

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Уманський державний педагогічний університет
імені Павла Тичини

ЖИВОПИС: МАТЕРІАЛИ І ТЕХНІКИ

Навчальний посібник

Укладачі: О. Я. Музика, Г. І. Сотська

Київ
Талком
2024

УДК 75.02(075.8)

Ж 65

Рецензенти:

Комаровська О. А., доктор педагогічних наук, професор, завідувач лабораторії естетичного виховання та мистецької освіти Інституту проблем виховання НАПН України;

Бучківська Г. В., доктор педагогічних наук, професор, заслужений діяч мистецтв України, декан гуманітарного факультету Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії;

Стрітьєвич Т. М., кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри мистецької освіти Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Рекомендовано до друку вченою радою

Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини

(протокол № 6 від 26 листопада 2024 р.)

Живопис : матеріали і техніки : навч. посіб. / МОН України,
Ж 65 Уманський держ. пед. ун-т імені Павла Тичини, ф-т мистецтв, каф.
образотв. мистец. ; уклад. : О. Я. Музика, Г. І. Сотська. – Київ :
Талком, 2024. – 260 с.

ISBN 978-617-8352-63-9

Зміст навчального посібника знайомить з історією зародження живопису, його видами і жанрами; основними матеріалами і техніками станкового живопису. Містить інформацію про природу світла і кольору, засоби виразності у живопису, практичні рекомендації щодо роботи відповідними художніми матеріалами та знайомить із їхніми властивостями.

Призначений для здобувачів вищої освіти, які навчаються за освітньо-професійною програмою Середня освіта (Образотворче мистецтво), викладачів професійних мистецьких закладів, учителів закладів загальної середньої освіти, художніх шкіл, студій, а також усіх, хто цікавиться живописом.

УДК 75.02 (075.8)

ISBN 978-617-8352-63-9

Музика О. Я., Сотська Г. І., уклад., 2024

ПЕРЕДМОВА

*«Художник-педагог може навчити свого учня тільки тому,
чим він сам володіє, що знає, у що вірить, чому відданий.
Відсутність теоретичних знань і професійної майстерності
в педагогічній роботі неприпустима»*

Ілля Рєпін

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.

З давніх-давен художники опановували методику відтворення дійсності кольором, використовуючи доступні на той час матеріали. Найбільшого розквіту мистецтво живопису досягло в епоху Відродження, у час розвитку науки.

Незмінними залишаються п'ять складових майстерності, якими художники успішно послуговуються і нині: об'ємна форма, матеріал, колір, світло і простір.

Важливими для навчання технології живопису є ідеї художників-практиків та їх сучасників, що дійшли до нас у вигляді трактатів, спогадів, листів, а саме: Ченніно Ченінні (1370–1440 рр.), Леона Батісти Альберті (1404–1472 рр.), Джорджіо Вазарі (1511–1574 рр.), Леонардо да Вінчі (1452–1519 рр.), Альбрехта Дюрера (1471–1528 рр.) та ін.

Багаторічний досвід, накопичений художниками, передається від покоління до покоління, під керівництвом майстра, з обов'язковою демонстрацією прийомів володіння матеріалами, індивідуальними порадами учням.

Техніка живопису (від грецького *techne* – майстерність, мистецтво) – визначені системи прийомів роботи, які напрацьовані різними національними художніми школами, групами або майстернями художників, окремими видатними 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. Протягом багатьох сторіч на основі наукових і технічних відкриттів удосконалювалися способи підготування фарб, збагачувалася палітра живописців.

У середині XIX століття з'явилися синтетичні пігменти, які отримували з побічних продуктів промислового виробництва.

До кінця XIX століття багато живописних технічних прийомів стали реальною можливістю завдяки новим технологічним засобам.

Великий інтерес викликає техніка письма фарбами, система фарбових шарів, що перекривають одна одну, застосування нових пігментів. Це завжди в полі особливої уваги школи живописців і в творчості художників.

В умовах реформування системи освіти України сьогодні гостро постає проблема підвищення якості підготовки фахівців художньо-педагогічних спеціальностей, удосконалення методики викладання фахових дисциплін у закладах вищої освіти, зокрема, живопису.

Упровадження в освітній 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.

Вивчення технології виконання живописного зображення та різноманітних технічних прийомів забезпечить необхідний професійний рівень здобувачів, дасть їм можливість реалізувати на практиці власний творчий потенціал. Послідовність виконання

живописного зображення являє собою чітку систему застосування різноманітних чинників: сполучення фарб, урахування їх властивостей, 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 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 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.

В освітньому процесі професійне освоєння техніки і технології живопису значно сприяють розвитку творчої індивідуальності здобувачів, розкриттю потенціалу і пошуку власного творчого стилю, своєрідної художньої майстерності.

Навчальний посібник призначений допомогти здобувачам вищих навчальних закладів мистецько-педагогічних спеціальностей у щоденних художньо-творчих пошуках, полегшити засвоєння матеріалу з живопису, удосконалити знання образотворчої грамоти, стати висококваліфікованими художниками-педагогами, фахівцями у царині образотворчого мистецтва.

РОЗДІЛ І

ЗАГАЛЬНІ ВІДОМОСТІ ПРО ЖИВОПИС

Живопис – один із основних видів образотворчого мистецтва, який художньо передає навколишню дійсність на площині за допомогою фарб. Твір мистецтва, виконаний фарбами (олійними, темперними, акварельними, гуашевими й ін.), нанесеними на яку-небудь поверхню, називається живописом. Образи живопису дуже наочні і яскраві. Художники створюють полотна живописними й пластичними засобами. Вони використовують можливості малюнка й композиції, але головним засобом виразності в живопису є колір. Він здатний викликати різні почуття, асоціації, підсилювати емоційність зображення.

Живопис означає «писати життя», «писати жваво», тобто повно й переконливо передавати дійсність. Живопис – мистецтво кольору.

Живопис – вид образотворчого мистецтва, твори якого (картини, фрески, розписи й ін.) відображають дійсність, впливаючи на думки й почуття глядачів.

Живописне зображення створюється за допомогою кольорів, які утворюють безперервний різнобарвний шар образотворчої поверхні. Навіть в акварельному живопису, де часом залишаються незафарбовані ділянки паперу, вони істотно не впливають на загальне враження безперервності зображення, тому що фарби перетікають одна в іншу, сплавляються й змішуються.

Образотворчі й виразні можливості кольорів використовуються в живопису на повну силу, вільно, так, як необхідно художникові. Кольорами можна акцентувати головне в композиції, важливі деталі, передати глибину простору або підкреслити площинність зображення. Сама барвиста маса з найтоншими переходами кольорів, нюансами, контрастами, рефlekсами – велика цінність у живопису.

Мистецтво живопису здатне передати складний світ людських

почуттів і характерів, відтворити найтонші зміни в природі, поконвічні філософські ідеї й фантастичні образи.

Відтак, головна особливість живопису полягає в тому, що зображення форми й простору, образів і дій будується винятково за допомогою кольорів.

Живопис – стародавній вид образотворчого мистецтва, історія якого пов'язана з появою в печерах зображень звірів і сцен полювання за багато тисячоліть до нашої ери. Він виник і розвивався у тісному взаємозв'язку з малюнком. Основою живописної грамоти, як і малюнка, в усі часи було правдиве зображення реальної дійсності. Історичний процес розвитку живопису йшов від двовимірного площинного зображення до тривимірного, об'ємного, матеріального, дедалі більш реалістичного. Живопис пройшов, за образною характеристикою Ежена Делакруа, довгий шлях – від грубої і сухої лінії до чудес мистецтва Вечелліо Тиціана і Пітера Пауля Рубенса.

Художня творчість людини пізнього палеоліту відображала її уяву про навколишню природу, про світ тварин. Це, головним чином, сцени полювання й рибальства. У печерах збереглися не лише живописні, а й графічні, рельєфні настінні зображення. Первісні наскальні малюнки вражають нас, людей XX сторіччя, своєю досконалістю і майстерністю, точною передачею анатомії тварини, її рухів, фактури вовни, образною виразністю. Зображення було незамінним засобом фіксації й передачі з роду в рід духовної культури.

Всебічного розвитку живопис набув в епоху Відродження (XV–XVI ст.), коли він розподілився на жанри (*портретний, історично-батальний, побутовий, пейзаж, натюрморт*).

Протягом усієї історії живопису процес розвитку правдивого пізнання й відображення дійсності відбувався у боротьбі з реакційними тенденціями викривленого показу реального світу.

У XVII–XVIII ст. реалістичний живопис розвивався на противагу офіційному церковному і придворному мистецтву,

збагачувався різноманітними стилістичними напрямками. Значний вклад у світовий живопис, зокрема портретний, внесли художники Володимир Боровиковський, Дмитро Левицький, Федір Рокотов. У ХІХ ст. реалістичний живопис розвивався у боротьбі з офіційним салонно-академічним живописом, у тісному зв'язку з соціально- і національно-визвольним рухом, викривав суспільні порядки феодально-капіталістичного ладу.

На межі ХІХ–ХХ ст. дедалі більше поширюють свій вплив різні декадентські течії (символізм, експресіонізм, кубізм тощо), їм протистоїть реалістична творчість живописців, пов'язаних із народом та його прогресивними силами.

1.1. Види живопису

Відповідно до призначення творів, живопис поділяють на *монументальний, станковий, декоративний, театральньо-декораційний і мініатюру*.

Художник пише картини на полотні, натягнутому на підрамник і встановленому на мольберті, що також може бути названий верстатом (станком). Звідси й назва – *станковий живопис*. З'явився станковий живопис в античні часи. На Русі художники малювали на дошках, а з ХVІІ ст. – на полотні. А саме слово «монументальний» говорить про щось велике й значне.

Монументальний живопис – це великі картини на внутрішніх або зовнішніх стінах будинків (фрески, панно й ін.).

Як один із найдавніших видів образотворчості, монументальний живопис відомий з часів палеоліту, пам'ятки знайдені майже на всіх континентах (розписи в печерах Альтаміра, Ляско, Ля Мадлен у Сахарі); набув поширення в Стародавньому Єгипті, Месопотамії, у Давній Греції (відомо за писемними джерелами) та Римі (мозаїки Помпеї), архітектурі Крито-Мікенського царства; велику роль відіграв у мистецтві Візантії.

Особливого розвитку в європейському мистецтві Середньовіччя досягнув *вітразж*.

Видатні твори монументального живопису належать італійському Ренесансу (фрески Джотто ді Бондоне, Рафаеля Санті (рис. 1), розпис Сикстинської капели Мікеланджело Буонарроті, «Тайна вечеря» Леонардо да Вінчі.



Рис. 1. Рафаель Санті «Афінська школа». Фреска, 1508–1512 рр.

Свого розквіту на українських землях монументальний живопис досягнув у часи Київської Русі в оформленні християнських церков і князівських палаців. Особливість монументального живопису київських храмів – поєднання фрески

та мозаїки (Софійський собор, 1037; Михайлівський Золотоверхий собор, поч. XII ст.). Твір монументального живопису не можна відокремити від його основи (стіни, опори, стелі й т. п.). Теми для монументальних картин теж вибираються значні: історичні події, героїчні подвиги, народні сказання й ін.

Панно, мозаїка й вітраж відносяться як до монументального, так і до декоративного живопису. Тут важливим є досягнення стильової й образної єдності монументального живопису й архітектури, синтезу мистецтв.

Монументальний живопис тісно пов'язаний із архітектурою. Живописці-монументалісти різних епох прагнули до тем, які б завжди хвилювали людей. Призначення архітектурних споруд визначало тематику, жанри монументальних розписів.

Варто відрізняти такі види живопису, як *іконопис*, *мініатюра*, *декоративний розпис*, *театрально-декораційний*. Кожен із різновидів живопису відрізняється специфікою технічного виконання і вирішення художньо-образних завдань.

Живописець-монументаліст прагнув, щоб кожен образ твору, навіть деталі мали особливу значущість, сприймалися велично, монументально, як символ чогось піднесеного, вічного.

Особливе значення в історії живопису належить *іконопису*.

Це мистецтво зародилося у Візантії в IV ст. і поширилося на увесь православний світ. Іконопис має культове призначення, тому він визначається православною іконографією, правилами зображення осіб Священного Писання.

Необхідність слідування іконографічному канону, що задавав загальні композиційні схеми й основні деталі зображення, спонукала іконописців особливим образом осмислювати духовний стрій образів, їхню емоційну виразність. Новими психологічними мотивами, що з'явилися в іконопису середніх століть, були ніжність материнства, почуття жалю, скорбота й радість.

Іконописці виробили систему умовних прийомів, відмовляючись від передачі реальних зображень.

Вони використовували площинний простір, нейтральне, нерідко золоте тло, локальні кольори, виразність ліній і контурів, ритмічну побудову композиції. Всі образотворчі засоби підкорялися завданню виявлення символічного змісту ікони.

Давньоруський іконопис – одне з найбільших явищ світового мистецтва, що володіє величезною художньою цінністю. Знаменитими іконописцями були Феофан Грек, Діонісій, Андрій Рубльов та інші (рис. 2).



Рис. 2.
Андрій Рубльов
«Свята Трійця».
Ікона, 1425–1427 рр.

Мініатюра – це художній твір малих розмірів, що відрізняється багатством і декоративністю форм, фактури, орнаментальністю, витонченістю письма. Художня мова мініатюри визначається її невеликими розмірами, місцем в ансамблі книжкового або декоративно-прикладного мистецтва. Ця мова формується на основі національних художніх традицій.

Спочатку мініатюрами називали зображення, що супроводжували текст середньовічних рукописних книг.

Високої досконалості мистецтво книжкової мініатюри досягло в часи середньовіччя у Візантії, Давній Русі, країнах Західної Європи й особливо на Близькому Сході, у Центральній і Середній Азії, Ірані, Індії. Найтонші візерунки, ліричні образи й квітучі пейзажі, вишукані кольори й ритмічні повтори, складні композиції, включення в них каліграфії відрізняють східну книжкову мініатюру. Середньовічна книжкова мініатюра дотепер вражає нас чистотою і яскравістю фарб, вигадливими орнаментами, цікавістю сюжету й витонченим виконанням.

Надалі кожне зображення малого розміру стали називати *мініатюрою*.

У XVI–XIX ст. значного поширення набули живописні мініатюри, особливо портретні. Їх виконували гуашшю або аквареллю на пергаменті, папері, картоні, слонової кістки, олійними фарбами на металі, керамічними фарбами на порцеляні, емаллю на металі, часто в медальйонах, на табакерках, годинниках, перснях і т. д. Популярні були не тільки портрети, але й пейзажі, сюжетні та орнаментальні композиції.

Особливим видом є *лакова мініатюра* – живопис на невеликих лакових виробах (скриньках, пудреницях, ювелірних прикрасах та ін.).

Сюжетні живописні композиції декоративного характеру, що не мають самостійного ідейно-образного значення, на відміну від картин і монументального живопису, а також орнаментальні композиції, називають *декоративним живописом*.

Декоративний живопис поєднує різні види розписів на окремих частинах архітектурних споруджень і на виробах народного й декоративно-прикладного мистецтва.

Архітектурний декоративний розпис може виконуватися безпосередньо на стіні, арці, фасаді й інших елементах будинків або на полотні, яке потім прикріплюється до поверхні стін і стель.

Цей розпис є прикрасою екстер'єрів і інтер'єрів. Він може акцентувати які-небудь конструктивні елементи, наприклад, підкреслити несучі балки, увиразнити вікна, двері. Але розпис може вступити й у протиріччя з конструкцією, наприклад, ілюзорно згладити виступаючі кути, розширити простір, зменшити або збільшити розміри приміщення.

Розпис, що прикрашає стародавні й сучасні предмети побуту, обумовлений їх формою та призначенням. Він може виявити пластичні властивості об'єктів, підкреслити їх взаємозв'язок із навколишнім середовищем. Декоративний розпис виробів традиційних народних художніх промислів поєднаний із технологією їх виготовлення. Кожна локальна школа народної майстерності століттями розробляла свої неповторні мотиви і прийоми розпису по дереву, кераміці, склу, тканині, металу й інших матеріалах (Петриківський розпис, Самчиківський розпис та ін.) (рис. 3).



Рис. 3. Тетяна Пата «Зозуля на калині». Папір, яєчна темпера, 1960 р.

Декоративний живопис призначений для прикраси приміщення палаців, соборів, будинків культури, театрів орнаментальними зображеннями, побутовими сценами, мотивами казок та ін. До *театрально-декораційного* живопису належать театральні декорації, оформлення вулиць, площ. Він зазвичай виконується гуашевими фарбами і має тимчасовий характер.

Театрально-декораційний живопис є частиною театрально-декораційного мистецтва і також спрямований на створення зорового образу спектаклю. Художнє оформлення спектаклю називають *сценографією*.

Живописними засобами художники створюють різноманітні декорації для театру, які здатні точно відтворити місце дії, епоху, стиль і жанр утілюваного на сцені твору або все це передавати асоціативно. Театрально-декораційний живопис залежить не лише від характеру твору, але й від режисури вистави і творчої індивідуальності художника. Тому одна і та ж вистава у різних театрах може мати зовсім інше оформлення, а виходить, і різне значення.

Оформлення завіси, яка є обличчям театру й повинна втілювати в образній формі його ідейний зміст, надає художникові великих можливостей. Історія театру охоплює безліч чудових шедеврів театрально-декораційного живопису. Прославлені твори Анатолія Петрицького, Вадима Меллера, Казимира Малевича, Павла Челіщева, Марка Шагала, Олександри Екстер, Олександра Хвостенко-Хвостова й інших художників – яскрава сторінка історії театрально-декораційного живопису.

У 1870-х роках багато видатних живописців прийшли працювати в театр, створивши колористичну єдність декорацій і костюмів, що сприяє поетично-цілісному трактуванню вистави. Їхні декорації вирізнялися яскравими фарбами, фантастичними образами, вишуканістю й смаком.

З 10-х років XX ст. у декораціях до експериментальних вистав виявилися пошуки авангардизму.

Володимир Татлін, Казимир Малевич, Павло Філонов та інші в оформленні сцени використали прийоми кубізму, футуризму, примітивізму та урбаністичного гротеску.

Виконані Олександром Екстером декорації через гру колірних площин і костюмів, контрасти світла й тіні передавали динаміку дії (рис. 4).



Рис. 4.
Олександра Екстер
Дизайн сцени для вистави
«Дон Жуан у пеклі».
Папір, гуаш, 1929 р.

У наш час театральньо-декораційне мистецтво репрезентує складну картину різноманітних тенденцій і явищ. Одні художники розвивають реалістичні традиції декораційного живопису, а інші продовжують різноманітні пошуки, експериментуючи з формою, кольорами, світлом і простором. Вони використовують нетрадиційні матеріали з різноманітною фактурою (пластик, метал, мотузки, рогожу й т. п.), лазерні ефекти, люмінесцентні фарби, відеоапаратуру, комп'ютерну графіку й ін.

Особливістю декораційного живопису є те, що він сприймається в умовах театального освітлення, у певному сценічному просторі й може трансформуватися в часі, тому що

декорації бувають рухливими. У театрі важливе значення має синтез мистецтв: динамічний лад декорацій повинен відповідати музичному супроводу і ритму сценічної дії. Цілісний зоровий образ вистави складається з драматургії, музики, світла, декорацій, костюмів і гриму.

Живописний підхід може використовуватися не тільки у живопису, але і в інших видах образотворчого мистецтва: у графіці й навіть у скульптурі. Сутність *живописного* підходу полягає в зображенні об'єкта у взаємозв'язку з навколишнім просторовим світлоповітряним середовищем, у тонкій тональній градації.

За технічними прийомами і використовуваними матеріалами живопис можна поділити на такі види: *акварель, гуаш, олія, темпера, восковий (енкаустика), емаль, клейовий*, водяними фарбами по сирій штукатурці (*фреска*) та ін. У деяких випадках буває важко відокремити живопис від графіки.

Живопис може бути *одношаровий* (миттєвий), і *багатшаровий* (підмальовок і численні лесування, що передають найтонші нюанси й відтінки кольорів).

Кольори, що необхідні для живопису, художник зазвичай складає на палітрі, а потім фарбу перетворює в кольори на площині картини, створюючи відповідний *колорит*. За характером колірних поєднань він може бути теплим і холодним, веселим і сумним, спокійним і напруженим, світлим і темним.

Акварель (від лат. *aqua* – вода) – живопис прозорими фарбами, які розводять водою. Характерна особливість цих фарб – прозорість, що дає кольоровий ефект при просвічуванні паперу крізь шар фарби.

Білу фарбу в акварелі не використовують, білий колір дає папір, на якому виконується малюнок. Розчинену в воді фарбу накладають на папір тонким шаром, що дає змогу освітлювати чи затемнювати фарбу без додавання білої, яка знижує яскравість кольору. Шкала темних і світлих відтінків у акварелі обмежена, тому акварельні картини порівняно бліді, передати в них матеріальність форм навколишньої дійсності важче, ніж іншими техніками.

Акварель не стійка до вологи і світла, втрачає з часом свій первісний колір, якщо її не зберігати в особливих умовах. Тому акварель не застосовують для виконання станкових тематичних картин.

Гуаш – живопис непрозорими, покривними фарбами. На відміну від акварелі, гуашеві фарби мають домішки білил і клею, від чого втрачають прозорість і легко перекривають будь-який колір і дають відразу насичений тон. Отже, гуашшю можна працювати і на кольоровому папері, добиватись цікавих живописних вирішень.

У техніках акварелі й гуаші працювали такі визначні майстри живопису, як Василь Понікаров, Георгій Чернявський, Григорій Дядченко, Григорій Світлицький, Ілля Рєпін, Карпо Трохименко, Микола Самокиш, Михайло Врубель, Микола Грох (рис. 5), Олена Кульчицька, Олексій Шовкуненко, Сергій Васильківський, Тарас Шевченко, Юрій Химич (рис. 6) та багато інших визначних художників, твори яких увійшли в золотий фонд мистецтва.



Рис. 5.
Микола Грох
«Натюрморт із
керамікою та
гранатами».
Папір, акварель, 2012 р.

Живописні роботи, виконані на папері, полотні, дереві *темперою* – малопрозорою густою фарбою, яку розводять водою, – приваблюють своїм «оксамитовим», насиченим тоном. Складність у роботі темперою полягає у її швидкому висиханні, в незмивності, що ускладнює внесення правок. До виникнення олійної фарби темпера була одним із основних живописних матеріалів. Темпера стійка до вологи, часу, температурних коливань й інших зовнішніх впливів. Залежно від виду емульгатора (зв'язуючого), темпера буває *яєчна, казеїнова, казеїново-олійна, полівінілацетатна*.



Рис. 6.
Юрій Химич
«Брама Заборовського»
(Свята Софія).
Папір, гуаш, 1991 р.

На стіні (по свіжій сирій штукатурці) живописні твори виконують спеціальними водяними фарбами (*фреска*).

На полотні й картоні, які покривають спеціальним ґрунтом, щоб фарба добре зберігалась, пишуть *олійними* фарбами. Художник спочатку виконує на заґрунтованому полотні малюнок, а потім уже пише пензлем олійними фарбами, розводячи їх вибіленою олією або спеціальними розчинниками.

Олійні фарби витіснили яєчні, адже мали переваги, які робили їх легшими у використанні. Фарби на яєчній основі довше сохнуть і не мають блиску. Недоліком органічних олій була здатність дуже темніти через 80–100 років. Щодо олійних фарб, то їх виробляли шляхом розтирання на курантах (ручних млинках) пігментів мінерального, тваринного і рослинного походження та їхнього змішування (затирання) із рослинними оліями.

Пастель – сухі, м'які, кольорові крейди без оправ, виготовлені зі спресованих, стертих в порошок пігментів з додаванням клею, молока, крейди та гіпсу. Пастелі властива матова фактура, чистота, м'якість фарб. Малюнок кольоровою крейдою наближає графіку до живопису. Пастельними олівцями (паличками) малюють на шорсткому папері, картоні. Ніжну, оксамитову поверхню пастелі необхідно оберігати від найменших дотиків і струсів. Щоб зберегти малюнки, виконані пастеллю, їх не закріплюють, а обережно окантовують і склять в раму. Так звана чиста пастель виконується штрихами і плямами в один барвистий шар. Але кольори пастелі можна змішувати, накладаючи один шар на інший і розтираючи їх розтушовуванням або рукою (рис. 7).



Рис. 7.
Едгар Дега
«Рожеві танцівниці.
Перед балетом».
Папір, пастель, 1884 р.

Акрил. Популярність акрилу неухильно зростає з часу його появи на ринку близько 50 років тому. Відбувається це, головним чином, завдяки низці серйозних переваг, порівняно з традиційними матеріалами. Акрилові фарби швидко сохнуть, мають здатність гарного покриття, володіють прекрасною яскравістю кольору – вони не вигоряють на сонці (як акварель) і не тьмяніють з часом (як олія), після висихання приймають форму пружного пластично стійкого покриття.

Акрилова фарба складається з 3 основних компонентів: пігменту, зв'язуючої речовини і води. Сполучна речовина – це синтетичний матеріал, що отримав назву акрилової полімерної емульсії. Висихання акрилових фарб відбувається у результаті випаровування води, при цьому фарба утворює хімічно стабільну еластичну плівку, що складається з пігменту і зв'язуючої речовини.

1.2. Жанри живопису

Різноманіття об'єктів, подій і явищ у навколишньому світі, пильний інтерес до них художників сприяли появі у XVII ст. жанрового живопису: *портрету, натюрморту, пейзажу, анімалістичного, міфологічного, історичного, батального, побутового.* У творах живопису може зустрічатися сполучення жанрів або їхніх елементів. Наприклад, натюрморт і пейзаж можуть вдало доповнювати портретне зображення.

Портрет – жанр образотворчого мистецтва, що відрізняється зображенням однієї людини або групи людей. Крім зовнішньої, індивідуальної подібності художники прагнуть у портреті передати характер людини, її духовний світ.

Існує багато різновидів портрету. До жанру портрету відносяться: поясний портрет, погруддя (у скульптурі), портрет у повний зріст, груповий портрет, портрет в інтер'єрі, портрет на тлі пейзажу.

За характером зображення виокремлюють дві основні групи: парадні й камерні портрети. Як правило, парадний портрет припускає зображення людини в повний зріст (на коні, стоячи чи сидячи). У камерному портреті використовується поясне, погрудне, поплічне зображення. У парадному портреті фігура зазвичай подається на архітектурному або пейзажному тлі, а в камерному – частіше на нейтральному.

За числом зображень на одному полотні окрім звичайного, індивідуального, виокремлюють *подвійний* і *груповий* портрети. *Парними* називають портрети, написані на різних полотнах, якщо вони узгоджені між собою за композицією, форматом і колоритом. Найчастіше це портрети чоловіка і дружини. Нерідко портрети утворюють цілі ансамблі – портретні галереї. Портрет, у якому людина подана у вигляді якого-небудь алегоричного, міфологічного, історичного, театрального або літературного персонажа, називають *костюмованим*. У найменування таких портретів зазвичай включаються слова «у вигляді» або «в образі».

Портрети розрізняють і за розміром, наприклад *мініатюрний*. Можна виокремити ще *автопортрет* – зображення художником самого себе. Портрет не тільки передає індивідуальні риси зображуваного, або, як говорять художники, моделі, але й відображає епоху, в якій жила зображена людина.

Мистецтво портрету нараховує кілька тисячоліть. Уже в Стародавньому Єгипті скульптори створювали досить точну подобу зовнішнього вигляду людини. Статуї надавали портретної подібності для того, щоб після смерті людини її душа могла в неї вселитися, легко відшукавши свого власника.

Цим же цілям служили й живописні файюмські портрети, виконані в техніці енкаустики (воскового живопису) в I–III ст.

Їх вирізняє яскрава життєва образність, об'ємне світлотіньове моделювання форм, що згодом зазнала зміни. Ідеалізовані портрети поетів, філософів, суспільних діячів були поширені в скульптурі Стародавньої Греції.

Правдивістю й точною психологічною характеристикою відрізнялися давньоримські скульптурні портретні погруддя. Вони передавали індивідуальні риси.

Зображення обличчя людини в скульптурі або живопису за всіх часів приваблювало художників. Особливого розквіту жанр портрету досягнув в епоху Відродження, коли людина стала мірою всього (Джорджоне Барбареллі да Кастельфранко, Леонардо да Вінчі, Рафаель Санті, Тиціан Вечелліо, Якопо Тінторето). Майстри Відродження поглиблюють зміст портретних образів, наділяють їх інтелектом, щиросердечною гармонією, а іноді й внутрішнім драматизмом.

У XVII ст. в європейському живопису на перший план висувається камерний, інтимний портрет на противагу парадному, офіційному. Видатні майстри цієї епохи – Антоніс ван Дейк, Дієго Веласкес, Рембрандт Ван Рейн (рис. 8), Франс Гальс, – створили галерею чудових образів простих, нічим не знаменитих людей, відкрили в них найбільші багатства доброти й людяності.



Рис. 8.
Рембрандт ван Рейн
«Автопортрет».
Полотно, олія, 1665 р.

В Україні портретний жанр активно почав розвиватися з початку XVIII ст. Володимир Боровиковський, Дмитро Левицький (рис. 9), Федір Рокотов, створили серію чудових портретів людей.

У першій половині XIX ст. головним героєм портретного мистецтва стає мрійлива й одночасно схильна до героїчного пориву романтична особистість.



Рис. 9.
Дмитро Левицький
«Письменник і філософ Дені Дідро».
Полотно, олія, 1773 р.

Становлення реалізму в мистецтві передвижників відобразилося й на мистецтві портрету. Художники створили цілу портретну галерею видатних сучасників. Людина зображувалася реалістично, давалася оцінка ще й її суспільному положенню.

У XX ст. портрет поєднує найсуперечливіші тенденції – яскраві реалістичні індивідуальні характеристики й абстрактні експресивні деформації моделей (Амедео Модільяні, Еміль Антуан Бурдель, Пабло Пікассо).

Портрети доносять до нас не тільки образи людей різних епох, відображають історичний час, але й говорять про те, яким бачив світ художник, як він ставився до моделі.

Натюрморт – жанр образотворчого мистецтва або твор цього жанру. Сама постановка, що є об'єктом зображення, теж називається натюрмортом. Він може складатися не лише з неживих предметів, а й включати природні форми. Тому більш точною є назва, прийнята в англомовних країнах, *still life* – «тихе життя».

Мистецтво натюрмрту як жанр виникло в Голландії на початку XVII ст. Знамениті голландські натюрморти передають радість буття; розглядаючи їх, здається, відчуваєш смак реальних плодів, риби, напоїв. Вони немов співають гімн матеріальному світу. Художники зображували досить звичайні речі, але це було красиво й поетично. Одні любили скромні натюрморти, з невеликою кількістю предметів, а інші писали на величезних полотнах багато дичини, риби, квітів (у Голландії Пітер Клас, Віллем Клас Хеда, у Фландрії Франс Снейдерс (рис. 10) та ін.).



Рис. 10.
Франс Снейдерс
«Натюрморт із
тарілкою фруктів».
Полотно, олія,
поч. XVII ст.

Основний мотив натюрмрту міг бути доповнений зображенням людей, звірів, птахів, комах.

Строгістю й свободою композиції, витонченістю колористичних рішень, дивною людяністю відзначаються твори одного із чудових майстрів натюрморту – французького художника Жан-Батиста Сімеона Шардена (рис. 11).



Рис. 11. Жан-Батист Сімеон Шарден «Натюрморт із атрибутами мистецтва». Полотно, олія, 1766 р.

У ХІХ ст. багато провідних майстрів живопису, що працювали у різних жанрах, писали й натюрморти, особливо постімпресіоністи, для яких світ речей був однією з основних тем (Вінсент Ван Гог, Поль Сезанн).

З початку ХХ ст. до жанру натюрморту звертаються художники різних стилістичних напрямків. Вони експериментують із кольорами, формою й простором, захоплюються пошуком різноманітної фактури. Натюрморти виконують і в строгій реалістичній, і в декоративній манері, і в манері кубізму.

Зображення прекрасного світу речей захоплювало дуже багатьох художників. Адальберт Ерделі (рис. 12), Мартірос Сарьян, Олександр Богомазов, Олексій Шовкуненко, Сергій Шишко, Федір Захаров та інші створили чудові натюрморти, що розкривають не тільки красу речей, але разом з тим і світ людини, її думки й почуття. Кожний художник знайшов для рішення цього складного завдання свої виразні засоби. Часом людина незримо присутня на картині, здається, що вона тільки що вийшла і може повернутися в будь-який момент.



Рис. 12.
Адальберт Ерделі
«Натюрморт з гітарою».
Картон, олія, 1920 р.

В іншому типі натюрмарту речі говорять насамперед про себе, пропонують помилуватися красою їхньої форми, кольору, фактури. Світ речей у натюрморті завжди виражає зовнішні прикмети життя певної історичної епохи.

Пейзаж – жанр образотворчого мистецтва, предметом якого є зображення природи, виду місцевості, ландшафту. Пейзажем називають також твір цього жанру. Пейзаж – традиційний жанр станкового живопису й графіки.

Залежно від характеру пейзажного мотиву можна виокремити *сільський, міський* (у тому числі міський архітектурний – *ведута*), *індустріальний* пейзаж. Особливу область становить зображення морської стихії – *марина*.

Пейзаж може носити історичний, героїчний, фантастичний, ліричний, епічний характер. На картинах втілюються мінливі настрої, стани тривоги, скорботи, передчуття, радості й ін. Часто пейзаж слугує тлом у живописних, графічних, скульптурних (рельєфи, медалі) творах інших жанрів. Художник не тільки прагне точно відтворити обраний пейзажний мотив, але й передає своє відношення до природи, одухотворяє її, створює художній образ, що володіє емоційною виразністю й ідейною змістовністю.

Людина почала зображувати природу в далекі часи. Елементи пейзажу можна виявити ще в епоху неоліту, у рельєфах і розписах країн Стародавнього Сходу, особливо в мистецтві Стародавнього Єгипту й Стародавньої Греції. У середньовіччя пейзажними мотивами прикрашали храми, палаци, багаті будинки. Пейзажі нерідко служили для передачі умовних просторових побудов в іконах і в мініатюрах.

Як самостійний жанр пейзаж остаточно сформувався у XVII ст. Його створили голландські живописці. Ще в XVI ст. художники звернулися до вивчення натури (Пітер Брейгель у Нідерландах).

Особливий розквіт пейзажного живопису спостерігався в XVII–XVIII ст. (Пітер Пауль Рубенс у Фландрії, Рембрандт ван Рейн і Якоб ван Рейсдал у Голландії, Нікола Пуссен, Клод Лоррен у Франції). Були створені система валерів, світлоповітряна перспектива.

В XIX ст. творчі відкриття майстрів пейзажу, завоювання плерного живопису (Жан-Батіст-Каміль Коро) продовжили

імпресіоністи (Едуар Мане, Клод Моне (рис. 13) ті інші), що відкрили нові можливості в передачі мінливості світлоповітряного середовища, невловимих станів природи, багатства колірних відтінків.

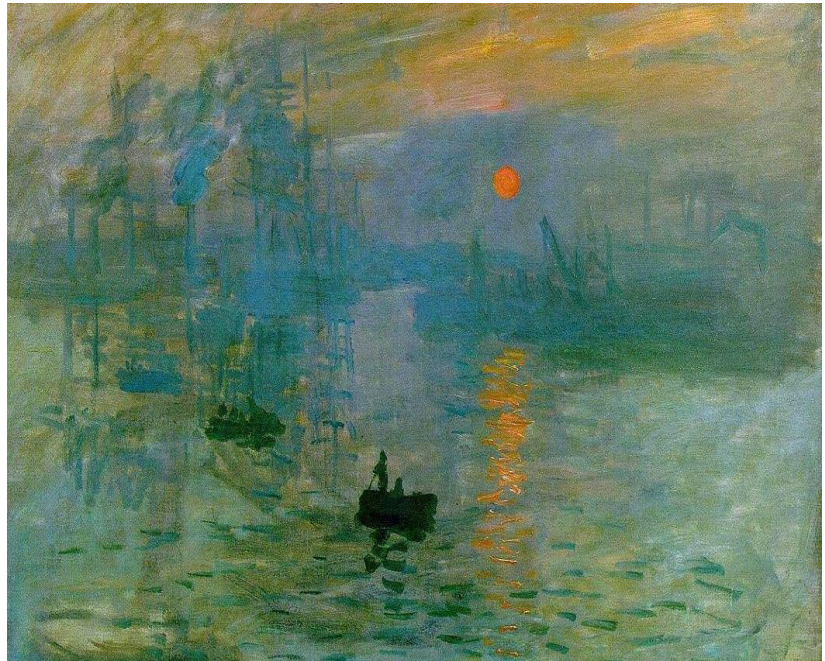


Рис. 13.
Клод Моне
«Враження, Схід сонця».
Полотно, олія, 1872 р.

