

УМАНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ПАВЛА ТИЧИНИ

МИСТЕЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ  
КАФЕДРА ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

# **МАТЕРІАЛИ І ТЕХНІКА ОЛІЙНОГО ЖИВОПІСУ**

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

Умань 2013

УДК 75.02 (075.8)  
ББК 85.140.8я73  
М 33

### **Рецензенти:**

**Г. І. Сотська** – канд. пед. наук, старший науковий співробітник відділу педагогічної естетики та етики інституту педагогічної освіти і освіти дорослих НАПН України;

**М. О. Пічкур** – канд. пед. наук, доцент кафедри образотворчого мистецтва Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини.

Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради  
мистецько-педагогічного факультету  
Уманського державного педагогічного університету  
імені Павла Тичини  
(протокол № 4 від 27 листопада 2012 р.)

**Матеріали і техніка олійного живопису** : навч. посібник / укладач : О. Я. Музика. – Умань : ВПЦ «Візаві», 2013. – 114 с.

Навчальний посібник призначений для поглиблення знань студентів з техніки олійного живопису при підготовці фахівців художньо-педагогічних спеціальностей у вищих навчальних закладах.

Посібник містить інформацію про матеріали і техніки олійного живопису, підготовчий процес до роботи, практичні рекомендації.

Для студентів, учителів образотворчого мистецтва та всіх, хто цікавиться живописом.

© Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини, 2013  
© О. Я. Музика, 2013

## ПЕРЕДМОВА

*Техніка полягає в умінні  
максимально використовувати  
матеріали, які є в розпорядженні  
художника.*

*К. Юон*

Техніка і майстерність образотворчого мистецтва – справжнє диво перетворення звичайних, усім доступних художніх матеріалів у найрізноманітніші образи реальної дійсності, у живопис. Сума знань, навичок, досвіду дозволяє художнику найбільш ефективно використовувати матеріали, які є у його арсеналі, відповідно до їх природи і можливостей.

Техніка живопису – визначені системи прийомів роботи, які напрацьовані різними національними художніми школами, групами або майстернями художників, окремими видатним майстрами. У таких випадках ми говоримо: техніка живопису італійської школи, школи Рубенса, техніка живопису Рембрандта.

Техніка живопису – це інструмент мистецтва, без якого не може бути творчості. Безумовно, творчий педагог-художник повинен вільно володіти різноманітними живописними техніками, щоб передати свої знання і вміння учням. Адже, як стверджував І. Рєпін, «Художник-педагог може навчити свого учня тільки тому, чим він володіє сам, що знає, у що вірить, чому відданий. Відсутність теоретичних знань і професійної майстерності у педагогічній роботі неприпустима».

Сьогодні в умовах реформування системи освіти України гостро постає проблема підвищення якості підготовки фахівців художньо-педагогічних спеціальностей, удосконалення методики викладання фахових дисциплін у вищих навчальних закладах, зокрема, живопису, як однієї з основоположних.

Упровадження в навчальний процес чіткої логічної послідовності рішення загальних живописних завдань, технологічних та технічних задач є актуальним і в зв'язку з уведенням болонської системи, за якою значна кількість годин відводиться на самостійну роботу студентів.

Вивчення технології виконання живописного зображення та різноманітних технічних прийомів забезпечить необхідний професійний рівень студентів, дасть їм можливість реалізувати на

практиці власний творчий потенціал. Послідовність виконання живописного зображення являє собою чітку систему застосування різноманітних чинників: сполучення фарб, урахування їх олієємності, покривної здатності, використання розріджувачів та лаків, сумісності матеріалів, використання багатобарвної чи обмеженої палітри тощо. Все це впливає не тільки на терміни зберігання та якість збережених робіт, але й на вирішення завдань зображення матеріальності та характеристики фактури, можливості передачі кольоротональних аспектів середовища й предметів.

Технологія в олійному живопису тісно пов'язана з образотворчими завданнями та їх вирішенням, оскільки матеріал, який використовується, диктує спосіб його застосування. Він не тільки впливає на етапи виконання роботи, але й на характер самої образотворчої мови. Саме матеріал протягом усієї історії розвитку олійного живопису активно впливав на його формування і розвиток. У зв'язку із цим матеріал, технічна структура та палітра кольорів, засновані на певних характеристиках, перебувають у тісній взаємодії з образотворчими завданнями, і зміна будь-якого з компонентів призводить до зміни решти.

З опорою на класичний метод багат шарового живопису, який є основою розвитку всіх інших варіацій цієї техніки, у посібнику розглянуто питання, що стосуються конкретних технологічних, технічних і образотворчих завдань, які вирішуються на основних етапах створення живописного зображення, а також питання зміни способів організації структури живописного зображення відповідно до певних образотворчих завдань.

Раціональність та повна відповідність системи навчальним завданням уможливує застосування методик навчання, заснованих на досвіді роботи над багат шаровим живописом. Вони можуть стати ефективним засобом формування у майбутніх художників-педагогів навичок організації роботи над живописним зображенням.

Докладний опис структури живописного зображення пов'язаний з:

- потребою у систематизації різнобічних знань щодо проблем організації побудови структури живописного зображення у навчальній практиці;

- необхідністю певної теоретичної підготовки, що передусе оволодінню практичними навичками багат шарового живопису;

- практичною відсутністю літератури з технології й техніки багат шарового живопису, розрахованої на забезпечення ефективності навчання.

У числі деяких навчально-методичних публікацій, присвячених цій проблематиці, можуть бути відзначені роботи А. Мельникова, В. Пальченкова.

Дослідження щодо властивостей матеріалів, які застосовуються

в олійному живопису, здійснювали А. Віннер, Ж. Вібер, Ю. Гренберг, Д. Кіплік, Ф. Петрушевський, Б. Сланський, М. Одноралов, В. Гютюнник та ін. Ці вчені дали визначення технологічних вимог, випробували й описали пігменти, фарби, основи, ґрунти, розріджувачі фарб та інші матеріали, які застосовуються в олійному живопису.

Основи техніки багатошарового олійного живопису й особливості окремих технічних прийомів викладені у працях А. Віннера, Д. Кіплика, А. Лужецької, А. Мельникова, Л. Фейнберга та ін. Опис технік окремих майстрів можна знайти в роботах А. Верещагіної, К. Гараша, Ф. Заничева, М. Такач та ін.

Дослідження використаних живописних матеріалів, етапів ведення роботи, дефектів фарбового шару та атрибуція картин знайшли відображення у працях з реставрації картин Ю. Гренберга, С. Кудрявцевої, І. Літника та ін.

Дослідження умов формування образотворчої мови реалістичного живопису викладені в роботах Г. Беди, М. Волкова, Ю. Гренберга, Б. Йогансона, М. Кримова, Ф. Рерберга та ін. Внесок у розробку проблеми формування образотворчих умінь і навичок зробили Т. Комарова, В. Пестель, Є. Фльорина, В. Шацька та ін.

Психолого-педагогічні аспекти формування й розвитку умінь і навичок описані в роботах Ю. Бабанського, Л. Виготського, В. Кузіна, А. Леонтєвої, І. Лернера, Б. Ломова, К. Платонова, Я. Пономарьова, С. Рубінштейна, І. Якиманської та ін.

Також незамінними для навчання студентів технології багатошарового олійного живопису є ідеї художників-практиків та їх сучасників, що дійшли до нас у вигляді трактатів, спогадів, листів, а саме: Л.-Б. Альберті, Дж. Вазарі, А. Дюрера, І. Крамського, Леонардо да Вінчі, Ченніно Ченніні, П. Чистякова та ін.

Методологічною основою є праці фахівців у сфері педагогіки, теорії й методики навчання живопису. Так, варто особливо відзначити наукові дослідження М. Волкова, Г. Беди, О. Унковського, В. Кузіна, в галузі мистецтвознавства й дослідження технології й техніки живопису – рекомендації майстрів живопису (листування, спогади), а також дослідження А. Віннера, Ж. Вібера, Ю. Гренберга, Д. Кіплика, А. Мельникова, Б. Сланського, Л. Фейнберга.

# МАТЕРІАЛИ ДЛЯ ОЛІЙНОГО ЖИВОПISУ. ПІДГОТОВЧИЙ ПРОЦЕС

## Полотно

Найбільш застосовуваний матеріал для живописної мови – *полотно*. Полотно саме по собі є безформним і створює поверхню для живопису тільки в результаті натягування його на *підрамник*.

Картини, виконані на полотні, менш міцні, ніж картини на дерев'яних і металевих основах. Цей недолік пояснюється тим, що полотно не щільне і повітря й волога мають легкий доступ до самого фарбового шару. Тому процес окислення протікає швидше, ніж у живопису, виконаному на твердій основі. Особливо помітно реагує на вологу полотно з рідким плетивом. Крім того, при високій вологості повітря й відсутності світла целюлозу, що входить до складу полотна, вражають бактерії та цвілеві грибки [39, 24].

Полотно занадто рухливе, легко провисає, стискається або розширюється, що часто призводить до утворення тріщин у ґрунті й фарбовому шарі, а також до пошкоджень або випадання фарбового шару. Ще одним недоліком полотна як основи є його погана опірність зовнішнім механічним ушкодженням – його можна продавити, порвати. Перевагою полотна порівняно із твердою основою є його портативність, легкість і можливість накручування на вал при транспортуванні.

Тчеться полотно з пряжі, створеної з рослинних волокон, і лише зрідка з пряжі на основі тваринних або штучних волокон.

Полотно для живопису найчастіше виробляється з *рослинних волокон* льону, другорядне місце займає бавовна. Основною складовою всіх цих волокон є клітковина. (Перевірити, з чого зроблене волокно, можна, підпаливши його: рослинні волокна горять швидко і яскраво, як папір, і згорають з утворенням білого попелу).

Волокно тим міцніше й еластичніше, чим більше клітковини й менше інших речовин воно містить. Волокна льону міцні, еластичні й за складом майже відповідають чистій клітковині. Лляні тканини були відомі вже здавна, про що свідчать залишки, знайдені в доісторичних населених місцевостях – прядивна нитка за міцністю дорівнює лляній. Венеціанські картини початку XVI ст. написані на грубому, невибіленому прядивному полотні.

*Тваринні волокна* створюють гусениці метеликів шовковичного шовкопряда, або їх одержують із вовни тварин. Розпізнаються вони по тому, що погано горять, віддаючи роговою речовиною, й обуглюються. Із тваринних волокон саме вовняні тканини непридатні

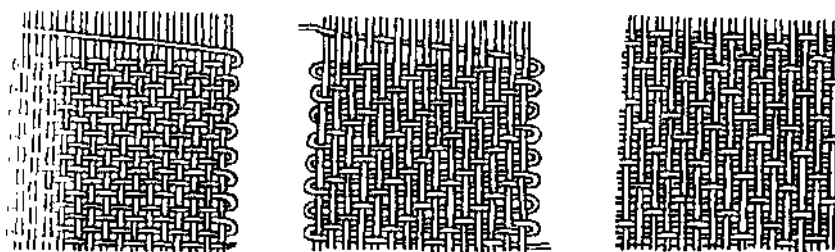
як основа для живопису. Шовк також рідко застосовується у живопису. Однак Ченніно Ченніні поряд зі звичайним полотном згадує як основу також і шовк [19]. У Китаї шовк разом з папером був найпоширенішою живописною основою (але не для олійних фарб). На сьогодні збереглися китайські картини на шовку, що відносяться до 618-907 рр. н.е.

**Синтетичні волокна.** Штучний шовк схожий на натуральний, але він дуже відрізняється від нього за складом і властивостями. У живопису його не застосовують.

**Плетіння.** Полотно тчеться з пряжі переплетенням утку з основою. Основа, що йде по довжині тканини, переплітається з утком, формуючи два види перекриттів: перекриття основне, якщо нитка основи розташовується над утоковою, і утокове, якщо нитка основи розташовується під утоковою. За способом групування перекриттів розрізняють такі основні типи ткацьких переплетень: полотняне, саржеве й атласне. Із цих основних типів утворюються інші, більш складні переплетення [39, 287].

Полотняне переплетення найбільш міцне й щільне, у ньому використовуються перекриття обох типів. У саржевого переплетення уток проходить під декількома нитками основи відразу й ряди перекриттів розташовані похило (*рис. 1*). При атласному переплетенні перекриття не стикаються. Тому атласні тканини менш міцні, ніж інші.

Характер переплетень і товщина ниток утворюють текстуру полотна. Необхідно, щоб полотно мало потрібну фактуру, тобто «зерно». Художники венеціанської школи XVI ст., що користувалися «наскрізним мазком», віддавали перевагу полотнам із грубим саржевим плетивом ниток. Фактура тканини використовувалася ними як один із живописних компонентів. Рубенс же, навпаки, волів, щоб зерно не проявляло себе в роботі. Художники Німеччини XVI ст.



*Рис. 1.* Основні типи переплетення тканин:

1 – полотняне; 2 – саржеве; 3 – атласне

любили використовувати тонке полотно, а італійці XVII ст. – полотно з рідким розташуванням ниток полотняного плетива.

Взагалі можна порадити: для тонкошарового живопису й невеликих за розміром творів (не більше 1 м. кв.) краще брати

дрібнозернисте щільне полотно; для картин середнього розміру (від 1 до 3 м кв.) – фактурне; для пастозного живопису – середньозернисте щільне полотно; для робіт більшого розміру – грубозернисте, виткане з подвійних або потрійних ниток.

Живописне зображення, написане пастозним мазком на дрібнозернистій основі, деформує полотно. Гладка поверхня на грубозернистому полотні вимагає зайвого нашарування ґрунту, що призводить до утворення тріщин.

Живописне полотно не повинно мати домішок інших волокон. Полотна із лляною основою й бавовняним або джутовим утком не слід використовувати як основу. Це пов'язано з тим, що нитки не однаково реагують на вологу, таке полотно сильно послаблюється, а іноді навіть жолобиться. Уток і основа повинні бути з матеріалу одного виду [35, 24].

Отже, найбільш придатними є лляні та прядивні полотна, тому що вони міцні й менше за інших реагують на вологу. Тканина повинна бути чистою, з рівним переплетенням однорідних за складом і товщиною ниток, без ткацьких недоліків: обривів, вузлів та інших дефектів.

Не слід брати полотно, що було у використанні та на яке нанесені олійні фарби, тому що наступні шари не будуть мати потрібного зчеплення й можуть швидко обсипатися.

Студентам при купівлі тканини для основи можна порадишити обирати тканину для живопису, що продається у звичайних магазинах тканин. Також можна порадишити бортівку, яка набагато дешевша від першої, але відрізняється більшою кількістю вузлів. Бязь застосовувати як основу не рекомендується, вона рухлива й сильно реагує на зміну вологи. Краще використовувати невибілене полотно, тому що в результаті біління його міцність знижується.

## **Підрамник**

Підрамник служить для натягування на нього полотна. Робиться він з добре просушених і витриманих планок сухої деревини (липи, берези), що не мають гнилі, червоточин, випадів від сучків, глибоких тріщин або інших дефектів. Планки повинні бути добре вистругані. Для картин середніх розмірів твердість і міцність конструкції забезпечується поперечиною, а для картин більших розмірів – хрестовиною.

Зараз у продажу можна побачити два види підрамників: класичний і з клинцями. Забивання в пази клинців змінює периметр сторін підрамника, що дає змогу послаблювати або посилювати натяг полотна. Підрамники з клинцями почали застосовувати у живопису тільки у XVIII ст. У наш час цей вид підрамників є дуже поширеним.



Потрібно пам'ятати про те, що полотно не повинно торкатися всієї поверхні планок підрамника, щоб хрестовини або поперечини згодом не залишили на картині відбитків, схожих на розриви. Саме тому планки підрамника мають бути косо стесані під полотном, а його поперечини відсунуті назад хоча б на 1 см, щоб між полотном і планками утворилася щілина. Крім того, варто заокруглювати грані внутрішнього й зовнішнього периметра підрамника, щоб зменшити тиск на полотно.

### **Натягування полотна**

Полотно, розмір якого з усіх боків на 3-4 см повинен перевищувати розмір підрамника, попередньо потрібно прополоскати і висушити, потім прикріпи декількома цвяхами до підрамника посередині й по краях планок і тільки після цього приступити до остаточного натягування полотна, починаючи із середини протилежних планок. Щойно полотно натягнуть на довгі планки, його починають натягувати на короткі у тій самій послідовності, вбиваючи цвяхи на однаковій відстані. Таким чином досягається рівномірний розподіл напруги полотна по всій його поверхні. Натягування можна виконати більш ретельно за допомогою спеціальних кліщів.

Грунтоване полотно натягується у такий самий спосіб, але перед натягуванням його злегка змочують водою.

Якщо натяг послаблюється (у якісних видів полотна цього зазвичай не відбувається), цвяхи видаляють і полотно натягують заново. Можливість розбивки клинцями варто зберегти для більш пізнього часу [35].

### **Проклейка**

*Функція проклейки* – взаємне зчеплення шарів основи та ґрунту. Проклеювання полотна призначене для запобігання проникненню в тканину олії, що міститься у фарбах і ґрунті, тому що олія робить нитки тканини слабкими.

**Матеріали для проклейки.** Основним матеріалом для проклейки є органічні клеї тваринного походження: столярний, рибний, харчова желатина. Технічною желатиною краще не користуватися, тому що на відміну від харчової її характеристики гірші, вона не має погрібної пружності й еластичності. Харчова желатина має вигляд тонких, прозорих осколків, забарвлених у світло-жовтий колір; вони виготовляються шляхом виварювання знежирених і промитих обрізків шкіри кроликів, телят, певним чином оброблених телячих голів [39, 28].

**Консервуючі речовини.** Через те що всі тваринні клеї мають здатність пліснявіти і загнивати, у них вводять невелику кількість консервуючої речовини, антисептика, зазвичай фенолу або формаліну. Раніше як антисептик застосовували біле вино.

Нараз найчастіше використовують формалін. Це відмінний протигнільний засіб, до того ж він робить клей більш стійким до дії води й атмосферної вологи. Під дією формаліну клей перетворюється на водостійку речовину – форможелатин, який можна зруйнувати тільки тривалим кип'ятінням або соляною кислотою.

Консервуючі речовини вводять із розрахунку: на 1 л клею 15-20 крапель 4-процентного водяного розчину формаліну. Він продається в аптеках як формідрон [15; 19; 35; 39].

**Пом'якшувачі.** Щоб надати клею більшої еластичності, у клейовий розчин вводять пом'якшувачі. Тут застосовують невелику кількість гліцерину, що так само, як і формідрон, можна купити в аптеці. Гліцерин має здатність повільно випаровуватися, через що його ефективність знижується, але для цього потрібно багато часу.

Гліцерин вводять у клей з розрахунку: на 1 л клею 15-20 крапель. Варто уникати надмірного додавання цієї речовини, тому що її надлишок може призвести до руйнування клею пліснявою, також він стає липким у сиру погоду.

**Проклейка полотна.** Необхідно уважно ставитися до товщини шару проклейки. Переклеювання знижує стійкість основи до зовнішніх впливів, послаблює міцність, зменшує еластичність тканини, роблячи її слабкою. Недостатня проклейка призводить до того, що тканина стає легко сприйнятливою до різних зовнішніх впливів, особливо до вологи.

Готують клей так: в 1 л холодної води висипають 50 г харчової желатини, через годину-півтори, після того як желатина повністю розбухне і не буде мати твердої серединки, її розчиняють, нагріваючи на водяній бані (з температурою приблизно 50-80°), постійно перемішуючи. У жодному разі не можна допустити, щоб клей закипів, тому що він втратить усі свої клеючі властивості. У розчин додають 15 крапель гліцерину й трохи формаліну.

Потім його поміщають у холодильник, і тільки-но він почне застигати і перетвориться на нетвердий «холодець», наносять широким пензлем або гумовим шпателем на полотно. Функція першої проклейки «холодцем» – заповнення пор між нитками тканини. Після висихання клею варто видалити з поверхні тканини його надлишок шляхом шліфування наждаковим папером.

Проклеєне полотно необхідно протягом однієї-двох діб добре просушити й лише після цього приступати до ґрунтування. Сушити полотно треба в сухому, добре провітрюваному приміщенні при звичайній кімнатній температурі. Не можна просувати його на сонці або батареї, тому що у плівці клею можуть утворитися невеликі отвори, що призведе до її розтріскування.

Після висихання проклеїти полотно шліфується дрібним наждаковим папером, але тільки злегка, щоб не ушкодити перекриттів тканини і не знизити її міцності. Якщо полотно має вузли й нерівності, воно шліфується інтенсивніше. Через те що при видаленні вузлів і дефектів частково усувається і желатиновий шар, проклеїку потрібно повторити, але вже більш рідким клеєм [35, 138].

Зазвичай роблять дві-три проклеїки: першу «холодцем», решту рідким клеєм.

## **Ґрунт та імприматура**

Ґрунтування полотна призначене для поліпшення зчеплення фарбових шарів з основою, обмеження їхнього руху при зміні температури й вологості середовища, поглинання надлишків сполучної речовини з фарбового шару. Крім того, ґрунт визначає фактуру поверхні під живопис. Шар ґрунту повинен мати гарне зчеплення з основою й наступними шарами, бути еластичним і не мати потовщень, по всій поверхні основи [39].

Структура поверхні ґрунту, його усмоктувальна здатність і особливо його колір є важливими факторами організації майбутнього живописного середовища. Головне завдання ґрунту – забезпечити належну здатність до відбивання світла, що є необхідною базою для ефективного застосування прозорих лесувальних шарів. Іноді до завдання ґрунту включається вирішення загального кольоротонального стану майбутнього зображення.

На думку Д. Кіпліка, живопис із поширеним світлом й інтенсивними фарбами вимагає білого ґрунту, живопис, у якому переважають глибокі тіні, – темного. Темні ґрунти іноді вимагають покриття темним тоном імприматури по шару ґрунтової підготовки білилом.

Отже, для кожного живописного завдання варто добирати відповідний ґрунт, що полегшує і прискорює роботу.

На проклеєне полотно ми можемо наносити ґрунти всіх видів: емульсійний, олійний, клейовий, комбінований і синтетичний. Усі вони відрізняються один від одного низкою властивостей, але жоден із них не забезпечує живопис на полотні такою міцністю, якою володіє живопис на твердій основі. Однак за своїми хімічними властивостями (більша чи менша схильність до окислювання) ґрунти,

у яких застосовуються як сполучні речовини олії, менш стійкі, ніж клейові.

**Клейовий ґрунт** на полотні не має достатньої еластичності, легко тріскається й при згортанні картини в рулон ламається. Натомість він не вимагає тривалої витримки, має матову поверхню і дає міцне зчеплення з фарбовим шаром.

Його склад: 3 частини цинкового білила, 1 частина крейди і 2 частини розчину желатини у воді у відношенні 50 г на 1 л із значною добавкою гліцерину.

Зазвичай на полотно наносять два шари цієї ґрунтувальної маси.

**Емульсійний ґрунт.** Це класичний ґрунт, який вирізняється великою еластичністю. Приготувати його досить легко. Він дає матову поверхню, міцне зчеплення з фарбовим шаром, помірно усмоктує масло з фарби, вимагає витримки протягом одного місяця, зручний у роботі. Утім, емульсійний ґрунт на сирій олії має істотний недолік: він жовтіє сильніше за інші ґрунти, тому що олія, емульгована в клейовому розчині, має більшу схильність до пожовтіння, аніж мала б за інших умов.

Готують його у такий спосіб: 1 частина крейди, 3 частини цинкового білила, 2 частини готового клею, 1/2-1 частина лляної олії. Рідкий клей змішують до стану емульсії з олією, потім поступово додають попередньо змішані між собою в сухому стані цинкові білила з крейдою.

Ґрунтувальну масу наносять на проклеєне полотно пензлем (щіткою для одягу) або шпателем, залежно від необхідної фактури полотна. Після висихання шліфують наждаковим папером і наносять другий більш рідкий шар (готовий ґрунт можна розбавляти водою). За консистенцією ґрунт іноді виходить густим, що залежить від якості використовуваної крейди та цинкового білила. У цьому випадку масу ґрунту можна розбавляти водою до потрібної консистенції, але в жодному разі не можна розбавляти водою окремо складові клейової маси. Зазвичай досить двох шарів ґрунтовки.

Не рекомендуються емульсійні ґрунти, вміст олії у яких становить половину обсягу всіх інших компонентів ґрунтувальної маси. Якщо порівняти вміст олії стосовно пігментів, то такий ґрунт буде містити у два рази більше олії, ніж сама олійна фарба. Такі ґрунти з надлишком олії з часом обов'язково викликають зміни колориту й потемніння живопису.

**Олійний ґрунт** – це шар, який складається з олійної фарби, змішаної з розріджувачем або лаком. Він має глясову поверхню, вимагає тривалої витримки, після чого стає непроникним для нанесених на нього наступних шарів (не поглинає олію з фарби), що призводить до поганого зчеплення між шарами.

Олійний ґрунт наносять на проклеєне полотно двома шарами. Перший шар наносять довгим малярським ножом або шпателем,

досить сильно натискуючи, щоб фарба проникла в усі пори полотна. При цьому важливо, щоб полотно було добре ізольоване клеєм, тому що в протилежному випадку в нього просочиться олія з фарби. Просочене олією полотно швидко окислюється, втрачає міцність і розривається, як папір.

Цей перший шар наносять по всій поверхні рівномірною товщиною. Тільки після його повного висихання, яке повинно тривати дна тижні, переходять до нанесення другого шару того ж складу. Наносять його широким пензлем. Товщина шару має бути такою, щоб повністю приховати більш темний колір полотна. Це досягається відповідним розрідженням ґрунтувальної фарби.

Олійний ґрунт зберігає еластичність протягом перших десятиліть і перевершує щодо цього всі інші види ґрунтів, але з часом у результаті більш високого ступеня окислення він втрачає свою еластичність і набуває якостей речовини, що досить легко розтріскується на рухливій основі. Міцність олійного ґрунту на полотні прямо пропорційна часу, протягом якого олія, що міститься у ньому, залишається еластичною.

Перш ніж приступити до живопису на олійному ґрунті, потрібно видалити поверхневу плівку, що перешкоджає гарному зчепленню з наступним шаром. Це досягається шліфуванням, а також протиранням поверхні спиртом або піненом.

**Комбінований (напіволійний) ґрунт** – це клейовий, синтетичний або емульсійний ґрунт, покритий зверху шаром олійної фарби.

**Синтетичний ґрунт** є різновидом клейового ґрунту. Він не вимагає тривалої витримки й досить еластичний, але придатний тільки для роботи в техніці «алла прима». Його якість ще недостатньо перевірена часом. Складається з рівних обсягів ПВА-емульсії, сухого цинкового біліла, крейди й двох-трьох частин води.

Після висихання клейового або емульсійного ґрунту (які мають властивість витягувати олію з наступних шарів) наносять **ізоляційний шар**, що може бути клейовим або лаковим.

**Клейовий ізоляційний шар** складається з: 1 л води, 40 г желатини, 5-10 г гліцерину. Тобто це той самий склад, що використовується у проклейці, тільки з трохи меншою кількістю желатини.

**Лаковий ізоляційний шар** наносять «тонким лаком» (1 частина дамарного лаку й 3 частини пінену). Наноситься він, як правило, один раз [35; 39].

Ізоляційний шар іноді покривають (якщо в ґрунті ще не були вирішені загальні кольоротональні завдання) лесувальним або напівлесувальним шаром фарби (коли ґрунт має гарну здатність до відбивання світла), тобто так званою **імприматурою**. Імприматура має велике значення для організації живописних шарів. Вона задає загальний кольоротональний стан картини, живописне й фактурне

середовище, а товща фарбового шару імприматури бере на себе роль амортизатора, що знімає напругу з наступних шарів і зменшує їхню рухливість.

У зв'язку із цим варто застосовувати правило товщини шару: чим тоншим буде живописний шар, тим товщою потрібно робити імприматуру і навпаки, чим товщим буде живописний шар, тим тоншою повинна бути імприматура.

