

**Міністерство освіти і науки України**  
**Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки**  
**Факультет культури і мистецтв**  
**Кафедра образотворчого мистецтва**

**Берlach О. П., Галькун Т.Д., Тарасюк І.І.**

**МАЛЯРСЬКІ ТЕХНІКИ, МЕТОДИ І ПРИЙОМИ РОБОТИ**  
**В СТАНКОВОМУ ЖИВОПИСІ**

**Методичні рекомендації для студентів спеціальності 023 “Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація**  
**Видання друге, перероблене**

**Луцьк - 2017**

УДК 75. 051 (07)

ББК 85. 146. 5

Б 49

*Рекомендовано до друку*

*Вченою радою Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*

*(Протокол № 2 від 18 жовтня 2017 р.)*

Рецензенти:

Лесик О. В. – доктор архітектури, професор.

Марчук В.П. – член національної спілки художників України, голова ВОНСХУ.

Берlach О. П., Галькун Т.Д., Тарасюк І.І. “Малярські техніки, методи і прийоми в станковому живопису”. Методичні рекомендації для студентів спеціальності 023 “Образотворче мистецтво”. / О.П. Берlach, Т.Д. Галькун, І.І. Тарасюк/ Вид. друге, перероблене. – Луцьк, 2017. - 68 с.

Методичні рекомендації “Малярські техніки, методи і прийоми в станковому живописі” спрямовані на поглиблене вивчення технік станкового живопису відповідно до програми спецкурсу та навчального плану.

Автор дає практичні рекомендації по застосуванню методів роботи в малярстві та знайомить з використанням технічних прийомів роботи з аквареллю, гуашшю, темперою, олією, акрилом, пастеллю в станковому живопису, а також технологіями і техніками виконання живопису майстрами минувшини.

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

УДК 75. 051 (07)

ББК 85. 146. 5

Б 49

© Берlach О. П., Галькун Т.Д., Тарасюк І.І.

*“Техніка, лише засіб, художник, що зневажає цей засіб, ніколи не може вирішити свого завдання...”*

О. Роден\*

### **Передмова.**

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

У XIV-XVII ст. в нашій країні і за кордоном були видані закони та вказівки, які забороняли користуватись в живопису недоброякісними матеріалами, бо від них залежить не тільки довговічність художнього твору, але й якість виконання живопису.

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

У даному відношенні слід навчати студентів мистецьких факультетів образотворчого напрямку, основам володінню техніками і технологіями, новими способами і шляхами вдосконалення прийомів роботи в станковому живопису.

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

---

\*Мастера искусства об искусстве, т. 1, М. – Л., Тгиз, 1936

Вивчення і застосування різноманітних прийомів і методів роботи в техніках акварелі, гуаші, темпері, акрилу, олії, пастелі дозволить досягти професіоналізму в галузі образотворчого мистецтва, зокрема станкового живопису. Запропонований варіант дає детальну характеристику всіх матеріалів та технік які використовуються в станковому живопису, технічних прийомів, сучасних методів живопису, які допоможуть у виробленні власної манери виконання живопису.

Наводяться рекомендації та поради, щодо послідовності роботи в жанрах живопису, приклади з педагогічної практики, висловлення майстрів образотворчого мистецтва, аналіз застосування технік живопису старих як українських митців, так і майстрів зарубіжного мистецтва.

## **Техніка живопису та художня майстерність.**

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

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

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

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

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

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

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

Відомий художник, аквареліст і вчений Н.Н.Волков, який провів дослідження багатьох технічних і технологічних живописних процесів, писав: "Матеріал – перше опосередкування творчого процесу. Він не тільки технічне обмеження. Художник бачить майбутній твір, «в майстерності», в ході сприйняття відбирає найважливіше по суті образу і характеру матеріалу

(основа, на яку наноситься рисунок, пігменти, інструмент)... Основний імпульс – від образу, зустрічний – від матеріалу. Я бачу образ в матеріалі. Матеріал ( за його можливостями) – „ за образом ”. Таке моє відношення до матеріалу ”.

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

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

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

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

Майстерність в живопису, окрім знання художником фарбового матеріалу, залежить від уміння художньо бачити, тобто ще перед початком практичної роботи над художнім твором, уявити майбутнє зображення і ті основні компоненти, на яких будується загальний колорит картини.

Здатність до цілісного художнього сприйняття багато в чому залежить від досвіду роботи в живопису. Тому художнє бачення формується у студентів в

нерозривному зв'язку з процесом оволодіння ними професійними засобами живопису, куди входять знання матеріалів і цілого ряду технічних прийомів при використанні тих чи інших фарб.

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

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

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

В будь-якій техніці станкового живопису великого значення набуває визначення відношень кольорів за властивостями. Світлотність необхідно сприймати не по абсолютній їх яскравості, а відношеннями між ними. Зміну світлоти кольору під впливом сусідніх кольорів називаємо *світловим контрастом*, а зміна кольорового тону, або насиченості – *хроматичним контрастом*.

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

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

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

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

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

Багато сучасних художників не зважають на встановлені правила техніки живопису і не використовують традиції старих майстрів, допускають у своїх роботах прийоми і засоби, які призводять до руйнування творів мистецтва.

### **Особливості техніки живопису майстрів минувшини.**

Картини, а особливо старовинні, живуть найчастіше у музеях, або в картинних галереях. У світі існує велика кількість картин. Великі і малі вони в золочених і простих рамах, схожі на відкриті вікна, в яких можна глянути і побачити те, що бачили колись художники і зафіксувати назавжди в фарбовому зображенні. А бачили вони в різні часи – різне і зображували в різні часи по різному, часом з такими секретами, яких до наших днів ніхто і не розгадав.



Твори станкового живопису чудово збереглися протягом віків в результаті високої техніки малювання, глибокого знання правил малювання, матеріалів і вміння користуватися ними в процесі створення художнього полотна.

Картинам далекої минувшини характерний чудовий стан, надзвичайна чистота і свіжість фарб, рівна площина без деформації фарбового шару. Тому цілком природно, що художники вишукували високі технічні якості.

На перший план можна винести найбільш витривалі техніки: темпери та олії, які вважаються найстарішими. Доказом їх сили служить сам час, так як до нас доходять твори живопису далекого минулого, що важко уявити, як і уявити майбутнє. Якщо, наприклад сьогодні „линули в майбутнє” художні твори в техніці темперного, олійного живопису, виконані не менш красиво, ніж старовинні, ( а мистецтво це робить кожний день) - можна з впевненістю сказати: живопис ХХІ ст. побачать люди, які ще не народились і не швидко народяться. Такі ось міцні живописні техніки. Наприклад, живописець, який працює в техніці темпери чи олії, уже не обійдеться лише папером, йому знадобляться в його творчості дерево, картон, полотно натягнуте на підрамник тощо. Крім цього, він готує площину майбутньої картини чи ікони. Майстри минувшини обов'язково ґрунтували основи для живопису. Старі майстри Західної Європи покривали дошки тонким крейдовим ґрунтом. Для кращого збереження картини покривали лаком, а іноді лак входив в склад самих фарб.

Техніка темперного живопису виникла дуже давно, значно раніше олійної і під словом „ темпера ” ми розуміємо фарби, які замішані на яйці. Тому в літературі, а особливо в техніці старих майстрів можна почути про „ яєчні фарби ”. Більше двох тисяч років тому художники отримали її змішуючи пігменти з яєчним жовтком, а майже дев'ятсот – шістсот років назад – з яєчним білком, до якого одночасно добавляли мед і інші речовини.

Так темпера техніка прекрасна. Але найулюбленіша техніка, найбільш розповсюджена серед художників техніка олійного живопису, фарби якої гнучкі, яскраві, міцні. Олія, як техніка, молодша темпери, але і вона відома художникам тисячі років. Це сталося більше п'ятсот років назад, коли

живописці брати Ван Ейки із Нідерландів удосконалили і показали світу неймовірну красу, блиск, прозорість, щільність, міцність олійного живопису.

Техніка олійного живопису, гнучка, пластична, тому здатна передати в кольорі будь-яку форму, простір. Багато секретів знали старі майстри живопису, які наділяли свої картини вічною молодістю. Але секрети здебільшого зберігали в таємниці, передаючи їх із покоління в покоління, від діда до онука, від учителя до учнів, від майстра до підмайстра, якщо він подавав великі надії. В майстернях майстрів того часу проходили складні за своєю технологією процеси приготування ґрунтів, лаків, фарб, завдяки яким художники досягали яскравості кольору, яке збереглося в старовинних картинах, що носять назву „ класичний живопис ” .

Ш. Вібер вважає, що Ван-Ейк застосовував клейові ґрунти, нанесені на дерево і на підмальовку малював напівгустим шаром, додаючи до фарб смоли.

