

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**  
**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**  
**МІСЬКОГО ГОСПОДАРСТВА імені О. М. БЕКЕТОВА**

**МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ**

до практичних занять і самостійної роботи  
з дисципліни

**«РИСУНОК, ЖИВОПИС, СКУЛЬПТУРА»**  
**ЗАГАЛЬНИЙ КУРС ЖИВОПИСУ**

*(для студентів спеціальності 191 – Архітектура та містобудування  
першого (бакалаврського) рівня вищої освіти)*



**Харків**  
**ХНУМГ ім. О. М. Бекетова**  
**2021**

Методичні рекомендації до практичних занять і самостійної роботи з дисципліни «Рисунок, живопис, скульптура». Загальний курс живопису (для студентів спеціальності 191 – Архітектура та містобудування першого (бакалаврського) рівня вищої освіти) / Харків. нац. ун-т міськ. госп-ва ім. О. М. Бекетова ; уклад.: П. В. Мирончик, В. П. Манохін. – Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2021. – 60 с.

Укладачі: П. В. Мирончик,  
В. П. Манохін

Рецензент

**Г. В. Тіщенко**, професор Харківської державної академії дизайну та мистецтва

Рекомендовано кафедрою дизайну та образотворчого мистецтва,  
протокол № 3 від 22.09.2020.



## ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
ПОНЯТТЯ ПРО КОЛІР І ЖИВОПИС.....	4
АКВАРЕЛЬНІ ФАРБИ ТА ЇХ ВЛАСТИВОСТІ.....	6
ЗНАЧЕННЯ ПЕНЗЛЯ У РОБОТІ АКВАРЕЛІСТА.....	7
ПОСЛІДОВНІСТЬ РОБОТИ АКВАРЕЛЛЮ.....	8
ТЕРМІНОЛОГІЯ АКВАРЕЛЬНОГО ЖИВОПИСУ.....	9
СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	18
ДОДАТКИ.....	19

## ВСТУП

Програма з навчальної дисципліни «Рисунок, живопис, скульптура» для студентів спеціальності «Архітектура» включає вивчення живопису в техніці акварель та гуаш з 1 по 6 семестр. У робочій програмі ці розділи висвітлено відповідно до об'єму навчального навантаження студентів архітектурних вузів, а також подано загальні положення й рекомендації з технології і техніки живопису під час зображення архітектурних об'єктів, інтер'єру, натюрмортів з геометричних тіл та побутових предметів, а також зображення людини. Послідовність викладу відповідає програмі вивчення техніки живопису студентами архітектурного напрямку.

В архітектурі початку 21 ст. проблемам застосування кольору приділяється велика увага. У зв'язку з цим неухильно підвищуються вимоги до володіння майбутнім здочим техніки архітектурної графіки та застосування кольору.

У сучасній архітектурній графіці традиційні засоби оформлення проектів збагачуються пошуками нових графічних прийомів, пов'язаних з поєднанням оригінальних архітектурних форм, нових методів проектування й будівельної технології, з використанням нових образотворчих матеріалів, що дозволяють якнайточніше донести до глядача й замовника ідею, конструктивне втілення і матеріал споруди. Творчі пошуки нового графічного стилю – головне завдання майбутнього архітектора. Це завдання зобов'язує архітектора вивчати специфіку всіх образотворчих матеріалів, оволодіти майстерністю їх технічного застосування в архітектурній творчості, як на теоретичному, так і на практичному рівні.

## ПОНЯТТЯ ПРО КОЛІР І ЖИВОПИС

У деяких старовинних настановах і посібниках живопис визначається як рисування фарба-ми. Таке спрощення і не зовсім точне визначення, втім, вказує на основну ознаку живопису, що відрізняє його від інших видів образотворчого мистецтва, - на те, що живопис передусім пов'язаний з фарбами, тобто з кольором. Колір слугує одним з головних засобів художньої виразності, а його проблематика складає один з найважливіших розділів теорії живопису.

Значення кольору в житті людини величезне й різноманітне. Усе, що ми бачимо, сприймається за допомогою і завдяки кольору.

Кожному школяреві відомо, - якщо вузький промінь сонячного світла пропустити крізь тригранну призму, на екрані, розміщеному позаду неї, виникне вдивовиж красивий світловий ефект – послідовний ряд яскравих кольорів, аналогічних тому, який кожному доводилося спостерігати у природному явищі веселки. Захоплений пошуками спільного між кольором і звуком, Ньютон поділив одержаний ним спектр на сім частин відповідно до семи тонів музичної діатонічної гами й позначив їх словесними назвами: червоний, оранжевий, жовтий, зелений, блакитний, синій і фіолетовий. Досліди Ньютона мали важливе значення для розвитку наукових поглядів на природу взагалі й на природу кольору зокрема. Вони заклали об'єктивну основу для вирішення деяких проблем теорії кольору в живописі, наприклад, теорії взаємодоповнюючих кольорів, теорії оптичного змішування фарб. Таким чином, у галузі, що здавалася суб'єктивною і такою, що не піддається жодному впорядкуванню, відкрилися завдання для наукового аналізу.

Згідно із сучасними поглядами, спектр утворюється промінням світла з різною довжиною світлової хвилі. Джерелом наших зорових й, між іншим, – кольорових вражень у живописі слугує картина – площа, що являє собою певну систему кольорових плям. Художник вирішує власні художні завдання шляхом оперування образотворчими й виразними елементами картини, що, у свою чергу, залежать від системи кольорових плям. Кожна кольорова пляма у картині може мати різне світлове фарбування, чистоту, що визначаються у кольорознавстві як «світлота», «кольоровий фон», «насиченість». Для теорії

кольору як природознавчої, так і художньої, ці поняття мають винятково важливе значення, тому що саме вони є основою систематизації всього багатства кольорових явищ у природі й мистецтві. Без цих характеристик неможливо збагнути такі фундаментальні поняття теорії живопису, як “кольорова гармонія”, “колорит”, “мальовничість” (“живописність”).

**Ж и в о п и с** – один з основних видів образотворчого мистецтва. Він існував з найдавніших часів, але всебічний розвиток отримав у XIV-XVII ст., коли було встановлено розподіл мистецтв на жанри й почала розповсюджуватися техніка олійного живопису.

**Монументальний живопис** – це живописні твори великого масштабу, пов’язані з архітектурою, але такі, що мають самостійний і громадсько значущий образний зміст. Сюжети та ідеї монументального живопису гармоніюють з призначенням та ідейним змістом відповідного архітектурного комплексу. Він частково виконує в ансамблі й декоративну роль, але функцію його до неї звести неможливо.

Специфіка монументального живопису потребує особливої будови ладу художніх форм, ясності й лаконізму композиції, чіткості й узагальнення малюнку, великих кольорових мас, вивірності ракурсів і перспективи з урахуванням сприйняття з великих відстаней і під різними кутами зору.

Візантійське й давньоруське мистецтво – видатні зразки монументального живопису. Справжній розквіт монументальний живопис одержав в епоху Відродження (передусім фрески Рафаеля, Мікеланджело, живопис Леонардо да Вінчі).

**Декоративний живопис** - від лат. decorum – прикраса; в головному значенні: живопис, - такий, що входить до складу архітектурного ансамблю або творів декоративно-вжиткового мистецтва й призначений (на відміну від монументального живопису) для прикрашання або підкреслення чи акцентування конструктивно-функціональної основи предмета. Це має відношення і до орнаментальних розписів, розрахованих на декоративний ефект образотворчої композиції, якщо вони не набули самостійного ідейного образного значення.

Декоративний живопис, як і монументальний, виконують у вигляді розпису, панно або мозаїки. Іноді декоративний живопис може включати до себе й монументальний живопис, а також театральну декорацію.

**Станковий живопис** включає твори самостійного значення, не пов’язані з будь-яким художнім ансамблем. Він різнобічно відбиває життя в його соціальних, фантастичних, казкових, героїчних і сатиричних аспектах. Широкого розвитку станковий живопис набув в епоху Відродження.

Станковий живопис у своєму виконанні вдовольняє різноманітним аспектам громадського життя. Його розвиткові слугувало й те, що він став невід’ємною частиною духовних потреб людського життя. Твори станкового живопису почали розповсюджуватися не тільки у громадських, але й у приватних будинках. З часом набули розвитку його різноманітні жанри: історичний, побутовий, портретний, пейзажний, натюрморт та ін.

Основні види живописної техніки, що використовуються під час навчання студентів з дисципліни “Живопис”, наступні:

- акварель,
- гуаш,
- темпера (частково),
- пастель.

Третій семестр навчання присвячений вивченню техніки акварельного живопису.

