

Міністерство освіти і науки України
Харківська державна академія дизайну і
мистецтв

Д. В. Єфименко

АКАДЕМІЧНИЙ ЖИВОПИС ПОРТРЕТ

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

для студентів першого (бакалаврського) рівня вищої
освіти Галузь знань 02 « Культура і мистецтво»
Освітньо-професійна програма «Станковий живопис»

Харків, ХДАДМ
2019

УДК

75.041.5(07):378(477.54)ХДАД
М Є 91

Навчальний посібник затверджений на Вченій раді ХДАДМ
(протокол № 1 від 25 жовтня 2019 р.)

Рецензенти:

Чернявський Костянтин Володимирович, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри дизайну, Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури, Заслужений художник України;

Дубрівна Антоніна Петрівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри рисунка та живопису, Київський національний університет технологій та дизайну;

Хоменко Олександр Васильович, доцент кафедри, зав. кафедри рисунка, Харківська державна академія дизайну і мистецтв.

Єфименко Д. В.

Академічний живопис. Портрет: навчальний посібник. —

Єфименко Д. В. —

Харків: ХДАДМ, 2019. — 72 с.

Навчальний посібник створений на підставі навчальної програми з дисципліни «Академічний живопис». Викладання портрету в умовах вищої школи супроводжується методичними коментарями, порадами з урахуванням специфіки олійного живопису. Надається опис технічних характеристик олії з порадами та застереженнями щодо застосування заради образного виявлення портрету

Призначений переважно для студентів, що навчаються на денному і заочному відділеннях напряму спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація», освітньо-професійної програми «Станковий живопис», але може також бути використаний студентами інших ВНЗ і спеціальностей під час вивчення форми голови людини в умовах живописної обробки.

© Єфименко Д. В., 2019

© ХДАДМ, 2019

ВСТУП

У програмі курсу детально вивчаються ключові моменти дисципліни «Академічний живопис» — світлотінь, лінійна і повітряна перспектива, основні принципи виконання портрета, основи пластичної анатомії, основи створення портретного образу (як самостійного твору).

Важливе місце в методиці викладання займає культура освоєння живописних навичок, оволодіння специфікою матеріалу, його художньо-образотворчою символікою і семантикою. В процесі роботи над портретом, студентам рекомендується чергувати короткострокові вправи — етюди з тривалими завданнями. В практичній роботі над натурної постановкою необхідно розвинути цільне сприйняття форм гоні, образне мислення і уяву, навчитися концентрувати увагу на етапності виконання вправи.

Основним завданням навчання майбутніх художників станкового живопису — навчити їх «відчувати» живописний матеріал, використувати можливості олійної техніки при створенні художніх образів, виховати у них навички цілісного рішення зображення.

РОЗДІЛ I ОСНОВИ АКАДЕМІЧНОГО ЖИВОПІСУ

Академічний живопис — вид образотворчого мистецтва, в якому колір відіграє головну роль. До живопису відносяться твори мистецтва, виконані фарбами, нанесеними на тверду поверхню. За своїм призначенням він поділяється на монументальний, станковий, іконопис, мініатюру, театральнордекораційний та ін. Кожен з різновидів має свою специфіку, а саме — особливості технічного виконання у художньообразних засобах.

Колір є головним засобом художньої виразності в живописі. Джерелом колірного багатства світу є сонячне світло. Відомо, що, пропускаючи промінь сонячного світла через тригранну призму, на екрані можна побачити ряд кольірних смуг, подібних веселці, які отримали назву спектра. Виділяють сім кольорів спектра, хоча їх кількість взята довільно. В живопису виділяють основні і додаткові кольори. Основними кольорами являються червоний, синій, жовтий, змішуючи їх можна отримати усі інші.

Різні поверхні мають властивість одні промені відображати, інші — поглинати, що і визначає їх колір. Якщо ж на поверхню не падає світло, то немає і ніякого кольору. У природі немає ідеально білих і чорних тонів. Пляма білої фарби на сірій поверхні цілком визначає пару додаткових тонів (плями і тону основи).

Проводячи в колірному колі діаметр через середину жовтого кольору, можна визначити, що протилежний кінець діаметра пройде через середину фіолетового кольору. Навпроти помаранчовому кольору в спектральному колі знаходиться синій колір. Таким чином, легко визначити пари кольорів, які називаються додатковими. Червоному додатковим буде зелений і навпаки.

Кольори поділяються на теплі і холодні. Перші — асоціюються з вогнем і сонцем, з чим-то теплим, другі — з прохолодою синього неба, льодом, тінню дерев. Поділ кольорів на теплі і холодні досить умовний, тобто червоний не буде завжди теплий, а синій — холодний. Їх теплохолодність визначається відношеннями одного кольору до іншого, тобто поняття теплий і холодний — досить відносні. Для живопису важливий являється контраст теплого і холодного, якщо світло тепле — то тінь холодна і навпаки.

Переважній більшості предметів притаманний певний колір, який називається предметним або локальним. Саме такий предметний колір ми маємо на увазі, коли говоримо: трава зелена, апельсин помаранчевий та ін. У живописі дуже важливо побачити і передати предметний колір в конкретних умовах освітлення. Усякий предмет має певний кольорний тон, тобто колір, світлоту, насиченість або чистоту. Кольоровий тон — це така якість поверхні, яке вказує на її кольоровість.

Кожна фарба має свою світлоту. Так, ультрамарин темніше кадмію червоного, а стронціанова жовта світліше кадмію. Крім того, кожен фарбу можна зробити більш світлою, домішуючи білила, і більш темною, додаючи чорної або темної фарби.

Насиченість — це чистота кольору. Заради зміни світлоти і насиченості додають білила або чорну фарбу, то для зміни кольорного тону потрібно додати інший колір. Роботи, в яких бракує насиченості кольору, часто сприймаються монотонними і млявими. Ці три властивості кольору — кольорний тон, світлотність, насиченість являються практично нероздільними. Вони змінюються залежно від освітлення предмета. Наприклад, уся холодна частина спектру (синій, зелений) при вечірньому освітленні стають темнішими, а червоні і жовті, навпаки — світліше.

Характер освітлення впливає і на фарби картини: при електрично-му світлі менш помітні відтінки холодних кольорів. Тому, писати при електричному світлі небажано. Важливе значення в живопису має колірний рефлекс. Вони відіграють дуже важливу роль, будучи основою колірних і світлотних відносин. Колірні відтінки одних об'єктів відбиваються на інших і приймають відбитки на себе. Не менш важливу роль, ніж рефлекс в системі колірних відносин відіграють світлотіні і колірні контрасти.

У теорії і практиці образотворчого мистецтва розрізняють два способи змішування кольорів (фарб). Перший спосіб — матеріальний або механічний, коли фарби змішуються безпосередньо між собою на папірці або накладаються один на інший тонкими прозорими шарами. Другий спосіб змішування — оптичний або складальний, при якому два кольори, розташовуються поруч і зливаються на сітківці нашого ока в один сумарний колір. Різними способами змішування кольорів користуються заради досягнення найбільш мальовничих ефектів, багатобарвності при мінімальному використанні фарб. Спосіб матеріального змішування фарб дає можливість отримати живописний ефект лише з трьох основних фарб: пурпурно-червоного (кармін), блакитного (синій — берлінська лазур) і лимонно-жовтого (крон). Але, звичайно для повноцінного живопису цього недостатньо.

Спосіб оптичного змішування заснований на тому, що біле сонячне світло складається з променів хвиль різної довжини, які відповідно викликають різні колірні відчуття. Потрапляючи одночасно в наше око, промені всіх кольорів змішуються і в результаті виникає відчуття білого кольору. Будь-який об'єкт також відображає промені різних кольорів (одних менше, інших — більше), тому видимий їх колір є результатом змішування, вірніше — складання відбитих об'єктом променів. Два кольори, що дають в певних пропорціях при змішуванні сірий або білий, називаються додатковими. Другий закон: при змішуванні двох додаткових фарб не виникає нового кольору, а тільки сірий.

Одним з поширених видів оптичного змішування має назву просторового. На такому способі ґрунтується техніка живопису пуантистів і частково імпресіоністів. Просторове змішування засновано на отриманні чисто зорового відчуття, що виникає від оптичної суміші двох розташованих поруч фарб. В даному випадку два різних кольори складаються в один суцільний сумарний відтінок. Чергування тонких смуг, мазків, крапок різних кольорів зливаються в



Рис. 1

один колір, і строката різнобарвна поверхня сприймається одноколірною (рис. 1).

В живопису не так важливо якомога точніше передати колір природи, бо багатство відтінків природи неможливо передати фарбами. Так, сонце, вогонь, освітлений сонцем сніг, мають значно більшу яскравість, ніж наявні в розпорядженні художника фарби. Тому, навчаючись живопису важливо навчитися бачити зіставлення відтінків в природі за кольорним, світлотним тоном і насиченістю.

Щоб зробити предмет темніше, не обов'язково додавати чорної фарби, а світліше — білої. Заради отримання бажаної світлоти і насиченості кольору можна використовувати більш темні і світлі фарби. Під час академічних вправ потрібно пам'ятати не тільки про світлоту кольору, але і про їх насиченість, щоб освітлені і затінені поверхні зберегли свій предметний колір.

Живопис, виконаний яскравими фарбами прийнято називати декоративним. Художник, який працює в такій манері, як правило, відмовляється від відтінків і користується чистими фарбами умовно без підбирання кольоровим масам. В академічному живопису теж потрібно вико-



Рис. 2

ристовувати максимально насичені і світлі відтінки, пам'ятаючи про те, що усі роботи, виконані в олійній техніці темніють і втрачають с часом насиченість кольорів. В будь-якому академічному завданні важливо досягти гармонії фарб, тобто такого їх узгодження, коли окремі кольори не вириваються із загального ладу, а доповнюють один одного, утворюючи єдність (рис. 2).

Роль кольору в живопису не зводиться до того, щоб говорити: цей предмет червоний, а цей — зелений. Його мета — впливати на глядача емоційно, викликати різноманітні почуття і переживання. Здатність кольору викликати різні відчуття значно важливіше, ніж просте позначення забарвлення предмета. З явищем контрасту і взаємовпливу кольорів ми стикаємося усюди, але частіше усього в живопису. Кольори

ніколи не існують ізольовано, самі по собі. Вони постійно перебувають в оточенні або близькому сусідстві з іншими і, впливаючи один на одного, змінюються. Цим, пояснюються колірні контрасти: світло і тінь, теплі і холодні кольори. Наші уявлення про простір, перспективу складаються завдяки порівнянню світлих і темних, білих і чорних, холодних і теплих фарб, тобто від того, що ми називаємо в живопису тональними і колірними відношеннями. Без них немає ні форми предмета, ні колірної гармонії, ні колориту, що визначають загальну композицію і культуру кольору.

Потемніння або висвітлення кольору залежать від темного або світлого середовища. Різниця в тоні особливо помітна буває на кордоні двох безпосередньо перетинаючих кольорових площин, якщо вони неоднакові по світлоті. Таке явище носить назва крайового або прикордонного контрасту. Якщо подивитися на дві різнозбарвлені площини (одна — світліше, інша темніше), то світла площина біля самого кордону з більш темною — значно висвітлюється, а темна біля кордону зі світлою, навпаки, ще більше потемніла. В результаті виходить враження як би нерівномірно забарвлених площин. Для того, щоб уникнути подібного явища, необхідно розмежувати ці дві площини чорної або білої вузької смужкою. Досить провести між ними контурні лінії, і явище крайового контрасту зникне.

Зміна кольору в залежності від сусіднього або навколишнього кольору відбувається не тільки по тону. Сірий папір, розміщений на різних кольорових фонах, будуть сприйматися не однаково: вони придбають різні колірні відтінки. На червоному тлі сірі фігури будуть здаватися декілька позеленілими, на зеленому рожеві, на синьому — жовтими. Таке явище називається колірним або хроматичним контрастом. Таким чином, сірий папір набуває відтінків, протилежних кольору того тла, на якому вони знаходяться. Протилежним (близьким до додаткового) до червоного є зелений. Зміна кольору у бік найбільш видаленого один від іншого надаються не тільки ахроматичні, а й хроматичні кольори (рис. 3).

При зіставленні двох близьких колірних відтінків (наприклад, синій і блакитний, фіолетовий і пурпурний, жовтий і жовто-зелений) насиченість цих квітів слабшає. Явище контрасту відіграє істотну роль. За допомогою контрастних контурів предметів можна зробити живопис більш нюансним або декоративнішим. При невдалому доборі поєднань явище контрасту контурів об'єктів шкодить загальному враженню. Навпаки, грамотно використовуючи контрасти, можна отримати красиві



Рис. 3

і гармонійні відносини. Помічено, що найбільше контрастно сприймаються холодні кольори, менше теплі.

Контрастність тла в роботі зростає в міру збільшення його насиченості. Особливо помітний колірний контраст тоді, коли обидва кольори однакові по тону (тобто коли відсутній контраст по світлоті). Якщо колір оточений більш світлим тоном, він буде здаватися більш темним. Якщо колір оточений більш темним, він здається світліше (це правило відноситься як до ахроматичним, так і до хроматичним кольорів). Колір, що знаходиться на тлі свого додаткового кольору (або близького до нього) набуває великої насиченості. На тлі предмета свого колірному тону, але більш насиченого об'єкт втрачає свою насиченість. Зміна світ-



Рис. 4-5

лоти будь-якого предмету чи об'єкта під дією навколишнього або сусіднього з ним кольором тим помітніше, чим більше різниця між ними в тоні. Зміна кольору під дією навколишнього кольору буде тим сильнішою, чим менше площа цього кольору в порівнянні з площею оточення (рис. 4-5).

Колорит — найважливіша якість живопису і засіб образного вираження в живописі. Колорит розуміється як багатство і характер відтінків, введених в живописний твір, і в його окремі частини. Колорит становить збагачує живопис якість, насичує її переливами і барвистими відтінками. Кожна робота може бути багатою або бідною за колоритом. Тон (світлота) є зображення в світлі і просторі кольору і матеріалу предмета. Під тоном розуміють і ту загальну тональність, в якій витримана картина. Кольорові і світлотні вальори є формальними показниками живописної майстерності художника. Плановість і простір в живопису передається за рахунок зміни тону і кольору об'єкта в перспективі. Під передачею простору треба розуміти не тільки масштабні і перспективні зміни, а й стан повітряного середовища.

