

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МІСЬКОГО ГОСПОДАРСТВА імені О. М. БЕКЕТОВА

ЖИВ О ПИС

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

Х а р к і в

ХНУМГ ім. О. М. Бекетова

2021

УДК 75(075.8)
Ж67

Авторський колектив:

Чирва Олена Челюскінівна, кандидат педагогічних наук, доцент – вступ, розділ 4 (п.4.1);

Сімонова Альона Вікторівна, кандидат мистецтвознавства – розділ 2;

Лобко-Зампасі Мадалена – розділ 3;

Сосницький Юрій Олександрович, кандидат мистецтвознавства – розділ 1;

Вінтаєв Дмитро Юрійович – розділ 4 (п. 4.4);

Манохін Володимир Петрович – розділ 4 (п. 4.2);

Мірончик Петро Вікторович – розділ 4 (п. 4.3).

Рецензенти:

Шило Олександр Всеволодович – доктор мистецтвознавства, професор кафедри образотворчого та декоративного мистецтва Харківського національного університету будівництва та архітектури;

Ковтун Віктор Іванович – професор кафедри живопису Харківської державної академії дизайну і мистецтв, голова правління Харківської організації Національної спілки художників України, народний художник України, Лауреат Національної премії України імені Т. Шевченка.

*Рекомендовано до друку Вченою радою ХНУМГ ім. О. М. Бекетова,
протокол № 5 від 24 грудня 2021 р.*

Живопис : навч. посібник / [О. Ч. Чирва, А. В. Сімонова, М. Лобко-Зампасі Ж67 Д. Ю. Вінтаєв, Ю. О. Сосницький, В. П. Манохін, П. В. Мірончик] ; Харків. нац. ун-т міськ. госп-ва ім. О. М. Бекетова. – Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2021. – 149 с.

Навчальний посібник написано відповідно до програми з живопису кафедри образотворчого мистецтва і дизайну ХНУМГ ім. О. М. Бекетова. У посібнику розкрито основи реалістичного та декоративного зображення, особливості технік живопису акварельними, гуашевими та акриловими фарбами, методи й технологічні прийоми навчальних і творчих самостійних завдань. Надано методичні рекомендації до виконання навчальних завдань і вправи з оволодіння фаховими вміннями. Матеріал посібника проілюстрований роботами студентів навчально-наукового інституту Архітектури, дизайну і образотворчого мистецтва ХНУМГ ім. О. М. Бекетова. Посібник призначено здобувачам вищої освіти ден. форми навчання за спеціальністю: 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація, 022 – Дизайн, 119 – Архітектури та містобудування.

УДК 75(075.8)

© О. Ч. Чирва, А. В. Сімонова, М. Лобко-Зампасі,
Д. Ю. Вінтаєв, Ю. О. Сосницький, В. П. Манохін,
П. В. Мірончик 2021

© ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1 ГОЛОВНІ ТЕРМІНИ ТА ВИЗНАЧЕННЯ.....	9
Запитання для самоперевірки.....	20
РОЗДІЛ 2 ОСНОВИ ЖИВОПИСНОГО ЗОБРАЖЕННЯ.....	21
2.1 Світлотіньові відносини живописного етюду.....	22
2.2 Світлокольорові відносини живописного етюду.....	30
2.2.1 Колірний контраст.....	34
2.2.2 Форма та фактура колірної плями (силует).....	37
2.2.3 Ритмічна організація колірних плям.....	40
2.3 Колірні гармонії в декоративному живописі.....	43
2.4 Колорит.....	50
Запитання та завдання для самоперевірки.....	54
РОЗДІЛ 3 ТЕХНОЛОГІЇ, ТЕХНІКИ Й МЕТОДИ ЖИВОПІСУ.....	56
3.1 Акварельний живопис.....	57
3.2 Живопис гуашшю.....	69
3.3 Живопис акриловими фарбами.....	72
Запитання для самоперевірки.....	73
РОЗДІЛ 4 МЕТОДИКА ВИКОНАННЯ ЖИВОПИСНОГО ЕТЮДУ.....	74
4.1 Живопис натюрморту.....	74
4.1.1 Етюди натюрмортів у техніці «гризайль».....	74
4.1.2 Кольорові етюди натюрмортів у різних умовах освітлення. Теплохолодність.....	82
4.1.3 Етюди натюрмортів на узагальнення колірних і тонових відносин. Тепла, холодна, контрастна кольорова палітра.....	87
4.1.4 Живопис декоративного натюрморту.....	90
Вправи та завдання до самостійної роботи.....	97
4.2 Живопис голови людини.....	107
4.2.1 Моделювання голови натурника в техніці «гризайль».....	109
4.2.2 Етюд голови натурника на нейтральному тлі та наближеній світлокольоровій палітрі.....	111
4.2.3 Етюди голови людини на темному, контрастному тлі.....	114
4.2.4 Портрет із руками на орнаментальному тлі.....	117
4.2.5 Декоративний портрет із руками (палітра з трьох кольорів, гуаш).....	123
Завдання до самостійної роботи.....	125
4.3 Живопис фігури людини.....	125
4.3.1 Живопис оголеної постаті людини в незаглибленому середовищі.....	125
4.3.2 Живопис одягнутої постаті людини.....	128
4.3.3 Декоративний живопис постаті людини.....	131
4.4 Живопис пейзажу.....	134
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	145

ВСТУП

Навчальний курс з живопису є важливим складником системи фахової підготовки майбутнього художника. Курс спрямований на засвоєння основ мистецтва живопису в техніці акварелі, гуаші, акрилових фарб; усвідомлення головних засад живописного зображення з натури, по пам'яті, за уявленням та уявою; ознайомлення з матеріалами, технічними та творчими прийомами, які є базовими для набуття майстерності живописця.

У посібнику подано традиційні види й техніки живопису, які є обов'язковим компонентом в опануванні образотворчою грамотою та напрацювання, які допоможуть розвинути творчі здібності студентів, розширять їхні знання теорії та історії мистецтва.

Мета посібника ознайомити з теоретичними основами живопису, з основами кольорознавства, перспективи, теорії тіней, композиції, з технологією та технікою живопису; розвинути культуру зорового сприйняття предметів і явищ навколишньої дійсності та творів живопису; розвинути зорову пам'ять, вміння працювати з пам'яті, уявлення та уяви.

Важлива роль в навчальному процесі відводиться натурним постановкам. Провідним методом навчальної та творчої практики образотворчого мистецтва є малювання з натури, яке потрібно розуміти як глибоке та всебічне вивчення та правдиве, образне відображення навколишньої дійсності. Природа, навколишня реальність є невичерпними джерелами натхнення як зрілого майстра, так початківця живописця. Робота з натури розвиває творчі можливості учнів, формує їхнє реалістичне світосприйняття. Чим глибше студент пізнає об'єктивні закони природи, життя, тим більше у нього накопичується знань та навичок для прояву індивідуальності.

Захопленість природою, схвильоване до неї ставлення, проникнення в її суть допоможуть знаходити щоразу потрібні засоби для її вираження, позбавлятися фальшивої надуманості. Пасивне, бездушне змальовування, байдуже ставлення до натури, живопис за готовими рецептами породжують

фальш, млявість. Вміння ж зрозуміти, осмислити натуру, знайти міру її узагальнення й деталізації створює передумови для образного рішення етюдів. Потрібно вчитися помічати це в naturі та передавати мальовничими засобами.

У процесі навчальної роботи важливо зберегти безпосередність сприйняття та вираження видимого світу образотворчими засобами. Безпосередність – це насамперед відсутність штампу, манірності, умовної надуманості. Це вміння написати предмет не заздалегідь відомим кольором, а таким, яким він бачиться зараз у взаємозв'язку з різними умовами оточення та освітлення. Це цікаві правдиві, естетично красиві натурні образи, це відкриття нових, несподіваних якостей naturи, точок зору, живописно-пластичних, композиційних рішень; захоплення красою, поетичне ставлення до навколишнього.

Один і той самий мотив за різних умов освітлення створює інший візуальний образ, який ставить перед художником, відповідно, й інші завдання. Тому в навчанні живопису треба всебічно та творчо використовувати контрастний метод – писати етюди у різних перехідних станах освітлення, погоди, часу дня, чергувати різні форми етюдної та композиційної роботи, писати етюди з пам'яті, за уявленням та уявою, працювати у різних мальовничих техніках.

Майбутній митець має навчитися об'єктивно будувати видиму форму предмета, передавати його рух, матеріал, фактуру, колір та інші якості, зумовлені конкретним простором, оточенням та освітленням. Уміння написати «предмет у середовищі», у комплексі всіх його якостей є найважливішим завданням навчання.

Цілісність бачення, культура реалізації зорового сприйняття мають забезпечуватися роботою відносинами. Цей принцип упереджує від різноманітних предметних спрощень та вульгаризації. Принцип роботи відносинами стосується не лише колірною сприйняття naturи, а й співвідношення правильних пропорцій, пластичних та просторових якостей,

головного та другорядного, слугує основою створення цілісної образотворчої форми.

Одночасно акцентується увага на важливості художньої діяльності по пам'яті, за уявою та уявленням, яка насамперед пов'язана з самостійною роботою студентів. Роботу над тривалою за часом натурною постановкою необхідно супроводжувати системою короточасних завдань на вирішення певної живописної проблеми. Навчальний курс передбачає систему самостійних та індивідуальних завдань, спрямованих на опанування прийомів швидкого та впевненого художнього відображення дійсності, розвитку художньо-образного мислення та творчої активності студента. Такими видами живописного зображення є короточасні лаконічні тонові та кольорові накидки, етюди, колористичні вправи-пошуки, ескізи як «мовні фрази» і композиційно завершені художні «тексти».

Короточасні живописні етюди з пам'яті спрямовані на формування та розвиток зорової пам'яті, почуття цілісності живопису, бачення основного, відбір другорядного та загострення характерного у завданні. Живопис за уявою сприяє становленню композиційно-творчого мислення, виявленню художнього образу, концептуальної ідеї, синтезу й організації живописного образу відповідно до творчого задуму.

Виконання різних за складністю навчальних і творчих завдань можливо за умов свідомого й активного підходу студентів до засвоєння навчального матеріалу. Комплекс практичних самостійних завдань включає процес копіювання, який можна розглядати, як лабораторію творчого досвіду та творчих експериментів щодо інтерпретації, стилізації, трансформації художнього образу (особливо в умовах дистанційного навчання).

Особлива увага приділяється живописному композиційному етюдному та ескізу. Композиційне ескізування є чинником розвитку творчих здібностей та набуття творчого досвіду молодих художників. Композиційні завдання розвивають творче мислення, формують уміння створювати умовний,

стилізований, декоративний живописний образ – підґрунтя для становлення індивідуальної творчої манери та майстерності митця.

Декоративний живопис розглядається як засіб самопізнання й усвідомлення колірної, умовно-асоціативної будови форми та простору. Завдання з декоративного живопису спрямовані на засвоєння головних прийомів і принципів творчої інтерпретації, стилізації, структурування художнього образу та становлення особистих творчих якостей майбутнього художника.

Практична робота з живопису повинна будуватися на вмілому застосуванні наукових знань, які нерозривно пов'язані з мистецтвом. Насамперед чергу це закони кольорознавства та оптики, перспективи та пластичної анатомії, технології та техніки живопису, закономірності зорового сприйняття. Між теорією та практикою навчального предмета має бути розумний взаємозв'язок.

Варто забувати й про технічний бік живопису, щоб бути готовим до виконання живописних завдань, що поступово ускладнюються. Образотворчі засоби повинні ставати художнім засобом відображення, а широкі й повне володіння образотворчою технікою слугувати створенню художнього образу.

Не слід сподіватися на швидкий успіх чи штучно форсувати його. Не варто поспішати переходити від одного завдання до іншого або форсувати етапи професійної підготовки. У процесі навчання особливо важливо правильно зрозуміти та засвоїти початкові положення, послідовність створення зображення, що становить основу професійної майстерності. Тільки систематично й за планом опановуючи знання та набуваючи навичок, дотримуючись принципу від простого до складного, можна досягти успіху в живописі. Кожне аудиторне навчальне завдання, кожен домашній самостійний етюд спрямовані на придбання тих чи інших практичних навичок. Тому до будь-якого завдання потрібно підходити із почуттям відповідальності.

Цей посібник гуртується на програмі академічного живопису для студентів кафедри образотворчого мистецтва та дизайну ХНУМГ ім.

О. М. Бекетова та спрямований надати майбутнім художникам базові знання й уміння з реалістичного та декоративного живопису, забезпечити засвоєння засобів, технологій і методів творчої роботи в акварельній техніці, живописі гуашшю та акриловими фарбами. Особлива увага приділяється методиці виконання навчальних завдань, як чиннику набуття фахової компетентності.

РОЗДІЛ 1 ГОЛОВНІ ТЕРМІНИ ТА ВИЗНАЧЕННЯ

Живопис – це вид пластичних мистецтв, спрямований на створення художнього образу фарбами на площині, відображення емоцій та світосприйняття через колірні взаємовідносини та колорит. Як і всі інші види мистецтва, він має особливу художню мову, засобами якої митець передає власні ідеї та почуття. У живописі точне зображення дійсності реалізується через художній образ, лінію, колір, світлотінь. Образи живопису дуже наочні й переконливі. Живопис здатен передавати на площині об'єм і простір, природу, розкривати складний світ людських почуттів і характерів, утілювати загальнолюдські ідеї, події з історичного минулого, міфологічні й символічні образи. Передача зорових образів відбувається шляхом нанесення кольорових матеріалів на зображувальну площину (папір, полотно, стіну) і відтворюється за допомогою ліній, світлотіні, колориту й перспективи.

За призначенням та особливостями художньої мови живопис поділяють на монументальний, станковий, декоративний, театральний, мініатюрний.

Монументальний живопис – є найдавнішим видом мистецтва, пов'язаний з архітектурою (узгоджується з простором інтер'єру чи екстер'єру), розрахований на сприймання з певної віддалі. У середні віки поширилися такі його різновиди як, фреска, мозаїка, вітраж.

Станковий живопис (від слова «станок», «мольберт») об'єднує самостійні твори, картини невеликих розмірів, які можна пересувати. Вони призначені для сприймання в обмеженому, закритому просторі, експонування в музеях та галереях і є окрасою житлових, громадських споруд. Станковий живопис набув особливого розвитку в епоху Відродження (XV ст.). Якщо монументальний живопис призначений для сприйняття з певної віддалі та його форми узагальнені, то станковий відрізняється певним психологізмом, конкретною, детальною проробкою, багатством нюансів і розрахований на близьке, більш камерне сприйняття. Основними виражальними засобами у станкових живописних творах є колір та світлотінь.

Розрізняють такі *жанри живопису* (фр. депре – рід, вид.) – міфологічний, релігійний, історичний, батальний, побутовий, натюрморт, пейзаж, портрет. Найдавнішим є міфологічний жанр, який в епоху Відродження вивів живопис з суворих, релігійних канонів – на більш вільне й розкуте трактування образів. Історичний жанр поширився у XVIII-XIX ст. Батальний жанр оповідає про воєнні, часто історичні події. Картини, на яких зображено життя, побут, звичаї народу належать до побутового жанру. Картини, на яких зображені не живі, об'єднані певним змістом об'єкти отримали назву натюрморт – від французького «мертва натура». Пейзаж – це насамперед зображення природи. Розрізняють: сільський, міський, морський, гірський, індустриальний, архітектурний та інші види. Міський пейзаж нині називають урбаністичним. Як самостійний жанр пейзаж виокремився на початку XVI ст. і у повну силу заявив про себе в Голландії у XVII столітті. Тоді ж з'явився самостійний жанр – марина (зображення моря). Портрет є найскладнішим і винятково цікавим видом творчості в якому задокументовані певні особи в часі та стилі. Розрізняють погрудний, поясний, ростовий, парадний, груповий портрети, автопортрет. Портрети, як загалом живописні твори, іншого жанру можуть мати камерне станкове й монументальне звучання. Живопис часто набував безпредметних рис і ставав суто декоративним.

Декоративний живопис виявляється через сукупність художніх властивостей, що підсилюють емоційну виразність і художньо-організаційну роль творів пластичних мистецтв. Декор як засіб і декорування як метод ґрунтується на узагальненні пластичних і кольорових форм, застосуванні орнаменту, композиційних принципів, колірних гармоній і фактур у створенні виразного емоційного художнього образу. Декоративний живопис збагачується системою національного (регіонального) народного малярства. Принципи українського прикладного декоративного мистецтва відобразилися у народному мистецтві Поділля (Вінницька, Хмельницька, Тернопільська області), Буковини (Чернівецька область), Слобожанщини (Петриківка Дніпропетровської області), Наддніпрянщини (Умань), на ужиткових предметах, меблях, іграшках

Яворівщини (Львівська область). Прикладне народне зображення передає світогляд народу, його прагнення та ідеали.

Театральний живопис – це мистецтво оформлення сцени до вистав, концертів, урочистих церемоній, створення декорацій, костюмів тощо. Художники-декоратори створюють середовище, яке підсилює гру акторів.

Мініатюра – живопис малих розмірів часто на шкатулках, брошках. Першими мініатюрами стали рукописні книги, прикрашені витонченими малюнками (заставками, кінцівками, ілюстраціями). У XIX-XX ст. набули популярності мініатюрні портрети, пейзажі тощо.

Копія живописного твору – особливий жанр, який має значний навчальний потенціал, але передбачає наявність певної технологічної підготовки. Розрізняють копії виконані самим автором або під його наглядом (повторена копія, копія-репліка, що відрізняється за розміром), учнівські копії. За характером відтворення виділяють автентичні, вільні та компілятивні копії. Автентична копія максимально наближена до оригіналу. Вільна копія передбачає творчу інтерпретацію оригіналу. Компілятивна копія виконується на підставі поєднання різних візуальних образів та використання творчих прийомів цитування, інтерпретації, стилізації, трансформації заради створення нового художнього образу.

У навчальному процесі застосовується учнівська копія, яка має на меті як вивчення творчого методу й технологічних прийомів автора, так і розвиток вмінь інтерпретувати та застосовувати усвідомлений досвід у власній творчій роботі. Учнівське копіювання розпочинають з ретельного комплексного аналізу твору: композиційної, тонової та колірної гармонійної структури; стилістики та способу створення художнього образу; використання техніки, технології, методів, прийомів та засобів живописної виразності. Результатом аналізу є усвідомлення особливостей творчої манери художника й розкриття функціоналу застосованих методів та засобів живопису. Виконувати копію необхідно повторюючи послідовність та художні прийоми автора оригіналу.

Копії-інтерпретації корисні в процесі вивчення складних тем з кольорознавства, усвідомлення закономірностей колірної гармонії в декоративній композиції тощо.

За цілями живопис поділяють на творчий і академічний (навчальний).

Академічний живопис спрямований на набуття художнього бачення конкретно-предметного світу, природи, людини, інтер'єру, предметів побуту, а також фахової живописної майстерності й уміння критично використовувати кращі традиції класичної спадщини вітчизняної та світової культури у створенні художнього образу.

Курс академічного живопису – це переважно практичні заняття, які спрямовані на виконання короткочасних і тривалих за часом завдань з живопису, які мають різні навчальні цілі та форми виконання. Живописні етюди та ескізи різняться не лише за часом виконання, але й за способом (етюди з натури, ескізи з пам'яті або за уявою); за призначенням (пошукові етюди, композиційні та декоративні ескізи), за техніко-технологічними властивостями (акварельні, виконанні гуашшю, акриловими фарбами, олійними, пастеллю), за метою навчального завдання (реалістичні, декоративні тощо).

Навчальні етюди можна поділити на дві групи: **етюди з натури**, а саме – *етюд-нарис, етюд-замальовка, тривалий за часом навчальний етюд* та **етюди з пам'яті, за уявленням чи уявою**. Це насамперед пошукові етюди – ескізи (начерки, фор-ескізи), які виконують з метою розробки композиційного, колірного та образного вирішення живописного твору.

Живописний реалістичний етюд виконує пізнавальну, допоміжну роль і повністю малюється з натури для подальшої роботи над живописним твором. Це натурний знак – реалістичне або умовно-реалістичне зображення, форми у якому відображені у повній або частковій відповідності до натури. Зображення будується з урахуванням законів лінійної, повітряної та кольорової перспективи, які створюють ілюзію простору, характер освітлення й форм предметів просторового середовища. У сучасному образотворчому мистецтві

етюд може бути повноцінним твором, якщо в ньому відображаються загальні враження, світлотіньові та колірні гармонії, пластичні, композиційні, перспективні, просторові відношення.

Тривалий за часом етюд – основний вид виконання живописної постановки, який надає можливість повністю вирішувати завдання живописного зображення. Завданням тривалого етюду є глибина та всебічність вивчення природи. Він передбачає усвідомлене та ґрунтовне проникнення у сутність форми та світло-кольорових відносин природи, що розвиває впевненість і фахову майстерність. У процесі виконання тривалих постановок студент повинен опанувати вміння створювати композицію, детально опрацьовувати форму, навчитися передавати різну фактуру матеріалів і предметів.

Тривалий за часом етюд спрямований на докладне відображення зовнішнього вигляду природи. У ньому активно переробляються враження від природи, і є можливість знайти виразні засоби для її втілення. Для виконання тривалого етюду спочатку робиться аналіз природи, знаходиться композиція, виявляється форма, її пропорції та пластика, які відображаються у підготовчому рисунку. Потім, у першій прописці виявляються основні світлотіньові та колірні відношення. Перша прописка виконує три основні функції – композиційну, пластичну та колористичну. Пластичне рішення спрямоване на виявлення характеру освітлення, просторових планів, світлотіньове моделювання форм. Колорит етюду будується на основі гармонійного поєднання основних кольорів природи. У наступних прописках уточнюється форма та збагачується колірними нюансами колорит. Багатство тональностей, повітряне середовище створюють у живописі півтони та тіні. Їхні градації збагачують живописне зображення. Завершують тривалий реалістичний живописний етюд узагальненням і приведенням його до цілісності. Для досягнення цілісності часто використовується перспектива світла, кольору, контрастів, фактури.

Існують різні методи виконання етюду. Одні художники радять розпочинати етюд з тіней і темних за тоном предметів, інші, навпаки, зі світлих

тонів, треті – з ясних, насичених кольорів природи. Усі ці рекомендації правомочні й залежать від цілей, умов і вподобань майстра. Але, у будь-якому разі, важливо розпочинати роботу зі знаходження гармонії загальних відносин – чи це буде пошук композиційно-пластичного чи колірної рішення етюдів чи форми окремого предмета. Тому у першій прописці (підмалюнку) необхідно досягти гармонії великих кольорових плям, провідних кольорів природи і намагатися зберігати, уточнювати цю гармонію на наступних стадіях роботи над етюдом. Деталізація має збагачувати та посилювати виразність знайдених колірних відносин.

Короткочасний етюд-замальовка (нарис) – це швидко виконане з природи зображення, яке узагальнено характеризує живописно-пластичні якості природи. Етюд має бути лаконічним і виразним, що можливо через узагальнення та виявлення головного. Кольорові замальовки мають різні цілі, але зобов'язують до повної мобілізації уваги й вимагають швидкості виконання. Особлива увага приділяється рисунку, точній характеристиці форми та колірних відносин. Широкі прописки та живопис із вологого паперу у цих етюдах потрібно поєднувати з чітким нанесенням найсуттєвіших і найвиразніших деталей. Вони суттєво вдосконалюють технічні навички й виконуються без фонів або з легкими покриттями лише частин аркуша паперу, найближчих до зображення.

Навіть найшвидші акварельні начерки дозволяють вловлювати характерні риси фігури людини. Набувається досвід малювання пензлем та вміння швидко схоплювати пропорції та характерні особливості фігури. Тут доречно згадати акварельні начерки фігур та голів В. Сурикова, ескізи О. Іванова, В. Серова (рис. 1.1). Швидкі етюди фігур та голів потрібно робити невеликими за розмірами. Хоча в них немає потреби (і часу) детально деталізувати форму, але деякі найсуттєвіші деталі потрібно наносити гострим кінцем пензля поверх широких кольорових прописок.

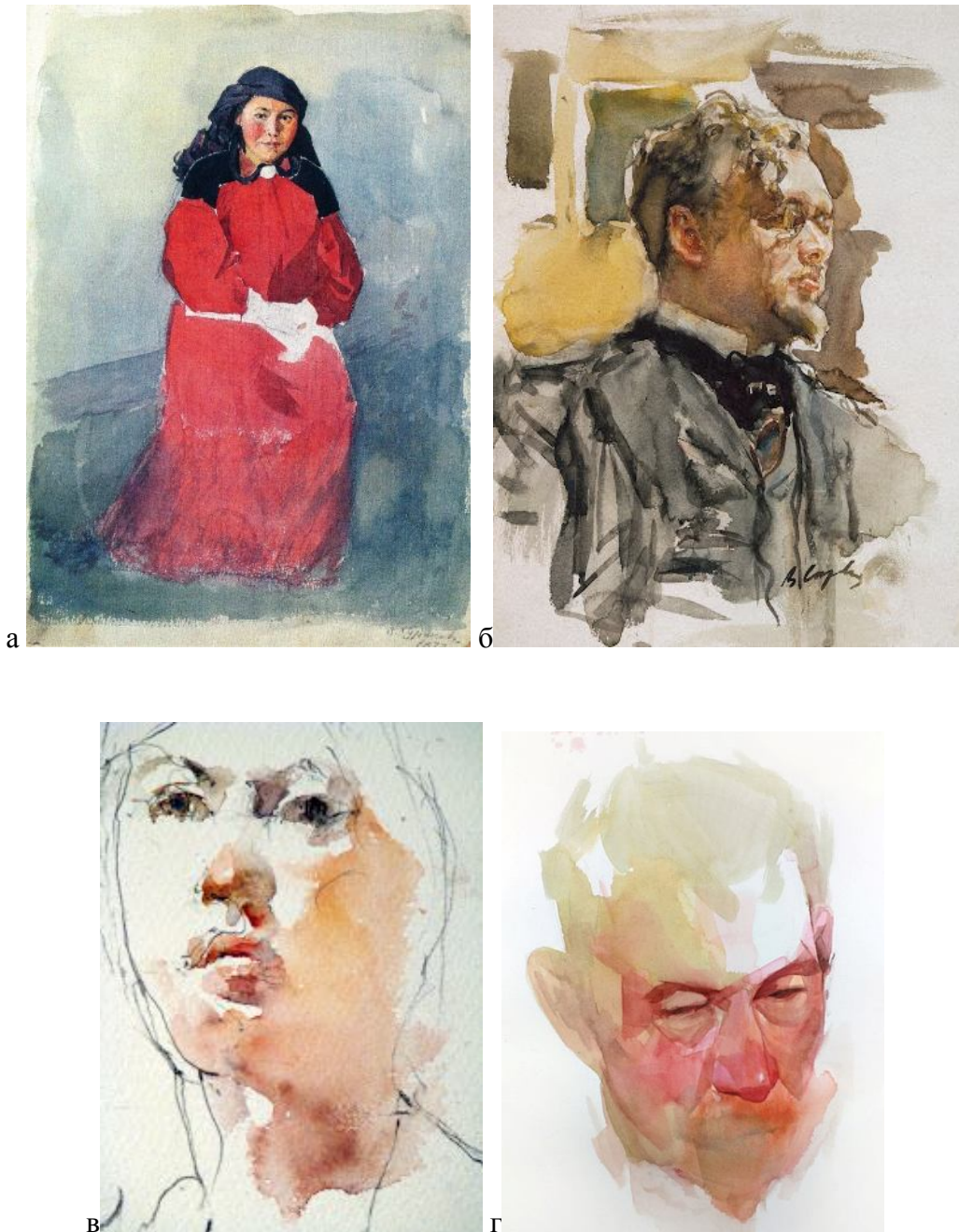


Рисунок 1.1 – Етюди-замальовки: а – В. Суриков, «Мінусинська татарка», 1873;
 б – В. Серов, «Портрет С. Боткіна», 1900-ті; в – Чарльз Рід, 2009, г – Нік Рунге 2021

Призначенням *колірної замальовки* є виразне і вибіркоче відображення певного стану натури, що пов'язане з конкретним завданням, створенням нової образної моделі, визначенням нових виразних можливостей візуальної мови. Цей творчий процес завжди пов'язаний з перетворенням, чи інтерпретацією, реалістичного зображення на нову образну модель з різним ступенем її абстрагування.

Розрізняють такі рівні узагальнення-абстрагування:

1. Іконічне зображення, яке пов'язане з відмовою від деяких просторових характеристик (об'єму, світлотіні, деталей), виділенням у реальному предметі його видових ознак (головного, типового), посиленням пластичної виразності форми завдяки лініям та обмеженню кількості тону або кольору.

2. Конструктивне або геометричне зображення виявляє структурні основи складної форми через сукупність базових геометричних фігур (коло, квадрат, трикутник та їх похідних), загострення пластики ліній, тонових і кольорових співвідношень. Ми спостерігаємо перехід від спрощення форми до узагальненої деталізації. Прикладом можна вважати твори П. Пікассо, П. Сезанна, П. Філонова, К. Малевича, П. Мондріана.

3. Асоціативне зображення ґрунтується на вибіркового ставленні до властивостей реального образу (форми, кольору, фактури) і комбінуванні їх із властивостями іншого образу (уявлення або уяви). Ступінь стилізації форми та умовності у такому зображенні вище за означені (творчість С. Далі).

4. Символічне зображення – це умовна, метафорична, образна модель сенсу об'єкта або явища з максимальним ступенем узагальненості й експресії відображення. Чинником виразності такого живописного образу виявляється символіка кольору та кольорових сполучень.

5. Абстрактне зображення також пов'язане з вибіркового виявленням суттєвих властивостей первообразу та творчою грою з ними задля створення вкрай формалізованої образної моделі, про значення якої можливо лише здогадуватися, але сприймати її інтуїтивно, на рівні почуттів. Такий живопис, вже майже не пов'язаний з реальністю, розглядають як «живопис у собі» (творчість В. Кандинського).

Короткочасний етюд-ескіз (рис. 1.2) також передбачає вміння відкидати другорядне та швидке виконання, але не пов'язаний безпосередньо з натурою та спрямований на пошук засобів художнього втілення майбутнього твору. Він зазвичай робиться з пам'яті, за уявленням чи уявою. На відміну від картини, де колірне рішення автором замислюється заздалегідь, в етюд-ескізі воно

будується з урахуванням колористичного стану природи в певний момент. Мальовничий мазок в етюді, зазвичай активний і чітко виражений.

Такі етюди розвивають зорову пам'ять, цілісне сприйняття та здатність створювати характерні та життєві художні образи. Композиційний етюд-ескіз виконує завдання колірної композиції, тонально-колірних відносин теплих та холодних, насичених та слабо насичених, світлих та темних кольорів. Виявляються світлотіньові відносини на предметах, різниця в тоні та кольорі за планами, емоційне забарвлення образу. Короткочасні ескізи часто виконуються відразу в кольорі, без попереднього зображення олівцем. Моделювання форми предметів може залишатися незавершеним. Митці іноді використовують цей прийом, щоб підкреслити імпульсивність, рух, мінливість природи, емоційність авторського почуття, народженого від зустрічі з нею.