Професор Петрушевський вказує, що Ван-Ейк малював на дошках покритих крейдяним ґрунтом, раніше, ніж малювати, мабуть, проводив попередньо підготовку слабкими фарбами.

На його думку Ван-Ейк не був винахідником олійних фарб, але напевне перетворювачем деяких інших технічних властивостей.

Е. Бергер твердить, що Ван-Ейк вперше приготував і застосував штучну емульсію, до складу якого входили олійний лак з сикативами, змішаний в емульсію з водним розчином гуміарабіку.

Треба думати, нововведення Ван-Ейка полягало в тому, що він вперше застосував лако-олійні фарби, розріджені ефірними маслами по темперній технології.

Техніка живопису Рембрандта заснована на виборі тону ґрунту і прозорості тіней. Рисунок і підмальовок виконувався коричневою і прозорою фарбою. По сухій, а іноді і вогкій імприматурі малював густими мазками фарб, змішуючи їх у вогкий фарбовий шар, збагачуючи цим прийомом фактуру, і колорит живопису. Далі, по пастозному підмальовку накладав тонкі світла і

закінчував живопис лесуванням теплого тону, досягаючи ними безмежної різноманітності і багатства градації тону і всієї гами відтінків.

Для досягнення світлового ефекту Рембрандт свідомо послабляв яскраві фарби і залишав невелику кількість помірних тонів, надто висвітлюючи тільки цю незначну частину картини.

Рубенс малював на щільних і гладких ґрунтах, нанесених на полотно, або дерево. Ґрунти здебільшого тонував світло-сірими фарбами. Ґрунт на дерев'яних основах покривав золотистою фарбою, а щоб зберегти тон ґрунту робив ескізи в рисунку і в кольорі. Майстер дотримувався в олійному живописі методу тонкого, гладкого і прозорого малювання, застосовуючи на думку багатьох дослідників, фарби, терті на добре оброблених природними факторами рослинних оліях з додаванням смоли.

Стадії роботи за системою Рубенса наступні: рисунок обводився темно-коричневою фарбою, і тією ж фарбою виконано підмальовок, при чому тонований ґрунт просвічує крізь верхні шари прозорих фарб, далі просування в локальних тонах, потім по всій поверхні картини наносились лесування і заключні мазки в освітлених місцях. Тіні малював в теплому тоні, прозоро уникаючи білил і темних фарб. Білила, – говорив він, – отрута для живопису, вони порушують прозорість і теплоту тіней і роблять живопис важким.

Давньоруські майстри в процесі роботи дотримувались певної системи і прийомів малювання поділяючи роботу на окремі стадії: розкривання, розпис, тушування та прооліфлення. На левкас пензлем наносили рисунок темперою, а потім малювали.

У „розкриванні” художник брав дуже розріджені фарби не розмішуючи їх тонкошарово наносив основні колірні плями і встановлював підготовчий колорит композиції. Далі майстер прописував пейзаж, архітектуру, звертаючи увагу на деталізацію. Починаючи з темних місць поступово переходив до світлих тонів, розводячи фарбу білилами і закінчуючи останнє чистими білилами. Після цього краї окремих місць відтушовувались, а далі малювались обличчя і тіла. Контури лица обводились так званою фарбою „дич” – змішення

сієни з червоною фарбою. Після цього білилами робили намітки світла і розпочинали вохрення, тобто нанесення вибілюючої фарби тілесного тону, у складі якої переважала вохра. Закінчували картину покриттям оліфами.

Техніка живопису російських майстрів багато в чому нагадує техніку старих майстрів..

К. Брюлов малював на гладких ґрунтах теплого тону. Місця ґрунту залишав не промальованим. Підмальовок робив гризайлю. Розпочинав промальовування з темних місць і тіней. Поверх теплого підмальовка наносив лєсування. Твори його виконані в техніці тонкошарового живопису.

І.Рєпін приділяв велику увагу технікам живопису. За його ініціативи була створена лабораторія з техніки живопису. Великі знання І.Рєпін дістав ще до вступу в Академію від чугуївських художників Шамаєва, Буланова, Персонова, Мяшина. „Кращий учитель і наставник художника в розумінні прекрасного, - говорив Рєпін, - це сама природа” .

Його прийоми роботи завжди відповідали характерові і специфіці зображуваного. Працював методами тонкошарового і багат шарового живопису де освітлені місця малював пастозно. В залежності від прийому малювання різноманітна і фактура картин. При застосуванні м'яких пензлів картини мають гладку поверхню, при роботі щетинними пензлями без розріджувачів – шорстку з товстим шаром поверхню.

Рєпін малював переважно на білих ґрунтах крупнозернистих полотен. Працював здебільшого щетинними пензлями, на довгих ручках, до фарб іноді додавав мастичний лак і лак „ретуше”, який складається з смоли, розчиненої в скипидарі, і певної кількості масла і призначений головним чином, для усунення потьмянілих місць у картині.

У процесі роботи над художнім твором Рєпін застосовував свої прийоми малювання. На початку роботи він штрихами вугілля встановлював на полотні масштаб і опорні точки натури, а потім пензлем без деталізації форми наносив рисунок. Після цього, тонким шаром фарби підмальовував розкладаючи світлотіні та помірні плями і, нарешті, широким пензлем поступово

промальовував всю картину, накладаючи фарби, як тонким, так і товстим шаром. Білила найбільше наносив мастихіном.

Щоб досягти хорошого щеплення олійного ґрунту з олійними фарбами, Репін спершу протирав ґрунт згущеною олією, трійником, або часником. Тонкі шари згущеної олії, або лаку добре з'єднуються з ґрунтом і фарбовим шаром. Олія або лак є начебто проміжним шаром, який скріплює ґрунт фарби, і негативних явищ, руйнувань картини не помічається.

Академік Б. Йогансон в техніці живопису користується білим ґрунтом. Рисунок виконував вуглем і пензлем рідкою олійною фарбою, або тушшю обводив потрібні тонкі контури. Обведення тушшю менш доцільно, бо основою є лак, який не розчиняється в оліях, тому в цих місцях фарбовий шар не матиме міцного щеплення.

Перед нанесенням підмальовка все полотно протирають ганчіркою просоченою згущеною олією. Олію не можна наносити густим шаром, фарби будуть текти і повільно висихати. Підмальовок виконував широким пензлем без білил тонким шаром фарби, як аквареллю, гризайлю. У ньому загальними колірними плямами встановлюється форма і тонові відношення. Через два – три дні, як добре висохне перший шар фарби полотно знову протирав ганчіркою, змоченою в олії.

У другому підмальовку знову кольором проробляв форму і тонові відношення. Добре просохлий фарбовий шар слід протерти цибулею, щоб зм'якшити поверхневу плівку і дати можливість фарбовим шаром підмальовка краще з'єднатися з наступними шарами фарби. Після такої попередньої підготовки можна розпочати малювання, роблячи тіні прозоро, гладко, а світло корпусно, вводячи білила, перед закінченням наносив тонкий шар олії.

Олія може бути згущена протягом кількох днів влітку на сонці, якщо налити її у тарілки шаром в 0,5 см.

В процесі роботи над картиною інколи треба видалити місця, які не є вдалими. Олійний фарбовий шар знімається різними способами, в залежності від твердості фарб. Найпоширеніший спосіб знімання механічний, недостатньо

просохлі фарби знімаємо мастихіном. Щоб зняти стару олійну фарбу можна використати лужні сполуки (нашатирний спирт). Нашатир наноситься на фарбовий шар пензлем, тампоном, або накладанням куска матерії просоченої цією сполукою і залишається на 60 хвилин, а іноді на ніч, щоб сполука найповніше просочила фарбу і розм'якшила її. Розм'якшений шар знімається мастихіном. Місця після зняття фарби необхідно промити і просушити та протерти згущеною олією або трійником, далі приступати до живопису. Білила застосовують тільки в кінці роботи на світлових місцях складаючи локальний світловий тон.

### **Колір, тон, відтінки в станковому живопису.**

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

На перший погляд кольорів дуже багато, тому, що змішуючи одного з другим, вони створюють все нові і нові. Але є серед них самі головні, три: червоний, синій, жовтий, а зелений, фіолетовий, оранжевий похідні, так як походять від основних. Чорний бруд отримуємо в процесі змішування всіх кольорів одночасно. Нерідко художники відмовляються рахувати чорний - кольором. Білий, порівнюють із світлом. Адже всі природні кольори поділяються на хроматичні та ахроматичні. Хроматичні - кольори спектра. Ахроматичні – білий, чорний і всі відтінки сірого. Хроматичні кольори в свою чергу поділяють на теплі і холодні. До теплих відносяться всі кольори, які асоціюють з теплом, сонцем, вогнем. Холодні – кольори, що викликають асоціацію води, льоду.

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

Прості і складні кольори, які при оптичному змішуванні дають білий колір, називають додатковими. У кольоровому крузі додаткові кольори знаходяться навпроти один до одного. (Рис. 1).