Великі майстри кінця XIX–XX ст. (Анрі Матіс, Вінсент Ван Гог, Поль Гоген, Поль Сезан у Франції, Архип Куїнджі, Киріак Костанді, Мартірос Сарьян, Сергій Васильківський та інші) розширюють емоційні, асоціативні якості пейзажного живопису.

Особливого розвитку досягнув пейзаж у мистецтві Сходу. Як самостійний жанр він з'явився в Китаї ще в VI ст. Пейзажі китайських художників, виконані тушшю на шовкових сувоях, дуже поетичні. Вони мають глибокий філософський зміст, ніби показують природу, що вічно оновлюється, безмежний простір, що здається таким через введення в композицію великих гірських панорам, водних просторів і туманного серпанку. У пейзаж включаються людські фігурки й символічні мотиви (гірська сосна, бамбук, дика слива), що персоніфікують піднесені духовні якості.

Під впливом китайського живопису склався і японський пейзаж, що відрізняється загостреною графічністю, декоративними мотивами, більш активною роллю людини в природі (Кацусика Хокусай) (рис. 14).



Рис. 14.
Кацусика Хокусай
«Вид на Фудзі з гори Готеньяма
біля річки Сінагава».
Гравюра на дереві, 1802 р.

Жанр пейзажу не тільки виражає нескінченне різноманіття й красу природи в різну пору року, у різних кліматичних умовах, при сонячному й місячному освітленні, але й передає почуття й настрої.

Порівнюючи пейзажі Вінсента Ван Гога, Жана-Батіста-Каміля Коро, Поля Сезанна, ми бачимо, що в основі кожного з них – реальна природа, але при цьому образи виникають різні, тому що головне – індивідуальність художника. Він малює не натуру, а передає свій внутрішній стан у живопису, тому в кожного художника свої улюблені колірні сполучення, прийоми, індивідуальне відношення до кольорів.

Чудовими пейзажистами були Архип Куїнджі (рис. 15), Йосип Бокшай, Микола Глущенко, Микола Пимоненко, Олександр Лопухов, Олексій Шовкуненко, Сергій Шишко, Сергій Васильківський, Федір Манайло, Федір Захаров та інші.

Морські пейзажі («марини») становлять самостійний жанр. Яскравий приклад – картини Іван Айвазовського (рис. 16).



Рис. 15. Архип Куїнджі «Вечір на Україні». Полотно, олія, 1878 р.

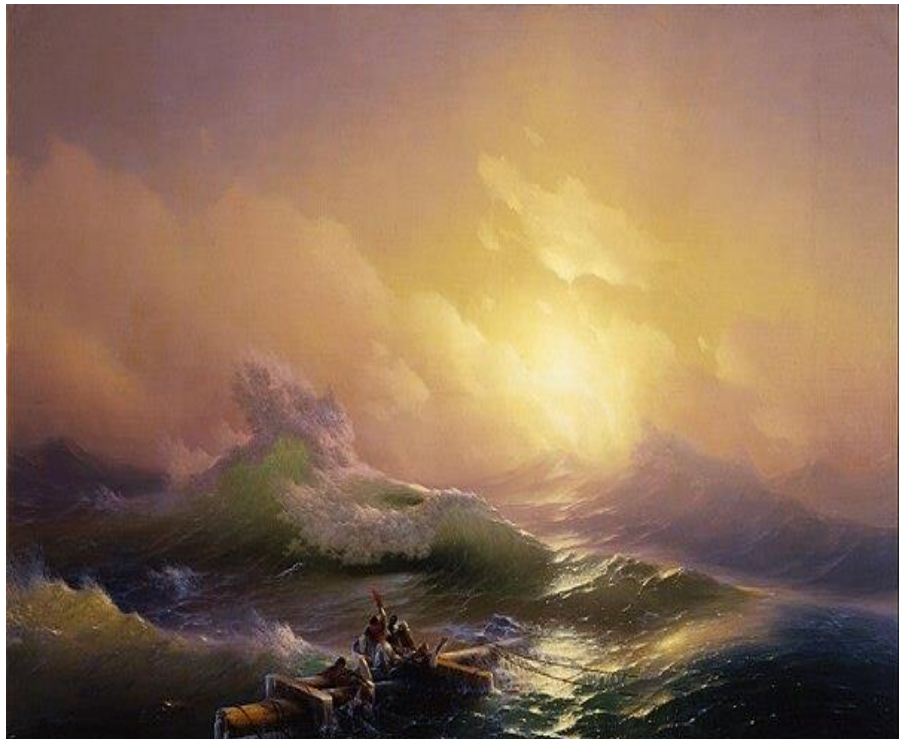


Рис. 16.
Іван Айвазовський
«Дев'ятий вал».
Полотно, олія, 1850 р.

Багато художників люблять зображати звірів і птахів. Вони створюють твори анімалістичного жанру.

Анімалістичний жанр (від фр. *animal* – тварина) – зображення тварин у живописі, скульптурі, графіці, декоративно-ужитковому мистецтві. Джерела анімалістичного жанру – у верхньому палеоліті (35–10 тис. до н. е.) у розписах печер, гравіруванні на камені, кістці, дрібній пластиці. Ці твори відіграли важливу роль у мистецтві Давнього Сходу й античного світу. Живописці вибирають його рідко, а от графіки й скульптори люблять малювати й ліпити різних звірів і їхніх дитинчат.

Художника, що спеціалізується в цьому жанрі, називають *анімалістом*. Він приділяє основну увагу художньо-образній характеристиці тварини, але при цьому з науковою точністю передає його анатомічну будову.

Зображення тваринного світу можна зустріти в творах живопису, скульптури, графіки, декоративно-прикладного мистецтва, ілюстраціях до наукових і дитячих книг.

У книжковій графіці, ілюстраціях до казок, байок, алегоричних і сатиричних творах тварина часто «олюднюється», тобто наділяється властивим людям рисами, із вчинками й переживаннями, властивими людині, тварин одягають у костюми.

Для скульптури й дрібної пластики, декоративного й прикладного мистецтва (різьблення по дереву, кістці, каменю, глиняна іграшка, вишивка) особливо істотна декоративна виразність фігури, силуету, фактури, кольору тварини.

Фольклорні, гротескові й казкові образи звірів і птахів зустрічаються в мистецтві різних країн і народів.

Твори первісного мистецтва – наскальні малюнки звірів, печерний живопис свідчать про гостру спостережливість древніх художників. Наприклад, розписи печери Альтамира (Іспанія) – об'ємні зображення мамонтів, оленів, бізонів у характерних позах і рухах. Тісно пов'язане з первісними міфологічними поглядами, мистецтво засновувалось на одухотворенні сил природи (анімізм) і культі тварин (тотемізм). Зображення тварин зустрічаються в античній скульптурі, вазопису, мозаїках.

В епоху Відродження художники почали малювати тварин з натури. Видатний майстер малюнку Альбрехт Дюрер любив зображувати коней, зайців і інших звірів. Його роботи вирізняє реалістична точність і пластична виразність (рис. 17).



Рис. 17.

Альбрехт Дюрер
«Св. Георгій верхи».
Гравюра, 1505–1508 рр.

У мистецтві Сходу до зображення звірів і птахів з давніх часів ставилися з особливою увагою. Для них характерні вишукана краса лінії, плям, форм, філософська витонченість і опоестизованість образів.

Творчість відомих художників-анімалістів Всеволода Аверіна, Геннадія Глікмана, Жульєтти Бонер, Миколи Самокиша, Чарльза Бартона Барбера (рис. 18) й інших відзначена сполученням пізнавального сприйняття тваринного світу з яскравою образною характеристикою.

Наприклад, в ілюстраціях Геннадія Глікмана світ звірів розкритий у яскравих образах, з великою теплотою й гуманністю (рис. 19). У нього свої прийоми передачі форми, кольори й фактури. Його герої реалістичні й казкові одночасно. Він прагне лаконічними засобами виразити характер кожного звіра.

Кожна ілюстрація не схожа на іншу, у кожної свій виразний образ – певний характер у певному стані.



Рис. 18.

Чарльз Бартон Барбер

«Я вища».

Полотно, олія, 1890 р.

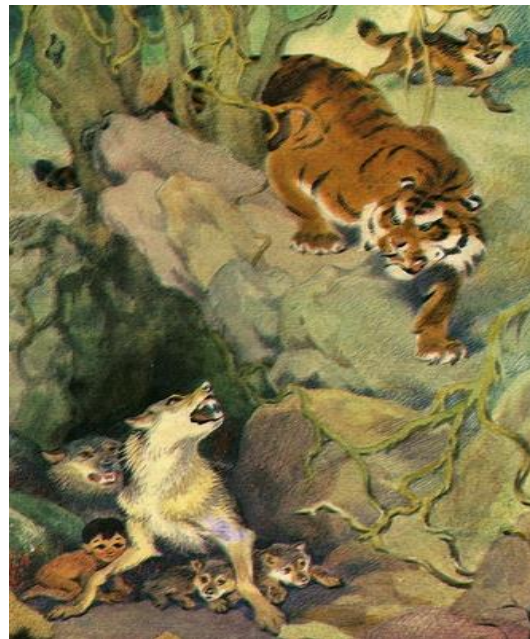


Рис. 19.

Геннадій Глікман

ілюстрація до книжки «Мауглі»

Р. Кіплінга. Папір, гуаш, 1967 р.

Події минулого, біблійні історії й билинні часи надихають художників на створення картин *історичного жанру*. Це один із жанрів образотворчого мистецтва, що присвячується значимим історичним подіям і явищам. В основному він звертається до історичного минулого, але може показати й недавні події, якщо їхнє історичне значення визнане сучасниками.

Історичний жанр часто переплітається з іншими жанрами: побутовим, портретом, пейзажем. Особливо тісно історичний жанр замикається з батальним жанром при зображенні історичних баталій, великих боїв і військових подій. Драматичні зіткнення в соціальній боротьбі народу часто знаходили художнє вираження в історичному жанрі.

У XVII–XVIII ст. історичний жанр зайняв провідні позиції в академізмі й класицизмі, утвердилося уявлення про нього як про високий жанр, що включає релігійно-міфологічні й властиво історичні сюжети. Помпезні історично-алегоричні, як правило, багатофігурні композиції, представляли античних героїв і відбивали конфлікти протиборчих сил (Дієго Веласкес, Нікола Пуссен (рис. 20), Пітер Пауль Рубенс, Рембрандт ван Рейн). В образі античних полководців на картинах історичного жанру могли бути зображені монархи.



Рис. 20.
Нікола Пуссен
«Танці під музику Часу».
Полотно, олія, 1634 р.

В історичному жанрі провідна роль належала великій за розміром тематичній картині (Іван Манець, Лідія Спаська, Микола Самокиш (рис. 21) та ін.).

З кінця XIX – початку XX ст. художники, що борються за гуманістичні ідеали, у творах історичного жанру зображали революційні події, боротьбу з фашизмом і трагічні події визвольних рухів сучасності.



Рис. 21. Микола Самокиш «Бій Максима Кривоноса з Яремою Вишневецьким».
Полотно, олія, 1934 р.

Батальний жанр. Цей жанр образотворчого мистецтва присвячений темам воєн, битв, походів і епізодам військового життя. Загалом батальний жанр характерний для живопису, почасти для графіки й скульптури. Він може бути складовою частиною історичного й міфологічного жанру, а також зображувати сучасне художникові життя армії й флоту. Батальний жанр може включати елементи інших жанрів – побутового, портретного, пейзажного, анімалістичного (при зображенні кіннот), натюрморту (при зображенні зброї й інших атрибутів військового життя).

Формування батального жанру починається в епоху Відродження (Леонардо да Вінчі, Мікеланджело да Караваджо, Тиціан Вечелліо, Якопо Тінторетто); його розквіт припадає на XVII–XVIII ст. (Антуан Ватто, Дієго Веласкес, Нікола Пуссен, Рембрандт ван Рейн); особливо яскраво була передана трагедія війни в період романтизму першої половини XIX ст. (Ежен Делакруа (рис. 22), Теодор Жеріко, Франсіско-Хосе де Гойя).



Рис. 22.

Ежен Делакруа

«Свобода, що веде народ».

Полотно, олія, 1830 р.

Художники-баталісти, як правило, прагнуть показати героїчну готовність до визвольної боротьби, оспівують військову доблесть, торжество перемоги, але їхні твори, викривають антилюдську сутність війни (Пабло Пікассо «Герніка», картини Василя Верещагіна, Митрофана Грекова, Олександра Дейнеки та ін.).

Картини, написані на сюжети міфів, казкові й билинні теми, відносяться до *міфологічного жанру*. Міфи, легенди, перекази народів світу складають найважливіше джерело художньої творчості. Міфологічний жанр зароджується в пізньоантичному і середньовічному мистецтві, коли греко-римські міфи перестають бути віруваннями й стають літературними оповіданнями з морально-алегоричним змістом.

Власне міфологічний жанр формується в епоху Відродження, коли античні легенди дали найбагатші сюжети для картин Сандро Ботічелі, Андреа Мантеньї, фресок Рафаеля Санті.

В XVII – початку XIX ст. значно розширюється уява про картини міфологічного жанру. Вони служать для втілення високого художнього ідеалу (Нікола Пуссен, Пітер Пауль Рубенс (рис. 23), зближають із життям (Дієго Веласкес, Рембрандт ван Рейн), створюють святкове видовище (Джованні Баттіста Тьєполо, Франсуа Буше).

В XIX ст. міфологічний жанр є нормою високого, ідеального мистецтва (скульптури Івана Мартоса, картини Жак-Луї Давида, Жан-Огюст-Домініка Енгра). Поряд з темами античної міфології в XIX–XX ст. у мистецтві стали популярні теми індійських міфів.

На початку XX ст. символізм і модерн пожвавили інтерес до міфологічного жанру (Михайло Врубель, Моріс Дені). Він одержав нове переосмислення в скульптурі Арістиди Майоля, Еміля Антуана Бурделя, графіці Пабло Пікассо.



Рис. 23. Пітер Пауль Рубенс «Персей та Андромеда».
Полотно, олія, 1622 р.

Не тільки значні героїчні події, але й повсякденні заняття людей, звичайний побут можна зображувати на полотні.

Такі картини є творами *побутового жанру*, іноді їх називають полотнами жанрового живопису. В основному ці сцени зображуються на живописних полотнах, але їх можна побачити й на графічних аркушах, і в скульптурі. Побутові події, зображені художниками різних епох, знайомлять нас із життям людей давно

минулих часів. Цей жанр досяг розквіту в європейських національних школах у XVI–XVII ст.

Фламандець Пітер Пауль Рубенс на своїх полотнах передав риси життєстверджуючого реалізму, грубувату правду сільських свят. Голландські живописці Ян Вермеєр (рис. 24), Герард Терборх любовно відтворювали життя різних прошарків суспільства.



Рис. 24. Ян Вермеєр «Молочниця».

Полотно, олія, 1657-1660 рр.

Галантні бесіди знаходили вишукану граціозність і легку іронічність на картинах французьких художників XVIII ст. (Антуан Ватто, Жан Батист Сімеон Шарден, Жан-Оноре Фрагонар (рис. 25), Франсуа Буше). Пізніше від простої фіксації явищ художники переходять до розкриття внутрішнього й суспільно-історичного змісту повсякденного життя.



Рис. 25. Жан-Оноре Фрагонар «Блеф сліпого».
Полотно, олія, 1769–1770 рр.

Критичне відношення до життя суспільства знайшло відображення у картинах французьких художників Оноре Домьє, Гюстава Курбе, живописців Іллі Рєпіна, Миколи Пимоненка (рис. 26) та інших.

Поступово стиралися грані між побутовим, історичним і батальним жанрами.

Складними й різноманітними шляхами йде розвиток побутового жанру в ХХ ст. Йому доступні мінливі ситуації й психологічні нюанси (Едгар Дега, Едуар Мане (рис. 27), П'єр-Огюст Ренуар), символічний зміст буття (Поль Гоген, Олександр Мурашко (рис. 28)).



Рис. 26. Микола Пимоненко «В похід (Проводи козаків)». Полотно, олія, 1902 р.



Рис. 27. Едуард Мане «Обід у майстерні». Полотно, олія, 1868 р.



Рис. 28. Олександр Мурашко «Селянська родина».
Полотно, олія, 1914 р.

В історичному й побутовому жанрах важливим є взаємозв'язок персонажів, а образне рішення створюється за допомогою кольорів.

Спочатку ми розглядаємо сюжет картини, що на ній зображено, хто є героєм, коли це було, а потім розглядаємо, як це написано, як художник зображує той або інший предмет, як він накладає фарби (лесуванням, алла-прима), який вибирає колорит.

Саме від вибору кольорів залежить настрій картини, її емоційний вплив. Колорит полотна може бути радісним і сумним, спокійним і тривожним, загадковим і ясним.

Живописними засобами художник створює неповторний світ, що нас дивує й радує, прилучає до секретів і таємниць майстерності.

1.3. Природа світла і кольору

Навчання живопису нерозривно пов'язане з практичними заняттями з рисунку і теоретичними заняттями з дисципліни «Кольорознавство». Потрібно засвоїти основну програму з академічного навчання. *Академізм* – оцінювальний термін, який відносять до напрямків у мистецтві, що орієнтуються на загальноприйняті художні авторитети. Історично академізм пов'язують з діяльністю Академій, що виховували майбутніх художників на основі засад мистецтва античності та італійської епохи Відродження. Перші основи академізму – це програми навчання у Болонській академії мистецтв XVI ст.

Наука про колір (*кольорознавство, або колористика*) допомагає художникам краще зрозуміти особливості кольору, використати його в живопису, застосувати в декоративному мистецтві.

Колористика – наука про колір, що включає знання про природу кольору, основні, похідні й додаткові кольори, основні характеристики кольору, колірні контрасти, змішування кольорів, колорит, колірну гармонію, колірну мову й колірну культуру. Вона опирається на фізичні основи кольору, психофізіологічний фундамент його сприйняття й одночасно враховує уявлення суспільства про культуру кольорів.

Потреба розуміння кольору для майбутніх педагогів-художників – надзвичайно важлива складова професійної діяльності. Характеристики кольору відносять до фізики, вони мають цілком визначені світлові ознаки. Кольори можуть впливати на організм людини, викликаючи фізіологічні процеси – психічні та емоційні реакції, конкретні зорові відчуття відповідно до спектрального складу.

Леонардо да Вінчі (1452–1519 рр.) у своєму «Трактаті про живопис» подає такі відомості про кольори, які мають велике практичне значення і для художників нашого часу.

Він утворив колірний ряд із шести кольорів, пов'язавши їх із природними стихіями: білий – світло, жовтий – земля, зелений – вода, синій – повітря, червоний – вогонь, чорний – пільма; визначив гармонійно контрастні кольори: білий-чорний, синій-жовтий, червоний-зелений. Фактично зароджувалася наука про колір.

Французький науковець Роже де Піль (1635–1709 рр.) доводить, що колір, а не малюнок має найважливіше значення для живопису. Видатний англійський учений Ісаак Ньютон (1643–1727 рр.) вперше впроваджує наукову, фізичну теорію кольорів, яка справедлива й до цього часу.

Класична робота Ньютона «Нова теорія світла і кольорів» (1672 р.) стала першим монографічним дослідженням, у якому він розкрив природу кольору, спираючись на результати проведених натурних дослідів. У результаті експериментів І. Ньютон закладає «фізичний» фундамент кольорознавства. Він провів експеримент із переломленням променя світла через скляну призму: розклавши білий колір, отримав спектр із семи кольорів. Кожний із цих кольорів стає самостійним елементом гармонійної системи – залежно від умов колір може отримувати той або інший стан і емоційну характеристику. Найпростішою систематикою було розташування кольорів у тому порядку, в якому вони знаходяться у веселці. Кольори спектру І. Ньютон розділив на однорідні, первинні, або прості, які означені променями однакової заломлюваності, а також неоднорідні, або похідні, викликані променями різної заломлюваності. Спектр послужив основою для систематики кольорів у вигляді кола і трикутника.

Михайло Ломоносов (1711–1765 рр.) увійшов в історію як автор роботи «Слово про природу світла. Нова теорія про кольори» (1756 р.) та першої гіпотези про трикомпонентність колірного зору.

Суть гіпотези в тому, що в органі зору людини є всього три кольоросприймаючих апарати, які дають збудження трьох кольорів – *червоного, синього, жовтого*.

Сполучення двох додаткових кольорів викликає гармонійне відчуття тому, що один з них є сумою двох основних кольорів. *Таким чином, у кожній парі взаємодоповнюючих кольорів присутні три кольори.*

Англійський учений Томас Юнг (1773–1829 рр.) здійснив зворотні експерименти з колірними променями. Він довів, що кольори спектру можна звести до трьох основних: *зеленого, червоного та синього*. Ці три промені були сфокусовані в одній точці і з'єдналися в єдиний білий промінь – іншими словами, Юнг відтворив світло. У 1801 р. він запропонував теорію трикомпонентного колірного зору на основі *червоного, зеленого та синього* кольорів.

У 1772 р. німецьким ученим Йоганном Генріхом Ламбертом (1722–1777 рр.) було запропоновано систематизацію кольорів у формі піраміди.

Німецький поет та учений Йоганн Вольфганг фон Гете (1749–1832 рр.), розглядаючи світло через призму, помітив кольорові смуги на межі чорного і білого. У своїй праці «Вчення про кольори» він запропонував класифікувати кольори за фізіологічним принципом – розподілити їх на дві групи: *теплі (первинні, позитивні) та холодні (другорядні, негативні)*. Гете виявив властивість деяких фарб впливати на душу людини. Гама жовтих кольорів, близьких до світла, протиставляється гамі блакитних, від світла віддалених. Він писав, що все живе прагне до кольору.

Систему кольорів учений представив у вигляді кола (рис. 29).

«Учення про колір» Й. Гете вважав роботою всього свого життя, працював над ним понад 20 років. Цей трактат містить не лише положення про колір та математичні співвідношення гармонії кольорів, але й думки про життя, природу, людину, і є філософським твором про почуттєву дію кольору. «Вченням» Й. Гете гордився більше, ніж своїми літературними творами. Він говорив, що все життя займався кольором, і лише інколи писав вірші.

Основа колірного кола Й. Гете – трикутник головних кольорів, але це не кольори спектру, а найбільш поширені фарби художників – жовта, синя та червона. Гете перший виокремив три основні пари доповнювальних кольорів: *червоний-зелений, жовтий-фіолетовий, синій-помаранчевий*.

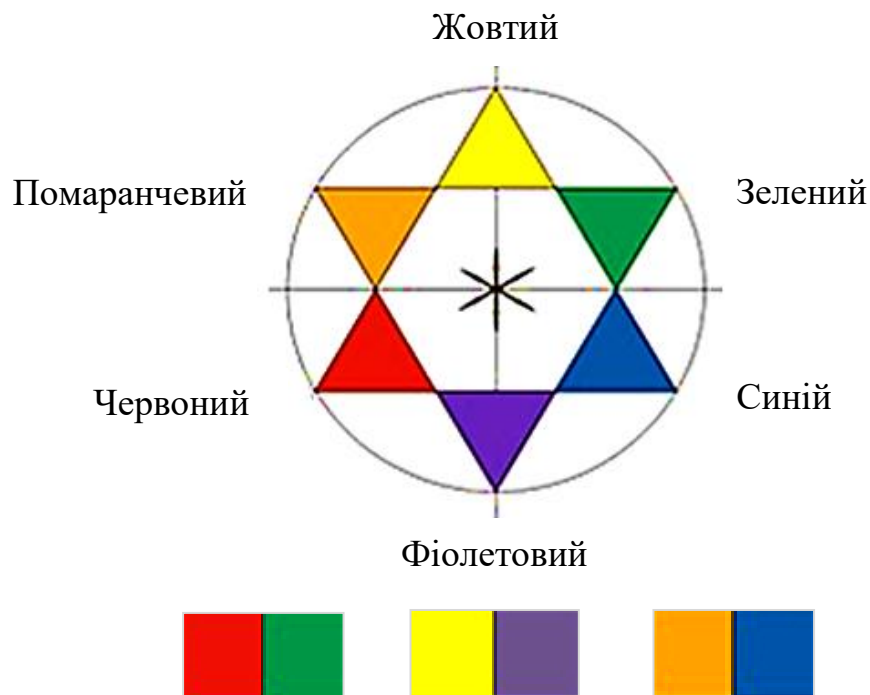


Рис. 29. Колірне коло Йоганна Гете.

У 1810 р. німецький живописець Філіпп Отто Рунге (1777–1810 рр.) опублікував свою теорію кольорів, який, на відміну від Й. Гете та інших своїх попередників, сформулював власні висновки на дослідях з пігментами, що наблизило його теорію до живописної практики. Згодом німецький хімік Вільгельм Фрідріх Оствальд (1853–1932 рр.) у своїй науковій діяльності багато часу присвятив вивченню теорії кольору. Результати своєї праці він планував викласти у 5 томах: 1) математичне вчення про колір; 2) фізичне вчення про колір; 3) хімічне вчення про колір; 4) фізіологічне вчення про колір; 5) психологічне вчення про колір.

Однак встиг написати і видати лише перших три томи. Найціннішим у його теорії саме для живопису було те, що В. Оствальд перший в основу своєї систематики хроматичних кольорів поклав шкалу сірих кольорів, тобто систему відтінків, які утворювалися шляхом з'єднання з білим або чорним. Крім того, він уперше науково довів можливість створення вальорності кольору. Свою систематику кольорів В. Оствальд адресував художникам. Він створив атлас, що складався з 2500 кольорів, із указівками про спосіб утворення кожного – які пігменти треба змішувати, а також наочно показав модифікації кольору і взаємозв'язок в одному тоні між хроматичним і ахроматичним початками.

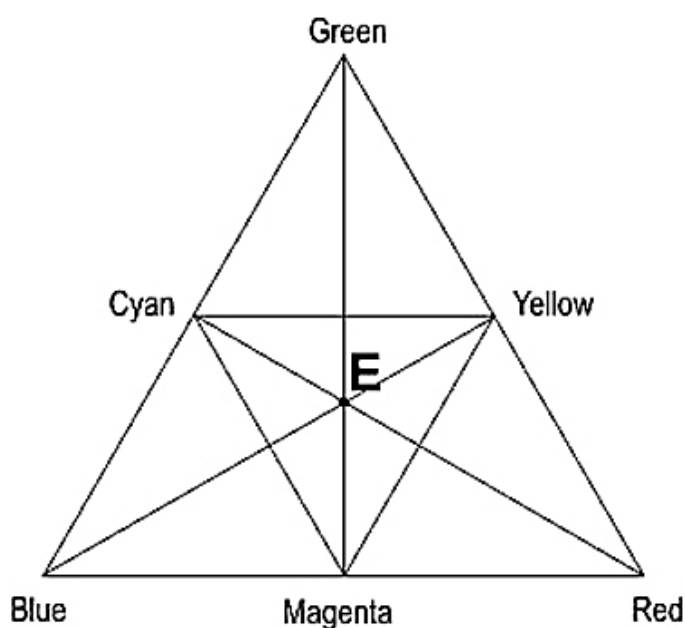
Англійський фізик Джеймс Клерк Максвелл (1831–1879 рр.) досліджує електромагнітну теорію світла. Вперше у світі він отримав кольорове зображення на основі фотографічного методу та побудував перший *колориметр*. 1857 року Д. Максвелл, спираючись на принципи трикомпонентної теорії колірного зору, сформулював *адитивну теорію* утворення кольору. Відповідно до неї, всі кольори можна отримати з червоного, синього та зеленого променів, а колір будь-якого об'єкта визначається ступенем поглинання та відбиття його поверхнею випромінювань різних зон спектру.

Д. Максвелл розробив схему трикутника, де три первинних кольори, що випромінюються, знаходяться у кутах (рис. 30).

Змішування трьох основних променів дає білий колір. Технічними засобами (на екрані телевізора та монітора) розмаїття кольорів створюється завдяки саме цій системі.

Німецький учений Герман фон Гельмгольц (1821–1894 рр.), який активно працював у галузях математики, фізики, фізіології та психології і зробив багато відкриттів, підсумував усі знання про колір, систематизував їх, виправив столітні помилки. Наука про колір стала наукою у сучасному значенні цього слова: вона отримала міцний фізичний та математичний фундамент, її основою став експеримент та анатомо-фізіологічний факт. Г. Гельмгольц

довів, що змішування колірних променів і змішування фарб тих самих кольорів дає принципово різні результати; закріпив три характеристики кольору: *світлість*, *колірний тон*, *насиченість*; серйозно розробив трикомпонентну теорію кольорного зору, де основні кольори, що сприймаються людиною – *червоний*, *зелений* і *синій*. Фізіологічна оптика прийняла цю тріаду за головну. На основі колориметра Д. Максвелла Г. Гельмгольц побудував свою модель.



Е – рівноенергетичний білий

Рис. 30. Трикутник Джеймса Клерка Максвелла.

Великі відкриття в області кольору відбуваються у ХХ ст. Найбільшу практичну значущість і статус «абетки кольору» набула книга викладача Баухаузу Йоганнеса Іттена (1888–1967 pp.), «Мистецтво кольору», яка спрямована на розвиток майстерності володінням кольором і формою, як основними, універсальними категоріями будь-якого виду художньої творчості (рис. 31).



Рис. 31. Колірне коло Йоганнеса Іттена.

Й. Іттен фактично присвятив усе життя створенню універсальної колірної теорії, де чітко виокремив сім типів колірних контрастів, зазначив глибинний зв'язок кольору з геометричною формою (червоний-квадрат, жовтий-трикутник, синій-коло), дослідив питання символічного значення кольору та можливості його емоційного впливу.

Отже, усі зорові відчуття кольорів розділяють на дві групи. Одну групу становлять *ахроматичні* кольори: чорний, білий і всі сірі (від самого темного до найсвітлішого). Це так звані нейтральні (безбарвні) кольори. Вони відрізняються між собою за світлотою залежно від коефіцієнта відбиття. Людина розрізняє близько 300 ахроматичних відтінків.

До іншої групи (кольорових) *хроматичних* кольорів відносяться кольори сонячного спектра і їхні похідні.

Це – всі кольори, крім чорного, білого й сірих, тобто червоний, жовтий, синій, зелений, рожевий, блакитний, малиновий, бірюзовий і т. п. Хроматичні поверхні характеризуються взаємодією спектральних кольорів, їхнім змішуванням, *колірним тоном, насиченістю й світлотою*.

Важливо відзначити, що білий, чорний і сірий кольори, що мають хоча б незначний, ледь вловимий кольоровий відтінок (жовтуватий, зеленуватий і т. п.), уже будуть хроматичними кольорами. Тільки чисті білий, чорний і сірий кольори, без усяких домішок, відносяться до ахроматичних кольорів.

Колірне коло звичайно ділять на дві частини – теплу й холодну.

Теплі кольори: червоні, жовті, жовтогарячі й всі інші, у яких є хоча б часточка цих кольорів. Теплі кольори нагадують кольори сонця, вогню, які в природі дійсно дають тепло.

Холодні кольори: сині, блакитні, зелені, синьо-фіолетові, синьо-зелені й кольори, які можна одержати від змішування з названими кольорами. Холодні кольори асоціюються в нашій уяві із чимсь дійсно холодним – льодом, снігом, водою, місячним світлом і т. п.

У творчості будь-якого художника є періоди, коли він віддає перевагу тій або іншій колірній гамі. Так, іспанський художник Пабло Пікасо один час працював з холодними кольорами, в інший період – із теплими (так звані блакитний і рожевий періоди в його творчості). Одні художники пишуть фарбами теплого відтінку (Василь Тропінін, Дмитро Левицький, Пітер Пауль Рубенс, Рембрандт ван Рейн, Тіціан Вечелліо), інші віддають перевагу холодним кольорам (Бартоломе Естебан Мурільйо, Віктор Борисов-Мусатов, Ель Греко).

Знання основ колористики, системи колірних побудов необхідно для успішної творчої роботи художника.

Колірний тон (рис. 32) – основна характеристика хроматичних кольорів, яка визначається за схожістю даного

кольору з одним із кольорів спектра або пурпуровим і визначає його назву. Колірний тон вимірюється довжиною хвилі переважаючого в спектрі цього кольору випромінювання – λ .

Ахроматичні кольори не мають колірного тону.

Насиченість кольору являє собою відмінність хроматичного кольору від рівного з ним за світлотою сірого кольору. Якщо в будь-який колір додати сіру фарбу, колір стане мерхнути, зміниться його *насиченість* (рис. 33).

Ахроматичні кольори можна назвати кольорами *нульової насиченості*. Найбільш насичені кольори спектра, причому найбільш насичений з них фіолетовий, а найменше насичений – жовтий.

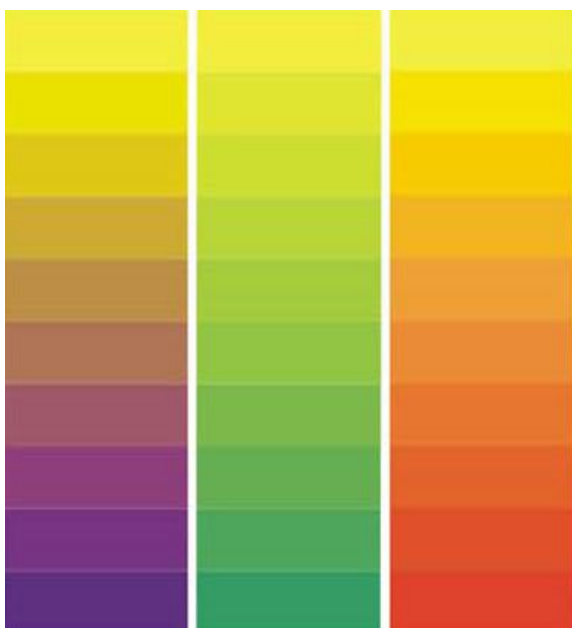


Рис. 32.
Зміна колірного тону.

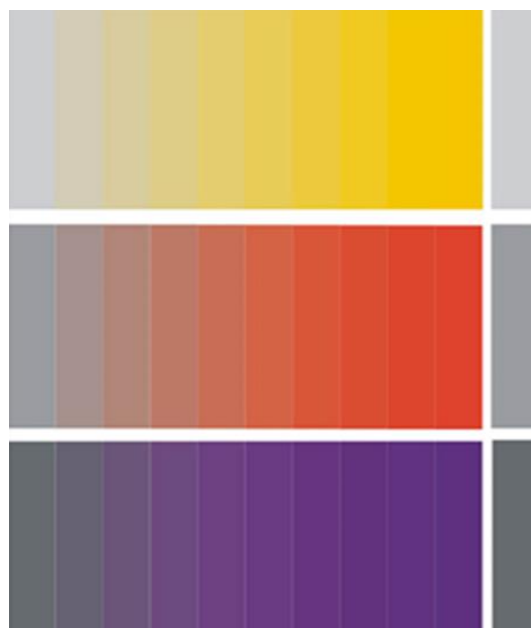


Рис 33.
Зміна насиченості кольору.

Третя ознака кольорів – *світлота*, ступінь відмінності колірного тону від чорного або білого. Світлота – якість, властива як хроматичним, так і ахроматичним кольорам (рис. 34, рис. 35).

