

Міністерство освіти і науки України
Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки
Кафедра образотворчого мистецтва

Берlach О. П., Галькун Т.Д.

Технологічні особливості матеріалів: живопис, реставрація
(Технологічний практикум для бакалаврів, магістрантів образотворчого мистецтва)

Навчально-методичне видання

Луцьк - 2017

УДК 75. 051 (07)

ББК 85. 146. 5

Рекомендовано до друку

Вченою радою Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

(Протокол № 4 від 20 грудня 2017 р.)

Рецензенти:

Лесик О.В. – доктор архітектури, професор кафедри образотворчого мистецтва.

Марчук В.П. – голова Волинської організації національної спілки художників України, член спілки художників України.

Берлач О. П., Галькун Т.Д. Технологічні особливості матеріалів: живопис, реставрація. Технологічний практикум для бакалаврів, магістрантів образотворчого мистецтва. Навчально-методичне видання. / О.П. Берлач, Т.Д. Галькун/. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2017. - 47 с.

Технологічний практикум спрямований на поглиблене вивчення технологічних особливостей матеріалів станкового живопису відповідно до програми та навчального плану.

Автори дають практичні рекомендації по застосуванню художніх інструментів та матеріалів в малярстві та знайомлять з використанням технічних прийомів роботи з ними, а також технологіями майстрів минувшини.

Адресовано для студентів напряму “Образотворче мистецтво”, педагогічних навчальних закладів.

УДК 75. 051 (07)

ББК 85. 146. 5

©Берлач О.П.,

©Галькун Т.Д. 2017

Передмова.

Сукупність знань про способи і засоби приготування фарб, розчинників, ґрунтів, полотен і т.д. складають технологію художніх матеріалів станкового малярства.

Добрий стан картин, виконаних старими майстрами пояснюються, насамперед, умінням художників того часу готувати матеріали доброї якості, а також умінням користуватися ними.

У XIV-XVII ст. в нашій країні і за кордоном були видані закони та вказівки, які забороняли користуватись в живопису недоброякісними матеріалами, бо від них залежить не тільки довговічність художнього твору, але й якість виконання живопису.

Щоб досягти якісного живопису, треба широко і повніше висвітлювати питання технології художніх матеріалів станкового живопису. Однак більшість праць вітчизняних і зарубіжних авторів приділяє дуже мало уваги досягненням у цій галузі майстрів образотворчого мистецтва. Для забезпечення тривалої цілості картини потрібно уважно ставитися до матеріалів, технік, технологій у живопису: при цьому слід мати на увазі, що хиби допущені в живопису в результаті застосування нерациональних способів малювання виявляються не так скоро.

У даному відношенні слід навчити студентів мистецьких факультетів образотворчого напрямку, основам володінню техніками і технологіями, новими способами і шляхами вдосконалення прийомів роботи в станковому живопису.

Метою методичної праці є, сформувати творчо активну особистість, яка відзначається досить високим рівнем художньої культури, володіє техніками живопису, а також методикою творчого пошуку.

Вивчення і застосування різноманітних прийомів і методів роботи в техніках акварелі, гуаші, темпері, акрилу, олії, пастелі дозволить досягти професіоналізму в галузі образотворчого мистецтва, зокрема станкового живопису. Запропонований варіант дає детальну характеристику всіх матеріалів, які використовуються в станковому живопису, технічних прийомів,

сучасних методів живопису, які допоможуть у виробленні власної манери виконання живопису.

Наводяться рекомендації та поради, щодо послідовності роботи в жанрах живопису, приклади з педагогічної практики живописців, висловлення майстрів образотворчого мистецтва, аналіз застосування технік живопису старих, як українських митців, так і майстрів зарубіжного мистецтва.

Історичні відомості технології виготовлення ґрунтів майстрами станкового малярства минулих часів.

Картини, а особливо старовинні, живуть найчастіше у музеях, або в картинних галереях. У світі існує велика кількість картин. Великі і малі вони в золочених і простих рамах, схожі на відкриті вікна, в яких можна глянути і побачити те, що бачили колись художники і зафіксували назавжди в фарбовому зображенні. А бачили вони в різні часи – різне, і зображували в різні часи по різному, часом з такими секретами, яких до наших днів ніхто і не розгадав.

Картинам далекої минувшини характерний чудовий стан, надзвичайна чистота і свіжість фарб, рівна площина без деформації фарбового шару. Тому цілком природно, що художники вишукували високі технічні якості.

Твори станкового живопису чудово збереглися протягом віків в результаті високої техніки малювання, глибокого знання правил малювання, матеріалів і вміння користуватися ними в процесі створення художнього полотна.

Майстри живопису минулого застосовували три види ґрунтів: емульсійний, олійний та клеєний.

Маслинову олію змішували з мучним клейстером і медом. Цією сумішшю покривали полотно. Добре розмолоту горшкову глину змішували з клеєм і льняною олією, а щоб ґрунт не поглинав фарбу, зверху наносили тонкий шар олійної фарби, переважно свинцеві білила з невеликою кількістю лаку.

Ґрунтувальну пасту готували також, змішуючи олію, глину та умбру. Ґрунт наносили тонким шаром 2—3 рази, не забиваючи структури полотна. Гладка ґрунтовка полотна застосовувалась головним чином для картин невеликого розміру, розрахованих на тонке малювання.

Дошки ґрунтували сумішшю, яка складалася з розчину пергаментного клею та гіпсу.

Вживали також суміш рівних частин борошна з клеєм і льняною олією. Більшість сумішей являли собою емульсійні ґрунти. Мучний клейстер застосовували переважно у ґрунтах рідких полотен, щоб повніше і рівномірніше закрити пори полотна.

Перед нанесенням ґрунту більшістю художників рекомендувалося спершу 1—2 рази проклеїти полотно розчином клею слабкої концентрації. Іноді особливо тонке полотно ґрунтували без проклеювань, вживаючи в емульсії невелику кількість олії і тим самим ослабляли її шкідливий вплив на тканину. Є вказівки про змочування полотна перед проклеюванням. Кількість проклеювань звичайно не перевищувала двох-трьох, а кількість ґрунтових шарів у деяких випадках доходила до восьми, причому ґрунт наносився рідкою сумішшю дуже тонко і обов'язково після просихання попереднього шару. Обов'язково є шліфівка перед проклеюванням полотна, після проклеювання, між окремими шарами ґрунту і навіть нерідко шліфували останній ґрунтовий шар для одержання гладенької і рівної поверхні ґрунту.

ґрунти перед роботою покривалися фарбами різного кольору і відтінку: золотисто-коричневими, червоними, сірими, коричневими та ін.; на чисто білих ґрунтах малювали дуже рідко.

Древньоруські іконописці малювали виключно на дошках. Дошки виготовляли з різних порід дерева — липи, ялини, вільхи, клена, дуба, сосни та ін.

Відомий дослідник техніки живопису древньої Русі Щавінський наводить спосіб виготовлення левкасу: «Дерев'яні дошки спершу проклеювали кілька разів рідким клеєм — шкіряним або міздровим, потім, заповнивши випадкові нерівності дошки спеціальним левкасом, накладали на неї змочену гарячим клеєм паволоку, по якій вже і левкасили» *.

Склад левкасу був різний— найчастіше застосовували клей, крейду і мед. Крейду спочатку добре просушували, подрібнювали і просіювали. Перші шари ґрунту наносили рідкою пастою, а потім густішою, розрівнюючи

* В. О. Щавинский. Очерки по истории техники живописи и технологии красок в Древней Руси. ОГИЗ, М.— Л., 1935, стор. 54—55

ґрунт долонями. Сушили при звичайній температурі і старанно шліфували.

Ченніно Ченніні у трактаті про живопис описує спосіб готування клейового ґрунту і техніки ґрунтовки дощок.

Дошки робили з легкого, сухого дерева (липи або верби). Попередньо їх кип'ятили у чистій воді, щоб надалі вони не коробились і не тріскались.

Для проклейки брали розчин пергаментного клею, увареного до 1/3 первісного об'єму. Готовість клею випробовували на прилипання пальців руки одного до одного. Густий клейовий розчин розводили водою на половину об'єму і м'яким щетинним пензлем гарячим наносили на дошки з шорсткою поверхнею.

Після просушування ще 2 рази проклеювали густим розчином клею, даючи окремим шарам добре висохнути. На пази наклеювали смужки тонкого білого полотна. Ґрунт наносили у кілька шарів двома прийомами.

Спочатку грубо потовчений гіпс замішували з розчином клею і розтирали на плиті; пасту наносили на проклеєні дошки, потім розводили водою, нагрівали і ґрунтували нею кілька разів.

Після цієї попередньої ґрунтовки з крупнозернистим гіпсом наносили до восьми дуже тонких шарів рідкої пасти з дрібним гіпсом.

Ґрунт сушили не менше двох днів і шліфували. В результаті такої обробки ґрунт ставав білим і гладеньким.

Паломіно вказує, що для одержання дуже гнучкого полотна, його перед ґрунтовкою слід намочити водою. у якій розчинений цукор.

Вазарі рекомендує спершу покрити полотно трьома шарами м'якого клею, потім пастою, яка складається з борошна, горіхової олії та сухих білил (у порошок), після цього знову покрити трьома тонкими шарами м'якого клею і, нарешті, після просихання нанести імприматуру, тобто розріджену олійну фарбу.

Борґіні вказує, що для малювання на полотні досить нанести один, або два шари клею, одержаного з козячого чи баранячого пергаменту.

Арменіні вважає достатнім просочити полотно м'яким клеєм і покрити олійною фарбою, змішаною з лаком.

Вольпато на проклеєне полотно шпателем наносить пасту, яка містить 1 частину горшкової глини і таку ж саму частину льняної олії. Другий шар наноситься дуже тонко.

Вазарі рекомендує способи виготовлення еластичних і менш еластичних ґрунтів.

Для менш еластичних ґрунтів полотно спочатку покривали м'яким пергаментним клеєм з гіпсом, потім просушували і шліфували. На цю підготовку наносилось 4-5 шарів клею слабкої концентрації; після висихання ґрунт покривали шаром швидко висихаючої фарби, яка складається з білил, неаполітанської жовтої та дзвонової глини.

Гнучкі ґрунти готували таким способом: полотно проклеювали 3—4 рази слабким розчином пергаментного клею і по висохлій проклейці наносили ґрунтувальну пасту з борошна, білил та горіхової олії.

Зверху ґрунт покривали шаром швидко висихаючої олійної фарби (білила, неаполітанська жовта і горшкова глина).

За словами Франческо Пачеко у його часи для ґрунтування полотен застосовували різні способи:

1) Для проклейки брали клейстер з житнього борошна і змішували з маслиною олією та невеликою кількістю меду, шліфували і поверх цієї підготовки двічі ґрунтували олійною фарбою.

