

Волинський національний університет імені Лесі Українки

Інститут мистецтв

Кафедра образотворчого мистецтва

Берlach О. П.

ОСНОВИ ТЕХНОЛОГІЙ І ТЕХНІКИ СТАНКОВОГО ЖИВОПІСУ

Методичні вказівки до спецкурсу для студентів заочної форми навчання

спеціальності “Образотворче мистецтво”

освітньо – кваліфікаційного рівня “Бакалавр”



Луцьк - 2011

УДК 75. 02 (07)

ББК 85. 140. 80

Б 49

Рекомендовано до друку

Вченою радою Волинського національного університету імені Лесі Українки

(Протокол № 2 від 19 жовтня 2011 р.)

Рецензенти:

Лесик О. В. – доктор архітектури, професор, дійсний член Української академії архітектури, завідувач кафедри образотворчого мистецтва інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки.

Марчук В. П. – член Національної спілки художників України, голова правління Волинської організації Національної спілки художників України.

Берlach О. П.

Б49 «Основи технологій і техніки станкового живопису». Методичні вказівки до спецкурсу для студентів заочної форми навчання спеціальності “Образотворче мистецтво”, освітньо – кваліфікаційного рівня “ Бакалавр”. – Луцьк, 2011. - 142 с.

Навчально – методичне видання спрямоване на поглиблене вивчення технік станкового живопису відповідно до програми спецкурсу та навчального плану.

Автор дає практичні рекомендації по застосуванню методів роботи в малярстві та знайомить з використанням технічних прийомів роботи з аквареллю, гуашшю, темперою, олією, акрилом, пастеллю в станковому живописі, а також технологіями приготування малярських основ.

Адресовано для студентів заочної форми навчання напряму “Образотворче мистецтво”, педагогічних навчальних закладів.

УДК 75. 02 (07)

ББК 85. 140. 80

Б 49

© Берlach О. П.

Пояснювальна записка.

Сукупність знань про способи і засоби приготування фарб, розчинників, ґрунтів, полотен і т.д. складають технологію художніх матеріалів станкового малярства.

Добрий стан картин, виконаних старими майстрами пояснюються, насамперед, умінням художників того часу готувати матеріали добротної якості, а також умінням користуватися ними.

Щоб досягти якісного живопису, треба широко і повно висвітлювати питання технології художніх матеріалів станкового живопису. Однак більшість праць вітчизняних і зарубіжних авторів приділяє дуже мало уваги досягненням у цій галузі майстрів образотворчого мистецтва. Для забезпечення тривалої цілості картини потрібно уважно ставитися до матеріалів, технік, технологій у живопису: при цьому слід мати на увазі, що хиби допущені в живописі в результаті застосування не раціональних способів малювання виявляються не так швидко.

У даному відношенні слід навчити студентів мистецьких факультетів образотворчого напрямку, основам володінню техніками і технологіями, новим способам і шляхам вдосконалення прийомів роботи в станковому живописі.

Метою методичної праці є, сформувати творчо активну особистість, яка відзначається досить високим рівнем художньої культури, володіє техніками живопису, а також методикою творчого пошуку.

Вивчення і застосування різноманітних прийомів і методів роботи в техніках акварелі, гуаші, темпері, акрилу, олії, пастелі дозволить досягти професіоналізму в галузі образотворчого мистецтва, зокрема станкового малярства.

Завдання предмета – навчити студентів на професійному рівні застосовувати техніки та технологічні прийоми роботи в станковому живописі, бачити та вірно відображати реальну дійсність. В процесі навчання

необхідно підкреслювати головну вимогу, стосовно реалістичності в образотворчому мистецтві – правдиве відображення видимої конкретної форми.

Вивчення і застосування різноманітних прийомів і методів роботи в техніках акварелі, гуаші, темпері, акрилу, олії, пастелі дозволить досягти професіоналізму в галузі образотворчого мистецтва, зокрема станкового живопису. На основі технік старих майстрів сприятиме оволодінню прийомами станкового живопису, дасть змогу навчитись копіювати зразки вітчизняних та західноєвропейських художників.

Навчальна дисципліна дає не тільки практичні навички, але й виховує спеціальні якості, необхідні майбутньому художнику, художнику-прикладнику, художнику-педагогу в його практичній діяльності.

Вивчаючи спецкурс „Основи технологій і техніки станкового живопису” студенти повинні знати властивості та особливості різноманітних матеріалів та прийомів, якими виконується живопис; свідомої та послідовної роботи за принципом “від загального до деталей, а потім від деталей до опрацьованого загального”. Цей принцип студенти повинні твердо засвоїти та завжди його застосовувати.

Для кращого засвоєння матеріалу й зручності при самостійному його опрацюванні пропонується список рекомендованої літератури.

1. ОПИС НАВЧАЛЬНОГО КУРСУ

Напря́м, спе́ціальність, осві́тньо-квалі́фікаційний ріве́нь	Характеристика навчального курсу
<p>Напря́м: 0202</p> <p>Мистецтво</p> <p>Спе́ціальність: 6.020200 “Образотворче мистецтво”</p> <p>Осві́тньо-квалі́фікаційний ріве́нь: бакалавр</p>	<p>Загальна кількість годин: 216</p> <p>Тип курсу: <i>обов’язковий</i></p> <p>Рік підготовки: 3-4</p> <p>Семестр: ,5,6,7,8.</p> <p>Лекції: 26</p> <p>Практичні:40</p> <p>Самостійна робота:76</p> <p>Індивідуальна робота: 74</p> <p>Вид контролю – <i>екзамен, залік</i></p>

II. ТЕМАТИЧНИЙ ПЛАН КУРСУ

Назва теми	лекції	практичні	самостійні	індивідуальні
------------	--------	-----------	------------	---------------

<i>Тема 1 . Історія розвитку технік і технологій в станковому живопису</i>	1			
<i>Тема 2. Характеристика і властивості матеріалів та малярські основи для станкового живопису</i>	2	2		
<i>Тема 3. Техніки і технології в станковому живописі.</i>	2	8	20	18
<i>Тема 4 . Розчинники та розріджувачі. Терпентинні вуглеводи. Спирти, бальзами, живичі, лаки, гуми.</i>	1			
<i>Тема 5. Техніка пастелі.</i>	2	10	18	18

<i>Тема 7. Застосування технік в пейзажному жанрі станкового живопису.</i>	6			
<i>Тема 8. Портретний жанр в станковому живописі, використання технік і технологій.</i>	2	6	18	18
<i>Тема 9. Копіювання в портретному жанрі.</i>	2			
<i>Тема 10. Станковий живопис і художня освіта в Україні.</i>	4		20	20
<i>Тема 11. Український іконопис X-XIX ст.</i>	4	14		
Всього	26	40	76	74

ІІІ. МЕТОДИЧНІ ВКАЗІВКИ ДО ЗАВДАНЬ ТЕОРЕТИЧНОГО ТА ПРАКТИЧНОГО КУРСУ

V семестр

Теоретичний курс.

Основи технологій і технік станкового живопису та художня майстерність.

Тема 1 . Історія розвитку технік і технологій в станковому живопису - 1 год.

Витоки та першоджерела про матеріали й художні техніки Західноєвропейські та вітчизняні трактати про найдавніші засоби образотворчого мистецтва – трактат Іраклія „Про фарби і мистецтво римлян”. Компілятивні збірки рецептів об’єднані в так званих Стокгольмських і Лейденських папірусниках. Трактат „Книга про мистецтво” Ченіно Ченіні. „Три книги про малярство” Альберті. Книга Леонардо да Вінчі „Про мистецтво”.

Особливості техніки і технології живопису старих майстрів. – Тіціан, Рубенс, Рембрандт, Веласкес. Техніки живопису окремих російських і українських майстрів. – І.Репін, П.Кончаловський, О.Герасимов, І.Левітан, К.Брюлов, О.Мурашко, І.Труш, Б.Йогансон і ін.

Сучасні здобутки вчених, художників, реставраторів в галузі дослідження творів малярства „Технологія станкового малярства” А.Леонтовського, „Галицькі ікони XV-XVI ст.” І.Свенціцького. „Матеріали. Техніка. Методи” Хейзла Гаррісона і ін.

Тема 2. Характеристика і властивості матеріалів та малярські основи для станкового живопису – 2 год.

Матеріали малюнку, які використовуються в малярстві: вугіль, сангіна, олівець, пігменти. Пензлі, мастихіни, губки, шпателі тощо. Фарби та їх властивості. Змішування фарб. Вплив освітлення на колір фарб. Колорит і

живопис. Світлотінь. Рефлекси. Характеристики і властивості кольорів: кольоровий тон, світлотність, насиченість. Кольорові контрасти: одночасний контраст, крайовий контраст, послідовний контраст, світлотний контраст.

В'язива, за якими класифікують існуючі техніки - олію, темперу, гуаш, акварель, пастель, акрил тощо.

Розріджувачі фарб: вода, ефірні масла, скипідари, уайт-спирит, льняна олія...

Клеї тваринні – клей кістковий, столярний, казеїновий, риб'ячий тощо. Клеї рослинного походження - борошняний клейстер, гуміарабік, альбумін, вишневий клей і ін.

Пластифікатори – речовини вживані в грунтах і в фарбованому шарі для збереження еластичності: гліцерин, мед, гліколь, глюкоза, фруктоза.

Пігменти. Барвники природні і мінерального походження. Барвники органічного та штучного походження.

Малярська основа – спеціально оброблений матеріал з відповідно підготовленою поверхнею, на якій художник створює свій твір. Матеріали, які використовують під основу: дерево, метал, полотно, папір, картон, пергамент, камінь, скло, штучні органічні й неорганічні матеріали тощо.

Грунти. Прийоми і техніки виготовлення грунтів. Левкас.

Дефекти живописних робіт і способи їх виправлення.

Видалення забруднення з поверхні картини.

Тема 3. Техніки і технології в станковому живописі – 2 год.

Техніка акварелі. Методи і прийоми роботи в акварельному малярстві. Робота „мокрим-по-сухому”, робота „мокрим-по-мокрому” . „alla prima”; виявлення малюнка; маскування, як техніка світлових ефектів; використання непрозорих фарб в акварелі; метод текстурування; техніка використання воску; техніка добавок до фарби, відмивка, заливка, промивка. Прийоми передачі полиска в акварелі. Техніка багатошарового живопису. Техніка „від куска”. Техніка лесування.

Техніка гуашового живопису

Творчий пошук нових прийомів роботи гуашовими фарбами майстрів сучасності.

Гуаш в оформлювальній практиці.

Технологічні процеси підготовки гуашових фарб до використання на практиці.

Технологія зберігання гуашових фарб.

Змішані техніки. Гуаш і акварель.

Правила і прийоми роботи гуашовими фарбами на пленерній практиці.

Техніка темперного живопису.

Місце темпери в станковому живописі. Розчинні і нерозчинні темперні фарби. Казеїново-олійна темпера. Яїчна темпера. Полівінілацетатна темпера, або синтетична. Специфічні особливості темпери.

Прийоми і методи роботи темперними фарбами.

Технологія приготування і зберігання темперних фарб.

Творчість видатних живописців в техніці темперного живопису. Пейзажний живопис М.Сар'яна. Жанрові композиції Д.Жилинського. В.Серов і його майстерність в техніці темпери, картина „Петро І”. Змішана техніка в творчості А.Головіна. Порівняльні демонстрації. Послідовність виконання навчальних постановок. Творчий пошук нових прийомів роботи майстрами, педагогами та їх застосування в навчальному процесі. Роль малюнка в станковому малярстві.

Техніка акрилу.

Акрилові фарби сьогодні. Використання обмеженої палітри. Взаємовідношення кольорів акрилу. Революція в техніці „alla prima”. Методи і прийоми роботи акриловими фарбами. Робота на кольоровому ґрунті.

Метод „переривання кольору” – означає побудова картини маленькими мазками окремих кольорів.

Лесування – прийом красивих ефектів, сутність лесування полягає у тому, щоб один шар фарби проглядався крізь інший.

Сграфіто - продряпування.

Техніка пастелі

Місце пастелі в станковому живописі. До історії пастельних фарб.
Специфічні особливості пастелі.

Прийоми і методи роботи пастеллю.

Технологія приготування і зберігання пастелі.

Техніка олійного малярства.

Фламандський метод малярства. Метод Ван-Ейка, А.Дюрера, Пітера Брейгеля. Леонардо да Вінчі та класична техніка олійного малярства. Венеціанська школа та Тіціанівське „Імпасто”. Караваджизм. Техніка прима-перемальовка Веласкеса. Рубенс і нідерландська школа малярства, Ван-Дік. Техніка „alla prima” в творчості Франса Гальса, Ватто і Фрагонара, Рейнальдса і Гейнсборо, а також Тьєполо. Курбе і барбізонська школа малярства. Жерімо і Делакруа.

Клод Моне – виразник нової ознаки мальовничості – імпресіонізму.

Живопис мастихіном. Лесування в олійному малярстві.

Етапи роботи над навчальними постановками в процесі володіння техніками, прийомами і методами олійного малярства.

Специфіка виконання живописних робіт олійними фарбами.

Умови зберігання живописних полотен, шляхи усунення деформацій полотен, розтріскування та потемніння фарб тощо.

Тема 4. Розчинники та розріджувачі. Терпентинні вуглеводи. Спирти, бальзами, живичі, лаки, гуми.- 1 год.

Аліфатичні вуглеводи (гексан, бензин, лаковий бензин), ароматичні вуглеводи (бензол, толуол, ксилол, сольвент-нафта, нафталінове масло),

хлороаванні вуглеводи (метилен-хлорид, хлороформ, тетрахлорометан, похідні етана, етилена).

Терпентинові вуглеводи (терпентинове масло, деревинне терпентинове масло, соснове смоляне ефірне масло).

Спирти – етиловий, денатурований, пропиловий, бутиловий спирти, циклогексанол, метилциклогексанол, лавандове і розмаринове ефірні масла.

Гвоздичне ефірне масло – найкращий уповільнювач висихання фарбового шару.

Бальзами: канадський, капаїловий, талюанський, перу-бальзам.

Живичі: дамара, каніфоль, шеллак, сандарак, каучук.

Гуми: вишнева, трагант, арабська, гумігут, драконова кров.

Практичний курс.

Основи технологій і технік станкового живопису та художня майстерність.

Тема 1. Приготування малярських основ для станкового живопису – 2 год.

Завдання 1.

а) Напінання паперу на планшет. Основні правила підготовки паперу для акварельного живопису. Вимоги до виготовлення планшета. Послідовність напінання паперу на планшет. Обробка паперу для збереження його білизни. Напінання паперу на підрамник і упаковка кромки.

Матеріали: підрамник, планшет, папір, клей ПВА.

б) Виготовлення розсувного підрамника. Розсувний підрамник є конструктивною основою форми у станковому малярстві.

Мета: вивчити вимоги до виготовлення підрамника, як основу станкового живопису.

Матеріали: заготовки брусів деревини м'яких порід, клеї, цвяхи, молоток, товщина брусків 20x30 мм.

в) Напінання льняного полотна на підрамнок. Закріпити полотно рослинного походження і упакувати кромки.

Мета: засвоїти правильну технологію напінання полотна на підрамник з подальшою упаковкою кромки.

Матеріали: полотно, підрамник, степлер, скоби, цвяхи шевські або меблеві.

г) Виготовлення основи з дошки. Використовується для виготовлення малярських основ деревина м'яких порід, які ростуть в регіоні (липа, тополя, сосна...). Ліпа, тополя, сосна – традиційні породи деревини, що протягом віків використовувались для виготовлення малярських основ в станковому малярстві.

Мета: засвоїти правильну технологію і техніку приготування малярської основи відповідно до сучасних вимог станкового живопису.

Матеріали: дерев'яні дошки м'яких порід, тирсоплита ДСП, десятиміліметрова фанера. Товщина дошок 20 мм. Бруски для виготовлення шпуг товщиною до 40 мм.

д) Приготування клеєвих розчинів для ґрунтів та левкасу і нанесення їх на основу.

Клеї тваринного походження найпродуктивніші для використання їх у проклейках основ під темперу, акрил, олійну техніку малярства. Ними створюються ізолюючі пластичні плівки, які забезпечують основу від проникнення в них жирових речовин ґрунта.

Левкас – найтривкіший склад ґрунту, який нині не має собі рівної заміни. Техніка і методика його приготування набирає чинності у ремісничому етапі підготовки високохудожнього твору.

Мета: ознайомлення з процесом технології підготовки основи під станкове малярство.

Матеріали: дошки, зібрані в щит, тваринні клеї, гліцерин, гіпс, крейда, олія, антисептик.

Завдання 2. Складання таблиць хроматичної шкали .

Пристаюючи до ознайомлення з різноманітними методами, правилами та прийомами в малярстві, передусім необхідно виконати завдання в якому перевіряють і знайомлять студентів практично з властивостями фарб, дослідженням різниці та можливостей оптичного і механічного їх змішування.

Мета: практично оволодіти відмінностями кольорових властивостей фарб при різних способах їх використання.

Матеріали: малярські основи, акварель, гуаш.

Тема 2. Техніки, методи і прийоми роботи в станковому малярстві. – 8 год.

Підготовчі вправи. Робота „мокрим-по-сухому”, „мокрим-по-мокрому”. Виявлення малюнка. Маскування, як техніка світлових ефектів. Використання непрозорих фарб.

Метод текстуровання. Техніка використання воску. Лінія і відмивка. Техніка побічних добавок до фарби.

Мета: засвоїти підготовчі вправи і оволодіти техніками акварельного живопису.

Завдання 1. Натюрморт в техніці „мокрим-по-сухому” на акварельному не тонованому папері. – 4 год.

Натюрморт складається з трьох, чотирьох кольорових предметів з рефлексуючою поверхнею. Драперія – біле полотно з синіми полосками.

Мета: практичне оволодіння складанням кольорових гармоній.

Матеріали: папір 420x594, акварель.

Змішані техніки в акварелі.

Завдання 2. Натюрморт в техніці багатшарового живопису . Вивчення явища рефлексії – 4 год.

Натюрморт з білих предметів. Драперії кольорові (червоні, сині, оранжеві, зелені). Освітлення пряме.

Мета: практичне вивчення впливу середовища на зміну кольору.
Рефлекси виступають як формотворчі засоби.

Матеріали: папір 500х600, акварель, гуаш.

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

В самостійну роботу входить виконання замальовок за темами, робота над ескізами, етюди.

Тема 1. Теорія кольору в малярстві . - 12 год.

Завдання а). Складання таблиць ахроматичної шкали.- 1 год.

Вивчаючи методи і прийоми малярства, необхідно виконати завдання на перевірку та ознайомлення студентів з властивостями фарб.

Мета: практично виконати світлотні розтяжки ахроматичного кольору з подальшим їх використанням в техніках - оптичне змішування.

Матеріали: папір , акварель, формат довільний.

Завдання б). Виконати тритональні таблиці гармонійних поєднань чотирьох груп світлотно-тональних відношень - 4 год.

Мета: Вивчити проблему кольору в науковому кольорознавстві та набути навички його використання в процесі опанування різноманітними техніками у станковому живописі.

Матеріали: папір , акварель, гуаш, темпера...

Завдання в). Скласти таблиці основних видів контрастів-1год.

Мета: практично дослідити утворення кольорових і тональних контрастів: (одночасний контраст, крайовий контраст, послідовний контраст, світлотний контраст).

Матеріали: папір 300х420, акварель, гуаш...

Завдання г). Серія етюдів (6-8 етюдів). Пейзаж-картина „Моє місто” технікою „мокрим-по-сухому” – 6 год.

Композиція картини. Єдність і контраст. Розміщення композиційного центра. Візуальний зв'язок. Статика та динаміка.

Мета: Оволодінням техніками живопису та створення пейзажу на площині. Вибрати сюжет, визначити головні і другорядні об'єкти пейзажу на основі етюдів створити картину-пейзаж.

Матеріали: папір, полотно, картон визначеного формату (400x500), акварель, гуаш, олія...

Тема 3. Натюрморт в техніці багат шарового живопису „від куска” – 6 год.

Три – п'ять предметів традиційного українського побуту поставити в інтер'єрі майстерні. Освітлення штучне, бічне.

Мета: вивчення повітряно-просторової перспективи, тепло-холодності. Практичне оволодіння навичками, визначення загального тону і кольорової гармонії, організації картинної площини.

Матеріали: папір 500x700, папір, акварель.

ІНДИВІДУАЛЬНА РОБОТА

Тема 1. Виконання тематичного пейзажу із застосуванням можливих технічних матеріалів в живописі: «Рідні простори», «Барви моєї землі», «Гайвки» тощо -10 год.

Робота над ескізом композиції пейзажу, виконання пейзажу на основі етюдного матеріалу.

Мета: вибрати сюжет, виконати роботу застосувавши можливості живописних технік.

Матеріал: папір 500x700, акварель, гуаш, олія...

Тема 2. Техніка «маскування» в акварелі.- 8 год.

Виконання пейзажу з використанням коректора в акварелі.

Мета: практично закріпити знання про техніку маскування, виконавши пейзаж на вільну тему.

Матеріали: папір 300x420, акварель, коректор.

Техніка живопису та художня майстерність.

Колористичні якості живописного твору знаходяться у великій залежності від того, наскільки професійно художник використав можливості матеріалів.

В поняття *техніка живопису* включено сукупність вмінь, навичок, способів і прийомів, які використовуються при виконанні художнього твору.

У живописній техніці найбільшу роль відіграють: робота пензлем, спосіб нанесення фарб на полотно, вміння передавати форму і колір зображувальних об'єктів, досягнення визначеної фактури кольорової поверхні. Властивості живописної поверхні, її фактура впливають і на силу кольору, а значить і на особливості в зображенні предметів, а також на характер колористичної гами художнього твору.

Техніка станкового живопису включає в себе ціленаправлене застосування фарб в передачі необхідного для картини контрасту по кольору і тону, вмиле використання різноманітного ступеня висихання нанесеного на площину фарбового шару.

Враховуючи роль технічної сторони живопису, необхідно підкреслити, що художня майстерність складається, як і з технічного виконання твору, так і з його змісту.

Завдання технічної майстерності є виявлення художнього образу, виразності всіх пластичних і колористичних засобів у живопису. Кожен митець повинен прагнути до єдності форми і змісту художнього твору.

Уміле використання художником матеріалу знаходиться в тісному зв'язку з образним баченням зображуваного об'єкта, умінням бачити велику форму, визначати важливе для виявлення творчого задуму, не звертаючи увагу на другорядні деталі.

Відомий художник, аквареліст і вчений Н.Н.Волков, який провів дослідження багатьох технічних і технологічних живописних процесів,

писав: “Матеріал – перше опосередкування творчого процесу. Він не тільки технічне обмеження. Художник бачить майбутній твір, «в майстерності», в ході сприйняття відбирає найважливіше по суті образу і характеру матеріалу (основа, на яку наноситься рисунок, пігменти, інструмент)... Основний імпульс – від образу, зустрічний – від матеріалу. Я бачу образ в матеріалі. Матеріал (за його можливостями) – „ за образом ”. Таке моє відношення до матеріалу”.

Техніка живопису, прийоми роботи в тому чи іншому матеріалі тісно пов’язані з усім творчим процесом, так як думки і почуття художника знаходять матеріальне втілення у технології приготування та поєднанні фарб і кольорового шару, в манері малювання, в загальній кольоровій побудові та в кінцевому рахунку в досягнутій виразності твору.

Для того, щоб образне живописне бачення не вступало в конфлікт з практичними можливостями передачі побаченого в матеріалі, необхідно оволодіти професійними методами та технічними прийомами роботи. Легкість малювання, яку ми спостерігаємо в художніх творах старих майстрів, досягнута великою практикою роботи з фарбами, вона побудована на вичерпному вивченні природи і способів її зображення.

Для оволодіння практичною стороною техніки живопису необхідно виконувати, як довготривалі твори, так і короткочасні етюди. Ці дві форми роботи сприяють глибокому вивченню ремесла живопису, узагальнюють отримані навички.

В період навчання живопису у студентів проявляється нахил до того чи іншого матеріалу, що дозволяє досягти успіхів у роботі обраною технікою. Нерідко в аудиторних роботах спостерігається невиразне малярство, невміло покладені на полотно мазки, не підготовлений до роботи стан пензлів, палітри, ґрунтів. Все це викликає труднощі, не дозволяє успішно вивчити і використати той чи інший метод і прийом.

Майстерність в живописі, окрім знання художником фарбового матеріалу, залежить від уміння художньо бачити, тобто ще перед початком

практичної роботи над художнім твором, уявити майбутнє зображення і ті основні компоненти, на яких будується загальний колорит картини.

Здатність до цілісного художнього сприйняття багато в чому залежить від досвіду роботи в живописі. Тому художнє бачення формується у студентів в нерозривному зв'язку з процесом оволодіння ними професійними засобами живопису, куди входять знання матеріалів і цілого ряду технічних прийомів при використанні тих чи інших фарб.

Розуміючи в художній практиці під умінням „ спостерігати ”, „ бачити ”, здатність художника оцінювати пластичні і кольорові якості природи, можна визначити, що при оволодінні технікою живопису це можливо в тому випадку, коли студент буде сприймати кольори природи цілеспрямовано з розрахунком передачі їх у потрібному матеріалі. Таке відношення до предметів, яке спостерігаємо у створеній композиції, не дозволить механічно переносити кольори природи на полотно.

Для вдалої передачі, зображувальних об'єктів, потрібно визначити загальний кольоровий та тоновий стан предметів і їх частин. Значить малювати треба кольоровими і тоновими відношеннями, тобто набирати колір не ізолювано, а у взаємодії одного з другим.

Використовуючи кольорові відношення, художник може переконливо передати засобами кольору освітлення предметів, виявити об'ємну форму, її матеріальність, просторову глибину та інші якості природи. Взаємодія кольорів в природі і в художньому творі проходить не однаково. Всі кольори в природі об'єднані просторовим середовищем – світлом, а полотно картини освітлене тільки з однієї сторони, тому визначивши відмінність і взаємовплив кольорів в природі, необхідно встановити взаємовплив кольорів на площині зображення.

В будь-якій техніці станкового живопису великого значення набуває знання відношень кольорів за властивостями. Світлотність необхідно сприймати не по абсолютній їх яскравості, а відношеннями між ними. Зміну світлоти кольору під впливом сусідніх кольорів називаємо *світловим*

контрастом, а зміна кольорового тону, або насиченості – *хроматичним кольоровим контрастом*.

Художник використовуючи можливості тої чи іншої техніки живопису, вибирає в кожному випадку виразну систему кольорових відношень, які необхідні для зображення предметів в художньому творі.

Велике значення в передачі творчого задуму мають способи і прийоми роботи. Нанесення фарб на полотно пастозно, або тонким шаром, характер покладеного на площину мазка, його напрям по відношенню до падаючого на картину світла, вибір технічного прийому багато в чому визначають характер зображених предметів композиції її сприйняття глядачем.

Засвоєння навичок вмілого накладання мазків на художню основу при передачі кольорового впливу на предмет від предметів розміщених навколо нього дає можливість створити тонкі переливи кольорових градацій в творах станкового живопису.

Розпочинати навчання живопису необхідно з вивчення технічних основ і технології матеріалів, інструментів які використовує художник у подальшій роботі. Саме ці знання є умовою успішного володіння студентами не тільки станковим живописом, а й образотворчою діяльністю в цілому.

В існуючих підручниках з техніки живопису цілі розділи присвячені аналізу прийомів малювання західноєвропейських майстрів, і жодного слова не сказано про досягнення в цій галузі українських митців. Великі успіхи досягнуті у вивченні, дослідженні та застосуванні технічних і технологічних прийомів у станковому живописі видатними майстрами і авторами найславетніших творів живопису О.Мурашком, Д.Левицьким, К.Брюловим, А.Куїнджі, І.Рєпіним, І.Левітаном, П.Кончаловським, Б.Йогансоном та іншими, які створили свої школи і цілі системи малювання.

Багато сучасних художників не зважають на встановлені правила техніки живопису і не використовують традиції старих майстрів, допускають у своїх роботах не досліджені технології та прийоми і засоби, що призводить до руйнування живописних творів.

Технології приготування живописних основ для станкового малярства.

Для успішного володіння технікою та технологією станкового живопису необхідно приділити особливу увагу знанням матеріалу який використовуємо під час малювання в тій чи іншій техніці роботи. В першу чергу розглянемо вибір та підготовку паперу до малювання фарбами.

Роботу в техніці акварельних фарб необхідно проводити на білому цупкому папері відповідної зернистості, на ньому зручно малювати пензлем, легко підчищати ножем, прошкрябувати, тощо.

Вибір паперу повинен бути зроблений правильно і відповідати характеру зображеного. Так, дрібнозернистий папір підходить для дрібномасштабних зображень. Крупнозернистий папір використовується для зображення грубих, фактурних і сильно освітлених форм. Найбільш поширеним папером для акварельного живопису в наш час є спеціальний цупкий акварельний папір. В окремих випадках дозволяється використовувати якісний креслярський, та офсетний папір. Все ж його недоліком є швидке розмокання, поява ворсистості та втрата щільності.

