

**Міністерство освіти і науки України
Державний біотехнологічний університет**

**О. Б. Гопцій
П. М. Матвєєв**

РИСУНОК ЖИВОПИС СКУЛЬПТУРА

Навчальний посібник



Харків – 2022

УДК 7(075.8) Г66

*Розглянуто та схвалено кафедрою надійності
та міцності машин і споруд 21. 11.2022 /протокол 7/.*

*Рекомендовано до опублікування
Вченою радою факультету мехатроніки та інжинірінгу
23 .11.2022 /протокол 7/.*

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА.....	3
ЧАСТИНА I. РИСУНОК.....	6
1. Головні задачі рисунка.....	7
2. Матеріали, приладдя, організація робочого місця.....	8
3. Основи рисування.....	13
4. Підготовча вправа з рисунку.....	19
5. Рисунок геометричних тіл.....	20
6. Перспектива. Основні відомості.....	21
7. Рисунок куба.....	24
8. Рисунок циліндра.....	26
9. Рисунок кулі.....	28
10. Основи композиції.....	29
11. Рисунок із драпіруванням як фоном.....	35
12. Драпіровка, розташована на предметі.....	35
13. Рисунок натюрморту із трьох гіпсових геометричних тіл.....	36
14. Рисунок гіпсової архітектурної деталі орнаменту.....	41
15. Рисунок капітелі.....	44
16. Рисунок обрубкування голови.....	50
17. Інтер'єр.....	52
18. Рисунок пейзажу.....	59
ЧАСТИНА II. ЖИВОПИС.....	63
19. Особливості й задачі живопису.....	64
20. Кольорознавство.....	64
21. Живопис акварельними фарбами.....	69
22. Живопис олійними фарбами.....	75
23. Односеансні етюди нескладних натюрмортів.....	83
24. Живопис інтер'єру.....	102
25. Пейзаж.....	105

26. Живопис пейзажу.....	107
ЧАСТИНА III. СКУЛЬПТУРА.....	119
27. Загальні відомості.....	120
28. Робоче місце, інструменти і пристрої.....	127
29. Скульптура з глини.....	129
30. Інші матеріали, які використовуються для ліплення.....	131
31. Підготовка скульптурного матеріалу (глини).....	134
32. виготовлення порожніх сферичних форм.....	137
33. виготовлення каркаса.....	139
34. Ліплення рельєфу з гіпсової розетки.....	140
35. Раковина (порожня форма).....	141
36. Основні площі й об'єми обличчя.....	142
37. Деякі відомості про побудову черепа.....	142
38. Класичні пропорції голови людини.....	143
39. Фігура.....	151
40. Ліплення класичного зразка голови.....	157
41. Голова людини: цілісна форма на круглому каркасі.....	160
42. Ліплення гіпсової фігури екорше Гудона зі спиранням на одну ногу.....	165
43. Ліплення фігури людини з натури в складному ракурсі.....	166
44. Сушіння виробу.....	168
45. Обпалення.....	169
46. Глазурування.....	170
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	172

ПЕРЕДМОВА

Дисципліна «Рисунок, живопис, скульптура» відіграє особливу роль у формуванні знань і навичок майбутнього архітектора для його творчої професійної діяльності, оскільки є основою вміння вільно відображати свої ідеї та задуми на папері, передавати сутність проектних пропозицій, що розробляються, засобами рисунку, живопису, скульптури, вести багатоваріантне проектування, зарисовувати з натури вдалі архітектурні й ландшафтні рішення з подальшою їх реалізацією в конкретних архітектурно-будівельних об'єктах.

Навчальний посібник «Рисунок, живопис, скульптура» призначений для студентів спеціальності 191 «Архітектура та містобудування». Його метою є: надання студентам знань, формування їх практичних навичок та освоєння основ художньої композиції; виконання графічних робіт, спрямованих на опанування прийомів використання закономірностей і засобів художньої композиції; виконання графічних і живописних робіт з натури; закріплення знань у галузі теорії перспективи й побудови тіней; освоєння прийомів пропрацювання тональних і кольорових відношень у рисунку й живописі; використання різних технік виконання графічних і живописних робіт (графітовим олівцем, графітним вугіллям, олійними фарбами, аквареллю, гуашшю); опанування прийомами ескізування, рисування і живопису об'єктів рослинного світу й архітектури, об'ємно-просторового зображення ландшафту, зокрема, включно зі скульптурними формами.

Щоб вирішити поставлені задачі, студенти змушені для пошуку необхідних відомостей щодо кожного з питань звертатись до окремих видань, що не може забезпечити систематичне керування практикою їхньої роботи. Тому в представленому посібнику основи рисунка і живопису викладені комплексно у відповідній послідовності за принципом: від простого — до складного.

Посібник охоплює основні напрями зображувального мистецтва: зображення простих геометричних форм і архітектурних деталей, натюрморт,

інтер'єр, пейзаж, зображення голови людини, сюжетну композицію, а також у ньому наводяться відомості про матеріали та їхнє застосування, надаються основи кольорознавства, перспективи і композиції, техніки рисунку та живопису. Логічно пов'язаним з набутими знаннями є подальше їх застосування у процесі опанування методики ліплення об'ємних форм — скульптури, як особливого зображувально-прикладного мистецтва.

Практична робота може дати позитивні результати тільки за умови систематичних занять, без довгої перерви і за додержання послідовності у виконанні завдань, слід приділяти заняттям у середньому 10 годин на тиждень. Вказаний час потрібно вважати мінімальним для оволодіння тільки найбільш необхідними знаннями і професійними навичками. Подальша робота на основі завдань, що пропонуються, потребує додаткових витрат часу.

Деякі види робіт вимагають щоденної практики, насамперед, це зарисовки голови, рисунки й етюди пейзажу. Рекомендації до аудиторних робіт відповідно ілюстровані, також наведено перелік різнорівневих тематичних завдань для самостійної роботи, призначених для використання з метою організації індивідуальної роботи здобувачів у процесі підготовки до аудиторних занять. Перед виконанням кожної роботи слід ознайомитись із відомостями відповідного розділу.

Роботи, як ті, що виконуються в аудиторії, так і ті, що рекомендуються для самостійного виконання, тісно взаємозв'язані і згруповані таким чином, щоб створити процес послідовного відпрацювання прийомів ескізування, рисування, живопису, ліплення.

Завдання для самостійної роботи, обираються студентами індивідуально із різнорівневих тематичних вправ.

При виконанні робіт з рисунку і живопису з натури в домашніх умовах необхідно додержуватись вимог до організації робочого місця: достатнього освітлення приміщення з розсіяним м'яким світлом (краще вікна північної орієнтації), зручного і добре спостережуваного розташування моделі тощо.

Виконання завдань з рисунку і живопису пейзажу з натури передбачає самостійну пленерну роботу студентів. Виконання студентських робіт має відбуватися в спеціально обладнаних скульптурних аудиторіях (майстернях) з повним набором обладнання, матеріалів, інструментів.

Після завершення роботи над кожним завданням проводиться оцінювання правильності його виконання (розташування на аркуші чи полотні відповідно до вимог композиції, лінійно-конструктивна побудова предметів, що зображуються, виявлення форми скульптурних моделей, рівень технічного виконання та ін.). Разом із оцінкою аудиторних завдань проводиться також оцінювання самостійно виконаних індивідуальних завдань з урахуванням рівня їх складності.

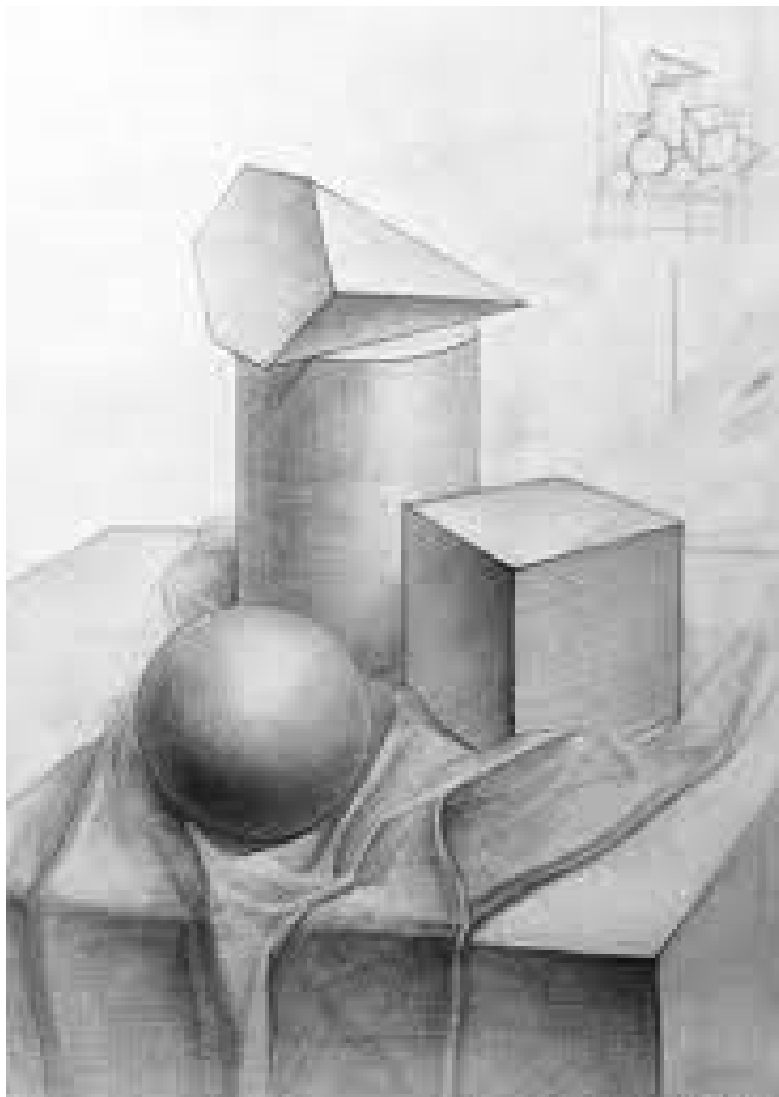
Завдання для самостійної роботи мають різнорівневий характер, тісно пов'язані з аудиторною роботою і згруповані таким чином, щоб створити процес послідовного відпрацювання прийомів ескізування, рисунку, живопису, скульптури. Ці завдання здобувачі обирають індивідуально.

Із дисципліни передбачені диференційні заліки (з рисунку, живопису та скульптури).

Частина I

РИСУНОК

Живопис
Скульптура



1. Головні задачі рисунка

Рисунок вважається основою зображувального мистецтва і може мати як самостійне значення, так і бути попереднім етапом живописного твору, він також передує у вигляді замальовок та ескізів майбутньої скульптури. Основні його задачі така:

1. Зображення предметів, які складаються з пласких площин, округлих форм чи інших окреслень, у просторі.
2. Передача форми предмета через порівняння його з геометричними тілами (кубом, циліндром, кулею, пірамідою, конусом тощо). Метод спрощення форм, їх геометризація складають основу рисування. Водночас багато предметів являють собою поєднання декількох геометричних тіл. У такому разі слід знаходити в загальній складній формі прості геометричні форми, які її складають, необхідно знайти відповідь, як вони поєднуються одна з одною. Відчуття форми, розуміння її побудови розвиваються у процесі практики.
3. Визначення загальних пропорцій предмета, як-от: співвідношення його розмірів і висоти, ширини й довжини. Порушення пропорцій у рисунку викривлює реальність.
4. Відображення видимих розмірів предмета залежно від відстані між ними і спостерігачем.
5. Узгодження розмірів декількох предметів одного з іншим і їх розташування в просторі.
6. Визначення за допомогою порівняння масштабів (розмірів) предметів з одночасним показом напрямку площ, які складають його форму.
7. Передача сприйняття натури через розуміння основних правил перспективи.
8. Створення враження глибини, простору через передачу повітряної перспективи.
9. Передача освітлення, оскільки залежно від сили освітлення, напрямку променів, а також віддаленості джерела світла від предмета

змінюється характер і різновид тіней напівтонів і освітлених місць на поверхні перемету.

10. Передача форми предмета в просторі в тому чи іншому освітленні за допомогою тону (ступінь освітлення поверхні форми предмета).

2. Матеріали, приладдя, організація робочого місця

У рисунку й живопису залежно від поставленої задачі, творчого задуму, розміру і складності зображуваного об'єкта (постановки), умов роботи (в аудиторії чи на пленері) тощо застосовуються різні види рисувального паперу. Зокрема, певний вид паперу визначають такі його ознаки:

- Розміри. За розмірами розрізняють такі основні формати: А2 (420×594 мм), А3 (297×420 мм), А4 (210×297 мм), А5 (148×210 мм). Їх використовують переважно для рисунків в аудиторних умовах. Також папір може бути в рулонах та аркушах більших розмірів.
- Колір. Буває: а) білий, який застосовується для виконання рисунків олівцем, вугіллям, сангіною, фарбами (акварельними, гуашшю, акриловими, олійними тощо); б) тоновий, застосовування якого дає змогу створити загальне враження від композиції і передачі кольору в рисунку; основний тон рисунку може бути теплим або холодним. Крім того, кольоровий папір можна використовувати для досягнення в рисунку контрасту або, навпаки, «пом'якшення» кольору рисунку.
- Щільність. Вказується в грамах на 1 м². Чим більше значення, тим більша щільність, якій дається перевага при виконанні рисунку із застосуванням будь-яких матеріалів і технік (олівець, фарби та інше).
- Текстура — шорсткість поверхні, яка може бути від гладкої до грубої (зернистої або волокнистої) структури. На гладкому папері лінії виходять плавними безперервними, а пігменти лягають плавно. Груба (зерниста) поверхня краще всмоктує рідкі фарби, рисунки мають вигляд, нібито з крапельками, тому що олівець торкається тільки верхівок структури, а заглиблення залишаються чистими.

Тестування якості паперу



Купуючи папір для рисування, слід обрати найбільш якісний і визначитись із його застосуванням для тих чи інших робіт.

1. Папір повинен бути білим, придатним як для рисунку, так і для живопису. У разі жовтуватого чи

рудуватого відтінку паперу його можна використовувати для рисунку олівцем, а щодо живописних робіт акварельними фарбами, то через їхню прозорість обраний колір може змінитись. Так, наприклад, внаслідок наявності жовтого тону паперу і накладання на нього синього кольору утвориться зеленуватий відтінок, червоного — помаранчевий тощо.

2. Папір може бути одностороннім і двостороннім, тобто з гладкою поверхнею з однієї сторони і шорсткою з іншої або гладкою чи шорсткою з двох сторін. Щоб визначитись, необхідно оглянути аркуш (з однієї та іншої сторони під кутом до джерела світла (вікна чи лампи).

3. Папір повинен бути рівномірно проклеєний. Аркуш спостерігається проти світла (на просвіт). Якщо по всій площині проглядаються більш темні та світлі ділянки (від 3–5 до 10 мм у діаметрі), розташовані рівномірно, то папір можна використовувати для будь-яких видів робіт з рисунку й живопису. У разі, коли розташування ділянок нерівномірне і особливо якщо вони значних розмірів — діаметром 1–2 см і більше, застосування такого паперу для рисунку олівцем призведе до того, що на більш темних ділянках штрих може «провалюватись» і, як наслідок, на цих ділянках він може бути більш чорним чи товстішим. При використанні такого паперу в акварельних роботах внаслідок меншої проклеєності паперу на темних ділянках фарба проникає глибше, а тому його колір може бути темніший.

4. Перевірити щільність паперу можна відгинанням і відпусканням куточка аркуша. Якщо чути сухий лускіт, папір має достатню щільність.