2) Полотно проклеювали рукавичним клеєм, потім покривали сумішшю просіяного гіпсу з тим же клеєм, пемзували і наносили ще два шари олійної фарби. Іноді замість гіпсу застосовували просіяну золу, але, як правильно зазначає Пачеко, ґрунт з борошна, гіпсу і золи відволожується і гниє, а картини тріскаються і лущаться. Деякі художники клали по клейотіпсовому шару один шар олійної фарби (свинцеві білила, сурик та вугільна чорна).

3) На основі свого досвіду Пачеко радить ґрунтувати полотна так: натягнуте на підрамник полотно шліфують пемзою, щоб скуйовдити волокна тканини і зараз же покривають німічним розчином рукавичного клею, потім полотно

після шліфування грунтують пастою, яка складається з дрібно розмолотої горшкової глини, клею та льняної олії.

Першому шарові дають висохнути, потім його знову шліфують і вдруге покривають дуже тонким шаром тієї ж самої суміші; після шліфування наносять третій шар пасти, до складу якої, для надання корпусності, додають свинцеві білила.

Паломіно вказує кілька способів грунтування полотен. Якщо треба дуже швидко підготувати ґрунти, полотно слід один раз проклеїти і без дальшої підготовки малювати по ньому олійними фарбами.

За другим рецептом полотно перед тим, як натягати його на підрамник, змочують водою і віджимають. В одному варіанті для проклейки застосовується рідкий розчин пшеничного клейстеру, іноді з добавкою невеликої кількості меду і льняної олії; за другим варіантом береться слабкий розчин міздрового клею і теплим наноситься два рази. Для того, щоб зв'язуюча речовина могла легко всмоктуватися у ґрунт, краще не наносити другої клейстерної проклейки.

Проклеєне двома наведеними способами полотно ґрунтувалося різними сумішами добре стертих олійних фарб: глиною або крейдою з додаванням червоної землі або вохри, іноді в цю суміш вводили рештки швидко-висихаючих фарб. Ґрунт звичайно наносився рівномірно 2 рази, а після висихання шліфувався.

Де Майєрн рекомендує спочатку проклеїти полотно міздровим клеєм, а коли проклейка висохне — ґрунтувати червоно - коричневою олійною фарбою 2—3 рази тонкими шарами.

Починаючи з 1910 р. художник П. Кончаловський малював на казеїнових ґрунтах, виготовляючи їх самостійно. Переваги казеїнового ґрунту полягають у тому, що завдяки всмоктуваності олії в ґрунт, фарбовий шар добре зв'язується з основою, менше темнішає і живопис має матовий вигляд.

П. П. Кончаловський довгий час займався експериментальними роботами, добиваючись доброї якості ґрунтів і, на основі своїх довгорічних спостережень, дійшов висновку, що найкращим ґрунтом для олійного живопису є казеїновий.

Він ґрунтував полотна таким способом: спочатку полотно, для кращого зв'язку з ґрунтом, протирав наждачною шкуркою, потім, заливши казеїн водою і давши йому розбухнути, вливав нашатирний спирт при легкому нагріванні і помішуванні суміші паличкою до повного розпускання клею, тобто до одержання густої, консистенції сметани, і клейкої маси. Клейовим розчином полотно проклеюється 1 раз; проклеєне таким чином полотно добре просушується протягом 2—3 діб при кімнатній температурі. Після висихання проклеєного полотна наноситься ґрунт, для чого береться той же розчин казеїнового клею і вноситься крейда кускова, просіяна крізь дрібне сито. Кількість крейди у кожному окремому випадку береться різна, в залежності від якості клею.

Негуста сметаноподібна маса ґрунту наноситься на проклейку широким щетинним пензлем, потім легкими рухами долоні втирається для цілковитого заповнення пор полотна, при чому треба уникати проходження її на зворотний бік. Ґрунтоване полотно просушується 2—3 дні.

Казеїнові ґрунти, приготовлені за способом П. П. Кончаловського, помірно всмоктують олію з фарб, мають добру матову фактуру, на його думку, найзручніші в роботі і повністю відповідають його манері малювання і техніці живопису.

Художник І. Грабар протягом дуже довгих років шукав шляхів, щоб усунути потемніння і пожовтіння фарбового шару олійного живопису.

Виходячи з цілком вірних настанов, І. Грабар почав виготовляти ґрунти, які максимально всмоктують олію, але не висихають, залишаючи у фарбі достатню кількість зв'язуючої, щоб зберегти стабільність шару і не ослабляючи його клеючої сили. Для цієї мети художник виготовляв ґрунти, вживаючи слабкі розчини риб'ячого клею або желатину, а як пігмент — застосовуючи

тільки добре відмучену крейду. Живопис І. Грабаря, незважаючи на те, що виконаний пастозно, майже не змінився у кольорі і не має тріщин.

Художник і реставратор П. Корін малює на клейових ґрунтах, для виготовлення яких застосовує риб'ячий клей.

Риб'ячий клей спочатку замочується протягом доби у воді і після недовгого нагрівання розчин клею проціджують крізь марлю, щоб видалити частки клею, які не розчинилися. Цим теплим клейовим розчином, за допомогою щетинного пензля, проклеюють полотно. Полотно спочатку добре натягають на підрамник, видаливши з нього вузлики. Після просихання полотно очищають наждачною шкуркою. У клейовий розчин, яким проклеювалось полотно, додається сухі цинкові білила. Суміш старанно перемішується до консистенції густої сметани і пензлем наноситься тонкий шар ґрунту. За добу полотно очищають пемзою і воно готове для роботи.

На клейових ґрунтах П. Корін виконав більшість портретів. Таким же способом, особливо в останні роки, ґрунтував полотна М. В. Нестеров — учитель П. Коріна. Роботи П. Коріна добре збереглися.

В. М. Бакшеев користується напіволійними ґрунтами, покриваючи емульсійний ґрунт тонким шаром олійної фарби (цинковими білилами або натуральною умброю), розрідженої згущеною олією у суміші з лаковим керосином.

Художники другої половини ХІХ ст. — Крамської, Айвазовський, Левітан, Рєпін та інші здебільшого користувалися олійними ґрунтами.

Рєпін малював переважно на білих ґрунтах крупнозернистих полотен. Працював здебільшого щетинними пензлями, на довгих ручках, до фарб іноді додавав мастичний лак і лак „ретуше”, який складається з смоли, розчиненої в скипидарі, і певної кількості масла і призначений головним чином, для усунення потьмянілих місць у картині.

Щоб досягти хорошого щеплення олійного ґрунту з олійними фарбами, Рєпін спершу протирав ґрунт згущеною олією, трійником, або часником. Тонкі шари згущеної олії, або лаку добре з'єднуються з ґрунтом і фарбовим шаром.

Олія, або лак є начебто проміжним шаром, який скріплює грунт фарби, і негативних явищ, руйнувань картини не помічається.

Думки художників відносно вибору виду і якості грунту дуже різні — часто одні хвалять те, що інші засуджують і вважають непридатним.

Так, наприклад, І. Грабар вважає олійні і напіволійні грунти найшкідливішими для живопису. В. Бакшеєв, навпаки, користується тільки напіволійними грунтами і вважає їх найкращими. На напіволійних грунтах малювали К. Брюлов, О. Іванов та інші, і їхній живопис добре зберігся. Отже у питанні про грунти існують найсуперечливіші думки.

Щодо картин, то тут теж можна навести багато прикладів, коли вони добре збереглися, будучи виконаними на клейових, емульсійних та олійних грунтах.

Якість грунту має великий вплив на добрий стан і довговічність живопису, проте цей вплив не є вирішальним; не менш важливе значення мають прийоми малювання, якість олій, фарб, лаків та розріджувачів, тривалість виконання і т. п., тобто цілий комплекс різноманітних факторів та умов.

При самостійному виготовленні грунтів треба враховувати якість клею, полотна, вміти підбирати потрібну міцність розчину, готувати проклеюку та грунтову пасту і добре наносити їх на полотно. Все це досягається в результаті великої практики.

Якщо, наприклад, сьогоднішні художні твори станкового живопису, виконані не менш мудро, ніж старовинні, „линули в майбутнє” (а мистецтво це робить кожний день), то можна з впевненістю сказати: живопис ХХІ ст. побачать люди, які ще не народились і не швидко народяться. Такі ось міцні вони, живописні матеріали.

Інструменти та технології приготування живописних основ в станковому малярстві.

Для успішного володіння технікою та технологією станкового живопису необхідно приділити особливу увагу знанням матеріалу який використовуємо

під час малювання в тій чи іншій техніці роботи. В першу чергу розглянемо вибір та підготовку паперу до малювання фарбами.

Роботу в техніці акварельних фарб необхідно проводити на білому цупкому папері відповідної зернистості, на ньому зручно малювати пензлем, легко підчищати ножем, прошкрябувати, тощо.

Вибір паперу повинен бути зроблений правильно і відповідати характеру зображеного. Так, дрібнозернистий папір підходить для дрібномасштабних зображень. Крупнозернистий папір використовується для зображення грубих, фактурних і сильно освітлених форм. Найбільш поширеним папером для акварельного живопису в наш час є спеціальний акварельний папір. В окремих випадках дозволяється використовувати якісний креслярський, та офсетний папір. Його недоліком є швидке розмокання, поява ворсистості та втрата щільності.

Вимоги до паперу для живопису в техніці акварелі:

1. Зволожений папір не повинен піддаватись деформації.
2. При роботі аквареллю на поверхні паперу після висихання не повинні виступати плями.
3. Папір після кількох промивок не повинен розм'якати, ворситися, а зберігати щільність.
4. Фарбовий шар повинен легко змиватися без пошкодження поверхні паперу.
5. Папір повинен тільки поверхневим шаром всмоктувати акварельну фарбу.

Основними правилами підготовки паперу до роботи в техніці акварельного живопису є очищення від дрібних забруднень. При цьому використовувати гумку не слід. Для видалення порошоків, жирних плям, графіту, після нанесення малюнку, папір промивають мильним розчином. Мильний розчин наносять на папір м'яким пензлем, обережно промиваючи всю поверхню.

На папері очищеному від бруду фарби лягатимуть рівномірно і не збиратимуться в краплі.

В процесі роботи необхідно слідкувати , щоб на малярській основі не з'являлись плями від торкання руками. Поява таких плям, навіть не помітних для ока, шкодить рівномірному накладанню відмивки. Тому, перед початком роботи руки слід ретельно вимити.

Наступним етапом підготовки паперу є кріплення його і натягання на підрамник. Перед натягуванням паперу на підрамник, його змочують в холодній воді з обох сторін. Це дозволить натягнути його більш рівномірно. Папір обираємо більшого розміру, ніж підрамник чи планшет на три сантиметри. Для закріплення на планшеті краї аркуша ретельно промазуємо клеєм ПВА .