РОЗДІЛ 2 ТЕХНОЛОГІЯ ОЛІЙНОГО ЖИВОПИСУ

2.1. Специфіка олійних фарб

Олійні фарби за походженням діляться на дві великі групи: органічні і мінеральні. В мінеральних фарбах барвником є безпосередньо барвний порошок — пігмент, в той час як в органічних — олійний розчинний барвник; для того, щоб зробити з нього пігмент, їм забарвлюється нейтральний білий порошок.

У свою чергу, мінеральні та органічні фарби можна класифікувати по виду їх походження. Фарби, пігмент для яких існує в природі в чистому вигляді, називаються натуральними, якщо пігмент отриманий в лабораторних умовах комбінацією різних натуральних речовин, така фарба носить назву штучної. В даний час існують також так звані

«імітації кольору» (позначаються на тюбиках латинською літерою «А»). Виготовляються вони в основному на основі алізаринових і анілінових барвників.

Також олійні фарби можна диференціювати за такими чисто фізичними характеристиками, як колір і прозорість. В цьому випадку розрізняють три види їх прозорості. Відсутність прозорості мають кор-пусні фарби, тобто такі, що повністю перекривають навіть в тонкому нанесенні нижчий шар живопису. За допомогою напівпрозорих фарб прозорий і непрозорий шар досягається самою консистенцією фарби (кількістю сполучної речовини) і товщиною шару. Прозорі фарби, що використовуються для лесувань, при накладенні просвічують нижній шар.

Мінеральні фарби в своїй більшості складаються з оксидів металів. В залізних натуральних фарбах, так званих земляних фарбах (землі), барвником (пігментом) являється оксид заліза. Це продукти розпаду гірських порід, що характеризуються землястим відтінком і наступними відмінними властивостями: світлостійкістю, міцністю в сумішах, дешевизною. Вони досить швидко висихають. Також застосовується випал, завдяки якому пігмент набуває червоноуватого відтінку.

Серед залізних фарб можна виділити наступні фарби:

- Вохри — це гідроокис заліза і різні глинисті поєднання. Залежно від домішок, вохри бувають різних відтінків від світлого до червоного (існує також зелена земля красивого болотного кольору — арарат-

ська зелена). Це полукорпусні фарби, що можуть застосовуватися на усіх етапах живопису як в чистому вигляді і в сумішах.

- У сінах у порівнянні з вохрою в меншій мірі присутні глинисті поєднання, завдяки чому фарба більш прозора. Розрізняють натуральну і палену сіени.
- Умбри — це суміш бурого залізняку з гідроксидом марганцю і глинистими домішками. Розрізняють натуральну і палену. Мають особливість частково розчинятися в олії, через що здатні вплаватися в сусідні барвисті шари, надаючи свій колористичний тон. Використовуються в темних частинах роботи, в тінях живопису (наприклад, в темному тлі), або виключно у верхніх шарах. Досить корпусні, проте в тонкому шарі прозорі.

Серед штучних залізних фарб можна виділити наступні:

- берлінська (залізна) блакить — ферроціанід заліза, що має гарний синій колір, полукорпусна, швидко сохне;
- марси являються штучними вохрами, що отримуються з розчинів солей заліза. Бувають різних відтінків і прозорості. У порівнянні з вохрами характеризуються більшою інтенсивністю кольору. Швидко сохнуть, міцні в сумішах;
- англійська червона створюється випалюванням солей заліза. Відрізняється великою покривною здатністю і міцністю, швидко сохне.
- Можна виділити кадмієві і хромові фарби:
- кадмій жовтий — сірчистий кадмій, від світлого до темно-оранжевого відтінка. Сильнокроючий, міцний, сохне повільно;
- кадмій червоний — сірчано-селенисто поєднання кадмію. Існує декілька відтінків: від темно-помаранчевого до пурпурного. Властивості аналогічні кадмію жовтому;
- окис хрому — хромово зелена, сильнокроюча, швидко сохне, міцна в сумішах;
- смарагдова зелена (гідроокис хрому) — лесувальна, швидкосохнуча фарба красивого холодно-смарагдового відтінку.

Єдиною цинковою фарбою являються цинкові білила (оксид цинку). Серед їх недоліків визначають жовтуватий відтінок, слабку криючу здатність, повільне висихання, схильність до розтріскування. Альтернативою цинковим білилам являються титанові білила (оксид титану). Відрізняються великою покривною здатністю, більш білі у порівнянні з цинковими білилами, міцні в сумішах.

Існує велика група кобальтових фарб, до яких можна віднести наступні:

- Синій кобальт (оксид кобальта) — полукорпусная, сохне швидко, може використовуватися на всіх етапах роботи, помітно темніє після висихання.
- Кобальт спектральний більш красивого насиченого відтінку, має іншу хімічну формулу (у порівнянні з синім кобальтом), але за властивостями повністю до нього подібний.
- Фіолетовий кобальт (фосфорнокислий кобальт) відрізняється своєю прозорістю і красивим фіолетовим відтінком. Розрізняють світлий і темний.
- Церулеум за хімічним складом близький до синього кобальту, однак більш покривний, ніж кобальт, має світло-блакитний відтінок.
- Зелений кобальт — аналогічний до синього кобальту, полукорпусний, міцний, розрізняють світлий і темний.
- Штучний ультрамарин представляє досить складне поєднання натрію, алюмінію і сірки. Сохне повільно, прозорий. Вірідонова зелена досить прозора, швидко висихаюча фарба, що дає міцні суміші. Вживається на всіх етапах роботи: у сумішах з іншими фарбами і лесуванні.
- Волконскоїт виготовляється з однойменного мінералу, не корпусний, сохне швидко, нешкідливий у сумішах з іншими фарбами. Використовується рідко, проте нічим не замінимий [15].

Фарби на основі барвників, отриманих з різних рослин або тварин, називаються органічними. В даний час в їх виготовленні найчастіше застосовують аналогічні натуральні складові.

До них відносяться чорні органічні фарби, що займають важливе місце на палітрі художника:

- Палена кістка створюється на основі спалювання кісток тварин. Це досить прозора і повільно висихаюча фарба. В суміші з білилами має колір найбільш близький до чистого сірого у порівнянні з іншими чорними фарбами.
- Виноградна чорна і персикова чорна аналогічні до паленої кістки, створюються на основі спалювання виноградних лоз і персикових кісточок відповідно. Це досить прозорі, повільно сохнучі чорні фарби.

В живопису широко використовується фарба глибокого темно-синього кольору — індиго. Спочатку ця фарба виготовлялася з рослини, що росте в Індії. Сохне не швидко, полукорпусна, застосовується в сумішах і лесуваннях.

Серед органічних фарб можна виділити наступні:

- Індійська жовта, яка в оригіналі є продуктом патологічного обміну ре-човин у корів, що харчуються манговими листям. Лесувальна фарба.
- Кармін, що спочатку вироблявся з комах, привезених з Мексики. Лесувальна фарба, досить міцна.
- Краплак, що виготовлявся з коренів рослини марена. Лесувальна фарба, що дуже повільно сохне, подібно умбрі має властивість про-ходити крізь верхні барвисті шари. Рекомендується застосовувати його в самому верхньому шарі, причому розводити на лаку [7]. Таким чином, фарби, що повільно висихають не повинні знаходи-

тися в нижніх шарах живопису, під фарбами, що сохнуть повільно.

Існують також складові фарби (наприклад, неаполітанські жовта, рожева, блакитна, тілесна, хром-кобальт синьо-зелений та ін.), які ви-користовуються для економії часу, щоб не замішувати потрібний колір на палітрі, а мати його прямо в тюбику. Так, наприклад, неаполітанська жовта може використовуватися при написанні обличчя. Хімічні влас-тивості цих фарб є сумою властивостей їх складових.

Десь починаючи з XVI століття, художники додають в фарбу лаки. За їхніми спостереженнями, це надає фарбі швидкість і рівномірність висихання, міцність барвистого шару, причому живописний шар в та-кому випадку помітно менше тьмяніє з часом [5]. В такому випадку по-рожнини в фарбовому шарі заповнюються лаком, завдяки чому бар-вистий шар стає більш міцним.

Картина, написана чисто олійною технікою (без додавання лаку), після деякого часу розсипається (коли уся олія з фарбового шару оста-точно полімеризується). Тому, доцільно під час роботи додавати в фар-бу лак, а згодом необхідно повністю покрити картину захисним шаром лаку, щоб захистити барвистий шар від подальшого контакту з киснем. Рекомендується покривати картину лаком не відразу, а витримавши її якийсь час до повного висихання фарбового шару. Тоді лак не буде про-никати всередину барвистого шару, залишаючись на поверхні.

На сьогоднішній день додавати в фарби пропонується дамарний лак (розчин смоли дамари у пінені) в таких пропорціях: одна частина лаку розчиняється в трьох частинах пінена, потім додається одна частина олії. Дана суміш носить назву «трійник», яким під час ро-боти розбавляють фарби. Треба зауважити, що дані співвідношен-ня не є обов'язковими, і кожен художник, на свій смак і залежно від розв'язуваної задачі має можливість скласти свій варіант «трійника».

2.2. Інструменти для живопису

Одними з важливих інструментів, необхідних художнику під час роботи являються пензлі. В олійному живопису доцільно використовувати пензлі двох типів: синтетику і щетину. Синтетика буває м'яка і жорстка. Для роботи знадобиться плоска синтетика усіх розмірів від самого маленького до великого. Круглі синтетичні пензлі знадобляться в основному невеликих розмірів. Їх використовують при моделюванні обличчя, коли потрібні м'які переходи, без мазків. Щетинні пензлі використовують для роботи впротірку і корпусного письма. Їх термін служби безпосередньо залежить від того, як художник за ними доглядає.

Під час роботи також потрібні чиста ганчірка для витирання пензлів і ємкість для їх вимивання. Промивання потрібно, коли потрібно взяти інший колір і простого витирання пензлів вже недостатньо. Розчин для промивання складається таким чином: змішуються рівні частини скипидару і уайт-спіриту. Дана суміш обумовлена тим, що для розведення фарб використовується «трійник», в складі якого дамарний лак і льняна олія. Уайт-спірит розчиняє олію, а скипидар — лак.

Після закінчення роботи потрібно промити пензлі в уайт-спіриті або теплою водою з господарським милом. Фарба з пензлів повинна бути видалена повністю. Після миття тонкі пензлі можна залишити частково у милі і надати їм гостру форму. Завдяки цьому вони довше збережуть працездатність. Перед початком роботи для змивання мила їх потрібно промити. Після роботи з лаками пензлі необхідно відразу ж вимити (спочатку в пінені, а потім водою з милом).

Якщо пензлі не були вчасно або недостатньо вимиті, то їх необхідно залишити на деякий час в розчині уайт-спіриту і пінену, причому, щоб уникнути контакту волосся кисті з дном ємкості, що може призвести до їх деформації. Після того, як засохлі пензлі відмокли, їх миють водою з милом. Однак, тут слід сказати, що засихання фарби вкрай небажано, так як засохлу фарбу надзвичайно важко видалити — через це пензлі передчасно виходять з ладу. Тому настійно рекомендується їх щоденне миття. Для технічних прийомів в живописі художники часто використовують мастихіни і шпатель. Мастихін краще використовувати м'який, а шпатель потрібно мати і жорсткий і м'який. Жорсткий — в основному використовується для чищення палітри. Мастихін використовується для замісу фарб. Причому, не тільки для накладення корпусних мазків,

а також він необхідний в гладкому живопису – коли потрібно прибрати зайву фарбу, згладити, поєднати або протерти. Догляд за мастихінами і шпателями полягає в їх ретельному очищенні під час і після роботи.

Палітра для живопису, на якій розводяться і замішуються фарби, виробляється з дерева не хвойних порід. Перед використанням її необхідно ретельно просочити льняною олією і висушити на сонці. Фарби розкладаються по краю палітри, середина залишається для змішування фарб. Після закінчення роботи вона витирається ганчіркою.

Чищення палітри проводиться жорстким шпателем. Для полегшення процесу її необхідно нагріти, тоді фарба буде легше зніматися. Після очищення палітру потрібно протерти ганчіркою, змоченою в промивній суміші.

2.3. Огляд основ під живопис

В олійному живописі в якості основи можна використовувати наступні матеріали: дерево, полотно, картон, а також комбінацію матеріалів (наприклад, полотно, наклеєне на картон). Кожна з цих основ відповідним чином підготовляється до живопису. Існує безліч способів підготовки для різних основ – кожен художник керується при їх доборі власними уподобаннями та досвідом.

Незважаючи на те, що дерево – найдавніша, міцніша, найдовговічніша, основа, що надає художнику найобширніші можливості, в даний час полотно як основа під живопис є абсолютним лідером.

Полотно як основа під живопис набуло широкого поширення за часів Тиціана. Причин тому було декілька. Транспортування полотна великого розміру полегшується згортанням, що неможливо при використанні дерева. Деякий час полотно і дерево використовувалися художниками нарівні, проте поступово полотно майже повністю його замінило. В якості основи зазвичай використовується полотно із 100% льону, натягнутого на дерев'яний каркас, що називається підрамником. Розрізняють підрамники з нерухомими і рухомими сполуками кутів. Переважно художники використовують рухливі підрамники – при такому поєднанні існує можливість ослаблення або натягу полотна за допомогою спеціальних клинців.

Нарівні з найпоширенішою основою для академічного живопису полотном на дерев'яному підрамнику також використовуються – картон, оргаліт, полотно, наклеєне на картон, дерев'яна дошка. Проміжною

ланкою між обраною основою і барвистими шарами являється ґрунт. Його основне завдання — підготувати основу під фарбові шари. Ґрунт повинен бути міцним й еластичним, розрізняють різні за властивостями і складом (крейдяний, масляний, емульсійний, акриловий, синтетичний).

Існує кілька варіантів підготувати основу під живопис, відмінних від покупки готового ґрунтованого полотна на підрамнику. Можна купити ґрунтоване полотно в рулоні і натягнути його самостійно на підрамник або використовувати неґрунтоване полотно. Рейки для підрамника краще купити готові, самому виготовити підрамник з рухомими поєднаннями кутів досить складно.

Ґрунтоване полотно перед натяжкою необхідно змочити губкою невеликою кількістю води з тильного боку. Після витримки в кілька хвилин (ґрунт повинен пом'якшитись) його можна натягувати. Слід бути обережним і не пошкодити ґрунт, тому що в розм'якшеному вигляді він легко травмується.