Вдалий кольоровий ескіз дозволяє скорегувати подальшу роботу. У численних мальовничих етюдах із природи художник опрацьовує необхідні елементи композиції. Композиційний ескіз часто дуже виразно визначає сутність майбутнього живописного твору й тому набуває самостійне художнє значення, особливо якщо належить пензлю відомого живописця.



Рисунок 1.2 – Теїл Дункан, а – «Золота фігура», б – «Святкова фігура № 35», (акрил).

Декоративний ескіз (етюд) передбачає здатність художника творчо інтерпретувати навколишню дійсність, знаходити цілісну виразність візуального образу, збагачувати його власним ставленням та емоціями. Декоративне рішення, на відміну від ілюзорної тривимірності реалістичного зображення, створює умовну двовимірну площинність з застосуванням інших засобів виразності (посилення пластичних і кольорових властивостей природи). Декоративний живописний ескіз виявляється на всіх означених вище рівнях узагальнення та інтерпретації натурального матеріалу.

Процес творчої інтерпретації, або декоративного узагальнення за допомогою низки умовних прийомів зміни форми, об'єму або кольорних відносин називається стилізацією. Стилiзація предметiв (iх форми, кольору, тону) – є одним iз головних завдань декоративного живопису. Спрощення форми передбачає звiльнення її вiд зайвого, незначних деталей задля виявлення суттєвих i виразних властивостей. Вiдхiд вiд природи може бути досить значний. Форму можна трактувати як геометричну або бiонiчну.

Стилiзація може бути структурною з максимальним спрощенням форм, або декоративною з ускладненням i насиченням форм орнаментикою. Важливою умовою творчої стилiзації є прояв iндивiдуальної манери митця, його особистого свiтосприйняття. Окрiм умовності, декоративний ескiз характеризує вивiрена, структурована, гармонiйна композиція, яка вiдповiдає творчому задуму та врівноважена за тональними й кольоровими вiдношеннями. Характерними ознаками декоративної композиції є узагальненiсть i площинність, загострення пластики основних форм, ритмічне та супiрядне розташування елементiв, упровадження орнаментики.

Розрiзняють такі види композицій, як *килимова* з ознаками площинності, орнаментатiї, введенням вiзерункового декору; *вiтражна* з чiтким силуетом, контуром i локальними кольоровими плямами; *фактурна* з акцентуванням та ритмічною організацією текстурованих колiрних плям.

Декоративний живопис будується на колірних гармоніях із застосуванням: спектральних кольорів і обмеженої колірної палітри; наближених за кольором, насиченістю, світлотою тонів, або навпаки, загострених колірних контрастів і введенні декоративного контуру. Зазвичай декоративна композиція виконується в обмежених тонових і колірних відношеннях, тому важливо застосувати закономірності контрасту, ритмічного й гармонійного чергуванні плям, ліній, фактур (рис. 1.3).

Декоративний етюд створюється за принципами «внутрішньої необхідності» (за В. Кандинським) і «додаткового елементу» (за К. Малевичем, П. Мондріаном). Перший принцип спрямовує художника до ретельного відбору та змістовного збагачення образів уявлення (архетипічних, символічних, метафоричних) для створення найвиразнішого та найсуттєвішого художнього образу. Другий передбачає абстрагування формальних і кольорових елементів зображення й упорядкування їх за новою, виразнішою абстрактною структурою.



Рисунок 1.3 – Декоративні роботи Олексій фон Явленського: а – «Автопортрет», 1912;
Б – «Портрет дівчинки», 1909; в – «Шокко у широкополому капелюху», 1910.

Абстрагування елементів досягається внаслідок відмови від реалістичного світлотіньового зображення, предметного локального кольору, використання спектральних кольорів та їх гармонійних сполучень,

геометричного спрощення форм, введення символіки форм та кольору. Пошук абстрактної структури ґрунтується на відмові від класичних композиційних схем відображення об'ємів, перспективи, симетрії та упорядкування умовних тональних і кольорових плям, як самостійних і «життєздатних» систем, за принципом автономності й гармонійної цілісності. Урівноваження елементів з обраною абстрактною структурою дозволяє створити оновлений за змістом і виразними властивостями декоративний образ.

Запитання для самоперевірки

1. Чим відрізняється станковий живопис від декоративного?
2. Назвіть різновиди та способи живопису.
3. Чим відрізняються ескіз від етюд?
4. Чим різняться живописні етюди?
5. За якими принципами створюється декоративний живопис?
6. Розкрийте принцип «внутрішньої необхідності» у художній абстракції.
7. Що таке принцип «додаткового елемента» в декоративному зображенні?
8. У який спосіб досягається умовність, абстрагованість елементів декоративного зображення?
9. У який спосіб досягається структурованість декоративного зображення, живописного декоративного етюд?
10. Яку роль у декоративному живописі грають кольорові гармонії?
11. Що таке інтерпретація, стилізація?

РОЗДІЛ 2 ОСНОВИ ЖИВОПИСНОГО ЗОБРАЖЕННЯ

Основа живопису – гармонійні тонові й колірні відносини. Гармонія – це вдале, приємне для ока, супідрядне поєднання кольорів між собою в певній послідовності та пропорційності. Розрізняють такі класифікації формальних колірних гармоній.

1. Однотонова (монохроматична) гармонія – всі кольори змінюються за світлотою в межах одного, – побудована на нюансованих і контрастних співвідношеннях.

2. Гармонія споріднених кольорів (аналогічна одно-тоновій) залежить від контрасту за світлотою, але різноманітніша за попередню.

3. Полярна гармонія будується на контрасті взаємодоповнюючих кольорів.

4. Гармонія будується на основі протиставлення трьох основних кольорів, що утворюють три однотонні гармонії (на основі класичних тріад).

5. Багатоколірна гармонія побудована за принципом підпорядкування всіх кольорів одному головному.

6. Багатоколірна гармонія з рівнозначних кольорів побудована здебільшого на інтуїтивному рівні.

7. Поліхроматичне колірне сполучення з використанням нейтральних ахроматичних кольорів (за А. Зайцевим, Л. Бичковою, Н. Литвиненко).

Проте характер кольорової гармонії залежить ще й від насиченості та світлоти кольорових плям, їх форми й розміру, контрастів, які можуть мати різноманітні зв'язки й утворювати різні за характером гармонійні поєднання. Для якості кольорових поєднань важлива послідовність, урівноваженість, ритмічність розташування плям на площині; їх взаємодія з фоном. Тому виразні можливості живопису вивчаються через закономірності співвідношення кольору з іншими складовими зображення. Теорія гармонійних поєднань кольорів розглядає такі взаємовідносини, як *колір – світло*, *колір – кольорові сполучення*, *колір – форма*, *колір – матеріал*, *колір – функція*.

2.1 Світлотіньові відносини живописного етюду

Гармонізації кольорів за світлотіньовими відносинами належить важлива роль у живописному творі. Вони мають першорядне значення у моделюванні форми й відображенні простору та залишають колірному тону функцію переважно декоративну.

У живописі зазвичай не використовують чисто білі або навпаки абсолютно чорні тональні плями. Переважно використовується середня частина тональної шкали. Вибір тонового проміжку визначає загальний тоновий лад твору, ступінь тональних контрастів, що є основою для гармонізації колірних відносин та створення колориту. Так, яскраві та насичені кольорові плями гармонізують наближеністю тонів і навпаки, складні за кольором, сірі плями компенсують тональним розривом.

Освітлення, як чинник візуального сприйняття, дуже різноманітне й варіативне. У навчальних етюдах застосовують штучне світло, що надає можливість виявити та узагальнити головні правила застосування світлотіні як засобу створення художнього образу в образотворчому мистецтві. Умовно вирізняють три-п'ять станів освітлення: дуже слабе, слабе, помірне, сильне, дуже сильне, які по різному виявляють головні компоненти світлотіні в зображенні (рис. 2.1).

Повний розподіл компонентів світлотіні складається з таких компонентів: світловий напівтон, відблиск, тіньовий напівтон, межа світлотіні та рефлекс. Саме на відпрацювання цих компонентів спрямований курс академічного живопису. Природне освітлення передбачає тонше моделювання форми світлотіньовими відносинами через введення поняття нюансних відношень.

Освітлення застосовується як один з видів зображальних засобів, тому його вибір залежить від творчого задуму та суб'єктивного погляду художника.

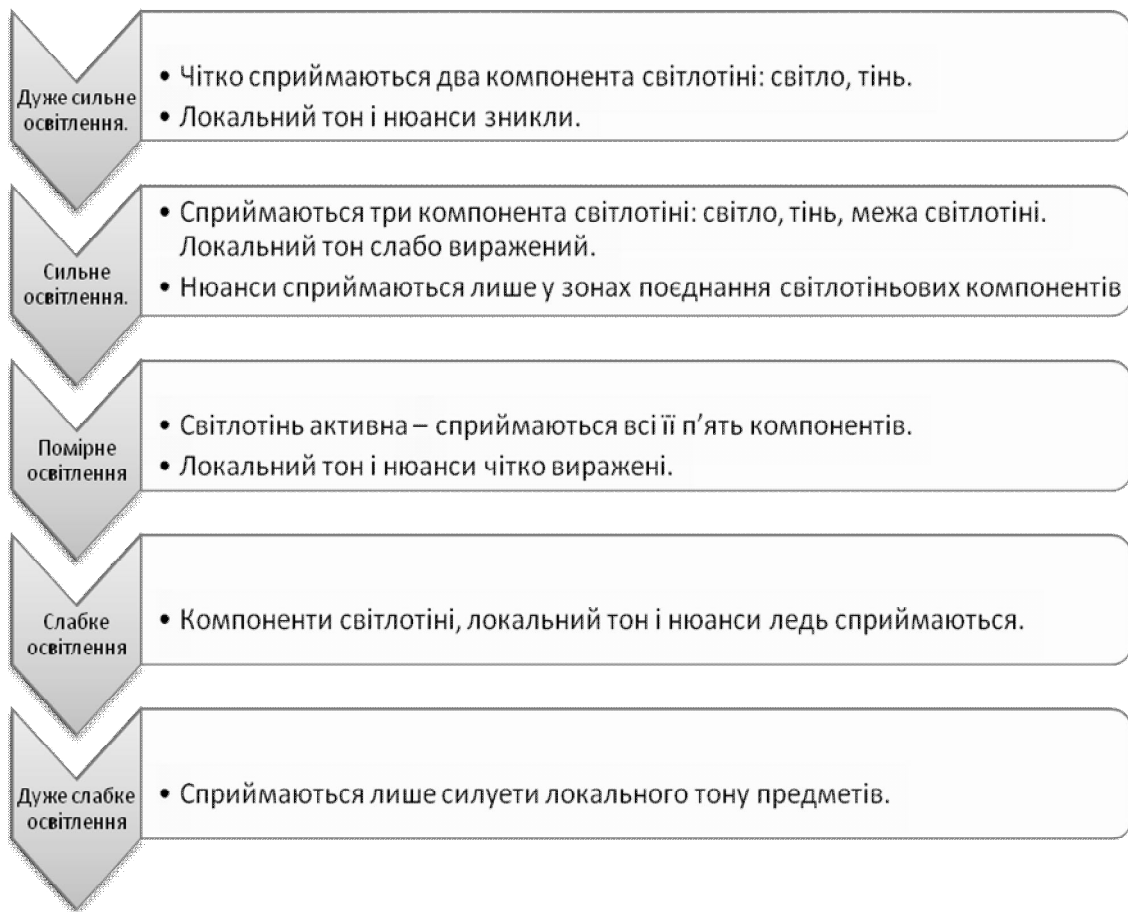


Рисунок 2.1 – Виявлення градацій світлотіні залежно від характеру освітлення

Діапазон творчого застосування локального тону досить широкий (від чітких локальних плям – контурів предметів до свідомої відмови від нього, наприклад в умовах освітлення – спалаху). Найпростіше умовне зображення за допомогою світлотіні – силует. Урахування перспективних і просторових скорочень у силуеті дозволяє створювати реальні образи сприйняття. Введення деталей також сприяє відображенню тривимірності простору. Завдяки щільності зображення силует може передати відчуття більшого або меншого освітлення. Одним із прийомів відображення тривимірності простору в декоративному живописі є подвійна система «зворотного силуету», коли поверх чорних зображені ще й білі силуети. Застосування площинного силуетного зображення світлотіні створює декоративний ефект (рис. 2.2).



Рисунок 2.2 – Умовне освітлення: а – Х. Гріс, «Натюрморт».

б – В. Приходько, «Натюрморт із глечиком», 1970

Крім означеної типології, існує розподіл освітлення за витоком світла: пряме світло з одного витоку; світло з двох витоків; площинне, розповсюджене світло; місячне сяйво; умовне скульптурне (пластичне) світло.

Пряме світло можуть створювати електролампи, фотолампи, блискавка та інші подібні чинники (рис. 2.3). Бажано враховувати тонову різницю між тінями які належать саме формі предметів та тінями, які падають від цієї форми на інші поверхні. Пряме світло з одного витоку може бути теплим, яскравим, сонячним, або штучним. Таке світло супроводжується чітко вираженими тінями. Світлотінь залежить від яскравості та інтенсивності світла. Відомі митці (Караваджо, Рембрандт, Латур) застосовували інтенсивне й сфокусоване освітлення для створення драматичних світлотіньових ефектів, посилення емоційної дії сюжету та розкриття змісту твору. Контрастні співвідношення світлотіні в зображенні створюють напружений, динамічний, драматичний стан середовища й більш характерні для відображення закритого інтер'єрного простору.



Рисунок 2.3 – Ж. де Латур, «Плотник Йосиф і маленький Ісус», 1640

Атмосферне світло використовують коли потрібно передати повітряну перспективу, атмосферні ефекти. Воно створює м'якші світлотіньові переходи, зменшуючи як контурний, так і тоновий контраст у зображенні. Із помірним угасанням світла, тіні також стають світлішими. Для відображення атмосферного світла позбавляються від контурних ліній. Менш інтенсивне освітлення створює спокійний настрій і позбавляє зображення драматизму. М'яке, прозоре, атмосферне світло дозволяє виявити й відобразити всі особливості та деталі форми та фактури зображуваного об'єкта. Слабке атмосферне освітлення лише позначає контури й виявляє умовні масиви тіней об'єктів у загальному стані середовища. Таке освітлення застосовується для відображення мінливих станів природи, туману, дощу, сутінок, мерехтливого світла костра, тощо. Необхідно зауважити, що інтенсивність та прозорість тіні завжди залежить від яскравості світла. Чудові приклади живопису, створеного з урахуванням принципів атмосферного освітлення знаходимо у творчості імпресіоністів (рис. 2.4).



Рисунок 2.4 – К. Моне, 1890 – ті: а – «Руанський собор, портал і башта Альбана, яскраве сонце», б – «Руанський собор, ефект сонця, кінець дня», в – «Руанський собор»

Плоске розсіяне світло (рис 2.5) виникає за умов слабого освітлення й атмосферних явищ (похмурий день, туман, дощ). Воно створює філософський меланхолічний настрій, сприятливий для роздумів про вічне. Таке освітлення надає формі площинності, зводе її до умовних напіваабстрактних силуетів.



Рисунок 2.5 – Ж. Сера, «Кафе-концерт». 1888 і

Застосування декількох витоків світла або випадкового освітлення дозволяє глибше розкрити художній образ, означити головне, звернути увагу на необхідні деталі зображення.

Скульптурне (пластичне) світло застосовують для максимального виявлення об'ємів форми. Його умовність визначається застосуванням світла для дослідження й вивчення форми предметів. Світло немов торкається кожної поверхні та виявляє будь-яку дрібницю форми. Яскравість набувають найбільш випуклі поверхні, які розташовані перпендикулярно до напрямку світла. Інші світлотіньові градації зображуються умовно й довільно, щоб найкраще визначити особливості форми. Цілісність забезпечується через введення чітких контурів і узагальнюючого тону, який підтримує силует форми. Скульптурне освітлення називають універсальним або абсолютним тому, що це – штучне явище, спрямоване на чіткіше виявлення форми об'єктів зображення, Воно виключає відображення випадкових ефектів освітлення або атмосферних явищ і створює умовний ідеальний світ визначених форм. Зображення сприймається як ідеальна завершена форма.

Просторове світло концентрує увагу на певному умовному просторовому плані зображення, виділяє головне та сприяє цілісності художнього образу через акцентування взаємозв'язків між просторовими планами. Така система утворюється за раціональними, логічними принципами.

Структуроване світло (рис. 2.6) виявляє фактуру предметів зображення. Увага на структурних особливостях поверхонь дозволяє відчувати їх майже матеріально. Система рефлексів і відблисків дозволяє відтворити як блискучі, так і матові поверхні. Особливої уваги потребує світло на прозорих матеріалах, таких як вода, скло, коштовні каміння, кристали. Дуже ефектно виглядає застосування структурного світла з введенням прийому призматичної прозорості, коли форма немов поділяється на сегменти, які виявляють її геометричну основу. Зображення нагадує вітраж, стає виразним і переконливим. Іноді застосовують калейдоскопічну прозорість, поєднуючи

декілька зображень, які поєднуються однією умовною структурою, що збагачує зміст і виразність художнього образу.



Рисунок 2.6 – Структуроване освітлення, О. Абесінова, «Делікатний натюрморт», 2004

Фрагментарне освітлення дозволяє передати стрімкий рух і акцентувати увагу на головному в зображенні. Фрагментарне світло частково викривляє або приховує форму, акцентує важливі деталі або нівелює їх заради виразності художнього образу.

Виразне світло – прийом вигаданий художником для відображення почуттів, внутрішніх емоційних станів, суб'єктивного світосприйняття. Він може бути містичним, духовним, символічним, метафоричним, залежно від того, яка форма або зона зображення стає чинником його саява. Окрім цього, виразне світло може пронизувати, перетікати, розсіюватись, перескакувати, розшаровуватись та інше, що створює можливості передавати різні емоційні стани в зображенні.

Умове декоративне світло спокійне й помірне, що дозволяє виявити всі деталі та орнаментальні мотиви зображення та поєднати їх у цілісну композицію.

Важливою характеристикою тонової плями є її силует і розмір. Саме силует несе основну інформацію про форму. Тональні вібрації силуетного

(контурного) контрасту надають інформацію про форму й ракурс натури, умови освітлення та стан навколишнього середовища. Силуетний контраст тональної плями – важливий засіб виразності у живописі. Розміри (маси) тонових плям живописного етюдю не мають повторюватись. Контраст плям за масами та структурована, ритмічна композиція дозволяють створювати виразні й живописні роботи. Зауважимо, що частини фону, або проміжки між основними силуетними формами наділені всіма ознаками кольорової тональної плями, тому також потребують уважного ставлення. У живописі немає пустот і відстані між предметами мають таке саме значення, як і самі предмети.

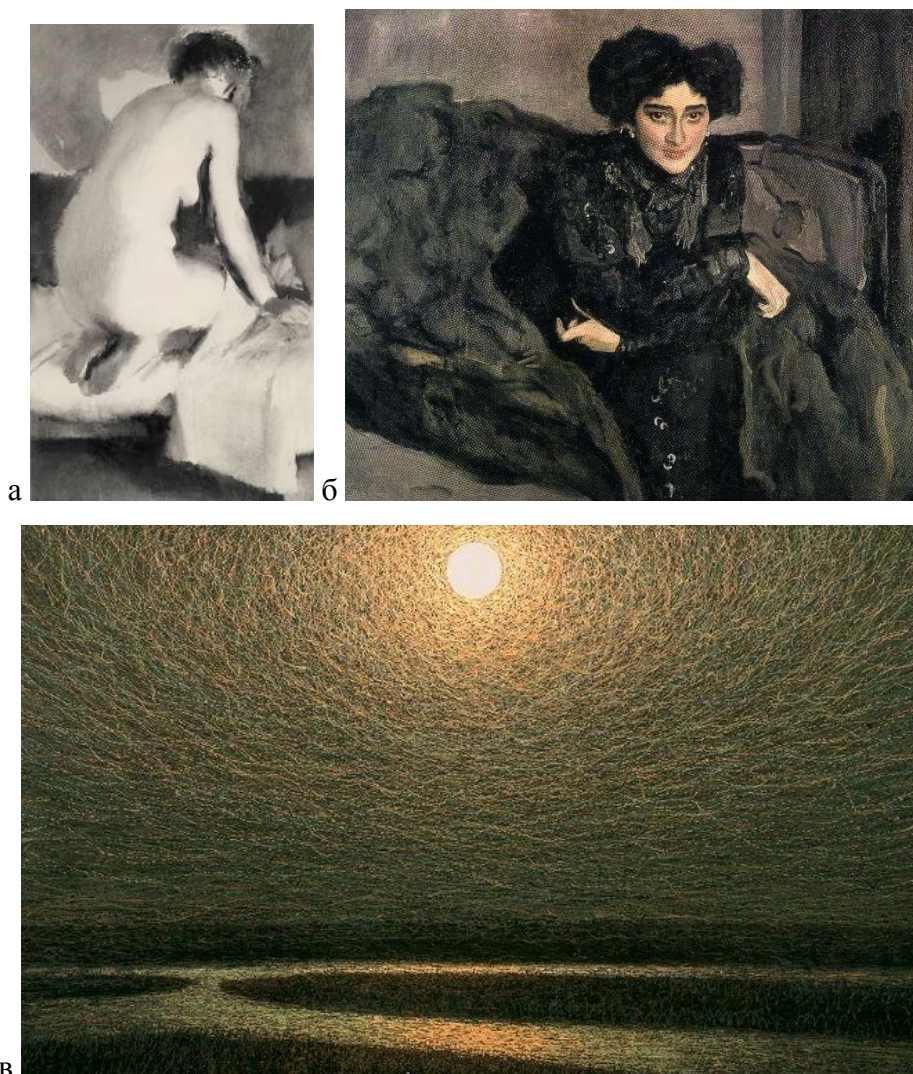


Рисунок 2.7 – Фактурні й текстурні ефекти:

а – В. Лебедев, «Натурниця зі спини», 1927; б – В. Серов, «Портрет Є. Лосевої», 1903;

в – І. Марчук, «Ніч», 2017

Фактура й текстура плями також активно впливає на характер сприйняття живописного твору. Під фактурою розуміється зовнішній вигляд зв'язку елементів на площині зображення, який створюється різними технічними засобами (мазком, заливкою, відбитком тощо). Текстура – це візуальна ознака структури матеріалу (мармур або дерево та інше). Так, небо, дерева, вода мають різну текстуру зображення і створюються різним нанесенням фарби, її щільністю та характером мазка. Починаючи з другої половини XIX століття ми спостерігаємо дивовижне розмаїття поверхні творів образотворчого мистецтва. Свідоме застосування певного типу освітлення та ефектів світлотіні дозволяє художникам створювати яскраві художні образи.

2.2 Світлокольорові відносини живописного етюд

Усю різноманітність навколишнього світу ми бачимо завдяки світлу та зору. Особливості світлових променів зумовлюють різні світлові та колірні відчуття людини. Ми сприймаємо об'єкти та предмети в природі завдяки первинному прямому освітленню або вторинному, промені якого відбиваються вдруге від освітленої поверхні. Пряме світло визначає характерне забарвлення об'єктів та предметів, виявляє їх найбільш освітлені місця, відблиски. Вторинне випромінення впливає на загальне забарвлення тіней і напівтонів предметів, а також, на забарвлення різноманітних місцевих рефлексів. Сукупність прямого та вторинного світла, їх яскравість та спектральний склад визначають світлокольорове природне середовище (колорит) і характерні колірні ознаки предметів.

Живописцю необхідно враховувати, що світло різниться за фізичними ознаками. Найбільш яскравим і сповненим за кольоровим складом є сонячне світло. Сонячні промені природньо мають найбільшу температуру, містять увесь колірний спектр від червоного до фіолетового. У сонячному спектрі відсутні пурпуровий, коричневий, чорний кольори. Пурпуровий колір художники утворюють змішуванням червоного і фіолетового.

Світло від джерел нижчих температур слабше за інтенсивністю та бідніше за спектральним складом. Зі зниженням температури світло втрачає силу фіолетових, синіх, блакитних променів. Воно жовтіє, набуває помаранчевого відтінку й потім червоного. Так, поступово змінюється колір багаття від яскравого полум'я до загасаючого вугілля. Колір променів високих температур виглядає «холодніше», ніж колір променів від джерел з нижчою температурою. Для художника важливо те, що різне освітлення (денне похмуре, сонячне, на заході сонця, штучне) вимагає своїх мальовничих засобів вираження та своєї палітри фарб.

Кольори спектра відрізняються між собою кольоровим тоном – довжиною електромагнітних хвиль певної частоти. Отже, колір – це енергія випромінювання, яка сприймається людиною не лише візуально, а й на клітинному рівні. Найдовші хвилі випромінює червоний колір, найкоротші – фіолетовий. Червоні, помаранчеві, жовті, зелені, блакитні, сині, фіолетові кольори та всі їх проміжні відтінки називають хроматичними (кольоровими). Усі видимі в природі білі, сірі та чорні кольори прийнято називати ахроматичними (безбарвними).

Найсвітлішим ахроматичним кольором є білий, найтемнішим – чорний. Фарби, які частково вбирають світло сприймаються оком як сірі. Найменше відбивають світло та найбільше вбирають – чорні. Світлі ахроматичні кольори створюють оптичне враження наближення кольорових поверхонь, темні навпаки віддаляють їх. Ахроматичні кольори різняться один від одного тільки світлотою (за кількістю білого або чорного). Щоб отримати ахроматичний сірий у техніці акварельного живопису розводять водою чорну фарбу, а в техніці гуаші додають білило та краплю жовтої, яка нейтралізує синій відтінок.

Хроматичні кольори відрізняються один від одного колірним відтінком (тоном), насиченістю (інтенсивністю) та яскравістю (світлотою). При розвинутому кольоробаченні око людини здатне розрізнити понад 13 000 кольорів.

Колірний тон (відтінок) – це те, що в повсякденному житті ми називаємо червоним, зеленим, фіолетовим, помаранчевим, жовто-зеленим кольором. Він залежить від здатності поверхні вбирати промені з різною довжиною хвилі. Колірний тон залежить і від джерела світла (холодного, теплого, кольорового).

Насиченість – це ступінь різниці хроматичного кольору від сірого, рівного з ним за яскравістю. Еталоном насиченості прийнято вважати кольори спектра. Насиченість хроматичних кольорів у природі різниться. Прикладом малонасичених кольорів можуть бути світло-жовтий, рожевий, світло-блакитний або темно-коричневий, темно-синій кольори.

Мало насичені кольори отримують шляхом додавання до хроматичного кольору білої чи чорної фарби. Від додавання білої фарби отриманий колір стає світлішим, від чорної – темнішим. Чим більше до хроматичного кольору додають ахроматичного, тим більше він втрачає свою насиченість і наближається до ахроматичного. Зрівняти насиченість хроматичних кольорів між собою (наприклад, синього та зеленого) можна шляхом додавання до одного з них або обох певної кількості білої та чорної фарби. В акварелі ступінь насиченості кольору залежить від співвідношення води й кольорового пігменту на пензлі й, звісно, тону основи.

Світлота – це ступінь наближення кольору до білого. Хроматичні кольори мають різну світлотність. Наприклад, жовтий колір і його відтінки значно світліші за коричневі, фіолетові, сині кольори. Світлота кольору залежить від здатності поверхні відбивати промені, спрямовані на неї. Найбільша вона у жовтих, червоних кольорів, потім – у зелених і найменша – у блакитних, синіх, фіолетових. Також, світлота залежить від насиченості кольору й від того, на якому тлі сприймається предмет. Зміна однієї з характеристик кольору спричиняє зміну інших. Наприклад, якщо до зеленої фарби додати білил, то зміниться і насиченість зеленого кольору, і світлоти. Проблеми колористичного ладу живописного твору вирішуються насамперед через упорядкування хроматичних кольорів за світлотними характеристиками.

Різна світлота кольорів наділяє їх особливими просторовими властивостями. Жовтий і оранжевий – оптично наближаються до глядача, синій і фіолетовий, навпаки, віддаляються. Завдяки ефектам повітряної перспективи наше око погано бачить насичені жовті, оранжеві кольори на відстані (наприклад, світлі жовті кольори тьмяніють і набувають зеленуватих відтінків).

На відстані краще сприймаються голубий, синій, фіолетовий і зелений, хоча їх світлота й насиченість також змінюється. Ці зміни насиченості та світлоти кольорів можна побачити у горах, на полі чи з висоти багатоповерхового будинку.

Світле забарвлення предмета зумовлює більш рівномірне й повне відбиття спектрального складу джерела світла. На білих поверхнях найбільше помітний колір освітлення. Предмети із чорним забарвленням, навпаки, сильно поглинають світло. Відповідно, і колір освітлення втрачає насиченість.

Якщо власне забарвлення предмету збігається з кольором освітлення, то він стає світлішим і насиченішим. Інші кольори навпаки ахроматизуються – втрачають насиченість, темніють або чорніють. Таке поглинання кольорових ознак називається вибірковим. Наприклад, предмети з червоним забарвленням більшою мірою поглинають зелені промені й меншою червоні. Зелені об'єкти, навпаки, поглинають більше червоних променів і менше зелених.

В умовах штучного освітлення (свічки) переважають промені жовто-червоної частини спектра. Тому жовті предмети будуть виглядати світлішими, насиченішими, а предмети з забарвленням протилежного кольору навпаки знебарвлюватимуться (блакитні кольори позеленіють, світло-сині дещо потемніють, фіолетові почервоніють, темно-сині виглядатимуть дуже темними).

Локальний колір предметів і об'єктів у природі – це умовний, позбавлений відтінків, основний колір, властивий певному предмету. Він обов'язково змінюється під дією певних факторів: властивостей самого предмета (кольору, фактури поверхонь,..); сили та характеру освітлення; контрастного взаємовпливу сусідніх кольорів; повітряного середовища й

відстані. Вплив усіх цих факторів перетворює власний умовний колір предметів і об'єктів на колір обумовлений. Тому всі основні кольори предметів у природі ми бачимо з численними кольоровими відтінками.

До локального кольору предметів потрібно обов'язково додати фарби кольору освітлення, рефлеksi від навколишніх предметів та середовища. Рефлеksi через ефект взаємопроникнення збагачують, гармонізують і посилюють колірні співзвуччя у живописному етюдi.

Усі методи визначення кольору в колориметрії засновані на порівнянні кольорів, які лежать в одній площині та знаходяться в однакових умовах освітлення. Виконуючи живописний етюд, художник має справу зі складними кольоровими сполученнями, що притаманні формі предметів, які знаходяться у різних просторових планах і, відповідно, у різних умовах освітлення. Тому задачі встановлення колірних гармоній значно ускладнюються. Окрім спостережливості, художнику потрібно мати великий досвід практичної роботи, інтуїцію, добре знати властивості фарб, щоб вирішувати колористичні завдання у живописному етюдi або композиційному кольоровому ескізі з пам'яті або за уявою.