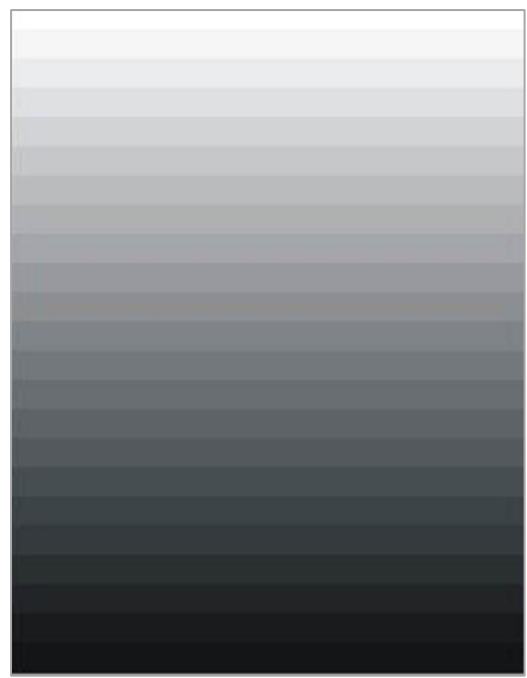
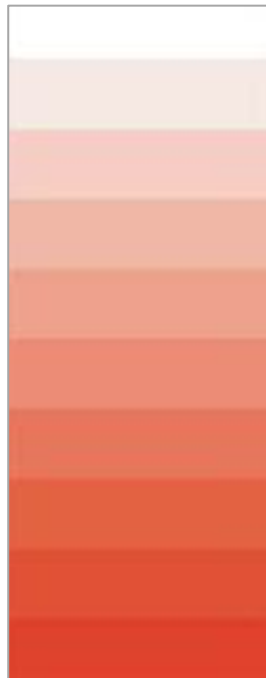
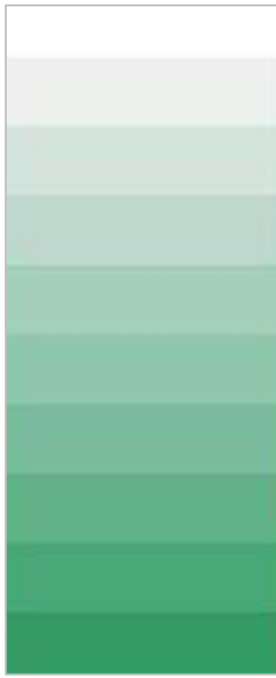


Рис. 34.
Зміна світлоти
хроматичних кольорів.

Рис. 35.
Зміна світлоти
ахроматичних кольорів.

Хвильова природа світла – це основа сприйняття кольору через органи зору. Всі предмети відбивають світло. Колір предмета залежить від того, які колірні промені він відбиває, а які поглинає.

Білі предмети відбивають майже весь світловий потік, а чорні предмети майже все світло поглинають.

Отже, існує сім кольорів оптичного, тобто сонячного спектра, кольорів веселки, хроматичних, монохромних, простих, основних кольорів: *червоний, оранжевий, жовтий, зелений, блакитний, синій, фіолетовий.*

Із семи основних кольорів розрізняють:

три базові (основні, які не можна отримати змішуванням) кольори: *червоний, жовтий, синій;*

три похідні кольори: *оранжевий, зелений, фіолетовий.*

Проводячи в колірному колі діаметр через середину жовтого кольору, можна визначити, що протилежний кінець діаметра пройде через середину фіолетового кольору.

Напроти жовтогарячого кольору у колірному колі розташований синій колір. У такий спосіб легко визначити пари кольорів, які умовно називають *додатковими*.

У червоного додатковим буде зелений і навпаки. Сполучення додаткових кольорів дає нам відчуття особливої яскравості кольору.

Крім основних і похідних кольорів художники насичують картинне полотно безліччю відтінків. Відтінками називаються кольори, отримані при змішуванні двох або більше фарб. Кожний із семи основних кольорів (кольорів веселки) має 360 відтінків: 180 теплих і 180 холодних (доведено японськими інженерами-дизайнерами).

У художників прийнято світлотні відношення називати *тональними*, тому не слід плутати світлотний і колірний тон, світлотіньовий і колірний лад твору.

Колірний тон (з грецької – *напруга*), означає кількість світла у даному конкретному кольорі. Колірний тон є однією з основних складових кольору поряд із яскравістю та насиченістю.

Дуже часто плутають значення термінів *тон* і *колір*. Тон не буває ні теплим, ні холодним. Він може бути світлим або темним. У живопису, як і в рисунку, поєднання світлих та темних тонів називають світлотінню.

У творах мистецтва світлотінь відіграє важливу роль. У них є і яскраве світло, і глибокі тіні, і напівтони, де світло поступово переходить у тінь.

Найсвітлішою точкою є *полиск*. Коли говорять, що картина написана у світлих тонах, то насамперед мають на увазі світлотні відношення, а за кольором вона може бути й сіро-білою, і рожево-жовтою, і світло-бузковою. Розходження цього типу живописці називають *валерами*.

Колір предмету постійно змінюється залежно від умов, у яких він перебуває. Величезну роль у цьому грає освітлення. Якщо світло на предметі холодне, його тінь здається теплою і навпаки.

1.4. Засоби виразності у живописі

Важливу роль у живописі відіграють кольори та їх поєднання, що у свою чергу створює колорит.

Колорит – це характер взаємозв'язку всіх кольорових елементів зображення, його кольорова побудова. Головна перевага – багатство та узгодженість кольорів відповідно до натури.

Аналіз колористичної побудови картин приводить до певних висновків. Перш за все, колір є найголовнішим у живопису, саме він та гармонійне поєднання одного кольору з іншим спроможні створити емоційні образи, навіть у безпредметному мистецтві. Василь Кандинський говорив, що його картини або імпровізації виражають настрої, у полоні яких перебуває художник. Але сам по собі колір у чистому вигляді, як правило, нічого не вартий, окрім його символічного значення.

Отже, не можна розглядати колір у живопису незалежно від живописного зображення в цілому. Тут буде не зайвим зробити порівняння з музикою – сам по собі один звук нічого не виражає, він поєднується з іншими компонентами: ритмом, темпом, гармонією тощо.

Тональність колориту залежить від того, яких кольорів у картині більше – світлих чи темних.

Колорит як складова художньої форми бере активну участь у розкритті суті самої картини – створення образу, має сильний емоційний, психологічний вплив на глядача.

Обов'язково підкреслюємо, що колорит створюється художником, який ставить перед собою конкретні завдання щодо майбутнього твору. На одну й ту саму тематику різні художники можуть зробити твори в зовсім різному колориті, залежно від суб'єктивного розуміння завдань.

Колорит – найважливіший компонент художнього образу, один із засобів художньої виразності в живопису, кольоровій графіці, у багатьох творах декоративного мистецтва.

Колорит – загальне колірне вирішення картини, гармонійне поєднання кольорів у різнобарвному творі мистецтва (у картині, кольоровій гравюрі, кольоровому малюнку), що мають визначену єдність.

Колорит розкриває перед нами барвисте багатство світу. Він допомагає художникові передати настрій картини: колорит може бути *спокійним, радісним, тривожним, сумним* і ін. Колорит буває *теплим і холодним, світлим і темним* (рис. 36, рис. 37).



Рис. 36. Сергій Шишко «Пожовклі дуби» (*теплий колорит*).
Полотно, олія, 1965 р.

Колорит впливає на почуття глядачів, створює настрій у картині та служить важливим засобом образної і психологічної характеристики образів. Саме колорит розкриває те, що може бути скоріше відчуте, ніж сказано словами.

Німецький учений Ф. Еніке виокремлював три види колориту: *абсолютний, перебільшений та тональний*. Абсолютний колорит передає всі модифікації кольору і тону натури, перебільшений – свідомо перебільшену насиченість колірних сполучень натури,

тональний колорит передає не реальні кольори, а спеціально згармонізовані й виражені через загальний колірний тон, наприклад, у синьо-блакитних тонах, синьо-сірих або вохристо-брунатних.



Рис. 37. Сергій Васильківський «Зима» (*холодний колорит*).
Полотно, олія, 1890-ті. рр.

Необхідно також чітко відрізнити поняття «загальний тон» і «тональність»: «загальний тон» — це передача загального освітлення. «тональність» — це співвідношення усіх кольорів живописного твору, тобто коли ні одну з колірних плям не можна змінити ні за кольором, ні за насиченістю, ні за світлістю, ні збільшити чи зменшити за розміром для зберігання цілісності твору.

Колірна гармонія — найважливіший засіб художньої виразності в живопису поряд з композицією, малюнком, перспективою, світлотінню, фактурою і т. д.

Термін «гармонія» походить від грецького слова *harmonia*, що

означає співзвуччя, згоду, протилежність хаосу і є філософсько-естетичною категорією, що означає «високий рівень упорядкованого різноманіття, оптимальну взаємовідповідність різного в складі цілого, що відповідає естетичним критеріям досконалості, краси».

Колірна гармонія в живопису – це узгодженість кольорів між собою в результаті знайденої пропорційності площі кольорів, їх рівноваги і співзвучності, заснованого на знаходженні неповторного відтінку кожного кольору.

Гармонія – це й уявлення про цілісність і досконалу естетичну організацію об'єкта.

Гармонійний – співзвучний, стрункий, оснований на будь-якому порядку.

Існують навіть гармонійний аналіз, гармонійний ряд, гармонійне розташування, гармонійні коливання, як розділи математики та фізики.

Поняття гармонії містить у собі й *дисгармонію*, як свою антитезу. У творах живопису сполучення кольорів не завжди обов'язково виступає як приємне. Факт цей можна пояснити тим, що гармонія виконує функцію не тільки декоративну, але й емоційно-змістовну, світоглядну.

З практики світового живопису можна навести безліч прикладів, що свідчать про більш повне розкриття творчого задуму художників, – причому в картині можуть зустрітися і такі сполучення, що у сутності своїй не є гармонійними.

Різні епохи по-різному підходили до оцінки естетичної ролі колірної гармонії. Якщо для Античності, Середньовіччя, Відродження саме гармонія служила ідеалом, те вже в епоху бароко часто віддають перевагу дисонансу.

У ХХ столітті експресіонізм рішуче відкинув класичні принципи колірної гармонії й у пошуках більшої виразності часто звертався до нарочито дисгармонійних колірних сполучень.

Основні принципи колірної гармонії сформулював художник Рудольф Адамс:

1. У гармонії повинні бути помітними принаймні первісні елементи різноманіття колірної сфери: червоний, жовтий і синій. Будь вони нерозрізнені, як це було б у чорному, сірому чи білому кольорі, то була би єдність без різноманіття, тобто кількісне відношення фарб.

2. Різноманіття тонів повинне досягатися також через розмаїтість світлого і темного, через зміни в кольорі.

3. Тони повинні знаходитися в рівновазі таким чином, щоб жоден із них не виділявся. Цей момент охоплює якісні відносини і складає колірний ритм.

4. У великих комбінаціях кольори повинні один за одним впливати так, щоб природний зв'язок за ступенем їхнього споріднення мав місце, як у спектрі чи веселці.

5. Чисті фарби варто застосовувати ощадливо через їхню яскравість і лише в тих частинах, на яких в першу чергу повинен бути спрямований погляд.

У 1865 році Р. Адамс придумав «хроматичний акордеон», який складався з колірного кола, розподіленого на 24 сектори, а кожний сектор містив 6 ступенів за світлістю.

Були також виготовлені шаблони з прорізами по 2, 3, 4, 6 і 8. Рухаючи шаблони по колу, можна було бачити різні комбінації кольорів, які сам Р. Адамс називав «симетричними акордами». Ця теорія мала вагому практичну значущість для живопису.

Теорія колірної гармонії *Альберта Генрі Манселла* була також пов'язана з практикою живопису.

А. Манселл визначив три типи гармонійних сполучень колірних тонів:

— *однотонні гармонії* — побудовані за одним колірним тоном різної світлості чи насиченості;

— *гармонії двох сусідніх кольорів*, побудовані на спорідненості кольорів;

– *гармонії, побудовані за принципом контрастності* протилежних кольорів.

А. Манселл вважав також, що колірна гармонія буде більш досконалою, якщо художник прийме до уваги співвідношення кольорів за насиченістю та співвідношення за величиною колірних площин.

Одна із ранніх класифікацій колірних гармоній належить німецькому фізіологу *Ернсту Вільгельму фон Брюкке*, що розрізняв чотири їхні типи:

- *ізохромія* – композиція в одному колірному тоні;
- *хомеохромія* – композиція в межах малого інтервалу;
- *мерохромія* – композиція, де кольори підлеглі одному головному кольору;
- *пойкілохромія* – метод повного дроблення кольорових мас, велика розмаїтість кольору.

Е. Брюкке також вважав кольори, що лежать у межах малих інтервалів колірного кола, гармонійними через їх зближення у колірному тоні. У теорії гармонійних сполучень колірних тонів він вперше поряд з парними сполученнями різних кольорів визначив *тріади кольорів*, що він вважав гармонійними. Гармонійними тріадами *кольорів* Е. Брюкке вважав червоний, синій і жовтий, а також червоний, зелений і жовтий кольори. На його думку, до цих трьох *кольорів* можна приєднувати кольори малих інтервалів.

Загалом гармонію кольорів потрібно розглядати як сукупність колірних комбінацій з урахуванням трьох основних характеристик – *світлоти, колірного тону, насиченості*, а також форми і розмірів означених площин.

Враховуючи параметри цих основних характеристик, колірна гармонія може бути контрастною чи нюансною.

Головним естетичним критерієм оцінки гармонійних сполучень є візуальний. Щоб виявити основні закономірності побудови колірних гармонійних сполучень, необхідно насамперед

привести у систему різноманітність кольорів та їх відтінків, які є в навколишньому середовищі.

На основі узагальнення даних різних досліджень ми рекомендуємо наступні типи колірних гармоній:

1. *Двоколірна контрастна* (контраст двох основних кольорів або двох груп кольорів).

2. *Триколірна*.

3. *Чотириколірна*.

4. *Шестиколірна*.

5. *Монохроматична*, витримана в одному колірному тоні при розходженні за світлотою і насиченістю.

6. Гама, обмежена *межами малого інтервалу* в колірному колі.

7. Гама, кольори в якій підпорядковані *одному головному* кольору.

8. *Ахроматична* гама.

9. *Сполучення ахроматичної й хроматичної* гами (теплі кольори найкраще сполучаються із чорними кольорами, холодні кольори найкраще сполучаються з білими кольорами) (рис. 38).

Одним із головних засобів гармонії та загального колориту є рефлекс. Рефлекс – це кольорове відображення предметів один в одному, чи яскравих частин навколишнього середовища в предметі. Найкраще це явище можемо спостерігати у відображенні предмета на глянцевоїх площинах. Але на матових колір сусіднього предмета відображається у більш локальному, чистому вигляді.

Передати у своїх творах багатство кольору в природі художникові допомагає використання контрастних відношень освітлених і тіньових частин різних предметів, тобто світла й тіней.

Валер – термін художньої практики, що означає багатогранну кольоровість предмета при конкретному освітленні, в конкретному середовищі, а також тонку грань переходу одного кольору в інший.

Чим більше градацій кольорових або світлотіньових, тим живопис стає багатшим.



Двоколірна контрастна гармонія



Триколірна гармонія



Аналогова гармонія



Триколірна контрастна гармонія



Чотириколірна гармонія



Монохроматична гармонія

Рис. 38. Основні види колірних гармоній, які визначаються за колірним колом.

У відомих майстрів XVII–XIX ст., таких як Дієго Веласкес, Рембрандт ван Рейн, Ілля Рєпін, Франс Хальс живопис завжди був збагачений валерами. Взагалі слово *валер* перекладається з французької мови як *ціна* або *цінність*, отже, головним у валерному живописі є цінність самої суті кольору.

Існує таке поняття, як *локальний (предметний) колір* – основний колір якого-небудь предмета без врахування зовнішніх впливів. Локальний колір предмета може бути однотонним, але може складатися і з різних відтінків. При малюванні з натури й по пам'яті треба передавати характерні риси локального кольору

предмета, його зміни на світлі, у півтіні й тіні. Під впливом світла, повітря, об'єднання з іншими кольорами той самий локальний колір має зовсім різний тон у тіні й на світлі. При сонячному освітленні кольори самих предметів видні найкраще в місцях, де розташовуються півтіні. Локальні кольори предметів видні гірше там, де на ньому лежить повна тінь. Він висвітлюється й знебарвлюється на яскравому світлі.

Художники на практиці користуються *зумовленим кольором*, де враховується вплив повітряного середовища, оточення, джерела світла.

Показуючи нам красу предметів, вони точно визначають зміни локальних кольорів на світлі й у тіні. У тіні від предмета, або в тіні, яка знаходиться на предметі, завжди буде присутній колір, що є додатковим до кольору самого предмета. Наприклад, у тіні червоного яблука обов'язково буде присутній зелений колір, як додатковий до червоного. Крім цього, у кожній тіні присутні тон ледь темніший від кольору самого предмета й синій тон.

Не слід забувати, що на локальні кольори предмета впливає його оточення. Якщо жовте яблуко лежить поруч із зеленою драпіровкою, то на ньому з'являється кольоровий рефлекс, а власна тінь яблука обов'язково має відтінок зеленого кольору.

Контрастність – тенденція сприймати предмет або окремо колір у порівнянні з навколишнім середовищем, тобто – помітна різниця за світлістю, насиченістю, розміром, формою тощо.

Контрастність поділяють на два види: *ахроматичну* (світлотну) та *хроматичну* (кольорову), а ті, у свою чергу, – на підвиди. Наведемо приклади контрастів, які найчастіше застосовують в академічних постановках.

У практиці образотворчого мистецтва найбільш поширеним є ахроматичний, або світловий контраст, суть якого добре відома кожному – світла пляма на темному тлі здається ще світлішою, і навпаки – темна пляма на світлому тлі буде здаватися значно темнішою, ніж є насправді.

Явище світлового контрасту найточніше передається у приказці: «Чим темніша ніч, тим яскравіші зірки».

Контраст за насиченістю. Щоб мати змогу спостерігати його, треба взяти дві кольорові плями, однакові за світлістю та кольоровим тоном, та різні за насиченістю. Контраст за насиченістю також помітний при співвідношенні ахроматичних кольорів з хроматичними кольорами. Причому на чорному або темно-сірому тлі будь-який колір знижує свою насиченість, і навпаки – на білому або світло-сірому тлі насиченість цього ж кольору зростає.

Цей вид контрасту дуже широко використовується на практиці, він дає змогу художнику досягти ефектного інтенсивного звучання того чи іншого кольору, або зробити сильний кольоровий акцент. Простим прикладом контрасту за насиченістю є підбірки для оформлення художнього твору (картини). Біла рама зробить тони живописного твору більш густими та насиченими, тоді як темний багет – навпаки, зробить їх вибіленими, малонасиченими.

Контраст межовий. Цей вид контрасту виникає на межі двох суміжних смуг, різних за світлістю – межовий світловий контраст, або різних за кольором – межовий колірний контраст.

Поряд із колірним контрастом використовується *нюанс* – відтінок, що дозволяє виконувати тонкі, непомітні переходи від одного кольору до іншого, майже непомітна різниця у певному кольорі або в поєднанні кількох.

Іноді зустрічаємо декілька межових контрастів або закономірне повторення упорядкованих одиниць – це називається *ритмом*.

Ритмічними можуть бути і звуки, і рухи, і нерухомі предмети та форми. До речі, абсолютно всі фізіологічні процеси в організмі людини відбуваються ритмічно. Порушення чи зміна ритму роботи того чи іншого органа позначається на емоціях людини, загострює чи приглушує почуття, викликає позитивну чи негативну реакцію.

Так само і в мистецтві. Ритмічність може бути в кожній постановці – як у натюрмортах, так і при постановці живої натури.

Ритм як засіб емоційного впливу використовують в усіх видах мистецтва. Ритм, звичайно, не художній образ, а лише один з компонентів, що утворюють його. І чим більше значення має в художньому творі ритм, тим цікавішим є твір.

Важливими засобами художньої виразності у живопису, крім кольорів (колориту), є *пляма* й характер *мазка*, обробка барвистої поверхні (*фактура*), *валери* й *рефлекси*. Валери показують найтонші зміни тону залежно від освітлення. Рефлекси з'являються від взаємодії суміжних кольорів.

Таким чином, упродовж багатьох років формувалась наукова колористика, яку художники взяли на озброєння. Були сформовані колористичні школи. У декоративно-прикладному мистецтві, а також у народному малярстві, колір передавався не в усьому розмаїтті, а локально: червоний – червоним, зелений – зеленим, синій – синім, жовтий – жовтим і т. д.

Побудова об'єму й простору в живопису пов'язана з лінійною й повітряною перспективою, просторовими властивостями теплих і холодних кольорів, світлотіньового моделювання форми, передачі загального колірному тону полотна.

Для створення картини крім кольору необхідні гарний *малюнок* і *виразна композиція*. Художник, як правило, починає роботу над полотном з пошуку найбільш удалого рішення в ескізах. Потім у численних живописних етюдах з натури він проробляє необхідні елементи композиції. Виконання картини може починатися з малюнка композиції пензлем, підмальовка й безпосередньо написання полотна тими або іншими живописними засобами. відомого живописця.

У живописному зображенні з натури необхідно враховувати не тільки розмаїтість кольорів, але і їхню єдність, зумовлену силою і кольором джерела освітлення. Жодну колірну пляму не слід вводити в зображення, не погодивши його із загальним колірним

станом. Колір кожного предмета, як на світлі, так і в тіні, повинен бути спорідненим колірному цілому. Якщо фарби зображення не передають впливу кольорів освітлення, вони не будуть підпорядковані єдиній колористичній гамі. У такому зображенні кожен колір буде виділятися як щось стороннє й далеке даному стану освітленості; він буде здаватися випадковим і руйнувати колірну цілісність зображення.

Таким чином, *природне колірне об'єднання фарб загальними кольорами освітлення є основою створення гармонійного колірною ладу етюдів або картини.*

У самій природі живописець знаходить гармонію й погодить будь-які, що навіть здаються на перший погляд суперечливими кольори.

Підсумуємо – правильно передати у живопису колір будь-якої поверхні у відношеннях означає:

1. Визначити її колірний відтінок (синій, жовтий або ін.);
2. Знайти відмінність між всіма поверхнями за світлістю, тобто у скільки разів вони умовно темніше або світліше одна одної;
3. Визначити інтенсивність (насиченість) кольору кожної поверхні відносно до іншої, тобто у скільки разів умовно колір одної поверхні сильніший від кольору іншої поверхні.

Запитання для самоконтролю

1. Що таке живопис? У чому полягає його головна особливість?
2. Дайте характеристику видам живопису за призначенням.
3. Назвіть жанри живопису, схарактеризуйте кожен.
4. Назвіть види живопису за технічними прийомами і використовуваними матеріалами.
5. Назвіть засоби виразності у живопису.
6. Особливості монументального і станкового живопису.
7. Хто є автором «Трактату про живопис»?
8. У чому полягає сутність живописного підходу в процесі зображення навколишнього середовища?
9. Що таке колорит? Що можна виразити на картині за допомогою колориту?
10. Назвіть три види колориту, які визначив німецький учений Ф. Еніке.
11. Які види пейзажу ви знаєте? Відомі пейзажисти.
12. Що зображує «марина»? Назвіть відомих художників цього жанру.
13. Назвіть види портрету, відомих художників цього жанру.
14. Що таке колористика?
15. Розкрийте поняття «загальний тон» і «тональність».
16. Розкажіть про природу кольорів. Назвіть спектральні кольори й дайте їм характеристику.
17. Хто із учених вперше провів експеримент із переломленням променю світла через скляну призму?
18. І. Гете і його «Вчення про колір».
19. Адитивна теорія утворення кольору Д. Максвелла.
20. Чи є різниця між змішуванням колірних променів і змішування фарб тих самих кольорів?
21. Які кольори відносять до групи хроматичних, а які – до ахроматичних кольорів?

22. Які кольори називають теплими й холодними? Приведіть приклади живописних творів, написаних у певній колірній гамі.
23. Назвіть основні, похідні й додаткові кольори. Як можна визначити пари додаткових кольорів? Приведіть приклади.
24. Назвіть три основних властивості кольору і охарактеризуйте їх.
25. Які кольори можна назвати кольорами нульової насиченості?
26. Розкрийте поняття контрасту, його види.
27. Розкрийте суть першої гіпотези про трикомпонентність колірного зору.
28. Що є основою сприйняття кольору через органи зору? Від чого залежить колір предмета?
29. Що таке локальний колір предмета? Чи може він складатися з різних відтінків?
30. Чи є різниця між зумовленим (видимим) і локальним (власним) кольорами предметів у природі?
31. Розкажіть про застосування світлотного й колірного тону в живопису.
32. Розкрийте поняття «валер» і «рефлекс» у живопису.
33. Розкрити поняття ритму.
34. Колірна гармонія, види колірних гармоній.
35. Що є основою створення гармонійного колірного ладу етюду або картини?
36. Назвіть основні принципи колірної гармонії, сформульовані Р. Адамсом.
37. Теорія колірної гармонії А. Манселла.
38. Що таке ізохромія?
39. Наведіть класифікацію колірних гармоній Е. Брюкке.
40. Чи є гармонійним сполучення ахроматичної й хроматичної гами?
41. Як правильно передати у живопису колір будь-якої поверхні у відношеннях?

РОЗДІЛ II

МАТЕРІАЛИ І ТЕХНІКИ СТАНКОВОГО ЖИВОПИСУ

2.1. Акварель

Техніка живопису – сукупність прийомів використання художніх матеріалів і засобів.

Акварель (від лат. *aqua* – вода) – техніка живопису, що використовує спеціальні акварельні фарби, які при розчиненні у воді утворюють прозору суспензію тонкого пігменту.

Характерна особливість цих фарб – прозорість, що дає кольоровий ефект при просвічуванні паперу крізь шар фарби.

Акварельні фарби складаються з тонко розтертого пігменту, змішаного з розчином рослинного прозорого клею – *гуміарабіку* або *декстрину*, які є водорозчинними.

В акварельні фарби вводиться і поверхнево-активна речовина – *бичача жовч*, що дозволяє легко розносити фарбу по паперу. Є фарби з додаванням *меду*. Для запобігання руйнування фарб цвіллю в них вводиться антисептик – *фенол*.

Акварель відома ще з давніх часів. Акварельними фарбами, вірніше їх прототипом, користувалися ще у Стародавньому Єгипті, Греції, Римі, Європі та Азії. Спочатку її, із додаванням білил, вживали для оздоблення папірусів у Стародавньому Єгипті. Так само нею користувалися ілюстратори середньовічних рукописних книг, створюючи чудові мініатюри (франц. *miniature*, від латин. *minium* – сурик: різновид червоної акварельної фарби).

Цими фарбами з додаванням білил малювали на пергаменті, слоновій кістці, шовку, а пізніше – на папері. Першими творами мініатюри були ілюстрації до старовинних текстів. До нашого часу дійшли прекрасні кольорові мініатюри III ст. до н. е. персидських майстрів (нині Іран), які черпали свої сюжети з прекрасної персидської поезії того часу. Особливе місце в мистецтві займає вірменський книжковий живопис, що зберігся до сьогодні.

Неперевершеним є індійський мініатюрний живопис. У XV–XVII ст. акварель використовували як допоміжний засіб – нею розфарбовували гравюри, креслення, ескізи. У другій половині XVII ст. найвідоміші майстри акварелі працювали в Англії: Вільям Тернер, Річард Паркс Бонінгтон, Джон Констебл (рис. 39) та ін.

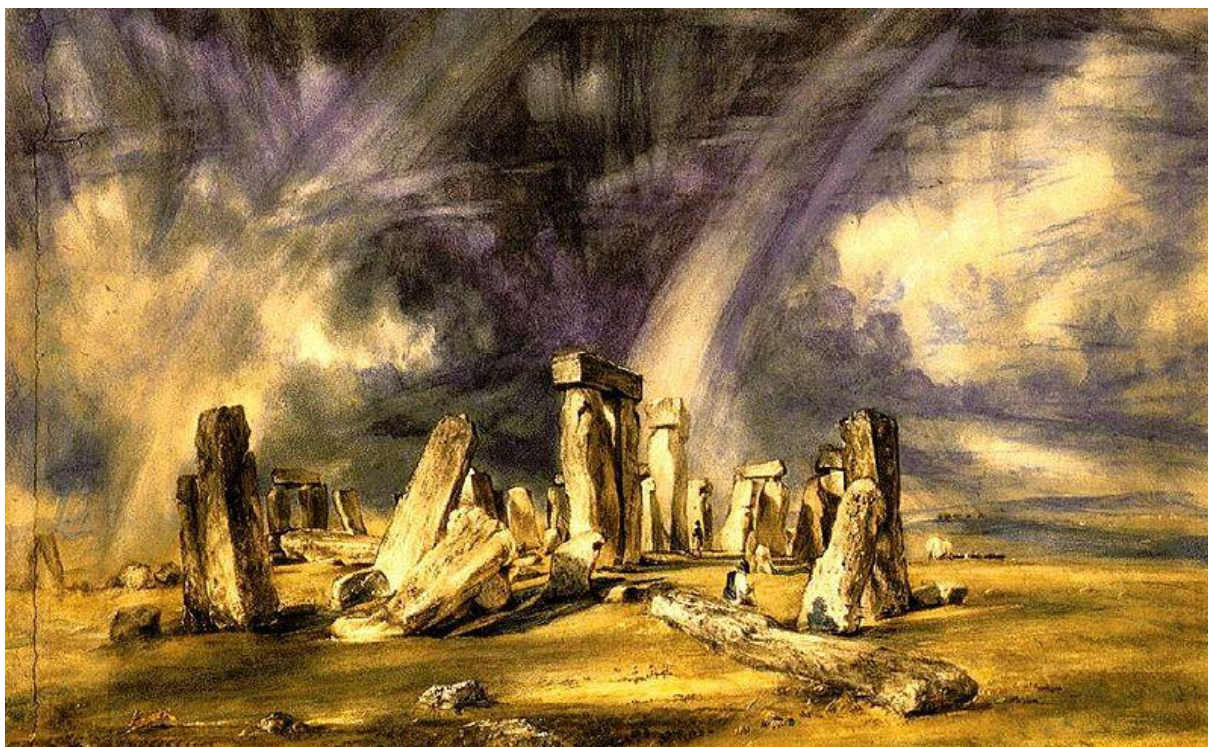


Рис. 39. Джон Констебл «Стоунхендж». Папір, акварель, 1835 р.

У Франції аквареллю писали Ежен Делакруа, Оноре Домьє, Теодор Жеріко, Юбер Робер та Жан-Оноре Фрагонар. В Україні – Сергій Васильківський, Лев Жемчужников, Карпо Трохименко, Тарас Шевченко (рис. 40) та ін. І тільки в XIX ст. в Англії живописці (Альфред Іст та ін.) почали відокремлювати акварель у самостійну техніку. Далі акварельна техніка починає свій розвиток у мистецтві.

Розвиток акварельного живопису відноситься до часів персидської книжкової мініатюри XII ст.

В XV ст. почали застосовувати чисту акварель, яка вирізняється прозорістю кольору.

В середні віки акварель широко застосовувалась не тільки для декоративного оформлення, але і для ілюстрування текстів книги.



Рис. 40. Тарас Шевченко «Костел у Києві». Папір, акварель, 1846 р.

Технічні можливості акварельного живопису вперше широко були розкриті Альбрехтом Дюрером. На початку XVII ст. акварель стає самостійним видом живопису і досягає свого розквіту, в XVIII ст., а особливо в XIX ст., завдяки англійським живописцям.

Практично вода є тільки розчинником. Самі ж фарби готують із світлостійких пігментів (фарбників) і сполучника (рослинні клеї, цукор, мед, гліцерин тощо). Усі фарби більш-менш прозорі, коли їх накладати тоненьким шаром. Виникає можливість використовувати ефект просвічування крізь них світлої основи паперу.

Техніка акварелі цілком ґрунтується на цьому ефекті. Розчинну у воді фарбу накладають безпосередньо на папір шаром, товщину якого неможливо сприйняти оком. Це дає можливість висвітлювати та затемнювати фарбу без додавання білої, яка знижує інтенсивність, яскравість кольору, робить його непрозорим. Білила ж у класичному акварельному живописі не використовують взагалі.

Складність акварелі полягає в тому, що фарби швидко висихають. Отже, коли потрібна м'якість, розпливчастість обрисів, плавні переходи від світлого до темного, їх доводиться відтворювати досить швидко. Шкала темних і світлих відтінків в акварелі обмежена, тому акварельні картини порівняно бліді, передати в них матеріальність форм навколишньої дійсності важче, ніж іншими техніками.

Акварель не стійка до вологи і світла, втрачає з часом свій первісний колір, якщо її не зберігати в особливих умовах. Тому акварель не застосовують для виконання станкових тематичних картин.

Пігменти

Пігменти – фарбники, з яких готують акварельні фарби, поділяють на *органічні* та *неорганічні*.

Пігменти органічного походження мають здатність розчинятися у воді, винному спирті та інших розчинниках. Вони прозорі, мають добру покривну властивість і використовуються в основному для фарбування тканин, а більш світлостійкі – для виготовлення акварельних та гуашевих фарб.

Неорганічні – мають необхідні якості для живопису. Це група пігментів, що не розчиняються у воді, спирті, олії, скипидарі. Вони світлостійкі та добре поводять себе у сумішах. Ці пігменти використовують для виготовлення олійних та темперних фарб.

Пігменти, барвники (від лат. pigmentum – фарба, фарбуюча речовина) – у технології образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва кольоровий порошок неорганічного та органічного походження, який є важливою складовою в усіх різновидах художніх фарб.

Неорганічні, мінеральні пігменти бувають природні, натуральні, наприклад: земляні фарби, вохра – природний пігмент, мінеральна фарба з глини та оксидів заліза від блідо-жовтуватого, жовтого до червоного й коричневого кольорів різних відтінків; крейда; сурик.

Органічні, синтетичні пігменти бувають штучні, наприклад: сажа, ультрамарин, білила, окиси чи солі металів. Пігменти визначають кольорові якості фарб. За кольоровими ознаками пігменти розподіляються на білі, червоні, жовті, зелені, сині, фіолетові, чорні.

Найважливішими характеристиками пігментів є яскравість і насиченість кольору, покривна здатність, світлостійкість.

Фарби (нім. *farbe* – колір) – однорідні суспензії пігментів у плівкоутворюючих речовинах; виробляються на основі емульсії з води та жовтка (темперні фарби), воску (воскові фарби), оліф (олійні фарби), водних розчинів деяких органічних полімерів (клейові фарби), лаків (емалеві фарби), суміші силікатів з мінеральними пігментами (керамічні фарби «ангоби»), рідкого скла (силікатні фарби), водних дисперсій полімерів (емульсійні фарби); тонкі шари фарб утворюють при висиханні непрозорі покриття, що захищають поверхню предметів від дії активних реагентів і надають їм естетичного вигляду.

У монументальному живописі застосовують кольорову смальту та скло для мозаїки й вітражів, природні й синтетичні фарби для фрески і секко; у станковому – олію, гуаш, акварель, пастель.

Художні фарби – виготовлені рідкі, тістоподібні чи тверді фарбуючі матеріали, що складаються із забарвлюючих природних

або штучних пігментів високої якості та зв'язуючих речовин або матеріалів.

Природні пігменти, що входять до складу художніх фарб, хоч і тривкі проти атмосферних впливів і світла, проте мають приглушені малонасичені кольори.

Штучні пігменти, що входять до складу художніх фарб, дуже різноманітні за властивостями та тривкістю. Властивості зв'язуючого матеріалу художніх фарб визначають відповідну техніку малярства, наприклад: водні розчини тваринних клеїв є зв'язуючим матеріалом для клейового малярства; водні розчини рослинних клеїв – для акварелі, гуаші тощо. У наш час відомо понад 150 видів художніх фарб.

Серед найбільш відомих виробників фарб слід назвати німецькі фірми «Schmincke Horadam», англійські «Winsor & Newton», бельгійські, французькі й німецькі «Pelikan», нідерландські «Royal Talens», «Rembrandt», «Van Gogh».

