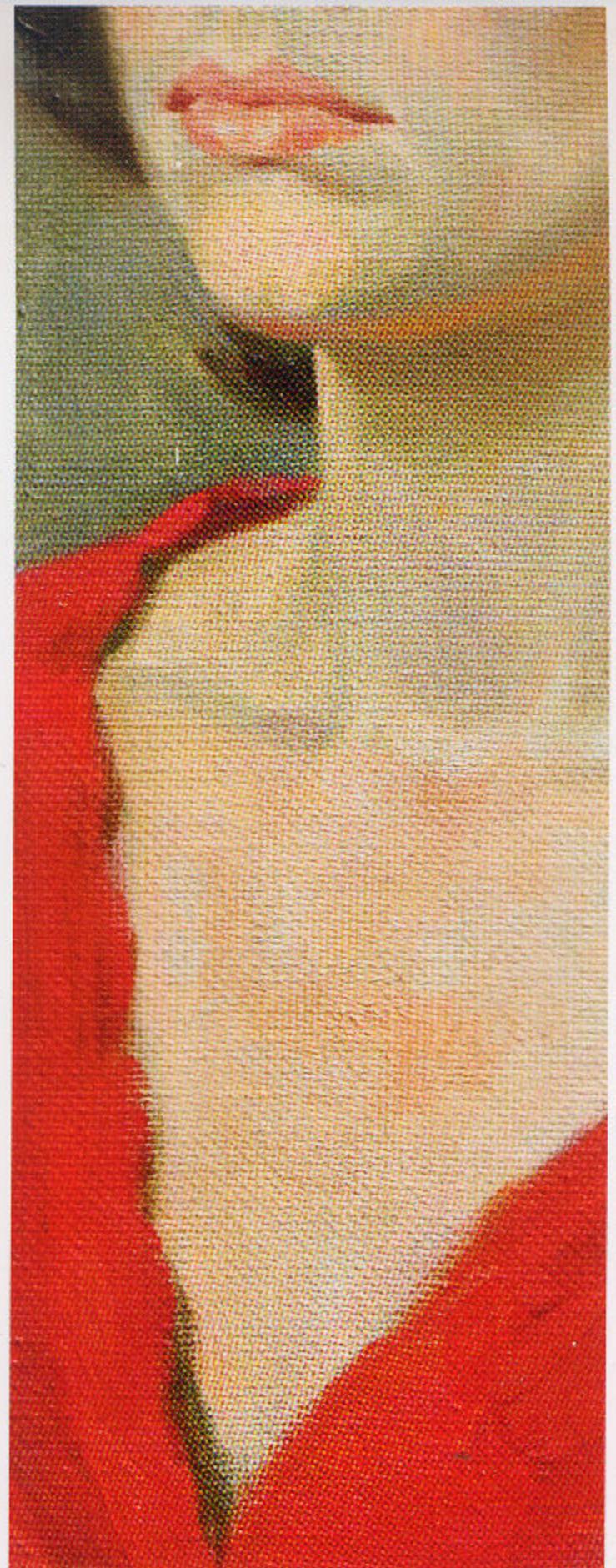




I. Первая прописка



II. Уточнение цвета



III. Разбор касаний

5. Шея и плечевой пояс

Шею, как и лоб, в женских портретах стараются писать цельно, не разбивать пятно лишними полутонами. Моделировка ведется по границе светотени, а также по силуэту. Обращаем внимание на «вставку» шеи в плечевой пояс. Моделировку начинаем с уточнения цвета. Широко глядя на модель, раскладываем цвет на форме. Поскольку это объем, тональных

повторов быть не должно. Уточняя красный цвет, не забываем о взаимном влиянии лежащих рядом пятен. В красном ищем зеленый, в зеленом — красный. В цвете тела будет присутствовать и тот и другой тон, а в одежде — золотистый оттенок тела. Следим за разницей фактур. Разложив цвет, моделируем форму, разбирая касания.

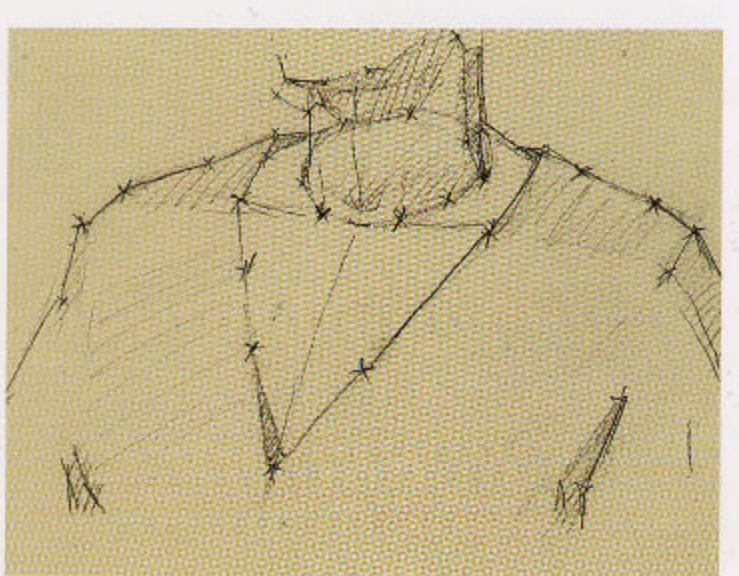
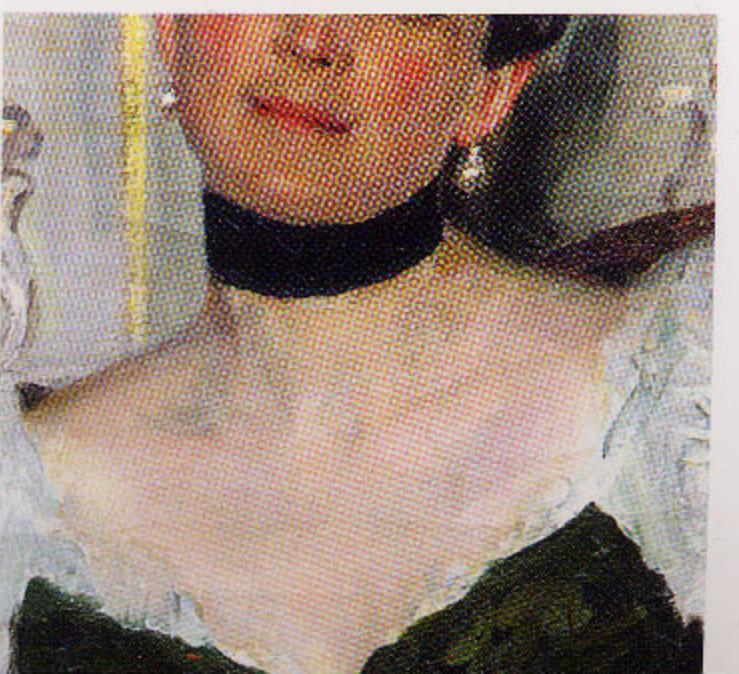
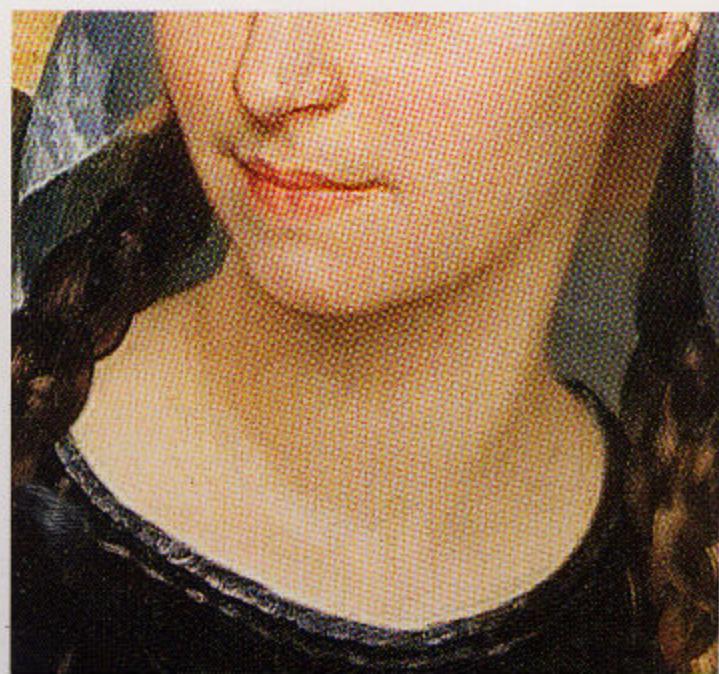
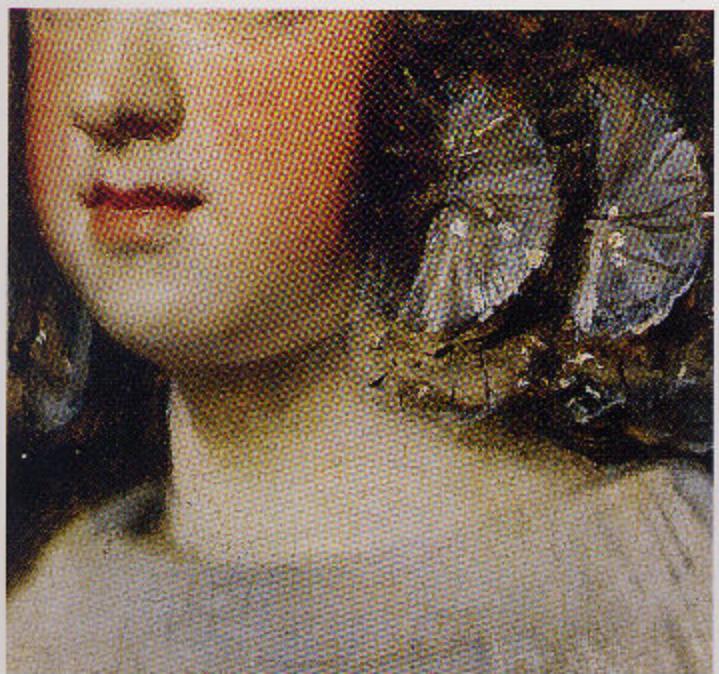


Схема изменений касаний





V. ЗАВЕРШАЮЩИЙ ЭТАП

Обобщение, уточнение цветовых отношений, соподчинение деталей.
Корректировка характера модели



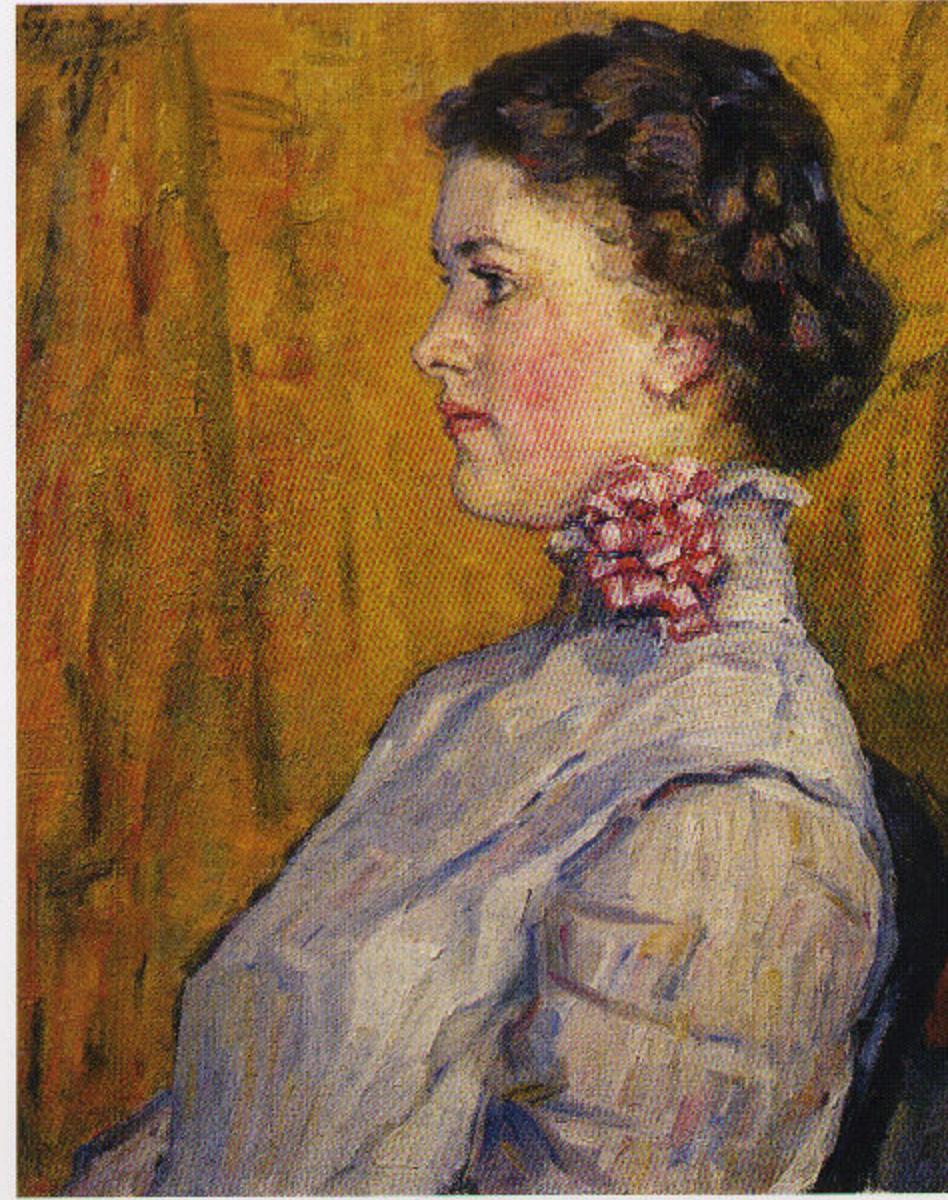
1



2



3



4

В конце работы возвращаемся к целостному восприятию портрета и модели, уточняем цветовые отношения и касания. Чтобы добиться цельности и завершенности портрета, возвращаемся к главным деталям и более внимательно их прорабатываем. Здесь приведены, в качестве примеров, портреты, написанные художниками разного времени: Рубенс, «Портрет камеристки» (1); Илья Репин, «Портрет М. Мусоргского» (2); Гольбейн,

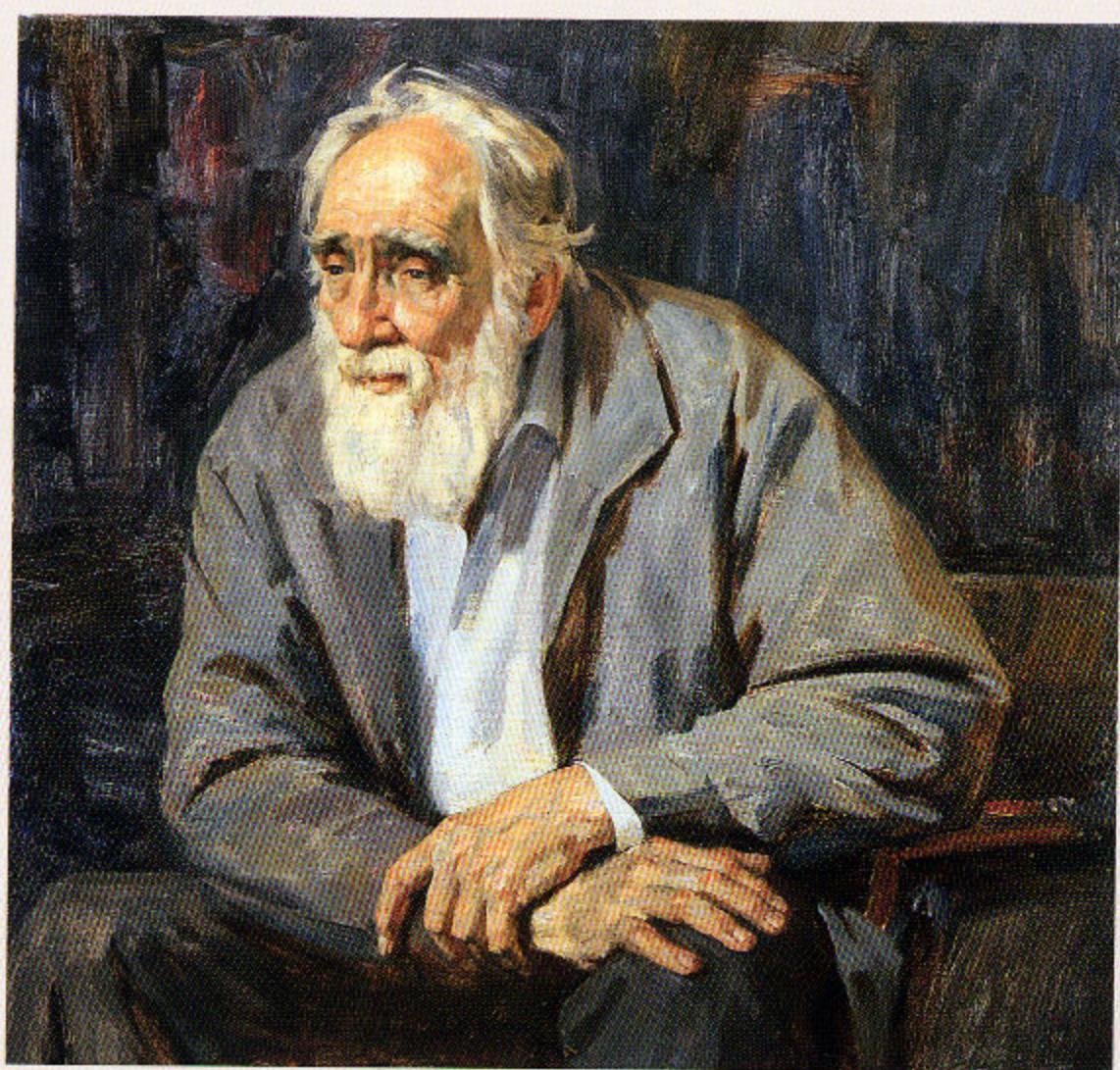
«Портрет сэра Ричарда Саутвелла» (3); Василий Суриков, «Портрет А. Емельяновой» (4). Везде можно увидеть строгое соподчинение деталей.

Иногда, после отдельной прописки деталей, при цельном восприятии, хочется внести небольшие изменения, что-то обобщить, исправить. Свободу и легкость исправления обеспечивает нам межслойная обработка.





ПОРТРЕТ С РУКАМИ



ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ВЕДЕНИЯ РАБОТЫ



I. Замысел Эскиз

II. Рисунок углем на холсте

III. Цветовые отношения Раскрытие холста

IV. Проработка деталей

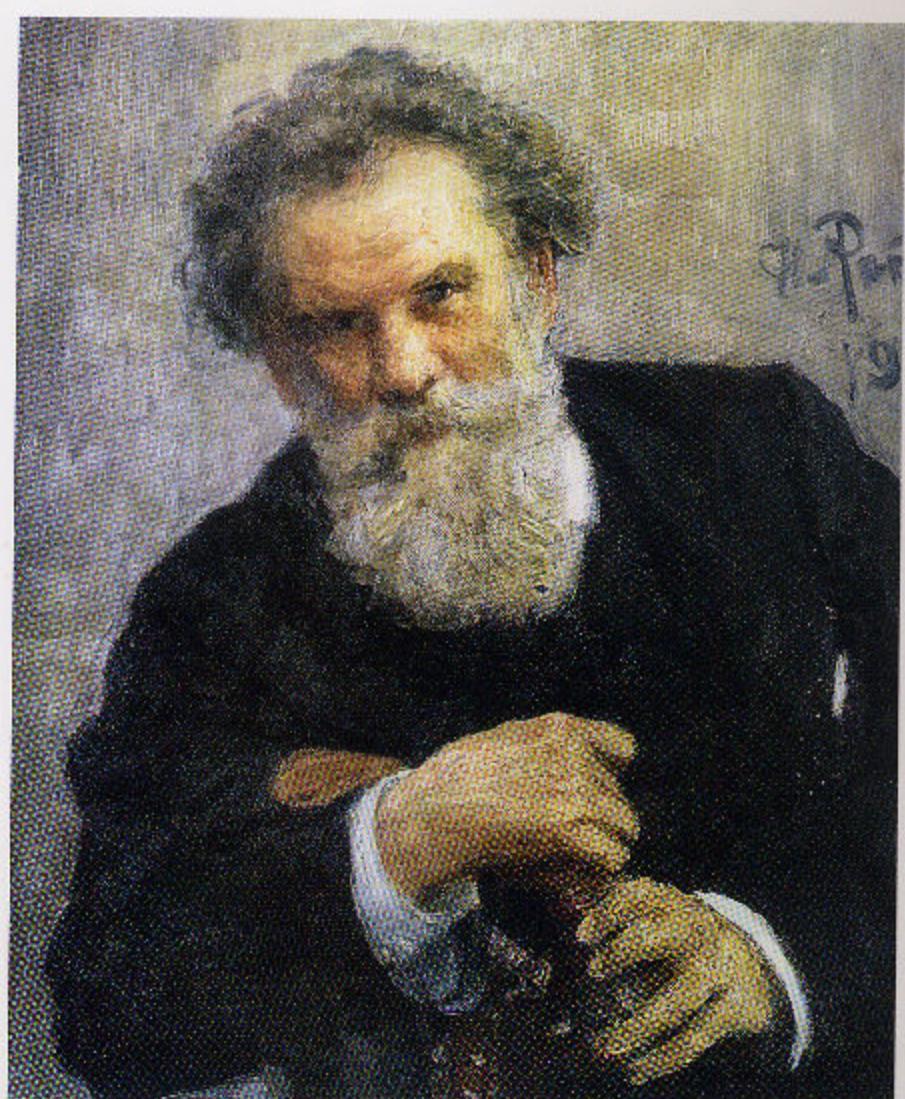
1. Голова
2. Руки
3. Одежда, фон

V. Завершающий этап Соподчинение деталей, обобщение

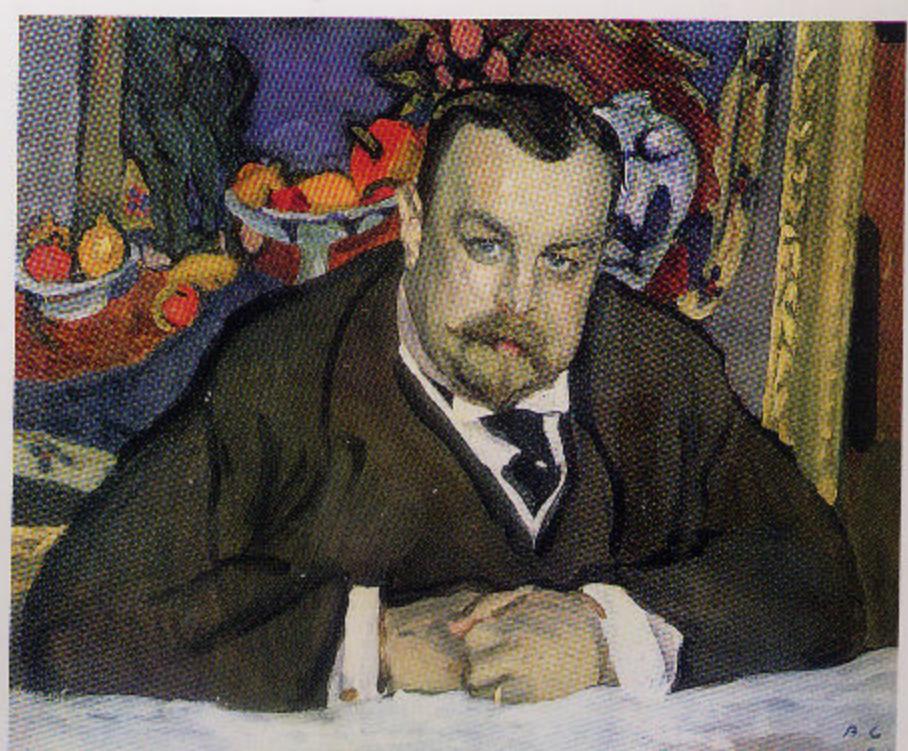
В процессе активной практической деятельности, в зависимости от творческих пристрастий, у каждого художника вырабатывается своя последовательность работы. Хаотическое ведение работы не свойственно профессионалам.

I. ЗАМЫСЕЛ

Глядя на поставленную модель, прежде чем взяться за кисти, необходимо определить для себя, что вызывает интерес в этой постановке. Иногда от студентов слышно, что им не нравится постановка. Это признак лени и ограниченности творческой фантазии. Есть человек, а человек — это целый мир. Раскрытие этого мира — сверхзадача для любого художника. Отсюда должны вытекать композиционные и цветовые решения. Примером могут служить портреты работы Валентина Серова (1, 3) и Ильи Репина (2). Бывает, что модель сразу впечатляет и вдохновляет, но иногда приходится потрудиться, чтобы найти и определить художественный интерес. Научить студентов видеть в обычном прекрасное — одна из задач нашей школы.



2



3



1



3



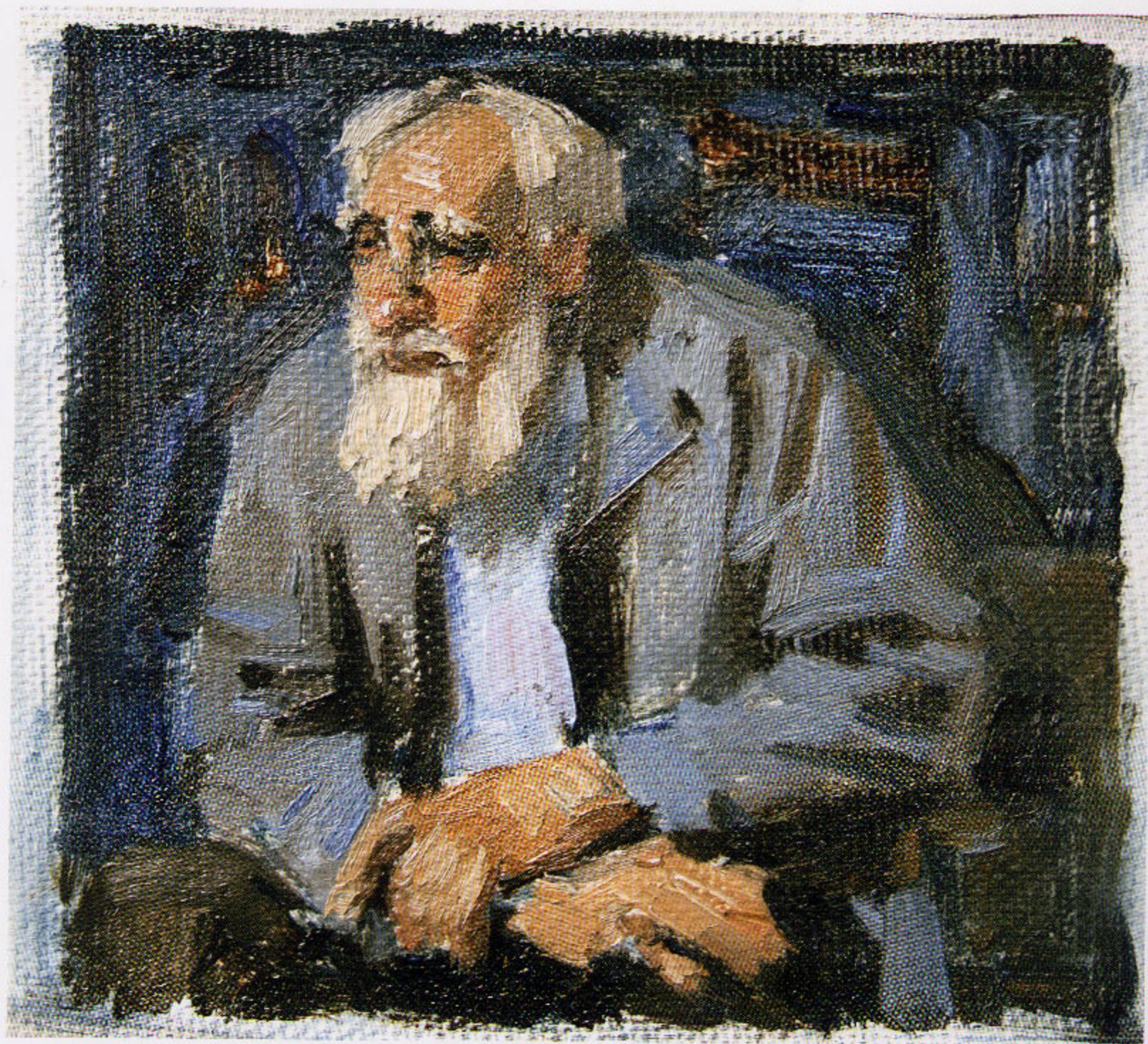
4



Эскиз

Задача эскиза — передать впечатление от будущего портрета. Необходимо задумать психологическую характеристику модели, внутреннее состояние, движение. Учитывая свой замысел, выбрать подходящий формат и включоновать в него изображение.

В приведенных примерах (3, 4, 5) мы видим, как художник Валентин Серов в карандашном эскизе сначала фиксировал свой замысел, стараясь передать впечатление от случайно подсмотренного момента. В другом рисунке с натуры он искал расположение фигуры в формате, выразительные «массы» и силуэты пятен. Глядя на эскизы к парадным портретам Карла Брюллова (1, 2), легко представить завершенное произведение. Без конкретных деталей и портретных черт в них передано внутреннее состояние и настроение портретируемых. Большое значение в эскизе имеет цветовое решение. Мы должны определиться и выбрать краски, наиболее подходящие для этой работы.



II. РИСУНОК УГЛЕМ НА ХОЛСТЕ

Уголь часто использовался на холсте под живопись самыми известными мастерами. Известны рисунки углем, которые начинались как подготовительные для живописи, но, увлекшись работой, художник понимал, что выразил в портрете углем все, что задумал, и оставлял его, не прикасаясь красками. Примером может служить портрет Элеоноры Дузе Ильи Репина (1). У Валентина Серова показателен неоконченный портрет княгини Полины Щербатовой (3).



1



2



3

Для рисунка под живопись на холсте используется древесный рисовальный уголь. Он органично входит в живопись как естественный пигмент; излишки легко удаляются тряпкой. Чтобы не было черноты, следует избегать нанесения большого количества материала.

Сначала намечаем силуэт пятна изображения в формате холста. Решаем две задачи: первая — композиция, вторая — большие пропорции. Затем намечаем силуэты головы, кистей рук, одежды и прочее. В силуэте головы определяем пятно лица, волос. В пятне лица ищем силуэты глазниц, нос, рот. Рисунок ведем по

принципу «от общего к частному». При этом держим в уме знание о конструкции и анатомии. Кисти рук всегда начинаем рисовать с поиска силуэта; при этом обязательно намечаем их вместе с предплечьем. Между кистью и предплечьем существует пластическая связь. Потом работаем внутри силуэта кисти.



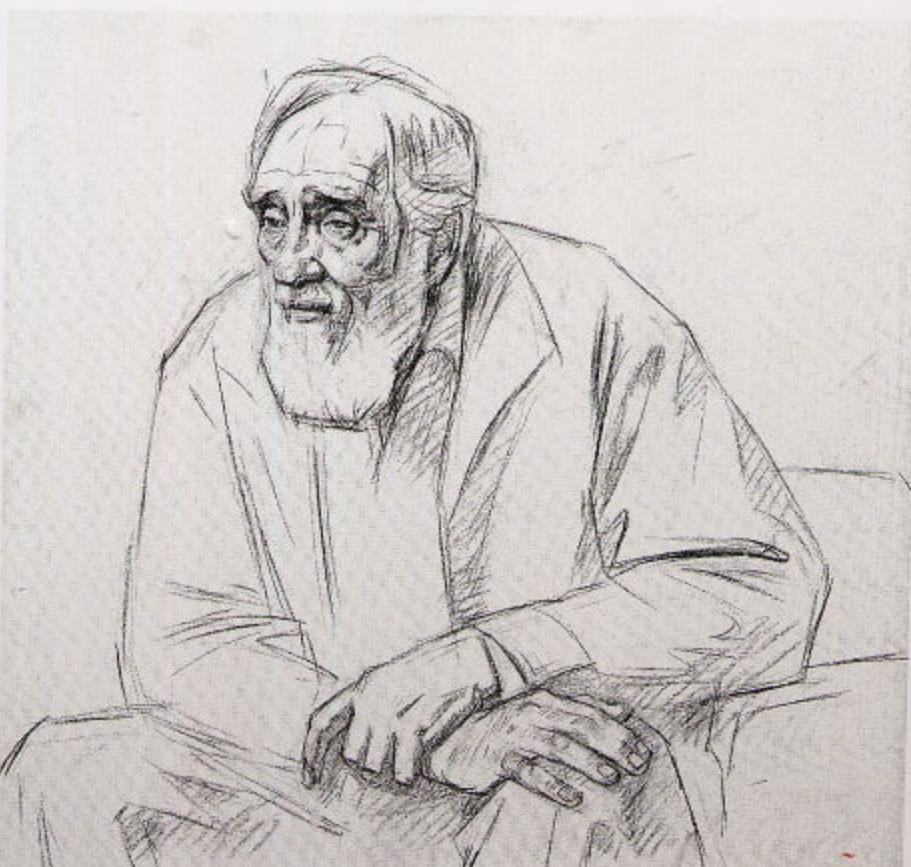
I

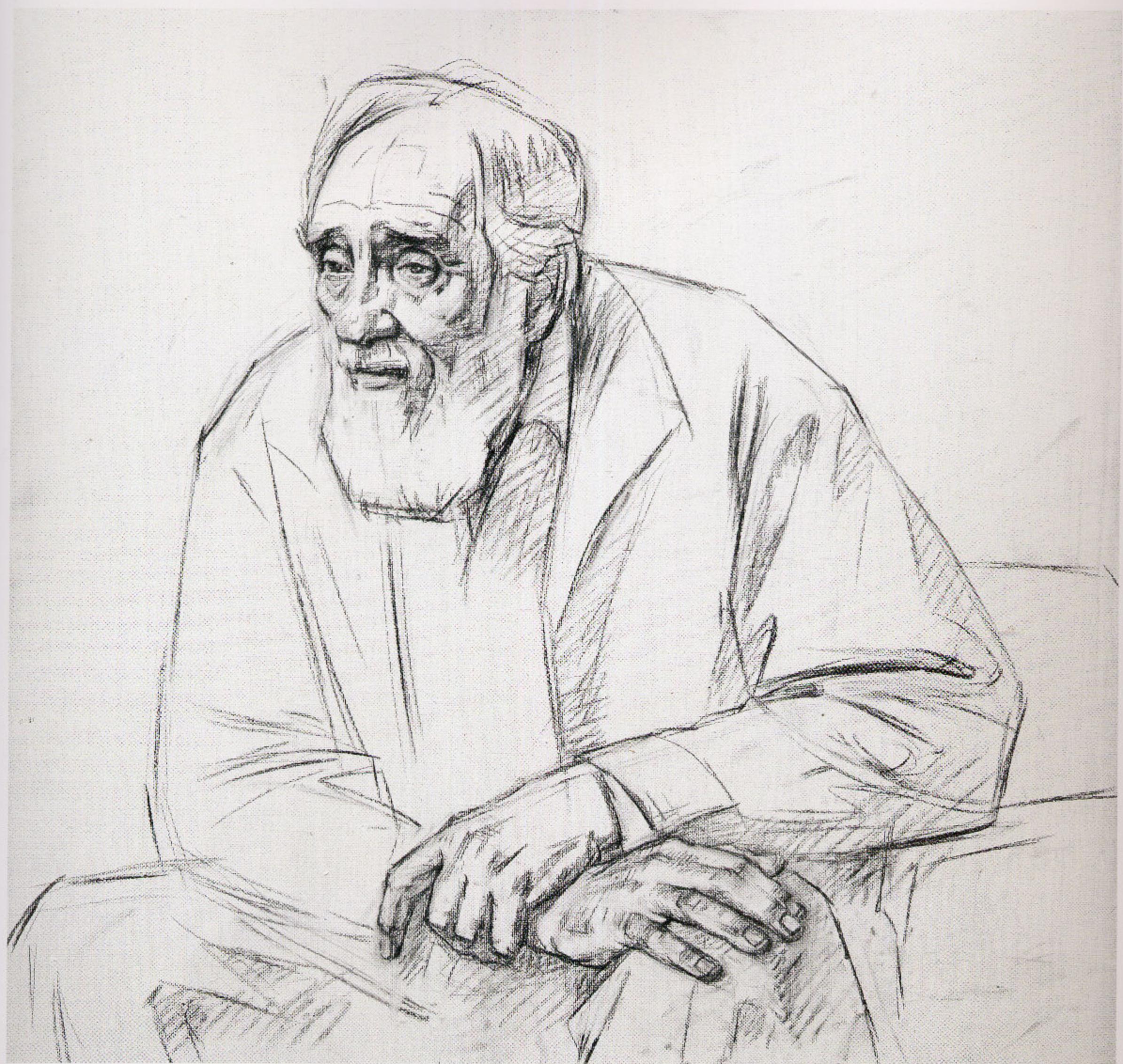


II



III





III. ЦВЕТОВЫЕ ОТНОШЕНИЯ

Раскрытие холста

Иногда угольный рисунок фиксируют. Сегодня продаются специальные фиксативы. Раньше фиксировали жидким раствором снятого молока или сахара. В неоконченной работе английского художника Доу (I) мы видим, как просвечивает угольный рисунок. Золотистая имприматура и большой творческий опыт позволяли художнику вести работу «от куска».