Імприматура у площинному живопису є майже готовим елементом картини й піддається незначній обробці (див. рис. 2, с. 51). Вся подальша робота ведеться так, щоб не порушити природу імприматури, тобто тільки доповнюючи і підкреслюючи її властивості. У той же час за інших принципів живопису вона є лише підготовчим етапом і не відіграє повною мірою самостійної ролі. У площинному живопису імприматура може накладатися по матеріалу або не накладатися взагалі, і тоді основа (її колір, тон, фактура й текстура) буде сама по суті ніби імприматурою. Як правило, імприматура тут береться світла або як середній тон зображення, товщина її шару в цілому не має значення (якщо вона виконується на твердій основі).

Як у площинному живопису, так і в інших його видах імприматура вводиться як один із структурних елементів зображення предметів або живописного середовища, а саме: найяснішого (загальне світло), середнього тону (загальна півтінь), найтемнішого (загальна тінь), загального предметного кольору зображуваної групи предметів, як об'єднуючий колірний тон в картині, як колірний тон, що задає загальну світлоту роботи, як тло з наступним вписуванням у це середовище інших об'єктів на інших етапах роботи (тло на всій картинній площині, наприклад, небо в пейзажі), як фактурне середовище.

Імприматури бувають *одношарові* (Рубенс) і *багатошарові* (Караваджо – він поверх червоної наносив шар чорної фарби). Якщо імприматура виконується у кілька шарів, то кожний наступний повинен бути тоншим за попередній.

А. Мельников вказує у своєму навчальному посібнику «Основи тришарового методу олійного живопису», що у класичному живопису застосовували *два види імприматур*:

*бюлюсну* – цегляно-червону, названу за кольором міцної фарби болюс (у наш час її заміняє близька їй за кольором і якістю капут-мортуум);

*вердачіо* – сіро-зелена (суміш умбри натуральної й білил, ще можна змішувати чорну з вохрою і білилом).

Згодом ці імприматури трансформувалися (в академічному живипису) у рожеві або кремові, а також різні відтінки сірого.

Імприматури розділяють за матеріалами на *темперні* й *олійні*. Білий олійний ґрунт не рекомендується покривати темперною

імприматурою, тому що порушується головне правило багат шарового живопису: від ненасиченого до насиченого, тобто попередній шар повинен містити менше олії, ніж наступний. Кольоровий олійний ґрунт виконує функції імприматури, і її нанесення практично не має сенсу, особливо якщо основа досить міцна.

Олійна імприматура може бути виконана таким способом: розведена до стану кефіру розріджувачем фарба рівномірно наноситься широким щетинним пензлем спочатку уздовж короткої сторони формату, а потім уздовж довгої. Цей спосіб надає міцності фарбовому шару. Найбільш рекомендований варіант – це розведення фарби «тонким лаком», тому що лак має дифузійні властивості, а уайт-спірит просто випаровується з поверхні. До складу «тонкого лаку» входять: 1 частина дамарного лаку і 3 частини пінену.

Іноді імприматуру наносять прозорим або напівпрозорим шаром поверх підготовчого малюнка, що особливо зручно в площинному живопису, який вимагає помірного тону на етапі прописування.

## Олійні фарби та їх властивості

Основний матеріал художника – фарби. Олійні фарби складаються зі сполучника (рідкої олії), змішаного з порошкоподібним пігментом. Олія зв'язує часточки пігменту й надає їм консистенції, необхідної для нормального нанесення на поверхню. Після висихання олійної фарби утворюється прилягаючий, еластичний і міцний шар.

**Пігменти.** У живопису в найдавніші часи застосовували фарби, які можна було зустріти в природі у вигляді кольорових глин (вохри) або мінералів (лазурит, аурипігмент, ляпіс-лазур, вапняк тощо). Деякі з них були занадто дорогими або малостійкими, тому поступово замінені штучними пігментами. Зараз штучні пігменти майже повністю витіснили натуральні, з яких до нашого часу зберегли своє значення тільки глини, але й ті вже вміють одержувати синтетично, причому в більш чистому й концентрованому вигляді (марси).

Натуральні та штучні пігменти – це тверді речовини з незмінними характерними фізичними й оптичними властивостями, що мають певне забарвлення й властивість не розчинятися в олійному й водному середовищах.

Органічні пігменти виготовляються за допомогою органічних барвників, що розчиняються у воді, спирті або оліях, способом фарбування ними нейтрального, найчастіше білого, мінерального порошку (барит, гідрат окису алюмінію, крейда, каолін або гіпс). Барвники міцно зв'язуються із цією основою, формується речовина, нерозчинна у воді або олії. Органічні барвники раніше виготовлялися

з рослинних або тваринних барвників, зараз вони поступово витісняються штучними, кам'яновугільними барвниками [35; 39].

Для створення довговічного живописного зображення придатні лише стійкі пігменти, які довгий час не змінюють своїх оптичних властивостей і вирізняються належною фарбувальною і покривною здатністю. На цих властивостях ми й зупинимось.

*Стійкість пігментів.* Пігменти повинні мати стабільність у тому середовищі, у якому картина перебуває у звичайних умовах; тобто пігменти повинні бути стійкими до впливу повітря та світла.

У навколишньому середовищі міститься кисень, сірчані газу та волога. Кисень – це активний елемент, що змінює деякі кольорові речовини, волога сприяє цій реакції. Сірчані газу викликають почорніння свинцевих і мідяних фарб. Якщо пігменти захищені лаковим покриттям, то такі зміни відбуваються набагато повільніше [39, 15].

Світло, особливо пряме сонячне, викликає хімічні реакції, у результаті яких органічні барвники світлішають. «Індиго, що майже не змінюється в розсіяному світлі за ціле сторіччя, швидко знебарвлюється на сонці» [39, 5]. Крім змін, які відбуваються з фарбами під впливом зовнішнього середовища, для них характерні також внутрішні зміни: або в результаті взаємодії між пігментом і зв'язуючою речовиною, або між пігментами, які впливають один на одного в суміші. Наприклад, крапак світлий у суміші із цинковим або титановим білилом набагато швидше чорніє, ніж при нормальних умовах; на противагу цьому свинцеві білила не чорніють у суміші із сірчаними з'єднаннями, кадмієм і ультрамарином.

З великої кількості пігментів, використовуваних в олійному живопису, досить перевіреною стійкістю володіють [27]: свинцеві білила, кадмій жовтий, середній; кадмій жовтогарячий; кадмій червоний; ультрамарин фіолетовий; цинкові білила; вохра світла, темна, золотава; вохра палена; зелений хром; церулеум; марс жовтий, світлий, темний; смарагова зелень; ультрамарин; англійська червона; сієна натуральна; слонова чорна; берлінська лазур; капут-мортуум; кобальт фіолетовий, темний; сієна палена.

Тут варто сказати, що натуральна сієна жовтіє, тому що вона вирізняється великою олієємністю. Це помітно лише в суміші з іншими фарбами, бо сама по собі вона має жовто-коричневий відтінок [39].

Фарби синього кольору не можна вважати цілком надійними, тому що вони через пожовтіння олії набувають згодом зеленкуватого відтінку.

*Покривність.* Покривністю пігменту вважається його здатність робити невидимим колір нижнього шару поверхні. Пігменти з великим ступенем дисперсності (розпорошеності) володіють високою покривністю й створюють основу корпусних фарб, а з високою



дисперсністю – лесувальних, прозорих фарб. Покривність пігменту залежить також від заломлення ним світла, тобто від здатності поглинати або відбивати світло. Наприклад, коефіцієнт заломлення титанового білила ( $n=2,55$ ) значно більший, ніж у цинкового ( $n=2$ ).

Покривність не у всіх пігментів є величиною постійною. Наприклад, у свинцевого й цинкового білил вона змінюється з часом, і вони стають більш прозорими. У роботах Караваджо півтіні, написані напівлесувальним шаром з використанням свинцевого білила, стали майже непомітними.

Покривність фарби (суміші пігменту зі сполучником) виражається різницею між коефіцієнтом заломлення світла пігменту й коефіцієнтом сполучника. Чим більшою є ця різниця, тим фарба покриває краще. Із цього випливає, що ті самі пігменти в акварельній фарбі або в темпері володіють більшою покривністю, ніж в олійній фарбі (в акварелі й темпері сполучник має більш низький коефіцієнт заломлення).

Коли коефіцієнт заломлення пігменту наближається до коефіцієнта заломлення сполучника, фарби слабо покривають, а в товстому шарі втрачають інтенсивність кольору. Берлінська лазур, ультрамарин у товстому шарі майже чорні; кобальт суттєво втрачає свою яскравість. Інтенсивність цих фарб проявляється в лесувальних шарах на світлому ґрунті або в сумішах з пігментами, які сильно відбивають світло. На темному ґрунті застосування олійних фарб із низьким коефіцієнтом заломлення майже не має сенсу.

У *табл. 1* наведені основні пігменти, розташовані за величиною коефіцієнта заломлення (покривності) [35; 39].

*Олієємність.* Під олієємністю пігменту розуміють кількість олії, необхідної для одержання фарбової маси зі 100 г пігменту. Поглинання сполучника залежить від загальної площі поверхні часток пігменту. Важкі пігменти менш олієємні, легкі (органічного походження) потребують більшої кількості олії. Також поглинання залежить від хімічного й фізичного характеру сполучника, особливо від його в'язкості.

Великою олієємністю відзначаються: марс жовтий, краплак, умбра натуральна, марс коричневий світлий і темний, вірідонова зелена, кобальт синій, ФЦ зелена й блакитна, виноградна чорна, сієна натуральна. Середньою – вохра червона, англійська червона, вохра світла, умбра палена, сієна палена. Низькою – свинцеві білила, цинкові білила, ультрамарин, кадмій червоний, кадмій жовтий.

*Висихання олійної фарби.* Олійна фарба повільно сохне, ця її якість дуже зручна для моделювання форми. Також ступінь яскравості й насиченості кольору не має розходження між сирію й висохлою олійною фарбою, що дозволяє точно підбирати колірні й тональні співвідношення. За часом висихання фарби можна розділити на три групи:

1) ті, що *швидко сохнуть*: свинцеві білила, неаполітанська жовта, жовтий і помаранчевий хром, сурик, палена золотиста вохра, червоні вохри, темно-коричневі вохри (палені), синій і зелений кобальт, паризька, берлінська й інша блакить, зелений хром, зелена смарагдова, умбра натуральна і палена;

2) ті, що *нормально сохнуть*: світлі вохри, золотиста вохра, вохра темна, англійська червона, марси помаранчеві, червоні і фіолетові, венеціанська червона, індиго, хромова зелень, смарагдова зелень, зелена земля палена, капут-мортуум, сіена натуральна, сіена палена, кобальти;

3) ті, що *повільно сохнуть*: цинкові білила, жовтий і помаранчевий кадмій, жовті марси, індійська жовта, сира сіенська земля, коричнева Ван Дейка, уся кіновар, рожеві й червоні краплаки, ультрамарини усіх кольорів, ван-дик коричневий, палена кістка, виноградна чорна.

Час висихання фарб залежить не стільки від кількості поглиненої ними олії, скільки від їхнього хімічного складу, а також від інших умов. Фарби в тонкому шарі висихають швидше, ніж у товстому. Пористі ґрунти і матеріали, на яких лежать фарби, сприяють швидкому висиханню. Має значення колір фарб: світлі фарби сохнуть швидше за темні.

Повільне висихання олійних фарб є причиною появи ушкоджень через певний час, особливо розтріскування вже отверділих шарів. Причиною цього є нанесення на частково висохлий шар наступного. Початкове візуальне отвердіння фарби є недостатнім, тому що в процесі висихання зміна її об'єму триває ще якийсь час. Тому варто добре знати фарби, які швидко сохнуть, і відрізнити їх від тих, які сохнуть повільно. Наприклад, крапак у жодному разі не можна використовувати для підмальовки [39, 15].

Таблиця 1

#### ОСНОВНІ ПІГМЕНТИ ТА КОЕФІЦІЄНТИ ЇХ ЗАЛОМЛЕННЯ

<i>Пігмент</i>	<i>Коефіцієнт заломлення</i>
Кіновар	3,00
Червоний кадмій	2,70
Титанові білила	2,55
Окис хрому	2,50
Жовтий кадмій	2,40
Умбра палена	2,25
Неаполітанська жовта	2,15
Цинкові білила	2,00
Умбра натуральна	2,00

Вохра світла	2,00
Сієна натуральна	2,00
Сієна палена	1,85
Смарагдова зелень	1,82
Кобальт	174
Кобальт фіолетовий	1,65-1,79
Індійська жовта	1,67
Кістка палена	1,65
Ультрамарин фіолетовий	1,56
Ультрамарин	1,55

**Суміші й палітра олійних фарб.** При достатній палітрі фарб, що випускаються в наш час, студентам варто бути дуже обережними в їхньому виборі, тому що не всі пігменти утворюють між собою стійкі суміші. Наприклад, небажано змішувати між собою *залізовмісні* (вохри, сієни, марси, умбри) і ті, що вміщують *солі металів* (кобальти, кадмії). Якщо за певних умов є необхідним застосування фарб обох груп, то вони повинні бути ізольовані одна від одної лісируванням на лаку, щоб виключити їхню взаємодію між собою. Старі майстри застосовували обмежені палітри.

Наприклад, на залізовмісних пігментах [35, 12]:

- жовті – вохра світла, сієна натуральна, марс коричневий світлий;

- червоні – вохра червона, умбра палена;

- зелений – умбра натуральна;

- синій – марс чорний.

Або на пігментах, які містять солі металів:

- жовті – кадмій жовтий світлий, темний;

- червоні – кадмій червоний світлий, темний;

- синій – тіоіндіго чорна.

Олійні фарби зазнавали змін у складі з самого початку їх використання. Живописці хотіли отримати можливість надавати своїм фарбам необхідну консистенцію, домагалися швидкого висихання і здатності давати високий глянець. Тому в Середньовіччя, коли багато що з цього було досягнуте, олійний живопис став найбільш популярним серед інших способів живопису.

**Білі фарби** – свинцеві, цинкові та титанові білила.

*Свинцеві білила* – одна із найдавніших фарб, була відома ще до нашої ери, – основна фарба для олійного живопису, вона немов би створена тільки для нього.

Володіють високою покривною силою, не змінюються на світлі, стійкі до атмосферних впливів, створюють з олією еластичний фарбовий шар.

Свинцеві білила небажано змішувати з кобальтом синім, з кобальтом фіолетовим світлим, капут-мортуумом, краплагом червоним, із золотисто-жовтою ЖХ і ультрамарином. Суміші цих фарб з часом темніють. І навпаки, суміші свинцевих білил з кобальтом фіолетовим темним прозорим, з марсом коричневим світлим, з умброю натуральної з часом висвітлюються.

*Білила цинкові* краще змішувати зі свинцевими білилами в пропорціях 2:1 і 1:1. З усіма фарбами в сумішах вони добре з'єднуються і зберігаються.

*Білила титанові* володіють найбільшою покривною здатністю серед усіх білих фарб. Не ядовиті, стійкі до атмосферних впливів, можна змішувати з усіма фарбами.

**Жовті яскраві фарби:** *неаполітанська жовта, кадмій жовтий, кадмій лимонний жовтий, кадмій помаранчевий, стронціанова жовта.*

*Неаполітанська жовта* – одна з кращих фарб, має різні відтінки, володіє великою покривною здатністю. У живопису тіла вона незамінна, добре змішується з усіма фарбами.

*Кадмій жовтий* є найміцнішою фарбою в олійному живопису.

*Кадмій лимонний жовтий і помаранчевий* небезпечні через забруднення тону в сумішах з вохрою темною, марсом коричневим світлим і марсом коричневим темним, з ван-діком коричневим і краплагом фіолетовим схильні до висвітлення.

Яскравих *лимонно-жовтих* фарб міцних немає. Найбільш міцною умовно може вважатися *стронціанова жовта*. Стронціанова жовта фарба дає небезпечні забруднення тону з краплагом червоним і золотисто-жовтою ЖХ і висвітлюється у поєднанні з краплагом фіолетовим.

**Жовті вохри** – *світла, золотиста, штучні жовті марси.*

*Вохри світла, золотиста* дає висвітлення з ван-діком коричневим і забруднення тону з краплагом фіолетовим, золотисто-темною ЖХ і ультрамарином.

*Марс жовтий і помаранчевий* дає хороші суміші, окрім усіх краплаків.

**Прозорі золотисто-жовті фарби.** *Індійська жовта* – прекрасна фарба золотисто-жовтого кольору, хороша з усіма фарбами, особливо підходить для лесування.

*Золотисто-жовта ЖХ* темніє з цинковими білилами, небезпечна в забрудненні тону з кобальтом зеленим, кобальтом синім, кобальтом фіолетовим світлим і темним, з усіма вохрами, марсами, умбрами. З краплаками має схильність до розтріскування.

**Яскраво-червоні фарби.** *Кадмій червоний* не можна змішувати з вохрою темною, марсом коричневим світлим і темним. Ці з'єднання дають забруднення тону, а суміші з ван-діком коричневим і краплагом фіолетовим дають висвітлення.

*Ртутна кіновар* грає допоміжну роль, оскільки на світлі чорніє.

Краплаки мають декілька відтінків.

**Неяскраві червоні фарби** як натуральні, так і штучного походження міцні. Це *червона вохра, англійська червона* й інші не залізного походження.

*Англійську червону* небажано змішувати з ван-діком коричневим, краплаками і ультрамарином.

*Охра червона* дає висвітлення з ван-діком коричневим і забруднення тону з крапلاًком фіолетовим, золотисто-жовтою ЖХ і ультрамарином.

**Коричневі фарби:** *натуральна і палена сієна, натуральна і палена умбра, коричневі вохри і коричневі марси.*

*Сієна натуральна і палена* – її не можна змішувати з крапلاًком фіолетовим, золотисто-жовтою і ультрамарином.

*Марс коричневий світлий і темний* в сумішах з умброю натуральною, крапلاًком фіолетовим, золотисто-жовтою ЖХ і ультрамарином дають забруднені тони.

*Марс коричневий темний* також не можна змішувати з крапلاًком. Ці суміші дають забруднення тону.

*Умбра натуральна* небезпечна через забруднення тону в сумішах крапلاًку фіолетового, золотисто-жовтої ЖХ і ультрамарину.

*Вохру темну* не можна змішувати з крапلاًком фіолетовим, золотисто-жовтою ЖХ і ультрамарином – виходить забруднення тону.

**Зелені фарби:** *окис хрому, смарагдова зелень, зелений кобальт і волконскоїт, ФЦ зелена.*

*Окис хрому* має м'який зелений колір, володіє великою фарбовою силою та покривною здатністю, швидко сохне. З крапلاًком рожевим, червоним і фіолетовим дає забруднення тону.

*Смарагдова зелень* є одним із найміцніших пігментів як у чистому вигляді, так і в сумішах з іншими фарбами; вона не змінюється під впливом світла, атмосферних явищ, шкідливих газів. Відрізняється чудовим зеленим кольором з лесувальними властивостями на олії. Добре змішується з усіма фарбами, але в сумішах з крапلاًком червоним і крапلاًком фіолетовим відбувається висвітлення.

*Кобальт зелений* стійкий до дії світла, атмосферних коливань, високих температур. Добре сохне, володіє значною покривною силою. Дає забруднення тону з усіма крапلاًками, ультрамарином.

*Волконскоїт* – дуже олієємна фарба, насиченого оливково-зеленого кольору, стійка до дії світла, зовнішніх атмосферних впливів. Не бажано змішувати з крапلاًком рожевим, червоним, фіолетовим, із золотисто-жовтою ЖХ, ультрамарином і чорними фарбами персиковою і виноградною. Волконскоїтом краще за все працювати по висохлому шару, робити лесування, також як смарагдовою зеленою.

**Сині й фіолетові фарби:** *ультрамарин, кобальт синій і*

*фіолетовий, ФЦ блакитна, церулеум.*

*Ультрамарин* темніє з білилами свинцевими; відбувається розтріскування при змішуванні його з волконскоїтом, кобальтом синім, побоювання викликає забруднення тону з кобальтом фіолетовим темним і світлим, з церулеумом, англійською червоною, капут-мортумом, вохрою світлою, золотистою і червоною, сіною натуральною і паленою, марсами коричневими світлими і темними, ван-діком, умброю натуральною, усіма крапляками і золотисто-жовтими.

*Кобальт синій* також дає забруднення тону в сумішах з ван-діком, усіма крапляками і ультрамарином.

*ФЦ блакитна* добре зберігається в сумішах з усіма фарбами.

*Церулеум* небажано змішувати з усіма крапляками і ультрамарином.

*Кобальт фіолетовий* (темний і світлий) володіє гарним кольором, міцний, світлостійкий, не змінюється під впливом атмосферних явищ і шкідливих газів.

**Чорні фарби:** *палена кістка, виноградна, персикова, сажга газова.*

*Кістка палена* має чорний колір з теплим коричневим відтінком. Володіє гарною покривною здатністю, повільно сохне. Стійка в сумішах з іншими фарбами.

*Персикова і виноградна* фарби мають чорний, з холодним зеленуватим відтінком колір. Висихають повільно. Можуть розтріскуватися в сумішах з волконскоїтом і умброю натуральною.

*Сажга газова* володіє інтенсивним, глибоким чорним кольором і великою покривною силою. Довго сохне, може викликати забруднення тону.

**Просвічування фарбових шарів, пожовтіння й потемніння.** Внаслідок старіння олійні фарби стають більш прозорими. Із цим пов'язане потемніння, особливо помітне воно при виконанні на темних ґрунтах олійного живопису. Пігменти, коефіцієнти заломлення світла яких близькі до коефіцієнта заломлення олії, втрачають у товстому шарі інтенсивність забарвлення, тому їх варто використовувати на світлих ґрунтах. Ще однією властивістю олійної фарби є те, що згодом вона жовтіє й темнішає. Ці явища – природні властивості олій, що висихають, і пов'язані вони з окисненням. Повністю їх усунути не можна, але можна звести до мінімуму, якщо використовувати при письмі якомога менше олії. Взагалі фарба сама по собі містить досить сполучних, з'єднуючих речовин, і розріджувати її треба сумішшю пінену з дамарним лаком, а олію додавати тільки задля збільшення пластичності й часу висихання при моделюванні (й тільки у верхніх шарах).

**Кількісне взаємовідношення між олією та пігментом.** Невірною є думка про те, що олійна фарба тим більш стійка до

вологи, чим більше олії вона містить. Олія має властивості колоїдної речовини, тобто вона набухає у вологому середовищі й вивітрюється, і тому фарби, виготовлені без зайвого вмісту олії, з такою її кількістю, що тільки заповнює простір між частками пігменту які прилягають одна до одної, є найбільш стійкими. Такі фарби дають після висихання тверді й стійкі шари, що лише незначною мірою жовтіють; коефіцієнт заломлення світла змінюється мало і фарбовий шар майже не розтріскується.

**Тріщини у шарах олійного живопису.** Причиною появи тріщин зазвичай є неправильне використання матеріалів або погане зберігання та догляд. Тріщини можуть бути поділені на дві категорії.

До першої відносяться тріщини, що з'являються в олійному живопису на певній стадії старіння (втрачання шарами гнучкості й еластичності). Ці тріщини мають вигляд сітки різного малюнку. Вони глибокі й тонкі, майже непомітні для ока.

До другої категорії відносяться неглибокі, але ширші тріщини. Вони зустрічаються навіть у свіжих картинах, відразу після їх висихання. Зазвичай з'являються вони через неправильне використання матеріалів, зокрема, недостатнє просушування нижніх шарів живопису.

Затвердіння олії починається з поверхні, і спочатку на ній утворюється тверда плівка, що затримує висихання нижніх шарів живопису. Тобто верхній шар швидше висихає і, втративши еластичність, розривається нижніми, що ще змінюють (у процесі висихання) свій об'єм [39, 24].

Утворення тріщин відбувається також при нанесенні (особливо товстим шаром) фарб, що не містять олії, на усмоктувальний ґрунт. Причиною виникнення тріщин може служити й необережне поводження з роботами.

**Тьмяність.** При нанесенні олійної фарби на мало просохлі шари відбувається усмоктування олії з верхнього шару фарби в нижній. При цьому верхній шар, втрачаючи олію, стає матовим і змінює свій тон, тобто мерхне. Утім, це сприяє кращому зчепленню шарів. Зменшити або позбутися потьмяніння можна гарним просушуванням шарів, додаванням у фарбу лаку або нанесенням ізолюючого шару (тонкий лак).

#### ***Основні правила живопису олійними фарбами:***

- 1) ґрунт не повинен занадто сильно втягувати олію з фарб;
- 2) роботу потрібно вести, дотримуючись правила «від ненасиченого до насиченого», олію бажано не використовувати (у фарбі її вже досить);
- 3) кожний шар фарб повинен бути достатньо просушений перед нанесенням наступного;
- 4) варто уникати накладення занадто товстих шарів олійних фарб;

5) усі прописування в одній і тій самій роботі бажано робити з однорідною сполучною, зв'язуючою речовиною [39].

### Розріджувачі та сполучні речовини

Для розрідження фарб застосовуються *розріджувачі, лаки й олії*. Розчинниками є деякі субстанції нафти й ефірні олії рослин.

**Пінен** (піненова субстанція живичного скипидару) є випробуваним і надійним розріджувачем лаків, що одночасно впливає на висихання як позитивний каталізатор. Однак він досить твердий і руйнує зв'язуюче у фарбі, тому без поєднання з лаками його краще не застосовувати. Хоча й менше за інші, але пінен все ж викликає деяке пожовтіння фарбового шару.

**Скипидар** повинен бути добре очищений і не містити смоляних часток, які збільшують тривалість висихання фарби й можуть викликати її потемніння. Чистоту скипидару перевіряють так: наносять краплю на скло, яка через певний час повинна повністю випаруватися, не залишивши жирних слідів. Очищений скипидар продається у художніх салонах як розріджувач № 4 (пінен).

Звичайний скипидар викликає сильне пожовтіння, а потім і потемніння живописного шару.

**Уайт-спірит** є продуктом переробки нафти. Він розчиняє фарбу, але не розчиняє смоли, тому його можна застосовувати тільки при розрідженні чистих фарб, що не містять ніяких домішок. Придатний він головним чином для техніки «алла прима» й написання етюдів. Не руйнує сполучників, не жовтіє, але викликає втрату блиску фарбового шару при введенні його у великій кількості. Продається як розріджувач № 2.

Варто додати, що для розрідження олійних фарб з метою створення зручної для роботи консистенції студенти користуються різними засобами й сумішами.

Так, **терпентинний скипидар** (розріджувач № 3) – продукт переробки живиці, що добувається з хвойних порід дерев, сприяє прискореному й більш повному просиханню живописного шару, але окислюється на світлі, у теплі, на повітрі. Окислений скипидар жовтіє, каламутнішає і викликає потемніння фарбового шару.

**Суміш із рівних частин скипидару й уайт-спіриту** (розріджувач № 1) викликає матовість і пожовтіння живописного шару, для ведення живописних робіт не придатний. Застосовується для роботи з рельєфними пастами.

Застосовуючи той або інший розріджувач, необхідно пам'ятати, що надмірне введення його у фарби завжди шкідливо відбивається на міцності й збереженні первісних колірних тонів живопису.

**Сполучники, зв'язуючі речовини.** Сполучник, який додають у



фарби, на відміну від розріджувачів не випаровується, а залишається їх складовою частиною. Характер домішок передається фарбі й змінює її поведінку. Так, наприклад, при підвищенні вмісту сполучника щодо пігменту фарби стають більш прозорими, тобто покривають гірше, ніж нормальні олійні фарби.

Олії, які застосовуються у живопису, відносяться до групи жирних олій, що висихають. В основному використовують лляні та горіхові олії.

Висихання олії супроводжується істотною зміною її обсягу й маси. На початку процесу висихання відбувається збільшення маси й об'єму олії. Далі її затвердіння супроводжується зменшенням ваги й обсягу, що призводить до натягування й стискання фарбового шару, отже, до утворення тріщин. Стискання фарби при надлишку олії може досягати 25 % обсягу.

*Лляна олія* застосовується як сполучник при стиранні фарб. Як розчинник, її застосовують рідко, додаючи за необхідності у розріджувач № 2, або використовують розріджувач № 4, лак і олію. Додавання олії дає можливість більш тривалий час моделювати форму, але варто пам'ятати, що це призводить до потемніння фарб [39].

