

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ
ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ

УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВА

ДОСЛІДНИЦЬКІ
ТА НАУКОВО-МЕТОДИЧНІ
ПРАЦІ

ВИПУСК 8

Київ — 2001

ЗМІСТ

Чебикін А. Мистецтво графіки в Україні	7
--	---

МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНЯ ПРАКТИКА

Шостя В. Факультет графічних мистецтв (нотатки з хронології)	25
--	----

Програма навчального курсу “Композиція” для студентів відділення графічного дизайну	35
---	----

Яковлев М. Формування професійного мислення художників графічного дизайну	39
--	----

Галинська Г. З досвіду викладання композиції книги: оформлення й ілюстрування літератури для дітей	50
---	----

Мікула О. Навчальний курс “Фотографіка”	57
---	----

Кириченко В. Композиційні закономірності та систематизація графічної серії	68
---	----

Химич Ю. Майстерня — методичний кабінет	71
---	----

Титов М. Техніка багатошарового олійного живопису	75
---	----

Гончар А. Літня практика з фаху студентів III курсу скульптурного відділення	85
---	----

З ІСТОРІЇ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ

Лагутенко О. Київська графічна школа (До історії Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури)	89
--	----

Ханко В. Технічно-мистецька освіта на Полтавщині: 1870–1910 роки	103
---	-----

НАУКОВИЙ ПОШУК

- Прибега Л.**
Історичні ареали поселень:
сутність та методологічні засади охорони 113
- Яцюк В.**
Малярство і графіка Тараса Шевченка:
здобутки і перспективи дослідження 120
- Вечерський В.**
До питання типології української церковної архітектури
доби Гетьманщини 129
- Кілессо С.**
Медведівський Пустинно-Миколаївський монастир 137
- Добровольська Г.**
Громадський центр села Небрат-Берестянка 143
- Макухін В.**
Особливості формування житлового середовища
в сучасних умовах 146
- Яковлев М.**
Принцип подібності в дослідженні творів живопису 151
- Малаков Д.**
Художнє життя Києва у 1942–1943 роках 158

МОЛОДІ ДОСЛІДНИКИ

- Харченко О.**
Релігійно-міфологічні уявлення
у мистецтві давніх трипільців 169
- Забашта Р.**
Бушанський рельєф у світлі нових
іконографічних досліджень 176
- Петрик В.**
Архітектура та планувальний уклад княжого двору
на Перемишльському дитинці у X–XIV ст. 187
- Кравченко Н.**
Зміни в українському іконостві XVII ст. 199
- Селюк Р.**
Модульність як засіб архітектурної
композиції мурованого корпусу
Києво-Могилянського колегіуму 205
- Шевченко Л.**
Палацово-паркове будівництво на Полтавщині
у XVIII–XIX ст.: історіографічний аспект 211
- Шевцова Г.**
Розвиток архітектурно-будівельних традицій Києва
на прикладі Хрещатика 217

Маланюк В.	Історіографія садиби Розумовських-Репніних у Яготині	221
Гах І.	Проблеми збереження та реставрації давнього українського вітража	230
Сивков О.	Принципи модерну у живописних творах В. Максимовича	236
Константинов В.	Випускники Української академії мистецтва у Межигір'ї	243
Майданець О.	Графіка у творчості Олександра Саєнка	248
Ковальчук О.	Тенденції українського живопису першої половини ХХ ст. у дипломних роботах студентів академії	251
Белічко Н.	Західноєвропейські мотиви у творчості Георгія Малакова	258
Писаренко Н.	Зарубіжні аналоги картини-панно В. Борисова-Мусатова "Смарагдове намисто"	266
Смирнова Т.	До питання аналізу творів мистецтва (На прикладі творчості Томаса Гейнсборо)	275
Селівачов Р.	Про пам'ятки церковної архітектури Х–ХV ст. на Балканах	279
НЕЗАБУТНІ ІМЕНА		
Чепелик О.	Видатний зодчий і педагог (До 120-річчя від дня народження П.Ф. Альошина)	284
Кілессо Т.	Вчений, реставратор пам'яток архітектури (До 120-річчя від дня народження В.Г. Леонтовича)	287
Лукомський Г.	Творець української графіки (До 115-річчя від дня народження Г.І. Нарбута)	290
Чебаник В.	Учитель (До 105-річчя від дня народження В.І. Касіяна)	295
Овчинников В.	Бойчукіст Микола Рокицький (До 100-річчя від дня народження)	300
Мойсеєнко З.	Дослідник народної архітектури і педагог (До 90-річчя від дня народження В.П. Самойловича)	307