**А к в а р е л ь** – професійний й традиційний образотворчий засіб архітектора; як живописний матеріал, - у сучасному розумінні й уявленні, - виникла порівняно недавно, - наприкінці XVIII - на початку XIX ст. Але й до того часу були вироблені певні методи й технічні прийоми, що забезпечили її розквіт й найширше використання. Живопис аквареллю з доданням білил був відомий як мініатюра ще в Древньому Єгипті, Античному світі, в європейським та азійським Середньовіччі. Основою для живопису аквареллю послуговували

пергамент, слонова кістка, шовк, пізніше – папір. На цій основі яскраво виділялася головна її якість – прозорість фарб, крізь які просвічувалася біла світлина й фактура основи.

## АКВАРЕЛЬНІ ФАРБИ ТА ЇХ ВЛАСТИВОСТІ

“Найдорогоцінніша якість фарб – їх прозорість... Прозорість фарб – ядро живописної техніки. Збагнути це – означає багато що зрозуміти в техніці живопису”, - писав П. Ревякін [4].

У практичній діяльності художника й архітектора для роботи з натури або виконання композиційних завдань серед інших фарб використовують акварельні. Їх розчинником є вода, тому акварельні фарби називають водними.

Свою назву акварель одержала від лат. aqua – вода, звідки походять і франц. “aquarelle”, й італ. “acquerello”. Акварельні фарби складаються з пігменту (фарбуючого порошку) й зв’язуючого (листяний клей, вишневий клей, декстрин, мед, цукор, олія тощо), що визначає міцність і довговічність живопису.

Акварельні фарби виготовляють:

- тверді (в плитках), приготовані на гуміарабіку,
- м’які, - у вигляді тіста, так звані медові,
- рідкі, що зберігаються в олов’яних тубиках.

Слід зазначити, що рідкі фарби мають більшу яскравість у порівнянні з твердими.

Петербурзький завод художніх фарб випускає акварельні фарби двох видів: фарби “Ленінград” (у пластмасових кюветах) й фарби “Нева” (у тубах). У Москві випускають акварель “Москва”. З імпортованих фарб найкращими є “Віндзор” і “Ньютон” (Велика Британія), “Пелікан” (ФРН), а також фарби бельгійського, французького й китайського виробництва.

Для зручності у роботі фарби на палітрі слід групувати за ознакою спорідненості кольорових тонів, - від найсвітлішого до найтемнішого. Кількість фарб повинна бути обмеженою, щоб можна було складати колір змішуванням фарб, без користування готовими пігментами. Чим більший досвід у змішуванні фарб, тим менше їх на палітрі.

Структура фарбників акварельних фарб неоднакова, вони мають різну прозорість.

Дрібнозернисті фарби повністю розчиняються у воді, вкриваючи папір тонким прозорим шаром, крупнозернисті розчиняються у воді частково й вкривають папір шаром дрібних крупинок фарбуючої речовини.

**Крупнозернисті** - малопрозорі “криючі”, “корпусні” фарби (білила, жовтий крон, вохра, сурик, зелена хромована, кобальт, ультрамарин) надають кольорові фактуру, щільність, особливо в добре освітлених місцях й на передніх планах.

**Дрібнозернисті** - прозорі (такі, що просвічуються), лесируючі фарби (сажа, крапак, смарагдова зелень, берлінська лазур, жовтий лак) надають кольору легкість, соковитість, яскравість й з успіхом застосовуються у тінюваних місцях на далеких повітряних планах, у передачі гладких полірованих предметів, металів, скла, шовку, порцеляни і т. ін.

Між групою лесируючих і корпусних фарб проміжне положення займають фарби без ясно виразних корпусних або лесируючих властивостей, за ступенем їх прозорості визначається їх приналежність до тієї чи іншої групи.

Неоціненне достоїнство акварельного живопису – прозорість фарб і яскравість просочуючої основи.

У давні часи акварель виконували на пергаменті з вибіленої шкіри, на тонких пластинах слонової кістки (що використовуються у живописній мініатюрі й тепер); пізніше – на вибіленій тканині з льону, і лише значно пізніше – на папері.

Якість паперу дуже важлива для акварельного живопису. Її визначають такі властивості:

**Веліана:** чим тонший шар фарби, тим більше світла вона пропускає до паперу. Чим біліший папір, тим більше просвічується шар фарби, тим більше світла він відбиває.

Збереження білої свіжості паперу – постійна турбота аквареліста, особливо в період підготовчого етапу роботи - нанесення малюнку й виправлення його неточностей.

Папір відіграє відповідальну роль в акварельному живописі тому, що він є білилом для фарби, чи, краще мовити, - світлом. Зберігаючи папір світлим і чистим, необхідно дуже обережно ставитися до світлих місць акварелі, - відзначала О. Остроумова-Лебедєва.

Для збереження білої чистоти паперу рекомендовано підготовчий рисунковий етап вести на окремому аркуші. Після завершення всіх пошуків малюнок копіюють на чистий аркуш для виконання послідовних етапів живопису за першорядної умови збереження високої якості паперу – його здатності відбивати світло.

**Міцність** поверхового шару паперу особливо важлива при довготривалій роботі, коли він піддається багатьом випробуванням під час нанесення малюнку, багаторазовому зволоженню й висиханню, змиванню й розмиванню допущених помилок. Унаслідок докладених механічних зусиль поверхня паперу робиться губчастою й рихлою. Відбувається проникнення фарби до його глибоких пор, клей розмокає і виступає на поверхню, папір, таким чином, втрачає властивість віддавати світло, а живопис своє достоїнство – прозорість. Про це слід пам'ятати початківцям.

**Фактура й зернистість паперу.** Залежно від призначення креслення або малюнку, від матеріалу або способу зображення обирають папір певних фактури, кольору й міцності.

Для кольорової й чорної туші, гуаші й темпер, особливо для акварелі найкращим папером є "Торшон" або "Гознак".

Виразні можливості білого паперу розкриваються засобами контрасту, нюансами ліній, тону, світлотіні й кольору.

Під час багатшарового нанесення фарби зернистість паперу сприяє рівномірному осіданню пігменту, наступним пропискам й міцному зчепленню часток фарби з папером. При цьому перші її шари залишаються недоторканими, що дуже важливо для живописної якості всього нанесеного шару фарби.

Крупнозерниста фактура паперу збагачує кольорові якості шару фарби. Вкладаючись на дрібно-гранчасту поверхню, фарба постає перед глядачем під різним кутом бачення; колір її набирає множини різноманітних відтінків. Такого незвичного ефекту неможливо досягти на гладкому папері, тому що нанесення наступних шарів змиває попередні, створюючи розмиті місця й брудні згустки. Живопис на гладкому папері виглядає сухим, монотонним й нудним.

Залежно від величини зерна і фактури папір має багато сортів. Дрібне зерно більше підходить для дрібномасштабних зображень, а також для зображення дрібних, м'яких, повітряно-легких предметів. Крупне зерно паперу краще виявляє предмети першого плану, грубі фактури й освітлені форми.

Для чистої акварелі використовують зовсім білий папір, виготовлений з якісного матеріалу.

Кращим для акварелі вважається цупкий щільний папір з зернистою поверхнею. Найбільш придатним папером із сортів, що випускаються вітчизняною промисловістю, є ватман з фабричною маркою "Гознак". Незначна зернистість поверхні паперу робить його дуже придатним для акварельного живопису: вона сприяє глибині звучання на ній кольору. Папір "Гознак" виготовляють з деревини, що надає йому певної жорсткості.

## ЗНАЧЕННЯ ПЕНЗЛЯ У РОБОТІ АКВАРЕЛІСТА

Як головний інструмент пишучого аквареллю, пензель існує вже тисячоліття, - від самого початку існування живопису мокрим матеріалом.

Технічні й художні можливості пензлів величезні й різноманітні. Пензлем, крім нанесення фарб, можна виконувати довгі, короткі, товсті й тонкі лінії, малювати пункти, писати шрифти, робити рисунки різного тону –від прозорого до щільного чорного кольору;

він може заливати великі плями або, за умови легкого зволоження, наносити тонкі переривисті штрихи, фарбуючи лише верхівки зерен паперу.

Як працювати пензлем?

Положення пензля в момент віддачі розчину фарби на папір повинно бути в позиції опущений долу. Щоб зібрати розчин фарби, пензель слід трохи підняти. Розчин фарби, що наноситься горизонтальними рухами пензля, вкладається нерівномірно, накопичується у важкий “мішок” й утворює потік. Для уникнення цього розчин фарби слід наносити діагональним рухом пензля. Таким способом площа паперу заповнюється рівномірно, без небезпечного ризику виникнення випадкових потоків розчиненої фарби. Нанесення фарби під кутом 30-40° особливо необхідне під час рівного покриття великих площин – у виконанні завдань з архітектурного проектування. Великі пензлі в цьому випадку не дають прокладання ідеально рівної поверхні, дрібні деталі обійти ними майже неможливо. Для цієї роботи добре підходить круглий пензель № 24, бо дає водночас широкий мазок і тонку лінію.