Особливістю лляної олії є її висихання з утворенням плівки:

- до утворення на поверхні плівки вона підсихає за 3-6 днів;
- до утворення твердої поверхні зі зникненням липкості – за 60 днів;
- до повного затвердіння по всій товщині шару – за 2 роки.

*Горіхова олія* має ще більший ступінь зміни ваги й об'єму, ніж лляна. Вона менше піддається пожовтінню, але довше сохне. Також до її недоліків слід віднести меншу міцність плівки, прогіркання і схильність до розтріскування.

Іноді користуються для письма іншими рослинними оліями, витриманими довго на сонці, вважаючи їх придатними для живопису. Це хибна точка зору. Подібне приготування не забирає з олії шкідливі для живопису домішки й білки, не насичує її киснем, до того ж така олія не має потрібних для живопису властивостей. До інших властивостей таких олій можна віднести їх більш повільне або неповне висихання, що відбувається по всій товщині, без утворення плівки [39].

*Лаки* являють собою 30-процентні розчини твердих прозорих смол у пінених. Винятком є копаловий лак, де смола розчинена у лляній олії, розведеної піненом.

Лаки бувають *зворотні* й *незворотні*. *Зворотність* – це розчинення лакової плівки після висихання. У живопису використовуються такі зворотні лаки: дамарний, мастичний, частково копаловий. *Незворотні* лаки, а саме: кедровий і ялицевий, використовуються в живопису «алла прима».

*Функція лаків* полягає у тому, щоб, розріджуючи фарби, сприяти більш рівномірному їх просиханню на всю глибину фарбового шару, зменшувати тьмяніння і розтріскування фарбового шару, посилювати прозорість і чистоту фарб, зчеплення фарбових шарів із ґрунтом і між собою, а також сприяти тому, щоб фактура й обсяг фарбового шару при висиханні залишалися незмінними, тобто збільшувати міцність фарбового шару.

У багат шаровому живопису краще за все застосовувати *дамарний лак*; він прозорий, його показник заломлення 1,515, швидко просихає, пластичний, легко проникає із шару в шар. *Копаловий лак* використовується для прискорення просихання більш товстих шарів, але він має темний тон, що навіть у тонких шарах суттєво впливає на колір фарби.

Для покриття картин застосовують *акрил-фісташковий лак*, його функція – захищати фарбовий шар від шкідливих впливів. Таке покриття можна розглядати і як заключне тонувальне лесування, що об'єднує тональність усієї картини.

## Палітра

Слово *палітра* в творчості художників містить подвійний сенс. Під першим мається на увазі кількість наявних фарб з їх назвами і властивостями, якими користується той або інший художник.

Під другим мається на увазі предмет, на якому художники під час роботи змішують свої фарби-кольори.

Палітра (від франц. *palette*, італ. *palitta*) – невелика тонка дошка чотирикутної або овальної форми. У краю палітри є овальний отвір, куди просовується великий палець, щоб палітра зручно лежала на руці. Зазвичай художники користуються палітрами білого або вохристо-коричневого кольору. Якщо робота виконується на білому полотні, бажано брати палітру білого кольору, на якій складаються колірні відношення до білого полотна. Якщо полотно заґрунтоване з кольоровою підкладкою, то фарби змішуються на вохристо-коричневій палітрі.

Палітри не повинні втягувати олію з покладених на них фарб, тому дерев'яні і фанерні палітри просочуються оліфою або покриваються олійним лаком до тих пір, поки вони не перестають приймати олію.

Палітри необхідно тримати в чистоті, для чого після роботи свіжі суміші фарб знімаються мастихіном і палітри протираються ганчіркою. На палітру не слід накладати надто багато фарб, а стільки, скільки буде потрібно для роботи на полотні.

Розташовувати фарби на палітрі треба починаючи з лівого нижнього кута і ближче до краю. Уся середина палітри повинна

залишатися вільною для складання сумішей.

Для розвитку представлення і розуміння кольору необхідно виконати досліди змішування фарб. Для цього необхідно, наприклад, узяти жовту фарбу і додати до неї червону в рівних кількостях і зробити цим складом мазок на полотні, а потім зробити те ж в різних пропорціях, кожного разу запам'ятовуючи отриману суміш.

Усе це повторити, але в кожному суміш додати яку-небудь іншу фарбу. І так виконати зі всіма фарбами, потім додати в суміші білила. Необхідно підписати на кожній суміші, з яких фарб вона складалася.

Таким чином, зробивши шкалу сумішей, вивчають і запам'ятовують усі відтінки фарб, які можна отримати. Це і буде палітра художника. Усе викладене слід робити з урахуванням вищеназваних властивостей фарб у сумішах: потемніння, висвітлення, забруднення тону, схильність до розтріскування.

## Пензлі

Хороший пензель – запорука успішної роботи художника. Дуже важливий вибір пензля для олійного живопису. За видом ворсу пензлі бувають щетинні із свинячої щетини, із шерсті борсука, ведмедя, білки, корови, ховрашка, норки, колонка, а також синтетичні.

За формою вони розділяються на круглі, овальні й плоскі, за довжиною ворсу – на короткі, середні й довгі.

Найбільш вживані, особливо при виконанні живописних творів великих розмірів, *щетинні пензлі*. Вони виробляються у вигляді лопаток, лопаточок і круглі. Від форми залежить мазок пензля. У формі лопаток пензлі застосовуються для покриття великих площин: неба, тла, драперій і т. д.

Широкі щетинні пензлі у формі лопаток використовують для ґрунтів. Круглі пензлі хороші в тушуванні і моделюванні тіла.

Відповідний щетинний пензлик має бути еластичним, гнучким, багатим волосом, який має натуральний необрізаний кінець рівної величини. Старі пензлі, обрізуючи і надаючи їм потрібної форми, також можна використовувати, наприклад, для протирки або для передачі листя, трави і т. д.

*Колонкові, борсукові, ховрашкові, білячі* пензлі відносяться до м'яких сортів і застосовуються для більш тонких робіт в олійному живопису. Вони також мають різну форму і бувають плоскими, круглими, тупокінцевими, загостреними. Кращими з них вважаються колонкові пензлі, м'які й еластичні. Пензлі, що легко згинаються при натиску, вважаються гіршим сортом – це білячі пензлі. Такі пензлі гострокінцевої форми застосовуються для виписки деталей.

Круглі борсукові тупокінцеві пензлі називаються «флейці» і застосовуються для розрівнювання лесувальних фарб, для створення

тонких переходів з тону в тон.

Після закінчення роботи пензлі промивають розчинником №2 або гасом, а потім теплою водою з милом. Чисті пензлі замотують у м'який папір, щоб вони зберігали потрібну форму.

*Синтетичні* пензлі також мають різні розміри і форми. Вони еластичні й пружні, ними добре писати як великі поверхні полотна, так і дрібні деталі. *Віялові* синтетичні пензлі вживаються в декоративному оформленні при роботі з сусальним золотом. Мити синтетичні пензлі рекомендується тільки в холодній воді, оскільки в гарячій воді їх ворс псується.

### **Мастихін**

Для роботи олійними фарбами використовують мастихін – спеціальний металевий інструмент у вигляді еластичної лопатки. Він дає можливість змішувати фарби як на палітрі, так і безпосередньо на полотні, зберігаючи при цьому чистоту колірної суміші, що значно рідше вдається при використанні пензлів.

Мастихін також використовують для очищення палітри від брудних і засохлих фарб, для зняття ще не засохлого колірною шару в окремих місцях полотна у тому випадку, коли робота потребує виправлення.

## ТЕХНОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ОЛІЙНОГО ЖИВОПISУ

Живописний твір являє собою складний організм, що складається з великої кількості різнорідних речовин. Тому необхідно звертати особливу увагу на матеріали, за допомогою яких він виконується, на їх сумісність і якість. Основною передумовою швидкого оволодіння технікою олійного живопису є знання хімічних та оптичних властивостей компонентів фарб.

Техніку живопису визначають не лише пігменти, а й сполучені з ними речовини, що разом і становлять власне фарбу. За типом цього сполучення існуючі техніки класифікуються на *олійний живопис, темперу, гуаш, акварель, енкаустику і пастель*. Як правило, живописне зображення виконується в одній техніці, хоча можна застосовувати й дві (наприклад, підмальовок може бути виконаний темперою, а колористичний шар – олійною фарбою).

Елементи картини з часом змінюють свої властивості: лак каламутнішає, фарби темнішають, ґрунт розтріскується. А через те що шари зв'язані між собою, зміни в одному шарі можуть позначитися на сусідньому або навіть на всіх елементах картини. Б. Сланський розділяє зміни, яким піддається картина або її елементи й матеріал, на дві категорії: зміни *фізичні* й *хімічні*.

*Фізичні* – це зміни, викликані коливаннями температури й атмосферної вологості. В основному в картині можна віднайти речовини рослинного або тваринного походження, які безупинно реагують на ступінь вологості повітря. Зі зміною атмосферної вологості змінюється і об'єм цих речовин. Тож вони перебувають у постійному русі, що викликає послаблення або напругу між шарами, як наслідок – їхнє розтріскування й руйнування.

Такі зміни, як пожовтіння й вицвітання, як правило, є наслідком хімічних процесів.

До *хімічних змін* відноситься процес окислення, у ході якого в оліях, що висихають, і дещо меншою мірою в смолах утворюються забарвлені продукти, які викликають пожовтіння й потемніння фарб і лаків. Особливо піддаються окисленню фарби на основі органічних барвників. Процес окислення прискорюється світлом і вологою.

«Через те що пожовтіння багатьох сполучених речовин є показником окислення, прискореного вологою, живопис на полотні й на всіх основах, що легко пропускають вологу й повітря, менш міцний, ніж живопис на металевих або дерев'яних дошках, які затримують вологу повністю або більшу її частину» [39, 10].

Саме щоб запобігти окисленню, застосовується завершальне лакове покриття живописних шарів, яке охороняє їх від вологи.

Стійкість картини залежить від стійкості її елементів до

окислення. Тваринний клей, гуміарабік і віск окислюються повільніше, ніж олії та смоли. Тому живописні техніки, що використовують ці речовини як сполучні, більш стійкі, ніж олійно-лаковий живопис.

Отже, стійкість картини у часі може бути зумовлена гарним взаємним зчепленням шарів, тим, що всі вони правильно виконані технічно, еластичні, здатні до розтягування, сумісні, а різнорідні шари ізольовані один від одного лаковою плівкою. І так само весь барвистий шар ізольований лаковою плівкою від впливу зовнішнього середовища.

## **Характеристика і послідовність шарів за структурою живописного зображення**

### ***Технологічні шари***

*Перший шар* – основа. Цей шар виконує функцію основи, на яку лягають ґрунт, фарбовий і захисний шари, тобто всі наступні шари живописного зображення. Як основа використовуються різні матеріали: дерев'яні дошки (дубові, горіхові, липові, фанерні), металеві пластини (з міді, алюмінію), а також полотно, папір, картон, пергамент, камінь, скло, штучні органічні та неорганічні матеріали.

*Другий шар* – проклейка. Його функція – взаємне зчеплення шарів основи і ґрунту, а також ізоляція основи, яка в деяких випадках має всмоктувальну здатність, від впливу олії, що міститься у фарбах. Як правило, цей розчин готують із клею, зазвичай з желатини, і наносять два-три рази.

*Третій шар* – ґрунт. Призначенням цього шару є підготовка фактури поверхні основи і створення додаткових сприятливих оптичних умов для сприймання кольорів майбутньої картини. У зв'язку із цим ґрунти можуть розрізнятися за світлістю, яскравістю і кольором. За складом ґрунти поділяються на клейові, олійні, емульсійні, комбіновані, а нещодавно з'явилися і синтетичні.

На поверхню ґрунту наносять тонкий ізолюючий шар, призначений для усунення усмоктувальної здатності ґрунту, – це *четвертий шар*. Він перешкоджає проникненню зайвого із складу фарб (наприклад, олії) у ґрунт. В ідеалі ізоляційний шар не повинен бути зовсім непроникним для сполучних фарб. Якби він виявився дійсно непроникним, то не вийшло б зчеплення фарбового шару із ґрунтом і на такій картині незабаром з'явилися б відшарування живописного шару.

*П'ятий шар* – імприматура. «Цей термін запозичений спеціальною літературою з джерел епохи Відродження, згідно з якими фарбу втирали або, вірніше, вдавлювали у ґрунт долонею» [39, 7].

Імприматура вводиться як один зі структурних елементів зображення, задає загальний кольоротональний стан картини, живописне й фактурне середовище, а товщина фарбового шару імприматури бере на себе роль амортизатора, знімає напругу з наступних шарів і зменшує їх рухливість. За використанням матеріалом імприматури поділяють на олійні й темперні [35, 15–36]. Грунт і імприматуру, хоч вони і виконують важливі живописні завдання, все-таки відносять до технологічних шарів.

Після нанесення живописних шарів трохи згодом робота над і живописним зображенням завершується нанесенням останнього *шостого технологічного шару*, так званого лакового, або захисного покриття. Його функція – ізолювати живописні шари від шкідливого впливу повітря й вологи. Для цього картину покривають шаром лаку, наприклад, акрил-фісташкового [35].

### ***Фарбові (живописні) шари***

У класичному тришаровому методі картина складається із трьох основних живописних шарів, які перебувають між п'ятим і шостим технологічними шарами.

*Перший*, найнижчий шар – підмальовок, у ньому вирішуються в основному композиційні завдання. Виконується він темперою або знежиреною олійною фарбою.

*Другий* – прописування, його головне завдання – це малюнок і моделювання об'ємів. Прописування виконується звичайно нежирною олійною фарбою, рідше темперою.

Прописування є попередньою підготовкою для наступного вирішення пов'язаних з кольором завдань, які здійснюються в останньому, *третьому* живописному шарі – колористичному. Колористичний шар виконується олійною фарбою.

# ОПТИЧНІ ОСНОВИ БАГАТОШАРОВОГО ЖИВОПISУ І ЙОГО ТЕХНІЧНІ ПРИЙОМИ

## Основні методи моделювання

Пристаючи до занять живописом, потрібно зрозуміти саме слово «живопис», яке можна трактувати як заклик, – живо писати. Живе письмо, живе дійство пензля – це дуже важливий момент: художник проявляє свою індивідуальність, свій темперамент, якщо не занадто скутий у своїй роботі на полотні.

Якщо творче мислення художника є його духовною силою, то техніка живопису служить йому необхідним технічним озброєнням і складає реальну базу його живописних досягнень.

Техніка для художника – це та сукупність живописного зображення, без якої воно практично нездійснено.

Без володіння технікою художник скутий, з технікою він окрилений.

Прекрасний художник-баталіст В. Верещагін говорив: «художня техніка – це грамати́ка, без якої ніякі прагнення в мистецтві не серйозні й схожі на задуми немовляти». Художник М. Нестеров, тісно пов'язуючи успіх образотворчого мистецтва з хорошим знанням «кухні» художника, з опануванням різних технічних прийомів, вважав, що художник зобов'язаний знати «техніку справи», бути в ньому свідомим, як хороший лікар, інженер.

Можливості олійного живопису дуже широкі. Він виконується на будь-якому різновиді основи, на численних видах ґрунту, різними сортами пензлів. Його барвистий шар може бути тонким і пастозним, прозорим і щільним, блискучим і матовим, світлим і дуже глибоким за тоном. Разом з багатошаровим живописом у техніці також допустимий живопис «по сирому». На відміну від акварелі, гуаші й темпері, колір олійної фарби залишається в процесі висихання незмінним, якщо не порушена технологія живопису.

Основні достоїнства олійного живопису: гнучкість, податливість багатьох можливостями матеріалу і відносна міцність барвистого шару.

Основними недоліками є схильність до почорніння і пожовтіння під впливом часу; ускладненість технологічних вимог при тривалій роботі.

Старі майстри будь-яких шкіл і художніх напрямів створювали свої твори як би «зсередини», будуючи зображення послідовним нанесенням на основу барвистих шарів. Наприклад, живописні роботи голландських майстрів XV ст. зводились до того, що вони робили підмальовування по нанесеній на ґрунт імприматурі, що покривався



потім багаточисельними шарами лесувань.

Інші живописні школи, наприклад, італійська, вносячи зміни в процес створення картини, все ж залишила незмінним принцип багат шарового живопису.

Відповідно до естетичних і етичних норм того часу твору живопису розглядалися як вироби, річ взагалі, до них пред'являлись певні вимоги краси і точності, авторство й індивідуальні манери не враховувалися. Тому створення картини було строго регламентовано і визначено поетапно у рамках конкретної художньої школи.

Знання матеріалів живопису і вміння користуватися ними давало живописцям упевненість у довговічності своїх творів. А. Дюрер у листі Я. Геплеру від 26 серпня 1509 р. писав про одну свою картину: «Я знаю, що якщо Ви охайно зберігатимете її, то вона 500 років буде чиста і свіжа».

Проблема індивідуальної манери, почерку майстра, живописного мазка виникла лише в епоху Відродження. Надалі індивідуальність автора в живописному творі займає усе більше значення, вона навмисно демонструється як ознака артистизму.

Природно, що техніка живопису перестає бути скутою рамками цехових статутів і стає різноманітнішою.

У XVII ст. з'являється одношарове письмо, віртуозним основоположником якого був П. Рубенс. Цей метод отримав назва «Ala prima» або робота «по сирому». Прибічники цього методу зазвичай починали роботу з легкого підмальовування, а потім шукали просторову глибину в пастозному або напівпастозному живопису. Ця манера непрозорого письма у поєднанні з роздільним мазком лягла в основу відкриття імпресіонізму.

З часом живописці у своїй творчості приходять до заперечення якої-небудь системи. Прагнучи передати враження від природи і безпосередній стан, художник наносить фарбу на полотно, нехтуючи технологічною частиною створення картини, знижуючи тим самим якість живопису.

Існує дві думки з приводу такого розвитку живопису. Одні вважають, що відхід від технології старого живопису привів її до занепаду, інші – що живопис отримав більше свободи і більше виразних можливостей. Ось думка Д. Кіплика, професора Інституту живопису, скульптури і архітектури ім. І. Рєпіна в Санкт-Петербурзі, що видав книгу «Техніка живопису» більше 60 років тому: «У XVIII столітті більшість хороших традицій техніки живопису часів Ренесансу були втрачені як південними, так і північними живописцями Європи, що дуже погано відобразилося на творах живопису цього часу». Це відноситься і до художників ХХ століття, що порушувало технологію живопису. У музеях при перегляді картин з жалем можна відмітити, що роботи багатьох художників в тріщинах і навіть з відшаровуванням барвистого шару від ґрунту. У зв'язку з

цим необхідно приділити якомога більше уваги навчання професійній культурі, строгому дотриманню ведення живописного процесу, комплексу технологічних і технічних вимог.

У творчому плані особливу увагу художники приділяють «режисурі» колориту, що полягає у вирішенні питання про головні колірні акценти і про розвиток варіацій колірних гармоній в межах площини зображення.

В історії мистецтв правила і прийоми побудови колориту в живопису визначалися живописною школою, обумовленою загальними естетичними переконаннями епохи, особливостями неповторного художнього бачення художника, його палітрою, манерою письма, тобто способом накладення фарб на площину зображення.

У побудові картини виключно велику роль грає **колорит**. Картина називається колоритною тоді, коли художник зумів знайти колірну гармонію, тобто, дати найкраще узгоджене поєднання кольорів.

Але цього мало. Реалістичний принцип рішення сюжетної композиції вимагає від автора, щоб знайдена ним колірна гармонія відповідала внутрішньому сенсу картини.

Ось що сказав про колорит І. Рєпін: «Наше завдання – зміст. Фарба у нас – знаряддя виражати наші думки, колорит наш – не витончені плями, він повинен виражати наш настрій, душу, він повинен налаштувати глядача, як акорд у музиці».

У різних технічних варіантах, що зустрічаються на шляху розвитку живопису, передача об'ємних предметів у картині заснована тільки на трьох методах моделювання, що є суттю різних принципів живопису. За допомогою цих методів можна пояснити систему всіх відомих живописних технік.

Так, передачі об'ємної форми можна досягти нашаруваннями: темної фарби по білому ґрунту (лавірування); білої фарби по темному ґрунту (висвітлення); суміші фарб, приготовлених на палітрі (рис.2) [39, 338].

**Лавірування.** Цей метод моделювання полягає у тому, що форму об'єму передають нашаруваннями однієї, темнішої за тоном, ніж ґрунт, фарби. Шари можуть бути різними за товщиною, від лесувальних до покривних. При цьому градації світлотіні від гранично яскравих світлих тонів (білий ґрунт) до найтемніших тіней досягаються поступовими потовщеннями нашарувань, через які просвічує білий колір ґрунту. При виконанні напівпрозорим шаром

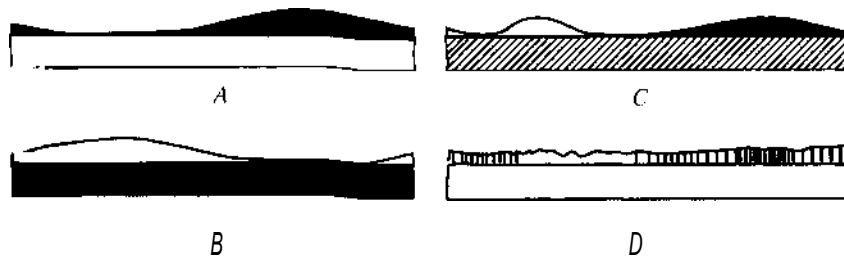


Рис. 2. Схема основних живописних прийомів письма:

- A* – лавірування (нанесення темної фарби по білому ґрунту);
- B* – висвітлення (нанесення білил по темному ґрунту);
- C* – комбінований спосіб по імприматурі;
- D* – прокладка фарбами, змішаними на палітрі

лесування внаслідок активного просвічування ґрунту утворюються півтони теплих відтінків.

Цим способом моделювання можна здійснювати плавний перехід світлотіньових поверхонь, що найкраще вдається в олійній техніці (у фресці й темпері тони накладаються штриховими мазками пензля, внаслідок чого з певної відстані складається враження поступового переходу світлотіні). На подібному процесі моделювання заснована акварельна техніка лавірування – заливання. Цей спосіб можна часто зустріти в італійських настінних розписах епохи Відродження.

На методі лавірування засноване написання тіл і постатей у фламандській манері малювання, розробленій Ван Ейком. Цей метод покладено в основу багатьох композиційних рішень творів (на етапі прописування) Леонардо да Вінчі, зокрема, «Поклоніння волхвів», «Святий Ієронім», картонів та ескізів композицій Рафаеля «Виведення апостола Петра з темниці», «Чудесний вилов», «Афінська школа». Цей прийом використовувався Тінторетто, Рубенсом та іншими відомими майстрами в основному на етапі прописування при використанні світлого ґрунту. Він дає змогу вирішувати великий діапазон образотворчих задач, застосовується переважно в ескізах, картонах і на таких живописних етапах, як прописування і накладання колірного шару.

**Висвітлення.** При другому методі моделювання передача об'єму досягається нанесенням світлої фарби на більш темний ґрунт. Усі півтони, від найсвітлішого до найтемнішого, створюються різною товщиною шарів тільки однієї світлої фарби.

Застосовуючи цей спосіб моделювання, зазвичай ідуть від загального обсягу світлої плями (при цьому півтінь виходить розтиранням фарби, а не накладанням шару) до більш світлих частин, де фарбу накладають кілька разів.

У результаті розтирання світлої фарби на більш темному ґрунті або нанесення її на нього напівпрозорими шарами утворюються

холодні синюваті відтінки, що нагадують колористичне явище «каламутного середовища». На цьому базується технічний прийом *лесування у висвітленні*.

Найповнішого розвитку цей метод набув в епоху бароко. Його автором вважають Тиціана, але він використовувався й у Візантії, і ще раніше, у пізньому античному живописному стилі. Застосовувався він як основний прийом в італійській, фламандській, голландській манерах малювання, на етапах прописування на темному ґрунті або імприматурі, у підмальовку.

У композиційному плані до всіх завдань додавалося вирішення передачі різноманітних фактур. Використовувався цей прийом Леонардо да Вінчі, Караваджо, Рембрандтом, Лукою Джордано та ін. Він дає змогу вирішувати весь діапазон образотворчих завдань і може застосовуватися на всіх живописних етапах: у прописуванні, підмальовку й при накладанні фарбових шарів.

***Прокладка фарбами, змішаними на палітрі.*** Цей спосіб рідко зустрічався у живопису старих майстрів. Об'ємна форма передається у ньому нанесенням сумішей фарб, підготовлених на палітрі. Тут, щоб досягти більш багатих переходів від світла до тіні, потрібно приготувати на палітрі велику кількість відтінків. Застосовувався цей прийом Моне, Сезанном, Гогеном, Дега, Матіссом, Пікассо й ін. [39].

### **Накладання корпусних і напівпрозорих фарб**

На цих методах базуються основні технічні прийоми лесування, використовувані всіма майстрами, що практикували багатошаровий спосіб побудови картини. З їх допомогою досягається основний ефект багатошарового олійного живопису, що складається з ряду просвічуваних один через інший фарбових нашарувань і ґрунту. Використовуються ці методи в основному в прописуванні і на колористичному етапі.

***Накладання прозорих фарб.*** Коли поверх білої поверхні накладається прозора фарба таким шаром, щоб відчувався вплив білого знизу, то за рахунок світловідбивання нижній світлий шар починає діяти як джерело світла, що просвічує позаду прозорої фарби.

Ефекти, одержувані накладанням прозорої фарби, сильніші, ніж використання суміші фарб. Перевага цього методу накладання фарби в тому, що за рахунок світловідбиваючого нижнього шару ми можемо одержати одночасно яскравий і світлий колір. Наприклад, якщо ми спробуємо одержати червоний, дуже світлий колір, шляхом змішування непрозорих фарб, то нам доведеться до червоного домісити стільки білила, що вийде рожевий, у якому враження червоного майже зникає. В той же час, накладаючи фарбу прозорими шарами, ми досягнемо при тій самій світлоті набагато яскравішого

рожевого тону, у якому червоний ще сильно відчувається. Продовжуючи накладати лесуванням прозору фарбу, можна значно підвищити інтенсивність кольору майже без втрати світлової інтенсивності.

Тепла фарба, накладена більш тонкими шарами поверх білого, підсилюється у своїй світловій інтенсивності, але при цьому кольори її наближаються до жовтої ділянки спектра; холодні ж наближаються до блакитної. Тобто малиновий при потоншанні шару стає все більш червоним, синій – блакитним, фіолетовий – синім.

І, навпаки, із збільшенням товщини шару, тобто при значному послабленні дії світловідбиваючого нижнього шару ґрунту або фарби, спостерігається все більше посилення відтінків червоного, зеленого і синьо-фіолетового за рахунок всіх інших. Жовтий робиться більш жовтогарячим, жовтогарячий – червонішим, червоний – бордовим.

На темних поверхнях, внаслідок їх малого світловідбиття, застосування прозорих фарб практично не буває ефективним.

#### ***Накладання напівпрозорих фарб, «каламутне середовище».***

Тіла, що складаються з мікроскопічних непрозорих часток у прозорому середовищі (газоподібному рідкому або твердому, як, наприклад, хмари пилу, дим, луска тощо) або із крапельок рідини, розподілених також у рідині, але з іншою щільністю (емульсії – молоко), або ж у газах (туман), – усе це так звані каламутні середовища. Ці тіла поєднують у собі властивості прозорості й непрозорості, завдяки чому частину падаючого світла вони пропускають, а частину відбивають. Та частина світла, яку вони пропускають, отримує тепле забарвлення (жовтогарячі відтінки), а частина відбитого світла має забарвлення більш холодне (блакитні відтінки).

Дим здається блакитним на темно-зеленому тлі дерев, тому що вони майже не випромінюють світла, і ми бачимо тільки відбиті димом промені, але той самий дим внаслідок прозорості здається рудуватим на тлі світлого неба. Молоко у склянці, якщо дивитися на просвіт, матиме жовтуватий колір, а розлите на темному столі, тобто коли ми сприймаємо тільки відбите світло, – блакитний. Так само пояснюється блакитний колір шкіри у місцях проходження кровоносних судин, блакитне забарвлення білка ока.