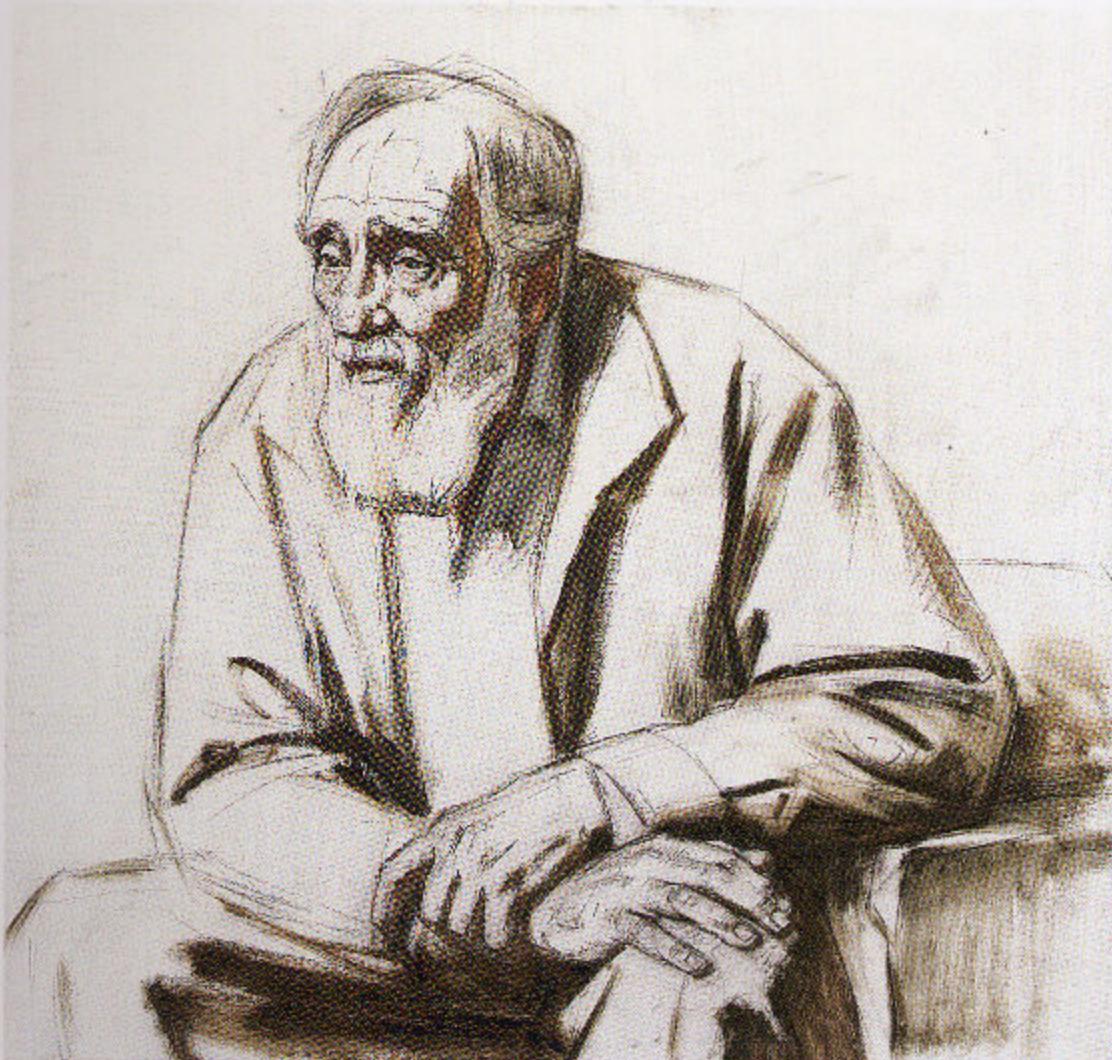
Обычно работу начинают писать с темных мест. Мы, следуя этому принципу, сначала обозначим тени на фигуре. Тем самым одновременно фиксируем рисунок масляной краской. При этом в цветовые замесы можно добавлять умбру

натуральную. Она, как естественный сиккатив, заставит краску высохнуть уже на следующий день. Это позволит нанести на поверхность холста тонкий слой масла и свободно взять цветовые отношения.

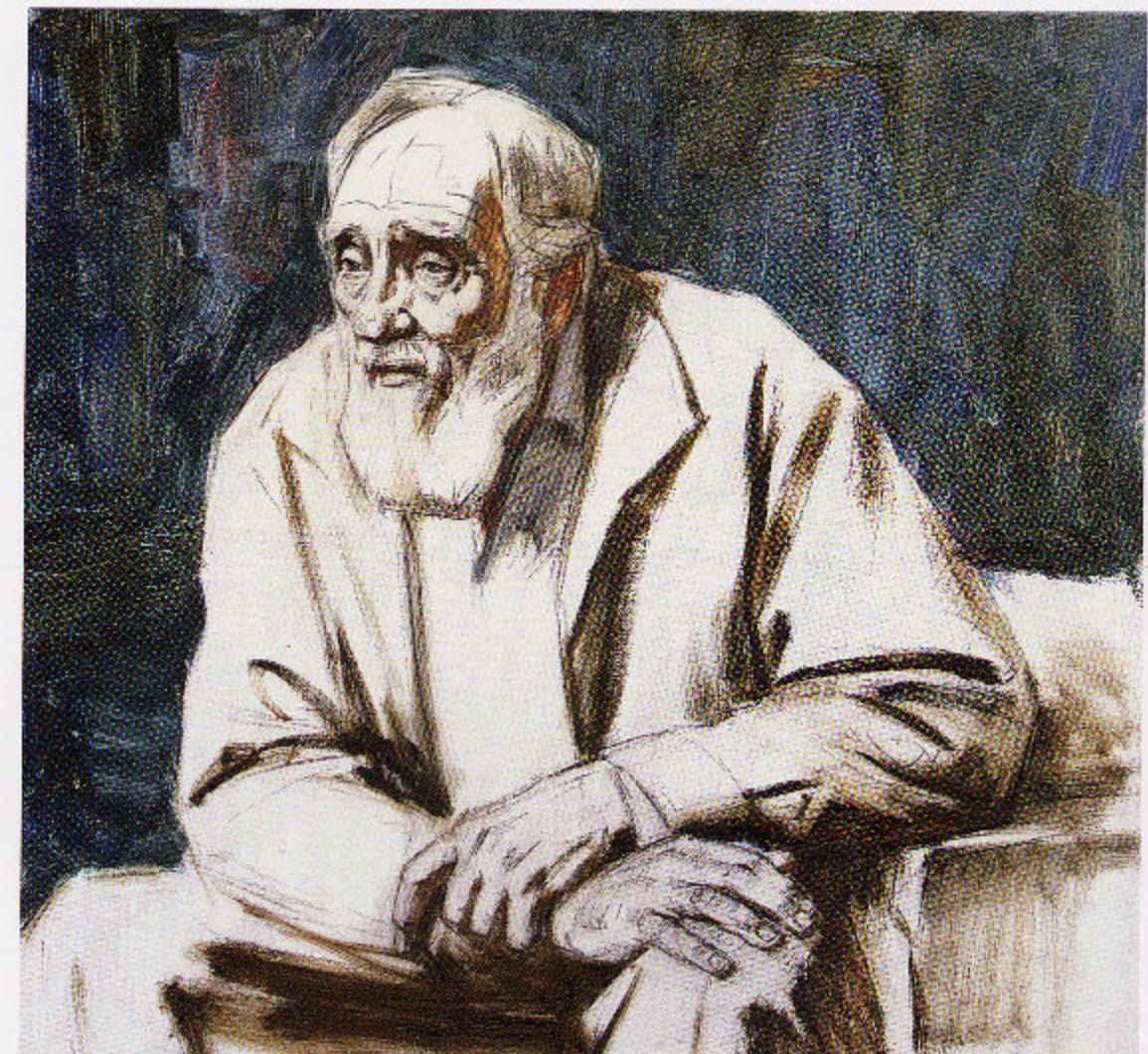
Цветовые пятна начинаем закладывать с фона, потом обозначаем одежду. Лицо и кисти рук лучше брать в последнюю очередь, учитывая цветовое окружение. Начинать наносить цветовые пятна лучше с силуэта, тогда рисунок не сбывается. В портретах главной деталью всегда бывает голова, затем — руки. Одежда и фон им всегда уступают по активности и сделанности.



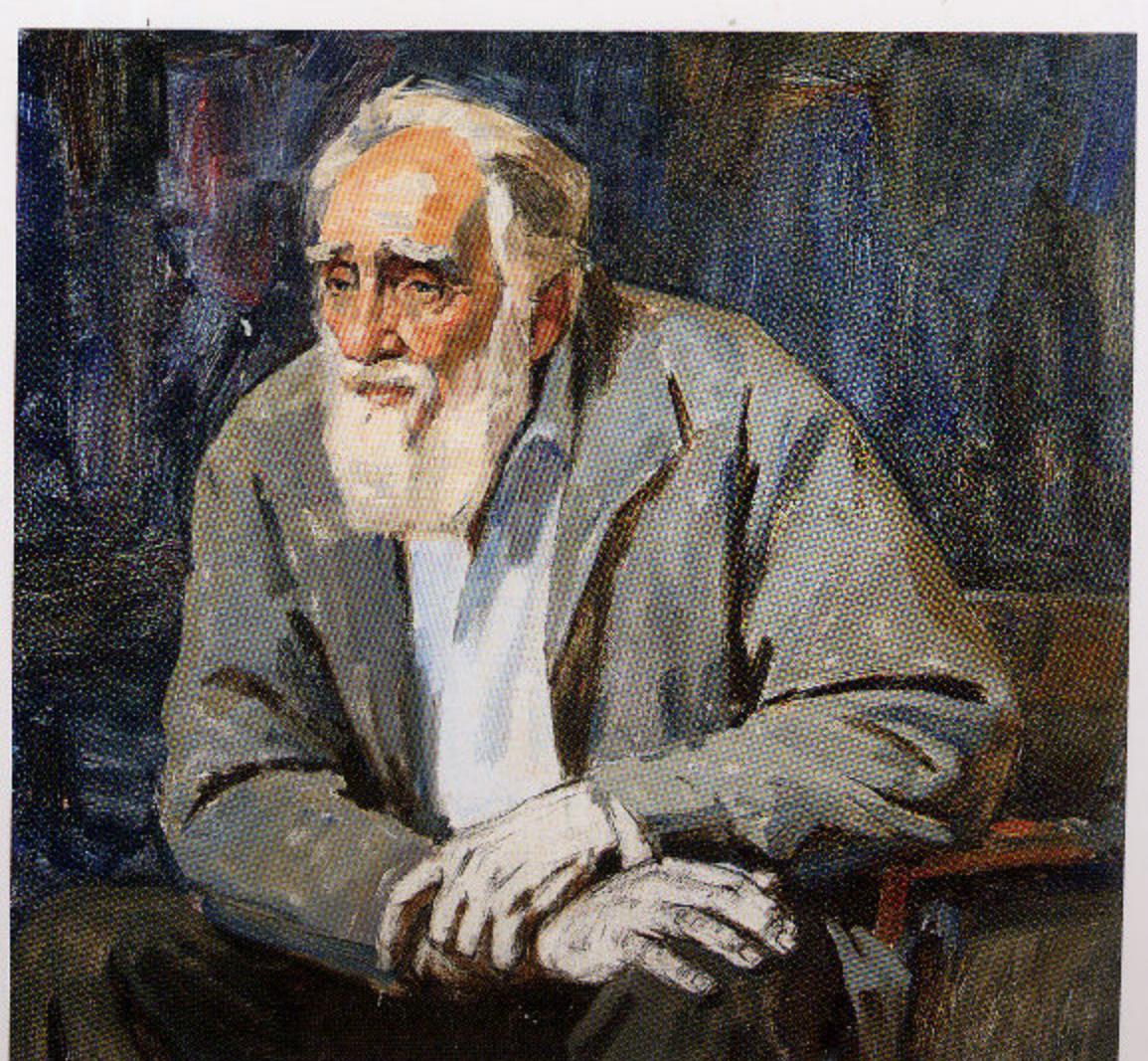
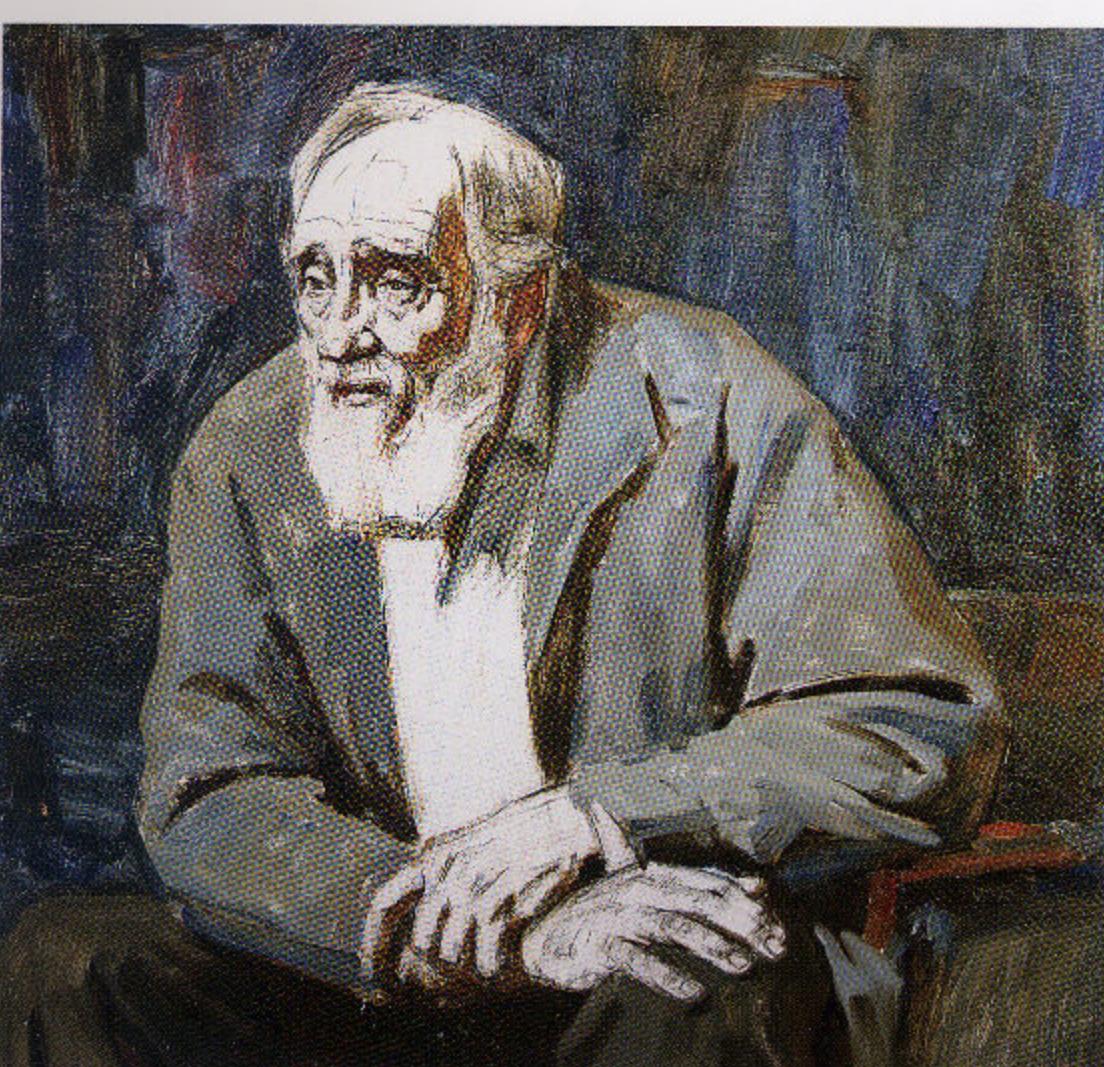
1

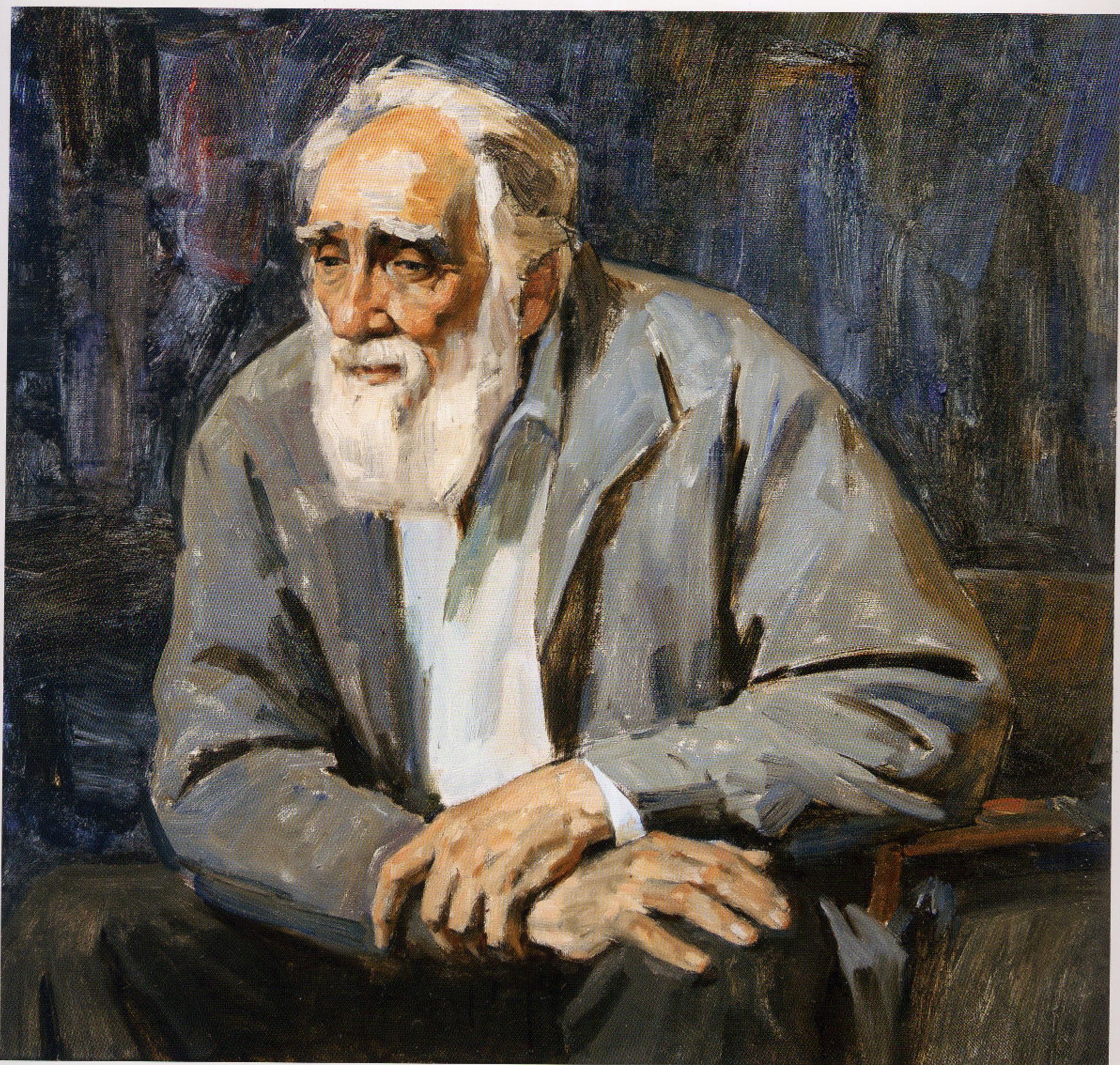


I

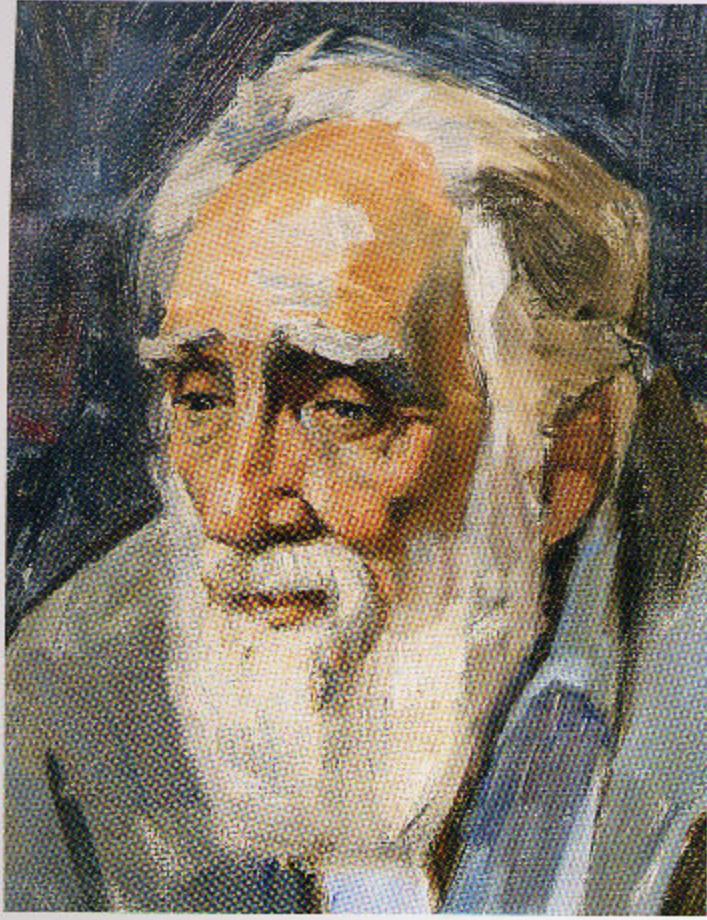


II





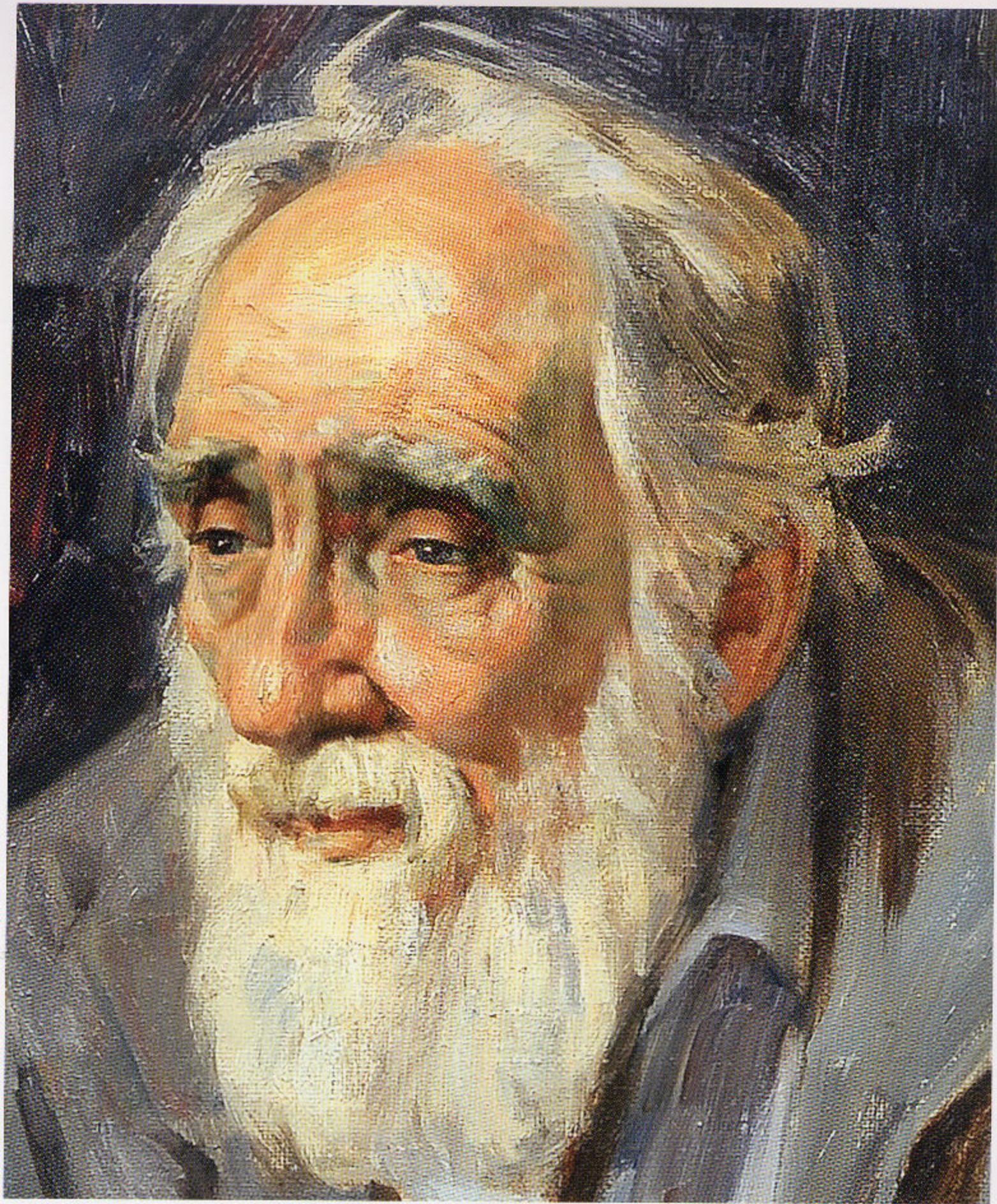
IV. ПРОРАБОТКА ДЕТАЛЕЙ



I. Первая прописка



Схема изменений касаний



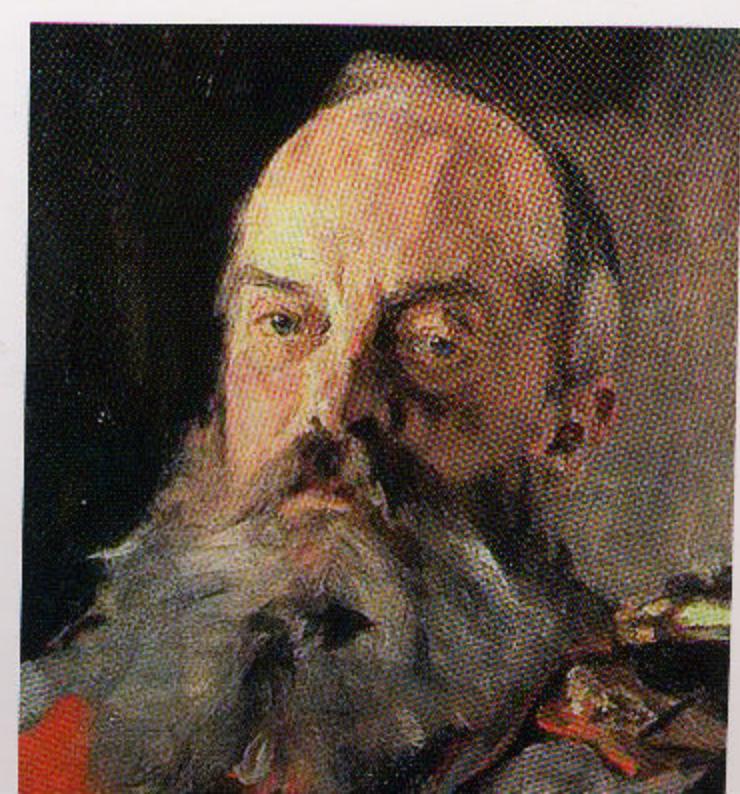
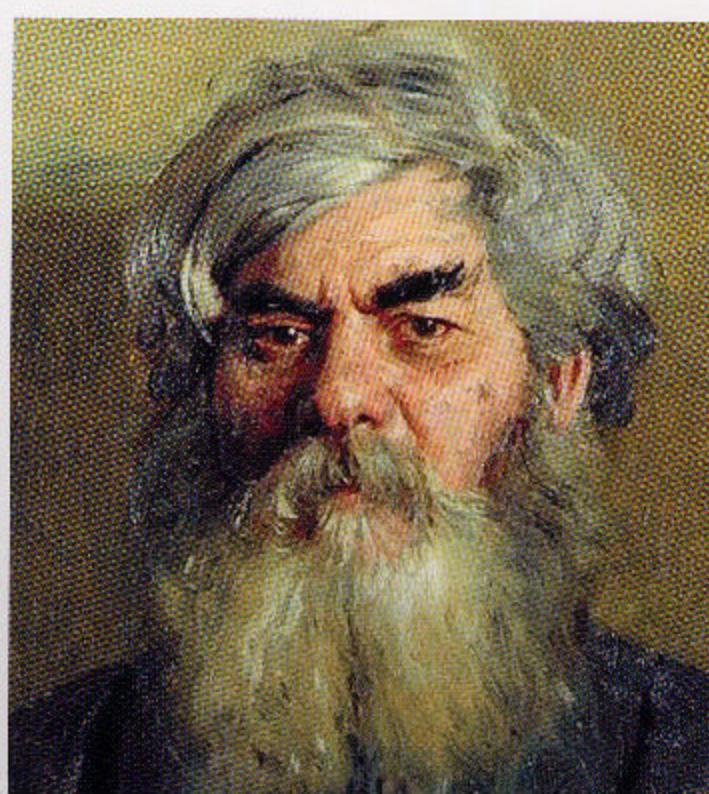
II-III. Уточнение цвета и разбор касаний

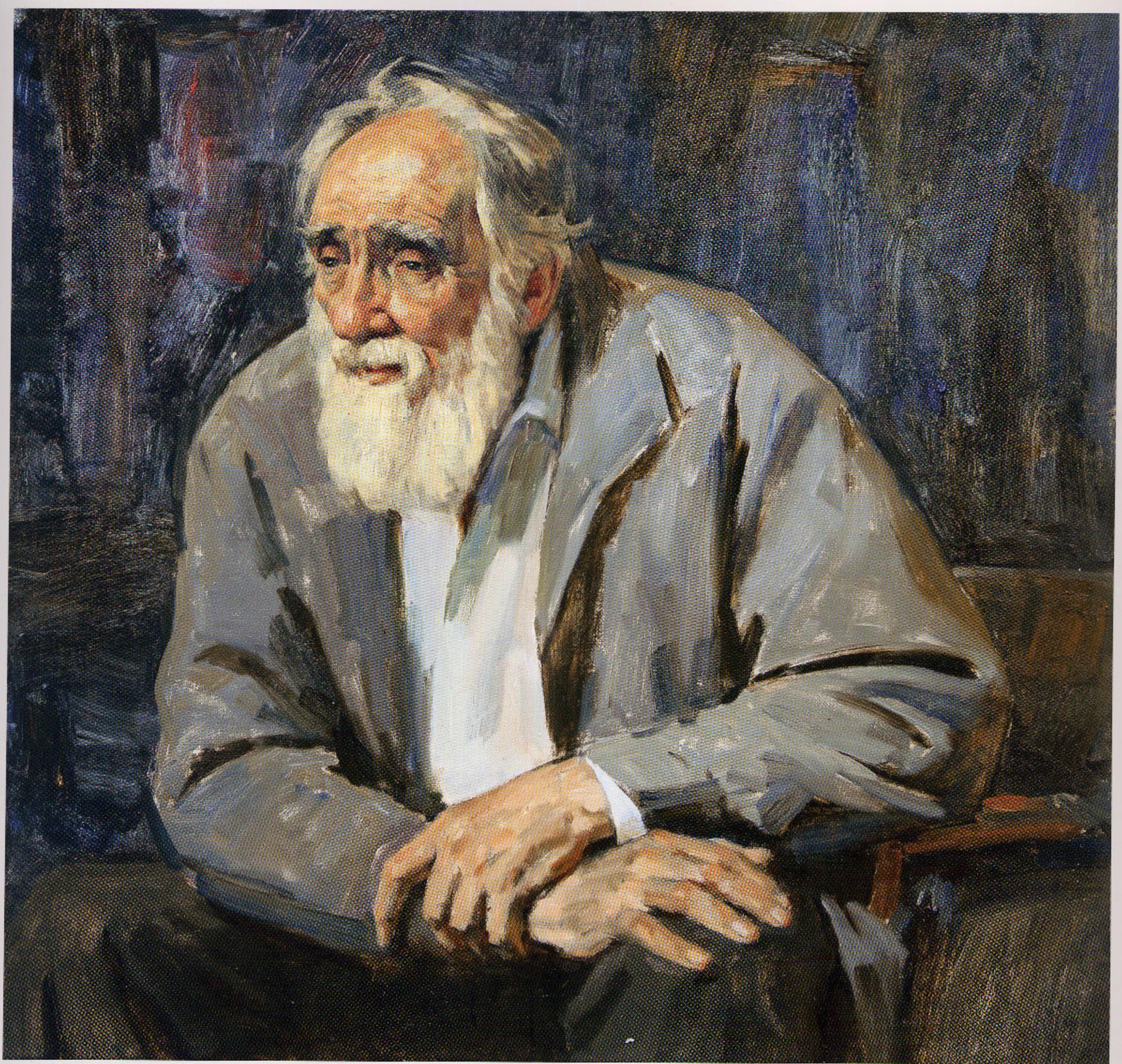
1. Голова

Прежде чем приступить к моделировке детали, необходимо сделать межслойную обработку. Это предохранит краску от прожухания и позволит ей органично ложиться на уже подсохший слой. Межслойную обработку можно выполнить тройником, на котором мы пишем, или ретушным лаком для живописи. Моде-

лировку головы начинаем с уточнения цвета. Для того чтобы увидеть цвет, смотрим широко: в глаза должны попадать не только голова, но и фон с одеждой. Раскладывая цвет на форме, при необходимости уточняем характер и пропорции. Уточнив цвет, придаем пятнам форму, разбирая касания по силуэту.

Основная информация о форме находится на силуэте пятна. Внутри пятна, касания между полутонами разбираются по мере необходимости, исходя из замысла. Это можно увидеть в портретах известных мастеров: Рембрандта (1), Ильи Репина (2), Валентина Серова (3).