2.2.1 Колірний контраст

Контраст – один із важливих засобів образотворчого мистецтва. Він є засобом виявлення істотних особливостей зображуваного, акцентує окремі характерні властивості. У мистецтві під контрастом розуміється протиставлення композиційних елементів та художніх образів з діаметрально протилежними властивостями. Суть контрасту полягає в тому, що протилежні за будь якими параметрами предмети або явища викликають у нас якісно нові відчуття, які не виявляються при сприйнятті їх окремо. Розрізняють тональний, колірний, світлотіньовий контрасти, контраст за величиною, ритмікою, фактурою. Колірний контраст здатен викликати цілий ланцюг нових почуттів. Зміна колірного тону унаслідок дії контрасту (за дослідженнями М. Теплова)

залежить від різниці світлот, насиченості, теплохолодності й розміру колірних плям. Сам контраст є важливою складовою гармонізації тональних, світлотіньових та колірних відносин, створення колориту живописного етюдю. Виділяють ахроматичний і хроматичний типи контрасту, у кожному з яких вирізняють одночасний, послідовний, межовий (краєвий) види.

Ахроматичний (тональний, світловий контраст) утворюють чорний і білий кольори, які при розташуванні їх поруч підсилюють один одного. Застосування тональних контрастів як засобу моделювання форми світлотінню, впровадження повітряної перспективи та умов освітлення сприяє створенню виразного художнього образу.

За одночасним тональним контрастом пляма (форма), розташована на фоні змінює світлоту помітніше та залежить це від таких чинників:

- ступеня абсолютної яскравості та різниці світлоти фігури й фону (крайні показники нівелюють прояв ефекту одночасного контрасту);
- розміру фігури (чим вона менша, тим світліше виглядає, за умов однакової яскравості);
- конфігурації форми та її межової відстані з фоном (збільшення відстані зменшує контраст).

Одночасний контраст також впливає на сприйняття розміру форми (світла пляма на темному фоні виглядатиме більше, ніж насправді, і навпаки, темне на світлому буде виглядати меншим).

Межовий тональний контраст виявляється на стику плям різної світлоти. На межі світле виглядає ще світлішим, а темне – темнішим, що утворює ефект просторової вібрації та об'єму. Але якщо плями розділити смугою іншої світлоти, ефект контрасту зникне.

Хроматичний (кольоровий контраст) є засобом створення кольорової гармонії та колориту, відображення емоцій та світосприйняття у живописному етюді. Одночасний колірний контраст виникає при взаємодії двох хроматичних кольорів або хроматичного кольору з ахроматичним, унаслідок чого відбувається видима зміна тону кольору, що супроводжується одночасною

зміною його світлоти й насиченості. Особливий інтерес становить контраст додаткових кольорів. При розгляді додаткових кольорів із близької відстані помітно підвищення насиченості та світлоти (яскравості) кольорів, але нових відтінків у сприйнятті цих кольорів не виникає. При розгляді додаткових кольорів із далекої відстані набирає чинності закон оптичного змішування кольорів, додаткові кольори, що зіставляються, тьмяніють і загалом перетворюються на сіру пляму.

Зміна колірної тону внаслідок дії одночасного колірної контрасту залежить від таких чинників:

- різниці світлот колірних тонів фігури й фону (контраст найпомітніший при приблизній рівності світлот або коли фігура світліше за фон);
- насиченості зіставних колірних тонів;
- розмірів фігури та фону або від відстані спостереження.

До певної відстані контраст збільшується, але потім починають діяти закони оптичного змішування кольорів і контраст зникає. Зіставлення холодних кольорів створює сильніший контраст, ніж зіставлення теплих, а ефект контрасту залежить від яскравості та освітлення. Слабке освітлення підвищує ефект контрасту, а сильне знищує. Необхідно враховувати особливості впливу основного кольору на інші, що призводить до їх додаткових властивостей (червоний – озеленює, зелений – надає червоного відтінку, оранжевий – синього відтінку, і навпаки, чорний – висвітлює, білий – затемнює), і цим користуватися у роботі. Для того щоб коричневий став світлішим і яскравішим, його кладуть на темний чорно-синій або чорно-фіолетовий фон. У такий спосіб фон висвітлить коричневий колір і надасть йому яскравості. Так за допомогою знань з кольорознавства можна коригувати світлоту й кольорові відтінки предметів.

Художники у практиці живопису часто застосовують метод контрасту колірних тонів за насиченістю, щоб акцентувати чистоту, звучність того чи іншого кольору. При зіставленні менш насичених кольорів (світлих або темних) виникає більший ефект контрасту, ніж при зіставленні насичених кольорів.

Межовий колірний контраст виникає на межі суміжних кольорових тонів. Так, жовтий колір на межі зіткнення з червоним кольором набуває зеленуватий відтінок, а на відстані від червоного кольору ефект слабшає. Розмір та насиченість плям також мають значення. Якщо одна з них значно менша, діяти починає вже одночасний контраст.

Послідовний контраст виникає, коли ми переводимо погляд з одного колірною тону на інший і спостерігаємо відтінок кольору, не властивий йому, що пояснюється залишковим ефектом сприйняття попереднього колірною тону. Наприклад, якщо перевести погляд з яскраво-червоного предмета на сіру поверхню, то з'являється зелений відтінок сірого кольору.

2.2.2 Форма та фактура колірної плями (силует)

Істотним чинником, що визначає якість колірної гармонії, є співвідношення колірних плям за формою та масою (розміром). Маси поєднаних кольорів зворотно пропорційні їх насиченості, яскравості, активності. Можливі прості та складні співвідношення кольорів за формою, що визначається художнім задумом. Дотик локальних кольорів виявляє форму й ускладнює гармонізацію кольорів. Розмиті межі переходу кольорів через ряд проміжних градацій складає ілюзію віддаленої поверхні. Використання ахроматичного контуру зменшує силуетний контраст і виявляє форми, ритм і масштаб кольорової композиції. Важливість кольорового контуру виявляється передусім там, де необхідно подолати в'ялість кольорів в умовах близькості їх кольорових тонів, світлот або насиченості, зробити їх визначенішими.

Просте послідовне поєднання кольорових квадратів завжди буде менш виразним, ніж поєднання тих самих кольорів у тій самій кількості, але у вигляді силуетних плям. Єдність колірною враження при однаковій насиченості та світлоті залежить від певного співвідношення мас силуетних кольорових плям (рис. 2.8). У випадку контрасту за світлістю закон пропорційності величини плям набуває ще більшої сили. Прикладом декоративної виразності мови є

полотна П. Гогена (рис. 2.9). Для врівноваження великої, висвітленої або затемненої колірної плями достатньо використати у декілька разів меншу за площею, але контрастну до неї за колірним тоном насичену пляму.



Рисунок 2.8 – П. Гоген «Звідки ми прийшли? Хто ми? Куди йдемо?» (фрагменти), 1897

Пропорційність колірних плям визначає загальний колірний тон, який при цьому залежить від типу гармонії. Так поєднання одних і тих самих чотирьох кольорів, в однаковій кількості, але розділених на більші або на менші квадрати, справлятиме різне враження. Ефект колірної єдності помітно зростає у разі зменшення площини плям, оскільки є більша взаємодія між кольорами. Тут одночасно діють принцип гармонізації та закони оптичного змішення.

Колірний фон, який переважає за площиною має рішуче значення у поєднанні кольорових плям і загальної тональності, тому дуже важливо враховувати колір фону в живописному зображенні. Відносини між зображенням і фоном не можуть бути зведеними до елементарної пропорційності. Існує взаємодія між контуром колірної плями, його формою та самим кольором. Форма впливає на колір, який підкоряється або протидіє їй.



Рисунок 2.9 – П. Гоген, «Таїтянка з плодами манго» (фрагмент), 1892

У цьому напрямі цікаві дослідження В. Кандинського та М. Матюшина. Виявилось, що забарвлені геометричні фігури сприймаються як потенційно динамічні. Так, у певний спосіб забарвлене коло як би набуває грані й кути; квадрат, навпаки, втрачає кути та набуває невеликої вгнутості сторін. Але як би ні впливав колір на форму, він не може зруйнувати враження основної форми; він може лише додати їй більше експресивності. Форма, її орієнтація також можуть активно впливати на сприйняття кольору: наприклад, блакитна та зелена смуги, що розташовані вертикально й горизонтально, сприймаються різними за змістом, бо на сприйняття впливає асоціативний зв'язок із блакиттю неба та зеленню луку.

Виразність кольорової композиції залежить від фактури й матеріалу барвистого шару. Залежно від фактури поверхні колір сприймається по-різному. Матова поверхня виявляє власні властивості кольорів та їх співвідношень. Глянцева робить колір виразним, але утворює відблиски. Поєднання різних фактур у композиції використовується як виразний засіб. Теплі мало насичені світлі (білі) кольори, які візуально виступають уперед, активно виявляють фактуру поверхні. Холодні та насичені, темні маскують фактурність матеріалу (рис. 2.10).



Рисунок 2.10 – О. Давиденко, 2016.

Для збагачення сприйняття живописного твору застосовується: текстура колірної плями й характер її поверхні (фактура); вальори, які виникають зі зміною освітлення; рефлекси, що з'являються від взаємодії наближених до плями кольорів.

2.2.3 Ритмічна організація колірних плям

Ритмічна організація колірних плям на площині є важливим складником колірної композиції. Безсистемне нагромадження великої кількості фарб, навіть з урахуванням їх гармонійного сполучення, створює строкатість і не сприяє виразності художнього твору. Можна умовно виділити два основні типи розташування колірних плям за принципами субординації та рівнозначності. У першому випадку композиція є площиною. Вона містить дві-три крупні колірні плями, які утворюють значні й середні інтервали в колірному колі, наприклад: червоний і зелений, синій і жовтий. Усередині цих плям має місце диференціація кольору з малим інтервалом – так, у межах червоної плями можуть бути оранжевий, яскраво-червоний, червоний, малиновий червоний, фіолетовий; у межах зеленого – жовто-зелений, смарагдово-зелений. Ця диференціація в малих інтервалах не порушуватиме, проте, загального враження від червоного та зеленого. Систему можна розвивати й далі, розгортаючи кожний з кольорів у гамі – так, жовто-зелений безперервно

переходить у чисто-зелений, оранжевий у червоний. Диференціація в межах великих і середніх інтервалах можлива не тільки за колірним тоном, але й за світлотою та насиченістю (рис. 2.11).

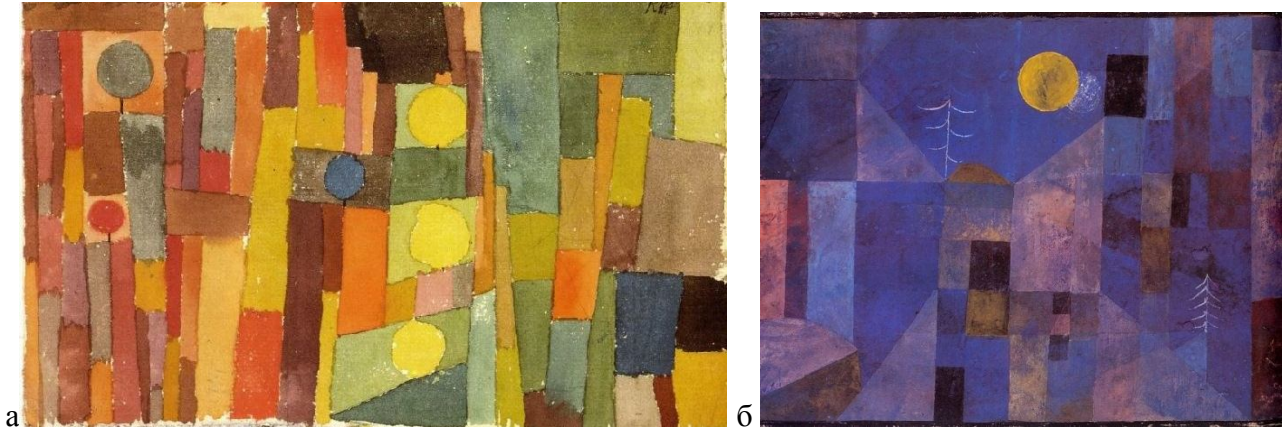


Рисунок 2.11 – П. Клеє. Колірні композиції: а – «Лінії та плями», б– «Місячне сяйво»

У декоративному живописі колірному контрасту відводиться універсальна роль. Символіка контрасту часто використовується в цілях передачі певного світоглядного змісту. Контраст застосовується у створенні гармонійних систем узагальнених, локальних кольорів. Створення виразної кольорової композиції передбачає:

- виявлення загальної колірної тональності (її психофізіологічної дії),
- розробку системи гармонійних інтервалів світло-кольорових плям.

Якщо художник працює значними колірними інтервалами, він має усвідомлено вибирати домінуючий колір і межі узагальнених відтінків (рис. 2.12).

Безперервні переходи кольору нерідко поєднуються з колірним і світлотним контрастом плям, що створює певний ритмічний малюнок і відразу привертає увагу глядача. Навіть мало насичений колір може набути насиченості у продуманому розташуванні колірних плям. Світлотні й колірні контрасти у декоративному живописі часто співпадають. Перехід від однієї плями до іншої в такому живописі є стрибком. Гармонію та ритмічний рух живописної

композиції створюють урівноважені між собою чіткі інтервали основних характеристик колірних плям (розмір, форма, світлота, насиченість).

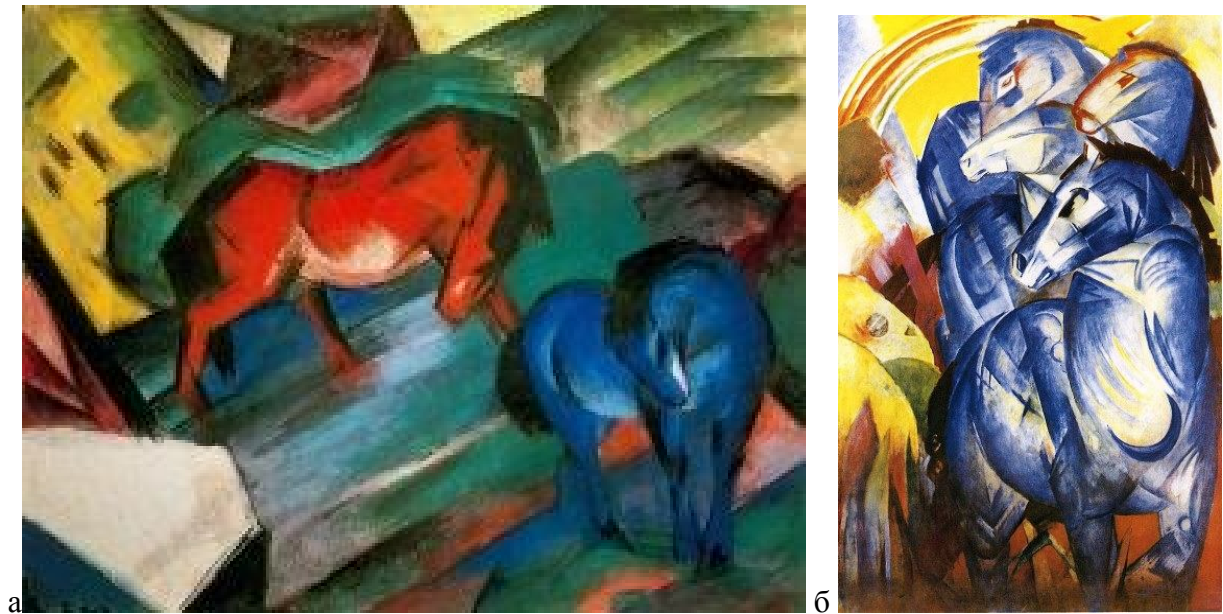


Рисунок 2.12 – Роботи Ф. Марка: а – «Червоний і синій коні», 1912;
б – «Башта синіх коней», 1913

Протилежним типом є колірна композиція, в якій основні зони кольору слабо контрастують між собою за колірним тоном, містять усередині відносини малих інтервалів. Поки колір використовується локально, він помітніший, яскравіший; велику роль грає і символіка кольору (рис. 2.13).

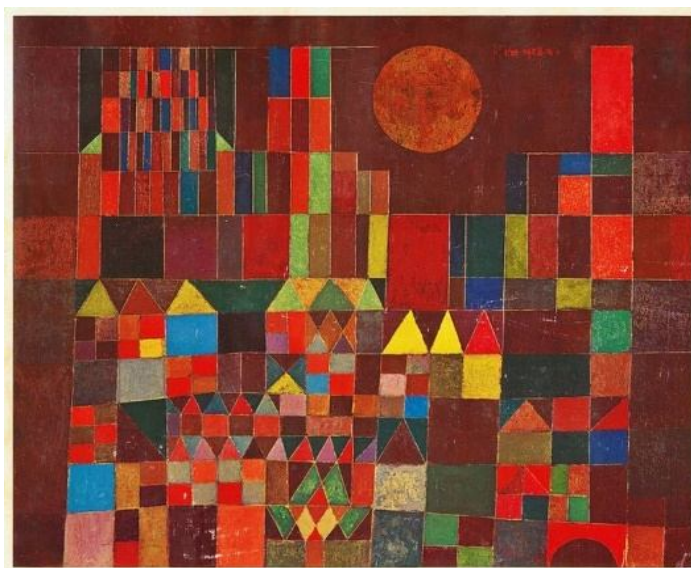


Рисунок 2.13 – П. Клеє, «Замок і сонце», 1927

2.3 Колірні гармонії в декоративному живописі

Три основні характеристики кольору – колірний тон, світлота насиченість можуть утворювати різні гармонійні поєднання.

Сучасна методика гармонізації колірних поєднань класифікує можливі варіанти за кількістю та якістю використаних кольорів, не враховуючи зовнішніх впливів. Кожне гармонійне поєднання кольорів у різних умовах освітлення, фактури, форми, конфігурації спричинюватиме інше естетичне враження певного твору мистецтва чи дизайну.

Класифікація колірних гармоній:

1. Монохромні (однотонні) гармонійні сполучення – всі кольори змінюються за світлотою в межах одного, – побудована на нюансних і контрастних співвідношеннях розтяжок одного кольору за світлотою. Найбільше для цього підходять темні кольори: коричневий, фіолетовий.

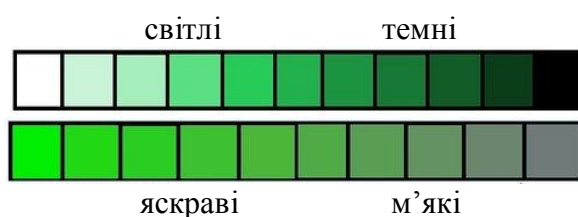
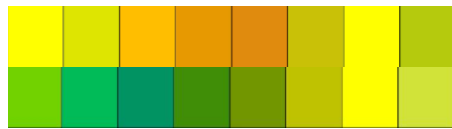


Рисунок 2.14 – Монохромні (однотонні гармонії)

2. Аналогові чи споріднені гармонійні сполучення (інтервал $1/4 - 1/8$ колірного кола) залежать від контрасту за світлотою, але різноманітніші за попередні. Спорідненими (близькими) вважаються всі проміжні відтінки між жовтим-червоним, або між червоним-синім, або між синім-жовтим. Гармонізація споріднених кольорів пов'язана з визначенням домінуючого кольору та диференціацією відносин за тоном і насиченістю. Гармонія становить спокійну, врівноважену колористичну гаму, особливо коли вони не містять різких тональних протилежностей. Більш гармонічно поєднуються затемнені або розбілені сполучення споріднених кольорів (рис. 2.15).



б

Рисунок 2.15 – Гармонія споріднених кольорів:
 а – Ряди споріднено-родинних кольорів за різними ознаками,
 б – Композиція, побудована на гармонії споріднених кольорів

3. Споріднено-контрастні гармонійні сполучення (рис. 2.16). характеризуються підвищеною колірною активністю та складністю. Гармонійними є сполучення кольорів, які знаходяться на кінцях хорд колірною круга, у вершинах рівнобічних трикутників чи прямокутників, вписаних у колірний круг, оскільки такі пари складаються з однакової кількості об'єднувального головного кольору та кольорів, що контрастують

Найпростіше сполучення споріднено-контрастних кольорів значно збагачується при додаванні до них кольорів із тінювих рядів. Взагалі можна ці гармонійні сполучення розподілити на основні підгрупи:

- 2, 3, 4, 6 або 8 чистих споріднено-контрастних кольорів;
- 2 чистих споріднено-контрастних кольори, доповнені кольорами з тінювого та світлого рядів;
- 1 чистий та інші з тінювих рядів;
- кілька споріднено-контрастних кольорів, розбілених або затемнених (рис. 2.18) .



Рисунок 2.16 – Гармонія споріднено-контрастних кольорів:
 а – Ряди співставлення споріднених кольорів за контрастом,
 б – О. Явленський, «Шокко у червоному капелюсі», 1909

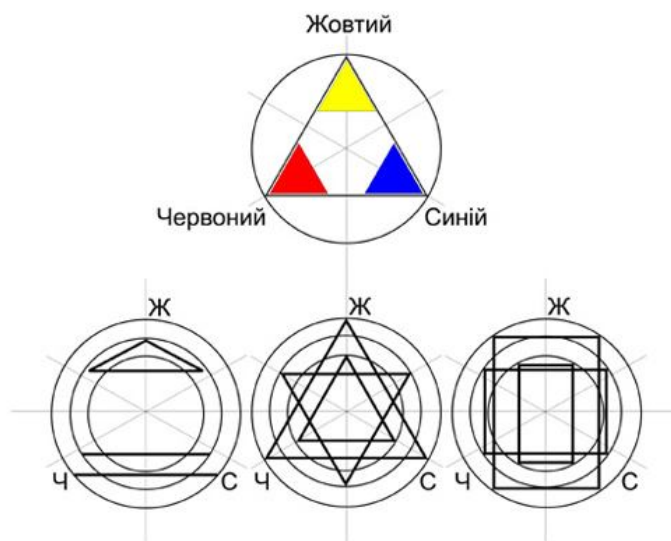


Рисунок 2.17 – Геометричні схеми гармонійних кольорних сполучень

4. Контрастні хроматичні (полярні) гармонійні сполучення мають внутрішні чинники врівноваження. Це такі сполучення, як синій-жовтий, синій-червоний, синій-жовтий-червоний, тобто первинні, основні кольори.

5. Гармонійні сполучення доповнюючих кольорів характеризується найбільшою активністю, напруженістю та динамічністю та будуються на основі протиставлення трьох основних кольорів, що утворюють три однотонні гармонії (на основі класичних тріад). Оскільки один із пари доповняльних

кольорів становить суму двох основних, то в кожній парі виявляється наявність усіх трьох кольорів, що утворює рівновагу й найбільш гармонійну систему.

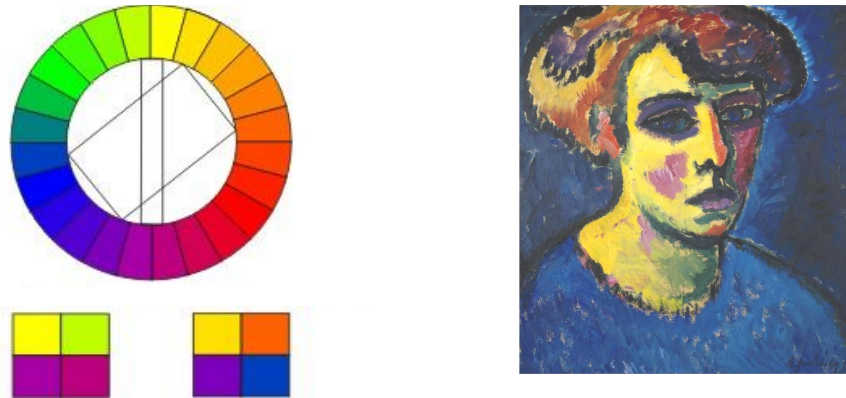


Рисунок 2.18 – Гармонія споріднених і контрастних кольорів (споріднено-контрастні), О. Явленський, Голова жінки 1911

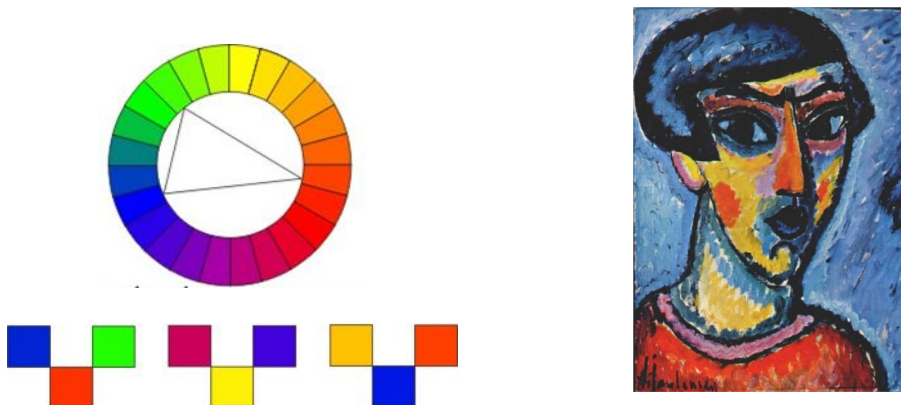


Рисунок 2.19 – Гармонії споріднених і контрастних кольорів(два споріднених і один контрастний), О. Явленський, «Синя голова» 1912

Кожна пара доповняльних кольорів включає до себе всі три основних кольори:

- червоний-зелений = червоний – (синій + жовтий);
- синій-оранжевий = синій – (жовтий + червоний);
- жовтий-фіолетовий = жовтий – (червоний + синій).

Жовтий, червоний і синій є загальною колірною сумарністю, тільки завдяки цьому око сприймає відтінки загалом гармонійно та врівноважено.

Гармонія залежить і від кількісного співвідношення кольорів. Так, співвідношення мас головних кольорів (жовтий: червоний: синій) має відповідати пропорціям – 3:6:8 (за Іттенем). Доповняльні кольори посилюють взаємну насиченість, при цьому кожний колір фізично залишається незмінним. Їх сполучення характеризується найбільшою активністю, напруженістю та динамічністю (рис. 2.20).

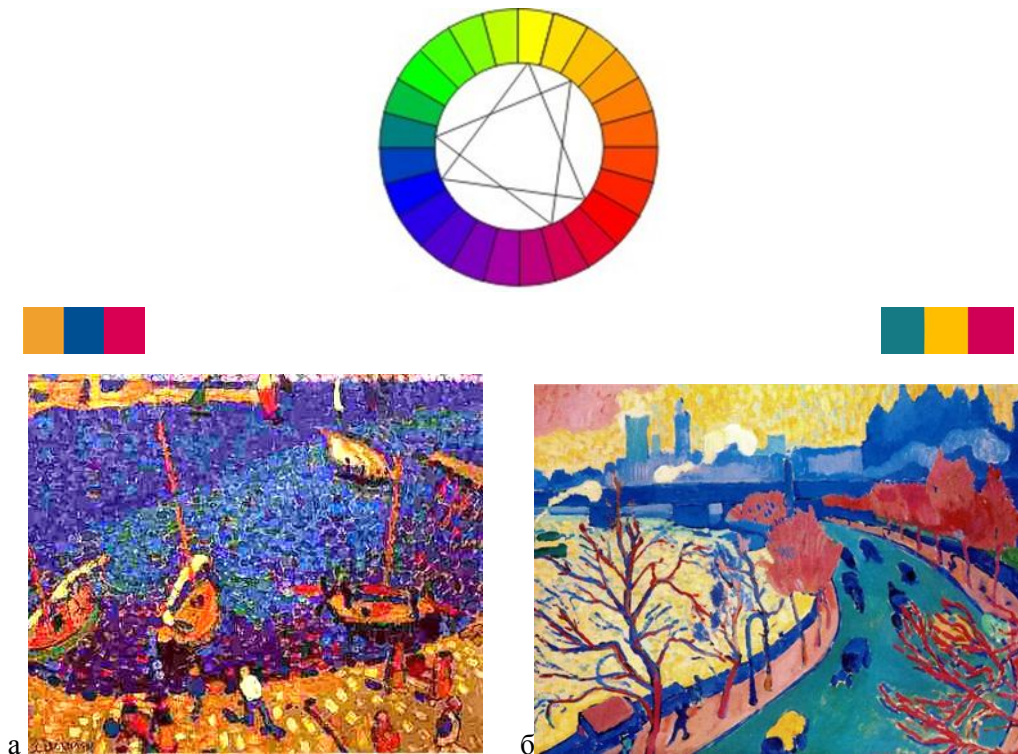


Рисунок 2.20 – Гармонії споріднено-контрастних і контрастного до усередненого кольорів:

а – А.Дерен, «Човни в Колліурі», 1905; б – А.Дерен, «Міст Чарінг-Кросс», 1906

6. Контрастні за теплохолодністю гармонійні сполучення будуються через співставлення кольорів теплої та холодної частин колірної кола, які умовно розмежовуються парою червоний-зелений.

7. Гармонії хроматичних і ахроматичних сполучень будуються на тому, що сполучення двох доповнюючих або споріднено-контрастних кольорів значно збагачується при додаванні до них одного ахроматичного кольору,

особливо білого або чорного, або при додаванні кольорів із тіньових рядів (рис. 2.21).