Блюміна І. Вона любила Україну (До 75-річчя від дня народження Г.Н. Кальченко)	310
Щербак В. Визначний скульптор і педагог-трибун (Пам'яті професора І.В. Макогона)	313
Щербак В. Творчий неспокій — до останнього подиху (Пам'яті народного художника України О.Ф. Музики)	315
Архітектор, графік, педагог (Пам'яті професора Ю.А. Чеканюка)	319
Сумлінний працівник-ветеран академії (Пам'яті О.С. Беляєва)	320
Пам'яті Т.В. Васюк	321
НАШІ ЮВІЛЯРИ	322
МИСТЕЦЬКА ХРОНІКА, ПОДІЇ, ФАКТИ	
Шалімова-Пузиркова М. Випускники академії 2001 року	324
Патрахіна Ф. Захистили дисертації	329
Григор'єва О. Творчі молодіжні конкурси	330
Художні виставки в НАОМА 2001 року	331
Contents	332

Микола Титов

*завідувач кафедри техніки та реставрації
творів мистецтва НАОМА, доцент*

Техніка багат шарового олійного живопису

Термін багат шаровий олійний живопис в класичному розумінні цього поняття означає “три шаровий метод олійного живопису”.

Більшість художників станкового живопису (Дюрер, Рембрандт тощо) наносили на свої картини п'ять, вісім і більше шарів, але в основі створення їх завжди лежать три принципових шари: підмальовок, прописки і лесування.

Під час роботи у техніці три шарового живопису фарбовий шар може виконуватись від початку до кінця олійними чи олійно-лаковими фарбами, а також змішаним способом, коли перші шари наносять водорозчинними фарбами (темпера, акварель), а закінчують роботу олійними чи олійно-лаковими.

Залежно від задуманого художником методу живопису обираються тон та колір ґрунту або імприматури, що надалі обумовлюють способи створення об'єму форми в картині шляхом нашарування фарби: темною — по білому (світлому) ґрунту, білими (або світлою фарбою) — по темному ґрунту або ж сумішами фарб, підготовленими на палітрі.

Перший варіант — це затемнення, гризайль, побудова об'єму зображуваного предмету шляхом затемнення світлого ґрунту в темних місцях об'єму. Другий — висвітлення світлих місць зображуваного предмету: на темний ґрунт пастозно накладається шар білил (або світлої фарби), який поступово переходить у тонкий лесувальний або зовсім сходить нанівець. У третьому випадку суміш фарби наноситься одним шаром по ґрунту.

Можливий ще й четвертий варіант — застосування водночас першого й другого варіантів, але по ґрунтові середнього тону.

Першим способом вели підмальовок фламандські майстри епохи Відродження, другий використовували художники XV–XVIII ст., третій — художники XIX та XX ст. Четвертий спосіб застосовували майстри різних поколінь: Тіціан, Веронезе, Рубенс, Рембрандт, Гойя та інші; російські майстри — Рокотов, Левицький, Брюллов, Іванов, Венеціанов, Рєпін і інші, в тому числі радянського періоду — Йогансон, Дейнека, Григор'єв, Герасимов, Костецький тощо.

Авторський живописний процес неможливий без якісної підготовки роботи, що складається з таких технологічних процесів: натяжка полотна на підрамник, проклейка та ґрунтовка основи.