Вимоги до паперу для живопису в техніці акварелі:

1. Зволожений папір не має піддаватись деформації.
2. При роботі аквареллю на поверхні паперу після висихання не повинні виступати плями.
3. Папір після кількох промивок не повинен розмокати, ворситися, а зберігати щільність.
4. Фарбовий шар має легко змиватися без пошкодження поверхні паперу.
5. Папір повинен тільки поверхневим шаром всмоктувати акварельну фарбу.

Основними правилами підготовки паперу до роботи в техніці акварельного живопису є очищення від дрібних забруднень. При цьому використовувати гумку не слід. Для видалення порохів, жирних плям,

графіту, після нанесення малюнку, папір промивають мильним розчином. Мильний розчин наносять на папір м'яким пензлем, обережно промиваючи всю поверхню.

На папері очищеному від бруду фарби лягатимуть рівномірно і не збиратимуться в краплі.

В процесі роботи необхідно слідкувати, щоб на малярській основі не з'являлись плями від торкання руками. Поява таких плям, навіть не помітних для ока, шкодить рівномірному накладанню відмивки. Тому, перед початком роботи руки слід ретельно вимити.

Наступним етапом підготовки паперу є кріплення його і натягання на підрамник. Перед натягуванням паперу на підрамник, його змочують в холодній воді з обох сторін. Це дозволить натягнути його більш рівномірно. Папір обираємо більшого розміру, ніж підрамник чи планшет на три сантиметри. Для закріплення на планшеті краї аркуша ретельно промазуємо клеєм ПВА .

Послідовність натягання паперу на підрамник:

1. Папір накладають на планшет, розгладжують щоб не було зморшок;
2. Піднімають планшет і загинають краї паперу;
3. Прикріплюють, або приклеюють лівий і правий краї паперу до планшету;
4. Заправляють два нижніх кути;
5. Підтягують, розгладжують папір і приклеюють верхні кути;
6. Заправляють всі кути;
7. Залишають до повного висихання і натягання без додаткових джерел тепла. (Рис.1).

Для натягання паперу великих розмірів, у випадку запобігання деформації підрамника, папір наклеюють на підрамник в сухому вигляді і змочують водою після повного висихання клею. Якщо папір не приклеювати до планшета чи підрамника, а кріпити кнопками, то в цьому випадку він змочується з обох сторін, включаючи краї зворотньої сторони.



Рис. 1

Закінчені
акварельні
роботи

монтують на
паспарту. Паспарту створює тло і
акцентує увагу глядача на
експонованій роботі.

Для виготовлення паспарту в аркуші паперу вирізають прямокутний отвір, який має бути меншим ніж сама робота. Зробивши отвір об'єднують його з малюнком, перекидають на зворотню сторону і приклеюють малюнок чотирма смужками паперу, потім знову повертають на лицеву сторону, накривають склом такого ж розміру, що і паспарту, та підкладають щільний картон.

Наступним матеріалом також може правити картон як малярська основа для живопису гуашшю, темперою, акрілом, олією. Якість картону залежить від матеріалів з яких він виготовлений. Живопис виконаний на ґрунтованому картоні добре зберігається.

Емульсійні ґрунти для роботи клеєвими фарбами на картоні. Попередньо картон проклеюють з двох сторін желатином, або клеєм ПВА. Проклейку наносимо на картон, закріплений на фанері, або підрамнику, широким пензлем рівним шаром. Коли одна сторона картону висохне,

проклеюють другу сторону і після повного висихання клею наносять емульсійний ґрунт.

Склад емульсійного ґрунту (в ч.) :

Клей желатиновий – 1.

Льняна олія - 2

Білила сухі, або крейда – 4.

Гліцерин - 0,02

Вода - 10

Попередньо замочують в невеликій кількості води білила, або крейду, для отримання однорідної маси без збитих грудочок. Розведений водою клей і льняну олію вливають невеликими порціями і ретельно перемішують. Слід пам'ятати, що заміна білил крейдою підсилює здатність ґрунту всмоктувати фарбовий шар і живопис стане матовий, фарби втрачають яскравість.

Ґрунт наносять на картон в два, три шари після висихання попереднього шару. Сушать картон в підвішеному вигляді, так як у вертикальному положенні рівномірно висохне ґрунт. Для попередження тьмяності фарб, в олійному живопису, ґрунтований картон протирають тампоном змоченим у розчині живописної олії і лаку взятих у співвідношенні 2 : 1.

Для одержання тонованого ґрунта в нього вводять кольоровий пігмент вохри, або інші.

Для роботи гуашшю ґрунт закріплюють розчином формаліну. Якщо живописна основа потребує підвищеної шорсткості, то в проклейку додають не велику кількість крохмального борошна, або крейди чи гіпсу.

Підприємства по виготовленню художніх малярських матеріалів випускають готові ґрунтовані картони, які можливо придбати у спеціальних закладах торгівлі.

В давнину для живопису використовувалось переважно *дерево*. Дошки піддавались сушінню при кімнатній температурі. Просушені дошки слід тримати кілька годин у гарячій воді, щоб виварити з них розчинні органічні сполуки, які впливають на розтріскування і гниття дерева. Добре просохлі

дошки просочують речовинами, які запобігають гниттю: мідним купоросом, хлористим цинком, сулемою, залізним купоросом у вигляді 5-10% водних розчинів. Для запобігання коробленню застосовували шпонки.

Левкас для дерева:

Дошки (липові, дубові, кленові, букові та ін.) треба виварити і старанно висушити, обробити антисептиком. Лицьовий бік дошки нарізають шилом і проклеюють гарячим розчином клею. На лицьовий бік дошки наклеюють рідке полотно (паволоку) і наносять проклейку, після чого приготівляють ґрунт. Левкасний ґрунт - один із найбільш простих за складом, він вирізняється значною міцністю і довговічністю, особливо при застосуванні гіпсу замість крейди.

Розчин клею:

Вода – 80 ч.

Клей – 10 ч.

Проклейка:

Клею – 10 ч.

Води – 92 ч.

Приготування ґрунту:

Клей – 12 ч.

Вода – 80 ч.

Крейда, гіпс, сухі білила – 30 – 40 ч.

Останні шари ґрунту наносяться менш концентрованим розчином. Після висихання ґрунтовки дошку слід відшліфувати. Кількість шарів левкасного ґрунту залежить від ступеня вирівнювання кожного попереднього шару. Практично накладається не менше трьох шарів ґрунту. Товщина левкасу дорівнює 3 - 5 мм.

Густу масу ґрунтовки наносять шпателем чи щіткою, а при не великих розмірах дошки долонею руки. Після висихання шліфують до отримання ідеальної поверхні під живописну основу.

Полотно, як живописна основа поширилось з XVI ст.

Тканину обираємо однорідну, густу без значних вузлів, пропусків і стовщень. Найкращим вважають густе середньої товщини і зернистості льняне полотно. Існує кілька способів надання полотну стійкості проти гниття. Льняну тканину просочують спеціальним розчином мідного купоросу, щоб надати водостійкості. Для живопису на полотні необхідно виготовити *підрамник*.

Найбільш вживаним у художників вважається підрамник, у якого бруски в'яжуться простим шипом і рухаються з допомогою клинків. Підрамники мають доповнюватись хрестовинами, які збільшують міцність і оберігають від діагональних перекосів, а основні бруски від перегинання. Підрамник виготовляють із сухого дерева. Краї з лицьового боку повинні мати приблизно на 0,5 – 1 см. скіс у середину $3-5^\circ$, щоб полотно не торкалося внутрішніх країв підрамника і не приклеювалось до нього. (Рис.2).

Натягнення і закріплення полотна проводиться рівномірно від середини в обидва боки до країв. У процесі натягнення полотна на підрамник треба стежити щоб нитки тканини не викривлювались, а йшли паралельно до брусів підрамника.

Перед тим, як натягти полотно на підрамник рекомендується промити його в теплій воді, щоб звільнити від рослинного клею.

Щоб переконатися, чи правильно натягнуте полотно і виготовлений підрамник, треба виміряти обидві діагоналі – якщо вони рівні, підрамник правильний.

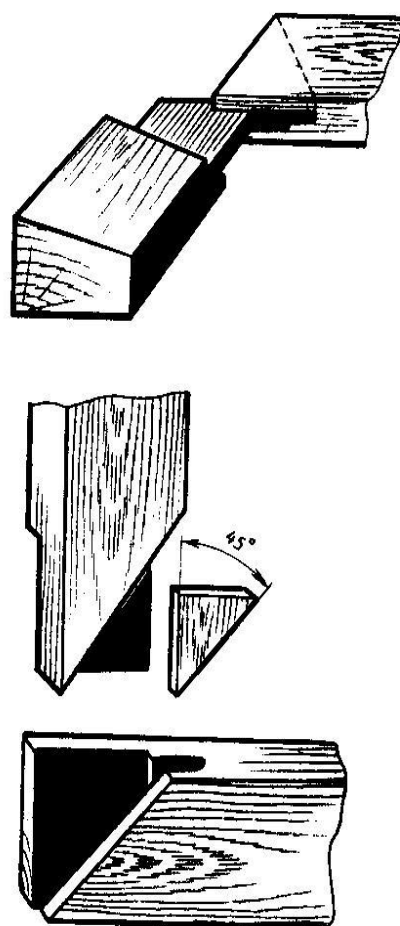


Рис. 2

Проклейку на полотно можливо накладати легко змочивши лицевий його бік теплою водою. Змочування полотна має на меті ослабити проникнення клею при проклейці на зворотний бік полотна. При натягуванні полотна з ґрунтом, полотно ні в якому разі не можна зволожувати, так як після висихання, воно поукриється мікротріщинами і буде втягувати в себе зв'язива фарбового шару, що може привести до тьмяності фарб.

Від якості проклейки залежить доля ґрунту. Проклейка є в'язучим між полотном і ґрунтом, тому вона повинна мати добрі клеючі властивості і бути достатньо густою. Проклейку можна виготовити індивідуально, або придбати в спеціалізованих відділах продажу. Також використовують клеї, які при висиханні дають еластичну плівку. Вживають слабкі розчини клеїв 3-5%. Суміш наносять щіткою, або дерев'яним ножом в залежності від стану клею і якості полотна. Жорстка щітка густо покриває полотно не залишаючи не заґрунтованих місць. Щоб рівномірно нанести клейовий шар по всій поверхні полотна, потрібно проводити щіткою спершу в горизонтальному, а потім у вертикальному положенні. Друга проклейка здійснюється після повного просихання першої. Не можна наносити емульсійні шари ґрунту на проклейку, доки не утвориться просохша щільна клейова плівка, яка перешкоджатиме проникненню емульсії та олії на зворотній бік.

Щоб надати проклейці еластичності, до розчину слід додати невелику кількість пом'якшувачів-пластифікаторів, які усувають ламкість проклейки.

Після нанесення кожного шару проклейки полотно слід просушити при кімнатній температурі протягом доби. Клейові ґрунти потребують 3-5 діб на висихання, емульсійні від 7 до 15 діб, а олійні від трьох місяців до півроку. Не рекомендується сушити допоміжними засобами. Ґрунтовані полотна слід сушити при температурі 15-20° не більше. Після першої проклейки всі вузли зрізують лезами. Цю операцію повторюють до остаточного видалення вузлів з полотна.

Шліфовка ґрунту згладжує нерівності поверхні і зменшує їх поліпшуючи міцність зчеплення між шарами. Для шліфовки застосовують природну

пемзу, шліфувальну шкурку. Якщо поверхня ґрунту має глянцеvu поверхню, то можна шліфувати мікроновою нождачною шкуркою.

Малювати корпусними фарбами безпосередньо по полотну без ґрунту не рекомендується, що призведе до розтріскування і відставання фарбового шару.

При ґрунтуванні слід враховувати різноманітність вимог, які ставляться до ґрунтів художниками і дотримуватися їх у залежності від виду ґрунта. Тому вони не є однотипними, і кожен ґрунт має мати свої специфічні особливості.

У наші часи використовуються майстрами в більшості емульсійні, напіволійні ґрунти. Про технологію приготування різних видів ґрунтів для олійного живопису згадують багато авторів.

Рибніков і Тютюнник рекомендують принцип побудови ґрунтів у кілька шарів, які послідовно переходять від клею до олії.

Для кращого в'язива першого клейового шару з останнім олійним, або емульсійним, необхідне введення проміжного ґрунтового емульсійного шару, який містить певну кількість олії, або кілька емульсійних шарів з поступово збільшеною кількістю олії.

В'язучою речовиною емульсійного ґрунту є водо - олійна емульсія. Штучну емульсію для ґрунтів одержують, збовтуючи олію з водою.

Надмір олії спричиняє потемніння ґрунту і утворює глясувату, мало прониклу для в'язучого поверхню. Щоб уникнути крихкості ґрунту до складу емульсії вводять пластифікатори – гліцерин, тощо. Обов'язковим складником емульсійного ґрунта є антисептик.

Додержання рецептури, добір якісних матеріалів і точне дозування окремих складових частин, мають вирішальне значення при виготовленні ґрунтів будь – якого виду.

Клейові ґрунти в минулому широко застосовувалися в живописі. Виготовляються вони просто, швидко сохнуть, не вимагають часу витримки.

Желатиновий ґрунт вимагає мінімальних дві, три проклейки 4,5 – 5,5 % розчином клею із помякшувачем та антисептиком.

Склад ґрунту:

Желатин – 10 ч.

Гліцерин – 2 ч.

Вода – 180 ч.

Білила сухі – 35 ч.

Найпоширенішим ґрунтом А. Лентовський вважає *напіволійний, емульсійний ґрунт*.

Він є найбільше тривким, еластичним, не крихким і міцно зкріплюється з фарбовим шаром.

<i>ґрунтові шари</i>	<i>у вагових частинах</i>				
	<i>риб'ячий і ін. вид клею</i>	<i>вода</i>	<i>гліцерин</i>	<i>олія льняна</i>	<i>білила сухі</i>
1 проклейка	1	25-30	---	---	---
2 проклейка	1	15-20	0,25	---	---
1-й емульсійний шар	1	20	0,25	0,5	2
2-й емульсійний шар	1	25	0,25	1,5	3
3-й емульсійний шар	1	30	---	2,5	4

Щоб досягти міцного зв'язування ґрунту з фарбовим шаром, в останній шар ґрунту вводиться підвищена кількість олії.

Зауваження: надмірна кількість олії у верхніх шарах ґрунту може призвести до пожовтіння і потемніння поверхні.

Після висихання ґрунтовки, доцільно наносити останній дуже тонкий шар (*імприматура*) олійної фарби, розведеної розріджувачем або розведеним лаком.

На основі аналізу рецептів провідних майстрів та проведених експериментів можна встановити, що найкращим ґрунтом, який відповідає всім вимогам в техніці олійного живопису є емульсійний ґрунт,

приготовлений за принципом багат шарового і різнорідного ґрунтування з поступово зменшуваною кількістю олії в окремих емульсійних шарах ґрунту.

На сьогодні пропонується в широкій мережі фабрична проклейка і емульсійна ґрунтовка, яка завоювала широке використання професійними майстрами в техніці олійного живопису.

Ґрунтовка полотна зводиться до наступних процесів:

1. Натягання полотна на підрамник;
2. Проклейка перша;
3. Сушіння, зачистка і видалення вузлів;
4. Проклейка друга;
5. Сушіння і додаткова обробка по вирівнюванню поверхні полотна ;
6. Ґрунтовка перша;
7. сушіння і в залежності від стану поверхні, шліфовка;
8. Ґрунтовка друга;
9. Сушіння;
- 10.Ґрунтовка третя;
- 11.Сушіння і шліфовка (тривалість в залежності від складу ґрунту).

Ґрунт повинен містити не більше чотирьох частин пігменту по відношенню до клею. Якщо вміст пігменту вищий за цю норму, крім ослаблення еластичності можлива поява „олійного ореолу, кругів” навколо мазка фарби.

На колористичний ефект картини впливає колір ґрунту, імприматура. Щоб отримати колір ґрунту в нього вводять відповідний пігмент, або білий ґрунт тонують олійною фарбою, розведеними кольоровими пігментами. Тоновані ґрунти надають фарбам глибини, а білі збільшують інтенсивність кольорів.

Випробування якості ґрунту. Перед тим, як почати малювання, треба старанно перевірити такі якості ґрунту: еластичність, ступінь потьмяніння, щільність, фактуру і утворення олійних кругів, «олійного ореолу».

Еластичність перевіряється натисканням пальця руки на ґрунт із зворотного боку полотна: ґрунт не повинен розтріскуватися, відлущуватися. Розтріскування ґрунту залежить від багатьох причин: недоброякісного клею, грубого полотна, надміру пігменту і клею, недостачі зм'якшувача, пластифікаторів, надто товстого шару ґрунту і ін.

Ламкий і крихкий ґрунт дуже важко виправити, його слід змочити гарячою водою, змити і нанести на полотно новий ґрунт.

Ступінь потьмяніння, або всмоктуваність ґрунту щодо в'язучих олійних фарб, перевіряється розріджувачами. Розчинник, нанесений на ґрунт щетинним пензлем, не повинен проникати на зворотній бік.

Проникання розчинника на зворотній бік полотна відбувається, головним чином, коли ґрунт дуже пористий і містить замало в'язучих речовин (клею, олії), або забагато пігменту.

Щільність ґрунту визначають, розглядаючи його на світло: у ґрунті не повинно бути видно не заґрунтованих отворів. Всі отвори у полотні мають бути заповнені при проклейці, інакше в'язучі речовини проникатимуть крізь ґрунт на зворотній бік полотна. Якщо шпари у полотні не заповнені в процесі проклейки, то при нанесенні ґрунту не завжди вдається усунути цей недолік.

Для визначення поверхні (матової чи глянсуватої) ґрунт ставлять у горизонтальне положення і розглядають на світло на рівні очей. Великі полотна ставлять у вертикальне положення і дивляться збоку на світло.

Щоб визначити появу «олійного ореолу», на ґрунт наносять невеликий мазок олійної фарби (цинкові білила) і через 10—15 хвилин спостерігають, чи з'явилась навколо мазка на поверхні ґрунту олійна кайма. Утворення олійної кайми вказує на незадовільну якість ґрунту — надмір пігменту.

Шляхи виправлення недоліків ґрунтованого полотна. Пористий і тьмяніючий ґрунт, який містить недостатню кількість клею, або олії можна виправити наступними шляхами:

покрити слабким (3—4%) розчином клею, або желатину, нанести тонкий шар олійних білил, розведених розріджувачем, можна також покрити емульсією для ґрунту.

Іноді ґрунтоване полотно в окремих місцях утворює зборки. Це буває тоді, коли полотно слабо натягнуте, або ж коли у проклеюку ґрунту введено мало клею.

Виправляти такі полотна треба насамперед клинками, якщо ґрунт при цьому недостатньо виправляється, слід поверхню його злегка змочити водою і перетягнути полотно.

Пензель – один із найстаріших інструментів живописців. Художні пензлі складаються із трьох основних частин: волосяного пучка, металевої гільзи, дерев'яної ручки. Розрізняються вони за розміром, формою, видом волосся, призначенням.

Пензлі бувають круглі, плоскі, овальні. За формою виготовляються з великим, або малим випуском волосків, а також гостроверхі і туповерхі, довгі і короткі.

За видами розрізняють на щетинні, колонкові, борсукові, білячі та ін.

За призначенням – художні, шкільні, промислові флейци.

Пензлі вибирають за еластичністю, жорсткістю, формою і за якістю ворсу. Після роботи рекомендується ретельно вимити в відповідних розчинниках, після цього у мильному розчині і начисто вимити в теплій воді.

Запасні пензлі слід зберігати в сухому місці обробивши їх розчином від моли та покрити крохмальним клейстером.

Для самостійного

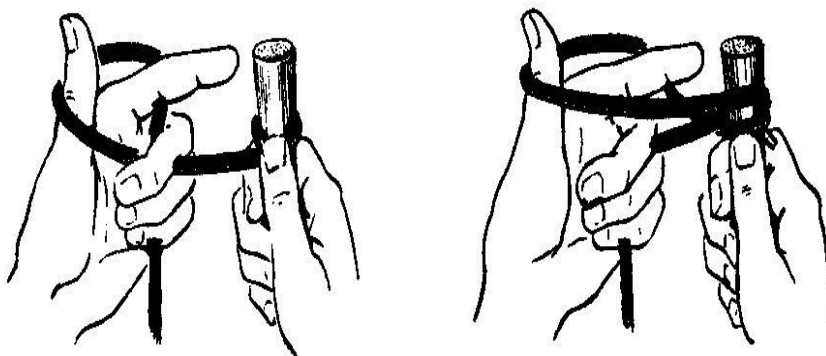


Рис. 3.

виготовлення пензлів необхідне знання технології виробництва. В першу чергу заготовляємо ворс, або щетину тварин. Цю операцію проводять в березні – квітні. Стрижені волоски сортують, складають у пучок (рис. 3), перев'язують та вичесують. Для вичісування використовують металевий гребінець з гострими зубцями. Вичесаний пучок додатково перев'язують.

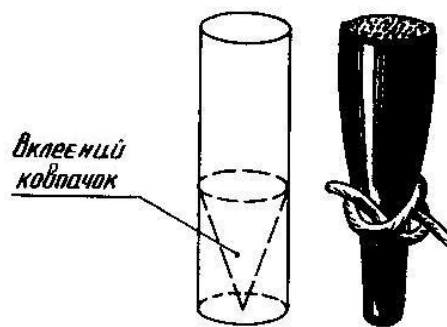


Рис.4.

Підготовлений пучок обезжирюють в очищеному бензині на протязі двох діб і промивають, після чого рекомендується прокип'ятити. Після кип'ятіння просушують, перев'язують і закалюють загорнутим в газету при температурі більше 100 градусів.

Вложивши пучок у стаканчик конічної форми вирівнюють волоски, відрізають лишки ворсу і не робочу сторону покривають лаком та встановлюють в металеву гільзу. Вставлений пучок заливають з широкого кінця лаком, клеєм. (рис. 4). Після сушки гільзу з'єднують з дерев'яною ручкою. Ручку готового пензля покривають лаком. Готовий пензель змочують водою, розчісують до тих пір, доки ворс не стане рівним.

Мастихіни – спеціальні інструменти для накладання пастозних мазків на живописну основу, а також для видалення сирової фарби з полотна для внесення виправлень в роботу. Вперше мастихін, як живописний інструмент, в малярстві застосував Курбе, з'явився новий засіб вираження, який мав не аби який вплив на живописну техніку XIX і XX ст.

Мастихіни виготовляють із тонкої, пружної сталі, закаленої при високих температурах. (Рис.5).

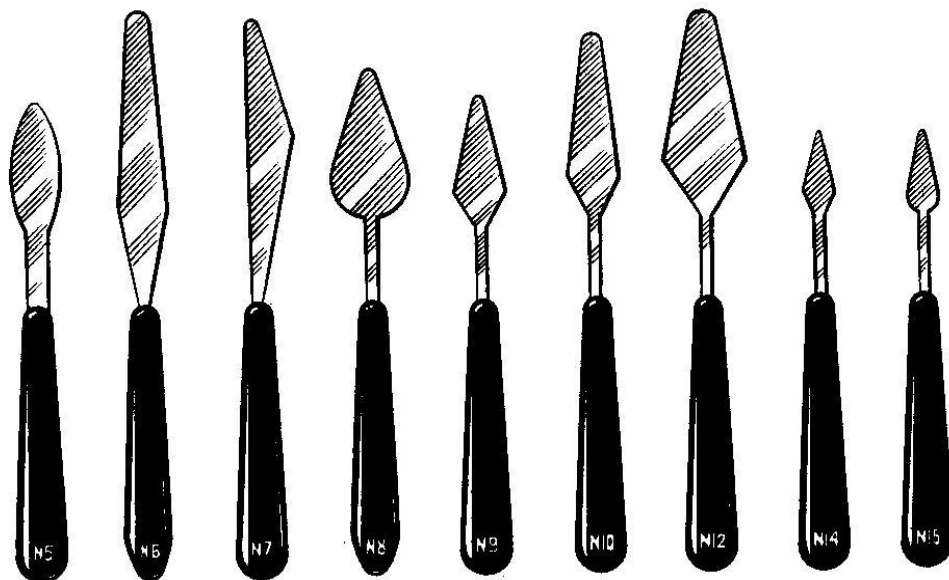


Рис.5

Рис. 3

Фарби та їх властивості. Розріджувачі та в'язива .

Кожний студент, який мріє опанувати таку складну, надзвичайно трудомістку, а заодно і цікаву дисципліну, як живопис, повинен детально вивчити палітру фарб, їх властивості та особливості, різні суміші та сполучення, щоб легко підбирати і складати потрібні і незмінювані тони.

Щоб розрізнити „характер” фарб в різних живописних техніках необхідно визначити їх в'язива. Водяна акварель – ніжно-прозора; клеєва гуаш – непрозора бархатна, яєчна темпера – щільно-матова, як і акрил, олія і є олія – густа, блискуча, пахуча паста. Наприклад, в *акварелі* в'язуючою речовиною є слабкий рослинний клей, текучий мед, або цукор, гліцерин. Ці в'язива легко піддаються дії води, як розчинника, а розчиняючись у ній вони дають волю кольоровим крупинкам пігментів. І вони, дійсно, вільно плавають в солодкій водяній краплі, висихаючи, так і лишаються на визначеній віддалі один від одного („відпливши один від одного”), даючи можливість просвітлюватись аркушу паперу. Звідки і прозорість фарби, хоч акварель може бути густою та яскравою.

Чим дрібніше розмелений пігмент, тим більшою стає фарбова сила акварелі. Такі фарби, як берлінська лазурна, краплак, індійська жовта, глибоко проникають в складові паперу, щільно закріплюються в них. Дрібно розмелений пігмент дозволяє цим фарбам лягати на папері рівним і прозорим шаром, дає можливість досягти легких повітряних тонів і насичених прозорих тіней. Нажаль, цими якостями не володіє ультрамарин і кобальт синій, без яких важко обійтись акварелісту.

Студентам необхідно пам'ятати про те, що акварельні фарби з дрібно меленим зерном важче видалити з поверхні паперу. Легше змиваються фарби з крупнозернистим пігментом.

В наш час більшість фарб виготовляється хімічним способом. Не рекомендується змішувати більше двох-трьох фарб. Складна в хімічному відношенні речовина пігмента не уживається з іншими, неоднорідними з ним фарбами. Це підтверджується досвідом художників-акварелістів.

В роботі над художнім твором достатньо семи-восьми фарб. Основними властивостями фарб є прозорість чи не прозорість, світлостійкість, щільність, відношення до вологості і температури, міцність, яскравість.

Найбільш щільними, міцними, світлостійкими акварельними фарбами є вохри жовті, сієна натуральна, кобальт синій, марс коричневий, умбра натуральна, виноградна чорна.

Найбільш прозорими – індійська жовта, сієна натуральна, марси жовті, ізумрудна зелена, умбра натуральна.

Меншою міцністю відрізняється ультрамарин. Його слід змішувати з кадміями, так як суміш ця чорніє. Ультрамарин володіє красивим глибоким тоном, але крупнозернистий його пігмент не закріплюється щільно на папері. Тому, до акварельних робіт намальованих з використанням ультрамарину, не можна притуляти пальців чи інших предметів.

Кобальт фіолетовий є незамінним кольоровим пігментом для акварелі. Такої яскравості і чистоти тону не можна отримати шляхом змішування червоних і синіх пігментів. До основних хиб фіолетового кобальту

відноситься недостатня стійкість в сумішах з кадміями, а також деяка складність накладання цієї фарби на папір.

Чорні фарби в акварелі – прозорі, світлостійкі, відрізняються високою щільністю. Їх не можна змішувати з кадміями.

Під час роботи аквареллю треба пам'ятати, що при висиханні вона частково змінить свій початковий тон і мало посвітлішає. Це залежить і від якості паперу, але в більшій степені від випару води із проміжків між частинками фарбової речовини і заповнення повітрям.

Хоч акварель і прозора, яскрава, міцна, але ніколи вона не буде бархатно-густою, як наприклад *гуаш*. Схожа в роботі на кольорову сметану, гуаш зовсім не прозора, а коли висихає, стає майже бархатною і такою приємною оку, що виникає бажання «прогладити» її фарбову поверхню, хоча це і не прийнято в живописі. Чому ж гуаш не прозора? В цю фарбу підмішено щільні, непрозорі білила - білу фарбу, яка забирає прозорість будь-якого кольору, так як всі фарбові пігменти прозорі крім білил. А бархатистість залежить від характеру в'язива. Цим в'язивом виступає дуже сильний клей гуміарабік, який при сполученні з водою, не розчиняється в ній так легко, як рослинний клей, або мед в акварелі. Швидше всього вода підкорюючи свої сполуки клею стає „сметаноподібною”. Тому в гуаші кольорові крупинки пігменту вільно не розтікаються, а навпаки склеюються одні з одними та висихаючи створюють приємну кольорову бархатисту поверхню. Фарбовий гуашевий шар дуже щільний, через нього папір не проглядається, як в акварелі, а скритий під гуашню надійно, назавжди.