I. Первая прописка

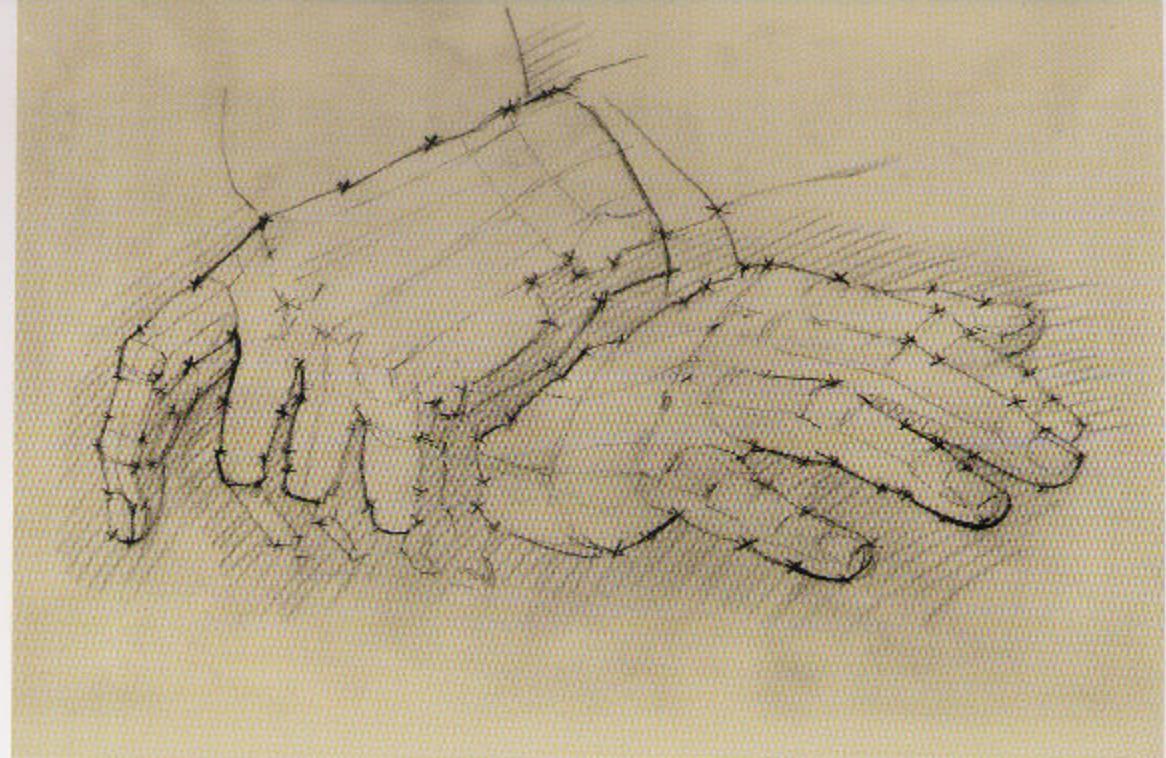
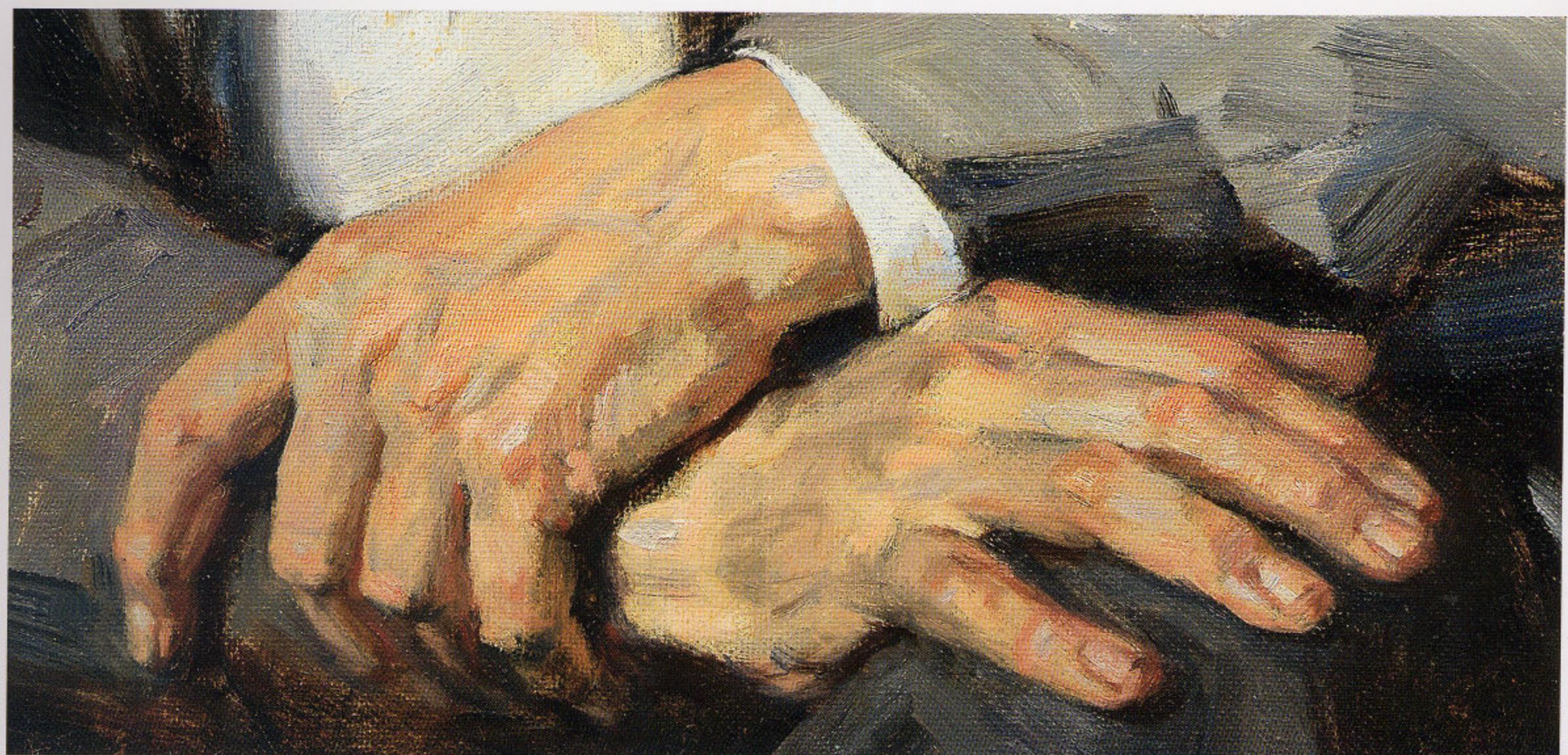


Схема изменений касаний



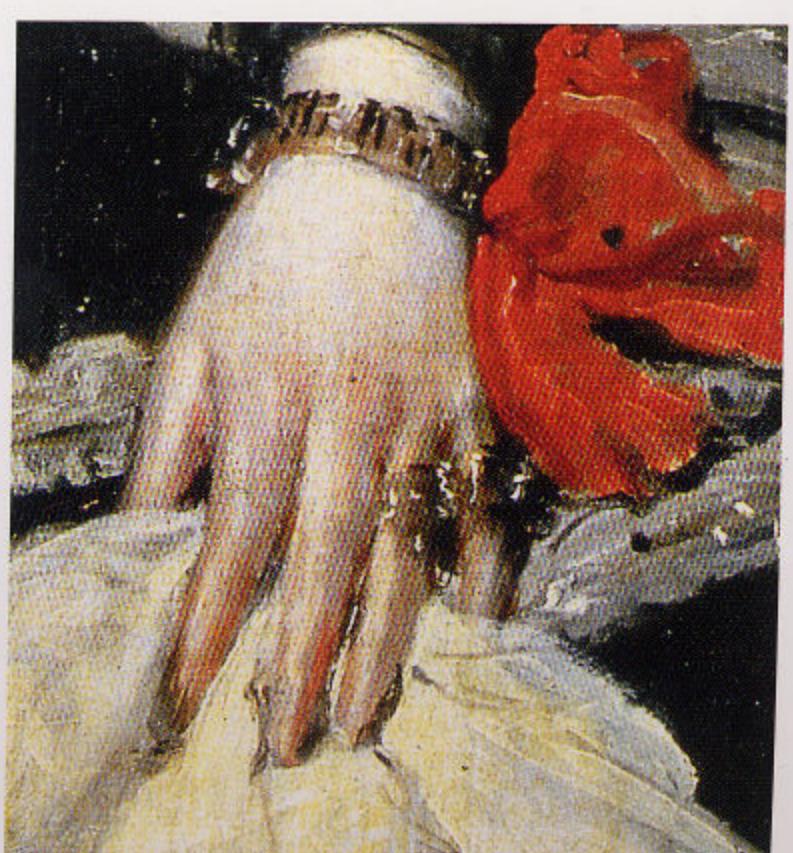
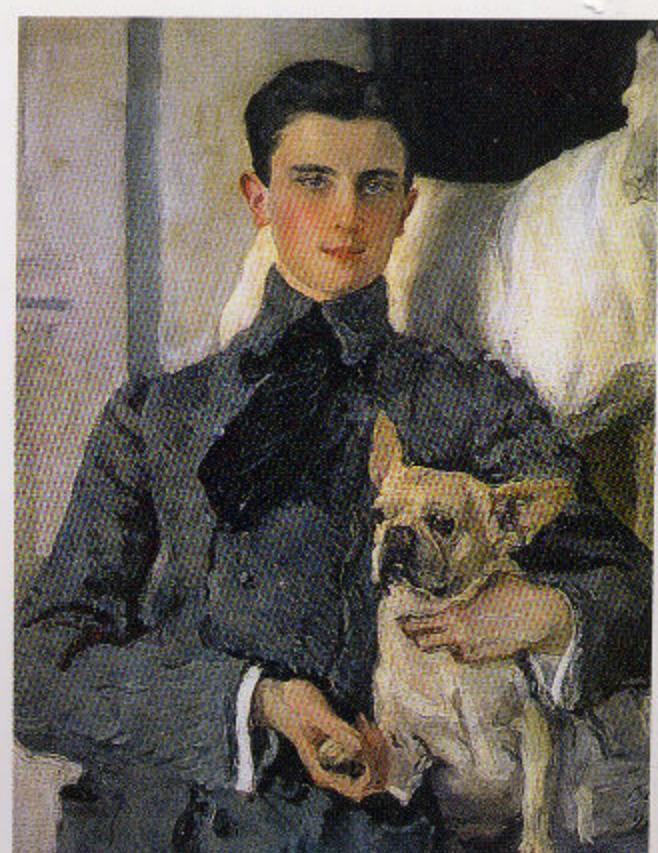
II-III. Уточнение цвета и разбор касаний

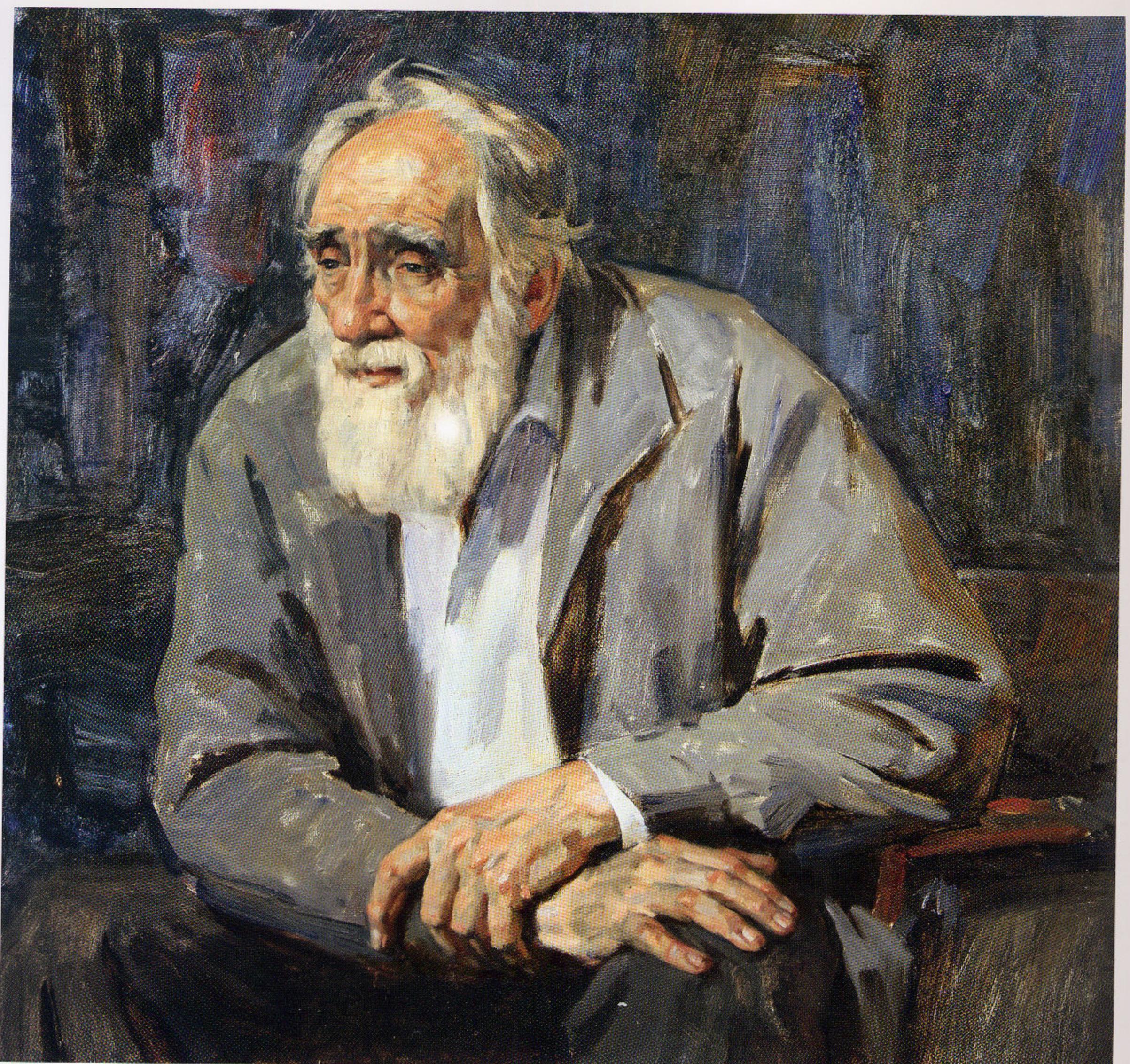
2. Руки

Руки в портретах всегда уступают голове. Даже в очень сделанных портретах, таких как у Гольбейна (1), они подчиняются тонально. У Валентина Серова (2) подчинение происходит за счет степени сделанности. Хочется обратить внимание

на его очень внимательное отношение к силуэту рук. Проработка внутри пятна всегда уступает силуэту. Это мы видим у Веласкеса (3) и других художников. Уточнив цвет, начинаем моделировку формы с разбора касаний по

силуэту. Чтобы увидеть разницу в касаниях, необходимо смотреть шире, так же как при уточнении цвета. Разбираем касания внутри пятна, насколько это нужно, и следим за теплохолодностью.







I. Первая прописка

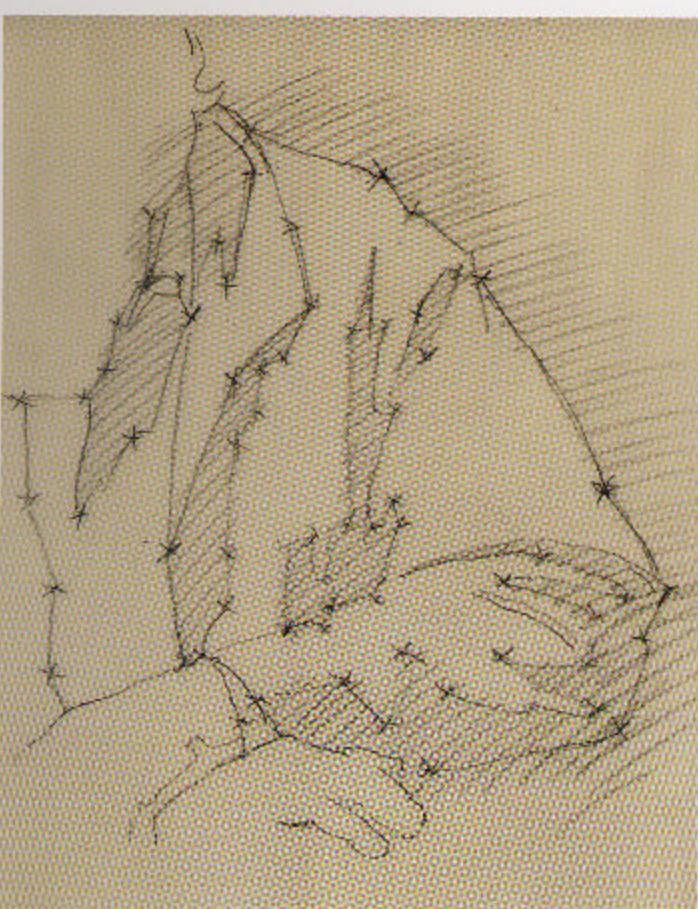


Схема изменений касаний



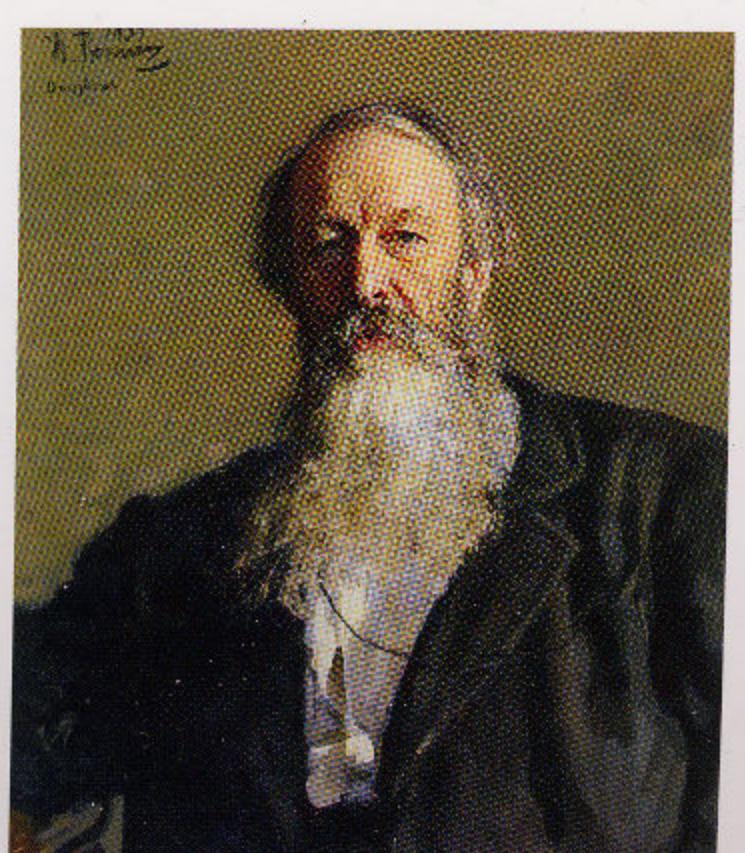
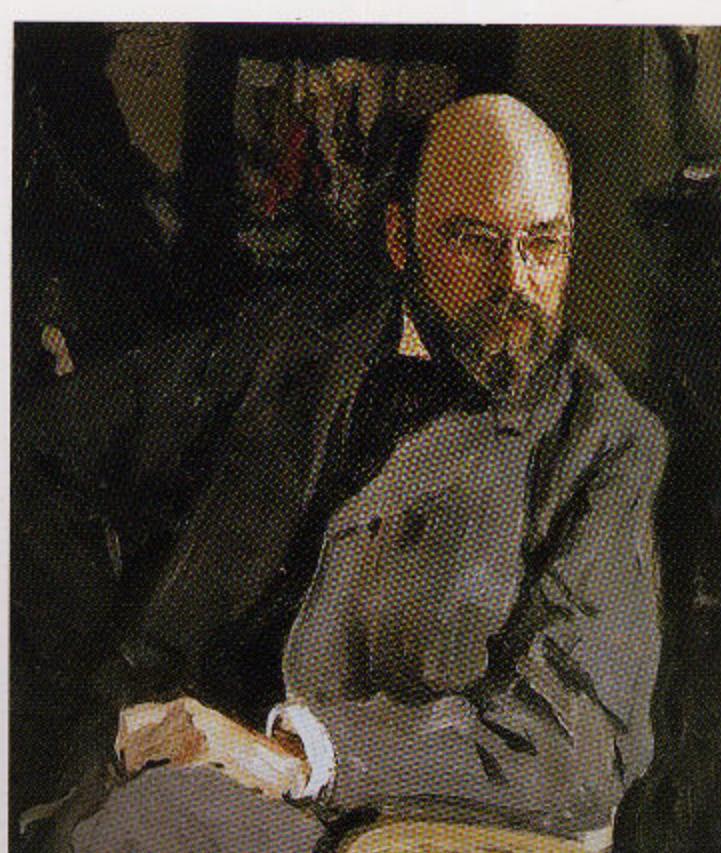
II-III. Уточнение цвета и разбор касаний

3. Одежда, фон

Одежда является фоном для головы и рук, поэтому она должна уступать им по степени проработки. Уточнив цвет, разбираем касания пятна одежды по силуэту и по границе светотени. Обращаем внимание на тональную растяжку между участками одежды. Помним,

что в живописи каждое цветовое пятно должно иметь свою фактуру. Разница фактур придает картинам ощущение жизни и декоративное звучание. Этую разницу можно увидеть как в тщательно сделанных портретах Гольбейна (1), так и в широко написанных работах Ильи

Репина (3) и Валентина Серова (2). Фон в этой работе мы трогать не будем. Уточним только касания к креслу, на котором сидит модель. Широко нанесенная фактура фона будет усиливать ощущение сделанности головы и рук.





V. ЗАВЕРШАЮЩИЙ ЭТАП

Соподчинение деталей, обобщение

Чтобы добиться ощущения цельности и завершенности, возвращаемся к главной детали и уточняем ее. Автоматически она становится главнее окружения. Чрезмерно звучащие участки фона, если они мешают главному, можно пригасить после межслойной обработки.



1



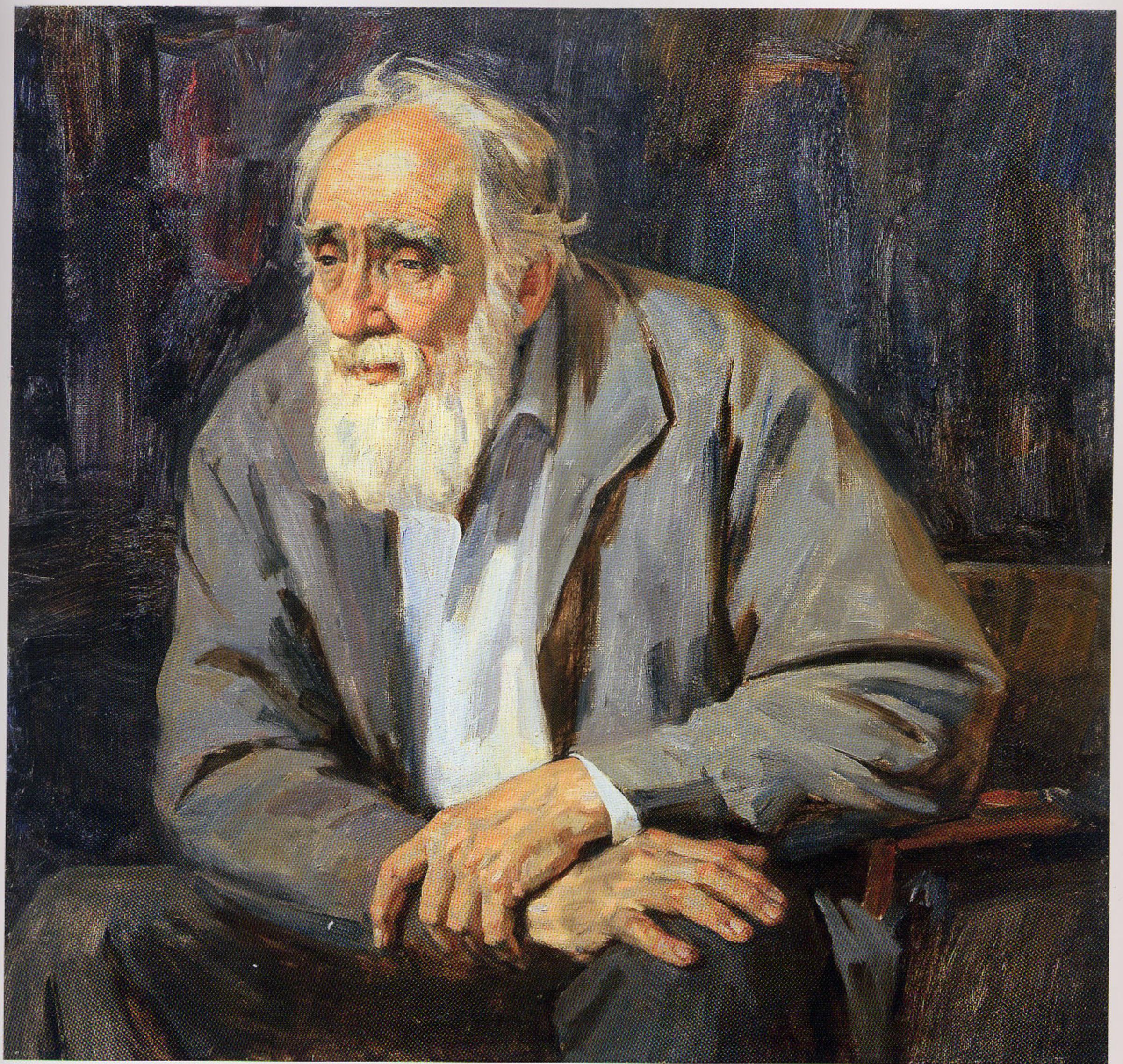
2



3

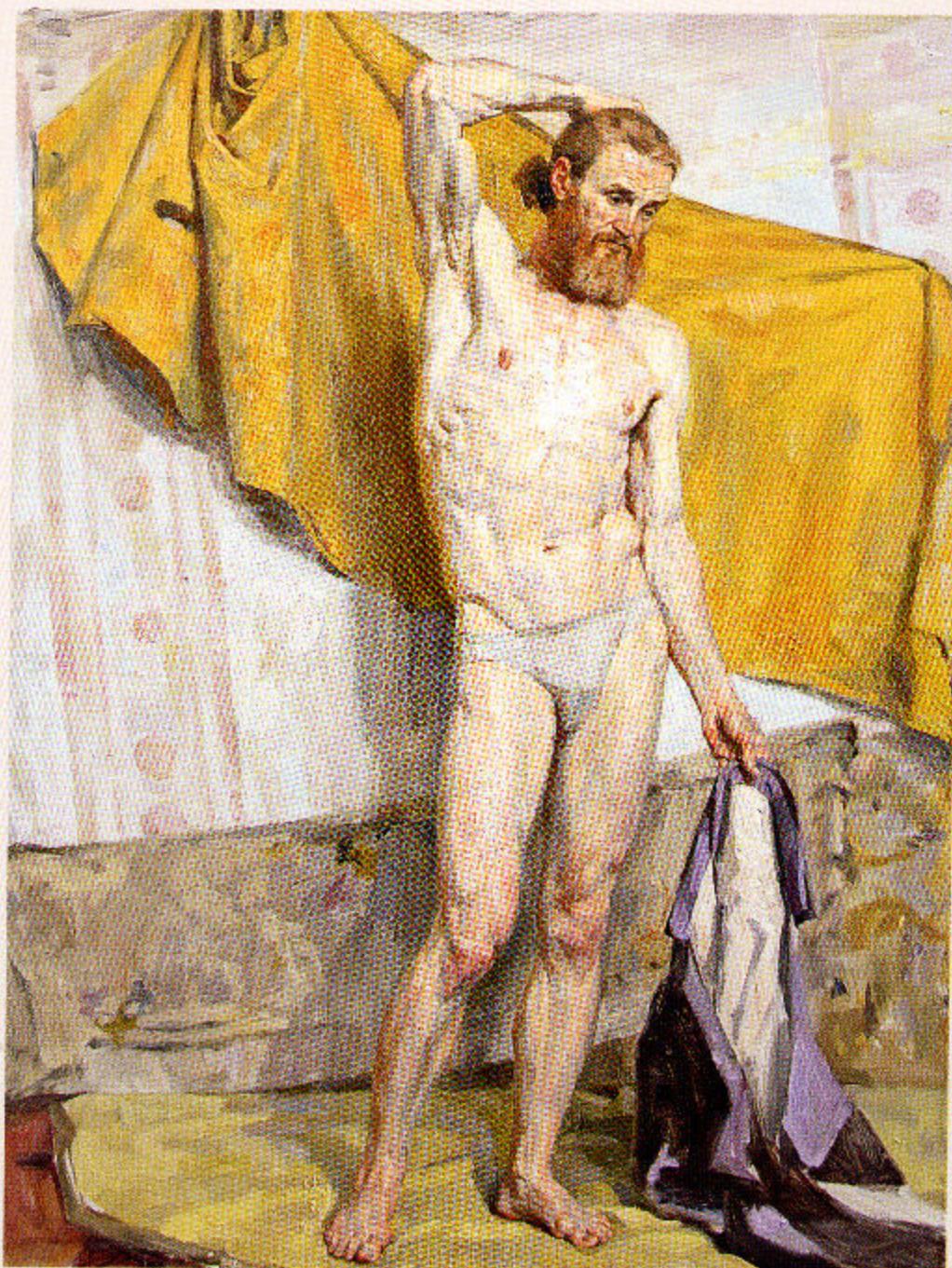
Молодые художники должны научиться находить творческий интерес в окружающей их жизни. Примером могут служить портреты Филиппа Малевина. Он запечатлел своих товарищей по мастерской во время обучения в Академии художеств. Сегодня портреты Константина Сомова, Анны Остроумовой-Лебедевой (1, 3) и других находятся в Русском музее.

Отец Николая Фешина в овчинном тулупе, случайно присевший на краю дивана, также послужил моделью для создания замечательного портрета (2).





ФИГУРА



ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ВЕДЕНИЯ РАБОТЫ



I. Замысел

Эскиз

II. Рисунок углем на холсте

Фиксация рисунка

III. Цветовые отношения

Раскрытие холста

IV. Проработка деталей

1. Торс
2. Голова
3. Таз, рука
4. Колени
5. Стопы
6. Фон

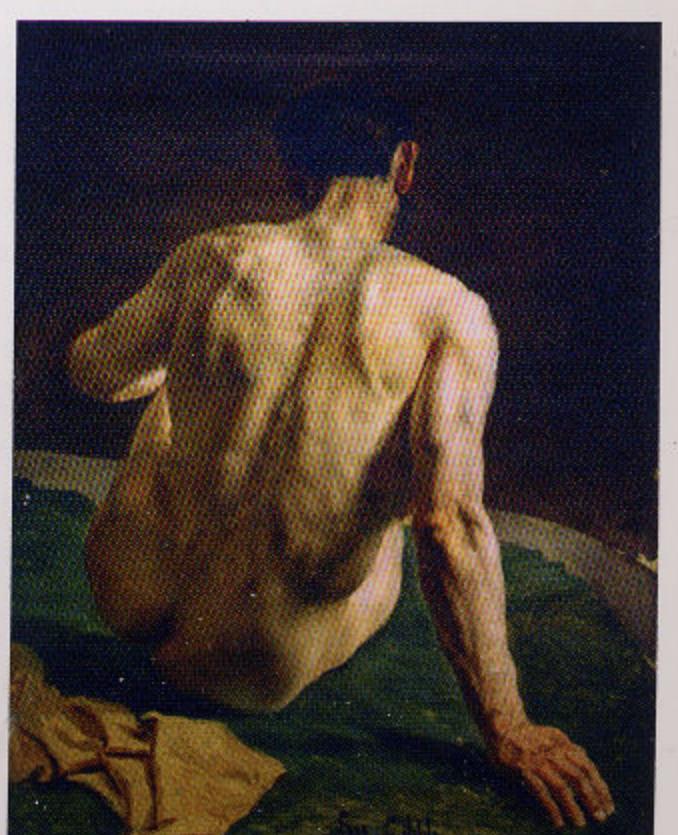
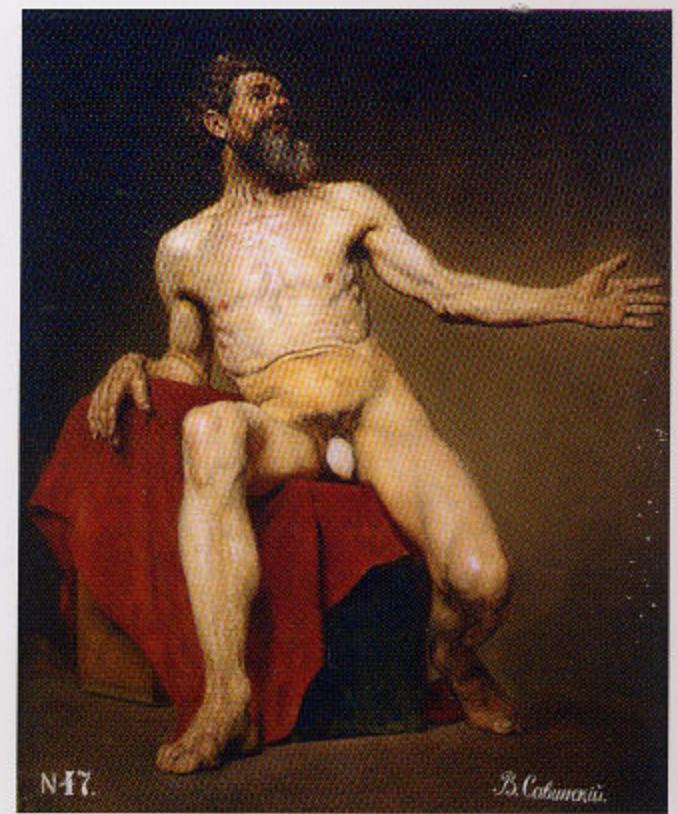
V. Завершающий этап

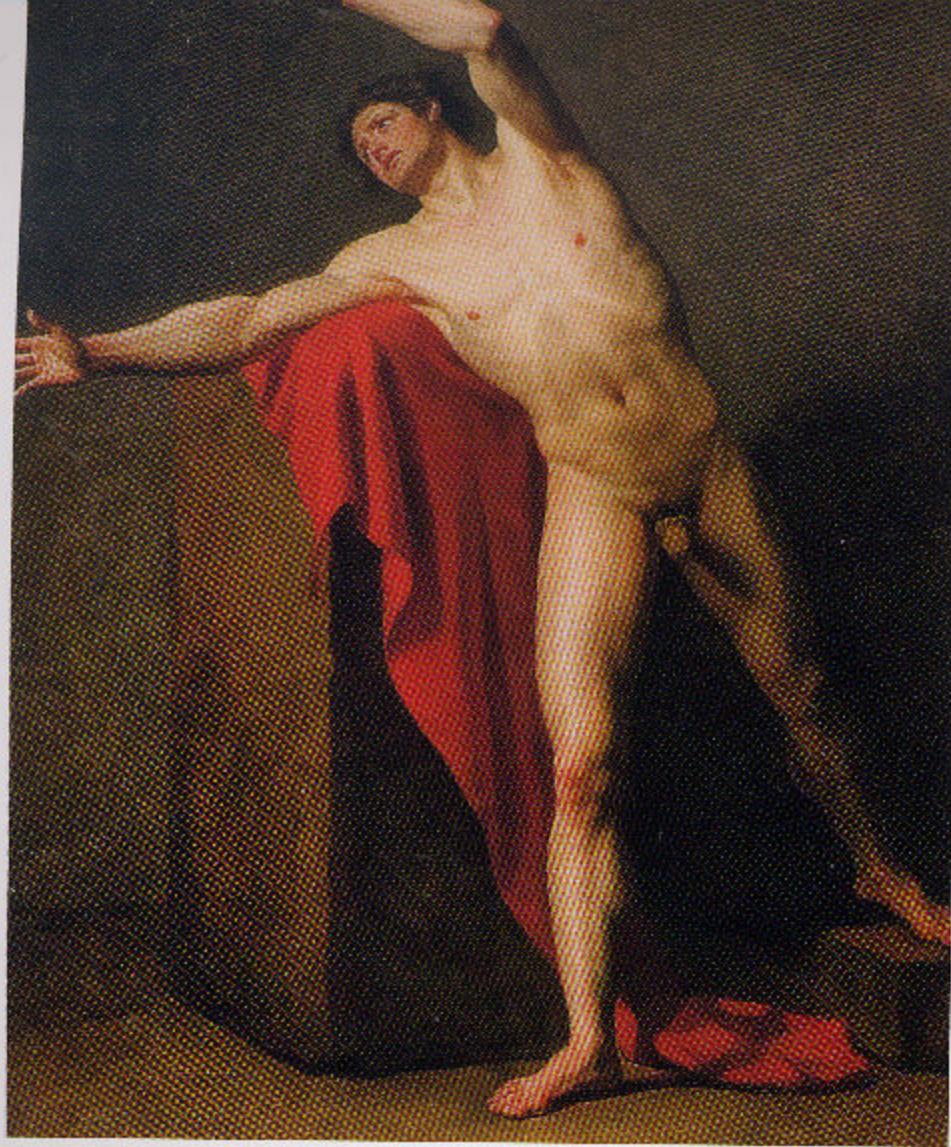
Соподчинение деталей, уточнение цветовых отношений, обобщение

Несмотря на то что в живописи активно работают чувства и эмоции художника, для достижения успеха необходима определенная последовательность ведения работы.