При накладанні напівпрозорих фарб відбувається те ж саме: якщо нижні шари відбивають достатньо світлових променів, то фарбовий шар набуватиме теплих відтінків, якщо навпаки, нижні шари відбивають мало світла – холодних відтінків. Коли до непрозорих фарб додають прозорий сполучник або накладають їх тонкими шарами, тоді фарби стають напівпрозорими і також спостерігаються змальовані вище ефекти. Для зображення «каламутного середовища» зазвичай використовується прийом напівлесування, або «каламутного» лесування, принцип дії якого

полягає в тому, що частина променів відбивається від самої поверхні шару напівлесування, а частина проникає крізь нього, потрапляє на світловідбиваючі шари і, повертаючись, діє як світло зсередини. Тобто «каламутне середовище» на полотні створюється за тими ж принципами оптики, що й у природних середовищах [39].

Цей метод, що також застосовується у техніці багат шарового живопису, як і перший (накладання прозорих фарб), дає змогу ефективно вирішувати завдання матеріальності предметів і середовища. Це основний прийом для формування складного кольору півтіні.

### Основні технічні прийоми

Аналізуючи способи нанесення фарби на поверхню й використання властивостей попереднього шару, можна виокремити такі неповні технічні прийоми: *лесування в затемненні*, *лесування у висвітленні*.

*Лесуванням* (від нім. lasieren – покривати глазур'ю) називається технічний прийом нанесення тонкого прозорого або напівпрозорого шару фарби на ґрунт або інші, як правило, уже просохлі шари фарб, розраховуючи на просвічування нижнього шару.

Прозорі лесування отримують при роботі з фарбами, що не мають здатності до покриття. До таких фарб відносяться марси, краплаки (гаранси) та ін. Напівкриючі фарби (білила цинкові, вохра світла тощо) придатні для лісирувань у висвітленні.

Хороші для лесування смарагдова зелень, волконскоїт, краплек червоний, ФЦ-синя, умбра натуральна, палена, марси.

Застосування лаків і масел при розведенні фарб збільшує прозорість фарбового шару, тому при виконанні прийому лесування фарба часто розводиться трійником (у рівних частинах ляна олія, дамарний лак і пінен).

Фарби для лесування розріджують ляною олією або лаком для живопису. Краще використовувати світлий мастичний лак. Невдалі лесування видаляють з поверхні барвистого шару тампоном з вати або м'якишем білого хліба.

*Лесування в затемненні* – технічний прийом, при якому прозорий по всій товщині шар фарби наноситься у затемненні на більш світлу підкладку (основу) з розрахунком на просвічування нижнього шару. Цей прийом допомагає вирішити завдання узагальнення всього зображення або плями, моделювання форми в межах плями, збагачення плями відтінками, підкреслення або пом'якшення фактури. Залежно від завдань, розв'язуваних даним прийомом, доцільно виділити три види лесувань: *тонуючі*, *моделюючі* та *ретушуючі*. Докладніше розглянемо їх у контексті колористичного

шару, де вони переважно і застосовуються.

Використовуючи в роботі над живописним зображенням лесування у затемненні, варто пам'ятати, що:

а) лесувальний шар зафарбовує своїм кольором колір підкладки, при цьому саме по собі лесування виглядає теплішим від вихідного замісу;

б) просторово лесування в затемненні створює відчуття руху плями від площини картини вглиб, від глядача;

в) чим прозоріша фарбова суміш і товстіший лесувальний шар, тим помітніше лесування проявляє свої властивості;

г) лесування в затемненні найбільш ефективно для передачі прозорої матеріальності, частин об'ємів, тіней, підкреслення фактури, узагальнення.

***Напівпрозоре чи непрозоре лесування, або лесування у висвітленні*** – технічний прийом, при якому відносно прозорий по всій товщині фарбовий шар наноситься у висвітленні на більш темну підкладку. Світловий промінь частково відбивається від пігменту, а частково від ґрунту або світловідбиваючої підкладки і, пройшовши крізь пігмент вдруге, дає складний, трохи каламутний ефект. Для цього прийому найбільш придатні напівкорпусні фарби та їхні заміси з корпусними й лесувальними фарбами.

Використовуючи у роботі над живописним зображенням лесування у висвітленні, варто пам'ятати, що:

а) порівняно з вихідним замісом лесування у висвітленні виглядає світлішим і холоднішим, при цьому спостерігається мерехтіння відтінків кольору підкладки й контрастних відтінків;

б) просторово лесування у висвітленні підтримує площинність;

в) із зменшенням шару лесування одержуваний відтінок фарби стає все більш холодним відносно вихідного замісу; чим більша різниця за світлотою й відтінком між підкладкою та лесувальним замісом, тим помітніші властивості цього прийому;

г) лесування у висвітленні найбільш ефективно для передачі матеріальності «каламутних середовищ», легкості, рефлексів, ореолів, мерехтіння додаткових відтінків завдяки плавним переходам між пастозною плямою й лесуванням.

Прийом лесування у висвітленні застосовувався старими майстрами для написання рефлексів, мережив, вуалей, скла. Він набув широкого поширення у пейзажі.

Цей прийом вирішує завдання моделювання форми у півтонах, пом'якшення фактури, збагачення плями відтінками і є основним прийомом одержання складного кольору півтіні (елемент між світлом і тінню), що виходить тільки шляхом оптичного змішування фарб, властивого лісируванню у висвітленні.

Також варто пам'ятати, що лесування у висвітленні набуває

відтінку, додаткового до відтінку підкладки, пом'якшує фактуру переднього шару, наноситься на добре просохлий нижній шар. Невдалі лесування видаляють тампоном, змоченим у розріджувачі № 2.

**Пастозне письмо.** Шар фарби, який наноситься такою товщиною на попередній шар, щоб виключити його вплив, називається «пастою». Цей технічний прийом заснований на виключенні просвічування шарів, тобто розрахунок тільки на поверхневе відбиття світла. Для цього більш придатні корпусні фарби для покриття, лесувальні ж звичайно застосовуються у сумішах з фарбами для покриття.

Працюючи над живописним зображенням у техніці пастозного живопису, необхідно пам'ятати про те, що:

а) пастозний шар за колірними характеристиками змінюється порівняно з вихідним замісом залежно від створеного рельєфу (як правило, зміни незначні), найбільшої сили світловідбиття набуває фарба, нанесена мастихіном, за рахунок рівної світловідбиваючої поверхні;

б) ця техніка просторово створює відчуття руху площини на глядача, тобто наближує;

в) пастозний спосіб зображення у багатошаровому живопису вирішує завдання створення фактури, зміни тону й кольору плями, створення підкладки під лесування, яка має здатність відбивати світло, так само завершення роботи над живописним зображенням пастозними акцентами є найбільш ефективним для передачі рельєфної матеріальності, виступаючих об'ємів, яскравого світла.

Виконання різних технічних прийомів вимагає послідовного пошарового методу ведення роботи. Правильність і ефективність цього методу полягає в тому, що всі шари, нанесені на полотно, впливають на кольоротональний стан готового твору.

Пошаровий метод дає змогу виконувати роботу в декілька етапів, вирішуючи на кожному з них окремі завдання. Як приклад найбільш універсального можна навести класичний тришаровий метод олійного живопису.

## **Виконання підмальовка і прописування**

**Підмальовок.** Підмальовок – основа для живописного шару, старі майстри називали його «ложе живопису». При роботі в тоні, крім світла й тіні, тут для більш повної передачі особливостей предметів застосовується півтон.

Підмальовок широко застосовувався в XV-XVI ст., тобто у перехідну стадію в живопису від темпері і клейових фарб до олійних.

За свідченням істориків мистецтва і реставраторів, багато старих



майстрів виконували підмальовок темперою, гуашшю та аквареллю – в їхніх картинах особливо виступає колористичний момент.

Крім клейових і темперних фарб, підмальовок найчастіше виконується олією.

Основне завдання підмальовка – це малюнок, моделювання форми локальним кольором. У площинному просторі на цьому етапі фактура й матеріальність досягаються не за допомогою товщини шару, а підмальовуванням. У глибинному просторі використовується ще й товщина шару.

У композиційному відношенні у підмальовку остаточно вирішується завдання визначення кількості світла й тіні (матеріального і нематеріального), початок вирішення якого був закладений у прописуванні. Робота ведеться тільки зі світловими частинами, вводиться півтон, тоді як у прописуванні ми оперували лише світлом і тінню.

Тільки зі світлом ми працюємо тому, що підмальовок як підготовка під колористичний шар (лісирування) повинен мати більшу здатність до світловідбиття (лісирування в затемненні ефективно тільки по світлій підготовці). Із цього випливає, що він повинен виконуватись в основному криючими фарбами, а тінь повинна зберігати свою прозорість до самого останнього етапу. Найбільшу здатність до покриття мають в основному кадмії, кобальти, з окислів заліза – капут-мортум, англійська червона та інші, з білил – титанові.

У розробці колірної ладу живописного зображення завдання підмальовка полягає у визначенні локальних колірних відносин, а також у передачі локального кольору предметів і визначенні тепло-холодності середовища. У живописному відношенні підмальовок повинен вестись з таким розрахунком, щоб спростити у міру можливості всі подальші прописування. Якщо підмальовок виконаний правильно, при подальшому прописуванні роботу легко довести до кінця з невеликим навантаженням фарб.

На цьому етапі заміси виконуються в обмеженій палітрі (у тому числі так званими мертвими тонами). Це підготовка до більш точної передачі кольору предметів, а також середовища. Робота ведеться, як правило, із сумішей не більше двох-чотирьох міцних фарб, із розрахунку під подальшу роботу лісируваннями, а також напівкорпусним або корпусним мазком. У підмальовку використовується зазвичай корпусна (пастозна) прокладка фарб. Це робота щільним, непрозорим, порівняно товстим шаром олійної фарби, що часто має рельєфну фактуру.

Для фактурної прокладки фарб як сполучник і розріджувач використовується міцний лак (2 частини пінену й 1 частина лаку), він дає рівномірне просихання по всьому шару. Коли товщина шару досить велика, можна використовувати копаловий лак. Якщо робота

ведеться «під лесування», то підмальовок робиться на тон світлішим та холоднішим. Предмети дальніх планів не підмальовуються, тому що оптично це порушує фактурне вирішення просторових планів картини.

Належно від композиційних завдань, що вирішуються, підмальовок буває:

- *композиційно-силуетним* (як відношення площинних плям за кольоротонном і просторовості між собою);
- *тонально-модельючим* (вирішуються проблеми тону та форми, тональні градації півтону досягаються за рахунок зміни товщини шару фарби, яка наноситься).

За тоном підмальовки можуть бути *пробілені* (світлішими від потрібного наприкінці тону) і *нормальні* (у тон).

За кольором: а) *монохромні*: білильний (одним білилом) і білильний з домішкою (суміші); б) *біхромні*: білильний з домішкою кольору; в) *поліхромні*: колірно-пробілені [35].

*Темперний підмальовок.* У композиційних побудовах фактурного шару позитивною стороною темпері є її швидке висихання, завдяки цьому переходити до закінчення живопису можливо майже без перерви. Наступна перевага перед олійним підмальовком у тому, що картина на темному ґрунті з темперним підмальовком менше темніє. Моделюючи темперою, можна «висвітлювати» лише нашаруванням топких шарів, що дуже швидко висихають. Зрозуміло, що для підмальовка найдоречнішими є темпері, зокрема казеїново-олійна, з якою працювати найбільш зручно, менш зручний – акрил.

*Олійний підмальовок* вимагає досить багато часу для повного просихання. Завдяки цьому у роботі над фактурним шаром композиції моделювання можна виконувати набагато ретельніше, ніж при підмальовку темперою.

Оскільки олійний підмальовок має бути розрахований на запобігання розтріскуванню живопису, потемнінню й зміні відтінку фарб, то його варто виконувати з дотриманням певних правил.

Так, відповідно до основного правила олійного живопису нижні шари повинні бути менш товстими, менш еластичними й більш твердими, ніж верхній шар, фарба для підмальовка повинна містити мінімальну кількість олії. Вміст олії у фарбі зменшують тим, що видавлюють фарбу з тюбика на папір або картон, які усотують олію з фарби.

Готовий підмальовок повинен бути зовсім сухим. Лише на добре просохлу олійну фарбу можна наносити наступний шар без побоювання, що він дасть розриви, причому неважливо, підмальовок є пастозним чи дуже тонким. Для досягнення необхідного ступеня просихання олійна фарба вимагає значно більше часу, ніж для поверхневого отвердіння, тому що тільки пізніше відбуваються

об'ємні зміни, що є причиною появи розривів у верхніх шарах.

Добре просохлий живопис має наступні ознаки: він не дає відлипання, при шкрябанні нігтем і ножем знімається як порошок, а не як стружка, при подиху на нього не запотіває.

Після повного просихання, тобто через кілька тижнів, ще до початку живопису поверхню підмальовка шліфують наждаковим папером. Таким чином видаляється поверхнева плівка, що перешкоджала б новій фарбі міцно зв'язатися з підмальовком.

**Прописування.** Основні композиційні завдання майбутнього живописного зображення перевіряються і вирішуються на етапі прописування, він так і називається «композиційний етап».

Перше прописування не має бути особливо досконалою стадією, перед ним не ставляться естетичні завдання. Насамперед воно вирішує завдання передачі сили світла, матеріальності й середовища. На цьому етапі формуються основи майбутнього звучання роботи, її сприйняття, і виконавець повинен вибудувати ці основи залежно від свого світогляду. Саме реалізація свого світогляду в основі майбутнього зображення і є, мабуть, найважливішим композиційним завданням, здійснюваним у прописуванні.

Старі майстри чудово розуміли цю роль прописування. Збереглися не тільки свідчення високої оцінки ними його значення, але й незакінчені полотна, залишені на цій стадії (Леонардо да Вінчі «Поклоніння волхвів», «Святий Ієронім»).

Прописування – це перший живописний шар, основним завданням якого є композиція. На цій стадії повинен бути отриманий «знак», «формула» майбутньої картини або портрета. Тут вирішуються завдання співставлення кількості світлого й темного, матеріального і нематеріального (приналежного до світла або до тіні), а також пропорції і сама форма плям цього світлого й темного.

А. Мельников так пише про стадію прописування: «Основне завдання прописування – це кількісне визначення: нейтральне світле (2 тон) – нейтральне темне (3 тон), активне світле (1 тон) – активне темне (4 тон), визначення середнього тону картини й тонових відносин у «світлі» й «тінях». Працюючи тільки зі світлом і тінню, ми даємо досить умовне поняття про предмети. І ще не малюємо, а тільки намічаємо форму предметів (немає ще ні точних пропорцій, ні об'єму). Робота в кольорі теж не входить до завдання виписування, хоча коричневий тон прописування відіграє роль у наступних живописних шарах як об'єднуючий «знизу» (тобто просвічується крізь лісирування і дає загальну колірну тональність). Тому найчастіше прописування робиться монохромним або біхромним».

**Виразні засоби.** Виразним засобом є пляма. Основна робота полягає у прокладанні потрібних тонів.

**Види прописування.** У тоні прописування може бути різної сили: ослабленої, нормальної і притемненої.

У *нормальному* прописуванні головні тональні співвідношення беруть у тон закінченого твору або натурної постановки.

При *ослабленому* тіньові місця предметів беруться трохи світлішими, а світлі – трохи темнішими, тобто робота ведеться у зближеному тональному діапазоні. Потім, якщо потрібно, тіні затемнюють у завершальному лесуванні.

*Притемнене* прописування – це коли світлі місця беруться трохи темнішими від тону закінченого твору.

У *кольорі* прописування може бути: монохромне, біхромне і поліхромне.

*Монохромне* виконується однією фарбою. Це свого роду гризайль, тобто воно вирішує тільки тональні завдання. Прописування звичайно здійснюється коричневою фарбою, створюючи початкове зображення, подібне до малюнка сепією з відмиванням тіней, як, наприклад, у Леонардо да Вінчі, але може бути використаний і інший колір, близький до кольору тіней.

*Біхромне* прописування ведеться двома фарбами й вирішує завдання тону й теплохолодності. У випадку теплого світла малюють коричневою фарбою, тіні чорною або холодною коричневою (тому що вони мають щодо коричневої більш холодний відтінок).

У *поліхромному* прописуванні використовується більше двох фарб (характерно для сучасного живопису), вирішуються завдання більш складних колірних і тональних співвідношень. Розраховане воно на те, що буде просвічувати крізь наступні фарбові шари й додасть подібно імприматурі заздалегідь визначеного тону всьому живопису. У сучасному живописі часто виконують поліхромне прописування. Фарбу звичайно наносять лісируванням або протиранням, форма намічається кольоровими плямами, іноді досить хаотично. Надалі таке прописування повністю перекривається наступними живописними шарами [35].

При вирішенні композиційних завдань використовують повні прописування, коли прописана вся поверхня полотна, і неповні, коли покрита тільки частина полотна. Повні зазвичай застосовують при роботі на білому ґрунті або на ґрунті в середній тональності постановки, і робота ведеться як у затемненні, так і у висвітленні. Неповні – при роботі на ґрунті, взятому в тон тіні або в тон світла.

Відповідно до оптичних основ живопису прописування можна виконати чотирма різними способами, залежно від тону імприматури або ґрунту й використовуваних для прописування фарб.

У класичному живопису існують чотири види прописування: *лавірування* (робота лесуванням); *висвітлення* (робота білилом); *комбіноване* (у світлі вибілюється, тіні виконуються лавіруванням); *гризайль* [35].

**Лавірування (лесування)** – основний технічний прийом композиційних пошуків. Застосовується переважно у роботі над

картоном або в прописуванні на світлому ґрунті (у тон світла).

Після перенесення на полотно малюнка таке прописування починають із визначення великої тіні. Тонем найяснішої тіні покривається вся площа тіней. Потім розбираються внутрішні тональні відношення у світлі, а після цього ту ж операцію виконують із тінями. Усі тональні співвідношення беруть у тон закінченого твору. Потім все полотно можна покрити рівним тонувальним лесуванням, що допомагає «зібрати» подрібнення і привести всі тони до середнього.

Недоліком цього способу прописування є те, що шар фарби нарощується в тінях, а це шкодить передачі матеріальності у світлі.

Виконують його лесувальною фарбою (з невеликим ступенем олієємності), такою, як умбра палена. Фарбу розводять «тонким лаком», тобто пінен і лак у пропорціях 3:1.

Всі місця, призначені для темних локальних кольорів, навіть холодних, наприклад синій або зелений, підготовлюються тією ж коричневою фарбою, яка наноситься більш-менш інтенсивно, залежно від ступеня темноти даного кольору, але завжди прозоро.

**Прописування висвітленням** застосовується при композиційних пошуках по імприматурі або на ґрунті темного тону (у тон тіні). Спочатку тонем найтемнішого світла визначають велике світло. Потім показують тональну різницю світла на предметах і середовищі. Тіні залишаються недоторканими. Таке прописування буде неповне за шаром і прояснене за тоном.

Виконувати прописування можна олійним білилом, але його треба довго й добре сушити. Тому можна застосовувати казеїново-олійну темперу або акрилові білила. Полівінілацетатну темперу застосовувати не можна, вона практично не зв'язується з олійною фарбою.

**Комбіноване прописування** – основний технічний прийом композиційних пошуків у прописуванні на ґрунті, взятому в середній тон постановки. Тут теж визначають велике світло і більшу тінь. У світлі працюють темперним білилом, у тіні лісірують олійною фарбою. У комбінованому прописуванні шар нарощується як у світлі, так і в тінях, тому він досить рівномірний щодо накладання і є нормальним за тоном.

**Гризайль.** Тут пошук тональних відносин ведеться по палітрі. Використовують коричневу або криючу чорну фарбу і білила. Цей спосіб дає змогу точно вирішувати завдання встановлення тональних співвідношень, але застосування білил як в світлі, так і в тінях призводить до того, що тіні втрачають свої основні переваги – прозорості й легкості. Браувер і Хальс виконували гризайльний підмальовок і по ньому закінчували лесуваннями.

Існують деякі розходження в прописуванні залежно від побудови простору у площинному або глибинному вирішенні. У

прописуванні *площинного вирішення простору* переважає композиція силуетів і контурів. Робота ведеться у зближеному тональному діапазоні (світлі місця трохи затемнюються, а тіні висвітлюються), тобто тон прописування береться послаблений. На цьому етапі закладається основний світловий тон роботи.

Старі майстри (Гірландайо, Боттічеллі, Рафаель, Леонардо) при виконанні монументальних робіт робили монохромне прописування звичайно лавіруванням. Караваджо й інші маньєристи – висвітленням. Варто додати, що іноді композиційні завдання вирішувалися у попередній роботі над картоном, відповідно до якого й виконувалося прописування.

У *глибинному вирішенні простору* прописування може виконуватися у будь-якому тональному діапазоні (притемнення, прояснення, у тон). Через те що в глибинному просторі контур і силует не є основним виразним засобом, а навпаки, ставка робиться на кольоро-повітряну перспективу, м'якість форм і плям, прописування виконується м'яко, розтушовуючи межі предметів, ніби занурюючи їх у глибину, показуючи лише більші маси світла й тіні.

Найчастіше у прописуванні використовується коричнева фарба, що повинна бути якомога менш олієємною і бажано швидковисихаючою, із завершеними у ній всіма хімічними процесами. Таким вимогам відповідає умбра палена, сієна палена, умбра натуральна (залежно від кольору тіней). Ці фарби використовуються для аудиторних робіт у зближеній колірній палітрі.

Для робіт у розширеній колірній палітрі та пленерних – церулеум, синій і зелений кобальти. Робота ведеться тонкими лесувальними шарами, м'яко розтушовуючи фарбу. На цьому етапі бажано використовувати якнайменше сполучника. Роль сполучника, як правило, виконує «тонкий лак», тому що мала концентрація лаку (завдяки своїм дифузійним властивостям) сприяє зчепленню фарбових шарів (грунту, імприматури й шару прописування).

Дуже зручні для прописування круглі щетинні пензлі, що дають змогу рівномірно розтушовувати фарбу й уникати різких меж.

*Змішана техніка.* З моделювання висвітленням по імприматурі сформувалась так звана змішана техніка. Вона полягає в багаторазовому повторенні підмальовка та повторному нанесенні лесувань, у багаторазовому нашаруванні моделювання висвітленням. З її допомогою можна досягти великої точності й досконалості форми, передати найтонші деталі, наприклад, товщину аркуша паперу, блиск на посудинах з тонкого скла, відблиски на металі [35].

### **Композиційні завдання, що можуть бути вирішені на етапі виконання підмальовка і прописування**

Спираючись на досвід класичного тришарового методу, можна визначити деякі композиційні завдання, властиві стадії прописування.

Під час прописування однією з головних турбот художника було знаходження *співмірності пропорційних співвідношень між масами світла та тіні, акцентами, плямами, а іноді навіть і тональними градаціями* [35].

Згідно з методом Рафаеля, все це розроблялося ще в картоні й майже в закінченому вигляді переносилося на попередньо підготовлену основу. За методом Тиціана, все народжувалося на самому полотні в процесі роботи і могло зазнавати змін аж до останнього завершального живописного шару.

Як найбільш гармонійна й така, що відповідає загальноприйнятому поняттю краси, для цього в основному використовувалася пропорція золотого перетину. Досвідчений майстер визначав її на око, а початківцеві необхідні були тренування й знання.

*Модульна сітка.* Пропорційність розвивається зі збільшенням її точності в співвідношеннях частин 1:2, 2:3, 3:5, 5:8, 8:13... і так далі за рядом чисел Фібоначчі, де кожний наступний елемент дорівнює сумі попередніх. На ці числа спиралися й при виборі формату. Безпосередньо перед початком прописування на картоні або на самому полотні вугіллям розкреслювалася сітка пропорцій. Видів таких сіток існує безліч, і прив'язуються вони не тільки до золотого перетину. Використовувалися також музичні пропорції, наприклад, пропорції діатонічних ладів, кожний з яких має своє особливе звучання, що відповідає певному психологічному стану. Великими майстрами цієї справи були Пуссен і Шарден, полотна яких містять дуже багато математики.

Приклад простої модульної сітки: сторони формату потрібно розділити на 8 (3, 5) або 11 частин (3, 5, 3), з'єднати їх у центрі. Навколо буде перебувати активна для сприйняття зона. Основні напрямки можна прив'язувати до ліній, що з'єднують гармонійні точки. У сітці, яка складається з 11 частин, якщо провести 2 вертикальні лінії на відстані 3 частин від лівого і правого краю формату ми одержимо так звані мертві лінії (лінії, позбавлені руху), старі майстри називали їх «стовпи спокою». У цих місцях рух майже відсутній. Приклад цього можна побачити в «Афінській школі» Рафаеля, на «стовпах спокою» поставлені архітектурні колони.

Крім сіток, можуть бути використані *пропорційні лінійки*. Якщо лінійка складається зі 100 одиниць, то інші співвідношення можна легко обчислити, і вони будуть такі: 62, 38, 24, 14, 10... Із кута формату по горизонталі й вертикалі під будь-яким кутом проводиться пряма, на якій відкладаються ці величини, потім інший кут формату з'єднується з розподілом 100 і паралельно одержаній лінії переносяться інші точки. Використання сітки спрощує пошук, виховує

око й дає деяку гарантію гармонійного розташування плям на площині полотна. Тобто ще навіть на найпершій стадії прописування, коли визначається велике світло, більша тінь і робота ведеться двома тонами (тоном найяснішої тіні й тоном найтемнішого світла). Форми плям цього світла й тіні повинні вже бути гармонійними.

Гармонійні пропорції впливають також на вибір формату. У *табл. 2* наводимо приклади розмірів полотен, отриманих за допомогою операцій над рядом чисел Фібоначчі, прийнятих у Франції у XVIII ст. для різного роду композицій.

*Кількість світлого й темного.* Гармонійними в живописному зображенні повинні бути не тільки величина, пропорції, ритм між плямами й напрямом цих плям, але й загальна кількість світлого та темного. Усе це вирішується па стадії, що має назву «знак картини», і не вирішивши цих завдань, не слід переходити до інших.

Коли по черзі розбираються тональні співвідношення між світлом на всіх предметах і середовищі, а потім і в тінях, завдання між новими темними і світлими плямами ставляться ті самі. Загальна кількість тону в закінченому повному прописуванні повинна приблизно відповідати такому співвідношенню: 4/6 нейтрального середнього тону, 1/6 активного світлого й 1/6 активного темного тону. І наскільки зменшується активне темне, настільки збільшується активне світле, натомість кількість нейтрального середнього тону повинна бути більш-менш стабільною.

Оскільки робота ведеться в тоні, ще до появи на полотні самих предметів, але у вже наявному поданні (силуэтах плям світла й тіні), по них повинна бути з'ясована система тональних контрастів. Як радять старі майстри, всю безліч тональних градацій предметів і середовища природи на полотні краще звести до *чотирьох тонів*. Так, 1-й тон – це активне світле, 2-й і 3-й – нейтральне середнє, 4-й – активне темне. 1-й і 2-й тони допомагають організувати світло, світлі предмети і середовище, 3-й і 4-й допомагають організувати тінь, темні предмети і середовище. Групуючись між собою, чотири тони утворюють шість контрастних пар. Контраст найяснішого (1) і найбільш темного (4) притягують увагу глядача завдяки своїй значній насиченості або світлоті. Тому ці два топи розташовуються поруч в картині для забезпечення постійної уваги до *змістового й композиційного центрів*. Чергування інших контрастних пар світлих

*Таблиця 2*

#### РОЗМІРИ ПОЛОТЕН ДЛЯ РІЗНОГО РОДУ КОМПОЗИЦІЙ

Фігурні композиції	Пейзажі	Мариністи
18-14	18-22	18-10



24-19	24-16	24-14
33-24	33-22	33-19
41-33	41-27	41-24
55-46	55-38	55-33
73-60	73-54	73-50
84-65	84-60	84-54
100-81	100-73	100-65
116-89	116-84	116-73
130-97	130-89	130-81
146-114	146-97	146-89
195-130	195-114	195-97

і темних плям допомагає виділенню головного в композиції, створюючи необхідні ритми, акценти й пластичний рух.