При використанні неґрунтованого полотна необхідно зібрати підрамник, натягнути на нього полотно. Полотно змочується водою і натягується наступним чином: полотно кладеться на підлогу лицьовою стороною вниз, на нього розташовується підрамник, далі полотно прибивається до підрамника посередині кожного боку так, щоб середина полотна була натягнута. Далі полотно натягується до кутів по кожній зі сторін. Причому місця кріплення полотна до підрамника повинні бути на однаковій відстані і навпроти один від одного. Для натяжки найзручніше користуватися будівельним степшлером (альтернатива — молоток і цвяхи)

Після того як полотно натягнуто і просушено можна приступати до його проклеювання. Це необхідно, щоб позбавити полотно пористості (запобігти його від контакту з олією) і захистити ґрунт і барвисті шари від проникнення кисню «знизу». Також для того, щоб виключити проникнення ґрунта крізь полотно. Проклейка повинна задовольняти двом умовам: вона повинна бути міцною та еластичною.

Для проклеювання полотна художники використовують желатин, що замочують в холодній воді в невеликій скляній банці. Потім до желатину додають води (в пропорції на 50 грам желатину використовують один літр води) і нагрівають на водяній бані, помішуючи час від часу. Потрібно стежити, щоб температура не перевищила 70–80 градусів за Цельсієм, тобто не доводячи його до кипіння, інакше желатин втратить

свою здатність проклеювати. Можна використовувати швидкокорозчинний желатин, який заливається кип'ятком і не потребує нагрівання на водяній бані. В перші шари проклейки можна додати троху меду – для більшої еластичності.

Проклеювання здійснюється широким пензлем (флейцем) в одному напрямку (причому перший покладений шар клею не потрібно повторно покривати по-сирому). Після того, як перший шар підсох, слідує повторні три-чотири проклеювання, причому з кожним разом концентрацію клею потрібно зменшувати, доливаючи до клею воду.

Грунтовка полотна розпочинається після його проклеювання. Грунт безпосередньо вступає в контакт з барвистими шарами, тому тут важлива така характеристика як його здатність вбирати олію. Кожен художник вибирає для себе грунт на свій смак. Оптимальний варіант – це грунт, що повільно вбирає олію і містить мінімум недоліків.

Рецептів приготування ґрунтів дуже багато. Найлегше купити готовий синтетичний або акриловий грунт. Для ґрунтування потрібно зробити три шари. В грунт можна додаватися пігмент – для того, щоб надати йому той чи інший колір. Після того, як грунт остаточно просох, по ньому можна писати.

Більшість художників перед початком роботи проводять тонування полотна. Найпростіший спосіб – це білий грунт затонувати пензлем. Наприклад, беремо англійську червону і марс чорний, змішуємо на га-зеті, щоб прибрати зайву олію і рівномірно покриваємо полотно, розводячи фарбу піненом (без олії і лаку).

Картон в якості основи під олійний живопис доцільно використовувати виходячи з міркувань економії коштів. Наприклад, для виконання етюдів, начерків та ін. Також картон може бути зручний на пелерні, завдяки меншим у порівнянні з полотном на підрамнику вагою і габаритами. Найкраще купувати спеціальний ґрунтований картон в художній крамниці. Самостійна підготовка картону під олійний живопис аналогічна проклеюванню і ґрунтуванню полотна.

За своєю природною специфіці картон відноситься до основ, що сильно тягнуть олійний шар. Тому корпусний живопис супроводжується спеціальною підготовкою, без якої зв'язок барвистого шару з основою буде малим. Ця підготовка полягає в проклеюванні і нанесенні ґрунта або імприматури, які створюють проміжний шар, на який накладаються наступні корпусні фарби. В іншому, живопис на картоні нічим особливо не відрізняється від живопису на полотні.

РОЗДІЛ 3

ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ПОРТРЕТНОГО ОБРАЗУ

У мистецтві портрет являє собою не тільки відтворення зовнішніх особливостей індивіда, але і виявлення особливого і унікального — особистості з її внутрішнім світом. Дослідження портретного жанру як особливої сфери знань про людину розкриває розуміння індивідуальності, яке не зводиться лише до схожості.

У портреті зображується зовнішній вигляд, а через нього і внутрішній світ конкретної, реальної, існуючої у минулому або сучасному людині. Портрет, як і кожне художнє висловлювання, реалізує себе через композиційну форму. Головна риса портрету — це схожість з відображеним об'єктом, з моделлю. Схожість — це подібність, але не тотожність. Художник, зображуючи людину, підкреслює найхарактерніші риси характеру, які допомагають створити яскравий образ, але незнаними рисами можна знехтувати. Художник вивчає облік моделі, завдяки цьому осягає духовну сутність людської індивідуальності. Цей жанр не тільки відтворює образ людини, але й виражає неповторність художнього сприйняття автора.

Людина — головний герой мистецтва. Немає іншого такого жанру мистецтва, в якому митець так прискіпливо зв'язався б з прототипом, з натурою, як у портреті. Безсюжетність портретного жанру не ставить його на друге місце, не робить менш змістовним у порівнянні з іншими жанрами. Значна частина образного наповнення картини може бути винесена художником з самого предмету зображення, відкрита ним і відображена правдиво і точно. Гідність такого зображення в тому, що він створює особливе відчуття достовірності. Сам художник в цьому аспекті демонструє своє відношення до того, кого він зображує. Таким чином, художник активно втілює портретний образ, виділяючи істотні для його зовнішні і внутрішні особливості. Важливу роль при цьому відіграє вибір натурі та її виразність.

Портрет набув розповсюдження у далекі часи і не менш актуальним він залишається зараз, оскільки саме за допомогою цього жанру можна передати індивідуальність людини, її духовну історію. Варто відзначити, що саме в портреті виразніше, ніж в інших жанрах, простежується стійкість реалістичних традицій, ясніше відбивається зв'язок з попередніми мистецькими досягненнями. Звичайно, у різні епохи змінювався підхід до натурі, характер і тип портрета, його живописно-пластичні

прийоми. В кожному епоху до мистецького арсеналу художніх засобів до- давалось щось своє, виходячи тим самим за рамки певного стилістич- ного напрямку.

Одне з головних місць зайняв особливий вид портрета — портрет- тип, в якому людина представлена у своїй психологічній складності. В такому портреті в зображенні конкретної людини поєднуються його індивідуальні і типові риси. Це не просто портрет, а портрет-узагаль- нення, в якому через індивідуальне, властиве, характерне конкретній моделі передається загальне, закономірне, характерне для усіх видатних людей епохи. Митець знаходить у своїх моделях неповторно-кон- кретні, тільки їм властиві пози, жести, вирази обличчя і передає за їх допомогою і духовні якості особистості та її соціальну приналежність. Існує багато визначень поняття «портрет». За одним з них, пор- трет — це зображення людини, що відтворює оригінал у точності, з усіма рисами зовнішності та індивідуального характеру [3, с. 10]. Згід- но з іншим визначенням в якому відзначається, що «разом із зовніш- нью схожістю портрет відображує духовний світ зображеної люди- ни». В. Н. Гращенков визначає портрет як «повторення в пластичних формах, лініях і фарбах живого обличчя, і одночасно при цьому його ідейно-художня інтерпретація» [4, с. 57]. Є. Я. Басін пише, що «на пор- треті зображується зовнішній вигляд (а через нього і внутрішній світ) конкретної, реальної, яка існувала в минулому або існуючої в сьогоден- ні людини» [1]. Він також підкреслює, що темою портрета має бути ін- дивідуальне життя людини, індивідуальна форма її буття, незалежно від того, чи одиночний це портрет, або парний чи груповий. Кожен із зображених на картині володіє відносною автономією і повинен мати

свій характер й індивідуальність.

З цих визначень можна виявити деякі найважливіші вимоги до пор- третного зображення:

- портрет повинен зображувати конкретну особистість, а його темою являється індивідуальне життя цієї особистості;
- її зовнішність має бути передана максимально точно; відображувати внутрішній світ, індивідуальний характер особистості, її психологіч- ний стан;
- ці характеристики мають бути передані через зовнішній вигляд об- разотворчими засобами.

Згідно з останнім положенням акцентоване, що зображення зовнішності персонажа — єдиний засіб побудови художнього образу

людини в образотворчому мистецтві. Таким чином, особа має бути відображена з максимально точною зовнішньою схожістю. Індивідуальні психологічні характеристики мають бути виражені через той же самий зовнішній вигляд образу. У разі зміни або гротескній інтерпретації деяких зовнішніх рис натури з метою підкреслення внутрішнього світу, можна зменшувати точність схожості. У цьому полягає проблема портретної схожості. Духовний зміст особистості, так чи інакше, виражений в її зовнішності, у пошуку «головної ідеї образу», що є метою і сенсом будь-якого портрета, а це зазвичай не дозволяє знехтувати натурними рисами. Змінене обличчя означає зміни в характері — для більшості портретистів це ствердження має незаперечний сенс. Художник прагне втілити на полотні свої уявлення про особистість, не відходячи від її зовнішнього вигляду. У портреті модель перетворюється, тобто створюється образ, який так чи інакше відповідає оригіналу, але не повторює буквально його зовнішні риси [6, с. 52].

Подібність в портреті — це результат не тільки вірної передачі зовнішнього вигляду портретованого, але й правдивого розкриття його духовної сутності в єдності індивідуально-неповторних і типових рис, притаманних йому як представнику певної історичної епохи, національності, соціального середовища.

Однак, внаслідок практичної неможливості зіставлення глядачем зображення з моделлю, портретом часто називають будь-яке індивідуалізоване зображення людини, якщо воно є єдиною або, принаймні, головною темою художнього твору [13].

Дивлячись на живописний, графічний або скульптурний портрет, ми знайомимося із зображеною людиною, представляючи її собі такою, якою її побачив художник. «Правдивість» портрета можна трактувати по-різному. З одного боку, як зовнішню схожість зображення з натурою, і це буде самий «верхній» шар сприйняття портрета. З іншого — як відповідність психофізіологічних характеристик оригіналу і людини на портреті, тобто внутрішню схожість образу.

Оцінюючи портрет виділяють перш за все схожість, тотожність моделі і картини. Якщо оригінал є знайомий, звіряють безпосередньо; якщо він невідомий, намагаються в своїй уяві представити його собі таким, яким він був або мав бути в дійсності. «И эта работа сличения, эта очная ставка между картиной и действительностью заходит обыкновенно так далеко, что произведение искусства, портрет, перестает быть центром внимания, превращается во что-то второстепенное, в какую-то загадку, обманчивый фокус, который нужно разгадать,

для того чтобы через него вернуться опять к той же действительности. Как будто в портрете играет главную и самодовлеющую роль не сам портрет, не изображение, а живой оригинал, стоящий позади» [16, с. 2]. Пошуки подібності, звичайно, відбувається і в інших жанрах. Однак, історія портрета, яка своєю історією сходить до маски, наочно показує, що «всяка ілюзія в мистецтві тільки до того часу існує як обман подібності, поки ми їй хочемо вірити; та що якщо ми заздалегідь домовимося не піддаватися уявним подібностям, то тим сильніше виграє для нас внутрішня цінність портрета...» [16, с. 212].

Іншими словами, при сприйнятті портрета ми повинні виходити просто з того, що портрет володіє «прийнятими в даній культурі ознаками життєподібності, достатніми для встановлення його подібності з моделлю» [17, с. 27]. Тільки розібравшись у чому специфіка прийнятої на даному етапі розвитку мистецтва системи ознак життєподібності, ми зможемо досягнути зміст послання творця даного портрета та зображеного на портреті персонажа.

Як вже було сказано, глядач вимагає від портрета схожості з оригіналом і часто оцінює портрет по цьому критерію. Але навіть і зовнішню схожість образу часто важко визначити. Наприклад, неможливо оцінити схожість у портретах ранніх епох, навіть якщо це «знаменита» особистість і образи її відтворені неодноразово. Якщо ж моделлю була «приватна людина», задача визначення подібності стає нерозв'язною. У таких випадках можна тільки інстинктивно довіряти чи не довіряти портретисту. Якщо важко або неможливо оцінити зовнішню схожість, отже, він керується почуттям подібності внутрішньої. Якщо, дивлячись на портрет і нічого не знаючи про зображену на ньому людину, «ми представляємо цю людину не в механічному наборі властивостей, а в живій їх динаміці, то ця можливість зворотнього відтворення моделі з образу і означає, що образ переконливий і внутрішню схожість досягнуто» [6, с. 60]. Втілення «головної ідеї портрету» є відображення образу, який володіє внутрішньою подібністю з оригіналом. У цьому випадку глядач довіряє художнику і не сумнівається в точності передачі її зовнішній схожості з оригіналом (з конкретною людиною).

Будь-який портретист завжди бачить модель суб'єктивно, виходячи з власного досвіду і розуміння. Суперечності у цьому немає, якщо не вимагати від портрета натуралістичної подібності. Портрет є образ, в якому зовнішні дані і внутрішній зміст особистості «переведені» на іншу мову, і кожен художник здійснює цей переклад по-своєму.

Головна задача цього жанру полягає не в тому, щоб твір нагадував оригінал (в такому випадку зображення можна назвати «буквальним»), а в тому, щоб почуття, які викликає твір, нагадували враження від реальної особистості (тоді його можна назвати «емоційним» образом). Коли наголошується, що портрет має схожість з портретованим, мається на увазі, що глядач, який дивиться на портрет, відчуває, ніби знаходиться у присутності цієї людини. Саме такої подібності прагне художник. Він відчуває, які почуття потрібно викликати у глядацької аудиторії і організує свій твір таким чином, щоб відтворити подібні почуття. До деякої міри це відбувається шляхом буквального зображення натури, однак за цією гранню ефект схожості досягається завдяки майстерним відхиленням від буквального зображення [8, с. 60]. Дана схожість — це подібність, але не тотожність. Відходження від тотожності у межах подібності не тільки допустимий, але необхідний заради головної мети портрета». У гарному портреті автор, повинен з максимальною точністю відтворити усі характерні анатомічні особливості обличчя, рухів — але це не означає, що такий буквальний малюнок виявиться ідентичним і співпаде з внутрішнім і зовнішнім станом портретованого. Пряма зовнішня схожість з портретованим (фотографія), яка би точна вона не була, ще не доказ художньої подібності.