I. ЗАМЫСЕЛ

Задумывая постановку для студентов, преподаватель создает цветовую ситуацию, ищет интересное пластическое движение для модели, при помощи драпировок задает различные массы пятен, ритмы и фактуры. Задача студента — на основе впечатления от постановки задумать свою работу. Не должно быть бесчувственного срисовывания. В приведенных примерах видно, насколько неравнодушно относились к учебным работам студенты Академии художеств прошлых лет (1–3). Живопись — это чувство, записанное на холсте при помощи красок. Замысел фиксируем в небольшом эскизе.

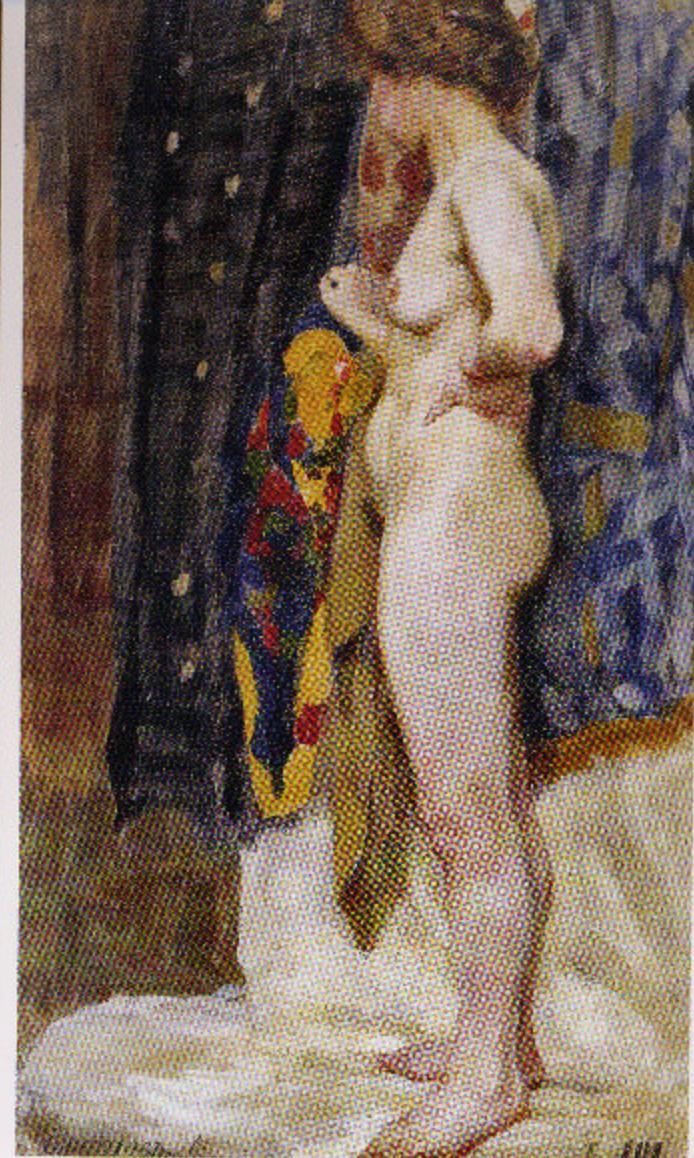




1



2



3

Основным средством обучения в академической системе является постановка фигуры человека в определенной цветовой среде. Интересно проследить, как в разное время в зависимости от господствовавшего стиля менялись постановки и задачи, которые решали студенты в своих работах.

В работе Александра Иванова (1) мы видим натурщика, поставленного в сложном движении, напоминающем Прометея, прикованного к скале. Фон условный, коричневый, и только одна красная драпировка вносит драматический цветовой аккорд. Это время раннего классицизма. Тогда цвет не имел ведущего значения в живописи, зато рисунку отводилась

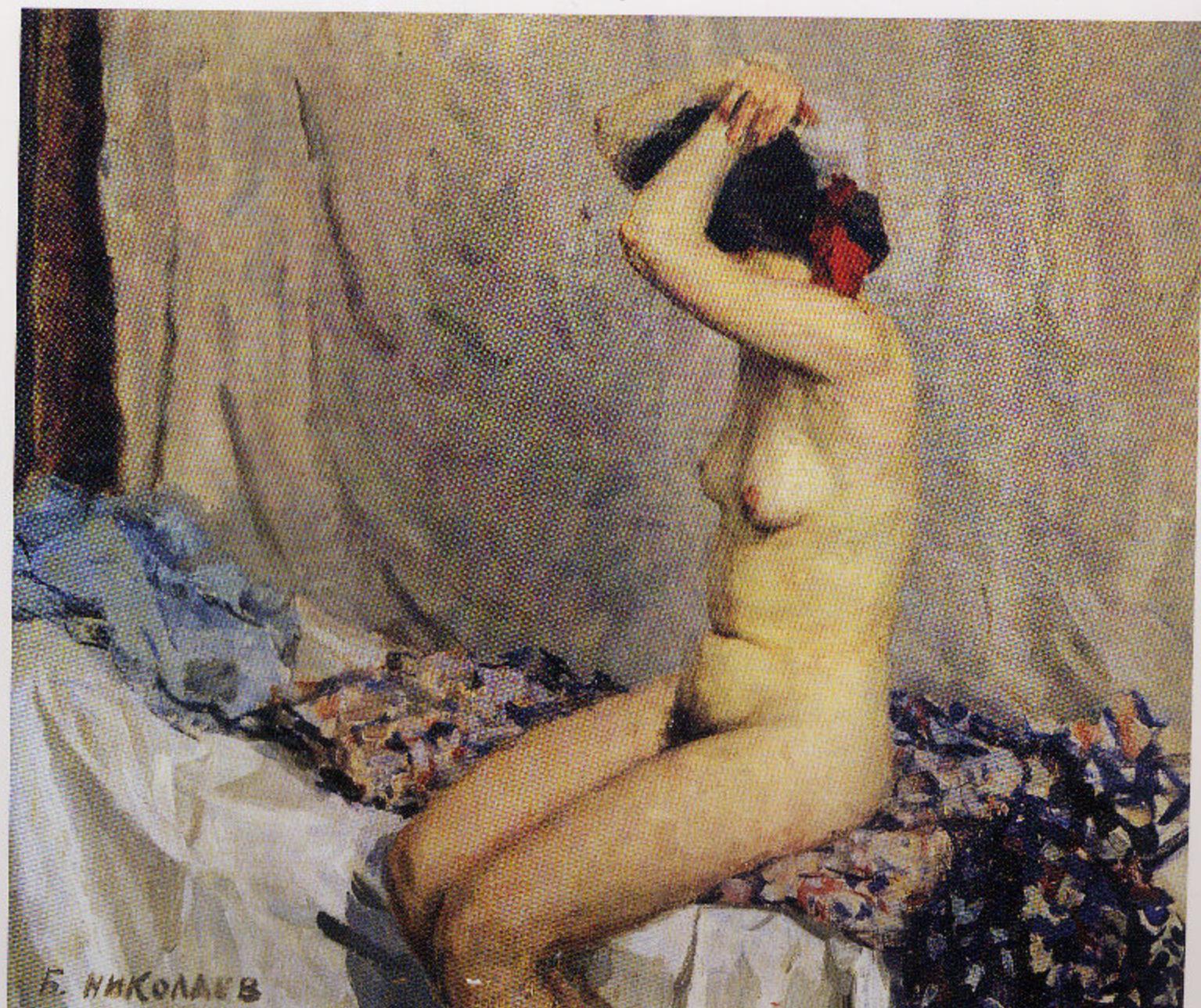
большая роль. Мы видим, как тщательно промоделированы формы, лицо стилизовано под античное и передано выражение страдания. Видно, что автор отталкивался от античного образца.

В работе Андрея Рябушкина (2) можно также увидеть условный коричневый фон, красную драпировку на постановочных кубах и такую же внимательную моделировку формы. Видна разница с предыдущим автором в трактовке формы. А. Иванов идеализирует формы: натурщик напоминает античную скульптуру. А. Рябушкин увлечен разбором живой формы. Перед нами — русский крестьянин крепкого сложения. Очевидно влияние передвижников на учебный процесс.

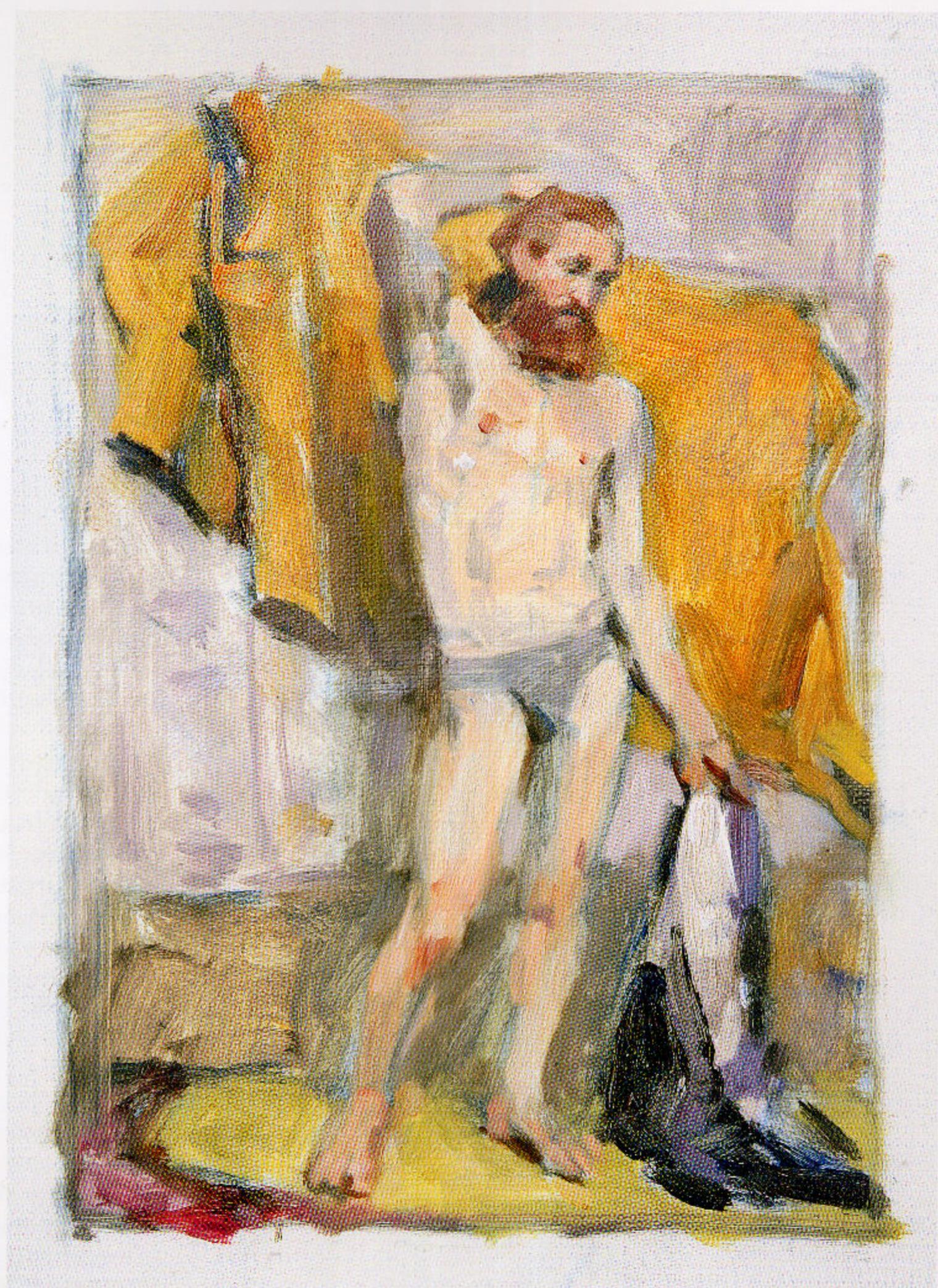
В учебной работе Леонида Евреинова (3), созданной в начале XX века, моделировка формы уступает цветовым задачам. Выбирая постановку, преподаватель при помощи драпировок создает цветовую ситуацию для модели. Задача студента — взять цветовые отношения, которые бы вызывали эмоции у зрителя, передать впечатление цветовой гармонии. В этой постановке заметно влияние импрессионизма. Замечательный этюд Бориса Николаева (4) может служить примером выполнения живописных задач, которые ставила перед студентами художественная школа советского периода.

ЭСКИЗ

Свой замысел художник обычно фиксирует в эскизе. Используя минимум средств, мы должны передать впечатление от постановки, взять цветовые отношения, наметить движение фигуры, определить количество и соотношение цветовых пятен. Эскиз должен передавать впечатление завершенной работы. Определяем какими красками будем писать эту работу; их должно быть не слишком много, 5–7. Для эскиза лучше использовать остатки грунтованного холста, на котором будет писаться работа, так как краски на разных грунтах, а также основах, ведут себя по-разному.



Б. НИКОЛАЕВ



II. РИСУНОК УГЛЕМ НА ХОЛСТЕ

Фиксация рисунка

Рисунок в этой работе мы выполняем углем и фиксируем его темперной краской. Обводить рисунок будем тонкой круглой колонковой кистью. Цвет темперы лучше взять красно-коричневый. Контурная линия часто попадает в тени и складки кожи; они всегда теплые. Контуры рисунок красно-коричневой краской можно увидеть в работах Карла Брюллова, Александра Иванова и многих других художников XIX века. Рисунок темперой под масляную живопись можно наблюдать еще у Яна Ван-Эйка в неоконченной картине «Святая Варвара» (1). Широко использовалась фиксация рисунка водными красками в многофигурных картинах Бориса Иогансона и других советских художников. В этюдах с натуры этот прием используется

редко. Здесь мы упоминаем о нем в связи со следующей проблемой многих студентов: сосредоточившись на цвете, они часто сбивают рисунок, а исправляя рисунок — уничтожают живопись. Водяные краски не растворяются маслом или разбавителями. Поэтому, закрепив рисунок темперой или тушью, можно, не боясь за рисунок, сосредоточиться на цвете.

После первой прописки рисунок будет просвечивать через масляную краску. После второй — он исчезает. Создается эффект картинок-раскрасок для маленьких детей: как бы активно они ни работали карандашами, рисунок не сбивается. Рисунок под водяную краску на холсте лучше делать углем, он легко удаляется тряпкой.



1



I



II

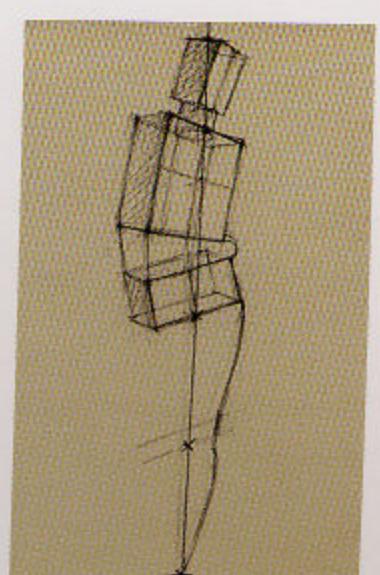


Сначала размещаем силуэты пятен фигуры и драпировок в формате. Не обращая внимания на детали, решаем композиционную задачу и задаем большие пропорции. Далее в силуэте фигуры ищем силуэт торса, головы и прочее.

Полезно иметь знание о классических пропорциях. Серединой мужской фигуры является лобковая кость, у женской фигуры она располагается чуть ниже. Если верхнюю часть разделить пополам, то граница пройдет по соскам. Разделив пополам верхнюю четверть, получим высоту головы. Нижняя половина фигуры делится пополам головкой большой берцовой кости.

Движение фигуры создают средняя линия и смещение осей, которые проходят через опорные точки грудной клетки, таза, головы и коленей. Для фигуры, стоящей с опорой на одну ногу, большое значение имеет центр тяжести. Чтобы возникло ощущение устойчивости, вертикаль, проведенная через ярмную ямку, должна пройти через основание голени опорной ноги.

Эта вертикаль важна и для движения головы.
Необходимо проверить, через какую точку она проходит (глаз, ухо, нос и т. д.).





III. ЦВЕТОВЫЕ ОТНОШЕНИЯ

Раскрытие холста



1



2



3

В живописи с натуры большое значение имеют цветовые отношения. Несколько пятен, присутствующих в нашей постановке, необходимо взять в цвете так, чтобы они будили у зрителя чувства и вызывали ощущение гармонии.



I



II

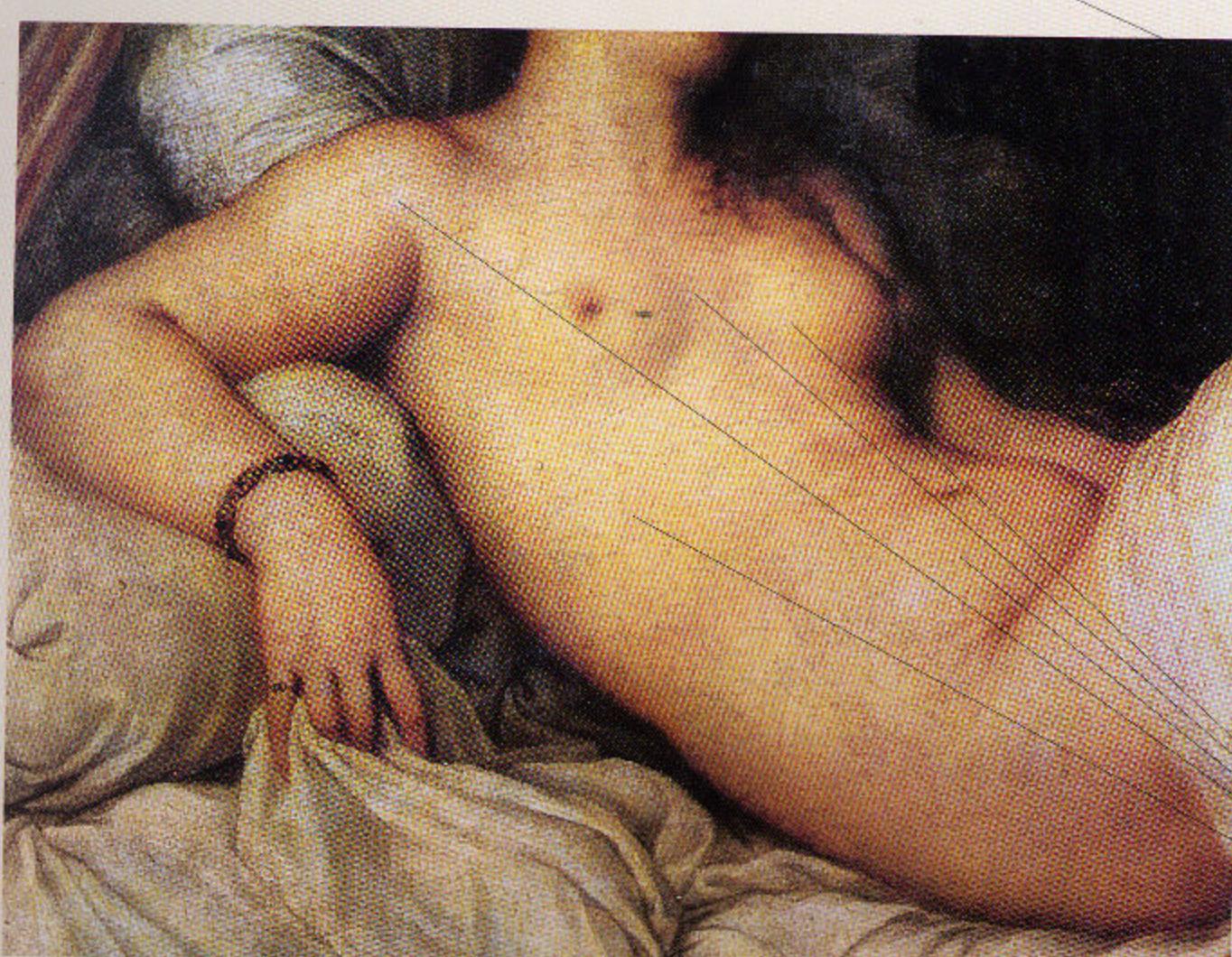
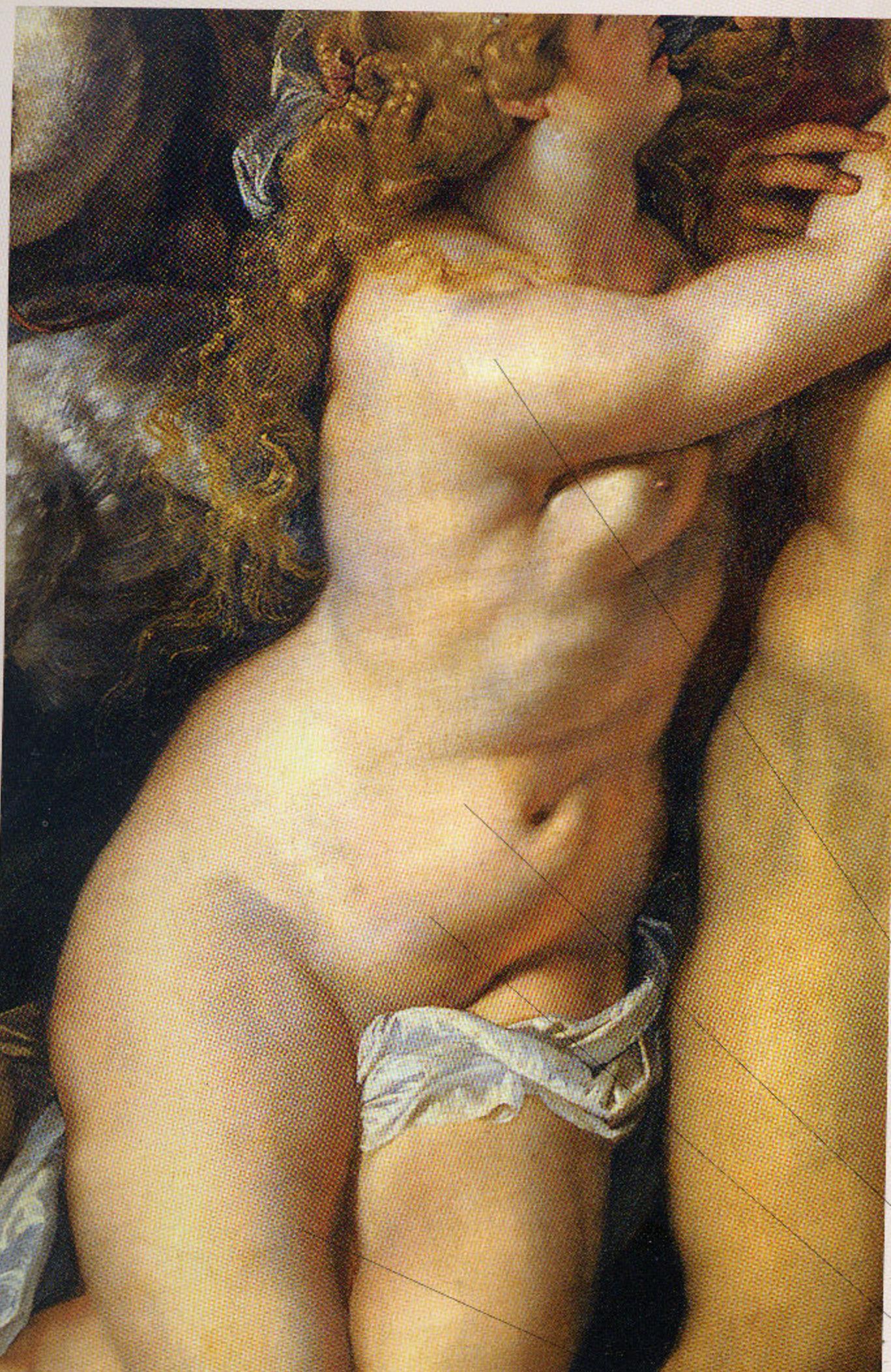


Рисунок, закрепленный тушью или темперой, позволяет студенту не думать о нем, поскольку сбить его невозможно. Он предоставляет возможность сосредоточиться на цветовых отношениях. Прежде чем приступить к работе красками, необходимо протереть холст очень тонким слоем масла, что позволит краскам быть подвижными и прозрачными даже с белилами. Наш рисунок будет просвечивать через первую прописку. Этот прием использовали нидерландские художники, картины которых отличаются обилием деталей (1, 2). Сначала можно подготовить форму серебристым полутоном, он будет присутствовать во всех пятнах постановки. Затем обозначаем цветом темные пятна, закладываем фон. После этого переходим к фигуре. Тело человека — самое сложное по цвету пятно. Оно очень сильно испытывает влияние окружающих пятен, поэтому его закладывают в последнюю очередь. Раскрывая цветовые отношения, помним о взаимопроникновении цвета (см. работу Сезанна «Большие купальщицы», 3). Не забываем также о тональности работы — не должно быть очень черных провалов и выпадения белых пятен. Помним о теплохолодности.

Следим, чтобы не было тональных повторов в свете. Голова, торс, живот, руки, бедра, голени и стопы имеют свою тональность. То же относится и к теням фигуры.



Моделирование формы в живописи

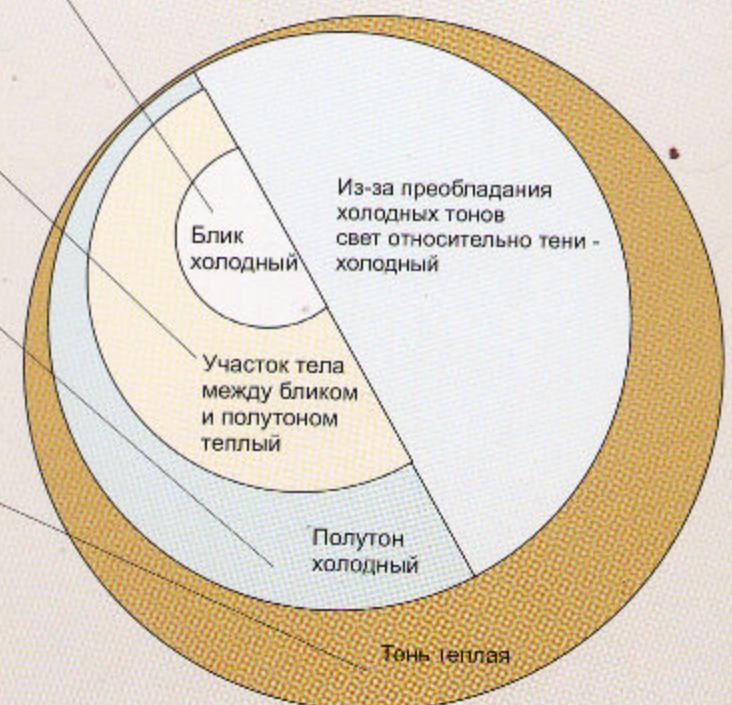


Касания

Основная информация о форме находится на силуэте пятна. Изменяется положение плоскости, ее освещенность, касание к соседнему пятну. Чтобы увидеть касания, необходимо смотреть цельно, чтобы в глаз попадали одновременно разные участки границы пятна.

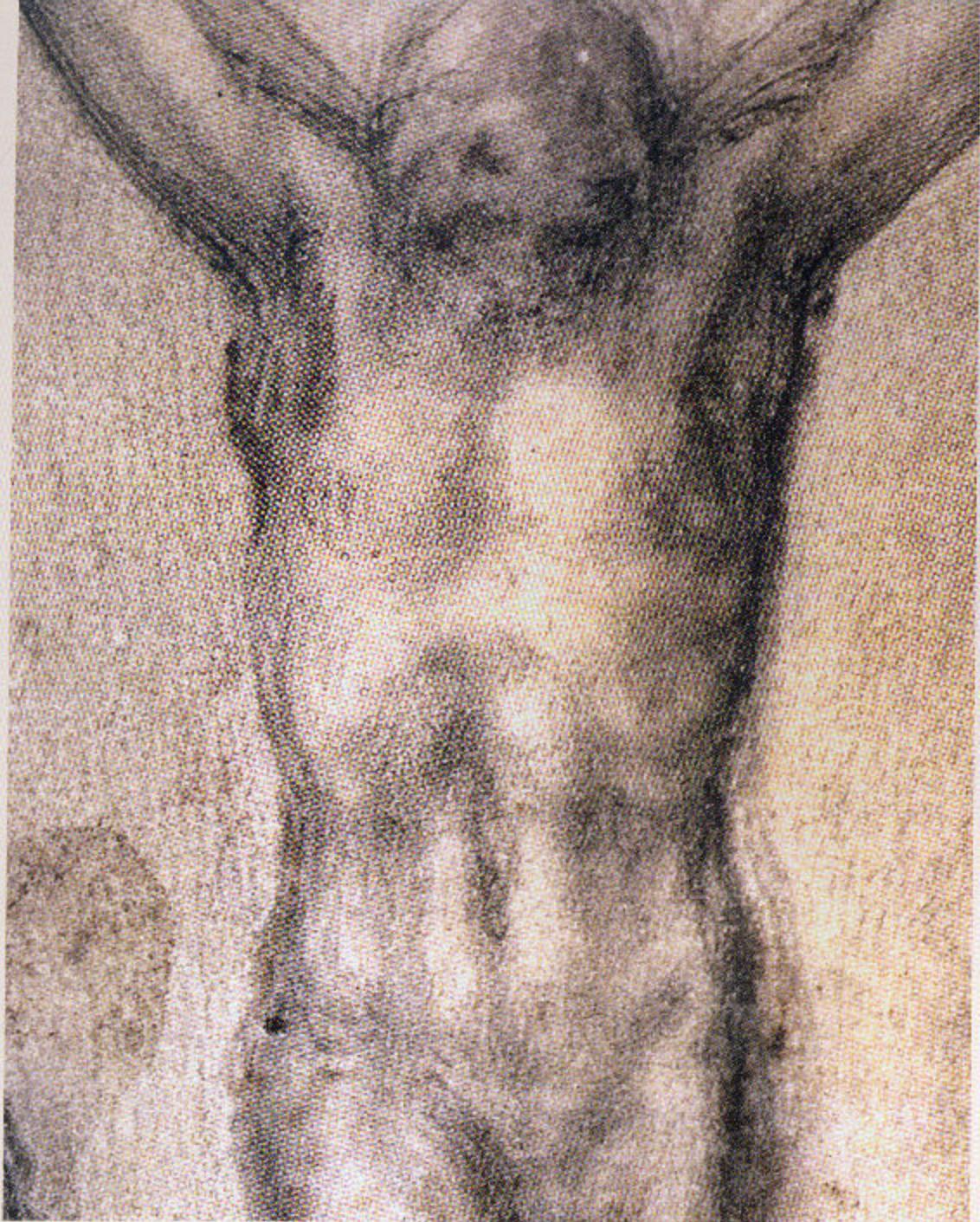


Схема изменений касаний



Чередование
теплых и холодных тонов в теле
(теплохолодность)

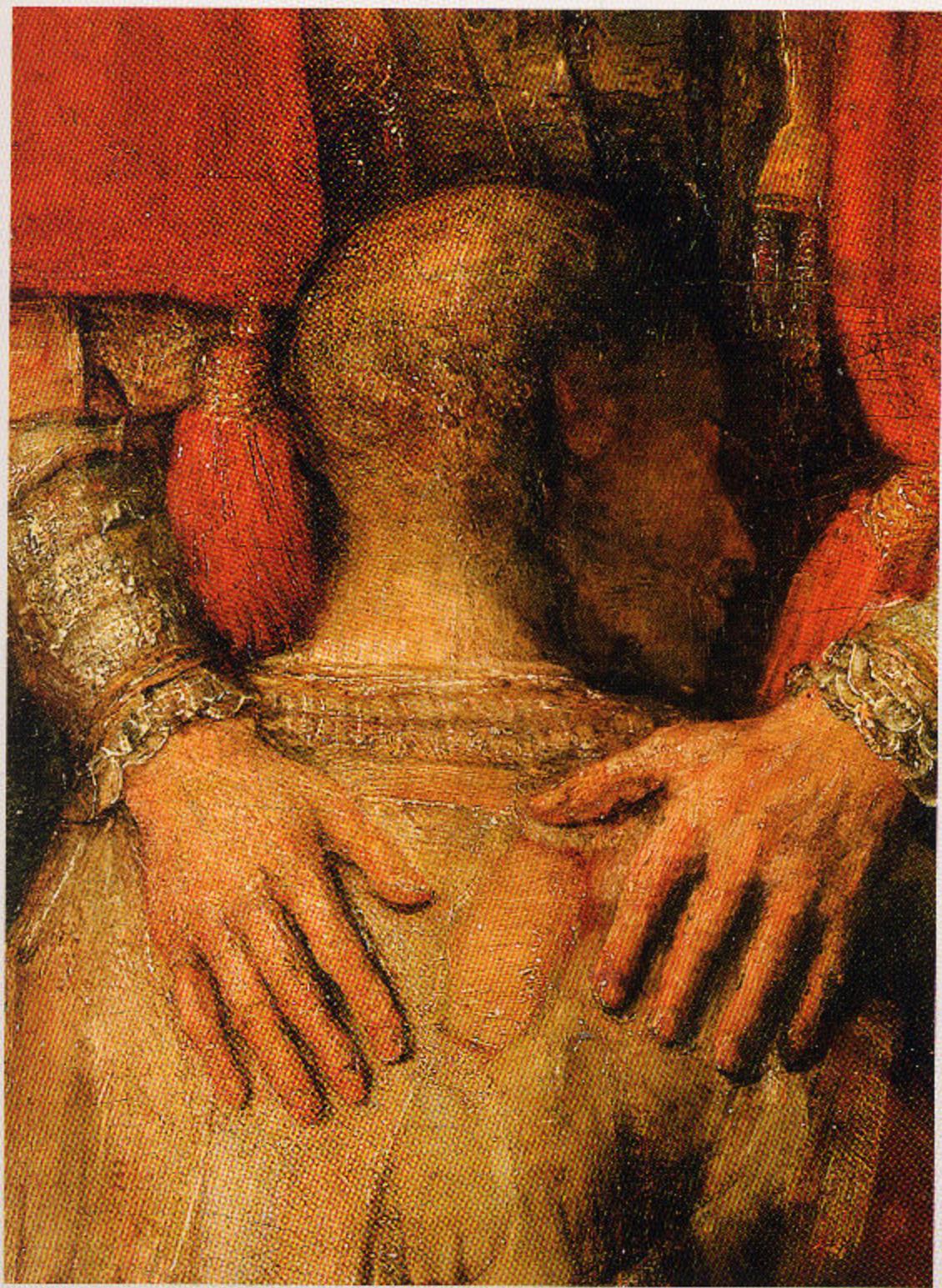
Фигура с картины Тициана «Венера Урбино» может служить примером цельности и тонального разнообразия. В природе не бывает цветовых и тональных повторов.