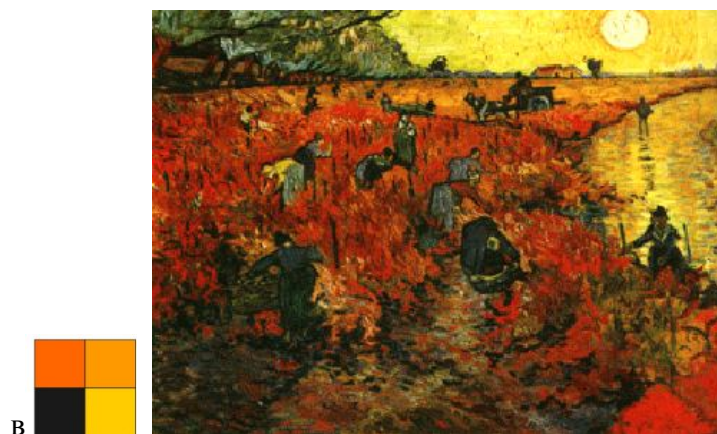
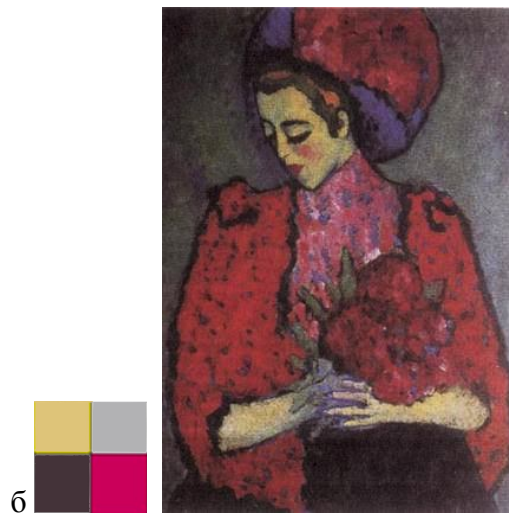
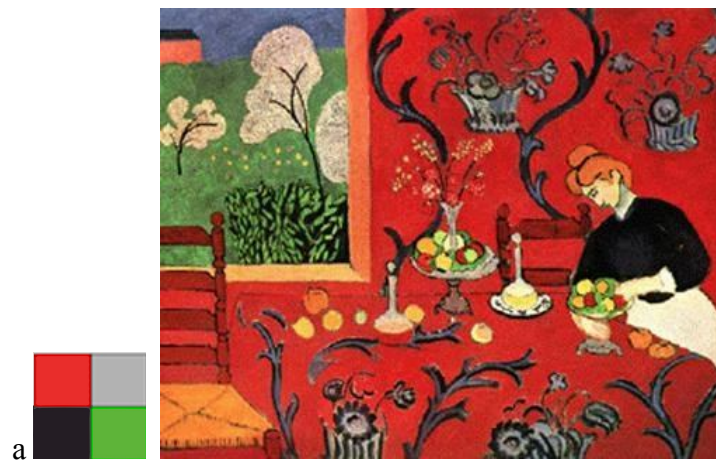


Рисунок 2.21 – Гармонії хроматичних і ахроматичних сполучень:
а – А. Матісс. «Десерт. Гармонія в червоному» 1908,
б – О. Явленський, «Дама у червоному», 1909,
в – В. Ван Гог, «Червоні виноградники в Арле»

8. Ахроматичні (контрастні або нюансні) гармонії будуються на принципах монохромної світлотональної композиції. Такі сполучення отримали назву «професійної ділової гами». Акцентування ахроматичної композиції насиченими кольоровими деталями, або забарвлення її малонасиченими нюансними кольоровими відношенням дозволяє уникати одноманітності та монотонності.



Рисунок 2.22 – Ахроматичні гармонії

9. Нюансні сполучення передбачають не тільки зближені відношення за кольором, але й за тоном. Завдяки цьому створюється особливе враження спокою та врівноваженості.



Рисунок 2.23 – Античний натюрморт. Студентська робота

Кольоровий тон, насиченість і світлота кольорів можуть мати різноманітні зв'язки й утворювати різні за характером гармонійні поєднання. Суттєвими факторами, що визначають якість кольорової гармонії, є форма, величина, фактура, композиційне розташування кольорових плям.

Чинником гармонії взаємодоповнюючих кольорів є налаштованість ока людини сприймати триколірний баланс (один із пари взаємодоповнюючих кольорів є сумою двох основних, у такий спосіб присутність трьох утворює рівновагу). Для підсилення виразності, експресії твору художники часто порушують цей баланс, застосовуючи обмежений колірний спектр і дисонанс.

Кольорова композиція будується за принципами:

- субординації (площинна композиція будується на підставі 2–3 колірних плям, які взяті зі значним або середнім інтервалом у колірному крузі. У межах кожної з цих умовних плям можлива диференціація кольорових сполучень за тоном, насиченістю, світлотою);
- рівнозначності.

Натомість теорії кольорових гармоній лише спрямовують художника на шляху створення колориту й набуття живописної майстерності. Художня творчість в образотворчому мистецтві, і зокрема у живописі, у кожному конкретному випадку – явище унікальне, її не можна зводити до схеми. Художник творить не за рецептами, майже кожен художник має свою творчу методику, творчі принципи та секрети майстерності.

2.4 Колорит

Колорит – характеристика, що відображає загальне забарвлення, співвідношення кольорів та кольорової гами, асоціативного сприйняття колірних сполучень як теплих, холодних, так і нейтральних у живописному творі. Колорит, як засіб переконливого й виразного відображення дійсності, залежить від загального тонового стану та світлотіньових відносин предметів, характеру й кольору освітлення, локальних кольорів предметів і, безумовно, від концепції та емоційного ладу твору. Колористичне бачення – результат усвідомлення природи у сукупності її форм, якостей, фактур, ідейного змісту, відчуття її емоційного й асоціативного строю.

Будь-яка творча робота не є копією природи. Живописець має усвідомити та розкрити сутність явища, найсуттєвіші та найвиразніші моменти його прояву, відчуті власне розуміння, відчуття й бажання відобразити подію у художньому образі. Пошук виразних живописних засобів для створення художнього образу визначається особистими уподобаннями, фаховими вміннями, досвідом митця. Це завжди творчий експеримент, подолання спротиву матеріалів, процес пізнання та самоусвідомлення. Закономірності колористичних поєднань у живопису – це перероблені творчою свідомістю художника певні закономірності об'єктивної дійсності. Колірна гармонія, колорит, контрасти, що існують насправді, художник по своєму сприймає, узагальнює, інтерпретує відповідно до творчого задуму, а іноді й значно трансформує, переосмислює.

Колорит живописного етюдів визначають:

- витриманість пропорційних натурі кольорових відношень з врахуванням загального тонового та кольорового стану освітленості;
- багатство різноманітних рефлексів кольорово-повітряного та предметного середовища;
- контрастність взаємодії теплих та холодних відтінків;
- вплив кольору освітлення, який об'єднує кольори природи, робить їх підпорядкованими один одному.

Колорит відбиває як загальний художній напрям творчості, так і особистість митця, його душевний стан. Можливо вирізнити особливості колориту різних стилів, художніх напрямків і окремих митців.

Відомі типології колориту:

а) за принципом освітлення:

- колорит із чітко виявленими світлотіньовими відносинами й визначеністю витоку світла,
- колорит із вираженими відносинами локальних кольорів і рівномірним розподілом освітлення;

б) за принципом кольорового контрасту:

– витончений колорит з тоновими градаціями й кольоровими нюансами;

– яскравий, декоративний колорит із чітко визначеними колірними гармоніями);

в) за принципом технології:

– колорит, обумовлений оптичним змішуванням майже чистих кольорів;

– колорит, обумовлений традиційним змішуванням кольорів;

г) за семантичним принципом:

– знаковий (застосування колірних алегорій);

– метафорично-асоціативний (застосування колірних психофізіологічних асоціацій);

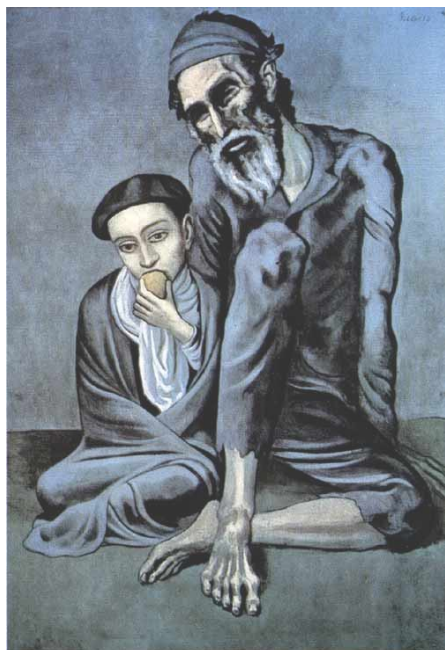
– символічні (застосування символіки кольорів).

Система гармонійних кольорових сполучень є основою колориту. Кращі живописні твори мають виразний емоційний колорит, який є основним засобом розкриття сенсу (рис. 2.24). Колірна символіка пов'язана як з проблемою психологічного впливу кольору, так і з його систематикою. Людський мозок сприймає гаму кольорів, кожний з яких впливає на психологічний стан людини. Кольори впливають не лише на настрій людини, а й на діяльність її внутрішніх органів.

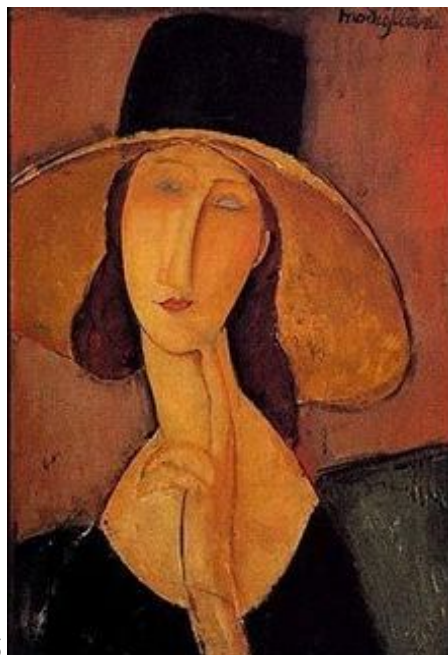
Символи поділяються на три групи: асоціативну, асоціативно-кодovu, кодovu. Асоціативна група включає найпоширеніші й найдавніші архетипічні позначення, які виявляються у більшості культур: білий – Світло, Срібло; чорний – Морок, Земля; жовтий – Сонце, Золото; синій – Небо, Повітря; червоний – Вогонь, Кров; зелений – Природа, Рослинність.

Асоціативно-кодovі позначення: білий – Духовність, Чистота, Невинність, Ясність; чорний – Поглинання, Матеріальність, Безпросвітність, Важкість; жовтий – Сяйво, Легкість, Динамізм, Радість, Близькість; синій – Глибина, Нескінченність, Холод, Безпристрасність; червоний – Активність,

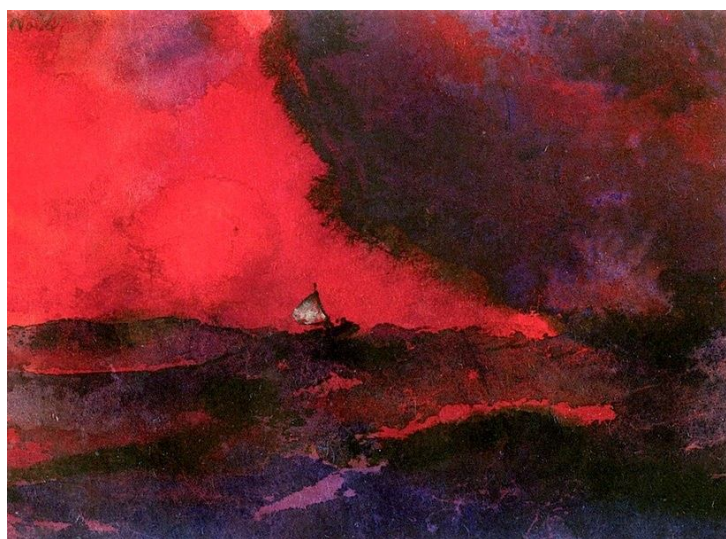
насилля, Збудженість, Пристрасність; зелений – Спокій, Безпека, Статичність, Благотворність.



а



б



в

Рисунок 2.24 – Колорит у живописі:

а – П. Пікассо, «Старий і хлопчик», 1902;

б – А. Модільяні. «Портрет Ж. Еб'ютерн у великому капелюсі», 1918;

в – Е. Нольде, «Червоне вечірнє небо», 1915

Кодова група символів найбільш умовна. Колір не має подібності з позначеним об'єктом – поняттям і може пов'язуватись з додатковим змістом, наприклад: жовтий – Багатство, Заздрість, Ревнощі, Підступність, Зрада, Розлука, Душевна неврівноваженість; синій – Релігійність, Мудрість; червоний – Демократія, Зло; зелений – Безпосередність, Тоска.

У першій і другій групах символіка кольору асоціативно пов'язана з різними предметами та явищами дійсності й тому в багатьох культурах подібна. Розбіжності виявляються і посилюються залежно від регіонального використання. Також існує і міжнародна колірна геральдична символіка, як знакова система, яка суворо дотримується в гербах і прапорах держав. У сучасній міжнародній геральдичній мові маємо таку інтерпретацію: білий – Срібло, Чистота, Правдивість, Європа, Християнство; жовтий – Золото, Багатство, Смівість, Азія, Буддизм; червоний – Сила, Демократія, Революційність, Америка; зелений – Родючість, Розквіт, Юність, Австралія, Іслам; блакитний – Невинність, Миролюбність; синій – Мудрість, Володіння морем; фіолетовий – Печаль, Лихо; чорний – Траур, Смерть, Африка. В олімпійській символіці кольору кілець є символами п'яти континентів: синій – Америка; червоний – Азія; чорний – Європа; жовтий – Африка; зелений – Австралія. Символіка кольору у живописному творі залежить від композиційної структури складників художнього образу

Запитання та завдання для самоперевірки

1. Дайте загальну характеристику кольорового спектра.
2. Поясніть, що таке ахроматичні та хроматичні, теплі й холодні кольори.
3. Що вам відомо про просторові властивості кольорів та їх систематизацію?
4. Охарактеризуйте з прикладами тональні й кольорові контрасти.
5. Як досягається контрастна гармонія художнього твору?
6. Які способи змішування фарб та в чому їх особливість?
7. Яка психофізіологічна дія кольорів на людину?
8. Дайте визначення терміна «колорит»?
9. Дайте загальну характеристику гармонійних поєднань кольорів.
10. Створіть декоративний ескіз завдяки поєднанню унітарних кольорів (із затемненням та висвітленням).

11. Створіть декоративний ескіз за допомогою споріднених кольорів.
12. Створіть декоративний ескіз на основі споріднено-контрастних кольорів (на вибір).
13. Створіть декоративний ескіз, за допомогою контрастних гам вторинних кольорів.
14. Створіть декоративний ескіз на основі протиставлення мажорних та мінорних гам (на вибір).

РОЗДІЛ 3 ТЕХНОЛОГІЇ, ТЕХНІКИ Й МЕТОДИ ЖИВОПISY

Технології живопису засновані на механічному та оптичному змішуванні кольорів для створення кольорових гармоній.

Механічне змішування кольорів є традиційним у художній практиці й має враховувати взаємозалежності кольорових сполучень. Так, основні кольори: жовтий, червоний, синій неможливо отримати при змішуванні інших фарб. Похідні кольори отримують при змішуванні основних: жовтий і червоний – оранжевий; синій і червоний – фіолетовий; жовтий і синій – зелений.

Щоб отримати насичені кольори: фіолетовий – змішати холодний червоний (кадмій, краплак) і теплий синій (ультрамарин); яскравий зелений – змішати холодний жовтий (лимонний) і холодний синій (берлінська лазур, бірюзова); оранжевий – взяти теплий жовтий і теплий червоний.

Кольори, розташовані навпроти в кольоровому крузі, утворюють пари протилежних, контрастних кольорів (жовтий – фіолетовий, оранжевий – синій, червоний – зелений) та доповнюють (підсилюють) один одного; а кольори, що стоять поряд, є подібними, спорідненими.

Оптичне змішування кольорів (метод пуантелізму) засноване на тому, що невеликі крапки, штрихи або смужки, нанесені на поверхню, з певної відстані здаються однотонними, а різні кольори зливаються в один колір. Це спосіб створення кольорової гармонії, заснований на трьох закономірностях:

- до будь-якого хроматичного кольору можна підібрати другий хроматичний колір, який при оптичному змішуванні з першим у певному кількісному відношенні дає ахроматичний колір. Такі пари кольорів називають додатковими кольорами;

- оптичне змішування не додаткових кольорів сприймається як проміжний кольоровий тон (жовтий з червоним дорівнює оранжевому);

- кольори, які сприймаються однаково, в оптичному змішуванні дають однакові результати.

Лесування, як різновид оптичного змішування кольорів, є нашаруванням прозорого шару фарби на вже існуючі, сухі, що створює витончені кольорові нюанси.

3.1 Акварельний живопис

Акварель – водяні фарби. Завдяки тонкому розтиранню пігменту акварельні фарби набувають прозорості. Білий папір просвічує крізь тонкий шар фарби й висвітлює акварельний колір зсередини, що надає акварелі надзвичайної легкості та звучності. Оскільки будь-який дотик пензля до паперу залишає помітний слід, рисунок в акварелі є невід’ємною частиною роботи. Важливими якостями акварелі є прозорість і м’якість. Через свою прозорість акварель не дає дуже інтенсивного кольору, особливо порівняно з гуашшю, або олійними фарбами. Тональні можливості акварелі теж не значні. Однак, поєднуючи кольори акварелі, можна домогтися, щоб вона передавала враження того кольору та тону, який ми бачимо у природі.

Акварель дає можливість покривати досить великі площини. Зручний розмір акварельної роботи – половина чи чверть стандартного аркуша паперу. Обирати потрібно папір, який не псується гумкою, але добре вбирає фарбу. Це шорсткий папір ватман, деякі сорти креслярського паперу, спеціальний папір під акварель Малюнок та композиція роботи мають бути точними. Усі тіні, півтони, рефлекси та інші подробиці кольору відтворюються вже аквареллю.

Виконання етюдів акварельними фарбами передбачає застосування основних технік акварельного живопису:

- одношарового письма за один сеанс по вологій поверхні паперу («*алла-прима*»). Застосовують для виконання короткострокових етюдів як засіб відображення неупередженого, емоційного сприйняття природи;
- одношарового письма по сухій поверхні паперу. Застосовують переважно у декоративному живописі та ілюстраціях;

–багатошарового письма по сухій поверхні паперу («лесування»). Доцільна в академічних і тривалих творчих роботах. Метод «лесувань» – це метод багатошарового живопису, заснований на використанні прозорості і оптичних ефектах збагачення колірних відтінків через нанесення одного прозорого шару на інші. Головний принцип лесування – заливки від значних до невеликих уточнювальних силуетів фарбою з урахуванням колірної гармонії. Кожне лесування затемнює колір, тому потрібно робити це обережно.

Зазвичай художники застосовують ці методи залежно від цілей роботи, але в навчальних цілях корисно опанувати їх окремо.

Живопис по вологому заснований на властивості акварелі розчинятися у воді та повільно перетікати та змішуватись між собою. Перед початком роботи аркуш паперу з готовим малюнком змочують водою. На папері, вологість якого постійно підтримується, починають швидко писати. Живопис по вологому дає можливість передати невловимі переходи, ніжність і гармонійність колірних поєднань. Роботу зручніше починати зверху, попередньо визначивши основні відносини за тоном та кольором. Поки накладений колір не висох, поруч із ним накладається інший, який може частково змішуватись із сусіднім. Уточнення та збагачення кольору вносяться ще в сирий барвистий шар. Потрібні кольори можна підібрати на палітрі або безпосередньо на папері. Закінчують етюд вже на сухому папері.

Акварель по вологому має свої труднощі. Фарба легко розтікається, запливає за силуети малюнка, але у такому разі частину фарби, що розпливлася, можна зняти напівсухим пензлем, контури можна поправити сусіднім кольором або залишити, якщо це піде на користь та придасть роботі своєрідність, жвавність, безпосередність. Тривалість зволоження паперу залежить від кута нахилу зображальної поверхні. Тому потрібно знайти такий нахил аркуша паперу, щоб вода, що стікала, не заважала процесу роботи, а, навпаки, допомагала (приблизно 30 градусів). Усю воду, що стекла вниз, швидко підхоплюють пензлем і видаляють. Особливо важливо стежити під час роботи, щоб папір не був дуже сирым. Дуже сирий папір не сприймає фарби. Для цього

в процесі роботи особливо сирі місця малюнка потрібно часом підсушувати, а роботу продовжувати на інших місцях листа. Допущені помилки можливо виправити змивши водою, але корисно розуміти, що не губка або пензлик змиває фарбу, а вода, тому намагатися не терти папір, а більше його змочувати й частіше знімати пензлем або губкою надлишки води.



а



б

Рисунок 3.1 – Акварелі В. Коробейникова:
а — «Натюрморт із квітами», б — «Натура» 2012

Живопис по сухому (метод лесувань) – протилежний спосіб роботи аквареллю. Робота ведеться на сухому аркуші паперу, а змочуються лише ті місця, де торкається пензель. Пишуть не дуже мокрим пензлем, оскільки сильно змочена пляма на сухому папері після висихання дає «кромку» і посилює графічність. Колір потрібно намагатися брати відразу майже на всю силу, тому що, навіть лесуючи, ми позбавляємо акварель прозорості. Змиваючи невдалі місця, ми маємо можливість лесування відновити колір того чи іншого місця в роботі. Часто до акварелі додають білила для уточнення кольору або для щільності листа. Але цей спосіб роботи споріднений гуаші, і його бажано застосовувати тільки при роботі гуашню.

Працюючи методом лесувань, доцільно дотримуватися таких правил. Спочатку краще прокладати теплі та інтенсивні тони, а потім холодні та малонасичені. Теплий тон у першій прописці (колірному підмальовку) впливає на гармонію фарб у закінченій роботі. Малонасиченими та холодними кольорами доцільно писати на кінцевих стадіях роботи й переважно у верхніх фарбових шарах. Зазвичай це робиться для збагачення чи зменшення насиченості перших прописок. Покладені спочатку, вони затемнюють основу (папір) і подальші лесування виглядають тьмяними, брудними.

Перші прописки потрібно починати з прозорих лесувальних фарб. Вони краще просвічують, міцніше з'єднуються з папером і менше розмиваються при подальших накладаннях фарби. Великозернисті (непрозорі) фарби, які не допускають багаторазових подальших покриттів, потрібно наносити наостанок. Барвистий шар в акварелі, побудований від найпрозоріших до менш прозорих фарб, міцніший, цікавіший за фактурою.

Послідовність прокладання фарб залежить від тонових та колірних відносин предметів натурної постановки. Найтемніші та найнасиченіші за кольором відтінки прокладаються найперше. При цьому роботу краще починати з найбільших кольорових плям постановки, що мають значення для загального ладу етюдів. Спочатку фарби прокладаються хоч і дещо слабкими за тоном і кольором, але вірними стосовно один одного. Однак, щоб колір не

втратив своєї інтенсивності, фарби не можна закладати дуже блідими. Одне місце етюд бажано перекривати фарбою не більше трьох разів. Від багаторазового розмочування папір стає пухким, поглинає світлові промені, а акварель втрачає прозорість кольору, етюд виходить блідим, невиразним, із грубими помилками в тоні. Повторне посилення тонових і колірних відносин здійснюється лише по просохлій фарбі. Наступні прокладки (прописки) зазвичай передбачають ліплення об'ємної форми, визначення напівтонів, найгустіших тіней, рефлексів, передачі деталей, приведення зображення до цілісності та єдності.

Відомі декілька підходів до застосування методу лесувань. Кожен з них має переваги та недоліки. Ведення роботи від світлого до темного тону дозволяє виправляти недоліки й точніше відобразити світлотіньові відносини, але може привести до затемненого загального тону всієї роботи. Метод роботи від темного до світлого обмежує можливості виправлень, але дозволяє точніше витримати узагальнені тонові відносини і загальний тоновий стан етюд.

Метод – від світлого тону до темного (відмивка) має давню історію та ґрунтується на принципі «за ступенем світлоти», коли перша прописка кольором загального рефлексу освітлення (визначає колорит майбутнього етюд) збагачується відтінками півтонів і тонів світлотіні. Цей спосіб виявився технологічним, вже на перших стадіях роботи він дає можливість отримати алгоритм всього колористичного рішення майбутньої роботи. Тому ще до сорокових років XIX століття ця технологія завоювала усі академії та художні школи Європи й отримала назву «метод Гіртіна». Гіртін сміливо робив розмивання, найпростішого підмальовка, зробленого прозорою жовто-жовтогарячою фарбою, використовуючи при цьому «земляні» тони. Загальний підмальовок поєднував та ускладнював відтінки й визначав колорит роботи (рис. 3.2).

Метод Томаса Гіртіна широко застосовували для виконання мініатюрних портретів, сюжетних сцен і інтер'єрів.



Рисунок 3.2 – Гіртін Т., «Пейзаж у передмісті Бромлі» (етапи роботи)

На лист акварельного, добре проклеєного паперу з невеликою зернистістю твердим олівцем наносили малюнок. Потім на предмет зображення наносили загальний колірний тон освітлених ділянок, за винятком відблисків і дуже світлих плям. Після висихання першого шару послідовно наносили наступні шари-заливки, починаючи зі світлих півтонів і закінчуючи найтемнішими ділянками, власними й падаючими тінями. Краї окремих шарів – заливок не розмивали. Отже, зображення доводилося до неповного ступеня закінченості, коли ще можна нанести приблизно 1-2 шари. Після цього гострим кінчиком тонкого пензля на поверхню просохлого зображення наносили штриховий шар акварелі, аналогічний олівцевому або першому малюнку. Цей шар пом'якшував різкі краї окремих заливок, моделював форму, доводив зображення до закінченого стану за світлом та кольоровою насиченістю та створював відчуття матеріальності зображуваного.

Метод К. Брюллова відрізнявся обмеженням палітри підмальовку синьою та чорною фарбами. Наступні прописки велися від світлого до темного за допомогою вохри жовтої та вохри червоної. При цьому жовта фарба,

перекриваючи синю, дає зелені відтінки, червона – фіолетові, жовта та червона – помаранчеві, а разом усі дають коричневі відтінки. На ділянках, де немає синього кольору, жовтий та червоний набувають насиченості. На завершальному етапі вносилися тональні акценти (з невеликою кількістю чорного кольору), незначні виправлення у вигляді легких розмивок (рис 3.3).



Рисунок 3.3 – Акварелі К. Брюлова: а – «Портрет Г. Н. і В. А. Оленіних», 1827,
б – «Портрет О. Ферзен на віслюку», 1835

Метод М. Врубеля полягав у тому, що перша прописка виявляла локальні кольори та загальні відношення, але мала півтонову світлоту й насиченість (рис. 3.4). Білими залишались відблиски і найбільш освітлені місця. Потім, по-сухому на повну силу локального кольору наносилися заливки, які створювали характерну колірну мозаїку. Отже, переходячи від більших заливок до менших, моделювалася спочатку межова зона світлотіні, а потім і об'єм предметів. На завершення робота складалася як би з граней по-різному розташованих у просторі. Для узагальнення й надання роботі цілісності деякі границі та різкі

краї пом'якшувалися, розмивалися. Іноді для уточнення та збагачення образу застосовувалися невеликі точки і штрихи.



Рисунок 3.4 – Акварелі М. Врубеля: а, – «Натюрморт»,
б – «Портрет М. І. Забелли-Врубель», 1904; в – «Натюрморт»,

Метод П. Сезанна включав білий колір паперу в композицію, поєднуючи його з легкими та вібруючими плямами кольору, що посилювало рівень умовності та декоративності. В акварельних етюдах Сезанна скупими засобами позначені лише головні ритмічні членування картинної площини за вертикаллю та горизонталлю, а також намічені зони розподілу основних контрастів. Чистий папір передавав характер освітленості природи й вібрацію кольорово-повітряного середовища.

Одні етюди написані двома кольорами: синьо-попелястими та вохрою червоною. В інших він трохи розширює свою палітру до трьох кольорів – зеленого, вохри, червоного й жовтого, залишаючи як основу синьо-попелястий колір. В останні роки П. Сезанн застосовував лесування, використовуючи при цьому основні кольори – синій, червоний, зелений та жовтий, домішуючи до них у невеликій кількості чорний колір, за допомогою якого робив незначні штрихові акценти поверх мазків. Але він ніколи механічно не змішував основні кольори між собою, прагнучи зберегти їх насиченість і прозорість (рис. 3.5).



Рисунок 3.5 – Акварелі П. Сезанна: а – «Автопортрет», 1896; б – «У лісі», 1900;
в – «Зелений глечик», 1887

Вільний рисунок графітним олівцем середньої м'якості не виправлявся, що доповнювало колірний шар деякою грою ліній. Синім кольором за формою предмета наносилися невеликі прозорі мазки. Об'єм створювався методом лесування іншими кольорами. Важливо, що перехід від світліших тонів до темніших був поступовим, а до чистих кольорів у невеликій кількості додавався чорний колір. Лесування не перекривало попередні колірної плями повністю, що створювало особливе колірне звучання. Наприкінці робились акценти з використанням чорного кольору.

Метод А. Фонвізіна у тому, що художник наносив рисунок на папір тоненьким кінчиком пензля. Потім широко прописував основні кольорові відношення, відразу додаючи інші кольори для отримання необхідного складного тону. Тобто фарби змішувалися на самій роботі, що створювало живописні ефекти та зберігало насиченість кольорових тонів. Подекуди художник вносив колірні акценти на висохлій поверхні попереднього шару, часом зовсім незначні, майже крапки, щоб підкреслити форму або кольорову пляму. У портретах акцентував очі й губи (рис. 3.6).



Рисунок 3.6 – Акварелі А.Фонвізіна: а – «Квіти», б – «Портрет хлопчика»

У пізніх роботах майстер застосовував розмивку та лесування, але ці прийоми не впливають на загальне враження від його акварелей, які зберігають дивовижну свіжість, прозорість та світлоносність.

Ілюстративно-декоративний метод заснований на одноразовому нанесенні акварельного барвистого шару на певну ділянку зображення зі строго позначеними межами. Усі кольорові відтінки на визначеній ділянці мають плавно перетікати один в інший. Такі роботи виконуються на основі зібраного етюдного матеріалу з натури з попереднім олівцевим ескізом у натуральну величину. На ескізі чітко позначаються всі майбутні колірні ділянки, які визначають характер композиційної побудови зображення.

Насиченим барвистим шаром, уводячи в нього послідовно всі необхідні відтінки кольорів, покривають промальовану по контуру ділянку зображення. Вона має зберегти насиченість, ефекти перетікання колірних тонів, тому вторинні нанесення фарби або виправлення не бажані. Після того, як прописана ділянка повністю просохне, прописується інша і так далі до повного завершення роботи. Таке зображення добре сприймається декоративним силуетом на тлі білого паперу. Але, за бажанням, можна ввести колірний фон – як темний, так і світлий.

Ілюстративно-декоративний спосіб можна назвати сучасним. Окремі його прийоми, однак, застосовували в ілюстраціях В. Васнецов та І. Білібін, В. Конашевич, М. Лейс (рис. 3.7).



Рисунок 3.7 – Акварелі: В. Конашевич: а – «Букет», 1930–ті; Малле Лейс, «Літо», 1973

Декоративний *метод О. Маке* заснований на спробі передати кольорову напруженість. В акварелі використано поєднання прозорих та щільних колірних зон для створення ефекту чергування зон яскравого світла та тіні (рис. 3.8). На початку ХХ століття нова декоративна якість акварелі, відкривається разом з абстрактним мистецтвом. Модульованість і складність абстрактної акварельної плями, гра фактур, набувають цінності у безпредметному мистецтві.

Поєднання спонтанної колірної плями та мальовничої лінії становить основу *методу Е. Нольде*. Вільний перехід кольору з однієї форми на іншу створює враження «сплавленості» та єдності колориту, в якому звучать яскраві та контрастні відтінки.



Рисунок 3.8 – Декоративні акварелі:
а – Маке О. «Жінка у жовтому жакеті», б – Ньоде Е.

Метод – від темного тону до світлого. На зволожений лист паперу у тінювих частинах предметів, починаючи з світлотіньової межі (де тінювий тон найбільш виражений) наноситься тональна прокладка. Вона перекриває тінюві рефлекси та м'яко поєднує переходи напівтонів. Необхідно відразу якомога точніше але не у повну силу тону, передати різницю тіней (власних і падаючих) від найтемнішої до найсвітлішої. Бажано врахувати віддаленість предметів від витоку світла. У наближеному до світла предметі світлотіньові відносини більш контрастні. Контраст досягається окремими (без перетікань) заливками по сухому, тоді як м'які тінюві переходи виконуються заливками по зволоженій поверхні.