Засохла гуаш в баночках міцна, подібна камінню, але живопис в цій техніці – не міцний, ламкий. При необережному поводженні з художніми творами, виконаними в техніці гуаші виникають пошкодження - фарби осипаються, тому що клей, який входить в фарбовий шар, не дуже міцно тримається за основу і нерідко відлущується маленькими шматочками чи розтріскується. Закріплений шар також не досить тривкий, тому цей матеріал вимагає шанобливого ставлення до себе. Але гуаш люблять, як дорослі, так і

діти. Напевне, тому, що красива вона, багата кольором, легше в ній працювати ніж в акварелі, легше виправити помилку: покласти новий шар поверх зіпсованого і все в порядку. А в акварелі помилка – це вже бруд, негарні смуги на папері.

Щоб фарби не висихали при довгому зберіганні, їх необхідно залити невеликою сумішшю, яка складається з води і гліцерину. Якщо, в'язиву необхідно надати більшої міцності в нього добавляють столярний клей. Велика кількість клейових сумішей у в'язучих гуашевих фарб викликають небажані освітлення живописного зображення, а надмірне пастозне малювання веде до розріджування, осипання фарб.

При кімнатній температурі гуаш висихає на протязі однієї години.

Роботу гуашшю, як на етюдах, так і при виконанні композицій слід вести на добре натягнутому папері, погано натягнутий папір буде коробитися, здуватися. Під живопис гуашшю можна використати якісні сорти картону.

Якщо твори живопису в техніці гуаші особливо цінні, то їх зберігають з великою турботою, обережністю, в особливих умовах.

Більш тривкою фарбою є *темпера*. Темперними називають фарби, приготовлені на емульсійних в'язивах: вода, різноманітні види клею - казеїну, білка, гуміарабіку, декстрину, мила та олії. Розчин клею, механічно склеюється з частинками олії і створить емульсію.

Під словом темпера (від латинського *temperare* – з'єднувати) розуміли будь-яке в'язуче, що використовується для приготування фарб. Надалі цьому слову стали надавати більш вузьке значення, розуміючи під темперою в'язучу суміш, в склад якої входить яйце. Яєчна темпера стала найбільш розповсюдженим видом живопису в середні віки. Цією фарбою головним чином малювали на дереві та стінах. Роботу вели тільки тонкими шарами без пастозних накладань.

В техніці живопису темперними фарбами крім яєчної розрізняють казеїново-олійну темперу, синтетичну.

Казеїново-олійна темпера складається із казеїново-олійної емульсії і пігменту. Ця темпера призначена для роботи на спеціально ґрунтованому полотні, папері, а також на картоні і дереві. Із-за ламкості темперних фарб рекомендується попередньо полотно, папір наклеювати на жорстку основу-картон, фанеру. Темпера після висихання швидко твердіє, міцно прилипає до полотна, або іншої основи. Фарбовий шар володіє міцністю і не розтріскується навіть при пастозному накладанні. Надмірно пастозне малювання не бажане, може призвести до глибоких тріщин фарбового шару, а іноді і до осипання. Найбільш вдалим розчинником цього виду темперних фарб є розбавлене водою молоко. Використання чистої води як розчинника, викликає пошкодження фарби.

Специфічною особливістю темперних фарб є зміна їх тону по мірі висихання:

<i>не дуже світлішають</i>	<i>сильно світлішають</i>	<i>Значно світлішають</i>	<i>Різко темніють, а потім висвітлюються</i>	<i>Темніють</i>	<i>Залишаються без змін</i>	<i>Мають нахил до тускніння</i>
окис хрому, Кобальт зелений – світлий, темний, кадмій червоний, чорні фарби	кобальт синій, голубий, фіолетовий, церулеум, охра світла і золотиста	охра червона, умбра натуральна, ізумрудна зелена	сієна натуральна, марс коричневий, умбра палена, англійська червона, крапак, ультрамарин	ганза жовта, яскраво зелена, оранжевий литоль	білила, стронціанові жовті, кадмій жовтий, хром, ганза лимонна,	хром кобальт синьо-зелений, хром кобальт зелено-голубий

У випадку необхідності внесення виправлень в темперному живопису рекомендується місця для виправлення змочити водою, щоб утримати

початковий тон. Для утримання кольором насиченості темперних фарб, живопис покривають лаком.

Синтетична темпера являє собою водоемульсійну суміш синтетичної смоли і в'язив. Цей вид відрізняється рядом властивостей.

Фарби синтетичної темпері можуть бути прозорі, еластичні і можуть накладатись на полотно, як пастозно, так і лесуванням.

Синтетична темпера розчиняється водою і змішується з усіма водорозчинними фарбами за виключенням казеїново-олійної. Ці фарби є універсальним живописним матеріалом. Ними можна працювати на полотні, тиньку, склі, лінолеумі і т.д., а також використовувати в декоративному і оформлювальному мистецтві.

Особливістю фарб даного різновиду є зміна в відтінках:

<i>злегка світліють</i>	<i>значно світліють</i>	<i>злегка темніють</i>	<i>помітно темніють</i>	<i>сильно темніють</i>
окис хрому, сіена палена	кобальт синій, охра	кадмій жовтий і червоний, охра світла і сіена палена	англійська червона, капут- мортуум, умбра палена, краплак червоний	сіена натуральна, ізумрудно- зелена, ультрамарин

Для запобігання зміни кольорового тону фарб варто розводити їх 5 -10 % розчином білил цієї темпері в воді. Поверхня синтетичної темпері матова.

Світлостійкість фарб в тубах визначається кількістю зображених на них зірочок - *, або +, -.

*** - висока світлостійкість,

** - середня світлостійкість,

* - низька світлостійкість.

Зручними у користуванні та оволодінні живописними техніками є *акрилові фарби*. Вони були виготовлені вперше у 50-х роках ХХ століття. Напевно, із-за того що ці фарби є новинкою серед старожилів на художній

сцені, деякі невдоволення ними професіоналів існують і досі, хоча шкода, адже акрилові фарби такі ж гнучкі, як і олійні, та мають свої власні унікальні властивості. Важливою якістю акрилу є те, що вони швидко висихають, не заставляють чекати, доки дозволять застосувати інші прийоми в роботі. Кількість шарів в роботі акриловими фарбами необмежена. Засохла акрилова фарба дуже стійка, тому кожний новий шар в повній мірі закриває попередній. Ще однією перевагою є те, що ними можна писати по будь-якій живописній поверхні, полотні, папері, дощці і. т. д., поверхня не потребує попередньої підготовки. Акрилові фарби можна використовувати як імітацію олійних фарб, оскільки вони схожі, але різниця між ними є як в застосуванні так і у технологічному складі. Всі фарби виготовляються із пігменту розведеного в рідині, а за тим в'язучим виступає клейова маса. Рідиною є вода, а в'язучим матеріалом полімерна резина. Таким чином акрилові фарби виготовляються на основі води, а не олії, і розчинником виступає вода.

Допущені помилки в акрилових фарбах виправляються шляхом переписування, але враховувати, що фарба сохне так швидко, що її не можна розтягувати по поверхні картини на відміну олії.

Акрил є хорошим перехідним матеріалом для оволодіння техніками і технологіями олійного живопису, а також ідеальним матеріалом для першочергових вправ навчання живопису.

В сучасному станковому живописі найбільш вживана, довгожителька, найулюбленіша серед художників фарба - *олійна*.

Картинам мальованим олійними фарбами притаманна як матова, так і блискуча поверхня, але фарби її завжди відрізняються особливо соковитістю, ніби вони завжди вологі, ніколи не висихають, а тому і зберігають яскравість.

Чудове знання художниками особливих рецептів і технології приготування фарб, особисте вміння своїми руками їх розтирати, зберігається в „пам'яті” самих фарб. В їх назвах - то звучить ім'я відомого живописця („Поль Веронез”), то назва міста (Сіена), або нагадування про місцевість („Умбра”).

За силою перекриття олійні художні фарби поділяються на лесувальні та щільні. Щільністю називається здатність фарб, при нанесенні їх тонким шаром, закривати і робити невидимим розташований нижче шар ґрунту або фарбовий шар.

До щільних фарб відносимо білило, окис хрому, кіновар, кадмій червоний, неаполітанська жовта, англійська червона.

Лесувальні фарби мають незначну щільність. При нанесенні лесувальної фарби на тонований ґрунт, або фарбовий шар, тон ґрунту або колір фарби нижнього шару просвітлюється крізь покладену лесувальну фарбу. До лесувальних фарб відносимо кобальт синій, краплак, сієна натуральна, ізумрудна зелена.

Олійним фарбам притаманні певні властивості. При висиханні часто спостерігається зміна кольору. Фарби втрачають свіжість та прозорість і набувають тьмяного і матового вигляду, сильно змінюючи при цьому свої первісні оптичні властивості. В більшості своїй тьмяність буває при втраті фарбами в'язив, застосуванні пористих ґрунтів, недостатній щільності ґрунтів, нерівномірно покладеної проклейки, дуже тонкого шару ґрунту.

Фарби, позбавлені частини в'язив, не тільки змінюють свої оптичні властивості, але й стають ламкими.

Складаючи ті чи інші суміші, слід урахувати стійкість і тривкість фарб. Як відомо, оранжеві і жовті кадмієві фарби одержувані способом виклику осаду з водних розчинів, тривкістю значно поступаються перед тими, які одержані способом прожарювання. До того ж, не виключено, що крім хімічної взаємодії у фарбах при висиханні потемніла льняна олія, змінивши і їх відтінок.

Кіновар найстійкіша в сумішах, кадмій червоний досить стійкий у сумішах, те ж саме стосується і жовтих кадмієвих фарб. Думки та проведені дослідження багатьох авторів, щодо тривкості фарб не є однозначним. Так Кіплік приводить строціанову жовту до групи нестійких, а Гусев і Віннер відносять її до групи стійких. Професор Кіплік відносить всю палітру за

винятком стронціанової жовтої, лимонного кадмію та ауреоліну до фарб тривких у сумішах. Віннер, навпаки, вважає тривкими тільки стронціанову, кіновар, кобальт зелений та умбру натуральну, а решту – нетривкими.*

Суміші чистого кадмію, ультрамарину чи кіноварі з чистими білилами не змінюються в кольорі і не чорніють.

Щоб уникнути зміни фарбового шару рекомендується не вдаватися до складних змішувань з великої кількості фарб, бо вони не перевірені і не вивчені. Більшість художників рекомендують, працюючи олійними фарбами, вживати в суміші не більше 2-3 фарб.

Таке сполучення зручне в роботі і згодом легко з'ясувати причину зміни кольору.

Властивості фарб в значній мірі залежать від вихідної сировини. Наприклад, краплак, накладений пастозно, не змінює кольору, а в лесуваннях вицвітає.

У живопису слід застосовувати перевірені на практиці фарби максимально звільнені від шкідливих домішок, світлостійкі і такі, що не змінюють тону при змішуванні.

В'язива олійних фарб не повинні містити шкідливих речовин.

У живопису олійними фарбами існують певні правила розміщення фарб на палітрі. Фарби розмішуються у строгому порядку. Рекомендується чисті фарби розмішувати в порядку спектра. Можна в середині фарб класти білила. При цьому необхідно дотримуватись наступного розміщення фарб:

- одна група повинна складатись із зелено-синіх фарб;
- друга група із оранжево-червоних, коричневих і синьо-фіолетових.

Змішуючи фарбу слід враховувати не тільки колір і насиченість, але і фактуру мазка. При змішуванні деяких фарб виникає ефект потемніння, або висвітлення. Наприклад: змішування ультрамарину з церулеумом –

*Киплик Д. И. Техника живописи / Д. И. Киплик. – М. 1998. – С. 87.

висвітлення; ізумрудна зелень змішана з краплагом набирає вигляду вигорілої фарби.

Специфічною особливістю відрізняється вохра світла, вона при контакті із сталеву пластину зеленіє, що може проходити при роботі мастихіном, або розведені фарби в залізній чашці.

Фарби, які використовують в живописних техніках розділяють на спектральні (складають сонячний колір) і основні. Основними називають фарби, які неможливо скласти із інших фарб, але із суміші простих можна скласти решту. Основних фарб три: жовта, червона, синя.

В живописних техніках існує три види змішування фарб, що дає можливість отримати необхідний колірний тон, або відтінок. Отримати потрібний колір можна шляхом механічного, оптичного і просторового

Механічне змішування проводиться, як завжди на палітрі. Для механічного змішування закономірності оптичного змішування не можна використовувати. Наприклад змішуючи оптично три фарби червоної, синьої, жовтої – отримаємо білий колір, а при механічному – сірий колір, при оптичному змішуванні червоного і синього отримаємо – жовтий, а при механічному змішуванні цих фарб отримаємо тьмяно-коричневий колір.

Просторове змішування базується на мозаїчному принципі, коли в результаті оптичної суміші двох розміщених поряд кольорів, якщо дивитись на них з великої віддалі, можна побачити новий колір. Типологічною основою цього виду є техніка „пуантилізму” в живописі, коли маленькі мазки розміщені один біля одного, створюють ефект оптичної суміші фарб.

Для видалення старої засохлої олійної фарби застосовують пасту, яку виготовляють із суміші рівних частин вапняного тіста і крейди. Приготовлену сметаноподібну масу наносять на поверхню фарби шпателем, товщиною до двох міліметрів, через півтори години олійна фарба розм'якне і її можна зішкрябати ножем.

Розріджувачами називають рідкі речовини, які добре розчиняють смоли та олії, їх вводять у фарбову пасту, щоб знизити її в'язкість.

Розріджувачами олійних фарб є органічні розчинники здатні до порівняно швидкого випарування.

Користуватися розчинниками слід з обережністю із – за їх проникнення через мікротріщини в ґрунті. Розрідження фарб великою пропорцією розчинників приводить до руйнування фарбового шару.

Розчинники висвітлюють деякі фарби, але після випаровування набувають властивий для них колір. Крім цього, встановлено, що невеликі добавки їх покращують оптичні властивості лесувальних і напівлесувальних фарб.

Розріджувачами виступають уайт-спирити, скипидари, ефірні масла, оліфи та олії.

Найпоширенішими розчинниками для олійних фарб є розчинник пінен. Він використовується як розчинник фарб і лаків в процесі живопису. При розрідженні фарб піненом знижується їх блиск.

Найбільш вживаною серед живописців є олія льняна. Вона не так швидко випаровується, а заодно і повільніше висихає фарба.

Зберігати розчинники слід в щільно зачиненій упаковці, так як при взаємодії з повітрям вони швидко випаровуються, висихають, окисляються, мутніють з випадонням осаду.

Колір, тон, відтінки в станковому живописі.

Найбільш важливою темою, яка об'єднує художників всіх часів є тема кольору і колориту. Живописні техніки, насправді є різними, але кольори, які вони дають художникам – єдині. Наприклад, червоний в будь-якій техніці – червоний, прозорий, бархатистий, пастозний. Існують різні системи, які пояснюють, як виникає кольорове багатство. Самий відомий- якщо на шляху сонячного променя поставити скляну призму ми побачимо на білому папері спектр, який складається з простих кольорів.

На перший погляд кольорів дуже багато, тому, змішуючи одного з другим, вони створюють все нові і нові. Але є серед них самі головні, три:

червоний, синій, жовтий, а зелений, фіолетовий, оранжевий похідні, так як походять від основних. Чорний бруд отримуємо в процесі змішування всіх кольорів одночасно. Нерідко художники відмовляються рахувати чорний - кольором. Білий, порівнюють із світлом. Адже всі природні кольори поділяються на хроматичні та ахроматичні. Хроматичні - кольори спектра. Ахроматичні – білий, чорний і всі відтінки сірого. Хроматичні кольори в свою чергу поділяють на теплі і холодні. До теплих відносяться всі кольори, які асоціюють з теплом, сонцем, вогнем. Холодні – кольори, що викликають асоціацію води, льоду.

При освітленні фарбового шару частина променів поглинається, деякі з них більше, інші – менше. Якщо фарба з падаючих на неї променів поглинає оранжеві, а відбиває всі інші, то вона буде забарвлена у голубий колір, при поглинанні червоного – в зелений, а при поглинанні жовтого - у синій. Змішуючи оптично ці кольори ми отримаємо білий колір.

Прості і складні кольори, які при оптичному змішуванні дають білий колір, називають додатковими. У кольоровому крузі додаткові кольори знаходяться навпроти один до одного. (Рис. 6).

При змішуванні двох не додаткових кольорів отримуємо проміжні по тону: червоно - оранжевий, жовто-зелений і т.д.

Кожний колір характеризується трьома основними властивостями: колірним тоном, світлістю і насиченістю.

Різниця у відтінках предметів називають колірним тоном. Ахроматичні кольори не мають колірного тону, а мають світлість. Ступінь світлості залежить від властивостей колірної поверхні відбивати ту чи іншу кількість світла. Хроматичні кольори мають також свою світлість – жовті світліші, ніж фіолетові, а червоні темніші ніж голубі.

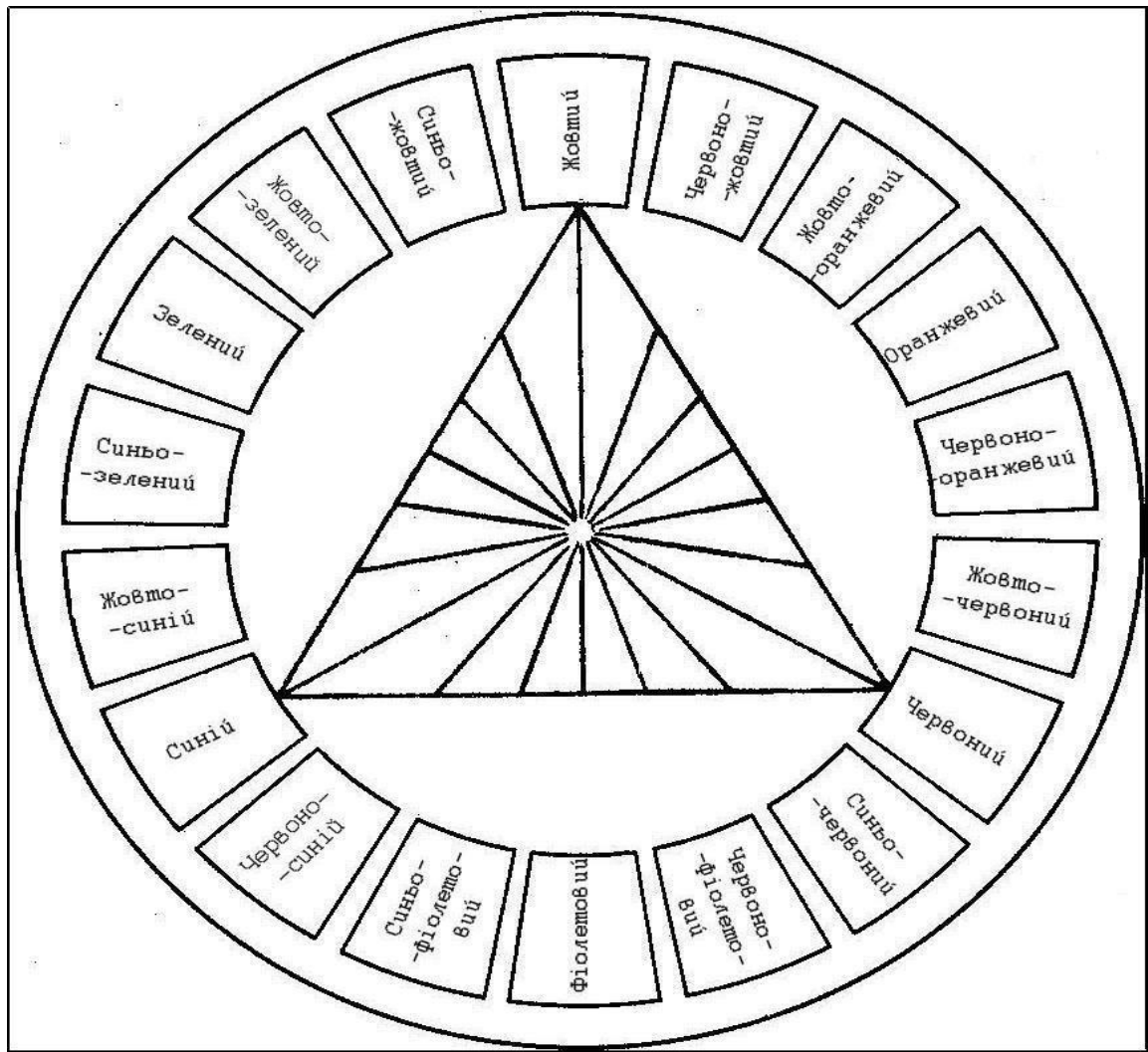


Рис. 6. Колірний круг.

Ступінь відмінності даного кольору від сірого, рівного від світлості, називається *насиченістю*. Кольори бувають насичені і мало насичені: наприклад червоний і синій – насичені, рожевий і голубий – мало насичений.

Багатство кольору досягається не кількістю різних фарб покладених на полотно, а співвідношеннями і зіставленнями окремих колірних плям. Контрастний вплив кольорів посилюється при збільшенні площі фону. Насиченість тону теж зменшується в оточенні більш інтенсивних кольорів.

У творчій праці художників прийоми контрастів часто використовуються, щоб змінити відтінок, підсилити чи послабити будь-який тон.

Зміна світлості кольору під впливом фарб, які лежать поруч, називається *світловим контрастом*. На фоні темних фарб колір світлішає і, навпаки, темнішає серед світлих фарб.

Кожна темна фарба біля краю при межуванні з світлою фарбою, сприймається темнішою, а світла з темною, ще світлішою. Для усунення світлової різниці рекомендується краї, де межують фарби, світлу зробити темнішою, темну – світлішою. Цю властивість називають *крайовим контрастом*.

Велике значення у живописі має вміння відтворювати просторову перспективу. Практично відомо, що різні кольори знаходяться ближче, або даліше один від одного на площині. Це пояснюється тим, що теплі кольори на одній площині з холодними будуть сприйматися так би мовити з ближчим розташуванням, завдяки інтенсивності і більшій світлотності ніж холодні. Щоб передати простір у картині, звичайно користуються масштабом, перспективою і розподіленням предметів відносно один одного, а також розміщенням кольорів. Простір і глибина можуть буди досягненні розподілом насиченості, світлотності.

Кольори змінюються в залежності від джерела світла і його інтенсивності. Ароматичні набирають кольору джерела світла. Хроматичні змінюють колір в залежності від складу кольорового освітлення. При даному світлі холодні тони стають яскравішими, при штучному набирають темнувато зеленуватого відтінку, а теплі, сприймаються інтенсивними.

Передача художником світла в картині є одним із основних завдань. Головне значення при передачі світла має різниця в світлотності освітлених місць і тих, що перебувають у тіні. Найпоширенішим способом передачі яскравого освітлення полягає у тому, щоб понизити насиченість і зменшити різницю в кольорах. Всі кольори в освітлених місцях картини малюють звичайно з використанням білил.

Колір постійно змінюється під дією світла. Відбиття світла кольоровими поверхнями від оточуючих предметів, або кольорові забарвлення ми

називаємо *рефлексами*, без яких неповноцінним буде колорит художнього твору. Найбільш помітні рефлекси в тінях, бо відбите світло значно слабкіше за джерело освітлення. Колір рефлексу залежить від відбірного поглинання променів світла при відбитті від оточуючих предметів. Зелене світло, відбите від фону, падаючи на червоний, який поглинає зелені промені, сприймається темно-червоним, або зеленкуватим, тобто змінюватиметься в залежності від оточуючих кольорів і їх контрастного впливу. Холодне світло дає теплі тіні. Дуже часто студенти малюють предмети з натури тими кольорами, які властиві даному об'єкту, не враховуючи того, що колір змінюється від близькості іншого кольору, від особливості освітлення і відбиття. Тому рекомендується розрізняти найтонші відтінки різноманітних кольорів і враховувати вплив кольорових рефлексів.

Від зміни освітлення відповідно змінюються кольори предметів і їх відношення один до одного. Влітку, під час заходу сонця предмети, на які падають промені, забарвлюються у теплі тони, а тіні у холодні. У літній сонячний день, кольори сприймаються не насиченими, а світло і тіні дуже контрастними. Колористичною картину вважають таку, в якій кольори приведені в єдине ціле, тобто зміст картини вибудований в кольорі. Колорит визначається узгодженням різноманітних кольорів в одне ціле відповідно до живописного завдання.

Суть колориту полягає в умінні вгадати фарби, з яких складається даний колір. „Слід на палітрі знайти кольори з яких складається предмет і визначивши їх, малювати, не мазати, а рисувати і ліпити” – писав П.Чистяков в переписці з В.Савинським. Необхідно уникати строкатості у формі картини. Щоб цьому запобігти важливо колірні плями поєднати за світлотністю і тоном, кольори привести у взаємозв'язок одного з одним, створити цілісне враження колориту. Щоб легше сполучати між собою різноманітні кольори в картині слід у процесі роботи порівнювати окремі колірні плями, нанесені на полотно, з оточуючими кольорами.

Прагнення намалювати кожну картину колоритно не повинно бути самоціллю художника, колорит поруч з іншими засобами, повинен підвищувати живописні якості твору, допомагати розкриттю сюжету і реалістичного відображення нашої дійсності.

Техніки в станковому живописі.

Техніка акварелі. Перші згадки про акварель, були відомі давньоєгипетським художникам відомими розписами на папірусах.

Розвиток акварельного живопису відноситься до часів персидської книжкової мініатюри XII ст. В XV ст. дає початок чиста акварель, яка вирізняється прозорістю кольору. В середні віки акварель широко застосовувалась не тільки для декоративного оформлення, але і для ілюстрування текстів книги.



Натюрморт. Акварель.

Технічні можливості акварельного живопису вперше широко були розкриті Дюрером. На початку XVII ст. акварель стає самостійним видом живопису і досягає свого розквіту в XVIII ст., а особливого в XIX ст., завдяки англійським живописцям, де досягнення майстрів якісно вплинули на розвиток техніки.

Оскільки акварель не можливо замінити іншими фарбами для передачі швидкої зміни в стані природи, ефектів освітлення, сильних і яскравих вражень, не дивно, що вона привабила до себе особливу увагу художників – романтиків.

Акварель розрізняють на дві техніки: „англійську”, коли живопис виконують на вологому папері, з заливкою деталей малюнка одним тоном і відмивками, та „італійську”, роботу в якій ведуть по сухому папері, з щільним, багат шаровим письмом.

Інтенсивного розвитку в нашій країні акварель набула у ХІХ столітті. Одним із найбільш відомих акварелістів того часу який віртуозно володів технікою акварельного живопису був І.Рєпін.

Акварельний живопис пов'язаний з відомими нам іменами К.Брюлова, О.Іванова, П.Федотова, І.Крамського, Н.Ярошина, В.Поленова, М.Врубеля, А.Осроумової-Лебедевої. Вони писали сміливо, насичено, їх акварелі темпераментні за виконанням, життєрадісні, захоплюють філігранною технікою, великою кількістю тонких кольорових переходів, розмаїттям полисків.

Визнаним майстром акварельного живопису заслужено вважається П.Ф.Соколов, портретист і ілюстратор творів Н.В.Гоголя.

Досягнення видатних майстрів акварельного живопису склали основу для розвитку акварельного живопису нашого часу.

Акварельні фарби відносяться до групи клейових лесувальних фарб назва „акварель”, походить від латинського „аква” – вода, так як вода є розчинником для цього виду фарб. Основним в'язучим акварельних фарб є рослинний прозорий клей гуміарабік і декстрин, який легко розчиняється водою. Акварельні фарби мають також пласифікатор у вигляді гліцерину, який не дозволяє фарбі пересихати.

Акварель – єдиний вид прозорих фарб, які мають чистий, яскравий колір.

Першою умовою досягнення успішних занять є наявність якісних матеріалів: фарби, пензлі, папір, про якість вибору яких ми згадували вище. Найкращими наборами акварельних фарб є „ Санкт-Петербург ”, або „ Нева” і „Чорна річка ”. Фарби в коробці розміщуються в одному і тому ж порядку, спочатку жовті, далі оранжеві, червоні, фіолетові, сині, коричневі і чорні. Визначений порядок потрібен для того, щоб звикнувши до нього зразу попадати пензлем в потрібну фарбу. Пензлі для акварелі білячі, м'які, за нумерацією № 6-8, № 14-16... Папір обирають щільний, добре проклеєний з зернистістю на поверхні, щоб можна було довго працювати та виправляти невдалі куски. Гумкою для виправлення малюнка краще не користуватися, але якщо без цього не можна обійтись вибираємо гумку м'яку, без наждачної крихти, щоб при витиранні не псувати поверхні паперу.