Послідовність натягання паперу на підрамник:

1. папір накладають на планшет, розгладжують щоб не було зморшок;
2. піднімають планшет і загинають краї паперу;
3. прикріплюють, або приклеюють лівий і правий краї паперу до планшету;
4. заправляють два нижніх кути;
5. підтягують, розгладжують папір і приклеюють верхні кути;
6. заправляють всі кути;
7. залишають до повного висихання і натягання без додаткових джерел тепла. (Рис.1).

Для натягання паперу великих розмірів, у випадку запобігання деформації підрамника, папір наклеюють на підрамник в сухому вигляді і змочують водою після повного висихання клею. Якщо папір не приклеювати до планшета чи підрамника, а кріпити кнопками, то в цьому випадку він змочується з обох сторін, включаючи краї зворотньої сторони.



Рис. 1. Послідовність натягання паперу.

Закінчені акварельні роботи монтують на паспарту. Паспарту створює тло і акцентує увагу глядача на експонованій роботі.

Для виготовлення паспарту в аркуші паперу вирізають прямокутний отвір, який має бути меншим ніж сама робота. Зробивши отвір об'єднують його з малюнком, перекидають на зворотню сторону і приклеюють малюнок чотирма смужками паперу, потім знову повертають на лицеву сторону, накривають склом такого ж розміру, що і паспарту, та підкладають щільний картон.

Для роботи в техніці пастельного живопису можна використовувати наступні типи паперу (маркування виробників):

- папір Мі – Teintes
- ватман
- наждачний папір
- папір Sansfix
- папір для акварелі.

Типи паперу бувають різного кольору і текстуровані для затримки пігменту. Ватман це папір пресований з візерунком із тонких рівних ліній. Мі – Teintes – пресований папір з рисунком із крапок, які нагадують тонку сітку. Одна сторона цього матеріалу створює крупну сітку, а друга з дрібною зернистою основою. Важливу роль відіграє вибір кольору. Обираємо колір в залежності від того, що будемо зображувати. Художник до початку роботи над картиною повинен уявляти як вона буде виглядати. Існує багато рекомендацій обирати такий папір, який стане одним із багатьох кольорових камертонів картини, де залишаються деякі ділянки не зафарбованими. Синьо-сірий колір можна використати для роботи над пейзажем, або „маріною”. Жовтий колір для пейзажу засніженого зимового дня, який складається головним чином із синіх і синьо-сірих кольорів. Для початківців слід обирати папір нейтральних кольорів, або кольорів середніх тонів.

Робота на акварельному папері проводиться із завчасно виконаним тонуванням - нанесення акварельної відмивки.

Тонування акварельного паперу для живопису пастеллю.

Накладання сухої відмивки. Паличку пастелі шкрябають ножем, щоб отримати дрібний порошок. На поверхню акварельного паперу висипаємо порошок по всій площині і затираємо його кусочком вати до отримання рівномірного шару. Суху відмивку обов'язково закріпити фіксатором до початку роботи на ній. Можна поєднувати різнокольорову відмивку різними кольорами в залежності від задуму майбутньої картини. Синій колір змішати з жовтим і ін. Це корисний метод для створення живописних ефектів, наприклад туманні ефекти м'яких кольорів.

Перевага акварельної, або акрилової відмивки в тому, що її не потрібно фіксувати.

Живопис мокрим пензлем. Якщо по м'яких пастельних рисочках провести мокрим пензлем, частина кольору звільниться, залишивши при цьому чіткі пастельні штрихи. Живопис мокрим пензлем змоченим у воді по штрихах дає зернисту відмивку - гори, кора дерев, осколки каміння, тощо. Цю техніку

застосовують для поєднання ліній і плям, зроблених м'якою пастеллю. Вона також може створювати світлі і темні ефекти для визначення форми.

Використовувати техніку мокрого пензля можна лише на папері для акварелі, оскільки стандартний папір для пастелі значно тонший і під впливом зволоження водою покоровиться.

В роботі на папері для акварелі, мокрий пензель створить хорошу альтернативу попередньому тонуванню паперу. Це дозволяє швидко покрити всю поверхню кольором, знищуючи відволікаючі увагу білі плями, які проступають між штрихами на білому папері.

Зволоження пастелі мокрим пензлем вивчав ще Едгар Дега, який був одним із новаторів в роботі цим матеріалом. Він робив пасту із пастелі, тримаючи дошку над парою, або змочуючи великими краплями теплої води кольори створюючи живописні клякси, проводив по них щетинним пензлем і заново наносив шар кольорових штрихів.

Наждачний папір і папір Sansfix використовуються для нанесення товстого шару пастелі. Sansfix - велюровий папір, папір Рембрандта, має бархатисту поверхню. В роботі отримуємо м'які бархатисті лінії. Ці два види не потребують фіксажів.

Фіксажі для пастелі. Для зберігання робіт виконаних пастеллю, якщо ви не встигли їх зарамити під скло, необхідністю є використання закріплювачів, фіксажів, фіксаторів. Використовується два види фіксажів – спрей-фіксатор і рідкий фіксатор Perfix COLOURLESSFIXATIVE з розпилювачем. Навіть після використання фіксатору необхідно покласти на картину лист цигаркового паперу, щоб захистити її. Будь-яка картина виконана кількома шарами густої пастелі потребує регулярного закріплення фіксатором, щоб надати можливість накладати наступні кольорові пігменти, не порушуючи попередні. Закріплення повинно бути легким, краще закріпити пастель кілька разів пошарово, ніж один раз масовано. Ні в якому разі не можна приступати до роботи, доки остаточно не просохли закріплені кольорові шарі пастелі. В якості альтернативи

закріплювати пастельний кольоровий пігмент можливо лаком для волосся без запахів.

Які б індигренти не використовували в якості фіксаторів, вони мають певні проблеми. Проблема фіксатора полягає у тому, що він насичує і темнить кольори. Крім того втрачається бархатистість, ніжність ламкої текстури пігмента пастелі. Найкраще цінується пастель зарамлена під склом.

Картон також може правити за малярську основу для живопису гуашшю, темперою, акрилом, олією. Якість картону залежить від матеріалів з яких він виготовлений. Живопис виконаний на ґрунтованому картоні добре зберігається.

Емульсійні ґрунти для роботи клеєвими фарбами на картоні. Попередньо картон проклеюють з двох сторін желатином, або клеєм ПВА розведеного водою. Проклейку наносимо на картон, закріплений на фанері, або підрамнику, широким пензлем рівним шаром. Коли одна сторона картону висохне, проклеюють другу сторону і після повного висихання клею наносять емульсійний ґрунт.

Склад емульсійного ґрунту (в ч.) :

Клей желатиновий – 1.

Льняна олія - 2

Білила сухі, або крейда – 4.

Гліцерин - 0,02

Вода - 10

Попередньо замочують в невеликій кількості води білила, або крейду, для отримання однорідної маси без збитих грудочок. Розведений водою клей і льняну олію вливають невеликими порціями і ретельно перемішують. Слід пам'ятати, що заміна білил крейдою підсилює здатність ґрунту втягувати фарбовий шар і живопис стає матовий, фарби втрачають яскравість.

Ґрунт наносять на картон в два, три шари після висихання попереднього шару. Сушать картон в підвішеному вигляді, так як у вертикальному положенні рівномірно висохне ґрунт. Для попередження тьмяності фарб, в олійному

живопису, ґрунтований картон протирають тампоном змоченим у розчині живописної олії і лаку взятих у співвідношенні 2 : 1.

Для одержання тонованого ґрунта в нього вводять кольоровий пігмент: вохри, або інші.

Для роботи гуашшю ґрунт закріплюють розчином формаліну. Якщо живописна основа потребує підвищеної шорсткості, то в проклейку додають не велику кількість крохмального борошна, або крейди чи гіпсу.

Підприємства по виготовленню художніх малярських матеріалів випускають готові ґрунтовані картони, які можливо придбати у спеціальних закладах торгівлі.

В давнину для живопису використовувалось переважно *дерево*. Дошки піддавались сушінню при кімнатній температурі. Просушені слід тримати кілька годин у гарячій воді, щоб виварити з них розчинні органічні сполуки, які впливають на розтріскування і гниття дерева. Добре просохлі дошки просочують речовинами, які запобігають гниттю: мідним купоросом, хлористим цинком, сулемою, залізним купоросом у вигляді 5-10% водних розчинів. Для запобігання коробленню застосовували шпонки.

Левкас для дерева:

Дошки (липові, дубові, кленові, букові та ін.) треба виварити і старанно висушити, обробити антисептиком. Лицьовий бік дошки нарізають шилом і проклеюють гарячим розчином клею. На лицьовий бік дошки наклеюють рідке полотно (паволоку) і наносять проклейку, після чого приготівляють ґрунт. Левкасний ґрунт - один із найбільш простих за складом, він вирізняється значною міцністю і довговічністю, особливо при застосуванні гіпсу замість крейди.

Розчин клею:

Вода – 80 ч.

Клей – 10 ч.

Проклейка:

Клею – 10 ч.

Води – 92 ч.

Приготування ґрунту:клей – 12 ч.

Клей, – 12 ч.

Вода – 80 ч.

Крейда, гіпс, сухі білила – 30 – 40 ч.

Останні шари ґрунту наносяться менш концентрованим розчином. Після висихання першої ґрунтовки дошку слід відшліфувати. Кількість шарів левкасного ґрунту залежить від ступеня вирівнювання кожного попереднього шару. Практично накладається не менше трьох шарів ґрунту.

Густу масу ґрунтовки наносять шпателем чи щіткою, а при не великих розмірах дошки долонею руки. Після висихання шліфують до отримання ідеальної поверхні під живописну основу.

Полотно, як живописна основа поширилось з XVI ст.

Тканину обираємо однорідну, густу без вузлів, пропусків і стовщень. Найкращим вважають густе середньої товщини і зернистості льняне полотно. Існує кілька способів надання полотну стійкості проти гниття. Льняну тканину просочують спеціальним розчином мідного купоросу, щоб надати водостійкості. Для живопису на полотні необхідно виготовити *підрамник*. Найбільш вживаним у художників вважається підрамник, у якого бруски в'яжуться простим шипом і рухаються з допомогою клинків. Підрамники мають доповнюватись хрестовинами, які збільшують міцність і оберігають від діагональних перекосів, а основні бруски від перегинання. Підрамник виготовляють із сухого дерева. Краї з лицьового боку повинні мати приблизно на 0,5 – 1 см. скіс у середину 3-5° , щоб полотно не торкалося внутрішніх країв підрамника і не приклеювалось до нього. (Рис.2).