Для роботи аквареллю важливою є якість пензлів. Найкращий сорт пензлів для акварелі виготовляють з шерсті колонка, куниці або соболя, а більш крупні – з шерсті верблюда. Пензлі виготовляють круглої, овальної, плоскої форми, вони можуть бути короткі й довгі.

З урахуванням технічних можливостей в аквареліста повинні бути гострі й тонкі пензлі – для мініатюрних деталей, широкі – для великих поверхонь фону, дрібні – для лесувань, щетинні – для грубих корпусних фактурних мазків. У наборі повинні бути круглі й плоскі пензлі.

## ПОСЛІДОВНІСТЬ РОБОТИ АКВАРЕЛЛЮ

Перед початком роботи акварельні фарби звожують водою, щоб можна було швидко одержати живописний ефект. Існує два прийоми роботи з аквареллю, Один з них – живопис по вологому. Це односеансний спосіб роботи, коли на ще не висохлий шар води робиться нанесення того чи іншого кольору. Робота аквареллю по вологому (“а-ля-прима”, - тобто спершу й швидко) потребує великої майстерності виконання й енергійності в роботі.

З навчальною метою акварель по вологому звичайно використовують для написання великих площин (драпування, фон). Краще за все використовувати акварель нашаруванням найтонших її шарів один на одного. Рекомендовано змішувати фарби не більше трьох кольорів. Починати писати треба з найтемніших плям, тіней. Чистий темний колір в акварелі не прийнятний, за винятком невеликих темних нюансів для підкреслення об’єму предмета. Чорний колір одержують за рахунок складних кольорів: краплаку, зелені, синіх фарб. Фарби “отруйних” кольорів (жовті, яскраво-зелені, червоні) треба використовувати дуже рідко, якщо цього не потребує локальний колір.

Локальний колір – це власний колір, в який пофарбований предмет. Краще за все застосовувати земляні фарби (вохри, умбри тощо).

Писати аквареллю треба таким чином, щоб сполучалися холодні й теплі тони. Найважливішим елементом у роботі є тон живопису. Перед тим як писати акварельними фарбами, треба зрозуміти насиченість предмета зображення: що світліше, а що темніше. Рекомендовано нашарування фарби на одне й те ж місце не більш як три рази, - інакше колір перетвориться на гризайль або взагалі вийде мутним.

**Г р и з а й л ь** – монохромний живопис (від франц. grisaille – gris: сірий колір). Гризайль – добрий помічник у доборі тону, в підмалюванні. Одночасність, швидкість порівняння, особливо коли зустрічаються два-три чи більше однакових кольори. У натюрморті може бути жовте драпування, жовтий глечик і ще будь-який жовтий предмет. Проте, під час уважного спостереження цих предметів можна побачити, що вони абсолютно різні. Це означає, що жовті кольори, підкоряючи їх одній гамі, треба писати різними жовтими фарбами, домішуючи той чи інший колір до жовтої фарби. Рис.



Початковий етап живопису аквареллю – натюрморт, роботу над яким пропонує програма курсу вивчення живопису протягом 3 й 4 семестрів. Для того, щоб повною мірою й свідомо працювати над вдосконаленням майстерності в техніці акварелі, необхідно знати теоретичні основи й термінологію акварельного живопису. Для цього відведено половину всього часу практичних й лекційних занять при вивченні акварельного живопису.

## ТЕРМІНОЛОГІЯ АКВАРЕЛЬНОГО ЖИВОПІСУ

**Колорит зображення.** Специфіка живописної техніки, на відміну від інших видів образотворчої техніки (графічної), полягає в її здатності передавати кольоровий образ, тобто – колорит видимого предмету або явища. Колорит складається за певними об'єктивними законами світла й зорового сприйняття.

«Немає прекрасного поза єдністю, немає єдності поза підпорядкованістю», - відзначав Д. Дідро. За цими законами у нашій свідомості виникають колористичні образи предметів. Вчення про колорит і його закономірності складають теоретичну основу живописної техніки.

Колоритом у природі називається кольоровий образ, що виникає під час спостереження предметів і явищ, що залежать від світлового середовища, від кольору предметів і від чутливості зору при поданій освітленості.

Колоритом у картині називається сукупність фарб, що передає живописний стан або кольоровий образ предмета або явища. Він відбиває кольори реального світу й сприяє виявленню ідейного змісту картини. Він є важливим засобом емоційної психологічної виразності, що слугує меті найповнішого розкриття художнього образу.

Колорит має фізичну та естетичну характеристику й визначається наступними факторами:

- прямим і відбитим світлом, фарбуванням світлотіні предметів;
- ступенем прозорості предметів й повітряного середовища, що визначає їх власний і обумовлений колір;
- властивістю зору, що сприймає, разом зі зміною освітленості, ще й характерні зміни абрисів, кольору й ступенів світлоти;
- світоглядом художника, рівнем наукових і образних уявлень про предмет, творчою практикою, її спрямованістю і тенденцією.

Колорит може будуватися на сполученні яскравих і чистих локальних кольорів і на витончених тональних співвідношеннях. Залежно від переваги тих або інших фарб колорит може бути теплим (якщо в ньому переважають червоні й жовті фарби), рис. , і холодним (якщо переважають сині й зелені фарби), а залежно від характеру сполучення фарб – спокійним або напруженим.

Для художника-колориста важливий не колір як такий, а його сполучення з іншими кольорами. Вони можуть бути вдивовиж різноманітними – гармонійними, спокійними або різкими. Колорит розкриває нам кольорове багатство світу. Він допомагає художнику передавати настрій картини: від радісного й світлого до сумного й суворого.

Великі колористи (художники, які з особливою майстерністю використовують колір для розкриття ідейного змісту) вміли надавати кольору надзвичайного напруження емоційної дії (А. Рубльов, О. Іванов, К. Брюллов, Тиціан, Д. Р. Веласкес, П. П. Рубенс, Ф. Хальс, Рембрандт, Ж. Б. Шарден, Ф. Гойя, Е. Делакруа та ін.)

Серед російських художників особливим відчуттям колориту були наділені В. Суриков і К. Коровін.

**Колір.** Вище розглядалися основні положення й поняття колориту. Далі розглянемо колір як інструмент, що ним оперує художник у роботі з аквареллю.

У сонячному спектрі сім кольорів. Це основні кольори: червоний, оранжевий, жовтий, зелений, блакитний, синій, фіолетовий. Але неможливо порахувати відтінки кожного

кольору, тому що світ перед нами повний фарб, кожний колір має множину відтінків. Треба навчитися уважно дивитися навколо себе, щоб розібратися в кольоровім багатстві оточуючої нас природи.

Усі кольори прийнято поділяти на теплі й холодні.

Теплі кольори – це жовті, оранжеві, червоні. Це фарби осіннього листя, неба при заході, стиглих яблук, кольори вогню й сонця. Вони сприймаються як мажорні звучання. Світлі та яскраві кольори діють радісно, на противагу темним і сірим.

Холодні кольори – це сині, фіолетові, блакитні. Це фарби неба, сутінків, тіней на снігу. Вони створюють враження спокійного стану, легкості, простору.

Є кольори, які можуть бути і холодними, і теплими, наприклад, зелений. Все залежить від того, яку фарбу додати до зеленого – жовту або синю. Є кольори мішані. Змішуючи, приміром, синю й червону фарби, можна отримати фіолетовий або ліловий колір залежно від того, якої фарби більше. Синя й жовта фарби утворюють зелений колір, а жовта з червоною – оранжевий.

Неабияку роль у створенні правдивого, емоційного, сильного кольорового настрою відіграє закономірне чергування теплих і холодних відтінків. Протиставлення холодних і теплих відтінків на світлі й у тіні є однією з основних якостей живописного зображення. Рис.

Емоційне сприйняття кольору залежить від суб'єктивних і об'єктивних причин, індивідуального смаку, настрою і народних традицій. В живописі весь час йде боротьба холодних і теплих відтінків. У різних умовах один і той самий колір може набути різного звучання: набути холодного або теплого відтінку. Все залежить від сполучення кольорів.

Леонардо да Вінчі помітив, що в природі все пов'язано кольоровими співвідношеннями – колір одного предмета притаманний також і кольору протиставленого йому предмета. Колір предмета впливає на колір сусідніх йому предметів й водночас піддається впливу їх кольорів. Тому на предметах тіні й напівтіні не просто темні або світлі, а того відтінку, який відбито колір; вони можуть бути тепліші або холодніші.

Але головне в тому, що все це кольорове багатство, все найрізноманітніше розкладання кольору повинно вкладатися у загальний локальний колір й організовуватися в єдиний цілісний кольоровий силует. Силуети, у свою чергу, повинні сполучатися між собою в гармонійну єдність і співвідноситися із загальним фарбовим шаром (кольоровим тоном) картини.

В архітектурній графіці колір слугує передачі поліхромних якостей проекрованої споруди (колір будівельних матеріалів, фарбування, з елементами монументально-декоративного живопису включно), а також для досягнення графічної виразності креслення в живописно-графічних прийомах зображення фасадів, перспектив, панорам у різних умовах освітлення і оточуючого середовища. В обох випадках колір сполучається з рисунком і кресленням, в цьому характерна риса архітектурної графіки, що є синтезом графічних прийомів з живописними.