Розташування тональних контрастів диктують запланований композиційний центр і плановість.

*Композиційний центр* – це те місце на площині полотна, яке повинно безперечно привертати основну увагу, розкриваючи зміст картини, її ідейний задум [50].

Поки ми не приступили до етапу малюнка, що є завданням наступної стадії – підмалювка, і в нас існують тільки знаки предметів, зміст картини ще не може бути ясним, але емоційний лад, основний настрій має бути зрозумілим і повинен читатися у повній мірі.

Увага навколо композиційного центру не повинна порушуватися безладним розташуванням плям і контрастів, тому все організується відносно головних, а другорядні контрасти повинні розташовуватися так, щоб визначати напрямок до центра й підкреслювати його композиційно. На зоровому перетині цих напрямків і повинен перебувати композиційний центр. Це служить головному закону композиції – єдності, тобто цілісності сприйняття.

Для того щоб об'єднати все зображення в єдиний змістовий і сюжетний вузол і уникнути подрібнення, застосовуються *чотири види притягування до композиційного центра*: лінійне, тональне, пластичне й колірне.

На стадії прописування розробляється в основному *тональне узгодження*. Найбільш сильні контрасти біля композиційного центра, у міру наближення до нього контраст стає більш чітким і активним, а віддаляючись до країв – пом'якшується (**Пітер Клас «Трубки й жаровня»**). Іноді можна бачити такий спосіб: композиційний центр є ніби додатковим джерелом світла, віддаляючись від якого предмети поринають у темряву, стають нейтральними. Освітлення йде ніби зсередини. Іноді джерело світла перебуває за композиційним центром, і всі предмети виглядають силуетно (**Караваджо**

«Кошик із фруктами»).

Варто також сказати, що композиційний центр рідко збігається з геометричним, і загалом живописні твори являють собою приклад асиметричної композиції. Утім, бувають композиції, побудовані майже із дзеркальною симетрією: «для симетрично організованої композиції характерна врівноваженість її частин за масами, тоном, кольором і навіть за формою. У симетричних композиціях найчастіше є яскраво виражений центр. Як правило, він збігається з геометричним центром. Якщо точка сходження зміщена від центра, одна із частин більше завантажена по масах або зображення будується по діагоналі, все це показує динамічність композиції й деякою мірою порушує ідеальну рівновагу» [50, 78]. Прикладом майже дзеркально симетричної композиції є «**Таємна вечеря**» Леонардо да Вінчі.

В асиметричній композиції рівновага досягається введенням просторових пауз між предметами, через протиставлення великих і малих форм, контрастів світлого й темного, яскравого й приглушеного у кольорі. Композиційний центр, як правило, оточує «розріджений простір» – узагальнене його тло.

*Рівновага* як пошук балансу маси у форматі може бути *статичною* (нерухоме, симетричне, дзеркальне) і *динамічною* (рівновага руху, яку називають рівновагою чаш терезів, що рухаються) – це динаміка, яку глядач урівноважує сам, зіставляючи всі маси й елементи в композиції. У прописуванні рівновага повинна бути вже досягнута, і на інших етапах лише підтримуватися, вірніше, не порушуватися. Але композиція може бути й зовсім не врівноважена у прописуванні, проте виконана із суворим дотриманням розрахунку на те, що насичена (у майбутньому) пляма невеликої маси врівноважить велику ненасичену – і складний модельований об'єм важитиме набагато більше, ніж тієї ж величини плоска проста пляма.

При побудові мають бути дотримані вже відомі студентам принципи, а саме:

- елементи, розташовані у верхній частині формату, за тоном повинні бути менш активними, ніж нижні, щоб не «перевернути» композицію; розташовані внизу елементи здаються важчими, тому сприймаються стійкими і здатними зрушити всю композицію вниз;

- при створенні рівноваги в композиції варто використовувати такий засіб, як контраст між складною і простою формою, низьким і високим, темним і світлим.

Тобто якщо композиційне прописування виконується не врівноваженим, то це має бути виправдане попереднім розрахунком на роботу з фактурою, кольором або моделюванням у прописуванні деталей в наступних живописних шарах (підмальовку і колористичному шарі).

**Схема акцентів.** Оскільки людське око влаштоване таким чином, що в першу чергу воно бачить ясні та прості форми, схема

основних акцентів повинна відповідати цьому правилу. Загальноприйнятим є те, що прості кутові форми складаються з 3, 4, максимум 5 точок (трикутник, чотирикутник, п'ятикутник). Також простими формами є коло й дуга. У композиційній схемі дуга може бути використана таким чином: на самій дузі розташовуються підтримуючі акценти, а головне перебуває усередині неї, ледве зрушене від центра, тобто дуга його ніби оперізує.

**Плановість.** *Просторові плани* – це умовно розділені ділянки простору, що перебувають на різній відстані від спостерігача. У композиційній побудові розрізняють кілька планів: перший, другий і третій, або передній, середній і задній.

На другому плані звичайно розміщається головне, інші плани виконують додаткову функцію. Старі майстри, розраховуючи свої плани, користувалися такою формулою: *перший план* (коричневий) – нейтральний колір, тон і форма; *другий план* (зелений у пейзажі) – активний колір, тон і форма; *третій план* (блакитний) – нейтральний тон.

У навчальній роботі може бути рекомендований варіант побудови плановості плаского простору – умовні перші плани й умовно реальні дальні.

Глибинному простору властивий менший ступінь умовності. Зазвичай рекомендується виконувати перші плани реально, відповідно дальні – умовно. Простір на площині полотна або паперу передається, головним чином, правильною перспективною побудовою. Якщо предмети або об'єкти на передньому плані передані без строгого дотримання їхніх перспективних змін, колірне рішення мало що дасть для зображення простору. Передачі простору сприяють зміни форми й кольору предметів у силу повітряної перспективи, а передати просторові якості зображення можна, застосувавши різний характер мазка.

Слід зазначити, що «чистота мови» передачі простору вимагає «ефекту повернення», тобто якщо перші плани узагальнені, а дальні більш активні, то в найбільш дальніх повинне бути присутнім деяке повернення до узагальненості, або навпаки, якщо перші плани більш активні, а другі більш узагальнені, то в дальніх повинне бути присутнє деяке повернення до активності перших планів.

Найбільш сильні тональні контрасти повинні вписуватись у цю формулу й перебувати відповідно на головному, другому плані. Сильні контрасти – це не завжди зіткнення 1-го і 4-го тонів. Можна вибудувати тональну схему планів таким чином, щоб на першому плані робочими тонами були 1-й та 2-й, на другому – 2-й і 4-й, на третьому – 3-й та 4-й тони, або взагалі виключивши один тон зі схеми й працюючи тільки трьома. Важливо лише, щоб на головному плані перебував найбільший розрив у послідовному ланцюжку: 1–2–3–4.

З огляду на матеріальні якості предметів ближніх планів

підмальовувати їх потрібно фактурним, корпусним і напівкорпусним шаром, а далі, у колористичному шарі, обробляти лісируванням, підкреслюючи фактуру. Натомість предмети дальнього плану лише подекуди потрібно підмалювати напівкорпусним шаром («ефект повернення»), а потім у колористичному шарі писати їх більш тонко по шару (лісируванням), ніж перший план.

У плановості повинна бути так само розроблена схема кількості й чергування площинного й об'ємного, або, як говорили старі майстри, «тонуючого й моделюючого».

**Принцип чергування площинного й об'ємного** пов'язаний з такою особливістю сприйняття: об'ємна пляма, яка утримує основну інформацію усередині себе, є виразною і читається лише на тлі площинного, утримуючи основну інформацію в силуеті, і навпаки. Тому у всіх жанрах – портретах, натюрмортах і особливо в пейзажних роботах – можна виявити чергування площинних і об'ємних планів; об'єм буквально вимагає, щоб його доповнювала площина.

Той самий «принцип повернення» вимагає повернення хоч і в меншій мірі до площинного в останньому плані, якщо перший план площинний. Якщо перший план об'ємний, то другий площинний, а третій знову прагне до об'єму. Це можна легко помітити, подивившись на плановість у голландському натюрморті й французькому пейзажі.

**Кількість площинного й об'ємного.** Одним з академічних принципів є чітке структурування та мінімалізація застосовуваних художніх засобів (разом з прагненням до різноманітності прийомів). Наприклад, все багатство тонів природи зводиться до чотирьох, а іноді й трьох, тому на етапі прописування (2-й тон) твори такі гармонійні й мають цілісність, яку рідко згодом утримує закінчена робота.

Цьому правилу підкоряється й зображувана інформація. Як область ясного зору відрізняється за кількістю інформації від області периферійного зору, так світло, півтінь і тінь мають велику відмінність за кількістю сприйнятої від них інформації. Як тепле звучить у сусідстві холодності, а холодне світло вимагає до себе у доповнення більш теплої тіні, так і моделююча (об'ємна) пляма вимагає до себе у доповнення тонуючої (пласкої) плями.

Моделююча пляма читається на тлі тонуючої, а тонуюча краще читається на тлі моделюючої – цим чергуванням і варто керуватися при побудові композиції.

Навіть один зображуваний предмет як частина композиції повинен містити в собі гармонійну пропорцію об'ємного і площинного, тобто якась кількість інформації про предмет перебуває усередині предмета, а якась – на його контурі. Тому в роботі кількість площинного й об'ємного є важливим засобом, що гармонізує. Отже, це повинно спеціально плануватися й будуватися. Звичайно ж, ця кількість не може рекомендуватися як формула, можна лише

спостерігати, як цей засіб впливає на сприйняття і враження від нього. Найважливішим результатом такого спостереження є цілісність сприйняття.

На етапі підмалювка продовжує розроблятися притягування до композиційного центра. У прописуванні йшла робота переважно над тональним видом узгодження (притягання), зараз уже включаються повною мірою лінійне, пластичне й певною мірою колірне узгодження. Потрібно сказати, що в чистому вигляді звичайно ж, не можна працювати тільки над одним видом узгодження. Адже пляма, як виразний засіб, який ми використовували для побудови у прописуванні, має тон і межі, отже, проблеми лінійного й пластичного погоджень вже були порушені й наполовину вирішені.

**Лінійне узгодження** – це коли напрямок осей предметів, рух ліній вказує на композиційний центр. Мета лінійного притягання – направити погляд по певній траєкторії (Леонардо да Вінчі «Темна вечір»).

**Пластичне узгодження** – це узгодження, що має завданням об'єднати всі композиції єдиною пластикою. Ритм і пластика пов'язані з масштабом мас, чергуванням у них більших і менших плям, повторенням схожих елементів від периферії до центру, можливе чергування силуетів, наприклад, округлих форм, і повторення їх у композиції по декілька разів. Іноді за основу береться ритмічна побудова елементів, що хвилеподібно організує рух у цілому обсязі. Оскільки в підмалювку починає розроблятися колір (підкладаються «мертві тони»), підхід до них суто композиційний – досягнення колірної рівноваги між плямами. Тобто якщо розташувати елементи, що мають той самий колір, тільки з одного боку композиції, то вони перевантажать її, тому на цьому етапі продумується розташування кожного кольору в форматі.

При створенні *рівноваги* на етапі підмалювка, коли повною мірою ведеться моделювання форми, в композиції варто використовувати такі засоби, як контраст між складними та простими об'ємами. І при розрахунку й підкладці фактури варто враховувати, що невеликий стосовно всієї композиції об'єм зі складною формою поверхні може врівноважити великий предмет із гладкою поверхнею, або невеликий, але дуже насичений у кольорі елемент врівноважить великий з лаконічною, гладко пофарбованою поверхнею. До речі, елемент правильної форми активніший до сприйняття, ніж більш складний того ж об'єму.

При накладанні «мертвих тонів» з розрахунком на майбутню роботу лісируваннями варто враховувати, що елемент яскравого кольору на дальньому плані можна врівноважити предметом, близько розташованим, із дрібними деталями або орнаментом. При уточненні кількості плоского й об'ємного, тонуєчого й моделюєчого, у роботі над моделюванням обсягів і пошуком загальної змістовної побудови

композиції варто враховувати, що один предмет правильної форми врівноважує два предмети більш складної форми (при рівній масі об'ємів); що ліворуч розташовуються в основному ті предмети, які привертають увагу, активні для сприйняття, що мають елементи, важливі в змістовому або композиційному значенні, а праворуч – елементи, що мають врівноважувати композицію. Ізольований у просторі елемент так само привертає до себе увагу. У композиції ізоляція або самотність об'єкта використовуються як засіб виразності. Також варто перевіряти виразність обсягів загальноприйнятим правилом «світле на темному й темне на світлому».

**Фактура** – це характерні риси поверхні предметів різного матеріалу в натурі, а в зображенні – характер обробки поверхні живописного твору, зумовлений способом накладання фарбового шару, інакше кажучи, мікрорельєф поверхні. З часом у живописі фактура є гала засобом художньо-образної виразності. Фактура може бути гладкою, шорсткою та рельєфною. Вона багато в чому залежить від властивостей фарбового матеріалу, пов'язана з особливостями об'єктів натури, які зображує художник, а також з технікою виконання й поставленими завданнями (площинний простір не має завданням досягнення матеріальності як першочергової потреби, ступінь її умовності досягається за рахунок кількості шарів).

Фактура фарбового шару бере на себе одну з провідних ролей і є активним виразним засобом у передачі об'єму. Наскрізний мазок, гладке лісирування, втерта фарба, каламутна, живописно-штрихова манера лісирування – усе це технічні прийоми, які дозволяють домогтися матеріальності й фактури зображуваних предметів.

Щодо фактури теж діє правило «ефект повернення». Тобто кількість фактури, заданої на головному плані, вимагає підтримки й присутності її (але вже в меншій кількості) і в інших просторових планах, у тому числі у тлі.

Розмаїття технічних засобів – один з головних композиційних принципів багат шарового олійного живопису. Необхідно робити розрахунок і планування технічних засобів, якими буде вирішено певний елемент композиції, зважаючи на його вплив і роль у загальному контексті твору. Тому, приміром, розрахунок, яким способом буде вирішений персик у певній частині композиції, буде диктуватися загальним контекстом композиції і технічних прийомів, запланованих в його оточенні.

Необхідно чітко вирішити, чи потрібно його матеріалізувати в даному оточенні, чи моделювати фактурно на етапі підмалювання, чи не підмалювати його взагалі й залишити моделювання на колористичний шар, вирішуючи його вже іншими технічними засобами.

## Колористичний шар

**Колористичний шар** – заключний етап роботи над живописним зображенням. У цьому шарі триває робота у тоні й кольорі. До завдань колористичного шару композиції відносять роботу над об'ємом, введення рефлексів, відблисків, повну передачу інформації про предмети та середовище. Підкреслюється й виявляється за допомогою лісирування задана у підмальовку фактура, робота ведеться над формою плями, пошуком засобів її виразності (десь пляма пишеться м'яко, а десь залишається жорсткою). Остаточо розставляються акценти (особливо активні вони у композиційному центрі), як на межі, так і всередині плями.

Робота ведеться з усіма елементами середовища: світло, півтінь, тінь, рефлекс, відблиск. Водночас завершується рішення завдань теплохолодності колірною зображення, яке було розпочато ще в підмальовку.

Взагалі варто сказати, що колористичний шар вимагає величезного досвіду, навичок і майстерності. У класичному тришаровому живописі, у майстерні епохи Відродження, саме цей шар виконувався майстром. Цех, учні готували підмальовок по його ескізах, і мише колористичний шар, найбільш відповідальний, брав на себе майстер, що лісируваннями закінчував роботу над картиною. Тобто навчання майбутніх художників починалося насамперед з формування у них навичок, які застосовуються на перших етапах роботи, у прописуванні й підмальовку.

У роботі застосовують переважно *лісирування*, а саме два основних види: *тонуюче* та *моделююче*. Крім колористичних завдань, лісирування вирішує також фізичні проблеми, закриваючи доступ кисню з повітря до свинцевих і цинкових білил, які чорніють або жовтіють під його впливом. Зазвичай лісирувальну фарбу розбавляють за допомогою «трійників», що складаються з розріджувача № 4 (пінен), лаку дамарного, мастичного або копалового, а також лляної олії в пропорції 1:1:1, або «двійників» розріджувача та лаку. Іноді лісирують тільки на розріджувачі. Найчастіше це буває тоді, коли метою є досягнення матовості живописної поверхні [35].

**Тонуючим лесуванням** уточнюється локальний колір більших композиційних плям. Наноситься воно м'яким широким пензлем по всій формі. Цим прийомом досягається пожвавлення й посилення кольору світлих, слабо зафарбованих ділянок композиції, пом'якшення об'єму, а також тональне або колірне узагальнення колірною ладу або плями. Тонуюче лесування пом'якшує контрасти світлотіні. Воно є основним засобом виділення композиційного центру.

**Моделююче лесування** посилює об'ємність форми. Наносять

його так: у найяснішому місці його тон може збігатися з тоном предмета, і чим ближче до тіні, тим більше цей тон ущільнюється. Таке лесування робить прозорими півтіні й тіні, а в світлі зберігає матеріальність підмальовка [35]. Моделюючі лесування часто зустрічаються в роботах старих майстрів при зображенні тканин. Вони покривали поверхню всієї картини рівним шаром, а потім частково знімали його з освітлених місць. При застосуванні цього прийому тіні виявлялися більш насиченого кольору, ніж світло.

**Ретушуюче лесування.** Завдання даного прийому – збагатити локальні плями композиції колірними відтінками, посилити або послабити вже знайдене моделювання якої-небудь частини плями.

Різні прийоми у підкресленні фактури підмальовка дають змогу виділити **розтерте (проявляюче) лесування**. Воно використовується для посилення, відтінювання фактури. Розведена «трійником» фарба наноситься пензлем, а потім розтирається долонею або ганчіркою. Прийом ґрунтується на втиранні фарби в поглиблення фактури фарби підмальовка або полотна та видаленні зайвої фарби з опуклих частин її рельєфу. Більш м'який ефект прояву фактури можна одержати, лісируючи горизонтально покладену роботу. У цьому випадку фарба сама стікає у поглиблення фарбового шару підмальовка й зерен полотна. Виражена фактура стає композиційно активною.

Опис різновидів лесування є досить умовним. Прийоми лесування набагато ширші й різноманітніші. Часто один фарбовий шар може поєднувати у собі різні лесування.

У роботі над живописним зображенням варто звертати увагу також на розподіл і розмаїтість плям, виконаних певними технічними прийомами, так само як на розподіл і кількість фактури, загальну кількість світлого і темного.

Наприклад, усередині зображуваного предмета, який має тверду структуру (гличик) і перебуває у світлі, спектр технічних прийомів може проходити у такій послідовності: відблиск – вплавлений корпусний мазок, світло – втерте каламутне лесування, півтінь – напівлесування, тінь – лесування, рефлекс – напівлесування тощо.

У колористичному шарі вирішуються в основному завдання, пов'язані з кольором, зокрема **колірне узгодження**. Якщо в зображенні є кілька предметів і елементів з тим самим колірним відтінком, бажано розмістити їх так, щоб найкраще читалося головне. Наприклад, наближаючись до композиційного центру, колірна насиченість посилюється, віддаляючись – слабшає. Червона пляма в центрі – спалахи червоного на периферії. Класичним прикладом можуть служити живописні композиції **Г. Семирадського («Танець серед мечів»)**, «Вакханалія»). Ця схема дуже схожа на тональну, коли у міру наближення до краю картини згасає світлота предметів.

У кожному добре організованому творі існує чітка узгодженість кольору. Найяскравіший колір, що перебуває у композиційному



центрі, повинен мати не тільки свої відтінки, але й контрастний колір, який у свою чергу теж повинен мати два відтінки. Це явище пояснює психофізичний закон сприйняття кольору. Додатковий колір і особливо відтінки повинні бути нейтральними, неясковими відносно основного кольору, щоб не порушити колірну цілісність усього зображення. Тобто в картині повинні бути присутні основний і контрастний кольори, що визначають колорит, а також їхні відтінки з теплої (червоної) і холодної (синьої) частин спектра.

### **Захисний шар**

Після тривалого просихання (мінімум 1 рік) фарбовий шар необхідно ізолювати від шкідливого впливу повітря й вологи. Для цього картину покривають шаром покривного лаку. Покривають картину широким пензлем, рівномірно, в один або два шари. Покриття лаком непросохлої картини призводить до порушення цілісності поверхні фарбового шару через зміну об'єму при повному просиханні нижніх фарбових шарів [35].

У побудові живописного зображення іноді використовується об'єднуючий тон і колір лакового покриття, що зменшує колірні й тональні розбіжності, надає їм загальної тональності й дає змогу узагальнити подрібненість і зайву відпрацьованість деяких деталей, яка виникає внаслідок зосередження на завданнях моделювання форми й пошуку колірних і тональних співвідношень.

## ОДНОШАРОВИЙ МЕТОД РОБОТИ У ТЕХНІЦІ ОЛІЙНОГО ЖИВОПИСУ

*Другий метод* роботи олійного живопису – одношаровий. Метод «а la prima», робота олійними фарбами «по сирому». В акварелі цим методом пишуть за один сеанс. У технології живопису олійними фарбами практикою вироблене безперечне правило: писати по сирій фарбі тільки до тих пір, поки вона дозволяє вільно «вмазувати» в себе інші, змішувані з нею фарби. Якщо фарба стала густою, подібною до мастики, писати по такому шару не можна, цей шар необхідно зчистити мастихіном і продовжувати писати.

Багато художників користуються таким прийомом: пишуть роботу пастозно, а наступного дня мастихіном знімають фарбу, а потім знову пишуть пастозний і наступного дня знову зчищають фарбу в тих місцях, де їх не влаштовує колірний тон. І так до тих пір, поки вся робота не буде виконана і не почне відповідати задуманому гармонійному колористичному рішенню.

Метод «а la prima» вимагає продуманої системи в роботі, складання плану роботи від початку до кінця. До достоїнств цього методу відносяться передача емоційного сприйняття природи, свіжість колірної шару, вільна передача фактурних поверхонь. Цим методам пишуться етюди на природі.

Існують *два способи* письма методом «а la prima». *Перший спосіб* – починати писати з великих колірних відношень загальних мас предметів розрідженими, розбавленими фарбами, наносячи розчин фарб подібно до акварелі. І коли усе полотно буде залито фарбами, можна продовжувати писати корпусно на освітлених місцях і менш корпусно в тіньових.

*Другий спосіб* «по сирому» – робота ведеться зразу пастозно, з меншою кількістю розчинника, але зберігаючи технологію олійного живопису в тіньових місцях фарба кладеться менш пастозно, бажано в протирання і без вживання білил, а в півтінях і на світлі шар фарби поступово збільшується. Закінчують роботу відблисками в найсвітліших місцях, порівнюючи тонально і уточнюючи різні колірні відтінки по всій площині полотна, приділяючи велику увагу першому плану, моделюючи деталі.

На етюдах пленеру, в знайдених цікавих мотивах, необхідно почати роботу на полотні або картоні із замісів землі, зелені й потім переходити до неба, дотримуючись колірно-тональних відношень головних великих мас і поступово переходячи до деталювання перших планів.

Помилка багатьох художників на пленері полягає в тому, що вони починають із замісів неба, тому воно у них виходить брудним і темним. У таких випадках необхідно зчистити фарбу з полотна мастихіном, написати землю, зробити декілька потужних мазків на

першому плані землі з поступовим висвітленням тону до горизонту і повернутися до колірних відношень неба.

Якщо етюд пишеться в сонячну погоду, краще всього сховатися в тінь, якщо немає спеціальної парасольки для художників. Проте при яскравому сонячному світлі блакитнуваті рефлекси від неба або зелені відблиски від листя несприятливо впливають на етюд, і тільки за допомогою парасольки можна уникнути негативних рефлексних впливів. Збираючись на етюди, не слід одягатися в яскравий або білий костюм, який також впливає на етюд, відкидаючи на нього небажані рефлекси.

При роботі в приміщенні у майстерні етюдник або мольберт, на якому стоїть полотно, потрібно розташувати так, щоб на роботу падало ковзаюче світло. Полотно, натягнуте на підрамнику, не можна ставити проти світла, а також під прямими променями. Як правило, картину в будинку завжди вішають на стіні при бічному освітленні з вікна: бажано при такому бічному джерелі світла і писати роботу.

При роботі олійними фарбами на полотні в майстерні над якою-небудь постановкою – натюрморт, портрет, фігурна постановка, інтер'єр, композиція – необхідно виконати малюнок з усіма знаннями про перспективу і форму предметів.

На початковому етапі навчання живопису олійними фарбами малюнок краще заздалегідь виконати на листі ватману чи на спеціальному картоні – крафті, або на тонкому газетному папері, який продається у рулонах у розмір полотна.

Малюнок виконується гостро відточеним вугіллям, знаходячи на аркуші паперу цікаве композиційне рішення, точні пропорційні відношення в побудові форм. А іноді при роботі вугіллям вирішуються і тонові відношення. Вугільний малюнок слід зафіксувати спеціальним фіксажем, який міститься в аерозолях іноземного виробництва, а також для цих цілей можна використовувати балончики лаку для волосся.

Після закріплення малюнок переноситься на полотно. Для цього можна використовувати копіювальний папір або ж прокрити зворотню сторону малюнка будь-якою олійною фарбою рідко розбавленою піненом. Коли фарба «прив'яне», тобто трохи підсохне, рисунок кладуть на полотно і олівцем обводять тільки контури. Злегка підводячи малюнок з одного краю, необхідно простежити за усіма лініями, котрі віддруковуються на полотні. Переведений на полотно малюнок бажано обвести тушшю або тонким пензлем будь-якою рідкою фарбою, а потім починати писати вищезгаданими способами.

Досвідчені художники малюнок з натури виконують прямо вугіллям на полотні, але заздалегідь роблять маленькі ескізи в альбомі олівцем, де вирішуються як композиційні, так і рішення пропорційності.

Зробивши малюнок на полотні вугіллям, його слід закріпити.

Для цього використовуються рідко розведена фарба або туш, з їх допомогою пензлем закріплюються лінії, характерні риси натури. Вугілля видаляється. На полотні повинен залишитися «каркас» малюнка.

Іноді досвідчені художники малюють на полотні зразу пензлем, однією фарбою, без жодного попереднього малюнка. Початківцям цей метод рекомендувати не можна.

Завершену роботу, написану олійними фарбами, після повного висихання покривають лаком, який захищає барвистий шар від вогкості, пилу, бруду, кіптяви, газів і в той же час підвищує інтенсивність звучання фарб.

Наносити покривний шар рекомендується не раніше ніж через рік-півтора після завершення роботи. Лакування і сушку покривного шару слід робити у світлому, сухому, провітрюваному приміщенні при нормальній вологості й кімнатній температурі.

Лак потрібно наносити рівним тонким шаром по всій поверхні флейцем або широким білячим пензлем. Волоски, що потрапили в покривний шар від пензля, потрібно відразу ж прибрати.

Готова картина одягається в раму. Рама для картини як мундир для генерала, і її підбір є відповідальною справою. Колір, візерунок, глибина профілю і ширина багета рами повинні відповідати формі й змісту роботи. Раму бажано робити на замовлення, оскільки зараз в багетових майстернях великий вибір різного профілю і ширини багета як вітчизняного, так і зарубіжного виробництва.

# МЕТОДИ ВИРІШЕННЯ ЗАВДАНЬ ЖИВОПISY

## Короткий огляд методів і прийомів вирішення образотворчих завдань в історичному розвитку

Упродовж декількох століть історичного розвитку видатними майстрами олійного живопису було накопичено великий досвід. Загальними завданнями, що завжди поставали перед художниками, були сприйняття і зображення навколишнього світу, пошук гармонії та раціональних шляхів побудови живописного зображення. Наслідком цього пошуку є класичний тришаровий метод (багатошаровий живопис), що ґрунтується на оптичному змішуванні кольорів і поетапному рішенні композиційних і живописних завдань.

Починаючи з епохи Відродження, живопис вступає в період вивчення й зображення навколишньої дійсності, реального предмета і реального середовища. У цей час формуються ключові особливості реалістичного художнього методу. Аж до ХІХ ст. все, що зображувалося в мистецтві, було результатом уважної, систематичної й глибокої переробки спостережень художником предметного світу, його оточення, суспільства. Майстри живопису вдосконалювали методи рішення образотворчих завдань, виходячи з можливостей живописного матеріалу, яким вони оперували.