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

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

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

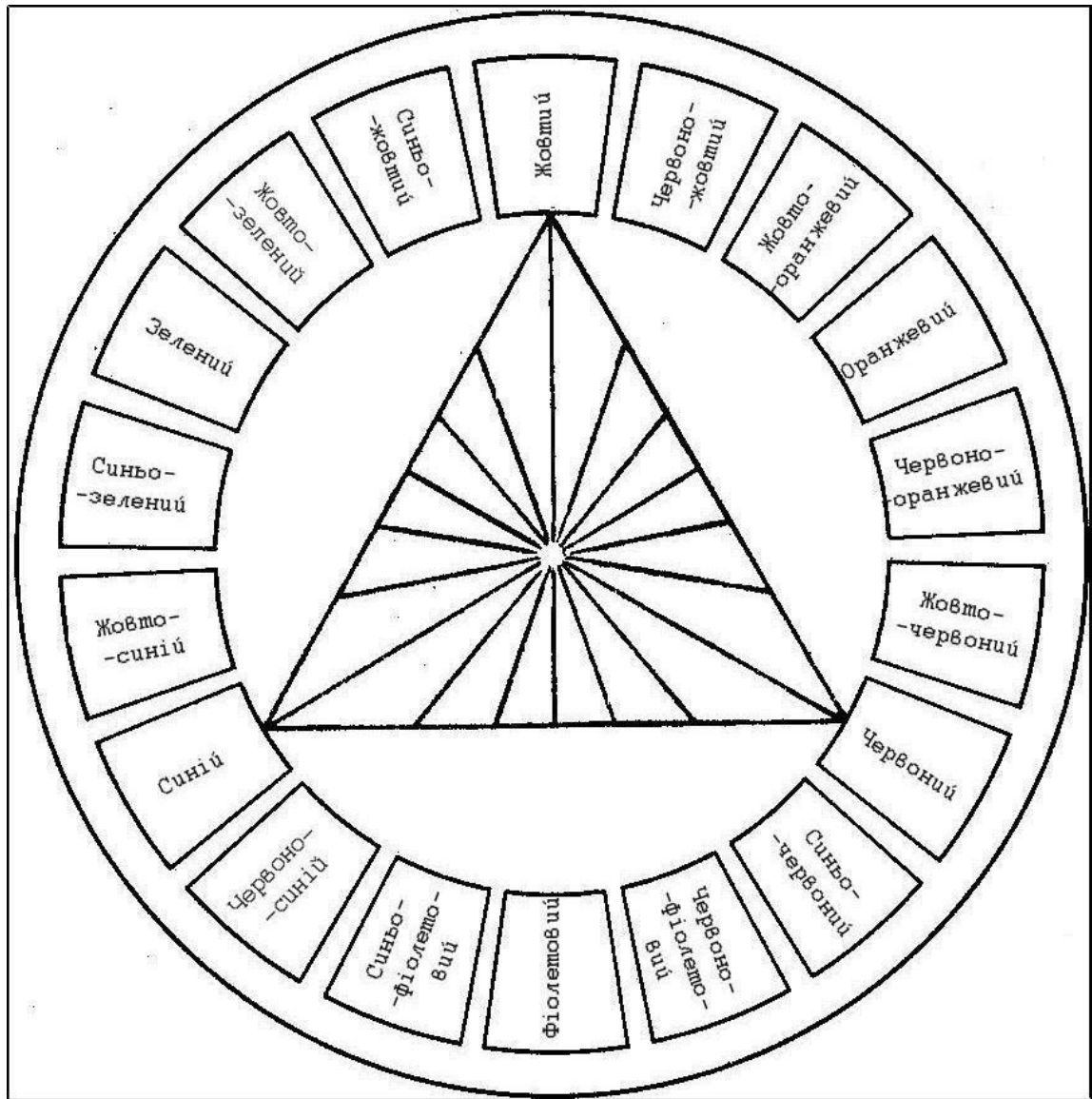


Рис. 1 Кольори спектру, розміщені по кольоровому кругу.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### **Техніки станкового живопису.**

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

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

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

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

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

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

Акварельний живопис пов'язаний з відомими нам іменами К.Брюлова, О.Іванова, П.Федотова, І.Крамського, Н.Ярошина, В.Поленова, М.Врубеля,

А.Осроумової-Лебедєвої. Вони писали сміливо, насичено, їх акварелі темпераментні за виконанням, життєрадісні, захоплюють філігранною технікою, великою кількістю тонких кольорових переходів, розмаїттям полисків.

Признаним майстром акварельного живопису заслужено рахується П.Ф.Соколов, портретист і ілюстратор творів Н.В.Гоголя, І. Рєпін і ін..

Досягнення видатних майстрів акварельного живопису стали основою для розвитку акварельного живопису нашого часу.

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

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

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

Підготовчий рисунок для акварелі має свої особливості. Олівець необхідно підгострити, як слід. Не можна використовувати дуже м’який олівець, графіт його розчиняється у воді, що приводить до бруду в фарбі. Дуже твердий теж не

використовуйте, та як він залишає на папері не потрібні рівчаки. Найкраще використовувати олівці середньої твердості і м'якості марки HB, TM, B, B2.

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

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

Закінчивши підготовчий рисунок. Папір потрібно легенько промити чистою водою, поставивши його під кутом 45°. Це звільнить поверхню аркуша від залишків графітного порошку і можливих забруднень та жирових залишків.

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

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

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

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

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

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

#### Відмивка.

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

Відмивку (залівку) виконувати потрібно швидко, щоб не утворювались границі чи умовні з'єднання одного і наступного прийомів. Фарби розводимо достатню кількість – під час відмивки використовується її немало. Колір слід добавляти у воду, а не навпаки, але не починайте з великої кількості води, так як можна витратити багато фарби для отримання яскравості кольору. В посудину налийте невелику кількість води і добавляйте пензлем фарбу. Якщо суміш за яскравістю буде вам слабкою підмішайте ще невелику кількість фарби для отримання необхідної насиченості та глибини кольору. Суміш що

раз підмішайте, щоб не осідала фарба, і на папері після висихання не утворювались нерівномірні смужки фарби. Перед накладанням фарби, колір перевірте шляхом зафарбовування невеликого шматка також паперу та дайте йому висохнути. Висохла акварель стає більш світлішою і колір може бути інший очікуваному. Папір триматимемо під кутом.

Рівний шар фарби на сухому папері. Відливку змішують в баночці, так як нам потрібно покрити велику площину паперу. Підрамник, на якому натягнутий та приклеєний папір ставлять під невеликим кутом, а пензель плавно ведуть від одної сторони паперу до іншої.

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

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

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

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

Для нанесення кожної нової смужки фарби, пензель спочатку опускаємо в воду, а потім у фарбу, щоб рівномірно послаблювати колір, розмивки. Для більш чіткого переходу від одного відтінку до іншого пензель опускаємо в воду два рази, в цьому випадку фарба потече на вологу частину паперу, створюючи

світлий відтінок. Перехід від одного відтінку кольору до іншого завжди слід виконувати на сухій поверхні паперу, так як зміни інтенсивності кольору беруть ледь помітні.

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

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

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

Накладання відмивки на визначені границі.

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

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

Техніка мокрим-по-сухому.

Акварель прозора, згідно картина будується нашаруванням, від світлого до темного. Дуже різко вдається досягнути темного кольору лише одним шаром фарби. Таким чином, самий темний колір досягається шляхом нанесення одного шару на другий до тих пір, доки не отримаємо бажаної глибини кольору. Кожен новий шар накладається на попередній сухий. Це класична акварельна техніка. Коли кожен шар фарби висихає він формує чіткі краї – границі. Ці краї додають живої енергії в роботу. Успіх техніки залежить від



чіткого планування. Не варто накладати багато шарів фарби. Як правило, слід використовувати не більше трьох розмивок, заливок, в іншому випадку фарба втрачає чистоту, стає брудною. Починаючи роботу над постановкою слід з'ясувати і чітко розуміти якою має бути фінальна стадія роботи. Лише в цьому випадку можна досягти позитивного результату. Багатошарові розмивки слід класти лише на невеликі частини картини.

Прийдеться спланувати світлотінь. Як нам відомо білим кольором слугує сам папір. Найбільш яскраво освітлені місця досягаються „резервуванням”, тобто залишаємо форму на папері і на живопису навкруги її. Яскраво освітлені місця не завжди бувають білі, частини розмивок світлого кольору можна створювати таким же способом, залишаються місця, які часто проглядаються крізь фарбовий шар.