Таким чином, це означає, що заради досягнення емоційної подібності художник може відмовлятися від деяких рис буквальної тотожності. І дійсно, подібність не завжди є головною задачею портретиста — він може навмисно змінювати зовнішні риси людини на картині, прикрашаючи чи удосконалюючи її зображення заради підкреслення або приховування певних якостей моделі. Іноді, глядачам найбільше подобаються саме ті роботи, які, як здається, зовсім не схожі з оригіналом з точки зору анатомії, — і лише тому, що ці картини відбивають якусь невимовну властивість моделі. Художник-портретист не прагне до буквальної подібності. Він свідомо ігнорує деякі з видимих елементів, інші — він змінює і навіть привносить такі елементи, яких взагалі не бачить у натурі. Все це потрібно робити майстерно і систематично, щоб викликати у глядача відчуття, що портрет «схожий» з оригіналом» [8, с. 61]. Подібність в портреті, таким чином, формується як те, що художник представив в якості узагальненого, важливого, відбраного з реальної безлічі тих рис, що являє собою людина [12, с. 9–10]. Фотографія відбиває застиглий вираз обличчя в одну мить, художній твір дає узагальнене гармонійне відчуття особистості.

Портретний образ є результатом взаємодії портретиста і моделі. Гля- дач, дивлячись на портрет, знайомиться не тільки із зображеною на ньому людиною, але і з портретистом, що втілює свої враження від цієї людини у художніх формах. Одна і та ж модель у художньому сприй- нятті різних портретистів буде виглядати по-різному, тому, що кожен митець по-своєму сприймає свого героя. Художник може підкреслити свою прихильність до особистості, або, навпаки, виявити критичне ставлення до неї. Міра авторської інтерпретації натури в портреті і ви- значає міру його «автопортретності» [6, с. 8].

Якщо про одну й ту ж подію розповідають декілька людей, одні й ті ж факти виглядають трохи по-різному. Кожен оповідач зображує деталі по-своєму, володіє власною інтонацією, мовної манерою, словниковим запасом.. Подібне авторське бачення окремих подій і образів ми бачимо і у портреті. Автопортретність — це саморозкриття художника у портрет- ному образі. Художник і його модель в умовах картинного зображення можуть знаходитись у складних взаємовідносинах. Портретист може по- бачити «головну ідею особистості» у різко індивідуальних проявах або в типових рисах, акцентувати власну позицію по відношенню до моделі, або, занурившись у його світ, забути про самовираження, хоча воно під- свідомо все одно буде виявлятися в художньому образі» [6, с. 8].

Подібне трактування образу відображає власний світогляд майстра, його естетичне кредо. Усі особливості художнього виразу, «передані у специфічно-індивідуальній творчій манері, що привносить у портретний образ суб'єктивну авторську забарвленість» [14, с. 9] і робить твори, які належать пензлю кращих майстрів портретного жанру такими, що з одно- го боку, вірно передають психологію моделі, з іншого — несуть риси сти- лістиці художника. На портреті не тільки відбивають індивідуальні риси особистості, і у той же час розкривають і індивідуальність автора.

Худож- ник немов вживається у світоглядну позицію моделі, завдяки чому може досягнути духовну сутність людської індивідуальності. В результаті вини- кає духовне поєднання, що схоже на проникнення в театрі актором в свою роль. Завдяки такому взаємовпливу модель на портреті «оживляється» [1].

Процес втілення моделі на полотні, часто не цілком усвідомлено самим портретистом: у динаміці художньої творчості свідомі устано- ви доповнюються безліччю інтуїтивних імпульсів.

Художник дивиться на натурника, оцінює його психологічно і естетично, шукає «головну ідею» особистості, ядро характеру і мальовничі можливості заради їх вираження. Так народжується майбутня концепція образу — те як

художник бачить оригінал. Але, для спілкування художника і моделі характерно взаємовплив і взаємопроникнення, найчастіше духовна боротьба, в якій портретист неминуче втягується в орбіту портрето- ваного. Інформація про модель, отримана художником в процесі цього спілкування — у процесі спільної творчості, — деколи може змінити первісний задум твору і його образну концепцію.

Процес створення портретного образу розпочинається з моменту зустрічі художника і моделі. У портретиста на цей час скоріш вже є деяка попередня установка, модель у той же час теж намагається створити той образ, який вважає для себе найкращим і характерним.

Між задумом портрета і його кінцевою реалізацією проходить весь етап взаємного пізнання портретиста і моделі.

На цьому етапі початкова установка художника може істотно змінитися. Жива людина — герой портрета — здатний чинити опір накладеній на нього ззовні апріорній схемі, і цей опір іноді призводить до того, що отриманий образ виявляється несподіваним для самого художника. Авторський намір не завжди визначає якість образу. У процесі відтворення портретного «діалогу» певні риси моделі стають головними, а якісь — другорядними» [6]. Пізнання моделі, що проходить у процесі роботи, коректує і збагачує попередню схему, а іноді і здатне перекреслити її зовсім. «Свідоме» нерідко обмежується попередньою установкою, яке змушує художника бачити в моделі, перш за все, типові риси, шукати «головну ідею» у суспільно-соціальній діяльності портретованого. Але при «інтуїтивному осягненні» оригіналу «індивідуальний характер» іноді ламає загально-типові рамки, стає як би некерованим, і впливає на зміст портрета [6]. Інший аспект розгляду взаємовідносин художника і моделі — це розгляд їх у системі «художник — портретна форма — модель — образ».

На образну концепцію впливає портретна форма, тип портрета. Вони неминуче коректують погляд художника на модель.

Портретна форма не вичерпується портретною типологією — портрет парадний і інтимний, монументальний і камерний, груповий і парний. Портретна форма може бути викликана до життя проблематикою самого портрета або його стилістичними моментами. Наприклад, у XVII столітті в європейському портреті розробляється проблематика портретної маски — моральної та соціальної [6]. У XVIII столітті маска починає немов «відділятися» від її носія, породжуючи такі форми портрета, як театральний і міфологічний. Співвідношення особистості і ролі, особи і личини, уявного і дійсного — все це вносить безліч граней у відносини художника і моделі.

Глядач може не замислюватися над характером зображених людей, насолоджуючись безпосередньо красою живописних і технічних за- собів, а може задуматися і вибрати «головну ідею особистості» з тієї повноти, що запропонує художник. «Оголити структуру людського характеру — не означає сформулювати остаточно, не означає нав'язати глядачеві своє прочитання моделі як безумовне і єдине» [6, с. 18].

Кожна епоха володіє своїм уявленням про героя часу. «Хороший портрет — це не стільки судження про конкретну людину, скільки уяв- лення про умови життя людей певних епох, їх ідеалах і уявленнях про людину... Портрет дає сучасному глядачеві можливість абсолютно уні- кального спілкування. Діалог художника із самим собою або моделлю переростає у внутрішній діалог людства» [12, с. 5–6].

Історія портрета постає перед нами як історія еволюції портретних концепцій, що змінюються у часі. Концепція особистості у портреті зна- ходиться в складній залежності від світогляду, естетичних і соціальних ідеалів, від стилю свого часу. Взаємовідносини художника і портрето- ваного не є постійною величиною — динаміка формування образу для кожного історичного періоду має свої особливості. За портретистом і моделлю у тій чи іншій мірі стоїть самосвідомість і художні смаки усієї епохи. Проблема «портрет і час» — це проблема соціальної психології, а портрет — свого роду зримий літопис часу [6, с. 8].

Художник, створюючи портрет, навряд чи прагне втілити епоху — його цікавить конкретна особистість. Однак, глядач, сприймає загаль- ний зміст образу людини гостріше, відтворюючи філософію епохи за допомогою зображення конкретних особистостей. Якщо ж художник ставить за пряму мету висловити у портретному образі час, то портрет перетворюється у портрет-тип. «Історичний характер» — згідно з заду- мом авторів — є єдиним змістом портретів-типів. У «просто портретах» він коригує прояви «приватної людини». «Історичний характер» — це та соціальна роль, яка укорінює людину в історичному бутті, робить його учасником історії» [6, с. 8].

Портретний компонент нерідко присутній і в інших жанрах, де власно портретне завдання — вислів про конкретну людину — не є основним. Ступінь участі портретного компонента у загальній струк- турі твору, в остаточному підсумку, і визначає його жанр. Існує «пор- трет в картині» і «портрет–картина». Також, існують такі твори, які, не- зважаючи на присутність в них конкретних людей, не можна вважати портретами. Виникає питання — що робить портрет портретом, які об'єктивні ознаки жанру дозволяють нам відрізнити портрет від «не- портретного» зображення людини?

В історії живопису багато прикладів, коли персонажі картини писалися з натури, з конкретних осіб, але картина, тим не менш, не стала портретом. Таким чином, портретний елемент в картині міститься у пасивному вигляді — він підпорядкований непортретній структурі цілого. Власно портретне завдання — пізнання окремої людини — тут не стоїть, бо характер образів визначений спільним задумом, а не специфічними особливостями людей, які позують художнику» [6].

Мета створення портрета — показати людину (або групу людей) і висловитися з їхнього приводу. В основі цього висловлювання завжди лежить враження портретиста від певної моделі. Там, де це не так, портрет перестає бути портретом.

«Портрет-картина» — не те ж саме, що «портрет в картині». У ньому рівноправно зустрічаються людська, психологічна тема моделі і картинний зміст, який небайдужий до цієї індивідуальної теми. У другому випадку портретне зображення введено в не портретну ситуацію і стає дійвою особою картинного дійства.

Ще один фактор, що впливає на творчий процес портретиста, — це фактор глядацької участі. Портрет не може існувати у повному відчуженні від глядачів, які його оцінюють. Художник, створюючи образ, враховує та частково прогнозує його подальше сприйняття. Перетворення моделі проходить засобами, зрозумілими для даної культурної епохи чи середовища. Портрет тим чи іншим аспектом входить у коло інтересів сучасників. Ситуація майбутнього глядацького відгуку неминуче впливає на концепцію образу.

Як вирішується це основне протиріччя в практиці портретного мистецтва і які психологічні засоби використовуються майстрами для поставленої проблеми. Основне протиріччя вирішується шляхом інтуїтивного пошуку відповідних засобів методами «спроб і помилок» і «по-слідовного наближення» (а частіше просто навмання). Такі риси характерні творчості навіть великого «портретиста-психолога» В. А. Серова. Він говорив: «Скільки не переписуєш, усе виходить фотографія, поки раптом якось само не улагодиться; щось треба підкреслити, щось викинути, не договорити, а десь і помилитися» [10, с. 241].

В. М. Успенський приводить три засоби розв'язання основного протиріччя при передачі схожості: обмежитися точним зображенням обличчя (цього може бути достатньо, коли обличчя має високий експресивний потенціал); точно відбити істотні ознаки обличчя, а відображення індивідуально-психологічних характеристик здійснити за допомогою викривлень у передачі несуттєвих ознак.

На практиці художники можуть застосовувати усі три засоби одно- часно. Вони, як правило, намагаються точно передати істотні, індивіду- альні особливості людини. І це дає можливість вірно оцінити психологію людини. За рахунок певних несуттєвих для передачі зовнішності від- хилень передається розуміння психології моделі. Крім того, художники інтуїтивно знаходять серед художніх засобів такі, які виконують роль психологічних засобів, впливаючи на сприйняття обличчя глядачем [18]. Таким чином, на портреті відбивається зовнішній вигляд (а через нього і внутрішній світ) конкретної, реальної людини. Портрет має передавати індивідуальні риси людини, а схожість у портреті — це поді- бність, але не тотожність. Відступ від тотожності у межах подібності не тільки допустимий, але необхідний для виразності портретного образу. Заради досягнення емоційної подібності художник може відмовлятися від деяких рис буквальної подібності; кінцевий портретний образ є ре- зультат взаємодії портретиста і моделі. Міра авторського трактування портрета визначає міру його «автопортретності», тобто саморозкриття художника в портретному образі.

Інформація про модель, отримана художником в процесі їх спілку- вання у процесі спільної творчості — деколи може змінити первісний задум і образну концепцію твору; на образну концепцію впливає пор- третна форма, тип портрета, а концепція особистості в портреті зна- ходиться в складній залежності від світогляду, естетичних і соціальних ідеалів, від стилю своєї епохи. Портрет не може існувати в стані повно- го відчуження від глядачів, що його оцінюють. Портретист, створюючи образ, враховує та частково прогнозує його подальше сприйняття.

Існує певне протиріччя у портретному живописі. Абсолютна точ- ність зображення обличчя зменшує втілення психологічних рис моделі. Ретельність і точність при зображенні обличчя обмежує втілення екс- пресивного потенціалу моделі. Таким чином, при роботі над портретом потрібно пам'ятати, що відображення індивідуально-психологічних характеристик здійснюється за допомогою неточностей, викривлень у передачі несуттєвих ознак.

А сама постановка натури повинна чітко виявляти основні живо- писні особливості особи і голови в цілому, освітлений світлом спереду, коли утворюються невеликі групи тіні. Освітлена прямим світлом голо- ва вимагає більш темного фону, хоча не обов'язково чорного, але піді- браного за кольором так, щоб фон був не тільки в тональному, але і в колірному контрасті з натурою.

РОЗДІЛ 4 ПОСЛІДОВНІСТЬ ВИКОНАННЯ ПОРТРЕТА

4.1. Ескіз

Під час виконання портрета здійснюється практичне пізнання за- кономірностей реалістичного зображення форми у просторі, оволодін- ня професійною грамотою і майстерністю, виховується художній смак, почуття гармонії. Основна мета завдання — оволодіти прийомми роботи над живописом голови з плечовим поясом колірними і тоновими відно- синами. Завдання: визначити характер моделі; точно передати схожість зображення з портретованим, а також визначити кольорові і тональні характеристики постановки.

Натурщиків зображуємо у вільній позі, щоб світло виявляло обсяг форми голови, шию і плечовий пояс. Чоловіча модель в порівнянні з жі- ночною більш ясно виражена в живописному і пластичному відношенні. Колірні відносини жіночого обличчя більш тонкі, переходить кольорових відтінків м'які і ніжні. Форма голови не має тієї чіткого ліплення, мус- кулистості, яка характерна для чоловіків, особливо худорлявих і літніх. У мальовничому етюді важливу роль відіграє фон. Він повинен гармо- ніювати з фігурою і одягом, сприяти виразності головного — обличчя. Перед початком роботи слід оглянути натуру з різних сторін і ви- брати таку точку зору, з якої відкриваються найкращі можливості для кращого композиційного розміщення моделі і ритмічна ясність світло- тіні. Вивчивши характер постановки і індивідуальні особливості натур- ника, корисно зробити кілька попередніх ескізів в кольорі. Така робота дозволить швидше знайти найбільш виразну композицію майбутнього етюду, відшукати ключ до вирішення єдності форми і кольору, цільного сприйняття моделей.