5. Папір повинен бути «свіжим». Це перевіряється за допомогою міцного згинання і розгинання куточка аркуша. У випадку, коли після розгинання не спостерігаються тріщини, папір свіжий, а у випадку утворення тріщини папір виготовлений давно або зберігався в неналежних умовах (за підвищеної температури, вологості, багаторазового зволоження і висихання). Перед використанням такого паперу для акварельних робіт потрібне змивання чистою водою забруднених і заплених місць.

Олівці. Графічні олівці. Зазвичай олівець складається з графітового стрижня в дерев'яній оболонці. Можуть бути в перерізі круглими або шестигранними (кращий варіант, тому що їх легше тримати, а тому рука менше втомлюється, грифель тримається міцніше і менше зламуються).



Олівець-грифель складається тільки з товстого грифеля, який обгортається пластиком або лакується. Завдяки товстому і м'якому грифелю дає насичену лінію, однак має велику крихкість, тому потребує обережності під час його використання. Застосовується в рисунку (штриховка), зарисовках, ескізуванні.



Механічні олівці за конструктивною схемою можуть бути двох видів: а) грифель олівця міститься в корпусі і висовується натиском на кнопку на кінець олівця за допомогою стрижня. У корпусі також містяться запасні стрижні, які автоматично замінюються у міру використання попереднього стрижня. Товщина грифеля 0,3 мм (для прорисовки деталей попередньої побудови рисунка); 0,5 мм, 0,7 і 0,9 мм (дають більш товсту і сильну лінію — для остаточного оформлення рисунка); б) грифель олівця закріплений у корпусі тримачами. Заміна грифеля відбувається

натиском кнопки (тримачі розходяться). Товщина грифеля може бути 2,0 мм 3,15 і 5,6 мм та більше. Застосовується як при побудові рисунка, так і для його остаточного виконання. Олівці акварельні призначені для виконання акварельних технік розтушовкою. Кольорові олівці використовуються для рисунку в разі застосування кольору. Твердість грифеля може бути різною. М'які олівці при сильному натисканні дають глибокий чорний колір, тому швидко затупляються і залишають товсті та грубі лінії. Маркування таких олівців позначається літерою «В» (або «М») і цифрою від «В» («М») до «9 В» («9 М»), і чим більша цифра, тим більша його м'якість. Рекомендується вибирати олівці з твердістю грифеля від «В» («М») до «6 В» («6 М»). Середньої (перехідної) твердості олівці мають маркування «НВ» (або «ТМ») та «F». Під час рисування дають точні лінії, однак отримати насичений чорний колір такими олівцями неможливо. Навіть при сильному натисканні «тверді» олівці (від «Н» («Т») до «9Н» («9Т»)) не придатні для використання на великих площах, оскільки у процесі штриховки папір легко пошкоджується, а вони дають не чорний, а сірий колір. Тому використовуються більше для легких попередніх побудов і для креслення. Для рисунку краще мати у себе два олівці — із маркуванням від «Н» («Т») до «4Н» («4Т»).

Гумки застосовуються для видалення сильних штрихів від простих або кольорових олівців (жорсткі — із синім або червоним кінцями) і для штрихів, які не потребують стирати рисунок повністю, а призначені для його «послаблення» (м'які — зазвичай білого кольору). Останнім часом набули розповсюдження гумки із застосуванням електричної машинки — для точного видалення ліній.

Леза. Лезом можна видалити туш і фломастер (навіть із прозорого паперу), обережно зішкрябаючи або зрізуючи їхні сліди на папері. У цьому випадку рекомендується після видалення непотрібних ліній пригладити нерівну поверхню гумкою.

Щітка використовується для змитання з рисунка (креслення) залишків гумки й олівця, без забруднення зображення.

Пензлики (кисті). Пензлики можуть бути різних видів, розмірів,



виконані з різних матеріалів (ворсу чи волокон), призначених для різного виду робіт та для різних фарб. Види пензликів: круглі, плоскі, ретушні, лінійні, віялові, фланцеві, трафаретні.

Найкращими вважаються колонкові пензлі: вони м'які і водночас пружні, мають ідеально гострий кінчик, чудово утримують воду. Виготовляються за номерами (діаметр у мм) до № 24. Для ефективної і зручної роботи акварельними фарбами пензлі повинні бути № 5, 8 і № 12. Також гарні властивості мають пензлі з ворсу соболя. Для інших видів робіт (крім акварельних) можуть застосовуватися пензлі комбіновані — з натуральних і синтетичних волокон або чистої синтетики.

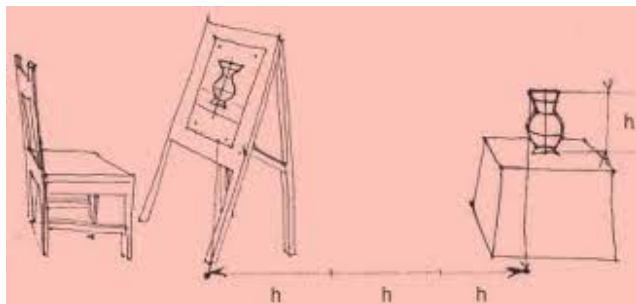
Плоскі пензлі розрізняють за розмірами їх ширини у сантиметрах. Краще мати пензлі шириною 1,2 см, 1,9 і 2,5 см за довжини ворсу, ненабагато більшої, ніж ширина. З коротким ворсом працювати легше, тому що у разі відриву пензля від паперу він не розбризкує фарби, однак такий пензель менше тримає вологу.

Фарби. Акварельні фарби виготовляються в плитках, бюксах



(ванночках), тюбиках (відповідно сухі, м'які, напіврідкі). Кращими для використання вважають фарби в тюбиках: вони не забруднюються, не пересихають, не розтріскуються, з них можна видавити фарбу в тій кількості, яка необхідна. Для досягнення того чи іншого кольору і тону відтінок фарби змішують на палітрі (спеціальних дощечках зі скла, фарфору, металу або пластмаси). Можна використовувати цупкий картон або папір.

Організація робочого місця



Для виконання вправ з рисунку олівцем чи живопису потрібна спеціальна тверда основа (підрамник, планшет), на якій закріплюється кнопками, скотчем чи

в інший спосіб аркуш паперу, картону тощо. Потім основа із закріпленим папером встановлюється на живописний мольберт, який може регулюватись за висотою та нахилом, що дає змогу працювати сидячи або стоячи, відповідно до зросту рисувальника. Такий мольберт зручний тим, що можна також відійти від рисунка для більш загального його огляду.

Мінімальна відстань до моделі визначається трикратним її розміром, а відстань від очей до малюнка — не менше довжини витягнутої руки.

Можливість бачити протягом усієї роботи рисунок повністю і постійно порівнювати його з натурою залежить не тільки від обраного місця та пози рисувальника (сидячи чи стоячи), а і від освітлення рисунка (бажано м'яке світло зліва та зверху), а також від положення кисті руки. Для рисування на майже вертикальній поверхні олівець слід тримати великим і вказівним пальцями так, щоб він розміщувався всередині долоні (на відміну від звички тримати олівець, як ручку з пером). До того ж рука, яка тримає олівець, не повинна торкатися поверхні рисунка (як виняток, у деяких випадках можливе спирання на кінчик мізинця і безіменного пальців із торканням до поверхні рисунка тільки олівцем). За таких умов рисунок не забруднюється долонею руки, а вона не затіняє зображення, що допомагає уникнути зайвих рухів головою і тулубом та зберегти одну точку зору. Це дозволяє постійно зрівнювати зображення з натурою і більш точно малювати.

3. Основи рисування

Передумовою якісного і точного рисування є вміння проводити лінії (штрихи) на аркуші так, щоб окреслення було плавним і чітким, а це можливо

тільки завдяки постійному тренуванню та поставленій меті досягти «слухняності» олівця в руці й цілковитій відповідності руки окоміру.

Водночас вигляд ліній, проведених олівцем, також залежить і від форми грифеля та сили натиску.

Форма грифеля може бути голкоподібною, довжиною 8–10 мм або циліндрично-конічною, яка закінчується на кінці кулькою. Деревина олівця завжди заточена на конус довжиною 25–30 мм, що дає змогу не затінювати рисунок.

У першому випадку рисують лінії боковою частиною грифеля, у другому – кінцем, обертаючи олівець у міру сточування грифеля.

Основою олівцевої техніки є отримання на папері лінії, початок і кінець якої зводяться нанівець. Лінія з жорсткими й чіткими кінцями робить малюнок «сухим». Недопустимо проводити лінію, яка починається або закінчується з крапки або завитка. Для накладання штриха олівець наближають до паперу зверху, на початку майже не доторкуючись, потім натиск посилюють, і в міру проведення лінії необхідної довжини рука також плавно зменшує натиск і відриває грифель від паперу. Накреслена у такий спосіб лінія дозволяє проводити наступну за довжиною лінію так, що їхній стик буде непомітним, а також робити перетин або проводити лінії рядами, що дає змогу отримати рівне тонове поле, без крапок і плям.

Різний натиск на грифель під час роботи з олівцем дозволяє отримати різноманітні й цікаві результати на папері: враження свіжості, динамічності, узгодженості світла і тіні, об'ємності та глибини зображення. При цьому олівець слід вільно тримати в руці і відчувати силу натиску по всьому полю малюнка, послідовно його заштриховуючи і слідкуючи за тим, щоб не розтерти олівець, тобто штрихувати слід зверху донизу.

Велике значення має швидкість проведення ліній: лінії, проведені повільно й обережно, зазвичай виглядають нерівними, з неоднаковими відстанями між ними тощо. Внаслідок цього рисунок не складає враження свіжості, динамічності та свободи. Тому проводити лінії слід достатньо

швидко (для кожного рисування це індивідуально і визначається за допомогою тренування). Особливо важливо не спостерігати, дивлячись на грифель, як проводиться лінія, а проводити лінію з наміченої точки, дивлячись безпосередньо на неї. У такому разі рука буде рухатись автоматично, керуючись підсвідомістю і «боковим зором».

Потрібно навчитися проводити лінії не тільки зліва направо і зверху донизу (за таких напрямків лінії більш чіткі, легше витримувати їх паралельність, товщину, колір і т. ін.), а й у зворотних напрямках, що дозволить отримати, що цікаво, більш несподіване враження.

У малюнку можуть застосовуватись різні лінії:

1. Прямі — точні лінії, найбільш вдалі, коли натиск і швидкість постійні. Для отримання ліній однакової товщини олівець слід обертати в повздовжньому напрямку в міру сточування грифеля.

2. Ескізні лінії, які здебільшого виконуються тонкими і залишаються на папері в процесі пошуку необхідної форми зображуваного предмета до моменту отримання потрібної лінії.

3. Нерівні лінії — навмисно проведені лінії для досягнення певного ефекту через контраст або співставлення, підкреслення основного предмета, що зображується, наприклад, зображення фону, драперії і таке інше.

Проведені в достатній кількості та паралельно, під кутом одна до одної або в інший спосіб лінії мають назву «штриховка» і використовуються обов'язково за формою, об'ємом предмета чи напрямком площини, тіні тощо.



Розрізняють способи штриховки:

- 1) горизонтальна; 2) вертикальна; 3) решіткою;
- 4) хрест-навхрест; 5) порядкова (між рядами);
- 6) між зигзагоподібними лініями (міжхвильова); 7) зигзагами; 8) хвилями;
- 9) завитками; 10) дугами; 11) колами;
- 12) черепицею; 13) комбінована.

Поєднання того чи іншого способу штриховки можна досягти переходами, тобто починати штриховку потрібно з максимальним натиском, а потім поступово його зменшити. Для посилення ефекту відстань між штрихами можна збільшити. Також можна працювати пошарово: спочатку нанести світлий тон, а потім найтемніший. Перехідну частину заштриховують останньою, прагнучи рівномірного переходу.

На великих площах штриховка не обов'язково повинна бути безперервною, і навіть краще, коли лінії різні за товщиною, насиченістю, щільністю, різноманітністю тощо. Це надає рисунку особливої привабливості, однак водночас слід уникати сухих ліній, не зупинятись під час їх нанесення, якомога менше користуватись гумкою, уникаючи «тушовки», проведення ліній у різних напрямках. При проведенні лінії олівець спочатку слід тримати над папером, зробити декілька рухів, що відповідають направленню штриховки, а потім, поступово відпускаючи олівець, легко накреслити потрібну лінію. Лінія повинна бути легкою, дещо шорсткою і відрізнитись від гладкої креслярської лінії.

Окрім навичок у проведенні упорядкованих ліній (штрихів), необхідно уміти позначати ними тонові градації залежно від «сили» олівця, а також витримувати співвідношення по-різному затонованих ділянок. Тобто потрібно за допомогою олівцевого грифеля різної твердості отримати максимальну кількість градацій тону, яку розрізняє око, а також найбільшу силу тону, яку можна отримати грифелем обраного для роботи олівця.

Короткі штрихи, які наносяться послідовно один за одним, формують лінію, яка також може бути отримана безперервно тривалим рухом руки. Штрихи, які наносяться один за одним, або такі, що перехрещуються, складають тоноване поле рисунка.

Отримати глибокий темний тон у рисунку за допомогою енергійного натиску на папір не можна, адже в такому разі папір розтягується, а тоновані місця стають шорсткими. Тому рекомендується накопичувати силу тону накладанням штрихів, що перехрещуються.

Тонем легко передати різне освітлення предмета. У світлих ділянках штрихів буде небагато і вони будуть слабшими, а в затінених — багато і вони будуть перехресуватись, накладатись одні на одних. Тоновомою штриховкою передають світлотінь — чергування освітлених тінєових і напівтінєових поверхонь.

Поєднання ліній і тону передає усьо багатообразність і багатство форми. Лінією зображується основна конструктивно-геометрична сутність предмета. За допомогою лінії здійснюються попередня побудова предмета на площині та перевірка співвідношення його деталей, визначається стійкість предмета, показуються невидимі, але важливі частини. У рисунку лінія обмежує ділянки тону. Однією лінією, без тону, можна точно і повно передати форму предмета.

Лінія в рисунку і кресленні умовна. Уже за слабкого підкреслення тоном характеру освітлення або фактури предмета лінія починає зникати в місцях освітлених переломів поверхні та посилюється в тінєових місцях. Залежно від різниці освітлення предмета і фону, який є не за ним, лінія буде належати або предмету, якщо він здається темним на освітленому фоні, або фону, якщо він темніший за предмет. Тому внутрішні лінії предметів наносяться не механічно, а обдуманом, кожного разу узгоджуючись з тим, де вони можуть виявлятись, а де ні. Обвести контур предмета рівномірною лінією, навіть точною, — ще не означає нарисувати його.

Наприклад, на світлом переломі форми (ребрі) не може бути ніякої лінії, є межа переходу від світлого до темного, але водночас при первинній побудові цю межу завжди позначають лінією. Сила такої лінії повинна бути мінімальною, оскільки ця межа — найбільш світле місце рисунку, майже білий папір, якого не торкнувся олівець.

Роботу слід вести від темних частин до світлих, інакше зайва заштрихована частина може виявитись занадто темною і «сили» олівця не вистачить для найтемніших місць рисунку.

Для переконливості відповідності предмета в рисунку напрямок штрихів повинен відповідати формі цього предмета. Необхідно прагнути, щоб сусідні

ділянки штрихування мали непомітний стик і поле було рівним. Краще спочатку не доводити ділянки одну до одної, залишаючи чистий проміжок паперу, який потім заштриховується дрібними штрихами та крапками. Така техніка допомагає запобігти утворенню темних плям. Ігнорування методики нанесення штриховки, виконання її поспіхом і неосмислено, без потрібної частоти й ритмічності призводять до втрати враження цілісності зображуваного предмета, його форми й об'єму. До найбільш розповсюджених помилок можна віднести: 1) безладну штриховку в різних напрямках, виконану недбало чи таку, яка, імовірно, передає фактуру поверхні, а не переходу тону; 2) занадто довгі штрихи створюють враження пласкої поверхні; 3) вихід за межі форми предмета порушує його окреслення, а поверхня сприймається ворсистюю; 4) маленькі розрізнені групи штриховки на великому просторі здебільшого передають фактуру поверхні, а також напівтон чи тінь; 5) гачкоподібні лінії створюють враження рельєфної поверхні; 6) нерівномірна штриховка не сприяє передачі тональних переходів; 7) лінії (штрихи), що перетинаються під гострим кутом, створюють враження грубої поверхні.