Потім прокривається фон середнім прозорим тоном. Освітлені частини предметів залишаються білими. У такий спосіб після першої тональної прописки, виявляються основні світлотіньові відношення між предметами та фоном.

На наступному етапі методом порівняння уточнюється сила локального тону кожного предмета. Для цього наносимо фарбу не лише на тінюві, а й на освітлені частини предметів, залишаючи білими лише відблиски. На предметах необхідно відзначити основні світлотіньові зони (світловий та тінювий напівтони, відблиск, світлотіньовий перехід і рефлекс).

Після визначення основних тональних відношень розпочинають точну та обережну розробку освітлених частин і уточнення тіньових. Завершальний етап роботи передбачає узагальнення й приведення роботи до цілісної єдності, тобто загального тонового звучання гармонійної системи тонів і контрастів живописного етюдю. Цей метод зручний у роботі з пастозними, кроючими фарбами, тому застосовується в живописних етюдях гуашшю та акрилом.

3.2 Живопис гуашшю

Гуаш – французький термін, що позначає образотворчу техніку, близьку до темпері, яка була відома ще у IV і V століттях у Персії, Китаї, Індії та особливо Японії. Як і акварель, гуаш розчиняється у воді, наноситься тими самими типами пензликів на такий самий папір, але вона непрозора, і зафарбовану поверхню можна багато разів переписувати в інший колір. Техніка гуаші дозволяє вносити поправки та виправлення, допускається багатошаровість письма, застосування білила у сумішах фарб, але варто пам'ятати, що фарби гуаші при висиханні сильно висвітлюються. Білила й чорна фарба гуаші використовуються у графічних замальовках. Кольори гуаші жирні та непрозорі, і це дає можливість накладати світлі тони поверх темних. Але розчинені у воді вони можуть продукувати ефект, близький до акварелі. Гуаш висихає досить швидко, і в міру висихання колір набуває менш насиченого й більш матового відтінку. Професійні художники застосовують гуаш у живописі натюрмортів і пейзажів, а також при виробництві листівок, рекламних матеріалів та стінного розпису.

Гуаш у банках висихає швидше, ніж у тюбиках, тому художники віддають перевагу тюбикам. Малюють гуашшю на папері (нещільному), картоні, полотні. Працюють гуашшю щетинними та колонковими кистями. Підготовчий малюнок під гуаш робиться зазвичай чітким, із добре окресленим контуром, так як під шаром гуаші, навіть при тонкій прописці, слабкий контур проглядається погано.

Способи та прийоми роботи гуашшю дуже різноманітні (рис. 3.9). Гуаш дозволяє вести живописний процес тривалий час, переписувати чи змивати невдалі місця, вносити уточнення наприкінці роботи. Барвистий шар, особливо вологий, легко розмивається, дозволяє вписувати один колір і інший, отримувати м'які переходи колірних градацій. Робота по сирому сприяє кращому зчепленню барвистих шарів, що наносяться один на одного, і з'єднанню їх з основою. Тому методи живопису гуашшю схожі на процес роботи аквареллю. Незважаючи на свою пастозність, гуаш легко лягає на папір, дуже податлива, а з білою фарбою дає м'які відтінки ніжних і вишуканих тонів.



Рисунок 3.9 – Гуашеві роботи: а – П. Пікассо П., «Хлопчик з собакою»; б – Спілліарт Л., «Дім у сутінках»

Для загального тонального рішення етюд, як і в акварелі, можна використовувати колір і тон паперу. Потім, якщо це необхідно, тонким шаром щільніше прописати окремі деталі, предмети. Гуаш можна змішувати з аквареллю. Припустимо, перша прописка робиться аквареллю, а завершується етюд гуашшю (рис. 3.10). Або ж, працюючи, наприклад, аквареллю, з тюбиків домішувати на палітрі гуашеві білила (добрий результат при цьому дає

додавання полівінілацетатних темперних, акрилових білил). Гуаш добре поєднується з темперою та акриловими фарбами, які у невеликої кількості роблять гуаш міцнішою.

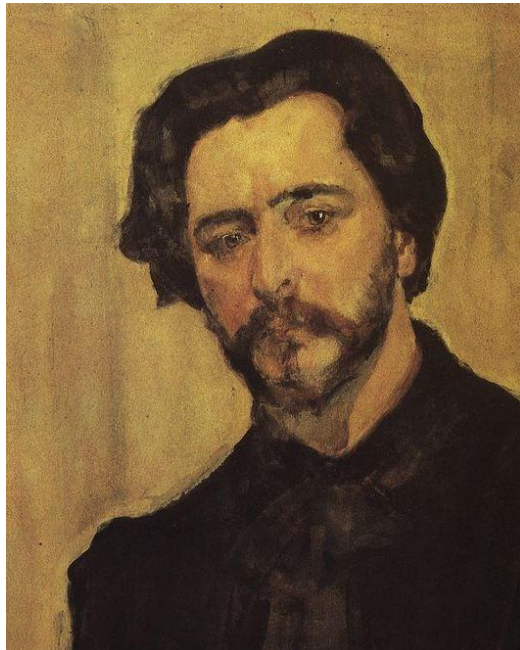


Рисунок 3.10 – В Серов, «Портрет письменника Л. Андрєєва», 1907

Корисно спочатку обмежити свою палітру та працювати в певній колірній гамі (сірих, жовтих, блакитних кольорах, відповідно до натури) а колірні акценти розставляти наприкінці роботи. Починають писати роботу з темних тонів, потім визначають півтони й закінчують з білою фарбою. Виконання живописної роботи традиційно починають з прописки основних колірних та тонових відносин, беручі їх локальними плямами. Пишуть гуашню швидко, поки фарба не висохла, поки вона рухлива, використовуючи різні прийоми. Наносять фарбу, то густим, то розмитим шаром, втирають у сухий папір щетинним пензлем або наносять іншим придуманим способом (їх може бути безліч) і домагаються різноманітної фактури поверхні роботи, а водночас і особливої виразності.

3.3 Живопис акриловими фарбами

Акриловий живопис має можливості акварельного й гуашевого. Переваги акрилових фарб у тому, що вони швидко висихають, можуть наноситися на будь-яку основу, після висихання не утворюють тріщин і досить стійкі до вологи. Висока багатогранність і простота використання робить акриловий живопис найпоширенішою технікою. Завдяки в'язкій акриловій смолі акрилові фарби стійкі до хімічних і фізичних впливів і активно застосовуються у настінному живописі.

Перед початком роботи, для кращої адгезії, щоб з часом фарба не обсіпалася, основу необхідно покрити лаком. Після накладання лакового ґрунту, щоб фарби під час роботи краще лягали, поверхню бажано змочити водою. У малюнку акриловими фарбами кожен живописний шар потрібно належно покривати лаком. Цей технологічний елемент не тільки збереже на довгі роки вашу роботу, але й посилить глибину й легкість твору. Основні кольори можна змішувати звичайним способом, але деякі кольори краще використовувати у вигляді готової фабричної суміші.

Акрилові фарби розводяться водою, але вода зменшує насиченість кольору, забирає яскравість, частково руйнує структуру фарб. Тому для роботи у техніці *лесувань* (або для розпису тканин) застосовуються спеціальні розчинники для акрилу. Зазвичай художник у воді миє то зволожує пензель, а фарбу, за потребою, розводить розчинником (існують спеціальні палітри з кришками для запобігання висихання акрилових фарб). Розріджувач зменшує в'язкість і насиченість фарб без втрати яскравості, уповільнює швидкість їх висихання та надає легкості у багат шаровій роботі.

Однією з переваг акрилу є можливість створювати фактурний колірний мазок і працювати в *техніці об'ємного пастозного живопису*. Окрім шорстких пензлів і щіток для цього застосовують мастихіни різної форми. Для збільшення об'єму фарби змішують зі спеціальними пастами й гелями на акриловій основі. Гелі додають необхідної гнучкості, блиску або матовості

залежно від вашого вибору. При роботі з пастами потрібно враховувати те, що паста білого кольору діє як білила та поглинає насиченість кольору. Тому в окремих випадках спочатку роблять об'єм, а вже потім розписують його фарбами.

Очищати інструменти після роботи з акрилом краще відразу водою. Перед зберіганням мийте пензелі в рідкому мильі, воно склеїть ворсинки, щоб ті не стирчали в різні боки.

Запитання для самоперевірки

1. Назвіть основні техніки акварельного живопису.
2. У чому особливість техніки лесувань?
3. Чим характеризується метод К. Брюлова?
4. Які особливості методу П. Сезанна?
5. У чому особливість роботи гуашшю?
6. У чому особливість роботи акриловими фарбами?

РОЗДІЛ 4 МЕТОДИКА ВИКОНАННЯ ЖИВОПИСНОГО ЕТЮДУ

4.1 Живопис натюрморту

Завдання першого модуля спрямовані на набуття фахових знань, умінь та навичок реалістичного зображення з натури форми, забарвлення предметів та проявів оточуючої дійсності. Студент має навчитись виявляти та передавати конструкцію, матеріальність, характерні особливості предметів, відобразити їх у пропорційних і перспективних відношеннях, завершувати етюд досягнувши кольорової єдності й цілності. Усі ці якості на початковому етапі можна розвинути виконуючи етюди навчальних натюрмортів.

Гризайль – це одноколірний або монохромний живопис. Перехідна ланка між малюнком і живописом. Завдання в техніці «гризайль» передбачають відпрацювання поняття тону у живописі, який неподільно пов'язаний з конструкцією та кольором. Початківці, як правило, захоплюються пошуком кольору окремих предметів, забувши про світлотіньові й тональні характеристики кольору в натюрморті.

Виконувати завдання можна акварельними та гуашевими фарбами. Перед виконанням живописного етюду корисно виконати вправи для набуття технічних навичок роботи з акварельними або гуашевими фарбами. Виконання вправ можливо винести на самостійне опрацювання. Зміст вправ наведений у кінці підрозділу.

4.1.1 Етюди натюрмортів у техніці «гризайль»

Виконання завдання в техніці акварельного живопису передуює підготовчий рисунок на натягнутому на планшеті акварельному папері. Також потрібен розчин темно-коричневої (сепія, марс коричневий, умбра натуральна) або чорної акварельної фарби середньої консистенції (враховують висвітлення

фарби при висиханні). Розчин має відстоятися 5–7 хвилин, після чого його переливають в іншу ємкість, звільняючи від осаду.

Виконання натюрморту в техніці «гризайль» необхідно розпочинати з ретельного аналізу загального тонового ладу всієї постановки, який залежить від умов освітлення, оточуючого середовища й самих предметів, як складників цілісного образу. Яскраве, наближене освітлення зумовлює контрастні світлотіньові відношення, тоді як рівномірне спокійне освітлення робить тональні відносини нюансованими. Бажано передати всі світлотіньові характеристики предметів по стосовно один одного та фону.

Застосування методів порівняння та аналізу дозволяє усвідомлено розпочати роботу на папері. На першому етапі необхідно скомпонувати зображення, виявити пропорційні, формальні та перспективні характеристики предметів натюрморту, враховуючи їх положення відносно лінії горизонту й точки зору. Подальша робота залежить від техніки та методу виконання живописного етюд.

Застосування методу відмивання передбачає покриття зображення слабим розчином акварельної фарби, минаючи найсвітліші ділянки. Після просихання паперу, вдруге прокривають зображення тим самим розчином акварелі, залишаючи ділянки, які вже набули необхідного тону. Наступне перекриття наносять на темніші ділянки зображення, домагаючись подальшого посилення тону та світлотіньових градацій предметів натюрморту. Метод класичного відмивання припускає багаторазове перекриття зображення тим самим розчином акварелі (рис. 4.1).

Виконання гризайлі в техніці *одношарового* або обмеженого за кількістю колірних шарів письма потребує точної, безпомилкової передачі світлотіньових відносин і, відповідно вмінь порівняння тонів та роботи з палітрою. Для набуття цих вмінь корисно написати невеликий попередній пошуковий етюд, у якому визначити основні тональні відносини, контрасти, просторові плани предметів зображення. Виконувати етюд можна як від світлого до темного, так

і навпаки, від темного до світлого, застосовуючи метод порівнянь для визначення загального тону (рис. 4.2).

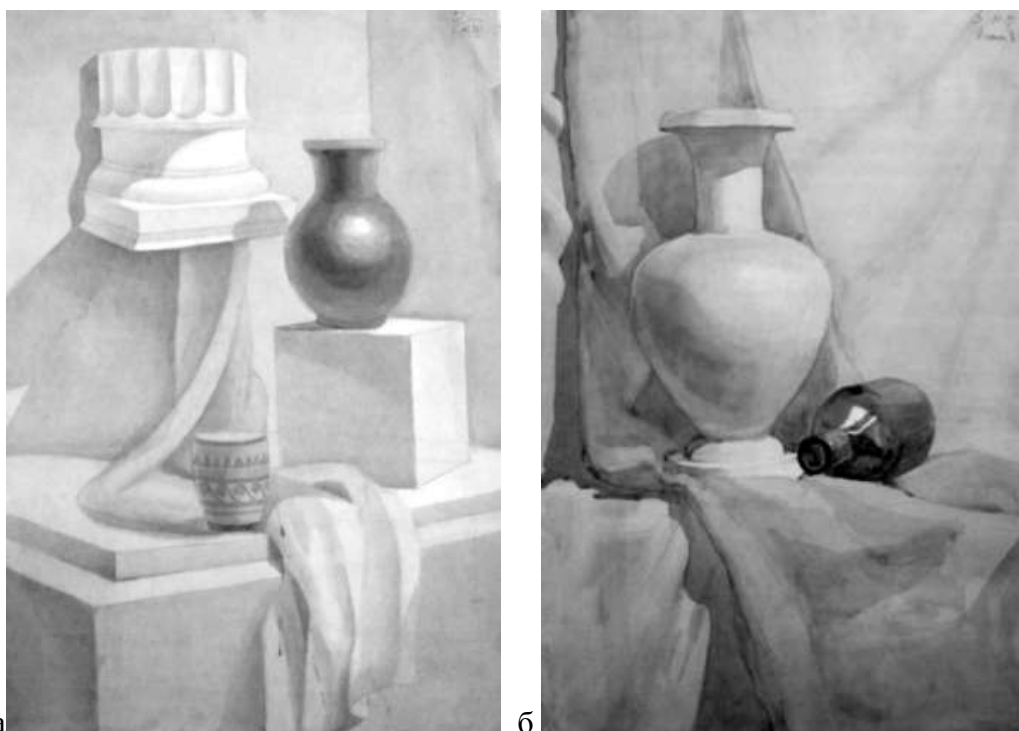


Рисунок 4.1 – Відмивка: а-в – Роботи студентів 1 курсу



Рисунок 4.2 – Гризайль: Роботи студентів 1 курсу

Другий етап спрямований на виявлення об'ємної форми предметів через відображення основних компонентів світлотіньової градації – відблиску (якщо такий є), світлового й тіньового напівтону, тіні й рефлексів. Увагу потрібно приділити особливостям світлотіньової межі на різних предметах, яка створює найяскравіше враження про характер їх форми, тону й фактури. Коли загальний

тон предметів і фону знайдені, можна переходити до детальної світлотіньової розробки кожного предмета в межах вже знайденої загальної тональності.

Щоб передати просторові характеристики натюрморту, потрібно застосувати ефекти повітряної перспективи та використовувати засоби контурного й тонового контрасту. Відомо, що на відстані світлі тони втрачають яскравість, а темні – силу тону. Предмети переднього плану чіткіші, збагачені деталями, текстурою, рефlekсами. Усвідомлений підхід до узагальнення та деталізації форм в різних планах зображення сприяє переконливій передачі простору й особливостей навколишнього середовища.

Для відображення матеріальності потрібно звернути увагу на характер рефлексів. Чим щільніша поверхня предмета, тим більше прояв рефлексів. На металевих, дзеркальних, скляних предметах ми сприймаємо найяскравіші та найбільш контрастні рефлекси, особливо, якщо вони мають світлий колір. Темні й шорсткі поверхні більше поглинають світло й не мають виражених рефлексів. Точне відображення тону та контрастів рефлексів дозволить передати матеріальність предметів.

Третій етап роботи над натюрмортом спрямований на узагальнення всієї роботи та створення виразного художнього образу. Виконати поставлені завдання допомагає класичний метод порівнянь елементів зображення між собою для створення цілісного й гармонійного живописного етюд.

У навчальних цілях використовують метод камертонів, який полягає у визначенні тону найсвітлішого й найтемнішого у постановці (відносно до умовно білого й чорного) і порівняння з ними усіх інших елементів майбутнього зображення. Порівнюють не тільки тіні з тінями, напівтони з напівтонами, але й світлі місця між собою. Таке перехресне порівняння дозволяє створити гармонійне й цілісне зображення.

Отже, весь процес роботи в техніці гризайль передбачає: дослідження предмету зображення; рисунок основних форм; опрацювання найсвітліших тонів (у техніці акварельного живопису) або тонів середньої та темної інтенсивності (в техніці гуашю); акцентування найтемніших або найсвітліших

місце (залежно від обраного вами матеріалу); уточнення та узагальнення тонів за необхідності. В акварельному етюді ми рухаємося від світлих до темних тонів. Працюючи гуашевими фарбами, виділяємо найсвітліші ділянки наприкінці.

Виконання етюдів гуашшю передбачає використання означених вище методів та послідовності ведення роботи. Але сама технологія спрямовує на більш умовне та декоративне вирішення натюрморту (рис. 4.3). Значну роль відіграє загальний тоновий лад і гармонійне врівноваження основних тонових силуетів зображення. Увагу варто приділити ритмічній організації тонових плям і силуетних контрастів.



Рисунок 4.3 – Роботи студентів 1 курсу

Завдання дозволяє поступово набути навичок узагальнення та стилізації реалістичної форми предметів і перейти до виконання складніших композиційних завдань (рис. 4.4).



Рисунок 4.4 – Роботи студентів 1 курсу

Корисним буде завдання, спрямоване на впровадження в ахроматичний або мохромний етюд акцентного кольору (рис. 4.5).



Рисунок 4.5 – Роботи студентки 1 курсу

Це дозволяє сформувати вміння сприймати тональність кольору відповідно до тональних відношень етюду

4.1.2 Кольорові етюди натюрмортів у різних умовах освітлення.

Теплохолодність

Завдання другого змістовного модуля спрямовані на з'ясування залежності загального тонового та кольорового стану натури стосовно холодного й теплого (кольорового) освітлення. Корисним для навчання буде виконання натюрмортів у теплій і холодній колірній гамі із застосуванням кольорових фільтрів для освітлення.

Вимоги та поради до виконання цих завдань аналогічні першому, але особливість у тому, що окрім світлотіньових характеристик, потрібно відобразити ще й гармонійну систему кольорових тонів натюрморту. Успішне виконання завдання ґрунтується на знаннях щодо властивостей кольору й закономірностей створення колірних гармоній та колориту в живописному творі.

Перед виконанням завдань доцільно виконати вправи щодо технічного оволодіння навичками отримання кольорових відтінків методами лесування, механічного та оптичного змішування. Виконання вправ можливо винести на самостійне опрацювання.

Етюд натюрморту в умовах природного (холодного) освітлення. В умовах природного рівномірного освітлення предмети краще виявляють свій локальний колірний тон, основні світлотіньові градації, фактуру, тому розпочинати навчання потрібно саме з таких натюрмортів. Природне освітлення у приміщенні має холодні відтінки, тому за законами теплохолодності, тіні сприймаються теплими й отримують відтінок за принципом додатковості до кольору світла та локального кольору предмета. Уточнення відтінку тіней збагачує колорит і виявляє загальний колірний стан навколишнього середовища.

Характер освітлення впливає на сприйняття насиченості кольорового тону предметів. Так, холодне освітлення посилює насиченість холодних кольорів в освітлених місцях і навпаки змушує їх у тіні втрачати силу

кольорового тону. Теплі кольори, навпаки, тьмяніють на світу й посилюються в тіньових місцях. Локальний кольоровий тон предметів, його насиченість найкраще виявляється на межі світлотіньового переходу.

Акварельний живопис передбачає наявність досвіду отримання відтінків методом лесувань і уважне ставлення до відтінку паперу (іноді його тонують відваром кофе, чаю, цикорію), що створює певний колорит майбутньої роботи. Такий самий ефект має і перша колірна прописка. Вона виявляє локальні кольори предметів, визначає характер колориту й кольорових відносин. Тому вже на першому етапі необхідно чітко визначити систему гармонізації та колористичний стан майбутнього живописного етюд (рис. 4.6).

Перші прописки кольором мають бути прозорими й тонкими, але досить насиченими (особливо при зображенні предметів інтенсивного кольору). Потрібно пам'ятати, що в процесі висихання акварельна фарба дещо тьмяніє. Бажано використовувати не більше трьох лесувань, кожному з яких надати можливість добре просохнути.



Рисунок 4.6 – Робота студента 1 курсу

Пропонуємо поставити натюрморт у холодній кольоровій палітрі й виконати його у техніці багат шарового акварельного живопису з

застосуванням лесування від світлого до темного. Мета завдання – розібратися у кольорових співвідношеннях у межах холодної гами, передати теплохолодність предметів та вирішити плани. Холодні за кольором освітлення, предмети та драпування постановки створюють відповідний колорит. Для його виявлення можливо застосувати папір відповідного холодного відтінку чи імприматуру (покриття основи розведеним кольоровим відтінком), або виконати першу прописку цим кольором. При цьому є небезпека – перехолодити зони тіней, які відносно світла мають виглядали більш теплими. Також потрібно звернути увагу на рефлекси, які за тоном темніші, ніж будь яка ділянка світлової частини предметів.

Використовуючи лесування потрібно дотримуватись певних правил: спочатку наносять теплі, насичені тони кольорового тону, а вже потім – холодні та ненасичені, складніші заміси фарби залишають на завершення живописного етюд (рис. 4.7). Також потрібно враховувати прозорість фарби. Так кадмій жовтий та оранжевий, сепія – недостатньо прозорі. Жовтий (крон), кобальт, деякі вохри, кіновар – не прозорі, тому застосовувати їх потрібно обережно, в одне покриття й переважно наприкінці роботи. До прозорих фарб належать берлінську лазур (ФЦ синя), смарагдова зелень, чорна, слонову кістка, краплак, кармін.



Рисунок 4.7 – Роботи студентів 1 курсу



Продовження рисунка 4.7

Детальна прописка предметів має враховувати всі світлотіньові відносини, тому корисно виконати короточасний тоновий етюд натюрморту, або постійно, з кожною кольоровою пропискою, порівнювати світлотіньові відносини предметів. Не варто звертати увагу на дрібні незначні деталі натури

й намагатися сприймати її через відносини узагальнених кольорових і тонових мас.

Етюд натюрморту з предметами побуту в умовах штучного (теплого) освітлення (рис. 4.8). Виконуючи завдання необхідно прослідкувати вплив теплого освітлення на предмети.



Рисунок 4.8 – Роботи студентів 1 курсу (акварель, гуаш)

Нейтральні та світлі предмети найкраще демонструють зміну теплохолодності порівняно з денним освітленням. Тіньові зони виглядають холоднішими ніж освітлені. Але це не означає, що червоне в тіні холодніше синього на світу. Фарбування предметів має значення. Крім того, у тіні завжди є рефлекси і, наприклад, рефлекс у холодній тіні може бути дуже теплим. Але такий рефлекс не буде теплішим за поверхню, від якої він відбитий. Складність полягає в тому, що холодний за кольором предмет в освітленій частині набуває теплих відтінків та втрачає насиченість. Потрібно знайти міру теплохолодності, щоб предмет не втратив свій предметний колір

4.1.3 Етюди натюрмортів на узагальнення колірних і тонових відносин.

Тепла, холодна, контрастна кольорова палітра

Узагальнення колірних і тонових відносин ґрунтується на виявленні домінуючого кольору і створенні підпорядкованої системи тонової та колірної гармонії. Колорит етюдів значною мірою залежить від кольору освітлення, тому бажано продемонструвати вплив на нього кольорових фільтрів освітлення.

Штучне кольорове освітлення, за законом кольорового контрасту, виявляє у тінях протилежний колір. Потрібно на практиці вивчити вплив освітлення на сприйняття кольору. Натюрморт має бути нескладним з 2–3 предметів простих за формою.

При написанні етюдів необхідно скомпонувати зображення, враховуючи точку зору, лінію горизонту, побудувати форму й передати пропорції предметів. Знайти основні тональні та колірні відношення об'єктів природи. Не варто звертати увагу на малі незначні деталі, намагатися точно передати колір предметів. Це призведе до відхилення від мети завдання й помилкових рішень. На постановку потрібно дивитися широко увесь час порівнюючи освітлені ділянки із затіненими й намагатися передати кольоровий контраст, що утворився між ними. Корисно прослідкувати, як змінюються локальні кольори предметів під дією вираженого кольорового освітлення (рис. 4.9, 4.10).



Рисунок 4.9 – Етюди студентів 1 курсу



а



б

Рисунок 4.10 –Роботи студентів 1 курсу: а– Тепла палітра.; б – Холодна палітра

Писати натюрморт потрібно через ведучий предмет, при гармонізації колірних відношень, враховувати, що контрастні кольори взаємно підсилюють звучання один одного.

Виконання етюду натюрморту зі світлих наближених за тоном предметів на тлі яскравих драпувань спрямований на виявлення впливу кольорового оточення на предмети. Відтворення кольорових рефлексів, порівняння їх між собою, дозволяє передати матеріальність і фактуру предметів, узагальнити колорит живописного етюду (рис. 4.11).

Потрібно налаштувати студентів на творче вирішення натюрморту. Натюрморт має бути достатньо складним, включати в себе предмети різні за величиною, фактурою та цікаві за формою. Бажано виконати кілька графічних і кольорових замальовок із метою знаходження декоративного рішення натюрморту. Після цього розпочинають виконувати завдання у знайденому форматі.



Рисунок 4.11 – Контрастна палітра. Роботи студентів 1 курсу



Продовження рисунка 4.11

На завершальній стадії роботи над етюдом необхідно знову повернутися до уточнення загального тонально-колірного та пластичного рішення етюдів і підпорядкувати йому зокрема – перевірити, чи немає надміру яскравих чи різких плям, контрастів, що руйнують цілісність, чи, навпаки, чи не втрачено звучність, насиченість кольору, контрастність деталей, що знижує виразність етюдів.

Від загального до приватного та від приватного до збагаченого деталями загального – такий шлях пошуку найбільшої виразності етюдів, виявлення предметних характеристик: форми, матеріальності, колірної та тональної гармонії, освітленості, простору, живописно-пластичної цілісності зображення.

4.1.4 Живопис декоративного натюрморту

Декоративний натюрморт передбачає творчий перехід від натури до композиції, втілений за допомогою різних матеріалів. Завдяки правильним колірним рішенням і ритму можна об'єднати різні предмети, відчувати й

передати їх взаємозв'язок. Найголовніше в декоративному натюрморті – це гармонія кольору. Художниками зазвичай застосовується не більше трьох кольорів, які дозволяють отримати безліч похідних відтінків. Цей вид образотворчого мистецтва дозволяє використовувати різні орнаменти й візерунки. Ще один важливий момент, на який потрібно зважити під час написання декоративного натюрморту, – фактура. У декоративному натюрморті предмети змінюють свої характеристики – колір, форму та перспективу, що нездійснено під час створення реалістичного натюрморту. Декоративний натюрморт наділяється певним емоційним звучанням.

Декоративна композиція не несе сюжетного навантаження. Її основне призначення – емоційний вплив. Вона має бути врівноваженою.

Перевтілення реалістичного зображення в декоративно-площинне передбачає переведення тривимірного світлотіньового зображення предметів у площинне, двовимірне зображення, що завжди пов'язане з логічним, структурним узагальненням.

Ефективним методом створення декоративного живопису є метод асоціацій, який заснований на виділенні та інтерпретації певних властивостей предметів зображення. Живописний декоративний етюд може створюватись на підставі різних видів колірної та тонової гармоній залежно від обраної концепції творчої роботи.

Концепція передбачає:

- визначення рівня узагальнення та способу інтерпретації (стилізації, трансформації) візуальних образів (структурна, стилістична, декоративна стилізація тощо);

- виявлення характеру й композиційної структури (моно – чи поліцентрична, статична чи динамічна, відкрита чи закрита,..);

- виділення домінуючих (за потребою) тону, кольору, контрастів, ритму та принципу гармонізації тонових і кольорових сполучень.

Для створення цілісного художнього образу декоративного живописного етюду важливо зважити на всі означені аспекти одночасно. Успішність

виконання творчого завдання залежить від усвідомлення можливостей і переваг різних способів колірної гармонізації.

Монохромні колірні композиції з використанням споріднених кольорів застосовуються для відображення емоційних станів і почуттів. Це чотири гами кольорів:

- дві теплі (трав'янисто-зелена й оранжева або жовто-червона);
- дві холодні (пурпурна (червоно-синя) і блакитна (синьо-зелена)).

Кожна з означених гам асоціюється та сприймається у відповідно до певного психічного стану й може бути виразним засобом декоративного живопису. Теплі та світлі кольори сприймаються як мажорні, а холодні – як мінорні теми.

Споріднено-контрастні колірні гармонії будуються на підставі означених чотирьох колірних гам, але створюють динаміку й напругу через поєднання:

- жовто-зеленої та червоно-жовтої гам (на підставі спорідненості за жовтим кольором і контрасті червоного й зеленого кольорів);

- синьо-зеленої та червоно-синьої гам, які споріднені за синім кольором, але контрастні через червоно-зелені кольори;

- жовто-зеленої та синьо-зеленої гамми, які споріднені через зелений, але контрастні через жовто-сині співвідношення кольорів;

- червоно-жовтої та червоно-синьої гам, які споріднені за червоним, але контрастні через жовто-сині співвідношення кольорів.

Ще більшу виразність і декоративність нададуть живописному етюд гармонійні поєднання вторинних контрастних кольорів.

Для вирішення означених питань необхідно виконати пошукові етюд-ескізи й обрати найвдаліший композиційний і тонально-колірний варіант (рис. 4.12).

Основні вимоги до стилізації об'єктів – спрощення форм, узагальненість, символічність, герметичність, барвистість. Метод стилізації передбачає відмову від повної достовірності зображення та його деталізації. Необхідно відокремити

від зображення все зайве, другорядне, що заважає відобразити в них найголовніше, повернути увагу глядача.