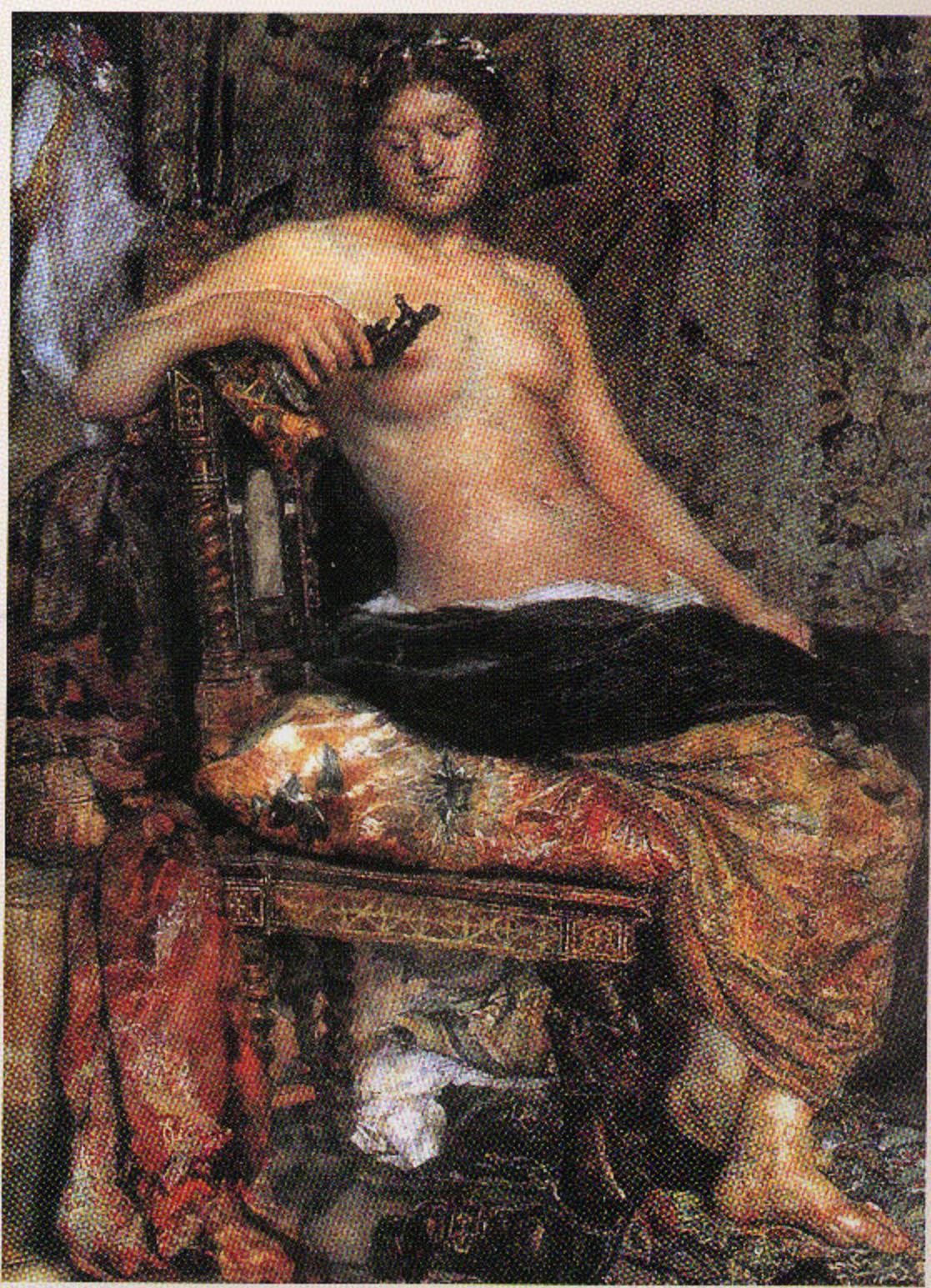
1



2



3



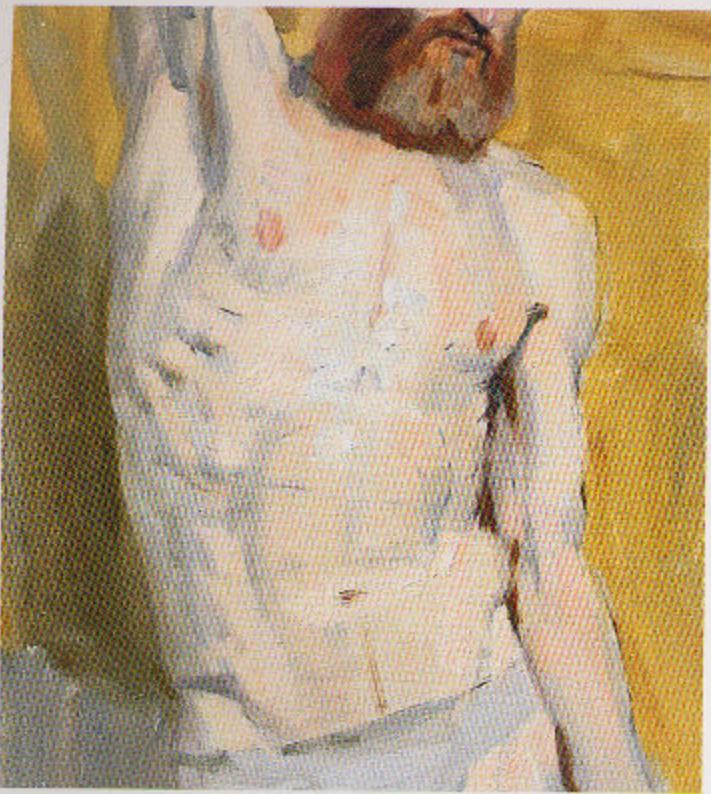
4

Многие художники — Микеланджело, Тициан, Рембрандт — в поздний период своего творчества были заворожены космосом тонального многообразия живой формы. Они пытались приблизиться к нему в своих произведениях (1–3).

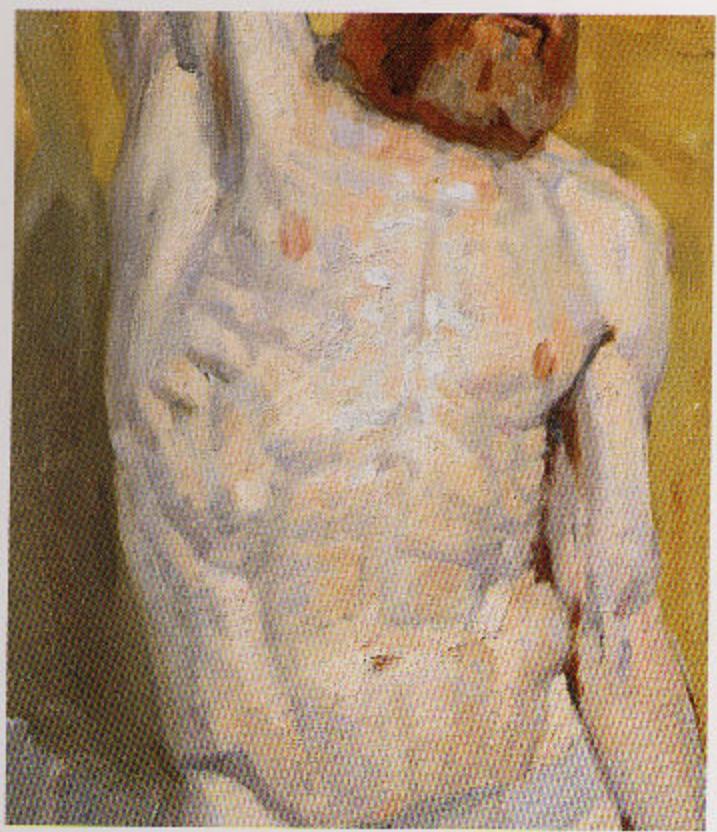
Были периоды интереса к этой области и в нашей школе. Примером может служить акварель Михаила Врубеля «Натурщица

в обстановке Ренессанса» (4), выполненная им в период обучения в Академии художеств. Находясь под влиянием творчества испанского художника Мариано Фортуни, он открыл для себя мир цветового и пластического многообразия в природе. Это увлечение оказало влияние на все его последующее творчество, а через него — на творчество многих русских художников.

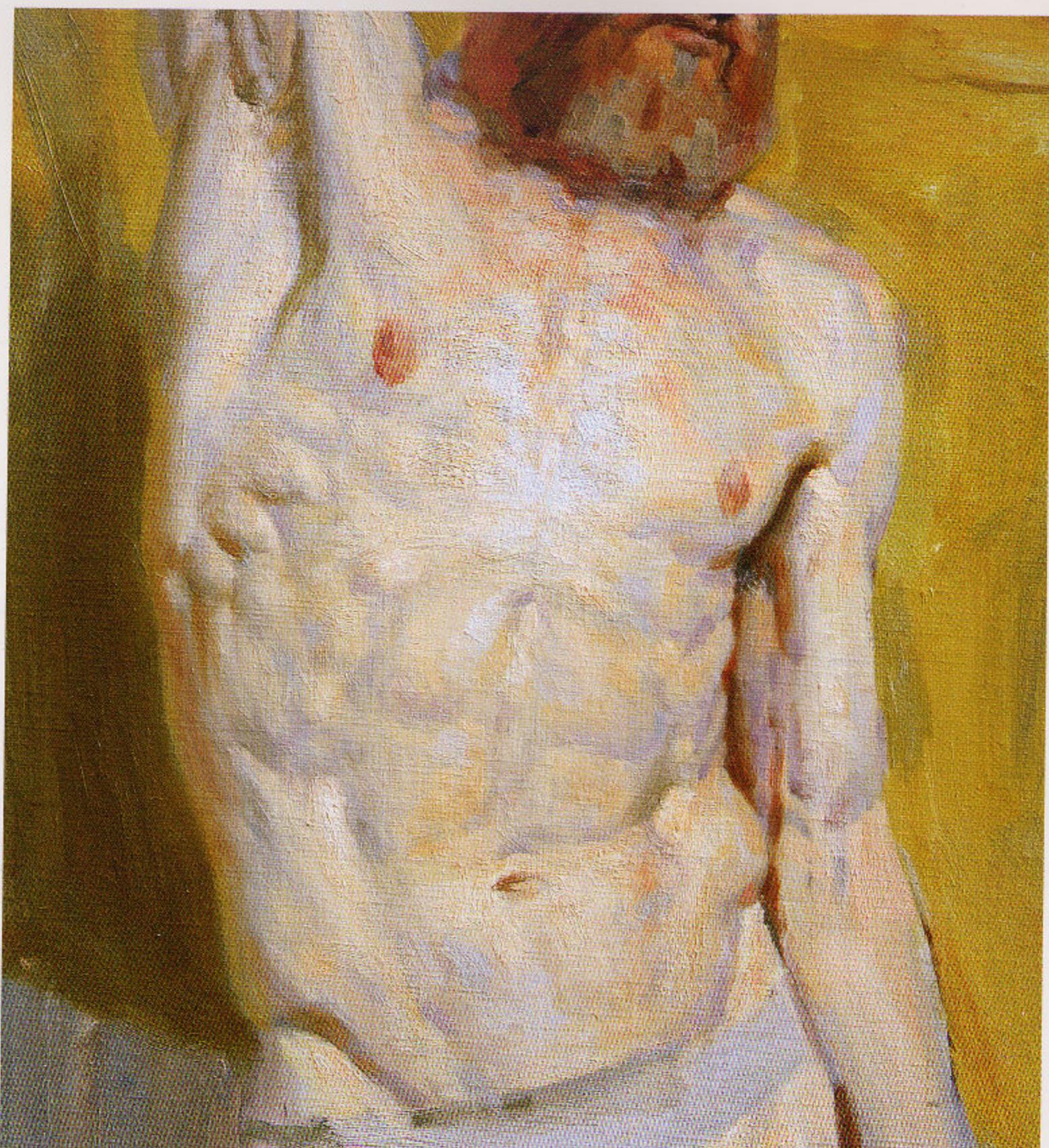
IV. ПРОРАБОТКА ДЕТАЛЕЙ



I. Первая прописка



II. Уточнение цвета



III. Разбор касаний

Определение главного и второстепенного

Без соподчинения деталей работа будет казаться сырой, незавершенной. Определяем главное и второстепенное: 1) торс, 2) голова, 3) таз, рука, 4) колени, 5) стопы, 6) фон.

1. Торс

Моделировка деталей заключается в следующем. После первой прописки раскладываем на форме цвет. Разбирая касания по форме пятен, придаем им форму. Чтобы увидеть цветовую и тональную разницу, на торс нужно смотреть в целом — это необходимо и для разбора ка-

саний. В приведенных примерах можно видеть, как разбирали касания Веласкес (1), Алексей Егоров (2). Раскладывая цвет, следим за чередованием теплых и холодных тонов, вспоминаем конструкцию и анатомию (3).

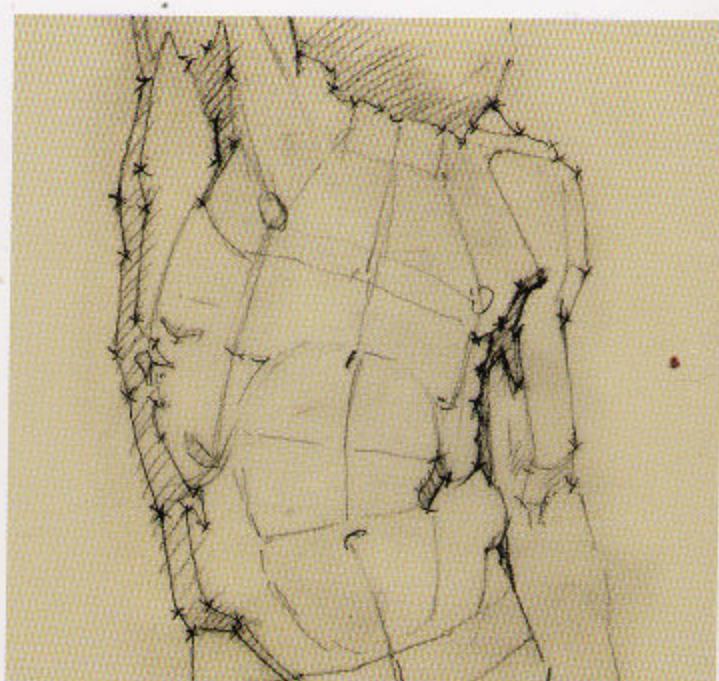
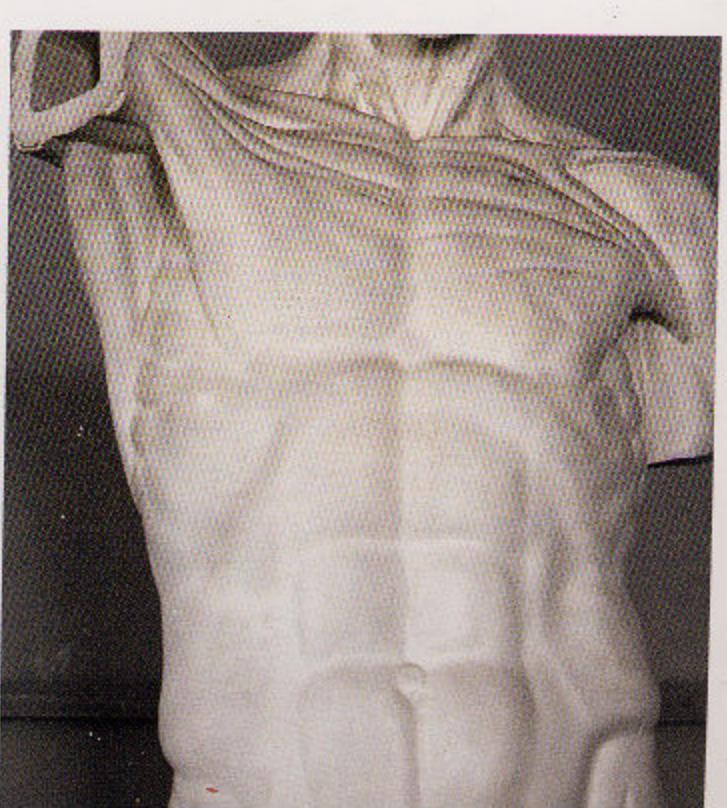
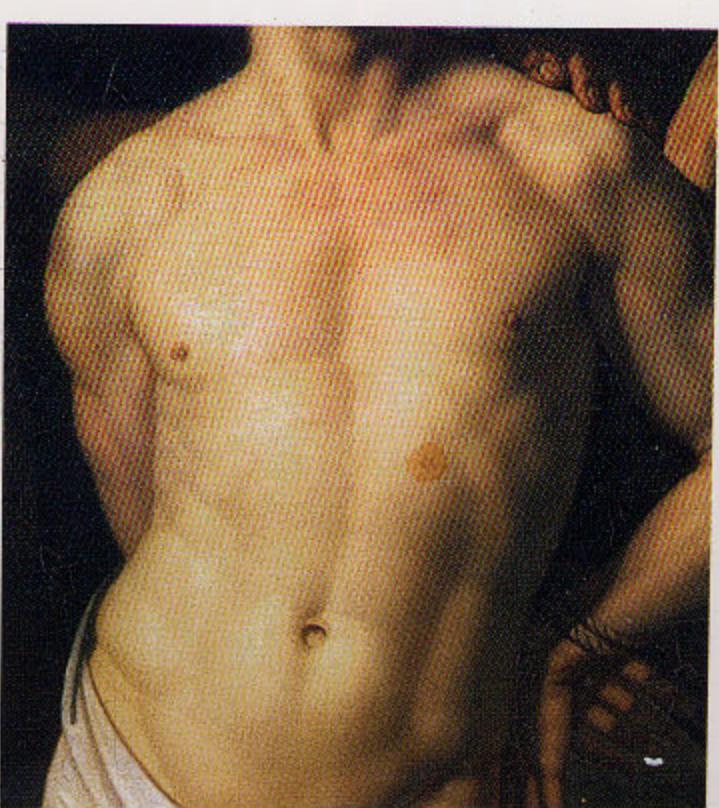
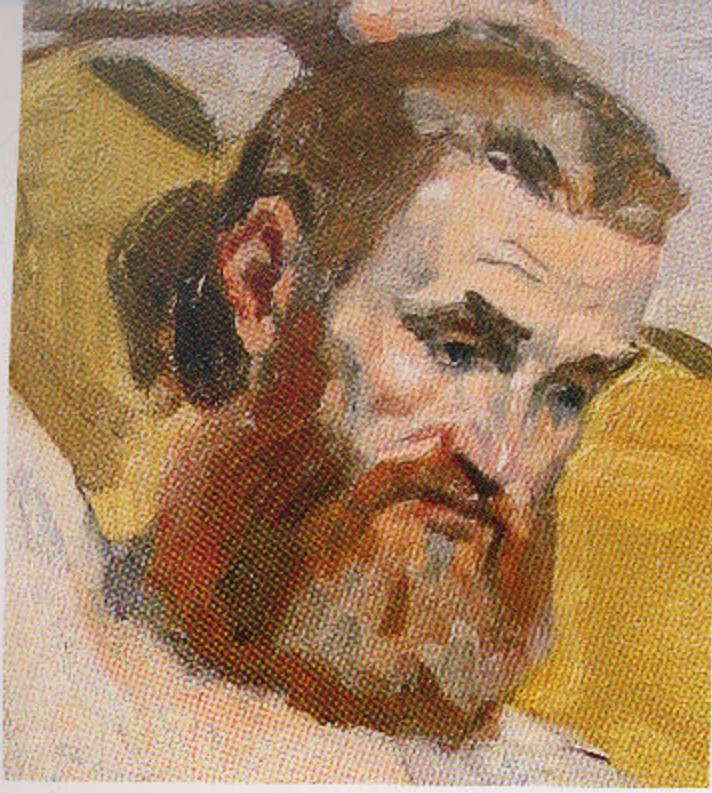


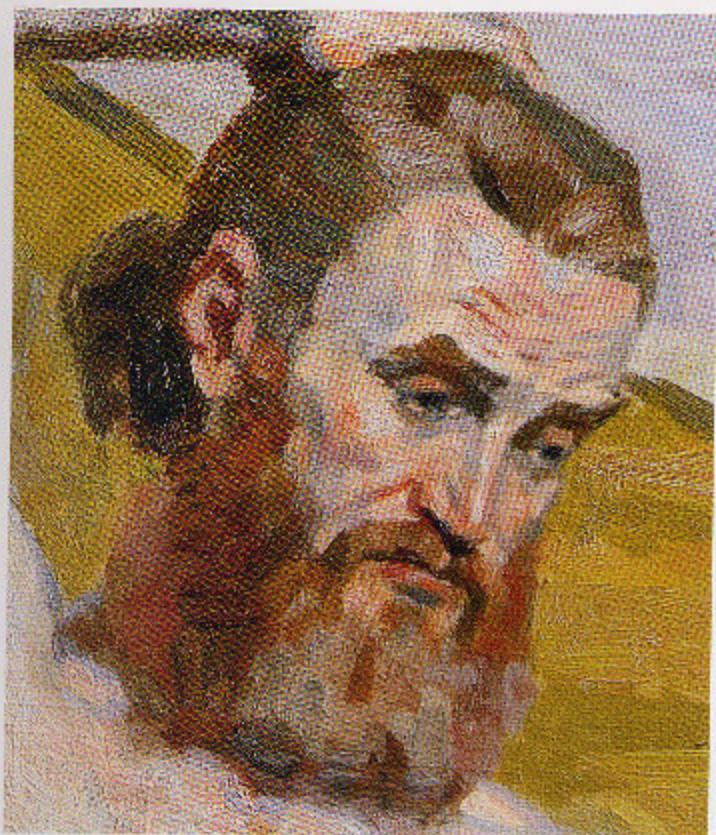
Схема изменений касаний



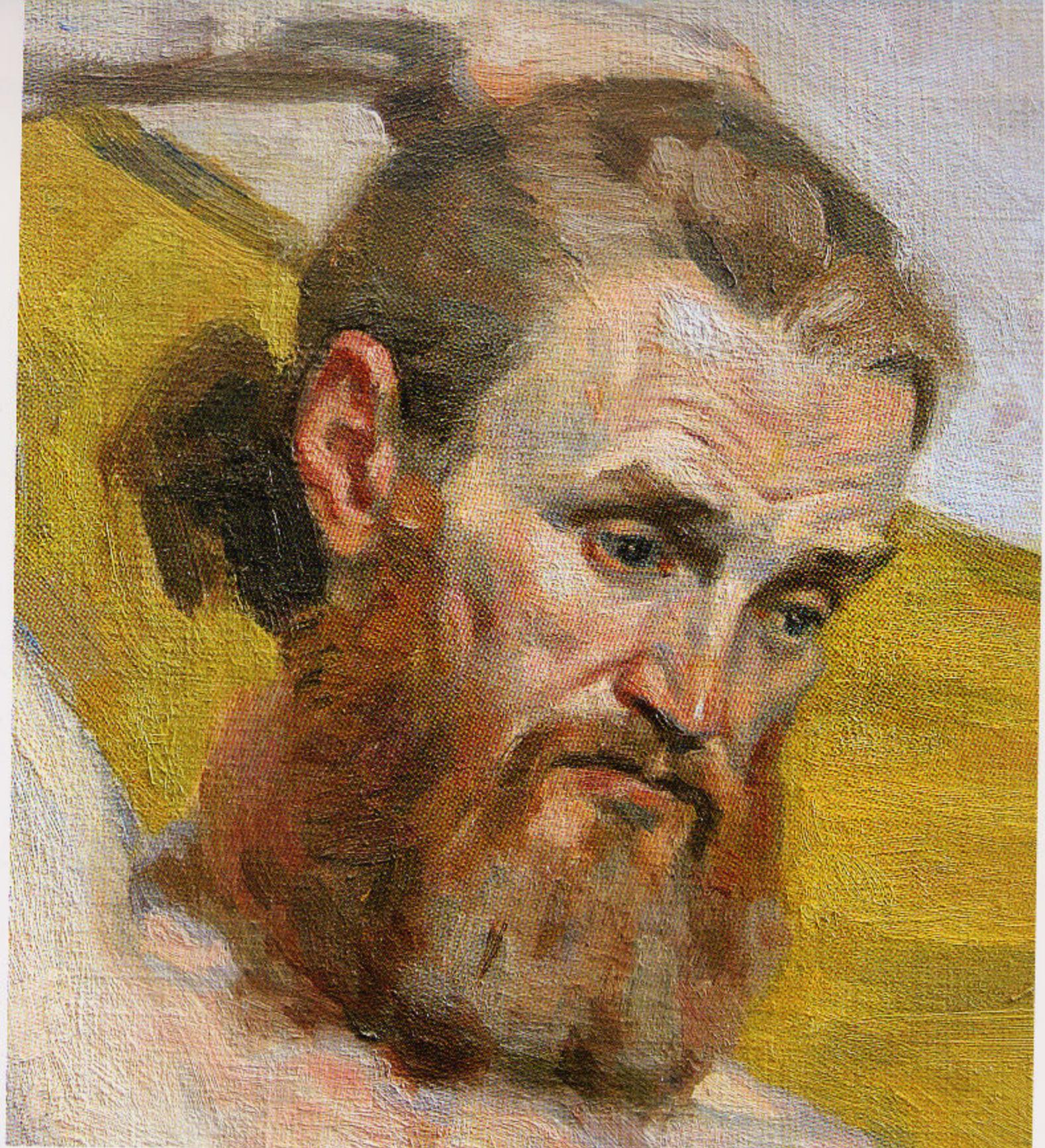




I. Первая прописка



II. Уточнение цвета



III. Разбор касаний

2. Голова

Об этой детали мы подробно говорили в задании «Голова». Здесь она отличается только размером изображения, последовательность работы остается прежней. Уточняя цвет, одновременно уточняем характер модели. Желательно обозначить состояние, настроение человека. В уме держим знания об анатомии и конструкции (3). У данной модели есть одна особенность — борода, которая вместе с во-

лосами на голове составляет единое пятно. После уточнения цвета основное внимание уделяем разбору касаний к фону и пятну лица. Внутри пятна волос моделировку выполняем по мере необходимости. Степень ее сделанности всегда уступает силуэту. Это мы видим в портретах Гольбейна (1), Рембрандта (2) и других мастеров. Детали лица моделируем так же, как и в задании «Голова».

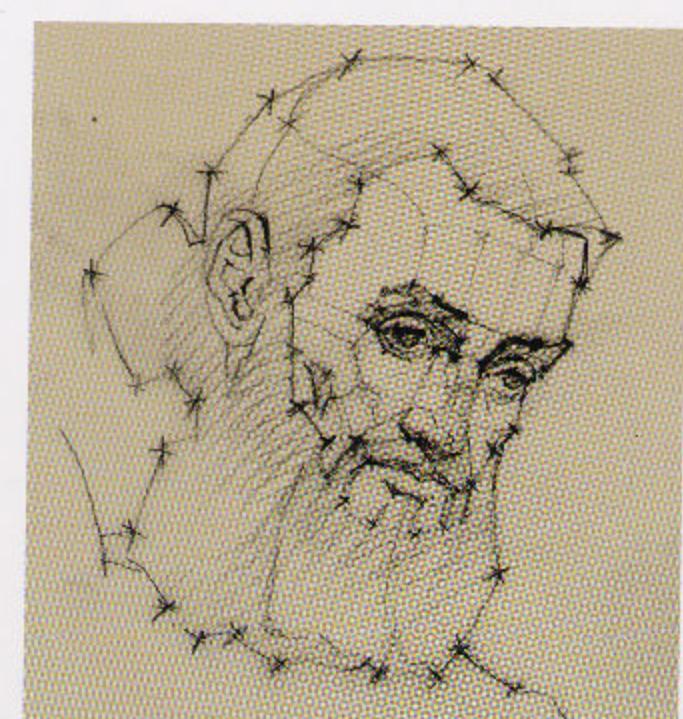
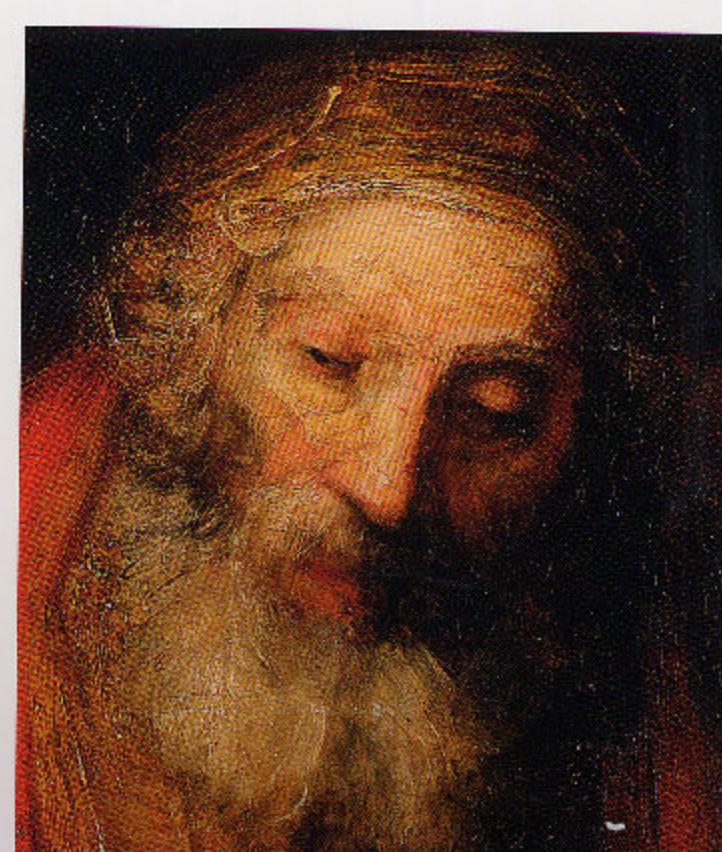
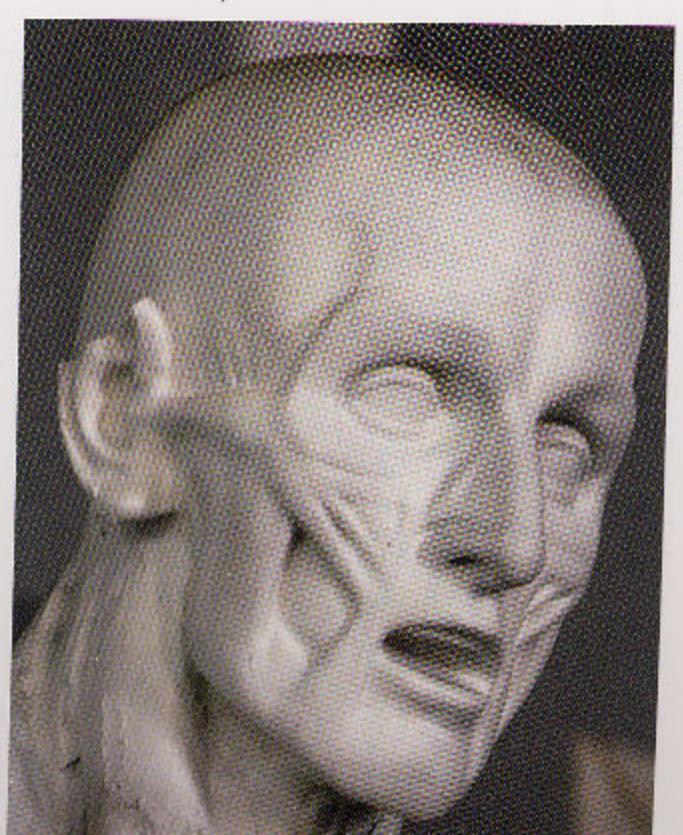
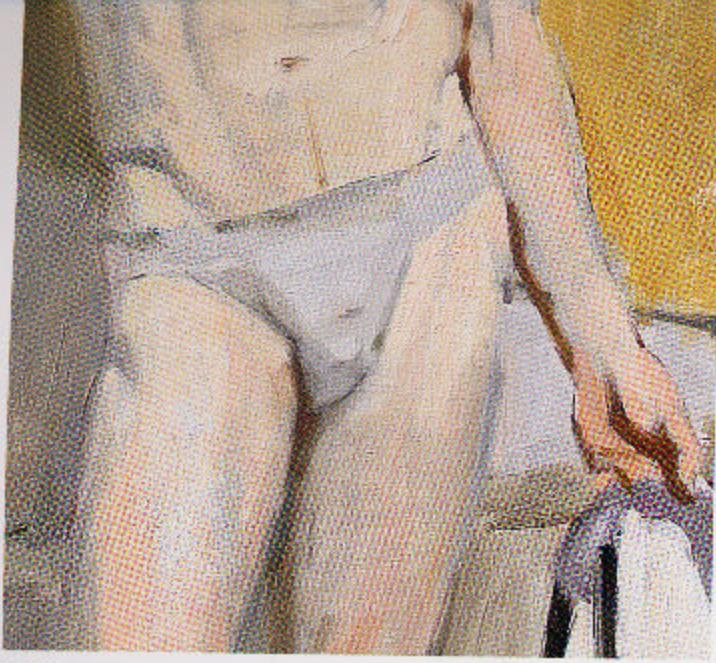


Схема изменений касаний



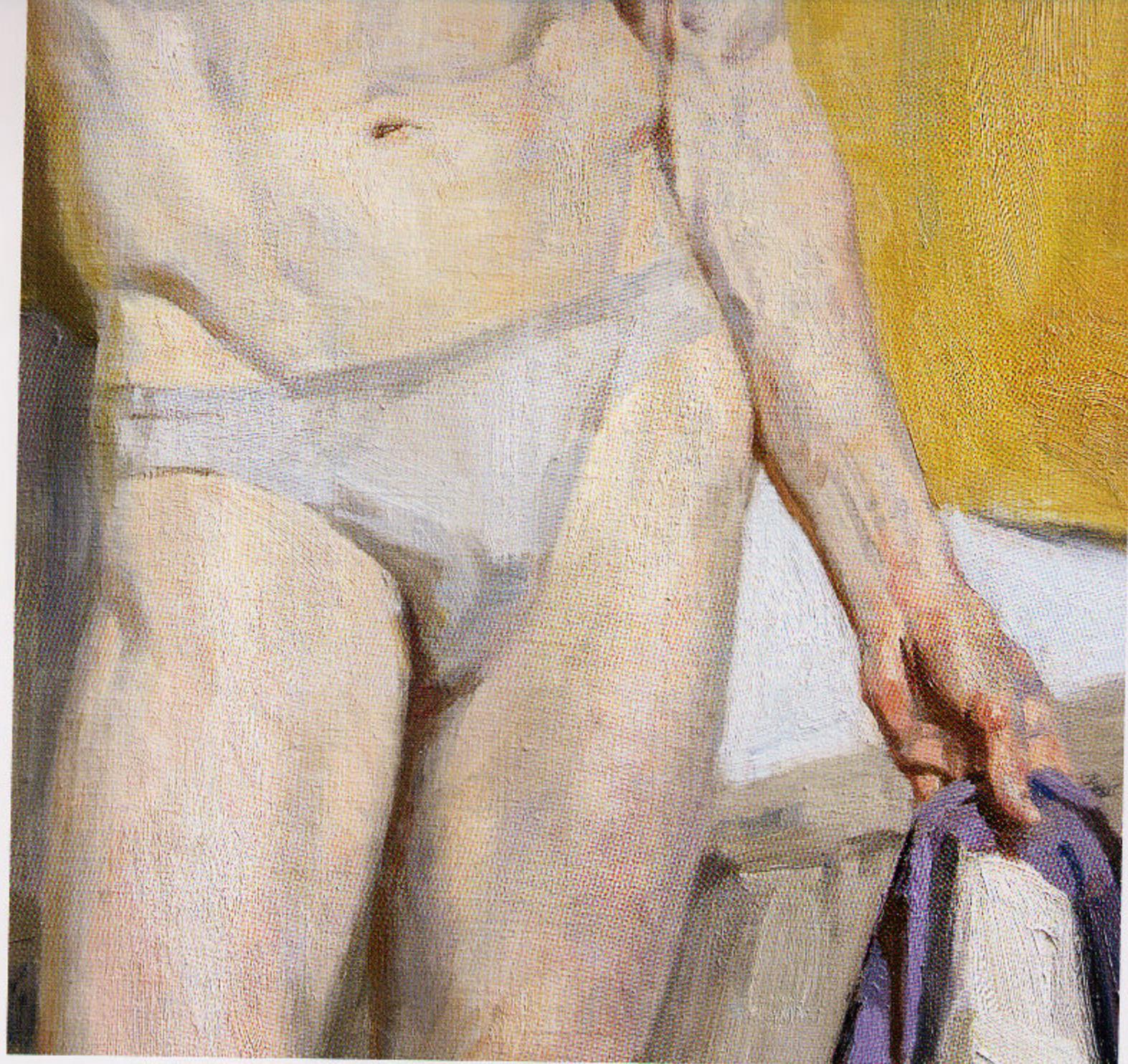




I. Первая прописка



II. Уточнение цвета

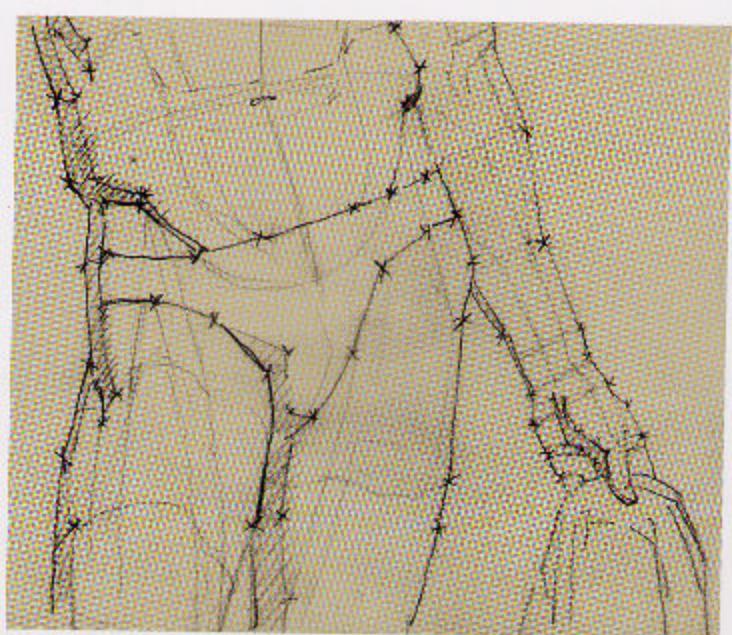


III. Разбор касаний

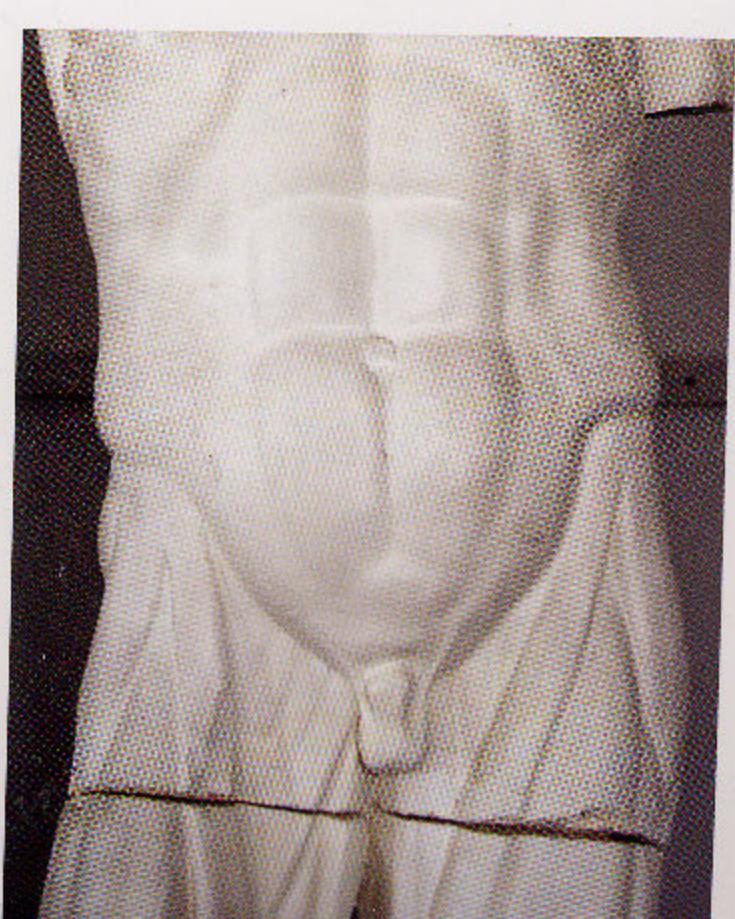
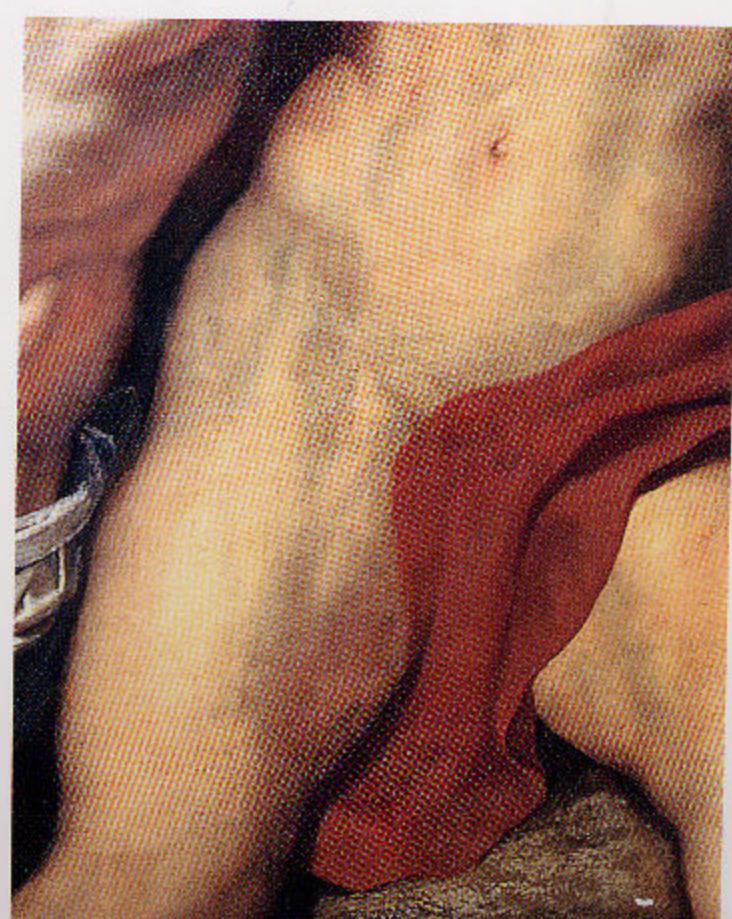
3. Таз, рука