Причинами допущених помилок є:

- 1) розрізненість груп штриховки;
- 2) паралельні лінії (вертикальні або горизонтальні) на внутрішній поверхні форми;
- 3) занадто густа штриховка;
- 4) неузгодженість штриховки (виконана в різних напрямках);
- 5) виконання штриховки без відірву олівця від поверхні паперу;
- 6) занадто великі відстані між штрихами;
- 7) непаралельність штриховки;
- 8) надмірна паралельність штриховки, часто не за формою предмета;
- 9) занадто короткий штрих з відривом від поверхні аркуша;
- 10) закруглені штрихи;
- 11) нерівномірність штриховки;

- 12) надлишкове перекривання штрихів;
- 13) розрізненість штриховки;
- 14) ізольованість груп штриховки;
- 15) штрихи, які розходяться;
- 16) штрихи, що не доходять до меж форми;
- 17) гачкоподібні штрихи;
- 18) штрихи, які перетинаються під гострим кутом;
- 19) занадто сильний натиск на олівець;
- 20) недостатність простору (скупченість штрихів);
- 21) геометричність рисунку штриха (перетин під кутом 90° або близьким до нього);
- 22) нерівномірність точок;
- 23) розмазаність ліній чи точок;
- 24) нерівномірна густина точок;
- 25) занадто сувора періодичність у розташуванні точок;
- 26) надлишкова відстань між точками;
- 27) перенасиченість тону.

4. Підготовча вправа з рисунку

Метою цієї вправи є набуття навичок із:

- 1) окомірного ділення лініями аркуша на певну кількість рівних частин;
- 2) проведення упорядкованих ліній різних накреслення і напрямків;
- 3) розвитку тональної чуттєвості ока;
- 4) штрихового тонування однакових ділянок аркуша на задану кількість тонових градацій;
- 5) визначення рівнів значимості по-різному затонованих ділянок;
- 6) отримання максимальної кількості градацій тону, які можна розрізнити оком;
- 7) отримання найбільшої інтенсивності тону, яку можна отримати олівцем тієї чи іншої твердості;
- 8) підбирання тональності рисунка;

- 9) точності й акуратності рухів руки у процесі штриховки;
- 10) надавання штрихам і їхнім перетинам красивої форми;
- 11) передавання тоном різну освітленість предмета, застосовуючи відповідний для штрихування вид.

Послідовність виконання роботи:

1. У центрі аркуша формату А3 (297x420 мм) відкласти розміри формату А4 (210x297 мм), залишаючи рівні вільні частини аркуша з усіх сторін (візуально, без застосування лінійки чи трикутника).
2. Розділити отримане поле на 9 рівних частин, для чого провести 3 вертикальних і 3 горизонтальних лінії.
3. Здійснити штрихування кожного з отриманих прямокутників, обравши будь-який вид штриховки, однак, у кожному з наступних і тих, що межують один з одним, штриховка повинна бути різною.
4. Штрихування починається з нижнього лівого прямокутника.
5. За напрямом годинникової стрілки послідовно здійснюється штрихування кожного прямокутника з посиленням тональності.
6. Центральний прямокутник має бути найбільшої тональної насиченості.
7. Можна починати штрихування у зворотному напрямку — від більш темної частини до світлої.

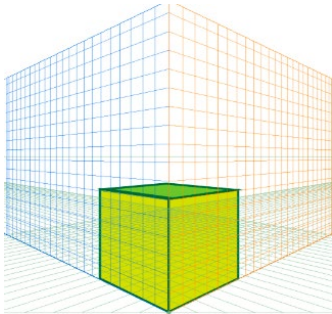
5. Рисунок геометричних тіл

Будь-які предмети як геометричні тіла характеризуються своєю різноманітністю, конфігурацією, формою, розмірами і т. ін. Однак усім їм притаманна одна ознака — тривимірність, тобто наявність висоти, ширини та довжини. Для їх зображення слід виходити з того, що поверхня тіла утворюється рухом ліній. І, як наслідок, зображення тіла зводиться до зображення ліній у різних положеннях, проте водночас виникає задача: тривимірний об'єкт необхідно зобразити на площині (у двох вимірах), до того ж потрібно створити враження об'єму і досягти повної відповідності натурі.

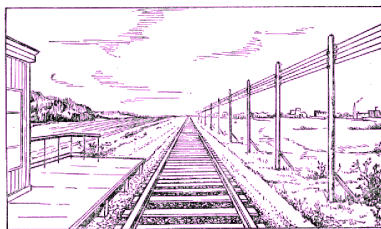
Основна складність у рисунку полягає в рисуванні положення та визначенні видимих розмірів прямих і кривих ліній, які обмежують ці фігури. Плaskі прямолінійні фігури (геометричні) утворюють значну частину предметів навколишнього середовища, і вміння рисувати ці фігури в перспективі (візуальному збільшенні чи зменшенні) дозволяє нарисувати й об'ємні тіла, обмежені цими класичними фігурами.

Зважаючи на вищевикладене, слід засвоїти основні положення і закони побудови перспективних зображень.

6. Перспектива. Основні відомості



Перспектива — точна наука, яка дає метод отримання на площині такого зображення, яке відповідає виду предметів, що спостерігаються, формуючи у спостерігача правильне уявлення про їхню форму і розташування у просторі.



Перспектива поділяється на лінійну і повітряну.

Лінійна перспектива пояснює зміни, які відображаються в окресленні предметів, які залежать від точки зору. Повітряна перспектива пояснює зміни, пов'язані з об'ємністю форми й

кольору предметів, обумовлені дальністю відстані.

Закони перспективи базуються на особливості зорового сприйняття людини. Стовпи на узбіччі дороги здаються тим меншими, чим далі вони від спостерігача, і, відповідно, зменшується ширина дороги у міру її віддаленості. Зблизька стіна будинку здається вищою, ніж здалеку, тому стіна, спрямована в глибину простору, сприймається у вигляді площини, що звужується. Таке удаване зближення паралельних ліній, які йдуть удалину, і зменшення предметів у міру їх віддаленості — основний закон перспективи.

Якщо спостерігати паралельні прямі на відкритій місцевості, наприклад, рейки залізничної колії, то вони будуть здаватись такими, що сходяться вдалині в одній точці, яка має назву «точка сходу». Точка сходу міститься на

лінії видимого простору — лінії горизонту. Положення лінії горизонту відповідає рівню очей спостерігача. Уявні лінії, які продовжують краї предмета до лінії горизонту, мають назву «лінії сходу». Головна лінія сходу — уявна лінія, яка проходить перпендикулярно від предмета до ока спостерігача. Перпендикулярно до головної точки сходу між предметами й оком спостерігача розміщується картинна площина (папір, картон чи інший матеріал, на якому зображується предмет у перспективі — перспективне зображення. Якщо на лінії горизонту вліво і вправо від головної точки сходу відкласти відрізки, рівні відстані від картинної площини до точки зору, то отримаємо точки віддалення. Вони визначають положення спостерігача відносно картинної площини.

Якщо повернути голову, то і головний промінь зору, і головна точка зору змінять своє положення (перемістяться). Якщо сісти, то точка зору переміститься і рівень зору зміниться, оскільки зміняться умови спостерігання, зміниться видима форма предмета.

Якщо ми стоїмо, площа стола сприймається ширшою, якщо сидимо, — вужчою. При повороті голови точка зору, а, відповідно, і головний промінь зору, переміститься вправо або вліво, тому і головна точка сходу переміститься на лінії горизонту вправо або вліво. А це означає, що в одному випадку буде спостерігатися права сторона скороченою, в іншому — ліва, а вид предмета буде змінюватись. Вид предметів постійно змінюється внаслідок переміщення точки зору або зміни рівня зору.

В одному рисунку можна зобразити тільки один будь-який вид предмета, а це означає: щоб скласти достовірне уявлення про видиму форму предмета, а отже, і правильно нарисувати її, необхідно зберігати в процесі рисування постійну точку зору. Це обов'язкове правило рисування, оскільки метод перспективи ґрунтується на побудові зображення предмета за умови єдиної точки зору.

Недопустимо починати рисунок стоячи, а закінчувати сидячи.

У межах того, що видно з однієї точки зору (що спостерігається прямо перед рисувальником), міститься поле зору. Поле зору — це основа конуса світлових променів, спрямованих в око. Воно має форму сплющеного овалу. Ця особливість конфігурації поля зору пояснюється тим, що окремі його частини розташовуються відносно головного променя зору під різними кутами. Найбільш чітко сприймаються предмети, що опиняються в центрі поля, за найкращого зору. Предмети за межами поля зору взагалі не сприймаються, і щоб їх побачити, потрібно змінити точку зору (повернути голову), а це в процесі рисування недопустимо.

Тому для зображення того чи іншого предмета потрібно, щоб він потрапив у найкраще поле зору — опинився в межах визначеного кута зору, який утворюється уявними променями, проведеними від крайніх точок спостережуваного предмета до ока спостерігача.

Рисувальнику рекомендується обирати кут зору не більше 30° . Практично це досягається за умови дотримання відстані від зображуваного предмета, яка не менше ніж у 2 рази перевищує найбільший вимір за висотою самого предмета.

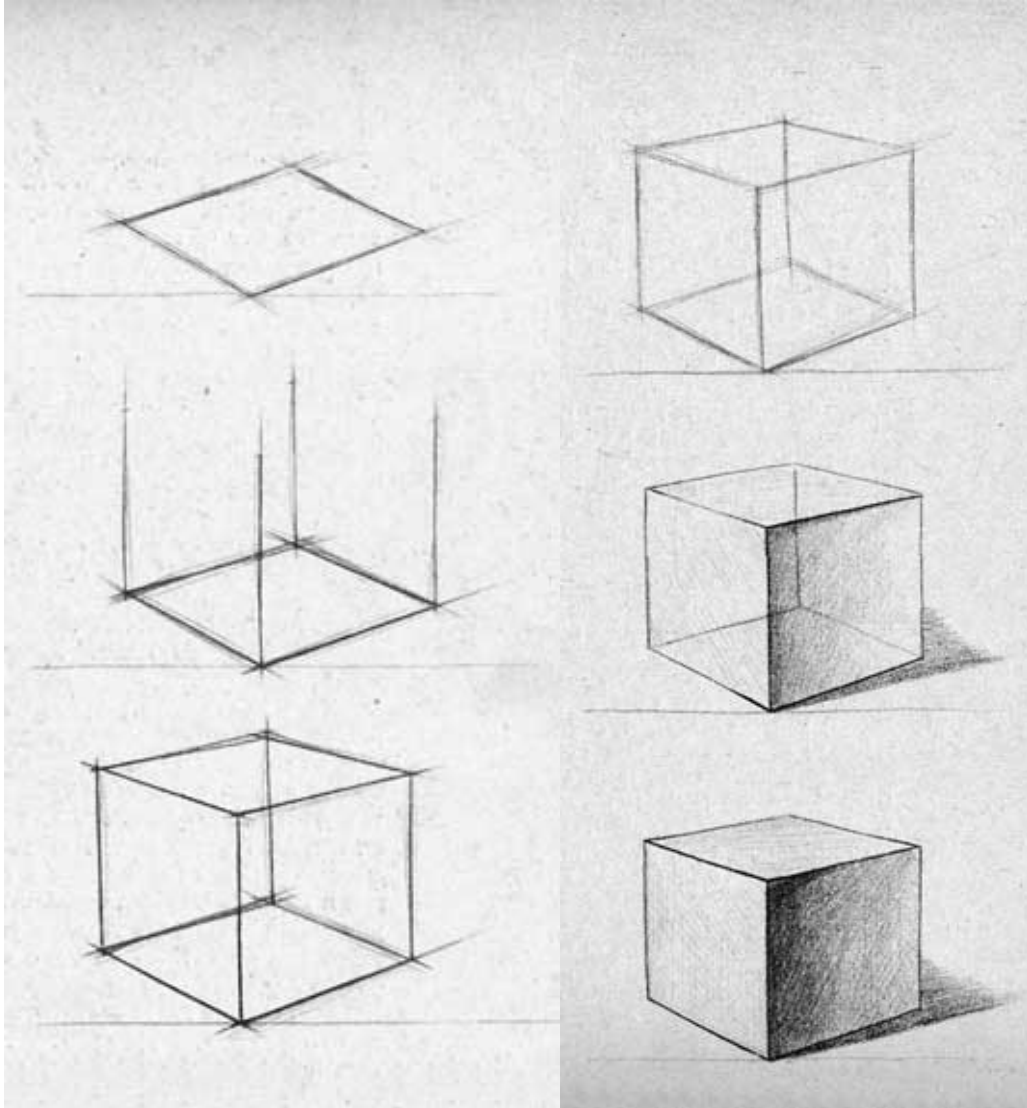
Тільки у разі додержання такої умови можна охопити поглядом увесь предмет і нарисувати його правильно.

Отже, рисувальник повинен обрати та враховувати правильний кут зору для рисування з природи і постійно протягом рисування зберігати точку зору.

Основу картинної площини необхідно уявляти там, де в природі розміщуються предмети, які будуть зображені на першому плані. Якщо картинна площина занадто віддалена, на перший план потрапляють предмети, які в природі насправді розташовані дуже далеко від рисувальника.

Неприпустимо зображувати і те, що розміщено занадто близько від рисувальника. Краща віддаленість від картинної площини — відстань, яка дорівнює двом діагоналям картини. У такому разі перспективне зображення надає найбільш реальне відображення.

7. Рисунок куба



Мета: вивчити і навчитись застосовувати закон перспективи для побудови зображень простих об'ємних геометричних тіл; освоїти прийоми графічної передачі форми, фактури матеріалу, прийоми виявлення світло-тіньових співвідношень за допомогою штриховки; виконати рисунок гіпсового куба з додержанням пропорцій і закономірностей перспективи.

В основі форми різноманітних предметів, які мають прямокутне окреслення, лежить куб.

Видима форма куба, як і будь-якого іншого предмета, залежить від зміни його положення в просторі відносно рисуючого і від зміни його точки зору.

Форма куба обмежена шістьма квадратними гранями. Куб може бути повернутим до глядача однією, двома або трьома гранями. Більше трьох граней побачити неможливо.

При повороті до глядача однією гранню, куб набуває вид пласкої фігури — квадрата. У цьому випадку об'ємна форма не сприймається, об'єм куба з'являється у разі повороту до глядача двома, а краще — трьома гранями.

Якщо куб розташований нижче лінії горизонту, то видною буде його третя, верхня, грань.

Піднятий вище горизонту куб буде видно знизу, і в цьому випадку стане видимою його нижня грань.

Вертикальні лінії куба зображуються вертикальними, однак вони будуть мати різні розміри: чим ближче вертикальне ребро, тим воно буде здаватись більшим, найближче — більшим за інші.