У ХІХ ст. починає розвиватися інший процес сприйняття і зображення навколишньої дійсності, реального предмета й середовища, що виливається в метод, заснований на механічному змішуванні фарб, розрахованому на поверхневе відбиття світла. При цьому мистецтво втрачає ті риси чіткої систематизації, якими володіла художня культура попередньої епохи, з її послідовним і чітко вираженим ідеальним устроєм. Відтак живопис набуває концептуального характеру, у той час як у живопису попередньої епохи переважав пізнавальний [26].

Раціональність системи, багата база досвіду й повна відповідність навчальним завданням дає можливість для розвитку й застосування методик навчання, заснованих на досвіді багатошарового живопису, формування навичок побудови живописного зображення у майбутніх художників-педагогів.

Олійний живопис не пробачає довільного й безсистемного ведення роботи, легковажного ставлення до фарб, основ та ґрунтів. Це підтверджує, зокрема, музейна практика, під час якої студенти самі звертають увагу на погане збереження нових робіт, написаних нібито зовсім недавно. Натомість спостерігається чудове збереження робіт старих майстрів, написаних дуже давно, ще за часів появи перших творів у цій техніці й самого олійного живопису. Зрозуміло, що живописні твори нового часу майже не мають шансів досягти віку

старих шедеврів, які збереглися до нашого часу без особливої консервації й майже без втручання реставраторів ( Рубенс, Джордано, Тиціан, Гвідо Рені, Рафаель та ін.).

Окрім питань збереження твору, великий інтерес викликає техніка виконання у давньому живопису. Суворі система і послідовність виконання встановлених завдань на певному етапі дає змогу максимально зосередитися на вирішенні визначеного завдання і, виконавши його, більше не повертатися до цього етапу, а перейти до наступного. У навчанні це, звичайно ж, дає низку переваг над системою, що практикує майже одночасне вирішення композиційних, моделюючих, кольоротональних та інших завдань.

Крім того, використовується не повний діапазон можливостей олійних фарб. Робота виконується методом механічного змішування фарб, що розрахований на поверхневе відбиття світла, пастозними мазками, і зовсім ігнорується спосіб оптичного змішування, що має безсумнівну художню цінність і широко представлений у творчості великих майстрів живопису, які спиралися в основному саме на цей спосіб письма при створенні своїх робіт.

Застосування у навчанні механічного способу змішування фарб стимулює інтерес студентів переважно до живописних творів, написаних саме таким способом, тобто створених протягом останніх століть. У той же час спостерігається недооцінювання творів попередніх періодів, написаних з використанням способу оптичного змішування фарб, якими є більшість музейних картин. Ознайомлення з технікою старих майстрів розширить межі професійного інтересу студентів, навчить їх проводити з великою користю свій час у залах з фаюмським портретом, іконою, перед полотнами Перуджино, Ель Греко, Рубенса, Снейдерса, Мурильо, Брейгеля, Шардена, Пуссена та інших великих майстрів.

Технологія багатошарового живопису тісно пов'язана з образотворчими завданнями та їх вирішенням, оскільки використовуваний матеріал диктує спосіб його застосування і впливає не тільки на етапи виконання роботи, але й на формування та розвиток самої образотворчої мови.

Звичайно ж, новий матеріал з'являється внаслідок виникнення нових потреб суспільства, нового суспільного мислення, нових завдань, що постають перед живописним зображенням, але надалі вже він сам впливає на розвиток цього мислення, поки не вичерпає свої технічні можливості. Так, клейовий живопис, технічні засоби якого цілком відповідали світоглядним і образотворчим завданням культового мистецтва і задовольняли потреби тогочасного суспільства, знайшов своє вираження в образотворчій мові ікони й парсуни.

Виникнення, поширення та використання олійної фарби у верхніх шарах картини відноситься до більш пізнього періоду і

відповідає завданням світського мистецтва (Ван Ейк, Тиціан, Ель Греко). Коли ж олійна фарба зовсім витісняє темперу (Рубенс, Лука Джордано та ін.) – це вже інший час, зовсім інший світогляд і завдання, що постають перед живописним зображенням.

У формуванні навичок і вмінь організації структури живописного зображення пріоритет серед матеріалів віддається олійній фарбі. Вона зручна в роботі, тому що в процесі висихання не змінює свого первісного тону, порівняно довго залишається сирою, що дає змогу вести композиційні пошуки й моделювати форму з повним зосередженням на поставлених завданнях, без проблемних моментів, властивих темпері, акварелі або гуаші. Помилки легко виправляти, аж до повного зняття з полотна нанесеного шару. Робота може провадитися у великому кольоротональному діапазоні.

Етапи виконання живописного зображення методом багатшарового живопису вибудовуються у чітку систему в зв'язку з особливостями застосовуваних матеріалів, сполук, розріджувачів фарб, їх олієємності, покривної здатності, сумісності матеріалів, використовуваної фарбової палітри, які всі разом впливають не тільки на збереження робіт, але й на рішення завдань матеріальності, якості фактури, передачі колірних аспектів середовища та предметів.

## СТРУКТУРА ЖИВОПИСНОГО ЗОБРАЖЕННЯ

Як уже зазначалося вище, докладний опис структури живописного зображення викликаний необхідністю систематизації різних знань щодо її організації в навчальній практиці, потребою у теоретичній підготовці перед оволодінням практичними навичками багат шарового живопису й майже повною відсутністю літератури з технології багат шарового живопису, розрахованої на забезпечення педагогічного процесу, за винятком навчального посібника А. Мельникова, статей Н. Пальченкова та ін.

Організація структури живописного зображення і особливості багат шарового живопису змушують нас звернути особливу увагу на картину як на тривимірне тіло. Якщо подивитися на картину в розрізі, вона являє собою кілька шарів різних матеріалів, розташованих за певним принципом, що відповідають послідовному процесу її створення [39].

Шари можна розділити на *технологічні* та *живописні*, які у свою чергу також складаються із декількох основних і проміжних. Технологічні шари майже не змінилися від часу своєї появи. Живописні, залежно від завдань, які розв'язують художники, постійно змінюються, і розташування їх трохи відрізняється в окремих типах живописних технік.

### **Організація структури живописного зображення відповідно до певних образотворчих завдань**

До формування навичок побудови живописного твору варто віднести уміння технічно грамотно реалізувати завдання, поставлені перед зображенням. Правильна організація структури живописного зображення відповідно до певних образотворчих завдань, чистота образотворчої мови залежать від знайомства студента з причинами й умовами виникнення цієї структури. Об'єкти зображення реальності, яким на певному етапі еволюції живопису приділялась особлива увага, формували певну образотворчу мову. Знання умов формування такої мови є одним з важливих чинників становлення навичок організації структури живописного зображення.

**Організація колірної ладу живописного зображення.** Простір змінює колір предмета, предметний колір у реальності ніде не виступає відкрито, він завжди прикритий повітряним шаром, грою рефлексів, складною системою відтінків. Водночас предметний колір є такою ж реальністю, як і колір простору. Залежно від завдань художник ставиться вибірково до цієї загальної реальності й



зосереджує свою увагу лише на деяких її аспектах, послаблюючи при цьому вплив інших, або взагалі ігноруючи їх. Тобто основою побудови загального колірною ладу живописного зображення можуть бути необхідні для найбільшої виразності ідеї, аспекти загального колірною середовища. А вибір колірною ладу, заснованого на домінуванні ознак певного середовища, вже диктує відповідну техніку виконання.

Колірний лад, заснований на локальному кольорі, найбільш яскраво представлений у російській іконі. Якщо реалістична картина зображує зумовлений певними чинниками колір предмета, його форму, то ікона зображує предмет локальним кольором, обраним відповідно до традиції. Колір в іконі не має просторових якостей (світлоповітряна перспектива), у ньому майже не відображаються якості, пов'язані з матеріалом, з якого зроблений предмет, якості світла й тіні. Моделювання виконується із застосуванням висвітлень (без урахування єдиного джерела освітлення) і затемнень. Контури фігур є основним виразним засобом. Вплив колірних аспектів світлоповітряного середовища виключено, немає й глибини простору [17].

Зразки колірною ладу, заснованого на сполученні плям локального кольору, дає східний живопис, зокрема, живопис Китаю. Європейський живопис ХХ ст. зазнав сильного впливу китайського мистецтва, японської кольорової гравюри, російської ікони та печерних малюнків. Але це вже зовсім інша образотворча мова.

Появу мови Ренесансу пов'язують з новими завданнями, що ставлять перед собою художники, – зображенням світу таким, який він є. Предмет зображення поринає у середовище, і оскільки художника цікавить насамперед предмет, його форма, об'єм, то обирається таке середовище, яке сприятиме виявленню цих якостей. Отже, таким середовищем є світловий простір, тому що об'єм проявляється за допомогою освітлення предмета.

Колір у цьому випадку відіграє другорядну роль і не несе вже такого символізму, як в іконі, натомість здобуває нові якості. Він уже не настільки умовний і відсторонений від реальності, а сприяє передачі дійсного кольору предметів. У зображенні в основному використовуються предметні кольори об'єктів (домінує предметне середовище), які гармонізуються за рахунок впливу на них світла, тобто використовується світлотіньовий принцип об'єднання мас локального кольору. Кольори поєднуються за рахунок втрати предметного кольору на освітленій частині предмета й у глибокій тіні. Основа колірною гама – різноманітні плями тканин, тіла майже монохромні. З'являється новий елемент світлотіні – рефлекс. Активно використовується лінійна перспектива.

У цьому випадку колорит є другим виразним засобом – об'єм предмета й простір формуються в малюнку, а колір у картині лише

посилює виразність малюнка. Тому художники великого значення надавали картону й точному малюнку на стадії прописування.

Далі колірний лад живопису розвивається в напрямку, коли колір предмета сам стає об'єктом зображення. Художники зауважують, що колір предмета змінюється у реальному середовищі й саме середовище також має свій колір.

Предметний колір у чистому вигляді зникає й уже підкорюється законам умовних планів (перший – коричневий, другий – предметний, третій – блакитний). Багато нюансів виключають появу однорідних плям локального кольору. Колір представляється вже як єдність різних колірних відтінків. Гама живописного зображення стримана, використовується невелике колірне коло. «Протиставлення теплих і холодних тонів у єдності із протиставленням світла й тіні стає одним із правил реалістичного живопису» [17, 187].

У роботах венеціанських майстрів загальний колір стає однією з головних цінностей зображення, проте домінуючим залишається предметне середовище, оскільки за допомогою кольору вони намагаються передати характеристики ознак предмета: тілесну теплоту шкіри, м'якість тканими тощо. Робота починається відразу на полотні, без попереднього докладного малюнка. Лінійна основа практично не читається, лінія всюди схована або має нечіткі обриси. Об'єм втрачає чіткість скульптурного ліплення. Основу колірної гами, як правило, становить тіло (тілесні кольори, шкіра), тканини й предмети – її доповнення.

Більшого значення надають сірим і наближеним до них (забрудненим) тонам, що неможливо було за старих часів, коли колір мав декоративне завдання. Майже відсутній контраст великих колірних плям. Тонке нюансування кольору стимулює тривале розглядання. У полотнах венеціанських майстрів природний колір і колірні зміни, викликані освітленням і рефlekсами, знаходять певну рівновагу, вони мирно співіснують, не домінуючи одне над одним [17].

Пізніше художники намагаються бачити більше відтінків кольору, ніж звичайно бачить око, що зрештою приводить до появи концепції імпресіоністів, яких цікавить уже тільки колір повітря між предметом та оком. Відтак спостерігається лише яскраве домінування колірних аспектів світлоповітряного середовища при повному ігноруванні колірних аспектів предметного середовища.

До факторів, що допомагають проявлятися кольору, можна віднести світло, простір, контрастну взаємодію кольорів, рефлексний взаємозв'язок, матеріальність, фактуру поверхні, форму тощо.

У природі колір являє собою об'єднане «середовище» прояву багатьох факторів. Фактори, що впливають на загальне колірне середовище, можуть бути як внутрішніми, так і зовнішніми.

*Зовнішні* – це об'єктивно існуючі фактори зовнішнього

середовища, до яких відносяться фактори освітлення, просторові фактори, рефлексний взаємозв'язок.

До *внутрішніх* відносяться фактори кольору, властиві безпосередньо об'єктам зображення. Взагалі живописне і, зокрема, колірне середовище якого-небудь живописного зображення, джерелом якого є реальна колірна взаємодія, що спостерігається художником у природі, – це взаємодія середовища, де створюється зображення, єдиного (загального) освітлення в єдиному (загальному) просторі (світлоповітряне середовище) і середовища, створеного єдністю характеристик зображуваних предметів, – предметного середовища [37].

Очі людини слухняно помічають і бачать те, що їм потрібно побачити. Бачення фарб природи – це, скоріше, питання вибору, конкретного завдання або виховання ока. «Роль практичної діяльності живописця у його сприйнятті кольору починається з того, що він задає цілеспрямованість і характер обробки, тобто осмислення одержуваної оком інформації» [29, 46]. Якщо ми обираємо як основу колірної гармонії взаємооб'єднуючий вплив зовнішнього середовища, то жертвуємо предметністю середовища, якщо ж ми за основу картини беремо предметні кольори, то жертвуємо станом середовища.

***Колірні аспекти предметного середовища.*** Під *предметним середовищем* можна розуміти середовище, яке створює єдність і взаємодію колірних характеристик, властивих безпосередньо об'єктам зображення [37].

Предметне й світлоповітряне середовище перебувають між собою у тісній взаємодії, й при активізації одного інше стає менш виявленим. Наприклад, при збільшенні освітлення (фактор світлоповітряного середовища) відбувається помітне зменшення впливу характеристик самого об'єкта зображення, предметного або локального кольору. І, навпаки, якщо предметні характеристики активні, то вплив факторів світлоповітряного середовища зведено до мінімуму.

Говорячи про предметне середовище, тобто про властивості кольору, характерного для об'єкта зображення (поза впливом світлоповітряного середовища), ми маємо на увазі насамперед предметний колір (ознаку предмета), звільнений від зовнішніх впливів: умов освітлення, повітряної перспективи, світлотіні, ніби ізольований, виокремлений зі свого оточення (локальний колір).

Тут варто сказати, що людське око, орієнтоване у першу чергу на сприйняття предмета, легко виділяє предметні характеристики і в умовах активного впливу факторів світлоповітряного середовища. Саме із цим явищем працюють на перших етапах навчання живопису, намагаючись перенаправляти око на сприйняття середовища (світлоповітряних характеристик). Через якийсь час очі, звикаючи, починають ігнорувати умови активного впливу освітлення,

і формується аналіз предмета, начебто вилученого з реального середовища, тобто не помічаючи на предметах зміни кольору від освітлення. Цей процес пов'язаний з адаптацією й частково з колірним стомленням. *Адаптація* – це пристосування ока до певних умов освітлення. До того ж тут має місце й таке явище, як *константність зорового сприйняття*. Вона проявляється в тенденції сприймати предмет (світло, колір) стійкими й незмінними, незалежно від змін, що відбуваються з ними.

Предметний колір найкраще видно при денному розсіяному світлі. Делакруа був переконаний, що на круглому предметі локальний колір сприймається по сусідству з відблиском. Леонардо да Вінчі спеціально шукав практичних умов для ясного сприйняття предметного кольору. От чому він жертвував кольоровим освітленням, рефlekсами й колірним середовищем, що їх породжує, і радив писати портрет на закритому подвір'ї при розсіяному денному світлі. Звертаючись до живопису локальними кольорами і виділяючи колірні аспекти предметного середовища, він підкоряв йому світлоповітряне, тобто жертвував на користь предмета реальним простором і колірним середовищем.

Разом з цим потрібно усвідомлювати те, що, жертвуючи світлоповітряним середовищем, ми жертвуємо природними формами гармонізації фарб. При рівномірному розсіяному денному освітленні ми бачимо всю «предметну розмаїтість фарб природи», часто навіть їхню строкатість і неузгодженість. Різноманітна забарвленість предметів – перша причина розмаїтості фарб природи, у просторі ж навіть суперечливі кольори поєднуються. Активізація світлоповітряного середовища зближує кольори освітлених предметів, також поєднуючи за кольором і тінню, створюючи другий основний колірний тон, контрастний до колірному тону освітлення. Так, пряме яскраве сонячне світло поєднує колірні характеристики предметів, зближуючи їхнє розходження у світлі, і породжує зближені за кольором контрастні тіні. Власні кольори предметів при розсіяному денному світлі найбільше різняться між собою.

Предмети поглинають більшу частину світла, що падає на них. Але у багатьох випадках вони і відбивають частину світла. Це відбите світло – дуже слабе випромінювання, і предмет, на який воно попадає, знову поглинає значну частину цих відблисків. У природі зазвичай домінує колір предмета, що виникає в результаті його загального освітлення (загальний рефлекс середовища), вплив рефлексів часто не відіграє великої ролі.

Вплив на предмет рефлексу залежить від спектра поглинання речовини, складу та структури поверхні предмета. Чорні предмети, особливо матові, гасять рефлекси, а білі зберігають їх. Найбільш активно відкидають рефлекси предмети, що мають велику насиченість кольору, а найбільш сприйнятливі до рефлексів – світлі, нейтральні

предмети.

Розглянемо умови, в яких повинна перебувати навчальна постановка для найбільш вигідного виявлення в ній колірних аспектів предметного середовища. Потрібно максимально зменшити вплив світлоповітряного середовища, тобто максимально ізолювати постановку від впливу зовнішніх факторів і звернути увагу на взаємозв'язок внутрішніх властивостей об'єкта, тобто на матеріальність, фактуру одягу, форму

Ідеальні умови для цього – розсіяне денне світло, майстерня зі стінами, підлогою й стелею нейтрального кольору або закрите підвір'я. Щоб зменшити вплив світлоповітряного середовища, освітлення бажано обирати фронтальне, тло – площинне.

Також яскраво виражене предметне середовище формується під впливом такого психофізичного явища, як *одночасний колірний контраст*. Це явище треба розуміти як зміну кольору плями під впливом кольору навколишнього поля (передбачається, що обидва кольори сприймаються одночасно). Активне у кольорі тло внаслідок одночасного колірного контрасту буде сприяти більш цілісному (загальний рефлексний взаємозв'язок, загальний додатковий до тла відтінок) виділенню предметного середовища з постановки.

В. Пальченков виокремлює такі можливі варіації предметного середовища:

- *композиційні (постановочні)*: середовище може створюватися спеціальним добиранням об'єктів зображення, що володіють загальними колірними (світлота, насиченість колірного відтінку) і/або світловідбиваючими (виразні співвідношення світлого і темного) властивостями;

- *рефлексні*: середовище може визначатися рефлексним впливом відбитого від оточення світла й рефлексною взаємодією між самими об'єктами (найбільш активно відкидають рефлекси предмети з великою насиченістю кольору, а найбільш сприйнятливі – світлі, нейтральні предмети);

- *силуетні*: середовище може визначатись взаємодією силуетів (плям) предметів через такий феномен нашого сприйняття, як «одночасний колірний контраст». Так, наприклад, якщо взяти групу різних предметів і розташувати їх на яскравому (насиченому) тлі, на тому ж червоному, то цілісність цієї групи буде визначатися не тільки рефлексним впливом тла, але й сприйнятим нами загальним для всіх цих предметів, контрастним до тла відтінком.

**Колірні аспекти світлоповітряного середовища.** Поява колірного взаємозв'язку предметів натури – це істотна ознака впливу факторів світлоповітряного середовища. Вплив його при цьому поширюється на всі фактори предметного середовища, узагальнюючи й надаючи їм якоїсь єдиної загальної структури, загального тону, загального колірного відтінку і діапазону колірної насиченості. Колір

предмета завжди різний, на нього впливають освітлення, колірна перспектива, рефлекси, контраст тощо. Леонардо да Вінчі писав: «Ми можемо сказати, що майже ніколи поверхні освітлених тіл не бувають справжнього кольору цих тіл... Якщо ти візьмеш білу смужку, помістиш її в темне місце й спрямуєш на неї світло із трьох щілин, тобто від сонця, від вогню й від повітря, така смужка виявиться триколірною» [32, Т. 2, с. 151].

У світлоповітряному середовищі дія таких факторів, як освітлення й повітряна перспектива, розглядається ізольовано. Освітлення поширюється на всі кольори природи, тоді як вплив повітряної перспективи – тільки відносно кольорів віддаленого просторового плану.

Загальне джерело освітлення є найголовнішим об'єднуючим фактором. «Кожному предмету воно віддає рівну кількість своєї енергії, своєї сили кольору, свого колірною відтінку, поверхню кожного предмета воно розбиває на освітлену й затемнені частини – світлотінь, що є результатом впливу освітлення на форму. І вже усередині цієї єдності, залежно від окремих особливостей (предметний колір, світловідбиваючі властивості, ступінь віддалення від джерела освітлення та спостерігача), об'єкти розрізняються між собою» [37, 138].

Виділення в постановці колірних аспектів світлоповітряного середовища припускає формування здатності протидіяти природному звиканню ока до особливостей освітлення і звільнення від константності зорового сприйняття.

Природні умови для цього дає *плєнер*, його ясно виражені плани, рефлексуюча дія неба, гармонізовані освітленням кольори предметів. Особливо це проявляється у таких станах, як вечір, ранок, сутінки. Взагалі, для того щоб ясно бачити особливості світлоповітряного середовища, потрібно намагатися протидіяти адаптації ока, зберігати ясність першого враження. У загальному світловому середовищі око швидко пристосовується і від сприйняття світлоповітряних колірних факторів переходить до сприйняття предметних колірних факторів. Тому гарною основою для «настроювання ока» на бачення особливостей освітлення є боротьба декількох джерел світла, оскільки вона перешкоджає здатності ока пристосуватися до одного з них.

Для того щоб активізувати сприйняття світлоповітряного середовища і послабити сприйняття предметного, потрібно намагатися не вдивлятися у форму предметів, ніби не бачити ні предметні деталі, ні матеріал, з якого вони складаються. Наприклад, для того щоб ясно побачити «колірний тон і світло предметів дальнього плану, потрібно постаратися не бачити там окремих предметів, потрібно відмовитися від того, що там є, і намагатися побачити загальну колірну пляму, а щоб ясніше побачити рефлекси,

потрібно на час відмовитися від зорового аналізу форми предмета» [17, 49].

Таким чином, спостерігаючи освітлення на предметах, ми сприймаємо його як взаємодію плям кольору світла й кольору тіні на формі, і, якщо абстрагуватися від характеристик, властивих самому предмету, і різних випадкових факторів, то можна позначити низку закономірностей цієї взаємодії (при наявності єдиного джерела освітлення).

Так, загальний світловий стан середовища (світлотінь на формі) прямо залежить від сили джерела освітлення. Чим яскравіше джерело освітлення, тим світліше світло на формі, отже, збільшується різниця за світлотою між світлом і тінню на цій формі. При цьому, оскільки рефлексні впливи оточення (відбите світло) висвітлюють тінь, можна сказати, що чим яскравіше (світліше) джерело освітлення, тим світліший весь діапазон світлотіней освітлюваних предметів. Варто зазначити, що різниця між світлом і тінню на окремих предметах може варіюватися залежно від різниці їхніх предметних характеристик, особливостей їхнього розташування, стану повітряного середовища навколо них та інших факторів.

За колірним відтінком загальний стан середовища виглядає як загальна взаємодія відтінку світла й відтінку тіні на формі. При цьому світло на формі набуває відтінку кольору освітлення, а тінь через властивість нашого сприйняття, названого «одночасний колірний контраст», – контрастний до нього відтінок. Наприклад, холодне (синє) світло й тепла (жовтогаряча) тінь.

Насиченість кольору освітлення на світлі предметів яскравіше насиченості загального кольору тіней, який сприймається. При більш докладному розгляді в окремих випадках це правило діє так: холодне світло, потрапляючи на предмет, що має (по всій площині) холодний колірний відтінок, у силу однорідності збільшує насиченість кольору в світлі предмета, а тінь у цьому випадку виступає більш нейтральним за насиченістю елементом форми. Частина предмета, що має теплий колірний відтінок і зазнає на собі вплив холодного світла, оптично змішуючись із ним через свою з ним різномірність, здобуває нейтральний колірний тон (глушиться), а інша частина теплового предмета (тінь), що не зазнає впливу, залишається з тим же ступенем насиченості, що й була. У цьому випадку виходить, що за ступенем насиченості вже тінь є більш активним елементом, хоча умови освітлення, в яких перебувають обидва предмети, ті самі (холодне світло).

Те ж саме виходить і при впливі теплового освітлення: світло теплового предмета стає більш активним за насиченістю, ніж тінь, а світло холодного предмета – більш нейтральним, ніж тінь. Тут враховуються тільки фактори насиченості, при більш-менш середньому ступені активності освітлення. Якщо ж ступінь освітлення

змінюється, то це відбивається й на насиченості елементів. Наприклад, при сильній активізації освітлення фактори колірного відтінку й насиченості витісняються в межі ореола предмета.

Тому зазначені особливості взаємодії спостережуваного кольору освітлення з формою об'єктів можуть істотно змінюватися (аж до протилежного змісту) через оптичні властивості об'єктів і місця розташування їх у просторі. Ці зміни залежать від товщини та прозорості шару повітря між джерелом освітлення й об'єктом (наприклад, при заході сонця ми можемо одночасно спостерігати різні відтінки кольору освітлення на хмарах, що перебувають на різній висоті) й від відстані між об'єктом і спостерігачем: при збільшенні цієї відстані різниця у світлоті між світлом і тінню на формі зменшується – світло затемнюється, тінь висвітлюється, стає яскравішою за насиченістю і набуває відтінку «кольору повітря» [37].

Живописне зображення внаслідок вирішення різних світоглядних завдань проходить шлях від превалювання в зображенні предметних якостей і середовища зображення, породженого предметами (ікона, фламандці), до загального колірною середовища, що породжує предмети (венеціанці та ін.), і далі до панування світлоповітряного середовища (імпресіоністи). Потім художники (постімпресіоністи) знову повертаються до предметного кольору, але їх цікавить передусім вже суто суб'єктивне сприйняття реальності, аніж її зображення.

Кожне із цих завдань, що постають перед художниками, породжує свій підхід і технічні прийоми, створені в ту чи іншу епоху. Взагалі усі вони підтверджують, що стиль завжди тісно пов'язаний з технікою виконання, що відповідає їхньому рішенню: фламандський спосіб, італійський спосіб, техніки Леонардо, Тиціана, Рубенса, Рембрандта, з поступовим переходом від багат шарового живопису до живопису «алла прима». Ці технічні прийоми вироблялися як найбільш раціональні й виразні способи організації структури живописного зображення, тому вони мають прикладне значення для раціонального використання навчального часу й вирішення навчальних завдань у живопису.

***Істотні риси технічних прийомів організації структури живописного зображення.***

Ван Ейк розробив класичний *фламандський спосіб живопису*, в основу якого покладено малювання чистими фарбами у лісируваннях, на світлому ґрунті, з додаванням у нижньому шарі (підмальовку) свинцевого білила. Робота велася по частинах, одне місце картин могло бути вже закінченим, а інше ще тільки наміченим. Предметний колір повинен був ясно читатися у будь-якому елементі світлотіні. Дюрер говорив, що жодна фарба не повинна втрачати при затіненні свого кольору й затінювати потрібно, тільки змінюючи тон.

Підмальовок і лісирування застосовувалися в основному при



виконанні одягу, тіло писалося в один шар. У виконанні одягу лісирування зазвичай виконувало роль тонування; при зображенні тіла воно мало значення моделюючого шару. У фламандській манері XV-XVI ст. найменша товщина фарбового шару припадає на тіла (30 мк), на одязі ж вона доходить до 130 мк. Об'єм будувався за допомогою лавірування (лісирування по світлій підкладці), так би мовити, «від предмета до середовища». Через це зображення мали тіні оптично більш щільні й важкі, ніж світлі місця. Підмальовок виконувався темперою (це пояснює гарне збереження робіт), а закінчувався олійною фарбою.