Прежде чем приступить к проработке очередной детали, не забываем делать межслойную обработку. В области таза раскладываем цвет, глядя через торс. Свет на этом участке фигуры будет уступать по активности свету на груди. Хочется обратить внимание, что бедро начинает выходить на зрителя не от гребня подвздошной кости, а немного ниже, где передний пучок четырехглавой мышцы выходит из-под портняжной и напрягающей фасцию бедра мышц (1-3). При изображении парных деталей (кисти, колени, стопы) главная деталь прописы-

вается более тщательно, другая подтягивается по степени проработки главной, насколько это нужно. Прописывая кисть, прежде всего обращаем внимание на силуэт, а потом на то, что в этом силуэте находится. Для пластики кисти и предплечья большое значение имеет расстановка акцентов. Рука, как и все протяженные детали, имеет тональную растяжку — кисть всегда плотнее таза. Вспоминая конструкцию и анатомию, раскладываем цвет на форме, а затем, разбирая касания, придаем цветовым пятнам форму.



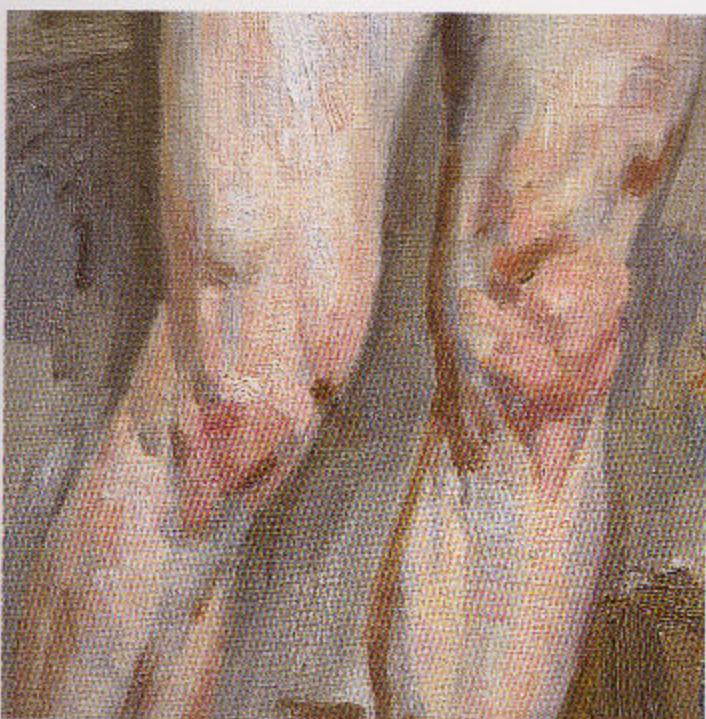
4. Схема изменений касаний







I. Первая прописка



II. Уточнение цвета



III. Разбор касаний

4. Колени

Из двух коленей главным является колено согнутой ноги. При помощи контрастов мы «вытягиваем» его на зрителя. Бедро согнутой ноги и бедро опорной ноги находятся в разных плоскостях. Между ними должна быть разница в тоне. Голени также находятся в разных плоскостях, в шахматном порядке относительно бедер. Вспоминаем конструкцию и анатомию (3). Головка большой берцовой кости и коленная чашечка образуют две похожие треугольные формы (1, 2). К нижним конечностям от длительного

стояния приливает кровь, и они становятся красными с фиолетовым оттенком, поэтому цвет коленей лучше брать тот, который бывает в начале позирования. Разница между коленями должна быть не только тональная, но и по степени сделанности. Уделяем больше внимания и времени согнутому колену, нежели колену опорной ноги. Очень часто в студенческих работах бывает наоборот. Разложив цвет, разбираем касания: сначала по силуэту колена, затем внутри. При помощи касаний придаем пятнам форму.

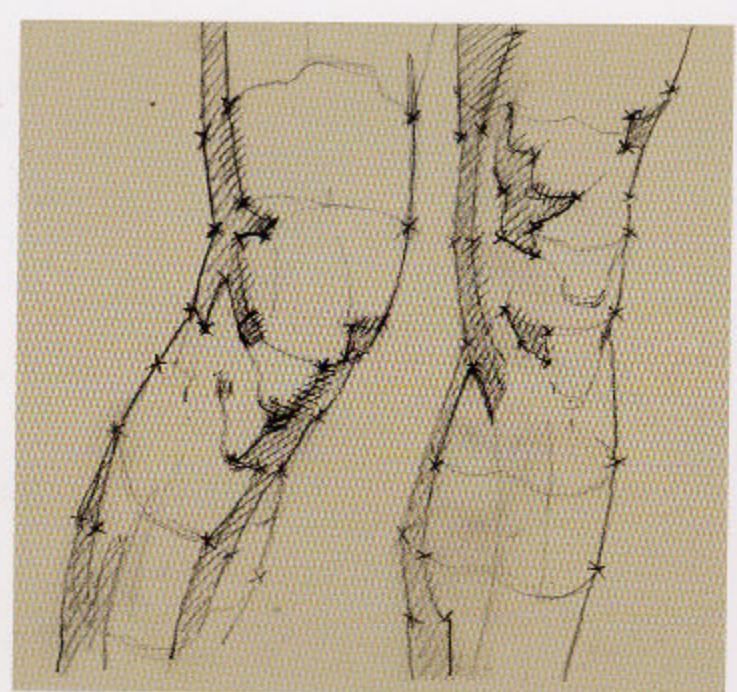
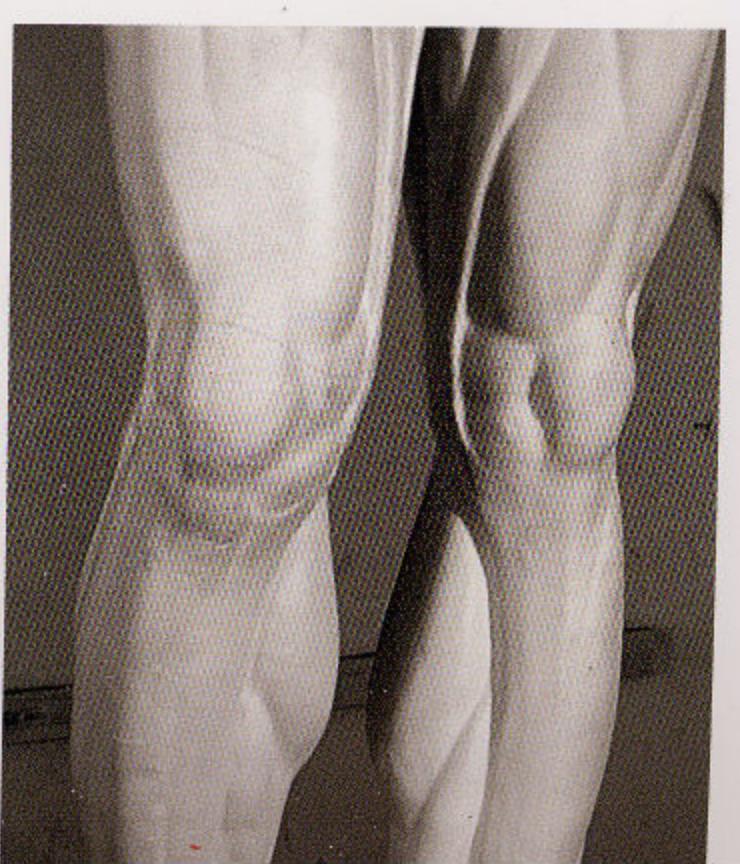


Схема изменений касаний







I. Первая прописка



II. Уточнение цвета

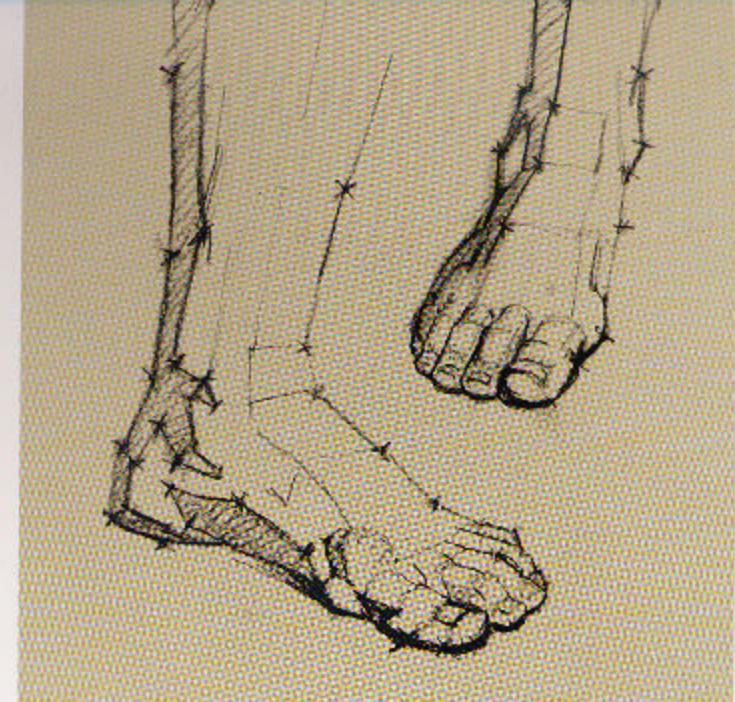
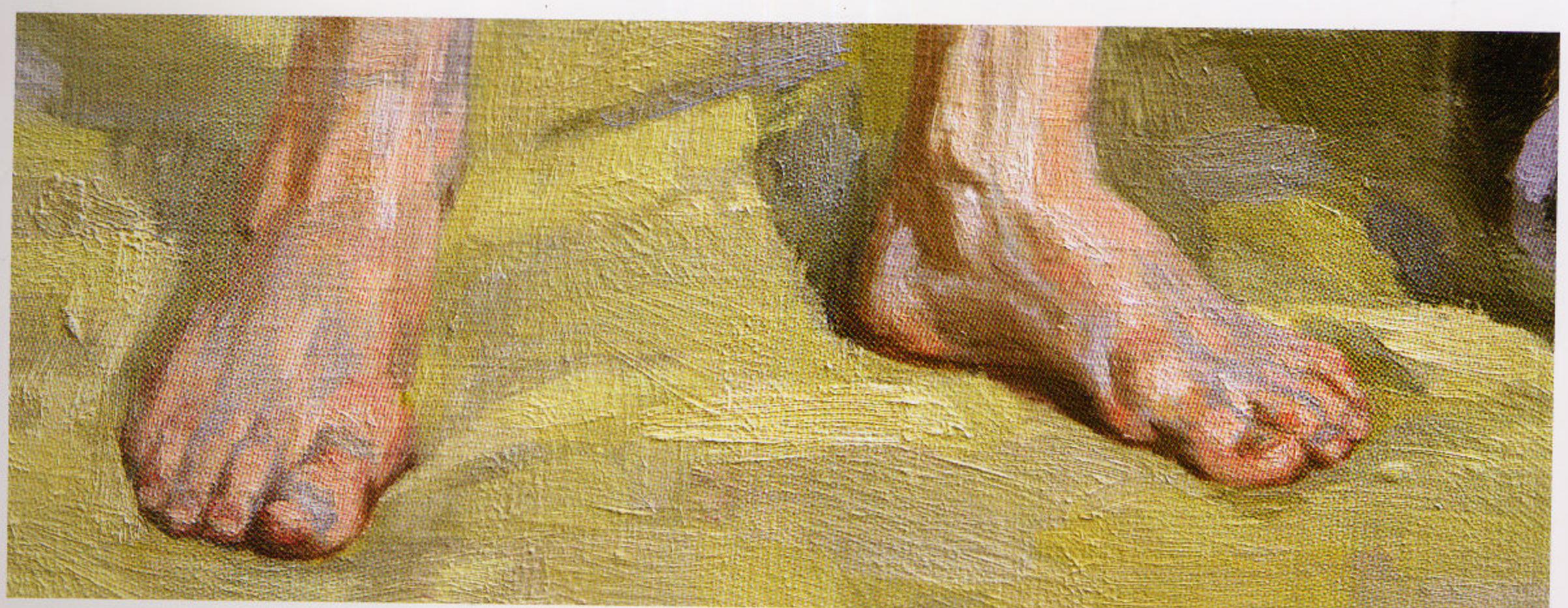


Схема изменений касаний

Стопа — это сложная форма, расположенная в пространстве, поэтому здесь имеют большое значение расстановка акцентов и разбор касаний к фону. В работах начинающих, из-за одинаковых касаний по силуэту, вместо стоп часто получаются «валенки и копыта».



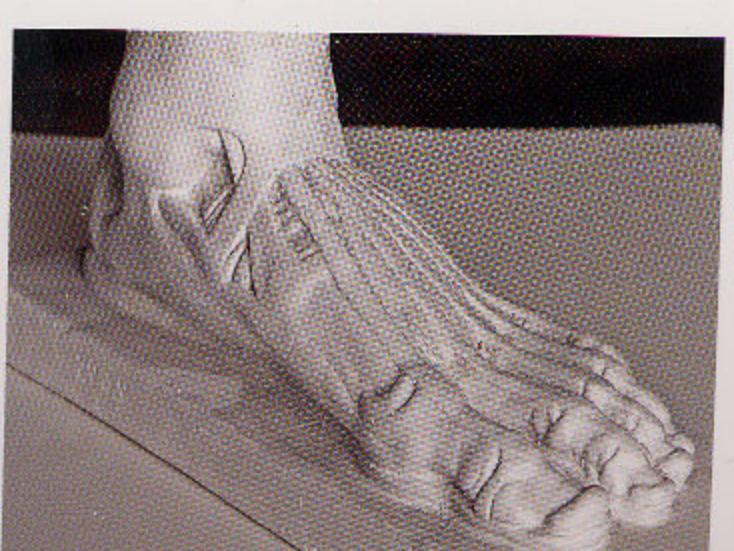
III. Разбор касаний

5. Стопы

Главной является стопа опорной ноги. Она акцентируется тонально и моделируется более внимательно. При работе с натурой нужно учитывать особенность стоп: как и колени, они со временем краснеют. Стопы должны отличаться по цвету от других участков тела, но не быть очень красными. Поэтому брать цвето-

вые отношения нужно по первому впечатлению. Раскладываем цвет по форме, потом разбираем касания на границах пятен. Иногда, из-за тесноты в мастерской, студенты очень близко стоят к постановке и видят плоскость подиума, на которой стоит модель, как бы вывернутой. Чтобы не было эффекта «висящих»

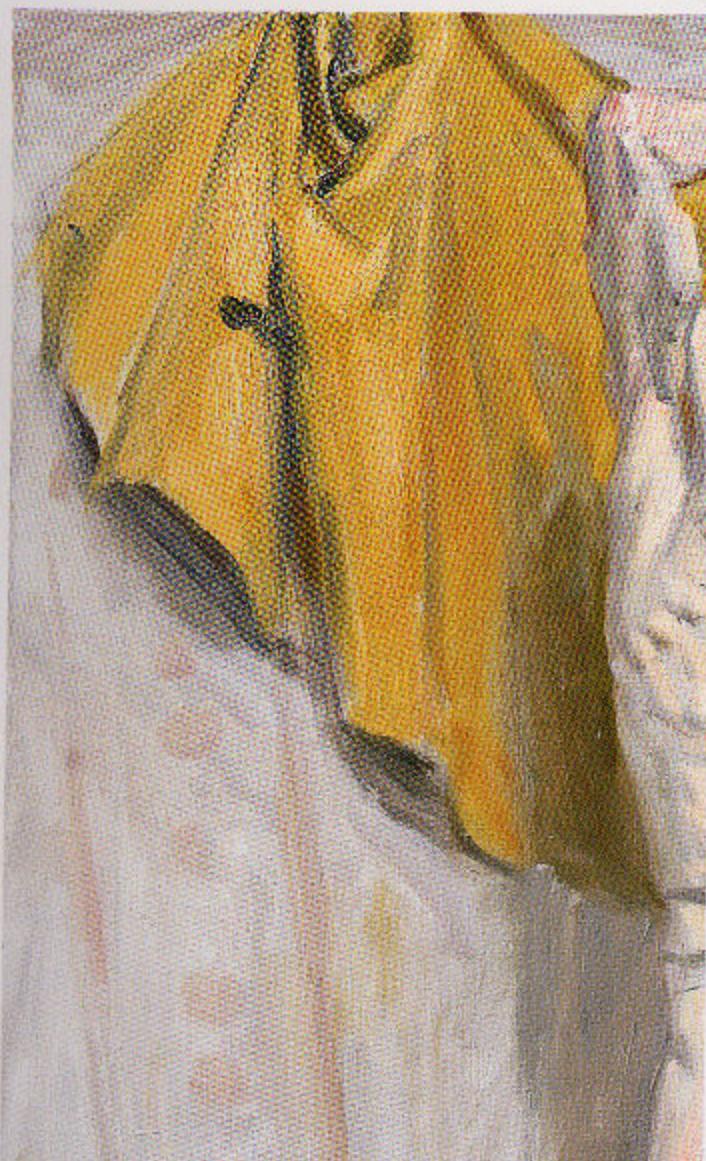
стоп, линию горизонта сознательно понижают. Для этого пишут сидя. Стопы людей часто бывают деформированы обувью или имеют возрастные особенности. Чтобы красиво и убедительно изобразить стопу, необходимо иметь знания о конструкции и анатомии (1–3). Идеальная схема — античная стопа.





6. ФОН

Широко глядя на постановку, уточняем цветовые пятна на фоне. На него желательно смотреть через фигуру. Учитываем, что существует тональная растяжка слева направо. Фон, как правило, бывает вверху теплее и плотнее, внизу — светлее и холоднее. Это связано с тем, что дневной свет проникает в помещение из окна, сверху вниз. Каждое пятно в постановке должно иметь не только свой цвет, но и свою фактуру. Поэтому нанесение краски в каждом пятне должно быть разное. Степень сделанности детали на фоне должна уступать в проработке фигуре. Между деталями фона также должна быть разница в сделанности. Если фон, как в нашем случае, пишется в конце, необходимо вернуться к фигуре и более внимательно прописать главные детали относительно фона. При ограниченности во времени лучше начинать писать с фона и оставлять его, сосредоточившись на фигуре.



I. Первая прописка



II. Уточнение цвета



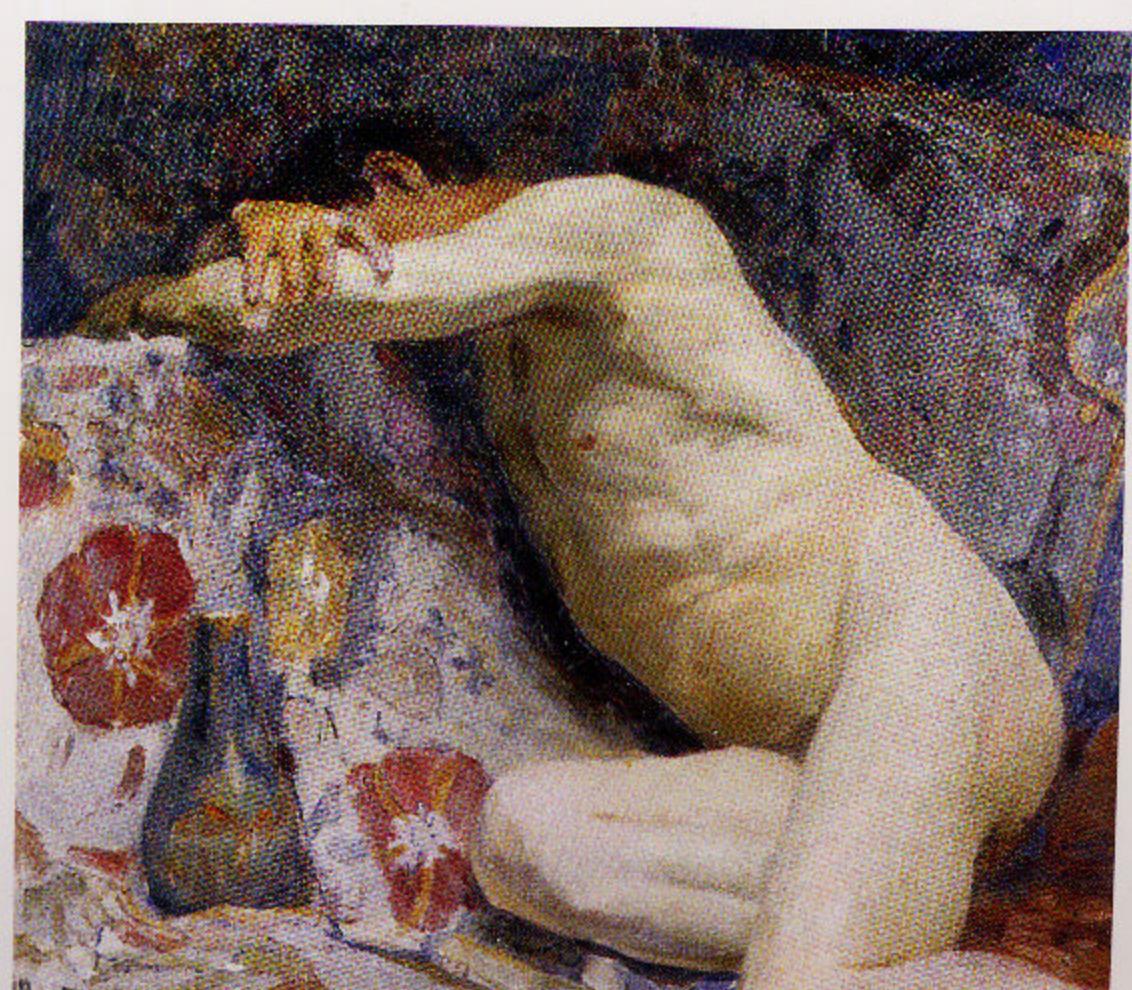
III. Разбор касаний

V. ЗАВЕРШАЮЩИЙ ЭТАП

Соподчинение деталей, уточнение цветовых отношений, обобщение

В конце работы возвращаемся к целостному восприятию постановки. Корректируем тональные отношения, если они слились. Обобщаем и уплощаем некоторые второстепенные детали фона так, чтобы они не мешали главному.

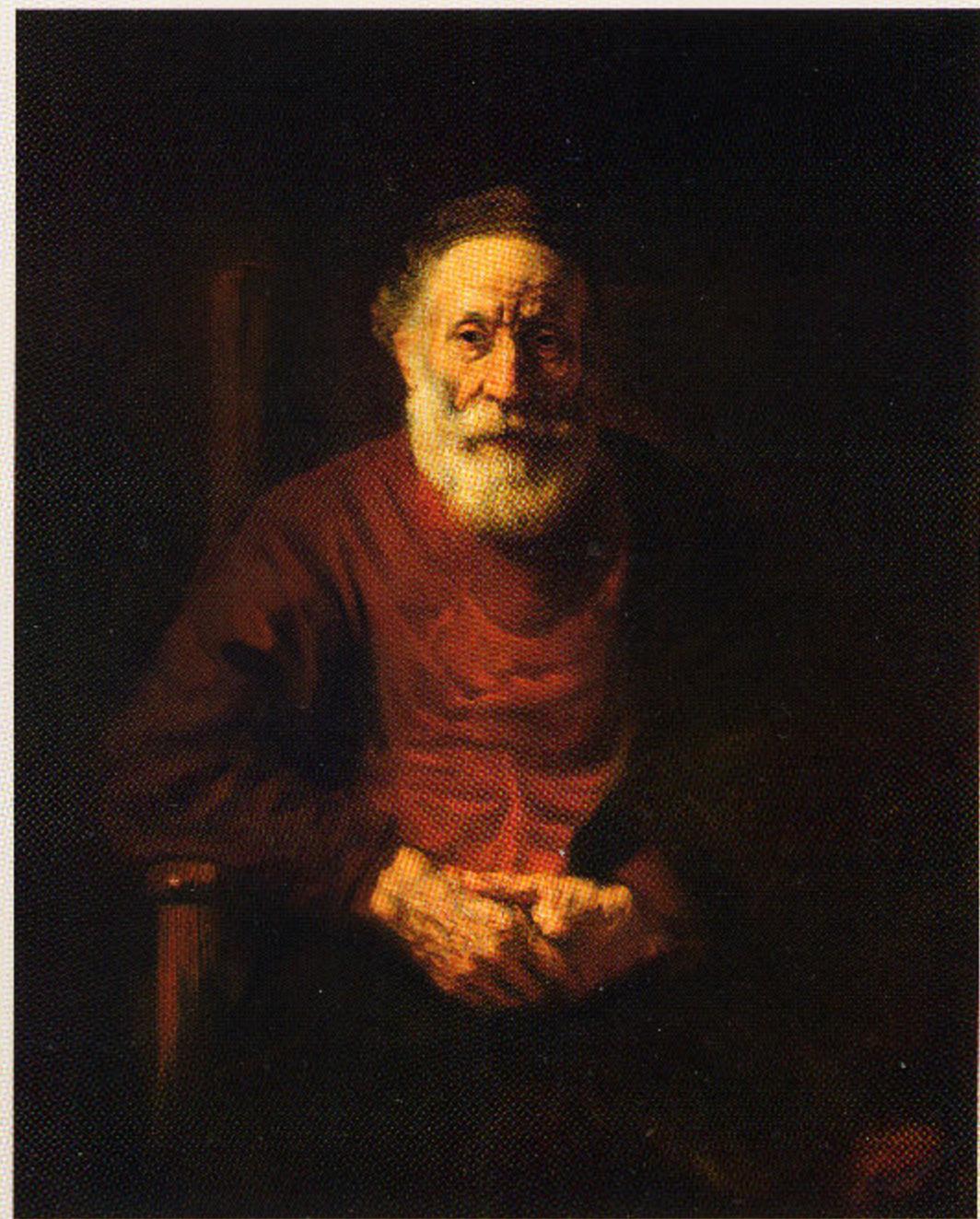
Очень тонкий слой масла, оставшийся на поверхности живописи после межслойной обработки, позволяет легко и свободно вести дальнейшую работу. Краски мягко и органично ложатся на подсохшую поверхность живописи. Уточняя цвет и разбирая касания, можно добиться любой степени сделанности детали. Присутствие масла на поверхности работы придает цветовому замесу с белилами прозрачность, что позволяет высветлять полутона или, наоборот, погружать детали в тон. Иногда это называют лессировками с белилами. Хочется предостеречь от механического закрашивания больших участков тела, так как это может уничтожить тональные различия. Следим, чтобы не исчезала теплохолодность. Соподчиняя детали, обычно возвращаются к главным деталям и разбирают их более внимательно. Они автоматически становятся активнее, делая работу цельной и завершенной. В приведенном примере (1) можно увидеть, как при отсутствии рук, ног и головы одна проработанная деталь — торс — делает работу завершенной.







КОПИРОВАНИЕ



Копирование при обучении в Академии художеств



И. Эггинс. Положение во гроб. Копия с оригинала Рафаэля



Г. Михайлов. Мадонна со святым Иеронимом,
архангелом Рафаилом и Товием. Копия с оригинала Рафаэля



В. Сверчков. Дева Мария. Копия с оригинала Перуджино

Со времени основания Академии художеств копированию в процессе обучения отводилась большая роль. Начиналось обучение с копирования образцов. Образцами служили рисунки лучших европейских мастеров. Потом заучивали классические формы и пропорции на гипсовых слепках с античных произведений. Часть коллекции этих слепков мы можем и сегодня видеть в академическом музее. Только после этого переходили к рисованию живой модели.

Основав Академию художеств, в 1758 году Иван Шувалов передал ей коллекцию европейской живописи и рисунка. В дальнейшем это собрание постоянно пополнялось стараниями последующих президентов академии и меценатов.

Копирование формировало и воспитывало художественный вкус молодых живописцев. Работая с выдающимися образцами европейского искусства, они изучали технику и технологию создания этих произведений.



Г. Угрюмов. *Похищение Европы*. Копия с оригинала П. Веронезе

Во время обучения студенты копировали оригиналы из коллекции академического музея. На старших курсах им предоставлялась возможность копировать в Эрмитаже.

Копирование продолжалось и после окончания академии. Лучшим ученикам, удостоенным «пенсионерской» заграничной поездки, предписывалось копировать выдающиеся произведения великих мастеров прошлых веков. Копирование позволяло выпускникам приблизиться к уровню мастерства этих художников, прочувствовать величие шедевров. Часть этих копий мы можем видеть в залах Научно-исследовательского музея Российской академии художеств.

Сегодня наши студенты, как и их предшественники, имеют возможность ко-

пировать. На факультете живописи после третьего курса в учебной программе стоит обязательная копийная практика. Обычно она проходит в Эрмитаже или Русском музее. Кроме того, студенты имеют возможность копировать в течение учебного года. Очень важно, чтобы копирование не было механическим срисовыванием.

Если оригиналом выбран портрет, то желательно представить, что это живая модель, и этап за этапом, как в длительной академической постановке, выполнить задание. Последовательно решая задачи на каждом этапе, студент начинает понимать, как их решал в свое время автор произведения. Сравнивая образец и копию, он будет иметь возможность со временем приблизиться к уровню оригинала.



Ф. Бруни. *Триумф Галатеи*. Копия с оригинала Рафаэля

ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ВЕДЕНИЯ РАБОТЫ

I. Выбор материалов

II. Рисунок углем на холсте

Протушевка коричневым тоном

III. Первая прописка цветом

IV. Проработка деталей

1. Голова
2. Руки
3. Одежда, фон

V. Завершающий этап

Обобщение, тональное соподчинение
деталей

Копируя, мы убеждаемся, что великие мастера прошлого писали свои работы не хаотично, а в определенной последовательности.

Рембрандт. «Портрет старика в красном»

1654, холст, масло, 108×86.

Эрмитаж, Санкт-Петербург



I. ВЫБОР МАТЕРИАЛОВ

Прежде чем начать копирование, полезно ознакомиться с литературой, в которой исследователи техники и технологии живописи старых мастеров рассказывают, какими материалами пользовались художники. Это книги Д. Киплика, А. Рыбникова, Э. Бергера и других авторов.

Рембрандт писал на гладких грунтах серого цвета. Фактура холста полностью убиралась — это давало возможность работать фактуре красок. Для техники Рембрандта характерны тонко прописанные тени и активно нагруженный свет. Серый грунт выполнял две функции: придавал живописи серебристость и задавал тональность картины. В его работах «света» достаточно плотные, черные провалы отсутствуют, все пятна находятся в живописной среде. В Эрмитаже картины Рембрандта имеют золотисто-коричневый колорит — это влияние пожелтевшего лака. На зарубежных выставках, где лак заменен, его работы выглядят более серебристыми.

В красках художник использовал натуральные пигменты. Голубые применялись редко. Поскольку в этом портрете есть большое красное пятно, из холодных красок можно использовать кобальт зеленый темный — наиболее близкий к зеленой, которую использовал Рембрандт. Из желтых возьмем охру светлую и сиену натуральную, из красных — английскую красную и краплак. Коричневые — марс коричневый темный, умбра натуральная. Писать будем на масле, разведенном с пиненом один к одному. При отсутствии времени для просушки можно добавить $1\frac{1}{4}$ часть даммарного лака, что предохранит работу от прожухания, но при этом замедлит ее полное высыхание.

Покрывать лаком можно только полностью высохшую живопись, тогда лак высохнет в течение суток. Если краска не просохла, лак будет длительное время «давать отлив» и собирать пыль.