Для виконання поставлених завдань виконується ряд попередніх етюдів. В них вирішується колористична організація роботи, пошук рішення форми голови, її характеру, пропорції, конструктивної побу- дови. Основним також являється пошук великих тонально-колірних відносин, визначення оптимального формату і розміру майбутньої ро- боти.

При вирішенні композиції потрібно відкинути неголовне, залишив- ши лише головні елементи постановки, які сприяють виразності осно- вного задуму, підкреслюють силует і пропорції моделі, колірне рішення

майбутнього полотна. Необхідно виконати не менше трьох ескізів, які відрізняються один від іншого за розміром, композицією і кольором. В процесі ескізної роботи необхідно знайти ті якості кольору, які будуть основними в роботі. Порівнявши між собою ескізи, можна вибрати найкращий варіант, на основі якого і буде виконуватися портрет.

Ескіз, за яким виконується робота, зберігається до кінця роботи над основним портретом. Він являється важливим елементом першого, сві- зого відчуття від постановки, «інструкцією» до ведення роботи у роз- мірі. Після знайдення виразних композиційного і світлотно-коліорис- тичного рішення в ескізах, можна приступити до виконання малюнка під живопис на великому форматі.

4.2. Підготовчий рисунок

Робота над тривалим зображенням голови на полотні можна умов- но розбити на три етапи, які пов'язані між собою, розвивають і допо- внюють один одного. Перший етап – підготовчий малюнок голови під живопис і виконання кольорового підмальовка; другий етап живопи- су – вивчення деталей, характеристика їх форм і колірних особливос- тей; третій етап живопису – узагальнення і синтез вивченого, приве- дення портрета до живописної єдності і художньої виразності.

Ці етапи малювання портрета дадуть можливість художнику більш свідомо вести свою роботу від початку до кінця малюнка і допоможуть йому позбутися від безлічі непотрібних, а часом і шкідливих нескінчен- них переробок. Це зазвичай призводить до того, що портрет стає пере- вантаженим фарбою, яку не можна класти безсистемно, інакше вона починає тьмяніти, чорніти.

Коли постановка натури зроблена, художник приступає до першого етапу – рисунку під живопис. Розпочавши відразу фарбами можна при- звести до сумного результату. Спочатку портрет може вийти свіжими за кольором, але потім при відсутності фахового досвіду, у формі ви- являється багато значних помилок.

Якщо основа є фундаментом для подальших барвистих шарів в чи- сто фізичному плані, то малюнок можна назвати каркасом майбутньої картини. Чим ретельніше і більш продумано виконаний малюнок, тим легше працювати надалі. Якщо основа підготовлена належним чином, малюнок можна виконати різними способами: вугіллям, крейдою (по темному ґрунту), олійною фарбою.

Здебільшого, підготовчий малюнок виконується контурно (лінійно), однак при складному завданні можливо позначити форми штрихом. Рисунок піз живопис можна закріпити ретушним лаком. Його використовують для наведення основних контурів без дрібних деталей. Цей спосіб доцільно застосовувати в портретах. При такому закріпленні потрібно бути обережним в подальшій роботі — не можна використовувати сильні розчинники, вони можуть знищити малюнок.

Рисунок під живопис може бути наведений прозорими фарбами. Малюнок виконується тонким пензлем. Причому, контури відразу м'яко списуються в середину форми. Такий засіб можна успішно використовуватися при роботі над портретом. Застосовується зазвичай без подальшої імприматури, відразу можна переходити до першої прописки.

Після закріплення малюнка зайве вугілля видаляється з поверхні основи (за винятком методу закріплення олійною фарбою). Очевидно, що в залежності від того світлий, або темний ґрунт основи, малюнок виконується світлим, або темним тоном. Переклад малюнка на основу з кальки (картону) обводиться чорною тушшю (маркером та ін.).

Беруться фарби — наприклад англійська червона і марс чорний або просто один марс коричневий темний якщо ґрунт світлий, або беремо неаполітанську жовту або білила з вохрою якщо ґрунт темний (тонований). Замішуємо на газеті — газета забирає зайве масло.

Зі зворотнього боку кальки (паперу) пальцем розміщуються контури малюнка. Шар фарби повинен бути дуже тонким (найкраще використовувати для стоншування шару мастихін). Накладаємо кальку на основу, закріплюємо. Олівцем або шилом обводимо контури — малюнок перекладається на основу.

Переваги такого способу (в порівнянні з просто малюнком по основі) в тому, що вугілля виключається з поверхні картини і виключається можливість травмування полотна, тому що немає контакту з графічним матеріалом. Також збільшується точність малюнка — на папері легше малювати, ніж на полотні; спрощується можливість створення копії картини — малюнок заново робити не потрібно.

Малюнок під живопис вугіллям можна виконувати не в повну силу тону. Але світлий по тону малюнок бажано виконувати з характеристикою основних тональних градацій портрета. Потім він фіксується лаком або змочується водою з пульверизатора, якщо ґрунт полотна клейовий або емульсійний. Якщо злегка змахнути вугілля, залишивши малюнок

Рис. 6



в дуже легкому світлому тоні, можна його не фіксувати і розпочати роботу фарбами.

Рисунок під живопис виконується в пропорціях кращого попереднього ескізу. Перед визначенням форм готується лінійний розташування горизонту, що розташовується на рівні очей художника. Закони побудови об'ємної форми в перспективі дозволяють уникнути помилок в живопису. Далі, потрібно легким контуром розташуватися гол- розміри (висота, ширина), характер пластики руху.

Правильній побудові допоможе проведення допоміжних паралельних ліній, що проходять через розріз очей, підстава носа і розріз рота. Щоб підготовчий малюнок вийшов переконливим, необхідно пам'ятати про анатомічну будову черепа людини (рис. 6).

Пластика голови, шиї і плечового пояса передається за допомогою ряду анатомічних опорних точок і ліній. Так, малюючи голову, треба спиратися на побудову її маси на опорні точки черепа (звід черепа, лобові, тім'яні і потиличні горби, вушне отвір, виличні дуги, очниці, носової кістки, форму верхньої і нижньої щелеп). Поєднання голови з шиєю визначають через положення хребта, головки сьомого шийного хребця й яремної ямки. Найбільш важливу роль в пластичності шиї грають грудинно-ключично-соскоподібні м'язи і хрящі гортані, а в форму-

ванні плечового пояса — капюшон і дельтовидні м'язи, надключичні і підключичні ямки. Плечовий пояс окреслюється лінією, що проходить через лінію ключиць, лопатки і грудну клітку. Намітивши основні по- верхні лобових кісток голови, надбрівні дуги, намічаємо верхні і бічні кордони очних впадин. Одночасно намічаємо положення носа і вух. Продовжуючи малюнок, уточнюються пропорції і характер всіх частин голови.

Після виявлення характерних особливостей моделі, можна приступити до підмальовку в живопису. Рисунок повинен бути точним і впевненим, але його не слід деталізувати, так як це в процесі живопису буде сковувати і поведе до відокремленого трактування кожної частини обличчя.

4.3. Підмальовок

Спочатку роботи художник повинен подумки проаналізувати модель в залежності від завдань і вирішити, які суміші він повинен взяти для етюдного портрета, які кольорові поєднання виявляються в моделі як основні.

Підмальовок — це легка прописка кольором всього полотна, здебільшого прозорими фарбами. Він найчастіше виконується без білил, як аквареллю, але їх невелику кількість можна вводити в залежності від загального світлотного тону постановки і поставленої задачі.

Початок роботи фарбами проходить після нанесення і закріплення малюнка. На цьому етапі головним завданням є не тільки створити міцну і вірну основу для подальших барвистих шарів, але і зберегти малюнок.

Методи олійного живопису діляться на дві основні групи: одношаровий живопис (аля-прима) і багатшаровий. При одношаровому методі закінчення роботи проходить в один (або декілька) прийомів «по сирому», тобто поки єдиний (або перший) барвистий шар залишається рухомим. Також до цього методу можуть бути віднесені випадки, коли після висихання фарбового шару робляться незначні за обсягом доповнення — легке лесування і акцентування відблисків. Цей метод підходить для етюдного вирішення голови на пленері та ескізного пошуку голови перед вирішенням полотна (рис. 7–10).

Метод багатшарового живопису потребує знання технічних прийомів та засобів при створенні портрету на полотні, оскільки супро-



Рис. 7. Ескіз до роботи на полотні 40 × 50



Рис. 8. Етюд голови в приміщенні



Рис. 9–10. Етюди голови на пленері



Рис. 11

воджується довготривалим письмом. Робота розпочинається з підмальовку кольором. Основним в цьому процесі являється зберегти рисунок під живопис і визначити основні колористичні і тональні відносини в картині. Робота ведеться рідко розведеними фарбами — майже як аквареллю. Для цього викорис-

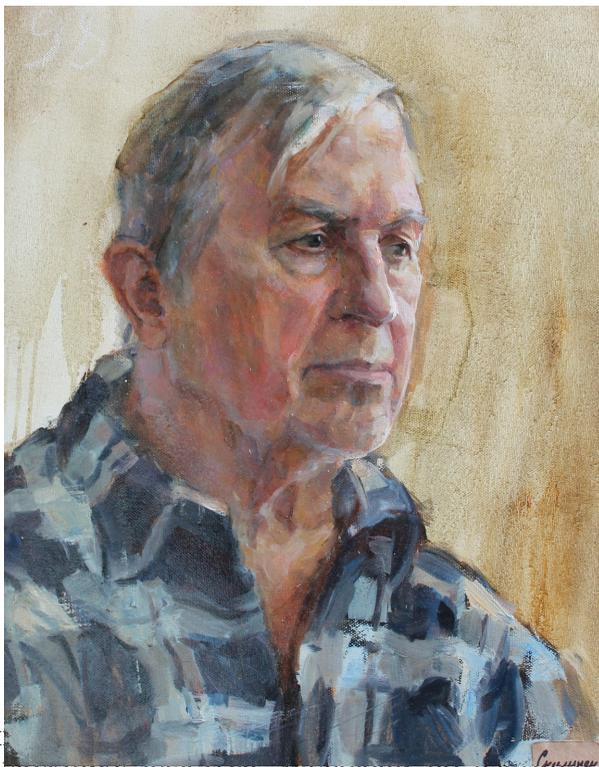
загальнений характер і можуть бути використані при різному колориті, зокрема, такі як: ара-ратська зелена, умбра натуральна, гутанкарська фіолетова, марс коричневий прозорий, марс жовтий прозорий, марс оранжевий прозорий, ультрамарин, індиго тощо.

Підмальовок найчастіше виконується методом лесування. Коли фарба накладається прозорим шаром не гладко нанесеним на полотно. У підмальовку можуть бути використані спектральні якості кольору, що створять потрібний колорит у роботі. А може навпаки, коли прозорий шар теплого підмальовку буде допомагати холодній гамі постановки портрету, чи холодний підмальовок буде допомагати теплій гамі, що створить живописність. Розчинник при цьому повинен бути не слизьким, найкраще підійде трійник — це суміш льняної олії (1 частини), пінена (2 частини) та дамарного лаку (0,5 частини) (рис. 11-12).

Завдяки легкому підмальовку легше визначити правильний тон і теплохолодність коліра, що дасть подальший поштовх для ведення жи-

Рис. 12

вописного портрету. Коли зроблена перша прописка, можна вирішувати основні тонально-колеристичні маси в повну силу натури. Починати писати краще з того місця, яке найбільше зрозуміло, порівнюючи між собою колірні відносини. Таким чином, після підмальовку треба переходити до ліплення форм голови як би по частинах, порівнююч



Але не завжди художнику вдається, малюючи по частинах, сприймати всю постановку в цілому, очі його так і норовить затриматися на тій ділянці натури, який зображується, і ніяк не хоче побачити навколишні ділянки. Це — одвічна боротьба за цілісне бачення натури. Початківцю необхідно бути уважним і виробити принципи роботи, які дозволяють порівнювати не тільки освітлені частини однієї маси з тінювими, але порівнювати усі плями між собою. Так, при малюванні будь-якої деталі потрібно порівнювати якомога більше і частіше, з точки зору форми, пропорцій і характеру, тональних і колірних відносин.

Монохромний прозорий підмальовок (імприматура) створює міцний перший шар в роботі, який буде основою для подальших прописок. Створення тонованої основи полегшує подальший процес (по такій верхні легше брати тональні і колористичні відношення, ніж на білому полотні). Ретельно пророблена імприматура дозволяє в процесі виконання першої прописки сприймати усю роботу в цілому.



*Рис. 13.
Монохромний
прозорий
підмальювок*

В процесі роботи важливо зберегти малюнок під живопис. Виходячи з цього завдання, заради збереження прозорості імприматури для її виконання добирають прості, міцні, прозорі фарби, що дозволяють створити нейтральний тон. Наприклад, можна використовувати гутанкарську фіолетову і умбру натуральну. В

якості розчинника застосовується також «трійник». Суміш певної фарби доводиться до рідкої консистенції і рівномірно наноситься широким пензлем на основу так, щоб закріплений малюнок просвічував через підмальювок. Після цього чистою ганчіркою можна вибрати світла методом протирання — видалення фарби з поверхні. Також, можна затемнити тінюві партії марсом чорним та ін. Працювати над імприматурою можна довго, бо чим ретельніше вона зроблена, тим легше працювати надалі. В кінці підмальювка можна використовувати корпусні фарби і навіть білила (для посилення найсвітліших місць) (рис. 13).

В процесі роботи важливо зберегти малюнок під живопис. Виходячи з цього завдання, заради збереження прозорості імприматури для її виконання добирають прості, міцні, прозорі фарби, що дозволяють створити нейтральний тон. Наприклад, можна використовувати гутанкарську фіолетову і умбру натуральну. В якості розчинника застосовується також трійник. Суміш певної фарби доводиться до рідкої консистенції і рівномірно наноситься широким пензлем на основу так,

Рис. 14

щоб закріплений малюнок просвічував через підмальовок. Після цього чистою ганчіркою можна вибрати світла методом протирання — видалення фарби з поверхні. Також, можна затемнити тіньові партії марсом чорним та ін. Працювати над імприматурою можна довго, бо чим ретельніше вона зроблена, тим легше працювати надалі. В кінці підмальовка можна використовувати корпусні світліших місць).