Рисунок, з якого починається робота, виконують різними матеріалами — залежно від кольору ґрунту, його складу та способу ве-

дення підмальовка. Рисунок може бути виконаний окремо на папері, а потім переведений на полотно (для кращого збереження чистоти та кольору ґрунту). Зауважимо, що чорний рисунок, виконаний вуглем з фіксажем, через деякий час буде просвічувати через тонкий шар фарби. Склад фіксажу також впливає на стійкість фарби.

Після переведення на полотно рисунок необхідно виконати через вареллю або темперою чи рідко розбавленою олійною фарбою, яка швидко висихає на емульсійному та олійному ґрунтах.

Потім виконується підмальовка, техніка якого повинна якнайкраще служити його призначенню.

Підмальовка в картині — це перший шар живопису, на який згодом накладаються наступні шари. Щоб забезпечити стійкість живопису, його слід виконувати таким чином, аби через найкоротший час по ньому можна було продовжувати живопис. Для цього найкраще підходять фарби, що розчиняються водою, — акварель і темпера. Підмальовка водяними фарбами виконується тільки на емульсійному ґрунті: на нього і акварель, і темпера лягають добре. У його складі має бути менше олії, ніж в емульсійному ґрунті для олійного живопису.

Підмальовка олійними фарбами як в технічному, так і в живописному відношенні може виконуватись по-різному.

Виконання живопису олійними фарбами найбільш доцільно вести по клейовому або емульсійному ґрунту, оскільки в цьому разі кількість олійних нашарувань зменшується, що сприяє зміцненню живопису.

Одним з найбільш продуктивних способів виконання живописного твору є підмальовка “впритирку” олійними фарбами, розведеними ефірними оліями, скипідаром тощо, як і в живописові “аля прима”.

Тонким, лесувальним, прозорим, як акварель, фарбовим шаром визначають форми і загальний колорит картини. Такий підмальовка потребує ґрунту, щонайменше вбирає олію з фарбового шару, бо тільки за цієї умови фарбовий шар зможе зберегти свою тональність і колорит. Підмальовка, виконаний таким способом, висихає дуже швидко, причому наскрізь, що має велике значення для подальшої роботи над картиною.

Можна також вести підмальовку пастозно, і техніка його виконання цілком залежатиме від властивостей ґрунту. На клейовий ґрунт, який вбирає олію з фарбового шару, фарба кладеться пастозно, без використання розчинників. Фарби, внаслідок вбирання ґрунтом олії, стають в'язкими, на них добре лягають нові мазки. Це дає художникові можливість легко вводити тон в тон, змішуючи таким чином фарби не стільки на палітрі, скільки на самій картині.

Внаслідок часткового втрачання ґрунтом олії фарби швидко темніють, тому необхідно намагатись писати в світлому тоні.

Перевагою цього підмальовка є те, що фарби добре сохнуть і міцно зв'язуються з ґрунтом, недоліком — те, що в процесі живопису необхідно враховувати зміни тону в процесі висихання.

Взагалі при багат шаровому методі живопису потрібно знати елементарні закони оптики, якими досконало володіли майстри живопису в минулому. Наприклад, при нанесенні теплого кольору на темний отримаємо потепління верхнього шару живопису; при нанесенні теплих тонів фарби на холодні чи холодних — на теплі відбуваються послаблення кольору тощо.

Тон підмальовка виконує функцію передачі тіні і форми предметів і може виконуватись в чорно-білій тональності (гризайль) або в кольорі тих тонів, що перебувають в тіні.

Підмальовок здійснює такі функції: ліпить форми тоном і кольором; розподіляє основні маси світла і тіні; передає колірні співвідношення.

У класичному живопису підмальовок часто виконували коричневими фарбами, лесуванням — згадаймо роботи Брейгеля, Рубенса, Тіціана тощо.

Підмальовок може бути трьох видів: нормальний, освітлений, затемнений.

Нормальний підмальовок виконується в повну кольоротонову силу, з розрахунком на наступні лесування. Його можна вести по світлому, сірому і темному ґрунту. По темному і сірому ґрунту використовують світліші фарби в місцях освітлення, а в тіні затемнюють темнішим кольором.