*Основні етапи роботи* могли виглядати так: малюнок з паперу переводили на білий клейовий ґрунт, далі виконували монохромний підмальовок прозорою коричневою фарбою таким шаром, щоб ґрунт просвічувався, й сушили. Потім йшла підготовка «мертвих тонів (під синій підкладалися ясно-сірі та блакитні кольори, під червоний світло-цегельні, піл зелений сірі або жовті), і всі вони були на тон світліші та холодніші. Після просушки робота закінчувалася лісируваннями й через кілька років покривалася ізолюючим шаром. Гак писали Дюрер, Ван Ейк, Гуго ван дер Гус, Пітер Брейгель та інші їхні сучасники.

*Італійська манера малювання* значно відрізняється від фламандської. Білий ґрунт тут замінюється кольоровим або імприматурою, основні його кольори – від світло- до темно-сірого (вердачію) і від коричневого до червоно-коричневого (болус). Робота велася так: по імприматурі виконувався малюнок вугіллям, на стадії прописування «знак» картини проявлявся коричневою фарбою на водному сполучнику, а після висихання покривався лаковою плівкою. Далі у підмальовку працювали тільки зі світлом, «мертві тони» підкладали білилом або білилом, змішаним із земляними фарбами (вохрою, умброю та ін.). Закінчували роботу прозорим і каламутним лісируваннями, які виконувалися легше й швидше, ніж у фламандській манері, адже завдання моделювання форми були вже вирішені на стадії підмальовка і тут залишалося потурбуватися лише про гармонію тонів. Останнім наносився ізолюючий шар.

Об'єм в італійській манері моделюється за допомогою висвітлення (світле лісирування по більш темному ґрунті), тобто «від середовища до предмета», коли якийсь середовище вже задане (імприматура) і з нього починають «витягувати» матеріальний предмет, тоді як при лавіруванні навколо предмета ведеться робота з нарощування середовища. Саме через нарощування основного шару фарби в світлі тіні в італійській манері були оптично легші й прозоріші, ніж світло.

Внесені італійцями зміни засвоювалися фламандськими й голландськими майстрами. І хоча техніки живопису окремих художників суттєво відрізнялися, всі вони ґрунтувалися на варіаціях цих двох манер малювання

*Леонардо да Вінчі* (1452–1519) малював на основі фламандської манери, але одним з перших почав застосовувати кольорові імприматури. Його картини мають дуже тонкий фарбовий шар, однаковий у всіх світлих і темних ділянках, тінях і світлотах, тілах і одязі.

*Тиціан* (1477–1576) одним з перших перестав виконувати точний малюнок, він є засновником пастозного живопису; використовував фактуру полотна, працював суворо обмеженою палітрою й відійшов від яскравості фарб своїх сучасників.

*Рубенс* (1577–1640) поєднує італійський принцип тонального пастозного письма з фламандським принципом «внутрішнього світла» (просвічування світлого ґрунту). Нейтралізуючи фактуру полотна й використовуючи тільки світлі імприматури, він увів побудову зображення від півтону (тон імприматури) до навантажених пастою світлот і лісируванням у тінях. На відміну від фламандців Рубенс працював не з чистими фарбами, а з їх сумішами, часто прокладаючи їх в один шар (алла прима).

*Рембрандт* (1606–1669) прагнув створити безперервний живописний процес, повторюючи по декілька разів всі три стадії живописного шару, іноді уникаючи перерв для висихання. Вважається, що в класичному живопису немає складнішої фактури, ніж у Рембрандта.

З появою нових фарб і в зв'язку з тим, що матеріали вже не виготовлялися художниками самостійно, а купувалися в готовому вигляді, з другої половини XVIII ст. структура побудови фарбового шару була спрощена, а технічні й технологічні традиції – багато в чому забуті. Техніка алла прима з'являється в основному внаслідок ігнорування таких предметних якостей об'єкта зображення, як об'єм, матеріальність, щільність. Тому, не маючи сенсу, з техніки зникають етапи моделювання форми, підкладка фактури й чіткий поділ технічних прийомів, пов'язаних з реалізацією матеріальності: лісирування, наскрізний мазок, каламутне лісирування та ін. Робота не структурується ні поетапно, ні за технічними прийомами – усе являє собою якийсь єдиний процес, поєднаний якимсь єдиним прийомом.

Отже, завданням живописного зображення визначають взаємозв'язок колірного ладу й відповідної йому техніки. Загальним принципом формування техніки, заснованої на домінуванні одного певного середовища (предметного, світлоповітряного), є підпорядкування впливу аспектів іншого середовища

Наприклад, якщо завданням художника відповідає домінування в зображенні предметного середовища, то його цікавлять насамперед якості предмета, у зв'язку із цим головна роль у зображенні буде відведена кольору предмета, його об'єму, фактурі, тоді як простір може бути вирішений більш умовно. Таким завданням може відповідати класична тришарова схема побудови картини:

*підмальовок* – композиція; *прописування* – моделювання об'єму, фактура, вирішена монохромно або в «мертвих тонах» предметного кольору; *завершальна стадія* (колористичний шар). Звичайно, через те що об'єм визначається за допомогою світла, основний виразний засіб – це світлотінь, тому роботи з провідним предметним середовищем традиційно вирішуються у великому тональному діапазоні при стриманому колірному. Якщо ж робота планується у зближеному тональному діапазоні, то тут може використовуватися активна за кольором імприматура, і вирішення предметного середовища буде підтримано одночасним колірним контрастом, що виокремлює предмет із середовища, яке має загальний колір. У плані використання технічних прийомів тут може застосовуватися їх повний набір.

Якщо завданням художника є домінування в зображенні аспектів світлоповітряного середовища, то його цікавлять перш за все якості простору, в який поміщено об'єкт. У зв'язку із цим головна роль у зображенні буде відведена кольору освітлення, рефлексній взаємодії (вплив неба, стін, кольору листя дерева, у тіні якого перебуває об'єкт), тоді як його об'єм, фактура можуть бути підкорені цим факторам і вирішені більш умовно. Цим завданням зазвичай відповідає рішення роботи в активному колірному діапазоні при стриманому тональному.

*Технічна схема побудови картини* може бути така: прописування – композиція тіней кольором, додатковим до кольору освітлення. Етап підмальовка зовсім виключається з роботи, тому що передача матеріальності й фактури об'єкта не входить у завдання зображення, а умовне моделювання об'єму виконується вже у колористичному шарі, причому з використанням прийомів, що відповідають передачі повітряного середовища, тобто напівкорпусного мазка й каламутного лесування, при цьому з роботи виключаються прийоми, сприятливі для додаткової матеріалізації предмета: лесування й фактурна паста.

## ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК ТА УМІНЬ СТУДЕНТІВ У ПРОЦЕСІ ВИКОНАННЯ ЖИВОПИСНОГО ТВОРУ

У психолого-педагогічній літературі під поняттям «навички» мають на увазі автоматизовані компоненти свідомих дій людини, що виробляються в процесі багаторазового повторення тієї ж самої дії і функціонують як автоматизований спосіб дії. Уміння так само характеризуються як спосіб дій, але, на відміну від навичок, розраховані на застосування в умовах, що відрізняються від тих, у яких були сформовані.

Необхідним компонентом формування вмінь і навичок є знання. Цим зумовлений докладний зміст теоретичного матеріалу, представленого у попередніх розділах. При виробленні навичок знання більш статичні, розраховані на використання їх у конкретній ситуації. Всю розмаїтість умінь і навичок можна розділити на дві великі групи – *інтелектуальні* і *трудова*. Ці групи взаємозалежні та, як правило, при навчанні формуються паралельно.

Аналіз психолого-педагогічної літератури дає змогу визначити такі *етапи формування вмінь і навичок* та їх значення у навчальному процесі:

1) пояснення студентам функції даного вміння або навички, їх практичної цінності. При реалізації цього етапу викладач забезпечує позитивне ставлення студента до навчальної діяльності;

2) формулювання правил або відновлення знань, на основі яких будуть здобуватися певні вміння або навички. Звернення до знань робить подальший процес більш усвідомленим;

3) практичний показ викладачем процесу виконання певної дії, попередження студентів про труднощі й типові помилки – необхідний елемент навчання. Цей етап допомагає перебороти труднощі, пов'язані з освоєнням і формуванням умінь і навичок;

4) самостійне виконання завдань студентами. На цьому етапі студенти починають самостійно використовувати знання, одержані на попередніх етапах. Тут важливим є аналіз дій студентів, розбір помилок, які можуть закріпитися в процесі виконання завдання. На цьому етапі безпосередньо відбувається напрацювання дій, які переходять в уміння;

5) самостійна й систематична робота студентів, що виконується без викладача. На цьому етапі остаточно формуються й закріплюються вміння, у процесі багаторазового повторення яких формуються навички. Незважаючи на відмінності, уміння й навички взаємозалежні. Формування навчальних навичок прямо пов'язане з формуванням умінь. Набуті на заняттях уміння при багаторазовому повторенні автоматизуються і перетворюються у навички. У свою

чергу, при зміні умов застосування навичок останні перетворюються в уміння.

Як приклад, розглянемо поетапно процес формування вмінь і навичок у студентів при виконанні підмальовка для передачі характеристик предметного середовища як провідного.

1. Пояснення студентам ролі підмальовка при передачі характеристик предметного середовища в техніці багат шарового олійного живопису, його впливу на подальший хід виконання і кінцевий результат роботи.

2. Формулювання правил і технологічних вимог до виконання даного етапу роботи. Пояснення завдань, які вирішуються у цьому живописному шарі.

3. Практичний показ викладачем виконання певної ділянки або всього підмальовка по готовому прописуванню.

4. Самостійний вибір студентами фарб і розріджувачів, а також утворення з них базового замісу для виконання поставлених на даному етапі завдань.

5. Самостійне виконання студентами підмальовка та подальшої роботи.

6. Виконання завдання з вирішенням його шляхом використання іншого виду підмальовка.

7. Самостійний вибір студентами виду підмальовка для вирішення поставленого завдання і його використання при виконанні подальших робіт.

На першому, другому й третьому етапах відбувається накопичення студентами знань, необхідних для формування умінь і навичок, потрібних для виконання подальших дій. На четвертому етапі, при безпосередньому виконанні дії, у студентів формуються вміння, необхідні для виконання підмальовка, замісу, моделювання форми. Через відсутність належного досвіду ці вміння ще недостатньо сформовані, але на п'ятому етапі вони закріплюються й при багаторазовому повторенні переходять у навички. На шостому й сьомому етапах при певній зміні умов, наприклад, при виконанні іншого виду прописування, навички знову трансформуються в уміння. При тривалому й систематичному повторенні дій уміння знову перетворюються в міцні, автоматизовані навички.

Набуття знань повніше передувати формуванню вмінь і навичок, тому оволодіння способами організації структури живописного твору (наприклад, портрета) починається з лекції. При виконанні практичної роботи відбувається первинне формування вмінь, які при багаторазовому повторенні автоматизуються і переходять у навички. Однак, на думку психологів, автоматичне виконання дій може заважати прояву творчості людини. Таким чином, кінцевою й обов'язковою метою професійного навчання є формування вмінь у студентів.

Уміння передбачає використання раніше набутих знань і навичок, а також розуміння взаємозв'язку між метою певної діяльності, умовами й способами її виконання. Уміння – здатність якісно й раціонально виконувати роботу в нових умовах. Освоюючи на практиці різноманітні способи дії, студенти змушені застосовувати знання й сформовані раніше навички не в тих умовах, у яких вони були набуті, і це сприяє розвитку вмінь. Художньо-педагогічні вміння є важливим показником рівня професійної майстерності студентів.

Досвід художника, його майстерність визначаються сукупністю знань, умінь і навичок. Варто зазначити, що вміннями й навичками образотворчої діяльності певною мірою можуть оволодіти всі люди, але швидкість їх формування індивідуальна. Багато в чому вона залежить від процесу навчання, тобто від дидактичних принципів. З огляду на дидактичні принципи, розроблені вітчизняною педагогікою, можна визначити основні вимоги до формування навичок в процесі виконання живописного портрета.

**Принцип науковості навчання** передбачає пояснення матеріалу щодо методів побудови живописного портрета, яке має відповідати рівню сучасної науки. Студенти повинні мати чітке уявлення про взаємозв'язок колірного ладу зображення й відповідної техніки олійного живопису. Робота повинна вестися з дотриманням технологічних вимог щодо кожного етапу живопису, поясненням етапів побудови фарбового шару й живописних завдань кожного етапу. Навчання має спиратися на досвід попередніх поколінь художників і художників-педагогів. Науковість навчання зобов'язує викладача при поясненні навчального матеріалу дотримуватися точної, загальноприйнятої термінології.

Дотримання **принципу систематичності навчання** означає необхідність систематичного вивчення способів і методів виконання твору в олійному живописі з урахуванням їхньої внутрішньої логіки, взаємозв'язку й поступове оволодіння студентами системою знань, навичок та умінь. Встановлено, що кожна ланка знань міцно засвоюється студентами тоді, коли вона ґрунтується па добре засвоєних попередніх знаннях. Наприклад, якщо студенти не опанували процес ґрунтування полотна, вони не зможуть засвоїти етапи побудови фарбового шару з використанням його оптичних властивостей.

Отже, кожне наступне положення повинне впливати з попереднього й знаходити свій розвиток надалі. Так, наприклад, навчання організації структури твору в олійному живопису доцільно починати із завдання, яке вирішується класичним тришаровим методом з вивченням оптичних і просторових властивостей взаємодії фарбових шарів: лесування, каламутного лесування, корпусного й напівкорпусного мазка, – і продовжити завданням «на виділення колірних аспектів предметного середовища й підпорядкування

світлоповітряного середовища», що включає в себе етап прописування лесуванням, підмальовок «мертвими тонами». І завершальний етап роботи – виконання колористичного шару розширеною барвистою палітрою із з'ясуванням значимості кожного живописного етапу. Навчання за цим принципом передбачає самостійну систематичну роботу студентів, недотримання його ставить студентів у скрутне становище і призводить до втрати раніше сформованих навичок.

Згідно з **принципом зв'язку теорії з практикою**, будь-які теоретичні відомості, отримані на заняттях з вивчення способів організації структури твору в олійному живописі, повинні підкріплюватися виконанням практичних завдань, завдяки чому і відбувається формування та розвиток умінь і навичок. Зв'язок теорії з практикою може здійснюватися у формі відвідувань майстерень викладачів і художників, музеїв, виставок, доцільними на заняттях будуть розповіді та бесіди про методи і прийоми роботи різних майстрів живопису.

**Принцип єдності конкретного й абстрактного** полягає у тому, що будь-яке абстрактне поняття, пов'язане із застосуванням спеціальних термінів, має бути пояснене на конкретних прикладах. Передбачається, що пояснення матеріалу супроводжуватиметься практичним показом того чи іншого етапу побудови фарбового шару з поясненнями основних завдань, які вирішуються на даному етапі тим чи іншим технічним прийомом. Недотримання цього принципу сповільнює процес формування та розвитку вмінь і навичок.

**Принцип свідомості й активності навчання** передбачає, що будь-який вид діяльності, виконуваної на заняттях з організації структури живописного твору способом багат шарового олійного живопису, повинен усвідомлюватися студентами в повному обсязі й розглядатися з позицій практичного застосування. Тільки в процесі свідомого й активного навчання студенти більш повно засвоюють навчальний матеріал. Зазначений принцип зобов'язує викладача будувати процес навчання так, щоб студенти були активні й проявляли самостійність у роботі. Для цього необхідно, щоб досліджуваний матеріал був добре зрозумілий і осмислений, щоб студенти ясно уявляли собі мету, завдання та хід виконання кожного етапу в процесі побудови твору в олійному живопису і його вплив на кінцевий результат роботи.

**Принципи доступності, індивідуального підходу й створення необхідних умов** означає, що зміст і обсяг завдань повинні бути посильними для студентів, навчання має будуватися па поступовому підвищенні рівня завдань від простого до складного. Необхідно дотримуватися «дозування» інформації та послідовності у формуванні вмінь і навичок.

У процесі навчання важливо стежити за тим, як студенти сприймають новий матеріал. Необхідно враховувати особливості

сприйняття кожного студента і відповідно до цього в індивідуальній роботі обирати методи навчання, що дають максимальний ефект. Так, наприклад, один студент краще сприйме словесну інформацію, іншому потрібен практичний показ якогось прийому або етапу, третій краще засвоює інформацію через сприйняття наочних матеріалів. Для успішного виконання процесу навчання необхідне створення певних навчально-матеріальних, естетичних і морально-психологічних умов.

Відповідно до **принципу наочності** більш точне відтворення матеріалу, а отже, і його засвоєння залежать від погодженої роботи різноманітних аналізаторів (зору, слуху, дотику і нюху). У багатьох випадках наочність виконує функцію опори мислення. Роль такої опори на заняттях з вивчення способів і методів передачі простору в олійному живописі повинна належати наочним матеріалам, показу окремих технічних прийомів викладачем, відвідуванням виставок, музеїв, майстерень художників.

Такі принципи, як: **принцип міцності знань, принцип сполучення різних форм, методів і засобів навчання й принцип взаємозв'язку принципів навчання** – передбачають, що знання будуть тим кращі, чим активніше й свідоміше працював студент, чим багатіший й різноманітніший у нього запас наочних образів, сформованих під час виконання практичних завдань. Для того щоб знання, які здобуваються у процесі навчання, були більш міцними, вони повинні спиратися на раніше вивчений матеріал. Отже, новий матеріал повинен мати міцний зв'язок з раніше вивченим. Велику роль у ступені міцності знань відіграє повторення пройденого матеріалу. Повторення пройденого не повинно бути одноманітним, точно відтворювати пройдений матеріал, протікати у тих самих умовах, що й засвоєння, інакше повторення може перейти у гальмування. Повторення повинно здійснюватися з нової, більш складної позиції.

У процесі навчання необхідно сполучати різні форми та методи залежно від завдань і змісту навчання. У випадку, якщо вибір форм, методів і засобів навчання буде відповідати поставленим завданням, його ефективність буде максимально можливою. З огляду на індивідуальне сприйняття студентами різних методів передачі інформації слід зазначити, що в роботі необхідно застосовувати різні сполучення форм, методів і засобів навчання.

Тільки сукупність усіх принципів навчання забезпечує успішне виконання поставлених завдань. Неприпустимими є як перебільшення, так і недооцінка ролі того або іншого принципу, що неминуче призводить до зниження ефективності навчання та серйозних втрат у знаннях і вміннях студентів.

При розробці навчально-методичної системи враховувалися методи, які сприяють більш повному й раціональному засвоєнню навчальної інформації, розроблені й обґрунтовані вітчизняною



дидактикою. Отже, розглянемо застосування дидактичних методів на заняттях з формування навичок організації структури твору в олійному живописі.

**Інформаційно-рецептивний метод** заснований на передачі готової інформації. На заняттях з формування навичок організації структури твору в олійному живописі реалізується у формі лекцій, бесід, попередніх пояснень щодо процесу виконання практичного завдання, ознайомлення студентів зі спеціальною літературою.

**Репродуктивний метод** ґрунтується на відтворенні раніше відомого способу діяльності. На заняттях реалізується у формі виконання навчальних завдань, пов'язаних з відтворенням традиційних способів побудови фарбового шару й застосуванням історично сформованих технічних прийомів. Наприклад, завдання, що передбачає підготовку імприматури для передачі провідних характеристик світлоповітряного середовища (як підготовку до пленеру), може реалізовуватись в усній формі, приміром, репродуктивній бесіді, доповідях студентів.

**Метод проблемного викладу**, як і інформаційно-рецептивний, заснований на передачі інформації, пов'язаної не тільки з історично знайденими варіантами рішення тих чи інших композиційно-живописних проблем колірною середовища, але і з протиріччями, що виникли при їх вирішенні.

**Евристичний метод** заснований на поетапному вирішенні проблем певного завдання. Реалізується розчленуванням його на низку окремих задач і їх поетапним вирішенням. На заняттях застосовується у вигляді бесід як з усією групою студентів, так і індивідуально.

**Дослідницький метод** ґрунтується на здійсненні творчої діяльності студентами у процесі вирішення проблемних завдань і передбачає постановку проблеми викладачем. На заняттях з формування навичок організації структури твору в олійному живописі реалізується при виконанні постановок і передбачає такі етапи:

- постановка проблеми викладачем;
- висування студентами гіпотез про способи її вирішення, обговорення їх з викладачем;
- практичне вирішення проблеми;
- обговорення результатів вирішення проблеми разом з викладачем;
- висновки, необхідні для подальшого практичного застосування набутих знань і навичок.

При формуванні навички передачі характеристик провідного предметного колірною середовища у живописі перед студентами може бути поставлене завдання здійснити короткий аналіз загальної структури побудови картини за такою схемою:

- аналіз співвідношення масштабу зображення до фону та

формату;

- аналіз просторової побудови композиції;
- загальне співвідношення кількості активних світлих, активних темних і нейтрального середнього тонів та кількості тонуєчих і моделюєчих;

- передбачувана послідовність технологічного ведення роботи, аналіз взаємозалежності елементів колірної структури.

Подібний розподіл не означає, що кожний з методів існує й застосовується окремо від інших. Найчастіше вони поєднуються між собою, крім того, місце в класифікації того чи іншого методу може змінюватися залежно від ступеня підготовленості студентів. Так, метод проблемного викладу матеріалу студентам з підготовкою на рівні художнього училища може бути репродуктивним, а для слабо підготовленого студента – продуктивним, і це необхідно враховувати у роботі. Отже, для формування вмінь і навичок необхідні усі методи навчання. Але найголовніше – формуванню навичок повинно передувати здобуття теоретичних знань у даній сфері.

На основі вивчення літератури з техніки олійного живопису, досвіду майстрів класичного й сучасного живопису розроблено зміст теоретичної підготовки студентів, розрахованої на забезпечення педагогічного процесу. Методична система формування навичок і вмінь у процесі виконання живописного твору дає можливість студентам одержати більш глибокі знання з організації структури живописного зображення, зокрема: варіативно, логічно й послідовно вирішувати живописні завдання, грамотно застосовувати різні технічні прийоми, вести роботу з дотриманням вимог технології олійного живопису, самостійно планувати способи побудови фарбового шару відповідно до певних образотворчих завдань.

Для визначення *рівня сформованості навичок* у процесі виконання живописного твору можуть використовуватися такі параметри:

- використання матеріалів, які застосовуються в олійному живопису, з урахуванням технологічних вимог;
- використання різних технічних прийомів;
- уміння логічно і послідовно вирішувати загальні живописні завдання (тонове середовище, колірне середовище, моделювання форми, плановість), відповідність організації структури живописного твору певним образотворчим завданням (взаємодія засобів передачі предметного й світлоповітряного середовища, цілісність зображення).

На цій основі вироблені й можуть бути використані **критерії оцінювання робіт студентів** за ступенем сформованості й розвитку вмінь і павичок у процесі виконання живописного твору, наприклад:

► *високий рівень характеризується:*

- доцільним використанням властивостей фарб і вмінням вести роботу з дотриманням технологічних вимог, якісно підготовленою

основою під живопис, а також відсутністю в роботі видимих дефектів фарбового шару;

- різноманітним і раціональним застосуванням різних технічних прийомів;

- грамотним застосуванням методу поетапної побудови живописного твору;

- чіткою логічною послідовністю рішення загальних живописних завдань (композиції, загального і локального тону й кольору, моделювання форми, оптики фарбового шару) на різних етапах роботи;

- умінням змінювати техніку виконання роботи залежно від завдань, що стоять перед живописним твором, характеру постановки й умов оточуючого середовища;

- цілісністю окремої форми й усього зображення загалом;

- ▶ *середній рівень характеризується:*

- не завжди раціональним використанням властивостей фарб та інших матеріалів;

- окремими помилками, допущеними у процесі роботи і пов'язаними з порушенням технологічних вимог;

- не дуже якісно підготовленою основою під живопис, подекуди з дефектами фарбового шару;

- різноманітним, але не завжди раціональним використанням технічних прийомів;

- не завжди раціональним і грамотним застосуванням методу поетапної побудови живописного твору, не досить переконливим моделюванням форми;

- деякими помилками у плануванні техніки виконання роботи залежно від завдань, що стоять перед живописним твором;

- ▶ *рівень «нижчий від середнього» характеризується:*
  - не завжди раціональним використанням властивостей фарб та інших матеріалів;
  - окремими помилками, допущеними у процесі ведення роботи і пов'язаними з порушенням технологічних вимог;
  - обмеженим використанням і помилковим застосуванням різновидів технічних прийомів;
  - не дуже якісно підготовленою основою під живопис, подекуди з дефектами фарбового шару;
  - не завжди раціональним і грамотним застосуванням методу поетапної побудови живописного портрета (виконанням на певному етапі роботи частини завдань наступного етапу, грубими помилками в передачі загального колірної середовища);
  - грубими помилками у плануванні техніки виконання роботи залежно від завдань, що стоять перед живописним твором;
- ▶ *низький рівень характеризується:*
  - невмінням використовувати властивості матеріалів, які застосовуються у живопису;
  - неякісною основою під живопис;
  - недотриманням вимог технології ведення живопису;
  - наявністю в роботах дефектів фарбового шару;
  - недостатнім володінням технічними прийомами;
  - нераціональним і неграмотним веденням роботи над живописним твором (хаотичне й одночасне рішення завдань різних етапів: композиції, малюнка, загального тону й кольору, моделювання форми);
  - невмінням змінювати техніку виконання залежно від завдань, що стоять перед живописним твором.

Методична система практичних завдань, зміст теоретичної підготовки студентів, спрямованої на забезпечення педагогічного процесу, критерії оцінювання можуть бути застосовані викладачами і студентами у практичній роботі для підвищення ефективності педагогічного процесу, удосконалення навчальних планів і програм з живопису в педагогічних навчальних закладах.

## Рекомендації щодо уникнення типових помилок у студентських роботах

«Ефект повернення» фактури на тлі (дальні плани) краще реалізовувати не на етапі підмальовка, а в колористичному шарі, використовуючи корпусний і напівкорпусний мазок, але завжди обережно, пам'ятаючи, що це план дальній, а фактура має активну властивість оптично наближати площину.

Особливу роль у реалізації композиційного задуму відіграє колірний півтон, що має дуже складний, ледве вловимий колірний відтінок і визначається зазвичай як перехідний, але його вплив на композиційне рішення майбутньої роботи не можна ігнорувати й залишати поза увагою. Його колірні характеристики прямо залежать від поставлених композиційних завдань.

Загальноприйнятим є розподіл композицій на *урочисті*, або *парадні*, і *камерні* (занурені в себе), у яких переважає лірика. Припустимо, що у нас в постановці червоне середовище (тло) і ми ставимо композиційне завдання парадного портрета, тобто виділеного із середовища з перевагою силуетності. Оскільки ми обрали червоне середовище (тло), то фігура вирішуватиметься як силует, якщо визначимо зелені півтони.

Якщо ж нашим композиційним завданням буде створення камерного портрета, тобто розчиненого у середовищі, й активний силует нам не потрібний, то виходячи з визначеного червоного середовища (тла) в активному елементі композиції півтони вирішуються в зеленій гамі, а в одязі або драпіруваннях (другорядних елементах) – у бузковій.

Із зазначеного вище випливає, що зведене до силуету зображення сприймається нами як урочисте, виокремлене із середовища, і навпаки, занурене у середовище, з перевагою об'єму над площиною, набуває ліричності.

Поряд із контрастами у форматі основна маса темного пов'язується з темним, а світлого – зі світлим, усе тяжіє до подібного собі, тому в композиції і є єдиний рух темного й світлого. Цей принцип реалізується в поетапному й послідовному розподілі роботи над тоном, що на етапі прописування, починаючи з роботи двома тонами, визначає й вишиковує загальну форму всього світлого і всього темного в композиції, і потім пошук тональних розбіжностей

усередині цих уже знайдених відношень не може порушити загальний рух плями.

Якщо пляма складна за силуетом, то її краще вирішувати більш площинно, тобто вона може бути однотонна й одноколірна. Якщо ж пляма за силуетом проста, то ця її якість вимагатиме збільшення інформації всередині неї, наприклад, розтяжки тону та кольору. Особливо це правило важливе у композиціях з перевагою силуетних форм, тобто у парадних композиціях, і тісно пов'язане із принципом чергування площинного й об'ємного, тонуєчого й моделюєчого.