Технічні й художні прийоми використання кольору засновані на загальних властивостях і закономірностях кольору. Колір у природі ми сприймаємо не ізольовано, а в зв'язку з різноманітним освітленням, предметним середовищем, повітряною перспективою. Залежно від природного або штучного освітлення предмети набувають специфічного фарбування. Цей взаємозв'язок світла й кольору ускладнюється впливом повітряного середовища й оточуючих кольорових предметів, що відкидають кольорові відтінки.

**Світлотінь.** Так називають сполучення світлих і темних тонів. У творах майстрів світлотінь відіграє важливу роль. У них є і яскраве світло, й глибокі тіні, й напівтіні там, де світло поступово переходить у тінь.

Світлотінь передає живу принаду природи, повітря, об'ємність людей і предметів. Вона посилює емоційний вплив картини й архітектурної споруди. Такими є полотна Рембрандта – одного з найбільших майстрів світлотіні. Картини Рембрандта заповнені теплим, сяючим світлом, яке або ледь світиться, мерехтить, або сяє немов дорогоцінне

каміння. Головне в його картинах – людське обличчя; руки людини освітлює проміння сонця, все інше м'яко заглиблено в напівморок фону.

У творах М. Караваджо світлотінь трактовано зовсім інакше. Світлотінь тут побудовано на різких контрастах, також контрастно він будує пляму світлої фігури на темному тлі, темної фігури – на світлому фоні.

**Блік.** Якщо виставити під денне світло металевий, скляний або полив'яний глечик з лискучою поверхнею, на освітленому його боці з'явиться невеличка світляна пляма. Це і є блик. Він завжди знаходиться на найбільш освітленому місці будь-якого предмета, на зморшках шовкової тканини, у сійві дорогоцінного каміння, він грає на обличчях та фігурах людей, підкреслює блиск металу на люстрах, допомагає передати гру світла й тіні.

**Гама фарбна, або гама кольорова.** В образотворчому й кольоровому мистецтві цей термін позначає певний ряд кольорів, що використовується під час створення художнього твору. Фарбна гама може включати в себе або кольори у межах всього спектру, або частину їх. Від вірного відтворення художником реальної дійсності й від уміння гармонійно вирішити співвідношення у фарбній гамі значною мірою залежить правдивість і художня якість твору живопису. Кольорові гами, побудовані на жовтих і червоних тонах, звичайно називають теплими, на синіх і зелених – холодними.

**Кольоровий тон.** Слово “тон” походить від грецького “тонос”, що значить “напруження”, “наголос” й позначає кількість світла, яка міститься у кольорі.

Кольоровий тон – одна з основних якостей кольору (разом з яскравістю й насиченістю), що визначає його характер, світлоту кольору. Наприклад, в групі червоних фарб (крапак, кіновар, кадмій та ін.) різниця їх визначається тоном. У живописному творі тоном називають основний відтінок, що узагальнює й підкорює собі всі кольори картини, надає цілісність колоритові. У розрахунку на об'єднання кольорів загальним тоном добирають фарби у тональному живописі.

Не слід плутати поняття “тон” і “колір”. Тон не буває ні теплим, ні холодним, - таким може бути тільки колір.

**Валер.** Це слово походить від франц. “ціна”, “цінність” (“вартість”). Художники позначають цим терміном те, що до певного часу вкладалося у слово “тон”. Щоправда, йому надається додатково ще той сенс, що валер включає в себе також і просторові зміни, нашарування кольору.

Валер – термін, що використовується у живописі й означає відтінки тону або градації світла й тіні у межах одного кольору. Від точності передачі цих відтінків залежить правдивість і повнота відтворення у живописі явищ дійсності. Зразками майстерного використання валеру в творчості можуть бути такі майстри світового живопису, як Д. Р. Веласкес, Ян Вермеєр Делфтський, Ж.-Б. Шарден, І. Репін, В. Суриков, І. Левітан та ін.

**Рефлекс** - це кольорове відбиття предмета, що фарбує тінь сусіднього предмета; один з найсильніших засобів гармонії та єдності колориту. Відомо, яке значення набуває відбиття предмета в полірованих поверхнях. Правильна передача цих рефлексів входить до вирішення колористичного ладу твору.

Звичайні помилки початківців у першому ознайомленні з рефлексом – надання йому перебільшеного значення (світла, фарби) порівняно з тим, чим він є насправді, - у порівнянні зі світлом чи кольором першоджерела. Це призводить до пістряви полотна й дематеріалізації предмета. Тому рефлекс повинен бути на своєму місці.

У той же час саме рефлекси допомагають головній ритмічній течії кольору в картині, вони створюють переходи й градації між важкими й складними для сполучення співвідношеннями.

Рефлекси, що є в руках колориста найсильнішим і найпривабливішим з засобом збагачення і симфонічної єдності всього живописного полотна, перетворюються на правдиве лихо для очей глядача у творах, позбавлених колориту, коли художник намагається взяти

колорит “приступом”, - у претензійнім розфарбовуванні всього й всюди, у мнимому й неправдивому “фарбуванні”, між іншим, і в розфарбовуванні всіх рефлексів.

Рефлекс буває частковим, наприклад, як відбиток чашки в полірованій поверхні столу або світло блузки на прилягаючій частині оголеної руки тощо. Але є рефлекс загальний, коли на все ви-димо падає якийсь кольоровий відсвіт від предметів зовні. Приміром, “Дівчина, освітлена сонцем” (картина В. Серова) не тільки освітлена сонцем, але й пофарбована зеленкуватими рефlekсами всього рослинного оточення. “Кочегар” Н. Ярошенко весь поданий у відблисках вогню.

**Ескіз.** Будь-яка композиція починається з ескізу. “Ескіз у живопису – це проект картини”, - вважав С. Григор’єв.

Ескіз – первинний начерк майбутнього твору (картини, портрета, пейзажу, архітектурного проекту, натюрморту, плаката). Усі основні питання майбутнього твору повинні бути продумані й вирішені в ескізі. Ескіз вирішує найголовніші питання, що без яких не може відбутися твір:

- ідея, сюжетний задум, основна думка, яку необхідно зробити виразно простою й зрозумілою;
- виразність у пошуках художнього образу.

Ідейний зміст твору завжди залишається головним керуючим і підпорядковуючим собі все інше.

Композицією вирішується головне завдання творчості – створення художнього образу в картині, в цьому є головна мета пошуків під час ескізування майбутньої картини.

Створення картини, проекту, крупної художньої форми – це творчий і трудовий подвиг художника, архітектора. Щоб завершити його, потрібно багато знань, праці, часу й таланту.

Молодий художник, архітектор повинен привчити себе - від найперших кроків у мистецтві - починати будь-яку творчу роботу з ескізу. В ескізі виконують наступні завдання:

- визначення формату майбутньої роботи з натури (вертикальний чи горизонтальний, квадратний чи прямокутний, круглий або овальний);
- розміщення загальної маси усієї групи предметів на визначеному форматі паперу з урахуванням гармонійної рівноваги предметів й оточуючого їх поля паперу;
- визначення пропорційного відношення одного предмета до іншого на аркуші паперу, - відповідно до натури;
- вирішення тональної градації від найсвітлішої плями (бліку) на предметі до найтемнішого;
- вирішення тональної характеристики власних тіней (тіні на предметі) й падаючих тіней від предметів по відношенню до джерела світла;
- визначення кольорової характеристики живописного завдання – його колориту й гами.

Ескіз виконують олівцем, пером або пензлем, залежно від поставленого завдання.

Ескіз дає орієнтовне уявлення про майбутню завершену роботу. Він виконується відповідно до поставленого натюрморту або іншими завданнями роботи з натури. Рисувальник або пишучий з натури в головному дотримується ескізу. Буває й таке, що художник відходить від ескізу, а іноді й не дотримується його, тому що в подальшому процесі роботи з натури виникають радикальні зміни. Однак краще все вияснити й вирішити в ескізі, тому що відступи від ескізу частіше призводять до помилок, що їх пізніше важко уникнути, а тим більше виправити, особливо в живописі акварельними фарбами.

**Етюд.** Кожний художник, архітектор працює з натури, рисує або пише з натури людей, пейзаж, групи предметів, архітектурні об’єкти. Таке зображення з натури називається етюдом.

Етюд – це художній твір, що створюється художником, архітектором з натури з метою її вивчення. Він слугує підготовчим матеріалом під час роботи над картиною, проектом тощо.

Етюди майстрів образотворчого мистецтва, завдяки своїм високим якостям здебільшого є повноцінними художніми творами. Етюди виконують без деталей, деталізації і складного моделювання форми, з широким узагальненням форм. Необхідно систематично й багато писати етюди, щоб навчитися професійному сприйняттю натури й творчому відтворенню її на полотні або аркушах паперу..