Професійні акварельні фарби вітчизняного виробника ROSA Gallery виготовлені з натуральних та синтетичних пігментів на основі стовідсоткового гуміарабіку. Кадмієва, кобальтова та земляна групи кольорів виготовлені з натуральних пігментів, що забезпечує благородні відтінки та багатогранність кожного кольору.

Більшість кольорів гами – однопігментні, що дає можливість утворювати чисті відтінки при змішуванні, а висока світлостійкість пігментів збереже роботу в первозданному вигляді з плином часу. Характеристики акварелі ROSA Gallery дають можливість застосовувати усі техніки та прийоми акварельного живопису (рис. 41).

Високоякісні фарби виготовляють за сучасною технологією з урахуванням класичних традицій старих майстрів. Художня акварель виготовляється з тонко-тертих пігментів і спеціальної рідини, з додаванням гуміарабіку, визнаного найкращим рослинним клеєм для виготовлення художніх водяних фарб.

Фарби обов'язково маркують відповідно до їх властивостей: *покривні (корпусні), півпрозорі чи прозорі*. Крім того, зазначають світлостійкість – світлостійка, середньо-світлостійка, малосвітлостійка.



Рис. 41. Акварельні фарби ROSA Gallery.

Акварельні фарби виготовляють трьох видів:

- а) *тверді* – у плитках, що важко розмиваються водою;
- б) *напівм'які чи м'які* – у пластмасових, фаянсових або фарфорових, металевих мисочках або ванночках (кюветах), такі фарби довше зберігаються в напівсухому стані, легко набираються на пензель;
- в) *рідкі* – в олов'яних тубиках, котрі менш зручні в користуванні, тому що їх потрібно витискувати на краї палітри – білого блюдця, фарфорової плитки, – де їх розводять, змішують і набирають пензлем для роботи.

Найкращі акварельні фарби виготовляються на вишневому клею та на меду. Вони яскраві, добре розчиняються у воді й не осідають на дно, лягаючи на папір рівним шаром однакової

товщини і не залишаючи крупинок. Коли вони висихають, то мають хорошу прозорість і зберігають свіжість.

Назви акварельних фарб подаємо у такому порядку, як вони розфасовані у наборах із 24 кольорів, що продаються в художніх салонах та найчастіше використовуються у роботі художників:

- | | |
|------------------------|-------------------------|
| 1) кадмій лимонний; | 13) крапlak фіолетовий; |
| 2) кадмій жовтий; | 14) ультрамарин; |
| 3) вохра світла; | 15) кобальт синій; |
| 4) сієна натуральна; | 16) блакитна ФЦ; |
| 5) золотисто-жовта; | 17) смарагдова зелена; |
| 6) кадмій оранжевий; | 18) трав'яна зелена; |
| 7) вохра червона; | 19) віридонова зелена; |
| 8) сієна палена; | 20) умбра натуральна; |
| 9) англійська червона; | 21) марс коричневий; |
| 10) кадмій червоний; | 22) умбра палена; |
| 11) крапlak червоний; | 23) сепія; |
| 12) кармін; | 24) сажа газова. |

Крім цього, фарби прийнято поділяти на корпусні та лесувальні. Корпусні фарби дають найчастіше густоту кольору і не сприймають накладання кількох шарів. Лесувальні – навпаки, мають здатність накладатися кілька разів, не утворюючи бруду у відтінку, при цьому «читається» фактура паперу.

Матеріали для роботи аквареллю

В акварельному живописі користуємось м'якими волосяними пензлями круглої форми, а для заливання великих площин – плоскими («лопатками») з м'якої щетини.

Для роботи аквареллю слід використовувати колонкові пензлі №№ 8, 12, 20: більший – для писання великих площин, а менші –

дрібних деталей і завершення роботи. Аквапельні фарби легкі, тому для них підійдуть м'які пензлі (рис. 42).



Рис. 42.
Пензлі для акварелі.

Найбільш придатними для акварелі є *пензлі* з ворсу хвоста білки (білячі). Вони м'які, добре вбирають воду, дозволяють наносити мазки, а за потреби – проробляти найменші деталі. Використовують також колонкові пензлі та пензлі зі штучного матеріалу.

Пензлі також поділяють за формою і розміром. Для деталізації беруть круглі пензлі найменшого розміру. Якщо потрібно рівномірно і швидко покрити велику поверхню, то в цьому разі підійдуть широкі пласкі пензлі.

Пензлі обов'язково миють у чистій воді. Не можна залишати пензлі у банці з водою ворсом донизу – це їх деформує.

Рекомендований папір. Однією з найважливіших вимог у роботі аквареллю є вибір паперу. Папір є певною основою для фарб. Цей білий «грунт» у свою чергу виконує і роль білил, коли є необхідність у деяких місцях зберегти білизну паперу, наприклад, для передачі світлих частин та полисків. Маючи досвід у роботі з аквареллю, художник може використовувати принципи контрастів: просвічування білого паперу в цьому разі виступає кольором, а в

контрасті з навколишнім середовищем, відповідно, має теплий чи холодний відтінок (нюанс).

Якість паперу визначають за сортом сировини. Кращі гатунки виготовляють із бавовни, льону, гірші – з деревини.

Класичним у роботі з акварельними фарбами завжди був *ватман*. Він має приємну зернистість, фарби накладаються рівномірно та добре тримаються, він ідеально білий і з часом не жовтіє, а також витримує багаторазове змивання губкою, що, правда, небажано для акварелі.

Ватман виготовляється кількох сортів:

- 1) *гладкий*, який використовують тільки для креслення, для живопису він непридатний;
- 2) *demi-torchon*, з легкою шорсткуватістю;
- 3) *torchon*, з грубою поверхнею, більш придатний до роботи *a la prima*;
- 4) *whatman Imperial*, щільніший папір з чудовою тонкозернистою поверхнею.

Є інші види паперу, наприклад – *harding* (названий на честь англійського аквареліста) та багато ін.

Кращим для акварелі завжди вважався цупкий папір із зернистою поверхнею.

Сьогодні в художніх салонах можна придбати такі види паперу:

- 1) «Watercolor», виробник – Італія, 75х105, 200 г;
- 2) «Rustikus», виробник – Італія, 75х105, 280 г;
- 3) «Rustikus», виробник – Італія, 75х105, 240 г;
- 4) «Fabriana», виробник – Італія, 70х100, 210 г.

Також є папір англійського, німецького виробництва.

Всі вони придатні для навчальних та творчих робіт.

Для акварельної роботи папір є одним із найважливіших матеріалів (рис. 43). Важлива його якість, тип, рельєф, щільність, зернистість, проклейка. Залежно від якостей паперу акварельні фарби по-різному наносяться на папір, вбираються, висихають.

Рис. 43.

Папір акварельний.



Єдине, що треба зробити перед початком творчого процесу, це обов'язково підготувати папір. Щоб папір не деформувався під час роботи, його наклеюють на планшет (тверду основу). Перед наклеюванням паперу треба з кожного боку загнути краї (приблизно по 2 см від краю) наверх, таким чином утворюючи «коробку», і внутрішнє дно цієї «коробки» сильно змочити водою так, щоб підняті вгору краї залишилися сухими. Залишки води обов'язково злити. Далі підняті вгору краї із задньої сторони змазуються клеєм (ПВА, ПВХ) і приклеюють на планшет. У горизонтальному положенні папір сохне і натягується. Починати працювати можна тільки після повного висихання паперу.

Можна інакше натягнути папір. Для цього користуємося спеціальним пристроєм – *стиратором*.

Він складається з двох рам: більшої і меншої. Меншу підганяємо так, щоб вільно входила в більшу. Папір беремо розміром як більша рама, змочуємо його й кладемо на меншу раму, яку втискуємо разом із папером у більшу. Папір по краях загнеться за розміром малої рами й при цьому натягнеться, а висохнувши – натягнеться ще більше.

Палітра – невеличка тонка чотирикутна чи овальна дощечка з дерева, металу, фарфору, фаянсу чи пластмаси, на якій художник у процесі роботи розтирає, змішує фарби. Якщо

акварельні фарби містяться в металевій коробці, то під палітру використовують кришку, спеціально вкриту зсередини білою емаллю. Частіше користуються пластмасовою палітрою.

Замість палітри можна використовувати керамічну білу десертну тарілку чи блюдце, або скляну пластину, розташовану на білому аркуші паперу. Не рекомендується використовувати для палітри папір, бо він разом з вологою всмоктує й фарбу, до того ж найінтенсивнішу її складову.

Робоче місце. Для акварельного живопису, крім планшета з натягнутим папером, фарб, пензлів та палітри, потрібен *мольберт* (станок – звідси термін – станковий живопис).

За його допомогою художник встановлює потрібний нахил планшета або картини під час роботи. Він обов'язково повинен мати і зручну для художника висоту, яка коригується. Головною вимогою для мольберта є його стійкість.

Для етюдів на пленері зручним буде *етюдник* (рис. 44).



Рис. 44.
Етюдник.

Організуємо робоче місце, тобто розкладемо все приладдя на своєму робочому столі в установленому порядку: перед нами повинні лежати відкриті фарби (в акварельні фарби перед початком роботи слід крапнути по декілька крапель води); у поглибленні підставки – склянка з водою; праворуч від фарб знаходяться палітра, пензлик на підставці, м'яка поролонова губка та чиста ганчірка для віджимання пензлів. Планшет з наклеєним папером прикладаємо на мольберті трохи під кутом (з невеликим нахилом), щоб зайва фарба стікала вниз. При малюванні промені сонця не повинні падати на папір, бо малюнок стає засушеним.

Фарби для запобігання їх від висихання обов'язково після роботи закриваємо.

Якщо акварельні фарби засохли в кюветах, їх поверхню зволожимо пензлем, тоді вони стануть м'якими й легко братимуться на пензель.

Техніки роботи акварельними фарбами

Акварель – одна з найскладніших живописних технік. Удавані простота і легкість малювання аквареллю оманлива. Акварельний живопис вимагає майстерності володіння пензлем, майстерності бачення тону і кольору, знання законів змішування кольорів і нанесення барвистого шару на папір.

В акварелі існує безліч художніх прийомів: робота на сирому папері («А la Prima»), робота по сухому папері, заливка, змивання, використання акварельних олівців, туші, робота сухим пензлем, використання мастихіну, солі, багатошаровий живопис, застосування змішаної техніки.

Техніка по-мокрому використовує розтікання акварелі і створює незвичайні колірні ефекти. Використання цього прийому вимагає знання ступеня вологості паперу і досвіду використання самого прийому (рис. 45).



Рис. 45.
Ольга Ключко
«Бузок».
Папір, акварель, 2017 р.

Мастихін використовується не тільки в живописі олією, але і в акварельному живопису. Мастихіном можна підкреслювати контури гір, каменів, скель, хмар, морських хвиль, зображати дерева, квіти.

По-сухому: фарба наноситься на сухий аркуш паперу одним-двома або кількома (лесування) шарами, в залежності від ідеї художника (рис. 46).

Цей спосіб дозволяє забезпечувати хороший контроль над розтіканням фарби, тональністю і формою мазків. Поєднуючи різні колірні комбінації з різноманіттям тональних рішень, можна досягти дивовижних переливів. Метод *а-ля прима* дозволяє зберегти максимальну свіжість і соковитість барвистих звучань (рис. 47).



Рис. 46. Ольга Музика «Натюрморт із синьою пляшкою». Папір, акварель, 2015 р.



Рис. 47. Оксана Лавриченко «Натюрморт із перцями». Папір, акварель, 2010 р.

Багатошарова акварель (лесування).

Лесуваннями називається спосіб нанесення акварелі прозорими мазками, один шар поверх іншого, при цьому нижній щоразу повинен бути сухим.

Багатошаровий живопис насичений за кольором. У багатошаровому живописі використовуються всі художні прийоми роботи з аквареллю (рис. 48).



Рис. 48.

Галина Сотська

«Барви осені».

Папір, акварель, 2018 р.

Переваги техніки багатошарової акварелі.

Мабуть, можливість створення картин у стилі реалізму. Лесування – це техніка насичених кольорів, глибоких тіней, наповнених барвистими рефlekсами.

Складності багат шарової акварелі.

Найчастіше критичній оцінці підлягає те, що акварельні роботи, виконані лесуванням, втрачають свою легкість і нагадують зображення олією або гуашшю. Роботи можуть виконуватися в комбінованій акварельній техніці, коли в картині поєднуються прийоми як «по-мокрому», так і «по-сухому» .

Цікавий спосіб роботи по зволоженому папері, коли папір змочується не повністю, а в деяких конкретних місцях.

Довгий мазок, що захоплює як суху, так і вологу частину паперу, з'єднавши, при загальній безперервності, чіткі контури в сухих місцях з тими, що розтеклися у зволжених (рис. 49).



Рис. 49.
Ольга Ключко
«Натюрморт із калиною».
Папір, акварель, 2016 р.

В акварелі можна умовно виокремити такі прийоми письма, як: мазки, заливка, відмивка, розтяжка, резерваж, «витягування» фарби та ін.

Відмивка – прийом, у якому використовується сильно розбавлена водою фарба – нею починають писати прозорі шари, неодноразово проходячи ті місця, які повинні бути темнішими.

Заливка – прийом, що виконується в тих випадках, коли потрібно прокрити значну площу малюнка одним кольором або зробити плавні переходи між різними кольорами.

Плавні переходи кольорів дозволяють ефектно зображувати небо, воду, гори.

Мазки – це, мабуть, один із найпоширеніших. Він може бути точковим, лінійним, фігурним, чітким, розмитим, суцільним, переривчастим і т. п.

Резерваж – це частина аркуша, що зберігається білою в процесі живопису.

«*Обходка*» – найбільш складний прийом резервування, художник залишає потрібні місця картини не зафарбованими, «обходячи» їх пензлем.

Ще один спосіб – це *вимивання фарби* вологим або сухим пензлем.

Іноді при створенні акварельних робіт використовуються деякі *спецефекти*.

Вбираючі властивості солі використовуються для отримання цікавих ефектів в акварелі.

За допомогою солі можна прикрасити луг квітами, отримати рухливе повітряне середовище в картині, рухомі тональні переходи. *Кристали солі*, нанесені поверх вологого шару фарби, вбирають в себе частину пігменту, в результаті залишаючи на папері неповторні, рухомі тональні переходи (рис. 50).

Тонування аркуша чорним чаєм може сприяти візуальному «*старінню*» паперу.

Цікавий ефект дає звичайна *харчова плівка*, щільно прикладена до ще вологої фарби і потім акуратно знята з аркуша.

На початковій стадії виконуємо монохромні акварелі, що дозволяє краще зрозуміти технічні особливості акварельного живопису та відчувати світлотіньові фази.

Монохромна акварель – *гризайль*. У гризайлі використовуються різні тони одного кольору. Найчастіше використовується сепія і, рідше, чорний колір, вохра.

В акварельному живописі для *розмивання* можна взяти два пензлики. Один із них повинен бути сильно просоченим фарбою, а

інший – чистою водою. Спочатку наносять мазок пензлем з фарбою, а потім по ньому проходять пензлем з водою, щоб розмити кольори від темного до світлого.



Рис. 50. Ольга Клочко. «Полуниця». Папір, акварель, 2018 р.

Прийом *«вливання кольору в колір»* можна здійснювати по-різному. Перший спосіб полягає в наступному: на папір наносять близько один до одного кілька мазків рідко розведених фарб і, поки фарби не висохли, розмивають і з'єднують їхні краї пензликом. Кольори ніби вливаються один в один, завдяки чому відбуваються цікаві переходи від одного кольору до іншого. Ще один спосіб: беруть кілька фарб і накладають мазки так, щоб краї одного трохи заходили на іншій, вологі фарби змішуються і вливаються одна в одну. Цікаві переходи кольорів легко одержати, наносячи фарби на вологий папір (рис. 51).

Для *«розтяжки»* кольору беруть насичений розчин будь-якої фарби і, поступово додаючи воду, домагаються плавних тональних

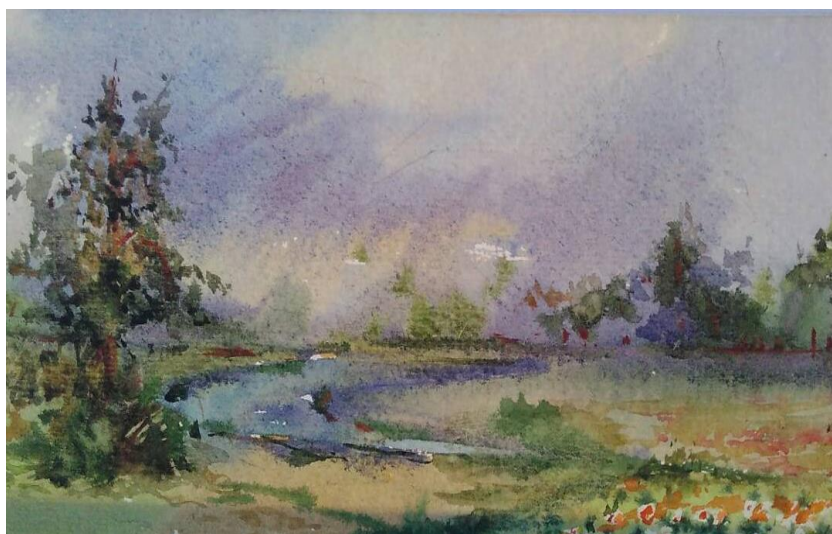
переходів від темного до світлого. Іноді потрібно видалити частину колірного шару. Видалення пігменту можна здійснювати з вологого, але не мокрого шару віджати чистим пензлем, ганчірочкою, губкою або навіть пальцем. Для сухого шару краще використати чистий вологий пензлик. Крім того, невдалу частину або навіть всю роботу можна змити під краном за допомогою твердого пензля.

Вибір того або іншого живописного прийому визначається специфікою художнього матеріалу й майстерністю художника (рис. 52).

Рис. 51.
Ольга Музика
«Захід сонця». Етюд.
Папір, акварель, 1986 р.



Рис. 52.
Галина Сотська
«Після дощу». Етюд.
Папір, акварель, 1988 р.



Працюємо швидко та впевнено, не накладаючи густі мазки, адже основні канони акварелі – це прозорість, м'якість, переливчастість тонів.

Акварельні фарби можна нашаровувати одна на одну. Після того, як один шар фарби підсохне, на нього накладаємо новий. Підсилити колір легко. Бажано робити зразки на іншому папері, перекриваючи спочатку один шар фарби, потім наступні доти, поки не одержимо потрібну інтенсивність кольору (бажаний відтінок). Звичайно, це вимагає часу, тому що новий шар потрібно накладати на вже підсохлий нижній. Якщо в результаті колір занадто підсилюється, його можна послабити, змивши пензлем з водою. Щоб забрати непотрібну пляму, змиваємо її теплою водою та швидко промокнемо адсорбуючим папером. Потім легенько протремо це місце шовковою хусточкою чи шматочком замші до повного його зникнення.

Наприклад, працюємо над зображенням дерев, будинків чи скель. Передусім накладаємо барви тла, при цьому найбільш освітлені місця залишаємо незафарбованими, тобто папір залишаємо білим. Потім малюнок підсихає, папір змочуємо, промокаємо адсорбуючим папером, накладаємо новий шар на найтемніші місця малюнка. Це робимо кілька разів.

Якщо малюнок виконуємо в манері аля-прима, фарби накладаємо відразу – спочатку найтемніші тони (при необхідності їх розбавляємо світлими фарбами з великим відсотком води). Попередній шар повинний підсохнути, бо фарби можуть «попливти». Можна залишати між мазками невеликі інтервали, що пізніше покриваємо аналогічною фарбою чи залишаємо незафарбованими. Завдяки цьому картина виходить більш світлою, динамічною. Враховуємо те, що в міру висихання акварельні фарби трохи змінюють тон, знижують свою інтенсивність.

Акварель також використовується в складних, змішаних техніках: з художнім вугіллям, малюнком графітовими олівцями тощо.

2.2. Гуаш

Гуаш (франц. *gouache*, від італ. *guazzo* – водяна фарба) – художні фарби, що складаються з тонко розтертих пігментів з водноклейовою зв'язуючою рідиною (фарби, розтерті на воді з клеєм) і з домішкою білила; техніка малярства цими фарбами (рис. 53).



Рис. 53.
Фарби гуашеві.

Історія техніки гуаші давня і сягає Середніх віків, тому що це перша фарба, яку використовували в прикрасі манускриптів, книжкових мініатюр, а в епоху Відродження цей матеріал був проміжним етапом у створенні шедеврів – написанні підготовчих картонів для монументального розпису та великих картин.

Найвищий розквіт техніки гуаші отримала на початку ХХ століття, у творчості художників Срібного віку та цілком гідно представлена українським авангардом у роботах представників так званого «Українського Відродження»: Михайла Бойчука, Василя Єрмілова, Василя Кричевського, Казимира Малевича та Софії Карафи-Корбут.

Гуашшю виконують оригінали плакатів і книжкових оправ, ескізи тканин і шпалер, театральні декорації, розписують стіни. Вона застосовується для малювання на білому та кольоровому папері, картоні, фанері, тканині, штукатурці тощо. Гуаш розводиться водою, консистенція нагадує по щільності рідку сметану. Надто розведена фарба погано набирається на пензель, а при висиханні на покритій поверхні крізь неї просвічується папір; надто густа – осипається. Для одержання більш світлішого тону до гуаші додають білила, тому після висихання її колір змінюється (висвітлюється). Це обов'язково треба враховувати у процесі роботи цими фарбами.

Для того, щоб у баночках гуаш не висихала, її постійно підтримують у вологому стані. На відміну від акварелі, шар гуаші, нанесений на папір, не прозорий, а матовий, щільний, з оксамитовою поверхнею, яку надає домішка білила.

Гуашеві фарби яскраві, під час роботи можливі виправлення, варто лише покласти поверх невдалого місця інші кольори. Темні тони можна перекривати світлими, але лише після повного висихання попереднього шару!

Гуаш застосовують для ескізів, картонів, інших підготовчих і тривалих робіт, а також для портретних мініатюр. Можна писати гуашшю й більші станкові твори, ескізи театральних декорацій, костюмів, плакати, використовуючи її декоративні якості.

Гуаш виготовляють декількох видів:

– *художня гуаш* – це розтерті пігменти, з додаванням дистильованої води, білил і гуміарабіку. Ця гуаш має прекрасну покривну здатність, матовість, оксамитовість і прекрасно лягає на художню поверхню. Для цього типу фарби ідеально, як робоча поверхня, підходить не крейдований картон, акварельний папір, тонований папір. Перший шар фарби вбирається в художню поверхню, створюючи щось подібне до ґрунту. Це дозволяє фарбі краще триматися на робочій поверхні;

– *плакатна гуаш* являє собою звичайну гуаш, за тим лише

винятком, що замість білил використовується каолін. Це робить фарбу більш яскравою і щільною;

– *гуаш для дитячої творчості* замість дорогого гуміарабіку містить дешевий клей ПВА. Це робить фарбу менш пластичною і вона швидше висихає. Однак це робить її більш стійкою до осипання і стирання. Така фарба підходить не тільки для паперу, але і для фанери, кераміки і полотна, які не потрібно ґрунтувати спеціальним ґрунтом (як у випадку з художньою гуашшю). ПВА в складі гуаші стає прекрасним закріплювачем і з успіхом замінює спеціальний ґрунт. Дитячі малюнки гуашшю радують око і серце батьків;

– деякі виробники, з появою художнього акрилу, стали випускати *акрилову гуаш*. Така гуаш підходить для розпису будь-якої поверхні, а після повного висихання не змивається водою.

Матеріали для роботи гуашшю

Для гуашевої техніки, як правило, застосовується білий або злегка тонований акварельний папір. Також можна використовувати кольоровий пастельний папір і картон.

Пензлики теж будуть потрібні різні – як пласкі, так і з «тонкими кінчиками», розміри – залежно від масштабу роботи (рис. 54). Чим більший формат роботи, тим більший має бути пензель, це зручніше і швидше.

Орієнтуватися при виборі пензля потрібно на таке: після проведення мазка всередині нього не повинні залишатися борозни від ворсу. Якщо залишаються – пензель дуже жорсткий, але можливо, гуаш занадто густа, тож треба розбавити гуаш або змінити пензлик. Жорсткий пензель зі щетини може застосовуватися, якщо потрібно отримати специфічний мазок.

Правильний вибір пензля допоможе полегшити ознайомлення з цим художнім матеріалом. Зважаючи на те, що гуаш важка і

в'язка, для неї не підійдуть занадто м'які пензлі, наприклад, які виготовлені з натурального ворсу білки («білка»). Для вологої гуаші підходять пензлі, виготовлені з ворсу колонка («колонок»), кози («коза») та з високоякісних синтетичних волокон («синтетика»), які відрізняються своєю пружністю та еластичністю (рис. 54).

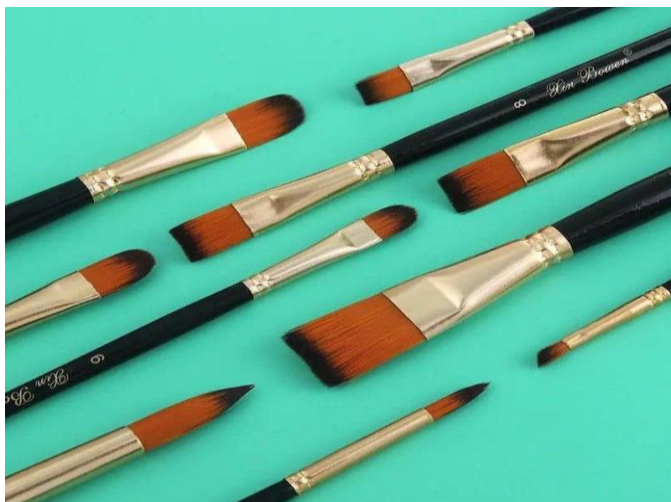


Рис. 54.
Пензлі для роботи гуашшю.

Такі пензлі прекрасні для розтушовок, тла і заливок, тобто для роботи вологим пензлем.

Є прийоми в живописі, які підходять для роботи сухим пензлем. Як намалювати гуашшю зображення крон дерев, трав'яного тла, об'єктів з нерівною або текстурною поверхнею? В цьому випадку краще використовувати пензлі зі щетини. Форма пензлів буде залежати від форми мазків. Траву краще зображати плоскими пензлями, а крону дерев – круглими. У цьому випадку, на сухий пензлик зі свинячої щетини набирають розбавлену до густоти сметани гуаш і виконують точкові удари пензлем по робочій поверхні картини. Це можна порівняти з набиванням фарби на робочу поверхню.

Можна наносити фарбу за допомогою поролонової губки, спеціальних валиків або зім'ятої паперової серветки. Все це

дозволяє зображати предмети зі складною структурою поверхні та домогтися реалістичності зображення багатьох матеріалів, наприклад шорсткої кераміки або каменю.

Палітра. Гуаш – не акварель, не потрібно намагатися змішувати кольори прямо на папері в процесі малювання (принаймні, поки у вас мало досвіду, хоча є техніка змішування двох шарів, що дозволяє отримувати відтінки прямо на папері). Щоб розводити гуаш до необхідного стану або змішувати фарбу, отримуючи потрібні відтінки, знадобиться палітра. Можна купити пластикову палітру, а можна взяти пласку фарфорову або одноразову тарілку – кому як зручно і що є під рукою. Фарба легко відмивається водою, і ви зможете використовувати палітру не один раз.

Ємність з водою взагалі краще брати більшу – вода швидко забруднюється. Олівець, м'який ластик, ганчірочка для витирання пензля, якщо є – планшет для закріплення аркушу картону (особливо зручно, якщо передбачається змочувати аркуш водою – це завадить його закручуванню).

Техніка роботи гуашевими фарбами

Перед початком роботи слід ретельно перемішати гуаш до однорідної консистенції, взяти необхідну кількість фарби на палітру і там уже готувати потрібний відтінок. Щоб підібрати необхідну густоту фарби, вам доведеться поекспериментувати з кількістю води, що додається. Якщо води занадто багато – фарба вийде дуже «рідка», в ній буде мало пігменту і шар фарби при висиханні стане прозорим, як акварель. Тому будуть видні лінії олівця ескізу, шар може вийти профарбованим нерівномірно. (Втім, іноді така «рідка» гуаш може знадобитися). Якщо води взяти мало, фарба буде дуже густа, при нанесенні на папір також буде лягати нерівномірно, утворюючи бугри-нерівності як усередині смуги, так

і по її краях. Не спокушайтеся, ви не отримаєте фактурні мазки «як в олійному живописі», фарба після висихання піде тріщинами і може обсипатися. Правильним буде підібрати таку густоту гуаші, щоб вона при нанесенні на папір лягала рівномірно, без горбів, при висиханні фарби не має бути видно нижче лежачий шар або, наприклад, ескіз олівцем. Фарба повинна бути приблизно такої густоти, як рідка сметана.

Художники, що опанували досконало цей матеріал, створюють чудові, витончені, неповторно-оксамитові роботи (рис. 55).



Рис. 55.
Ольга Музика
«Ромашки для мамі».
Папір, гуаш, 2009 р.

Особливо чудово за допомогою гуаші вдається передати неповторну атмосферу вечірніх сутінків і туманних досвітніх пейзажів.

У принципі, гуаш – це непрозора акварель. Для роботи з гуашшю немає необхідності в спеціальних розріджувачах і прискорювачах висихання, як при роботі з олією. Малюючи гуашшю, немає необхідності думати про різні допоміжні засоби (як наприклад, сповільнювачі висихання, моделюючі пасти, лаки).

Гуаш є універсальним художнім матеріалом, який дозволяє, маючи фарби, воду і папір, освоювати художні техніки, властиві іншим матеріалам. Ви можете малювати сильно розведеною гуашшю в техніці акварелі, а можете освоїти техніки письма, властиві благородній олії. Малювання гуашшю комфортне, вона не має неприємного запаху, не вимагає роботи з розчинниками, дозволяє легко вносити зміни в малюнок і не вимагає якоїсь спеціальної поверхні для малювання (полотна, ґрунтовки і т. п.). Саме тому вона дуже популярна в дитячій творчості і широко застосовується художниками-початківцями (рис. 56).

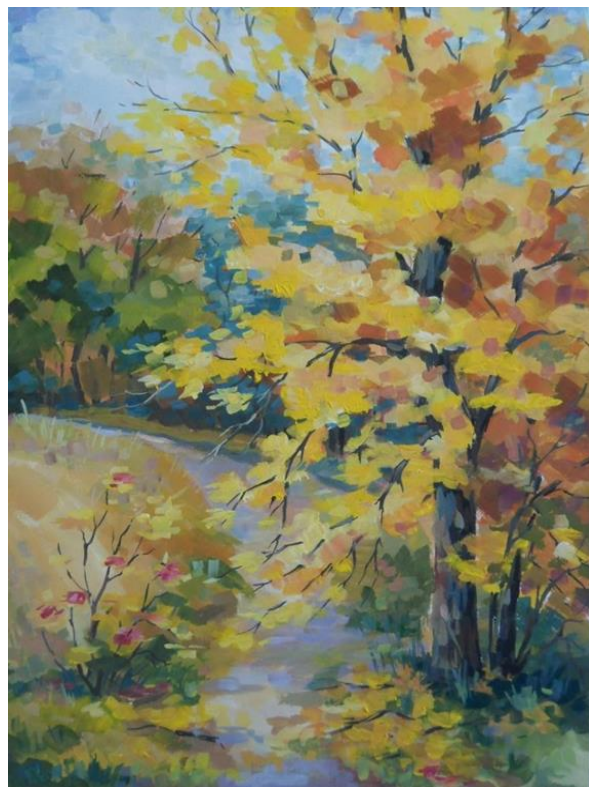


Рис. 56.

Катерина Папуашвілі

«Осінь золота»

(студентська робота).

Папір, гуаш, 2012 р.

Для роботи папір варто натягнути на планшет. Першу прописку роблять рідкою фарбою. Спочатку краще вписувати відтінки теплих і холодних кольорів по вологому паперу. Після висихання можна працювати пастозно: гуаш розводять водою до густоти сметани. Усі кольори слід змішувати без білил,

використовуючи їх лише за необхідності для освітлення частин, елементів зображення, світлих предметів і драперій (рис. 57).

Тіні й напівтіні також прописувати потрібно без білил, тому що в такому випадку вони будуть розбілені, колорит роботи мутнітиме. Готову роботу не можна скручувати, тому що буде осипатися.



Рис. 57.
Ольга Музика
«Сонячні троянди».
Папір, гуаш, 2012 р.

«Плюси і мінуси» гуаші

Гуаш – гарний початок, щоб вчитися малювати, адже цей матеріал порівняно недорогий і цікавий у роботі. Гуаш – фарба водорозчинна, непрозора (врахуйте, що криюча здатність у різних кольорів різна), тому має такі *переваги*: легко відновлюється перемішуванням і водою, нею ж регулюється «густота» фарби; швидко висихає; практично без запаху; можна не зафарбовувати ескіз; можна перекривати один шар іншим, можна їх потім змішати; помилки можна виправляти.

2.3. Темпера

Темпера (італ. *tempera*, від лат. *temperatio* – правильне співвідношення, змішувати фарби) – фарби для живопису чи техніка малювання фарбами (живопис фарбами), в яких зв'язуючою речовиною є натуральні чи штучні емульсії (емульсії з води та яєчного жовтка чи з розведеного на воді тваринного або рослинного клею, змішаного з олією, іноді з олією та лаком).

Сучасні картини, написані темперою, не покривають лаком, тому вони мають оксамитово-матову фактуру. Колір і тон у творах, написаних темперою, виявляють більшу стійкість до зовнішніх впливів і довше зберігають яскравість, м'якість (первинну свіжість) у порівнянні з олійними фарбами.

Темперні фарби – одні з найдавніших. До винайдення та поширення олійних фарб темперні фарби були основним матеріалом станкового живопису, замінивши енкастику – техніку малювання, в якій сполучною речовиною для фарб є віск.

Ймовірно, темперу винайшли за античності. Не збереглося жодного малюнка темперою часів класичної античності, проте відомі численні давньоєгипетські роботи темперою. Зокрема це портрети фаюмських мумій, датовані близько 50 року до н. е. – 250 року н. е. Темпера була популярна в римському мистецтві. Найкращим із збережених прикладів є портрет римського імператора Септимія Севера з родиною, що датується близько 200 роком н. е. Темперні фарби були основними у станковому живописі візантійських майстрів. Тут метод темпери поступово витіснив енкастику, поширився в іконописі та ілюструванні релігійних книг. Книжковий живопис темперою процвітав у Ірландії та Західній Європі раннього середньовіччя.

З Візантії темперний іконопис поширився в Києві та Новгороді. Відомі представники: Феофан Грек (рис. 58) – константинопольський художник, який заснував новгородську школу іконопису; його учні Андрій Рубльов та Діонісій.