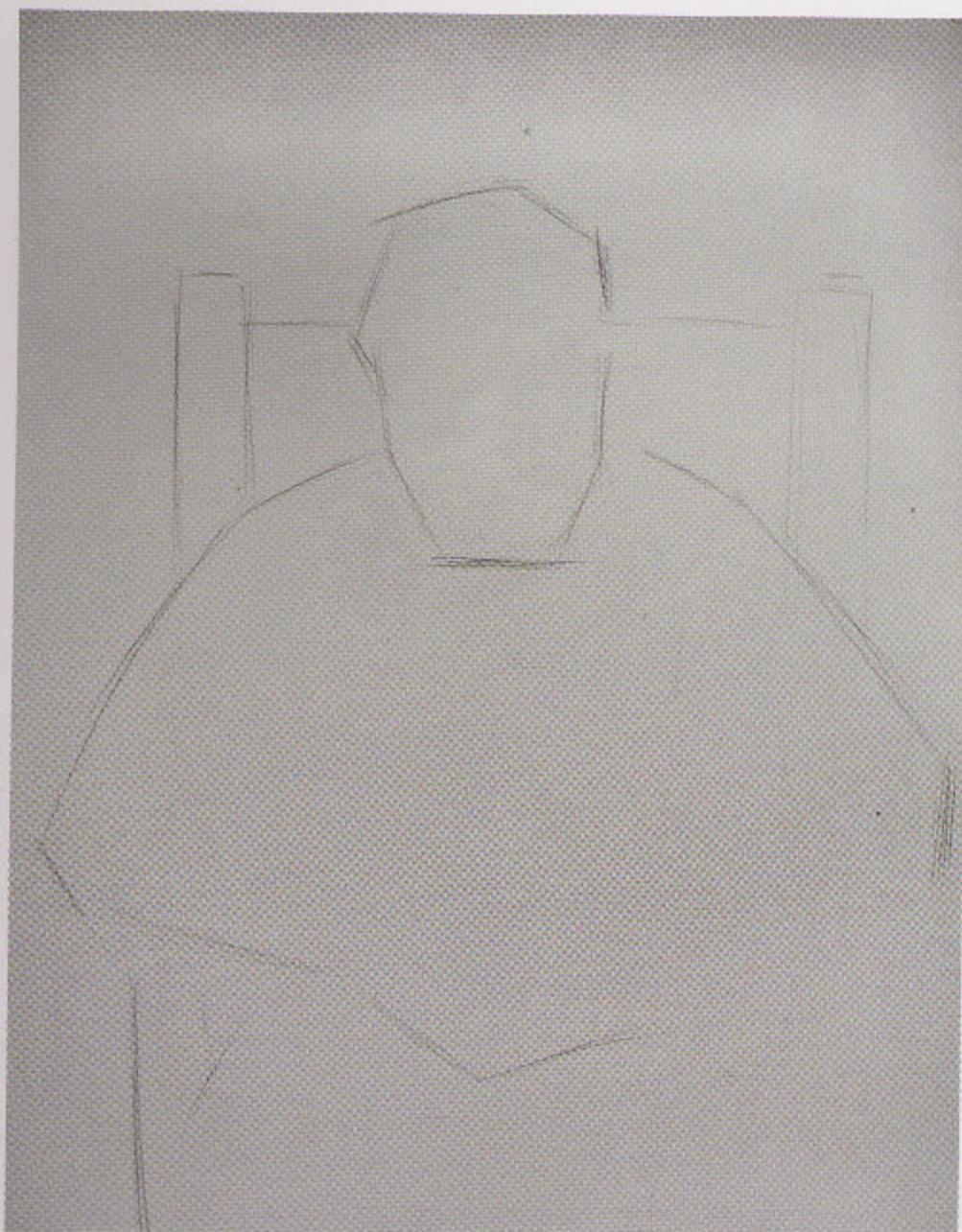
II. РИСУНОК УГЛЕМ НА ХОЛСТЕ

Сегодня технические средства позволяют сделать ксерокопию с репродукции в размер вашего холста и перевести рисунок. Получается быстро, точно, но бездушно. Лучше и полезнее к оригиналу относиться как к замечательной модели и рисовать так, как если бы перед вами находился живой человек. Сначала рисунок подготовим рисовальным углем. Начинаем с размещения силуэта

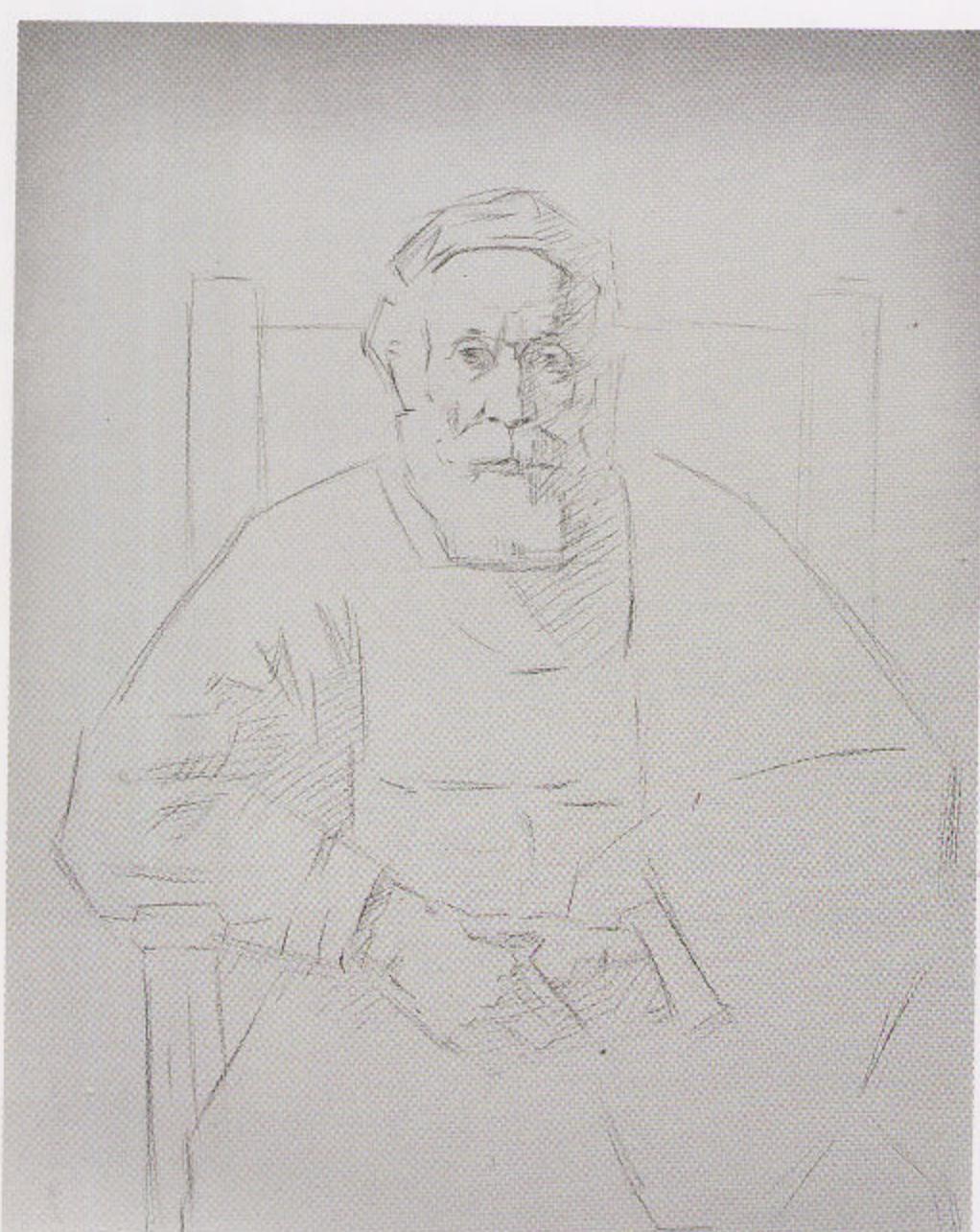
фигуры в формате листа. Потом намечаем голову, руки, одежду и прочее. Последовательность ведения рисунка такая же, как и в портрете с руками. При рисовании углем на холсте стараемся использовать минимум материала. Уголь закрепим фиксативом. Рембрандт в своем творчестве часто использовал уголь; сохранилось немало его рисунков углем на бумаге (1).



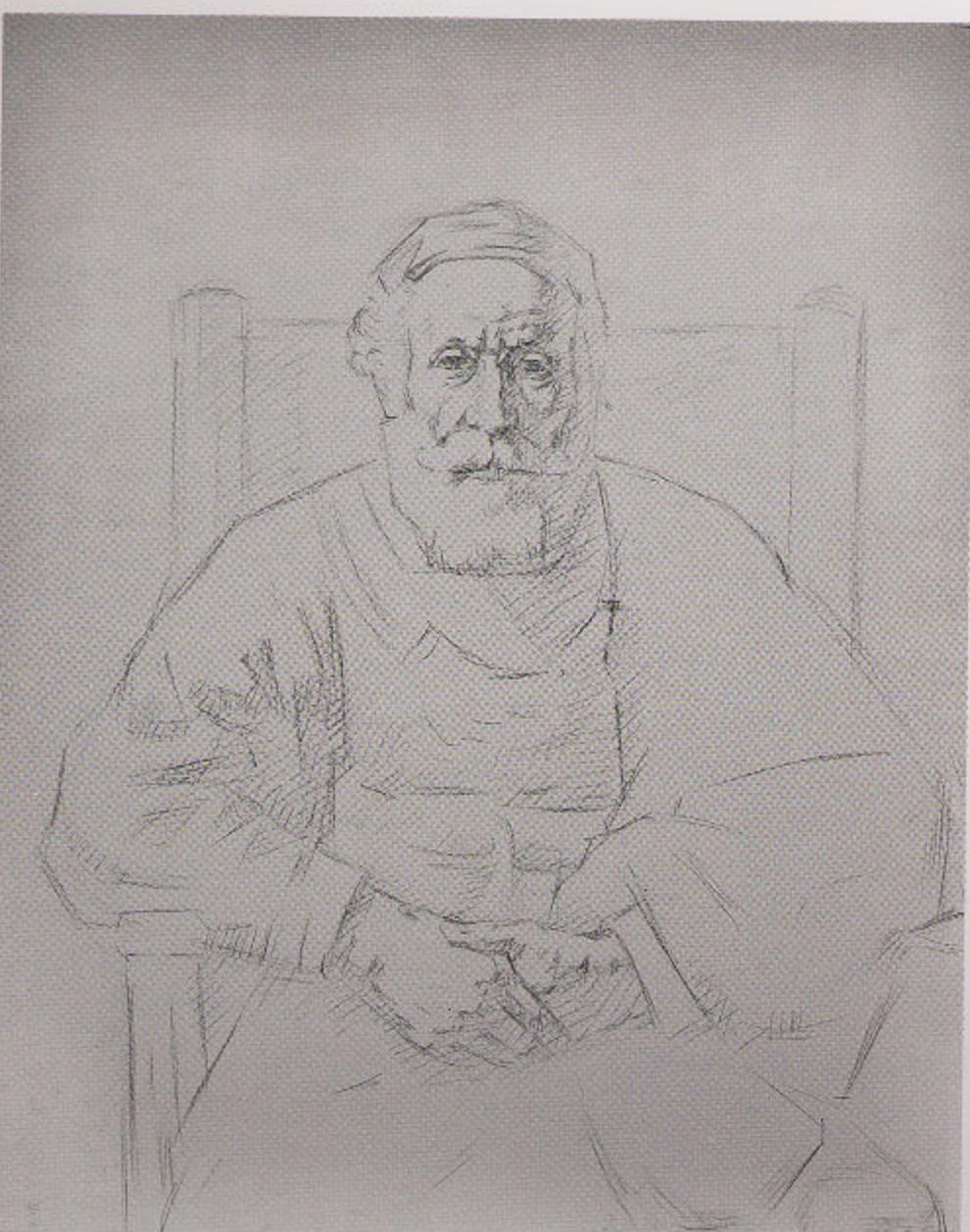
1



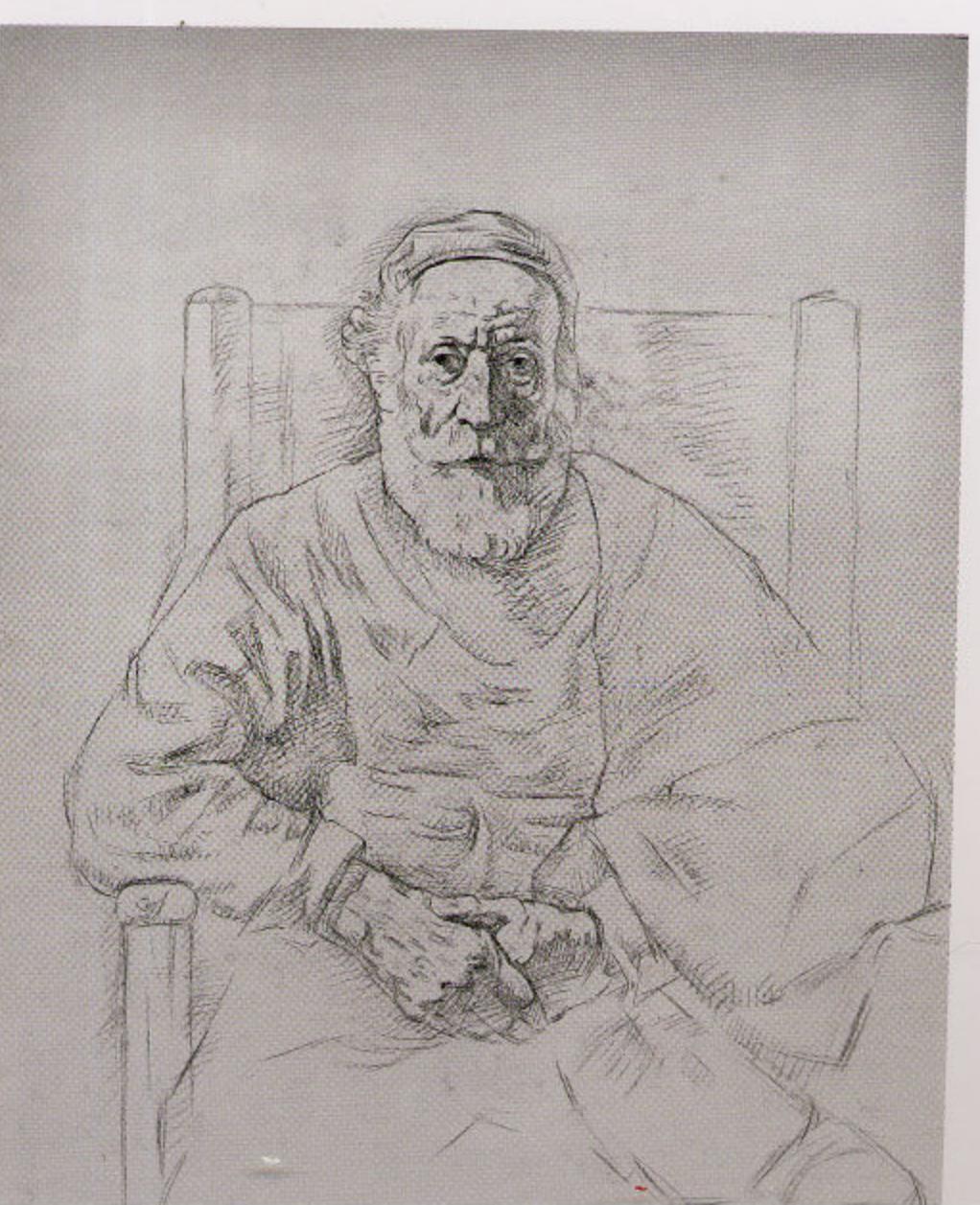
I



II



I





Протушевка коричневым тоном

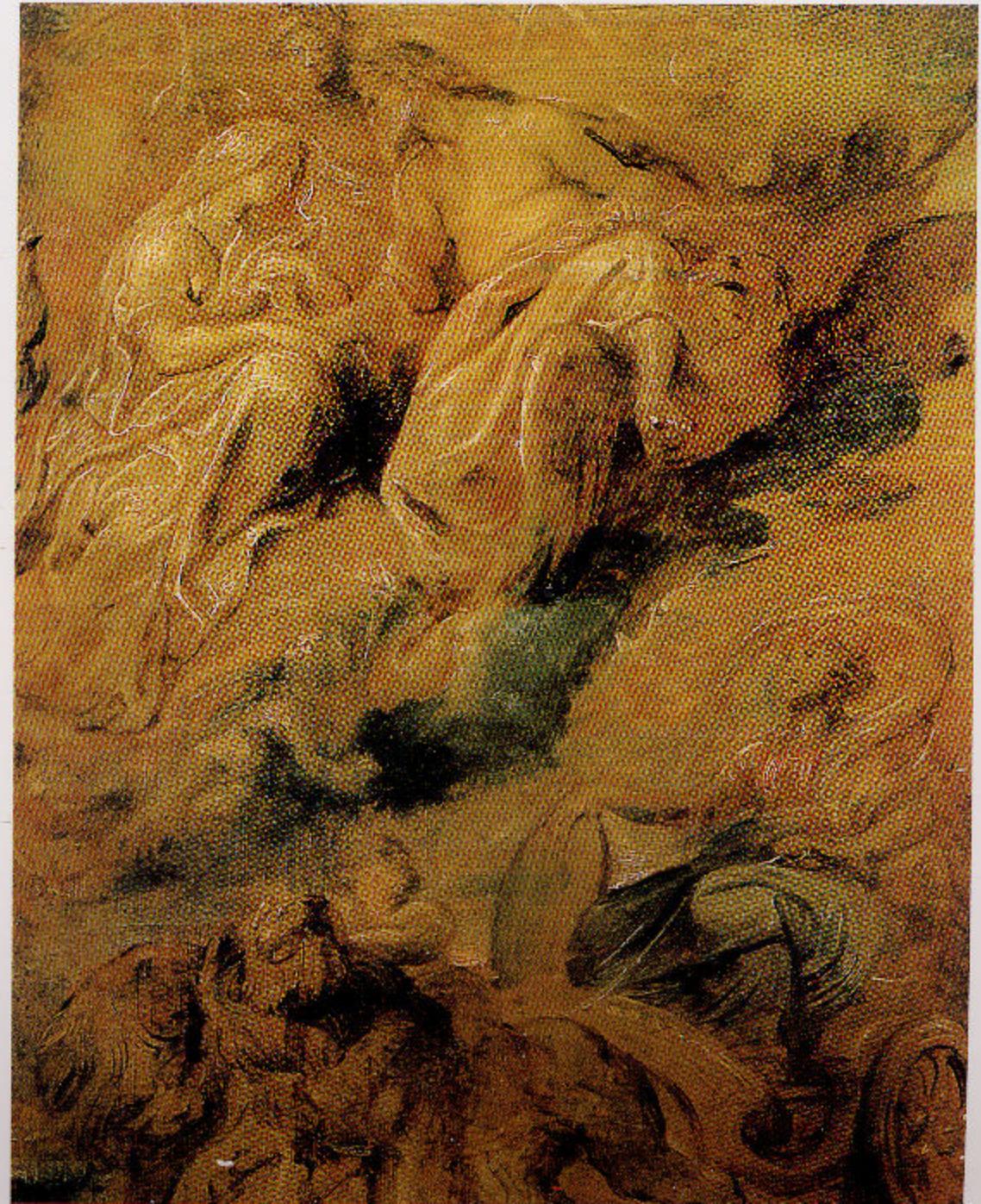
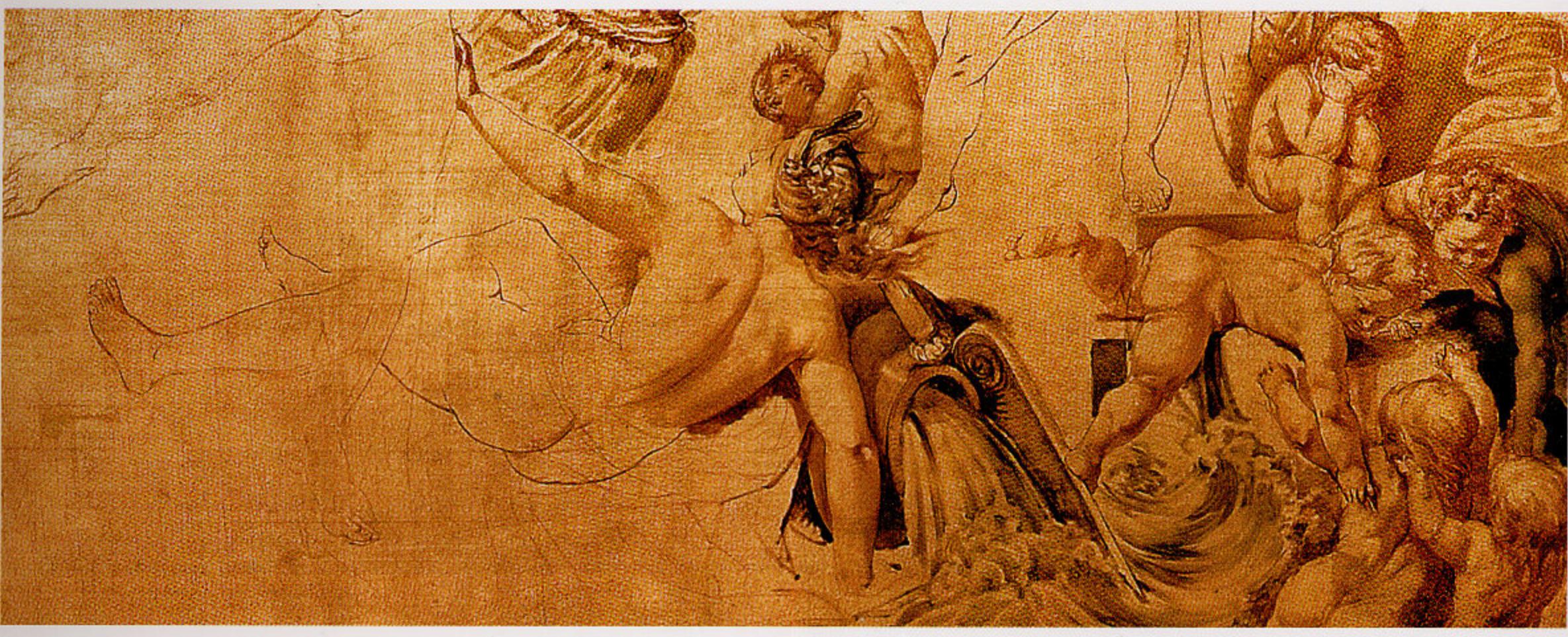


Делая коричневую протушевку, Рембрандт решал две задачи: *моделировал форму и придавал теплоту теням*. В некоторых работах он мог не использовать уголь, а рисовал прямо кистью, коричневой краской (2).

Подобные протушевки можно видеть в работах Рубенса (3), других художников и в неоконченных работах воспитанников нашей академии (1). Для протушевки можно «намешать» колер или взять марс коричневый темный. Чтобы избежать черноты, в колер для протушевки можно добавить немного белила. Во времена Рембрандта были другие краски. Поэтому сегодня мы подбираем

наиболее близкие по звучанию. Прежде чем приступить к протушевке, необходимо нанести на холст тонкий слой масла. Слой масла должен быть очень тонким и равномерным. Поэтому после нанесения кистью его можно растереть тряпкой, а лучше — разровнять ладонью руки.

Обычно краску на палитре маслом не разводят, оно должно находиться на поверхности холста. Краски должны входить в масляную среду. Возможно, отсюда и произошло название «масляная живопись». Недостаток масла в том, что оно желтеет в темноте, даже отбеленное. Поэтому использовать его нужно в минимальном количестве.





III. ПЕРВАЯ ПОЧИСКА ЦВЕТОМ

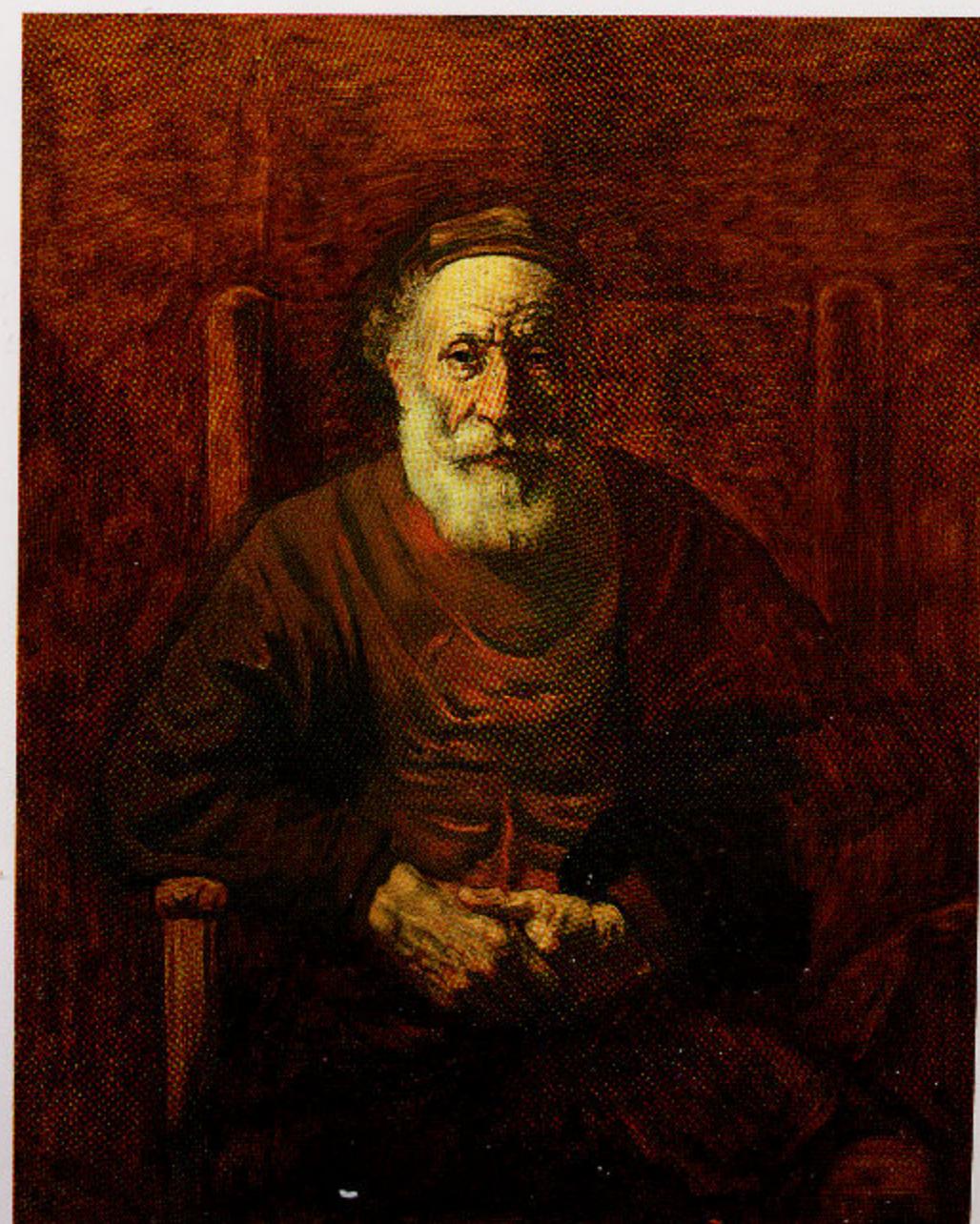
Каждый раз, приступая к работе над холстом, где уже находятся подсохшие красочные слои, необходимо сделать межслойную обработку. Ее мы делаем тройником, который подготовили. Так мы решаем две задачи: предохраняем живопись от прожухания и создаем масляную среду для нанесения новых слоев краски.

Некоторых студентов коричневая протушевка сковывает и заставляет колерами подкрашивать рисунок. Это непра-

вильно. Цвет нужно раскладывать так, как будто пишем с натуры, стараясь сразу взять цветовые отношения. Начинать нужно с темных мест. Если серый тон грунта не попадает в полутона, можно пройтись зеленовато-серебристым колером по полутоналам. Как бы мы ни старались приблизиться к цветовому звучанию пятен в оригинале, у нас получится немного светлее и менее насыщенно. Так и должно быть, потому что в оригинале есть прозрачные слои, которые придают глубину и звучность; они наносятся в конце.



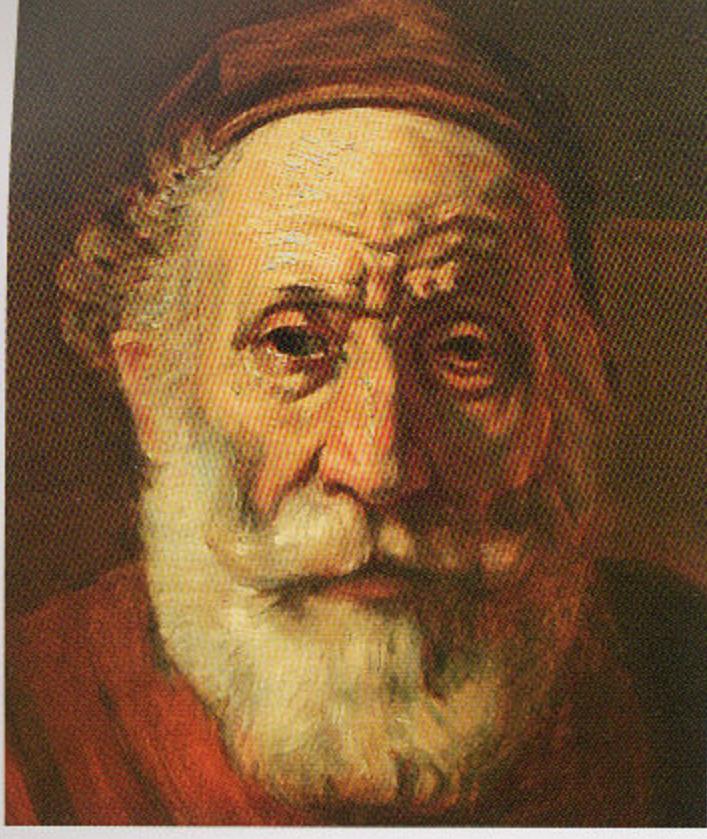
I



II



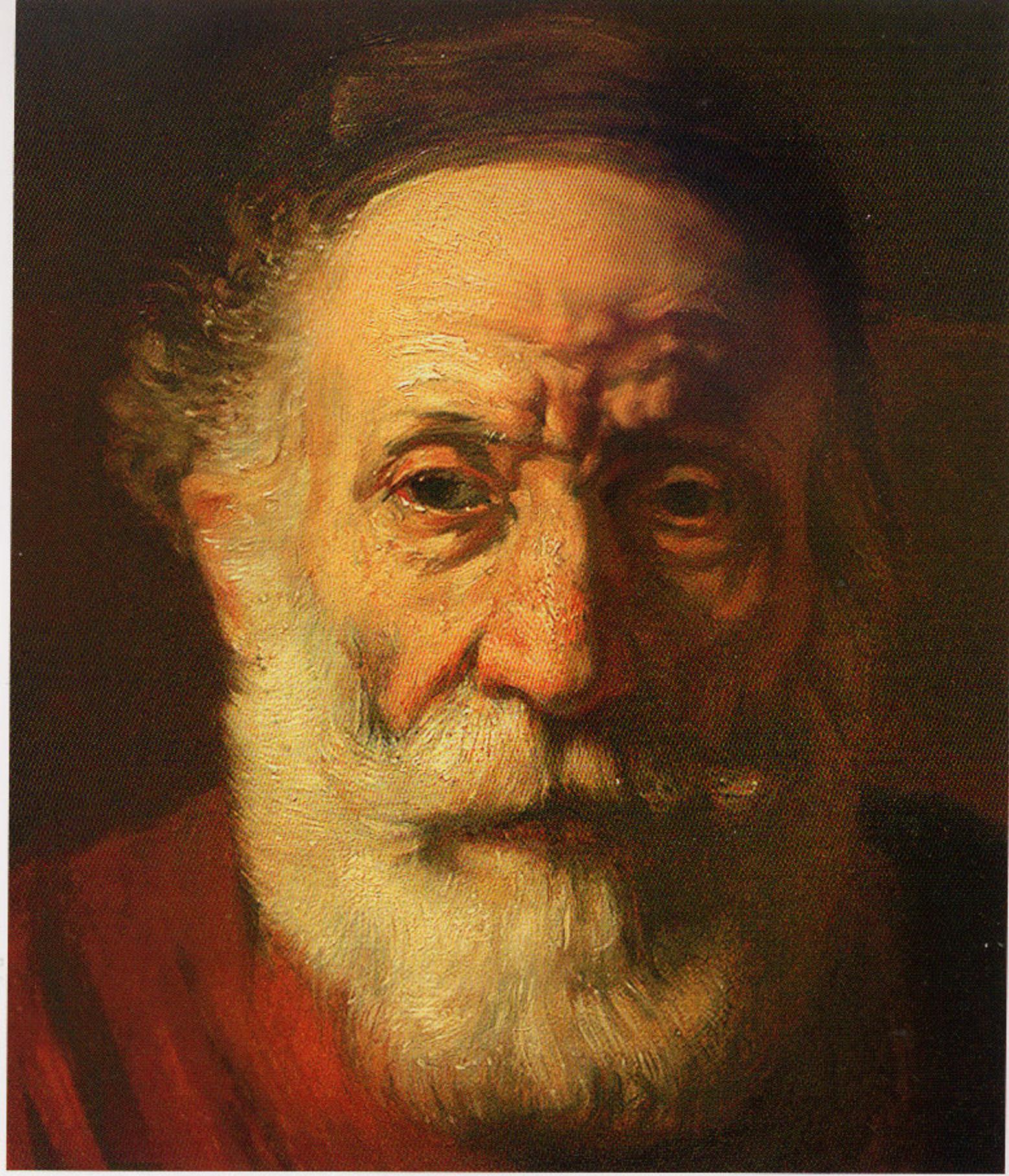
IV. ПРОРАБОТКА ДЕТАЛЕЙ



I. Первая прописка



Схема изменений касаний



II-III. Уточнение цвета, фактуры и разбор касаний

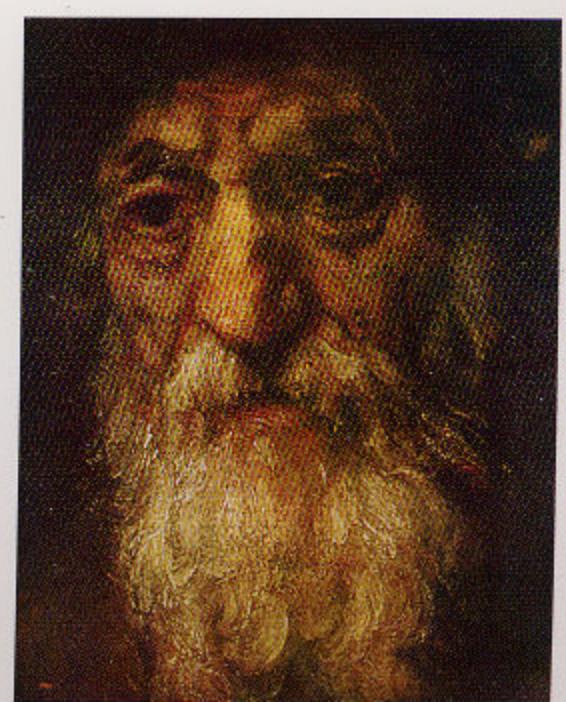
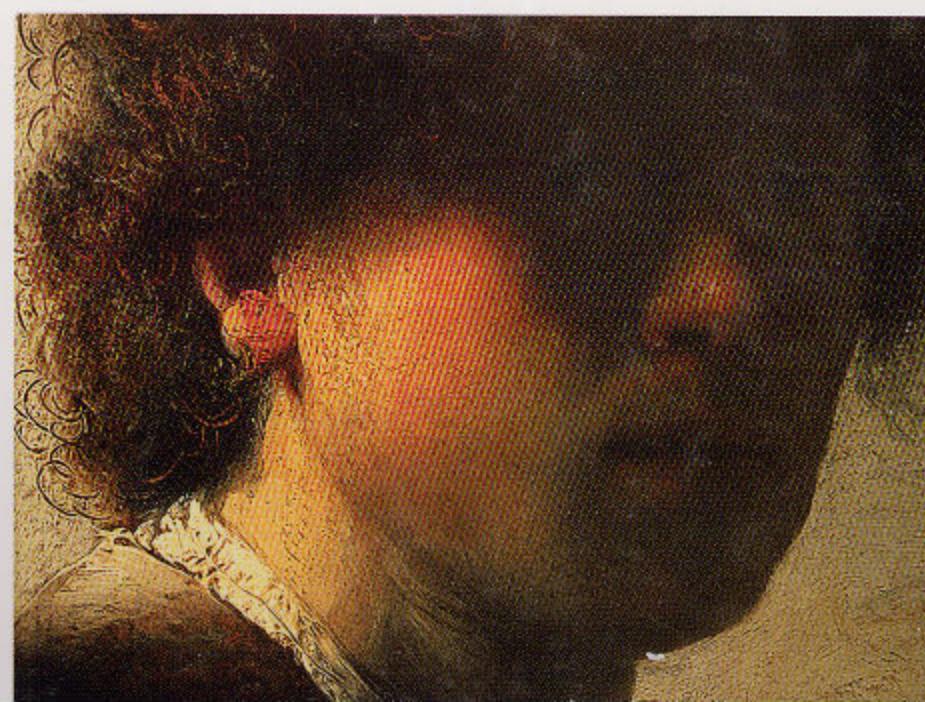
1. Голова

Раскрыв холст, приступаем к моделировке головы. Последовательность проработки формы такая же, как в задании «Голова». Сначала моделируем глаза, затем нос, лоб, волосы. Так же, как и при работе с натурой, уточняем цвет.