**Начерк.** Швидкий рисунок – начерк складає основу графічного зображення (нагадаємо: рисунком є зображення, що виконано в одному кольорі різними матеріалами).

Начерк – це художній твір, який створює художник або архітектор з натури – пером, олівцем, вугіллям, пастеллю або пензлем – і який передає перше враження від натури. На відміну від ескізу він більш виразний, лаконічний й узагальнений, майже позбавлений деталей і подробиць, вміщує найтипівіше, характерне для поданої натури. Рисунок, який інакше називають мистецтвом начерку, є вершиною живопису, скульптури й архітектури. “Рисунок - джерело й коріння будь-якої науки”, - писав Мікеланджело.

Існує два види зображення в рисунку й начерку:

- лінійне, де об’ємна форма предметів будується тільки лініями;
- світлотіньове, де об’ємна форма предметів передається не тільки лінійною побудовою, але й світлотінню.

Найповніше передає дійсність й найбільш складним видом рисунку є таке зображення, за якого в одному кольорі стає виразна не тільки об’ємна форма предметів, але й різна їх світлота, характер їх поверхні, особливості освітлення й просторові співвідношення. Такий малюнок називається тоновим.

Для розвитку професійної майстерності у складному творчому процесі необхідно систематично виконувати багато начерків.

**Композиція.** Це слово походить від лат. compositio, що означає “створення”, “складання”, “поєднання”, “зв’язок” і “розміщення”. “Композиція – це усвідомлена автором форма художнього виразу власного творчого задуму у всіх його складових”, – відзначав К. Юон.

Композиція – сутність творчого процесу, що визначає достоїнство твору, його ідеї, форми й зміст, вплив на глядача. Поняття це складне й багатозначне. Питання композиції важко й складно перевести на мову слів через специфіку самого мистецтва живопису, заснованого на показі явищ і фактів дійсності, відбитих у творчій свідомості художника. Як у музиці окремі музичні фрази сполучаються певним чином у мелодію, в архітектурі геометричні форми й конструкції гармонійно сполучаються в єдине ціле, - також і в живописі важко висловлювані закони композиції живуть і діють під час створення картини.

Відчуття композиції дуже складне. Деякі художники, мистецтвознавці, педагоги вважають, що чітких і строгих правил і законів композиції не існує, а тому й навчати тут немає чого, що композиція – суто індивідуальне, залежне від інтуїції художника, його природних обдарувань.

Проте у старій Академії Красних мистецтв навчали своїх вихованців правилам і законам композиції, і тепер художники-педагоги, які наслідують традиції реалістичного мистецтва, намагаються їх відновити й поновити. Наприклад, М. Манізер визначив десять правил композиції, О. Дейнека – дев’ять, А. Лаптев – п’ять; В. Яковлев стверджував, що в нашому образотворчому мистецтві існує дванадцять загальних законів композиції і сорок окремих правил композиційного вирішення тематичної картини.

Композиції за побудовою поділяються на:

- однопланові (з найближчим до глядача зображенням діючих осіб);
- дво- три- й багатопланові композиції використовуються у складних сюжетах, перспективно “запрошуючи” глядача до глибини простору. Вони можуть бути завершеними, такими, що надають завершене уявлення про сюжет і композицію, й фрагментарними, що немовби являють частину цілого.

## *Основні закони композиції*

1. *Закон симетрії.* Вимагає точної відповідності правої і лівої частин композиції, немовби дзеркального їх відбиття.

Асиметрія, навпаки, вимагає порушення рівноваги в композиційному розміщенні об'єктів зображення. Порушення симетричної рівноваги в композиції породжує динаміку, вносить до картини елемент неспокою. Симетрія натомість використовується у композиції як засіб вираження.

2. *Закон рівноваги.* Вимагає композиційної стійкості картини. Дзеркально точної відповідності тут не потрібно, проте має бути композиційна рівновага. Вона може бути виразною, наприклад, в тому, що одна половина картини заповнена фігурами людей, а друга – будинками, деревами тощо; також - в розподілі кольорових і тонових співвідношень, коли на одній половині картини верхню частину вирішено у світлих тонах, нижню – у темних, а на іншій половині – навпаки.

3. *Закон ритму* (ритмічної побудови композиції). Композиція складається з чергуванням одного предмета, зображення або одного руху фігури. Закон ритму допомагає художнику передати враження стрункості й безперервності руху.

Найважливішим елементом композиції є зорова (візуальна) ритміка.

“Ритм – це не тільки організуючий початок у композиції, – говорив Є.Кибрик, – але й естетичне. Саме через нього відбувається надання творові поетичних, музичних властивостей, нероздільних з художністю”.

Крім необхідних осей рівноваги й координат у композиції картини є домінуючі лінії побудови силуетів і великих форм, що пов'язують у спільний композиційний ритм і єдність усю композицію картини.

4. *Закон статички.* Вимагає спокійного руху ліній і мас, чітких членувань композиції за вертикаллю і горизонталлю. Класичним зразком цього можна навести картину “Таємна вечір” Леонардо да Вінчі.

5. *Закон динаміки.* Вимагає різкої зміни в напрямі руху мас, розміщення фігур у картині за діагоналлю, спіраллю, зигзагом.

“Моменти заспокоєння і збудження мають те спільне, що кожна людина виявляє себе в них такою, як вона є, - стверджував Д. Дідро. – Нехай художник збереже цей закон енергій та інтересів: якої б величини не було полотно, його композиція буде вірною повсюди”.

6. *Закон підпорядкування другорядного головному.* Вимагає від художника такого розміщення предметів у картині, щоб один предмет привертав до себе увагу за посередництвом інших, щоб усі предмети були звернені до головного.

7. *Закон виявлення зорового (візуального) центру.* Вимагає від художника такого вирішення, щоб глядач не помітив у цьому на вмисності.

У картині повинен бути композиційний центр, де відбувається основна дія, де перебувають її головні діючі особи. Таким чином komponували картини майстри епохи Відродження. Розміщуючи головних діючих осіб посередині полотна, вони підкреслювали цим їх роль у картині.

Центр уваги не завжди розміщують посередині полотна, центрів може бути і два, і більше. Центри уваги виділяють мистецьким використанням світлотіні, інтервалів між фігурами, масштабів фігур, кольорових зіставлень тощо.

Композиція виразна й в освітленні – розподілі світла й тіней на картині, виявленні світлом головного, пом'якшенні другорядних елементів і деталей. Правильно узгоджена композиція повинна передбачати логіку сприйняття глядача, тотожну логіці розвитку ідеї художника. Повноцінний художній твір завжди унікальний і оригінальний. Найбільшим майстром світлотіньових вирішень був Рембрандт.

До композиції належить також кольорова побудова картини. Кольорова гама є дуже сильним засобом дії на відчуття глядача, що має силу драматизму, святкової урочистості або ліричного смутку. С. Григор'єв пише, що композицію кольору засновано на гармонії, на



певній гамі фарб, на підпорядкованості загальному тону. Загальний кольоровий тон як певна домінанта впливає на все, пов'язує й пронизує всі кольори, створюючи тим самим визначений кольоровий настрій. Усе різноманіття, все багатство відтінків, боротьба контрастів, ліплення об'ємів повинні міститися всередині цього домінуючого загального ладу. Це можна помітити і в давньоруських іконах, і на прикладі творів Рембрандта, Коро, Мілле та багатьох інших. Композиція кольору – найвитонченіше з мистецтв, володіння ним дозволило великим художникам створювати чудеса.

Найпотужнішими компонентами композиції називає колір і колорит К. Юон, - саме вони характеризують час дії в картині (ранок, день, вечір, ніч), визначають емоційне фарбування у творах живопису, розкривають її ідейну спрямованість, допомагаючи вираженню людських переживань й естетично гармонізуючи картину.

Вивчення композиційної методики минулого сприяє перед усім зростанню особистої культури, внутрішньому почуттю міри, стилістичній цілісності мистецтва й повноті художньої свідомості. Головною метою вивчення композиції мистецтва минулого повинно бути ознайомлення з методами діалектичного використання елементів образотворчої мови. Вона вчить зосередженню уваги глядача на суттєвому, важливому й підпорядковуванні цьому головному супровідних частин.

*Естетичний смак.* Здатність людини до свідомого судження - про явища природи, громадського життя, художні якості творів мистецтва - називають естетичним смаком. Оскільки твір мистецтва – це продукт громадської практики людини, завдання, засоби й форми якої з часом змінюються, також і відмінності в естетичних смаках людей визначаються відмінностями суспільних формацій, класів і груп, де люди мешкають, світоглядами, якими вони керуються, й усім ходом їх розвитку та естетичного (художнього) виховання.

### *Акварельні вправи з живопису*

Після аналізу кращих зразків світового, російського й українського мистецтва починається послідовна робота над постановкою.