Освітлений підмальовок застосовують на тонованих темних ґрунтах. Фарби для світлих місць змішують з білилами. Підмальовок ведеться з розрахунку на майбутні тонуючі лесування.

Моделювання форми здійснюється від дуже тонких прозорих нашарувань фарби з білилами і закінчується пастозними шарами фарби, які в світлих місцях повністю закривають ґрунт.

За допомогою освітленого підмальовка можна легше і досконаліше, порівняно з іншими видами, передати світлотінь.

Автором освітленого підмальовка вважають Тіціана, який почав писати по червоно-коричневих ґрунтах, і цей спосіб живопису панував протягом трьох наступних століть майже в усій Європі.

Затемнений підмальовок виконується по темному ґрунту методом гризайлю або кольоротоном (кольоровий підмальовок). Він ліпить форму темними фарбами в тінях, розподіляючи основні маси тіні і напівтіні (світлі місця записуються напівтіньовим кольоротоном або залишаються не покритими фарбою). Такий підмальовок не виявляє матеріальності предметів, їхньої фактури — ця функція виконується прописками і лесуванням.

Підмальовок може вестися в холодніших відтінках з розрахунком на теплі лесувальні шари.

Фарбовий шар підмальовка, виконаний на клейовому чи емульсійному зв'язуючому, висихає протягом 10–30 днів, а на олійному — від 1 до 6 місяців і більше.

Для продовження роботи над картиною сухий підмальовок необхідно протерти відбіленою льняною олією або розчином лаку з піне-ном чи скипідаром (1:3). Залишки олії знімають ганчіркою і відразу починають писати.

За характером виконання підмальовка можна визначити різні школи живопису та окремих її майстрів. Типовим для класичної картини, виконаної в техніці багатошарового живопису, є освітлений підмальовок — це прокладки освітлених місць по кольоровому ґрунту або по імприматурі свинцевими білилами. Характерний підмальовок пізньобарочного стилю: на білому крейдяному ґрунті виконується рисунок, потім його укріплюють акварельною фарбою, а ґрунт протирають олійно-смоляною імприматурою, тон якої художник обирає відповідно до колориту задуманої картини. Залишки імприматури стирають ганчірочкою і відразу починають робити "висвітлення" криючими темперними білилами (склад емульсії: жовток курячого яйця, олія).

Починають з прокладки напівтіні тонким шаром швидко висихаючих білил, потім наносять один за одним тонкі шари світлої фарби, поки не буде досягнуто цілісної форми зображення. Після висихання підмальовок протирають рідким олійним лаком: від лаку темпера стає трохи темнішою, тому необхідно вдруге прописати всю форму білилами в світлих місцях. Цей шар знову покривають лаком. Після висихання знову наносять фарбові шари на олійно-смоляному зв'язуючому лєсувальними шарами, по яких писали криючими та напівкриючими олійними фарбами. Водночас прописують тіні, темніші, ніж тон імприматури.

Цей вид підмальовка м'якший, ніж підмальовок по темному ґрунту.

Художник Тропінін при малюванні портретів виконував підмальовок коричневою фарбою у два кольори: форми обличчя, шиї — теплішим, а волосся, брови, рисунок очей, носа, овал обличчя, основні лінії складок одягу — темним, наприклад, портрет Є.П. Розтопчиної. Фарбу тут взято з невеликою кількістю розчинника так, що борозенки від волосків пензля на ґрунті не заплавлені фарбою. Ґрунт в багатьох місцях просвічується. Підмальовком виконується закінчений рисунок.

Підмальовок, виконаний гризайлем коричневою фарбою, в подальшому відіграє роль глибоких тіней.

Прописка — основний шар живопису, в якому фарбова поверхня картини матеріалізується і все зображення набуває тональної і кольорової відповідності натурі або задумові художника. Прописка виконується поверх підмальовка, який перед початком роботи протирається рідкою олією або сумішшю олії з лаком.