Від етапу до етапу, від шару до шару картина повинна поліпшуватися, а не виправлятися. Після того як зроблена прозора імприматура, доцільно її «промоделювати», тобто, не виходячи за її колорит і не втрачаючи малюнка, зробити її досить «зручною» для подальшої роботи. Фактично, вводячи чорний і білил, плюс ще колір для збагачення, робиться щось на зразок прозорої гризайлі. Це дозволяє на ранньому етапі побачити картину цілком.

Наступним етапом можна зробити монохромну прописку з використанням білил, вохра світлої (або англійської червоної), марса чорного. Вохра або англійська використовуються для збагачення тонального розтягу роботи. Різні тональності заміщуються від найсвітлішого до найтемнішого. Після завершення моделювання (тут, як і на будь-якому етапі, важлива ретельність виконання) прозорими і напівпрозорими прописами етап підмальовка завершується (рис. 14).

Палітра до початку роботи повинна бути чистою. Необхідно також мати ганчірку для витирання кистей в процесі ведення етюду. Палітру фарб можна обмежувати. Невміле використання великої кількості яскравих фарб призводить до строкатості, дрібності форми і зображення, а невміле їх змішання веде до потемніння живопису. В процесі підмальовки, пошук тональної відмінності між освітленою та тіньюовою частинами голови і плечового пояса і фоном повинні бути повністю завершені. Колір в підмальовку повинен бути напруженим, чистим, ясным.

4.4. Організація основних тональних і колористичних відношень

Для вирішення форми голови необхідний досвід, потрібно відчувати, як форма голови побудована тональними і колірними відносинами. Перш за все, потрібно вдивитися в натуру, визначивши основні тональні і колірні відносини, що характеризують ліплення форми і умови освітлення. Під час роботи не потрібно забувати про остаточний ескіз, який повинен завжди перебувати перед студентом. Приступаючи



до живопису портрета, не слід захоплюватися розмаїттям барв в натурі. Безліч яскравих фарб ускладнить задачу цілісної передачі форми і може привести до зайвої строкатості. Майстри рекомендують майбутній етюд спочатку вирішити в великих тонально-колірних відносинах на палітрі, підбравши на ній відповідні суміші фарб (рис. 15).

Рис. 15



Рис. 16

Працюючи над передачею загальної форми голови треба поступово переходити до малюнка і ліплення узагальненої форми деталей особи. Не слід окреслювати деталі (частини особи) контурними лініями, або, навпаки, залишати в стані приблизних плям. Очі треба писати не по одному, а одночасно обидва, весь час порівнюючи їх побудову. При цьому треба стежити, щоб погляд був спрямований в один бік. Колір очей береться в ставленні до кольору очниць і особи в цілому. Також мазком ліпиться форма повік і брів (рис. 16).

Губи слід будувати як форму, що має об'єм, площину, межі. Верхня і нижня губи не розділяються однотонної жорсткою лінією, а ліпляться як дві суміжні форми, як зустріч світла і тіні. Тон і колір носа і вух по

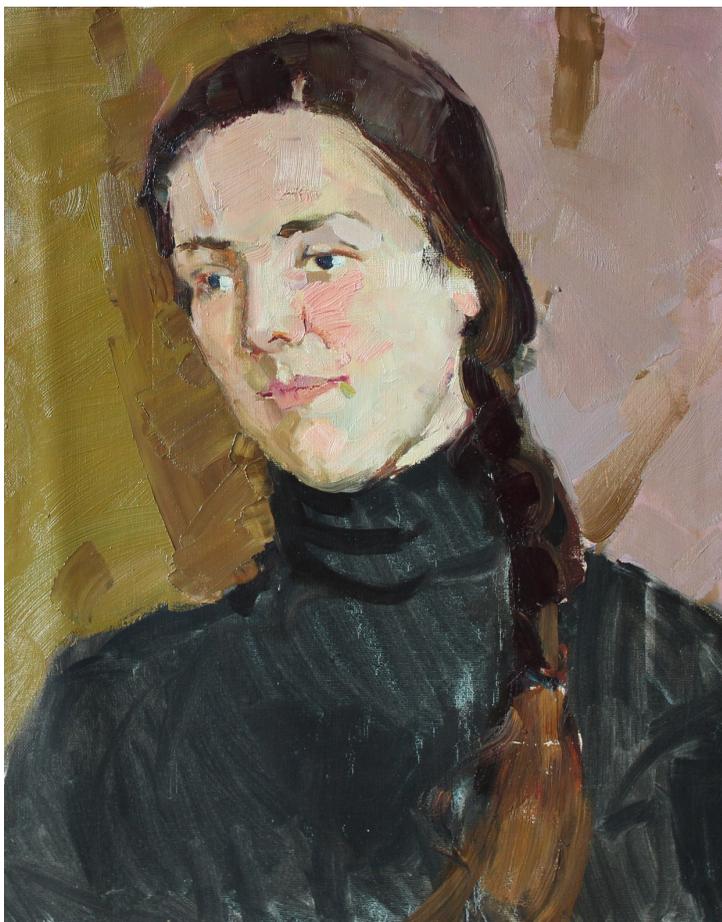


Рис. 17

відношенню до інших частин обличчя кілька темніше і насиченіший, особливо у літніх людей. Відблиски на обличчі слід писати не просто білими, а постаратися знайти відтінок, близький за кольором і тоном. Працюючи над деталями, треба постійно порівнювати їх із загальними деталями. І якщо цілісність етюд виявилася порушеною, можна широким пензлем переписати деякі місця етюд, використовуючи прийом лесування (рис. 17–18).

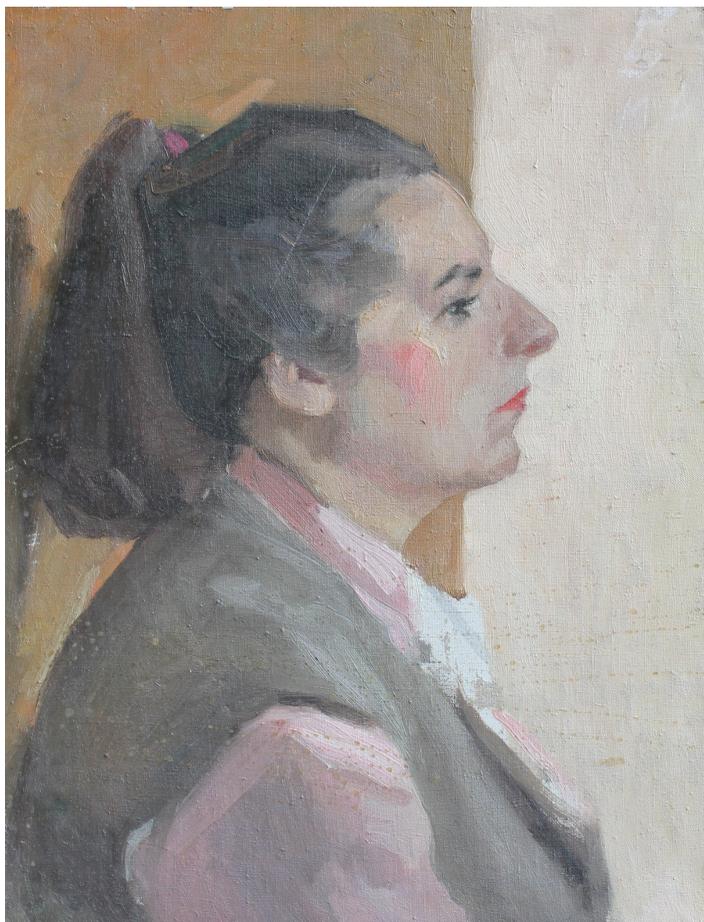


Рис. 18

Таким чином, роботу над етюдом слід вести від великих колірних відносин до більш дрібних, весь час порівнюючи колір, тональність, пропорції піклуючись про цілісність. Тільки так можна добитися успіху в передачі матеріальної натури.



Рис. 19

4.5. Робота над деталями, ліплення форм голови

При подальшій роботі потрібно намітити колористичні відносини природи за теплохолодністю, тобто визначити, наскільки освітлені місця холодніше або тепліше тінювих місць і тла. Але так як портрет виконується в умовах майстерні при денному освітленні, тобто при світлі з вікна, то голова за кольором буде холодніше, ніж в тіні. Цілком можливо, що тінь на обличчі буде тепліше світла, що ковзає по краях форми — волос, скронь, шиї. Але найтеплішими можуть бути рефлекси на



Рис. 20

нижніх майданчиках підборіддя, нижньої і верхньої губ, носа, верхньої частини очниць (рис. 19).

Тіні краще писати без білил, а освітлені місця виконуються корпусними мазками по формі пензлем або мастихіном. При цьому, працюючи над деталями, потрібно намагатися не випускати з уваги цілого. Саме в цьому полягає успішність загального вирішення полотна. Працюючи над формою, потрібно уважно вдивлятися в усі відтінки, але не упускати загального, так як схожість у живопису досягається, за його словами, «не однією силою, а гармонією» (рис. 20).



Рис. 21

Кожним мазком потрібно виявляти форму, «ліпити» її засобами живопису. Працюючи над одним з ділянок зображення, потрібно постійно порівнювати його з сусідніми місцями, пам'ятаючи, що в живопису «все в стосунках». Крім того, необхідно порівнювати об'ємну форму з фоном, щоб зображена натура була б в просторовому середовищі. Не можна допускати різкого розмежування тіншової частини з фоном (рис. 21).

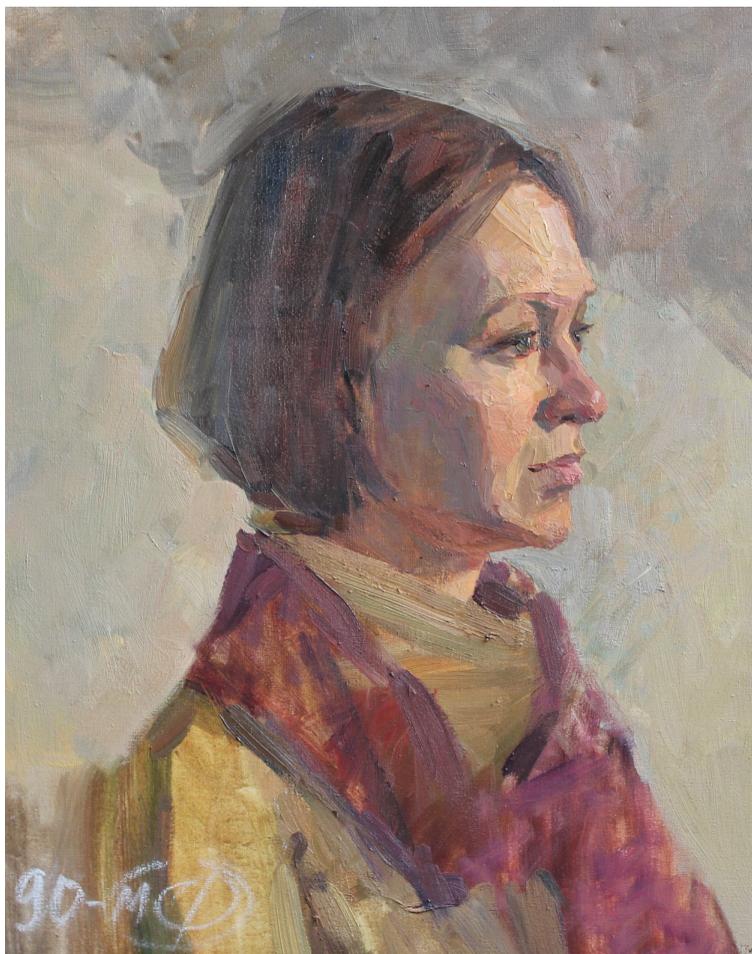


Рис. 22

Ліплення форми потрібно вести рівномірно по всій картинній площині. Особливу увагу потрібно приділяти живопису деталей голови. Не потрібно відразу прагнути досягти докладного і закінченого їх зображення.

Працюючи над передачею загальної форми моделі треба поступово переходити до малюнка і ліплення деталей голови. Не слід окреслювати деталі (частини голови) контурною лінією, або, навпаки, залишати в стані приблизних плям (рис. 22).



Рис. 23

У процесі виконання портрета потрібно максимум уваги приділяти очам портретованого. Через їх вираз можливо краще передати особистість моделі. Щоб навчитися передавати душевний світ людини в портретному живописі, потрібно звертати увагу на характер очей, їх вираження. Їх не треба малювати скрупульозно і детально з усіма прожилками і відблисками, але приділяти увагу погляду, що передає душевний стан людини.

Очі треба писати не по одному, а одночасно обидва, весь час порівнюючи їх побудову. При цьому треба стежити, щоб погляд був спрямований в один бік. Колір очей береться в ставленні до кольору очниць і особи в цілому. Також мазком ліпиться форма повік і брів (рис. 23).



Рис. 24

Губи слід будувати як форму, що має об'єм, площині, межі. Верхня і нижня губи не розділяються однотонною жорсткою лінією, а ліпляться як дві суміжні форми, як зустріч світла і тіні. Тон і колір носа і вух по відношенню до інших частин обличчя декілька темніше і більш насичені, особливо у літніх людей. Відблиски на обличчі слід писати не просто білилами, а постаратися знайти відтінок, близький за кольором і тоном. Працюючи над деталями, треба постійно порівнювати їх із загальними деталями. І якщо цілісність етюдусе-таки виявилася порушеною, треба розібратися, як відновити її. Можна широким пензлем переписати деякі місця етюдусу, використовуючи прийом лесування (рис. 24).

Таким чином, роботу над етюдом слід вести від великих колірних відносин до більш дрібним, весь час порівнюючи колір, тональність, пропорції і піклуючись про цілісність. Тільки так можна добитися успіху в передачі матеріальної натури.

4.6. Узагальнення

Опрацювавши форму протягом декількох сеансів, на останньому етапі потрібно перевірити загальні світло-кольорові відношення натури. При обробленні деталей робота може втратити барвисте звучання і об'ємність загальних форм. Найчастіше, протягом тривалого процесу живопису, при опрацюванні деталей, втрачається цілісне сприйняття натури. Тому, на останньому етапі потрібно роздроблену деталями голу привести до узагальнення, зміцнення конструкції, синтезу і аналізу форм.