#### Техніка мокрим-по-мокрому.

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

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

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

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

Техніка роботи *alla prima* дозволяє досягнути виняткової кольорової єдності, прозорості і особливої ніжності тонів. Для збереження постійної

вологості паперу на протязі всього сеансу треба підкладати під папір вологу серветку білого кольору. Щоб мазки не розтікались, створюючи водянисті виняткові тони, при роботі по вологій поверхні, на пензель не треба набирати дуже багато розведеної фарби. Тому, чим більше зволожений папір, тим менше фарби треба набирати в пензель.

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

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

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

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

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

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

Не рекомендується в роботі технікою акварельного живопису дотримуватись лише одного з наведених прийомів. Навіть представники школи багатошарового живопису завжди старалися писати небо зранку з однієї

прокладки. Наприклад: гілки дерев з різним контуром і туманна далечінь В цьому випадку, для зображення дальнього плану краще всього використати техніку в один шар на вологій поверхні, а попередній план написати іншим технічним прийомом – в один шар по сухій поверхні. Деталі проробляємо в кінці роботи.

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

#### Техніка проявлення малюнка.

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

Нанести фарбу і до того як вона висохне промокнути пензлем, або витерти вологою губкою, кусочком поглинаючого вологу паперу і можна проявити малюнок хмар тощо. Більш складний кольоровий ефект можна створити проявленням однієї фарби за рахунок іншої. Наприклад, для зображення плямистого листя, нанести темно-зелену відмивку на більш світлу, висушити, а потім стерти частину темної фарби. Маленькі, м'які світлотіні на матових поверхнях предметів, або на пейзажах, де зображена віддалена вода, можна зробити шляхом поглинання фарби. Ватними паличками або сухим пензлем в

місцях де повинні бути світлотіні. Стерти суху фарбу можна застосовуючи сильне натискання ватної палички, або пензля набравши в капіляр більше води. Можливий варіант зшкрябування бритвою, або продряпування тонких ліній, створених світлом на травинках, гілочки дерев тощо.

#### Техніка маскування.

Зберегти світлові плями наносячи навколо фарбу – ідеальний спосіб, якщо дана форма досить велика. Часто світлотіні можуть бути дуже малі, в цьому випадку використовується техніка маскування. Матеріалом виступає „коректор”.

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

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

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

#### Техніка непрозорої акварелі.

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

фарбу (гуашеві білила) тільки там, де необхідно показати яскраву світлість і використовувати їх помірно. Поряд з використанням непрозорої акварелі рекомендується в роботі застосовувати чисту акварель. Колір паперу залишається не заповненим на всій площині, що доповнює картину і відіграє важливу роль в загальній кольоровій гамі.

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

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

#### Техніка текстуровання в акварельному живопису.

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

тонких ліній. Лінії накладати можна в різних напрямках створюючи ефект нахилу болотистої трави.

Ще один метод скраплювання фарби при допомозі щетинного флейца, або зубної щітки. Щітку змочують у розведені суміші фарби тримаючи над місцем створення ефекту. Швидким рухом пальця, або мастихіна проводимо по ворсинках щітки чи пензля, так, щоб з нього розлітались крапельки. Ця техніка ефективна для створення піщаного пляжу, але краплі враховуємо по кольоровому та тональному співвідношенні.

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

#### Техніка використання парафіну, жирових основ.

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

парафін перед нанесенням фарби. В даній техніці можна отримати неочікуваних приємних результатів.

### Техніка, перо, туш та акварель.

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

Застосування технік акварельного живопису в роботі над натюрмортом.

### Квіти в натюрморті.

#### Варіант I.

Композиційна організація будь-якого натюрморту вимагає цілковитого зосередження і роздумів. Квіткава група не є виключенням. Спочатку організуємо квітковий баланс. Як правило не слід в групу вводити різноманітність видів квіток та їх форм і кольорів які будуть сперечатись один з одним. Рекомендується обрати один вид і колір, або не більше двох, трьох: голубі з кількома жовтими які в натюрморті об'єднані в групи і сприймаються цілісно. Вазу обираємо, щоб група квітів в ній почувалась вільно.

Письмо буде ефективним, якщо рисунок виконаємо конструктивно, вірно дотримуючись законів побудови. Але перед цим продумаємо місце розміщення букету на аркуші паперу. Стараємось уникати симетрії, не розміщуйте вазу в центрі аркуша.

Варто продумати передній та задній плани. Не слід залишати порожнім простір з двох сторін вази. Можна покласти зі сторони вази одну чи дві квітки. Дотримуватись відомого правила – уникати великої кількості деталей на задньому, або передньому планах. Композиційним центром в букеті квітів є самі квіти, а не ваза, які є другорядними в постановці.

Головним в зображенні квітів в натюрморті є легкість відмивок. Якщо мазків залишених пензлем дуже багато, свіжість фарб буде втрачено. На першочергових стадіях робота ведеться широко і вільно заповнюючи основні форми набираючи насиченість кольорів. Деталі прописуємо в кінці, на завершальному етапі роботи. Тут може допомогти техніка „маскування”, якщо виконуємо білі, або світлі квіти на тлі, зеленої маси листків. Коректором заповнивши пелюстки, на фінальному етапі надати їм напівтіньових і тіньових та рефлексних кольорів. Старайтесь створити контрасти між чіткою і розмитою границями застосовуючи техніку „мокрим-по-мокрому”, а в інших техніку „мокрим-по-сухому”, формуючи більш чіткі області (контур листків і пелюсток). Не рекомендується працювати над деталями до тих пір, доки не будемо впевнені що всі форми і фарби працюють в унісон з вашим задумом. Дрібні деталі формуємо на завершальній стадії роботи, підпорядковуємо єдиному цілому, кольоровій гармонії.

Варіант 2. Робота з темних частин. Натюрморт „Букет гвоздик в синій вазі”. Першим етапом в роботі над натюрмортом є вибір місця спостереження і розміщення формату по вертикалі чи горизонтально. Малюнок виконуємо олівцем 2 М (не твердішим), щоб не залишав слідів від натискання. Виконувати це потрібно обережно перевіряючи пропорції квітів по відношенню до вази. Малюнок виконуємо детальний. Наступними етапами роботи є виконання заливок. Вазу і тінь під нею виписуємо методом „мокрим-по-мокрому”, один колір падає на інший, вони з'єднуються і зливаються між собою не залишаючи резерв. Першому шару фарби дозволяють висохнути. Зверху наносимо більш темні кольори і промокаємо поглинаючи вологу папером, щоб створити м'які освітлені частини вази. Незвично починати з темних частин, які завжди



вбудовувати поступово. В цьому випадку встановлюємо силу насиченості кольору вази з метою досягнення сили кольору для зеленої маси листочків. Виконавши темні місця всього натюрморту, залишили білий колір гвоздик – білий папір. Велика кількість паперу не заповнена кольором для квітів, на цьому місці знаходиться їх структура. У гвоздик своєрідна побудова квітки, потрібно лише кілька штрихів темної фарби на рожеву розмивку, щоб зобразити форму та характер квітки. Далі роботу ведемо сухим пензлем по вологій поверхні, щоб досягти точності і чіткості у передачі пелюсток і яскравих тональних контрастів. Стебла квіток виконуємо тоненькими лініями пензля промивши в деяких місцях і відділивши їх від загальної маси. Деталі натюрморту виконуємо на завершальному етапі, підпорядковуємо єдиному цілому.

Аналогічно виконуємо інші подібні натюрморти, поєднавши різноманітні техніки відповідно поставлених завдань.

### Завдання 1. Етюд кількох осінніх листків.

Листки закріплюємо кнопками, або булавками на білому папері. Відстань до зображуваного повинна досягати в 1,5-2 рази висоти постановки без спотворення природи. Рисунок виконується олівцем марки HB, або 2B, без сильного натискання на стержень. Лінії рисунка повинні бути легкими, не просвічуватися крізь фарбовий шар, не залишати глибоких ривчаків. Промити зображення чистою водою, дочекатись поки папір висохне. Розпочинати письмо за наступними етапами: на палітрі знайдіть потрібний основний колір, зверніть увагу на особливості листка, як і під яким кутом ідуть з нього прожилки центральні, товсті і бокові, тобто вивчіть природу. Постарайтесь не тільки залити кольором, а підкреслити рухом мазка проміжки між прожилками, точніше знайти кут кріплення тонких прожилок до основної. Якщо в листку є перехід із кольору в колір, наприклад із зеленого в жовтий, то не дочекавшись коли висохне зелене, поряд вписуйте жовте, щоб вони злились м'яко, по вологому. Виконувати завдання можна методом „по - сухому”, „по - мокрому”, одним шаром.

Почнемо роботу із світлих тонів, в які добавляємо більш темні. Якщо прожилки листка темніші основного фону, то вони промальовуються в останню чергу, обережно, тоненьким пензлем. Щоб краї не вийшли дуже різкими, можна вибрати зайвий тон пензлем, або пом'якшити край вологим пензлем. Якщо прожилки у листка світлі, спочатку промиваються світлі місця легким прозорим кольором, а потім більш темний тон. Прожилки промиваються кінчиком колонкового пензля.