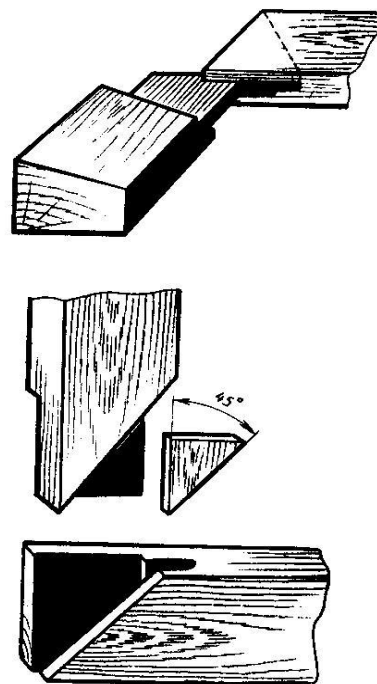


Рис. 2. Виготовлення підрамника.

Натягнення і закріплення полотна проводиться рівномірно від середини в обидва боки до країв. У процесі натягнення полотна на підрамник треба стежити щоб нитки тканини не викривлювались, а йшли паралельно до брусів підрамника.

Перед тим, як натягти полотно на підрамник рекомендується промити його в теплій воді, щоб звільнити від рослинного клею.

Щоб переконатися, чи правильно натягнуте полотно і виготовлений підрамник, треба виміряти обидві діагоналі – якщо вони рівні, підрамник правильний.

Проклейку на полотно можливо накладати змочивши лицевий його бік теплою водою. Змочування полотна має на меті ослабити проникнення клею при проклейці на зворотній бік полотна. При натягуванні полотна з грунтом, полотно ні в якому разі не можна зволожувати, так як після висихання, воно покриється мікротріщинами і буде втягувати в себе зв'язива фарбового шару, що може привести до тьмяності фарб.

Від якості проклейки залежить доля ґрунту. Проклейка є в'язучим між полотном і ґрунтом, тому вона повинна мати добрі клеючі властивості і бути достатньо густою. Проклейку можна виготовити індивідуально, або придбати в спеціалізованих відділах продажу. Також використовують клеї, які при висиханні дають еластичну плівку. Вживають слабкі розчини клеїв 3-5%. Суміш наносять щіткою, або дерев'яним ножом в залежності від стану клею і якості полотна. Жорстка щітка густо покриває полотно не залишаючи не заґрунтованих місць. Щоб рівномірно нанести клейовий шар по всій поверхні полотна, потрібно водити щіткою спершу в горизонтальному, а потім у вертикальному положенні. Друга проклейка здійснюється після повного просихання першої. Не можна наносити емульсійні шари ґрунту на проклейку, доки не утвориться щільна клейова плівка, яка перешкоджатиме проникненню емульсії та олії на зворотній бік.

Щоб надати проклейці еластичності, до розчину слід додати невелику кількість пом'якшувачів, які усувають ламкість проклейки.

Після нанесення кожного шару проклейки полотно слід просушити при кімнатній температурі протягом доби. Клейові ґрунти потребують 3-5 діб на висихання, емульсійні від 7 до 15 діб, а олійні від трьох місяців до півроку. Не рекомендується сушити допоміжними засобами. Ґрунтовані полотна слід сушити при температурі 15-20° не більше. Після першої проклейки всі вузли зрізують лезами. Цю операцію повторюють до остаточного видалення вузлів з полотна.

Шліфовка ґрунту згладжує нерівності поверхні і зменшує їх поліпшуючи міцність зчеплення між шарами. Для шліфовки застосовують природну пемзу. Якщо поверхня ґрунту має глянцеvu поверхню, то можна шліфувати наждачною шкуркою.

Малювати корпусними фарбами безпосередньо по полотну без ґрунту не можна, що призведе до розтріскування і відставання фарбового шару.

При ґрунтуванні слід враховувати різноманітність вимог, які ставляться до ґрунтів художниками і дотримуватися їх у залежності від виду ґрунта. Тому вони не є однотипними, і кожен ґрунт має мати свої специфічні особливості.

У наші часи використовуються майстрами в більшості емульсійні напіволійні ґрунти. Про технологію приготування різних видів ґрунтів для олійного живопису згадують багато авторів.

Рибніков і Тютюнник рекомендують принцип побудови ґрунтів у кілька шарів, які послідовно переходять від клею до олії.

Для кращого в'язива першого клейового шару з останнім олійним, або емульсійним, необхідне введення проміжного ґрунтового емульсійного шару, який містить певну кількість олії, або кілька емульсійних шарів з поступово збільшеною кількістю олії.

Зв'язуючою речовиною емульсійного ґрунту є водо - олійна емульсія. Штучну емульсію для ґрунтів одержують, збовтуючи олію з водою.

Надмір олії спричиняє потемніння ґрунту і утворює глясувату, мало прониклу для зв'язуючої поверхню. Щоб уникнути крихкості ґрунту до складу

емульсії вводять зм'якшувачі – гліцерин. Обов'язковим складником емульсійного ґрунта є антисептик.

Додержання рецептури, добір якісних матеріалів і точне дозування окремих складових частин мають вирішальне значення при виготовленні ґрунтів будь – якого виду.

Клейові ґрунти в минулому широко застосовувалися в живопису. Виготовляються вони просто, швидко сохнуть, не вимагають часу витримки. На сьогодні застосовуються рідко.

Желатиновий ґрунт вимагає мінімальних дві проклейки 4,5 – 5,5 % розчином клею із помякшувачем та антисептиком.

Склад ґрунту:

Желатин – 10 ч.

Гліцерин – 2 ч.

Вода – 180 ч.

Білила сухі – 35 ч.

Найпоширенішим ґрунтом А. Лентовський вважає *напіволійний, емульсійний ґрунт*.

Він є найбільше тривким, еластичним, не крихким і міцно зкріплюється з фарбовим шаром.

<i>ґрунтові шари</i>	<i>у вагових частинах</i>				
	<i>риб'ячий клей</i>	<i>вода</i>	<i>гліцерин</i>	<i>олія ляна</i>	<i>білила сухі</i>
1 проклейка	1	25-30	---	---	---
2 проклейка	1	15-20	0,25	---	---
1-й емульсійний шар	1	20	0,25	0,5	2
2-й емульсійний шар	1	25	0,25	1,5	3
3-й емульсійний шар	1	30	---	2,5	4

Щоб досягти міцного зв'язування ґрунту з фарбовим шаром, в останній шар ґрунту вводиться підвищена кількість олії.

Крім того надмірна кількість олії у верхніх шарах ґрунту може призвести до пожовтіння і потемніння поверхні.

Після висихання ґрунтовки, наносять останній дуже тонкий шар (*імприматура*) олійної фарби, розведеної розріджувачем або лаком.

На основі аналізу рецептів провідних майстрів та проведених експериментів можна встановити, що найкращим ґрунтом, який відповідає всім вимогам в техніці олійного живопису є емульсійний ґрунт, приготований за принципом багат шарового і різнорідного ґрунтування з поступово зменшуваною кількістю олії в окремих емульсійних шарах ґрунту.

На сьогодні пропонується в широкій мережі фабрична проклейка і емульсійна ґрунтовка, яка завоювала широке використання професійними майстрами в техніці олійного живопису.

Ґрунтовка полотна зводиться до наступних процесів:

1. натягання полотна на підрамник;
2. проклейка перша;
3. сушіння, зачистка і видалення вузлів;
4. проклейка друга;
5. сушіння і додаткова обробка по вирівнюванню поверхні полотна ;
6. ґрунтовка перша;
7. сушіння і в залежності від стану поверхні, шліфовка;
8. ґрунтовка друга;
9. сушіння;
10. ґрунтовка третя;
11. сушіння (тривалість в залежності від складу ґрунту).

Ґрунт повинен містити не більше чотирьох частин пігменту по відношенню до клею. Якщо вміст пігменту вищий за цю норму, крім ослаблення еластичності можлива поява „олійного ореолу” навколо мазка фарби.

На колористичний ефект картини впливає колір ґрунту. Щоб отримати колір ґрунту в нього вводять відповідний пігмент, або білий ґрунт тонують олійною фарбою, розведеними кольоровими пігментами. Тоновані ґрунти надають фарбам глибини, а білі збільшують інтенсивність кольорів.

Випробування якості ґрунту. Перед тим, як почати малювання, треба старанно перевірити такі якості ґрунту: еластичність, ступінь потьмяніння, щільність, фактуру і утворення «олійного ореолу».

Еластичність перевіряється натисканням пальця руки на ґрунт із зворотного боку полотна: ґрунт не повинен розтріскуватися.

Розтріскування ґрунту залежить від багатьох причин: недоброякісного клею, грубого полотна, надміру пігменту і клею, недостачі зм'якшувача, надто товстого шару ґрунту і ін.

Ламкий і крихкий ґрунт дуже важко виправити; його слід змочити гарячою водою, змити і нанести на полотно новий ґрунт.

Ступінь потьмяніння, або всмоктуваність ґрунту щодо зв'язуючих олійних фарб, перевіряються розріджувачами. Розчинник, нанесений на ґрунт щетинним пензлем, не повинен протікати на зворотний бік.

Проникання розчинника на зворотний бік полотна відбувається, головним чином, коли ґрунт дуже пористий і містить замало зв'язуючих речовин (клею, олії) або забагато пігменту.

Щільність ґрунту визначають, розглядаючи його на світло: у ґрунті не повинно бути видно не заґрунтованих отворів. Всі отвори у полотні мають бути заповнені при проклейці, інакше зв'язуючі речовини проникатимуть крізь ґрунт на зворотний бік полотна. Якщо шпари у полотні не заповнені в процесі проклейки, то при нанесенні ґрунту не завжди вдається усунути цей недолік.

Для визначення поверхні (матової чи глянсуватої) ґрунт ставлять у горизонтальне положення і розглядають на світло на рівні очей. Великі полотна ставлять у вертикальне положення і дивляться збоку на світло.

Щоб визначити появу «олійного ореолу», на ґрунт наносять невеликий мазок олійної фарби (цинкові білила) і через 10—15 хвилин спостерігають, чи

з'явилась навколо мазка на поверхні ґрунту олійна кайма. Утворення олійної кайми вказує на незадовільну якість ґрунту — надмір пігменту.

Шляхи виправлення недоліків ґрунтованого полотна. Пористий і тьмяніючий ґрунт, який містить недостатню кількість клею або олії можна виправити наступними шляхами:

Покрити слабким (3—4%) розчином клею, або желатину, нанести тонкий шар олійних білил, розведених розріджувачем, можна також покрити емульсією для ґрунту.

Іноді ґрунтоване полотно в окремих місцях утворює зборки. Це буває тоді, коли полотно слабо натягнуте, або ж коли у проклейку ґрунту введено мало клею.

Виправляти такі полотна треба насамперед клинками; якщо ґрунт при цьому недостатньо виправляється, слід поверхню його злегка змочити водою і перетягнути полотно.