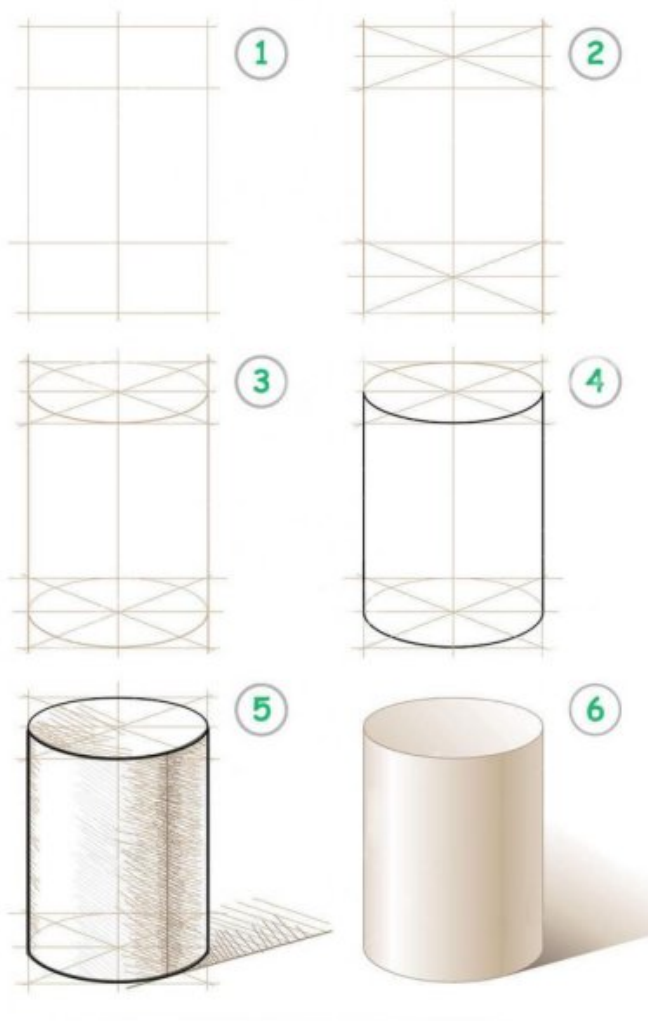
Щоб правильно визначити напрямок кожної грані куба в просторі і створити враження його прямокутної форми в рисунку з натури, користуються прийомом порівняння площин, що йдуть у перспективу з горизонтальною площиною.

Рисувати куб починають з визначення форми нижньої основи. Щоб полегшити пошук його контурів, проводять центральну лінію призматичного тіла, яке проходить через центр ваги — точку перетину діагоналей. Визначивши форму нижньої основи, проводять лінію горизонту. Після цього визначають точку сходу. Після сходу ребер основи та верхньої площини вони будуть лежати на лінії горизонту. Потім зображують передню видиму лінію основи та вертикальні видимі ребра.

Далі намічають форму верхньої грані куба і визначають найбільш віддалену вершину. Опустивши від неї вниз легкою лінією невидиме ребро за допомогою точок сходу, перевіряють положення невидимих ребер нижньої основи. Якщо вертикаль і напрямок невидимих ребер нижньої основи збігаються в одній точці, то положення такого верхнього кута знайдено

правильно, якщо не збіжаться, то необхідно повторно перевірити, користуючись точками сходу і напрямками ребер основи куба.

8. Рисунок циліндра



Циліндр обмежений двома пругами основ і округлою (циліндричною) поверхнею. Основи циліндра перпендикулярні до його центральної осі. Це видно в усіх положеннях циліндра. Основи циліндра можна побачити у формі кругів у його фронтальному положенні, однак у цьому положенні не створюється враження про його форму. Циліндр найбільш вигідно зображувати так, щоб були видимими його бокова поверхня і верхня основа (місце розміщення нижче лінії горизонту) або бокова поверхня і нижня основа (місце

розміщення вище лінії горизонту).

Круглі основи циліндра в цих випадках видні у формі овалів. Неприпустимо зображувати їх зі зламами. Овал не має кутів.

Якщо циліндр розташований нижче лінії горизонту, як здебільшого проєктується в натюрмортах, то його верхня основа матиме більш вузький овал, ніж нижня. Також різна округлість овалів нижньої і верхньої основи буде в тому випадку, коли циліндр лежить на боку або нахилений набік.

Правильна побудова перспективи кола необхідна для перевірки рисунків. Здійснюється це на основі побудови квадрата, в який по допоміжних точках, нанесених на його діагоналі, вписується окреслення кола в такому його

положенні в просторі. Така побудова переконує в тому, що ближча половина овалу буде виглядати більш широкою і округлою, ніж та, що далі, як і повинно бути згідно з основним законом перспективи: чим далі розташовується предмет, або його частина від очей спостерігача, тим меншим здається цей предмет або віддалена частина його форми.

Додатково слід мати на увазі, що циліндр (а також конус, куля) належать до геометричних тіл обертання. Оскільки тіло обертання утворюється за нерухомої осі обертання, це дає змогу встановити положення осі обертання та визначити вид контурної твірної. Ці два елементи визначають поверхню обертання. Знаючи положення та розмір основ, перпендикулярних до осі обертання, легко за ними зобразити абрис поверхні.

Основу тіл обертання зображують у вигляді еліпсів або їхніх частин, велика вісь яких перпендикулярна до загальної осі обертання тіла. Ця перпендикулярність не змінюється у разі нахилу осі й повинна чітко фіксуватися в рисунку.

Рисувати циліндр (так само, як конус і кулю) починають із визначення нахилу або положення осі обертання. Потім у точці, яка є центром основи, проводять перпендикуляр до цієї осі та, визначивши співвідношення довгої і короткої сторін овалу, рисують його.

Рисуючи циліндр, у якого площини верхньої та нижньої основ паралельні, необхідно додержуватися перспективного скорочення і різниці в рівнях цих площин. Одна основа буде більше видимою, ніж інша, і, як наслідок, овал тієї основи, яка розгорнута більше, буде ширшим. Для того щоб правильно визначити перспективне скорочення, рисують переріз циліндра, який проходить через вісь обертання. Отриманий прямокутник легко нарисувати в перспективі і таким способом визначити положення круглих основ еліпса.

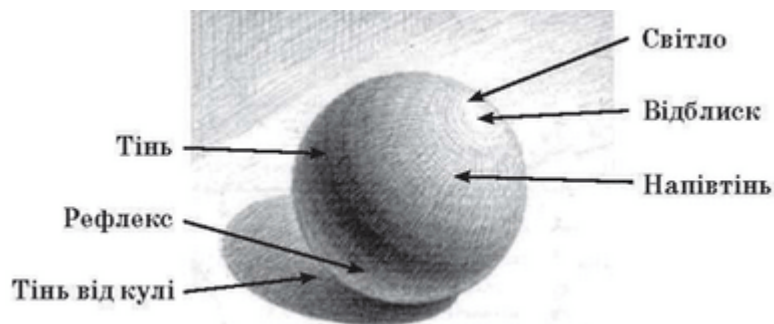
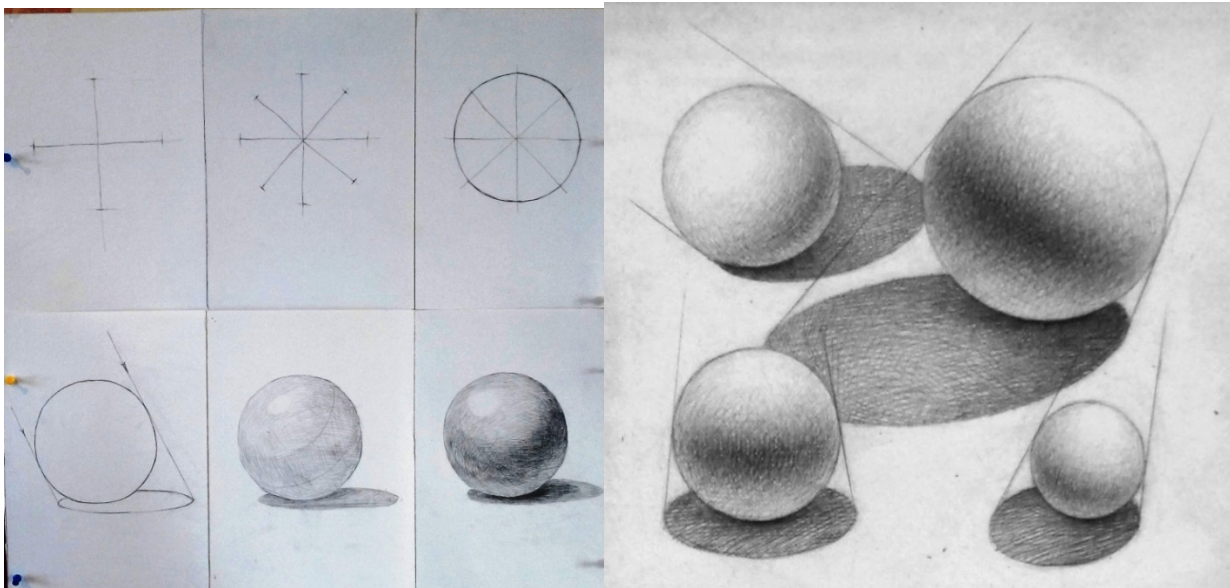
У циліндра відсутні грані, і перспективне явище, на перший погляд, непомітне. Однак якщо накреслити по циліндру вертикальні смуги однакової ширини, то можна наочно спостерігати, що і на округлій формі ділянки її

поверхні скорочуються в перспективі, подібно граням його форми. Тобто не тільки загальні обриси форми мають перспективні скорочення, але і кожна ділянка її рельєфу по-різному повернута в просторі, а отже, і по-різному скорочена в перспективі.

Дуже важливо для виявлення об'ємності та правильного зображення форми уміти передавати перспективне скорочення в рельєфі форми. Штриховка (направленість і довжини штрихів) повинна бути за напрямком ділянок форми в прорізі, згідно з поворотом граней, які утворюють цю форму.

Тонуючи криві поверхні обертання, штрихи слід прокладати за напрямком обертання, тому штрихувати циліндр прямими лініями від основи до основи є помилковим.

9. Рисунок кулі



Мета: вивчити прийоми графічної передачі форми поверхонь обертання кулі. Виконати рисунок гіпсових циліндра та кулі із зображеннями складок однотонного драпірування, які виконуються двома етапами: точною

графічною побудовою і штриховкою світлотіньових і об'ємно-просторових характеристик композиції.

У процесі побудови кулі необхідно досягнути її абсолютної симетричності. Для цього непомітні зовнішні габарити потрібно прийняти за квадрат, а потім додатково провести тимчасові лінії побудови — вертикальну і горизонтальну, кожна з яких відповідно розділяє квадрат навпіл. Діагоналі, на яких відкладаються відрізки, рівні половині висоти й ширини квадрата; можна робити додаткові діагональні ділення. Далі слід акуратно з'єднати дугами визначені точки і перевірити зображення.

Тонуючи кулю, потрібно зважати на її криву поверхню, штрихи олівцем слід починати в напрямку обертання. Оскільки куля може обертатись у будь-якому напрямку, її форму можна зобразити будь-яким напрямком штрихів, але не в напрямку меридіан, тому що такий напрямок штрихів не відповідає геометричній ознаці поверхні кулі.

Послідовність виконання роботи:

1. Тонкими лініями намітити на аркуші місце розташування з дотриманням умовних пропорцій.
2. Геометрична побудова кулі.
3. Аналіз світлових співвідношень.
4. Виконати контури падаючої тіні.
5. Накладання штриховки відповідно до форми, світла, тіні, рефлексу.

10. Основи композиції

Композиція — це зв'язок різних частин предмета як групи предметів, які доповнюють одне одного й утворюють єдину форму як одне ціле згідно з ідеєю чи задумом і спрямовані на їх виявлення і втілення в рисунку, живописі або інших видах зображувального мистецтва. Композиція та її закони притаманні також архітектурі, містобудуванню, ландшафтній архітектурі, садово-парковому будівництву тощо. Композиція розглядається у двох аспектах: як цілеспрямований художній твір, обумовлення якого змінюється характером і призначенням, та як організуючий елемент художньої форми,

що надає твору гармонійної єдності й цілісності, підпорядковуючи його компоненти одне одному. Загалом композиція є атрибутом художнього твору.

Композиція підпорядкована п'ятьом основним законам, які притаманні всім видам і напрямам мистецтва:

1. Закону єдності змісту і форми. Зміст і форма — дві діалектичні сторони єдиного цілого у творі зображувального мистецтва. Творча робота над створенням художнього твору є втіленням естетичного, емоційного, ідейно-пізнавального змісту у відповідну матеріальну форму, пошук зображувальних і композиційних засобів, які найбільш глибоко розкривають задум. Глядач сприймає зміст, аналізує його, переживає ті чи інші враження і думки. Якщо художнику вдалося втілити зміст у відповідну матеріальну форму, доступну естетичному сприйняттю, глядач, не помічаючи полотна, фарб, композиційного рішення, буде сприймати зображення нібито в реальному просторі. Велике значення для розкриття змісту має кольорове рішення картини.

У мистецтві всі зображувальні засоби підпорядковані головному — розкриттю змісту твору. Це надає картині цілісності, внутрішньої єдності і дає змогу відразу знайти в ній основне.

2. Закону цілісності, який вимагає підпорядкування всіх елементів і частин твору єдиному ідейному задуму, тобто композиція в процесі сприйняття ніби розпадається на частини. Емоційне зорове враження від твору зображувального мистецтва багато в чому залежить від ступеня підпорядкованості другорядного головному. Якщо замість одного сюжетно-композиційного центру в картині з'являються два або декілька непідпорядкованих, то незважаючи на правильність зображення окремих деталей, твір не буде цілісним.

Закон цілісності проявляється в точно знайдених життєвих, виразних стосунках персонажів сюжетного центру з іншими групами персонажів і навколишнього середовища, а також логічній і емоційній побудові сюжету.

У зображувальному мистецтві, особливо в живописі, необхідно також дотримуватися цілісності простору, колориту і тонових відносин.

3. Закону типізації. У процесі створення твору мистецтва художник знаходить у житті праобрази майбутніх типових персонажів, тобто він узагальнює та типізує сюжет і образи дійових осіб твору, досягаючи таким чином найбільшої виразності й дієвості художніх образів. Друга риса закону типізації — передача руху. Специфічною особливістю зображувального мистецтва є те, що воно може показати тільки один момент із тієї чи іншої події, тому художник прагне передати в одному кульмінаційному моменті прикмети попереднього і наступного стану. Тільки так можна досягнути відчуття руху в глибинному розумінні (в часі). Недотримання цього закону обов'язково веде до деякої загальмованості, відсутності життя в композиції (навіть якщо персонажі зображені в динамічних позах), до положення, які тільки символізують рух, але не створюють відчуття реальності.

Ще одна риса типізації — новизна. Реалістичне мистецтво не просто правдиво зображує дійсність, але й відрізняється несподіваністю, нетрадиційністю сприйняття предметів і явищ. Без новизни не може бути створений дійсно витвір мистецтва. Однак слід мати на увазі, що коли пошук нових форм перетворюється в самоціль, це призводить до формотворчості.

4. Закону контрастів. Контрастні відношення означають різко видиму різницю їх властивостей, якостей. Розрізняють кольорові контрасти (наприклад, червоний і зелений), тональні контрасти (темний і світлий), контрасти форм (тонкий і товстий), контрасти розмірів (великий і малий) тощо. Контрасти є основою виразності зображення і завжди стосуються побудови твору, його конструкції та композиції. Контрасти допомагають виразити зміст твору, посилюють його виразність, створюють цілісність дії і єдність композиції.

5. Закону підпорядкування всіх закономірностей і засобів композиції ідейному задуму, що зобов'язує художника створювати цілісний за сприйняттям, виразний, змістовний і високохудожній твір. Цей закон вимагає,

щоб організація твору в усіх деталях і частинах дотримувалась не формальних вимог, не «мертвих» схем побудови композиції, а ідейного змісту (ідей-композиції).

Закони композиції об'єктивні і діють на всіх етапах творчого процесу, існують не ізольовано один від одного, а тісно пов'язані між собою на всіх етапах роботи над композицією.