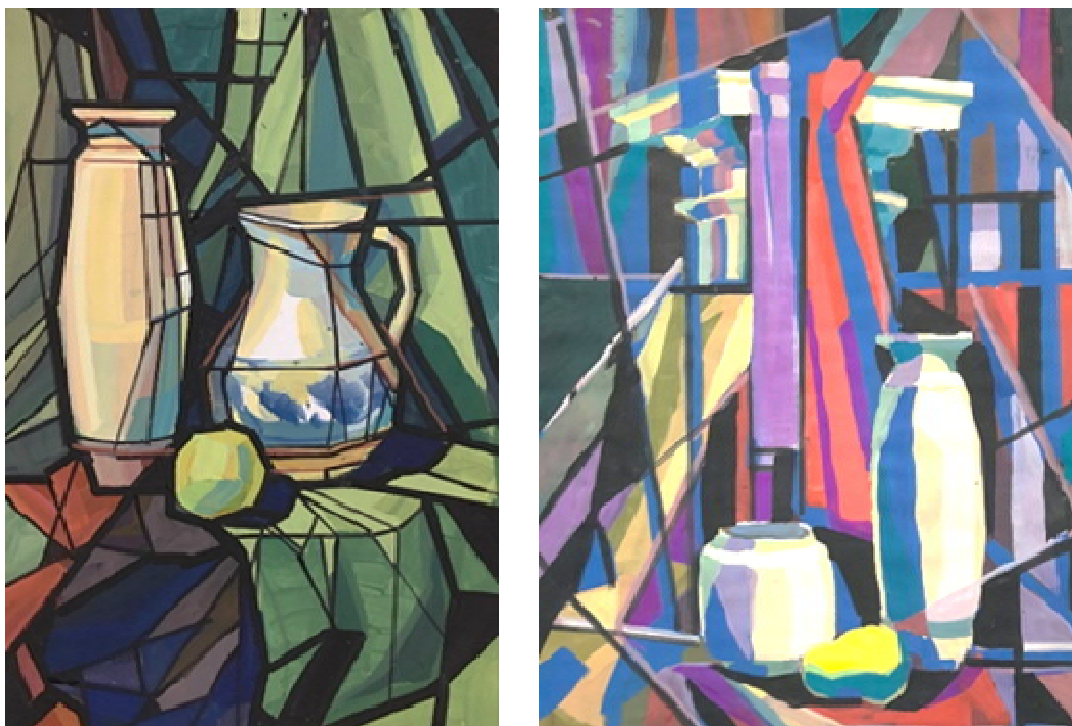
Рисунок 4.12 – Етапи перетворення реалістичного натюрморту в декоративний.

Робота студента 1 курсу

Стилізація можлива через зміну: розмірів предметів, якщо це необхідно для більшої виразності; кількості предметів, тобто вибір найцікавіших і найзначніших і виключення другорядних для певного твору; створення нової форми з декількох вже існуючих (рис. 4.13, 4.14).



Рисунок 4.13 – Декоративні натюрморти студентів 1 курсу



Продовження рисунка 4.13

Досить обмежені вимоги ставляться й до плановості зображення, об'ємні форми трансформуються в площинні. Існує низка прийомів, що підсилюють декоративні властивості композиції: оверлепінг, членування площини на частини, дроблення зображення, насичення орнаментом, введення декоративного контуру тощо. Але не варто обмежувати творчість студентів цими відомими методами.

Оверлепінг – це частковий збіг або накладення однієї форми на іншу. Один предмет перекриває інший і обидва водночас зображуються повністю. Мета прийому оверлепінгу – акцентування образів і створення ритмічної структури зображення завдяки введенню додаткових тональних або кольорових плям у місцях нашарування об'єктів.

Метод членування зображення також створює ритмічну структуру композиції, яка налаштовує глядача на певне емоційне сприйняття твору. Лінії членування можуть бути прямими та кривими, можливо їх поєднання. Необхідно стежити, щоб кольори повторювалися в певній ритмічній послідовності на всіх ділянках композиції.



Рисунок 4.14 – Декоративні натюрморти студентів 1 курсу

Емоційну реакцію у людини викликають візуальні ознаки форми: контури, обриси, силуети, різні види контрастів, кольорові особливості. Методи створення образу з обмеженою інформацією дозволяють отримувати не тільки спонтанні зображення, але й заплановані, з частковою або неповною інформативністю завуальованого зображення, при якому один предмет змінюється, перетікає в інший. Силуети таких зображень організуються при подальшій доробці в певні асоціативно-образні структури. Це можуть бути графічні або кольорові обриси із задуманим емоційним впливом. Асоціативне мислення активно включається при впізнаванні таких зображень.

Декоративне рішення натюрмортів із гіпсовою головою спрямоване на організацію композиційної субдомінанти кольоровими й тоновими контрастами. Завдання ускладнено тим, що гіпсова голова потребує складнішого ліплення форми, де окрім тіней буде присутня велика кількість полутонів – дуже ніжних із різною градацією тонів. Писати необхідно широкими, загальними відношеннями. Тон і колір гіпсової голови спочатку потрібно знайти на палітрі. Тут є небезпека пересвітлити роботу. Що стосується найсвітліших площин на гіпсі, то студенту необхідно відчути їх щільність

порівняно з більш білою площиною. Можливо використовувати невеликий білий аркуш паперу, який тримають в освітленому місті й порівнюють з тоном гіпсу (рис. 4.15).

Корисно зробити пошукові етюди спочатку в техніці «гризайль», а потім із застосуванням обмеженої кількості фарб. Рекомендовані фарби: англійська червона чи вохра червона, кобальт синій чи ультрамарин, вохра світла, білило, кістка палена. Можливо застосування ширшої палітри (рис. 4.16).



Рисунок 4.15 – Живописні етюди студентів 1 курсу



Рисунок 4.16 – Декоративні роботи студентів 1 курсу

Завдання з декоративного рішення натюрмортів з гіпсами (торс, фігура) корисні і виконуються студентами на другому році навчання (рис. 4.17).

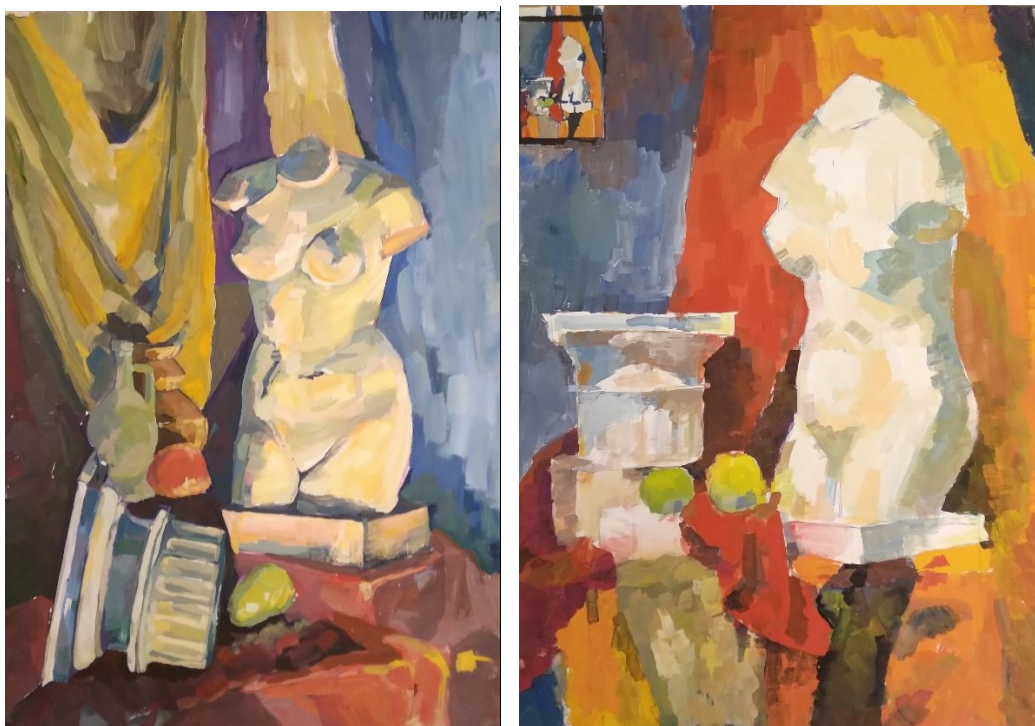


Рисунок 4.17 – Роботи студентів 2 курсу

Методика виконання декоративного натюрморту відповідає вище описаній та передбачає активну творчу роботу студента

4.1.5 Вправи та завдання для самостійної роботи

Крім академічних аудиторних робіт, програмою передбачені вправи та самостійні завдання. Вони виконуються з метою повторення, закріплення навчальних установок або відповідно до інтересів та творчих планів студентів.

Вправа № 1 Розтяжки ахроматичних кольорів у техніці акварельного живопису (методи відмивання, лесування). Ця вправа показує, як змінюються за тоном поверхня залежно від способу нанесення фарби, кількості води у розчині чи кількості виконаних лесувань (рис. 4.18).

Відмивання виконують на натягнутому на планшет чи наклеєному на картон папері, краще торшоні. Інакше папір може пожолобитися через вологу, фарба буде затримуватися в западинах, що перешкодить одержанню рівного тону по всій поверхні. Планшет із натягнутим папером ставлять з невеликим нахилом, приблизно під кутом тридцять градусів. На пензель необхідно набрати побільше розчину фарби, потім провести слід пензлем від лівого кута прямокутника до правого. Рідка фарба прокриє папір, частина її скотиться вниз, утворюючи темнішу смугу. Потім потрібно знову наповнити пензель фарбою та провести нову смугу ліворуч праворуч, але трохи нижче першої щодо фарби, що скотилася, захоплюючи новий простір зображення. У такий спосіб (ліворуч праворуч і зверху вниз) прокрити весь прямокутник. Фарбу, що зібралася у нижнього краю прямокутника, необхідно зняти віджатим пензлем. Щоб поверхня прямокутника стала щільніше за тоном, після просихання паперу її покривають удруге тим самим розчином. Під час відмивання будь-якої поверхні потрібно пам'ятати, що нерозчинені у воді частки фарби осаджуються на дно склянки. Тому щоразу перед тим, як набрати на пензель розчин, воду в склянці перемішують.



Рисунок 4.18 – Приклад виконання вправи № 1

Працюючи аквареллю, часто доводиться зіштовхуватися з такими випадками, коли той самий колір переходить з насиченого в слабкіший і навпаки. Тому необхідно вміти виконувати пензлем тональні розтягнення, не

прибігаючи до перекриття одного шару фарби іншим, тобто одразу без подальших виправлень. Для придбання навичок відмивання тональних розтягнень необхідно виконати вправу в аналогічному прямокутнику. Для цього потрібно приготувати невелику кількість насиченого розчину чорної акварелі й чисту воду. Добре наситити пензель насиченим розчином фарби і почати покривати прямокутник ліворуч праворуч, при цьому до кожного нового мазка додавати необхідну кількість чистої води, домагаючись поступового переходу від чорного до сірого, а від сірого до білого кольору.

Щоб навчитися керувати плинністю акварельних фарб, необхідно повторити цю вправу на зволоженому папері. Відмивання «по сирому» дає м'яку, плинну градацію колірному тону, без будь-яких розривів. При цьому методі необхідно спочатку зволожити поверхню прямокутника. Потім наситити пензель фарбою та прокрити нею площину прямокутника рухами ліворуч праворуч і зверху вниз; колір втрачатиме інтенсивність в міру наближення пензля до нижньої частини прямокутника.

Аналогічні вправи рекомендується виконати аквареллю будь-якого іншого кольору (червоного, жовтого, зеленого, синього; особливу увагу потрібно приділити відмиванням розтяжок від одного кольору до іншого). Суть таких вправ полягає в поступовому оволодінні технікою акварелі, умінні застосовувати її технічні можливості для вирішення навчальних завдань.

Вправа № 2 Розтяжки ахроматичних кольорів у техніці гуаш. Вправа спрямована на набуття навичок застосування білила у живописі гуашшю та розуміння обмеженості тонових відтінків цієї техніки.

Завдання № 1 Аналіз тонової структури відомого живописного натюрморту. Мета – виконання трикомпонентної композиційної схеми основних тонових плям (білі, чорні, середні сірі). Необхідно узагальнити світлотні відношення до трьох тонів, виявити структуру та композиційний центр твору. Для цього знаходимо середню тональність твору й позначаємо місця, де вона найбільше виявлена. Світліші за цей тон ділянки, залишаємо білим, темніші – робимо чорними.

Завдання № 2 Ахроматичні та монохромні композиції за мотивами натурних постановок (акварель, гуаш, аплікація). Завдання спрямоване на відпрацювання понять загального тону, гармонійних тонових відношень, силуетного й тонового контрастів (рис. 4.19).

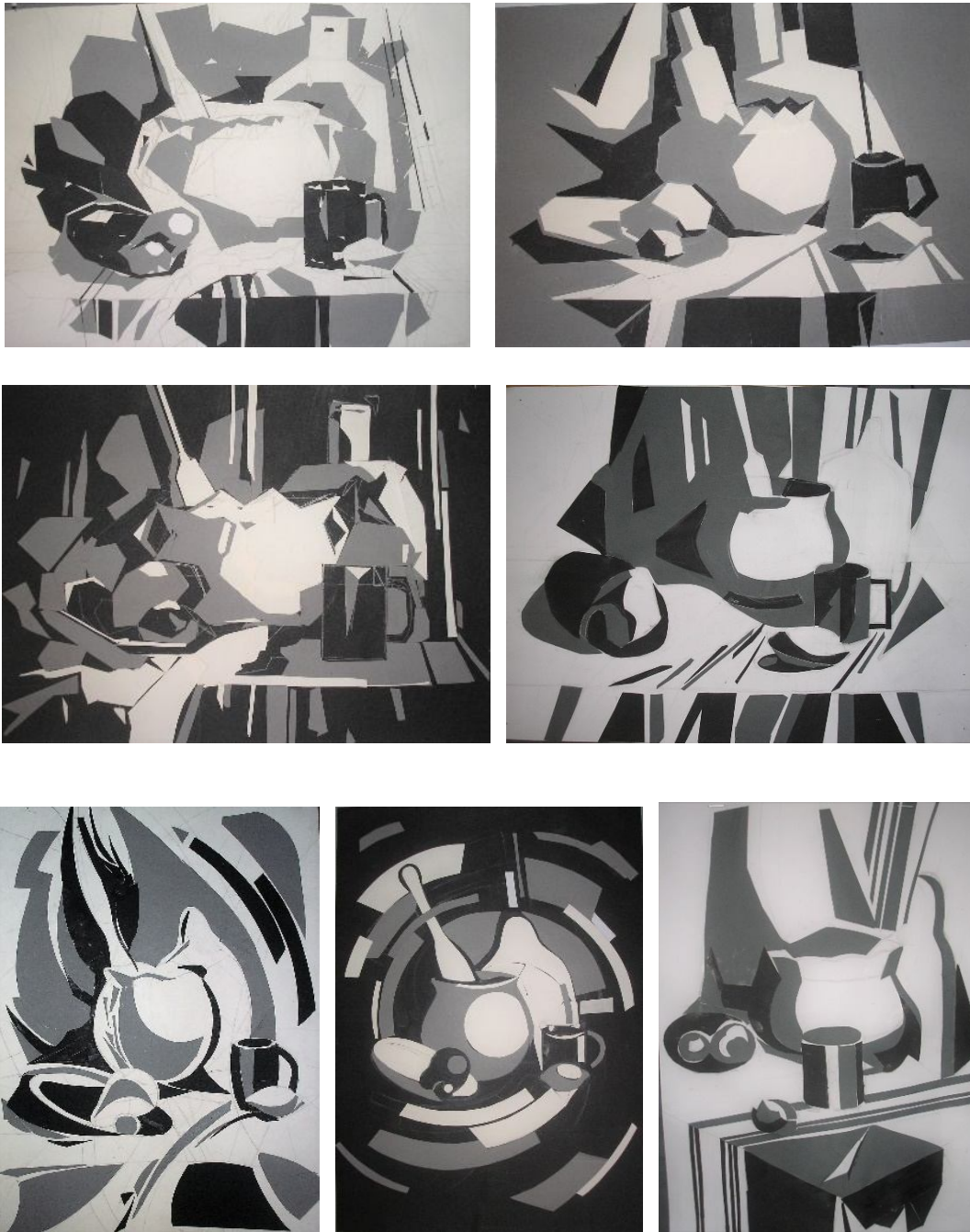


Рисунок 4.19 – Роботи студентів 1 курсу до завдання № 2

Завдання виконується в техніці аплікації. Потрібно по два листа білого, середнього сірого і чорного паперу формату А3 (один слугує основою – фоном

для композиції, другий розрізається у пропорції 3:5). У такий спосіб отримуємо матеріал для виконання трьох ахроматичних композицій з гармонійною пропорцією (3:5:8). Після узагальнення форм і світлотних градацій натурної постановки до трьох ахроматичних тонів, створюються три умовні декоративні композиції на білому, чорному, сірому фонах з обмеженою кількістю тону (3:5 сірого, чорного, білого за вибором). Техніка аплікації обирається студентом (різані, рвані, модульні, перфоровані та ін. елементи для створення тонових плям). Завдання допомагає усвідомити принципи тонової гармонії, роль тонового й силуетного контрасту в декоративній живописній композиції

Вправа № 3 Короткочасні однотонні замальовки (пензель, акварель, туш, маркер) мотивів натурних постановок на набуття навичок узагальнення форми й виявлення тонової структури натурної постановки (формат А4, час виконання – 10 секунд). Мета – створення трикомпонентної композиційної схеми основних тонових плям натюрморту (білі, чорні, середні сірі) з виділенням композиційного центру та ритмічної структури (рис. 4.20). Спочатку робимо намітки усередненим сірим тоном по основних контурах та силуетах предметів. Потім, коли виявлені місця з середньою тональністю, робимо прокладку характерних темних плям чорною фарбою, незалежно від того, тіні це чи власне забарвлення предметів. Найважливіше в завданні – узагальнення, відбір головного, надання зображенню жвавості й виразності.



Рисунок 4.20 – Роботи студентів 1 курсу до заїдання № 3 (продовження)

Вправа № 4 Ахроматичні (рис. 4.21) або монохромні декоративні етюди (маркери, туш, гуаш, акварель). Монохромні етюди виконуються на кольоровому папері (А3) із застосуванням прийомів висвітлення білою або затемнення чорною фарбою базового кольору. Вправа спрямована на усвідомлення принципів створення однотонних гармонійних сполучень через змінення світлоти й насиченості одного кольорового тону. Корисно виконати варіанти цієї вправи в теплій та холодній гамах.

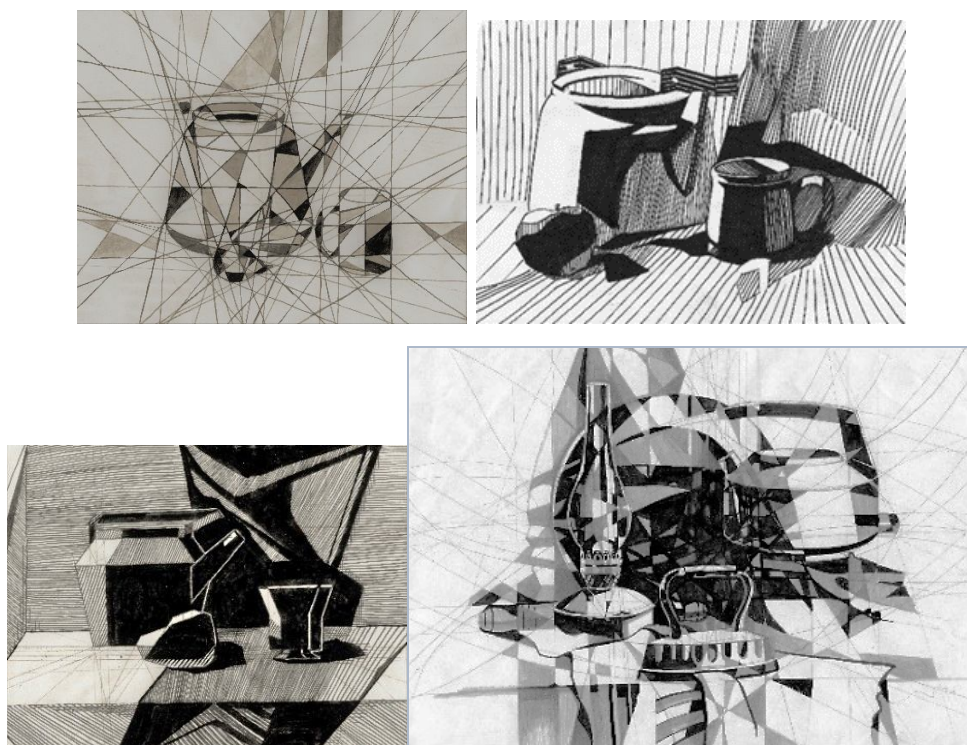


Рисунок 4.21 – Роботи студентів 1 курсу до завдання № 4

Вправа № 5 Розтяжки основних хроматичних кольорів до білого, сірого та чорного. Ця вправа показує, як фарби змінюються в тоні за тепло-холодністю при додаванні до них чорного кольору. Наприклад, рожева набуває коричневого відтінку при додаванні до неї чорної фарби, завдяки чому можливо отримати складніший благородний колір, ніж той, який є в класичному наборі акварельних фарб. Помаранчеві кольори перетворюються в такий спосіб на теплі умбристі натуральні відтінки. Із жовтих з чорною – тепло-зеленуваті. Вправа виконується акварельними або гуашевими фарбами.

Вправа № 6 Таблиці змінення кольорового тону в процесі лесування, механічного та оптичного змішування (акварель, гуаш). Вправа спрямована на розвиток уміння створювати кольорові відтінки в акварельному живописі засобом лесування (рис. 4.22). Це завдання виконується трьома фарбами – рожевим (малиновий алізарин), жовтим (ауреолін) та блакитним (паризька лазур).

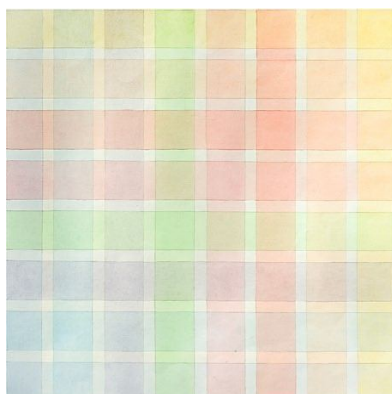


Рисунок 4.22 – Приклад виконання вправи № 6

Необхідно виявити, що буде, коли дві чи три фарби будуть перекривати одна одну, коли ці фарби будуть змішані між собою. Так, блакитна на жовтому дає доволі темний непрозорий блакитно-зелений колір. Жовта на блакитному дає прозорий, яскравий жовто-зелений колір. Знайомство з цими основними фактами дає мету й напрямок для подальших досліджень, які потрібно продовжувати чітко організованим шляхом, починаючи від різких, яскравих і ясних сполучень до тонких і ніжних. Широкий діапазон можливостей використання цих фарб, насиченість, різноманіття сполучень демонструє можливості й переваги застосування обмеженої палітри для колористичного рішення живописного етюд.

Завдання № 3 Кольоровий аналіз відомого натюрморту. Виявляємо найтеплішу пляму та найхолоднішу. Потім знайдемо колір середній за теплою між цими двома кольорами. У зображенні може бути відсутня значна частина колірної діапазону, тому беремо відносне значення теплоти. Нас цікавлять лише кольори, присутні у заданій репродукції. Усе, що тепліше середнього кольору, рівномірно зафарбовуємо теплим кольором, а все, що

холодніше – холодним. Контури предметів можуть зливатись. Теплі кольори не повинні в репродукції бути світлими, але ми в будь-якому разі зафарбуємо їх жовтим, те саме й у випадку холодних. Нас цікавлять лише теплі та холодні плями, а не темні та світлі. Середній колір оберемо в той бік, у який це вигідніше для композиційної схеми, але в межах однієї схеми це один колір або жовтий, або синій.

Вправа № 7 Етюди-нарис на аналіз тонової та кольорової гармонії натурної постановки (формат А4). Завдання виконується аналогічно створенню трикомпонентної схеми основних тонових плям натюрморту, але замість ахроматичних кольорів застосовуємо локальні кольори предметів і враховуємо теплохолодність. Суть завдання полягає в тому, щоб кожен предмет виразити через два, три кольори – колір освітленої частини, колір тіньової частини, локальний на межі світлотіні або рефлекс. У холодних тінях – теплі рефлекси і, навпаки, в теплих – холодні.

Вправа № 8 Етюди-нарис аквареллю з натури. Малюємо відразу пензлем (формат А4, виконання – до 5 хвилин) (рис. 4.23).

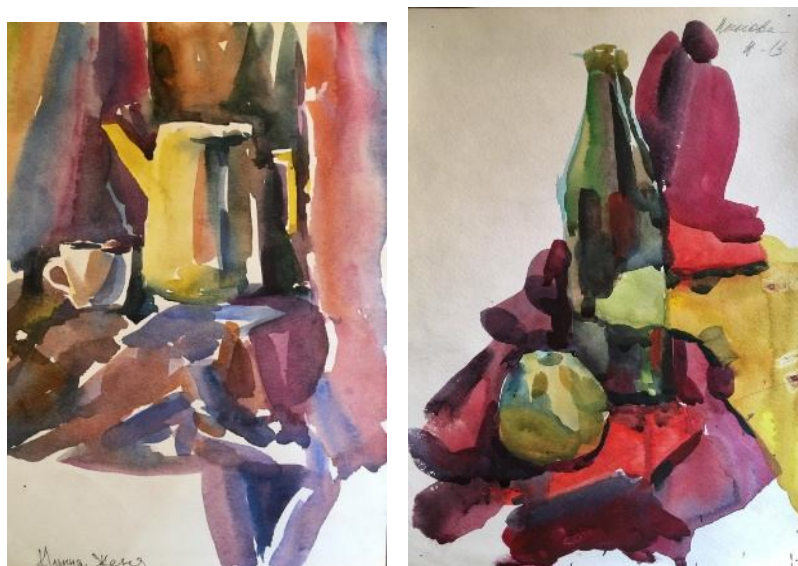


Рисунок 4.23 – Приклади виконання завдання. Роботи студентів 1 курсу

Мета – пошук тонових і колірних відносин, що найточніше передають характер натури. Ці відносини потрібно посилити наскільки це можливо, що

дасть цінний досвід аналізу та узагальнення натури. Працюємо широко, великими плямами й намагаємося одразу потрапити у потрібний колір та тон. Використовуємо властивості акварелі для створення живописних ефектів.

Вправа № 9 Етюд натюрморту з виявленим емоційним станом. Час виконання – 20 хвилин. Мета завдання – передача власного ставлення автора до натури (рис. 4.24). Можливо не тільки перебільшувати колірні відносини, але і спробувати відобразити настрій, емоцію через застосування асоціативного, символічного, кодового сенсу кольорів та їх гармонійних сполучень. Можна обіграти форму предметів, їхнє взаємне розташування, умови освітлення. Головна умова – емоційне, небайдуже сприйняття.



Рисунок 4.24 – Студентська робота студента (1 курс)

Завдання № 4 Інтерпретація декоративного натюрморту за різними видами гармонійних сполучень (рис. 4.25). Для виконання завдання необхідно створити площинну декоративну композицію із запропонованих предметів (можлива копія відомого натюрморту). Потім повторити цю композицію в різних тональних варіаціях і колірних гармоніях (контрастні, споріднені, споріднено-контрастні тощо) (6 варіантів, формат А4, гуаш).



Рисунок 4.25 – Приклади виконання завдання

Завдання № 5 Декоративний натюрморт. Важлива роль відводиться лінії, контуру, їх руху та взаємодії з плямою (рис. 4.26).

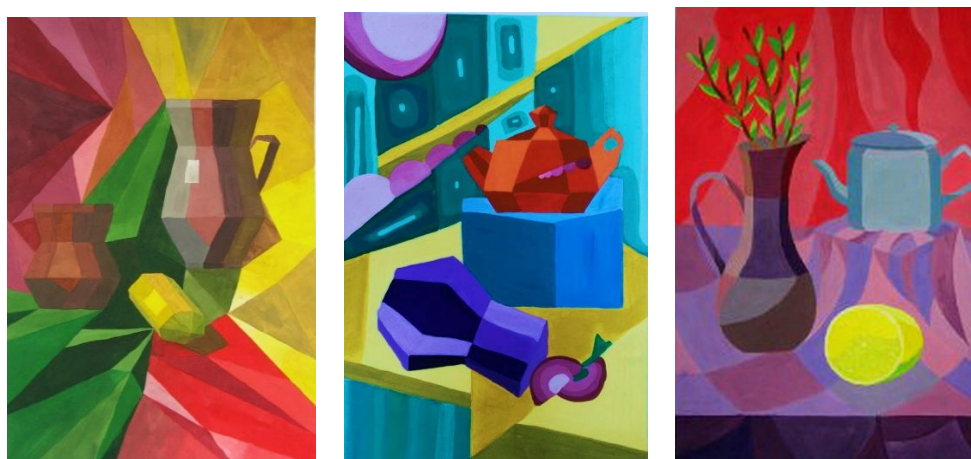


Рисунок 4.26 – Роботи студентів 1 курсу

Допустимим є використання орнаментів, візерунків, технологій аплікації, колажу тощо. Для виконання завдання необхідно створити площинну гармонійну композицію, врівноважену за формою плям, тону та кольору.

4.2 Живопис голови людини

Живопис голови людини складніша за формами, тоновими й колірними відносинами, ніж живопис натюрморту. Колір людського тіла принципово відрізняється від кольору всіх інших предметів навколишнього світу. Водночас його відтінки нескінченно різноманітні. Немає двох людей абсолютно однакових за кольором обличчя. Ці відмінності потрібно вміти бачити й передавати в зображенні. Локальний колір обличчя має багато відтінків. Не можна розфарбовувати обличчя людини якимось стандартним «тілесним» або умовним кольором. Писати натуру потрібно у всьому її багатстві та колірній складності, щоразу помічаючи властиві їй індивідуальні колористичні особливості, враховуючи при цьому відповідні умови освітлення та колірного оточення (рис. 4.27).



Рисунок 4.27 – Живописні етюди голови: а – В. Серов, «Портрет І. Репіна»,
б – І. Репін, «Портрет Л. Бережної», 1892

У рисунку під живопис аквареллю, особливо якщо етюд пишеться методом лесувань, важливо заздалегідь зробити відбір потрібних деталей, намалювати їх, намітити характер і межі освітлення: півтони, тіні, рефлекси.

Інакше згодом за вже написаним це буде зробити дуже важко або навіть неможливо.

Спочатку легким контуром намічається місце розташування моделі, позначаються її основні розміри (висота й ширина), характер руху. Потім наносяться допоміжні лінії побудови лицьової частини: так звана серединна (профільна) лінія та на ній осі, що проходять через верхні краї очних ямок, основа носа, розріз рота та низ підборіддя. Допоміжні лінії, особливо перехрестя профільної та осьової, що проходить через очниці, повинні погоджуватися й визначати ракурс голови, її положення щодо лінії горизонту, пропорції основних частин за горизонталлю. Потім уточняється характер форми голови, намічаються великі площини – лицьова, бічні, скроневі, їх перспектива. Потрібно уважно поставитися до виявлення поверхні лобової кістки, її рельєфу, а також скроневих кісток. Далі ведеться уточнення характеру та пропорцій всіх частин голови зі збереженням її загальної форми. Визначивши характер та пропорції голови, можна намітити легкими лініями межі великих мас світлотіні.