Головною закономірністю етапу прописок є те, що корпусні мазки кладуть тільки на випуклі, освітлені частини предметів. В тінях збе-

рігається підмальовок — його обминають при виконанні прописки. Корпусна фарба певного кольору накладається на світлі місця, ліпить форму, створює оптичний ефект виступаючого предмета, а тонко виконаний підмальовок в контрасті з живописними корпусними нашаруваннями оптично віддаляє предмет. Чим ближче предмет, тим частіше в світлих місцях його пишуть пастозним різким мазком з використанням білил; чим далі предмет — тим тоншою стає товщина фарбового шару. Така техніка створює враження простору в картині.

Щоб передати матеріальність предметів в процесі виконання прописок, рихлі поверхні пишуть пастозними переривистими мазками, а гладенькі — широкими мазками по формі предметів.

Прописки продовжуються декілька сеансів, ведуться багатошарово (Дюрер, наприклад, виконував 5–6 шарів прописок і лесувань).

Перший шар прописок ведуть м'яко в контурах предметів: для цього по силуету зображення розтирають фарбу, сплавляють її з підмальовком торцем пензля або пальцем. Для досягнення ілюзорного об'єму і передачі матеріальності предметів такі майстри, як Рембрандт, Рубенс, Ван-Дейк, Веласкес, Ель-Греко та інші, чергували прописки з лесуванням.

У техніці багатошарового живопису можна виділити чотири види прописок: чисто білильні; білильно-підкольоровані; кольорові пробілені; повністю живописні, наближені до закінченого живопису за насиченістю кольором. Перші три види виконуються світліше і холодніше, ніж закінчений живопис з розрахунком на наступні тональні, здебільшого теплі, лесування.

Ель-Греко використовував чисто білильні прописки, Тіціан в зрілому періоді творчості — повноживописні, Франс Гальс — також повноживописні, Рубенс — кольорово-пробілені на оголених світлих ділянках тіла, а поверх них лесував, досягаючи чистоти колірних співвідношень.

Використання прийому прописки методом “аля-прима” дає свіжість живопису.

Якщо підмальовок виконано в умовних тонах, то для полегшення праці корисно починати прописку в локальних тонах натури лесуванням або напівлесуванням, поверх яких вже йде корпусний живопис.

Лесування є завершальним етапом у живопису тришаровим методом.

Лесувальний фарбовий шар накладається як на сухий, так і на напівсухий живопис поверх підмальовка і прописок на раніше накладені лесування. Лесування можна виконувати прозорим фарбовим шаром на лаковому зв'язуючому, а також напівкорпусними покривними фарбами з домішкою білил, що втираються тонким шаром в прописки.

Головною особливістю прозорого лесування є принцип “холодного” підмальовка для “теплого” лесування і навпаки — “теплого”

підмальовка для "холодного" лесування. Прозорі лесування змінюють тільки тон нижньої підготовки на густіший чи прозоріший і не змінюють деталей моделювання та головної світлотіні. Напівпрозорі лесування значною мірою можуть змінювати деталі моделювання залежно від їхньої прозорості.

Виконуючи лесування, важливо дотримуватись таких рекомендацій:

перед початком підмальовок протирають олією або лаком; за розчинник фарб можуть слугувати жирні олії у згущеному вигляді, олійні лаки, лаки для живопису;

лесування проводять цільними фарбами з туб і сумішами їх; лесувати можна як для досягнення яскравішого і сильнішого тону, так і для погашення яскравих фарб;

чим ніжніші лесування за тоном і чим вони світліші, тим світлішу підготовку повинні мати. На темній підготовці можна отримати тільки темні й глибокі лесування;

лесування можна наносити одне на одне багато разів; рівне накладання негустої лесувальної фарби може бути виконано пензлем, шовковою ганчірочкою або ватним тампоном, загорнутим у ганчірку, пальцями тощо;

лесування також необхідно просушувати, як і олійний живопис взагалі;

при великій кількості лесувань, якщо було введено багато олій, живопис стає темнішим;

невдалі лесування усуваються з поверхні живопису м'якушем хліба і ватою;

лесування добре лягають тільки на підмальовок з гладенькою поверхнею.