В процесі виконання необхідно слідкувати, щоб на пензлі не було багато води, зайва волога створить смуги, не потрібні плями, робота вважатиметься не задовільною, помилковою без дотримань вимог роботи в акварельному живопису. Але поряд з тим пензель не повинен бути сухим. Мазки накладаються не кінчиком, а площиною пензля – боком „по формі” листка. Не слід перекривати одне і те ж саме місце кілька разів, отримаємо бруд. Змішавши фарбу на палітрі і знайшовши потрібний нам колір, покласти його так як відображено в натурі.

*Завдання 2. Мікронатюрморт із овочів та фруктів ускладнений із предметів домашнього вжитку (емальована кружка, з гладкою поверхнею).*

*Методичні вимоги:* врахувати складність композиції, органічний зв'язок з навколишніми предметами. Головну увагу приділити рефлексам. Практично ознайомитись з поняттям предметного кольору, промоделювати об'єм, досягти відчуття матеріальності. Навчитись користуватись плямою, як основним формотворчим засобом.

Завдання виконується на невеликому форматі паперу розміром 30-40 см, зображення не повинно бути більш натуральної величини предметів. Колір тканини підібрати таким чином щоб на предметах було видно кольоровий рефлекс. Після попередньої розробки композиції, на аркуші паперу прорисовуємо форму предметів з подальшою деталізацією – місцем полиску, границею напівтіней і тіні.

Перед живописом фарби змочують водою. Для палітри краще використовувати щільний папір, на ньому точніше видно отриманий колір.

Починаємо живопис з найбільш яскравого предмета. Уважно вивчаємо натуру, порівнюємо кольори по відношенню до найяскравішого, один до одного і до фону. Аналізуємо денне освітлення, його відображення є холодним, полиск білий, а ось в напівтоні самий зрозумілий колір, він наближений до локального кольору предмета. Область власної тіні щільніша, тепла, багатоколірна і в ній добре видно рефлекси від горизонтальної площини, яка відображає падаюче світло. Падаюча тінь дуже складна для живопису. Під самим предметом вона темніша, біля переднього краю чітка, по віддаленню контраст її слабшає – змінюється тон, колір залежить від освітлення кольору тканини, на якій лежать предмети та від окрасу предметів, вони також відображають легке світло на горизонтальну площину.

Розгледів уважно натюрморт і розібравшись в світловій і кольоровій характеристиці, можна починати писати натюрморт із світла на найбільш яскравому і найближчому предметі першого плану. Мазки накладаються по формі предмета, ніби прощупуючи його пензлем в просторі.

Світло, напівтінь і тінь – все це пишеться кольором. Стараємось не змішувати більше трьох фарб. Після заливки самого яскравого предмета першого плану пишемо предмет, на фоні якого він знаходиться, тобто пишемо оточення цього предмета. Такий спосіб введення роботи від центральної, найяскравішої плями можна назвати роботою „від куска”.

Щоб передати простір, треба в міру віддалення предметів в глибину знижувати яскравість кольору і кольорового контрасту відносно першого плану.

Завдання 3. *Натюрморт з предметів домашнього вжитку на тлі кольорових драперій із складками.*

Мета : практичне вивчення впливу середовища на зміну кольору, пластичних особливостей натури, світлотіньових контрастів, повітряно-просторової перспективи.

Натюрморт ставиться на фоні драперії зі складками. Горизонтальна площина світліша фона: так краще прослідкувати хід площини в глибину

відносно першого плану. Предмети бажано підібрати єдиними за задумом, але різні за формою, кольором, величиною. Поряд з великими об'єктами не рекомендується розміщувати дрібні, обов'язкові якісь проміжні по величині предмети.

Часто навчальний натюрморт задумується за принципом порядкування композиції якійсь геометричній формі (трикутник, овал...) на перший план можна покласти фрукти: сливи, виноград, тощо. Предмети краще брати з гладкою фактурою. Але слід в учбових постановках уникати предметів глазурованої поверхні, неждані ефекти якої відволікають від живописних завдань. Не шукайте для постановок екзотичних речей, прекрасну службу служать старі прості речі. Із них можна скласти хороші натюрморти додаючи хліб, цибулину, картоплину тощо.

При композиції натюрмарту необхідно слідкувати за тим, щоб фон не переважав над предметами (зображення не плавало), але і предметам не було дуже тісно. Зображення горизонтальної площини також дуже важливе. Площина не повинна бути надто вузькою – предмети будуть розміщені на одній лінії. Не вигідно ставити натюрморт на високу підставку, це ускладнює передачу простору.

Кольорова драперія не повинна домінувати в кольоровій будові, бути активнішою першого плану. Перший план потребує уважної детальної проробки, всі контрасти – світлі і темні предмети на перший план. По мірі віддалення в глибину кольорові і тонові контрасти слабшають. Фон пишеться вільними заливками. Для цього на палітрі створюємо таку кількість кольору, щоб вистачило для прописки всього фону з виявленням теплих і холодних відтінків. Окремо писати фон не рекомендується. Краще писати фон таким, як він представляється по відношенню до всього натюрмарту. Зміна відтінків фону спостерігається біля предметів які стоять на цьому фоні, але відтінки потрібно відчувати дивлячись на весь натюрморт.

Тепла кольорова гама. Теплими відтінками набагато легше досягнути кольорової гармонії. Яким би теплим по кольору не був натюрморт, в ньому

потрібно шукати відносно холодніші відтінки, інакше не буде повноцінного живопису.

Холодна кольорова гама в акварельному живопису. Натюрморт у холодній гаммі найбільш важкий у виконанні. Холодне світло падаючи на холодну поверхню робить її безколірною. Але порівнявши по кольору всі світлі місця ми бачимо наскільки вони все-таки кольорові. Особливо колористичні напівтіні і тіні, м'якими і красивими виглядають рефлекси. Сині кольори дуже складні у написанні, або складанні натюрморту, тому краще брати глибокі голубі, зеленуваті.

Завдання 4. Контраст в акварельному живопису. Для вирішення завдань постановки беремо предмети різні за формою фактурою і тоном, фон по відношенню до першого плану бажано підібрати стриманий.

Зверніть увагу на те, як зв'язані кольором предмети в натюрморті. Хоч і відношення контрастні, але вони приймаючи на себе рефлекси, стають м'якші, з'являється особливий насичений колорит і всі об'єкти звучать в унісон. Якщо все писати ізольовано, то контрастні кольори визвуть дисгармонію, відбудеться перерахунок предметів постановки на об'єднаних в єдину групу. Червоні і жовті кольори холодне світло збагачує, в напівтонах вони сприймаються насиченими відносно світла. Зелений і голубий колір в холодному освітленні сприймаються світлішими, в напівтіні – насичено глибокими. Колір в напівтонах наближений до локального – кольору притаманному предмету. Ліпка форми предметів займає важливе місце в живопису, мазок треба ложити підкреслюючи об'єм предмета.

Щоб зрозуміти, як засобами живопису передати об'єм предмета і його кольоровий взаємозв'язок, потрібно уявити будь-який об'єкт ніби із окремих площин по різному повернутих до світла, кожна площина умовно і є мазок.

Написати аквареллю художній твір, без промивок і заливок неможливо, тому після основної прокладки кольором від загального ми повертаємось до конкретного і дрібних виправлень. Невпевнені форми предметів прописуємо лесуванням пропущені рефлекси добавляємо шляхом промивки в тінях.

Закінчуємо роботу етапом узагальнення, підпорядкування деталей єдиному цілому.

В техніці акварелі необхідно вивчитись швидко передавати форму і колір предмета, відкидаючи всі випадкові дріб'язки.

В роботі акварельними фарбами використовуємо наступні палітри. Палітра може бути із оргскла прямокутної форми, або стаціонарні пластмасові палітри, які знаходяться в наборі акварельних фарб, в крайньому разі папір аналогічний художній основі.

Під час роботи акварельними фарбами найзручніше використовувати палітру з заглибинами, або ванночками для розведення фарб. Найпростішою палітрою може бути звичайна тарілка із фаянсу, або білий папір аналогічний основі майбутнього зображення. Банку для води слід брати більшою, це дасть можливість зберігати воду певний час довше чистою. У воду можна добавляти невелику кількість цукру, що надасть фарбам більше яскравості.

Змішувати фарби слід тільки на палітрі, але не в якому випадку не на самих фарбах навіть якщо вони в ванночках. Якщо акварель в тубах, видавлюємо її на палітру в строгому порядку: спочатку жовті, оранжеві, червоні, коричневі, сині, зелені і т. д., тобто від теплих кольорів до холодних. Після закінчення роботи палітри із твердих матеріалів слід ретельно вимити холодною водою.

### ***Техніка гуаші.***

Гуаш – фарба непрозора, висихаючи набуває бархатисту поверхню.