Моделюючи форму кольором, не можна забувати про відмінності відносин за тоном освітленої частини, півтоном, тінню, рефлексом, тінню, що падає. Витримуючи якомога точніше тональні відносини, потрібно шукати їхні контрасти та єдність. Кожен мазок (залівку фарби потрібно класти за формою, виявляючи цим її характер, тонально-колірні особливості. Мазки фарби, що ліплять форму, повинні нагадувати колірну мозаїку у вигляді великих та дрібних плям. Потрібно знаходити проміжні тони, які пом'якшуватимуть переходи між великими плямами і об'єднуюватимуть форму в єдине ціле. Ви маєте прагнути точніше передати колірні особливості природи, намагатися досягати чистоти, щільності та матеріальності кольору.

Особливу увагу необхідно приділити живопису деталей голови. Не потрібно прагнути відразу досягти докладного та закінченого їх зображення. Остаточне доопрацювання оправдане тільки на кінцевій стадії роботи над

етюдом. Не потрібно окреслювати деталі контурною лінією або, навпаки, залишати в стані приблизних плям.

Очі пишуть одночасно обидва, постійно порівнюючи їх побудову. При цьому потрібно стежити, щоб погляд був спрямований в один бік. Колір очей береться у відносно кольору очниць та обличчя загалом. Губи будують як форму, що має площини та грані. Залежно від ракурсу та освітлення форма губ повинна ліпитися м'якшою або чіткішою, світлішою або темнішою, насиченішою за кольором. Верхня та нижня губи промальовуються як дві суміжні форми, як зустріч світла та тіні. Тон і колір носа, вух відносно інших частин обличчя, як правило, дещо темніші й насиченіші, особливо у літніх чоловіків.

Відблиски на обличчі потрібно писати не просто білим, а правильно знайденими за кольором та тоном відтінками. Працюючи над деталями, потрібно постійно порівнювати їх між собою за основними тоновими й колірними ознаками. Намагатися бачити всю форму одночасно, щоб враження цілісності не порушувалося. Отже, роботу над етюдом потрібно вести від великих колірних відносин до дрібніших, постійно порівнюючи колір, тональність, пропорції та піклуючись про цілісність.

У живописі голови дуже важлива роль фону, його колірний та тональний взаємозв'язок із моделлю. В етюдах голови фон найчастіше буває одноплановий та одноколірний, але надання йому світлотіньових та колірних градацій, холодних та теплих відтінків, динамічності фактури барвистого шару створює ефект простору. Умовні одноколірні й однотонні фони застосовуються у декоративному живописі.

4.2.1 Моделювання голови натурника в техніці «грисайль»

(акварель, гуаш)

Завдання передбачає виконання короткострокових етюдів на визначення характерних рис моделі в техніці «грисайль» на білому і тонованому папері.

Мета – тональне моделювання голови натурщика, з'ясування характерних особливостей, пропорцій, деталей голови людини засобами світлотіньової побудови форми у просторі. Голову потрібно розглядати як об'ємну форму з численними площинами, кожна з яких освітлюється по-різному та по-своєму виявляє форму. Потрібно навчитися вирішувати у кольорі характер, загальну форму голови та її деталі: очі, вуха, ніс, губи, волосся; отримувати зображення цілісне, об'ємне (рис. 4.28).



Рисунок 4.28 – Роботи студентів 2 курсу

У навчальних завданнях з живопису голови потрібно прагнути лаконічності відображення постановки. Ви маєте відмовитися від зайвого, що відволікає увагу від головного – особи людини. Тло не повинне привертати на себе увагу. Потрібно враховувати в якому тоні знаходиться тло – тінь, півтон,

чи світло й порівнювати його з великою формою світла та тіні голови. Дивитися на постановки потрібно широко та загально, порівнюючи за тоном і кольором великі площини

4.2.2 Етюд голови натурника на нейтральному тлі та наближеній світлокольоровій палітрі

Рисунок для живописного етюду розпочинають з виявлення силуету, загальної композиції та основних пропорцій. Далі виявляють основні маси та їх конструктивну будову, загальну пластику й особливості форми. Рисунок має бути узагальненим, але передавати емоційне ставлення до натури (рис. 4.29).

На початку роботи необхідно визначити для себе, що вас вразило у постановці: колірні співзвуччя, характер, внутрішній стан моделі тощо. Перше, безпосереднє уявлення про модель бажано втримувати протягом виконання живописного етюду. Така позиція допоможе передати ваше враження від моделі через відношення тону, кольору, контрастів, фактурної пластики роботи. Для цього виконують пошуковий ескіз (або декілька), який фіксує ідею та враження від моделі.

Завданнями ескізу є пошук композиції тонових та кольорових узагальнених мас зображення, визначення загального тонового й кольорового стану, системи колірної гармонії, фактури (текстури) кожної кольорової плями. Зауважимо, що кольорова пляма, яка характеризується розміром, тоном, світлотою, насиченістю, фактурою є основним засобом виразності у живописі. Виявлення й гармонізація цих основних кольорових і тонових відношень визначає якість і виразність майбутнього етюду. Тому іноді корисно абстрагуватися та сприймати натуру як гармонійну сукупність плям певного колірнього тону.

Етюд голови передбачає визначення й гармонізацію чотирьох узагальнених відношень кольорового тону (тіло, одяг, волосся, фон). Чинником створення кольорової гармонії та колориту картини можуть стати кольоровий

папір (грунти) або підмальовок певного кольору. Застосування кольорової основи або підмальовку в живописі – дуже корисна вправа для початківців, яку можливо винести на самостійне опрацювання.

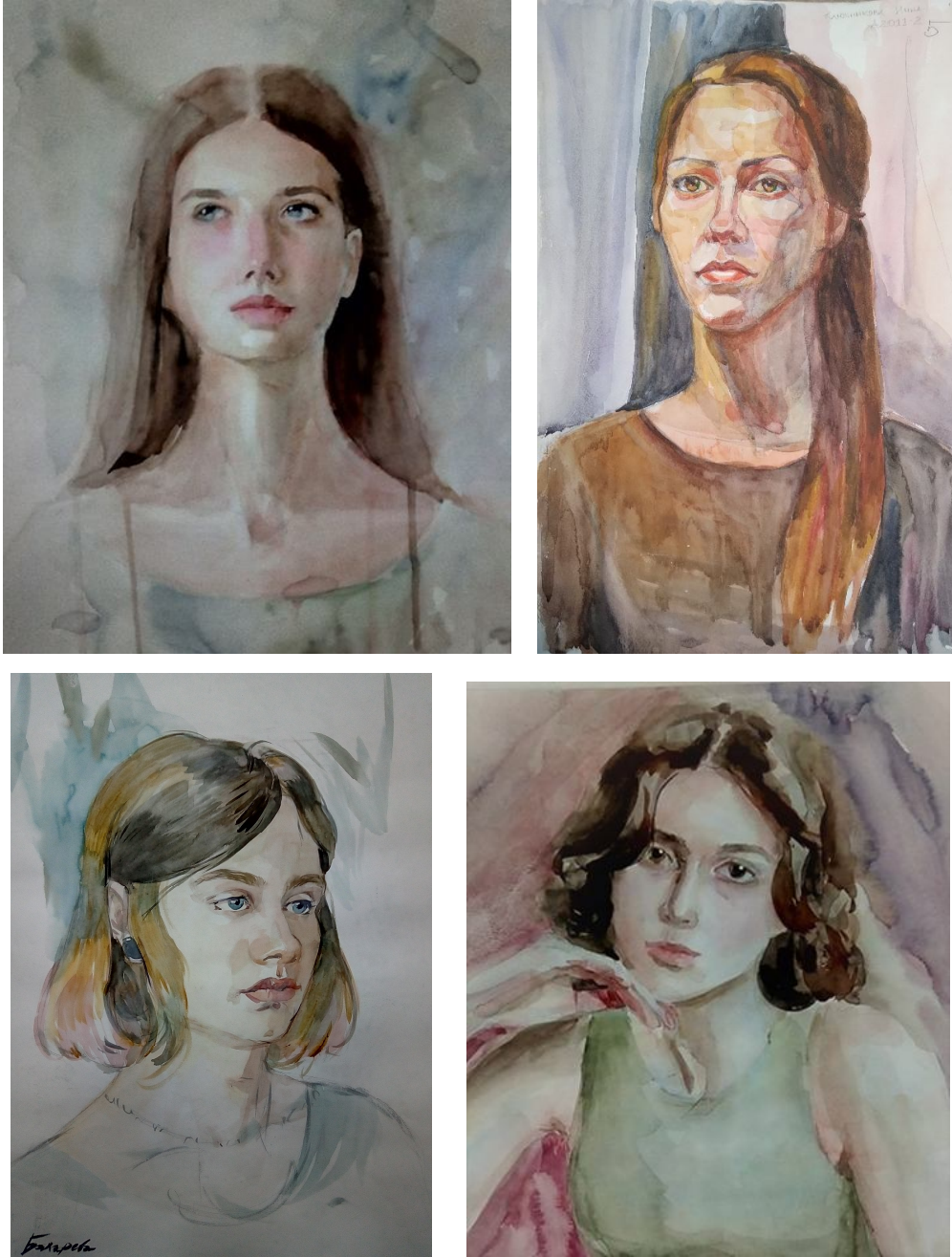


Рисунок 4.29 – Роботи студентів 2 курсу

Якщо основа для живопису біла, розпочинати першу прописку рекомендовано з темних і чітко виражених за силуетом колірних плям, поступово, порівнюючи між собою та враховуючи колірний, тоновий,

фактурний контраст, взаємопроникнення кольорів закладають основні відношення етюду.

На наступному етапі роботи визначають головне та другорядне, характер і ступінь прописки деталей. Передбачається уточнення форми й збагачення кольоровими відтінками деталей обличчя. Характер силуету колірної заливки (мазка), його фактура і світлотіньові характеристики грають вирішальну роль у моделюванні форми. Уточнення кольору ґрунтується на чергуванні теплих і холодних тонів (теплохолодності), виявленні колірних зон обличчя (лоб, зона вилиць, шия) (рис. 4.30).



Рисунок 4.30 – Сімонова А. Портретні етюди (гуаш, полотно, олія)

За умов природного освітлення натури в приміщенні тіні теплі, а освітлені місця холодні. При цьому світло складається з холодних відблиску та напівтону й теплому проміжку світла між ними. Таке світло сприймається холоднішим за тінь і створює тепло-холодне мерехтіння кольорових відтінків, завдяки якому колір обличчя насичується й набуває життєвих ознак. Не варто забувати і про рефлекси. Нейтральне тло постановки створює умови для виявлення означених взаємозалежностей і усвідомленого опрацювання навчального завдання.

Опрацювання деталей завершується зведенням їх до цілісної гармонійної форми, що передбачає аналіз і розробку колірних плям за силуетним контрастом (м'якість або жорсткість дотику та переходу), акцентування головного, виявлення колориту

4.2.3 Етюди голови людини на темному, контрастному тлі

Підвищеною складністю вирізняється живопис голови, поміщений на дуже темному або контрастному тлі, проти джерела світла, а також живопис голови з боку потилиці. Такі постановки можна практикувати лише після того, як буде набутий деякий досвід живописно-пластичного зображення голови. Прикладом вирішення таких живописно-пластичних завдань є жіночий портрет В. Савинського (рис. 4.30), «Автопортрет» Антоніса Ван Дейка, «Портрет літньої жінки» Рембрандта, «Портрет письменника Ф. М. Достоевського» В. Г. Перова, «Портрет хірурга Н. І. Пирогова», «Портрет В. В. Стасова» І. Є. Рєпіна, інші.

Головна мета: написати голову натурника з урахуванням кольорового тла, конкретного освітлення та виявити її особливі ознаки та емоційне забавлення. Необхідно знайти характерний колір голови обов'язково з прив'язкою до кольору тла та кольору одягу. Навіть одне й те саме обличчя натурника оточене різним тлом, одягом та головним убором, справлятиме різне колірне й емоційне враження (рис. 4.31, 4.32).



Рисунок 4.31 – Савинский В. «Жіночий портрет», (акварель) 1931



Рисунок 4.32 – Сімонова А. Портретні етюди

Створення художнього образу передбачає врахування типового й розкриття характерних особливостей індивідуальності портретованого. Рекомендується відразу встановити провідні в натурника контрасти – місця найбільші за силою тону та найбільш насичені кольором, щоб визначити регістр колірного тону.

На першому етапі роботи в кольорі з самого початку потрібно взяти широкі відношення основних мас зображення. Починати писати широкими пензлями, рисуєючи форму. Знайти градації тепло-холодності. На другому етапі прописати обличчя, акцентуючи увагу на ліпленні рис: очей, носа, губ та ін. Для цього користуватися найменшим розміром пензлів. Наприкінці роботи необхідно зосередитися на узагальнені та приведені роботи до колористичної єдності.

Контрастні за кольором і тоном фони створюють напружене, драматичне трактування образу й частіше застосовуються у декоративному живописі (рис. 4.33). Окрім гармонійного співвідношення кольору обличчя й фону, потрібно звернути увагу на ознаки рефлексів. Якщо фон дуже світлий, обличчя висвітлюється відбитим світлом, лоб, ніс, щоки, підборіддя стануть темнішими, а верхня частина очниць, нижній майданчик носа, верхньої губи, підборіддя будуть висвітлені рефlekсами і, навпаки, темний фон висвітлює обличчя та поглинає рефлекси.

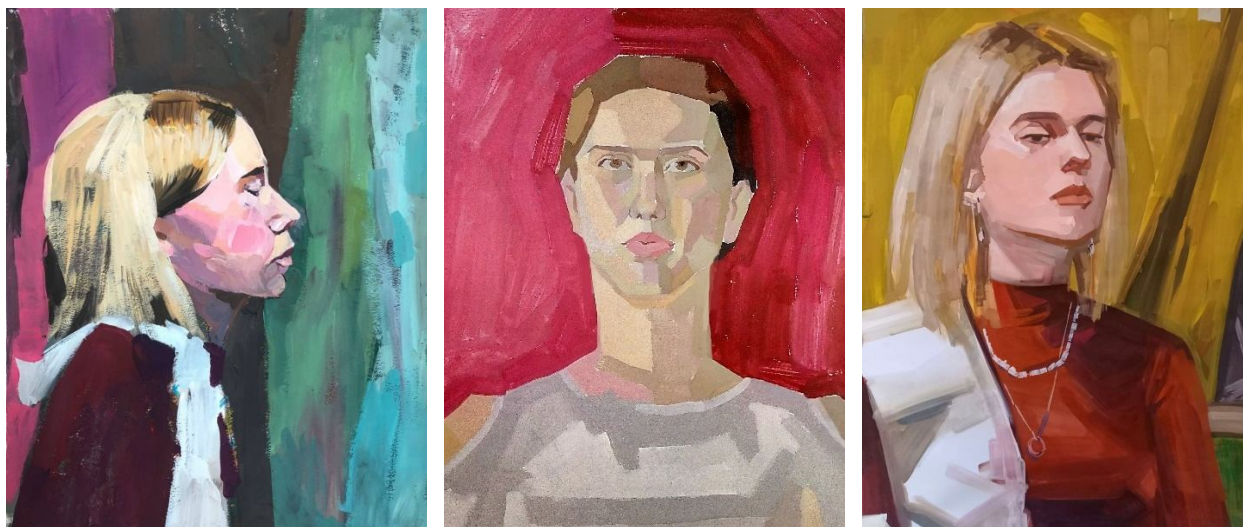


Рисунок 4.33 – Роботи студентів 2 курсу

Голова виглядає менш об'ємною: у тіні деталі, контрасти форми за тоном пом'якшуються, виглядають цілісно. У зв'язку з цим її власний локальний колір обличчя змінюється.

4.2.4 Портрет із руками на орнаментальному тлі

Розробка форми рук у портретах завжди підпорядкована голові. Зазвичай це точний, але з делікатними відношеннями в середині силует. Одяг є фоном для голови й рук, тому має уступати їм за мірою деталізованості. Активний орнаментальний фон створює додаткову строкатість, тому слід дуже уважно підійти до композиції колірних і тональних плям в етюді. Також варто звернути увагу на різницю фактур кольорових плям фону, одягу, обличчя. Різниця фактур надає зображенню декоративне звучання та відчуття життя. Вдалим прикладом гармонійного вирішення портретного образу на строкатому тлі є «Портрет Мамонтова», написаний В. Серовим (рис. 4.34).

Навчальні завдання живопису напівфігури або фігури людини визначаються її характером. Головною вимогою навчального завдання залишається відтворення пластичної характеристики моделі, передача конструктивного й динамічного взаємозв'язку торсу, голови, кінцівок.



Рисунок 4.34 – Серов В. «Портрет Мамонтова»

Об'єм форми, поряд із відтворенням тонових градацій, повинен будуватись завдяки кольоровим відношенням з відтворенням матеріальності тіла та драпувань.

Важливо уважно й обережно оперувати великою кількістю кольорових відтінків, не перебільшувати ступінь їх насиченості. Зазвичай випадках кольорові тони складають двома-трьома фарбами, використовуючи вохру, сієну, кістку спечену. Розбілення цих фарб створюють велику кількість різних за тепло-холодністю кольорів для зображення тіла людини. Розширити палітру можна, використовуючи кадмій жовтий середній, англійську красну, умбру природну, кобальт синій, окисел хрому. Варто зауважити, що використання великої кількості фарб створює строкатість, дрібність форми зображення, а невміле їх змішення приводить до тьмяності живопису.

Починати роботу над етюдом необхідно з візуального аналізу характерних особливостей натури, головних тонально-кольорових відносин, після чого переходити до пошуку композиційного рішення. Перед роботою на полотні бажано виконати невеликий етюд-ескіз на відображення загального пластичного і колористичного завдання.

Підготовчий малюнок корисно виконувати безпосередньо пензлем, відтворюючи світлотіньові відносини форми. Важливо не лише передати загальний рух фігури, видимі змінення форм, пропорцій, а й відобразити відповідні змінення тону та кольору зображення.

У першій прописці (підмальовку) закладається кольорова основа майбутнього етюду й визначається методика подальшого технічного виконання. На цьому етапі в узагальненому вигляді закладаються тонально-кольорові та світлотіньові відносини етюду. Користуються великим пензлем, виконуючи прописки тонким шаром по всій поверхні полотна й не залишаючи білих місць.

Необхідно зосередити увагу на визначенні загального силуету фігури, тональності фігури стосовно фону. Уважність до тонких змін у контурному контрасті дозволить вирішити проблему відображення фігури у середовищі. Різких меж між фігурою та фоном бути не може, особливо в тіньових місцях.

Подальша робота над етюдом ведеться по всій площині полотна або частинами, коли кожна частина доводиться до певної завершеності,

уточнюється характер, матеріальність, середовище, освітлення тощо. Бажано дотримуватись принципу роботи від загального до часткового та знову до узагальнення живописного зображення. Ліплення форми повинно відбуватися впевнено, потужно, різноманітно. Тіні, рефлекси, фон вирішуються узагальнено, тонким шаром, прозоро, а освітлені місця ліпляться корпусно, з детальнішим моделюванням форми.

Уникнути тональної плутанини можливо за умов постійного порівняння тінювих і освітлених місць між собою. Співвідношення тонів бажано спочатку відтворити на палітрі методом підбору до знайденого темного – суміші інших тонів і напівтонів, майже до найсвітлішого.

Об'ємно-просторове відображення природи передбачає врахування закономірностей повітряної та більшою мірою світлової перспективи. Необхідно уважно проаналізувати змінення освітлених і яскравих за кольором частин, деталей у напівтонах і тіні.

Робота над етюдом передбачає уважність до збереження головних відносин і цілісності великих мас, уникнення чисельних подробиць і виявлення головного й характерного в художньому образі моделі. Саме на досягнення цілісності та узагальнення зображення спрямований завершальний етап роботи над етюдом.

Фактура, як особливість структури поверхні, істотно впливає на зорове сприйняття живопису. Організація фактурної ритміки, контрастів дійсних і уявних поверхонь є виразним засобом створення живописної композиції.

У живописному зображенні для передачі світлових і колірних відносин основним буде мазок. Щоб створити враження об'ємності необхідно з'ясувати, як розподіляється світлотінь на її поверхні. За допомогою мазка можна передавати тон, фактуру, об'єм, рух, форми складок і вирішувати об'ємні ознаки форми. Характер нанесення мазків потрібно погоджувати з формою. Це не тільки допоможе успішнішому виявленню форми, але і сприятиме підкресленню фактури.

Кожна драпіровка, маючи ту або іншу колірну характеристику, володіє і певною світлосилою, тобто тоном. Працюючи в етюді над драпіровками, передаючи їх об'ємність і матеріальність на площині зображення, дуже важливо правильно знайти колірні й тонові відносини, пластичний зв'язок одягу з людською фігурою, динаміку та ритм драпіровок.

Немає сенсу передавати складки детально зі всіма світлотіньовими градаціями, оскільки це лише заважатиме цільності композиції. Зображаючи з натури людину в одязі, потрібно розібратися в причині утворення кожної форми складок, свідомо уявити собі, як повинен поводитися матеріал залежно від пози або руху фігури людини, що зображується. Писати потрібно не всі складки, а тільки ті, що підкреслюють форму тіла. Зображаючи орнамент на одязі або драпіровках, потрібно враховувати форму, яку драпірує тканина, форму складок, характер структури тканини.

При живописному рішенні одягу й композиції драпіровок необхідно насамперед продумати ритм, рівновагу та пропорції поєднання кольорів. Колірне рішення може створити певний ритм в композиції повторенням однієї і тієї самої колірної гами через певні проміжки.

Послідовність створення портретного образу можна поділити на декілька етапів.

Перший етап – рішення композиції (створення форескізу), виконання підготовчого малюнка голови натурника, визначення кольором найсвітлішого й найтемнішого. По першій колірній прокладці, коли знайдені основні колірні та тональні відносини, потрібно почати писати форму окремих частин – носа, губ, очей, підборіддя, вух, потім слід вирішити деталі одягу, знайти градації теплого й холодного у фоні.

Другий етап – вивчення деталей голови натурника з максимальною характеристикою їх форм і колірних особливостей. Зосередженість на вивченні й аналізу форми та деталей може зробити етюд дробовим, зруйнувати його цілісність. Третій етап – узагальнення й синтез вивченого, приведення етюду до живописної колористичної єдності.

Його мета полягає в тому, щоб роздроблену деталями форму голови привести знову до узагальнення, укріпити її конструкцію, повернувши цілісність і ясність просторового об'єму.

Обличчя кожної людини своєрідне, тому етюди голови натурника не можна писати заученими фарбами. Важливим виразним засобом є колірна характеристика природи. Колір особи потрібно бачити й писати у відносинах до фону, святкового вбрання, кольору костюма.. Навіть одне і те саме обличчя натурника, оточене різними фоном, одягом і головним убором, справлятиме різне колірне й емоційне враження та зажадає у кожному конкретному випадку свій колір, свої фарби.

Створення художнього образу передбачає виявлення типового й розкриття психологічної індивідуальності людини. Надмірна деталізація лише заважає передачі внутрішнього стану. Художники говорять, що потрібно писати не очі, а погляд, більшою мірою переживати, а не аналізувати образ моделі. Психологічна характеристика портрету посилюється, якщо вдається рухом голови передати напрям погляду.

На завершальній стадії етюд можна підсилити зображення характерних фізичних особливостей натурника (колір особи, розмір і форма носа, очей, губ), але робити це потрібно з відомим тактом і відчуттям міри й мети зображення.

Потрібно чітко представити початок і кінець роботи, виробити систему колірної розкладки етюд. Рекомендується відразу встановити провідні в природі контрасти – місця, найглибші за силою тону й найбільш насичені за кольором, щоб визначився реєстр колірного тону, намітилися межі між найсвітлішим і найтемнішим, між найбільш насиченим у природі й підлеглими йому градаціями (рис. 4.35).

Створення художнього образу в портреті залежить від уважного вивчення й точного відтворення характерної пластики та руху рук. Руки говорять про людину не менше ніж міміка обличчя, вираз очей, хода, осанка.

Виконуючи підготовчий малюнок рук, потрібно звернути увагу на рух основних мас руки, що визначаються осями зап'ястка, п'ястку й фаланг

пальців, а також пропорціями окремих частин кисті. Так, довжина середнього пальця зазвичай рівна половині довжини кисті й рівна ширині долоні, фаланги чотирьох пальців, окрім великого, відносяться один до одного, починаючи з основної, як 5:3:2.



Рисунок 4.35 – Сімонова А. Портретні етюди

Колірне рішення форми рук пов'язано насамперед із характером людини, її професією, статевими та віковими відмінностями. Так колір руки жінки за умов підшкірного жирового прошарку більш витончений з ніжними відтінками. Руки чоловіка мають великі колірні контрасти, більш визначені й різкі форми. У немолодому віці форма руки набуває деяку сухість, посилюються зморшки, колір урізноманітнюється відтінками, а судини та зворотні поверхні стають помітніші формою та кольором.

У роботі над етюдом рук окрім кольорових характеристик потрібно визначити характер освітлення та зв'язок кольорового рішення рук з фоном, знайти тональні й кольорові взаємозв'язки, зумовлені передачею простору, де велику роль грає силуетний контраст форм із фоном.

Закінчуючи роботу над етюдами, потрібно звернути увагу на загальне рішення, на зв'язність і цілісність усієї композиції за кольором і тоном. Основні

вимоги – силуетна цілісність, швидкість виконання, відсутність непотрібної деталізації. Пластика рук, повинна стати об'єднувальним чинником у живописному етюді. При передачі форми руки, окремих пальців не потрібно впадати в рихлість об'ємів, а шукати в них площини та грані, на яких ці площини зустрічаються.

4.2.5 Декоративний портрет із руками (палітра з трьох кольорів, гуаш)

Художня виразність будь якого живописного твору залежить від вдалої композиційної організації, яка передбачає: звільнення від зайвого заради головного, визначення композиційного центру й підпорядкування йому інших частин зображення, створення гармонійної цілісності всіх компонентів художнього образу. Живописні ескізи-пошуки декоративно-пластичного рішення напівпостаті відбувається на підставі ескізів-пошуків гармонійного сполучення обмеженої палітри кольорів.

Поясне зображення фігури людини, як об'єкт творчості, окрім пластичної виразності окремих частин лица, рук, плечового поясу, того або іншого одягу, становить великий інтерес для художника складною взаємозв'язаною деталей, яка у кожному конкретному випадку по-своєму обумовлює появу виразної «великої форми» або, інакше кажучи, додає живописному зображенню особливу цілісність і значність (рис 4.36; 4.37).

Створюючи композицію портрета необхідно зосередити увагу на визначенні характерного прояву обличчя людини, яке відображає його внутрішню сутність. Велике значення мають поза фігури, пластика й рух голови і рук, вираз очей і губ, співвідношення означених елементів композиції.

Має значення вдалий вибір точки зору, рівня горизонту, повітряної та насамперед світлової перспективи (елементи фігури, розташовані на відстані від джерела світла й автора відображаються більш узагальнено та м'яко), організація оточення й вибір одягу моделі. Формат портрета (частіше прямокутник, овал, іноді квадрат) і розмір також повинні підпорядковуватись

художній композиційній ідеї портрета. Але не потрібно робити зображення більше натурального розміру.



Рисунок 4.36 – Роботи студентів 2 курсу



Рисунок 4.37 – Студентська робота (2 курс)

Виразність портретного образу залежить від ритмічного упорядкування рухів, жестів, фактури живописного мазка, тональних і кольорових плям (рис. 4.36). Світло й колір є головними композиційними елементами й виразними засобами живописного твору. За допомогою кольору та світла художник організує сприйняття глядача, спрямовує його увагу на головне й розкриває зміст усієї композиції.

Завдання до самостійної роботи

1. Копія майстра декоративного живопису напівпостаті людини.
2. Виконання автопортрета в техніці «гризайль».
3. Виконання портрета в наближеній світло-кольоровій палітрі.
4. Живописні етюди напівпостаті людини.

4.3 Живопис фігури людини

4.3.1 Живопис оголеної постаті людини в незаглибленому середовищі

Живописне зображення оголеної фігури людини ґрунтується на тонко гармонізованій кольоровій єдності. Створюючи зображення людини необхідно виявляти її зв'язки з навколишнім середовищем. Відмінність прописки різних частин фігури й оточення дозволяє виділити композиційний центр, передати просторові плани і характер оточуючої середовища. Для цього виконують короткочасні пошукові етюди (рис. 4.38).

Характер навчальних завдань і послідовність роботи над етюдом постаті людини подібні до живопису напівфігури. Але створення етюдів фігури у повний зріст передбачає виконання додаткових завдань: відображення фігури у відношенні сил тяжіння, горизонтальних і вертикальних орієнтирів, узгодження взаємовідносин із просторовою перспективою та предметним середовищем; відображення тонових і колірних взаємовідношень частин фігури в

ускладненому ракурсі з фоном, відображення пластично-колірної характеристики стоп і ніг моделі (рис. 4.39).



Рисунок 4.38 – Студентські етюди (2 курс)

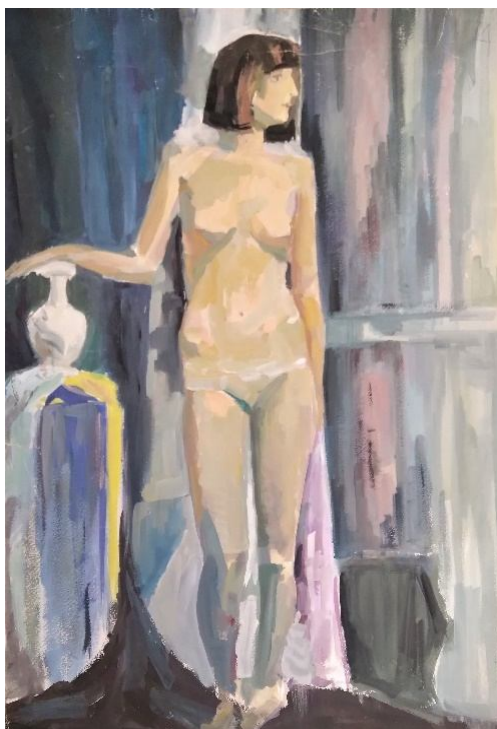


Рисунок 4.39 – Студентські етюди (2 курс)

Ускладнення задач етюду потребує застосування додаткових способів самоперевірки на етапах узагальнення етюду. Перевірка колористичної єдності можлива за умов зіставлення теплих і холодних світло-кольорових відносин; виявлення у великій різноманітності тіньових плям – рефлексів, об'єднаних загальним кольоровим тоном; виявлення загального відтінку світла, яке узагальнює освітлені місця. Корисна перевірка ліплення форми кольором, відповідність кольорових і тональних відносин, аналіз етюду щодо відтворення просторових відношень, передачі фактури (рис. 4.40).