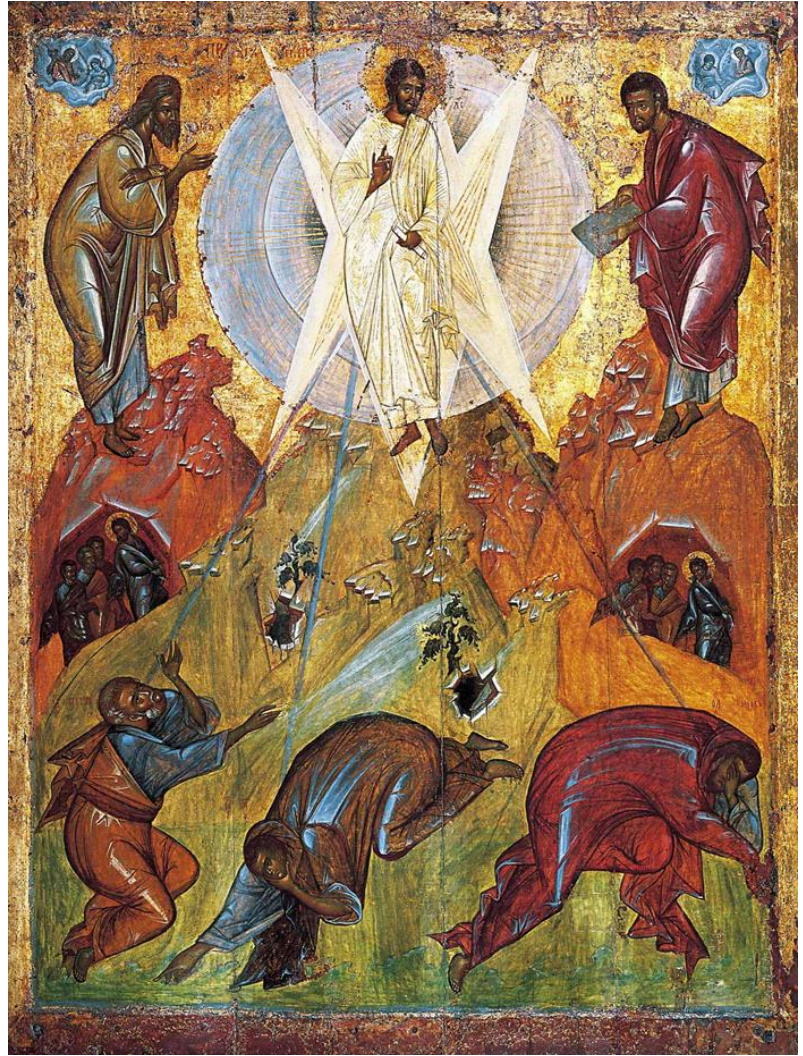


Рис. 58.
Феофан Грек
«Преображення Господнє».
Ікона, левкас, 1403 р.

У Європі XIII–XVI ст. темпера активно використовувалася, але стала втрачати популярність спочатку серед фламандських художників початку XV ст., тоді як італійські художники продовжували використовувати її до початку XVI ст. У живописі Високого Відродження художники нерідко використовували поєднання темпери й олії, наносячи олію поверх темпери.

Темперний живопис отримав обмежене відродження на початку XIX ст. у таких митців, як Вільям Блейк і таких груп, як назарійці та прерафаеліти. До нього пізніше вдавалися Едвард Мунк, Джорджо де Кіріко, Отто Дікс. Темперний живопис продовжує використовуватися в Східній і Південній Європі для іконопису.

Залежно від виду емульсії темпера буває *яєчна, казеїнова, казеїново-олійна, полівінілацетатна*.

Стародавню темперу готували на натуральній емульсії – курячому жовтку з добавкою хлібного квасу. Іконописці широко застосовували її в роботі. Зараз промисловим способом випускають казеїново-олійну й полівінілацетатну темперу.

Яєчна темпера з'явилася на Заході завдяки митцям Візантії теж рано – ще до початку XV ст. Цьому сприяло декілька чинників: доступність основних інгредієнтів, простий рецепт приготування фарби, довготривале зберігання художніх зображень на різних типах поверхонь. Але у XVIII ст. з приходом олійних фарб значення темпері для живописців значно зменшилось. Однак яєчна темпера продовжувала застосовуватися в Російській імперії, Греції та на Сході майже до XIX ст., коли почалося загальне захоплення олійним живописом.

Спочатку найпростішим способом роботи з темперою було нанесення фарби на суху поверхню – техніка, що іноді називається сухою фрескою. Пізніше темперу почали наносити на вологу основу, що вимагало від художника більших знань і вмінь. Як відомо, темперу використовували для розпису саркофагів єгипетських фараонів. У Середньовіччі темпера стала основною технікою живопису, а іноді її використовували і для розпису будівель. Середньовічні іконописці писали темперою на заґрунтованих дошках і покривали закінчений живопис шаром олійного лаку.

Техніка темперного живопису в Київській Русі постійно удосконалювалася і змінювалася під впливом мистецтва інших країн. Особливо значні зміни спостерігаються в ній із другої половини XVII ст. під впливом мистецтва Західної Європи. У цей період поєднувалися стилеві особливості давньоруського та західноєвропейського мистецтва, а ще одразу дві техніки – темпері й олійного живопису. Остання, ймовірно, була завезена в Російську імперію італійськими майстрами.

З XV ст. в Західній Європі темпера витісняється олійним живописом.

Наприкінці XIX ст. – початку XX ст. темпера знову широко застосовується в станкових і декоративно-прикладних роботах. Першим спробував відродити цей вид мистецтва англійський поет, художник та гравер – Вільям Блейк. Але його роботи не були оцінені публікою і отримали своє визнання лише через пів століття після смерті майстра.

Повноцінне відродження темпери у світовому живописі відбулося в середині XX ст. завдяки активному розвитку хімічної промисловості. В цей час з'явилося багато нових полімерів і були винайдені зручні для користування темперні фарби на основі штучних фарб.

Хоча темпера легко розводиться водою, після висихання колірний шар стає твердим, міцним і знову не розчиняється. Вона стійка до часу, вологи, температурних коливань та інших зовнішніх впливів. Темпера призначається для станкового й декоративного живопису на полотні, картоні, дереві, папері (рис. 59).



Рис. 59. Карло Боссолі «Чекаю на нього, Венеція».
Папір, темпера, 1849 р.

Матеріали для роботи темперою

Основою під темперу беруть міцний папір, картон, заґрунтоване полотно. Кращий ґрунт під темперу – емульсійний. Ґрунт повинен бути міцний, щоб не розчинявся водою.

Також для темпери використовується спеціальна палітра, тому що ті, що використовуються в олійному живописі, тут не підходять. Палітри для темпери виробляють з оцинкованого заліза і бляхи, яка не ржавіє. На палітрі містяться глибокі лунки для фарби. З двох боків палітри є виступи, які запобігають виливанню рідкої фарби.

Пензлі для темпери можна використовувати щетинні, колонкові, синтетичні залежно від завдань і розмірів картини. Після роботи пензлі обов'язково промити водою з милом.

Техніка роботи темперними фарбами

Існує багато способів нанесення фарб на площину. Одні художники переважно використовують лесування: наносять тонкі прозорі шари поверх висохлого колірного шару. Інші досягають потрібного колірного рішення відразу за один прийом або сеанс (аля-прима), а треті використовують роздільні мазки.

У живописі клейовими фарбами застосовують такі прийоми: *розмивання, вливання кольору в колір, розтяжка кольорів, видалення пігменту.*

Темперні фарби відрізняються звучністю, декоративністю (рис. 60). Діапазон тональних можливостей темпери значно ширший, ніж у гуаші. Темперою працюють, не змішуючи її з іншими фарбами або додаючи олію, гуаш, пастель і т. д.

Рисунок під темперу можна виконувати різними матеріалами – графітним олівцем, вугіллям, або рідко розведеною темперною фарбою, одним кольором.



Рис. 60.
Темперні фарби.

У міру висихання темпера світлішає, тому підбирають потрібний відтінок на папері заздалегідь. Занадто густа темпера має тенденцію розтріскуватися. Перший шар не повинний бути занадто товстим, другий – накладається після висихання попереднього. Не слід накладати нові мазки на щойно зроблені чи вже підсохлі. Підсохлу темперу на основі яєчного жовтка можна «оживити», розбавивши її водою.

Темпера має високу покривну властивість. При її висиханні блиск відсутній, поверхня колірного шару оксамитова, матова (рис. 61).



Рис. 61.
Богумир Яронец
«Дубровник».
Папір, темпера, 1910 р.

У порівнянні з олією темпера дуже швидко сохне, що дозволяє використати різноманітні живописні прийоми (а-ля-прима, лесування, роздільний мазок, по сирому й ін.) (рис. 62).

Рис. 62.
Джованна Гарцоні
«Натюрморт із
мискою та
лимонами».
Папір, темпера,
кінець 1640-х рр.



Темпера розводиться водою, тому в живописі нею можна застосовувати техніку, властиву акварелі, гуаші. Темпераю можна малювати рідкими сумішами способом лесування, так і густим пастозним, як в олії, методом живопису. Можна вести багат шаровий живопис, або прокладати його окремими мазками. У короткочасних етюдах колір бажано брати відразу в повну силу, без додаткового малювання. Головна проблема цього живопису в швидкому висиханні фарб, це утруднює перехід від одного тону до іншого, і важко тонко моделювати форми. При висиханні темперні фарби трохи світлішають, особливо це помітно в темних тонах. Тому перед черговою роботою треба попередній живопис змочити водою (все, що намальовано раніше), це полегшить попадання в початковий тон і затримає швидке висихання.

Завдяки своїм унікальним живописним якостям: яскравості, звучності, покривності – вони дуже підходять для робіт декоративного і монументального характеру.

Темперний живопис зберігається багато століть і при цьому не втрачає своєї яскравості й свіжості (рис. 63).



Рис. 63. Сандро Боттічеллі «Поклоніння волхвів». Папір, темпера, бл. 1475 р.

Темпера широко використовується в станковому й монументальному живописі, в оформлювальних і графічних роботах. Висохлий живопис можна покривати лаком, що дає йому більшу глибину, блиск, звучання фарб і одночасно зміцнює поверхню, зберігає від забруднення і вогкості. Покривати можна й іншими сумішами, наприклад, білий віск, скипидар і невелика кількість смоли.

2.4. Пастель

Термін «*пастель*» (від франц. *pastel*, від італ. *pastello*, зменш. від *pasta* – тісто) вперше з'явився в трактаті теоретика маньєризму Джованні Паоло Ломаццо, опублікованому в 1584 році, присвяченому живопису, різьбленню і архітектурі.

Пастель – сухі, м'які, кольорові крейди без оправ, виготовлені зі спресованих, стертих в порошок пігментів з додаванням клею, молока, крейди та гіпсу. Пастелі властива матова фактура, чистота, м'якість фарб. Малюнок кольоровою крейдою наближає графіку до живопису. Ця фарба має одну виключну властивість – барви не «старіють»; пастель, створена 250 років тому, така ж свіжа за кольором, як у момент малювання. Робота пастеллю дозволяє встановити найбільш тісний контакт між художником і матеріалом. Кольорова крейда стає ніби продовженням пальців, і між рукою художника і пастеллю виникає такий же зв'язок, як між рукою скульптора і глиною, з якою він працює.

Техніка пастелі починається з моменту відкриття в землі жирної глини, забарвленої червоними частинками заліза, що й було натуральною пастеллю. Відкритий у 1940 році палеолітичний живопис у печері Ласко під Парижем, був намальований крейдою, вугіллям, і власне глиною, яка виконувала роль доісторичної пастелі.

Протягом тисячоліть відпрацьовувалися перші рецепти створення пастелі. Існує припущення, що першим хто занотував існування нової техніки, був Леонардо да Вінчі, коли у так званому Атлантичному Кодексі, що знаходиться в бібліотеці Амброзіана у Мілані, написав у 1499 році нотатку про спосіб малювання сухими фарбами, використовуючи окреслення «*colorire a secco*».

Винахідником цієї техніки вважають французького художника Жана-Жозефа Перро. Відомо, що він прибув до Мілана у 1499 році з двором короля Людовіка XII і можливо, відомості про

нововідкриту методу малювання Леонардо да Вінчі отримав безпосередньо від винахідника. У наступному столітті (1574 р.) ліонський професор Петрус Грегоріус описав спосіб виготовлення пастелі.

Однією із відомих майстринь пастелі є Розальба Карр'єра (італ. Rosalba Carriera; 7 жовтня 1675 р., Кьоджа – 15 квітня 1757 р., Венеція) – італійська художниця доби рококо в Італії та Франції. Її творчість була одним із імпульсів для виникнення мистецтва доби рококо в Італії й, особливо, у Франції.

Розальба Карр'єра мала величезний успіх у Франції в епоху Людовіка XV. Сто п'ятдесят її пастелей зберігаються в Дрезденській картинній галереї. Працювала у жанрі портрету. В Парижі вона познайомилася з дуже хворим Антуаном Ватто (1684–1721 рр.) і встигла до його смерті (1721) написати портрет видатного митця (рис. 64). Членкиня Французької Королівської Академії живопису.

Сучасником Розальби Карр'єри і найвідомішим портретистом свого часу був Моріс Кантен де Латур (1704–1788 рр.). Він зумів відобразити всю легковажність одягнених у шовк і оксамит сучасників. Ось-ось і вони заговорять. Створені ним портрети відрізняються витонченістю, часом близькою до солодкуватості, й тонким психологізмом. Моріс Кантен де Латур виокремлюється серед портретистів свого часу не тільки досконалістю техніки, але і розумінням духу епохи, про що свідчать створені ним портрети Жан Лерона Д'Ламбера і Жан-Жака Руссо, Моріца Саксонського і мадам Помпадур (рис. 65).

В епоху рококо пастель має величезний успіх, захоплення пастеллю охоплює весь Париж, а портрети в цій техніці стають популярними.

Уперше термін «імпресіоніст» був використаний у 1874 році в зв'язку з картиною Клода Моне «Враження. Схід сонця». Слово це було введене в побут невідомим критиком, що вклав у нього явно принизливе значення. Поступово визначення перейшло на всіх

учасників виставки, організованої Спілкою живописців, скульпторів і граверів, членами якого були Альфред Сіслей, Арман Гійомен, Берта Морізо, Едгар Дега, Каміль Піссарро, Клод Моне, П'єр-Огюст Ренуар, Поль Сезанн. Всіх їх об'єднувало прагнення порвати з офіційним академічним мистецтвом.



Рис. 64.
Розальба Карр'єра
«Портрет Антуана Ватто».
Папір, пастель, 1721 р.



Рис. 65.
Моріс Кантен де Латур
«Портрет мадам де Помпадур».
Папір, пастель, 1755 р.

Неперевершеним майстром пастелі був Едгар Дега, який володів гострим зором і непогрішним малюнком, що дозволяло йому домогтися в пастелі небачених ефектів. Ніколи ще малюнки пастеллю не були такі витончені, віртуозно недбалі й такі дорогоцінні за кольором.

У пастелях імпресіоністів колір є носієм світла; він народжує реальність, що живе завдяки кольору і світлу.

Саме з виникненням імпресіонізму пов'язаний початок історії сучасного живопису.

У своїх пізніх роботах, що нагадують святковий калейдоскоп вогнів, Едгар Дега був одержимий бажанням передати ритм і рух сцени (рис. 66).

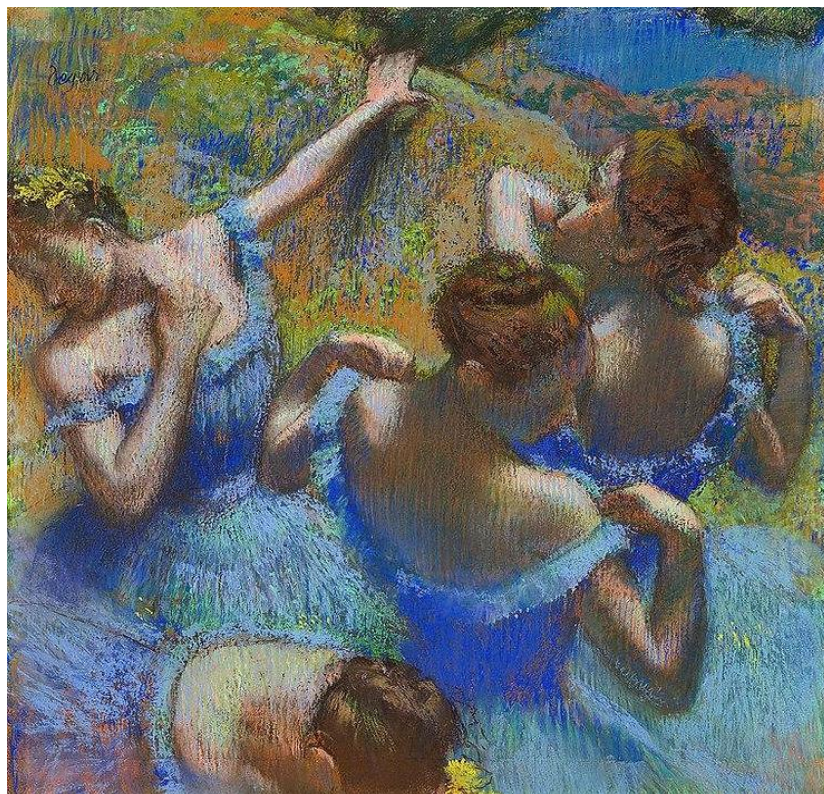


Рис. 66.
Едгар Дега
«Блакитні танцівниці».
Папір, пастель, 1899 р.

Імпресіонізму належать такі імена, як Анрі Тулуз-Лотрек, Берта Морізо, Ежен Буден, Жан Фредерік Базіль, Мері Кассатт.

Мері Кассатт народилася в Пітербурзі в 1844 році, була ученицею Едгара Дега. Вона довела техніку пастелі до разючої досконалості, блискуче застосовуючи її при створенні зворушливих жанрових сцен, головними персонажами яких є жінки і діти (рис. 67).

Мері Кассатт і Розальба Карр'єра – дві художниці, що збагатили мистецтво пастелі жіночністю і особливою ніжністю.

М'якість, характерна для деяких сюжетів, вимагає від художника такої ж м'якості і легкості колориту.

У своїх пастелях, осяяних тихою радістю, художники передають поезію повсякденного життя.



Рис. 67.
Мері Кассатт
«Шарль Келикян у віці 12 років».
Папір, пастель, 1910 р.

Великою фігурою в живописі нашої епохи, безсумнівно, залишається Пабло Пікассо (1881–1973 рр.). Він народився в Малазі у сім'ї скромного вчителя малювання. У 1900-і роки дістає художню освіту в Барселоні й продовжує її в Парижі, де до нього приходить популярність.

Перша значна виставка пастелей Пікассо відбулася весною 1901 року в залі Парес у Барселоні. Вона стала справжньою подією і отримала схвальні відгуки самого Моріса Утрілло. П. Пікассо наносив пастель чистим кольором у вигляді червоних, жовтих, синіх, зелених і бузкових плям, без проміжних тонів, як це робили художники відомої в 1900-і роки в Барселоні групи «Чотири коти».

Жіночі образи П. Пікассо відрізняються сумішшю

витонченостій вульгарності, характерною для певних паризьких кіл. Жоден художник не зробив на живописні канони такого революційного впливу, як Пабло Пікассо.

Подібно до Джотто ді Бондоне, Мікеланджело Буонарроті і Лоренцо Берніні, він стоїть біля джерел нової епохи в історії живопису (рис. 68).



Рис. 68.
Пабло Пікассо
«Жінка в зеленому».
Папір, пастель, 1901 р.

Отже, техніка пастелі набула широкої популярності й досягла свого розквіту в XVIII столітті.

Пастель має властивість надавати будь-якому сюжету незвичайну м'якість і ніжність – від пейзажів до портретів.

Матеріали для роботи пастеллю

На сьогоднішній день існує багато рецептів виготовлення пастелі, які містяться у підручниках з живопису. Художники надають перевагу створенню пастелі власними руками. Сухий пігмент змішується з клейовою рідиною, після чого формуються олівці; в залежності від кількості названих матеріалів, пастель може бути *твердою, напівм'якою і м'якою*. Вибір складових впливає на якість і тривалість існування пастелі, також на зміни під впливом світла і часу. Крім того існує фабрична пастель. Для вироблення пастелі використовуються пігменти, як при створенні темпер, змішані з гіпсом, магнезією, глиною, клейкими субстанціями та ін. Отримане тісто формується у тоненькі палички, щоб можна було працювати боковою поверхнею. Ясні відтінки кольорів створюються через додавання хімічних речовин з відбілюючими властивостями.

Пастель буває трьох типів – «суха», олійна і воскова.

Суха пастель (її ще називають м'яка пастель) – має досить обширну колірну гамму, що складається приблизно з 110 відтінків, добре змішується один з одним. Має ефект оксамитовості (рис. 69).



Рис. 69.
Суха пастель.

Олійна пастель – виготовляється з воску і мінеральної олії з додаванням пігментів. На відміну від сухої пастелі, сліди від олійної пастелі виходять більш інтенсивними і яскравими (рис. 70).



Рис. 70.
Олійна пастель.

Воскова пастель – основним компонентом є віск з додаванням все тих же пігментів, володіє гарною кольоростійкістю, штрихи виходять яскравими й інтенсивними (рис. 71).



Рис. 71.
Воскова пастель.

Виробники випускають пастель у вигляді круглих і квадратних брусочків, останніми, оскільки вони мають гострі кути, при необхідності легше провести тонкі лінії або робити невеликі акценти.

Олійна пастель вважається матеріалом навчальним, у той час як її сухий аналог використовується як і в навчальних цілях, так і в суто мистецьких.

І олійну, і суху пастель виготовляють шляхом пресування. Тільки в олійну додають лляну олію і пігмент, а в основі воскової – віск високої якості з додаванням пігментів.

При малюванні *сухою пастеллю* застосовують метод згладжування, що дозволяє створювати плавні переходи і ніжні відтінки. Цей варіант пастелі існує двох видів: *тверда і м'яка*.

М'яка складається з чистих пігментів і невеликої кількості сполучного компонента. Нею зручно робити широкі штрихи насиченого кольору.

Тверді крейди рідше ламаються, тому що до їхнього складу входить велика кількість сполучної речовини. Ними зручно створювати малюнок, тому що можна зробити як тон, так і промальовування тонких деталей.

Для пастельного живопису потрібно правильно підібрати папір. Для цього зазвичай використовують кольоровий папір для пастелі. Тон паперу потрібно підбирати з урахуванням особливостей малюнка. Чому не використовують білий папір? Тому що з ним складніше оцінити насиченість основних кольорів.

Для малювання пастеллю є три види паперу:

наждачний – його використовують для створення художніх робіт, придбати його можна у великому форматі;

пастельна дошка – складається з маленьких частинок пробки;
оксамитовий папір.

Пастель складається з сухого барвистого порошку з додаванням зв'язуючих речовин, в тому числі гумміарабіку. У залежності від кількості зв'язуючої речовини, введеної в фарби,

виходять олівці різної м'якості: м'які, середні й тверді. Пастель вищої якості, з незначною часткою гумміарабіку, досить легко кришиться.

Домішка гіпсу в низькосортній пастелі робить кольори менш матовими і менш інтенсивними.

М'яка пастель високої якості (з великою часткою пігментів) формується в короткі циліндричні палички без оправ. Пастель легко лягає на папір, залишаючи оксамитовий слід інтенсивного чистого кольору. Пастельна паличка служить довго: її штрихи можна розтирати пальцями прямо на папері.

Відома французька фірма Sennelier виробляє пастель 525 кольорів з високоякісних пігментів. Така багата колірна гамма позбавляє художника від необхідності кольорозмішування (несумісного з технікою пастелі).

Фірни Sennelier, Schmincke (Німеччина) і Talens (Голландія) виробляють м'які пастелі чистих кольорів і величезну шкалу проміжних тонів (сухі барвисті порошки плюс розбілююча речовина). Таким чином, для розбілу тонів художнику тепер не потрібно чисто білий колір.

При всіх своїх достоїнствах живопис пастеллю має один недолік – вона дуже легко обсипається, тому роботи, виконані пастеллю, необхідно закріплювати спеціальними фіксаторами або ховати під скло у відповідну раму та паспарту.

Щоб захистити пастельний малюнок від осипання, його також можна фіксувати за допомогою звичайного лаку для волосся. Кольори стають не такими м'якими і більш глибокими.

Для роботи пастеллю придатна будь-яка поверхня, до якої прилипає пігмент. Кращий папір - середньо- і крупнозернистий. Дрібнозернистий папір легко і швидко криється пастеллю (м'яка пастель легко розтікається), однак важко добитися багатошаровості (невеликі нерівності паперу майже відразу ж заповнюються частинками пігменту). Грубий папір важче зафарбувати повністю, тут доречне саме багатошарове покриття.

Средньозернистий папір немов створений для малюнка пастеллю, його нерівності заповнюються частинками пігменту. Крупнозернистий папір особливо хороший для цієї техніки. Його фактура має потрібну міру «схоплювання», коли художник працює плавними лініями і домагається повноцінних тонів.

Для малюнків пастеллю частіше за все застосовується високоякісний папір типу Canson Mi-Teintes, який містить 65 % бавовняних волокон; кожна сторона аркуша має різну фактуру. Виробляється тонований папір усіх кольорів – від найтонших, майже невловимих сіруватих тонів до рівних цегельно-червоних, темно-жовтих і синіх. Тонований папір виробляється двох форматів; продається так само у вигляді блокнотів гармонійних кольорів (сієни, вохри, сірого і т. д.).

Техніка роботи пастеллю

Пастельними олівцями (паличками) малюють на шорсткому папері, картоні. Ніжну, оксамитову поверхню пастелі необхідно оберігати від найменших дотиків і струсів. Так звана чиста пастель виконується штрихами і плямами в один барвистий шар. Але кольори пастелі можна змішувати, накладаючи один шар на інший і розтираючи їх розтушовуванням або рукою.

Живопис пастеллю повітряний і ніжний. Тонкість і вишуканість техніки пастелі надає картинам жвавості, десь казковості й чарівності. У техніці «сухої» пастелі широко використовується прийом «розтушовування», що додає ефекту м'яких переходів і ніжності кольору.

Колір паперу для роботи пастеллю має значення. Колір тла, проступаючи крізь штрихи пастелі, викликає певний настрій, послаблюючи або посилюючи колірні ефекти малюнка. Картини пастеллю закріплюються фіксативом або лаком для волосся (обережно, на відстані не менше як 50 см), і зберігаються під склом.

Переваги пастелі у великій свободі для художника: вона дозволяє знімати і перекривати цілі живописні шари, в будь-який момент припиняти і відновлювати роботу, з'єднує можливості живопису і малюнка. Нею можна малювати і писати, працювати штрихуванням або живописною плямою, сухим і мокрим пензлем (рис. 72).



Рис. 72.
Ольга Музика
«Літо».
Папір, пастель, 2009 р.

Прийоми роботи пастеллю різноманітні. Пастельні штрихи втираються пальцями, спеціальними розтушками, шкіряними валиками, шовковими квадратними щіточками-пензлями, м'якими тампонами. Техніка пастелі дуже тонка і складна в своїх накладеннях пастельним «лесуванням» кольору на колір.

Розтушовка. У живописі в пастельних тонах використовують розтушовку для того, щоб створити м'які переходи між кольорами і

плавні лінії. Її основне призначення – рівномірно розподілити колір. Для розтушовування художник використовує ганчірку, подушечки пальців або розтушку.

За допомогою цього прийому майстер може створити плавний кордон завдяки приглушенню інтенсивності кольору.

Це базовий прийом в пастельному живописі, виконати його просто. Художник створює малюнок і приступає до розтирання штрихів, а потім поверх розтушовування накладає більш насичені колірні пігменти.

Підчищення. Цей прийом у пастельному живописі потрібно використовувати якомога рідше, тому що це може призвести до того, що кольори будуть не такими інтенсивними. Для підчищення використовують ластик, але якщо ним неправильно користуватися, то можна пошкодити поверхню, в результаті пастель буде лягати нерівномірно. Підготуйте ділянку для корекції. Протріть її ватою або ганчіркою, прибравши частину пігменту. Потім можете використовувати гумку. На неї не треба сильно тиснути, щоб не пошкодити поверхню малюнка. При дотриманні цих рекомендацій у вас вийде акуратно підкоригувати малюнок.

Для проведення ліній майстер використовує тверду пастель. Крейду ставлять рубка і проводять лінію – вона виходить ідеально пряма. Можна використовувати і м'яку пастель, тільки ширина штриха вийде більшою.

Найбільш просунуті майстри пастельного живопису використовують плями чистого кольору і роблять мінімальні краї. Це пов'язано з тим, що розтушовування приглушує насиченість кольору, а це не подобається деяким художникам. Саме тому більшість використовують нерозтушовані плями, які чудово передають чистоту і яскравість кольору.

Існує спеціальний прийом у пастельному живописі, при якому майстри взагалі не використовують розтушовку, а створюють картину з чистих плям. Зблизька вони здаються абстракцією, але якщо відійти, то глядач побачить цілісне полотно.

Робота пастеллю схожа з роботою вугіллям. Обома матеріалами проводять лінії, наносять плями, які можна розтушувати, вони дають багату тональну шкалу.

Пастель відрізняється від вугілля головним чином кольором, хоч є й інші відмінності, які потрібно брати до уваги для правильного застосування цієї техніки (наприклад, пастеллю працюють за допомогою пензля).

Якщо розтушувати пастельні штрихи, найдрібніші частинки фарби заповнюють нерівності паперу, лінія стане переривистою. При роботі пастеллю вищої якості затушовані ділянки не втрачають колірної насиченості; правда, фактура може змінитися, оскільки барвистий шар створює більш м'яку і більш однорідну поверхню (рис. 73).



Рис. 73.
Віктор Лисинюк
«Передранкові сни»
(студентська робота).
Папір, пастель, 2010 р.

Що стосується інструментів, розтушка для пастелі мало чим відрізняється від розтушки для вугілля. Завдяки маслянистості й здатності утримуватися на папері, пастель можна наносити

послідовними шарами навіть на чисті, незмішані кольори. Від іншої техніки малювання пастель відрізняється не стільки світлотіньовими, скільки колірними контрастами. Ефекти розтушовки бувають різними, в залежності від міри твердості пастелі. Передусім тверді пастелі й крейда погано розтушовуються; штрих не зникає остаточно, навіть якщо розтирати його пальцем, розтушовкою або ганчіркою. Зате лінії твердих пастелей більш точні й більш різкі, ніж у крейди, що наближає їх до техніки, яку ми зазвичай визначаємо як графічну.

У м'яких пастелей більш насичений колір і краща криюча здатність, але вони не дають чітких ліній, оскільки мають тенденцію легко кришитися (рис. 74).



Рис. 74.
Ольга Музика
«Літній ранок. Петунії».
Папір, пастель, 2010 р.

Розподіливши по паперу пігмент пастелі, можна освітлити його або затемнити, наносячи послідовні шари білого і чорного. Художник може малювати поверх цього барвистого шару і стирати його окремі ділянки. Стирати треба дуже м'якою гумкою – «шкапою». Тверді гумки не рекомендуються, вони можуть

пошкодити папір, а мала поглинаюча здатність пастелі сприяє забрудненню тонів (особливо складних, багатошарових).

Пастель набагато щільніша за вугілля, і це вирішальний чинник у змішуванні тонів. Пастельну пляму насиченого тону досить важко змінити. Колір треба набирати, коли барвистий шар ще тонкий.

Вибір кольорових пастелей досить великий, щоб передати градації різної насиченості – від світлого тону до темного; немає необхідності користуватися чорним або білим для висвітлення чи затемнення – замість них застосовуються більш темні або більш світлі тони.

Техніка роботи пастеллю вимагає певних навиків, лінії повинні проводитися м'яко, майже невагомо, пастель не олівець, може обсипатися, перед початком роботи слід продумати колірну палітру майбутнього малюнка, заздалегідь підготувати все необхідне, наприклад:

наждачний папір – використовується для виготовлення пастельної пудри і заточення крейди, якщо розмір дрібний, використовується як основа для малюнка;

щіточка – для очищення поверхонь малюнка;

ластик-клячка – має м'яку субстанцію, завдяки чому розмір стертої ділянки можна регулювати самому;

основа для робіт: ватман, креслярський папір, покритий спеціальним покриттям, наждачний папір дрібних номерів, дрібнозернистий папір або замша;

розтушовки – спеціальні палички, які застосовуються для тонкої роботи по паперу;

фіксатори (фіксативні лаки) – використовуються для закріплення готової картини;

спеціальний ніж для заточування – відходи пастелі можна переробляти в пудру.

При хорошому зберіганні й правильному догляді картина, виконана пастеллю, буде довго мати незмінний, первинний вигляд.

2.5. Акрил

Акрилові фарби – водорозчинні фарби на основі акрилової смоли, вперше були винайдені в кінці 1930-х років та стали комерційно успішними для широкого вжитку в 1950-х роках. Використовуються в будівельній справі та живописі.

Фарба складається з 3 основних компонентів: пігменту, зв'язуючої речовини і води. Сполучна речовина – це синтетичний матеріал, що отримав назву акрилової полімерної емульсії.

Багато художників, дизайнерів, будівельників і навіть майстри манікюру сьогодні важко уявляють собі, як би вони обходилися без акрилової фарби. А ще кілька десятиліть тому цей матеріал не був відомий, однак зараз один із найпопулярніших покриттів (рис. 75).



Рис. 75.
Акрилові фарби.

Висихання акрилових фарб відбувається в результаті випаровування води, при цьому фарба утворює хімічно стабільну еластичну плівку, що складається з пігменту і зв'язуючої речовини.

Популярність акрилу неухильно зростала з часу його появи на ринку близько 50 років тому. Відбувалося це, головним чином, завдяки низці його серйозних переваг перед традиційними

матеріалами. Акрилові фарби швидко сохнуть, мають здатність гарного покриття, володіють прекрасною яскравістю кольору – вони не вигоряють на сонці (як акварель) і не тьмяніють з часом (як олія), після висихання приймають форму пружного, пластично стійкого покриття.

На відміну від олійних фарб, висохлий акрил характеризується:

- більшою міцністю (менш ламкий);
- фарба не кришиться;
- її шар не утворює тріщин;
- поверхня не відшаровується.

З плином часу акрилова фарба не морщиться, вона не сприйнятлива до дії нормальних перепадів температур і змін умов вологості.

Є у цього матеріалу і ще одна вигідна відмінність, яка не може не радувати художників і дизайнерів: на даний момент налічують близько *15 тисяч відтінків*, які надають величезний простір для творчості.

Більш щільні шари висихають повільніше – в межах декількох хвилин (якщо шар дуже густий, термін висихання значно зростає). Висохлу акрилову фарбу не можна видалити водою, вона ледве піддається зіскоблюванню або зачистці наждачним папером.

Види акрилових фарб у продажу

Акрил можна придбати в тубах або банках.

Фарби в тубі у загальних рисах нагадують консистенцію олії і порівняно з фарбами в банках вживаються більш широко.

Рідка фарба в банках часто використовується в роботі з великими поверхнями.

Розміри туб варіюються залежно від виробника.

Найбільш популярний – туба об'ємом в 60 мл. Деякі фарби продаються також у тубах ємністю 140 і 205 мл. Далеко не всі виробники пропонують фарби у великих тубах.

Незважаючи на те, що вони економічні, на пленері слід

користуватися невеликими тубами, оскільки їх вага та об'єм можуть важким тягарем «лягти на ваші плечі».

Якщо працювати фарбою ще більш рідкою, ніж у банках, слід заготовити посуд для замісів, щоб надалі можна розбавляти фарби водою або спеціальними допоміжними засобами.

Властивості акрилу

Акрил розчиняється у воді, яку можна використовувати як розріджувач і змивку для очищення пензлів і палітри. На відміну від інших водяних фарб, акрил стає нерозчинним після висихання. Це його позитивна якість, оскільки закінчена робота вже не схильна до впливу води.

Недоліком є те, що акрил здатний зіпсувати пензлі, якщо їх регулярно ретельно не промивати.

Вода – не єдиний засіб, який розбавляє акрилові фарби. Більшість виробників випускають власні засоби, здатні міняти «манери поведінки» акрилових фарб. Найбільш важливими з них є глянцеві й матові розріджувачі.

Прекрасною властивістю цих фарб є швидкість висихання. Зазвичай через 30 хвилин на шар акрилової фарби можна накладати новий. Це чудова якість особливо цінна, якщо необхідно працювати швидко, щоб відобразити мінливий стан пейзажу.

Акрил як ґрунтовка

Акрилова фарба може служити основою для роботи в інших видах живопису. Можна комбінувати акрилові та олійні фарби, зробивши підмальовку або фактурну підготовку акрилом, а потім писати олією.

Подібний підхід дозволяє зробити спільне рішення композиції акрилом, а потім детально опрацювати її олією. *(Пам'ятайте, що можна накладати олію на акрил, не навпаки!)*

Комбінування акрилових і олійних фарб – хороший спосіб

роботи на відкритому повітрі, що дозволяє закінчувати етюд олією в умовах майстерні. Цей підхід близький до манери старих фламандських майстрів, що створювали основу творів яєчною темперою, потім поверх цього шару писали лесуванням олією.

Крім швидкого висихання і водостійкості, акрил володіє хорошою адгезією.

Ця якість дозволяє успішно використовувати його в розписі, фарби не схильні до впливу погодних умов і добре лягають на більшість поверхонь.