У живописній практиці використовують два типи лесувань: наносні і втерті. Наносні лесування виконують по сухому фарбовому шару: вони тільки накладаються на нього, трішки затемнюють і, як правило, утеплюють нижній шар фарби. Втерті лесування виконуються по сухому і напівсирому фарбовому шару.

Завдання цих двох типів лесувань — інтенсифікація або погашення кольору, покращення моделювання форм і завершення колористичної гармонізації твору.

За видами лесувань розрізняють такі:

1) тонуючі; 2) моделюючі; 3) білильно-закаламутнені; 4) напівкорпусні; 5) ретушуючі; 6) "аля-прима"; 7) злитні; 8) втерті; 9) поверхові; 10) матові.

1. *Тонуючі лесування* — це чиста форма прозорого лесування, коли прозорим шаром однакової товщини покривають певну площину картини — одяг, тло, тіні тощо. Таким лесуванням можна досягти зміни кольору, зробити щільніший тон: прописки при цьому виконуються трішки просвітлені або білильні з розрахунком на лесуваль-

ний шар. Фарби використовують тільки прозорі. Для того, щоб площа картини була покрита рівномірно, без слідів та патьоків, після нанесення лесувань потрібно цей шар протерти шматком шовку, полотняним тампоном або пальцями колоподібними рухами. Іноді необхідно зачекати деякий час, 9–10 хвилин, для того, щоб летюча частина розчинника випарувалась з фарби, — в цьому випадку фарба рівномірніше вкриває площину, зменшується слизькість зв'язуючого пігменту.

Щоб отримати лесування інтенсивного кольору, накладається корпусний шар прозорої фарби без розчинника. Для цього туго згорнутим ватним тампоном беруть небагато фарби з туби і розтирають на площині картини в необхідних місцях. Для послаблення інтенсивності лесування шар нанесеної фарби потоншується сухим чистим ватним тампоном або ганчірочкою.

2. *Моделюючі лесування* ведуть фарбовими мазками, виправляючи і уточнюючи ліпку форм. Моделюються оголені частини тіла, складки на одязі та інші місця, що вимагають витонченості форм. Фарбу можна наносити прозору і напівкорпусну.

Прозорий мазок накладають на сухий або напівсухий шар живопису і торцем м'якого пензля (відтиснутим від розчинника) флейцюють з оточуючим середовищем. Флейцювання чи торцювання можна виконувати спеціальним пензлем, що складається з довгих волосків, закріплених у плоскому зажимі, кінці яких спрямовані в різні боки у вигляді віяла.

Обробка торцем пензля починається одразу після закінчення моделювання, тобто накладання однієї фарби біля іншої в межах контурів предметів. Фарбу накладають одним шаром по сухому підмальовку, інакше можна отримати злитні лесування. Завдяки цьому моделювання стає дуже м'яким і фарби поєднуються між собою. В результаті забезпечується м'який перехід від одного кольорового тону до іншого.

3. *Білильно-закаламутнені лесування* використовуються для передачі певно визначеної матеріальності предметів. Цей вид лесувань був розповсюджений в епоху Відродження, а запозичений від темперного живопису, коли художники, висвітлюючи форму, додавали до фарби білила або наносили рідкий шар чистих білил. Ефект на просвічування фарбового шару свідомо використовувався художниками в олійному живопису.

Напівлесування з білилами — це тонкий шар “каламутного середовища”, що з додаванням лаку стає прозорим. Якщо таке “середовище” накладається поверх темної основи підмальовка або прописки, то створюється ефект передачі матеріальності матового кольору — пилу, вологи (пар на склі, металі), пилку на фруктах, тонкого шовкового мережива, білих вуалей, туману тощо. Фарба лесування накладається тонким шаром.