Велике значення в композиції мають співвідношення різних форм, властивостей і прикмет предметів, які спостерігаються в дійсності, являють собою реальну основу вираження різного роду співвідношень, які за активного й умілого їх використання сприяють повноті та силі художньої виразності творів. Зокрема, розрізняють такі співвідношення:

1. Співвідношення за величиною (висотою, шириною, довжиною). Сукупність цих співвідношень підпорядкована визначеній композиційній залежності.

2. Співвідношення за геометричною будовою. В основі цього особливого виду співвідношень лежить геометрична структура ліній, поверхонь, об'ємів, коли поєднуються та зіставляються прямолінійні і криволінійні форми (площина й циліндрична поверхня), коли різні за геометричною побудовою об'ємні форми (призматичні, конічні, сферичні) зіставляються одна з одною і з площиною основи або проявляються співвідношенням у більш складних просторових утвореннях (поверхні двоякої кривини).

3. Співвідношення форми за її положенням у просторі. Це положення, які форми можуть займати в просторі відносно одна до одної і до спостерігача в системі трикоординатних площ: вертикальної фронтальної і вертикальної глибинної. Зіставлення положень форм у просторі створює особливі види відношень форм, коли вертикальне положення поверхонь зіставляється, наприклад, із горизонтальними, нахиленими і різними іншими поворотами форм.

4. Співвідношення форми за можливістю і просторовістю. Об'єми можуть бути утворені як суцільними поверхнями, так і їхніми просторовими елементами, які обмежують (не залишають) простір, коли йдеться про поєднання і зіставлення суцільних можливих форм із просторовими.

5. Світлові співвідношення можуть поглиблювати і послаблювати ефект інших співвідношень і властивостей форми. Завдяки світлотіні виявляються об'ємність і рельєфність форм: у формах виникають освітлені і затінені частини різних градацій освітленості і затемненості, обумовлені, як прямим освітленням, так і дією відбитого світла.

6. Кольорові співвідношення можуть виникати внаслідок впливу кольору (природного або штучного), форм чи предметів. Відповідно до встановленої класифікації виокремлюють три головних види кольорових співвідношень: за кольоровим тоном (наприклад, співвідношення блакитного і помаранчевого, блакитного і зеленого і т. ін.); за насиченістю кольору (один і той же колір може бути яскравим і менш яскравим); за світлістю кольору (один і той же колір може змінюватись у межах світлого й темного), тому прикладом співвідношень за світлістю може бути відношення червоного світлого до червоного темного за однакових кольорового тону і насиченості тощо.

7. Фактурні співвідношення. Фактура — побудова поверхні того чи іншого матеріалу. Співвідношення за фактурою виникає внаслідок співвідношення або поєднання гладких поверхонь із поверхнями з сильним рельєфом або полірованих поверхонь із матовим чи жорстким покриттям.

Також використовуються інші прийоми та засоби у створенні композиції, які можуть застосовуватися як самостійно, так і в поєднанні чи зіставленні один з одним:

8. Контраст — це різко і чітко визначена значна відмінність, встановлена внаслідок порівняння двох станів тієї чи іншої властивості. Наприклад, яскраво освітлена частина будь-якого предмета зіставляється з сильною (глибокою) тінню або вертикаль зіставляється з горизонталлю.

9. Ньюанси (незначні відмінності або відтінки), що можуть бути, наприклад, в освітлених або темних частинах предмета в незначних відхиленнях від вертикалі або горизонталі, незначних відхиленнях від рівності величин і т. ін.

10. Рівність, яка обумовлює повну схожість елементів за розмірами, формою та іншими властивостями.

Використання контрастів і нюансів, як і співвідношення рівності — активні художні засоби, що посилюють емоційний вплив творів.

11. Пропорції — найважливіший композиційний засіб, який має велике практичне і художнє значення. Пропорції — це сукупність просторових співвідношень величин, пов'язаних визначеною композиційною залежністю, тобто співвідношення за шириною, довжиною і висотою усіх елементів і частин одного з одним і цілим. У контрастному визначенні пропорції можуть стосуватися як лінійних розмірів, так і площ та співвідношень об'єктів.

12. Ритм — повторюваність об'ємів, елементів або форм, предметів тощо. Усі вищевказані види відношень — контраст, рівність, пропорції — використовуються в різноманітних ритмічних побудовах.

Послідовна закономірна зміна (зростання чи зменшення) форми або інтервалів характеризує ритмічний порядок розташування форми у просторі.

Площину, циліндричну поверхню і поверхню кулі можна розглядати (кожну з них) як метричні порядки. Усі ділянки таких поверхонь тотожні одна одній за всією протяжністю.

13. Масштабність — важливий композиційний засіб, під яким розуміють сумірність або відносну відповідність, яка сприймається людиною як співвідношення величини форм до свого розміру.

14. Колір має різне значення і застосування в композиції, де широкого розповсюдження набув прийом підкреслення кольором композиційної структури, виявлення багатопланової перспективи.

Слід зауважити, що світло, колір, фактура мають помітний вплив на посилення або послаблення дії інших композиційних засобів — пропорції, масштабності, нюансу, контрасту тощо.

11. Рисунок із драпіруванням як фоном

Драпіровка — це тканина, закріплена на вертикальній площині в одній або декількох точках чи накинута на будь-який предмет, з вільно спадаючими донизу складками різної величини і поєднаними між собою.

Мета: дослідити особливості драпіровки, визначити світлотіньові й тональні переходи; розібрати постановку на окремі складові площини та вивчити поєднання їх однієї з одною; графічним способом передати основні характеристики і матеріал постановки.

Аналізуючи вид драпіровки (краще, якщо це гладка тканина нейтрального тону, без орнаменту й узорів), слід мати на увазі, що усі складки можна розділити за розміром на круті, середні і дрібні та за напрямком — на прямі, діагональні (косі) й радіально кільцеві. Водночас поєднання складок в кожному випадку унікальне і не може бути однаковим не тільки з графічного погляду, а й щодо світло-тіньового та тонового аспектів.

Варіант 1. Драпіровка на вертикальній площині

Приступаючи до виконання рисунку, спочатку виявляють напрям основних складок (від місць закріплення — граней і кутів предмета, на якому розміщена драпіровка), їх товщину і глибину. Легкими штрихами намічають основне композиційне рішення рисунку.

Наступний етап. Штриховкою виконується світло-тоновий розбір: спочатку потрібно розглянути, з'ясувати і намітити найбільш освітлені й затемнені місця, між якими за тоном побудувати більше або менше затемнені чи освітлені деталі, власні й падаючі тіні тощо.

12. Драпіровка, розташована на предметі

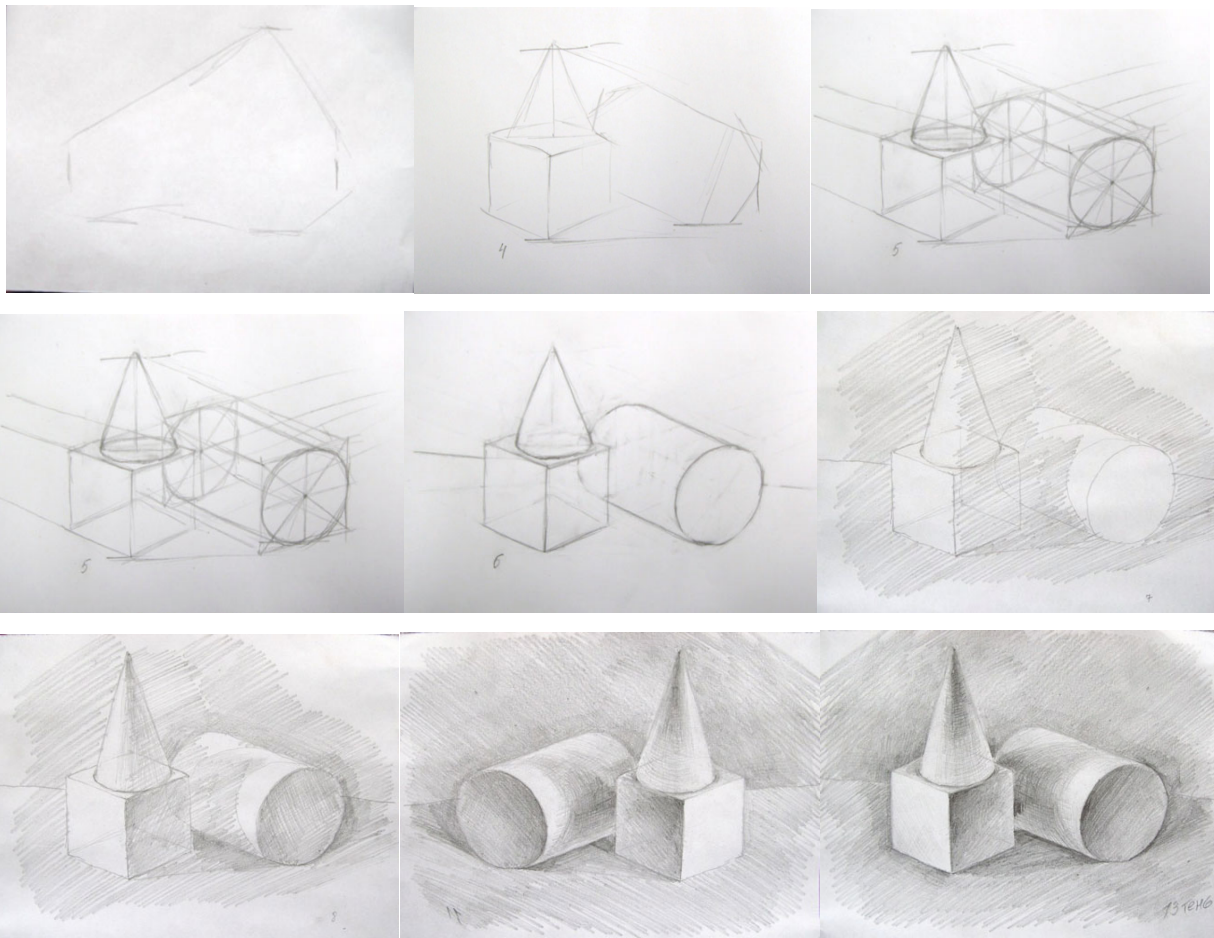
Мета: за допомогою драпіровки визначити геометричні особливості предмета, який повністю або частково закритий (прикритий) нею.

Для постановки рекомендується обрати найбільш простий геометричний предмет, близький до куба, паралелепіпеда тощо. Це може бути табурет, стілець, ящик або тумба і таке інше.

У будь-якому випадку насамперед необхідно, спостерігаючи натуру, уявно побудувати (легкими лініями) предмет-підставу в перспективі. Водночас не потрібно вдаватись у деталі, достатньо тільки схематично зобразити його форму.

Після лінійно-контурного рисунку виконується розбір у тоні.

13. Рисунок натюрморту із трьох гіпсових геометричних тіл



Мета: вивчити поняття натюрморту, види натюрмортів, принципи komponування групи предметів і їх композиції, розміщення на аркуші паперу; виконати рисунок з натури із трьох гіпсових геометричних тіл у графічній побудові з подальшою проробкою штриховкою світлотіньових співвідношень; навчитися виявляти форми та просторове розташування предметів.

Термін «натюрморт» у перекладі означає «мертва натура». Походить від картин із зображенням вбитої дичини, мертвих зайців і різноманітних предметів побуту. Натюрморт був широко розповсюджений у мистецтві голландських і фламандських художників XII століття. Пізніше з'явилися інші терміни для позначення такого виду картин: «тихе життя», «життя речей», «живопис побуту». І хоча вони більше відповідають сутності натюрморту, старий термін виявився більш уживаним і зберігся до наших часів.

Основною задачею роботи над натюрмортом, як і будь-яким іншим рисунком, є передача об'ємної форми предмета. Для цього спочатку треба розібратись у цій формі, зрозуміти її будову за допомогою вдумливого спостереження натури.

Ця, перша, задача рисунка безпосередньо пов'язана з наступною — передачею освітлення, або, інакше кажучи, передачею форми предмета за певного освітлення. Задача ускладнюється необхідністю показати предмет не сам по собі, а у зв'язку з простором навколо нього. Після цього виникає питання про об'єднання предметів у групу, про складання натюрморту — композицію натюрморту.

У постановці натюрморту повинно бути виявлено головне, що розкриває його задум, — ядро композиції. Без упорядкованості не можуть бути досягнені цілісність композиції натюрморту і ясність творчої задачі. Наявність у натюрморті двох або декількох рівноцінних композиційних центрів призводить до порушення відчуття простору і цілісності композиції.

Постановка починається з компонування центру. Для цього беруть більш крупні предмети, виразні за формою і кольорово-тоновим рішенням. Розміщують їх на рівній глибині простору, тематично підпорядковуючи один одному та прагнучи надати усій групі більше природності й життєвої правдивості.

Тематична композиція натюрморту визначається естетичними вимогами. Для досягнення враження стійкості та рівноваги виправданою буде постановка елементів симетрії і конструктивності. У тих випадках, коли

виникає враження радості від життя, краси руху, доцільно побудувати натюрморт симетрично, ритмічно розташовуючи за тональною і кольоровою узгодженістю предметів, збільшуючи або скорочуючи відстані між ними. Для виявлення різноманітності форм і матеріалів, різного кольору й тону в композиції натюрморту можуть бути використані закони контрасту. Контрастне зіставлення великого з малим, світлого з темним, сферичної форми з кубічною тощо підкреслює специфічні особливості розмірів форми, їх тональні і кольорові характеристики.

Однією із суттєвих задач натюрморту є правдиве відтворення повітря, простору, ступеня віддаленості предметів, що зображуються. З цією метою предмети на передньому плані можуть (ніби випадково) загороджувати частину предметів другого плану, що полегшить передачу простору.

Натюрморт зазвичай ставлять не набагато нижче очей рисувальника, щоб його горизонтальна площа була видимою в перспективному скороченні.

Для передачі просторових планів у постановці натюрморту застосовують різні прийоми і засоби, враховують закони лінійної і повітряно-кольорової перспективи, а для виявлення простору в натюрморті важливе значення мають: світло, тон, колір і таке інше.

Після того як композиційна група знайдена, можна починати процес рисування, який слід виконувати поетапно (послідовно). Першим з етапів є спостереження природи, який дозволяє усвідомити загальну композицію, обрати варіант зображення, уявити майбутній рисунок в остаточному вигляді. Для цього необхідно поглядом охопити всю постановку разом, щоб склалося загальне враження від композиції групи предметів. Завдяки розміщенню предметів у напрямку від переднього краю столу вглибину чітко відчувається невеликий простір, у якому розміщені складові натюрморту. Різниця в їхніх формах і кольорі підкреслює особливості кожного предмета, не порушуючи загальну гармонію постановки. Можливе коригування освітлення, кута спостереження, точки зору, лінії горизонту.

Наступний етап — компонування рисунка: визначення розміру і формату аркуша, розміщення рисунка по вертикалі й горизонталі.

У процесі розміщення малюнка на аркуші (компоування) слід виходити з того, що над рисунком має бути трохи більше поля чистого паперу, ніж під ним. Для цього можна використовувати «відеошукач» — паперову рамку з вирізом, що повторює пропорції аркуша, на якому буде виконано рисунок. Він допоможе обмежити натюрморт від простору навкруги, визначити, скільки місця на рисунку приділити фону і поверхні столу, та як розмістити всю групу на аркуші. Вдало скомпонований рисунок створює приємне враження, він легко сприймається. У разі невдалого компоування програє навіть добре виконаний рисунок. Наприклад, якщо показано дуже багато фону і столу, предмети нібито губляться в пустому просторі та виглядають занадто малими. Якщо, навпаки, зробити предмети занадто великими, їм буде «тісно» на аркуші і вони здаватимуться більш крупними, ніж є насправді в натурі, глибина простору також не відчується. Тому важливо не поспішати братися за олівець, а потрібно спочатку визначитись із компоуванням рисунка.