На даному етапі велике значення має правильне моделювання форми і ретельність її опрацювання з врахуванням цілого. Меншу увагу слід приділяти колористичним ефектам, що повнокровно вводяться на наступних етапах роботи.

У роботі потрібно використовувати чергування корпусних шарів і прозорих лесувань. Причому, як правило, корпусні прописки мають локальний характер, в той час як лесування може наноситися як на всю поверхню картини, так і локально. Кожен шар, перед тим як по ньому писати, повинен бути ретельно просушений. Лесування – це тонкі прозорі або напівпрозорі шари фарб, які наносяться на просохлі фарби картини, щоб змінити, посилити або послабити колірні тони, збагатити колорит, домогтися його єдності та гармонії. Майже всі фарби придатні для лесувань. До менш придатних можна віднести кадмію, англійську червону, окис хрому, непрозорі марси. Лесування виконуються на трійнику як цільними фарбами, так і їх змішанням. Далі, можна писати відразу як по сирому шару фарби, так і по вже просохлому (рис. 25-26).

Важно пам'ятати, що принцип багатошарового живопису з використанням усіх технологічних процесів дозволяє істотно збагатити роботу. Так, лесування відіграє роль своєрідного кольорового скла і дозволяє досягти тонкого моделювання, значних світлотіньових ефектів, м'яких переходів і багатства відтінків. Часто художники використовують так зване узагальнюючого лесування усієї роботи однією фарбою наприкінці заради поєднання (рис. 27).



Рис. 25



Рис. 26

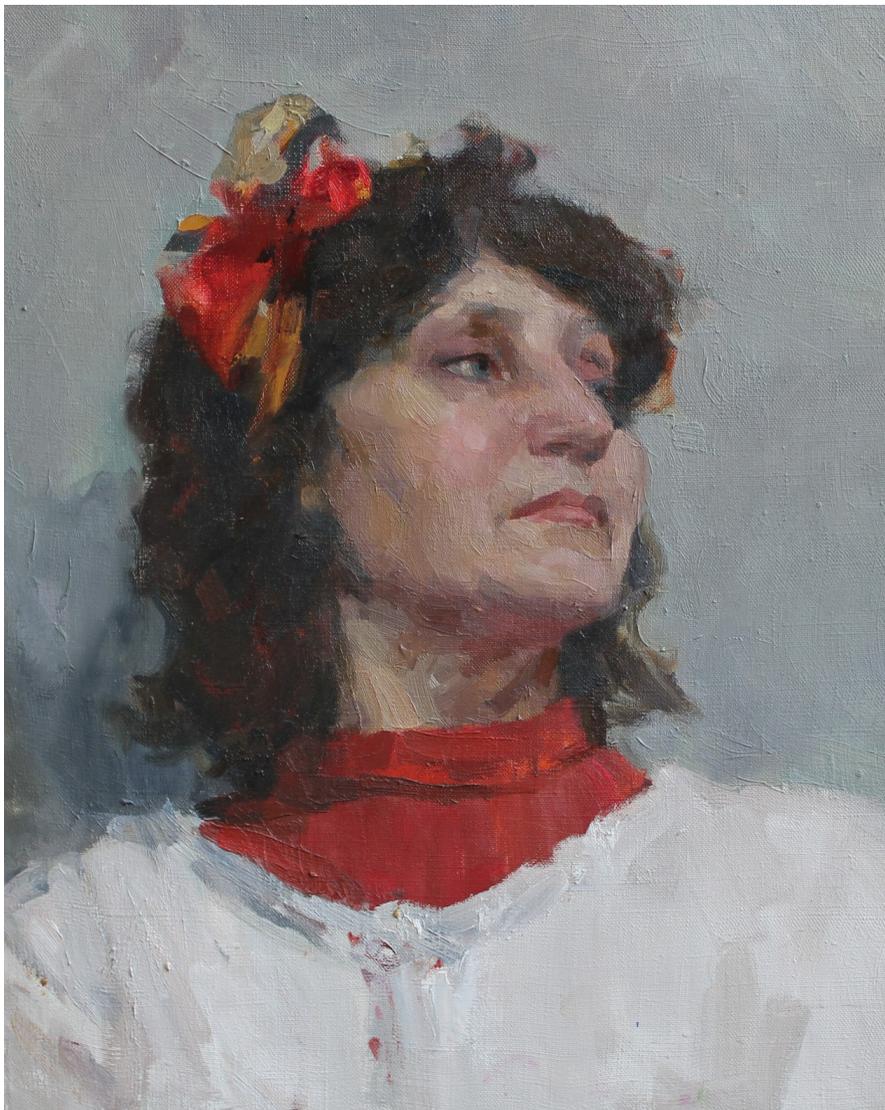


Рис. 27



Рис. 28–29

Захисний шар лаку (рекомендується дамарний) наноситься після деякого часу після закінчення картини, коли фарби досить просохнуть і він не буде проникати всередину барвистих шарів, залишаючись на поверхні. При цьому лак буде перешкоджати доступу кисню, а отже по- дальшої полімеризації олії в барвистих шарах картини.

Таким чином, метод багатошарового живопису полягає в побудові картини з використанням безлічі тонких барвистих шарів. Як правило, застосовується чергування корпусних і шарів лесування, причому передбачається використання деяких міжшарових речовин (наприклад, ратушного лаку), які покращують характеристики живопису (рис. 28-29).

У порівнянні з одношаровим методом даний підхід до побудови живописного твору має ряд переваг. Перш за все, підвищується міцність і довговічність роботи. Одношаровий твір має досить різномірний барвистий великий шар корпусних фарб і досить слабкий зв'язок поверхні живопису з ґрунтом основи. У разі багатошарового методу при дотриманні технологічних правил ці недоліки усуваються. Чергування тонких шарів забезпечують злиття барвистих шарів в монолітний міцний зв'язок з основою роботи.

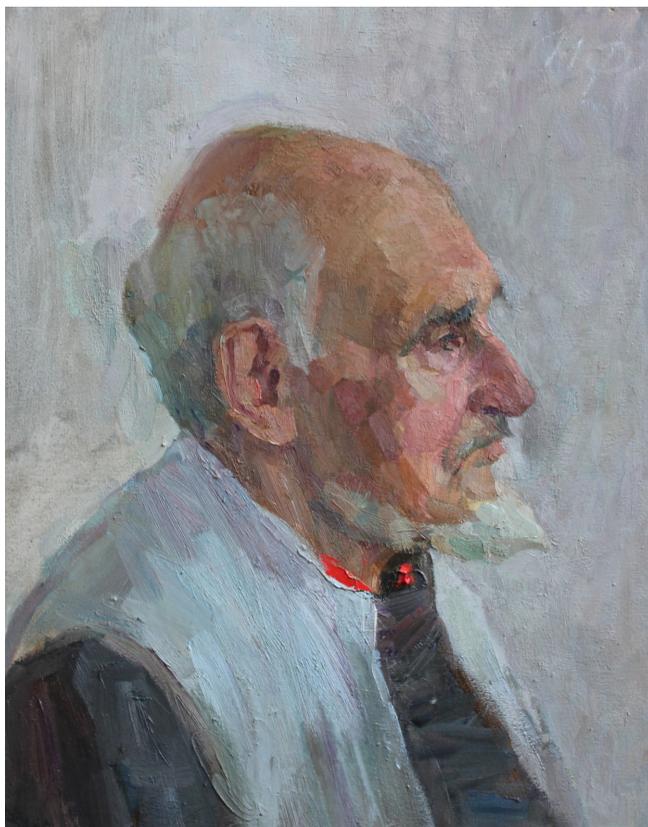


Рис. 30

Потрібно ретельне висушувати кожен шар живопису, завдяки чому потрапляння фарби, що повільно висихає під швидко висихаючою ні- чим не зашкодить барвистому шару роботи. Варто побоюватися спли- ваючих фарб і стежити за просушуванням шарів. Слід зазначити, що існують фарби, що дуже погано сохнуть в корпусному шарі (наприклад, ультрамарин). Вони можуть створювати видимість цілком висохлої, проте в глибині шару ще зберігати в'язкість. Такі шари можуть мати згубний для верхніх шарів внутрішній рух досить довго. Такі фарби слід використовувати тільки в тонких лесуваннях, які потрібно ретель- но просушувати (рис. 30).

При багатошаровій побудові полотна розширюються можливості художника в створенні складного і значного твору живопису завдяки



Рис. 31–32

істотним можливостям світлотіньового моделювання, колористичних ефектів, контрастів. Послідовна робота дозволяє поетапно покращувати твір, максимально ефективно використовувати образотворчі і технічні прийоми на кожному етапі живопису. В даному методі можливі виправлення, однак вони не бажані. Якщо помилок багато, краще зіскрібати попередні шари фарби і розпочинати роботу спочатку.

Багатошаровий живопис легше піддається реставрації. В цілому, такий живопис більш підходить для багаточасових академічних вправ, в той час як одношаровий метод підходить для швидких начерків і етюдного живопису. Картина повинна подобатися на кожному етапі роботи (будь-то попередній малюнок, імприматури, подмальовок, прописування, лесування) (рис. 31-32).

Останнє лесування заради узагальнення полотна краще виконувати прозорими фарбами, однак для використання інших фарб їх потрібно розвести до дуже рідкої консистенції. Існує прийом лесування навіть білилами, що використовується при передачі тілесності заради



Рис. 33

досягнення м'якості переходів. Такі прийоми відносяться до розряду надважких (рис. 33).

Слід уникати валиків з фарби по контурам предметів. В таких випадках потрібно накладати мазки не прямо по контуру, а близько до них, розтушовуючи їх до країв форми.



Рис. 34

На етапі узагальнення доцільно використовувати наступні прийоми:

- «Сухі пензлі» — робота з живописною поверхнею ведеться м'якими сухими пензлями легкими рухами без сильного натиску (рис. 34);
- Робота мастихіном — ребром м'якого мастихіну проводиться поєднання або моделювання колористичних площин (рис. 35);
- Торцювання — робота ведеться щетинним пензлем з плоским торцем ударами по поверхні картини. В залежності від задач мистця можна варіювати жорсткість або м'якість щетини (рис. 36);
- Тоноване торцювання — те саме, що і просто торцювання, але на пензлі береться трохи «сухої» фарби для більшого поєднання живописних площин;



Рис. 35–36

- Робота пальцями — моделювання і поєднання кольорових мас (рис. 37–38).



Рис. 37–38



Рис. 39

Під час роботи варто використовувати пензлі різних форм і розмірів. Заради більш чистого письма рекомендується міняти їх під час виконання темних і світлих відтінків (рис. 39).

Таким чином використання повного спектру технічних можливостей олійного живопису створює неоднорідність заповнення полотна, за рахунок вибору потрібного прийому в обробці деталей голови, тлі чи одязі. Чергування прозорого шару з пастозним накопиченням мазків у різноманітному прояві створюють світ матеріальності.

СЛОВНИК ОБРАЗОТВОРЧИХ ТЕРМІНІВ

Назва	Тлумачення
Академічний	Який додержується існуючих традицій, канонів, властивих академізму
Ахроматичний колір	Колір, що відсутній у спектрі (білий, сірий, чорний); безбарвний, безколірний, небарвистий
Багат шарове малярство	Важливий технічний різновид олійного живопису, що вимагає поділу роботи на кілька послідовних етапів (підмальовування, прописка, лесування), розділених перервами для повного просихання фарби; застосовують у роботі над великими тематичними композиціями, які потребують значного часу для виконання
Барвник	фарбувальна речовина (олія, гуаш, акварель та ін.)
Берлінська блакить	Мінеральна фарба яскраво-синього кольору
Вальок	Відтінок тону в межах одного кольору, у живопису – один із засобів передачі багатству колориту
Відблиск (полюск)	Найбільш освітлені місця предметів з глянцевою поверхнею, в яких промені світла пересікаються з поверхнями під прямим кутом. На кулі контури полюску матимуть форму круга, на бічній поверхні циліндра – смуги, на поверхні конуса – вузького трикутника
Відношення	У художній практиці – взаємна залежність і зв'язок кожного світло-кольорового тону як засіб правдивого виразного зображення дійсності. Кожен тон правдивий не сам по собі, а тільки у відношенні з іншими тонами
Високий горизонт	Що проходить вище очей художника, дозволяє дати ширшу панораму, повнішу картину
Власна тінь	Не освітлена джерелом світла (протилежна до нього) частина поверхні
Вугіль	Матеріал для малювання у вигляді тонких паличок, виготовлених із обпалених гілок дерев

Горизонт (обрій)	Умовна лінія на рівні очей художника, що ділить картинну площину на дві частини верхню і нижню
Гризайль	Живопис, виконаний відтінками одного кольору, звичайно чорного або брунатного, іноді імітує скульптурний рельєф
Ґрунт	Перший нижній шар фарби, що покриває поверхню з певного матеріалу і призначений для малярства, або поверхня, призначена для фарбування; сполука, якою покривають поверхню. Види — олійний, клеєний, казеїновий, емульсійний, синтетичний, комбінований
Деталізація	Зображення головних місць роботи в деталях, про- тилежне узагальненню
Додаткові колір	Спектральні кольори, внаслідок змішування яких утворюється білий (ахроматичний) колір. Наприклад — червоний і синьо-зелений, жовтий і темно- синій, зелено-жовтий і фіолетовий
Живопис	Вид образотворчого мистецтва, що відтворює пред- мети і явища реального світу за допомогою фарб
Задній план (другий план)	Те, що намальовано позаду, що не становить голов- ного змісту роботи, не є істотним
Ілюзорна перспектива	Штучна перспектива, що застосовується для створення ілюзії чогось (ілюзії об'єму чи площини в просторі)
Ілюзорність	Ілюзія чуттєвої вірогідності зображення
Індиго	Темно-синя фарба теплого тону
Кадмій	Назва червоної фарби різних відтінків
Кармін	Червона фарба малинового кольору
Кольорова гама	Ряд гармонійно взаємозв'язаних відтінків кольорів (з одним домінуючим). Види — тепла, холодна, світ- ла та ін.
Композиція	Конкретна побудова, внутрішня структура твору: підбір, групування і послідовність образотворчих прийомів, що організують ідейно-художнє ціле, зу- мовлене змістом, характером і призначенням