4. *Напівкорпусні лесування* застосовують для зміни кольору в тінях і світлі, а також для передачі тонкого переходу від світла до тіні. Нанесений мазок фарби відразу флейцюється торцем м'якого пензля або розтирається пальцем до одержання гладкої поверхні, щоб досягти ефекту просвічування нижчого шару через верхній. Тонуючими лесуваннями добитися цього неможливо.

Напівкорпусними лесуваннями можна підсилювати світлість опуклих форм, особливо оголених частин тіла. Досягти сйива кольору одним шаром лесувань неможливо, тому світла фарба накладається двічі або й більше разів поверх прописок.

Після кожного шару лесувань роботу просушують. Лесування в тінях виконують без білил, а у світлих місцях — з білилами або чистими білилами.

5. *Ретушуючі лесування* використовують, як правило, на завершальному етапі виконання картини з метою виправлення дрібних дефектів: пом'якшення різкого переходу від світла до тіні, збільшення чи зменшення розміру відблисків, уточнення рисунка, колориту тощо. Виконуються ретушуючі лесування тонкими пензлями по сухому або сирому фарбовому шару пунктирними крапками, дрібними мазочками — штрихами. Корпусні мазочки відразу флейцюють або втирають в загальний кольоровий тон.

За допомогою ретушуючих лесувань можна досягти передачі матеріальності аж до ювелірної обробки кожного предмета. Наприклад, Рубенс завершував роботу ретушшю, об'єднуючи і завершуючи таким чином усе написане, виконував ретуш частково лесуваннями, частково напівкорпусно, а іноді — в сильній виразній манері. Тіціан завершував свої полотна лесуваннями, в тому числі і ретушуючими. Ретуш він наводив ударами пальців по поверхні написаного тіла, зближуючи їх напівтонами, а також втираючи один тон в інший.

6. *Лесування "аля-пріма"* наносять на білу чи кольорову поверхню при цьому утеплюється чи змінюється основний тон.

Фарби розчиняються летючими оліями, стають легко рухомими нагадують акварель, дозволяють художникові легко і швидко виконувати роботу. Фарбу наносять рідким тонким шаром м'яким пензлем (по напівсирій основі) і щетинним пензлем (по сухій основі). При використанні прозорих лесувальних фарб корпусним мазком лесування стають масивнішими, малопрозорими.

Багато художників лесуваннями "аля-пріма" починали виконувати підмальовок, виліплюючи узагальнену форму і світлотінь. Застосовували цей вид лесувань Айвазовський, Репін; Іванов використовував цю лесувальну техніку для написання етюдів.

7. *Злитні лесування* виконують м'яким пензлем, накладаючи прозорий шар фарби на висохлу прописку. При цьому вона може легко злитися з фарбою нижнього шару і закаламутити прозорість лесування мазків.

У деяких випадках за лесувальну фарбу може слугувати шар лаку зі скипідаром (1:2), котрий змінює кольорове сприйняття фарби, розчиняючи її. Після злиття двох шарів виникає новий колір, який важко спрогнозувати заздалегідь. Тому лесування виконують дуже обережно і другий мазок накладають на поверхню живопису не поспішаючи.

8. *Втерті лесування* виконують на зернистому полотні, коли помітні перепади плетіння ниток навіть після покриття їх ґрунтом і тонким фарбовим шаром, а також поверх сухих прописок, виконаних корпусними мазками з керівним високим фарбовим шаром із слідами щетинистого пензля. Лесувальна маса, прозора і напівкорпусна, накладається на добре висохлу поверхню; далі пензлем, рукою або ганчірочкою знімається шар фарби з усіх опуклостей нижньої основи. Фарба потрібного кольору залишається тільки в заглиблених місцях, змінюючи тон живопису, виявляючи текстуру і створюючи багаті нюанси тонів. На опуклих місцях зберігається попередній шар фарби.

Втерті лесування можуть бути темнішими або світлішими за головний тон, тому ними можна затемнювати і висвітлювати живопис, робити його більш або менш інтенсивним за кольором.