Пензель – один із найстаріших інструментів живописців. Художні пензлі складаються із трьох основних частин: волосяного пучка, металевої гільзи, дерев'яної ручки. Розрізняються вони за розміром, формою, видом волосся, призначенням.

Пензлі бувають круглі, плоскі, овальні. За формою виготовляються з великим, або малим випуском волосків, а також гостроверхі і туповерхі, довгі і короткі.

За видами розрізняють на щетинні, колонкові, борсукові, білічі та ін.

За призначенням – художні, шкільні, промислові флейци.

Пензлі вибирають за еластичністю, жорсткістю, формою і за якістю ворсу. Після роботи рекомендується ретельно вимити в відповідних розчинниках, після цього у мильному розчині і начисто вимити в теплій воді. Запасні пензлі слід зберігати в сухому місці обробивши їх розчином від молі та покрити крохмальним клейстером.

Для самостійного виготовлення пензлів необхідне знання технології виробництва. В першу чергу заготовляємо ворс, або щетину тварин. Цю операцію проводять в березні – квітні. Стрижені волоски сортують, складають у пучок,

перев'язують та вичесують. Для вичісування використовують металевий гребінець з

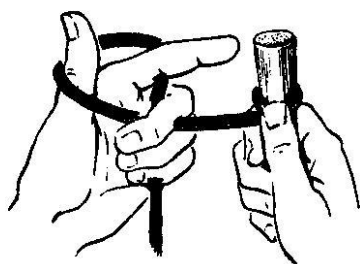
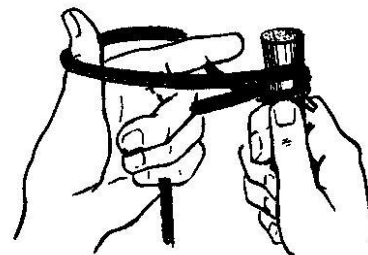


Рис. 3



гострими зубцями. Вичесаний пучок додатково перев'язують. (Рис.3).

Підготовлений пучок обезжирюють в очищеному бензині на протязі двох діб і промивають очищеним бензином, після чого рекомендується прокип'ятити. Після кип'ятіння просушують, перев'язують і закалюють загорнутим в газету при температурі більше 100 градусів.

Вложивши пучок у стаканчик конічної форми вирівнюють волоски, відрізають лишки ворсу і не робочу сторону покривають лаком та встановлюють в металеву гільзу. (Рис.4.). Вставлений пучок заливають з широкого кінця лаком, клеєм.

Після сушки гільзу

з'єднують з дерев'яною ручкою. Ручку готового пензля покривають лаком.

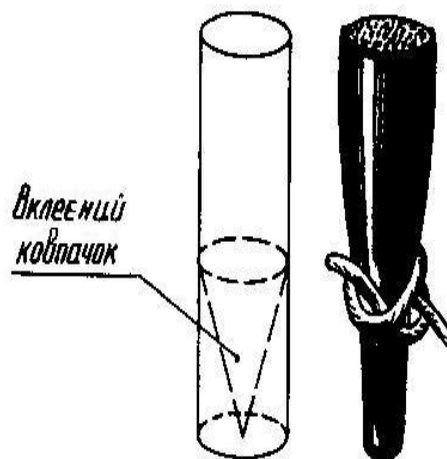


Рис. 4

Готовий пензель змочують водою, розчісують до тих пір, доки ворс не стане рівним.

Мастихіни – спеціальні інструменти для накладання пастозних мазків на живописну основу, а також для видалення сирі фарби з полотна для внесення виправлень в роботу. Вперше мастихін, як живописний інструмент, в малярстві застосував Курбе,- з'явився новий засіб вираження, який мав не аби який вплив на живописну техніку XIX і XX ст.

Мастихіни виготовляють із тонкої, пружної сталі, закаленої при високих температурах.(Рис.5).

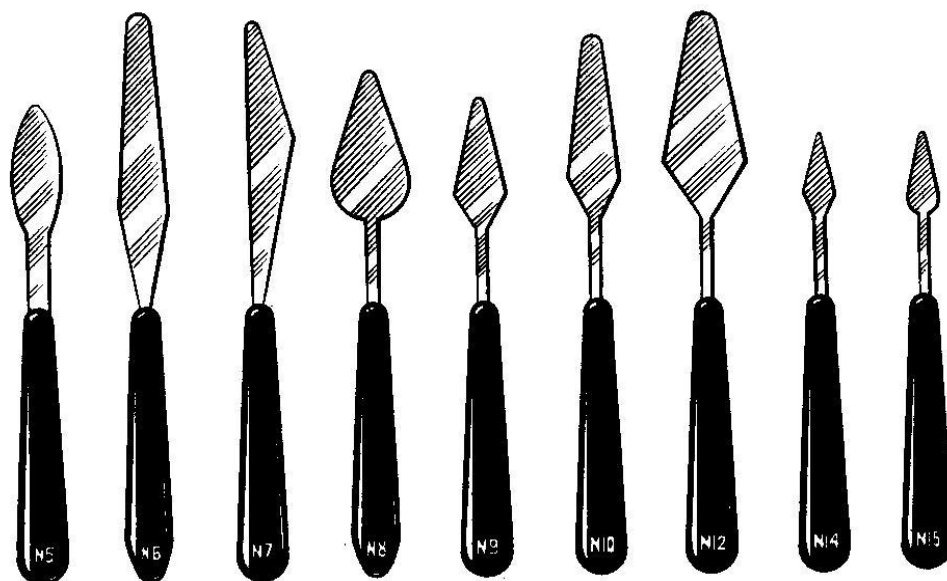


Рис. 5

Фарби та їх властивості. Розріджувачі та зв'язуючі речовини.

Кожний студент, який мріє опанувати таку складну, надзвичайно трудомістку, а заодно і цікаву дисципліну, як живопис, повинен детально вивчити палітру фарб, їх властивості та особливості, різні суміші та сполучення, щоб легко підбирати і складати потрібні і незмінювані тони.

Щоб розрізнити „характер” фарб в різних живописних техніках необхідно визначити їх в'язива. Водяна акварель – ніжно-прозора; клеєва гуаш – непрозора бархатна, яєчна темпера – щільно-матова, як і акрил, олія і є олія – густа, блискуча, пахуча паста. Наприклад, в *акварелі* в'язуючою речовиною є слабкий рослинний клей, текучий мед, або цукор, гліцерин. Ці в'язива легко піддаються дії води, як розчинника, а розчиняючись у ній вони дають волю кольоровим крупинкам пігментів. І вони, дійсно, вільно плавають в солодкій водяній краплі, висихаючи, так і лишаються на визначеній віддалі один від одного („відпливши один від одного”), даючи можливість просвітлюватись

листку паперу. Звідки і прозорість фарби, хоч акварель може бути густою та яскравою.

Чим дрібніше розмелений пігмент, тим більшою стає фарбова сила акварелі. Такі фарби, як берлінська лазурна, краплак, індійська жовта, глибоко проникають в складові паперу; щільно закріплюються в них. Дрібно розмелений пігмент дозволяє цим фарбам лягати на папері рівним і прозорим шаром, дає можливість досягти легких повітряних тонів і насичених прозорих тіней. Нажаль, цими якостями не володіє ультрамарин і кобальт синій, без яких важко обійтись акварелісту.

Студентам необхідно пам'ятати про те, що акварельні фарби з дрібно меленим зерном важче видалити з поверхні паперу. Легке змиваються фарби з крупнозернистим пігментом.

В наш час більшість фарб виготовляється хімічним способом. Не рекомендується змішувати більше двох-трьох фарб. Складна в хімічному відношенні речовина пігмента не уживається з іншими, неоднорідними з ним фарбами. Це підтверджується досвідом художників-акварелістів..

В роботі над художнім твором достатньо семи-восьми фарб. Основними властивостями фарб є прозорість чи не прозорість, світлостійкість, щільність, відношення до вологості і температури, міцність, яскравість.

Найбільш щільними, міцними, світлостійкими акварельними фарбами є вохри жовті, сієна натуральна, кобальт синій, марс коричневий, умбра натуральна, виноградна чорна.

Найбільш прозорими – індійська жовта, сієна натуральна, марси жовті, ізумрудна зелена, умбра натуральна.

Меншою міцністю відрізняється ультрамарин. Його слід змішувати з кадміями, так як суміш ця чорніє. Ультрамарин володіє красивим глибоким тоном, але крупнозернистий його пігмент не закріплюється щільно на папері. Тому, до акварельних робіт намальованих з використанням ультрамарину, не можна притуляти пальців чи інших предметів.

Кобальт фіолетовий є не замінимим пігментом для акварелі. Такої яскравості і чистоти тону не можна отримати шляхом змішування червоних і синіх пігментів. До основних хиб фіолетового кобальту відноситься недостатня стійкість в сумішах з кадміями, а також деяка складність накладання цієї фарби на папір.

Чорні фарби в акварелі – прозорі, світлостійкі, відрізняються високою щільністю. Їх не можна змішувати з кадміями.

Під час роботи аквареллю треба пам'ятати, що при висиханні вона частково змінить свій початковий тон і значно посвітлішає. Це залежить і від якості паперу, але в більшій степені від випару води із проміжків між частинками фарбової речовини і заповнення повітрям.

Хоч акварель і прозора, яскрава, міцна, але ніколи вона не буде бархатно-густою, як наприклад *гуаш*. Схожа в роботі на кольорову сметану, гуаш зовсім не прозора, а коли висихає, стає майже бархатною і такою приємною оку, що виникає бажання погладити її фарбову поверхню, хоча це і не прийнято в живопису. Чому ж гуаш не прозора? В цю фарбу підмішено щільні, непрозорі білила - білу фарбу, яка забирає прозорість будь-якого кольору, так як всі фарби прозорі крім білил. А бархатистість залежить від характеру в'язива. Цим в'язивом виступає дуже сильний клей гуміарабік, який при сполученні з водою, не розчиняється в ній так легко, як рослинний клей, або мед в акварелі. Швидше всього вода підкорюючи свої сполуки клею стає „сметаноподібною”. Тому в гуаші кольорові крупинки пігменту вільно не розтікаються, а навпаки склеюються одні з одними та висихаючи створюють приємну кольорову бархатисту поверхню. Фарбовий гуашевий шар дуже щільний, через нього папір не проглядається, як в акварелі, а скритий під гуашню надійно, назавжди.

Засохла гуаш в баночках міцна, подібна камінню, але живопис в цій техніці – не міцний, ламкий. При необережному поводженні з художніми творами, виконаними в техніці гуаші виникають пошкодження - фарби осипаються, тому що клей, який входить в фарбовий шар, не дуже міцно тримається за основу і

нерідко відскакує маленькими шматочками чи розтріскується. Закріплений шар також не досить тривкий, тому цей матеріал вимагає шанобливого ставлення до себе. Але гуаш люблять, як дорослі, так і діти. Напевне, тому, що красива вона, багата кольором, легше в ній працювати ніж в акварелі, легше виправити помилку: покласти новий шар поверх зіпсованого і все в порядку. А в акварелі помилка – це вже бруд, негарні смуги на папері.