Компонування	Початковий етап роботи, що полягає в композиційному розташуванні зображення, в установленні основних пропорцій і розміченні загального виду натури
Конструкція	Особливості побудови форми предмета, його вну- трішня, прихована від очей, основа
Контраст	різко окреслена протилежність у чомусь
Контур	Обрис предмета; лінія, що окреслює форму
Корпусне письмо	Техніка малярства; робота фарбами, що покладається щільним, непрозорим шаром
Краска	Речовина для забарвлення предметів у той чи інший колір; шар такої речовини на поверхні предмета
Лак	Плівкотворний розчин смол або целюлози в спирті, ефірі або в олії, яким покривають поверхню предметів для їх збереження і надання їм блиску
Локальний колір	Колір, властивий забарвленню самого предмета. Відтінки забарвлення кожного предмета змінюється від сусідства з іншими зафарбованими предметами, але в суворій відповідності до кольору предмета
Мазок	накладання фарби коротким рухом, ледве торкаючись пензлем. Мазок показує напрямок площини в просторі
Манера	Сукупність особливостей, творчих прийомів, властивих митцеві, напрямку в мистецтві, художньому творі
Маслянка	Чашечка для «трійника» або інших сумішей, використовуваних в роботі. Продаються в магазинах. У тому числі і пристібаються до палітри (для пленера). Для домашнього користування можна пристосувати все що завгодно. Наприклад, можна розрізати навпіл ємність, в яких продається даммарний лак, масло, пінне
Мастихін	(італ. Mestichino, mestiere – ремесло, ремісництво, chino – нахилений) – інструмент з гнучкої сталі у вигляді лопатки з вигнутою ручкою (нагадує будівельний кельму в

	мініатюрі)
--	------------

Масштаб	Відношення довжини ліній на рисунку до довжини відповідних ліній у натурі
Метод	Цілісна система основних прийомів, принципів ху- дожнього узагальнення й відтворення дійсності в мистецтві
Моделювання форми світлотінню	Об'ємна форма моделюється штрихами, які формують тінь, напівтінь, рефлекс, світло, полиск
Моделювати	Відтворювати об'ємно-пластичні і просторові властивості предметного світу світлотіннями або пласти- кою
Модель	Якийсь об'єкт, що служить для художнього відображення
Мольберт	Підставка для малярства, на якій встановлюють підрамник із полотном, картон та ін. для роботи ху- дожника
Монохромія	Вид колористичного вирішення твору мистецтва, що ґрунтується на використанні одного тону якого- небудь кольору чи його тональних градацій
Монохромний	Однobarвний, одноколірний
Муштабель	(пол. Musztabel) — дерев'яна паличка, за допомогою якої підтримується права рука художника при роботі. Абсолютно необхідний при роботі над дріб- ними деталями. Також можна захистити себе від за- йвих витрат, пристосувавши під муштабель звичай- ну дерев'яну рейку — головне, щоб руці було зручно на ній лежати
Насиченість кольору (інтенсивність, чистота кольору)	Одна з трьох основних властивостей, ознак кольорів, що вказує на силу, ступінь хроматичної чистоти кольору
Натурний	Який виконується з природи
Натурник	Людина, яка позує перед митцем, служить йому моделлю
Начерк	Малюнок, що намічає тільки загальні, найважливі- ші риси того, що повинно бути зображено

Низький горизонт	Горизонт, що проходить нижче очей художника
Нюанс	Відтінок, ледве помітна різниця; тонкий або ніжний відтінок чи різновид кольору
Образ	Специфічна для мистецтва конкретно-чуттєва форма відображення дійсності. Образ містить у собі єдність індивідуального і типового, суть якого в тому, що загальне подається через одиничне
Об'єм	Форма, образи чого-небудь у трьох вимірах
Олія	Художня фарба, що готується розтиранням пігментів на рафінованій відбіленій льняній олії, інколи з домішками горіхової чи соняшникової. При висиханні зазнає незворотних перетворень; наноситься на ґрунтоване полотно і деревину
Основа форми	Форма живої натури, що в своїй конструктивній основі наближається до правильної геометричної форми
Основні властивості кольору	Ознаки, що взяті разом, точно визначають колір і відрізняють його від усіх інших кольорів: тональність, насиченість, тепло холодність
Палітра	Невелика чотирикутна або овальна дошка з дерева, порцеляни, на якій художник змішує, розтирає фарби під час роботи; перелік кольірних сполучень, властивих малярству того чи іншого художника
Пензель	Інструмент для роботи в малярстві. Виготовлений із шерсті тварин і синтетики; залежно від розмірів позначається номерами
Перспектива	Спосіб зображення об'ємних фігур на площині залежно від змін їхньої величини, чіткості, зумовлений ступенем віддаленості від глядача. Відтворення уявних змін величини, контури об'ємних предметів при зображенні на площині. Види: лінійна, повітряна, ілюзорна, прямокутна
Півтінь	Негуста, слабка тінь; слабо освітлена поверхня або простір

Півтон	Неяскравий, невиразний колір; забарвлення, фарба, перехідні від ясного тону до темного
--------	--

Пігмент	Синтетичний барвник, нерозчинний у воді, спиртах, лаках; використовується для виготовлення фарб, лаків
Підмальовування	Початковий етап живопису олією, що полягає в точному переданні кольорових і тональних відношень: поверхню полотна вкривають тонким шаром фарби, після чого накладають відтінки задуманого тону
Пластика (перенос.)	Гармонійність і виразність форм, зображень, образів у малярстві
Пластичне моделювання форми	Етап навчального малюнка, що полягає в уточненні великої форми й аналізі малих форм; дається детальна характеристика натури, здійснюється пророблення щодо тональності; цьому етапу передують компонування
Пластичність	Гнучкий, виразний (про форми, рухи людини)
Пляма	Частина якої-небудь поверхні, що виділяється своїм забарвленням, кольором, освітленням
Повітряна перспектива	Показує, як змінюється колір і тон віддалених предметів, що сприймаються зором не досить яскраво і навіть не того відтінку, яким бачиться, якщо подивитися на них зблизька
Похідний (складовий) колір	Проміжний колір, утворений злиттям сусідніх кольорів: червоний і жовтий – помаранчевий, жовтий і синій – зелений та т. ін.
Предметна площина	Горизонтальна площина землі чи підлоги, на якій розташовуються художник і площини видимих ним предметів
Промінь зору	Промені, що поєднують око із розглядуваними предметами, які ніби охоплюються поглядом
Прописування, пропис	У техніці олійного малярства основний етап виконання роботи, що йде після підмалювання, передуючи лесуванню. Повторне прописування залежить від часу роботи, кожне із них закінчується повним висиханням фарби
Пропорційний	Той, що має правильне співвідношення частин із цілим, перебуває у певному відношенні до будь-якої величини

Пропорція	Співвідношення частин цілого між собою
Простий рух	Зображення об'єктів, де перспективне скорочення виражене найменше
Профіль	Обрис предмета чи обличчя збоку
Пуантилізм	Манера малярства мазками у вигляді крапок
Ракурс	Вигляд різних об'єктів у перспективі, що спричиняє зміну їхніх звичайних обрисів
Рефлекс	Відтінок кольору якого-небудь предмета, що з'являється в тих випадках, коли на цей предмет падає світло, відбите від іншого, сусіднього освітленого предмета
Ритм	Виразна розмірність частин, що веде до узгодженості твору в цілому
Розчинник	Рідина, яку додають до складу фарби чи лаку для їх розрідження. Залежно від нього олійне малярство на нормальному ґрунті може бути матовим чи блискучим, прозорим чи щільним, повільно- і швидко-сохнучим
Світло	Світле місце, світла пляма, що відтворює найінтенсивніше освітлення певної ділянки зображуваного простору; поверхня, на яку світло падає прямо
Світлота	основна властивість кольору, що визначає ступінь ясноти чи світлоти кольору
Світлосила	Ступінь освітленості, створюваний джерелом світла; зображується і сприймається не ізольовано, а у відповідності до інших тонів
Світлотінь	Суворо закономірна градація ясних і темних штрихів, плям як засіб передачі в живопису об'ємності зображуваного; градація відповідає освітленості предмета і його формі. Світлотіньовий лад утворюється із світла, тіні, півтіні, рефлексу
Сієна	Темно-жовта (брунатна) фарба, яку застосовують у живописі
Сієна палена	Червоно-брунатна фарба

Сикатив	Рідкі чи пастоподібні речовини, що прискорюють висихання олійних фарб (додають до фарб під час роботи); надмірне вживання приводить до послаблення здатності живопису до зберігання
Силует	Характерні, виразні з художнього погляду обриси, зовнішні контури будови предмета, що сприймаються на відстані
Спадна тінь	Тінь, що лягає в протилежній від світла бік від освітленого предмета; межі тіні повторюють силует предмета
Спрощення	Метод, при якому форму предметів намагаються штучно спростити, підвести до найпростішої геометричної фігури
Станковий живопис	Різновид малярства, твори якого мають самостійне значення і не підпорядковуються якомусь художньому ансамблю
Стафаж	Зображення людей або тварин, вмальовані в живописну композицію (найчастіше – в пейзаж) для її поживлення
Сюжетно-композиційний центр	Частина твору образотворчого мистецтва, яка чітко виражає головне в ідейному змісті сюжету; включає в себе сюжетну зав'язку з головними дійовими особами і аксесуарами. Виділяється об'ємом, освітленням та іншими засобами у відповідності до основних законів композиції
Тінь	Місця на роботі, які зображують найменш освітлені ділянки чого-небудь; місце на об'ємному предметі, на яке не падає світловий промінь
Техніка	Сукупність прийомів, навичок, що застосовуються у певній діяльності, певному ремеслі, мистецтві. Володіння такими прийомами, навиками; професійне вміння, майстерність
Тло	Основний колір, тон художнього твору; другий план роботи, на якому чітко вимальовується основне зображення

Тон	Колір, забарвлення, а також відтінок, нюанс якого-небудь кольору, що характеризується певним ступенем яскравості, насиченості; основний, переважачий колір у вибраному діапазоні кольорів, узагальнюючий і підпорядковуючий собі всі інші кольори картини (теплий, холодний, золотистий)
Тональність	Місце кольору в колі тонів чи кольорів, різновидність кольору; одна з основних властивостей кольору; схема або співвідношення кольорів; забарвлення щодо ясності чи темноти кольору
Тьмяність	Стосується олійного малярства: ненормальні зміни під час висихання фарбового шару, внаслідок чого живопис втрачає блиск, темніє, стає чорнуватою кольору; безпосередня причина такого явища – надмірне зменшення у фарбі сполучної речовини (олії)
Узагальнення	Поєднання деталей у великі форми нанесенням загального тону, що визначає колорит роботи. Узагальненню підлягають другорядні місця, тло; протилежне деталізації
Ультрамарин	Мінеральний пігмент синього кольору; використовують для виготовлення фарб; мінеральна фарба яскраво-синього кольору
Умбра	Природна мінеральна речовина брунатного, червоно-брунатного або зеленувато-брунатного кольору, яку використовують для виготовлення фарб; фарба такого кольору
Фактура	Матеріальні властивості об'єктів, що сприймаються органами чуття, властивості реального предмета; сукупність різних технічних прийомів оброблення поверхні, що використовуються як засоби художньої виразності: начерк лінії і мазка, ведення пензля, олівця та ін.
Шпатель	(нім. Spatel) – сталева пластина з прямою ручкою

ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Є. А., Шпільчак В. А. Малюнок і живопис: методичні рекомендації. Київ, 1990. 85 с.
2. Бахміна І.М. «Олексій Шовкуненко та його учні».- К.: «Мистецтво», 1994
3. Бугаєнко І. «Тетяна Яблонська»,- Київ: «Мистецтво», 1991
4. Волковський М. Колір в живописі. Київ: Видавництво В. Шевчук, 2016. 360 с.
5. Марчак В. Про малярство: навчальний посібник. Львів : ФОРМ Стебляк О.М., 2018. 264 с.
6. Михайленко В. Є., Яковлев М. І. Основи композиції (геометричні аспекти). Київ: Каравелла, 2004. 304с.
7. Пасічний А.М. Образотворче мистецтво: Словник-довідник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2003. 216 с.
8. Попов М. Т. Альбом: рисунок, живопис / М. Т. Попов. К. : ТОВ «Європа Прінт», 2008. 164с.
9. Прищенко С. В. Кольорознавство: навчальний посібник / за ред. проф. Є. А. Антоновича. Київ : Альтерпрес, 2010. 354 с.
10. Прокопович Т. А., Каленюк О. М., Вахрамєєва Г. І. Основи кольорознавства та декоративно-прикладного мистецтва : навч. посіб. Луцьк: Поліграфічний центр «Друк Формат», ФПО Покора І. О., 2019. 91 с.
11. Саноцька Х. «Діти в українському живопису»,- К.: «Мистецтво», 1985
12. Ковальов Ф. В. Золотий перетин у живописі: Навч. посіб. для ху-дож. ін-тів та училищ.- Київ.: Вища Школа, 1989.- 143 с.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Іванов С. Основи композиції видання: Навчальний посібник – Вид. «Світ» - Львів, 2013.- 230с.
2. .Rudolph Arnheim Art and Visual Perception, Second Edition: A Psychology of the Creative Eye -University of California Press, 2004. - 528
3. Урсу Н. О. Теоретичні основи композиції: навч. - метод. посіб. для студ. ВНЗ худ. та худ. - пед. спец. / Н. О. Урсу, І. А. Гуцул; Кам'янець - Поділ. Держ. ун -т. - 2-ге вид. - Кам'янець- Подільський: Аксіома, 2018. - 166 с.
4. Яремків М. М. Композиція: творчі основи зображення. Навчальний посібник. - Тернопіль: Підручники і посібники, 2009. - 112с

Д. В. Єфименко

АКАДЕМІЧНИЙ ЖИВОПИС (ПОРТРЕТ)

Навчальний посібник

для студентів першого курсу першого (бакалаврського)
рівня спеціальності 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»
освітньо–професійної програми «Станковий
живопис»

Комп'ютерна верстка Мастерова Ю.Р.

Підп. до друку 31.10.2019. Формат 60x80 1/16.
Папір крейдований 130 гр/м². Друк цифровий.
Ум. друк. арк. 4.50. Наклад 500 прим.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв,
Україна, 61002, Харків-2, вул. Мистецтв, 8.

Надруковано у типографії “Майдан”
61002, м. Харків, вул. Чернишевського, 59.