На картині Тіціана "Циганська мадонна" відворот сукні написаний з використанням втертих лесувань: поверх світлого жовтого тону моделювання сукні накладена зелена лесувальна фарба, яка ще в сирому стані злегка знята так, що вона залишилась тільки в заглибленнях корпусних мазків.

9. *Поверхові лесування* ґрунтовані на використанні фарбового шару, нанесеного по верхніх виступах фарбового мазка або фактури плетіння полотна. Цим досягається оптичний ефект, подібний до втертих лесувань.

Лесування виконуються для зміни тону живопису, текстури і створюють нюансировку кольору. Фарбу наносять плоским пензлем, тампоном зі щільної матерії (шовку) або пальцем (долонею) на добре висохлу поверхню легким дотиком до виступів фактурної основи. Ускладнюючи тон кольору лесування, збагачують його завдяки оптичному злиттю кольору в заглибленнях і на опуклих місцях — створюється враження мерехтіння кольору і об'єму.

10. *Матові лесування* наносяться тонким прозорим шаром поверх як вкритої, так і не вкритої лаком картини або по блискучих сухих лесуваннях. Розчинники використовують без олій та лаків. Лесування немов закаламутнюють лакове покриття живопису, змінюють його за кольоротонном, але не дають блиску.

Для досягнення ефекту матовості ці лесування не покривають лаком, бо інакше вони перетворяться на інші види лесувань.

Застосовують матові лесування тоді, коли необхідно певну частину картини ілюзорно висунути вперед: матова поверхня на гладкому блискучому фоні створює стереоефект.

Іноді ці лесування зумовлені необхідністю кращої передачі матеріальності зображення: наприклад, вкритий інеем предмет, припорошене пилом скло тощо.

Якщо розглядати техніку живопису в історичному аспекті, можна переконатися, що разом із розвитком техніки олійного живопису виникли різноманітні види лесувань. Так, фламандські майстри використовували тільки прозорі тонуючі і моделюючі лесування, італійські — злитні, білильно-закаламутнені, втерті; Тіціан і Рубенс розробили ретушуючі і т. д.

Живопис, виконаний лесуваннями, на підставі законів оптики набуває надзвичайної насиченості, звучності фарб і особливої краси, чого неможливо досягти корпусними фарбами. Та на підставі цих же законів він у багатьох відношеннях і програє.

Лесування завдяки своїй фізичній побудові дуже поглинають світло, і тому картина, виконана ними, потребує для освітлення значно більше світла, ніж живопис, виконаний корпусними фарбами, які більшою мірою відбивають світло, ніж поглинають. Через це живопис, виконаний лесуваннями, не може передати тієї легкості, яка досягається в корпусному живопису з матовою поверхнею, що значно відбиває і розсіює світло.

Тони, написані лесуваннями, виступають наперед, а не відступають назад (тому, наприклад, небо на картині лесуваннями не пишуть).

Лесування для сучасного художника можуть мати додаткове значення: при необхідності полегшують йому можливість швидко і легко змінювати тон всієї картини або її частини в бажаному напрямку.

Великий інтерес для художників нашого часу являють напівлесування, що наносяться напівпрозорими тонами. Напівлесування — це фарба, яка накладається напівпрозорим шаром. Виходячи з оптичних законів бачення, подібний шар фарб є одним з видів так званих каламутних середовищ. Тому світлі напівпрозорі тони фарб при накладанні на темну поверхню дадуть тони з холодним відтінком; ті самі тони, накладені на білу поверхню, — тони з теплим відтінком. Саме таким чином живописці минулих часів одержували свої сірі перехідні напівтони в зображенні тіла — шляхом накладання напівпрозорих фарб на коричневий темний ґрунт.

Тони, написані напівлесуваннями, особливо привабливі. Вони не вирізняються ні силою, ні яскравістю, але фізичним змішуванням фарб на палітрі їх отримати неможливо. Багато видатних майстрів минулого користувались цим методом живопису, широко застосовують його і сучасні художники.