Рисунок 4.40 – Сімонова А. Етюди оголеної постаті людини

Для перевірки кольорового строю етюду використовують допоміжні засоби. Камертон, який не залежить від загальних умов освітлення (наприклад полум'я сірника), слугує засобом співставлення тонових плям і знаходження вірних тонових відносин. Виявлення найтемніших і найсвітліших плям на етюді дозволяє в такий спосіб визначити інші тональні градації в межах заданого діапазону.

4.3.2 Живопис одягненої постаті людини

Живописні етюди одягненої фігури на складному просторовому кольоровому тлі з введенням натюрморту або частини інтер'єру розраховані на вдосконалення отриманих знань і навичок об'ємно-пластичного моделювання форми, передачі матеріальних якостей натури, зумовлених освітленням, умовами просторового та предметного оточення. Головні задачі виконання підсумкових завдань:

- об'ємно-пластичне й тонально-кольорове моделювання форми – відображення руху, пропорцій, конструктивної будови, матеріальних якостей предметів, об'ємне ліплення кольором;
- передача характеру освітлення, умов оточення, просторового розташування предметів;
- виявлення характерних якостей натури засобами реалістичного живописного зображення;
- доведення зображення до гармонійної єдності й цілісності;
- виявлення індивідуальних колористичних якостей натури, її кольорового характеру, загального колористичного стану;
- досягнення пластичної та кольорової виразності силуету фігури відносно до фону,
- удосконалення зображальної культури та використання виразних засобів живопису у виконанні художньо-образних завдань живописного твору.

Особливої уваги заслуговують прийоми досягнення тонової та кольорової єдності натури, цілісності зображення, удосконалення технологічних і технічних прийомів живопису олійними фарбами.

Головною вимогою навчального завдання залишається відтворення пластичної характеристики моделі, передача конструктивного й динамічного взаємозв'язку торсу, голови, кінцівок.

Об'єм форми поряд із відтворенням тонових градацій повинен будуватись за рахунок кольорових відносин з відтворенням матеріальності тіла та драпувань.

Важливо уважно й обережно оперувати великою кількістю кольорових відтінків, не перебільшувати ступінь їх насиченості. У багатьох випадках кольорові тони складають двома-трьома фарбами, використовуючи вохру, сієну, кістку спечену. Розбілення цих фарб створюють велику кількість різних за тепло-холодністю кольорів для зображення тіла людини. У наслідок розширення палітри можна використовувати кадмій жовтий середній, англійську красну, умбру природну, кобальт синій, окисел хрому. Варто зауважити, що використання великої кількості фарб створює строкатість, дрібність форми зображення, а невміле їх змішення приводить до тьмяності живопису.

Починати роботу над етюдом необхідно з візуального аналізу характерних особливостей натури, головних тонально-кольорових відносин, після чого переходити до пошуку композиційного рішення. Перед роботою на полотні бажано виконати невеликий етюд-ескіз на відображення загального пластичного та колористичного завдання.

Підготовчий малюнок корисно виконувати безпосередньо пензлем, відтворюючи світлотіньові відносини форми. Важливо не лише передати загальний рух фігури, видимі змінення форм, пропорцій, а й відобразити відповідні змінення тону та кольору зображення.

У першій прописці (підмальовку) закладається кольорова основа майбутнього етюду й визначається методика подальшого технічного виконання. На цьому етапі в узагальненому вигляді закладаються тонально-кольорові та світлотіньові відносини етюду. Користуються великим пензлем, виконуючи прописки тонким шаром по всій поверхні полотна й не залишаючи білих місць.

Необхідно зосередити увагу на визначенні загального силуету фігури, тональності фігури стосовно до фону. Уважність до тонких змін у контурному

контрасті дозволить вирішити проблему відображення фігури у середовищі. Різких меж між фігурою і фоном бути не може, особливо в тінювих місцях.

Подальша робота над етюдом ведеться по всій площині полотна або частинами, коли кожна частина доводиться до певної завершеності, уточнюються характер, матеріальність, середа, освітлення тощо. Бажано дотримуватись принципу роботи від загального до часткового та знову до узагальнення живописного зображення. Ліплення форми повинно відбуватися впевнено, потужно, різноманітно. Тіні, рефлекси, фон вирішуються узагальнено, тонким шаром, прозоро, а освітлені місця ліпляться корпусно, з детальнішим моделюванням форми.

Уникнути тональної плутанини можливо за умов постійного порівняння тінювих і освітлених місць між собою. Співвідношення тонів бажано спочатку відтворити на палітрі методом підбору до знайденого темного – суміші інших тонів і напівтонів, майже до найсвітлішого.

Об'ємно-просторове відображення природи передбачає врахування закономірностей повітряної та більшою мірою світлової перспективи. Необхідно уважно проаналізувати змінення освітлених і яскравих за кольором частин, деталей у напівтонах і тіні.

Робота над етюдом передбачає уважність до збереження головних відносин і цілісності великих мас, уникнення чисельних подробиць і виявлення головного та характерного в художньому образі моделі. Саме на досягнення цілісності та узагальнення зображення спрямований завершальний етап роботи над етюдом.

Фактура, як особливість структури поверхні, істотно впливає на зорове сприйняття живопису. Організація фактурної ритміки, контрастів дійсних і уявних поверхонь є виразним засобом створення живописної композиції.

У живописному зображенні для передачі світлових і колірних відносин основним буде мазок. Щоб створити враження об'ємності необхідно з'ясувати, як розподіляється світлотінь на її поверхні. За допомогою мазка можна передавати тон, фактуру, об'єм, рух, форми складок і вирішувати об'ємні

ознаки форми. Характер нанесення мазків потрібно погоджувати з формою. Це не тільки допоможе успішнішому виявленню форми, але і сприятиме підкресленню фактури.

Кожна драпіровка, маючи ту або іншу колірну характеристику, володіє і певною світлосилою, тобто тоном. Працюючи в етюді над драпіровками, передаючи їх об'ємність і матеріальність на площині зображення, дуже важливо правильно знайти колірні й тонові відносини, пластичний зв'язок одягу з людською фігурою, динаміку та ритм драпіровок.

Немає сенсу передавати складки детально зі всіма світлотіньовими градаціями, оскільки це лише заважатиме цілності композиції. Зображаючи з натури людину в одязі, потрібно розібратися в причині утворення кожної форми складок, свідомо уявити собі, як повинен поводитися матеріал залежно від пози або руху фігури людини, що зображається. Писати потрібно не всі складки, а тільки ті, що підкреслюють форму тіла. Зображаючи орнамент на одязі або драпіровках, потрібно враховувати форму, яку драпірує тканина, форму складок, характер структури тканини.

При живописному рішенні одягу й композиції драпіровок необхідно насамперед продумати ритм, рівновагу та пропорції поєднання кольорів. Колірне рішення може створити певний ритм в композиції повторенням однієї і тієї самої колірної гами через певні проміжки.

4.3.3 Декоративний живопис постаті людини

Завдання передбачає перевтілення реалістичних етюдів постаті людини в декоративні, живописно-композиційні рішення. Виконуються короткочасні пошукові ескізи на вирішення великих світлоколірних відносин і гармонізацію кольорових і тонових плям (рис. 4.41).

Необхідно нагадати, що декоративність – сукупність художніх властивостей, які посилюють емоційно-виразну та художньо-організуючу роль

творів пластичних мистецтв у предметному середовищі, що оточує людину; характеристика композиції та колориту художнього твору.



Рисунок 4.41 – Пошукові ескізи студентів (2 курс)

Декоративність пов'язана з особливостями форми, пластики, силуету, а також кольору, природної фактури та текстури матеріалів. Вона залежить від підпорядкованості та конструктивної логічності, ритмічної, пропорційної, кольорової, фактурної організації їхньої форми.

Декоративність набуває первинного генетичного сенсу в орнаментованих (стилізованих) знаках (символах). Декоративний живопис потребує особливих прийомів і типу художньо-образного мислення, міфічно-поетичного ставлення до дійсності. Ознаки та прийоми декоративного живопису розглядались у підрозділі з живопису натюрморту.

Вправи і завдання для самостійної роботи

Корисні завдання на копіювання відомих живописних зображень та інтерпретацію їх за різними видами тонових і гармонійних сполучень (рис. 4.36).

Самостійна робота передбачає постійне виконання начерків, замальовок, ескізів фігури людини

Підсумковим завданням є творча робота з декоративного живопису постаті людини.

4.4 Живопис пейзажу

У пейзажі порівняно з натюрмортом або портретом інші виміри простору, масштабності. Художник втикається з проблемами відображення просторових планів, розмаїттям форм, величин, кольорів, постійною зміною освітлення й атмосферних явищ. Уміння розібратися у своїх враженнях від пейзажу, знайти в ньому найцікавіше, головне, відібрати важливі деталі та підпорядкувати їх головному у живописному етюді – досить складне завдання (рис. 4.42; 4.43).



Рисунок 4.42 – Акварельні етюди Дрэгана Тарговішта

У живописі пейзажу увагу художника спрямовано передусім на виконання завдань передачі простору, стану освітлення, атмосферних явищ і їх впливу на предметний світ пейзажу. Природні мотиви та етюди на відтворення певного природного становища необхідно поєднувати з вивченням «малих форм» пейзажу – трав, квітів, дерев, каміння тощо. Уміння пейзажного живопису набуваються під час навчальної плернерної практики. Робота безпосередньо з натурного об'єкта сприяє формуванню практичної

майстерності, розвиває зорову пам'ять, сприйняття кольорів, творчу свободу та самореалізацію.

Творче ставлення при вирішенні навчальних завдань є необхідною умовою для розвитку і формуванню майбутнього художника.



Рисунок 4.43 – Акварельні етюди Джозефа Збуквича

Під час практики виконуються короткострокові та тривалі етюди. Тривалий живописний етюд має на меті зобразити мотив із виконанням усіх поставлених завдань із передачі стану природи, простору й найважливіших деталей. Для передачі певного стану природи робляться короткострокові етюди. У короткостроковому етюді вирішуються завдання основних тональних

і колірних відносин, визначення колориту. Деталізація не передбачена. Час виконання від 15 хвилин до однієї години.

Практичне освоєння курсу пленерного живопису базується на теоретичному знанні та практичному засвоєнні таких образотворчих засобів, як малюнок, колір, основи композиції, перспективної побудови, вчення про пропорції, теорії колориту в живопису.

Пленерна практика передбачає активну самостійну роботу студентів у період проведення практики та не тільки, а й протягом усього навчального року. Начерки й замальовки з натури, етюди та композиційні пошуки з використанням різних матеріалів є найважливішою умовою художньої підготовки кожного студента. Пленерний живопис – це єдність рисунка, живопису і композиції – провідних «представників» художніх засобів вивчення і естетичного освоєння дійсності.

Професійна підготовка художника містить у собі курс живопису і пленерної практики, що дає можливість придбати практичні навички та знання живописної майстерності. Живопис аквареллю жадає від студента завзятої роботи, постійної практики та вправ, що дозволяє удосконалювати образотворчу майстерність, так необхідну в професійній підготовці художника. До пленерної практики студенти мали досвід написання натюрмортів у майстерні з використанням штучного освітлення. На практиці необхідно, щоб студенти зрозуміли походження загальної просторово-колірної гармонії, що існує у природі й можливості її передачі в акварельному живописі.

Пленерна практика проводиться у місцях, що мають унікальні архітектурні споруди, ансамблі, на яких можна ставити навчальні завдання, що відповідають меті всебічної професійної підготовки. Виконання короткострокових і тривалих етюдів з натури є одним з основних завдань практики.

Умови роботи на пленері істотно відрізняються від умов роботи в приміщенні, де світло порівняно стійке й постійне. На пленері стан природи мінливий, тому необхідно встигнути намалювати натуру за один сеанс.

Рекомендується починати живописну практику з короткострокових етюдів архітектурних об'єктів у парку, міських архітектурних ансамблів із фонтанами, арками, штахетами.

Короткострокові пленерні етюди сприяють знаходженню цікавого композиційного рішення архітектурного мотиву у зв'язку з природним ландшафтом. У короткостроковому етюді ставиться завдання знаходження великих тональних і колірних відношень при передачі того чи іншого стану природи. Для цього можна використати метод «алла-прима» – живопис по вогкому, написаний в один сеанс.

Працюючи на пленері, можна переконатися, що сонце (джерело світла) порівняно швидко змінює своє положення. Щоб не було плутанини, потрібно одразу для себе вирішити, де буде знаходитись джерело світла, і намітити напрямок падаючих тіней, додержуючись цього рішення до кінця роботи над етюдом. Наприклад, біла стіна церкви, осяяна сонцем, на тлі синього неба може здаватися дуже світлою. Але таж стіна проти світла (у контражурі) буде завжди темніше неба. Тому важливо з самого початку роботи над етюдом вирішити що тримати в етюді найсвітлішим, а що найтемнішим. Наприклад визначити тональні відношення неба до води, води до зелені газонів на світу й у тіні, зелені дерев до архітектурних споруд тощо, підкоривши усе єдиному джерелу світла.

Варто розуміти, що об'ємна форма, матеріал, взаємне розміщення предметів у просторі сприймаються нами в дійсності не тільки завдяки світлотіні, а також кольору. Як тон, так і колір просторового середовища змінюється від сили й кольору джерела освітлення. Один і той самий мотив, написаний у різні часи доби (вранці, вдень або увечері) матиме різні не тільки тональні, але й колірні відношення, свій колорит. Ранком сонячне світло додає жовтувато-рожевий відтінок усім предметам, удень робить усі предмети білястими, мало інтенсивними, із золотавим відтінком, а ввечері – жовтогарячими або червоними.

У живописі, як і в тоновому зображенні, неможливо передати кольори в дійсну їх силу та яскравість. Живопис наслідує природу не абсолютною яскравістю та силою кольору, а тільки їх пропорційними відношеннями.

Щоб правильно визначити тонові й колірні відношення в натурі, студент повинен навчитися дивитись на зображуваний мотив у цілому. Для цього потрібно «розпустити» або «примружити» очі. Сенс усіх цих засобів загального бачення в тому, щоб не звертати уваги на те, що потрапляє в область ясного бачення сітчатки очей. При такому баченні все буде сприйматися розпливчато, але в цей момент можна мати цілісне зорове сприйняття природи, що дозволяє правильно визначити тонові й колірні відношення та передати їх в етюді.

Під час живописної практики студенти, крім короткострокових етюдів, виконують тривалі етюди мотиву, що їм сподобався. Це може бути етюд унікальної архітектурної споруди, етюд інтер'єра такої споруди. Тривалим може бути етюд фрагментів архітектури, окремих елементів пейзажу, наприклад, етюд гілки або дерева, етюд фонтану. Основну увагу в таких етюдах приділяють вивченню форми й уважній проробці її кольором.

Перед виконанням тривалого етюду необхідно зробити композиційний етюд-пошук, вибрати найвиразнішу точку зору. У пошукових етюдах студенти з'ясовують великі живописні відношення, що виключає вірогідність помилки в тривалому етюді. Робота над тривалим етюдом дозволяє зрозуміти закони повітряної перспективи, що трактує питання зміни кольору залежно від відстані між глядачем і об'єктом спостереження, впливу на колір шару повітря.

Власний колір предмета найбільше розрізняється в безпосередній близькості. Під впливом освітлення повітряного шару, рефлексів від навколишніх предметів, власний колір предмета, зберігаючи відносну сталість, здобуває відтінки та стає *обумовленим кольором*. При рівномірному освітленні сірого дня власні кольори предметів на далекому плані утрачають свої ознаки, здобувають блакитний відтінок, оскільки їх перекриває розсіяний у повітрі блакитний колір неба. Ранком і ввечері кольори віддалених предметів здобувають золотавий, жовтогарячий або пурпурний відтінок. Це обумовлено

тим, що промені сонця пронизують шар повітря й додають йому гарячі відтінки.

На папері створити мальовничу єдність предметів, різних за кольором, вписати предмети в середовище, створити колорит відповідний певному стану природи можна тільки за допомогою обумовлених кольорів.

У тривалому етюді студенти мають можливість передати кольорову різноманітність просторового середовища. Вони помічають, що при сонячному освітленні нерозривно зв'язані контрастна світлотінь, сильні відблиски, теплі світла й глибокі холодні, але прозорі тіні з яскравими рефlekсами. У похмурий день світлотіні м'які, маловиразні, за масою незначні. Але напівтони набувають насиченості, власний колір кожного предмета проявляється ширше, потужніше.

Прописуючи світлотіні, студенти вчаться шукати колір і тон світла, колір і тон тіні кожного предмета, знаходити багатство колірних тепло-холодних відтінків, створювати колорит пленерного етюду (рис. 4.44, 4.45).

Роботу аквареллю ведуть у певній послідовності, від світлого тону до темного. Роботу починають зі світлих тонів, бо прозора акварель не має криючих якостей і світлі тони не можуть «перекрити» темних. Роль білої фарби виконують фрагменти білого паперу. Є два основні методи використання кольорового паперу. Перший – залишити в потрібних місцях прогалини, другий – розкрити білі ділянки на вже зафарбованій поверхні, частково знявши фарбу. Зняти фарбу можна за допомогою чистого пензля або губки. Фарбовий шар, що висох, можна освітлити легким тертям наждачного паперу, що дозволяє створити ефект світла на воді або пом'якшити різні переходи тонів при передачі повітряної перспективи.

Під час пленерної практики у студентів виникає складність у зображеннях деяких сюжетів, наприклад, ніжної прозорості неба, пухнастих хмарок, ефекту променів світла між грозливими хмарами. Варто пам'ятати, що при зображенні природи небо є джерелом світла і, отже, визначає кольори, які потрібно використати в етюді, ландшафт сприймає відтінки неба. Градації відтінків неба зазвичай передають технікою «по вогкому», що дозволяє фарбі

розпливатися й кольорам змішуватись один з одним непомітно. Іноді на яскраво-блакитному небі хмарки виглядають сліпуче білими. У деяких місцях етюду хмарки можуть просто залишитись білим папером. Потрібно знати, що безхмарне блакитне небо в ясний сонячний день за тоном буде щільнішим, наприклад, ніж освітлена біла стіна храму або освітлений сонцем асфальт.

Акварель – придатний засіб для передачі ефекту дощу в повітрі й темного грозового неба. Таке небо рекомендується писати «по вогкому», головне – не боятися взяти грозіві хмари в тоні, а далі губкою або широким плоским пензлем зробити кілька вертикальних рухів, що зображують струмені дощу.

Студентам часто буває важко написати в етюді воду, бо поверхня води постійно змінюється, вода відбиває світло, яке наділяє її безліччю відблисків. Вода поводить себе як дзеркало й відбиває перевернутий образ будь-якого предмета на своїй поверхні. Залежно від освітлення вода може здаватися прозорою або темною, щільною або навіть тією та другою разом. Неможливо відтворити воду в етюді з детальною точністю та одночасно передати її стихійне єство. Постійна мінливість водної поверхні примушує аквареліста узагальнювати враження, які вона викликає.

Писати воду потрібно за один сеанс, місця відблисків на воді можна заздалегідь намітити восковою паличкою або свічкою по сухому папері. Складаючи колір води, варто пам'ятати, що вона відбиває колір неба. Відбиття у воді мають колірний відтінок предметів, хоч тон їх нейтралізується тоном води, тобто темні предмети будуть у відбитті здаватися не такими темними, а світлі – не такими світлими.

На повітрі папір швидко сохне, іноді важко встигнути виконати етюд «по вогкому», як хотілося б. Щоб підтримувати папір вогким, не давати висохнути повністю до закінчення роботи над етюдом, на нього час від часу розбризкують чисту воду за допомогою легкого руху по відтиснутому пружному щетинистому пензлю. Так легко виправити невдалі місця, довести етюд до бажаного результату.

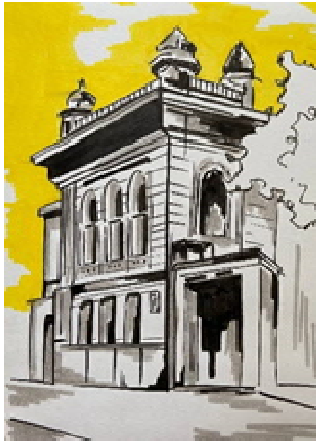
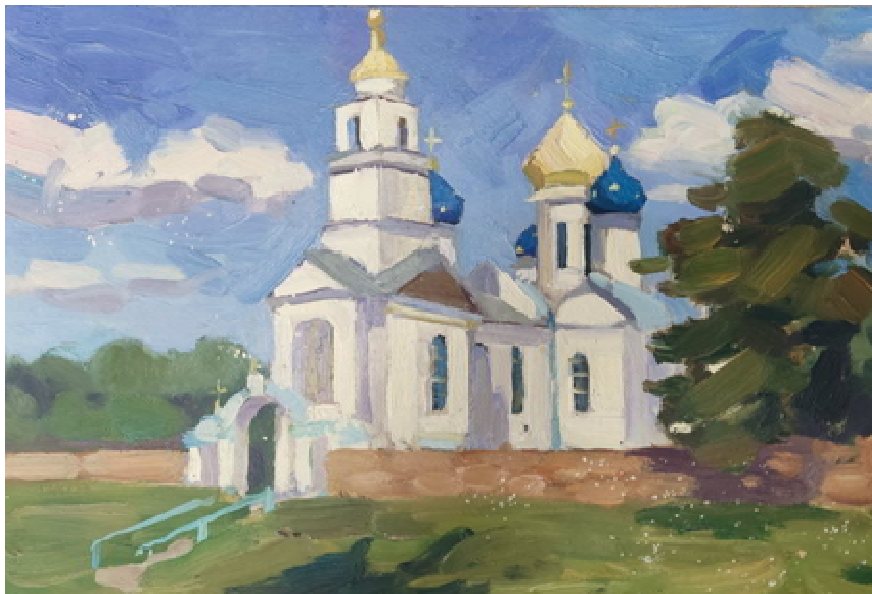


Рисунок 4.44 – Роботи студентів (графіка, гризайль)



Рисунок 4.45 – Живописні етюди студентів



Продовження рисунка 4.45

Пленерні етюди потрібно писати яскраво, оскільки етюд, принесений у приміщення, завжди матиме вигляд більш блідий, ніж коли був назовні.

На практиці студенти вчаться працювати самостійно. Самостійна робота значною мірою розвиває творчу ініціативу, активність і самостійність художньо-образного мислення. Від того, як підготовлений студент до самостійної роботи, як він вчиться виконувати складні завдання з оволодіння зображувальними засобами, залежить успіх навчання та формування його як професіонала.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арт-ідеї. Школа образотворчого мистецтва / Ф. Вотт ; пер. з англ. В. Наливаної. – Київ : Країна Мрій, 2007. – 288 с.
2. Беда Г. В. Основы изобразительной грамоты: Рисунок, живопись, композиция : учеб. пособие / Г. В. Беда. –2-е изд., перераб. и допол. – М. : Просвещение, 1981. – 239 с.
3. Бесчастнов В. П. Живопись: учеб. пособ. для студентов высш. учеб. заведений / В. П. Бесчастнов и др. – М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. – 223 с.
4. Вінтаєва, Н. С. (2012) Ахроматична акварель: методичні вказівки до практичних занять і виконання самостійної роботи з дисципліни «Рисунок, живопис, скульптура» / Н. С. Вінтаєва. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://eprints.kname.edu.ua/view/subjects/d=5F1700.html> , вільний. – Назва з екрану.
5. Волков Н. Цвет в живописи / Н. Волков. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bibliotekar.ru/cvet-zhivopisi/1.htm> , вільний. – Название с экрана.
6. Гнатюк М. В. Красною гір натхненні: Народне мистецтво Гуцульщини і Покуття (кінець ХІХ – початок ХХ ст.). Майстри, школи, музеї / М. Гнатюк, М. Грепиняк. – Івано-Франківськ : ПНУ ім. В. Стефаника, 2010. – 322 с.
7. Гречнева, Н. В. Рисунок и живопись натюрморта [Электронный ресурс]: учеб.-метод. пособие / Н. В. Гречнева ; АлтГУ. – Электрон. текст. дан. (4 Мб). – Барнаул : АлтГУ, 2019. – 1 электрон. опт. диск (DVD). – № гос. регистрации 0321900655. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://elibrary.asu.ru/xmlui/bitstream/handle/asu/6586/read.7book?sequence=1&isAllowed=y> – Назва з екрану
8. Даглдиян К. Т. Декоративная композиция : учеб. пособие / К. Т. Даглдиян. – Изд. 2-е перераб. и допол. – Ростов н/Д. : Феникс, 2010. – 312с.

9. Жердзіцький В. Є. Живопис. Техніка і технологія : навч. посібник для студ. вищ. навч. закл. / В. Є. Жердзіцький. – Харків : Колорит, 2006. – 327 с.
10. Живопись и ее средства : учеб. пособие для ВУЗов / Шашков Ю. П., 2006. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://obuchalka.org/2017060994871/jivopis-i-ee-sredstva-uchebnoe-posobie-dlya-vuzov-shashkov-u-p-2006.html> , вільний. – Назва з екрану
11. Заболотняя Н. П. Живопись : учебно-методическое пособие для студентов Изобразительное искусство» / Н. П. Заболотняя // Современные наукоемкие технологии. – 2009. – № 5. – С. 12
12. Зайцев А. Наука о цвете и живописи / А. Зайцев. – М. : Искусство, 1986. – 158 с.
13. Иттен Иоханнес Искусство цвета / Иоханнес Иттен ; перевод с немецкого. – 4-е издание. – М.: Изд. Д. Аронов, 2007. – 96 с.
14. Кардашов В. М. Теорія і методика викладання образотворчого мистецтва : навч. посібник для студентів вищ. навч. закладів / В. М. Кардашов. – Київ : Видавн. дім «Слово», 2007. – 296 с.
15. Кириченко М. А. Історія розвитку методів навчання образотворчого мистецтва в Україні (1917–1991 рр.) / М. А. Кириченко // Матеріали Міжнародної науково-методичної конференції (1–2 квітня 2004 р.) / уклад. Л. П. Макаренко, М. С. Севастюк, О. П. Симоненко. – Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2004. – С. 115–117.
16. Кириченко М. А. Основи образотворчої грамоти : навч. посібник / М. А. Кириченко, І. М. Кириченко. – 2-е вид., перероб. і допов. – Київ : Вища шк., 2002. – 190 с.
17. Кириченко М. А. Основи образотворчої грамоти : навч. посібник для студентів художньо-графічних факультетів вищих педагогічних навчальних закладів / М. А. Кириченко. – Київ : Вища школа, 2002. – 190 с.
18. Ковалько Д. И. Натюрморт в живописи : учебно-методическое пособие [Электронный ресурс] / Д. И. Ковалько. – Минск : БНТУ, 2020. –

58 с. – Режим доступа: <https://rep.bntu.by/handle/data/67971>, вільний. – Название с экрана

19. Крвавич Д. П. Українське мистецтво : навч. посібник : у 3-х ч. / Д. П. Крвавич, В. А. Овсійчук, С. О. Черепанова. – Ч. 1. – Львів : Світ, 2003 – 256 с., Ч. 2. – 2004. – 268 с., Ч. 3. – 2005. – 268 с.

20. Лоханько О. П. Художні матеріали. Техніка живопису : корот. курс для студентів пед. ф-тів художніх ін-тів. Держ. видав. образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР / О. П. Лоханько, Т. И. Фролова. – Київ, 1960. – 140 с.

21. Манохін, В. П. и Мирончик, П. В. Методичні вказівки до проведення практичних занять і самостійної роботи з дисципліни «Рисунок, живопис, скульптура» Загальний курс живопису. – [Электронный ресурс] / В. П. Манохін, П. В. Мирончик. – 2012. – Режим доступа: <https://eprints.kname.edu.ua/26500/>

22. Мельничук І. Ю. Методика викладання живопису та композиції під час літньої практики (для студентів факультету образотворчого мистецтва) : навчально-метод. посібник / І. Ю. Мельничук. – Київ : Емма, 2013. – 104 с.

23. Мистецтвознавство : корот. тлумач. слов. – Київ : Либідь, 1999. – 208 с.

24. Михайленко В. Є. Основи композиції / В. Є. Михайленко. – Київ : Каравела, 2004. – 304 с

25. Могилевцев В. А. Основы живописи: учеб. пособие. – [Электронный ресурс] / В. А. Могилевцев. – СПб. : 4арт, 2012. – 96 с. – Режим доступа : https://dhsh-zima.irk.muzkult.ru/media/2020/04/08/1252103476/Osnovy_zhivopisi_compressed.pdf

26. Никодеми Г. И. Техника живописи / Г. И. Никодеми ; пер. Г. Семеновой. – М. : Эксмо, 2004. – 144 с.

27. Панксенов Г. И. Живопись, учебное пособие / И. Г. Панксенов. – 2007. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<https://obuchalka.org/2017060994872/jivopis-uchebnoe-posobie-panksenov-g-i-2007.html> – Название с экрана

28. Пасічний А. М. Образотворче мистецтво : слов.-довід. – Тернопіль : Навч. кн.-Богдан, 2003. – 216 с.

29. Придатко Т. В. Мистецтво України 1991–2003 / Т. В. Придатко, З. В. Чегусова, Т. Ю. Скляренко. – Київ : Мистецтво, 2003. – 256 с.

30. Прокопович Т. А. Експресія творів сучасного мистецтва. Живопис / Тетяна Анатолівна Прокопович // Вісник харківської державної академії дизайну і мистецтв [Текст]: зб. наук. пр. ; за ред. Даниленка В. Я. – Харків : ХДАДМ, 2016. – 146 с. (Мистецтво: №3). – С. 84–92.

31. Прокопович Т. А. Основи кольорознавства : навч. посібник / Т. А. Прокопович. – Луцьк : Вежа-Друк, 2016. – 120 с.

32. Рисунок. Живопись. Композиция : хрестоматия : учеб. пособие для студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов / сост. Н. Н. Ростовцев и др. – М. : Просвещение, 1989. – 207 с.

33. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) / М. Р. Селівачов. –2-е вид. допов. Та випр. – Київ : Ред. вісн. «Ант», 2009. – XVI, 408 с.

34. Стефанишин Л. Основи кольорознавства : практикум / уклад. Л. Стефанишин, Л. Поліщук. – Івано-Франківськ, 2006. – 54 с.

35. Чернышов О. В. Формальная композиция. Творческий практикум / О. В. Чернышов. – Минск : Харвест, 1999. – 312 с.

36. Яремків М. Композиція : творчі основи зображення : навч. посібник / М. Яремків . – Тернопіль : Підручники і посібники, 2005. – 112 с.

Навчальне видання

ЖИВОПИС

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

Відповідальний за випуск *О. Ю. Оленіна*

Редактор *В. І. Шалда*

Комп'ютерне верстання *О. Ч. Чирва*

Підп. до друку 20.01.2022. Формат 60 × 90/8.
Електронне видання. Ум. друк. арк. 18,6.

Видавець і виготовлювач:
Харківський національний університет
міського господарства імені О. М. Бекетова,
вул. Маршала Бажанова, 17, Харків, 61002.
Електронна адреса: office@kname.edu.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:
ДК 5328 від 11.04.2017.