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

Гуаш складається із тонко перетертого пігменту і клею гумміарабіку, декстрину і гліцерину які слугують пластифікаторами. Гуашевими фарбами можна писати не тільки на папері, але і на ґрунтованому полотні, картоні, фанері. Рисунок для гуаші виконують графітним олівцем і закріплюють желатиновим клеєм. Під час роботи в техніці гуашевих фарб потрібно виконувати наступні рекомендації. Гуашеві фарби розводяться водою до стану

рідкої сметаноподібної маси і ретельно розмішують. Фарбу наносять на папір, або полотно тонким рівним шаром, стараючись вписати один колір в інший, доки попередній шар і ще вологий.

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



Рис. 2. Етюд пейзажу. Гуаш.

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

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

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

В декоративних композиціях гуашеві фарби дають можливість вести роботу кольорами, тобто попередніми виготовленими кольоровими сумішами. Перед тим як розпочати роботу кольорами, необхідно визначити колір, який характеризує основу живописного полотна. Кожну фарбу потрібно розвести в окремій баночці і перевірити відповідність вже висохлого кольору задуманому, змішуючи кольори можна отримати проміжні тони. Деякі кольори є сумішшю двох, трьох кольорів.

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

Роботи виконані гуашню слід зберігати в папках. Скручувати такі роботи в трубки забороняється із-за ламкості фарбового шару. Крім цього не можна щоб



листи живопису терлись один в один, тому потрібні прокладки із тонкого паперу.

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

В техніці гуаші працювали видатні митці живопису В.А.Серов – портретний жанр. Багато сюжетних композицій виконано Б.М.Костудієвим. Загальне визнання отримали наприклад, серії пейзажів М.М.Мечєва.

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

### *Техніки темпер.*

Техніка темпері займає проміжне місце між олійним та клейовим живописом. Живопис темперними фарбами розпочинають з вивчення певних прийомів роботи, включаючи техніку письма по вологій поверхні, багатощаровий живопис, живопис роздільним мазком, як пастозно, так і тонкими, майже прозорими мазками. Технічні прийоми живопису темперними фарбами не допускають надто корпусних мазків, аналогічних мазкам в олійному живопису, так як більше ніж достатня товщина їх може визвати розтріскування фарбового шару і навіть його відпадання від основи.

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

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

Специфічною особливістю темперних фарб є змінення їх тону за мірою висихання.

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

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

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

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

Для тренувальних вправ та отримання початкових навичок в оволодінні технікою рекомендується виконати кілька короточасних етюдів, де звернути увагу на кольорові відношення. Кольорові відношення в етюдах потрібно брати зразу в одну силу, для чого використовують техніку „alla prima”, вирішуючи форму в один прийом без подальшої прописки. Якщо стоїть завдання передати тонкі тональні переходи, можливо застосувати техніку „по вологому”, або тільки промалювати фарбою частину, виконуючи при цьому м'які поєднання тонів. Лесувальні прийоми і тонкошарові накладання кольору без пастозного мазка рекомендуються також при передачі тінювих частин природи, які вирізняються узагальненістю, відсутністю різких границь форми.

Малювання фарбами з допомогою пастозного роздільного мазка рекомендується під час передачі освітлених місць там, де присутні контрастні тонові відношення, де вимагається передача чітких границь форми, виявлення матеріальності предмета. При цьому старатись не забивати фарбою фактуру полотна.

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



Рис 3. Навчальний натюрморт. Темпера.

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

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

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

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

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

### ***Техніки олії та акрилу.***

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

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

Кольори в даній вправі використовуємо ті, що переважають в кольоровій гамі натюрморту.

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

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

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

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

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

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

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

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

Робота по кольоровому ґрунті.

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

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

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

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

### Техніка імпасто.

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

Першим художником в техніці імпасто, який накладав колір однакової густоти був Ван Гог. З тих пір багато художників експлуатували експресивні якості густої фарби інколи видавлюючи її просто із туби і моделюючи пензлем,

мастихіном, а інколи просто пальцями рук. Техніка імпасто потребує велику кількість фарби, використовується в більшості вибірково, для визначених ділянок картини і виконується в кінці роботи – для фінальних мазків, яскравих світлих місць в живопису.

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

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

#### Техніка лесування акриловими фарбами.

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

Під час роботи акриловими фарбами лесування виконується блискавично оскільки фарба висихає швидко. Фарбу розводять водою, або спеціальним розчинником, який надає насиченості і блиску. Лесування можна виконувати і по густому шару фарби, якщо він висох. В акриловому живопису густі шари фарби накладені пензлем чи мастихіном часто змінюється лесуванням, який надає тяжкій поверхні вишуканість. Цей прийом використовується для передачі текстури, оскільки фарба осідає в тріщинах. Суть лесування полягає у тому, щоб один шар фарби проглядався через інший. Найкращий результат досягається при допомозі більш прозорих фарб.

#### Техніка роботи мастихіном.

Одним із найбільш звичних інструментів живопису є пензлі. Але працювати олійними фарбами можна і використовувати найбільш доступні нам

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

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

Мастихін – це маленький трикутний інструмент виготовлений із тонкої металевої пластинки. Його не можна плутати зі звичайним скребком для знімання фарби, подібним до інструмента для письма в олійному та акварельному живопису.

#### Техніка переривання кольору.

Ефекти методу переривання кольору, або роздільного мазка, означає побудова дрібними мазками окремих кольорів ділянок картини. Цей метод часто використовується в пейзажі для відтворення світла на воді, дерев заднього плану, текстури трави. Головне в техніці – взяти невелику кількість фарби на пензель і використати густу, в міру суху суміш. Схожий метод – легкого лесування – на суху поверхню нанести шар фарби і розтерти її пензлем, ганчіркою, або пальцями для потрібного ефекту.

Можна наносити темну фарбу на світлу. Але найбільшого ефекту досягаємо коли наносимо світлу фарбу на темну основу. Цей метод застосовуємо для написання неба в пейзажі, або для яскравої драперії в натюрморті. Вести фарбу краще по текстурованому ґрунті, вона приклеюється лише по виступах, або верхніх “зубчиках” полотна, перериваючи мазок і



залишає видимим нижній раніше накладений шар. Цей метод називають *сухим пензлем*. Сухий пензель не тільки виявляє текстуру, але і створює живий ефект, ніж рівні площинні шари фарби. Краще використовувати для роботи текстуровану поверхню – полотно, дошка, попередньо спеціально виконана текстура.

### Сграфіто.

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

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

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

### Тонкінг.

Тонкінг – коректуючи метод в олійному живопису, який можна рахувати технікою. Живопис часто досягає такого етапу, коли роботу доводиться припиняти через надмірну кількість фарби щоб не отримати збитого бруду. Знімати верхній шар фарби, наклавши на неї лист газети, або газетного паперу, і потерти його, щоб фарба перейшла на папір. В результаті отримаємо пом'якшене зображення, яке може стати основою подальшої роботи. Виниклі ефекти стають цікаві самі по собі, що спонукає нічого не робити з картиною, або зробити кілька уточнень. Тонкінг особливо корисний там, де потрібно

добавляти багато деталей на ранніх етапах, наприклад при написанні портрету в області очей і рота концентрується велика кількість фарби.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

П. П. Чистяков радив своїм учням підготовляти рисунок для живопису одним кольором – основним. Якщо рисунок виконується пензлем, треба стежити, щоб не було густих нашарувань і щоб фарби рівномірно розподілялись на полотні, не затікали на контури рисунка.

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

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

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

Живопис треба виконувати і корпусно, і тонкошарово, використовуючи оптичні властивості фарб і взаємодію кольорів.

### *Техніка пастелі.*

Пастель найбільш улюблений матеріал живопису і багато в чому виступає суперником для акварелі. Це унікальний матеріал як для заняття малюнком так і живопису. Але для живопису він ще більш придатний. Це характеризується властивістю насиченості та податливістю в прийомах та техніках роботи пастеллю

З чого почати роботу? Роботу пастеллю необхідно розпочати з вибору самого матеріалу. Так, як пастель попередньо змішати не можна, то вона вимагає набагато більшу кількість кольорів на відміну акрилу, олії чи акварельним фарбам. Вибір кількості кольорів є справою тривкою, трудомісткою і вимагає капіталовкладень. Деякі виробники випускають пастель в якій нараховується більше сотні відтінків. Але існують у виробництві набори „початкові”, призначені для конкретних видів роботи. Цими наборами можна користуватись при роботі над портретом, пейзажем і т.п. В міру закінчення пастелі в наборі, її можна докупити, адже продається вона і окремими паличками. Кольори в ящику пастелі носять назви і номери. Номер вказує на тональну шкалу, на світлу і темну версію кольору. До світлої версії добавляють білу пастель, до темної – чорну.