Щоб фарби не висихали при довгому зберіганні, їх необхідно залити невеликою сумішшю, яка складається з води і гліцерину. Якщо, в'язиву необхідно надати більшої міцності в нього добавляють столярний клей. Велика кількість клейових сумішей у в'язучих гуашевих фарб викликають небажані освітлення живописного зображення, а надмірне пастозне малювання веде до розріджування, осипання фарб.

При кімнатній температурі гуаш висихає на протязі однієї години.

Роботу гуашшю, як на етюдах, так і при виконанні композицій слід вести на добре натягнутому папері, погано натягнутий папір буде коробитися, здуватися. Під живопис гуашшю можна використати якісні сорти картону.

Якщо твори живопису в техніці гуаші особливо цінні, то їх зберігають з великою турботою, обережністю, в особливих умовах.

Більш тривкою фарбою є темпера. Темперними називають фарби, приготовлені на емульсійних в'язивах: вода, різноманітні види клею - казеїну, білка, гуміарабіку, декстрину, мила та олії. Розчин клею, механічно склеюється з частинками олії і створить емульсію.

Під словом тампера (від латинського temperare – з'єднувати) розуміли будь-яке в'язуче, що використовується для приготування фарб. Надалі цьому слову стали надавати більш вузьке значення, розуміючи під темперою в'язучу суміш, в склад якої входить яйце. Яєчна темпера стала найбільш розповсюдженим видом живопису в середні віки. Цією фарбою головним чином малювали на дереві на стінах. Роботу вели тільки тонкими шарами без пастозних накладань.

В техніці живопису темперними фарбами крім яєчної розрізняють казеїново-олійну темперу, синтетичну.

Казеїново-олійна темпера складається із казеїново-олійної емульсії і пігменту. Ця темпера призначена для роботи на спеціально ґрунтованому полотні, папері, а також на картоні і дереві. Із-за ламкості темперних фарб рекомендується попередньо полотно, папір наклеювати на жорстку основу-картон, фанеру. Темпера після висихання швидко твердіє, міцно прилипає до полотна, або іншої основи. Фарбовий шар володіє міцністю і не розтріскується навіть при пастозному накладанні. Надмірно пастозне малювання не бажане, може призвести до глибоких тріщин фарбового шару, а іноді і до осипання. Найбільш вдалим розчинником цього виду темперних фарб є розбавлене водою молоко. Використання чистої води як розчинника, викликає пошкодження фарби.

Специфічною особливістю темперних фарб є зміна їх тону по мірі висихання:

<i>не дуже світлішають</i>	<i>сильно світлішають</i>	<i>Значно світлішають</i>	<i>Різко темніють, а потім висвітлюються</i>	<i>Темніють</i>	<i>Залишаються без змін</i>	<i>Мають нахил до тускніння</i>
окис хрому, Кобальт зелений – світлий, темний, кадмій червоний, чорні фарби	кобальт, синій, голубий, фіолетовий, церулеум, охра світла і золотиста	охра червона, умбра натуральна, ізумрудна зелена	сієна натуральна, марс коричневий, умбра палена, англійська червона, крапак, ультрамари	ганза жовта, яскраво зелена, оранжевий литоль	білила, стронціанові жовті, кадмій жовтий, хром, ганза лимонна,	хром кобальт синьо-зелений, хром кобальт зелено-голубий

			Н			
--	--	--	---	--	--	--

У випадку необхідності внесення виправлень в темперному живопису рекомендується місця для виправлення змочити водою, щоб утримати початковий тон. Для утримання кольором насиченості темперних фарб, живопис покривають лаком.

Синтетична темпера являє собою водоемульсійну суміш синтетичної смоли і в'язив. Цей вид відрізняється рядом властивостей.

Фарби синтетичної темпері можуть бути прозорі, еластичні і можуть накладатись на полотно, як пастозно, так і лесуванням.

Синтетична темпера розчиняється водою і змішується з усіма водорозчинними фарбами за виключенням казеїново-олійної. Ці фарби є універсальним живописним матеріалом. Ними можна працювати на полотні, тиньку, склі, лінолеумі і т.д., а також використовувати в декоративному і оформлювальному мистецтві.

Особливістю фарб даного різновиду є зміна в відтінках:

<i>злегка світліють</i>	<i>значно світліють</i>	<i>злегка темніють</i>	<i>помітно темніють</i>	<i>сильно темніють</i>
окис хрома, сієна палена	кобальт синій, охра	кадмій жовтий і червоний, охра світла і сієна палена	англійська червона, капут- мортуум, умбра палена, краплак червоний	сієна натуральна, ізмурдно- зелена, ультрамарин

Для запобігання зміни кольорового тону фарб варто розводити їх 5 -10 % розчином білил цієї темпері в воді. Поверхня синтетичної темпері матова.

Світлостійкість фарб в тубах визначається кількістю зображених на них зірочок - *, або +, -.

*** - висока світлостійкість,

** - середня світлостійкість,

* - низька світлостійкість.

Незамінною, як у живопису, так і в графіці є *пастель*. Пастель – це кольорові палички, які у своєму складі мають найбільше кольорових пігментів, від чого і залежить яскравість кольору.

Пастель є гнучким матеріалом. Існує багато способів його використання.

Однією із переваг пастелі є те, що вона не задає завдання попереднього підбору кольору на палітрі. Будь-яке змішування виконуємо на робочій поверхні. Для початківців в роботі цим матеріалом недоліки становить те, що неможливість попереднього змішування кольору може привести до помилки. Пастель неможливо витерти гумкою. Коректування помилок проводиться шляхом накладання одного кольору на інший, але якщо фарбових шарів буде багато можливе забруднення кольору і робота стане брудною, замученою.

Найсерйознішою проблемою пастелі є її ламкість. Палички легко ламаються під натиском, тому закінчену роботу дуже легко змазати.

Існує чотири види пастелі: м'яка пастель, тверда, тверда пастель, пастельний олівець, олійна пастель. Всі пастелі виготовляються однаково. У перемелений пігмент додають „наповнювач”, наприклад крейду і з'єднують з закріплювачем – трагакантовою смолою.

„М'яка пастель” у виробництві даного виду використовується невелика кількість в'язива, тому вона являє собою майже чистий пігмент, який надає яскравість, ламкість і порошкоподібну текстуру.

„Тверда пастель” виступає хорошим помічником м'якій пастелі. В ній більш в'язива і консистенція її гучніша. Вона ламається не дуже легко і дозволяє загострюватись для проробки деталей. Тут присутній прийом бокового використання палички для заповнення великих ділянок картини. Оскільки тверда пастель менше кришиться. Її можна сполучати з іншими кольорами.

Паличками з твердим пігментом можна виконувати всю картину, але в більшості вона частіше використовується для рисунка, задовольняє лінійний підхід до роботи. Діапазон кольорів її обмежений на відміну м'якої пастелі.

В поєднанні м'якої і твердої пастелі можна отримати неперевершений твір живопису.

„Пастельні олівці” – це швидше матеріал для рисунка, а не для живопису. Вони ідеальні для виконання невеликої ділянки роботи, а також для нанесення на папір початкового рисунка. Але кілька пастельних олівців будуть хорошими помічниками в комплекті пастелі. Звичайний графічний олівець ні в якому разі не можна використовувати для виконання рисунка, оскільки графіт жирний і відштовхує будь-яку пастель нанесену зверху.

„Олійна пастель”. Матеріал не можна використати в поєднанні із звичайною пастеллю, оскільки в'язивом у неї виступає олія, а не смола. Олійна пастель як і м'яка пастель створює широкий діапазон відтінків та живописних ефектів. Особливістю олійної пастелі є те, що пігменти розчиняються скипидаром, або уайт-спиритом і нанесення на живописну основу проводиться пензлем.

Зручними у користуванні та оволодінні живописними техніками є *акрилові фарби*. Вони були виготовлені вперше у 50-х роках ХХ століття. Напевно, із-за того що ці фарби є новинкою серед старожилів на художній сцені, деякі невдоволення ними професіоналів існують і досі, хоча шкода, адже акрилові фарби такі ж гнучкі, як і олійні, та мають свої власні унікальні властивості. Важливою якістю акрилу є те, що вони швидко висихають, не заставляють чекати, доки дозволять застосувати інші прийоми в роботі. Кількість шарів в роботі акриловими фарбами необмежена. Засохла акрилова фарба дуже стійка, тому кожний новий шар в повній мірі закриває попередній. Ще однією перевагою є те, що ними можна писати по будь-якій живописній поверхні, полотні, папері, дощці і. т. д., поверхня не потребує попередньої підготовки і ґрунтовки. Акрилові фарби можна використовувати як імітацію олійних фарб, оскільки вони схожі, але різниця між ними є як в застосуванні так і у складі. Всі

фарби виготовляються із пігменту розведеного в рідині, а за тим в'язучим виступає клейова маса. Рідиною є вода, а в'язучим матеріалом полімерна резина. Таким чином акрилові фарби виготовляються на основі води, а не олії, і розчинником виступає вода.

Допущені помилки в акрилових фарбах виправляються шляхом переписування, але врахувати, що фарба сохне так швидко, що її не можна розтягувати по поверхні картини на відміну олії.

Акрил є хорошим перехідним матеріалом для оволодіння технікою і технологіями олійного живопису, а також ідеальним матеріалом для першочергових вправ навчання живопису.

В сучасному станковому живопису найбільш вживана, довгожителька, найулюбленіша серед художників фарба - *олійна*.

Картинам мальованим олійними фарбами притаманна як матова, так і блискуча поверхня, але фарби її завжди відрізняються особливо соковитістю, ніби вони завжди вологі, ніколи не висихають, а тому і зберігають яскравість.

Чудове знання художниками особливих рецептів і технології приготування фарб, особисте вміння своїми руками їх розтирати, зберігається в „пам'яті” самих фарб. В їх назвах - то звучить ім'я відомого живописця („Поль Веронез”), то назва міста (Сіена), або нагадування про місцевість („Умбра”).

За силою перекриття олійні художні фарби поділяються на лесувальні та щільні. Щільністю називається здатність фарб, при нанесенні їх тонким шаром, закривати і робити невидимим розташований нижче шар ґрунту або фарбовий шар.

До щільних фарб відносимо білило, окис хрому, кіновар, кадмій червоний, неаполітанська жовта, англійська червона.