Підготовчий рисунок для акварелі має свої особливості. Олівець необхідно підгострити, як слід на 1,5 см грифеля. Не можна використовувати дуже м'який олівець, графіт його розчиняється у воді, що приводить до бруду в фарбі. Дуже твердий теж не використовуйте, та як він залишає на папері не потрібні рівчаки. Найкраще використовувати олівці середньої твердості і м'якості марки HB, B, B2.

Олівець не повинен просвітлюватись через шар фарби, тому лінії виконують блідими, лаконічними. Для цього не потрібно сильно натискати графітний стержень до поверхні паперу. Рисунок наносити легкими рухами олівця. В той же час чим точний і виразніший рисунок, тим впевненішою буде робота кольором.

Не можна забувати, що виправлення при роботі аквареллю майже неможливі. Гумка, якою виправляємо рисунок, може порушити верхній шар паперу, що може призвести до тьмяніння фарби. Тому необхідно вчитись наносити рисунок якомога без помилок, без застосування навіть м'якої гумки, клячки.

Закінчивши підготовчий рисунок. Папір потрібно легенько промити чистою водою, поставивши його під кутом 45°. Це звільнить поверхню

аркуша від залишків графітного порошку і можливих забруднень та жирових залишків.

Можливий варіант перенесення підготовчого рисунка з одного аркуша паперу на інший. Робити це можна через скло на просвітлення, або за допомогою самодіяльної копіїрки – затонованого графітним олівцем аркуша паперу. Копіркою на чорнильній основі користуватись забороняється. При побудові рисунка на аркуші паперу варто помічати легким рухом олівця полиски, освітлені частинки предмета, тіні, напівтіні, рефлекси, що полегшить роботу пензлем.

Підготовчі вправи для роботи акварельним живописом. На початковому етапі знайомства з акварельним живописом рекомендується початківцям виконати кілька нескладних вправ, що допоможе у подальшому оволодінні технікою.

Нахилити планшет приблизно під кутом 30° до горизонтальної площини і нанести на папір фарбу вільним мазком. При цьому слід слідкувати, щоб мазки не розпливались, а утримувалися в потрібних границях.

Наступною вправою є поєднання двох, а потім і кількох мазків різних кольорів. З'єднувати мазки треба так, щоб вони щільно прилягали один до одного, але не розтікалися за визначені границі.

Одним із підготовчих вправ для роботи акварельними фарбами може бути проба можливостей фарб палітри. Розвести кожну фарбу водою від найсвітлішого тону до найтемнішого. Прозорість і сила звучання фарб залежить: від поступового нашарування, нанесення їх водночас в повну силу. Це допоможе порівняти можливості двох технік: багат шарового і одно шарового живопису. Не можна забувати про те, що акварель від самих світлих до самих темних тонів повинна бути прозорою.

Ще однією з вправ є створення кольорової таблиці шляхом змішування кожної фарби з усіма іншими по порядку. Спочатку змішуємо по два кольори в рівних кількостях, надалі по три. В результаті цього ми отримаємо велику кількість дивних кольорів і відтінків.

Відмивка.

В своїй основі акварель – це процес побудови картини шляхом накладання кількох шарів фарби розведеної водою. Шар фарби може заповнювати всю картину, половину її, або лише маленьку частину. Цю фарбу можна визначити як колір, який покриває широку площину картини, що не може зробити один мазок пензля. Мазками в процесі роботи над картиною виконуємо ліплення форми предметів. Перше чому необхідно навчитись початківцю – накладанню рівного шару фарби на папір, цей метод будемо називати *відмивкою*.

Відмивку (залівку) виконувати потрібно швидко, щоб не утворювались границі чи умовні з'єднання одного і наступного прийомів. Фарби розводимо достатню кількість – під час відмивки використовується її немало. Колір слід добавляти у воду, а не навпаки, але не починайте з великої кількості води, так як можна витратити багато фарби для отримання яскравості кольору. В посудину налейте невелику кількість води і добавляйте пензлем фарбу. Якщо суміш за яскравістю буде вам слабкою підмішайте ще невелику кількість фарби для отримання необхідної насиченості та глибини кольору. Суміш що раз підмішуйте, щоб не осідала фарба, і на папері після висихання не утворювались нерівномірні смужки фарби. Перед накладанням колір перевірте шляхом зафарбовування невеликого шматка також паперу та дайте йому висохнути. Висохла акварель стає більш світлішою і колір може бути інший очікуваному. Папір триматимемо під кутом.

Рівний шар фарби на сухому папері. Відмивку замішують в банці з розрахунком на велику площину паперу. Підрамник, на якому натягнутий та приклеєний папір ставлять під невеликим кутом, а пензель плавно ведуть від одної сторони паперу до іншої.

Тепер на папері лежить кілька нанесених смужок кольору. Кут підрамника дозволяє фарбі стікати до низу, на кожну нову смугу фарби, тому між ними немає границь.

Рівний шар фарби на вологому папері. Спочатку папір зволожують маленькою натуральною губкою, яка є важливим інструментом для роботи аквареллю. Підрамник ставлять під кутом, а пензель ведуть від однієї сторони паперу до другої. Те, як фарба біжить вниз по вологій поверхні, спочатку може викликати сумнів, та коли висохне викликає здивування - ідеально рівна поверхня. Це є одним із самих швидких і ефективних методів для покриття фарбою великих частин паперу.

Накладання різних відтінків. Виконання відтіненої розмивки набагато складніше, від нанесення шару однотонної фарби. Послідовне ослаблення, або підсилення кольору при необхідності може дати ефект смуг. Роботу можна вести від світлого до темного, додаючи більше фарби для кожної смужки.

Найпростіше контролювати ефект, коли почати із найтемнішого кольору і кожен раз добавляти воду в суміш. Якщо потрібна темна фарба знизу картини, підрамник потрібно повернути і працювати так само.

Для нанесення кожної нової смужки фарби, пензель спочатку опускаємо в воду, а потім у фарбу, щоб рівномірно послаблювати колір, розмивки. Для більш чіткого переходу від одного відтінку до іншого пензель опускаємо в воду два рази, в цьому випадку фарба потече на вологу частину паперу, створюючи світлий відтінок. Перехід від одного відтінку кольору до іншого завжди слід виконувати на сухій поверхні паперу, так як зміни інтенсивності кольору будуть ледь помітні.

Багатоколірна відмивка (заливка) . Відмивки часто складаються не тільки із одного кольору. Наприклад, можуть складати визначені кольорові розтяжки. В цьому випадку потрібно заздалегідь змішати всі необхідні кольори, промиваючи пензель між накладанням нового кольору, залишаючи його чистим.

Щоб досягти ідеального переходу відтінків, без видимих границь, краще працювати по зволоженому папері.

Досягти вражаючих ефектів можна наносячи краплі нових кольорів на мокру розмивку, ця техніка називається мокрим-по-мокрому.

Накладання відмивки на визначені границі.

Існує два методи роботи – по вологій і сухій поверхні. В першому випадку зволожується лише та частина, яка потребує розмивки, обережно проводячи пензлем навкруги намальованих контурів. Наносимо розмивку звичайно, і вона слухняно зупиниться на сухій частині паперу. Якщо, потрібно висвітлити фарбу, промокніть її поглинаючим вологу папером, який забере лишки фарби.

Існує ще один метод – на перевернутому до низу малюнку. Якщо ви хочете, щоб розмивка зверху була темнішою, залишіть папір висихати не перевертаючи підрамник, крім того, потрібно щоб він стояв під кутом. Фарба потече вниз, у вашому випадку вгору.

Техніка мокрим-по-сухому.

Акварель прозора, згідно картина будується нашаруванням, від світлого до темного. Дуже рідко вдається досягнути темного кольору лише одним шаром фарби. Таким чином, самий темний колір досягається шляхом нанесення одного шару на другий до тих пір, доки не отримаємо бажаної глибини кольору. Кожен новий шар накладається на попередній сухий. Це класична акварельна техніка. Коли шари фарби висихають вони формують чіткі краї – границі. Ці краї додають живої енергії в роботу. Успіх техніки залежить від чіткого планування. Не варто накладати багато шарів фарби. Як правило, слід використовувати не більше трьох розмивок, заливок, в іншому випадку фарба втрачає чистоту, стає брудною. Починаючи роботу над постановкою слід з'ясувати і чітко розуміти якою має бути фінальна стадія роботи. Лише в цьому випадку можна досягти позитивного результату. Багатошарові розмивки слід класти лише на невеликі частини картини.

Як нам відомо білим кольором слугує сам папір. Найбільш яскраво освітлені місця досягаються „ резервуванням ”. Яскраво освітлені місця не завжди бувають білі, частини розмивок світлого кольору можна створювати

таким же способом, залишаючи місця, які часто проглядаються крізь фарбовий шар.

Техніка мокрим-по-мокрому.

Цей метод включає нанесення нових кольорів до того, як висохли перші шари фарби.

Головна проблема цього методу в тому, що його не можна контролювати по контуру, до тих пір, доки фарба не висохне. Частковий контроль можна вести нахилиючи підрамник, щоб фарба текла у визначеному напрямі. Художники інколи повертають підрамник до тих пір, доки не досягнуть потрібного розтікання та ефекту.

Техніка мокрим-по-мокрому створює м'яку атмосферу і рекомендується в більшості для малювання пейзажів і стану погоди. Деталі в цій техніці проробляються технікою мокрим-по-сухому.

Техніка роботи в *один шар, по вологій поверхні* дає можливість закінчити роботу в „*alla prima*”, з першого нанесення. Ця техніка найбільш вигідна для передачі швидкої зміни стану природи. Але вона потребує вмілого розподілу етапів роботи, безпомилкового володіння пензлем, вміння чітко з'єднувати границі мазків. Деталі можливо уточнити на висохлій поверхні паперу.

Техніка роботи *alla prima* дозволяє досягнути виняткової кольорової єдності, прозорості і особливої ніжності тонів. Для збереження постійної вологості паперу на протязі всього сеансу можна підкладати під папір вологу серветку білого кольору. Щоб мазки не розтікались, створюючи водянисті виняткові тони, при роботі по вологій поверхні, на пензель не треба набирати дуже багато розведеної фарби. Тому, чим більше зволожений папір, тим менше фарби потребує пензель.

Якщо фарба ще не висохла є можливість легко висвітлити потрібні місця з допомогою віджатого пензля.

Техніка „мокрим-по-мокрому” незамінна для зображення туману, предметів з м’якими контурами. Ця техніка зручна для начерків, етюдів, короткочасних робіт.

Живопис „мокрим-по-мокрому” потребує безпомилкового руху пензля, гострого відчуття кольору, а також чіткої системи розміщення фарб на палітрі.

Початківцям краще всього виконувати живопис аквареллю в техніці багатошарового живопису по сухій поверхні. Вона дозволяє здійснити найменшу кількість помилок.

Дуже важливо визначити границю по тону і кольору між тінню, півтінню, світлом і з самого початку зберегти світлі місця, тому що засохлу акварель важко змивати. Необхідно пам’ятати, що кожен, навіть ледь помітний шар фарби впливає на характер всього живописного полотна. Просвітлюючись, нижні шари фарби створюють загальну колористичну гаму. Не варто захоплюватись великим нашаруванням фарби, що може призвести до помутніння кольору і в акварелі зникне життєрадісність, кольорове звучання.

Намочивши папір в багатошаровому живопису досягнемо більш м’якого поєднання тонів, а для передачі різких контурів папір повинен бути сухим. Перші шари фарби повинні бути дуже тонкими, наступні більш насичені. Перекривати поверхню потрібно дуже швидко, зверху в низ, щоб не розмити раніше покладену фарбу.

Не рекомендується в роботі технікою акварельного живопису дотримуватись лише одного з наведених прийомів. Навіть представники школи багатошарового живопису завжди старалися писати, наприклад, небо з однієї прокладки. Для зображення дальнього плану краще всього використати техніку в один шар на вологій поверхні, а передній план написати іншим технічним прийомом – в один шар по сухій поверхні. Деталі проробляємо в кінці роботи.

На початкових етапах боязко приступати до роботи аквареллю. Невдачі закономірні, але ціленаправлена, продумана навчальна робота дасть хороші результати. Дуже важливо запам'ятати, що робота в техніці акварельного живопису починається із світлих тонів. Бережливо, легко, майже чистою водою прописуємо світлі місця, так як роль білил в акварелі відіграє папір. Уточнюємо тон і колір. Колір з технічної сторони – це фарба – синя, червона, жовта. Тон – це кольорова насиченість. Візьмемо червону фарбу і розвівши її водою замалюємо прямокутники від світло-червоного до червоного і до глибокого червоного – це і буде різниця в тоні.

Техніка проявлення малюнка.

Світлові плями в акварелі створюються за рахунок зображення того, що їх оточує. Але є і інший метод, який включає в себе накладання фарби, а потім її видалення. Світлотіні зроблені класичним методом резервування, мають чіткі краї, але часто потребують м'якого, розсіяного ефекту. Наприклад, хмари або предмети з матовою поверхнею не мають чіткої світлотіні і будуть мати вигляд не реалістичних, якщо їх зобразити подібним чином. В таких випадках застосовується метод проявлення малюнка.

Нанести фарбу і до того як вона висохне промокнути пензлем, або витерти вологою губкою, кусочком поглинаючого вологу паперу і можна проявити малюнок хмар тощо. Більш складний кольоровий ефект можна створити проявленням однієї фарби за рахунок іншої. Наприклад, для зображення плямистого листя, нанести темно-зелену відмивку на більш світлу, висушити, а потім стерти частину темної фарби. Маленькі, м'які світлотіні на матових поверхнях предметів, або на пейзажах, де зображена віддалена вода, можна зробити шляхом поглинання фарби. Ватними паличками або сухим пензлем в місцях де повинні бути світлотіні. Стерти суху фарбу можна застосовуючи сильне натискання ватної палички, або пензля набравши в капіляр більше води. Можливий варіант зшкрябування бритвою, або продряпування тонких ліній, створених світлом на травинках, гілочки дерев тощо.

Техніка маскуваня.

Зберегти світлові плями шляхом нанесення навколо фарбу – ідеальний спосіб при досить великій формі. Часто світлотіні можуть бути дуже малі, в цьому випадку використовується техніка маскуваня. Матеріалом виступає „ коректор ”.

Перевага даного методу в тому, що аквареліст працює вільно, без уваги на освітлені частини живопису. „ Коректор ” дозволяє працювати широко, знаючи, що існують захищені частини картини. Наносять коректор пензлем, а коли він висохне, зверху кладуть відмивку. Коли висихає відмивка, фарбу на шрифтовій замазці витирають пальцем або гумкою.

Коли „ коректор ” відчищений, під ним можуть бути дуже голі яскраво висвітлені частини. В такому випадку їх підфарбовують.

„ Коректор ” не тільки забезпечує зручний спосіб збереження білого паперу для яскраво освітлених частин, його також можна використовувати більш конструктивним способом, щоб зробити явні мазки білого кольору.

Техніка непрозорої акварелі.

Використовувати техніку непрозорої акварелі рекомендується на кольоровому, або підфарбованому папері. Робота на кольоровій основі дає початок процесу побудови кольорів (кольорова гама). Вона особливо підходить для будь-якого живопису без яскравої світлотіні. На даний час кольоровий папір для акварелі можна закупити в спеціалізованих крамницях. Для початку папір потрібно розтягнути, оскільки він набагато тонший, чим більшість сортів акварельного паперу. Перед накладанням кольору виконуємо детальний рисунок олівцем не твердішим марки 2М. Роботу ведемо у взаємодії двох технік мокрим-по-сухому, а в потрібних частинах мокрим-по-мокрому. Секрет ефектної техніки непрозорої акварелі полягає в тому, щоб добавляти білу фарбу (гуашеві білила) тільки там, де необхідно показати яскраву світлість і використовувати їх помірно. Поряд з використанням непрозорої акварелі рекомендується в роботі застосовувати

чисту акварель. Колір паперу залишається не заповненим на всій площині, що доповнює картину і відіграє важливу роль в загальній кольоровій гамі.

В живописі дуже важливо використовувати всі можливості фарби і техніки для досягнення потрібного ефекту. Якщо даний метод ідеальний не потрібно боятись його використання. Робота технікою непрозорої акварелі рекомендована для створення атмосферних ефектів, наприклад для зображення м'яких полисків у воді, закритих хмар, задніх планів, ефектів яскравого освітлення на кольоровому папері. Якщо папір не можливо придбати в крамниці, його готують самостійно виконуючи відмивку на білому акварельному папері, після чого дають йому висохнути.

Багато сучасних художників і художники минувшини (У.Тернер, Альбрехт Дюрер) використовували акварель і гуаш разом, або змішують ці фарби з невеликою кількістю непрозорої білої фарби, зберігаючи при цьому їх прозорі якості.

Техніка текстуровання в акварельному живопису.

Для передачі ефекту всипаного галькою пляжу, сухої трави на не скошеному лузі, засіяного кукурудзою поля існують кілька методів і технік. Однією з них є – сухий пензель. Робота проводиться пензлем з мінімальною кількістю фарби та води, щоб він покривав папір мінімально. Цей метод найчастіше використовують для передачі хутра тварин, туманних дерев та ін. Для цього краще всього брати плоский флейцовий пензель, волоски його розпушити великим і вказівним пальцями, занурити у фарбу після чого, вимокати у поглинаючому вологу папері, для видалення лишків фарби. Як вказує даний метод пензель повинен бути достатньо сухим, після того як опустити його в фарбу. Пензель тримаємо на границі гільзи та ворсинок злегка їх притиснувши, після чого ведемо ним по паперу створюючи при цьому серію тонких ліній. Лінії накладати можна в різних напрямках створюючи ефект нахилу болотистої трави.

Ще один метод - скраплювання фарби при допомозі щетинного флейца, або зубної щітки. Щітку змочують у розведеній суміші фарби тримаючи над

місцем створення ефекту. Швидким рухом пальця, або мастихіна проводимо по ворсинках щітки чи пензля, так, щоб з нього розлітались крапельки. Ця техніка ефективна для створення піщаного пляжу, але краплі враховуємо по кольоровому та тональному співвідношенні.

Метод для передачі зображення скель, тріснутих стін – розсипання морської солі на мокрі основи акварельних зображень. Крупинки солі втягують воду, одночасно „ виштовхуючи ” пігмент, залишаючи візерунок із блідих кристалічних фігур після того як сіль стряхнемо з паперу. Ефект буває різний. Він залежить від того, наскільки фарба була волога. Ефекти розрізняються в залежності від використаного кольору, вологості відмивки і близькості кристалів солі один до одного. Ця техніка найрезультативніша на акварельному папері гладких сортів(гарячого пресування). Для досягнення кращих результатів сипати сіль слід одразу як відмивка перестає блищати, це значить що вона сохне.

Техніка використання парафіну, жирових основ.

В більшості прийом нагадує техніку „ маскування ”. Ці техніки включають в себе створення блокування фарби і паперу. Але використання парафіну, воску, жирових складників, тощо дає зовсім інший ефект. Це залежить від того, що акварельний папір пористий і нижня частина пор не отримує сліду парафіну, або воску, але якщо натискати сильніше на свічку пори паперу заповняться більше. Використання парафіну, воску – проста техніка, яка дає надзвичайно гарний результат. Її часто використовують для зображення неба з хмаринками, старих сучкуватих дерев і ін. шляхом нанесення парафіну на вільні частини відмивки в техніці мокре-по-мокрому. Деякі художники будують картину шарами, виконавши рисунок олівцем наносять відмивку, після неї знову рисунок парафіном чи воском, інколи навіть продряплюючи парафін перед нанесенням фарби. В даній техніці можна отримати неочікувані приємні результати.

Техніка ліній, перо, туш та акварель.

Дана техніка поєднує рисунок і живопис. В більшості нею користуються ілюстратори, як засіб нанесення кольору в те місце, де першочергово був малюнок. Перо, туш та акварель ще називають *технікою ліній і відмивки*. Це змішана техніка, тому важливо постаратись поєднати два матеріали для створення єдиного образу. Не завжди потрібно починати з ліній, кращі ефекти можна отримати рівномірним додаванням кольору, як цього потребує картина. Не обов'язково користуватись пером і тушшю. Рисунок олівцем і акварелі складає цікаві поєднання і дає м'які лінії на відміну перові, туші. Рекомендується використовувати водостійку туш. Коли виконаний рисунок олівцем, робота пером і розмивкою може викликати певні об'ємні завдання, від чого з'явиться ефект заповненого, використаного малюнка, тому раджу поєднати рисунок пером і живопис, не втрачаючи контрасту лінійності з сміливо нанесеним кольором.



Пейзаж. Туш, перо, акварель.

Техніка гуаші.

Гуаш – фарба непрозора, висихаючи набуває бархатисту поверхню.

Різниця між гуашню і аквареллю в тому, що гуаш включає в себе меншу кількість в'язив і велику кількість пігментів.

Гуаш складається із тонко перетертого пігменту і клею гумміарабіку, декстрину і гліцерину які слугують пластифікаторами. Гуашевими фарбами можна писати не тільки на папері, але і на ґрунтованому полотні, картоні, фанері. Рисунок для гуаші виконують графітним олівцем і закріплюють желатиновим клеєм. Під час роботи в техніці гуашевих фарб потрібно виконувати наступні рекомендації. Гуашеві фарби розводяться водою до стану рідкої сметаноподібної маси і ретельно розмішують. Фарбу наносять на папір, або полотно тонким рівним шаром, стараючись вписати один колір в інший, доки попередній шар і ще вологий.

Важливу роль в гуашевому живописі відіграють білила. Надмірне їх використання робить колір білесуватим. Під час виконання живопису виникають певні труднощі. Вони полягають в тому, що після висихання фарби сильно світліють і потрібний чималий досвід, щоб передбачити потрібний тон. В гуаші більше ніж в акварелі проявляється силуетність нанесених на площину проміжних кольорових плям, різкість мазка. Через це в даній техніці важче ліпити форму, віднайти м'якість переходу одного тону в інший. Прийом лесування в гуаші майже не застосовується. Пастозним властивостям техніки, більше відповідає живопис, побудований на декоративності кольорового рішення, силуетності тональних мас зображення. В роботі над навчальними постановками рекомендується писати мазком створюючи гру кольорових плям при виявленні форми предметів. При цьому в живописі необхідно використати різні прийоми. Цей вибір залежить від характеру форми предметів, контрастності кольорів і структури поверхні. Тонкошарові покриття можна поєднувати з пастозними, широкий мазок в зображенні великих мас з дрібними мазками формуючими потрібну деталь.



Етюд пейзажу. Гуаш.

Для визначення кольору висохлої гуаші можна виконати певні вправи. На папері, або картоні, краще всього аналогічній малярній основі майбутньої картини, виконати нафарбування підготовленої кольорової маси і змішаних кольорів, що по висиханні дасть певний тон, який ми можемо отримати для роботи в оригіналі. Щоб зафарбувати поверхню рівним по кольору шаром, пензель намочити в воді і лише після цього набирати ним фарбу, але фарбу попередньо розводимо в окремих ванночках однакової густоти. Необхідні виправлення в процесі роботи вносять тільки змочивши шар фарби після висихання і наносимо фарбу заново. Для роботи гуашшю використовують пружні пензлі, в більшості плоскі - флейци.

Гуаш широко використовують в оформлювальній діяльності: робота плакатним пером, рейсфедером.

Широке застосування гуаші знаходимо в роботі над ескізами театральних декорацій, де узагальнено вирішуємо предмети специфічної обстановки. Гуашшю виконують ескізи костюмів акторів.

В декоративних композиціях гуашеві фарби дають можливість вести роботу кольорами, тобто попередньо виготовленими кольоровими сумішами. Перед тим як розпочати роботу кольорами, необхідно визначити колір, який характеризує основу живописного полотна. Кожну фарбу потрібно розвести в

окремій баночці і перевірити відповідність вже висохлого кольору задуманому, змішуючи кольори можна отримати проміжні тони. Деякі кольори є сумішшю двох, трьох кольорів.

Зберігати гуаш слід в щільно закритих банках при кімнатній температурі. У випадку, коли гуаш засохла її можна легко відновити. Для цього фарбу заливають водичкою, або розчином желатинового клею з водою в пропорції 1:1 і витримують на протязі 2-3 діб, ретельно вимішують до отримання однорідної маси.

Роботи виконані гуашшю слід зберігати в папках. Скручувати такі роботи в трубки забороняється із-за ламкості фарбового шару. Крім цього не можна щоб листи живопису терлись один в один, тому потрібні прокладки із тонкого паперу.

Найбільш зручна для гуаші пластмасова палітра з отворами для фарб по краях. Фарбу змішують в середині палітри. Кольори розміщують на палітрі від теплих до холодних, білила в середині. Після роботи палітру необхідно вимити як слід з допомогою губки, або вати.

В техніці гуаші працювали видатні майстри живопису В.А.Серов – портретний жанр, багато сюжетних композицій виконав Б.М.Костудієв. Загальне визнання отримали наприклад, серії пейзажів М.М. Мечева.

В графічних роботах гуашеві фарби цінуються за те, що дають рівномірне покриття і матову бархатистість, що неможливо досягти в акварелі.

Техніки темпер.

Техніка темпері займає проміжне місце між олійним та клейовим живописом. Живопис темперними фарбами розпочинають з вивчення певних прийомів роботи, включаючи техніку письма по вологій поверхні, багатошаровий живопис, живопис роздільним мазком, як пастозно, так і тонкими, майже прозорими мазками. Технічні прийоми живопису темперними фарбами не допускають надто корпусних мазків, аналогічних

мазкам в олійному живописі, бо більш, ніж достатня товщина їх може визивати розтріскування фарбового шару і навіть його відпадання від основи.

Роботу темперними фарбами виконують на ґрунтованій поверхні. В якості матеріалу можуть служити полотно, картон, фанера та ін.

Найбільш вдалим розчинником для темперних фарб є збиране і розведене невеликою кількістю води молоко. Молоко має 2-3% казеїну, що доповнює емульсію темперних фарб. Використовується також чиста вода.

Специфічною особливістю темперних фарб є не значне зміння їх тону за мірою висихання.

Палітрою в темперних фарбах виступають пластмасові, фарфорові, емульсовані матеріали. Після закінчення роботи палітру як слід вимивають губкою, або ганчіркою.

Успіх в роботі залежить від композиційного рішення всіх елементів майбутнього зображення, побудови предметів з врахуванням їх розміщення в просторі. Рисунок носить допоміжний характер, тому слід уникати різких і товстих ліній, які можуть бути помітні при тонкошаровому живопису. Якщо рисунок виконується вуглем на ґрунтованому полотні, то його закріплюють розчином желатинового клею.

Варіанти композиції зручно шукати в попередніх невеликих начерках, етюдах, для досягнення виразності розміщення об'єктів у площині аркуша, ясності тонального і кольорового завдання.

Після знаходження найбільш вдалої правильно організованої композиції майбутнього художнього твору, живопис розпочинають з тонкошарової прокладки великих частин композиції. Якщо в акварелі рекомендується роботу вести від світлих тонів до темних, то в темпері одночасно і в повну силу тону помічати і темні місця зображення. Робота ведеться за принципом „ від загального до конкретного ”, від великих форм переходять до виявлення потрібних деталей, не випускаючи цілності великих кольорових мас.

Для тренувальних вправ та отримання початкових навичок в оволодінні технікою рекомендується виконати кілька короткочасних етюдів, де звернути увагу на кольорові відношення. Кольорові відношення в етюдах потрібно брати зразу в повну силу, для чого використовують техніку „alla prima”, вирішуючи форму в один прийом без подальшої прописки. Якщо стоїть завдання передати тонкі тональні переходи, можливо застосувати техніку „по вологому”, або тільки промалювати фарбою частину, виконуючи при цьому м'які поєднання тонів. Лесувальні прийоми і тонкошарові накладання кольору без пастозного мазка рекомендуються також при передачі тінювих частин природи, які вирізняються узагальненістю, відсутністю різких границь форми. Малювання фарбами з допомогою пастозного роздільного мазка рекомендується під час передачі освітлених місць там, де присутні контрастні тонові відношення, де вимагається передача чітких границь форми, виявлення матеріальності предмета. При цьому старатись не забивати фарбою фактуру полотна.



Навчальний натюрморт. Темпера.

Мазок в темперному живопису не повинен бути самоціллю. Навчальна робота в цій техніці вимагає у живописця кропіткої та уважної праці, дозволяє навчитися швидко і широко розкрити в кольорі великі частини майбутнього твору, лаконічно передавати тіньові і освітлені місця предметів, великі маси складок драперії, узагальнено вирішувати тло. Вивчення живопису темперою потрібно проводити на прикладах нескладних натюрмортів з введенням в них більш складних за формою і кольором предметів.

Велику користь в оволодінні технікою темперного живопису принесе практика роботи над пейзажними етюдами. Основним завданням при створенні пейзажних етюдів-передача виразності стану природи.