Рискування моделей починається з нанесення легкими лініями краю столу і розмірів усієї групи предметів із позначенням її меж: зверху, знизу, справа і зліва. Потім у загальних межах знаходять місце кожного предмета. Основи предметів будуть на різних рівнях. Знаходженню форми головного елемента слід приділити найбільшу увагу, оскільки навіть за найменшої помилки в рисунку деталі не стануть на своє місце. Тут корисно використати не тільки свідому побудову загальної структурної схеми, допоміжних ліній центра ваги горизонту, але також і особливості форми окремих елементів поверхні: плями, форми ліній силуету, фонові проміжки між деталями, що просвічуються, рисунок сполучення окремих контурів між собою.

Для визначення форми цих внутрішніх поверхонь або плям найзручніше користуватися системою трикутників, на які розбивається поверхня предмета, що рисується. Важливо, щоб трикутники розташовувались таким чином, щоб їхні вершини лежали на вузлових точках загального головного контуру.

Ці вузлові точки повинні бути зв'язані з основними структурними та просторовими лініями (вертикаль горизонту осі симетрії). Використовувати для побудови форми або плями тінь не рекомендується, тому що вона змінюється за найменшої зміни положення джерела світла, повороту моделі, зміни місцезрештування. Розмежувавши складні форми на більш прості геометричні, які являють собою сукупність площ, можна зобразити площини, які розміщуються від глядача під різними кутами, і передати їх віддалення. Таким способом передається об'єм, нібито «виліплений» цими площинами. Достатньо важливим методом розуміння положення форм предметів є вміння зобразити переріз тіл горизонтальною і фронтальною площинами. Такі методи допоможуть знайти точні пропорції головного. Після завершення цієї роботи подальше прорисовування деталей не викликає утруднень, адже їм уже знайдено обґрунтоване місце. Переконалівість рисунка таких предметів сприяє зображенню простору перед предметом і за ним.

Складні предмети, зі значною кількістю деталей, після прорисовки слід узагальнити: зробити так, щоб головна структурна основа предмета читалась першою, а деталі не виходили на передній план. Лінійному рисунку характерне узагальнення більшою товщиною і розвиненість контуру головної частини, порівнюючи з деталями. При тоновій проробці тіні крупних частин предмета повинні виглядати більш щільними, ніж тіні дрібних деталей. Застосовуючи метод узагальнення тіней, слід зіставити характер лінії і тону з величиною форми та дотримуватись підпорядкування деталей загалом. Узагальнення виконується зазвичай через ослаблення проробки деталей за допомогою гумки.

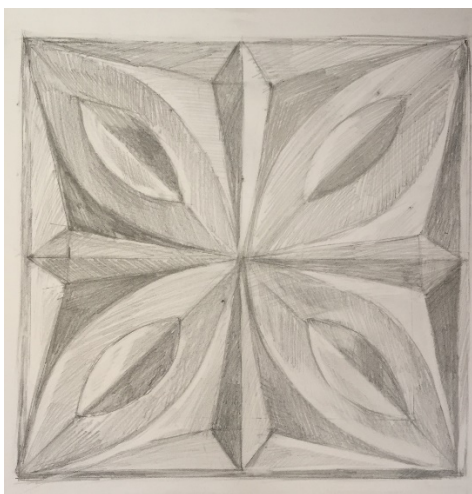
Послідовність виконання рисунку натюрморту

із трьох гіпсових геометричних тіл:

1. Вивчити та проаналізувати постановку з визначенням параметрів і просторового розміщення предметів.
2. Визначити найбільш доцільну для такої композиції (вертикальну або горизонтальну) орієнтацію аркуша паперу формату А3 (297x420 мм).

3. Зробити в загальних рисах композивання аркуша.
4. Уточнити характер розташування зображуваних предметів на рисунку (положення лінії горизонту, положення тіней, що падають, напрямок складок драпірування тощо).
5. Легкими штрихами виконати лінійно-конструктивну побудову предметів натюрморту з дотриманням пропорцій, закономірностей перспективи, взаємного розташування предметів і їх постановку на модельному столі.
6. Пропрацювати деталі композиції (видимі елементи, тіні, драпірування та ін.).
7. Видалити лінії побудови, неточні, допоміжні й інші лінії.
8. Уточнити особливості світлотіні геометричних тіл і постановки загалом.
9. Проробити штриховкою світлотіньові співвідношення предметів натюрморту з дотриманням їх просторового розміщення, форми, фактури тощо.
10. Перевірити напрямки, густоту, насиченість штрихових ліній і їх відповідність формам, тіням і освітленню.

14. Рисунок гіпсової архітектурної деталі орнаменту



Мета: вивчити прийоми побудови зображення рельєфних поверхонь і виконати лінійну побудову з натури деталі гіпсового орнаменту з геометричним або рослинним (листом аканта, листом клену, квіткою та інше)

мотивами; розетки проробити штриховкою світлотіньових співвідношень архітектурних деталей, додержуючись повітряної перспективи.

Орнамент являє собою систему із окремих елементів, пов'язаних між собою у зазвичай визначеній, ритмізованій послідовності. Ці елементи можуть бути лінійними, площинними й об'ємними, а за сюжетом мати геометричний, зображувально-предметний або вільний характер. Розміщення орнаменту на предметі визначає його загальну композицію, розмір і взаємозв'язок елементів.

Рисування орнаменту вимагає точної прорисовки осей симетрії, які є базовою основою рисунку. Кутова, осьова або центральна симетрія завжди лежить в основі орнаменту або його елементів.

У пласких орнаментах побудова полегшується тим, що предмет, покладений в основу рисунка, являє собою гладку поверхню — форму, яку легко проаналізувати, розглядаючи її в ортогональній площині під прямим кутом (90°). Попереднє вивчення форми предмета з фасаду дуже багато дає для розуміння форми загалом і прийомів побудови в перспективі. Інколи буває навіть корисно зробити схематичний малюнок у фронтальній проєкції, з метою з'ясування основних членувань і вузлових точок зображення. Потім, рисуєчи предмет у скороченні, під кутом (в ракурсі), легше правильно побудувати каркас основних ліній.

Основні лінії рисунка намічають залежно від характеру основи, ритму й осей симетрії моделі, вони обов'язково повинні збігатися з контурами орнаменту. Так, у симетричному орнаменті на прямокутній основі положення осей симетрії визначають через перетин діагоналей. Діагоналі, таким чином, входять у систему основних ліній побудови. Для побудови смугових або концентричних орнаментів за основу беруть лінію одного із найбільш характерних контурів. Тонування окремих ділянок площинного орнаменту треба робити легко, тільки злегка намічаючи штрихами відносну градацію тону, і так, щоб контури лінії орнаменту були чітко видимими.

Рисуючи складний орнамент, на початковому етапі побудови складні форми членують на групи, узагальнені до простих геометричних фігур. Всередині цих фігур виконують подальшу, уточнюючу, прорисовку. Для цього послідовно прорисовують симетричні частини одного характеру, як з лівої, так і з правої сторони, до одного ступеня завершеності. Усі допоміжні лінії проводять легкими штрихами, які легко видалити. Для будь-якого виду площинного орнаменту контурну лінію проводять більш темною і чіткою, порівнюючи з фоном. Завдяки цьому рисунок отримує необхідну завершеність. Якщо зробити граничні лінії більш слабкими, ніж тонову частину, рисунок вийде «в'ялим».

Об'ємні орнаментальні елементи (ліпні або різні на камені чи дереві), найбільш зручно рисувати за допомогою дотичних або січних площ, паралельних і перпендикулярних до площини основи.

Якщо орнаментальна рельєфна модель має єдину площину для всіх елементів рельєфу, то таких площ буде дві (на поверхні рельєфу і на його примиканні до основи). Якщо ж вихід частин рельєфу за площину основи різний, то кількість січних площ залежить від характеру моделі. Так, січні площини можуть вводитись частково — лише над деталями моделі, які найбільш виступають за площину основи.

У разі використання згаданих паралельних площ обов'язкова прорисовка перпендикулярних до них січень у найбільш характерних місцях рельєфу. Таке поєднання площ і січень дасть визначення характерних точок рисунка, через які можна буде провести контурні й абрисні лінії, що повною мірою характеризують форму моделі, яку потім підкреслюють тоном.

Послідовність виконання роботи:

1. Ознайомитись із прийомами побудови зображень складних рельєфних поверхонь.
2. Проробити штриховкою світлотіньові співвідношення архітектурних деталей з дотриманням особливостей і закономірностей повітряної перспективи в рисунку.

3. Вивчити модель (гіпсовий орнамент з геометричним або рослинним мотивом, розетку, фрагмент карнизу або капітелі колони).
4. Проаналізувати її ракурс і параметри та відповідно до них визначити найбільш підхожу для цієї композиції (вертикальну або горизонтальну) орієнтацію аркуша паперу формату А2 (420x594 мм).
5. Компонуючи зображення гіпсового орнаменту або архітектурної деталі на аркуші паперу, слід враховувати розташування падаючої тіні предмета з метою створення врівноваженої композиції.
6. Уточнити характер розташування предмета, що зображується, лінії горизонту, пучків паралельних прямих, утворених елементами моделі.
7. Виконати з натури (легкими штрихами) лінійно-конструктивну побудову гіпсового орнаменту або архітектурної деталі з урахуванням законів перспективи й дотриманням пропорцій.
8. Перевірити правильність побудови предмета, з необхідним уточненням зображення.
9. Проробити деталі зображення.
10. Видалити лінії побудови. У разі потреби обережно «висвітлити» зображення за допомогою гумки, щоб контурні лінії не були надто насиченими.
11. Уточнити особливості світлотіні гіпсового орнаменту або архітектурної деталі.
12. Проробити штриховкою світлотіньові співвідношення моделі, виявляючи її форму та індивідуальні особливості, кольорову гаму, фактуру матеріалів зображуваного предмета і фону.

15. Рисунок капітелі

Мета: вивчити і засвоїти основні складові капітелі, їх пропорції, співвідношення; освоїти навички побудови, враховуючи закономірності перспективи, передачі світлотінню форми капітелі та її елементів.

Для рисунку може бути запропоновано капітель доричного ордера або капітель іонічного (більш складного) ордера, залежно від наявності натури чи

рівня підготовки рисувальника, або послідовне виконання доричного, а потім іонічного ордеру. Водночас основні складові ордерів майже однакові, а тому методики їх рисування аналогічні.

Рисунок капітелі доричного ордеру

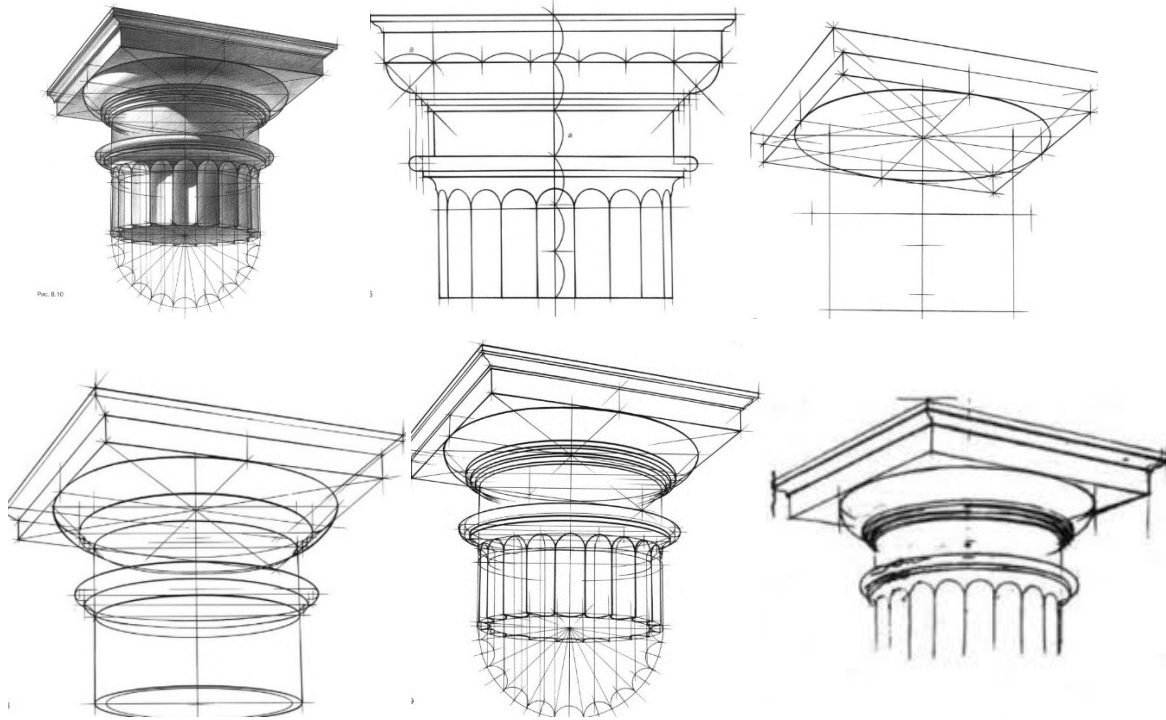


Рисунок капітелі — це довготривалий і складний рисунок, який базується на попередніх вправах із рисунку, а саме на зображенні геометричних тіл (куба, циліндра, кулі).

Основами форм капітелей, незалежно від різноманітності та стилістики останніх, завжди є правильні геометричні форми, здебільшого такі, що належать до тіл обертання. Наявність і поєднання різних поверхонь створюють складні форми.

Роботу над рисунком слід починати з композиційного розміщення на аркуші паперу після попереднього огляду природи з різних боків, вибору точки зору, визначеності з лінією горизонту, аналізу освітлення. Від того, наскільки вірно обрана точка зору, залежить успішне вирішення композиційної задачі.

Перспективна побудова зображення капітелі доричного ордеру

Капітель має три основні частини. Верхня — абака — являє собою товсту квадратну плиту, яка завершується каблучком і поличкою. Під нею

розміщується ехін, потім перехідна до колони частина, що складається із трьох поясків і шийки, яка сполучається зі стовбуром колони через викрутку. Якщо подумки уявити капітель без дрібних елементів (ехіна з поясками, астрагала з поличкою і без рельєфу викрутки), то не важко визначити, із яких геометричних форм складається її основа. Зрозуміло, що стовбур колони складається з циліндра, а абака — з товстої квадратної плити, розташованої симетрично по центру на верхній основі циліндра. Якщо окремо розглянути її додаткові елементи, можна побачити, що профіль ехіна схожий на четвертний вал, а астрагал являє собою тіло, утворене рухом кулі по колу на деякій віддаленості від поверхні циліндра, примкненої до нього знизу поличкою.

Побудову зображення починають із загальної форми. Враховуючи, що її основу складають тіла обертання, спочатку потрібно визначити загальну вертикальну вісь капітелі, а потім перейти до наступної побудови зображення. Водночас дуже важливо постійно слідкувати за пропорційними співвідношеннями всіх частин і цілого та якомога більш точно їх дотримуватись. Від того, наскільки правильно будуть визначені основні розміри капітелі, залежатиме правильність співвідношення величин решти її елементів. Крім важливості додержання пропорції, не менш важливо уміти правильно побудувати об'ємно-просторову конструкцію капітелі.

Побудову конструкції капітелі можна починати з квадратної основи абаки або з окружності верхньої основи четвертного валу. Тут головне — вірно побудувати в перспективному ракурсі два з'єднаних елементи.