Лесувальні фарби мають незначну щільність. При нанесенні лесувальної фарби на тонований ґрунт, або фарбовий шар, тон ґрунту або колір фарби нижнього шару просвітлюється крізь покладену лесувальну фарбу. До лесувальних фарб відносимо кобальт синій, краплак, сіена натуральна, ізумрудна зелена.

Олійним фарбам притаманні певні властивості. При висиханні часто спостерігається зміна кольору. Фарби втрачають свіжість та прозорість і набувають тьмяного і матового вигляду, сильно змінюючи при цьому свої первісні оптичні властивості. В більшості своїй тьмяність буває при втраті фарбами в'язив, застосуванні пористих ґрунтів, недостатній щільності ґрунтів, нерівномірно покладеної проклейки, дуже тонкого шару ґрунту.

Фарби, позбавлені частини в'язив, не тільки змінюють свої оптичні властивості, але й стають ламкими.

Складаючи ті чи інші суміші, слід урахувати стійкість і тривкість фарб. Як відомо, оранжеві і жовті кадмієві фарби одержувані способом виклику осаду з водних розчинів, тривкістю значно поступаються перед тими, які одержані способом прожарювання. До того ж, не виключено, що крім хімічної взаємодії у фарбах при висиханні потемніла лляна олія, змінивши і їх відтінок.

Кіновар найстійкіша в сумішах, кадмій червоний досить стійкий у сумішах, те ж саме стосується і жовтих кадмієвих фарб. Думки та проведені дослідження багатьох авторів, щодо тривкості фарб не є однозначним. Так Кіплік приводить стронціанову жовту до групи нестійких, а Гусєв і Віннер відносять її до групи стійких. Професор Кіплік відносить всю палітру за винятком стронціанової жовтої, лимонного кадмію та ауреоліну до фарб тривких у сумішах. Віннер, навпаки, вважає тривкими тільки стронціанову, кіновар, кобальт зелений та умбру натуральну, а решту – нетривкими.*

Суміші чистого кадмію, ультрамарину чи кіноварі з чистими білилами не змінюються в кольорі і не чорніють.

Щоб уникнути зміни фарбового шару рекомендується не вдаватися до складних змішувань з великої кількості фарб, бо вони не перевірені і не вивчені. Більшість художників рекомендують, працюючи олійними фарбами, вживати в суміші не більше 2-3 фарб.

*Кіплік Д. И. Техника живописи / Д. И. Киплик. – М. 1998. – С. 87.

Таке сполучення зручне в роботі і згодом легко з'ясувати причину зміни кольору.

Властивості фарб в значній мірі залежать від вихідної сировини. Наприклад, крапак, накладений пастоно, не змінює кольору, а в лесуваннях вицвітає.

У живопису слід застосовувати перевірені на практиці фарби максимально звільнені від шкідливих домішок, світлостійкі і такі, що не змінюють тону при змішуванні.

В'язива олійних фарб не повинні містити шкідливих речовин.

У живопису олійними фарбами існують певні правила розміщення фарб на палітрі. Фарби розміщуються у строгому порядку. Рекомендуються чисті фарби розміщувати в порядку спектра. Можна в середині фарб класти білила. При цьому необхідно дотримуватись наступного розміщення фарб:

- одна група повинна складатись із зелено-синіх фарб;
- друга група із оранжево-червоних, коричневих і синьо-фіолетових.

Змішуючи фарбу слід враховувати не тільки колір і насиченість, але і фактуру мазка. При змішуванні деяких фарб виникає ефект потемніння, або висвітлення. Наприклад: змішування ультрамарину з церулеумом – висвітлення; ізумрудна зелень змішана з крапаклом набирає вигляду вигорілої фарби.

Специфічною особливістю відрізняється вохра світла, вона при контакті із сталевією пластиною зеленіє, що може проходити при роботі мастихіном, або розведені фарби в залізній чашці.

Фарби, які використовують в живописних техніках розділяють на спектральні (складають сонячний колір) і основні. основними називають фарби, які неможливо скласти із інших фарб, але із суміші простих можна скласти решту. Основних фарб три: жовта, червона, синя.

В живописних техніках існує три види змішування фарб, що дає можливість отримати необхідний колірний тон, або відтінок. Отримати

потрібний колір можна шляхом механічного, оптичного і просторового змішування.

Механічне змішування проводиться, як завжди на палітрі. Для механічного змішування закономірності оптичного змішування не можна використовувати. Наприклад змішуючи оптично три фарби червоної, синьої, жовтої – отримаємо білий колір, а при механічному – сірий колір, при оптичному змішуванні червоного і синього отримаємо – жовтий, а при механічному змішуванні цих фарб отримаємо тьмяно-коричневий колір.

Просторове змішування базується на мозаїчному принципі, коли в результаті оптичної суміші двох розміщених поряд кольорів, якщо дивитись на них з великої віддалі, можна побачити новий колір. Типологічною основою цього виду є техніка „пуантилізму” в живопису, коли маленькі мазки розміщені один біля одного, створюють ефект оптичної суміші фарб.

Для видалення старої засохлої олійної фарби застосовують пасту, яку виготовляють із суміші рівних частин вапняного тіста і крейди. Приготовлену сметано подібну масу наносять на поверхню фарби шпателем, товщиною до двох міліметрів, через півтори години олійна фарба розм'якне і її можна зішкрябати ножем.

Розріджувачами називають рідкі речовини, які добре розчиняють смоли та олії, їх вводять у фарбову пасту, щоб знизити її в'язкість.

Розріджувачами олійних фарб є органічні розчинники здатні до порівняно швидкому випаруванню.

Користуватися розчинниками слід з обережністю із – за їх проникнення через мікротріщини в ґрунті. Розрідження фарб великою пропорцією розчинників приводить до руйнування фарбового шару.

Розчинники висвітлюють деякі фарби, але після випаровування набирають властивий для них колір. Крім цього, встановлено, що невеликі добавки їх покращують оптичні властивості лесувальних і напівлесувальних фарб.

Розріджувачами виступають уайт-спирити, скипидари, ефірні масла, оліфи та олії.

Найпоширенішими розчинниками для олійних фарб є розчинник №4 пінен. Він використовується як розчинник фарб і лаків в процесі живопису. При розрідженні фарб піненом знижується їх блиск.

Найбільш вживаною серед живописців є олія льняна. Вона не так швидко випаровується, а заодно і повільніше висихає фарба.

Зберігати розчинники слід в щільно зачиненій упаковці, так як при взаємодії з повітрям вони швидко випаровуються, загустівають, окисляються, мутніють з випадонням осаду.

Колір, тон, відтінки. Змішування кольорів.

Найбільш важливою темою, яка об'єднує художників всіх часів є тема кольору і колориту. Живописні техніки, насправді є різними, але кольори, які вони дають художникам – єдині. Наприклад, червоний в будь-якій техніці – червоний, прозорий, бархатистий, пастозний. Існують різні системи, які пояснюють, як виникає кольорове багатство. Самий відомий, якщо на шляху сонячного променя поставити скляну призму ми побачимо на білому папері спектр, який складається з простих кольорів.

На перший погляд кольорів дуже багато, тому, що змішуючи одного з другим, вони створюють все нові і нові. Але є серед них самі головні, три: червоний, синій, жовтий, а зелений, фіолетовий, оранжевий похідні, так як походять від основних. Чорний бруд отримуємо в процесі змішування всіх кольорів одночасно. Нерідко художники відмовляються рахувати чорний - кольором. Білий, порівнюють із світлом. Адже всі природні кольори поділяються на хроматичні та ахроматичні. Хроматичні - кольори спектра. Ахроматичні – білий, чорний і всі відтінки сірого. Хроматичні кольори в свою чергу поділяють на теплі і холодні. До теплих відносяться всі кольори, які асоціюють з теплом, сонцем, вогнем. Холодні – кольори, що викликають асоціацію води, льоду.

При освітленні фарбового шару частина променів поглинається, деякі з них більше, інші – менше. Якщо фарба з падаючих на неї променів поглинає оранжеві, а відбиває всі інші, то вона буде забарвлена у голубий колір, при

поглинанні червоного – в зелений, а при поглинанні жовтого - у синій. Змішуючи оптично ці кольори ми отримаємо білий колір.

Прості і складні кольори, які при оптичному змішуванні дають білий колір, називають додатковими. У кольоровому крузі додаткові кольори знаходяться навпроти один до одного.

При змішуванні двох не додаткових кольорів отримаємо проміжні по тону: червоно-оранжевий, жовто-зелений і т.д.

Кожний колір характеризується трьома основними властивостями: колірним тоном, світлістю і насиченістю.

Різниця у відтінках предметів називають колірним тоном. Ахроматичні кольори не мають колірного тону, а мають світлість. Ступінь світлості залежить від властивостей колірної поверхні відбивати ту чи іншу кількість світла. Хроматичні кольори мають також свою світлість – жовті світліші, ніж фіолетові, а червоні темніші ніж голубі.

Ступінь відмінності даного кольору від сірого, рівного від світлості, називається насиченістю. Кольори бувають насичені і мало насичені: наприклад червоний і синій – насичені, рожевий і голубий – мало насичений.

Багатство кольору досягається не великою кількістю різних фарб покладених на полотно, а співвідношеннями і зіставленнями окремих колірних плям. Контрастний вплив кольорів посилюється при збільшенні площі фону. Насиченість тону теж зменшується в оточенні більш інтенсивних кольорів.

У творчій праці художників прийоми контрастів часто використовуються, щоб змінити відтінок, підсилити чи ослабити який-небудь тон.

Зміна світлості кольору під впливом фарб, які лежать поруч, називається світловим контрастом. На фоні темних фарб колір світлішає і, навпаки, темнішає серед світлих фарб.

Кожна темна фарба біля краю при межуванні з світлою фарбою, сприймається темнішою, а світла з темною, ще світлішою. Для усунення світлової різниці рекомендується краї, де межують фарби, світлу зробити

темнішою, темну – світлішою. Цю властивість називають крайовим контрастом.

Велике значення у живопису має вміння відтворювати просторову перспективу. Практично відомо, що різні кольори знаходяться ближче, або далі один від одного на площині. Це пояснюється тим, що теплі кольори на одній площині з холодними будуть сприйматися так би мовити з ближчим розташуванням, завдяки інтенсивності і більшій світлотності ніж холодні. Щоб передати простір у картині, звичайно користуються масштабом, перспективою і розподіленням предметів відносно один одного, а також розміщенням кольорів. Простір і глибина можуть бути досягненні розподілом насиченості, світлотності.

Кольори змінюються в залежності від джерела світла і його інтенсивності. Ароматичні набирають кольору джерела світла. Хроматичні змінюють колір в залежності від складу кольорового освітлення. При даному світлі холодні тони стають яскравішими, при штучному набирають темнувато зеленуватого відтінку, а теплі, сприймаються інтенсивними.