Студентам варто звернути увагу на те, що застосування фактури повинно бути узгоджене з композиційними завданнями, поставленими у роботі. Наприклад, фактура як потужний фактор, що матеріалізує, може вступати у протиріччя із завданнями передачі світлоповітряного середовища і в той же час виступає незамінним виразним засобом у передачі предметного середовища.

Фактурне рішення у багат шаровому живопису має бути ретельно продумане композиційно. Розмаїтість технічних засобів – один із головних композиційних принципів.

Найбільш *типовими помилками*, які допускають студенти у процесі виконання живописного зображення, є:

- використання матеріалів без урахування технологічних вимог: неграмотно і неуважно вибрані й підготовлені основи живописного твору, іноді основою може бути бязь, недостатньо проклеєна або перенасичена клеєм, що позбавляє її належної еластичності; часто на звороті основи можна спостерігати плями, а пори між волокнами не заповнені належною мірою; ґрунт не має належного ступеня світловідбиття, іноді нанесений нерівномірно або надто щільно, що знищує фактуру полотна, тобто основа переобтяжена ґрунтом;

- ізоляційний шар також часто не виконує своєї функції, а при використанні заводського полотна зовсім не наноситься, що призводить до потьмяніння наступних фарбових шарів;

- палітра складена з несумісних фарб, що в майбутньому може вплинути на збереження роботи і викликати зміни тону, кольору й фізичного стану фарбових шарів;

- непродумане використання технічних прийомів; найчастіше застосовується тільки метод механічного змішування фарб, просторові якості лєсування й напівлєсування не використовуються спеціально, маючи випадковий характер; оптика фарбового шару при моделюванні форми часто буває однотипною;

- відсутність логічної послідовності рішення загальних живописних завдань на різних етапах роботи, її хаотичність. Рішення завдань композиції, загальний і локальний тони й кольори, моделювання форми, оптики фарбового шару відбувається одночасно, що призводить до численних виправлень і переписувань, цілісність окремої форми й усього зображення досягається з великими труднощами;

- відсутність навичок планування змін техніки залежно від завдань зображення, навичок варіативності змін техніки залежно від характеру постановки й умов, у яких вона перебуває; допускання невігідних чергувань площинних та об'ємних просторових планів.

## РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеев С. С. О колорите / С. С. Алексеев. – М. : Изобраз. искусство, 1974 – 173 с.
2. Алпатов М. В. Всеобщая история искусств / М. В. Алпатов. – М.; Л. : Искусство, 1948-1949. – Т. 1., 1948. – 385 с: 84 л. ил.; Т. 2., 1949. – 407 с. : 113 л. ил.
3. Алпатов М. В. Композиция в живописи / М. В. Алпатов. – М.-Л. : Искусство, 1940. – 128 с.
4. Арган Дж. К. История итальянского искусства / Дж. К. Арган – М : Радуга, 2000. – 314 с.
5. Басманов В. О. О взаимодействии цветов / В. О. Басманов. – М., 1979.
6. Беда Г. В. Живопись : учеб. для студентов пед. институтов по спец. № 2109 «Черчение, изобраз. искусство и труд» / Г. В. Беда. – М. : Просвещение, 1986. – 192 с., ил.
7. Беда Г. В. Цветовые отношения и колорит / Г. В. Беда. – М. : Просвещение, 1963. – 184 с.
8. Бергер Э. История развития техники масляной живописи / Э. Бергер. – М. : Академия художеств СССР, 1961.
9. Беспалов Б. И. Действие. Психологические механизмы визуального мышления / Б. И. Беспалов. – М., 1984.
10. Ваганова Е. О. Мурильо и его время / Е. О. Ваганова. – М. : Изобр. искусство, 1988. – 224 с.
11. Вазари Д. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев / Д. Вазари. – М. : Альфа-Книга, 2008. – 1278 с.
12. Ванслов В. В. Эстетика, искусство, искусствознание: Вопросы теории и истории : сб. ст. / В. В. Ванслов. – М. : Изобр. искусство, 1983.
13. Вибер Ж. Живопись и ее средства / Ж. Вибер. – М. : Сварог и К., 2000.
14. Визер В. В. Живописная грамота : основы пейзажа / В. В. Визер. – СПб. : Питер, 2006. – 192 с. : ил.
15. Виннер А. В. Как работают мастера живописи / А. В. Виннер. – М. : Советская Россия, 1965.
16. Волков Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – М. : Искусство, 1977. – 263 с.
17. Волков Н. Н. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. – М. : Искусство, 1965. – 215 с., ил.
18. Гренберг Ю. И. Технология станковой живописи. История и исследов. / Ю. И. Гренберг. – М. : Изобр. искусство, 1982. – 319 с. : ил.
19. Даниэль С. М. Картина классической эпохи / С. М. Даниэль. – М. : Искусство, 1986. – 220 с.
20. Делакруа Э. Мысли об искусстве, о знаменитых художниках / Э. Делакруа; пер. с фр. М. Казениной; вступ. ст. и коммент.



- В. Прокофьева. – М. : Изд-во Акад. художеств СССР, 1960. – 282 с.
21. Ермолаева-Томина Л. Б. Опыт экспериментального изучения творческих способностей / Л. Б. Ермолаева-Томина // Вопросы психологии. – 1977. – № 4. – С. 76–78.
22. Живопись : [учеб. пособие для студ. высших учеб. заведений] / Н. Бесчастнов, В. Кулаков, И. Стор [и др.] – М. : ВЛАДОС, 2003. – 224 с., 32 с. ил.
23. Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения / Л. Ф. Жегин. – М. : Искусство, 1970. – 125 с.
24. Зайцев А. С. Советы мастеров / А. С. Зайцев. – М., 1973.
25. Зайцев А. С. Наука о цвете и живопись / А. С. Зайцев. – М. : Искусство, 1986. – 158 с. : ил.
26. Зурабян Т. С. Краски разных времен / Т. С. Зурабян. – М. : Совет. Россия, 1970. – 206 с.
27. Кантор А. М. Предмет и среда в живописи : проблемы взаимоотношений предметного мира и пространственной среды / А. М. Кантор. – М. : Совет, художник, 1981. – 127 с.
28. Киплик Д. И. Техника живописи / Д. И. Киплик. – М. : Сварог и К., 2002. – 504 с.
29. Кириенко В. И. Цельное восприятие и художественные способности / В. И. Кириенко // Вопросы психологии. – 1956. – № 5. – С. 67–77.
30. Ковалёв Ф. В. Золотое сечение в живописи : уч. пособие / Ф. В. Ковалёв. – К. : ВШ, 1989. – 143 с.
31. Коробко Ю. В. Методы и приемы живописного восприятия цвета: история формирования : учеб. пособие / Ю. В. Коробко; Министерство образования Рос. – Краснодар : Кубан. гос. ун-т, 2004. – 77 с.
32. Леонардо да Винчи. Избранные произведения : в 2 т. / Под ред. В. В. Лиграны и А. М. Афроса. – М.; Л. : Академия, 1935.
33. Движение глаз и зрительное восприятие / А. А. Митькин, Е. В. Козлова, Е. А. Сергиенко и др. ; отв. ред. Б. Ф. Ломов и др. – М. : Наука, 1978. – 277 с. : ил.
34. Лонги Р. От Чимабуэ до Моранди / Р. Лонги. – М. : Радуга, 1984. – 400 с.
35. Мирошников А. М. Основы трехслойного метода масляной живописи / А. М. Мирошников. – Краснодар, 2003.
36. Одноралов Н. В. Материалы в изобразительном искусстве : пособие для учителей / Н. В. Одноралов. – М. : Просвещение, 1983. – 144 с. : ил.
37. Пальчечиков В. Е. Колористическое построение эскиза дипломной работы / В. Е. Пальчечиков // Проблемы и перспективы развития художественного и художественно-педагогического образования : сб. статей. – Краснодар, 2005.
38. Раушенбах Б. В. Пространственные построения в живописи.

Очерк основных методов / Б. В. Раушенбах. – М. : Наука, 1980. – 288 с. : ил.

39. Сланский Б. Техника живописи / Б. Сланский. – М. : Изд-во Академии художеств СССР, 1962. – 380 с.

40. Смирнов Г. Б. Живопись : [учебное пособие для студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов] / Г. Б. Смирнов. – М. : «Просвещение», 1975. – 143 с.

41. Стасевич В. Н. Пейзаж. Картина и действительность / В. Н. Стасевич. – М. : «Просвещение», 1978. – 176 с.

42. Стась М. І. Академічний живопис : навчально-методичний посібник / М. І. Стась, Т. К. Касьян. – Черкаси : Вид. від. ЧНУ імені Богдана Хмельницького, 2010. – 244 с.

43. Тютюнник В. В. Материалы и техника живописи / В. В. Тютюнник. – М. : Акад. художеств, 1962. – 207 с.

44. Унковский А. А. Живопись : Вопросы колорита : [учеб. пособие для студентов худ-граф. фак. пед. ин-тов] / А. А. Унковский. – М. : Просвещение, 1980. – 128 с.

45. Унковский А. А. Цвет в живописи / А. А. Унковский. – М. : Просвещение, 1983. – 64 с.

46. Шашков Ю. П. Живопись и ее средства : учебное пособие для вузов / Ю. П. Шашков. – 2-е изд. – М. : Академический Проект, 2010. – 128 с.

47. Шегаль Г. М. Колорит в живописи : заметки художника / Г. М. Шегаль. – М. : Искусство, 1957. – 76 с.

48. Штаничева Н. С. Живопись : Учебное пособие для вузов / Ю. П. Штаничева, В. И. Денисенко. – М. : Академический Проект, 2009. – 271 с. + 32 с. цв. вкл. – (Gaudeamus).

49. Фейнберг Л. Е. Секреты живописи старых мастеров / Л. Е. Фейнберг, Ю. И. Гренберг. – М. : Изобр. искусство, 1989. – 322 с.

50. Шорохов Е. В. Композиция : [учеб. для студентов худож.-граф. пед. ин-тов.] / Е. В. Шорохов. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Просвещение, 1986. – 207 с. : ил.

51. Яшухин А. П. Живопись : [учебное пособие для учащихся пед. уч-щ по спец. № 2003 «Преподавание черчения и изобразит. искусства»] / А. П. Яшухин. – М. : Просвещение, 1985. – 288 с., ил.

## ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА.....	3
МАТЕРІАЛИ ДЛЯ ОЛІЙНОГО ЖИВОПISУ. ПІДГОТОВЧИЙ ПРОЦЕС.....	6
Полотно.....	6
Підрамник.....	8
Натягування полотна.....	9
Проклейка.....	9
Ґрунт та імприматура.....	11
Олійні фарби та їх властивості.....	15
Розріджувачі та сполучні речовини.....	24
Палітра.....	27
Пензлі.....	28
Мастихін.....	29
ТЕХНОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ОЛІЙНОГО ЖИВОПISУ.....	30
Характеристика і послідовність шарів за структурою живописного зображення.....	31
<i>Технологічні шари</i> .....	31
<i>Фарбові (живописні) шари</i> .....	32
ОПТИЧНІ ОСНОВИ БАГАТОШАРОВОГО ЖИВОПISУ І ЙОГО ТЕХНІЧНІ ПРИЙОМИ.....	33
Основні методи моделювання.....	33
Накладання корпусних і напівпрозорих фарб.....	37
Основні технічні прийоми.....	39
Прописування і виконання підмальовка.....	42
Композиційні завдання, що можуть бути вирішені на етапі прописування і виконання підмальовка.....	48
Колористичний шар.....	57
Захисний шар.....	59
ОДНОШАРОВИЙ МЕТОД РОБОТИ У ТЕХНІЦІ ОЛІЙНОГО ЖИВОПISУ.....	60
МЕТОДИ ВИРІШЕННЯ ЗАВДАНЬ ЖИВОПISУ.....	63
Короткий огляд методів і прийомів вирішення образотворчих завдань в історичному розвитку.....	63
СТРУКТУРА ЖИВОПISНОГО ЗОБРАЖЕННЯ.....	66
Організація структури живописного зображення.....	91

відповідно до певних образотворчих завдань.....	66
<b>ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК ТА УМІНЬ СТУДЕНТІВ У ПРОЦЕСІ ВИКОНАННЯ ЖИВОПИСНОГО ТВОРУ.....</b>	<b>79</b>
Рекомендації щодо уникнення типових помилوک у студентських роботах.....	88
<b>РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА.....</b>	<b>91</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>96</b>

## ДОДАТКИ

1. Початок роботи над портретом: нанесення тональних і колірних відношень основних плям натури



2. Робота над деталями у рамках знайдених основних колірних відношень

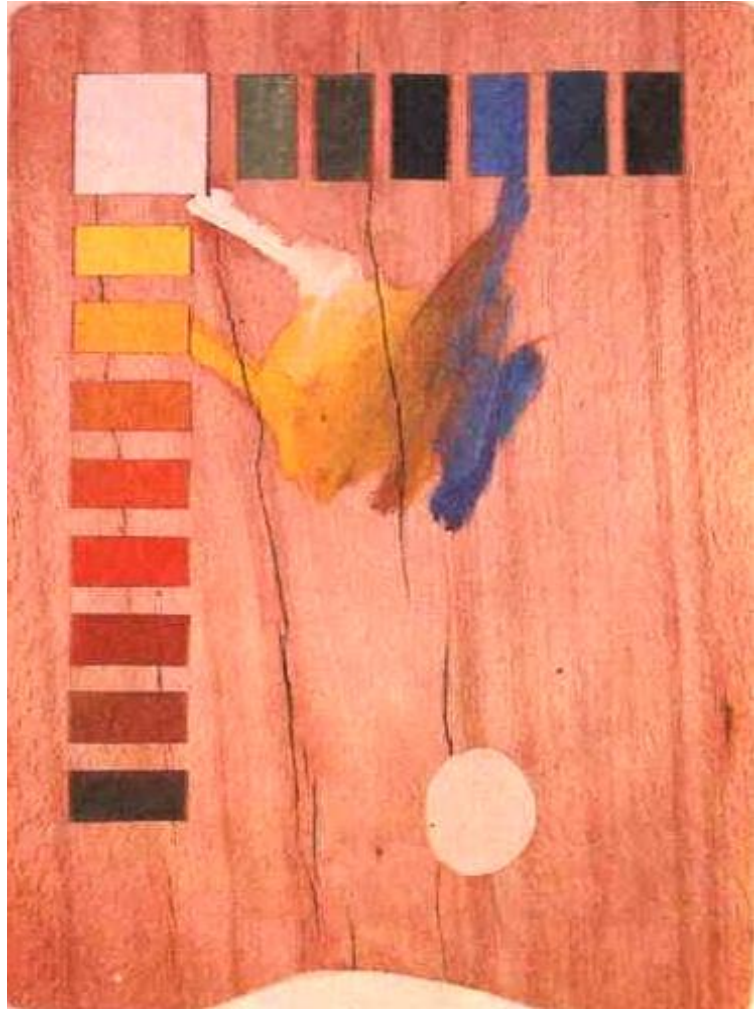


3. Навчальний етюд з неточно переданими світлотними і колірними відношеннями



4. Навчальний етюд з більш точними відношеннями кольорів за світлотою і насиченістю



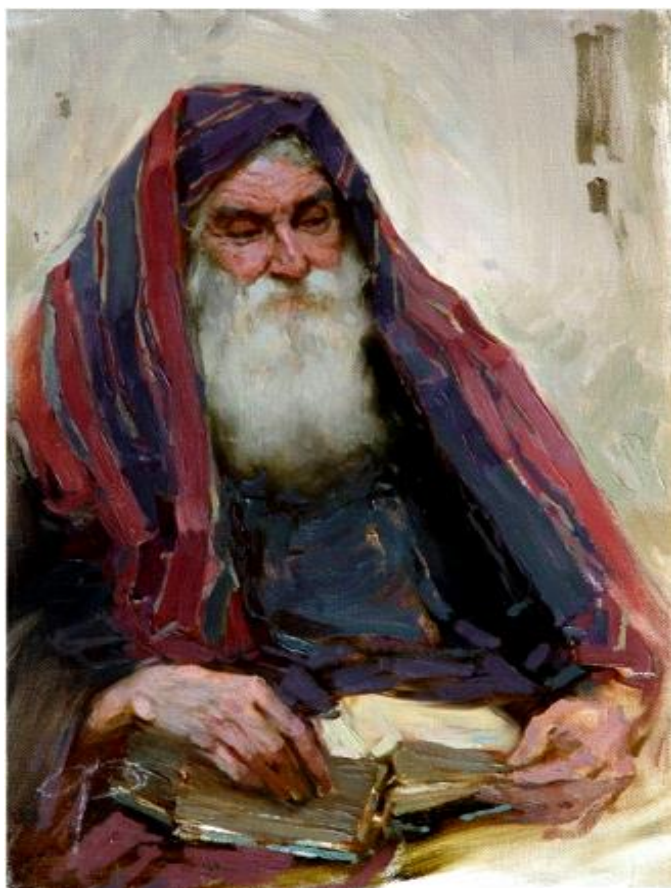


5. Розташування фарб на палітрі

**В. Боровиковський**  
**Портрет М.І. Лопухіної**  
(багат шаровий метод  
олійного живопису)



**С. Брусилов**  
**Портрет старого**  
(одно шаровий метод  
олійного живопису,  
техніка «a la prima»)







**О. Захаров. Зима**  
(одношаровый метод олійного живопису)



**О. Захаров. Етюд**  
(одношаровый метод олійного живопису)



**І. Левітан. Троянди**  
(одношаровий метод олійного живопису)



**І. Левітан. Етюд**  
(одношаровий метод олійного живопису)

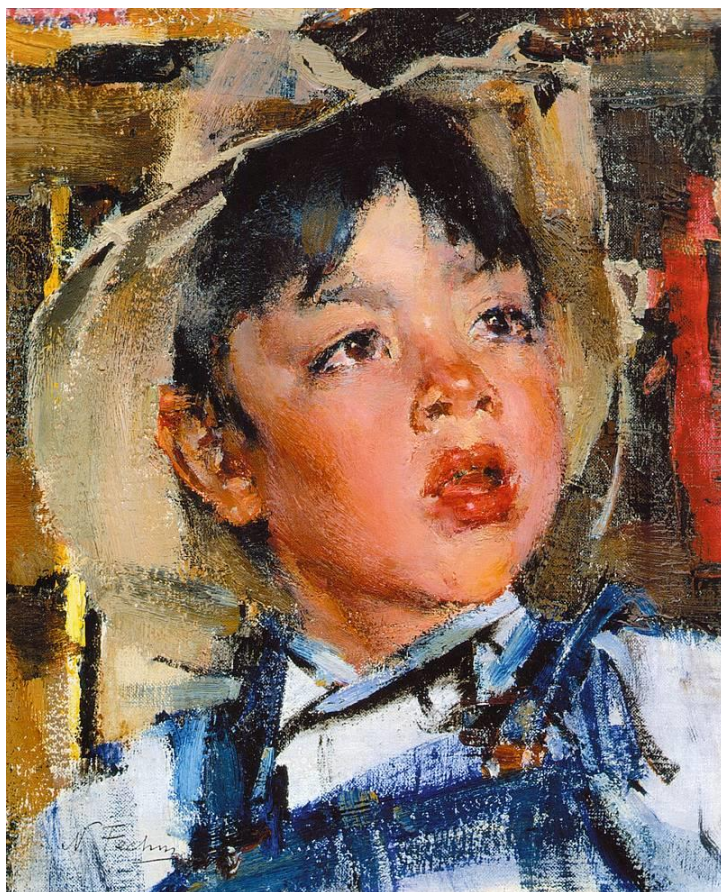
**В. Сєров.**  
**Портрет імператора**  
**Миколи II.**  
(одношаровий метод  
олійного живопису)



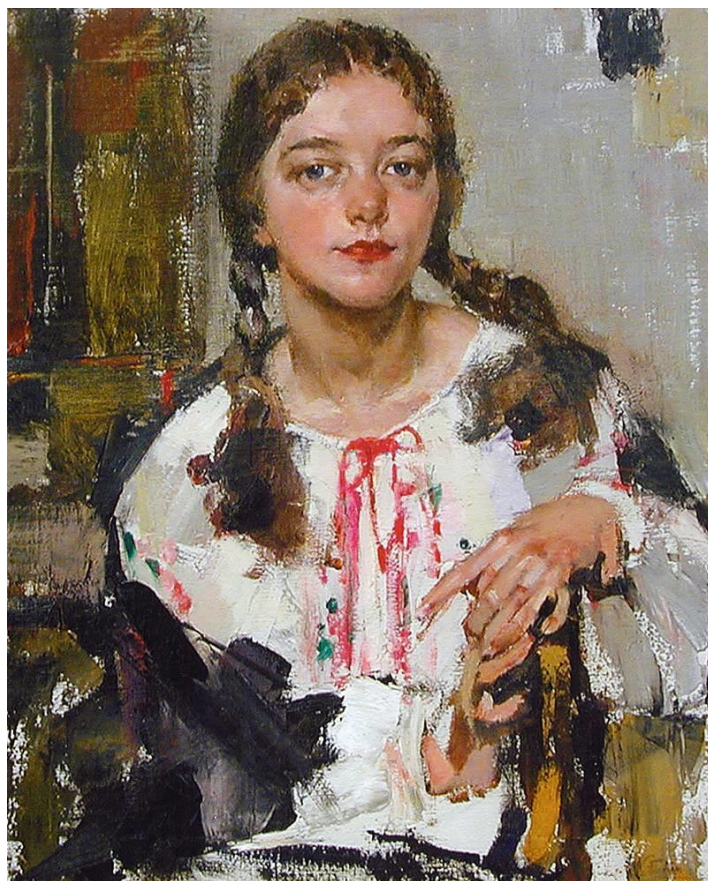
**О. Мурашко.**  
**Портрет дівчини**  
**в червоному**  
**капелюшку**  
(одношаровий метод  
олійного живопису)



**М. Фешин.**  
**Хлопчик**  
(одношаровий метод  
олійного живопису)



**М. Фешин.**  
**Портрет доньки Ії**  
**у селянській сорочці**  
(одношаровий метод  
олійного живопису)





**М. Фешин. Зимовий етюд**  
(одношаровий метод олійного живопису)



**М. Фешин. Відлига**  
(одношаровий метод олійного живопису)

**М. Фешин.**  
**Маргаритки**  
(одношаровий метод  
олійного живопису)



**М. Фешин.**  
**Натюрморт із соняхами**  
(одношаровий метод  
олійного живопису)



**М. Фешин.**  
**Фуксії**  
(одношаровий метод  
олійного живопису)



**М. Фешин.**  
**Лілії з мушлею**  
(одношаровий метод  
олійного живопису)





**С. Шишко. Натюрморт з персиками**  
(одношаровий метод олійного живопису)



**С. Шишко. Натюрморт**  
(одношаровий метод олійного живопису)

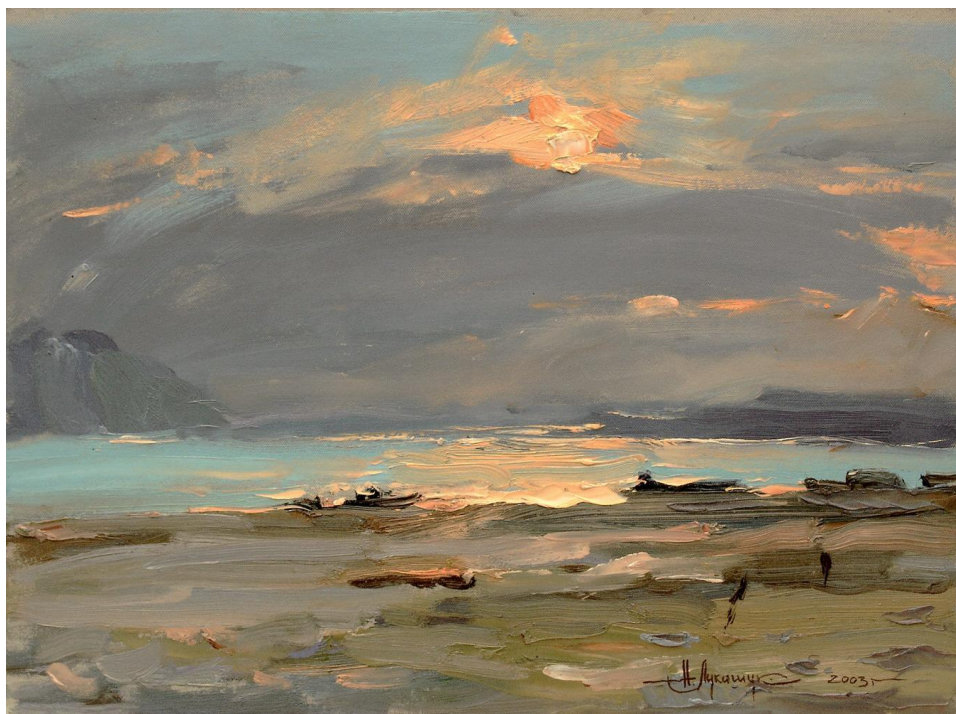




**Ф. Захаров. Зима в Седневі**  
(одношаровий метод олійного живопису)



**Ф. Захаров. Ялта**  
(одношаровий метод олійного живопису)



**М. Лукашук. Етюд**  
(одношаровий метод олійного живопису, техніка «a la prima»)



**М. Лукашук. Зима**  
(одношаровий метод олійного живопису, техніка «a la prima»)



**М. Лукашук. Повінь**  
(одношаровий метод олійного живопису)



**Ю. Коваленко. Море штормить**  
(одношаровий метод олійного живопису)

**Ю. Коваленко**  
**Осінні квіти**  
(одношаровий метод  
олійного живопису)

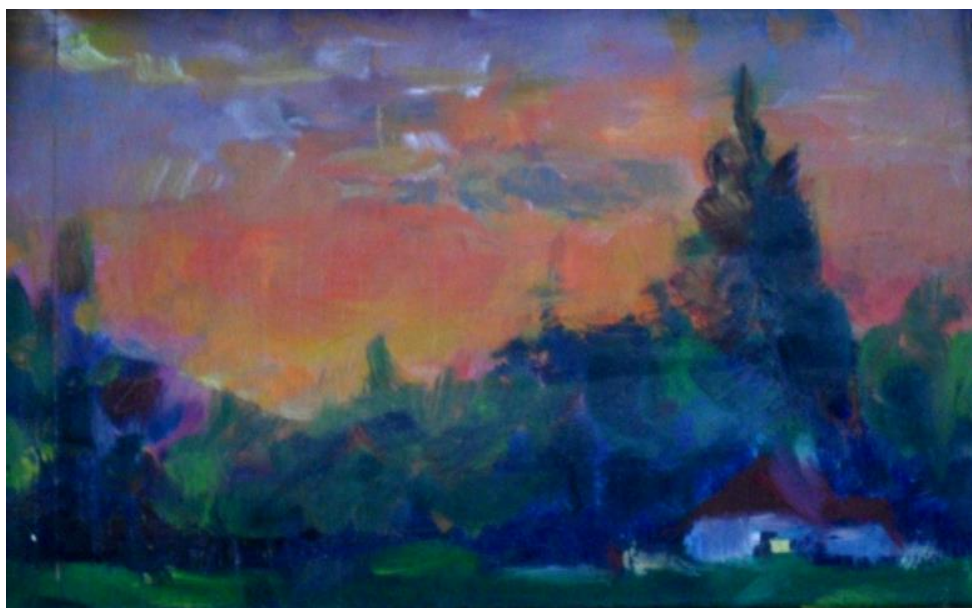


**Ю. Коваленко**  
**Весняні квіти у вазі**  
(одношаровий метод  
олійного живопису)





**О. Музика. Осінній етюд.**  
(одношаровий метод олійного живопису)



**О. Музика. Вечоріє.**  
(одношаровий метод олійного живопису)

Навчальне видання

# **МАТЕРІАЛИ І ТЕХНІКА ОЛІЙНОГО ЖИВОПИСУ**

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

В оформленні обкладинки  
використана робота художника Валерія Графова  
«Натюрморт»