Для пейзажів в темпері найкраще вибирати місця, які складаються з великих силуетних мас. В живописному рішенні велике значення має колористична цільність пейзажу, кольорова гама. При роботі темперними фарбами слід не механічно змішувати фарби, а застосовувати оптичне змішування, як сукупність просвітлюючих шарів. Наступні прописки живопису можна проводити лише по достатньо просохлому шару, приблизно через 1-2 дня після закінчення попередньої прописки.

Для запобігання зміни тону фарб їх слід розводити 5-10% розчином білил цієї ж темпері в воді. Поверхня живопису темперою матова. Для отримання поверхні насиченої по кольору, живопис покривають фісташковим лаком розбавленим у відношенні 1:1. Живопис покритий лаком набуває глибину і колористичну насиченість.

Зберігати фарби слід при кімнатній температурі не нижче 0° в закритих тубах і запобігати попаданню прямих сонячних променів.

З великою майстерністю використовували живописні можливості темпері провідні майстри минувшини і сучасності В.Серов „Петро I”, М.Сар’ян „Фінікова пальма”, А.Головін – ескізи оформлення до вистав, Д.Жилинський, С.Юнтупен, Є.Лансере та ін.

Техніки олії та акрилу.

Однією із важливих властивостей олійних фарб є їх гнучкість. Саме ця якість олійних фарб зробила їх настільки популярними в наші дні. Олійні фарби можна використовувати як і густим так і тонким шаром, наносять їх пензлем і мастихіном, навіть пальцями.



Осінній букет. Олія. Навчальна робота.

Малювання обмеженою кількістю кольору. Ідея даної вправи полягає в тому, що використовується шість кольорів і білило. Білило слугує способом освітлення кольору. До прикладу може служити простий натюрморт, але в ньому повинно бути багато кольорових контрастів і кілька затемнених частин для перевірки вміння створювати темні кольори без участі чорної фарби. Кольори в даній вправі використовуємо ті, що переважають в кольоровій гамі натюрморту.

Живопис „alla prima”. З плином століть техніки олійного живопису мінялись, крім того, у кожного художника існує своя манера і методи роботи.

Найбільших змін в техніку олійного живопису принесли французькі імпресіоністи у ХІХ ст., які знищили уявлення не тільки про методи, а і про всю природу мистецтва. Імпресіоністи працювали на пленері і писали сюжети з натури, відмовившись від складного багат шарового методу і завжди закінчували роботу в один сеанс. Цей метод називається „alla prima”, що в перекладі означає „спочатку,” в один прийом.

Термін „alla prima” не описує якусь одну техніку, оскільки існують різноманітні варіанти початку і закінчення картини.

Основною метою „alla prima” є живопис по мокрому – змішування сирих фарб. Якщо фарба висохла, то наступний шар буде чітким, а якщо накладаємо фарбу на сирий шар, то отримаємо більш ніжніший, не такий різкий ефект, оскільки під впливом попереднього шару кожна нова фарба буде змінюватись.

Імпресіоністи часто використовували техніку мокрим-по-мокрому. М'які, розмиті ефекти які ми спостерігаємо в роботах Моне досягались застосуванням саме цієї техніки.

Мазки накладаються легкими рухами пензля на не більше ніж три вологих шари фарби. Якщо використати більше шарів, фарба змішається і неможливо буде розрізнати кольори. Якщо в роботі таке трапиться необхідно фарбу зняти мастихіном і розпочати роботу спочатку.

Акриловими фарбами працювати по-мокрому рекомендується лише в тому випадку, коли використовується затримувач висихання фарби.

При роботі технікою мокрим-по-мокрому, найкраще розпочинати роботу рідкою фарбою і поступово вводити більш густі мазки, інакше фарба перестане піддаватись контролю.

Робота по кольоровому ґрунті.

До середини ХІХ ст. стандартною практикою живопису олією була робота на тонованому кольором олійному ґрунті. Такий спосіб називається імприматурою. Імпресіоністи відмовились від цього способу і в більшості працювали на білому ґрунті полотна, який за їх думкою збільшував яскравість фарби. Сучасні художники розділились в цьому питанні, але немає сумніву, що кольоровий ґрунт надзвичайно корисний у навчальній практиці.

Підфарбовування ґрунту полотна, або картинної основи забезпечує середній тон, дозволяє вистроїти як найсвітліші, так і найтемніші частини картини.

Вибір кольору з самого початку впливає на майбутню роботу. В більшості вибирають нейтральні кольори – коричневі, жовто-коричневі, сірі, синьо-сірі. На ці основні тони дуже зручно наносити яскраві кольори. В практиці існують і інші кольорові ґрунти. Наприклад, контрастний з кольоровою гамою - теплий коричневий ґрунт для картини в голубих тонах. В будь-якому випадку маленькі частини ґрунту інколи проглядаються через мазки пензля. Від цього картина об'єднується оскільки створюються серії кольорового зв'язку. В такому випадку ґрунт виконує функцію підмальовка.

Нанести ґрунт на поверхню, основу, можна використовуючи акрилової фарби, або олійні розбавлені розчинниками. Акриловий ґрунт підходить для роботи акриловими фарбами. Фарбу наносимо на основу широким пензлем, губкою чи ганчіркою. Не буде помилкою нерівномірно нанесений шар фарби, від цього ви тільки виграєте, так як досконало плоский, рівний шар кольорового ґрунту сприймається механічним і неприємним. Пензлі використовуємо щетинні та більш м'якої жорсткості.

Техніка імпасто.

Для роботи в техніці імпасто використовується густіша фарба ніж під час звичайного письма. Головною привабливістю даної техніки є те, що фарбу можна класти густо, створюючи різноманітні текстурні поверхні.

Першим художником в техніці імпасто, який накладав колір однакової густоти був Ван Гог. З тих пір багато художників експлуатували експресивні якості густої фарби інколи видавлюючи її просто із туби і моделюючи пензлем, мастихіном, а інколи просто пальцями рук. Техніка імпасто потребує велику кількість фарби, використовується в більшості вибірково, для визначених ділянок картини і виконується в кінці роботи – для фінальних мазків, яскравих світлих місць в живопису.

Густа фарба сприймається оком сильніше ніж тонкий шар, тому вона виступає на передній план.

Техніка імпасто далеко не нова. Нею користувалися в своїй практиці такі художники як Рембрандт, Тернер, і ін. На деяких ділянках своїх творів використовували густу фарбу, яка контрастувала з більш тонкими шарами ділянок картини.

Техніка лесування акриловими фарбами.

Лесування – одна із традиційних технік, яка створює красиві ефекти. Вона завжди була повільним процесом виконання картини, тому що кожен шар повинен висохнути перед тим, як на нього накладати наступний шар фарби. Письмо „alla prima” стало звичним методом роботи для імпресіоністів, від лесування вони майже відмовилась. Сьогодні виробники фарб випускають спеціальний матеріал для лесування, який скорочує час висихання олійних фарб і робить кольори більш прозорими.

Під час роботи акриловими фарбами лесування виконується блискавично оскільки фарба висихає швидко. Фарбу розводять водою, або спеціальним розчинником, який надає насиченості і блиску. Лесування можна виконувати і по густому шару фарби, якщо він висох. В акриловому

живопису густі шари фарби накладені пензлем чи мастихіном часто змінюються лесуванням, який надає тяжкій поверхні вишуканість. Цей прийом використовується для передачі текстури, оскільки фарба осідає в тріщинах. Суть лесування полягає у тому, щоб один шар фарби проглядався через інший. Найкращий результат досягається при допомозі більш прозорих фарб.

Техніка роботи мастихіном.

Одним із найбільш звичних інструментів живопису є пензлі. Але працювати олійними фарбами можна і використовуючи найбільш доступні нам предмети вжитку, ножі, лопатки. Розглянемо роботу не звичним для нас ножем, або лопаткою який називають мастихіном. Мастихін придушує і розплющує фарбу на поверхні, від чого отримуємо гладку площину з рубцями по краях. Ці дрібні рубці затримують світло, картина виконана мастихіном з рубцями і лініями викликає живий ефект. Відбитки мастихіном, як і мазки пензля можна змінювати за розміром, напрямом, силі натиску, густоті фарби. Рекомендується не перевантажувати картину великою кількістю дрібних штрихів, що викличе сумбур у побудові та сприйнятті.

Використовувати мастихін рекомендується лише у невеликих ділянках картини, де необхідно підсилити сприйняття, увагу, створити яскраві плями світла, оживити передній план. Мастихіном можливо працювати всією площиною, кінчиком лопатки, боковою частиною, досягаючи потрібних ефектів.

Мастихін – це маленький трикутний інструмент виготовлений із тонкої металевої пластинки. Його не можна плутати зі звичайним скребком для знімання фарби в олійному живописі.

Техніка переривання кольору.

Ефекти методу переривання кольору, або роздільного мазка, означає побудова дрібними мазками окремих кольорів ділянок картини. Цей метод часто використовується в пейзажі для відтворення світла на воді, дерев заднього плану, текстури трави. Головне в техніці – взяти невелику кількість

фарби на пензель і використати густу, в міру суху суміш. Схожий метод – легкого лесування – на суху поверхню нанести шар фарби і розтерти її пензлем, ганчіркою, або пальцями для потрібного ефекту.

Можна наносити темну фарбу на світлу. Але найбільшого ефекту досягаємо коли наносимо світлу фарбу на темну основу. Цей метод застосовуємо для написання неба в пейзажі, або для яскравої драперії в натюрморті. Вести фарбу краще по текстурованому ґрунті, вона приклеюється лише по виступах, або верхніх “зубчиках” полотна, перериваючи мазок і залишає видимим нижній раніше накладений шар. Цей метод називають *сухим пензлем*. Сухий пензель не тільки виявляє текстуру, але і створює живий ефект, ніж рівні площинні шари фарби. Краще використовувати для роботи текстуровану поверхню – полотно, дошка, попередньо, спеціально виконану текстуру.

Сграфіто.

„ Сграфіто ” – походить від італійського „ sgraffiate ”, що означає „ шкрябати ”. Ця техніка представляє різного роду шкрябання, черкання, або створення зарубок, ривчаків. Шкрябати можна підручними інструментами: ручками, олівцями, загостреними паличками , мастихінами, тощо, для досягнення потрібного ефекту. Якщо шкрябати густий шар фарби, то отримаємо борозди, рубці в тих місцях, де фарба піднялась догори. Цей метод в більшості використовують для передачі текстури. Сграфіто можна використовувати в чисто декоративних цілях для створення візерунків, прошкрябуючи до попереднього шару верхній шар фарби.

Цей метод ідеальний для передачі тонких ліній, які важко виконати пензлем, наприклад – тонкі освітлені гілочки дерев, стебельце трави, тощо.

Ще один варіант сграфіто – малюнок олівцем по вологій фарбі. Олівець прокреслює темні лінії, а також робить борозди схожі з тими, що вийшли за допомогою ручки пензля.

Тонкінг.

Тонкінг – коректуючий метод в олійному живописі, який можна рахувати технікою. Живопис часто досягає такого етапу, коли роботу доводиться припинити через надмірну кількість фарби, щоб не отримати збитого бруду. Знімати верхній шар фарби, наклавши на неї лист газети, або газетного паперу, і потерти його зверху, щоб фарба перейшла на папір. В результаті отримуємо пом'якшене зображення, яке може стати основою подальшої роботи. Виниклі ефекти стають цікаві самі по собі, що спонукає до завершеності, або уточнень. Тонкінг особливо корисний в тих місцях, де концентрується велика кількість фарби.

Цю техніку запровадив професор художньої школи Слайд в Лондоні Генрі Тонке.

Тришаровий метод живопису починають з роботи одним – двома кольорами: умброю, або сіною. Ці шари фахівцями прийнято називати прорисом.

Прорис – це детальний малюнок пензлем. Тут звертається увага на правильність малюнка, визначається композиція, установлюється світлотінь. Виконання прорису проводиться на білому ґрунті або підфарбованому вохристим, сірим чи коричневим кольором.

Наступним етапом після прорису є підмальовок, або основний шар – проробка освітленої поверхні зображуваних предметів розведеними розчинниками форбою. Мета нанесення цього шару – дати розроблене ліплення, посилити ефект форми. Шар фарби тим густіший, чим світліша пляма. Підмальовок виконують підсвіченими білилами, але у перебільшено світлому і прохолодному тоні.

Напівтіні і рефлекси на підмальовку прописуються тонким шаром. У підмальовку розвивається мазок як один з основних прийомів у живописності.

Завершальний етап виконання живопису – лесування. Його наносять на корпусний шар фарб не змінюючи пластичного вирішення зображуваного.

Майстри минулого суворо дотримувалися розроблених кожним із них і перевірених на практиці прийомів і правил виконання своїх творів.

Багатошаровий метод. При багатошаровій системі весь процес роботи поділяється на окремі основні фази, виконувані у певній послідовності: тонування ґрунту, нанесення рисунка, підмальовок, прописування, лесування і завершення.

Багатошаровий метод в олійному живописі, заснований на принципі змішування фарб і застосуванні лесувань, являє собою найдосконаліший спосіб малювання, але разом з тим і найскладніший.

Імприматура відіграє велику роль у тому випадку, коли живопис виконується лесувальними фарбами і ґрунт просвічує крізь прозорі шари, змінюючи їх колір. Якщо на тонованому ґрунті покладено криючі фарби, колір його не матиме значення для живопису.

Колір ґрунту полегшує переходи тонів і часто є основним тоном в окремих місцях картини.

Тонування дає можливість, наприклад, при моделюванні тіла мати сильніші контрасти і однаковий колір світла й тіні.

Рисунок на полотні наносять рисувальним вуглем. Після нанесення його закріплюють клеєним розчином. Іноді рисунок роблять безпосередньо на полотні пензлем, олійною фарбою розрідженою розчинниками.

П. П. Чистяков радив своїм учням проводити підготовчий рисунок для живопису одним кольором. Якщо рисунок виконується пензлем, треба стежити, щоб не було густих нашарувань і щоб фарби рівномірно розподілялись на полотні.

Підмальовок являє собою перший фарбовий шар у картині у вигляді загального ескізу, що має на меті встановити форму, загальний колір і таким способом підготувати і полегшити наступне малювання. Підмальовок виконують тонким шаром фарб розріджених розчинниками, а наступний сеанс продовжують по сухому.

Лесуванням називають прозорі і напівпрозорі тонкі шари фарб, які наносять переважно на добре просохлі шари. Основне призначення лесування полягає в тому, щоб поглибити колорит і надати фарбам бажаного тону, а також відтінити форму, підкреслити окремі деталі, ослабити або підсилити контрасти, світлотіні, збільшити колірну виразність прозорих фарб і т. д.

“ Для тих фарб, - писав Леонардо да Вінчі, - яким ти хочеш надати краси, завжди спершу заготовляй світлий ґрунт. Це я говорю про прозорі фарби, бо непрозорим світлий ґрунт не допоможе.”[19].

VI семестр

Теоретичний курс.

Малярські техніки і технології станкового живопису.

Тема 1. Техніка пастелі.-4 год.

Особливості техніки живопису пастеллю. Методи і прийоми роботи. Підготовка основ для роботи пастельними паличками. Особливості вибору паперу.

Тема 2. Застосування технік в пейзажному жанрі станкового живопису.- 4 год.

Пейзаж один із жанрів станкового живопису. Різновиди пейзажу. Застосування мастихіна у пейзажі.

Техніка одношарового живопису.

Техніка багатшарового живопису.

Змішані техніки в живописі пейзажу.

Творчість українських та зарубіжних митців пейзажного жанру.

Практичний курс

Малярські техніки і технології станкового живопису.

Тема 2. Техніка пастелі.-10 год.

Підготовчі вправи. Методи роботи пастеллю. Натюрморт «Букет квітів».

Мета: засвоїти прийоми виконання роботи в техніці пастелі.

Матеріали: папір, пастель.

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

Малярські техніки і технології станкового живопису.

Тема 1. Техніки пастелі - 8 год.

Завдання1. Натюрморт на тему «Весняний букет».

Застосовуючи прийоми роботи в техніці пастелі виконати тематичний натюрморт.

Мета: практично закріпити вивчені методи та прийоми роботи пастеллю по малярських основах.

Матеріали: картон 40х50, пастель.

Тема 2.Застосування різновиду технік в пейзажі- 10год.

Завдання 1. Пейзаж в техніці « імпасто».

Застосовуючи прийоми роботи виконати пейзаж з використанням густої фарби.

Мета: практично закріпити вивчені методи та прийоми роботи корпусними фарбами по малярських основах.

Матеріали: полотно 40х50, олія.

Завдання2. Робота на кольорових ґрунтах.

Пейзаж, натюрморт з використанням імприматури.

Мета: практично засвоїти техніку та вивчити прийоми роботи пад кольоровими ефектами.

Матеріали: полотно, картон 300х420, фарби за вільним вибором

ІНДИВІДУАЛЬНА РОБОТА

Тема 1. Копія технікою пастелі з оригіналу відомого майстра - 18год.

Завдання1. Дібрати твір відомого майстра, що чудово володіє технікою пастелі та виконати копію.

Мета: оволодіти художньо-технічними засобами малювання пастеллю.

Матеріали: ідентичні авторським.

Особливості пастелі

Незамінною, як у живопису, так і в графіці є *пастель*. Пастель – це кольорові палички, які у своєму складі мають найбільше кольорових пігментів, від чого і залежить яскравість кольору.

Пастель є гнучким матеріалом. Існує багато способів його використання.

Однією із переваг пастелі є те, що вона не задає завдання попереднього підбору кольору на палітрі. Будь-яке змішування виконуємо на робочій поверхні. Для початківців в роботі цим матеріалом недоліком становить те, що неможливість попереднього змішування кольору може привести до помилки. Пастель неможливо витерти гумкою. Коректування помилок проводиться шляхом накладання одного кольору на інший, але якщо фарбових шарів буде багато можливе забруднення кольору і робота стане брудною, замученою.

Найсерйознішою проблемою пастелі є її ламкість. Палички легко ламаються під натиском, тому закінчену роботу дуже легко змазати.

Існує чотири види пастелі: м'яка пастель, тверда пастель, пастельний олівець, олійна пастель. Всі пастелі виготовляються однаково. У перемелений пігмент додають „наповнювач”, наприклад крейду і з'єднують з закріплювачем – трагакантовою смолою.

„М'яка пастель” у виробництві даного виду використовується невелика кількість в'язива, тому вона являє собою майже чистий пігмент, який надає яскравість, ламкість і порошкоподібну текстуру.

„Тверда пастель” виступає хорошим помічником м'якій пастелі. В ній більш в'язива і консистенція її гнучкіша. Вона ламається не дуже легко і дозволяє загостюватись для проробки деталей. Тут присутній прийом бокового використання палички для заповнення великих ділянок картини, оскільки тверда пастель менше кришиться. Її можна сполучати з іншими кольорами.

Паличками з твердим пігментом можна виконувати всю картину, але в більшості вона частіше використовується для рисунка, задовольняє лінійний підхід до роботи. Діапазон кольорів її обмежений на відміну м'якій пастелі.

В поєднанні м'якої і твердої пастелі можна отримати неперевершений твір живопису.

„Пастельні олівці” – це швидше матеріал для рисунка, а не для живопису. Вони ідеальні для виконання невеликої ділянки роботи, а також для нанесення на папір початкового рисунка. Але кілька пастельних олівців будуть хорошими помічниками в комплекті пастелі. Звичайний графічний олівець ні в якому разі не можна використовувати для виконання рисунка, оскільки графіт жирний і відштовхує будь-яку пастель нанесену зверху.

„Олійна пастель”. Матеріал не можна використати в поєднанні із звичайною пастеллю, оскільки в'язивом у неї виступає олія, а не смола. Олійна пастель як і м'яка пастель створює широкий діапазон відтінків та живописних ефектів. Особливістю олійної пастелі є те, що пігменти розчиняються скипідаром, або уайт-спиритом і нанесення на живописну основу проводиться пензлем.

Малювальні основи для пастелі .

Правильний підхід до приготування живописних основ, запорука успішної роботи над художнім твором.

Для роботи в техніці пастельного живопису можна використовувати наступні типи паперу (маркування виробників):

- папір Мі – Teintes,
- ватман,
- наждачний папір,
- папір Sansfix,
- папір для акварелі.

Типи паперу бувають різного кольору і текстуровані для затримки пігменту. Ватман це папір пресований з візерунком із тонких рівних ліній. Мі – Teintes – пресований папір з рисунком із крапок, які нагадують тонку сітку. Одна сторона цього матеріалу створює крупну сітку, а друга з дрібною зернистою основою. Важливу роль відіграє вибір кольору. Обираємо колір в залежності від того, що будемо зображувати. Художник до початку роботи над картиною повинен уявляти як вона буде виглядати. Існує багато рекомендацій обирати такий папір, який стане одним із багатьох кольорових камертонів картини, де залишаються деякі ділянки не зафарбованими. Синьо-сірий колір можна використати для роботи над пейзажем, або „маріною”. Жовтий колір для пейзажу засніженого зимового дня, який складається головним чином із синіх і синьо-сірих кольорів. Для початківців слід обирати папір нейтральних кольорів, або кольорів середніх тонів.

Робота на акварельному папері проводиться із завчасно виконаним тонуванням - нанесення акварельної відмивки.

Тонування акварельного паперу для живопису пастеллю.

Накладання сухої відмивки. Паличку пастелі шкрябають ножом, щоб отримати дрібний порошок. На поверхню акварельного паперу висипаємо порошок по всій площині і затираємо його кусочком вати до отримання рівномірного шару. Суху відмивку обов'язково закріпити фіксатором до початку роботи на ній. Можна поєднувати різнокольорову відмивку різними кольорами в залежності від задуму майбутньої картини. Синій колір змішати

з жовтим і ін. Це корисний метод для створення живописних ефектів, наприклад туманні ефекти м'яких кольорів.

Перевага акварельної, або акрилової відмивки в тому, що її не потрібно фіксувати.

Наждачний папір і папір Sansfix використовується для нанесення товстого шару пастелі. Sansfix - велюровий папір, папір Рембрандта, має бархатисту поверхню. В роботі отримуємо м'які бархатисті лінії. Ці два види не потребують фіксажів.

Фіксажі для пастелі. Для зберігання робіт виконаних пастеллю, якщо ви не встигли їх зарамити під скло, є використання закріплювачів, фіксажів, фіксаторів. Використовується два види фіксажів – спрей-фіксатор і рідкий фіксатор PERFIX COLOURLESSFIXATIVE з розпилювачем. Навіть після використання фіксатора необхідно покласти на картину лист цигаркового паперу, щоб захистити її. Будь-яка картина виконана кількома шарами густої пастелі потребує регулярного закріплення фіксатором, щоб надати можливість накладати наступні кольорові пігменти, не порушуючи попередні. Закріплення повинно бути легким, краще закріпити пастель кілька разів пошарово, ніж один раз масовано. Ні в якому разі не можна приступати до роботи, доки остаточно не просохли закріплені кольорові шарі пастелі. В якості альтернативи закріплювати пастельний кольоровий пігмент можливо лаком для волосся без запахів.

Які б індигренти не використовували в якості фіксаторів, вони мають певні проблеми. Проблема фіксатора полягає у тому, що він насичує і темнить кольори. Крім того втрачається бархатистість, ніжність ламкої текстури пігмента пастелі. Найкраще зберігається пастель зарамлена під склом.

Техніка пастелі.

Пастель найбільш улюблений матеріал живопису і багато в чому виступає суперником для акварелі. Це унікальний матеріал як для заняття малюнком

так і живопису. Але для живопису він ще більш придатний. Це характеризується властивістю насиченості та податливістю в прийомах та техніках роботи пастеллю .

З чого почати роботу? Роботу пастеллю необхідно розпочати з вибору самого матеріалу. Так, як пастель змішати не можна для отримання кольорів, то вона вимагає набагато більшу кількість кольорових паличок на відміну акрилу, олії чи акварельних

фарб. Вибір кількості кольорів є справою тривкою, трудомісткою і вимагає капіталовкладень.

Деякі виробники випускають пастель в якій нараховується більше сотні відтінків. Але існують у виробництві набори „початкові”, призначені для конкретних видів роботи. Цими наборами можна



користуватись при роботі над портретом, пейзажем і т.п. В міру закінчення пастелі в наборі, її можна докупити, адже продається вона і окремими паличками. Кольори в ящику пастелі носять

Портрет. Навчальна робота.

назви і номери. Номер вказує на тональну шкалу, на світлу і темну версію кольору. До світлої версії додають білу пастель, до темної – чорну.

Вибір основи для роботи пастеллю надзвичайно важливий. В даному випадку найактуальнішою живописною основою виступає папір. Важливість вибору паперу залежить від кольору і текстури, які відіграють важливу роль в загальному враженні від роботи. Пастеллю в більшості працюють на кольоровій поверхні. Папір обирають текстурований, щоб затримувати кольорові пігменти. Не рекомендується працювати на гладких поверхнях паперу.

Причина роботи на кольоровій поверхні полягає у тому, що інколи буває важко, а іноді і не можливо покрити всю поверхню паперу пастеллю. Навіть при сильному натиску на пастельну паличку, папір буде просвітлюватись крізь шар пастелі.

Прийоми виконання штрихів пастельними паличками.

Штрих – коротка лінія.

Картину пастеллю можна намалювати так, що не буде помітно штрихів, всі кольори гладенько розташовуються без видимих ліній і плям. Картина при цьому щось втрачає, оскільки головною привабливістю є знешкодження розриву маж рисунком і живописом. І все ж таки сьогодні багато художників застосовує в роботі пастельні штрихи, даючи волю її енергетичним і лінійним якостям. Щоб робити це успішно, потрібна не аби яка праця для вироблення „власного штриха”, почерку в пастелі, манери. Кінчик пастельної палички може проводити різноманітні штрихи в залежності від натиску, гостроти загостреної частини палички і від того, як ми тримаємо пастель. Для практики варто потренуватись на різних видах паперу машинально виконуючи штрихи, на початкових етапах притискаючи паличку до паперу і в кінці звужувати лінію, або перевернути паличку в середині так, щоб вона залишила слід у вигляді тонального хвостика. Незважаючи на те, що матеріал достатньо ламкий, ним можна проводити досить тонкі лінії.

Щоб покрити пастеллю велику ділянку паперу, штрих потрібно вести боковою частиною пастельної палички – отримаємо широку смужку кольору.

Штрихи по формі можуть стати засобом для виконання начерку. Багато ефектів створюється в роботі штрихами посилюючи і послаблюючи натиск палички, накладаючи один штрих на другий. Довжина пастельної палички впливає на тип штриха. Вона не повинна перевищувати 5 см. Можна використовувати і набагато менші куски, щоб провести короткі, різкі штрихи, схожі на прямі рисочки. Крім того, короткі пастельні палички легше тримати в пальцях. Активно впливає на штрихи по формі текстура паперу. Сильно текстурована поверхня паперу буде переривати штрихи і частинки кольору будуть залишатися лише на верхній ділянці паперу – „зубах”. Якщо штрих по формі виступає як засіб змішування кольорів, накладати один клір на інший потрібно легким натиском на пастель так, як папір швидко забрудниться. На більш гладенькій поверхні колір буде щільний, а якщо пастель нанести густо, то вона покриє папір рівномірно. (Рис. 6.).