Передача художником світла в картині є одним із основних завдань. Головне значення при передачі світла має різниця в світлотності освітлених місць і тих, що перебувають у тіні. Найпоширенішим способом передачі яскравого освітлення полягає у тому, щоб понизити насиченість і зменшити різницю в кольорах. Всі кольори в освітлених місцях малюють звичайно з використанням білил.

Колір постійно змінюється під дією світла. Відбиття світла кольоровими поверхнями від оточуючих предметів, або кольорові забарвлення ми називаємо рефlekсами, без яких неповноцінним буде колорит художнього твору. Найбільш помітні рефlekси в тінях, бо відбите світло значно слабкіше за джерело освітлення. Колір рефlekсу залежить від відбірного поглинання променів світла при відбитті від оточуючих предметів. Зелене світло, відбите від фону, падаючи на червоний, який поглинає зелені промені, сприймається темно-червоним, або зеленкуватим, тобто змінюватиметься в залежності від

оточуючих кольорів і їх контрастного впливу. Холодне світло дає теплі тіні. Дуже часто студенти малюють предмети з натури тими кольорами, які властиві даному об'єкту, не враховуючи того, що колір змінюється від близькості іншого кольору, від особливості освітлення і відбиття. Тому рекомендується розрізняти найтонші відтінки різноманітних кольорів і враховувати вплив кольорових рефлексів.

Від зміни освітлення відповідно змінюються кольори предметів і їх відношення один від одного. Влітку, під час заходу сонця предмети, на які падають промені, забарвлюються у теплі тони, а тіні у холодні. У літній сонячний день, кольори сприймаються не насиченими, а світло і тіні дуже контрастними. Колористичною картину вважають таку, в якій кольори приведені в єдине ціле, тобто зміст картини вибудований в кольорі. Колорит визначається узгодженням різноманітних кольорів в одне ціле відповідно до живописного завдання.

Суть колориту полягає в умінні вгадати фарби, з яких складається даний колір. „Слід на палітрі знайти кольори з яких складається предмет і визначивши їх, малювати, не мазати, а рисувати і ліпити” – писав П.Чистяков в переписці з В.Савинським. Необхідно уникати строкатості у формі картини. Щоб цьому запобігти важливо колірні плями поєднати за світлотністю і тоном, кольори привести у взаємозв'язок одного з одним, створити цілісне враження колориту. Щоб легше сполучати між собою різноманітні кольори в картині слід у процесі роботи порівнювати окремі колірні плями, нанесені на полотно, з оточуючими кольорами.

Прагнення намалювати кожну картину колоритно не повинно бути самоціллю художника, колорит поруч з іншими засобами, повинен підвищувати живописні якості твору, допомагати розкриттю сюжету і реалістичного відображення нашої дійсності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Акварель. Советы начинающим. // Под. Ред. Н.Платонова, В.Ларионов. – М., 1991.,- 32 с.
2. Алексеев Ю.В. Основания и грунты для станковой живописи // Ю.В.Алексеев – Иллюстрированный справочник для художников. – М., 2010., - 76 с.
3. Алексеева В.В. Что такое искусство / В.В. Алексеева. – М., 1991., -236 с.
4. Английские художники от Хогарта до Тернера / Авт. – сост. И. Кузнецова. – Л., 1966.
5. Антонович Є.А., Шпільчак В.А. Малюнок і живопис. Методичні рекомендації /Є.А. Антонович, В.А.Шпільчак. – К., 1990. – 105 с.
6. Баранчук И. Живопись от А до Я. / И.Баранчук . – М., 2003., - 79 с.
7. Баталини Т. Техника живописи. Акриловые краски. Основные характеристики и применение / Т.Баталини. – М., 2004., - 54 с.
8. Беда Г.В. Живопись / Г.В.Беда - М., 1986. – 214 с.
9. Беда Г.В. Основы изобразительной грамоты / Г.В.Беда – М., 1981. – 207 с.
- 10.Билецкий П. Украинская портретная живопись XVIII в.в. / П.Билецкий. – Л., 1981., - 113 с.
- 11.Білецький П.О. Мова образотворчих мистецтв / П.О.Білецький. – К.: Радянська школа, 1973., - 84 с.
- 12.Винер А.В. Как пользоваться акварелью и гуашью / А.В.Винтер. – М, 1951.
- 13.Винер А.В. Материалы живописи / А.В.Виннер. – М., 1954.
- 14.Гаррисон Х. Рисунок и живопись. Материалы. Техника. Методы. / Х.Гаррисон. – М., 2010., - 252 с.
- 15.Горбенко А.А. Акварельная живопись для архитекторов / А.А.Горбенко. – К.: Будівельник, 1991., - 142 с.
- 16.Гренгберг Ю.И. Технология станковой живописи / Ю.И.Генберг. – М., 1982. – 320 с.

- 17.Гренгберг Ю.И. Технология, исследование и хранение произведений станковой и нестанковой живописи / Ю.И.Гренгберг. – М., 1987. – 307 с.
- 18.Денбновецька В. Особливості викладання живопису на графічному факультеті. / В.Денбновецька.// Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці.- Вип. 9. – К., 2002., - С. 103-107.
- 19.Долгополов И. Мастера и шедевры в 3 томах / И.Долгополов. – М., 1986.
- 20.Елисеев М.А. Материалы, оборудование, техника живописи и графики. / М.А. Елисеев. – М.: Астрель, 2004., - 231 с.
- 21.Жердзицкий В.Е. Живопись / В.Е.Жердзицкий Техника и технология. – Харьков, 2006. – С. 325.
22. Жердзицкий В.Е. Смолы и лаки / В.Е. Жердзицкий // Дизайн-освіта – 2004: теорія, практика та перспективи розвитку. – Х., 2004. – С. 95.
- 23.Жердзицкий В.Е. Темпера / В.Е. Жердзицкий // Дизайн-освіта – 2004: теорія, практика та перспективи розвитку. – Харків, 2004. – 47 с.
- 24.Жердзицкий В.Е. Технология, способы и приёмы в создании произведений станковой живописи / В.Е.Жердзицкий // Вісник Харківського художньо-промислового інституту. – Харків., 2000. - № 3. – 107 с.
- 25.Жердзіцький В.Е. Ахроматичні і хроматичні кольори / В.Е. Жердзіцький // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва. – Х., 2005.
- 26.Жолтовський П.М. Художнє життя на Україні в XVI-XVIII ст. / П.М.Жолтовський. – К.: Наукова думка, 1983., - 157 с.
- 27.Зайцев А.С. Наука о цвете и живописи / А.С.Зайцев. – М.: Искусство, 1986 – 158 с.
- 28.Злобин В.И. Изобразительная деятельность – средство познания предметно-пространственной среды / В.И.Злобин. – Харьков: Основа, 1991. – 88 с.

29. Зозуля Н. Викладання живопису на першому курсі . навчально-методичні рекомендації / Н.Зозуля// Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Вип. 9. – К., 2002. – С. 96 - 103
30. Золотой век Нидерландской живописи / Сост. Н.Н.Никулин. – М., 1988.
31. Импрессионисты. Их современники. Живопись. Графика. Литература. Музыка. – М., 1976., - 234 с.
32. Киплик Д.И. Техника живописи / Д.И.Киплик. – М., 1998., - 327 с.
33. Лазарев В.Н. Московская школа иконописи – М., 1980.
34. Лазарев В.Н. Старые европейские мастера / В.Н.Лазарев. – М., 1974.
35. Лентовський А. Техніка олійного живопису / А.Лентовський. – К., 1959., - 181 с.
36. Ломоносова М.Т. Графика и живопись. / М.Т. Ломоносова. – Учебное пособие. – М.: Астрель, 2003.
37. Мистецтво України. Енциклопедія. Т. – 1. – К.: УЕ, 1995.
38. Митці України. Енциклопедичний довідник. – К.: Українська енциклопедія ім. М.Бажана, 1992.
39. Мурашко М.І. Спогади старого вчителя / М.І.Мурашко. – К., 1964.
40. Овсійчук В.А. Майстри українського бароко / В.А.Овсійчук. – К.: Наукова думка, 1991.
41. Пучков А.С. Методика работы над натюрмортом / А.С.Пучков, А.Б.Триселев // Учебное пособие для студентов пед. ин-тов. – М.: Правещение, 1982. – 160 с.
42. Реставрация станковой темперной живописи: Учебник / Под ред. В.В.Филатова. – М.: Изобразительное искусство, 1986. – 264 с.
43. Рожко В. Відродження української православної церкви на Волині / В.Рожко. – Луцьк, „Волинська книга”, 2007.
44. Рубан В.В. Український портретний живопис другої половини ХІХ – початку ХХ ст. / В.В.Рубан. – К., 1986.
45. Свенціцька В.І., Откович В.П. Світ очима народних митців. Українське народне малярство ХІІІ-ХХ ст. / В.І.Свенціцька, В.П.Откович. – К., 1991.

- 46.Свид С.П. Художні техніки / С.П. Свид. – К., 1977. – 203 с.
- 47.Сланский Б. Техника живописи / Б.Сланский. – М.: Академия художеств СССР, 1962.
- 48.Сухенко В.О. Рисунок / В.О.Сухенко. – К.: „BONAMENTE”, 2004., - 176 с.
- 49.Тютюнник В.В. Основные сведения по технологии живописных материалов и технике живописи / В.В.Тютюнник // Школа изобразительного искусства. Вып. III. – М., 1980.
- 50.Унковский А.А. Живопись темперой и гуашью / А.А.Унковский // – Учебно-методическое пособие. – М.: Просвещение, 1980. – С. 3 – 27.
- 51.Фальк Р.Р. Беседы об искусстве. Письма. / Р.Р.Фальк // Воспоминание о художнике. – М.: Сов. художник, 1982. – 255 с.
- 52.Фрейнгберг Л.Е. Секреты живописи старых мастеров / Л.Е.Фрейнгберг. – М., 1989. – 173 с.
- 53.Харківський художній музей: Альбом / Авт. – упоряд. М.П.Работягов. – К.: Мистецтво, 1983. – 158 с.
- 54.Хвостенко В.В. Техника энкастики / В.В.Хвостенко . – М.: Искусство, 1956. – 33 с.
- 55.Хрестоматія. Рисунок. Живопись. Композиція. – М.: Просвещение, 1989.
- 56.Школа изобразительного искусства. – М.: Академия художеств СССР, 1962. – Вип. 5. – 142 с.
- 57.Школа изобразительного искусства: В 10 т. – М., 1987-1992.
- 58.Энциклопедический словарь юного художника. – М., 1983.
- 59.Юный художник. – Л., 1991. – 58 с.
- 60.Ятченко Ю.М. Київська школа рисунка /Ю. М. Ятченко// Українська академія мистецтв. Дослідницькі та наукові праці. – К., 1998. – С. 43.