Акрилові фарби чудово підходять для колажу, адже можуть використовуватися як клей для паперу або тканини.

Фактурні акрилові пасти як моделюючі засоби володіють сильними властивостями адгезії і можуть використовуватися для створення рельєфних поверхонь.

Фактура акрилу

Ви можете домогтися практично будь-якої фактури поверхні живопису цими фарбами.

Акрил «під акварель» відтворює всі характерні якості акварельних фарб, у той час як густі акрилові фарби від олійних часто не можна відрізнити.

Акрилові фарби тримаються на полотні, картоні, ДВП, дереві, металі та на багатьох інших матеріалах, але для цього поверхню слід правильно підготувати. Найчастіше застосовується акриловий ґрунт. Ґрунтовані основи для живопису купують готовими або ґрунтують самостійно.

Перед початком роботи, для кращої адгезії, щоб з часом фарба не обсіпалася, основу необхідно покрити лаком. Після накладання лакового ґрунту, щоб фарби під час роботи краще лягали, поверхню бажано змочити водою. У малюнку акриловими фарбами кожен живописний шар потрібно як слід покривати лаком. Цей технологічний елемент не тільки збереже на довгі роки вашу роботу, але й посилить глибину і легкість твору.

Також не можна не враховувати і те, що, висихаючи, цей

матеріал втрачає глянець і значно темніє. Причому цю властивість повинні брати до уваги і художники.

Для кращого результату, при створенні акрилового живопису, готових відтінків потрібно мати досить багато, оскільки акрилові фарби змішуються інакше, ніж олійні. Основні кольори можна змішувати звичайним способом, але деякі кольори на акрилі змішати практично не можливо, тому їх краще використовувати у вигляді готової фабричної суміші (рис. 76).



Рис. 76. Аліна Славгородська «Стрімкий потік». Полотно, акрил, 2020 р.

Для малювання в техніці об'ємного пастозного живопису необхідні мастихіни. Вони бувають різної форми для створення різних ефектів, тому для роботи необхідно мати декілька видів цього інструменту.

Не всі акрилові фарби будуть виглядати цілісно після висихання при об'ємній техніці. Фарби Van pure та IDEA від фірми MAIMERI після висихання залишаються без змін, всі інші фарби

потріскаються. Тому якщо ефект кракелюру у вашій роботі не передбачений, то фарби необхідно змішувати зі спеціальними пастами і гелями на акриловій основі. Гелі додадуть необхідної гнучкості, блиску або матовості залежно від вашого вибору. При роботі з пастами потрібно враховувати те, що паста білого кольору діє як білила, поглинаючи насиченість кольору. Тому в окремих випадках спочатку роблять об'єм, а вже потім розписують його фарбами.

Хоча акрил і розводиться водою, краще використовувати спеціальні розчинники для акрилу. Вода зменшує насиченість кольору, забирає яскравість, частково руйнує структуру фарб. Тому поруч зі склянкою води, в якій зручно мити і зволожувати пензлі, слід тримати розріджувачі для акрилових фарб. Розріджувач зменшує в'язкість і насиченість фарби без втрати яскравості. Він також посилить легкість у багатошаровій роботі (рис. 77).



Рис. 77. Володимир Харитонов «Пшеничка». Полотно, акрил, 2023 р.

Фарби дуже швидко сохнуть на повітрі, тому без сповільнювача висихання акрилових фарб теж не обійтись. Спеціальні палітри з кришками теж будуть незамінні. Все це збереже змішані кольори на палітрі. Завдяки розріджувачу швидкість висихання сповільнюється до 4 – 5 годин.

Висока швидкість висихання акрилової фарби поставила її на перше місце серед інших покриттів.

Багато хто віддає перевагу наносити її на стіни як альтернативу шпалер. Причому поверхню можна зробити не тільки однотонну, а й використовувати розпис акриловими фарбами для внутрішніх робіт.

Для цього спочатку фарбують стіни одним кольором, чекають повного висихання (адже відтінок стане темнішим) і тоді вже малюють візерунок. Спочатку роблять начерк, а потім обводять його. Для покриття валиком використовують більш рідкий варіант (розведений водою), а для розпису – густу пасту з тюбиків.

Художники дуже люблять використовувати акрил, бо його відтінки легко можна змішати, створюють неповторний колір, який вимагає робота (рис. 78).

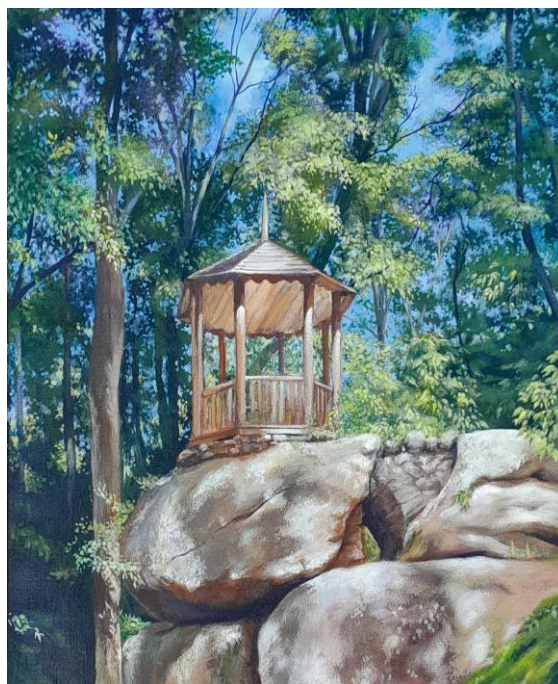


Рис. 78.

Анастасія Шепета

«У спеку біля Тарпейської скелі».

Полотно, акрил, 2024 р.

Але не тільки професіонали віддають перевагу такому покриттю. Люди, які займаються рукоділлям (декупаж, розпис по склу, по металу тощо), теж не можуть не використовувати акрилові фарби для малювання.

Ними зручно наносити і основний колір, і фарбувати контури малюнків, адже це покриття легко «береться» і валиком, і пензлем.

Очищати інструменти після роботи з акрилом краще відразу водою. Перед зберіганням слід пензлі мити в рідкому милі, воно склеїть ворсинки, щоб ті не стирчали в різні боки. Для кращого збереження форми пензлів дуже зручно використовувати спеціальну мийку, в якій вони знаходяться у воді в підвішеному стані, щоб кінчик не гнувся і не ламався.

Якщо фарба залишилася на пензлях або одязі, то їх врятовують очисники. Спеціальні очищувачі для старих фарб відмивають пензлі більш делікатно.

Фарби варто щільно закривати і при роботі видавлювати або викладати мастихіном на палітру в необхідній кількості без зайвого, а також зберігати в темному місці далеко від опалення та інших джерел тепла і світла.

І головне, при роботі з художнім акрилом можна експериментувати.

Він унікальний за складом і чудово поєднується з безліччю інших матеріалів. Це і епонж, і різноманітні контури, вітражні фарби, поталь, блискітки. Головне – не боятися придумувати нові ідеї і намагатися їх реалізовувати.

2.6. Олійний живопис

Олійний живопис полонив Європу на початку XV ст. завдяки таланту і майстерності нідерландського художника Ян ван Ейка. Тривалий час саме йому надавали почесне право бути першовідкривачем олійного живопису. Нині з'ясувалося, що першовідкривачів було декілька й на різних континентах, що жодним чином не применшує значення внеску Ян ван Ейка.

Наукові дослідження довели, що олійний живопис відкривали у різних куточках світу неодноразово. Найбільш давні застосування олійних фарб датовані сьомим століттям до нашої ери у відомому центрі буддизму – Баміан (сучасна територія Афганістану).

Олійні фарби витіснили яєчні, адже мали переваги, які робили їх легшими у використанні. Фарби на яєчній основі довше сохнуть і не мають блиску. Недоліком органічних олій була здатність дуже темніти через 80–100 років. Щодо олійних фарб, то їх виробляли шляхом розтирання на курантах (ручних млинках) пігментів мінерального, тваринного і рослинного походження та їхнього змішування (затирання) із рослинними оліями.

Живопис олією на полотні – найпопулярніша техніка живопису. Живопис олією дає майстру багато способів зображення і передачі настрою навколишнього світу. Пастозні або повітряні прозорі мазки, крізь які видно полотно, створення рельєфу мастихіном, лесування, використання прозорих або криючих фарб, різні варіації змішування кольорів – все це різноманіття прийомів живопису олією дозволяє художникові знайти й передати настрій, об'єм зображуваних предметів, повітряного середовища, створити ілюзію простору, передати багатство відтінків навколишнього світу.

Термін «*олія*» на той час розповсюджувався і на розчини смол. Такі фарби наносилися пензлем на попередньо проклеєну і заґрунтовану поверхню дошки чи полотна. Частина олії всотувалася у шар ґрунту і забезпечувала надійний зв'язок із

шарами подальших прописок. Всі матеріали олійного живопису мали натуральне походження. Це забезпечувало достатню стійкість фарб до впливу сонячного світла, температурних й атмосферних коливань, відповідно – подальшу збереженість творів живопису. Тісні релігійні й культурні зв'язки між тодішніми Нідерландами та Італією сприяли запозиченню відносно нової техніки в Італії. Серед найсміливіших майстрів був Антонелло да Мессіна, що плідно працював у Венеції. Вологий клімат Венеції не сприяв збереженню фресок (стінописів із використанням вапнякових фарб). Тому венеціанські майстри досить швидко перейшли на олійний живопис, а мистецькі традиції й увага до колориту сприяли розквіту унікального явища в мистецтві Європи – Венеціанської школи живопису (рис. 79).



Рис. 79.
Тіціан Вечелліо
«Портрет Ізабелли
Португальської».
Полотно, олія, 1548 р.

Історично *олійні фарби* – це сухі пігменти з додачею органічної олії, здатної добре сохнути і утворювати на поверхні тонку плівку. Серед подібних олій:

- олія волоських горіхів;
- лляна олія;
- макова олія;
- олія з конопляного насіння.

Ті ж властивості мають і *оліфи*. Оліфа – прозора олійна рідина (раніше тільки органічного походження) від жовтуватого до насичено вишневого кольору, що пройшла термічну обробку. Стара назва оліфи – варена олія.

Деякі рослинні олії, що залишаються на відкритому повітрі, внаслідок дії сонячного світла, тепла та кисню, згущуються, темніють, а в тонкому шарі – створюють плівки. Було помічено, що не всі органічні олії мають такі властивості. Розвиток хімії та дослідження хімічного складу рідин довели, що згущуватися та створювати тонкі плівки здатні лише ті органічні олії, до складу яких входить *ліноленова кислота*. Якщо її вміст незначний, подібні органічні олії – не сохнуть (наприклад, оливкова).

Олійний живопис має свою особливість – картина пишеться в декілька шарів (2-3), кожному шару необхідно висохнути кілька днів у залежності від використовуваних матеріалів, тому зазвичай картина олією пишеться від декількох днів до декількох тижнів.

Найбільш прийнятним для олійного живопису є *ляне полотно*. Ляне полотно міцне, відрізняється живою фактурою. Ляні полотна бувають різної зернистості. Для портрета і живопису з детальним промальовуванням використовують дрібнозернисте, більш гладке полотно. Грубозернисте полотно підійде для живопису з вираженою фактурою (каміння, скелі, дерева), пастозного живопису та живопису мастихіном. Раніше в живопису використовувалася техніка лесувань, нанесення фарб тонкими шарами, тому шорсткість лляного шару надавала картині витонченості.

У живописі часто використовується техніка пастозних мазків. Тим не менш, якість полотна важлива для виразності картини.

Бавовняне полотно – міцний і недорогий матеріал, підходить для живопису мазками.

У живописі олією використовуються також такі основи як *мішкочина, фанера, оргаліт, метал, і навіть папір*.

Полотна бувають натягнуті на картон і на підрамник. Полотна на картоні тонкі і зазвичай не перевищують розміру 50х70. Вони легкі та зручні в транспортуванні.

Полотна на підрамнику дорожчі, в готовому вигляді вони можуть досягати розміру 1,2 м на 1,5 м. Закінчена картина зазвичай оформляється в раму.

Матеріали для олійного живопису

Підготовчий процес

Полотно. Найбільш застосовуваний матеріал для живописної мови – *полотно* (рис. 80).



Рис. 80.
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.

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 згоряють 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 обвуглюються. 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. 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.

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. 81).

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.

Пітер Пауль Рубенс же, навпаки, волів, щоб зерно не проявляло себе в роботі. Художники Німеччини XVI ст. любили використовувати тонке полотно, а італійці XVII ст. – полотно з рідким розташуванням ниток полотняного плетива.

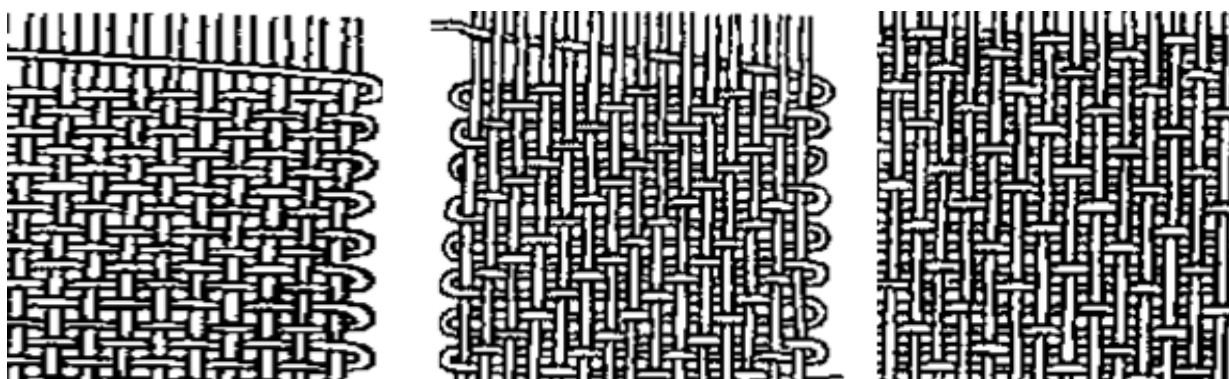


Рис. 81. Основні типи переплетення тканин:
1 – полотняне; 2 – саржеве; 3 – атласне.

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. 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 порадижити обирати тканину для живопису, що продається у звичайних магазинах тканин. Також можна порадижити 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 невібілене полотно, тому що в результаті вибілювання його міцність знижується.

Підрамник. Підрамник служить для натягування на нього полотна (рис. 82).



Рис. 82.
Підрамник.

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. Ґрунтоване 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.

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.

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.

Зараз найчастіше використовують формалін. Це відмінний протигнильний 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.

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 просушувати його на сонці або батареї, тому що у плівці клею можуть утворитися невеликі отвори, що призведе до її розтріскування. Після висихання проклейки 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,

проклейку потрібно повторити, але вже більш рідким клеєм. Зазвичай роблять дві-три проклейки: першу «холодцем», решту рідким клеєм.

Грунт та імприматура. Грунтування 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, грунт визначає фактуру поверхні під живопис. Шар грунту повинен мати гарне зчеплення з основою й наступними шарами, бути еластичним і не мати потовщень, по всій поверхні основи (рис. 83).



Рис. 83.
Грунтування полотна.

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

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 олію 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 ляної олії. Рідкий клей змішують до стану емульсії з олією, потім поступово додають попередньо змішані між собою в сухому стані цинкові білила з крейдою.

Грунтувальну 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 глянсову 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 два 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 білила, 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.

Ізоляційний шар іноді покривають (якщо в ґрунті ще не були вирішені загальні кольоротональні завдання) лесувальним або

напівлєсувальним 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 (рис. 84).



Рис. 84.
Олександр Соукас.
Кольорове тонування
першого шару полотна.
Полотно, олія, 2014 р.

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 живописі є майже готовим елементом картини й піддається незначній обробці.

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 живописі 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 живописі, 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* (Пітер Пауль Рубенс) і *багатошарові* (Мікеланджело – поверх червоної наносив шар чорної фарби). Якщо імприматура виконується у кілька шарів, то кожний наступний повинен бути тоншим за попередній. Авраам Мельников вказує у своєму навчальному посібнику «Основи тришарового методу олійного живопису», що у класичному живописі застосовували *два види імприматур*:

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

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

Згодом ці імприматури трансформувалися (в академічному живописі) 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 живописі, який вимагає помірного тону на етапі прописування.

Олійні фарби та їх властивості

Правила змішування олійних фарб

Основний матеріал художника – фарби (рис. 85). 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.



Рис. 85.
Олійні фарби.

Пігменти. У живописі 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.

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 зупинимосся.

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

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

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 живописі, досить перевіреною стійкістю володіють: *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; смарагдова зелень; ультрамарин; англійська*

червона; сієна натуральна; слонова кістка 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. 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 Мікеланджело 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 таблиці 1 наведені основні пігменти, розташовані за величиною коефіцієнта заломлення (покривності).

Таблиця 1

Основні пігменти та коефіцієнти їх заломлення

Пігмент	Коефіцієнт заломлення
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	1,74
Кобальт фіолетовий	1,65-1,79
Індійська жовта	1,67
Кістка палена	1,65
Ультрамарин фіолетовий	1,56
Ультрамарин	1,55

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 сирою 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, сієна натуральна, сієна палена, кобальти;*

3) ті, що повільно сохнуть: *титанові білила, цинкові білила, жовтий і помаранчевий кадмій, жовті марси, індійська жовта, сира сієнська земля, коричнева Ван Дейка, уся кіновар, рожеві й*

4) 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 відрізняти їх від тих, які сохнуть повільно. Наприклад, крапак у жодному разі не можна використовувати для підмальовки.

Суміші й палітра олійних фарб. При достатній палітрі фарб, що випускаються в наш час, 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 :

- 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 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, добре змішується з усіма фарбами і володіє великою покривною здатністю.

Кадмій жовтий є найміцнішою фарбою в олійному живописі.

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 краплавів.

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 краплагами 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, краплагами і ультрамарином.

Вохра червона дає висвітлення з ван-діком коричневим і забруднення тону з краплагом 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 – не можна змішувати з краплагом фіолетовим, золотисто-жовтою і ультрамарином.

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

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

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

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

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

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

Смарагова 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 краплагом червоним і краплагом фіолетовим відбувається висвітлення.

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

Волконскоїт – дуже олієсна фарба, насиченого оливково-зеленого кольору, стійка до дії світла, зовнішніх атмосферних впливів. Не бажано змішувати з крапками 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-мортуумом, вохрою світлою, золотистою і червоною, сіною натуральною і паленою, марсами коричневими світлими і темними, ван-діком, умброю натуральною, усіма крапками і золотисто-жовтими.

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

ФЦ блакитна добре зберігається в сумішах з усіма фарбами.

Церулеум не бажано змішувати з усіма крапками 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, сажа 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.

Сажа 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 живописі 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. 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 меркне. 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:

- ґрунт не повинен занадто сильно втягувати олію з фарб;
- роботу потрібно вести, дотримуючись правила «від ненасиченого до насиченого», олію бажано не використовувати (у фарбі її вже досить);

- кожний шар фарб повинен бути достатньо просушений перед нанесенням наступного;
- варто уникати накладення занадто товстих шарів олійних фарб;
- усі прописування в одній і тій самій роботі бажано робити з однорідною сполучною, зв'язуючою речовиною.

Розріджувачі та сполучні речовини

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

Пінен (піменова 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 поведження. 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.

Ляна 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.

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.

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

Лаки бувають *зворотні* й *незворотні*.

Зворотність – це розчинення лакової плівки після висихання. У живописі використовуються такі зворотні лаки: дамарний, мастичний, частково копаловий. *Незворотні* лаки, а саме: кедровий і ялицевий, використовуються в живописі «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 багатошаровому живописі 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.

Обладнання й інструменти для олійного живопису

Палітра. У процесі живописної діяльності неабияку роль відіграє обладнання і допоміжні матеріали, від якості яких часом залежить і якість виконаного твору.

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 (рис. 86).

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.



Рис. 86.
Палітра дерев'яна (овальна).

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 (рис. 87).

Для розвитку представлення і розуміння кольору необхідно виконати вправи на 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 у різних пропорціях, кожного разу запам'ятовуючи отриману суміш.

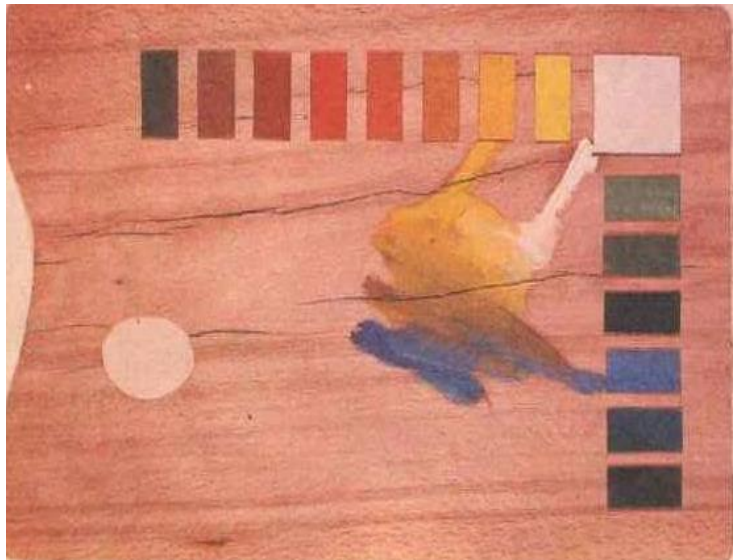


Рис. 87.

Розташування фарби на палітрі.

Усе це повторити, але в кожен 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 (рис. 88).

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.

Рис. 88.
Пензлі для
олійного живопису.



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 живописі. 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» й застосовуються для розрівнювання лесувальних фарб, для створення тонких переходів з тону в тон.

Після закінчення роботи пензлі промивають розчинником № 2, 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 теплій воді, оскільки в гарячій воді їх ворс псується.

Мастихін. Для роботи олійними фарбами використовують мастихін – спеціальний металевий інструмент у вигляді еластичної лопатки (рис. 89). 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.



Рис. 89.
Мастихіни для
олійного живопису.

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

Запитання для самоконтролю

1. Акварельні фарби, їх особливості.
2. Техніки живопису акварельними фарбами.
3. Основні правила підготовки паперу для акварельного живопису.
4. Палітри і пензлі для акварелі.
5. Що таке гризайль, сухий пензлик?
6. Гуаш, її різновиди та характеристики.
7. Вимоги до паперу для гуаші, пензлі, палітри.
8. Техніки живопису гуашевими фарбами.
9. Темпера, її види та характеристики.
10. Особливості роботи темперою.
11. Матеріали для роботи темперою: папір, пензлі, палітри.
12. Пастель, її види та характеристики.
13. Властивості та основні техніки роботи пастеллю.
14. Матеріали для роботи пастеллю: дошки та планшети, тонований папір, основи для пастелі, фіксуючі лаки, гумки та ластик (клячка) для коректування.
15. Акрил та його властивості.
16. Техніка роботи акриловими фарбами.
17. Матеріали для роботи акрилом: основа, пензлі, палітра, мастихіни, розріджувачі.
18. Властивості й характеристики олійних фарб.
19. Олії, лаки, розріджувачі та сикативи.
20. Функції лаків в олійному живописі.
21. Мольберти, етюдники, палітри, пензлі й мастихіни для живопису олійними фарбами.
22. Підрамники та полотно, натягування полотна на підрамник.
23. Проклейка і ґрунтування полотна.
24. Імприматура, її види.
25. Розташування фарб на палітрі.
26. Основні правила живопису олійними фарбами.

РОЗДІЛ III

ТЕХНОЛОГІЯ ОЛІЙНОГО ЖИВОПИСУ

2.7. Технологічні основи олійного живопису

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, темпера, 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. Богуслав Сланський розподіляє 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. Переважно 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 і руйнування.

Такі зміни, як пожовтіння і 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. 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.

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. Ґрунт й імприматуру, хоч вони і виконують важливі живописні завдання, все-таки відносять до технологічних шарів.

Після нанесення живописних шарів трохи згодом робота над 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.

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 зазвичай 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.

3.2. Технічні прийоми багатошарового живопису

Основні методи моделювання

Приступаючи 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 нездійсненно. Без володіння технікою художник скутий, з технікою він окрилений.

Художня техніка – це грамати́ка, без знання якої будь-які прагнення у мистецтві не серйозні. Оволодіння нею пов'язує успіх образотворчого мистецтва з хорошим знанням «кухні» художника, з опануванням різних технічних прийомів, оскільки 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 темпер, колір олійної фарби залишається в процесі висихання незмінним, якщо не порушена технологія живопису.

Основні переваги олійного живопису: гнучкість, податливість багатого 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 ніби «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, твори живопису розглядались 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. Альбрехт Дюрер у листі Я. Геплеру від 26 серпня 1509 року 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 все 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 Пітер Пауль Рубенс. Цей метод отримав назва «alla 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.

Акцентуємо увагу на тому, що у XVIII столітті було знівельовано традиції використання техніки живопису періоду Відродження багатьма живописцями Європи, що прослідковувалося у їхній мистецькій спадщині. Така тенденція порушення технології живопису спостерігалася і у XX - на початку XXI століття. На жаль, у багатьох художніх музеях можна помітити, що роботи значної кількості художників мають тріщини, спостерігається відшаровування барвистого шару від основи. У зв'язку з цим доцільно приділяти значну увагу технології живописних технік, розвитку професійної культури, системному, послідовному опануванню специфіки живописного процесу, вивченню спектру технологічних і технічних вимог.

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

В історії мистецтв правила і прийоми побудови колориту в живописі 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.

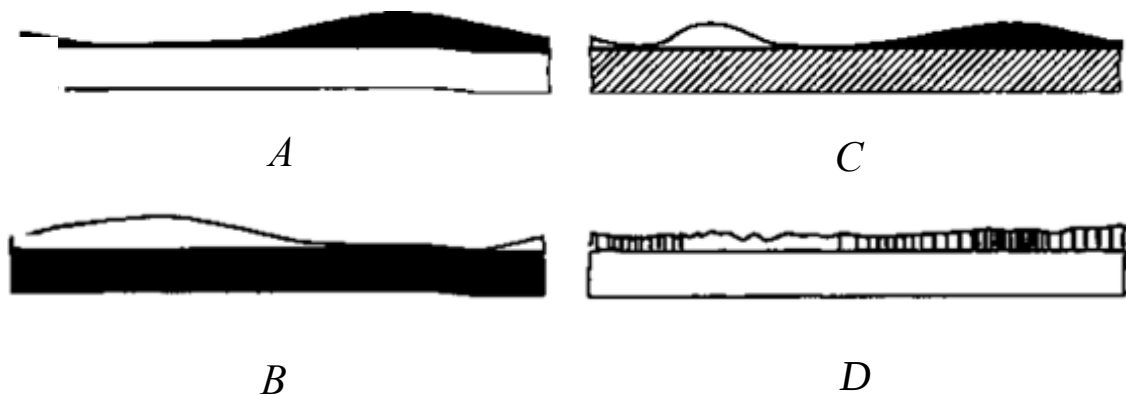
Але цього мало. Реалістичний принцип рішення сюжетної композиції вимагає від автора, щоб знайдена ним колірна гармонія відповідала внутрішньому сенсу картини.

Ось що сказав про колорит Ілля Юхимович Рєпін: «Наше завдання – зміст. Фарба у нас – знаряддя виражати наші думки, колорит наш – не витончені плями, він повинен виражати наші настрої, 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. 90).

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 лесування внаслідок активного просвічування ґрунту утворюються півтони теплих відтінків.



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

Рис. 90. Схема основних живописних прийомів письма.

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, розроблений Яном ван Ейком. Даний метод покладено в основу багатьох композиційних рішень творів (на етапі прописування) Леонардо да Вінчі, зокрема, «Поклоніння волхвів», «Святий Ієронім», картонів та ескізів композицій Рафаеля Санті «Виведення апостола Петра з темниці», «Афінська школа».

Цей прийом використовувався Якопо Тінторетто, Пітером Паулем 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 колірних шарів.

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 Тіціана Вечелліо, 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 підмалювку.

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

Прокладка фарбами, змішаними на палітрі. Цей спосіб рідко зустрічався у живописі 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 Клодом Моне (рис. 91), Полем Сезанном, Полем Гогеном, Едгаром Дега, Анрі Матіссом, Пабло Пікассо й ін.



Рис. 91.
Клод Моне
«Весняні квіти»
(багатошаровий метод
олійного живопису).
Полотно, олія, 1864 р.

Накладання корпусних і напівпрозорих фарб на живописну основу

На цих методах базуються основні технічні прийоми лесування, використовувані всіма майстрами, що практикували багатошаровий спосіб побудови картини (рис. 92).

З їх допомогою досягається основний ефект багатошарового олійного живопису, що складається з низки фарбових нашарувань і ґрунту, що просвічуються один через інший. Використовуються ці методи переважно в прописуванні й на колористичному етапі.

Рис. 92.

Володимир Боровиковський
«Портрет О. О. Нарішкіної»
(багатошаровий метод
олійного живопису).
Полотно, олія, 1799 р.



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 додати 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, в 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. Цей метод, що також застосовується у техніці багатошарового 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 лесувань у висвітленні.

Хороші для лесування смарагдова зелень, волконскоїт, крапак червоний, ФЦ-синя, умбра натуральна, палена, марси. Застосування лаків і олій при розведенні фарб збільшує прозорість фарбового шару, тому при виконанні прийому лесування фарба часто розводиться *трійником* (у рівних частинах лляна олія, дамарний лак і пінен).

Фарби для лесування розріджують лляною олією або лаком для живопису. Краще використовувати світлий мастичний лак.

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 виокремити три види лесувань: *тонуючі, моделюючі та ретушуючі*.

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

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

- просторово лесування в затемненні створює відчуття руху плями від площини картини вглиб, від глядача; чим прозоріша фарбова суміш і товстіший лесувальний шар, тим помітніше лесування проявляє свої властивості;

- 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:

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

- просторово лесування у висвітленні підтримує площинність;

- 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;

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

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 лесуванню 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.

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 поверхнєве 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:

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

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

- 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 (рис.

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, *модельовання 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, уводиться півтон, тоді як у прописуванні ми оперували лише світлом і тінню.

Тільки зі світлом ми працюємо тому, що підмальовок як підготовка під колористичний шар (лесування) повинен мати більшу здатність до світловідбиття (лесування 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-мортuum, англійська червона та інші, з білил – титанові.

У розробці колірного 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 вестися 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 лесуваннями, 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-моделюючим* (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: *монохромні*: білильний (одним білилом) і білильний з домішкою (суміші); *біхромні*: білильний з домішкою кольору; *поліхромні*: колірно-пробілені.

Темперний підмальовок. У композиційних побудовах фактурного шару позитивною стороною темпер 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 тонких шарів, що дуже швидко висихають. Зрозуміло, що для підмальовка найдоречнішими є темпер, 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 всотують 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.

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 підмальовкою.

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 вибудовувати 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. Авраам Іванович 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 лесування 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* тіннові 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 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 лесуванням або протиранням, форма намічається кольоровими плямами, іноді досить хаотично. Надалі таке прописування повністю перекривається наступними живописними шарами.

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 живописі існують чотири види прописування: *лавірування (робота лесуванням); висвітлення (робота білилом); комбіноване (у світлі вибілюється, тіні виконуються лавіруванням); гризайль.*

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. Тонм найяснішої тіні покривається вся площа тіней. Далі розбираються внутрішні тональні відношення у світлі, а після цього ту ж операцію виконують із тінями. Усі тональні співвідношення беруть у тон закінченого твору. Потім усе 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 тоном 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. Відразу 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 па палітрі. Використовують коричневу або криючу чорну фарбу і білила.

Цей спосіб дає змогу точно вирішувати завдання встановлення тональних співвідношень, але застосування білил як

у світлі, так і в тінях призводить до того, що тіні втрачають свої основні переваги – прозорості й легкості.

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 (Доменіко Гірландайо, Сандро Боттічеллі, Рафаель Санті та ін.) при виконанні монументальних робіт робили монохромне прописування звичайно лавіруванням. Мікеланджело Мерізі да Караваджо й інші маньєристи – висвітленням. 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.

Організація живописної композиції на етапах 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.*

Згідно з методом Рафаеля Санті, все це розроблялося ще в картоні й майже в закінченому вигляді переносилося на попередньо підготовлену основу. За методом Тіціана Вечелліо, 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 Ніколя Пуссен і Жан Батіст Сімеон 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 таблиці 2 наводимо приклади розмірів полотен, отриманих за допомогою операцій над рядом чисел Фібоначчі, прийнятих у Франції у XVIII ст. для різного роду композицій.

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

Гармонійними у живописному зображенні повинні бути не тільки величина, пропорції, ритм між плямами й напрямом цих плям, але й загальна кількість світлого і темного. Усе це вирішується на 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 (силуетах плям світла й тіні), по них повинна бути з'ясована система тональних контрастів.

Як радять старі майстри, всю безліч тональних градацій предметів і середовища натури 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. Групуєчись 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 тони розташовуються поруч у картині для забезпечення постійної уваги до *змістового й композиційного центрів*. Чергування інших контрастних пар світлих і темних плям допомагає виокремленню 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.

Поки ми не приступили до етапу малюнка, що є завданням наступної стадії – підмальовка, 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» повною мірою. 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, що служить головному закону композиції – 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» (рис. 93)). 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 (Мікеланджело «Кошик із фруктами» (рис. 94)). Варто також зазначити, що композиційний центр рідко збігається з геометричним, і загалом живописні твори являють собою приклад асиметричної композиції.

Рис. 93.
Пітер Клас
«Трубки й жаровня».
Полотно, олія, 1636 р.



Рис. 94.
Мікеланджело
Мерізі да Караваджо
«Кошик із фруктами»
Полотно, олія,
1597-1600 рр.



Варто також зазначити, 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». Прикладом майже дзеркально симетричної композиції є «Таємна вечеря» Леонардо да Вінчі (рис. 95).

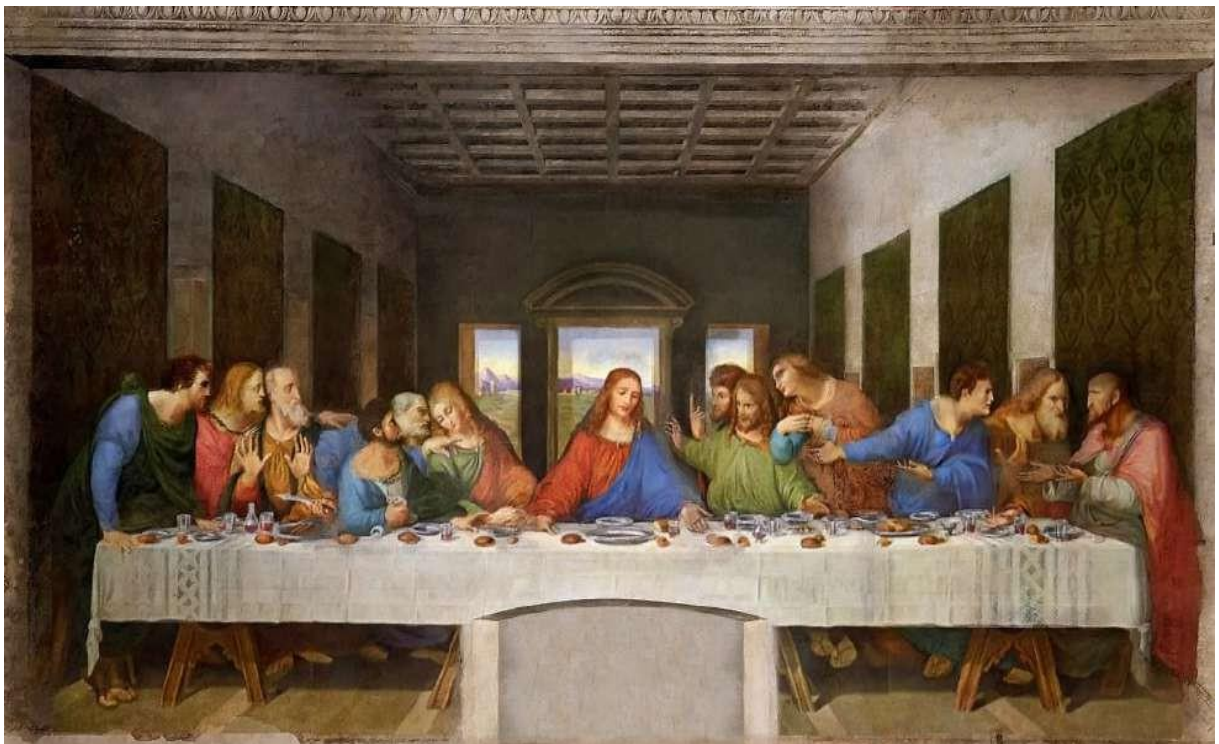


Рис. 95. Леонардо да Вінчі «Таємна вечеря». Фреска, 1488-1495 рр.