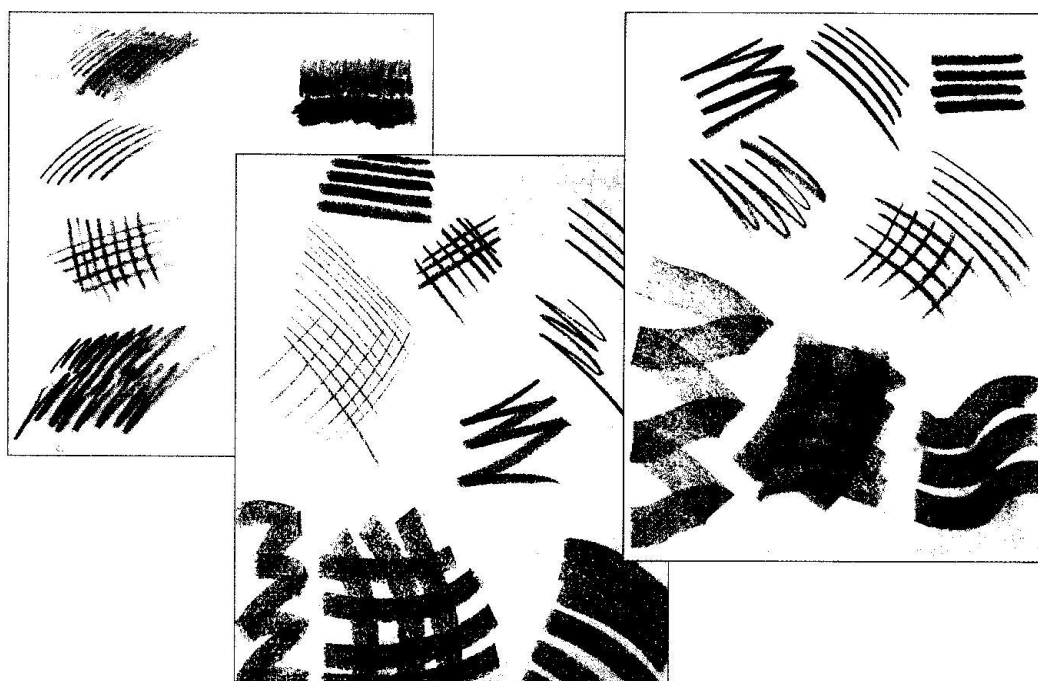
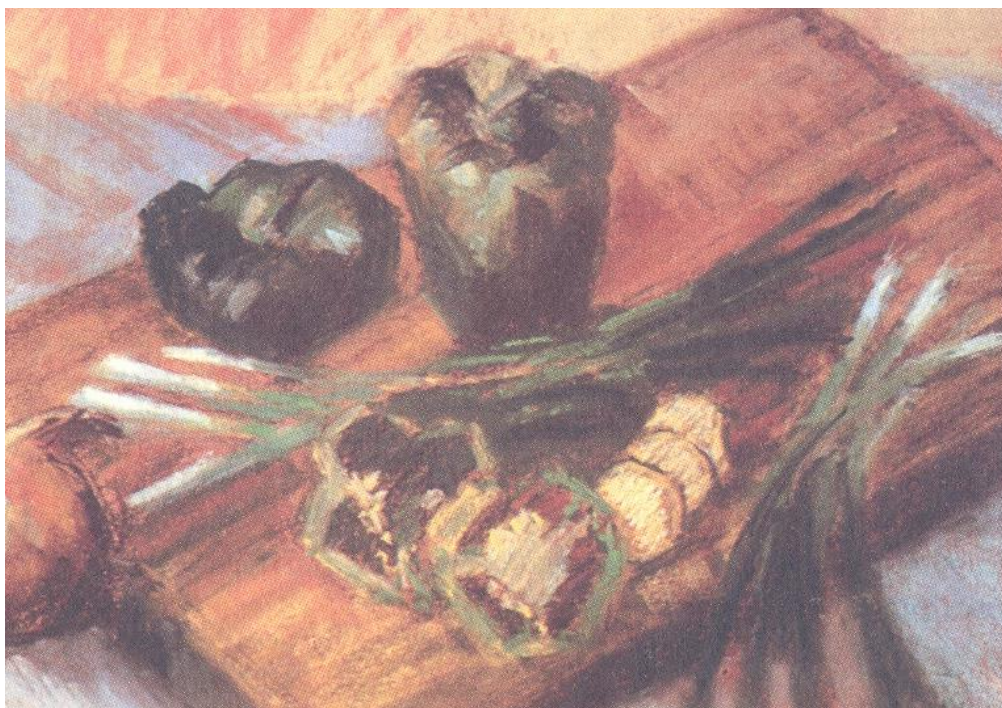


Рис.6. Приклади нанесення пастельних штрихів

Живопис пастеллю на папері наближених тонів. Пояснення проводимо на прикладі натюрморту який складається із предметів зеленого кольору і контрасту до нього. Спочатку обираємо темно-зелений папір, щоб відобразити домінуючі кольори натюрморту. Роботу розпочинаємо з протилежних кольорів виконавши легкий рисунок охристою пастеллю. Концентруємо увагу на накладанні іншого кольору на ділянки зеленого паперу, будуючи контрастні теплі коричневі і інші світлі кольори. Папір не варто в повну силу зафарбовувати, він може просвітлюватись. Логіка даної вправи в тому, що не треба покривати пастеллю весь лист паперу. Для визначення кольору паперу, а ще більш для його вибору, потрібен не аби який досвід роботи в техніці пастельного живопису. Тому є сенс намалювати один і той самий натюрморт на папері двох різних кольорів.

Живопис на контрастному папері. Прикладом є живопис натюрморту. Виберемо папір жовто-коричневого кольору, що буде повторювати кольори найяскравіших предметів у натюрморті. Для нейтралізації кольору паперу використовуємо кольори, які в натюрморті заповнюють великі ділянки і є контрастні аркушу робочого поля. Колір предметів, які є контрастними, заповнюють пігментом щільно, а інші ділянки драперії легко з просвічуванням паперу. Деякі художники завжди використовують папір доповнюючих кольорів, а інші надають перевагу кольору, який по тону належить головному предмету роботи - композиційному, смислому центру.



Етюд натюрморту. Навчальна робота.

Накладання сухої відмивки. Паличку пастелі шкрябають ножом, щоб отримати дрібний порошок. На поверхню акварельного паперу висипаємо порошок по всій площині і затираємо його кусочком вати до отримання рівномірного шару. Суху відмивку обов'язково закріпити фіксатором до початку роботи на ній. Можна поєднувати різнокольорову відмивку різними кольорами в залежності від задуму майбутньої картини. Синій колір змішати з жовтим і ін. Це корисний метод для створення живописних ефектів, наприклад туманні ефекти м'яких поєднань.

Перевага акварельної відмивки в тому, що її не потрібно фіксувати.

Живопис мокрим пензлем. Якщо по м'яких пастельних рисочках провести мокрим пензлем, частина кольору звільниться, залишивши при цьому чіткі пастельні штрихи. Живопис мокрим пензлем змоченим у воді по штрихах дає зернисту відмивку - гори, кора дерев, осколки каміння, тощо. Цю техніку застосовують для поєднання ліній і плям, зроблених м'якою пастеллю. Вона також може створювати світлі і темні ефекти для визначення форми.

Використовувати техніку мокрої пензля можна лише на папері для акварелі, оскільки стандартний папір для пастелі значно тонший і під впливом зволоження водою покоробиться.

В роботі на папері для акварелі, мокрий пензель створить хорошу альтернативу попередньому тонуванню паперу. Це дозволяє швидко покрити всю поверхню кольором, знищуючи відволікаючі увагу білі плями, які проступають між штрихами на білому папері.

Зволоження пастелі мокрим пензлем вивчав ще Едгар Дега, який був одним із новаторів в роботі цим матеріалом. Він робив пасту із пастелі, тримаючи дошку над парою, або змочуючи великими краплями теплої води кольори створюючи живописні клякси, проводив по них щетинним пензлем і заново наносив шар кольорових штрихів.

Змішування пастелі. Всі кольори пастелі які розміщені в ящику розділені на світлі та темні види. На відміну фарбам пастель не можна змішати так, щоб отримати колір на палітрі. Змішування пастелі проводимо якраз на робочій поверхні паперу. Існує кілька методів змішування пастелі. Одним із самих відомих технік змішування кольорів є розтушовка . Два чи більше кольорів наносять на поверхню і розтирають разом пальцями, кусочками тканини чи вати. Правильно поєднавши між собою пастель, можна отримати будь-який колір чи тон. Розтушовка не є ідеальною в роботі пастеллю, вона використовується лише в тих випадках де вимагається м'який ефект. Пігменти пастелі здебільшого розтушовують кінчиком пальця. Пальці – кращий інструмент для розтушовки на відносно маленьких ділянках роботи. Накладання одного кольору на інший без розтушовки може стати більш живою альтернативою, оскільки перший колір буде просвітлюватись через другий.

Ганчірка, якою розтушовують пастель, стирає деякі ділянки з паперу в результаті отримуємо більш світлий тон, ніж той, що міг би утворитись від розтушовки пальцями, які втирають пігмент в папір.

Пастель – матеріал непрозорий, тому для зміни тону світлі кольори можна накладати на темні і навпаки темні на світлі. Інколи в роботі пастеллю штрихи формують основу зображення, як мазки в олійному живопису. Тому кольори змішуються шляхом створення сітки дрібних рисочок, які зникають і перетворюються в загальну площину ділянки кольору, якщо картину спостерігати на віддалі.

Метод „пера” – часто використовують для того, щоб оживити деякі ділянки картини. Він включає проведення легких кольорових штрихів по визначеній ділянці кінчиком пастельної палички і дозволяє змінювати помилкові кольори. Цей корисний спосіб застосовуємо, для висвітлення ділянок кольору, який став тьмяним, а також для пом'якшення надто яскравого кольору.

Колір паперу також впливає на спосіб роботи, діє як висота тону, по якому визначаємо першочергову кольорову прописку.

Працюючи на чорному, або темному папері, дуже важко оцінити більш світлі кольори, оскільки навіть яскраві кольори в порівнянні з тоном паперу виглядають блідими. Щоб основний колір не спрацьовував проти нас, рекомендується обирати колір паперу нейтрального тону.

Живопис олійною пастеллю. Олійна пастель відрізняється від м'якої пастелі оскільки в'язучим в ній виступає олія, а не смола. Її щільність досягається шляхом заповнення волокон густим шаром, тому вона здебільшого використовується для самостійного нанесення шарів кольору, а не для його змішування. Перевага олійної пастелі в тому, що її можна розчиняти скипидаром або уайт-спиритом і накладати на живописну основу пензлем, або ганчіркою. Живописною основою виступає в більшості полотно, або папір для літографії. Це дозволить швидко заповнити кольором великі ділянки, а зверху можна накладати лінійні штрихи, будуючи картину мокрими і сухими шарами. Якщо папір забруднюється певні ділянки кольору легко видалити з допомогою ганчірки. На папері для літографії корекції можна вносити в необмеженій кількості. В олійній пастелі дозволяється

застосовувати прийом лесування - накладання одного шару на інший вже сухий.

Оскільки робота олійною пастеллю виконується швидко, легко корегується і не потребує фіксації її варто застосовувати в роботі над етюдами, на пленері, а також для виконання ескізів.

Разом з пастеллю часто застосовують вугіль. Виконавши роботу вуглем його фіксують, щоб не змішувався з пастеллю і не бруднив папір, а далі накладають кольорові пігменти шарів пастельних паличок. Вугіль також застосовують одночасно з пастеллю, оскільки він менш щільний чим чорна пастель, він особливо є вдалою технікою для отримання ніжних кольорів середнього тону. Прийомами роботи є змішування-розтушовка, або накладання легких штрихів по верхньому кольоровому шару. Виконану роботу варто зарамити і не покривати фіксатором, так як кольори потемніють ще сильніше.

Щоб передати ефекти олійного живопису, для пастелі текстурують ґрунт акрилом створюючи так названу „ домашню ” текстуру, діагональні, вертикальні безпорядні мазки пензлем, які надають направлену виразність пастельним штрихам.



Етюд. Навчальна робота.

VII семестр

Теоретична частина

Малярські техніки і технології станкового живопису.

Тема 1. Портретний жанр в станковому живописі, використання технік і технологій.- 2 год.

Портрет один із жанрів станкового живопису. Класифікація портрету.

Техніка одношарового живопису.

Техніка багатошарового живопису.

Змішані техніки в живописі портрету.

Творчість українських та зарубіжних митців портретного жанру.

Тема 11. Копіювання в портретному жанрі.- 2 год.

Роль копіювання у мистецькій практиці поколінь. Малярська основа та матеріали для копіювання. Перенесення рисунку із взірців.

Практичний курс

Малярські техніки і технології станкового живопису.

Тема1. Техніка гризайлі, методи роботи над довготривалим етюдом голови натурника - 6 год.

Мета: зображення голови з допомогою ліплення її форми одним тоном та методика роботи над живою натурою в кольорі.

Матеріали: полотно 600x750, олія.

Копіювання в портретному жанрі.

Виконання портретів потребує певного художнього рівня і майстерності, тому пропонується на перших порах знайомства з портретним жанром в скористатися копіюванням із зразків майстрів мистецтва.

Однією із складностей малювання портрету складається в тому, щоб передати схожість портретованого. До початку ХХ ст. більшість художників рахували копіювання важливою частиною свого навчання незалежно від жанру живопису. Для уникнення шаблонності над копією зразків, краще всього робити те, що називається транскрипцією, тобто вибрати в якості моделі роботу, виконану в іншому матеріалі, наприклад олії, якщо працюємо пастеллю, або навпаки, тобто не тотожний матеріал. Адже спроба точно скопіювати портрет тотожним матеріалом може завадити виробленню власного стилю, манери, крім того може привести до проблеми в змішуванні кольорів, бо кольори будуть різними за палітрою.

В роботі над копією портрету існують методи які допоможуть на початкових стадіях, наприклад, робота по підмальовку вуглем. В рисунку вуглем можна зробити стільки змін, скільки хочете ви самі. Оскільки вугіль стирається легко і знову легко накладається. Коли рисунок виконано згідно оригіналу вугіль обов'язково закріпити фіксажем. Ще один шлях до досягнення впевненості – робота на практичних, по можливості ідентичних оригіналу видах паперу, або полотна, які дозволяють вносити зміни, виправляти неточності.

Навчання живописній майстерності поєднується з вивченням природи, оволодінням живописною культурою, а також студіюванням класичного надбання майстрів живопису. Можливість наблизитися до великих майстрів завжди приваблювала початківців і слугує добрим стимулом у виконанні того чи іншого завдання, в опануванні технічних прийомів та колористичних вирішень. Тому копіювання зразків відомих майстрів живопису допоможе студентам піднятися на сходинку вище в оволодінні майстерністю та формуванні художнього смаку. Вивчення технологій і технік у станковому живопису має допомагати студентам оволодіти арсеналом художньо-виражальних засобів і набути умінь втілювати свої творчі задуми у живописних творах.

При копіюванні студентів, як артисту, треба перейнятися духом майстра, зрозуміти й глибоко відчувати епоху, за якої він жив, подумки повторюючи рухи пензля, який моделював форму. Це дає можливість зрозуміти внутрішню логіку твору, відчувати різноманітність композиційних прийомів, вникнути в таїни технічної майстерності.

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

Тема 1. Техніка олійного живопису і художня майстерність- 18 год.

Завдання 1. Метод „alla prima” олійними фарбами в станковому малярстві.

Швидкі етюди простих натюрмортів поставлених в різних умовах освітлення. Побудувати олійний живопис за етапами роботи.

Мета: вивчити техніку роботи „мокрим-по-мокрому” і оволодіти прийомами роботи, за один сеанс виконати етюди.

Матеріали: полотно напнуте на підрамок, олійні фарби.

Завдання 2. Етюд однофігурної композиції з виявленням професійної належності зображеної людини (вчитель, художник тощо...).

В однофігурній композиції постать людини знаходиться у взаємозв'язку з навколишнім середовищем, обстановкою, яка несе ідейний і сюжетний задум. Головну роль відіграє людина, у визначеному внутрішньому стані.

Мета: навчитись обирати тему, об'єкт зображення, який був би цікавий і добре знайомий. Детальна проробка фігури.

Матеріали: полотно 500x700, олія.

ІНДИВІДУАЛЬНА РОБОТА

Тема 1. Копія паясного портрету із застосуванням технік автора - 18 год.

Завдання 1. Копія з портрету українського чи західноєвропейського художника.

Мета: практичне ознайомлення з художньо-естетичними ідеалами майстрів минулого в портретному жанрі, трактування форми та колоритом, засобами образотворчої мови.

Матеріали: по можливості ідентичні авторським.

VIII семестр

Теоретичний курс

Український живопис і художня культура в Україні.

Тема 1. Станковий живопис і художня освіта в Україні.-4 год.

Творчість українських художників в Імператорській Санкт-Петербурзькій академії мистецтв. XVIII ст. А.Лосенко, Д.Левицький, В.Боровиковський, Т.Шевченко, А.Мокрицький, А.Куїнджі, І.Рєпін, М.Самокиш, О.Мурашко, К.Трутовський, Ф.Кричевський та ін.

«Печерський патерик» і Печерська художня школа. Кожбушки – зібрані альбоми творів західноєвропейського мистецтва. Майстерня Києво-Печерської лаври. Творча діяльність З.Голубовського і Л.Тарасевича. Самобутність Львівської школи живопису.

Роль Києво-Могилянської академії у розвитку українського мистецтва.

Малювальні класи Харківського колегіуму.

Майстри Жовківського художнього осередку Ю.Шинович, І.Руткович, Й.Кондзелевич.

Одеське товариство заохочування красних мистецтв.

Малювальна школа М.Раєвської-Іванової.

Київська школа рисунка М.Мурашка.

І.Іжакевич, Ф.Красицький, О.Мурашко.

Українська академія мистецтв – національна академія образотворчого мистецтва і архітектури.

Волинь і художня культура в регіоні.

Тема 2. Український іконопис X-XIX ст.- 4 год.

Технічна і технологічна досконалість засобів в українському іконопису
Із історії ікони. Відомості археологів Древнього Києва. Візантійські традиції іконопису. Ікона Волинської Богоматері. Древньоруські ікони XVI ст. Іконопис. Сильові особливості російського іконопису. Порівняльні характеристики іконописних шкіл. Сильові особливості ікон XVI ст. стильові особливості страгановських ікон XVII ст. іконопис Палеха. «Фряжська манера» іконопису.

Техніка, матеріали і прийоми письма ікони. Виготовлення дошки, склад ґрунту і його приготування, рисунок під живопис ікони. Реставраційні роботи над іконою.

Древньоруський мальований шрифт.

Іконопис українського бароко.

Ікони Львівської іконописної школи XVIII ст.

Ікони Львівської школи XVIII ст. – це багатофігурні композиції, виконані на дуже високому художньому рівні, з соковитим бароковим моделюванням постатей, архітектурними панорамами, складними ракурсами, стрімким рухом, що характеризує майстрів, як талановитих живописців.

«Стрятинський Службник», «Требник», «Златоустові бесіди», «Тріодь пісна», «Тріодь квітна», (1627р., 1931р.), «Євангеліє учительне» Калліста (1637р.).

Український станковий живопис і художня освіта в Україні, як частина світової культури.

Досягнення українських майстрів на різних етапах історичного розвитку представляють широку різноманітність творчих манер і стилів.

Український живопис є частиною світової художньої культури. Початок його збігся з добою середньовіччя, коли від XIV ст. формується українська народність, а передісторія сягає мистецтва Київської Русі. Успадкувавши від давньоруського мистецтва канони і засоби образотворчої мови, український

живопис взяв і відчуття духовної наповненості. Саме вони сьогодні дозволяють в іконі „Волинська Богоматір” вбачати втілення ідеї материнства, духовного відродження нації, української культури.

Від мистецтва Волині XIII-XV ст. залишилось небагато пам'яток. Ікона „Волинська Богоматір” являє великий інтерес у багатьох науковців, художників, реставраторів. Тут склалася своя школа живопису. На місцевому ґрунті переправлялися європейські та київсько-візантійські традиції. Волинська земля перетворилася на культурний центр із своїми регіональними традиціями.

Історично склалось, що живопис того періоду розвився на всіх тогочасних землях України, зокрема в Галичині, і Волині та Лівобережжі. Визначними художніми центрами були Львів і Київ.

У XII-XVIII століттях розвиваються жанри живопису: історичний, батальний, пейзажний, побутовий, портрет, натюрморт та ін.

Друга половина XVII-XVIII ст. характеризується зародженням так званого стилю українського бароко козацької доби, в межах якого виникло багато творів, що мають всесвітнє значення. До них відносимо образи парних ікон з Конотопа великомучениць Варвари і Катерини.

Особливою сторінкою українського живопису став портретний жанр, в якому відображено вплив народної творчості і новітні досягнення Європейської живописної культури, традиційні засоби іконопису. Про фаховий рівень митців цього часу свідчить той факт, що славетний В.Боровиковський розкрився як майстер доби класицизму.

Розвиток українського живопису був пов'язаний з досягненнями Імператорського Санкт-Петербурзької академією мистецтв. Але хоча майстри того часу і спиралися на досягнення академії, та засвоїти їхній досвід не вдалось би, без здобутків вітчизняної школи, ідеї якої втілилися у картині „Портрет козака Якова Шияна” невідомого майстра створено на зламі віків.

Як провідний навчальний осередок Санкт-Петербурзька академія мистецтв давала високу фахову підготовку. З нею була пов'язана творчість цілої низки, українських художників XVIII – початку XX століть. А. Лосенко, І.Мартос, Д.Левицький, В.Боровиковський, Т.Шевченко, А.Мокрицький, В.Орловський, А.Куїнджі, І.Репін, М.Самокиш стали гордістю російського мистецтва, були професорами і академіками. Серед вихованців академії видатними майстрами станкового живопису були І.Їжакевич, А.Жемчужников, М.Пимоненко, К.Трутовський, П.Левченко, П.Нілус, С.Світославський, О.Мурашко, О.Шовкуненко.

Чимало учнів Академії продовжували навчання у провідних художніх центрах Європи: Парижі, Мюнхені, Римі, Кракові, Відні, Будапешті.

Розвиток живопису першої половини XIX ст. не був однозначним. Пануючим стилем даного часу був класицизм. Художники бачили справжній розвиток мистецтва саме в реалізмі. Найвищого рівня живопис досяг завдяки педагогам Імператорської Санкт-Петербурзької академії мистецтв К.Брюлову, О.Іванову, А.Лосенку.

Професор К.Брюлов з прихильністю ставився до прагнення учнів, зокрема Т.Шевченка, В.Штернберга, вчив правдиво відображати життя народу і мотиви вітчизняної природи, на відміну О.Іванову, який наполягав на копіюванні античних зразків. З викладанням К.Брюлова пов'язана активізація системи академічної освіти, він багато уваги приділяв технікам живопису.

Згодом класицизм став консервативним напрямком переродившись в академізм. Розвиток живопису середини XIX ст. іменувалось зародженням критичного реалізму, основу якого було закладено П.Федотовим і Т.Шевченком.

У 1863 році в Академії відбувся „заколот тринадцяти” на чолі з І.Крамським, коли випускники відмовились у написанні конкурсної картини на далеку від сучасного життя тему і залишили Академію. Наслідком цього

утворилось Товариство художників-передвижників, які основним завданням вбачали правдиво відтворювати дійсність.

Живопис помітно розширював сферу тематичного охоплення дійсності. Високі традиції вітчизняного мистецтва були успадковані радянською школою мистецтва. Використовуючи традиції російської дореволюційної художньої школи, українські митці створювали новітні техніки і технології матеріалів, а також методи роботи у станковому живопису.

Для розвитку українського мистецтва важливу роль відіграли Києво-Могилянська академія. Як свідчать спогади В.Григоровича-Барського, вихованця Києво-Могилянської академії, процес навчання живопису був близький до навчання в Лаврській іконописній майстерні. У 1784 році в академії розпочинається систематичне навчання організовується спеціальний клас. Практичні заняття малювального класу полягали у копіюванні олівцем і фарбами.

Певне місце в художній освіті періоду козацького бароко посіли ікони Львівської іконописної школи. Це багатофігурні композиції, виконані на дуже високому рівні, з моделюванням фігур кольором, стрімким рухом та складними ракурсами. Важливу роль у проникненні нових художніх ідей в українське мистецтво відіграли майстри Жовківського художнього осередку. Зокрема художня діяльність учня Римської академії св. Луки Ю.Шимоновича, який ввів обов'язковими дисциплінами в оволодінні живописом перспективу, пластичну анатомію, рисунок. Переплітання традиційного іконописного малярства і вплив західноєвропейського мистецтва І.Рутковича та Й.Конзелевича перетворило їх твори від біблійного на світський живопис. Українські художники залучалися до системи європейського живопису, але спиралися у своїй творчості на традиції національної культури, що склалися протягом віків.

Ідейність, народність, реалізм стали основними гаслами демократично настроєних митців цього часу. В їх творчості ставляться соціальні проблеми сучасності. Звертаючись до теми народу і батьківщини, митці активно

утверджують позитивний ідеал, прагнучи розкрити красу природи і людини, втілити в зрілих образах вічну принаду буття.

Мистецька освіта в Україні XIX ст. зосередилась в приватних художніх школах, де можна отримати професійні художні навички. У 1865 році в Одесі відкрито художню школу Одеського товариства заохочування красних мистецтв. Особливу роль розвитку професійної художньої освіти в Україні відіграла Київська школа заснована випускниками Санкт-Петербурзької академії мистецтв, живописцем і педагогом М.Мурашком. Тут отримали належну художню освіту відомі живописці І.Іжакевич, О.Мурашко, С.Світлицький та ін. Викладачами в ній були талановиті учні Імператорської академії М.Пимоненко, Г.Дяченко, і ін.. Школу високо оцінили І.Репін, В.Васнецов.

Культ ікони зародився в II ст. та досяг розквіту в IV ст. Найдавніші ікони, на основі яких можна вивчати техніки живописних шкіл відносяться до VI ст. Перші храми прикрашали, згідно літопису, приїжджі майстри переважно – греки. Їх пензлям належать величні лики на фрагментах розпису Десятинної церкви, знайдені під час розкопок руїн. У оздобленні Успенського собору XI ст. приймав участь Аліній Печерський, єдиний нам відомий київський живописець, якого прославляв „Печерський патерик”. Твори київських майстрів, в притик до монголо-татарської навали, служили зразком для місцевих шкіл, які виникли в період феодальної роздробленості в багатьох князівствах.

Практичний курс

Тема 1. Метод олійного багатошарового малярства. – 14 год.

Шарове малярство являє собою метод накладання свіжих шарів на сухі. Портрет в інтер'єрі.

Мета: практично оволодіти системою багатошарового малярства: підготовчим малюнком, підмальовком, моделюванням, прописуванням, лесуванням.

Матеріали: основи-(дерево, полотно), вугіль, олія.

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

Тема 1. Техніка олійного живопису. Романтичний пейзаж. -20 год.

Завдання 1. Скомпонувати пейзаж використовуючи тему минулого українського народу.

У цьому завданні пропонується творчий підхід до вирішення асоціативних композицій, які б відображали художньо-естетичний смак і творче спрямування студента.

Мета: на основі етюдних замальовок пленерних завдань створити композицію на тему « Моє історичне місто», « Стара фортеця», «Козак у степу», тощо.

Матеріали: полотно 500x700, олія.

ІНДИВІДУАЛЬНА РАБОТА

Тема 1. Копія технікою олійного, темперного малярства з оригіналу українського іконопису.- 18 год.

Український іконопис, базуючись на Візантійській традиції, сягнув високої довершеності в лінійній пластиці, вишуканих кольорових гармоній, в оригінальній технічній та технологічній досконалості засобів. Тому оригіналом може служити ікона X-XIX ст..

Мета: вибрати ікону зазначеного періоду, ознайомитись з технічним виконанням та технологією використання матеріалів. Розпочати роботу над копією, наслідуючи художньо-технічні й образотворчі особливості українського іконопису.

Матеріали ідентичні оригіналу.

IV. МЕТОДИЧНІ ВКАЗІВКИ ДО ВИКОНАННЯ САМОСТІЙНИХ ТА ІНДИВІДУАЛЬНИХ ЗАВДАНЬ.

Короткочасні етюди і начерки з природи в техніках акварелі, гуаші, темпері.

Поряд з тривалими завданнями, які складають основу навчання живопису, студенти повинні виконувати короткочасні етюди і начерки пензлем. Короткочасні етюди займають особливе місце в навчанні живопису. Етюд, вирішений в короткий термін, допомагає помітити в природі і передати на аркуші основні тональні і кольорові акценти. Це вміння дуже важливо в роботі над тривалим завданням.

Короткочасний етюд, або кольоровий начерк аквареллю вимагає лаконічності у передачі предметів, узагальненої трактування форми, показу самого суттєвого в зображуваній природі. Робота над етюдами і начерками розвиває у студентів спостережливість, гостроту зору, здатність сприймати колірні відношення.

Як у тривалій роботі, так і в короткостроковому етюді студентам необхідно направляти увагу на об'ємно-просторове сприйняття навколишнього середовища. Не можна розглядати швидкі етюди як відпочинок між тривалими постановками. Це веде до приблизності в передачі тональних і колірних відношень.

У той час, як роботу над довготривалою постановкою ведуть послідовно, роблячи підготовчий малюнок, подмальовок, виявляючи форми і, нарешті, узагальнюючи деякі деталі, в короткочасному етюді немає можливості розмежувати всі ці завдання; доводиться відразу, одночасно з малюнком, узагальнено ліпити форму тоном і кольором. Короткотривалі етюди і кольорові начерки пензлем допомагають оволодінню технічними навичками в живописі. Робота акварельними фарбами займає велике місце в процесі виконання короткотривалих етюдів. Передаючи колірні відношення природи, студенти опановують різноманітні прийоми, збагачують можливості цього

матеріалу. У короткочасних етюдах найчастіше застосовують корпусне письмо з чітко покладеними мазками, коли роботу ведуть в один шар, на всю силу необхідних колірних відношень.

Доцільно використовувати в швидких етюдах і начерках пензлем також такі матеріали, як темпера і гуаш. Темпера, що володіє багатьма якостями акварельних фарб, надає художникам великі можливості. У живописі темперою зазвичай вирішуються декоративні завдання, що залежать як від спеціального підбору предметів, так і від характеру натури. Темпера відрізняється своєрідною звучністю і чистотою колірного тону. Крім того, в цій техніці легше домогтися колірної цілісності, так як самі фарби, що не мають блиску, м'якістю своїх тонів і бархатистістю фактури покриття, сприяють узагальненню в кольорі.