Будуючи квадрат у перспективі, для того щоб потім вписати в нього окружність (еліпс), потрібно пам'ятати, що незалежно від розташування кутів плити відносно точки зору і її ракурсів, еліпсоподібна окружність повинна бути завжди побудованою чітко в горизонтальному положенні, з урахуванням перспективних скорочень. До того ж кожна із сторін квадрата плити має бути дотичною до окружності (еліпса). Неприпустимо намагатись «підігнати» зображення еліпса до неправильно побудованого квадрата. Це призведе до значних викривлень як самих елементів, так і всього зображення.

У разі виникнення подібних ускладнень рекомендується починати з побудови еліпса, а потім з видимого ракурсу побудувати на його основі абаку. Переконливість побудови двох елементів залежить від правильної побудови двох елементів, від правильної побудови самого еліпса, що детально розглядалось у попередніх завданнях із зображення геометричних тіл, а саме з побудови тіл обертання і їх окружностей у перспективі.

Закінчивши побудову верхніх елементів конструкції капітелі, переходять до побудови основи стовбура колони. З огляду на ракурсні положення натурної моделі слід ґрунтуватися на закономірностях перспективи. Якщо предмет розташований високо над лінією горизонту або наближений до такого положення, то еліпси, дотичні у верхній частині, будуть ширшими, ніж еліпси, що ближче до рисувальника.

Приводячи у відповідність пропорції частин і цілого, слід додатково уточнити їх місцезнаходження. Потім легкими лініями побудувати всі необхідні окружності (еліпси деталей капітелі). У процесі їх побудови дуже важливо прорисувати не тільки видимі, але і невидимі елементи капітелі ніби наскрізно прозора, що сприяє правильному зображенню об'ємної конструкції капітелі.

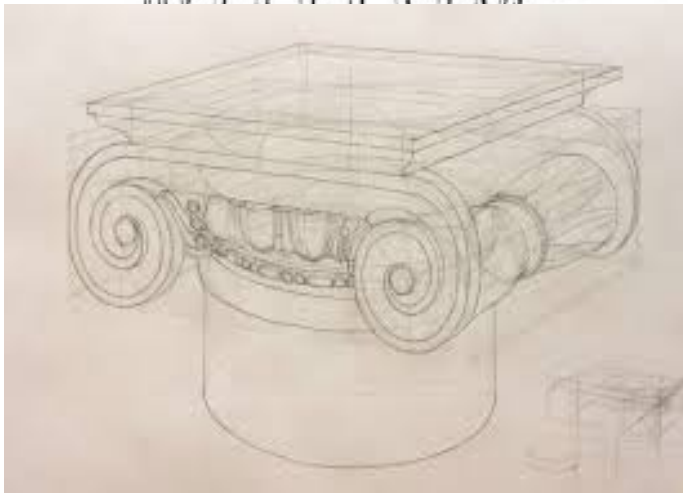
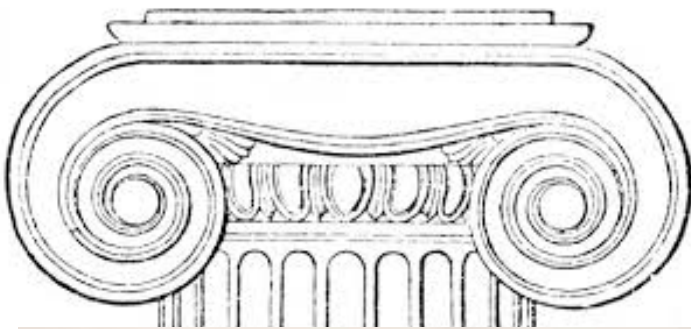
Уточнюючи деталі капітелі, необхідно виходити із логіки конструктивної побудови елементів та їх частин. Так, наприклад, профіль полочки з викруткою на абаці біля ближнього вертикального ребра, як правило, зміщується то вправо, то вліво, залежно від її полотна, відносно рисувальника і таке інше. У процесі роботи над рисунком необхідно час від часу підходити до зображуваної моделі, вивчаючи форму, яка викликає цікавість щодо тих чи інших деталей. Це допоможе уточнити рисунок.

Під час зображення половинчастої форми капітелі слід пам'ятати, що вона є частиною цілого, тому необхідно відтворити повну побудову зображення, а не тільки його видимої частини. Тільки після цього потрібно приступати до визначення половини капітелі відповідно до її положення відносно рисувальника. Щоб виконати необхідний вертикальний переріз,

необхідно з урахуванням перспектив розділити навпіл еліпси основ, а потім і основу квадрата плити-абаки. Після перевірки додаткових уточнень непотрібну половину можна злегка послабити, але не видаляти її відразу, оскільки під час подальшої проробки й уточнень на потрібній половині можуть бути допущені деякі викривлення.

Таким чином, обов'язковою умовою завершення роботи над побудовою рисунка капітелі є перевірка на відстані. Тільки з певної відстані можна побачити ті чи інші недоліки. Особливу увагу необхідно звернути на пропорції, перспективу, характер, об'ємно-просторову форму і загальний стан рисунка. Після уточнення побудови та виправлення допущених помилок слід перейти до виявлення об'ємної форми світлотінню. Спочатку необхідно намітити межі власних і падаючих тіней, а потім нанести легкий тон на тінювих ділянках з подальшою поступовою проробкою світлотіні на всьому зображенні і навколо нього, поступово надати рисунку певного ступеня завершеності.

Рисунок капітелі іонічного ордера



Більш складною за формою є іонічна капітель: відрізняється від доричної насиченістю поверхні додатковими декоративними елементами (іоніками і волютами). Це, власне, і ускладнює задачу зображення подібного виду декорованих капітелей, оскільки декоративні елементи відволікають увагу і заважають побачити її основну конструктивну сутність, яка

нічим не відрізняється від доричної. Вона також складається із трьох основних

елементів: стовбура колони (циліндра), абаки (потовщеної квадратної плити) і ехіна (четвертного валу), що примикає.

Для правильного зображення іонічної капітелі необхідно зрозуміти конструктивну закономірність будови декоративних деталей у взаємозв'язку з конструктивною основою самої капітелі — квадратом абаки з циліндром колони. Якщо подумки видалити деталі, то можна побачити стовбур колони й абаку з четвертним валом, що примикає до неї. Такий прийом дає якісне розуміння основ конструкції капітелі. Додаткові деталі уточнюються в подальшому. Щоб зобразити капітель на площині аркуша, спочатку потрібно побудувати абаку зі стовбуром колони, а потім — конструкцію волоти до них.

Найперше корисно прорисувати елементи іоніки окремо. Свого часу подібні орнаменти вирізались із суцільної подовженої смуги мармуру, профіль якого був наближений до четвертного валу. Іоніка нагадує яйцеподібну форму (овоїд) зі зрізаним верхом, обрамлену стилізованим листком і розділену стрілками. В основі орнаменту проходить тонка смуга із бусинок, профілем яких є валик. Для правильного розподілу орнаменту на рисунку потрібно всю видиму частину валу рівномірно розмістити поперечними осями, з урахуванням перспективи і заокругленості форми, причому одні осі проходять по стрілках, інші — по іоніках. Потім прорисовують контури деталей орнаменту, уточнюючи їх пропорції з урахуванням перспективи і наближуючи рисунок до етапу світлової проробки. Водночас під час прорисовки дрібних деталей орнаменту можуть бути допущені значні викривлення форми профіля четвертного валу, на що потрібно звернути увагу.

У процесі побудови половини іонічної капітелі, так само, як і в процесі зображення половини капітелі доричного ордера, важливо з самого спочатку зобразити контури цілої форми, а потім виконати симетричний вертикальний переріз, залишаючи половину для подальшої роботи, а допоміжну — для подальших уточнень.

Виконання цього довготривалого завдання необхідно чергувати з рисунками-ескізами капітелі за уявленням, з уяви, копіювати роботи відомих рисувальників, використовуючи багатоваріантність матеріалів рисунку.

16. Рисунок обрубвання голови



Мета: оволодіти методом аналізу і показу великої форми для побудови голови; розвинути образне й технічне мислення, просторове бачення, творче осмислення та уявлення образу пластичної голови, вивчити пропорції, конструкції і об'єм постановки, використати прийоми виразності для виявлення світла і глибини простору, передати об'єм за допомогою світлотіні, створити художній образ у рисунку на основі рішення технічних і творчих задач.

Метод обрубвання був розроблений в епоху Відродження Альбрехтом Дюрером і введений у процес навчання молодих художників Олександром Дюпюї. Без ретельного тренування на зображенні гіпсових зліпків учні Дюпюї не переходили до написання портретів реальних людей. Обрубвання — це рисунок або гіпсова фігура голови людини, розбита на велику кількість площ. Є складовою конструктивного розділу дисципліни академічного рисунку. Окремо виділяють обрубвання обличчя, носа й інших його частин. Художники-початківці рисують її для розуміння особливостей і закономірностей будови голови людини. Аналіз конструкції, каркасу предмета є важливим кроком до написання картин. Не розуміючи внутрішньої будови

будь-чого, складно зобразити його зовнішні дані. Тому в академічному рисунку обрубкування голови ділиться на два види — обрубкування зображення черепа і безпосередньо самої голови. Рисунок обрубкування голови допоможе в подальшій роботі з реальними людьми. Незважаючи на те, що кожна людина індивідуальна, проте розташування площ і з'єднувальних точок, форми і плани, пропорції голови, загальні риси притаманні кожному.

Обрубкування — гіпсова голова узагальнених площ, яка виготовлена на основі екорше Гудона, дає уявлення про побудову об'ємно-просторової конструкції голови, закономірності світлотіні, перспективні скорочення, закони формоутворення і допомагає в побудові об'єму, виявленні форми. Без осмислення і складання уявлення про особливості форми голови рисунок буде зведений до пасивного копіювання натури, зрисовування зовнішнього виду, обмежиться лінійним обрисом голови з одночасним показом деталей, без уточнення особливостей голови, її об'єму, без виявлення основи форми.

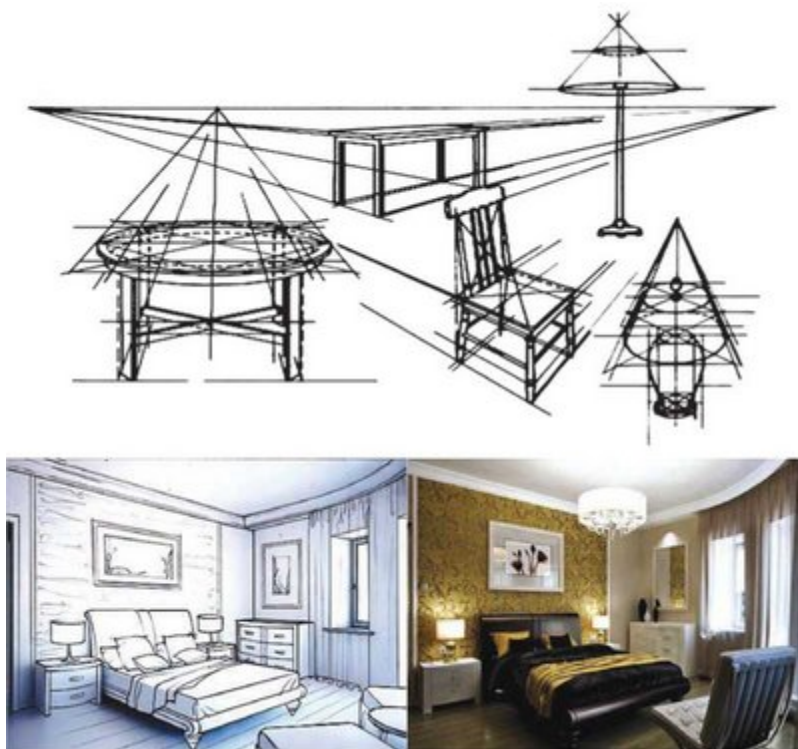
Побудову голови необхідно починати з найбільш узагальнених форм. Такий метод побудови називається методом обрубкування. Ескіз голови, побудований із застосуванням методу обрубкування, являє собою схему головної побудови голови. За допомогою методу обрубкування голову ділять на велику кількість площ і планів, які умовно можна поєднати на: переднє, заднє, два бокових, верхнє і нижнє розташування. Їх необхідно усвідомити, але натуру водночас слід бачити цілісно, знати, із яких елементів це ціле складається, як ці деталі й частини узгоджуються між собою, як організується конструктивна основа форми. А рухом руки з олівцем передати пластичне виявлення цієї форми узагальнено, без дрібниць.

Послідовність виконання роботи:

1. Вибрати місце, де буде розміщена голова на аркуші формату А3, для цього намічаються габаритні розміри: співвідношення висоти і ширини зображуваного об'єкта (необхідно залишити більше місця з боку лицьової частини).

2. Намітити загальний об'єм голови, побудованої із застосуванням методу обрубвання.
3. Визначити ракурс голови.
4. Знайти лицьові частини за визначеного ракурсу.
5. Поділити обличчя на пропорційні частини. Нанести профільну лінію.
6. Прорисувати пропорційно всі площини.
7. Здійснити світлотіньове штрихування за окремими площами і формами, беручи до уваги те, що голова має форму яйця, ніс — це призма, а око — куля.

17. Інтер'єр



Інтер'єром (від фр. intérieur — внутрішня частина) прийнято називати внутрішні приміщення різних будівель: житлові кімнати, громадські зали, виробничі майстерні цеху і таке інше.

Інтер'єр є тим середовищем, у якому протікають ті чи інші процеси життя і діяльності людини. У цьому, створеному руками людини, світі, знаходять яскраве відображення і особливості людини, матеріальна культура різних часів.

Важливо оволодіти професійними навичками зображення інтер'єру, щоб у подальшому навчитись використовувати їх для виконання ескізів, оформлення в композиціях типових особливостей інтер'єрів житла людей, різних громадських і виробничих будівель (клубів, бібліотек, шкіл, промислових і сільськогосподарських об'єктів тощо).

У рисунку інтер'єру слід використовувати прийоми виконання перспективних креслень, але ні в якому разі не можна використовувати лінійки та інші креслярські прилади.

У зв'язку з поглибленням простору (на відміну від натюрморту) і наявністю в інтер'єрі меблів, устаткування тощо ускладнюється рішення перспективи тональних відношень, а також освітлення, яке відіграє велику роль у характеристиці інтер'єру.

Щоб полегшити перехід від натюрморту до інтер'єру, рекомендується спочатку виконати зарисовки невеликих куточків житлової кімнати. Рисунок буде більш живим і виразним тоді, коли в роботі над ним вдається поєднати безпосереднє відчуття природи зі знанням законів рисунку, вмінням вірно рисувати «на око», застосовуючи закони перспективи.

У перших початкових зарисовках інтер'єру потрібно прагнути показати призначення частини приміщення, яке зображується.

Вибір природи

Спочатку потрібно вибрати таку частину приміщення, де меблі й обладнання свідчили б про її призначення для того чи іншого використання. Потім визначити те місце, яке буде обставлене небагатьма крупними і простими за формою предметами, які можуть бути пересунутими, видаленими або заміненими іншими. Для створення цікавої композиції слід обрати точку зору, тому що в основному в роботі над інтер'єром можливо змінювати тільки місце спостереження.

Вибір точки зору

Пристаюючи до виконання рисунку, потрібно обрати таку точку зору, з якої видно предмети, які визначають призначення частини інтер'єру, що

спостерігається, і вони передусім привертатимуть до себе увагу глядача. У рисунку такі предмети повинні стати композиційним центром. Місце для рисування повинно бути таким, щоб те, що буде зображуватись, охоплювалось поглядом без поворотів голови в боки. Якщо кімната мала і неможливо відійти від натури подалі, то навряд чи в поле зору потрапить стеля. Набагато важливіше обрати точку зору так, щоб перед найближчим до вас предметом була видимою частина підлоги — площина опори меблів. Для цього необхідно відійти від предметів, що зображуються, на деяку відстань. Нагадуємо, що точка зору повинна бути постійною (незмінною), інакше буде неможливо виконати рисунок правильної перспективної побудови.