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 рівноваги 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 пласка проста пляма.

При побудові мають бути дотримані 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 неврівноваженим, 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 розміщується 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.

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 лесуванням, 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 (лесуванням), 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 меншою мірою 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 із академічних принципів є чітке структурування та мінімалізація застосовуваних художніх засобів (разом з прагненням до різноманітності прийомів). Наприклад, все багатство тонів натури 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 тонууючої (пласкої) плями.

Моделююча пляма читається на тлі тонууючої, а тонууюча 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 центру. У прописуванні йшла робота переважно над тональним видом узгодження (притягування), 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 притягування – спрямувати погляд по певній траєкторії (Леонардо да Вінчі «Таємна вечеря»).

Пластичне узгодження – це узгодження, що має завдання 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.

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 лесуваннями варто враховувати, що елемент яскравого кольору на дальньому плані можна врівноважити предметом, близько розташованим, із дрібними деталями або орнаментом.

При уточненні кількості плаского й об'ємного, тонуєчого й моделюєчого, у роботі над моделюванням об'ємів 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 об'ємів 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. 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 завдання 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 лесування, втерта фарба, каламутна, живописно-штрихова манера лесування – 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. Доцільно 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 у його оточенні. Необхідно чітко вирішити, чи потрібно його матеріалізовувати в даному оточенні, чи моделювати фактурно на етапі підмальовка, чи не підмальовувати 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 лесування 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 колірного зображення, яке було розпочато ще в підмальовку (рис. 96).

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 лише колористичний шар, найбільш відповідальний,

брав на себе майстер, що лесуваннями 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.



Рис. 96. Марина Рожнятовська «Карпати». Полотно, олія, 2023 р.

У роботі застосовують переважно *лесування*, а саме два основних види: *тонуюче* та *моделююче*.

Крім колористичних завдань, лесування вирішує також фізичні проблеми, закриваючи доступ кисню з повітря до свинцевих і цинкових білил, які чорніють або жовтіють під його впливом.

Зазвичай лесувальну 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 лесування виконують тільки на розріджувачі.

Найчастіше це буває тоді, коли метою є досягнення матовості живописної поверхні.

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 колірного ладу або плями. Тонуюче лесування пом'якшує контрасти світлотіні. Воно є основним засобом визначення 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.

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 цього 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 виокремити **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, виконуючи лесування на горизонтально покладеній роботі. 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 Генріха Семирадського («Танець серед мечів», «Вакханалія» (рис. 97)). 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.



Рис. 97.
Генріх Семирадський
«Вакханалія».
Полотно, олія, 1890 р.

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. 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.

3.3. Одношаровий метод роботи у техніці олійного живопису

Другий метод роботи в олійному живописі – одношаровий. Метод «alla 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 (рис. 98).



Рис. 98.
Ольга Музика
«Айва і
дикий виноград»
(одношаровий метод
олійного живопису).
Полотно, олія, 2022 р.

Метод «alla prima» вимагає продуманої системи в роботі, складання плану роботи від початку до кінця.

До достоїнств цього методу відносяться передача емоційного сприйняття натури, свіжість колірного шару, вільна передача фактурних поверхонь.

Цим методам пишуться етюди на природі (рис. 99).



Рис. 99. Денис Городничий «Срібні трави»
(одношаровий метод олійного живопису). Дошка, олія, 2025 р.

Існують *два способи* письма методом «alla 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. 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 аркуші ватману чи на спеціальному картоні – крафті, або на тонкому газетному папері, який продається в 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 зворотну 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 у багетових майстернях великий вибір різного профілю і ширини багета як вітчизняного, так і зарубіжного виробництва.

3.4. Основні принципи процесу роботи з натури в умовах пленеру

Образотворча діяльність у процесі навчання живопису на пленері характеризується винятковою різноманітністю особливостей натури, навколишнього середовища, використовуваних матеріалів і пристосувань. Найбільш важливі з них: особливості сприйняття простору і кольору в натурі й зображенні; особливості сприйняття предметного і соціального середовища в процесі роботи; особливості формування зорового образу і художнього мислення.

Живопис на відкритому повітрі має принципове значення для виховання живописних навичок і є природною складовою частиною навчального процесу. Такий підхід до розвитку колористичного почуття – одна з форм продовження прогресивних традицій школи живопису кінця XIX – початку XX ст. Головною формою навчання живопису на пленері є етюд з натури (рис. 100).



Рис. 100. Марина Рожнятовська «Спека». Етюд. Полотно, олія, 2021 р.

Істотним у живописі на пленері є активна дія оточення на натуру, внаслідок чого значно складніше, ніж в аудиторії, складається образотворча діяльність. Робота на пленері характеризується непередбаченістю умов для виконання етюдів, змінами навколишнього середовища. Тому професійна активність, самостійність, міра розвитку художньої ініціативи є вирішальними для успішного виконання навчального завдання. Довкілля значною мірою активізує пізнавальну діяльність майбутніх педагогів-художників.

Для самостійного вивчення живопису на пленері потрібне знання властивостей світла як важливого чинника середовища. Виходячи з фізичної природи світла, можна пояснити низку явищ, які спостерігаються у процесі роботи над етюдами.

Світло, відбиваючись від поверхні предметів, отримує в повітряному середовищі деякі зміни. У художній практиці це означає, що будь-який предметний колір необхідно бачити з урахуванням повітряної перспективи.

Одним із найскладніших моментів опанування живопису на пленері є проведення колірної аналізу натури.

Колірний аналіз форми вважається у практиці важливим етапом процесу сприйняття натури й її відображення. На колір предметів у пленері впливають як пряме сонячне, так і розсіяне, «забарвлене» освітлення неба.

В умовах пленеру слід враховувати і загальний вплив повітряного середовища. Просто неба предмети занурені в повітря. Чим далі від спостерігача в просторі розташовані видимі об'єкти, тим сильніше позначається дія повітря. Далекі плани забарвлюються синіми відтінками. У горах розсіюються фіолетові кольори і далечінь здається фіолетовою.

Важливо писати етюд у тих же умовах загального освітлення, що і в натурі. Наукові експерименти в області сприйняття кольору дозволяють зробити висновок: коли етюд виконується при одному освітленні, а натура освітлена по-

іншому, то неминуче спотворення загального колірної тла в етюді, «зрушення» усього його колірної ладу у бік теплої або холодної гами тонів. Колірний тон, зумовлений повітряною перспективою, мало помітний на ближніх предметах і яскравіше виражений на далеких планах.

Порівнюючи віддалені пейзажі з ближніми, можна встановити, що на першому плані характер світлових відношень інший, ніж удалині (рис. 101).



Рис. 101. Денис Городничий «Жайворонок». Полотно, олія, 2017 р.

При аналізі форми і кольору предметів першого плану з віддаленими об'єктами стає очевидним, що ближні деталі пейзажу мають багато колірних і світлотних контрастів, насиченість, чіткість меж. Дуже важливо розібратися у сутності такого поняття, «загальний колірний стан етюду».

Систематичні спостереження станів природи, вправи з кольором у начерках і живописні етюди дозволяють виробити професійну гостроту колірної зору.

Процес створення колірного ладу етюдy можна умовно розділити на дві стадії: виявлення головного колірнoгo акорду теплохолодних співвідношень у натурі; знаходження групи кольорів, що становлять головні тонові відношення етюдy.

На завершальній стадії роботи з натури, наслідуючи принцип від загального до часткового і від часткового до загального, остаточно уточнюють загальний, тоновий і колірний стан за трьома основними властивостями: світлотою, домінуючим колірним тоном і насиченістю.

Тренування аконстантного бачення натури припускає таку послідовність визначення колірних відношень в етюдi: від загального колірнoгo стану середовища до предметного кольору натури і від нього до зумовленого кольору в живописі.

Передачі елементів повітряної перспективи, її об'ємних, просторових і матеріальних якостей на плернерному етюдi сприяє низка технічних прийомів письма. Основними з них є:

- використання фактури основи, збереження її в тінях і на далеких планах (в олійному живописі – дбайливе відношення до зернистості полотна, шорсткості картону або паперу, виконання легких тонкошарових прописок, лесувань і тому подібне);

- застосування в ході виконання етюдy декількох різних за розміром пензлів, відповідних певним планам, зображуваного простору (однакові за величиною мазки, що наносяться на полотно одним пензлем, підкреслюють площинність зображення і утрудняють виявлення глибини його простору);

- активність письма, різноманітність мазків за напрямом, натиском і фактурою збільшуються у міру наближення з глибини до першого плану зображення (якщо ближні предмети пишуться пастозно на світлі, то віддалені об'єкти зображуються незалежно від свого рельєфу, із застосуванням узагальнених за кольором заливок, легких і ледве помітних мазків по виступаючих зернах полотна) (рис. 102).



Рис. 102.

Сергій Шишко

«Лісове озеро. Пуща-Водиця».

Полотно, олія, 1951 р.

Пристаюючи до роботи над етюдом, необхідно знайти головне в композиції пейзажу. Натурний мотив вивчається з різних точок зору, звідки виконуються пробні начерки, замальовки. Вибирається найкраща точка зору, аналізуються різні варіанти етюдів. У кожному намічаються висота горизонту, місця просторових планів, ритмічний лад форм.

Графічні й живописні пошуки композиційних рішень дозволяють знайти їх лінійні або тонально-колірні відмінності, контрастні відношення предметів за величиною і віддаленістю, за колірним відтінком насиченості й світлотою.

Далі шляхом відбору кращих «заявок» на композицію етюдів вибирається необхідне рішення.

Головне у підготовчій роботі над етюдом – побачити натурний мотив і знайти його композицію. Потім виконується

малюнок під живопис, ведеться колірна побудова етюду і його завершення відповідно до композиційного задуму.

В той же час послідовність етапів етюду (композиція – підготовчий малюнок – живопис – завершення) досить відносна.

Аналіз колірно-тонального стану пейзажу – значна частина стадії вивчення натури, що впливає на визначення загальної композиції зображення. За стадією вивчення натури йде безпосереднє виконання етюду.

Перші етюди повинні бути невеликими й короткочасними.

Визначеність стану досягається в композиції етюду головним чином шляхом швидкого вибору і запам'ятовування характерних якостей колірного стану середовища, його великих відношень у певному масштабі світлоти і кольору, відповідних конкретному стану натури.

Принципи «глибинності» кольору в живописі якнайповніше застосовується на цьому етапі етюду в умовах пленеру, де під впливом світлоповітряного середовища, особливо в умовах загородження одних планів іншими, усі предмети пейзажу об'єднуються загальним тоном.

На межах загородження спостерігаються крайові контрасти, які дозволяють уявити, як далеко зображувані предмети розташовані один від одного і вірно знайти їх «колір у середовищі».

Ключовим моментом створення колориту етюду є визначення загального тонового і колірного стану освітленості натури.

Оцінюючи цей стан за трьома властивостями кольору (колірний тон, насиченість і світлота) необхідно передати основні колірні відношення, відповідні натурі. Потім слідують поглиблені розробки, градації світлотіні.

Простір у пейзажі між першим і далеким планами умовно вважають середнім планом, який має свій колірний тон. Відповідно до властивостей тону на середньому плані строго

витримують певний діапазон за теплохолодністю. Причому, чим на більшій глибині пейзажу знаходяться предмети, тим помітніший вплив на них повітряної перспективи.

Остаточний «прояв» загального колірною відтінку найбільш чітко виявляється на дальньому плані, який найбільше відрізняється загальним колірним станом освітленості.

На відстані декількох кілометрів лісова далечинь зливається з навколишніми предметами, невиразними за своїми контурами і колірними тонами. Усебічне порівняння об'єктів натури за теплохолодністю дає можливість правильно визначити їх колірний тон.

Найбільш важливим є загальний тон, колір, у якому знаходиться одна з властивостей загального стану освітленості, – колірний відтінок. Його визначають порівнянням усіх колірних тонів не лише по вертикалях і горизонталях, але й по всій глибині зображуваного простору. При цьому враховують безперервність пейзажного простору.

Важливим кроком живописно-пластичного етюдів є розробка градацій світлотіні на основних предметах (відблиск, світло, півтон, власна тінь, рефлекс і падаюча тінь). Подальше моделювання предметів, ліплення їх форми проводяться з урахуванням тонового і колірною стану освітленості й залежно від міри контрастів теплих і холодних відтінків, взаємних рефлексів.

При сильному плерному освітленні роль рефлексів істотна. Слід приймати рефлекси від неба і землі й враховувати дію повітряної перспективи.

В етюдів на плері необхідно прагнути до вірності в передачі певних станів природи, але це, звичайно, не означає сліпого копіювання.

У пейзажному живописі таке неможливо, тому що стан природи весь час міняється: плывуть хмари, з'являються й зникають брижі на воді, стихає або підсилюється вітер і т. д.

Вірно взятий стан природи в живопису означає глибоке розуміння, пов'язане з узагальненням тривалих спостережень за станами природи і яскравим проявом свого почуття до обраного мотиву.

«Списаними» з натури можуть бути тільки основні колірно-тональні відношення, інше повинне бути «переплавлене» через душу художника (рис. 103).



Рис. 103. Федір Захаров «Двір». Полотно, олія, 1970-і рр

У роботі над етюдами пейзажу стоять ті ж основні завдання, що й у попередніх видах етюдів, але вирішуються вони в необмеженому повітряному просторі. Це принциповий момент, що міняє результати роботи.

Пейзаж є вершиною можливої волі вираження просторових відносин. Збільшення зображуваного простору супроводжується «виходом» до прямого природного освітлення, що надає живопису ще більшої характерності.

Предмети, вилучені з життєвих зв'язків і організовані в різні навчальні постановки, ніби знову повертаються у своє природне середовище й вивчаються вже безпосередньо в ньому, як говорять іноді: «яблуко з натюрморту повертається на своє рідне дерево». Досвід показує, що така зміна завдань у навчанні художників виправдана, тому що взаємини предметного світу й просторового середовища повинні бути вивчені у всіх своїх варіантах: від гармонії предмета й середовища до драматичних колізій.

Ескіз композиції етюдів формується у ході споглядання натури, в результаті активного запам'ятовування першого враження, шляхом чергування графічних і живописних пошуків у начерках, замальовках і етюдах-наляпках.

Необмежений повітряний простір висуває на перший план такі творчі завдання, як визначення кольорів окремих предметів у повітряному середовищі й тональності землі стосовно неба, виявлення колористичного зв'язку планів і загального колірнього стану (гармонії) пейзажу, побудова композиції з урахуванням глибокої перспективи.

Кольори міняються залежно від відстані предметів від художника. Завдання виявлення глибини кольору змушує гостріше відчувати різницю між площинним зображенням і зображенням з виявленням глибокого простору. Просторові зміни кольорів впливають на колористичну єдність, колірну гармонію. Колірний тон, зумовлений повітряною перспективою,

проявляється яскраво на далеких предметах, тобто між ними й художником перебуває значний повітряний простір. Різний колір предметів на різних планах пейзажу вимагають колористичного зв'язку планів.

Особливу складність представляє сприйняття повітряної перспективи, низку законів якої схематично показано в таблиці 3.

Таблиця 3

Закони повітряної перспективи

№ з/п	Сприйняття предметів у плерному просторі		Зображення предметів на плерному етюді	
	<i>ближніх</i>	<i>віддалиених</i>	<i>ближніх</i>	<i>віддалиених</i>
1.	детальне	узагальнене	детальне	узагальнене
2.	чітке	невизначене за формою	з різкими контурами	з м'якими контурами
3.	контрастне за світлотою	приглушене, зближене за світлотою (світлі предмети здаються темнішими, а темні – світлішими)	контрастне за світлотою, з яскраво вираженими градаціями світлотіні	без градації світлотіні; світлі предмети притіняються, а темні – освітлюються
4.	об'ємне, тривимірне з добре помітними ознаками висоти, ширини і глибини простору	площинне	об'ємне, з ознаками ілюзії глибини простору	площинне, без ознак глибини простору

5.	без ознак повітряного серпанку, інтенсивне за кольором	з повітряним серпанком, який забарвлює своїм кольором предмети більш нейтральні	насичене за колірним тоном	блякле, слабо насичене за кольором з характерним відтінком повітряного серпанку
6.	багатоколірне	одноколірне або у вузькому інтервалі колірної гами	різноманітне за забарвленням і колірним поєднанням	монохромне або зближене в межах загального колірного тону

Відтак, заняття з живопису на пленері спрямовані на розвиток у майбутніх педагогів-художників таких здібностей, як:

– широка просторова орієнтація – здатність сприймати натуру в тривимірному просторі, а її зображення – у двовимірному просторі на площині;

– цілісне сприйняття натури з урахуванням загального і тонового стану освітленості; аконстантне сприйняття зумовленого кольору, його теплих і холодних відтінків, залежних від освітлення, середовища, просторового віддалення; уміння цілісно сприймати об’єкти на пленері й знаходити великі колірні відношення в ньому;

– здатність приймати в етюдах метод роботи відношеннями (закон пропорційних відношень), уміти порівнювати кольори натури за колірним тоном, світлотою і насиченістю, витримувати тональний і колірний масштаб;

– творча уява – здатність створювати виразні композиційно-колірні рішення в етюдах з натури, а також естетично значущі художні образи у випускних кваліфікаційних і самостійних творчих роботах з образотворчого мистецтва.

3.5. Рекомендації щодо уникнення типових помилок у живописних 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*, й *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 виокремленого 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.

Варто звернути увагу на те, що застосування фактури повинно бути узгоджене з композиційними завданнями, поставленими у роботі. Наприклад, фактура як потужний чинник, 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 живописі має бути ретельно продумане композиційно. Розмаїтість технічних засобів – один із головних композиційних принципів.

Найбільш *типовими помилками*, які допускаються 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;

- непередбачене використання технічних прийомів; найчастіше застосовується тільки метод механічного змішування фарб, просторові якості лесування й напівлесування 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.

У таблиці 4 наведені найбільш типові помилки у живописних роботах.

Таблиця 4

Найбільш типові помилки у живописних роботах

<i>№ з/п</i>	<i>Опис</i>	<i>Причина</i>	<i>Попередження і виправлення</i>
1.	Колористична бідність етюдів, розфарбовування предметним кольором.	Константність колірного сприйняття, неуважність.	Постійним спостереженням і порівнянням колірних відношень натури розвивати в собі почуття

			кольору. Шукайте нові відтінки, особливо для напівтонів і тіней.
2.	Подрібненість.	Робота «частинами».	Працюйте методом колірно-тональних відношень по всьому аркушу, не допускаючи доопрацювання ізольованих фрагментів етюду. Кожен предмет необхідно писати у взаємозв'язку з оточенням. Частіше відходьте від етюду і постійно порівнюйте кольори між собою і етюд з натурою.
		Різкі контрасти, «жорстке» моделювання форм.	Всю живописну поверхню можна покрити одним або двома лесувальними шарами кольору джерела освітлення, у результаті чого зображення набуде цілісності й колористичної гармонії.
		Різкі контури мазків або заливок.	Пом'якшіть краї колірної плями, враховуючи властивості матеріалу, яким виконується робота.
		Багато непрофарбованих ділянок основи на з'єднанні мазків.	Кожен мазок слід наносити поряд із попереднім мазком, поки той ще не висох, трохи захоплюючи його.

		Множинність дуже яскравих кольірних плям, які виступають наперед, не підпорядковуючись головному.	Щоб їх погасити, використовуйте тонуючі лесування додатковим кольірним тоном.
3.	Не виражена об'ємність предметів натури.	Невміння «ліпити» форму кольором, сумлінна промальовка контурів і почергове розфарбовування силуетів.	Необхідно уважно спостерігати розподіл на формі світлотіньових градацій і весь час керуватися методом кольірно-тональних відношень. Роботу вести по всій поверхні аркуша одночасно.
4.	Порушення об'єму.	У пошуках матеріальності втрачене відчуття великої форми.	Важливо витримати основні відношення світла й тіні, вірно визначити на формі місце і кольірний тон полисків, напівтонів і тіней, характерних для предмета з такою фактурою.
5.	Порушення просторових планів.	Пастозні мазки на задньому плані й прозоре письмо на передньому плані.	Легкі заливки на задньому плані й корпусне письмо на передньому плані підкреслюють глибину простору. Слід підсилити щільність мазків на передньому плані, відповідно пом'якшити дальній план.

		Різкі межі предметів на задньому плані.	Легеньким торканням пензля пом'якшити межі предметів на задньому плані.
		Занадто насичені колірні плями на задньому плані.	Зменшити колірну насиченість дального плану.
6.	Відсутнє відчуття глибини, зображення «випадає» із рами.	Невірний загальний тон і етюд висвітлений.	Перед роботою необхідно вірно визначити тональний діапазон, в якому буде виконуватися етюд, «налаштувати» колірну палітру.
7.	Чорнота, недостатність кольору.	Загальний тон етюду занадто темний.	Підсилити насиченість напівтіней і тіней – власних і падаючих; для водорозчинних фарб – надлишки фарби змити чистою водою.
		Невиправдане використання чорної фарби.	Шукайте адекватну заміну чорній фарбі, змішуючи кольори.

Запитання для самоконтролю

1. Методи роботи олійними фарбами.
2. Технологія олійного живопису.
3. Фізичні й хімічні зміни, яким піддається картина в техніці олійного живопису.
4. Фарбові (живописні) шари.
5. Основні технічні прийоми роботи олійними фарбами.
6. Підмальовок та його завдання.
7. Види підмальовка залежно від композиційних завдань, що вирішуються.
8. Види підмальовка за тоном і за кольором.
9. Чи можна виконувати підмальовок в олійному живописі іншими живописними матеріалами?
10. Основні методи моделювання передачі об'ємних предметів у картині.
11. Лесування і його види.
12. Корпусне, пастозне письмо.
13. Хто із художників вважається основоположником одношарового письма, який отримав назву «alla prima»?
14. Засоби вирішення композиційного центру в живописній роботі.
15. Просторові плани в живописі. Передача плановості.
16. Принцип чергування площинного й об'ємного в живописній роботі.
17. Схема акцентів у живописі.
18. Дефекти олійного живопису та їх виправлення.
19. Робота на пленері, основні правила і вимоги.
20. Одношаровий метод роботи у техніці олійного живопису
21. Найбільш типові помилки у живописних роботах.
22. Захист завершеної живописної роботи від впливу навколишнього середовища.
23. Оформлення живописних робіт, вибір багету.

СЛОВНИК СПЕЦІАЛЬНИХ ТЕРМІНІВ

А

Абрис – лінійні окреслення зображуваної фігури, її контур.

Адаптація – властивість відчуттів, яка означає пристосування чутливості до постійно діючого подразника. У зоровому аналізаторі розрізняється світлова і темрявна адаптація, а також колірна. Особливість колірної адаптації – пристосування чутливості зорового аналізатора до кольорового (забарвленого) світла.

Акварель або **Акварельні фарби** – фарби, що складаються з тонко розтертого пігменту, змішаного з розчином рослинного прозорого клею – гуміарабіку або декстрину, які є водорозчинні. Завдяки цьому клею акварель можна розчиняти у воді для нанесення тонких прозорих шарів, що міцно прилипають до паперу. Акварельні фарби містять також пластифікатор у вигляді гліцерину та інвертованого цукру, що робить їх пластичними. Гліцерин утримує вологу, не дає фарбам пересихати і ставати крихкими. У акварельні фарби вводиться і поверхнево-активна речовина – бичача жовч, що дозволяє легко розносити фарбу по паперу, тому що жовч перешкоджає скочуванню фарб у краплі. Є фарби з додатками меду. Для запобігання руйнування фарб цвіллю в них вводиться антисептик – фенол.

Акомодація – здатність ока до ясного бачення предметів, які знаходяться на різних від нього відстанях.

Аконстанте сприйняття кольору – процес віддзеркалення у свідомості художника зумовленого кольору, тобто кольору, що зазнав зміни під впливом освітлення, довкілля або віддалення.

Акрилові фарби – фарби нового покоління. Крім пігментів, до складу розчину входять поліакрилові смоли. Завдяки цьому можна працювати в манері корпусного письма олією й іншими способами.

Акцент (лат. *accentus* – наголос, наголошення, наголошування) – в образотворчому мистецтві прийом

підкреслювання кольором, світлом, лінією чи розміщенням у просторі якої-небудь фігури особи, предмета, деталі зображення, на яку потрібно звернути особливу увагу глядача.

Алла прима (італ. *alla prima*; «аля прима») – в живописі цей термін означає спосіб виконання етюдів або частини картини за один прийом, в один сеанс.

Алізарин – барвник, червоний, марена, червоний чи рожевий лак. Відноситься до протравних антрахінових барвників.

Алое – екзотична рослина, з якої одержують сік, що застосовувався древніми майстрами для фарб при лакуванні малюнків, етюдів; додає золотаво-жовтий відтінок.

Антисептики – засоби, що мають протимікробну дію і призначені для запобігання розкладання органічних субстанцій, наприклад, клеїв. У живописі використовуються м'які антисептики.

Аперцепція (лат. *ad* – до і лат. *perceptio* – сприймання) – залежність сприймання від попереднього досвіду особистості.

Ахроматичні кольори – сірі кольори від чистого білого до чорного, які не мають колірної тональності, розрізняються між собою тільки за світлотою і характеризуються коефіцієнтами віддзеркалення. Між найбільшим і найчорнішим око людини здатне розрізнити до 300 ахроматичних кольорів (порогів). При щонайменших домішках теплих або холодних кольорів відтінків ахроматичні кольори стають хроматичними.

Б

Бачення живописне – бачення і розуміння кольорних відносин природи з урахуванням впливу середовища і загального стану освітленості, який характерний для природи в момент її зображення.

Батальний жанр (фр. *batalle* – битва) – жанр образотворчого мистецтва, сформований у XV-XVI ст., присвячений темам війни та військового життя, головне місце в якому займають сцени битв та воєнних походів.

Біла глина – осадова порода. Може використовуватися в якості білил, білої фарби в темпері на основі клею.

Блиск – особливе зображення інтенсивності світла, освітленості при використанні контрастів від співставлення світлотіньових плям.

Болюс, жирна глина – силікат алюмінію з оксидом заліза. Може бути червоного, жовтуватого і коричневого тону. На дотик жирний. Застосовується для золочення рам.

Бронзування – лакування за допомогою асфальту, алое чи умбри інших коричневих тонів. Практикувалося з давніх часів в олійному живописі й особливо в малярстві жирною темперою.

Бичача жовч – жовч, секрет печінки з жовчного міхура. Має зелено-коричневий колір. Домішується до фарб, роблячи їх більш блискучими. Використовується при малюванні аквареллю і темперою на жирній, добре відшліфованій поверхні, а також при роботі на слонової кістці і міді.

В

Валер (фр. *valeur*, букв. – цінність, гідність, значення) – якісна характеристика окремих градацій світлотіні; один з елементів зв'язку світлотіньового тону з навколишніми тонами за колірним відтінком і насиченістю. Застосування валерів у живопису пленеру дозволяє передавати щонайтонші колірні переходи між тонами при певному стані освітленості. У роботі з натури вивчення валерів проводиться в тривалих етюдах на основі побудови тонових і колірних відношень.

Вапно – оксид кальцію. Одержують шляхом нагрівання вапняку. Гашене вапно являє собою жирну кашкоподібну речовину, отриману шляхом гашення звичайного вапна. Використовується для готування штукатурки для фрескового живопису і енкастики.

Відмивка – світлотіньове моделювання креслення (ахроматичне або кольорове) за допомогою барвникових матеріалів.

Вибіркове поглинання – неоднакове поглинання поверхнями предметів різних спектральних променів.

Відблиск – елемент світлотіні. Найбільш світла пляма на поверхні предмета, що є місцем відбиття самого джерела світла.

Відтінок – градація колірному тону в межах одного кольору; малопомітна зміна основного кольору під впливом іншого. Наприклад, синій колір має відтінки: синьо-блакитний, синьо-фіолетовий і тому подібне. Три фарби – пурпурно-червона, жовта і блакитнувато-синя – при змішуванні між собою дають безліч відтінків.

Візування – спосіб визначення пропорційних співвідношень розмірів натури і її частин за допомогою олівця, який тримають у витягнутій руці між очима і натурою.

Г

Гама колірна – зовнішні колірні особливості колориту, єдність основних колірних властивостей (колірний відтінок, насиченість і світлота). Наприклад, тепла або холодна гама, срібляста, світло-золотиста, темно-синьо-зелена і т. д.

Гармонія (гр. *αρμονία* – стрункість, єдність, узгодження частин) – сполучення форми й кольору, взаємозв'язок

різноманітних фрагментів зображення, співмірність окремих частин поміж собою, єдність в різноманітності.

Гідрат алюмінію – суміш, що використовується при виготовленні лаків, пастелі.

Гіпс – сульфат гідрату кальцію. Знаходить широке застосування в живописі, зокрема, у виробництві кольорової крейди, пастелі. Гіпс, зроблений на основі гашеного вапна, у сполученні з клеєм тваринного походження застосовується для ґрунтовки і підготовки дерев'яної поверхні перед золоченням.

Гліцерин – грузла прозора рідина в суміші з водою додається в акварельні фарби з метою уповільнення процесу розкладання. Суміш гліцерину, розтертої олії і клею робить ґрунтовку полотен більш еластичною.

Гострота зору – здатність виразно розрізняти межі близько розташованих предметів на значному віддаленні від спостерігача.

Гризайль – живопис одним кольором, який ґрунтується на побудові світлотних відношень, пропорційних зоровому образу натури.

Ґрунт – шар вапна, що накладається на поверхню до штукатурки. Він складається з вапна і піску, просіяного через сито.

Ґуаш – непрозора (корпусна) фарба, що розводиться водою. Твір мистецтва, виконаний такими фарбами, теж зветься «ґуаш». Ґуашеві фарби виготовляють із пігментів і клею з додаванням білил. На відміну від акварелі шар фарби, нанесений на папір, не прозорий, а матовий, щільний, з бархатистою поверхнею, яку надає домішка білила.

Д

Деталізація етюд – колірна розробка (моделювання) форми найбільш суттєвих в композиційному відношенні предметів. Деталізоване виконання широко застосовується у тривалих багатосеансних роботах з натури.

Дисгармонія (грец. *disharmonia*) – це наявність протиріч чи зв'язку між частинами в одному цілому.

Дифракція – відхилення напрямку світла на межах освітленої форми.

Додаткові кольори – будь-які два кольори, які при оптичному (аддитивному) змішуванні у відповідних пропорціях утворюють білий колір, а при механічному змішуванні дають відтінки зниженої насиченості.

Е

Експресія (лат. *expression* – висловлювання) – застосовується щодо натури або художнього твору для позначення виразності, сили прояву почуттів та емоцій у разі впливу твору мистецтва або окремих його елементів на глядача.

Енкаустика – воскове малярство, засноване на застосуванні воску як сполучної речовини.

Ескіз – (фр. *esquisse* – нарис) – підготовчий начерк етюд. В процесі роботи з натури ескізи використовуються як допоміжний

матеріал, в якому розробляють варіанти етюдів або рішень великих композицій. Ескізи виконуються як у вигляді швидких олівцевих замальовок, так і в матеріалі.

Етюд – (фр. *etude* – вивчення) – в живопису: навчальне зображення допоміжного характеру, що має невеликі розміри і виконане фарбами з натури.

Ж

Жанр (фр. *genre* – рід, вид) – підрозділ кожного виду мистецтва, зумовлений різноманітністю конкретних можливостей художнього осягнення дійсності, що диференціюються за різними класифікаційними ознаками (тематичними, структурними, функціональними тощо).

Желатин – студнеутворююча речовина. Її одержують виварюванням кісток та хрящів. Використовується для підготовки поверхні під живопис разом з гашеним вапном.

Живопис – один з основних видів образотворчого мистецтва, який художньо передає навколишню дійсність на площині за допомогою фарб.

Живопис восковий – техніка живопису, при якій віск є зв'язуючою речовиною. Виконується розплавленими чи розчиненими в олії фарбами.

Живопис олійний – вид живопису художніми олійними фарбами на полотні, дереві, картоні, що покриті ґрунтом.

Жухлість – у технології олійного малярства ненормальні зміни у просихаючому фарбовому шарі, внаслідок чого поверхня твору втрачає блиск, темнішає і чорніє.

З

Задум – сформоване у творчій уяві художника конкретне та цілісне уявлення про загальні риси змісту та форми художнього твору до початку його практичного втілення.

Замальовка – малюнок з натури виконаний з метою збирання матеріалу для значнішої роботи або заради вправи. На відміну від начерків виконання замальовок може бути більш деталізованим.

Запам'ятовування – процес закріплення у свідомості образів, вражень, понять. Розрізняють мимовільне і довільне запам'ятовування. Перше характеризується відсутністю спеціальної мети запам'ятовування, друге – наявністю спеціального завдання і застосування певних способів і прийомів. У живописі одним з видів довільного запам'ятовування є спеціально організований процес роботи з натури, зокрема систематичне виконання начерків, замальовок і етюдів.

Зір кольоровий – здатність спостерігача (художника) одночасно сприймати колірні тони, світлоту і насиченість об'єктів натури.

Зір нічний – здатність, що визначає нормальну роботу сітківки ока (паличок) в умовах недостатньої освітленості.

Зорове сприйняття натури – усвідомлене внутрішнє відображення предметного світу у вигляді наочних образів. При цьому зорові сигнали, що поступають в мозок, запам'ятовуються і на основі минулого досвіду переробляються, що дасть можливість не лише виявляти об'єкт, але і усвідомлювати його розташування, форму і колір.

Зумовлений колір – частково видозмінений предметний колір; у живописі найважливіший образотворчий засіб. Зумовленість предметного кольору (забарвлення) в натурі створюється освітленням, глибиною простору до спостережуваного об'єкту, довкіллям і контрастною взаємодією кольорів.

I

Ікона – в історії мистецтва станковий твір релігійного малярства, який є предметом культу.

Ілюстрація (лат. *illustratio* – висвітлюю, наочно зображую) – зображення, яке наочно пояснює або доповнює будь-який друкований текст.

Імприматура – у технології малярства термін, що означає кольорове тонування ґрунту; застосування імприматури було звичайним явищем у живописній практиці давніх майстрів.

Інкарнат (лат. *caro* – м'ясо, плоть, тіло) – колір тіла в живописі.

Інтенсивність кольору – якість кольору, яка залежить від його спектральної чистоти. У художній практиці означає те ж, що і насиченість, сила і напруженість кольору.

Інтерференція – зміна кольору від сполучення двох або декількох фарб. Наприклад, сполучення білого й коричневого дає сіруватий відтінок.

Іррадіація (лат. *irradio* – сяю, випускаю промені) – в оптиці; уявне збільшення розмірів світлих фігур на чорному тлі у порівнянні з темними фігурами рівної величини на білому тлі (позитивна іррадіація) або при малих яскравостях тла – зворотна картина (негативна іррадіація).

Іхтіоловий клей – особливий клей, який одержували з риб, точніше з речовини, витягнутої з плавального міхура деяких видів риб.

К

Казеїн – протеїнова речовина, що міститься в молоці. Клейоподібне, добре протистоїть вологості. Використовується при ґрунтовці, а також входить до складу слабких розчинів для розтирання пігментів для темпер.

Казеїново-вапняне малярство – найдосконаліший технічний різновид фрески, заснований на застосуванні суміші казеїну з вапном як сполучною речовиною.