Гуашеві фарби на противагу акварелі позбавлені прозорості і володіють покриваючою здатністю, характерною для клейових фарб. У декоративному живописі вони цінуються за те, що дають рівне покриття великих мас і матову бархатисту поверхню, чого неможливо досягти в акварелі. Складність роботи гуашшю полягає в тому, що після висихання фарби сильно висвітлюються, оскільки містять білила, і потрібно досвід в роботі, щоб передбачити потрібний тон. Виконуючи швидкий етюд, цілком доречно писати мазком, створюючи гру колірних плям, ведучи роботу по сухому, поєднуючи тонкошарові і пастозні перекриття.



Етюд. Акварель. Навчальна робота.



Натюрморт. Акварель.

Навчальна робота.



Етюд. Акварель. Навчальна робота.



Етюд. Акварель



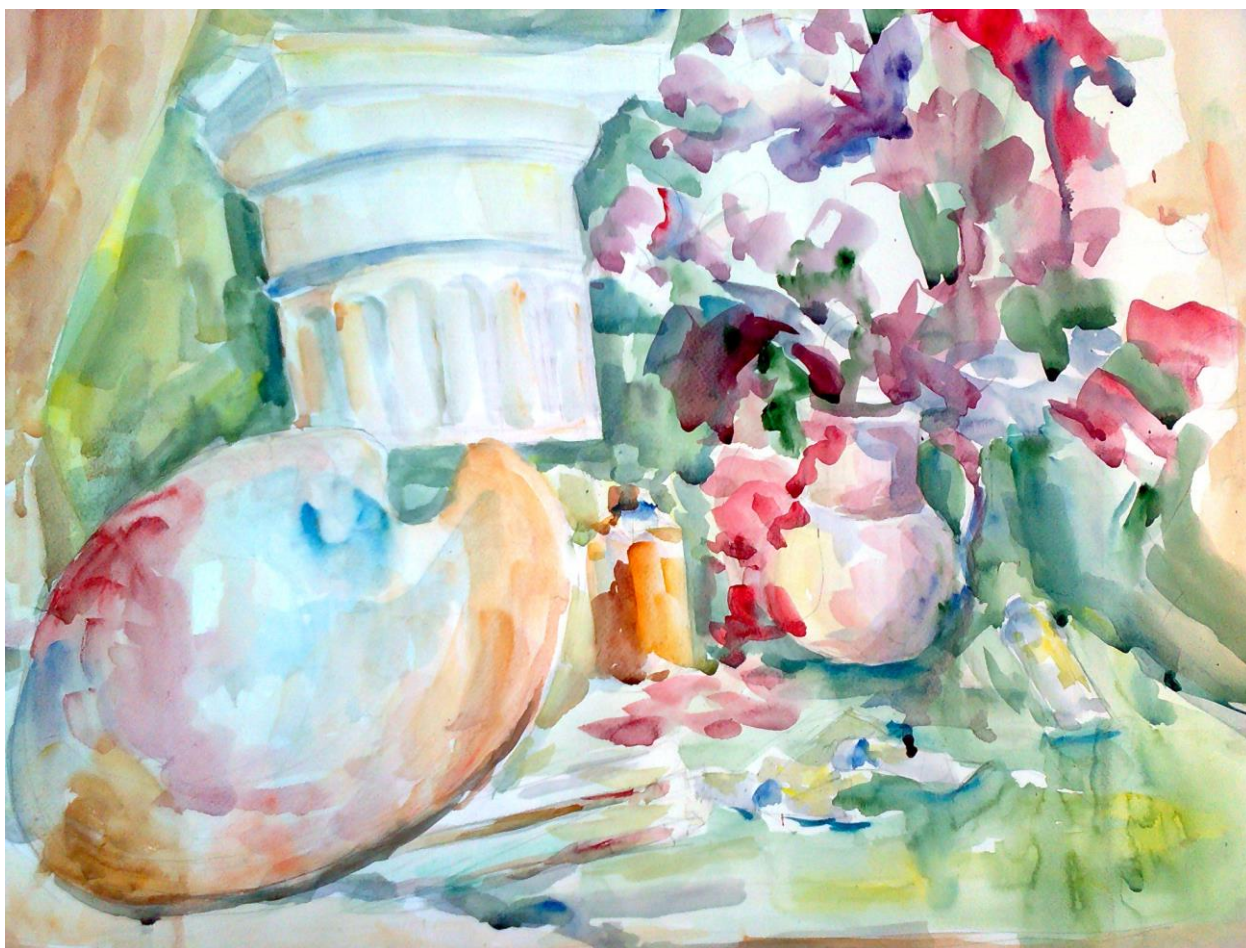
Етюд. Гуаш.

Навчальна робота.

Завдання 1. Натюрморт з предметів праці в інтер'єрі. Акварель.

Перед початком основної роботи слід зробити невеличкий ескіз аквареллю, в якому визначити композиційний лад натюрморту, взаємодія колірних плям і особливості висвітлення.

Постановка може характеризувати специфіку праці людини тієї чи іншої професії (наприклад, робочий стіл агронома або інженера, кут майстерні скульптора або живописця і т. п.). Рекомендується підбирати в основному великі за формою предмети, які повинні бути органічно пов'язані з інтер'єром.



Етюд натюрморту. Акварель.

Навчальна робота.

Залежно від композиційних завдань по-різному використовуються явища контрасту. Тут може бути застосоване контрастне зіставлення великих форм з дрібними, сферичної форми з кубічною, горизонтально лежачого предмета з вертикально стоячим і т. п. Особлива роль у композиції натюрморту належить світлотному і хроматичному контрасту між предметами постановки, який також потрібно використовувати в залежності від сюжетної спрямованості і загального колориту. Велике значення в натюрмортних постановках має тло. Різне забарвлення тла по-різному впливає на сприйняття всієї групи предметів. Якщо в натюрморті доводиться використовувати драпірування, то розташовувати їх потрібно так, щоб вони утворювали різноманітні, пластичні по малюнку, великі й дрібні складки, здатні виявляти гармонію форм, градації світла, півтонів, тіней, а також взаємовідношення теплих і холодних тонів. Важлива роль належить освітленню. При постановці натюрморту потрібно подбати про те, щоб поряд з освітленими місцями, де добре виявляється форма, були б і великі за масою затінені ділянки, що об'єднують дрібні деталі.

Завдання 2 Етюди простих натюрмортів, поставлених у різних умовах освітлення. Гуаш. Аквапель.

Основне навчальне завдання в даному випадку - встановлення відмінностей у загальній тональності групи предметів, поставлених на світлі (біля вікна), і предметів, що знаходяться далеко від джерела світла. (в глибині кімнати, за перегородкою і т. п.).

Рекомендується для цього ставити нескладні натюрморти з двох-трьох предметів. Передаючи в живописі їх форму, слід враховувати ступінь освітленості. Особливу увагу потрібно приділити аналізу світлоти природи, характерну для того чи іншого випадку.

Постановка в сильній освітленості (біля вікна) відрізняється контрастними відношеннями світла і тіні, форма побутових предметів читається об'ємно, має досить помітні рефлекси і падаючі тіні. Натюрморт,

поставлений у порівняно слабкій освітленості (в глибині кімнати), характеризується більш зближеними тоновими відношеннями, через що форма сприймається не так чітко, відношення тонів м'якше, але в ряді випадків більш насичене за кольором, ніж в натюрморті на світлі.



Натюрморт. Гуаш.



Навчальний натюрморт. Акварель.



Навчальний натюрморт. Акварель.



*Натюрморт. Гуаш.
Навчальна робота.*

Завдання 3. Натюрморт з предметів домашнього вжитку. Темпера.

Для постановки потрібно підібрати предмети, що гармонують по кольору. Сукупність кольорів окремих елементів постановки повинна привести до колористичної єдності всього етюдю. Освітлення може бути розсіяне, бічне або пряме.

Роботу ведуть в такій послідовності:

виконання підготовчого малюнка олівцем; розкриття великих кольорових ділянок постановки, які мають вирішальне значення для загального колірною рішення; нанесення півтонів і тіней, їх зв'язок з колірною гамою.

Необхідно встановити, як умови освітлення впливають на відношення теплих і холодних тонів в освітлених і затінених ділянках предметів. Передача теплих і холодних тонів в колірних відношеннях- одне з важливих завдань живопису. Воно вирішується не простим змішуванням теплих і холодних за кольором фарб, яке приводить до бруду, а послідовним накладанням мазків холодних і теплих відтінків залежно від забарвлення і характеру поверхні предмета, умов освітлення, а також поєднанням лесувань з ділянками щільного, пастозного накладання барвистих сумішей. Використання цих двох способів письма збагачує зображення, сприяє правдивому відтворенню дійсності.

Освітлені ділянки предметів мають зазвичай досить чіткі грані, відношення на світлі контрастніші, у той час як в тіньових місцях натюрморту ці відношення набагато м'якші і форми не мають різких границь. Їх рішення має відрізнятися великою узагальненістю. Тут більш доречно застосувати техніку письма по сирому, коли по свіжому шару фарби кладуть більш темні тони. Працюючи над виявленням форми предметів, не слід випускати з уваги загальну тональність і загальну колірну гамму. На останній стадії потрібно провести узагальнення. Воно необхідне в тому випадку, якщо деякі місця натюрморту не отримали в етюдю потрібної яскравості або якась ділянка етюдю випадає із загального колориту. У завдання входить також невеликий попередній ескіз в кольорі.



Етюд натюрморту. Темпера.

Навчальна робота.

Завдання 4. Етюди нескладних пейзажів на передачу стану в природі.

Основне завдання - оволодіння практичними навичками у передачі засобами живопису предметів пейзажу, колір яких обумовлений певним світловим середовищем і плановістю при дотриманні загальної тональності мотиву.

Працюючи над етюдом, необхідно враховувати, що в природі все змінюється, а тому потрібно розвивати вміння писати швидко, брати відносини відразу і безпомилково. Одні й ті ж будівлі і дерева в різний час дня і погоди треба писати в різному колориті, намагаючись бачити тонкі нюанси, домагаючись точності відношень і уникаючи приблизності в передачі кольору і тону.



Етюд пейзажу. Акварель. Навчальна робота.

Виразність образного рішення пейзажу багато в чому залежить від вибору мотиву. Треба прагнути знайти найбільш вдале місце, щоб спостережуваний краєвид мав до цілісної колірні рішення.

Розпочинати писати етюд найкраще з передачі неба і далекого плану, щоб відразу визначити їхні відношення, прописавши потім узагальнено перший план. Після загальної прокладки великих ділянок переходять до більш дрібних форм. Не слід відразу затримуватися на деталізації одного будь-якого предмета. Почавши з найбільш великого і характерного елементу пейзажу працюють одночасно над усім етюдом, не зупиняючись довго на окремих дрібницях, переходячи від одного предмета до іншого, уточнюючи відношення холодних і теплих тонів.

Основну увагу необхідно направити на цілісність мотиву, вірність визначення тону і кольору, насамперед таких основних елементів пейзажу, як небо, земля, великі маси дерев, або будівель.

У побудові колориту велике значення має співвідношення холодних і теплих кольорів, що залежать як від забарвлення предметів, так і від особливостей освітлення в природі. В одних випадках теплі і холодні кольори виражені досить сильно (як, наприклад, співвідношення блакитного та помаранчевого), в інших - вони містять складні холоднуваті з теплуватими відтінки, утворюючи таким чином дуже тонкі гармонійні відношення.

Поряд з характером колірних поєднань в колористичному вирішенні етюду пейзажу певне значення має і характер мазка, фактура, специфічні особливості яких посилюють емоційну виразність живопису.

У живописі пейзажу важливо побачити мотив цільно. Ця цілісність бачення виробляється завдяки спостереженню за кольором предмета чи явища природи.

Кольори, що характеризують предмет в тих чи інших умовах освітлення, та взяті в узгодженості один з одним, створюють колористичну цілісність зображення. Кольорова єдність у пейзажі обумовлюється

освітленням в природі (наприклад, рожевий ранок, сірий день, оранжево-червоний вечір).

Освітлення в природі швидко змінюється, отже, міняються і колірні відношення, тому в етюдах не можна розраховувати на довгі сеанси.

Крім правильності передачі освітлення, необхідно дбати і про насиченість кольору. Перш за все треба постаратися подумки побачити етюд закінченим і подумати, як краще передати основні колірні відношення. Не можна писати до кінця тільки одну частину етюду не визначивши колірну розкладку взагалі. На колорит великий вплив має колір неба, особливо на забарвлення тих тіньових поверхонь, на які потрапляють його рефлексии. Білий сніг, білі хмари й білі стіни не можна писати просто білою фарбою, так як та чи інша колірна характеристика кожної поверхні залежить від освітлення і впливу колірних рефлексів.

У тих випадках, коли на тлі світлого неба треба передати масу тонких гілок без листя, можна спочатку «прокласти» їх потрібним кольором, а поверх невеликими мазками зробити просвіти.

Для передачі повітряного середовища не можна різко окреслювати межі предметів, оскільки це знищить властиву натурі м'якість. У той же час іноді треба виявити чіткий силует темного дерева на тлі неба або інші тональні контрасти. М'які размивки колірних тонів характеризують туманний день, чіткість форм об'єктів - при передачі сонячної погоди.

Відображення в спокійній воді часто пишуть вертикально спрямованими мазками. Однак тут не може бути готових рецептів, в кожному окремому випадку треба подумати, який напрям мазка допоможе краще передати природу. Не можна допускати випадкового, хаотичного нагромадження мазків.

Робота над етюдом вимагає безпосередніх спостережень, вивчення природи, колірних і тональних відношень, що характеризують природу в різні пори року, при різних станах погоди.

Перша стадія роботи над етюдом - виконання олівцевого малюнка, в якому повинна бути намічена композиція і всі елементи пейзажу. Вже в початковій розмітці визначають лінію горизонту і форму об'єктів пейзажу.

Друга стадія - виявлення основних колірних відношень. На цій стадії отримують подальший розвиток відношення між першим і наступними планами.

Третя стадія стадії роботи - основна увага має бути зосереджена на остаточному узагальненні колірних відношень з метою досягнення цілісності колориту.



Етюд пейзажу. Олія.

Навчальна робота.



Пейзаж .Олія. Навчальна робота.

Техніки олійного живопису.

Завдання 1. Застосування технічних прийомів олійного живопису на прикладі виконання довготривалого етюд натюрморту.

У даному завданні подані вказівки по вивченню технічних прийомів в техніці олійного живопису натюрморту , використовуючи всю палітру фарб.

Перед тим як приступити до малюнка на полотні, рекомендується зробити невеликий ескіз-начерк, визначивши в ньому композицію майбутнього етюд і основні колірні відношення.

У підготовчому малюнку під живопис відразу ж виявляють взаємозв'язок всіх елементів постановки, знаходять пропорційні відношення предметів, їх форму з урахуванням положення на площині.

Завершивши малюнок, переходимо до виконання підмалювка - тонкошарової колірної підготовки на полотні. У подмалювку прописують великі ділянки полотна, виявляючи основні колірні і тонові відношення, намагаючись при цьому вживати менше білил. В процесі роботи потрібно прагнути до цілісного сприйняття всієї постановки, щоб зображувані предмети не «випадали» із загальної тональності та кольорової гармонії. Відразу визначають співвідношення світлових частин з півтінями, з тінями і рефlekсами, а також відношення холодних і теплих тонів, щоб передати середовище, в якому знаходяться зображувані об'єкти.

Якщо в натюрморті є найбільш темний предмет, який служитиме камертоном (наприклад, глиняний глечик), то краще з нього і почати. Визначають відношення його з сусідніми світлішими предметами і тлом. Проклавши кольором основні затінені ділянки натюрморту, переходять до півтонів і рефлексів. У процесі живопису з натури не можна довго зупинятися на зображенні одного об'єкта. Якщо так працювати, то вийде набір відокремлено написаних предметів, де кольори взято не у відносинах один до одного. Треба частіше переходити від одного предмета до інших, що оточують його і до тла. Бачачи в зображенні млявість тону будь-якої ділянки та її недостатню світлоту, студенти часто починають її висвітлювати, в той час як потрібно притемнити сусідню ділянку. Тоді в силу контрасту ділянка поверхні, про який йшла мова, буде сприйматися світліше і весь етюд буде вірно витриманий в загальному тоні.

Наступний етап полягає в уточненні колірних відношень, прописуванні полотна корпусними шарами, у виявленні форми предметів і їх характерного вигляду. Ведучи процес живопису не відокремлено виписують предмети, а одночасно, шляхом постійного порівняння конкретизують співвідношення світлових частин з півтінями, тінями і рефlekсами, передаючи складні взаємозв'язки холодних і теплих тонів. Спочатку роботи над етюдом потрібно брати ці відношення узагальнено, порівнюючи освітлені місця з тіньовими та враховуючи загальний колірний лад постановки. Освітлені

ділянки краще виконувати за допомогою корпусного письма, а затінені - більш насиченим кольором, прописуючи тонкими шарами, по можливості уникаючи застосування білил. Слід враховувати, що в олійного живописі густий пастозний мазок має властивість наближати зображення до глядача. З цієї причини, наприклад, тло в натюрморті доцільніше виконувати не так корпусно, як предмети переднього плану.

Завершальний етап - узагальнення полягає в супідрядності всіх ділянок картинної площини. Так, наприклад, буває необхідно приглушити зайво контрастні ділянки етюд, або підсилити колірне звучання млявих місць, а також узагальнити дрібні деталі, які дріблять форму. Охоплюючи поглядом всю натуру і етюд, слід домагатися в роботі мальовничої єдності, для чого часто використовують лесування прозорою фарбою потрібного кольору. Студенти нерідко припускаються помилки, домішуючи в колірний тон тіней чорну фарбу, щоб зробити його більш темним по відношенню до освітлених частин. Насправді ж світлові та тіньові частини мають різну кольорову характеристику.

Необхідно пам'ятати, що в ході роботи над тривалим етюдом олією часто живопис втрачає блиск і звучність тонів і покривається каламутними плямами. Це буває в тих випадках, коли письмо ведеться по недостатньо просохлому попередньому шару, який втягує в себе олію з нанесених зверху фарб. Відновити яскравість фарб можна, покривши потьмянілі місця лляною олією з домішкою лаку.

При виявленні матеріальності предмета чимале значення має різноманітність техніки нанесення мазка, що дає ту чи іншу поверхню, фактуру. Відмінності фактури в живопису визначаються як особливостями самої натури (наприклад, пастозное письмо при зображенні освітлених місць, відблисків і тонкі барвисті шари при передачі прозорих тіней), так і технічними можливостями матеріалу. Крім того, велике значення має тут своєрідність техніки письма, ритм руху руки художника.

Техніка гризайлі.

Завдання 1. Етюд голови натурника.

Для виконання завдання вибирається чоловіча модель з добре виявленим анатомічною будовою голови.

У підготовчому малюнку велику увагу потрібно приділити конструктивній побудові голови з одночасним визначенням пропорцій її частин. Малюнок виконують простим олівцем.

Розпочинають писати етюд з тіньової частини голови, одночасно визначивши тональність тла. Потім прописують основні ділянки освітленої частини голови, не зупиняючись довго на трактуванні деталей, а весь час зіставляючи окремі ділянки форми по тону.

Подальше завдання полягає в конкретизації та уточнення зображення. При цьому потрібно намагатися не впасти в деталі, зберегти загальну форму голови. У процесі роботи слід враховувати, що кожна з площин освітлена по-різному. Намічаючи в етюді очі, перш за все визначають тон очноямкових западин. Передаючи обсяг частин обличчя, стежать за різницею в силі тону: в одних місцях будуть контрасти, в інших - м'якість градацій.

Треба постаратися відразу розкрити основні тонові відношення, не залишаючи надовго полотно незаписаним, так як білі місця утворюють сильний контраст з вже виконаними в етюді ділянками, і останні сприймаються в сусідстві з ними невірно. У цьому випадку важливо визначити силу тону і кольору зображуваної ділянки з урахуванням оточення, яке ще не намічено в тоні. Знайшовши зв'язок освітлених і тіньових мас між собою і до тла, починають виявляти корпусними мазками найбільш освітлені місця, півтони, тіні і рефлекси, більш чітко вирішуючи сильно освітлені виступаючі форми і м'якше - тіньові ділянки і фон.

Подібність в етюді голови досягається не стільки детальним опрацюванням частин, скільки їх взаємозв'язком, досягненням цілісності, тому в процесі роботи потрібно весь час стежити за загальною формою. На кінець сеансу етюд узагальнюють.



Портрет. Гризайль, акварель.

Навчальна робота.

Техніка «мокрим-по-сухому».

Завдання 1. Метод багаточарового живопису на прикладі виконання довготривалого етюд голови натурника в кольорі.

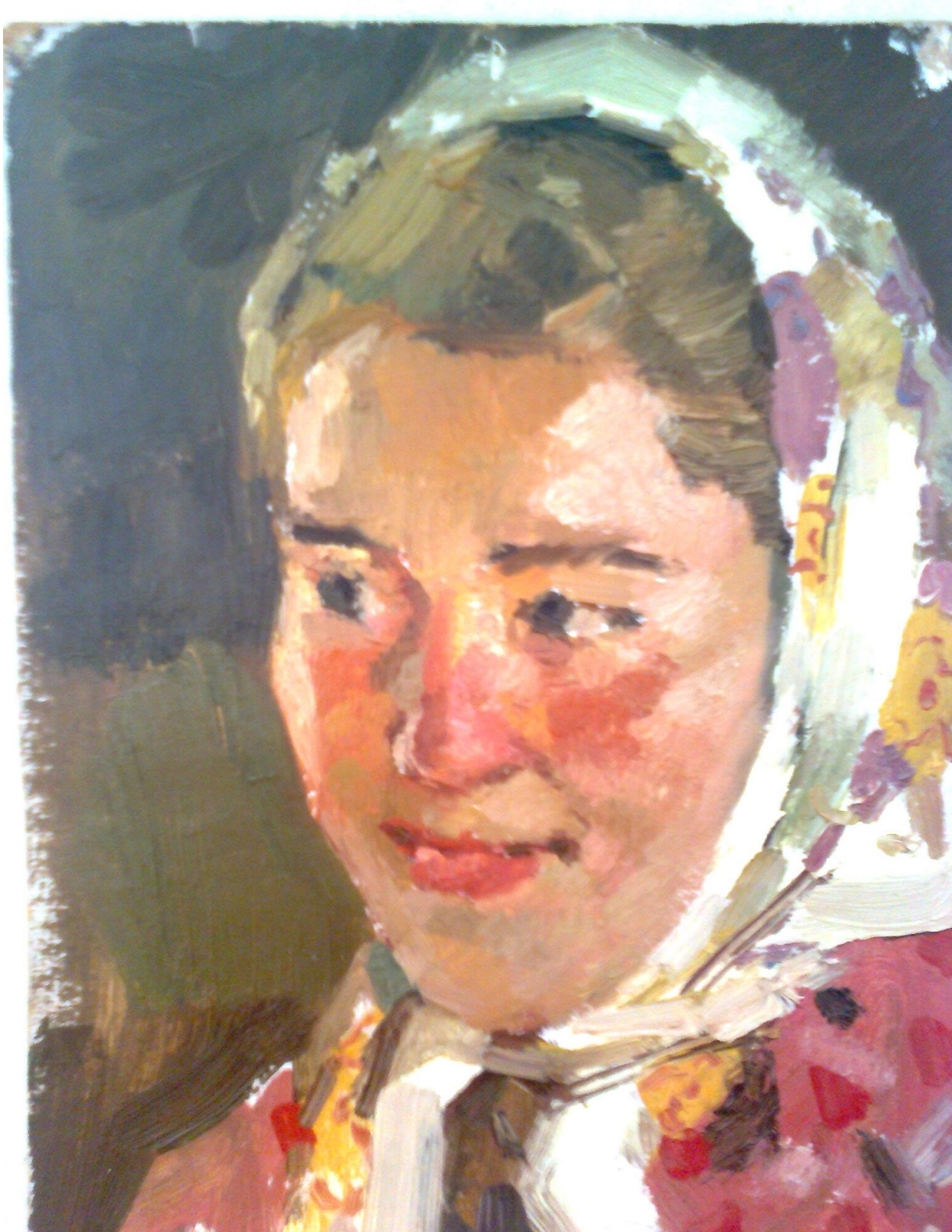
Відповідно до навчальної програми студенти багато разів виконують живопис голови як в стінах інституту, так і в домашніх умовах, працюють над етюдами чоловічої та жіночої натури застосовуючи вивчені методи і технічні прийоми.

З особливою вимогливістю студент повинен підходити до самостійних домашніх постановок. Нерідкі випадки, коли невдалі постановки ускладнюють роботу, тому наведені методичні вказівки допоможуть у вирішенні цих негараздів.

Для постановки підбирають натурщика з чіткими рисами обличчя. Модель розміщують при бічному денному освітленні так, щоб добре виявлялася форма голови на нейтрального тону драпіруванні.

Приступаючи до живопису голови в кольорі, студенти використовують вже накопичений досвід, отриманий під час виконання натюрмортів. Підготовчий малюнок під живопис може бути виконаний прямо на полотні. Намічаючи композицію малюнка в даному форматі, слід враховувати, що голову потрібно зобразити трохи менше натуральної величини. Встановлюючи пропорції, поворот і характер голови, необхідно зберегти загальну велику форму. Малюнок під живопис повинен бути точним, без зайвої деталізації, так як це буде сковувати в процесі живопису і приведе до відокремленого трактування в кольорі кожної частини обличчя.

Перші роботи рекомендується виконувати, використовуючи ляне полотно щільного плетіння, покрите клейовим або емульсійним ґрунтом. Пориста поверхня натягнутого на підрамник, проклеєного і заґрунтованого полотна дуже зручна в процесі живопису. На ній легше передати м'які з'єднання суміжних тонів і зручно писати рідко, без білил, так як зерниста фактура поверхні не дає фарбі сильно розтікатися.



Етюд голови натурниці. Олія. Навчальна робота.

У першій навчальній роботі основне завдання - виявлення форми засобами олійного живопису, визначення колірних і тональних відношень, які характеризують натуру в умовах певного освітлення. Не слід захоплюватися розмаїттям барв, це лише ускладнить завдання цілісної передачі форми і може повести до зайвої строкатості. Достатньо мати на палітрі охру світлу, кадмій жовтий, кадмій червоний середній, сиєну натуральну, англійську червону, умбру натуральну, окис хрому, кобальт синій і цинкові білила.

Під час живопису, треба насамперед вдивитися в натуру і визначити основні тональні і колірні відношення. Спочатку роблять подмальовок, тобто узагальнено, не навантажуючи поверхню фарбою, досить великим пензлем прокладають лише самі основні відношення. При цьому етюд краще починати з тіньових місць, але тут же виявляти і відношення їх до освітлених ділянок голови, а також до тла. Потрібно намагатися якомога точніше визначити, наскільки холодніші, або тепліші освітлені місця по відношенню до тіньових.

Зробивши подмальовок, розпочинають роботу над ліпленням самої форми. Тіньові ділянки краще писати без білил, а освітлені - корпусно. При цьому, працюючи над якою-небудь частиною, не можна упускати з уваги цілого. Працюючи над передачею частин обличчя, намічають очі, форму повік, брів. Потрібно писати обидва ока разом. Погляд одного ока повинен відповідати погляду іншого. Ліплячи форму носа, губ, слід домагатися м'якості переходу тонів при насиченості кольору. Йдучи від великих форм і колірних плям до дрібніших, не можна обійти увагою і загальну тональність, піклуючись про цілісність. У той же час зображення не повинно бути млявим, затертим і одноманітним у передачі колірних відношень. У процесі роботи над етюдом деякі ділянки можуть вийти дуже роздрібленими і як би вириватися з цілого. Для узагальнення форми доводиться відмовлятися від несуттєвих дрібних деталей. Іноді треба пом'якшити сильні контрасти або, навпаки, підкреслити форму, посиливши контраст між світлом і тінню.

Не слід розташовувати натуру на дуже темному тлі, по відношенню до якого тіні самої натури здаються світлими і погано сприймається об'ємна форма. У перших завданнях тло краще підбирати темнішим освітлених місць голови і світлішим тінювих ділянок. Постановку розмістити при бічному денному світлі.

Практикуючись в зображенні людини в живописі, студенти повинні добре уявляти собі всю складність портретних завдань. Робота над виявленням індивідуальних якостей людини набуває найбільшого значення.



Портрет натурниці. Олія.



Портрет натурниці. Олія. Навчальна робота.