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

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

### *Прийоми виконання штрихів пастельними паличками.*

### Штрих – коротка лінія.

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

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

Штрихи по формі можуть стати засобом для виконання начерку. Багато ефектів створюється в роботі штрихами посилюючи і послаблюючи натиск палички, накладаючи один штрих на другий. Довжина пастельної палички впливає на тип штриха. Вона не повинна перевищувати 5 см. Можна використовувати і набагато менші куски, щоб провести короткі, різні штрихи, схожі на прямі рисочки. Крім того, короткі пастельні палички легше тримати в пальцях. Активно впливає на штрихи по формі текстура паперу. Сильно текстурована поверхня паперу буде переривати штрихи і частинки кольору будуть залишатися лише на верхній ділянці паперу – „зубах”. Якщо штрих по формі виступає як засіб змішування кольорів, накладати один клір на інший потрібно легким натиском на пастель так, як папір швидко забрудниться. На більш гладенькій поверхні колір буде щільний, а якщо пастель нанести густо то вона покриє папір рівномірно. (Рис. 4.).

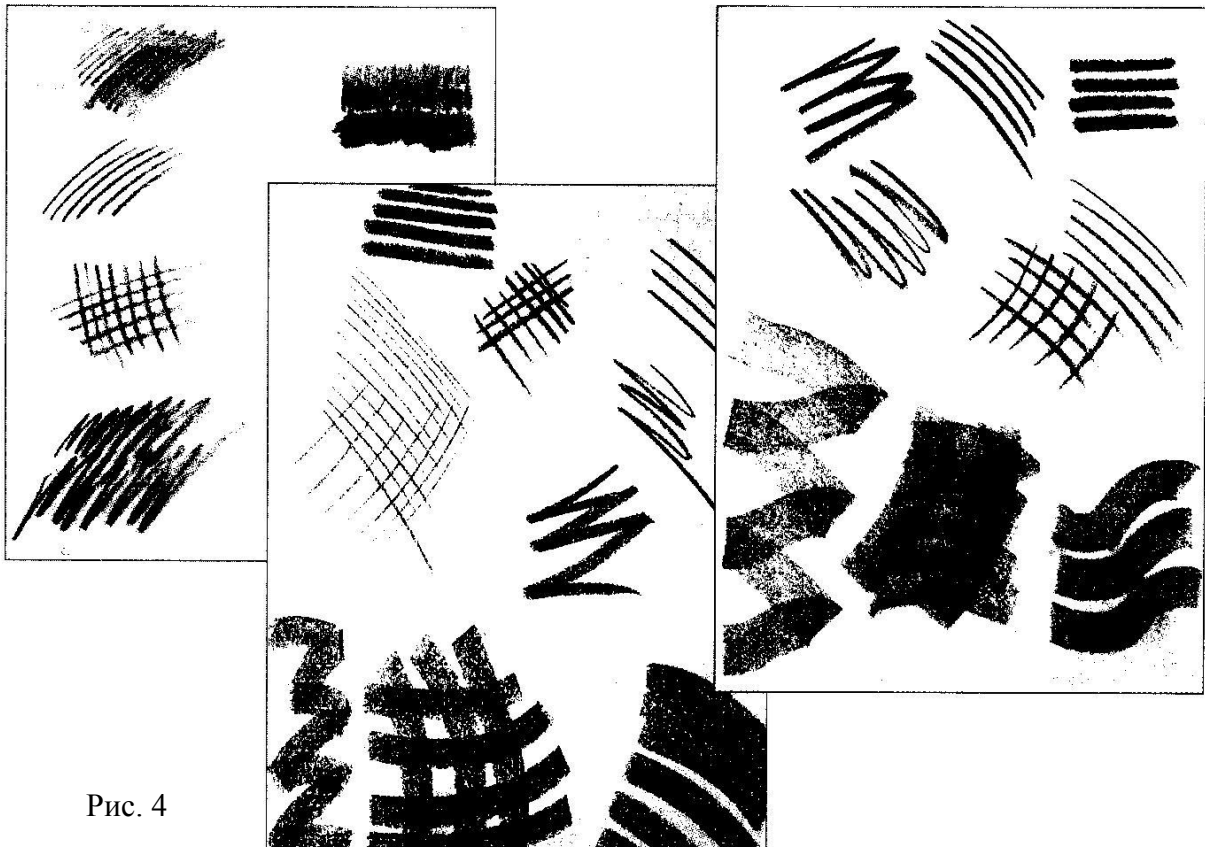


Рис. 4

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

Живопис на контрастному папері. Прикладом є живопис натюрморту. Виберемо папір жовто-коричневого кольору, що буде повторювати кольори найяскравіших предметів у натюрморті. Для нейтралізації кольору паперу

використовуємо кольори, які в натюрморті заповнюють великі ділянки і є контрастні аркушу робочого поля. Колір предметів які є контрастними заповнюють пігментом щільно, а інші ділянки драперії легко з просвічуванням паперу.

Деякі художники завжди використовують папір доповнюючих кольорів, а інші надають перевагу кольору, який по тону належить головному предмету роботи - композиційному, смислового центру.

Прийоми тонування акварельного паперу для живопису пастеллю.

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

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

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

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

В роботі на папері для акварелі, мокрий пензель створить хорошу альтернативу попередньому тонуванню паперу. Це дозволяє швидко покрити

всю поверхню кольором, знищуючи відволікаючі увагу білі плями, які проступають між штрихами на білому папері.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

### **Передача простору в пейзажі.**

Для роботи на пленері найпоширенішим матеріалом є акрил, або олійні фарби. Перевага акрилових фарб в тому, що картина написана на пленері швидко висихає на відміну олійним фарбам.

Великого значення в роботі над пейзажем набуває композиція, вона інколи не вдалою виходить навіть в художників з досвідом. Адже спочатку як працювати, варто вирішити формат, а потім – ділянку обзору зображувати. Під час планування роботи над картиною звернути особливу увагу на зміну світла, так що часу витратити багато на підготовку не треба. Для вибору формату рекомендується взяти з собою кілька робочих полотен, щоб вирішити на місці, яке з них краще підходить для зображення об'єкта. Використання видошукача допоможе у виборі сцени зображення. Його можна тримати під різними кутами, щоб відшукати найцікавіші частини пейзажу.

В пейзажі завжди присутній фокусний центр, до якого тяготить наш погляд. Композицію картини будемо так, щоб встановити серію візуальних вказівників, які ведуть до фокусного центра. Діагностичні лінії чи гористі перепади змушують звертати на себе погляд. Цей прийом використовується в

пейзажі – звивиста доріжка, яка біжить від переднього плану в глибину, туди де знаходиться фокусний центр. Передній план не повинен сильно домінувати не відривати погляд від головного в пейзажі.

Пейзаж не буде сприйматися впевнено до тих пір, поки не створиться в ньому відчуття простору. Існує два способи досягнення простору.

Перший – правильно дотримуватись ефектів лінійної перспективи. Предмети дальнього плану мають свій розмір, але наскільки вони менші в порівнянні з іншими деталями? Використовуємо в даному випадку візуальні вимірювання.

Другий спосіб – використання повітряної перспективи. Дальні плани менш контрастні в тоні і кольори міняються, стають холодніші. Наприклад стовбур дерева на другому плані темніший і пишемо його темно-коричневим кольором, а насправді він буде більш світлішим по тону – природи відповідно передньому плані.

### **Копіювання в портретному жанрі.**

Пастель є однією з найкращих технік для написання портретів. Цей матеріал неперевершений як для малюнку, так і для живопису портрету. Пастель є улюбленим матеріалом художників починаючи з XVIII століття. Використовуючи техніки пастелі неперевершені твори виконували такі художники як Едгар Дега, Розальба Кар'єра, Моріс Кантен де Латур та багато інших. Багато сучасних художників також вважає пастель неперевершеним матеріалом для створення високохудожніх творів. Виконання портретів пастеллю потребує певного художнього рівня в майстерності, тому пропонується на перших порах знайомства з портретним жанром в техніці пастелі скористатися копіюванням із зразків майстрів мистецтва.

Однією із складностей малювання портрету складається в тому, щоб передати схожість портретованого. До початку XX ст. більшість художників рахували копіювання важливою частиною свого навчання незалежно від жанру живопису. Для уникнення шаблонності над копією зразків, краще всього

робити те, що називається транскрипцією, тобто вибрати в якості моделі роботу, виконану в іншому матеріалі, наприклад олії, якщо працюємо пастеллю, або навпаки, тобто не тотожний матеріал. Адже спроба точно скопіювати портрет тотожним матеріалом може завадити виробленому власного стилю, крім того може привести до проблеми в змішуванні кольорів, так як кольори будуть різними за палітрою.

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

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

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

Техніка живопису – це і піклування про раціональне використання фарб, і планомірне і рівномірне накопичення їхньої товщини на живописній основі, і своєчасне використання висихаючої поверхні фарби тощо.