Камертон для порівняння в етюді – контрольний предмет або ділянка спостережуваного простору в натурі, а також контрольне зображення на полотні або окрема пляма, з якою порівнюються інші предмети або плями за світлотою, колірним відтінком і насиченістю.

Канон (гр. *kanon* – правило, норма) – нормативний зразок; сукупність правил, прийомів, форм діяльності та творчості.

Карнація (фр. *carnation* – тілесний колір, від лат. *caro* – плоть, тіло) – живописний прийом та кольорова характеристика

(зазвичай багат шарове накладання фарб) при зображенні шкіри людини, її обличчя та інших оголених частин тіла.

Картон – малюнок, виконаний на одному чи декількох склеєних аркушах твердого паперу. Використовується, як правило, для написання фресок і в декоративному живописі.

Клейове малярство – технічний різновид малярства, що здебільшого застосовується в театральних декораціях.

Колір – одна з властивостей об'єктів натури, сприймана як усвідомлене зорове відчуття; характеристика зорового відчуття або світлового стимулу; у зв'язку зі світлотінню і лінією – головний художній засіб живопису.

Колірність – якісна характеристика кольору, яка визначається колірним тоном і насиченістю.

Колірне спотворення – невірна колірна передача видимих змін предметного кольору в умовах загального тонового і колірного стану освітленості.

Колірний тон – якість хроматичного кольору, при визначенні якого називають колір червоним, жовтим, синім, блакитним і т. д.

Колорит (фр. *coloris*, від латів. *color* – забарвлення, колір) – в етюді: колірний лад; характер взаємозв'язку теплохолодних відтінків, їх контрастні взаємодії за світлотою і насиченістю. Колорит служить художнім засобом (переважно в картині) для вираження певного емоційного настрою. У живопису пленеру організація колориту є одним з найбільш складних завдань, рішення якого ґрунтується на застосуванні закону пропорційних відношень (методу роботи відношеннями). У практиці реалістичного живопису цей термін використовується іноді й у інших, вузких значеннях, близьких до понять «колірна гама», «домінуючий колірний відтінок», «тональність».

Композиція – складання, з'єднання, сполучення різних частин у єдине ціле відповідно до якої-небудь ідеї. В образотворчому мистецтві композиція – це побудова художнього твору, зумовлена його змістом, характером і призначенням.

Компонування – (лат. *compono* – складаю) – процес пошуку, переміщення, підпорядковування елементів композиційному цілому.

Конструкція (лат. *construction* – будова) – взаємозв'язок, з'єднання елементів (деталей, частин).

Константність зорового сприйняття – відносна постійність величини, форми, кольору предметів, що сприймаються при зміні відстані, ракурсу, освітленості.

Контраст – явище, при якому сприймана відмінність більша, ніж його фізична основа; у живопису розрізняються світлотний, колірний, величинний контрасти. Світлотний і колірний контрасти підрозділяються на крайовий (межовий), одночасний і послідовний, які виражають зміну видимої світлоти або кольору під впливом інших навколишніх кольорів.

Контраст кольорів (одночасний) – зміна одних кольорів під впливом інших, що їх оточують.

Контраст кольорів (послідовний) – зміна одних кольорів під впливом інших кольорів, що заздалегідь спостерігалися.

Контур (фр. *contour*) – художньо-виражальний засіб, за допомогою якого створюється силует предмета або його окремої деталі.

Крайовий (межовий) контраст – контраст, що спостерігається по краях дотичних колірних плям, тобто на межах зіткнення кольорів.

Л

Лак – органічна речовина, що накладається на написану картину. Тонкі шари лаків висихають з утворенням твердих, блискучих, прозорих покриттів, призначення яких — захист картин від агресивних впливів. Використовуються лаки марени, індиго, алізаринові, кармінові та ін.

Левкас (гр. *leukos* – білий) – шар ґрунту з суміші гіпсу й крейди, який використовували у візантійському середньовічному живописі.

Лесування (нім. *lasierung*) – технічний прийом (засіб) багат шарового живопису фарбами, тобто один із засобів техніки живопису, що полягає в накладанні (у нанесенні) дуже тонкого шару прозорих або напівпрозорих, так званих лесувальних, фарб поверх просохлого чи просихаючого щільного фарбового шару.

Лінія горизонту – лінія, яка знаходиться на рівні очей художника і проводиться (або уявляється) паралельно нижньому (верхньому) зрізу картинної площини, на якій виконано або передбачається виконати яке-небудь зображення.

Ліплення форми кольором – процес моделювання предмета, виявлення його об'єму колірними відтінками з урахуванням їх змін за насиченістю і світлотою.

Локальний колір – основний предметний колір об'єкту (його забарвлення), що не зазнав змін під впливом освітлення, довкілля або віддаленні. Живопис має справу з кольором, зміненням вказаними вище умовами (називається він зумовленим). Іноді під локальним кольором мають на увазі не предметний колір, а однорідну пляму зумовленого кольору без матових розтяжок.

Ляна олія – олія з насіння льону, очищена і знебарвлена гарячим способом за голландською системою. Використовується в живопису для змішування фарб (разом зі скипидаром).

М

Мазок – слід пензля з фарбою, який залишається на основі (полотні, картоні тощо), однорідна за кольором і тоном пляма.

Малюнок – зображення на площині, основний вид графіки. Виконується за допомогою контурних ліній, штрихів, світлотіньових плям в одному або декількох кольорах, переважно на папері. Наноситься олівцем, пером, пензлем, вугіллям і т. д.

Манера (італ. *manira*) – сукупність усіх прийомів, які характеризують стилістичні й технічні особливості цілого напрямку або творчості одного митця.

Марина – (італ. – *marina* від лат. *marinus* – морський) – морський пейзаж.

Мариніст – художник, що спеціалізується на зображенні морської стихії.

Медіум – суміш, що є одним з основних компонентів есенцій, лаків, олій. Домішується до олійних фарб безпосередньо перед використанням. Завдяки тіснить фарби довше зберігаються і здобувають блиск.

Мертвий колір – біло-чорні кольори етюдів – гризайль. Монохромні зображення, а також нейтральне тло картини.

Модель (від. лат. *modulus* – міра, зразок) – умовний образ для будь-якого об'єкта, процесу або явища.

Мольберт (нім. *malbrett*) – дерев'яний верстат (підставка) для живопису, на якому художник встановлює на певній висоті, з певним нахилом планшет (підрамник із полотном, дошку, картон), коли працює в приміщенні.

Монохромний – походить від грецького слова «однобарвний».

Мотив (лат. *moveo* – рухаю, привожу в рух) – в образотворчому мистецтві стала тема, проблема, ідея в творчості конкретного художника або цілого напрямку. Цей термін використовують стосовно до натури та її зображення.

Муштабель – дерев'яна паличка, за допомогою якої підтримується права рука живописця під час роботи над дрібними деталями картини; закінчується кулькою, якою художник спирається на полотно, тримаючи ліву рукою.

Н

Накладання фарб тонкими мазками – метод, що може використовуватися для зміни тональності готової роботи. Як правило, застосовуються прозорі фарби – коричнева, обпалена сієна, лаки, зелена земля, умбра, бітум.

Насиченість кольору (сила кольору) – міра відмінності хроматичного кольору від рівного з ним за світлотою сірого кольору; міра колірності, тобто показник вираженості конкретного

колірного тону; міра наближення до чистого спектрального кольору або відсотковий вміст кольору в цьому відтінку.

Натюрморт – жанр образотворчого мистецтва або твір цього жанру. Він може складатися не тільки з неживих предметів, але включати й природні форми.

Начерк – узагальнене зображення невеликого розміру, виконане художником мінімальною кількістю графічних засобів за короткий проміжок часу.

Непрозорий живопис – це малювання темперою, гуашшю, пастеллю, непрозорими пігментами.

Нюанс – поняття чогось близького, майже однакового, тонкий відтінок, ледь помітний перехід; близька тональність і наближеність тонів кольорової гами.

О

Область спектру (видима) – видимі колірні відтінки від червоного до фіолетового. У вказаному інтервалі довжин хвиль умовно розрізняються сім кольорів червоний, помаранчевий, жовтий, зелений, блакитний, синій, фіолетовий.

Образна пам'ять – збереження і відтворення образів предметів, що раніше сприймалися, і явищ.

Окислювання – зміна властивостей чи компонентів субстанцій під впливом кисню, що міститься в повітрі. У олійному живопису окислюванню сприяють фарби визначеного складу, неочищені олії, деякі лаки, особливо ті, до складу яких входить умбра. Також окислювання викликає зловживання сіккативними й іншими оліями, неправильно складені суміші, накладання свіжих шарів.

Оптичне (адитивне) змішування кольорів – одночасне або послідовне попадання на одну і ту ж ділянку сітківки ока різних колірних потоків або утворення цими потоками такої мозаїки, в якій око не може розрізнити складові частини. Відомі три закони оптичного (адитивного) змішування кольорів: до будь-якого хроматичного кольору можна підібрати другий, додатковий колір,

який при оптичному змішуванні з першим утворює ахроматичний; недодаткові кольори, змішуючись між собою, дають проміжні між змішуваними (змішування червоного кольору з жовтим дає помаранчевий); однакові кольори в оптичних сумішах між собою завжди залишаються незмінними.

Ореол – явище іррадіації, що виникає в результаті розсіювання яскравого світла в прозорій рідині очного яблука. Ореол навколо тіл, що світяться, або сильно освітлених предметів характеризується світлішим кольором, ніж саме джерело світла. Наприклад, контури дерев на тлі сонця, що заходить, здаються розплавленими, оповитими оранжево-жовтим кольором, тоді як сліпучий колір сонця майже не сприймається. Джерела світла (зірки, вогні й пейзажі, вогнища і тому подібне) передаються в живопису з ореолом, без якого їх зображення стають не більше ніж жорсткими краплями фарб на тлі неба або інших об'єктів пейзажу.

Освітлення відбитим світлом – в живописі на пленері: освітлення натури за рахунок рефлексів (наприклад, рефлекси від неба, землі, води, сніги, світлих предметів тощо).

Освітлення прямим світлом – у живописі: безпосереднє освітлення поверхні сонячним або штучним світлом.

Основні властивості кольорів – світлота, колірний тон і насиченість.

Основні кольори – три кольори (кіноварно-червоний, смарагдово-зелений і ультрамариново-синій), які при оптичному змішуванні дають найбільш насичені кольори усіх інших колірних тонів.

Основна тінь – затінена частина від освітленого тіла.

П

Падаюча тінь – тінь від предмета, що падає не тільки на розташовану поруч поверхню, але і на інше тіло. Цей вид тіні більш темний у порівнянні з основною тінню.

Палітра – (фр. *palette* та італ. *paletta* – лопатка) – невеличка тонка чотирикутна чи овальна платівка (дошка) з дерева, металу,

фарфору, фаянсу чи пластмаси, на якій художник в процесі роботи розтирає, змішує фарби.

«Паморозь» – вид накладання тіні за допомогою водянистої акварелі, туші чи води, у якій розчинений деревне вугілля. Ці ж компоненти можуть бути використані для накладення тону на фрески чи темперу. Також одноколірна акварель, рясно розведена водою.

Папір – багатокомпонентний матеріал, що представляє собою тонкий аркуш для писання, малювання. Винахід паперу, згідно перших згадувань, відноситься до 12 р. нашої ери. Спосіб виготовлення паперу був відкритий у Китаї. Згодом папір проникає в Японію, Іспанію, Італію, а в X ст. – в усі країни Європи. Папір витиснув всі інші матеріали (папірус, пергамент). У наш час існує багато сортів паперу, призначених для різних цілей (газетний, офортний, ватманський, картографічний, офсетний і т. п.).

Пастель – (італ. *pasta*, «тісто», «маса») – це міжнародний термін, що має різне значення. Окрім окреслення живописної техніки, він може використовуватись як назва матеріалу, за допомогою якого було створено образ, а також як назва самого витвору, виконаного цим матеріалом.

Патока – елемент, використовуваний при ґрунтовці поверхонь і полотен за допомогою гіпсу і клею. Завдяки патоці ґрунтовка здобуває еластичність і стає менш підданою розтріскуванню.

Пейзаж – жанр образотворчого мистецтва, предметом якого є зображення природи, виду місцевості, ландшафту. Пейзажем називають також твір цього жанру. Пейзаж – традиційний жанр станкового живопису й графіки.

Пемза – пориста, легка вулканічна гірська порода. Застосовується для очищення, обробки полотен і поверхонь, призначених для мальовничих робіт.

Пергамент – папір для малювання. Слово походить від назви міста в Малій Азії Пергам, де почали робити пергамент. Основою

служила шкіра, вироблена особливим способом. Існує і пергамент рослинного походження. П. використовується для написання мініатюр і для плетіння книг.

Перенос малюнка на іншу поверхню – прийом, коли використовують маленький мішечок (саше) з умброю чи іншою барвною речовиною, уміст наноситься на картон чи папір з малюнком. На поверхні залишається відбиток малюнка.

Перспектива – наука про закони зображення предметів на площині відповідно до тих уявлюваних скорочень розмірів, обрисів форми і світлотіньових відношень, які спостерігаються в натурі.

Пленер – (фр. *en plein air* – на свіжому повітрі) – правдиве відображення в живопису барвистого багатства природи, що проявляється у природних умовах, тобто просто неба, при активному впливі світла і повітря; у вузькому сенсі – живопис на відкритому повітрі (поза майстернею), пов'язана з вивченням плерних ефектів.

Термін може відноситися не лише до плерного живопису, але й до відповідних йому умов (тобто до самої природи); саме у цьому сенсі вживають його, наприклад, у вираженні «живопис у плері».

Представлення – образи предметів або процеси реальної дійсності, які в даний момент не сприймаються людиною.

Поверхневі кольори – кольори, що виявляють рельєфи і фактуру поверхні.

Поле зору – простір природи або зображення, який можна зафіксувати при нормальному русі очей, але при якому-небудь одному нерухомому положенні голови. Поле зору може бути монокулярним або біокулярним.

Полотно – лляна тканина, використовуване на рекламних щитах, на декораціях для листа темперою й олією. Цей вид полотна можна придбати в магазинах, він готовий до використання. Але його нескладно підготувати до роботи самотужки: полотно варто занурити в теплий 7 %-ний желатин, потім висушити на повітрі

погладити праскою, температура середня. Можна нанести на приготовлене полотно і шар клеючи з крохмалю.

Простір – загальна властивість матеріального світу; зображальний засіб, дія якого ґрунтується на зоровому взаємозв'язку кількох об'єктів.

Просторове змішування кольорів – різновид оптичного змішування кольорів; злиття різних кольірних образів на відстані з утворенням сумарного (загального) кольору.

Р

Ракурс – прийом, що полягає в перспективному скороченні предмета або тіла, розташованого під кутом до площини зображення з метою досягнення тривимірності зображення.

Растушка – коротка паличка (з паперу або замші) з конусоподібними кінцями для розтирання штриха у пляму для малювання пастеллю або іншими м'якими матеріалами.

Рефлекс – (лат. *reflexus, reflectere* – звернений, повернутий назад, відображений, згинати) – у живописі результат відбиття предметом кольору іншого предмета, який змінює колір першого й надає йому свого відтінку.

Рисунок – основний вид графіки, коли зображення виконане олівцем, пером, пензлем, вугіллям тощо за допомогою штрихів, ліній, світлотіньових плям в одному чи декількох кольорах, зазвичай на папері. РИТМ (від гр. розмірність, узгодженість) – один із найважливіших засобів узгодження різноманітних форм, упорядкування всіх елементів у певних знайдених відношеннях, певному порядку розміщення й чергування.

Ритм – один із найважливіших засобів узгодження різноманітних форм, упорядкування всіх елементів у певних знайдених відношеннях, певному порядку розміщення й чергування.

С

Сангіна (фр. *sanguine* від лат. *sanguis*) – матеріал для малювання, виготовлений переважно у вигляді паличок з каоліну та

оксидів заліза. Колірна гамма сангіни коливається від коричневого до майже червоного. Під час роботи сангіну можна змочувати і тим самим урізноманітнити товщину і щільність штриха, а невдалі лінії легко видаляти. Сангіна хороша при техніці «гризайль» (виконання роботи в різних відтінках одного кольору).

Світлотні (яскравісні) відношення – відносні відмінності кольорів за світлотою (яскравістю).

Світлотінь – закономірний розподіл світлих і темних градацій за формою залежно від освітленості. При цьому розрізняються наступні градації світлотіні: відблиск, світло, півтон (півтінь), власна тінь, рефлекс і падаюча тінь.

Сепія (лат. *seria* від дав.-гр. *σηπί* – каракатиця): світло-коричнева барвникова речовина; відтінок коричневого кольору; колір, властивий старим чорно-білим світлинам; імітація такої світлини. Натуральна сепія виготовлялася з так званого чорнильного мішка морського молюска – каракатиці. Використовувалася європейськими художниками з середини XVIII століття при малюванні пером і пензлем. Також сепією називається вид графічної техніки, що використовує відтінки коричневого, що набула поширення в Європі з середини XVIII ст. (Жан Оноре Фрагонар у Франції та ін.). У XX ст. сепія, різноманітна за колірними відтінками фарба акварельного типу, готується штучним шляхом.

Символ – вираження багатогранного смислу; один із найважливіших критеріїв художньої досконалості творів мистецтва.

Сикатив – розчинна речовина, яка одержала високу оцінку, тому що його використання практично виключає поява підтоків і розтріскування в олійному живописі. Використовується і як лак на завершальній стадії роботи.

Силікатний розпис – штучні фрески, виконуються на зовнішніх поверхнях будинків, бо в меншому ступені страждають від вологості і руйнівної дії атмосфери.

Силует – одна з властивостей форми, видимої цілісною, переважно темною плямою на світлому тлі. Виразність силуету залежить від характеру контуру форми, її положення й освітленості.

Скипидар – терпентинна олія. Безбарвна рідина з запахом хвої. Одержують головним чином з живиці. Використовується при виробництві лаків, розчинників.

Спостереження – цілеспрямоване, планомірне сприйняття.

Сприйняття натури – процес віддзеркалення у свідомості художника предметів і явищ при їх безпосередній дії на органи чуття, в ході якого відбувається впорядкування і об'єднання окремих відчуттів у цілісні образи об'єктів натури.

Спрямоване (дзеркальне) віддзеркалення – до живопису на пленері: віддзеркалення, яке пояснюється оптичними законами для дзеркал.

Стаффаж – (нім. *staffage*, від *staffieren* – прикрашати картини фігурами) – в пейзажному живопису невеликі фігури людей і тварин, які зображують для оживлення виду і які мають другорядне значення. Стаффаж отримав розповсюдження в XVI–XVII ст., коли пейзажисти часто включали у свої твори релігійні й міфологічні сцени. Нерідко стаффаж вписувався в картини не автором пейзажу, а іншим художником.

Стробоскопічний ефект (грец. *strobos* – вихор і *skopeo* – дивлюся) – в образотворчому мистецтві: передача в матеріалі уявної зміни дійсного руху окремих об'єктів натури. Застосовується, наприклад, при зображенні живої натури: рухомих фігур людей, тварин, птахів та інших об'єктів.

Структура – (лат. *structura* – будова, порядок) – сукупність стійких внутрішніх зв'язків об'єкта, що забезпечують його цілісність.

Субтрактивне змішування кольорів (віднімання кольорів) – в живописі: змішування фарб, пігментів й інших забарвлених речовин, що мають виборче поглинання. Субтрактивне змішення

кольорів принципово відрізняється від оптичного, де змішуються не фарби, а світлові потоки певних відтінків.

Сфумато (італ. *sfumato* – затушований, буквально – зникаючий, як дим) – у живопису пом'якшення обрисів фігур і предметів, яке дозволяє передати повітря, що їх огортає. Прийом сфумато розробив Леонардо да Вінчі в теорії й художній практиці.

Сяйво – максимальне висвітлення. В акварельному і фресковому живописі максимальне висвітлення передається таким чином – білий чи папір частина стіни в цих місцях не зафарбовуються взагалі. У олійному живописі при розписі темперою на ці місця накладається найясніша за тоном фарба.

Т

Темпера – пастоподібна однорідна непрозора барвиста маса, що розводиться водою. Після висихання водою не розмивається. Натуральні або штучні емульсії – сполучні темпері. Залежно від виду емульсії темпера буває яєчна, казеїнова, казеїново-олійна, полівінілацетатна.

Теплі й холодні кольори – дві частини кольорного круга червоно-жовта частина по сприйняттю називається теплою, блакитнувата частина – холодною. Кольори теплої частини пов'язуються з уявленнями про колір вогню і сонця, холодні кольори з представленнями про колір льоду і металів. Поєднання в живопису теплих і холодних кольорів називається теплохолодністю.

Терпентин – бальзам із хвої, живиця з оліями. Є основою для скипидару.

Тінь (анг. *shade, shadow*, фр. *ombre*) – в образотворчому мистецтві віддаленні від джерела світла, найменш освітлені ділянки картини, елементи простору, предметів і фігур твору. Тінь буває об'ємною та падаючою, інколи поняття тіні не відповідає поняттю темного, оскільки тінь на світлому предметі майже прозора, ледь вловима і відрізняється множинністю рефлексів.

Тло поля порівняння – площа навколо поля порівняння; у природі: предметно-просторове середовище, що граничить з контрольним тоном предмета; у живопису: площа на палітрі або картинній площині, що безпосередньо оточує контрольну пляму (камертон).

Тон – (фр. *ton* – забарвлення, колір) – інтенсивність кольору або світлотіні певної ділянки малюнка або картини; загальний колірний лад художнього твору (ступінь світлосили, властивої кольору предмета в природі та у творі мистецтва); під поняттям «тон у живописі» мається на увазі насиченість кольору, а також світлосила кольору.

Тональність – єдність зовнішніх особливостей колориту або світлотіні в живописі і графіці; залежність усіх кольорів композиції від умов єдності середовища.

Тонове зображення – зображення з різними тоновими переходами від світла до тіні, тобто з ділянками, що мають різну силу тону кольору (фарби).

Тонові й колірні відношення – пропорційний взаємозв'язок між ясно-колірними відмінностями об'єктів природи і відповідними тонами в її зображенні. У практиці живопису на пленері пропорційно точні стосунки за світлотою, колірними відтінками і насиченістю є закономірною умовою правдивого, виразного і цілісного зображення.

Трійник – один з нестандартних розчинників для живопису олійними фарбами, що містить різних частинах три компоненти: пінен, льняна олія і лак (фісташковий, даммарний та ін.). Застосовується при виконанні односеансних етюдів, зазвичай використовується пінен.

Туш – чорна фарба, яка широко застосовується для малювання, креслення, писання пером, виконання робіт в техніці «гризайль». Основними компонентами є газова сажа, клей, шелак і ін. Розрізняють тверду, рідку й напіврідку туш. Є й кольорова туш, але застосовується рідко й володіє низкою недоліків.

Тьмяність – характерна ознака зменшення єднальної речовини (олії) в просихаючому барвистому шарі. Живопис при цьому темніє, стає матовим (без блиску). Тьмяність викликається вбиранням олії барвистими шарами (що переважно не просохли), що пролягають нижче, або ґрунтом, що дістав назву «Ґрунт, що тягне».

У

Узагальнення – розумова операція, що полягає в уявному об'єднанні предметів і явищ за загальними або істотними ознаками; підпорядкування усіх частин цілому. Наприклад, в навчальному малюнку з натури узагальненням завершується ряд його основних етапів: схематизація, типізація, індивідуалізація.

Уява – відображення дійсності не як існуючої реальності, а як певної можливості створювати та оперувати новими образами, уявленнями, думками.

Уявлення асоціативне – здатність особистості асоціативно співвідносити предмети та явища навколишнього світу, продуктивно конструювати через уявлення їх нові, нетривіальні зв'язки, що відрізняються багатозначністю та відсутністю звичних шаблонів і стереотипів сприймання.

Ф

Фактура – (лат. *factura* – обробка, структура) рельєф поверхні; переважаючі кольори, що складають загальний тон картини; характер обробки поверхні художнього твору. Використання фактури підсилює емоційний вплив художнього твору на глядача.

Фон (фр. *fond* – глибинна частина) – в образотворчому мистецтві задній просторовий план композиції. Фон може бути глухим або нейтральним, тобто без зображення, а може включати в себе елементи будь-яких жанрів (пейзажу, інтер'єра).

Фрески, фресковий живопис – настінний живопис по свіжій вапняній штукатурці фарбами, розведеними у воді. Одна зі стародавніх технік стінного розпису.

Х

Хроматичні кольори – кольори спектру і їхні відтінки.

Художні засоби – всі образотворчі елементи і художніприйоми, які використовує художник для вираження змісту твору. До них належать: композиція, перспектива, пропорції, світлотінь, колір, штрих, фактура і т. ін.

Художній стиль – (лат. *stulus* – стрижень) – структурна єдність образної виразності та прийомів художньої виразності, яка народжується практикою розвитку різних видів мистецтва; характеристика епохи, різних художніх напрямів та індивідуальної манери митця.

Ц

Цілісність – необхідна найважливіша якість витвору мистецтва, що сприяє його більшій художній і образній виразності.

Ш

Шпатель, шпатель (нім. *spatel, spachtel* – лопатка, шпатель) – у технології образотворчого мистецтва інструмент у вигляді невеликої сталеної (рідше з рогу) лопатки для нанесення ґрунту на поверхню твору (для ґрунтування), для перемішування й нанесення фарби, очищення палітри й полотна тощо.

Штрих – риска, лінія, виконана одним рухом руки: один із найважливіших образотворчих засобів у більшості видів графіки.

Я

Яйце – живопис на основі яєчного жовтка, жирна темпера. При використанні яєчного жовтка готуються емульсії з додатком антисептиків. Яєчний білок – гарне сполучне; використовується в малярстві темперою. Змішаний у рівних частинах з водою, застосовується як лак нетривалої дії. В епоху раннього Відродження художники часто використовували яєчні жовтки для готування емульсій.

Яскравість – це характеристика візуального кольоросприйняття джерела, здатного випромінювати або відбивати світло.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Альберс Д. Взаємодія кольору. Класичний підручник для початківців – абстракціоністів. Київ : Азбука, 2017. 216 с.
2. Антонович Є. А., Шпільчак В. А. Малюнок і живопис : метод. реком. Київ, 1990. 85 с.
3. Берlach О. П. Малярські техніки, методи і прийоми в станковому живописі : метод. реком. для студ. спец. 6.020200 «Образотворче мистецтво». Луцьк, 2011. 68 с.
4. Берlach О. П., Чихурський А. С. Використання пастелі в станковому живописі. Метод. реком. для студ. худ.-пед. спец., педагогічних навчальних закладів. Луцьк, 2017. 18 с.
5. Берlach О. П., Чихурський А. С. Вирішення творчих завдань в акварельному живописі при роботі над натюрмортом. Методичні рекомендації з курсу живопису. Луцьк, 2017. 18 с.
6. Бойчук В. М. Практичне кольорознавство : метод. рекомендації. Луцьк : Твердиня, 2011. 30 с.
7. Волковський М. Колір у живописі. Київ : Вид-во В. Шевчук, 2016. 360 с.
8. Галькун Т. Д., Панфілова О. Г. Живопис натюрморту аквареллю : метод. вказівки. Кременець : ВЦ КОГПА ім. Тараса Шевченка, 2022. 28 с.
9. Гілязова Н. М. Рисунок. Живопис : навч. посіб. для студ. вищих навч. закладів. Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2020. 112 с.
10. Глушук С. Техніка станкового живопису : навч. посіб. Київ – Ужгород, 2008. 120 с.
11. Дудяк В. О. Природа кольору та його характеристики / В. О. Дудяк, Н. В. Занько, З. М. Сельменська. Львів : Укр. акад. друкарства, 2013. 208 с.
12. Жердзіцький В. Є. Ахроматичні і хроматичні кольори / *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва*. Харків, 2005. № 1. С. 212-219.

13. Жердзіцький В. Є. Живопис. Техніка і технологія. Навчальний посібник. Харків : ХДАДМ, 2006. 332 с.
14. Живопис : навч. посіб. / [О. Ч. Чирва, А. В. Сімонова, М. Лобко-Зампасі, Д. Ю. Вінтаєв, Ю. О. Сосницький, В. П. Манохін, П. В. Мирончик] ; Харків. нац. ун-т міськ. госп-ва ім. О. М. Бекетова. Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2021. 149 с.
15. Йоганнес Іттен. Елементи образотворчого мистецтва. Навчальне видання щоденника. [перекл. з нім. Ярослав Іваненко]. Київ : Вид-во «ArtHuss». 2023. 168 с.
16. Йоганнес Іттен. Мистецтво кольору. Суб'єктивний досвід і об'єктивне пізнання як шлях до мистецтва : навч. посіб. [перекл. з нім. Сергій Святенко]. Київ : Вид-во «ArtHuss». 2022. 96 с.
17. Йозеф Альберс. Взаємодія кольору. [перекл. з нім. Катерина Смірнова]. Київ : Видавництво «ArtHuss». 2024. 208 с.
18. Кириченко М. А., Кириченко І. М. Основи образотворчої грамоти : навч. посіб. 2 вид., К. : Вища школа, 2002. 191 с.
19. Кравець В. Й. Світлотональність у живописі / *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва*. Харків, 2008. № 5. С. 61 – 64.
20. Кравич А. П. Натюрморт. Київ : КПІ ім. Ігоря Сікорського, Вид-во «Політехніка», 2019. 268 с.
21. Кузик О., Даньків О. Фізика кольору та світла : навч. посіб. Дрогобич : ДДПУ ім. Івана Франка, 2023. 146 с.
22. Лентовський А. Техніка олійного живопису. Київ, 1959. 181 с.
23. Лоханько В. Е. Художні матеріали і техніка живопису. Харків : Фоліо, 2019. 196 с.
24. Марін К. Ні дня без пензля. Київ : МІФ, 2016. 192 с.
25. Марчак В. Про малярство : навч. посіб. Львів : ФОП Стебляк О. М., 2018. 264 с.
26. Матеріали і техніка олійного живопису : навч. посіб. / укладач О. Я. Музика. Умань : ВПЦ «Візаві», 2013. 114 с.

27. Метью Вілсон. Мистецтво без таємниць. [перекл. з нім. Надія Сич]. Київ : Вид-во «ArtHuss». 2024. 240 с.
28. Мистецтво : види, жанри : Словник довідник. образотворчих термінів / М. М. Яремків, О. Я. Кругляк. Тернопіль : Підручник і посібник, 2006. 80 с.
29. Мішель Пастуро. Синій. Історія кольору. [перекл. з франц. Марина Жойа]. Київ : Вид-во «Лабораторія». 2024. 216 с.
30. Основи теорії кольору : навч.-метод. посіб. [упоряд. Т. І. Веретільник, Л. Д. Мисник, Капітан Р. Б., Мамонов Ю. П., Манзюра О. В.] ; Черкаси : ЧДТУ, 2020. 130 с.
31. Панфілова О. Г. Техніка сухої пастелі : методичні вказівки до практичних занять. Луцьк, 2024. 25 с.
32. Пасічний А. М. Образотворче мистецтво. Словник-довідник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2003. 216 с.
33. Патрік Бетті. Анатомія кольору. [перекл. з англ. Наталія Боберська]. Київ : Вид-во ArtHuss. 2023. 366 с.
34. Печенюк Т. Кольорознавство. Київ : Грані-Т, 2009. 192 с.
35. Пікард Ч., Кнопф Дж., Гувейз, Фоукс Н. Колір і світло : Київ : ArtHuss, 2024. 384 с.
36. Пленер : практика з образотворчого мистецтва : навч.-метод. посіб. Вид. 2-ге, допов. / МОН України, Уманський держ. пед. ун-т імені Павла Тичини, ф-т мистецтв, каф. образотв. мист.; уклад. О. Я. Музика. Умань : Візаві, 2021. 150 с.
37. Прищенко С. В. Кольорознавство : навч. посібник / за ред. проф. Є. А. Антоновича. Київ : Альтерпрес, 2010. 354 с.
38. Прокопович Т. А. Основи кольорознавства : навч. посіб. Друге видання, доповнене, перероблене. Луцьк, 2022. 124 с.
39. Свид С. П. Художні техніки. Київ. 1977. 280 с.
40. Сотська Г., Шмельова Т. Словник мистецьких термінів. Херсон : Видавництво «Стар», 2016. 52 с.
41. Стась М. І., Касьян Т. К. Академічний живопис : навч.-метод. посіб. Черкаси : Вид. від. ЧНУ імені Богдана Хмельницького, 2010. 244 с.

42. Стефанишин Л. Основи кольорознавства : практикум / уклад. Л. Стефанишин, Л. Поліщук. Івано-Франківськ, 2006. 54 с.
43. Тарасюк І. І. Техніки і матеріали в образотворчому мистецтві : метод. рекомендації до курсу «Техніки і матеріали в образотворчому мистецтві». Луцьк : Терен, 2017. 20 с.
44. Туманов І. М. Рисунок, живопис, скульптура : теоретико-методологічні основи комплексного навчання : навч. посіб. Львів : Аверс, 2010. 496 с.
45. Фізер І. В. Оптичне та механічне змішування кольорів : метод. вказівки до вивчення курсу «Кольорознавство». Черкаси : ЧНУ ім. Б. Хмельницького. 2012. 24 с.
46. Ходанич П. М. Анімалістика як світоглядна ідея у образотворчому мистецтві Закарпаття // *Вісник Закарпатського художнього інституту*. 2015. Вип. 6. С. 80–83.
47. Хоренко Т. О. Акварельний живопис. Технологія виконання : навч. посіб. з дисц. «Живопис» для молод. спец. Чернігів. 2018. 39 с.
48. Шевнюк О. Л. Словник термінів образотворчого мистецтва. Київ, 2013. 269 с.
49. Шестобуз О. С. Кольорознавство : навч.-метод. посіб. Чернівці : ЧНУ, 2011. 140 с.
50. Шпак В. О. Основи живопису. Акварель : навч. посіб. Київ, 2013. 256 с.

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА.....	3
РОЗДІЛ I. ЗАГАЛЬНІ ВІДОМОСТІ ПРО ЖИВОПИС.....	6
1.1. Види живопису.....	8
1.2. Жанри живопису.....	20
1.3. Природа світла і кольору.....	41
1.4. Засоби виразності у живописі.....	52
Запитання для самоконтролю.....	64
РОЗДІЛ II. МАТЕРІАЛИ І ТЕХНІКИ СТАНКОВОГО ЖИВОПISY.....	66
2.1. Акварель.....	66
2.2. Гуаш.....	87
2.3. Темпера.....	95
2.4. Пастель.....	103
2.5. Акрил.....	119
2.6. Олійний живопис.....	127
Запитання для самоконтролю.....	165
РОЗДІЛ III. ТЕХНОЛОГІЯ ОЛІЙНОГО ЖИВОПISY....	166
3.1. Технологічні основи олійного живопису.....	166
3.2. Технічні прийоми багат шарового живопису.....	170
3.3. Одношаровий метод роботи у техніці олійного живопису.....	209
3.4. Основні принципи процесу роботи з натури в умовах пленеру.....	214
3.5. Рекомендації щодо уникнення типових помилوک у студентських роботах.....	225
Запитання для самоконтролю.....	231
СЛОВНИК СПЕЦІАЛЬНИХ ТЕРМІНІВ.....	232
РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА.....	255

Навчальне видання

ЖИВОПИС: МАТЕРІАЛИ І ТЕХНІКИ

Укладачі: О. Я. Музика, Г. І. Сотська

Навчальний посібник

В оформленні обкладинки
використано фрагмент роботи Ольги Музики
«Айва і дикий виноград»
Полотно, олія, 2022 р. 50х60

(дизайн політурки – Микола Пічкур)

Підписано до друку 26.12.2024. Формат 60х90 1/

Папір офсет.

Обл.-вид. арк. 3,7. Ум. друк. арк. 16,25.

Тираж 300. Зам. №

Видавець та виготовлювач

ТОВ «Талком»

03115, м. Київ, вул. Львівська, 23

Тел./факс (044) 424-40-69, 424-56-26

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи

до Державного реєстру видавців, виготівників

і розповсюджувачів видавничої продукції

Серія ДК № 4538 від 07.05.2013 р.