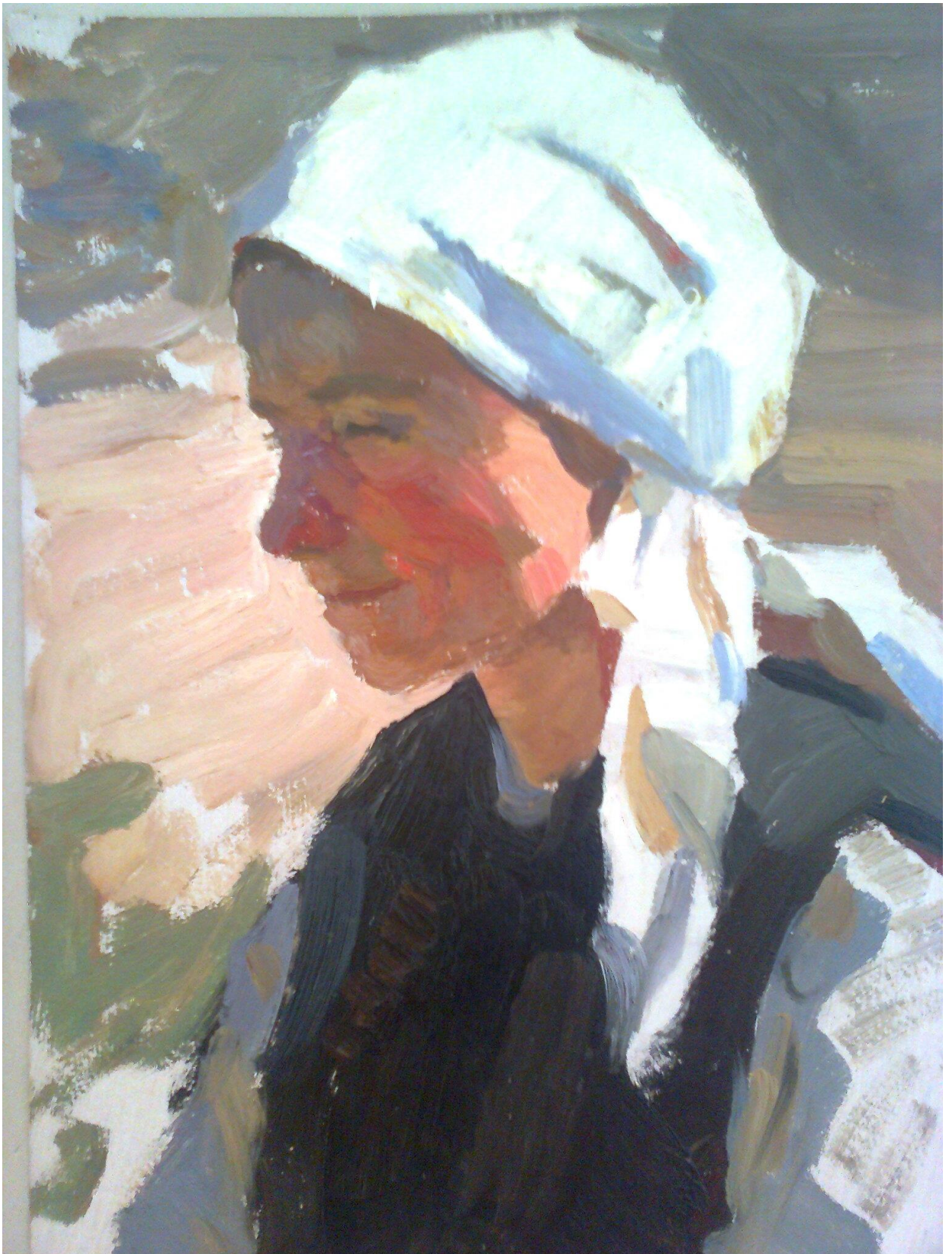
Техніка « макрим-по-мокрому».

Завдання 1. Виконання швидких етюдів методом alla prima технікою олійного живопису.

Поряд з тривалими роботами студенти практикуються і в швидких етюдах, виконаних в один-два сеанси, без підмальовка. У короткотривалому етюді колірні відношення потрібно набирати відразу, не розраховуючи на подальшу прописку, писати по сирому методом alla prima, домагаючись переконливості у ліпленні форми за допомогою різних за тональними та кольоровими градаціях мазків. Але різноманітність мазків не повинно, розбивати великої форми. У роботі над швидким етюдом особливо важливо правильно використовувати палітру фарб, так як поспішне змішання відразу багатьох кольорів веде до млявого і забрудненого живопису і змушує переписувати. Потрібно виховувати в собі цілісне бачення зображуваної природи, гостро відчувати колірне середовище і особливості колориту.

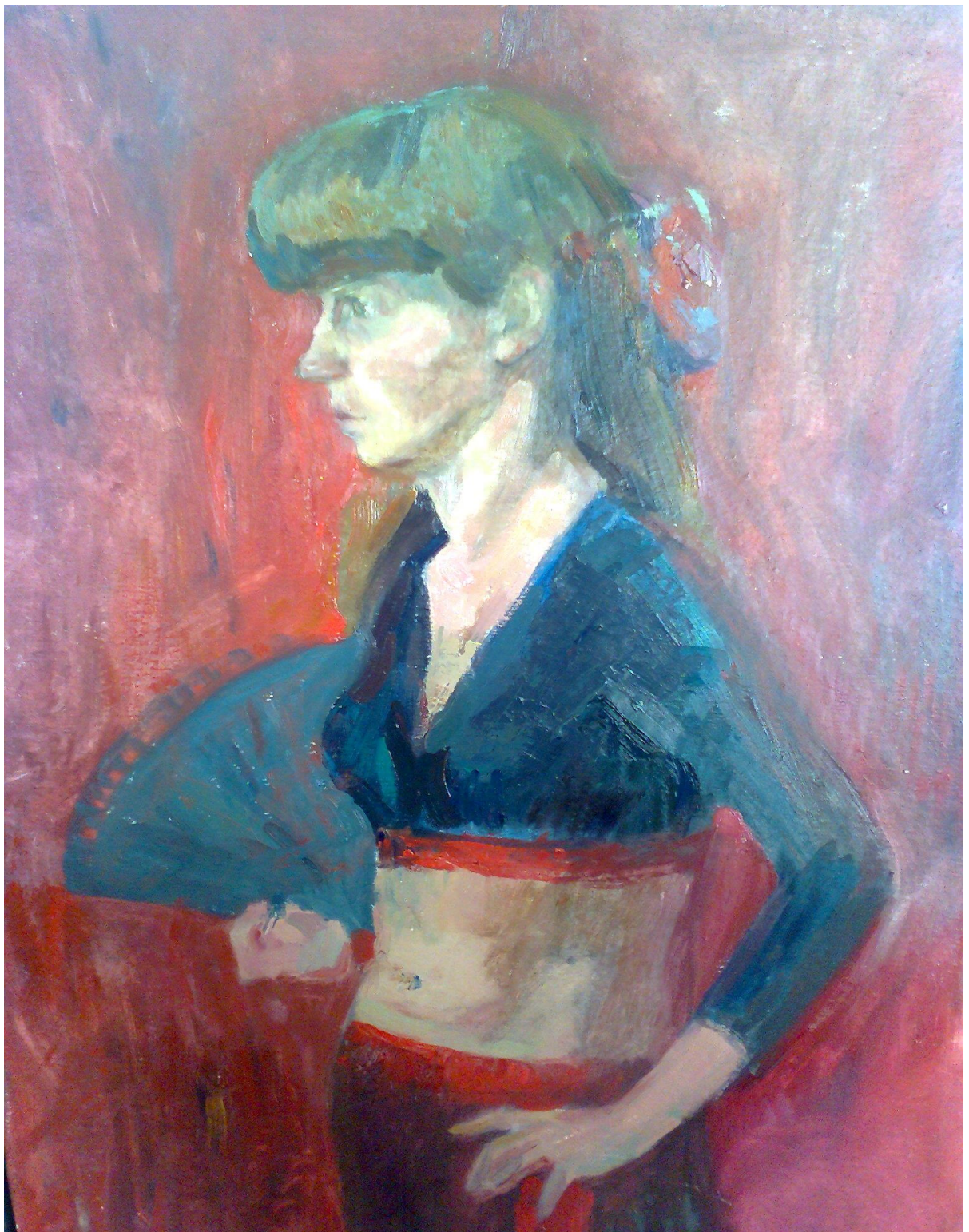


Етюд. Олія.



Етюд натурниці. Олія.

Навчальна робота.



Етюд натурниці. Олія.

Навчальна робота.

Техніка і технологія написання ікони.

Письмо ікон із зразків вимагає певної підготовки малярних основ. Ікони в техніці яїчної темпері писали, як правило, на дерев'яних дошках 3- 4 см. товщини. Завжди на ці дошки наклеювалась тканина – *паволока* (*серпянка*). Паволока служила захисним шаром для левкасу при розтріскуванні дошки.

Відомі ікони XV століття написані на полотняних основах з обох сторін, покритих товстим шаром білого ґрунту, інколи обрамлені рамою – *таблетки*. Розміри таблеток невеликі – приблизно 20х25 см.



Й.Кондзелевич «Спас»

З XVIII ст. іконні зображення інколи писали на ґрунтованому полотні натягнутому на підрамник і навіть на мідних листах.

Дошку для ікони вибирали без сучків з місцевих порід деревини – сосни, ялини, липи, дуба і добре склеювали столярним клеєм, сушили. Лицеву сторону ґеблювали, виварювали в кип'ячій воді, сушили. Перед накладанням левкасу наклеювали паволоку.

ґрунтом в давньоруському живописі виступає левкас. На протязі століть ґрунт робили білим із порошка крейди і гіпсу, столярного, осетрового, желатинового і ін.. клеїв, гладким і щільним, щоб не втягував зв'язив фарб. Для письма олійними фарбами ґрунт просочували вибіленою олією.

На дошку накладають три шари ґрунту різного складу. Для першого шару у відрі води проварюють кілограм столярного клею. У ще на вистигший розчин примішують до утворення густої сметаноподібної маси просіяний гіпс. Для другого шару варять в такому ж відрі 200 грамів клею, який змішують з гіпсом і одною четвертою частиною крейди. ґрунт для третього шару вариться із 800 грамів клею на таку саму кількість води, змішують з

рівними частинами гіпсу і крейди, перемішується до густоти шпаклівки. на дошку левкас накладається шпательом. Після кожного накладання грунт ретельно висушують. Слідкуйте за сталою температурою – від 20 до 25 градусів. Від нерівномірної температури можливе розтріскування ґрунту. Після просушки останнього шару левкас зачищається до утворення ідеально гладкої поверхні шліфувальним папером. Грунт готовий до нанесення малюнка.

Композиція рисунка виконується спочатку олівцем на папері, що буде служити ескізом на протязі всього виготовлення ікони. (Рис.5). Переводимо рисунок на гладку поверхню левкасу способом графітної копії. Рисунок після виконання олівцем промальовуємо фарбою, тонким пензлем, згідно зразка. Позолота наноситься перед початком роботи фарбою.

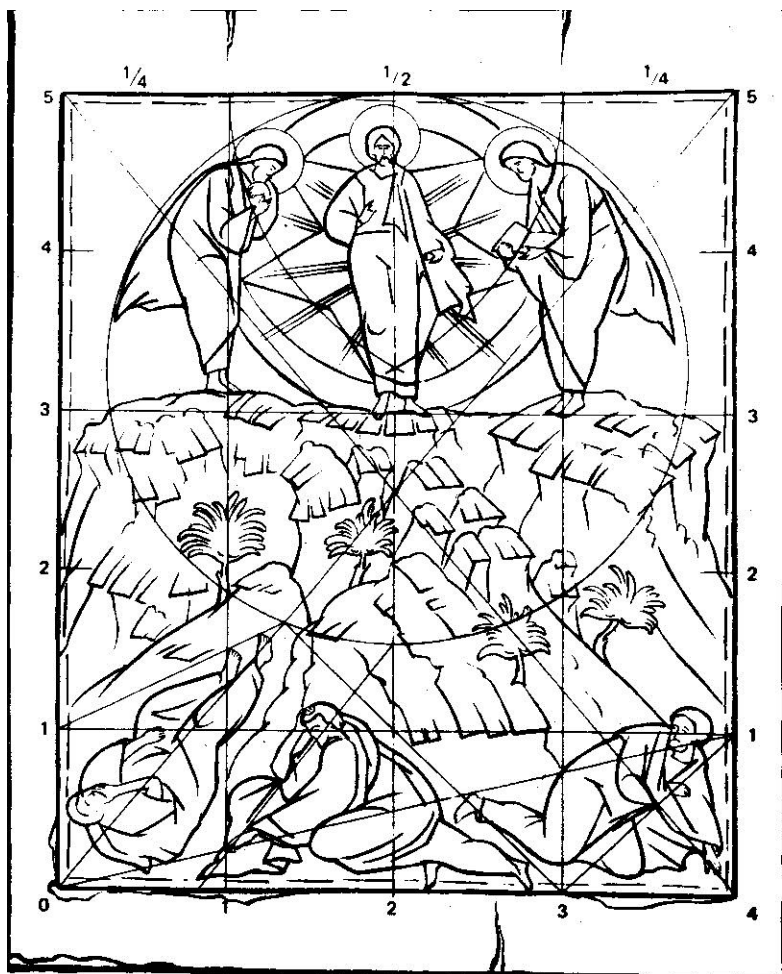


Рис. 5.

Роботу фарбою іконіписці розпочинали з того, що визначені ділянки рисунка на левкасі покривали тонкими рівними шарами різних фарб, зберігаючи чітку послідовність: фон (якщо він не золочений), пейзаж, архітектуру, драперії фігур, відкриті частини тіла і нарешті лики(обличчя святих). Нанесення перших основних фарб називалось *розкрашем*.

По верх першого розкрашу іконописець повторно проводив лінії рисунка більш темною фарбою того самого кольору, після чого він розпочинав висвітлювання випуклих деталей зображення. Цей процес називався *пробілюванням*. Колір для пробілів отримували з додаванням до основного кольору яким зроблена розкраш певної кількості білила. Далі, до цієї ж фарби додавали ще білила і закінчували висвітлення чистими білилами. Іноді кольори пробілювання складали з інших по кольору фарб.

Після пробілення художник для глибини кольору в тінях наносив тонкий лесувальний шар темної фарби. Такі лесування називають *приплесками*, створюючи ефект поступового переходу від темного до світлого тону. Прийоми роботи протягом віків вдосконалювались. Перша розкраш на ликах і оголених частинах тіла називалась *санкирем*. Санкири складали шляхом змішування вохр з чорними фарбами. Існували такі прийоми написання ликів і оголених частин тіла: перший – коли санкири наносили на всю визначену контуром поверхню і другий – тільки на тіньові місця. Далі писали освітлені місця. Шари живопису, покладені на верх санкиря, називали вохренням. Самі світлі, майже білі полиски називали *оживками*. Їх виконували дуже висвітленою білилом вохрою. Між вохрами часто прокладали шар червоної фарби – *рум'янення*.

Накладання фарби проводиться рівними, плавними дрібними мазками, яких майже не помітно. Інколи навіть не помітно переходу від одного кольору до іншого, мазки зливаються, легко розтушовуються ніби «плавляються» між собою, таку техніку називали «*писати плавами*». Верхній шар вохр лесували додатковим шаром темної вохри, що надавало живопису особливе пом'якшення контурів і справляло враження більшого об'єму форми.

Процес створення ікони закінчувався лакуванням. Нанесення захисного покриття від попадання вологи і порошоків на живопис впливало на тривалість життя ікон.

V. МЕТОДИЧНІ ВКАЗІВКИ ДО ВИКОНАННЯ КОНТРОЛЬНИХ РОБІТ

Контрольні роботи студентами виконуються у 6, 7 семестрах з метою перевірки знань по вивчених техніках у вигляді практичного завдання.

VI семестр

Завдання1. Виконати серію композицій абстрактного характеру на основі гармонійних поєднань кольорів – одно тонових, споріднених, споріднено-контрастних, контрастних, змінюючи світлоту і насиченість кольору в техніках акварелі , гуаші, темпері.

Важливою умовою гармонії, емоційної виразності є пропорції кольорових площин, їх форма.

В роботі застосувати заливку, розмивку.

Матеріали – папір 500х650, акварель.

Завдання2. Користуючись замальовками різноманітного природного матеріалу, виконати етюд натюрморту букету з польових і садових квітів, трав.

Замальовки рослинних мотивів виконати з живих рослин. Виявити особливості форми рослини, її силует, ракурс, поворот, масштаб. Вивчити будову окремих елементів квітів, розміщення і форму пелюсток, їх групування.

При формуванні букету витримати стильову єдність окремих елементів і живописних способів завершення, застосувати різноманітність технік.

Матеріали – папір 500х650, акварель, гуаш, олія.

VII семестр

Завдання 1. На основі виконаних серій графічних і живописних замальовок пейзажних мотивів: дерев, кущів, гір та ін. виконати пейзаж в техніці багат шарового живопису.

Використати прийоми площинного зображення з максимальним силуетним узагальненням форм.

Матеріали – полотно 600x700, олія.

Завдання 2. Творчий пейзаж із застосуванням технік олійного живопису.

У цьому завданні пропонується творчий підхід до вирішення асоціативних композицій, які б відображали художньо-естетичний смак і творче спрямування студента.

Матеріали – полотно 500x650, олія.

VI. ФОРМА КОНТРОЛЮ. ПЕРЕЛІК ПИТАНЬ ДО ЗАЛІКУ.

- 1 . Історія розвитку технік і технологій в станковому живопису
2. Характеристика і властивості матеріалів та малярські основи для станкового живопису
3. Техніки і технології в станковому живописі.
- 4 . Розчинники та розріджувачі. Терпентинні вуглеводи. Спирти, бальзами, живичі, лаки, гуми.
5. Техніки акварелі.
6. Застосування технік в пейзажному жанрі станкового живопису.
7. Колір, тон та його властивості.
8. Портретний жанр в станковому живописі, використання технік і технологій.
9. Контраст. Види контрастів.
10. Техніки гуаші.
11. Техніки темпер.
12. Техніки акрилу.
13. Техніки олійного живопису.
14. Технології видалення засохлої фарби. Шляхи виправлення дефектів картинної основи.

VII. ЗАВДАННЯ ДО ІСПИТУ

Завдання 1. Метод малярства « алла прима».

Малювання прима означає одноразове і остаточне нанесення фарбового шару по мокрому, в мокре. Цей спосіб можна поділити на два під жанри: 1- робота за частинами до завершеного вигляду, 2- робота по розкладанню кольорових плям.

На прикладі натюрморту застосувати той, чи інший спосіб « алла прима».

Матеріали – полотно 500х650, олія.

Завдання 2. Використовуючи прийоми роботи методом «імпасто» в олійному малярстві виконати натюрморт із предметів домашнього вжитку, а також використати прийоми роботи із застосуванням мастихіна.

Матеріали – полотно 500х650, олія.

Завдання 3. Метод багатошарового живопису.

Натурною постановкою може виступати жива модель в українському національному одязі. Виконати портрет технікою олійного живопису із застосуванням вивчених методів, прийомів та технологій.

Матеріали – полотно 500х650 см., олія.

VIII. ОЦІНЮВАННЯ

Методи оцінювання: поточне оцінювання, оцінка за контрольну, самостійну та індивідуальну роботу, підсумковий тест.

За сумою набраних балів за темами виставляється залік. Іспит виконується протягом 6 годин і оцінюється за п'ятибальною системою. Якщо студент не виконав навчальної програми курсу до заліку та іспиту не допускається.

КРИТЕРІЇ ОЦІНЮВАННЯ:

Відмінно – завдання виконане студентом на високому рівні, відповідно до вимог програми курсу без жодної помилки;

Добре - завдання виконане на належному рівні, але допущено незначні помилки в знаннях історії, основ образотворчої грамоти, прийомах і методах роботи.

Задовільно - завдання виконане відповідь на достатньому рівні відповідно до вимог програми курсу, але допущено помилки з технології застосування кольору, вміння використовувати техніки та матеріали на заняттях станкового живопису, основ образотворчої грамоти;

Не задовільно - повна відсутність знань з предмета курсу.

Не допускаються до складання заліку, іспиту студенти які не відвідували навчальні заняття з курсу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Акварель. Советы начинающим. // Под. Ред. Н.Платонова, В.Ларионов. – М., 1991.,- 32 с.
2. Алексеев Ю.В. Основания и грунты для станковой живописи // Ю.В.Алексеев – Иллюстрированный справочник для художников. – М., 2010., - 76 с.
3. Алексеева В.В. Что такое искусство / В.В. Алексеева. – М., 1991., -236 с.
4. Английские художники от Хогарта до Тернера / Авт. – сост. И. Кузнецова. – Л., 1966.
5. Антонович Є.А., Шпільчак В.А. Малюнок і живопис. Методичні рекомендації /Є.А. Антонович, В.А.Шпільчак. – К., 1990. – 105 с.
6. Баранчук И. Живопись от А до Я. / И.Баранчук . – М., 2003., - 79 с.
7. Баталини Т. Техника живописи. Акриловые краски. Основные характеристики и применение / Т.Баталини. – М., 2004., - 54 с.
8. Беда Г.В. Живопись / Г.В.Беда - М., 1986. – 214 с.
9. Беда Г.В. Основы изобразительной грамоты / Г.В.Беда – М., 1981. – 207 с.
- 10.Билецкий П. Украинская портретная живопись XVIII в. / П.Билецкий. – Л., 1981., - 113 с.
- 11.Білецький П.О. Мова образотворчих мистецтв / П.О.Білецький. – К.: Радянська школа, 1973., - 84 с.
- 12.Винер А.В. Как пользоваться акварелью и гуашью / А.В.Винтер. – М., 1951.
- 13.Винер А.В. Материалы живописи / А.В.Виннер. – М., 1954.
- 14.Гаррисон Х. Рисунок и живопись. Материалы. Техника. Методы. / Х.Гаррисон. – М., 2010., - 252 с.
- 15.Горбенко А.А. Акварельная живопись для архитекторов / А.А.Горбенко. – К.: Будівельник, 1991., - 142 с.

- 16.Гренгберг Ю.И. Технология станковой живописи / Ю.И.Генберг. – М., 1982. – 320 с.
- 17.Гренгберг Ю.И. Технология, исследование и хранение произведений станковой и нестанковой живописи / Ю.И.Гренгберг. – М., 1987. – 307 с.
- 18.Денбновецька В. Особливості викладання живопису на графічному факультеті. / В.Денбновецька.// Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці.- Вип. 9. – К., 2002., - С. 103-107.
- 19.Долгополов И. Мастера и шедевры в 3 томах / И.Долгополов. – М., 1986.
- 20.Елисеев М.А. Материалы, оборудование, техника живописи и графики. / М.А. Елисеев. – М.: Астрель, 2004., - 231 с.
- 21.Жердзицкий В.Е. Живопись / В.Е.Жердзицкий Техника и технология. – Харьков, 2006. – С. 325.
22. Жердзицкий В.Е. Смолы и лаки / В.Е. Жердзицкий // Дизайн-освіта – 2004: теорія, практика та перспективи розвитку. – Х., 2004. – С. 95.
- 23.Жердзицкий В.Е. Темпера / В.Е. Жердзицкий // Дизайн-освіта – 2004: теорія, практика та перспективи розвитку. – Харків, 2004. – 47 с.
- 24.Жердзицкий В.Е. Технология, способы и приёмы в создании произведений станковой живописи / В.Е.Жердзицкий // Вісник Харківського художньо-промислового інституту. – Харків., 2000. - № 3. – 107 с.
- 25.Жердзіцький В.Е. Ахроматичні і хроматичні кольори / В.Е. Жердзіцький // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва. – Х., 2005.
- 26.Жолтовський П.М. Художнє життя на Україні в XVI-XVIII ст. / П.М.Жолтовський. – К.: Наукова думка, 1983., - 157 с.
- 27.Зайцев А.С. Наука о цвете и живописи / А.С.Зайцев. – М.: Искусство, 1986 – 158 с.

- 28.Злобин В.И. Изобразительная деятельность – средство познания предметно-пространственной среды / В.И.Злобин. – Харьков: Основа, 1991. – 88 с.
- 29.Зозуля Н. Викладання живопису на першому курсі . навчально-методичні рекомендації / Н.Зозуля//. Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Вип. 9. – К., 2002. – С. 96 - 103
- 30.Золотой век Нидерландской живописи / Сост. Н.Н.Никулин. – М., 1988.
- 31.Импрессионисты. Их современники. Живопись. Графика. Литература. Музыка. – М., 1976., - 234 с.
- 32.Киплик Д.И. Техника живописи / Д.И.Киплик. – М., 1998., - 327 с.
- 33.Лазарев В.Н. Московская школа иконописи – М., 1980.
- 34.Лазарев В.Н. Старые европейские мастера / В.Н.Лазарев. – М., 1974.
- 35.Лентовський А. Техніка олійного живопису / А.Лентовський. – К., 1959., - 181 с.
- 36.Ломоносова М.Т. Графика и живопись. / М.Т. Ломоносова. – Учебное пособие. – М.: Астрель, 2003.
- 37.Мистецтво України. Енциклопедія. Т. – 1. – К.: УЕ, 1995.
- 38.Митці України. Енциклопедичний довідник. – К.: Українська енциклопедія ім. М.Бажана, 1992.
- 39.Мурашко М.І. Спогади старого вчителя / М.І.Мурашко. – К., 1964.
- 40.Овсійчук В.А. Майстри українського бароко / В.А.Овсійчук. – К.: Наукова думка, 1991.
- 41.Пучков А.С. Методика работы над натюрмортом / А.С.Пучков, А.Б.Триселев // Учебное пособие для студентов пед. ин-тов. – М.: Правещение, 1982. – 160 с.
- 42.Реставрация станковой темперной живописи: Учебник / Под ред. В.В.Филатова. – М.: Изобразительное искусство, 1986. – 264 с.
- 43.Рожко В. Відродження української православної церкви на Волині / В.Рожко. – Луцьк, „Волинська книга”, 2007.

- 44.Рубан В.В. Український портретний живопис другої половини ХІХ – початку ХХ ст. / В.В.Рубан. – К., 1986.
- 45.Свенціцька В.І., Откович В.П. Світ очима народних митців. Українське народне малярство ХІІІ-ХХ ст. / В.І.Свенціцька, В.П.Откович. – К., 1991.
- 46.Свид С.П. Художні техніки / С.П. Свид. – К., 1977. – 203 с.
- 47.Сланский Б. Техника живописи / Б.Сланский. – М.: Академия художеств СССР, 1962.
- 48.Сухенко В.О. Рисунок / В.О.Сухенко. – К.: „BONAMENTE”, 2004., - 176 с.
- 49.Тютюнник В.В. Основные сведения по технологии живописных материалов и технике живописи / В.В.Тютюнник // Школа изобразительного искусства. Вып. III. – М., 1980.
- 50.Унковский А.А. Живопись темперой и гуашью / А.А.Унковский // – Учебно-методическое пособие. – М.: Просвещение, 1980. – С. 3 – 27.
- 51.Фальк Р.Р. Беседы об искусстве. Письма. / Р.Р.Фальк // Воспоминание о художнике. – М.: Сов. художник, 1982. – 255 с.
- 52.Фрейнгберг Л.Е. Секреты живописи старых мастеров / Л.Е.Фрейнгберг. – М., 1989. – 173 с.
- 53.Харківський художній музей: Альбом / Авт. – упоряд. М.П.Работягов. – К.: Мистецтво, 1983. – 158 с.
- 54.Хвостенко В.В. Техника энкастики / В.В.Хвостенко . – М.: Искусство, 1956. – 33 с.
- 55.Хрестоматія. Рисунок. Живопись. Композиція. – М.: Просвещение, 1989.
- 56.Школа изобразительного искусства. – М.: Академия художеств СССР, 1962. – Вып. 5. – 142 с.
- 57.Школа изобразительного искусства: В 10 т. – М., 1987-1992.
- 58.Энциклопедический словарь юного художника. – М., 1983.
- 59.Юный художник. – Л., 1991. – 58 с.

ЗМІСТ.

ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА.....	3
I. ОПИС НАВЧАЛЬНОГО КУРСУ	5
II. ТЕМАТИЧНИЙ ПЛАН КУРСУ	6
III. МЕТОДИЧНІ ВКАЗІВКИ ДО ЗАВДАНЬ ТЕОРЕТИЧНОГО ТА ПРАКТИЧНОГО КУРСУ	8
IV. МЕТОДИЧНІ ВКАЗІВКИ ДО ВИКОНАННЯ САМОСТІЙНИХ ТА ІНДИВІДУАЛЬНИХ ЗАВДАНЬ.....	99
V. МЕТОДИЧНІ ВКАЗІВКИ ДО ВИКОНАННЯ КОНТРОЛЬНИХ РОБІТ..	131
VI. ФОРМА КОНТРОЛЮ. ПЕРЕЛІК ПИТАНЬ ДО ЗАЛІКУ	132
VII. ЗАВДАННЯ ДО ІСПИТУ	133
VIII. ОЦІНЮВАННЯ.....	133
ЛІТЕРАТУРА.....	135

Навчально-методичне видання

Берлач Олександр Павлович

ОСНОВИ ТЕХНОЛОГІЙ І ТЕХНІК СТАНКОВОГО ЖИВОПІСУ
Методичні вказівки до виконання завдань спецкурсу для студентів-заочників
спеціальності “Образотворче мистецтво”
освітньо – кваліфікаційного рівня “Бакалавр”