Спочатку – складеним з простих предметів, різноманітних за формою і кольором, властивостей матеріалів і розмірам, але сенсовно пов'язаних й споріднених за значенням, що утворюють невелику групу за сюжетним задумом й кольоровою будовою. При цьому предмети групують таким чином, щоб постановка живопису справляла враження природності, реальності й закономірності (сполучення предметів не повинно бути випадковим і безглуздим).

Розміщувати предмети у постановці потрібно з урахуванням відстані до глядача, а також – просвітів між ними таким чином, щоб вони не затуляли один одного, не перебували у стані хаотичної розрізненості. Основну роль у побудові постановки відіграє освітлення. Воно може бути бічне або пряме залежно від поставленого завдання.

Після закінчення постановки для живопису розпочинають її компоновання на папері. На аркуші паперу компонують усю групу предметів постановки таким чином, щоб зображення не було занадто укрупненим і водночас не дуже дрібним. Для початку рекомендується зробити два-три варіанти мініатюрного ескізу. Кращий з них переносять на аркуш заданого формату. У процесі рисування поста-новки слід ощадливо ставитися до поверхні паперу, намагаючись не забруднити його, не застосовувати забагато гумку, щоб не порушити зернисту фактуру паперу.

Розмір зображення визначають у пропорційному відношенні до фону таким чином, щоб над зображенням було невелике поле паперу, але й предмети на аркуші не були розташовані затісно.

Перед початком роботи слід виконати ескіз. Спочатку визначають най-вигіднішу точку зору на предмети для їх зображення на заданому форматі. Потім здійснюють задум побудови композиції - за горизонталлю і вертикаллю. Зробити вибір одразу важко. Щоб

позбавитися коливань і сумнівів, краще за все зробити пробні ескізи. З порівняння обирають кращий. Композиція більш виразна за наступних умов:

- більшого зіставлення світлого й темного;
- різноманіття сполучень форм, ліній, масштабів;
- найвигіднішого ліплення форм предметів бічним світлом, їх чіткого силуету на фоні світлого драпування;
- виразного моделювання рельєфу деталей.

Ескіз повинен мати властивості зібраності, єдності й водночас різноманіття. Підготовка до роботи завершується загальним ескізом кольорового вирішення завдання.

*Перший етап роботи* – рисунок на аркуші паперу, перенесений з використанням допоміжних засобів ескізу. У ньому слід перевірити правильність і відповідність пропорцій, перспективи, масштабів предметів, прорисувати характерні деталі. Ця робота планується в обсязі двох годин. Потім розпочинають роботу з фарбами.

*Другий етап роботи* - легке прокладання аквареллю для виявлення власних кольорів елементів постановки.

*Третій і четвертий етапи роботи* – ліплення форми предметів до повного насичення кольором, виявлення фактури предметів постановки.

Не існує визначених рецептів, з чого починати, як продовжувати і яким чином завершувати роботу. Але є чимало корисних порад, що впливають з практичного досвіду відомих і визначних художників.

Якщо проводити роботу в традиціях класичної акварелі, слід починати з найслабших тонів, поступово перекриваючи їх більш сильними й інтенсивними тонами. Послідовність роботи при цьому способі така:

- спочатку прокладають загальну підкладку в холодному тоні, який потім буде виразний в кольорах на зламах тканини, на випуклих частинах об'ємної форми;
- потім по сухому, не тривожачи нижній шар фарби, прокладають відтінки напівтонів; при цьому враховують, що в рефlekсах колір найбільш активний, насичений, а в тіні має різні відтінки.

Такий спосіб роботи шляхом перекриття холодних відтінків теплими розрахований на довгий час, він виховує терпіння, забезпечує певну методичність й привабливу в роботі аквареліста чистоту й прозорість кольорових звучань. Цей спосіб надає можливість ще органічніше сполучати різні прийоми накладання фарб: можна писати пензлем, цілком наповненим розчином, або напівсухим мазком (на останній, завершальній, стадії), що в підсумку збагачує технічні прийоми аквареліста, наближає його до повнішого використання можливостей акварельної техніки. Прийом лесирувань, коли потрібні відтінки кольору можуть досягатися шляхом накладання одного шару фарби на інший, привчає до роботи чистішими фарбами, без звертання до механічних змішувань.

Є прийом писання аквареллю “альприма” (а-ля-прима) - живопис одразу на повну силу кольорового тону. Його рекомендовано застосовувати в короткотермінових етюдах-начерках, коли умови зобов'язують більше покладатися на інтуїцію і безпосереднє сприйняття.

Найвірнішим способом живопису аквареллю для початківців є спосіб змішаної техніки – чергування і сполучення двох вищеназваних способів.

Робота від світлих до глибоких тонів мимоволі передбачає необхідність визначення планів для наступних перекриттів, а це неминує зобов'язує уважніше й строго визначати межі планів, що привчає до свідомого аналізу виразності форм.

При цьому способі живопису світлі плями беруть на повну силу кольору у порівнянні з білим папером, по них послідовно прокладають кольором (від світлого до темного) весь етюд, насичуючи темні плями в постановці способом накладання шару на шар.

Слід перевірити етюд з відстані, порівнюючи його з натурою. Якщо деякі місця не будуть переконливими у вирішенні форм або виявиться, що за кольором вони порушують

єдність загального тону або будуть помітні невідповідності у вирішенні простору й світла, - такі місця “підтягують” до повного завершення. При цьому треба стежити, щоб під час нанесення фарба накладалася по сухому, не зачіпаючи й не розмиваючи попередній шар. Колір покликаний робити форму виразною, тому кожний мазок фарби накладають відповідно до малюнку й характеру поверхонь, що складають й обмежують предмет.

Під час роботи з кольором необхідно безперервно перевіряти себе протягом виконання всього етюд - від першого до останнього мазка.

Як проводити порівняння? Не за контрастами (їх потрібно лише мати на увазі), а за спорідненістю взаємних ознак: теплі тони порівнюють з теплими, холодні – з холодними, світлі – зі світлими, темні – з темними.

Треба встановити зв'язок з усіма кольорами, керуючись методом порівняння, зіставляючи тони за їх насиченістю, відтінком й світлістю.

Слід визначити в натурі найбільш кольорові за насиченістю ділянки для холодних і теплих тонів, тримати їх у полі зору, з подальшим визначенням похідних від них ділянок. У кольорі закони контрасту діють особливо активно, тому єдина помилка спричиняє інші. Треба стежити за величиною і формою кожної кольорової плями і мазка пензля. Знайдений колір повинен робити максимально точним вираження форми й обумовлюватися межами рисунку.

*Живопис холодній і теплій гаммі.* Усі ми спостерігали яскраві кольори при заході сонця, невідтворні будь-якими словами фарби золотої осені, блакитну далечінь раннього ранку. Дивлячись на сині, оранжеві, жовті й червоні драпування й намагаючись зобразити бачене, ми розуміємо, - все однією кольоровою гамою відтворити неможливо. Тут ми стикаємося з поняттям холодної й теплої гами.

Кольори фарб, що схильні до синювато-зелених, складають холодну гамму (ультрамарин, кобальт синій, паризька синя, берлінська лазур, смарагдова зелена, кобальт зелений, окис хрому, зелені перманенти та ін.) Відповідно до цього кольору сполучення у природі й живописі, схильні до синювато-зелених, належать до холодної гами.

Кольори фарб, близькі до жовто-червоних, складають теплу гамму (вохра світ-ла, вохра золотиста, кадмій жовтий, англійська червона, кадмій оранжевий, кадмій червоний, усі коричневі тощо). Відповідно до цього кольорові сполучення у живо-писі й природі, наближені до жовто-червоних кольорів, належать до теплої гами.

Постановку у холодній гамі складають з кольорових побутових предметів, - пласких, пластичних, об'ємних і таких, що мають синювато-зелене фарбування. Для оживлення кольорових контрастів рекомендується вводити до холодної гами постановки один предмет теплого кольору (червоний, жовтий).

Постановка має на меті вироблення вміння відрізняти кольори на предметах різної форми й фактури, не поєднаних єдиною кольоровою гамою, а також на найбільш наближене до натури виявлення цих кольорів у зображенні на аркуші паперу.

До постановки в теплій гамі включають такі ж предмети, тільки у фарбуванні протилежного кольору. В якості контрастного за кольором предмета можна ввести блакитнувате або фіолетове драпування.

Вищезазначені постановки мають на меті наступне:

- сприйняття фарбування форм, поєднаних однією кольоровою гаммою (холодною – синюватою або зеленкуватою, теплою – вохристою або золотавою);
- найбільш наближене до натури виявлення цих кольорів у зображенні на площині паперу.

У подальшому студенти переходять до освоєння складних постановок, обумовлених програмою, до комбінованої техніки в експонуванні живописного матеріалу, з кожною вправою, з кожною наступною постановкою наближаючись як у технічному, так і в теоретичному плані, до розуміння основних законів акварельного живопису. У власній практичній діяльності з вивчення методів архітектурного проектування і втіленню їх у життя

вони зобов'язані вміло й зі знанням справи застосовувати на практиці прийоми й навички, набуті після вивчення курсу “Живопис”.

#### СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Зайцев А. С. Наука о цвете и живопись. – М.: Искусство, 1986.
2. Миронова Л. Н. Цветоведение. – Минск : Высшая шк., 1984.
3. Горбенко А. А. Акварельная живопись для архитекторов. – Киев : «Будівельник», 1981.
4. Ревякин П. П. Техника акварельной живописи. – М., 1959.
5. Капланова С. Г. Русская акварельная живопись конца XIX века. – М.: Искусство, 1969.
6. Школа изобразительного искусства, в 10 томах. Вып. 6. – М.: Изд. Акад. Худож., 1963.
7. Ростовцев Н. Н. Методика преподавания изобразительного искусства. – М.: Просвещение, 1974.



## ДОДАТКИ















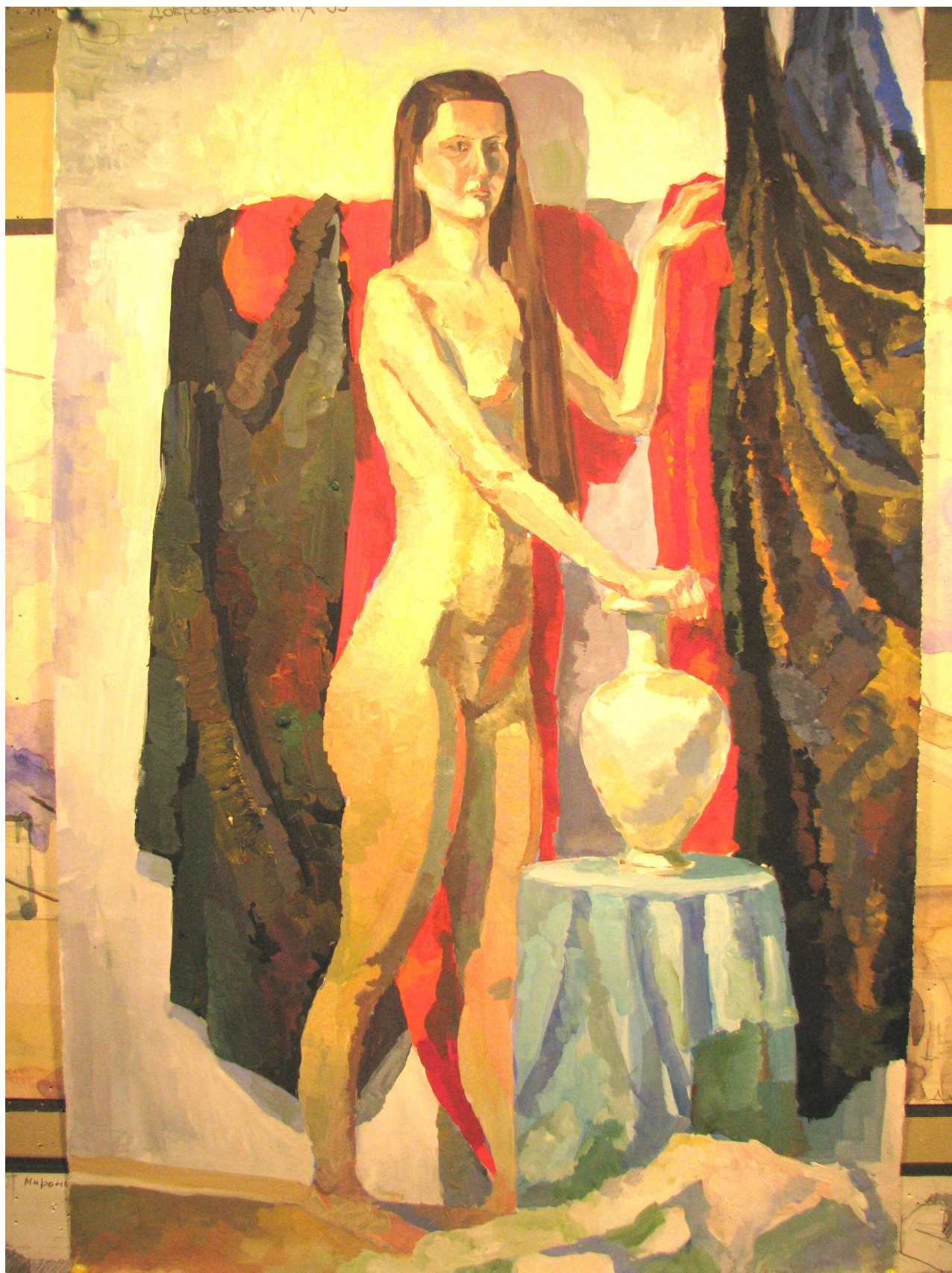












































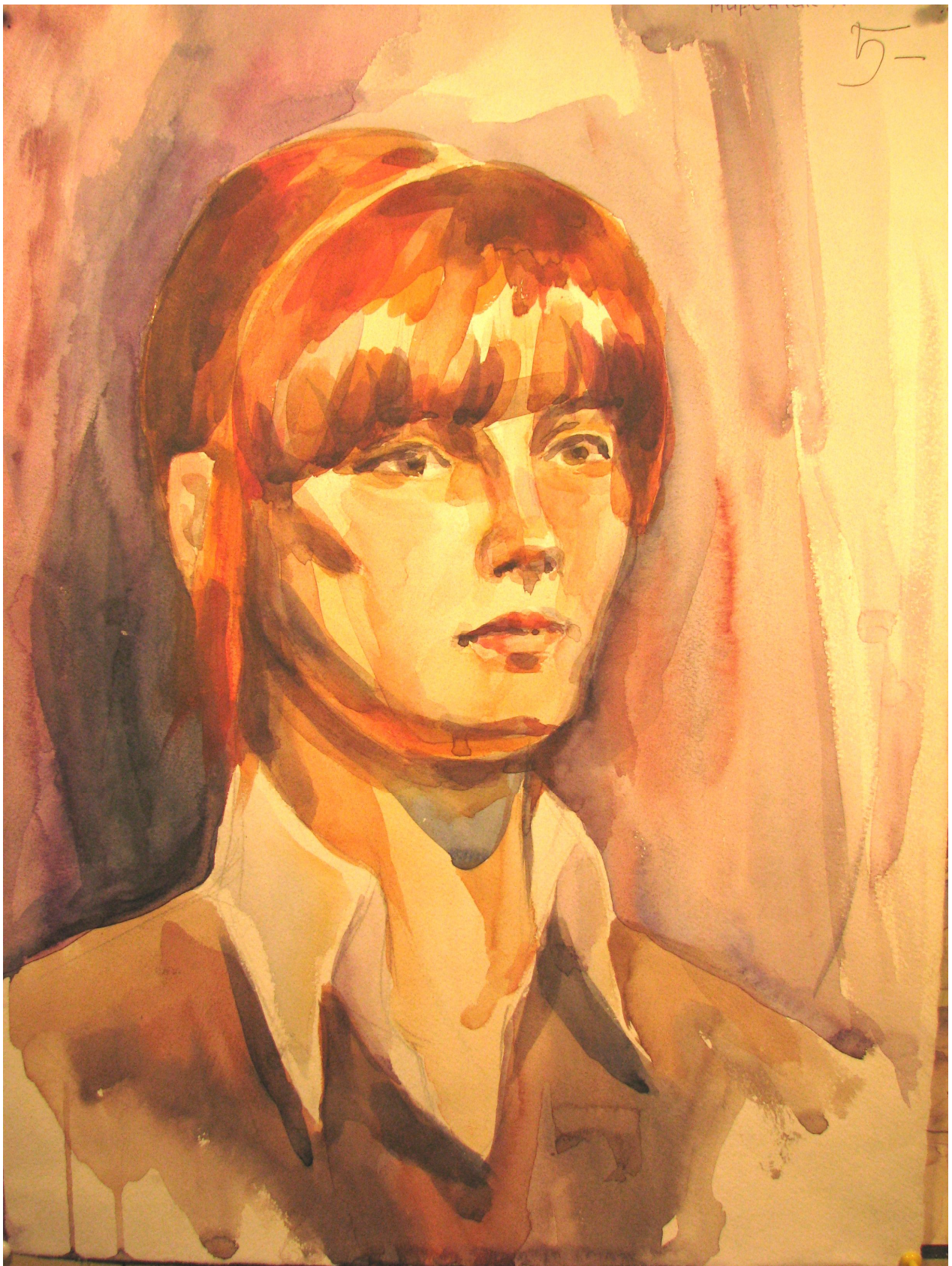




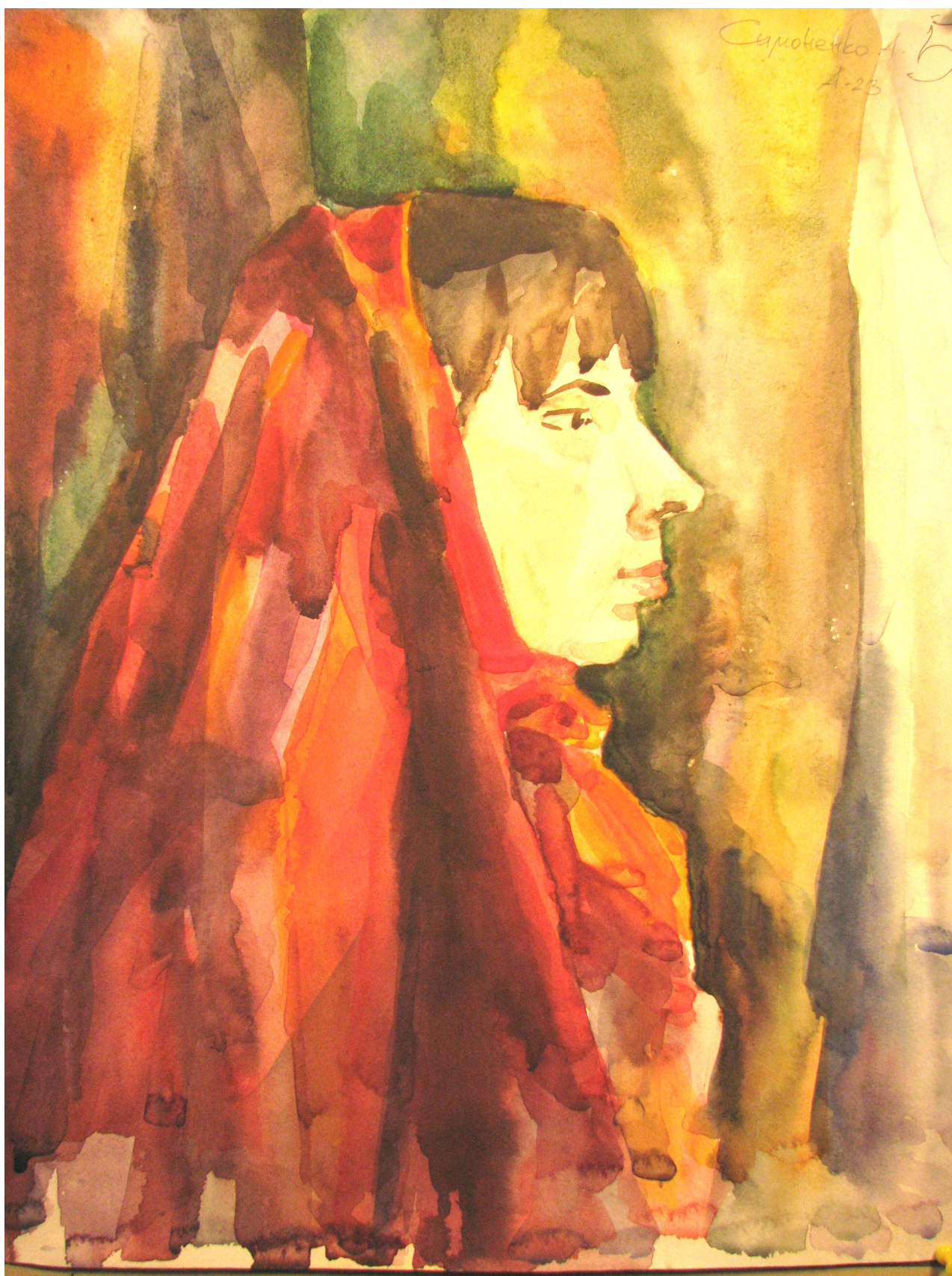




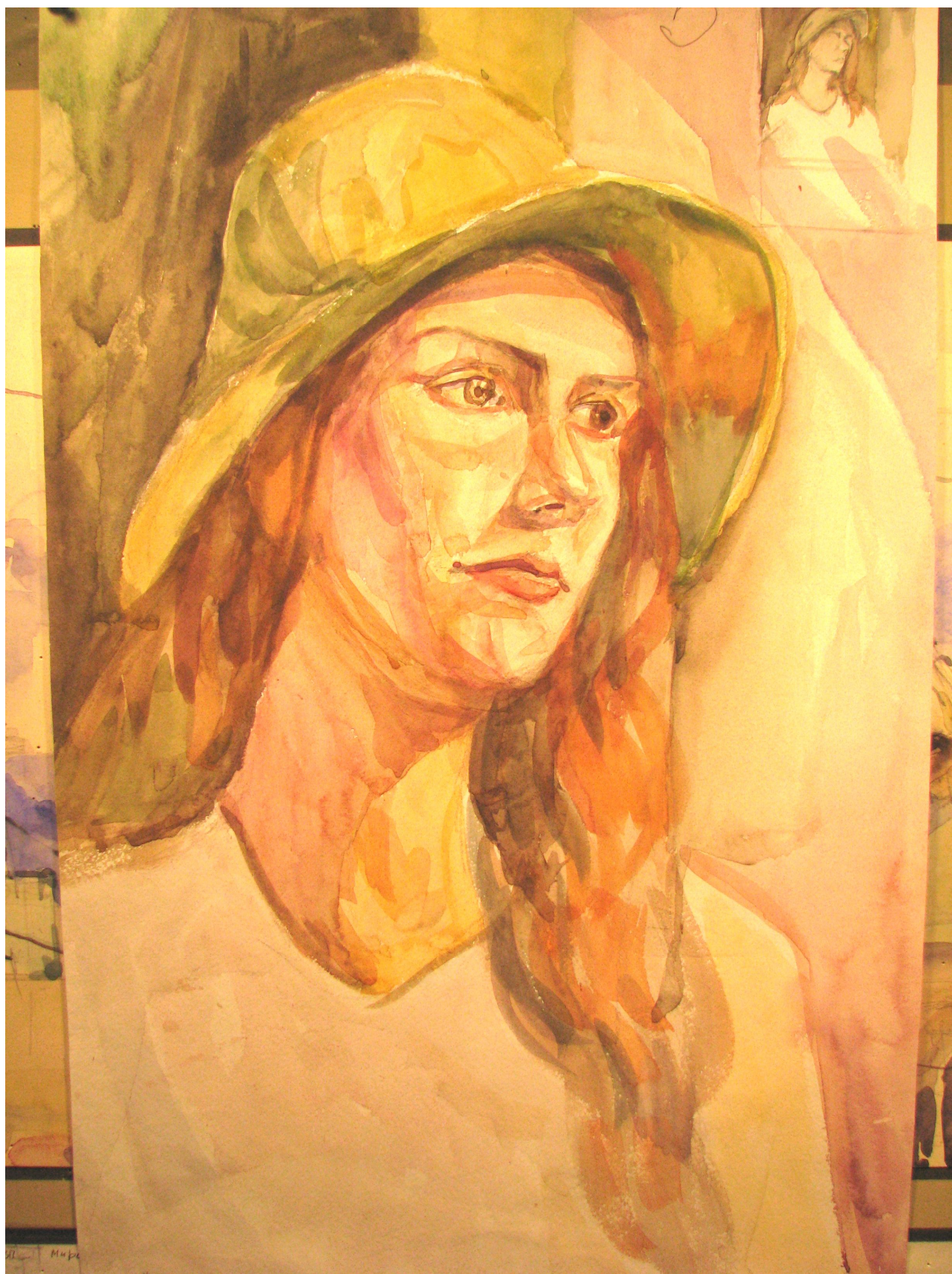






























































