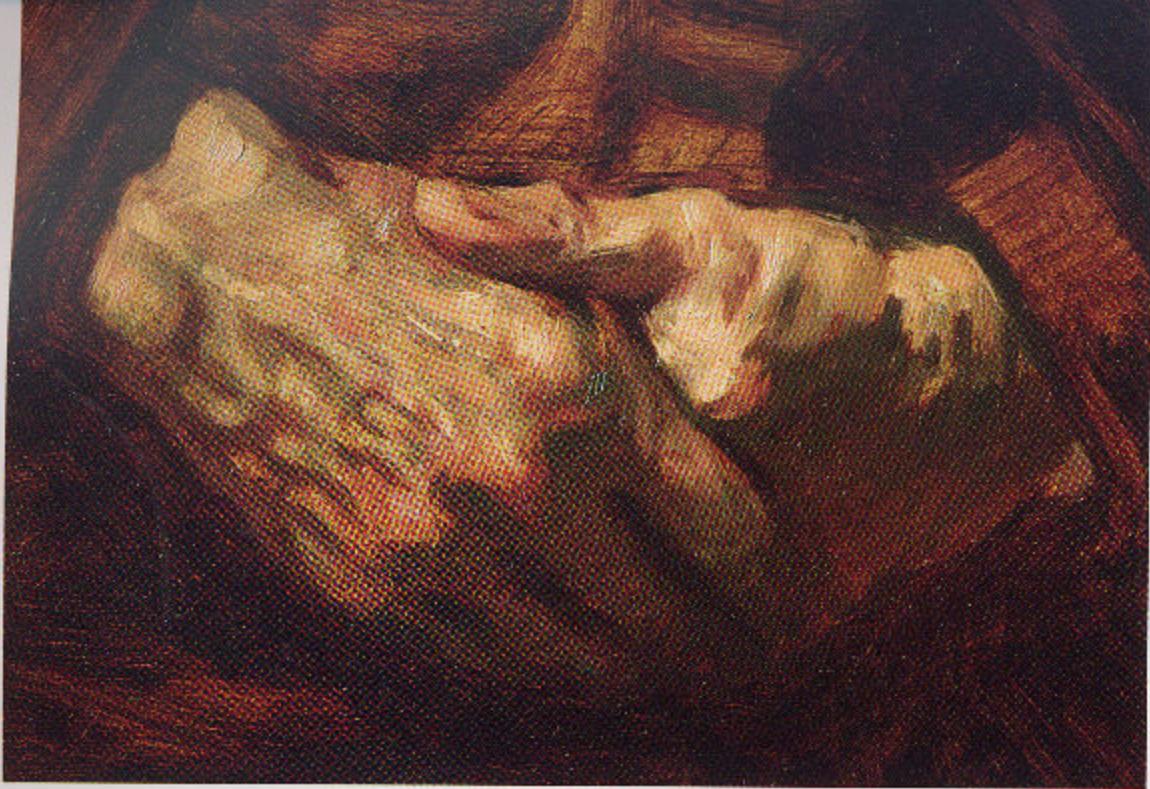
Поскольку здесь художником задана определенная активная фактура, уточняем ее одновременно с цветом. Для удоб-

ства работы делаем на палитре цветовые замесы. Основная информация о форме находится на границе света и тени. Сначала разбираем ее, потом работаем в свету. Хочется отметить одну особенность живописной техники Рембрандта: он много работал в технике офпорта (1). Некоторые приемы из офпорта у него перешли в живопись. В автопортрете видно, как, разбирая фактуру волос по силуэту, он

изобразил волосы простым процарапыванием — «забил» коричневой краской, потом удалил лишнее и заодно выявил фактуру белого воротничка (2). Художник часто проходился по широкому письму тонкими, как иголка, кистями, что давало возможность создать живые, разнообразные фактуры (3). В этом мы можем убедиться, разбирая бороду, нос, лоб и волосы.







I. Первая прописка

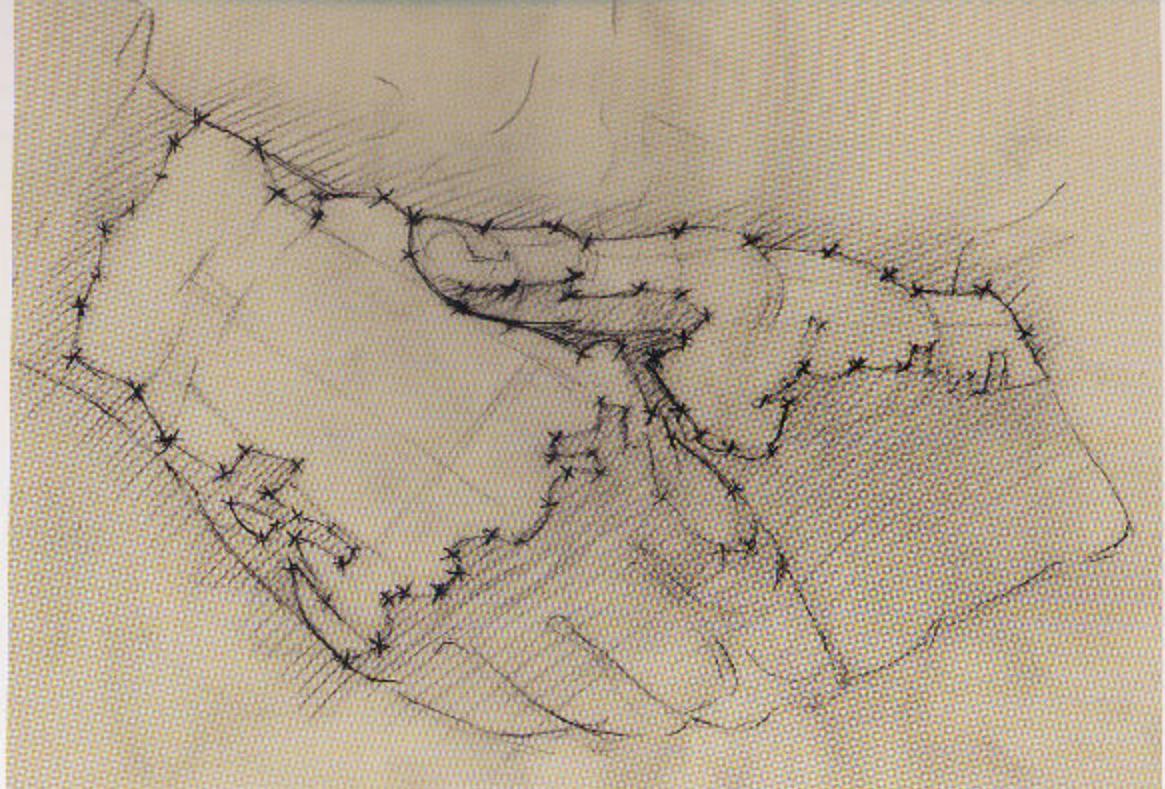


Схема изменений касаний



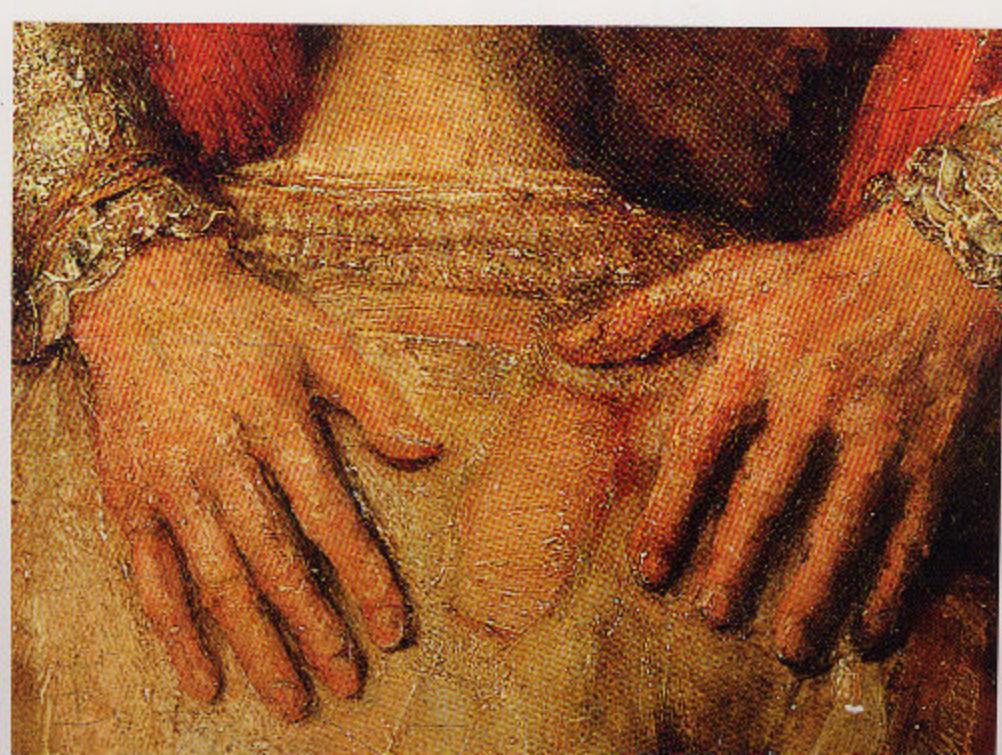
II-III. Уточнение цвета, фактуры и разбор касаний

2. Руки

Сделав межслойную обработку, уточняем цвет и фактуру. Не забываем о теплоХолодности. Моделировку формы начинаем с разбора касаний по силуэту пятна. Разобрав силуэт, моделируем форму внутри пятна света. Здесь, поверх широких пастозных мазков, ощущение живой формы достигается проработкой очень

тонкими кистями (1, 2). Случайные вибрации, оставленные щетинной кистью, чередуются со специально нанесенными маленькими разнообразными мазками (3). После просушки межслойной обработки, широко глядя на оригинал, накладывая краску тонкими полупрозрачными слоями, уточняем цвет и ка-

сания. Придаем рукам рембрандтовскую цельность и мягкость. Наносить краску лучше щетинными кистями. Разбирать касания удобно колонковыми. Жесткие касания — тонкими кистями, смачивая их в разбавителе, мягкие касания — сухими большого размера, постоянно обтирая их тряпкой.







I. Первая прописка



Схема изменений касаний



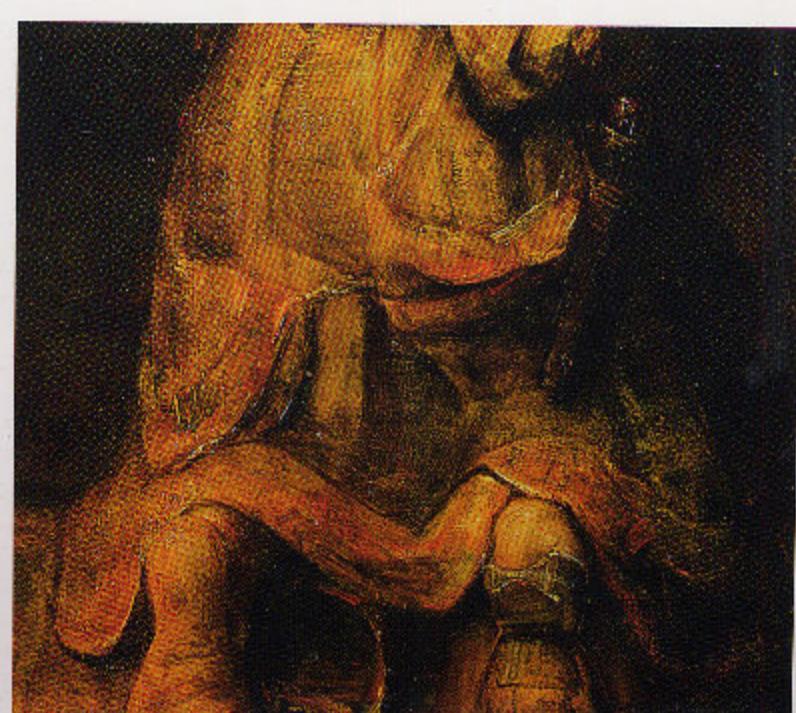
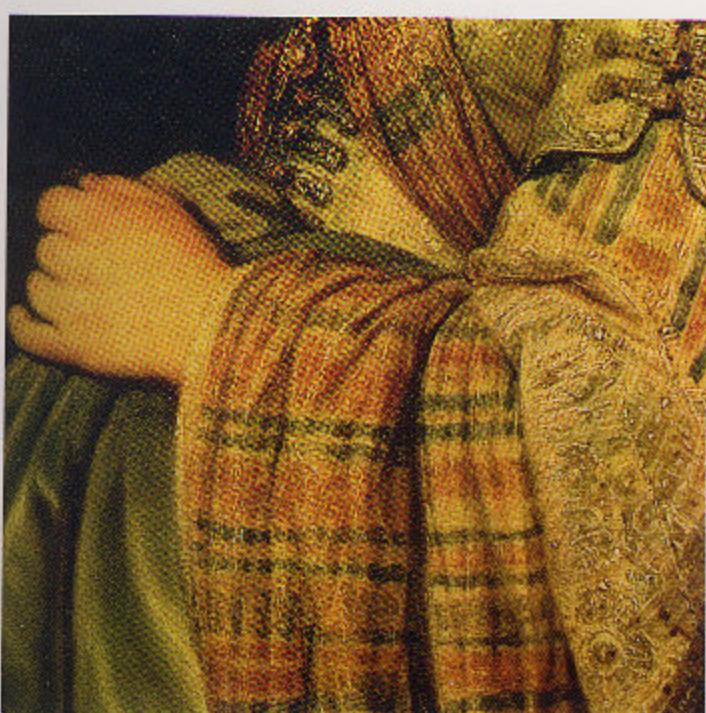
II-III. Уточнение цвета, фактуры и разбор касаний

3. Одежда, фон

В одежде и фоне определяем главное и второстепенное. Проработку деталей начинаем с главного. Уточняем цвет, разбираем касания по силуэту пятна. Фон и одежда относительно головы и рук могут показаться очень темными. Это впечатление создается из-за того, что оригинал висит на скользящем свету, под лаком и под стеклом. Летом, в солнечную погоду, можно увидеть на самом

темном пятне — шубе, наброшенной на плечо и колени, — складки, фактуру и теплохолодность. В этой работе одежда и фон работают очень мягко относительно головы и рук. Эта мягкость достигается последующей полупрозрачной пропиской. В некоторых работах Рембрандта (1, 3), особенно позднего периода, мы видим активные фактуры. Например, в «Блудном сыне» (2) кажется,

что слой краски очень толстый. На самом деле эта «корпусность» нарисована. Сделав последние, полуопрозрачные прописки, художник их просушивал, а затем тряпкой, смоченной в масле, протирал, выявляя фактуру. Таким образом создавалось ощущение трепета живой формы. Это похоже на выявление гравировки на металле. По всей видимости, этот прием также вышел из офпорта.



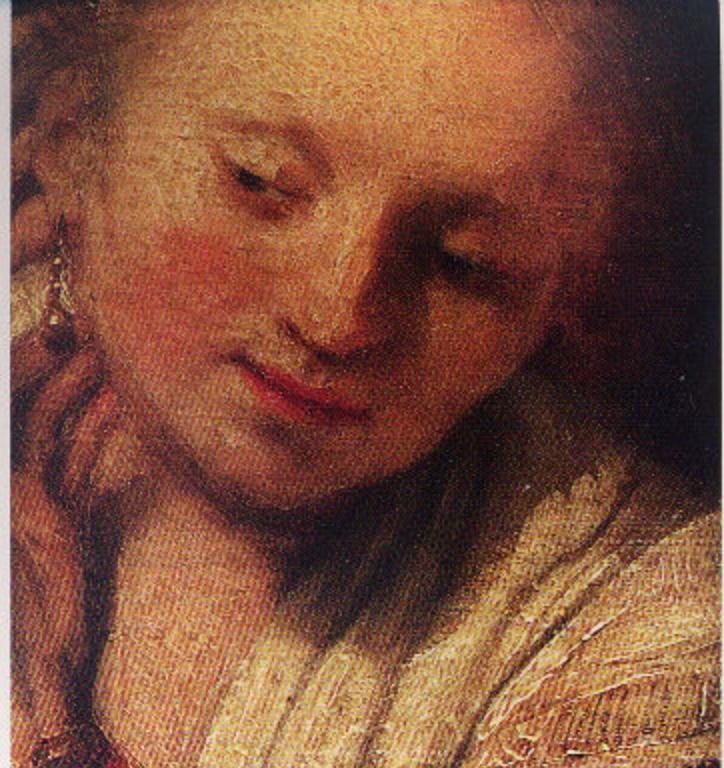


V. ЗАВЕРШАЮЩИЙ ЭТАП

Обобщение, тональное соподчинение деталей

Прежде чем приступить к этому этапу, желательно, чтобы работа достаточно просохла. Сделав межслойную обработку, уточняем цвет и касания. Где-то обобщаем, а где-то выявляем фактуры. Стремимся смотреть на оригинал широко, как если бы мы писали с натуры. В противном случае повторов не избежать. В лице «Девушки, примеряющей сережку» (1) виден обобщающий полупрозрачный слой. В последней прописке

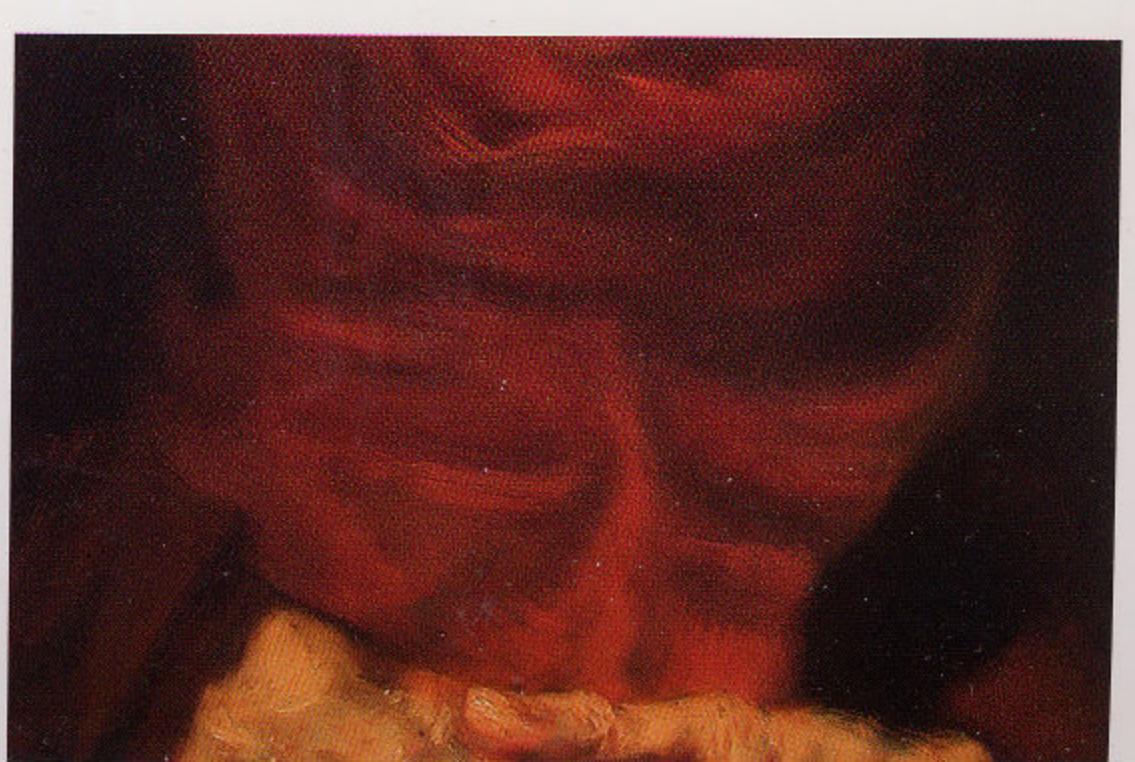
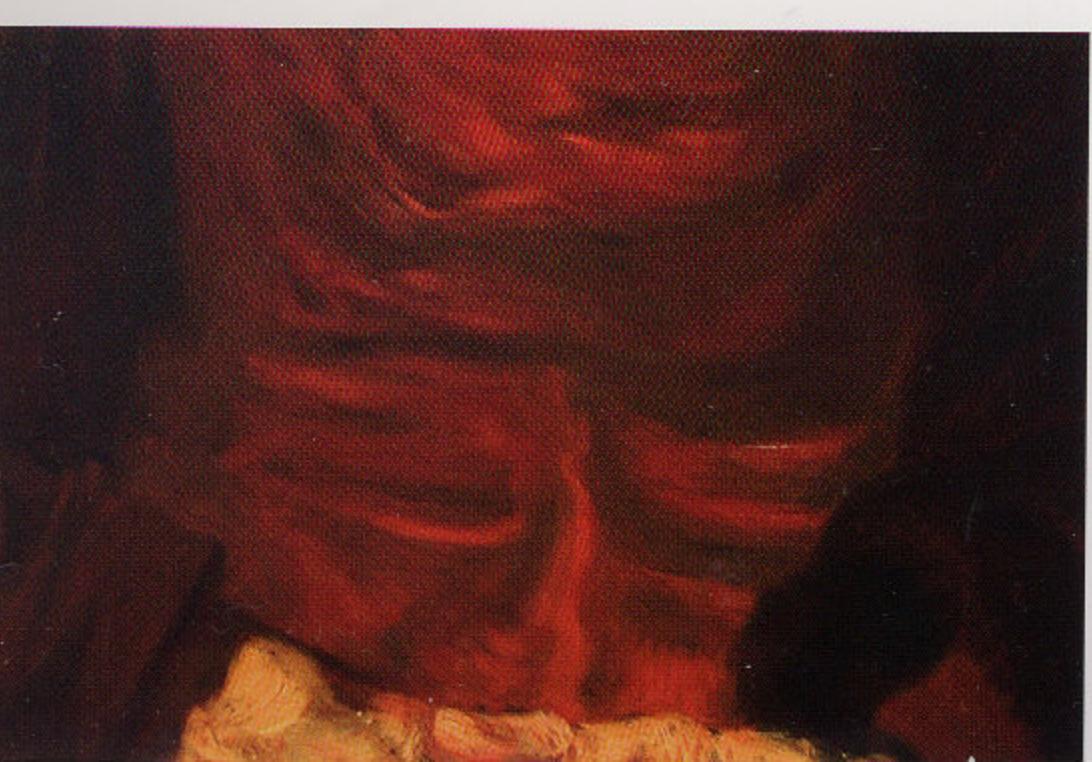
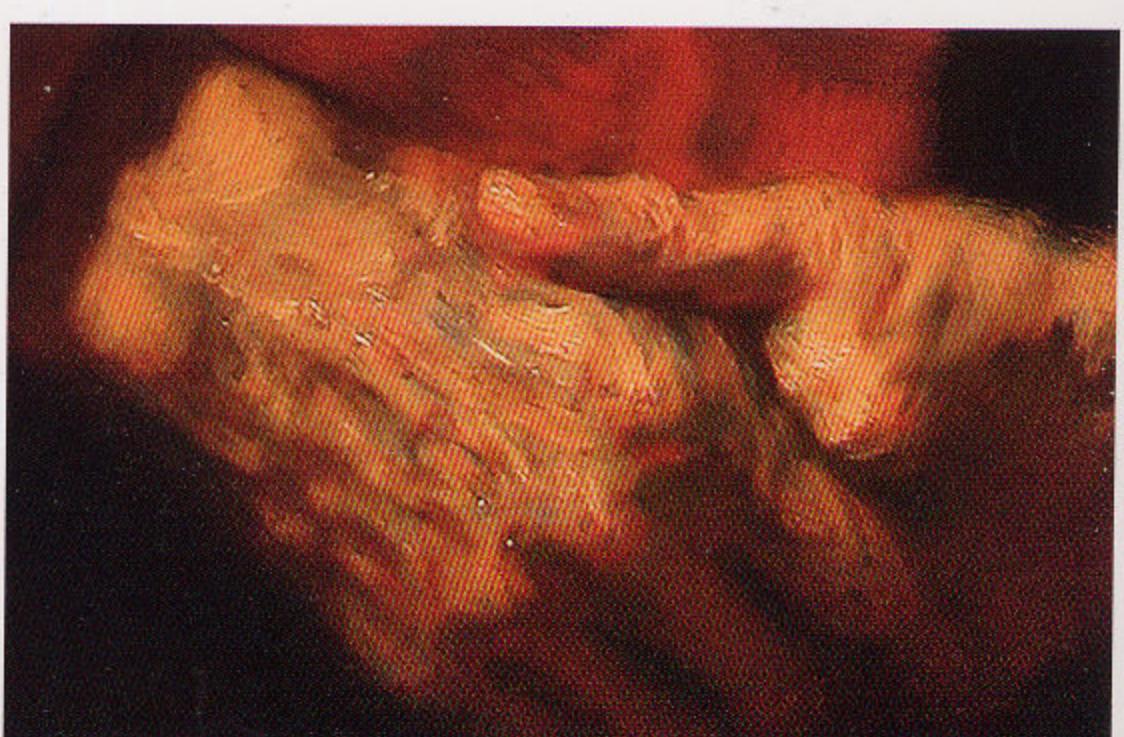
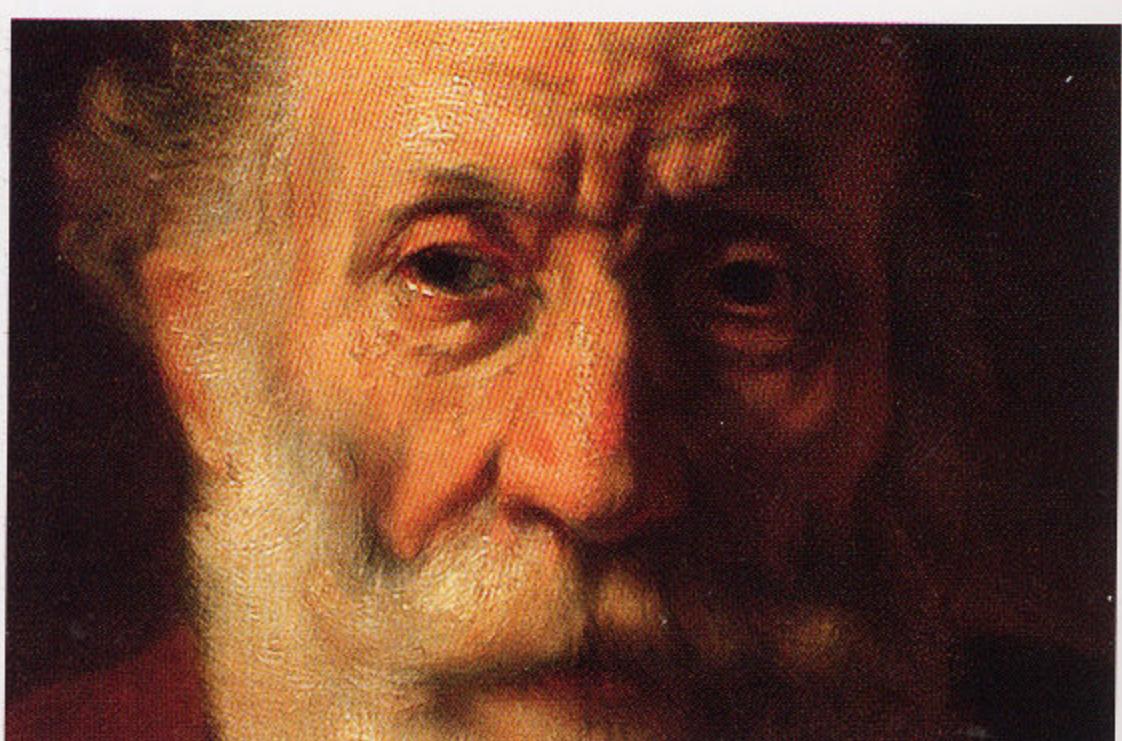
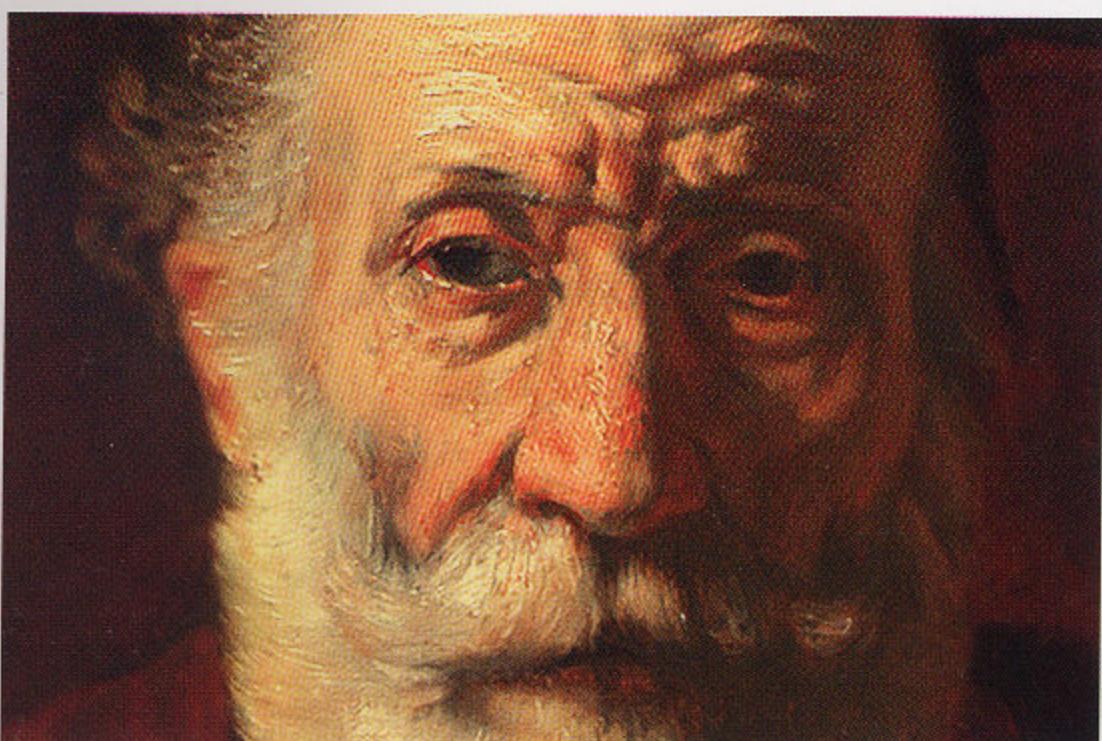
добиваемся похожести звучания красного цвета. Максимально приближаемся к цветовым отношениям оригинала. Лаком работу можно покрывать только после полного высыхания красочного слоя. Иначе лак будет «давать отлив», пока не высохнет краска. Работу лучше покрывать даммарным лаком, предварительно разведенным с пиненом один к одному. Покрывать лучше широким флейцем в два слоя.



1

До...

... и после завершающей прописки







В. А. Могилевцев

ОСНОВЫ РИСУНКА



Санкт-Петербург

Издательство: Artindex
Страниц: 72
Год издания: 2007
Переплет: твердый
Язык: русский
Размеры (см.): 24 x 34 x 1,1
Вес: 1000 г

Format: Hardcover, 72 pages
Publisher: ARTINDEX
Publish year: 2007
Language: Russian, English
Dimensions (inches): 13.6 x 9.6 x .5
Shipping Weight: 2.3 lb

ISBN-10: 5903733018
ISBN-13: 978-5903733019

В. А. Могилевцев

ОСНОВЫ РИСУНКА

FUNDAMENTALS OF DRAWING

Перед каждым начинающим художником стоят две основные задачи, которые он должен решить во время обучения: преодолеть отдельное смотрение и научиться грамотному, последовательному ведению рисунка. Первую задачу можно решить только одним способом — много рисовать, делать наброски. Необходимы постоянные и длительные тренировки. Постепенно зрение разовьется, и восприятие станет цельным. Здесь все зависит от степени желания и организованности ученика.

Вторую задачу должна помочь решить школа. Это пособие предлагает определенную последовательность ведения работы, которая основана на внимательном изучении русской школы рисунка, преподавательском и творческом опыте. Книга состоит из трех частей. В первой и второй частях на учебных заданиях «Голова» и «Фигура» объясняется порядок ведения рисунка. На основе этих постановок в академических институтах даются базовые знания об изображении фигуры человека. В третьей части подобраны материалы с образцов классического искусства для изучения изображения форм человека.

Из опыта знаю, что информацию о форме можно запомнить только рисуя. Поэтому эта книга предназначена не только для чтения, но и для срисовывания. Можно взять планшет заданного формата и этап за этапом выполнить эти задания, без преподавателя и модели усвоить информацию.

Every fledgling artist faces two major problems he must solve during his training: to overcome fragmentary observation and learn how to proceed step-by-step with making a professional drawing. The only way to solve the first problem is by practicing drawing all the time, working on long and short poses, including quick figure sketches. Regular and systematic training is absolutely necessary. With time one develops insight and cohesive vision. While being enthusiastic about wanting to learn, one has to learn to proceed in a systematic way.

The only way to solve the second problem is through academic training. This teaching aid offers a certain algorithm of work based on a thorough study of the Russian school of drawing as well as on personal teaching and creative experience by Prof. V. Mogilevtsev.

This book is intended not only for reading but also for drawing from it. One can take a plane-table of a given size and do these tasks, stage by stage, to assimilate the information without a teacher or a model.

которыми пользуются художники в живописи, работая с натуры. Сколько художников — столько художественных манер и живописных приемов. Во время обучения студенты обращают внимание на внешнюю сторону живописи, стараясь подражать манере своих любимых мастеров, но у них часто ничего не получается. Манера — это всего лишь способ наложения краски; она складывается из индивидуальных особенностей и вкусовых пристрастий автора. Во время обучения необходимо постичь основные законы, по которым строится живопись. В результате постоянной творческой работы манера появится сама собой — и не чужая, а своя собственная.

Список литературы

- И. Бродский.
Репин — педагог. М., 1960.
- Э. Бергер.
История развития техники масляной живописи. М., 1935.
- Д. Вибер.
Живопись и её средства.
Ленинград, 1926.
- Крамской об искусстве.
М., 1960.
- Д. Киплик.
Техника живописи.
Ленинград, 1929.
- Мастера искусства
об искусстве, в семи томах.
Под ред. А. Губера и
В. Гращенкова. М., 1960—1967.
- И. Е. Репин об искусстве.
М., 1960.
- А. Рыбников.
Техника масляной живописи.
М., 1937.
- Ченнино Ченнини.
Трактат о живописи.
М., 1933.



Об авторе

Владимир Александрович Могилевцев

В 1994 году окончил Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, мастерскую станковой живописи под руководством действительного члена РАХ профессора Ю. М. Непринцева.

С 1994 по 1997 год продолжил обучение в творческой мастерской монументальной живописи вице-президента Российской академии художеств профессора А. А. Мыльникова.

С 1995 года преподает рисунок на старших курсах факультета живописи Института им. И. Е. Репина РАХ. С 1994 года — член Союза художников России, участник всероссийских и зарубежных выставок.

Награжден золотой и серебряной медалями Российской академии художеств за педагогическую деятельность и создание учебных пособий «Основы рисунка» и «Наброски и учебный рисунок».