## **ЛІТЕРАТУРА**

1. Акварель. Советы начинающим. // Под. Ред. Н.Платонова, В.Ларионов. – М., 1991., - 32 с.
2. Алексеев Ю.В. Основания и грунты для станковой живописи // Ю.В.Алексеев – Иллюстрированный справочник для художников. – М., 2010., - 76 с.
3. Алексеева В.В. Что такое искусство / В.В. Алексеева. – М., 1991., -236 с.
4. Английские художники от Хогарта до Тернера / Авт. – сост. И. Кузнецова. – Л., 1966.
5. Антонович Є.А., Шпільчак В.А. Малюнок і живопис. Методичні рекомендації /Є.А. Антонович, В.А.Шпільчак. – К., 1990. – 105 с.
6. Баранчук И. Живопись от А до Я. / И.Баранчук . – М., 2003., - 79 с.
7. Баталини Т. Техника живописи. Акриловые краски. Основные характеристики и применение / Т.Баталини. – М., 2004., - 54 с.
8. Беда Г.В. Живопись / Г.В.Беда - М., 1986. – 214 с.
9. Беда Г.В. Основы изобразительной грамоты / Г.В.Беда – М., 1981. – 207 с.
- 10.Билецкий П. Украинская портретная живопись XVIII в.в. / П.Билецкий. – Л., 1981., - 113 с.
- 11.Білецький П.О. Мова образотворчих мистецтв / П.О.Білецький. – К.: Радянська школа, 1973., - 84 с.
- 12.Винер А.В. Как пользоваться акварелью и гуашью / А.В.Винтер. – М, 1951.
- 13.Винер А.В. Материалы живописи / А.В.Виннер. – М., 1954.
- 14.Гаррисон Х. Рисунок и живопись. Материалы. Техника. Методы. / Х.Гаррисон. – М., 2010., - 252 с.
- 15.Горбенко А.А. Акварельная живопись для архитекторов / А.А.Горбенко. – К.: Будівельник, 1991., - 142 с.
- 16.Гренгберг Ю.И. Технология станковой живописи / Ю.И.Генберг. – М., 1982. – 320 с.
- 17.Гренгберг Ю.И. Технология, исследование и хранение произведений станковой и нестанковой живописи / Ю.И.Гренгберг. – М., 1987. – 307 с.

- 18.Денбновецька В. Особливості викладання живопису на графічному факультеті. / В.Денбновецька// Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці.- Вип. 9. – К., 2002., - С. 103-107.
- 19.Долгополов И. Мастера и шедевры в 3 томах / И.Долгополов. – М., 1986.
- 20.Елисеев М.А. Материалы, оборудование, техника живописи и графики. / М.А. Елисеев. – М.: Астрель, 2004., - 231 с.
- 21.Жердзицкий В.Е. Живопись / В.Е.Жердзицкий Техника и технология. – Харьков, 2006. – С. 325.
22. Жердзицкий В.Е. Смолы и лаки / В.Е. Жердзицкий // Дизайн-освіта – 2004: теорія, практика та перспективи розвитку. – Х., 2004. – С. 95.
- 23.Жердзицкий В.Е. Темпера / В.Е. Жердзицкий // Дизайн-освіта – 2004: теорія, практика та перспективи розвитку. – Харків, 2004. – 47 с.
- 24.Жердзицкий В.Е. Технология, способы и приёмы в создании произведений станковой живописи / В.Е.Жердзицкий // Вісник Харківського художньо-промислового інституту. – Харків., 2000. - № 3. – 107 с.
- 25.Жердзіцький В.Е. Ахроматичні і хроматичні кольори / В.Е. Жердзіцький // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва. – Х., 2005.
- 26.Жолтовський П.М. Художнє життя на Україні в XVI-XVIII ст. / П.М.Жолтовський. – К.: Наукова думка, 1983., - 157 с.
- 27.Зайцев А.С. Наука о цвете и живописи / А.С.Зайцев. – М.: Искусство, 1986 – 158 с.
- 28.Злобин В.И. Изобразительная деятельность – средство познания предметно-пространственной среды / В.И.Злобин. – Харьков: Основа, 1991. – 88 с.
- 29.Зозуля Н. Викладання живопису на першому курсі . навчально-методичні рекомендації / Н.Зозуля// Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Вип. 9. – К., 2002. – С. 96 - 103
- 30.Золотой век Нидерландской живописи / Сост. Н.Н.Никулин. – М., 1988.

- 31.Импрессионисты. Их современники. Живопись. Графика. Литература. Музыка. – М., 1976., - 234 с.
- 32.Киплик Д.И. Техника живописи / Д.И.Киплик. – М., 1998., - 327 с.
- 33.Лазарев В.Н. Московская школа иконописи – М., 1980.
- 34.Лазарев В.Н. Старые европейские мастера / В.Н.Лазарев. – М., 1974.
- 35.Лентовський А. Техніка олійного живопису / А.Лентовський. – К., 1959., - 181 с.
- 36.Ломоносова М.Т. Графика и живопись. / М.Т. Ломоносова. – Учебное пособие. – М.: Астрель, 2003.
- 37.Мистецтво України. Енциклопедія. Т. – 1. – К.: УЕ, 1995.
- 38.Митці України. Енциклопедичний довідник. – К.: Українська енциклопедія ім. М.Бажана, 1992.
- 39.Мурашко М.І. Спогади старого вчителя / М.І.Мурашко. – К., 1964.
- 40.Овсійчук В.А. Майстри українського бароко / В.А.Овсійчук. – К.: Наукова думка, 1991.
- 41.Пучков А.С. Методика работы над натюрмортом / А.С.Пучков, А.Б.Триселев // Учебное пособие для студентов пед. ин-тов. – М.: Правещение, 1982. – 160 с.
42. Реставрация станковой темперной живописи: Учебник / Под ред. В.В.Филатова. – М.: Изобразительное искусство, 1986. – 264 с.
- 43.Рожко В. Відродження української православної церкви на Волині / В.Рожко. – Луцьк, „Волинська книга”, 2007.
- 44.Рубан В.В. Український портретний живопис другої половини ХІХ – початку ХХ ст. / В.В.Рубан. – К., 1986.
- 45.Свенціцька В.І., Откович В.П. Світ очима народних митців. Українське народне малярство ХІІІ-ХХ ст. / В.І.Свенціцька, В.П.Откович. – К., 1991.
- 46.Свид С.П. Художні техніки / С.П. Свид. – К., 1977. – 203 с.
- 47.Сланский Б. Техника живописи / Б.Сланский. – М.: Академия художеств СССР, 1962.



48. Сухенко В.О. Рисунок / В.О.Сухенко. – К.: „ВОНАМЕНТЕ”, 2004., - 176 с.
49. Тютюнник В.В. Основные сведения по технологии живописных материалов и технике живописи / В.В.Тютюнник // Школа изобразительного искусства. Вып. III. – М., 1980.
50. Унковский А.А. Живопись темперой и гуашью / А.А.Унковский // – Учебно-методическое пособие. – М.: Просвещение, 1980. – С. 3 – 27.
51. Фальк Р.Р. Беседы об искусстве. Письма. / Р.Р.Фальк // Воспоминание о художнике. – М.: Сов. художник, 1982. – 255 с.
52. Фрейнгберг Л.Е. Секреты живописи старых мастеров / Л.Е.Фрейнгберг. – М., 1989. – 173 с.
53. Харківський художній музей: Альбом / Авт. – упоряд. М.П.Работягов. – К.: Мистецтво, 1983. – 158 с.
54. Хвостенко В.В. Техника энкастики / В.В.Хвостенко . – М.: Искусство, 1956. – 33 с.
55. Хрестоматія. Рисунок. Живопись. Композиція. – М.: Просвещение, 1989.
56. Школа изобразительного искусства. – М.: Академия художеств СССР, 1962. – Вип. 5. – 142 с.
57. Школа изобразительного искусства: В 10 т. – М., 1987-1992.
58. Энциклопедический словарь юного художника. – М., 1983.
59. Юный художник. – Л., 1991. – 58 с.
60. Ятченко Ю.М. Київська школа рисунка /Ю. М. Ятченко// Українська академія мистецтв. Дослідницькі та наукові праці. – К., 1998.

## ЗМІСТ

Передмова .....	3
Техніка живопису та художня майстерність.....	5
Особливості техніки живопису майстрів минувшини.....	8
Колір, тон, відтінки в станковому живопису.....	14
Техніки станкового живопису.....	19
Техніка акварелі .....	19
Техніка гуаші .....	39
Техніка темпері .....	42
Техніка олії і акрилу.....	45
Техніка пастелі .....	53
Передача простору в пейзажі.....	59
Копіювання в портретному жанрі.....	60
Література .....	63

ДЛЯ ЗАМІТОК