## ДЛЯ НОТАТОК

This image shows a blank sheet of white paper with horizontal ruling lines. The lines are evenly spaced and run across the width of the page. There are no margins, text, or other markings on the paper.



*Виробничо-практичне видання*

Методичні рекомендації

до практичних занять і самостійної роботи з дисципліни

**«РИСУНОК, ЖИВОПИС, СКУЛЬПТУРА»**

**ЗАГАЛЬНИЙ КУРС ЖИВОПИСУ**

*(для студентів спеціальності 191 – Архітектура та містобудування  
першого (бакалаврського) рівня вищої освіти)*

Укладачі: **Мирончик** Петро Вікторович,  
**Манохін** Володимир Петрович

Відповідальний за випуск *О. Ч. Чірва*  
*За авторською редакцією*  
Комп'ютерне верстання *П. В. Мирончик*

План 2021, поз. 458М.

---

Підп. до друку 01.03.2021. Формат 60 × 90/8.  
Друк на ризографі. Ум. друк. арк. 7,5.  
Тираж 50 пр. Зам. № .

Видавець і виготовлювач:  
Харківський національний університет  
міського господарства імені О. М. Бекетова,  
вул. Маршала Бажанова, 17, Харків, 61002.  
Електронна адреса: rectorat@kname.edu.ua  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:  
ДК № 5328 від 11.04.2017