Спостерігання натури

Перед тим, як нанести на папір перші штрихи, необхідно скласти цілісне зорове враження про натуру. Потрібно уважно розглянути інтер'єр, щоб він закарбувався у свідомості у вигляді живої картини. Це можливо тільки тоді, коли спостерігати куточок інтер'єру не частинами, а обов'язково цілісно, відразу охоплюючи поглядом все, що потрапляє у поле зору. З'ясуйте, яка глибина простору, що спостерігається, як розташовані в ньому предмети, яке взаємовідношення їхніх пропорцій, а також які відношення висоти і ширини цієї частини кімнати. Потрібно відчутти силу освітлення, прослідкувати напрямок основних тіней, визначити їх насиченість. Слід визначити, який предмет є найтемнішим, а який найсвітлішим, і скласти загальне уявлення про тонові відношення, тобто сформувані за можливості найбільш повне, цілісне і живе уявлення.

Компонування рисунка

Вибираючи точку зору, необхідно визначитись із компонуванням (розміщенням) рисунка на аркуші.

Аркуш паперу для рисунка інтер'єру повинен бути завжди прямокутним, адже вертикальні й горизонтальні лінії інтер'єру легше намічати на прямокутному аркуші. Бажано також брати аркуш більшого

формату (з величиною довгої сторони не менше 30 мм), оскільки в інтер'єрі зображуються великі предмети і значний простір.

Аркуш повинен бути заповнений до країв, а предмети, які визначають призначення інтер'єру, необхідно помістити на рисунку так, щоб вони привертали увагу передусім глядача. Цим організовується композиційний центр.

Слід звернути увагу, щоб найближчим предметом була зображена частина підлоги. Інакше буде здаватись, що предмети «висять» у повітрі.

Розміщуйте зображення, надаючи загальний вигляд «на око», легкими штрихами. Якщо таке компонування вас не задовольняє, то, не стираючи першу зарисовку, зробіть нову. Нагадуємо, що до рисунка треба вносити тільки ту частину, яка повністю потрапляє в поле зору за постійної точки зору. Якщо стеля в цьому випадку не потрапляє в поле зору, то її не потрібно показувати.

Побудова рисунка

Начерк, зроблений з метою компонування рисунка в найбільш загальних рисах, передає вид обраного куточка інтер'єру. Тепер необхідно рисунок побудувати, передаючи перспективні скорочення кімнати і предмети в ній. Намітьте лінію горизонту і, орієнтуючись на неї, уточніть напрямки ліній стін. Потім знайдіть місце кожного предмета на підлозі (якщо предмет стоїть), на стіні (якщо він висить), показуючи розміщення предмета в цьому просторі та уточнюючи розмір місця, яке займає кожен предмет, а також відстань, що віддаляє один предмет від іншого.

І ось, перед рисувальником виникає задача: показати співвідношення перспективних скорочень предметів із перспективним скороченням стін і стелі кімнати, в якій вони розташовані.

Оскільки і предмети, і приміщення спостерігаються з однієї точки зору, необхідно дотримуватись єдиної лінії горизонту, а для багатьох предметів —

єдиних точок сходу*. Так, якщо стіл стоїть паралельно стіні, то і лінії стола, і лінії стіни будуть направлені до загальної точки сходу на лінії горизонту. У випадку, коли будь-який предмет не стоїть паралельно стіні, то його лінії будуть мати свою окрему точку сходу, але ця точка буде обов'язково розміщуватись на єдиній для всього інтер'єра лінії горизонту.

Виняток становлять тільки ті предмети, грані яких розташовані похило (наприклад, дошка мольберта для рисування), або предмети, розташовані не вертикально (картина, яка висить похило на стіні).

Ліплення форми світлотінню

Якщо перспективна побудова інтер'єра зроблена правильно, то в рисунку вже створюється враження глибини простору. Однак це враження посилюється і набуває необхідної живості, якщо передати хоча б основну світлотінь.

Заштриховуючи площини стін і підлоги, ви тим чіткіше усвідомлюєте напрямок цих площ у просторі й точніше знаходите їх окреслення, чим із більшим ступенем уточняється побудова рисунка. Площини стін і підлоги достатньо великі в полі зору, і ви сильніше відчуваєте різницю в тоні між дальніми та ближніми ділянками цих площ. Відображення в інтер'єрі тональної різниці через різну силу штрихування також посилює враження глибини простору, оживляє рисунок.

Таким чином, зображення інтер'єру вирішує основні задачі рисунка:

- а) створення композиції;
- б) побудову зображення в перспективі;
- в) ліплення форми через розподіл у рисунку світлотіней.

Завдання друге: дві зарисовки інтер'єру з більш глибоким простором (термін виконання кожного рисунка — 4 години).

Мета: практичне застосування правил побудови перспективи кутового і фронтального видів інтер'єру, тобто з двох різних точок зору.

* Див. розділ «Перспектива. Основні відомості»

Перший рисунок — фронтальна побудова кімнати

Для того щоб побачити інтер'єр у фронтальній площині, необхідно якомога далі стати прямо навпроти однієї зі стін кімнати (найбільш характерної для цього інтер'єру частини приміщення). Вибравши точку зору, спостерігають інтер'єр повністю, охоплюючи його поглядом. Далі потрібно скласти цілісне уявлення про натуру. Тепер, коли площа спостереження розширилась, не можна допуститись помилки у визначенні дійсної площі і пропорції цієї частини кімнати, щоб не сталося так, що на рисунку вона буде нагадувати своїми пропорціями залу чи ангар або замале житлове приміщення.

Водночас потрібно враховувати, що кожній кімнаті притаманні пропорції: одні кімнати бувають квадратними, інші — вузькими, стеля буває високою або низькою і таке інше.

Необхідно скласти чітке уявлення про глибину простору кімнати та розташування в ній предметів, спостерігати загальне освітлення, його силу й напрямок головних тіней.

Склавши загальне уявлення про натуру, підберіть відповідний формат аркуша паперу і зробіть начерк інтер'єру, не забудьте про необхідність нарисувати на першому плані частину підлоги перед найближчими до вас предметами.

Корисно зробити декілька варіантів компоновання рисунка, користуючись «відеопошукачем», а ще краще — роблячи різні начерки з однієї і тієї ж точки зору. Розташували їх у ряд, виберіть найбільш вдало скомпонований і відповідно до нього визначте компоновання інтер'єра.

Закінчивши розміщення інтер'єру на аркуші, можна приступати до точної і суворої перспективи з попереднім визначенням лінії горизонту, головних сходу. Головна точка сходу не обов'язково буде посередині фронтальної стіни, але завжди проти очей на лінії горизонту. Знайти її можна, порівнявши відстані від правого і лівого країв фронтальної стіни до уявної точки сходу. Пропорційно намітьте ці відстані на рисунку.

Знайшовши лінію горизонту і головну точку сходу, уточніть напрямок ліній стін, проводячи допоміжні лінії сходу. Далі необхідно побудувати перспективу вікон і дверей (ближня рама закритого вікна здається ширшою, а дальня — вищою). Далі зафіксуйте місцеположення предметів, як у просторі кімнати, так і відносно площини опору (підлоги, стільниці тощо). Зарисуйте найбільш великі за розміром предмети. Не звертайте уваги на дрібні за розміром і другорядні предмети, що не характеризують образ кімнати. Намітьте пропорції предметів, порівнюючи ширину кожного предмета з його висотою, а також порівнюючи між собою всі предмети. Побудуйте перспективу предметів.

Другий рисунок — побудова кімнати з кута

Робота починається із встановлення лінії горизонту. Порядок роботи зберігається, як і в попередньому рисунку, тільки в рисунку кімнати з кута буде не одна, а дві основні точки сходу.

Завдання третє — багатосеансний рисунок інтер'єру

(термін виконання кожного рисунка 8–12 годин)

За цим завданням необхідно виконати не менше двох рисунків інтер'єру.

Перший довгостроковий рисунок можна вести з тієї ж точки зору, з якої зробили найбільш цікаву зарисовку. Але, можливо, доведеться дещо змінити — точку зору, тому що тепер до задач композиції рисунка додається виявлення характеру освітлення інтер'єру. А це означає, що світлотінь повинна відігравати роль у композиції рисунка — допомагати виявленню композиційного центру і характерних особливостей всього інтер'єру.

Почавши рисунок інтер'єру за будь-якого освітлення (денного або вечірнього), проводьте роботу тільки за цього ж освітлення, оскільки вигляд інтер'єру інакше не передати.

З іще більшою точністю проведіть побудову рисунка: це допоможе більш вільно вирішувати рисунок у тоні.

Передайте спочатку основні відношення світла й тіні і в жодному разі не поспішайте з їх деталізацією. Враховуючи тональні відношення від

найтемнішого предмета до найсвітлішого, спостерігаючи різницю предметів за освітленістю, порівнюйте тінь із тінню і передайте різницю між ними в тоні.

Відразу намічайте напрямок тіней відносно джерела світла, визначайте площу власних і падаючих тіней. Це допомагає відобразити форму предметів у рисунку.

Узагальнивши світлотінь, приступайте до напівтонів, але і на цьому етапі роботи не захоплюйтесь надмірною деталізацією світлотіні, передусім слідкуйте за виявленням основної форми і глибини простору.

Закінчуючи рисунок, потрібно вміти підкреслити в ньому основне і, узагальнивши все інше, скласти цілісне живе зображення інтер'єру.

18. Рисунок пейзажу

Рисунок нескладних мотивів пейзажу з неглибоким простором

Перша робота — рисунок будинку. Два сеанси (підготовка і матеріали (м'який олівець)).

Рекомендація такого мотиву для виконання першим пояснюється тим, що його основою є нескладний предмет (будинок, сарай тощо) — форма, близька до вже вивчених простих форм.

Перед тим, як почати рисувати, потрібно:

1. Уважно розглянути будинок з різних сторін.
2. Вибрати таке місце, з якого будинок виглядає цікавішим, тобто обрати точку зору (краще з кута будинку, щоб було видно фасад і одну зі стін, адже так буде чіткіше видно об'ємність форми). Також потрібно обрати для рисування місце на значній відстані від природи, щоб поглядом можна було повністю охопити будинок, зелені насадження чи інші деталі, що його оточують, невеликий простір перед будинком (тротуар, газон, землю), для того щоб на рисунку не було «тісноти» і в будинку була опора.
3. Визначитись із лінією горизонту.
4. Продумати композицію рисунка.

5. Легкими штрихами на аркуші намітити основні елементи рисунка в загальних рисах.

Починати рисунок потрібно із загального, а не з дрібниць. Далі слід рівномірно прорисовувати. Корисно одразу широкою штриховкою покрити затінені частини будинка, дерев і таке інше, накидати тіні на землі, легко заштрихувати небо, якщо воно темніше тону землі. На цьому потрібно закінчити перший сеанс, тому що більше ніж за дві години безповоротно змінюється освітлення, а разом з ним і світлотінь. Вдома не потрібно допрацьовувати рисунок з пам'яті, можна тільки перевірити перспективу, щоб потім уточнити побудову з натури.

Другий сеанс починається в той же час дня і за таких же погодних умов, як і перший. Починають його з перевірки зробленого рисунка з природою. Відразу вносять необхідні виправлення.

Далі можна переходити до прорисовки деталей, але, знов-таки, починаючи з найважливіших. Потрібно, наприклад, знайти і намітити розміщення вікон, дверей, визначити їхню форму і обов'язково прослідкувати їхні перспективні скорочення. Подальша деталізація також не повинна подрібнюватись на велику кількість незначних деталей, як окремі цеглини чи дрібні гілки та листочки на дереві. Її потрібно зобразити, однак тільки в найбільш характерних місцях і загалом. Такий підхід об'єднає рисунок, дасть змогу сприймати його як єдине ціле і виявить характер зображуваного об'єму.

Подальший крок: потрібно охопити поглядом природу і порівняти за світлом будинок, дерева чи інші елементи пейзажу, а також землю між собою і з небом. Передаючи основні тональні відношення, не руйнуйте їх деталізацією. Рисуючи деталь, порівнюйте її за пропорцією і тоном з тією крупною формою, якій вона належить.

Порівнювати перший план з детальним потрібно не тільки тоді, коли виявляєте тональні відношення всього рисунка, але й тоді, коли заштриховуєте, наприклад, тільки одну стіну будинка. Це означає, що потрібно передати різницю між ближньою частиною стіни і віддаленою, між

смугою землі на першому плані і деревом вдалині. Не можна заздалегідь знати, що буде темнішим — перший план чи дальній. Законом є тільки обов'язкова наявність тональної різниці між планами пейзажу загалом та між ближньою і дальньою частинами кожної форми.

Друга робота — рисунок пейзажного мотиву з деревом

Мета: виконати рисунок невеликих куточків природи з неглибоким простором із центром композиції складного за формою предмета.

Центром композиції рисунка у такому завданні може бути дерево, яке росте окремо від інших і виділяється своєю формою. Тут також потрібно передати простір, що оточує дерево, землю перед ним і позаду нього. Однак це потрібно передати узагальнено, оскільки предметом уваги повинно бути саме це дерево.

На будь-якій місцевості виберіть цікаве за формою дерево, знайдіть точку зору, за якої можна найкраще виявити характер дерева. Бажано, щоб дерево сприймалося на фоні неба, що полегшить виконання рисунка.

Почавши з компонування рисунка, відведіть у ньому місце для землі перед деревом і для неба, але не більше, ніж це потрібно, для того щоб дереву на рисунку не було «тісно». Рисунок виконується в загальноприйнятій послідовності — від загального до деталізації.

Після виконання цього рисунка корисно зробити ряд зарисовок інших дерев, прагнучи вірно передати їхню загальну форму та характер кожного з дерев. Наприклад, на одному із таких рисунків можуть бути зображені дерева без листя. Такі рисунки корисні для вивчення будови дерев, їх «кістяка».

Пристаюючи до роботи, зверніть увагу на те, що гілки дерева ростуть не тільки в один бік і не тільки зліва чи справа «віничком», а розташовані навколо стовбура з різними спрямованістю і відстанями одні від одних, під різними кутами до стовбура. Намітивши стовбур і передавши його положення в просторі, поєднавши його біля підніжжя із землею, накидайте найбільш крупні гілки, слідкуючи за їх розташуванням навколо стовбура. Подивіться, як різниться тон гілок: віддалені гілки «слабші» за тоном і «м'якші» за

окресленнями, ніж ті, які ближче до вас. До того ж ближча частина кожної гілки відрізняється за тоном від її віддаленої частини.

Працюючи над рисунком, не потрібно прагнути передати кожну дрібну гілочку, а слід передати загальну кількість гілок тоном.

Третя робота — рисунки нескладних мотивів пейзажу за різного освітлення

Мета: передати тональну різницю похмурого дня від сонячного та раннього ранкового освітлення від вечірнього.

Для досягнення поставленої задачі корисно робити рисунки одного і того ж пейзажу за умов різного освітлення — за різної погоди або в різний час дня.

Працюючи над зображенням складних рослинних форм, як-от чагарники, керуйтеся відомим вам методом: рисуйте від загального до часткового, підпорядковуючи часткове цілому.

Рисунки пейзажних мотивів із глибоким простором

Рисунок дороги

Мета: передати тональні відношення просторових планів, виявлення глибини простору.

Надмірної кількості предметів у цьому мотиві не передбачається. Глибину простору і рельєф поверхні землі підкреслюють лінії полотна дороги. Стовпи на узбіччі дороги, дерева, перелісок допоможуть створити в рисунку повітряну перспективу. Спостерігати й рисувати дорогу рекомендується стоячи. Прослідкуйте за стрічкою дороги від переднього плану до найвіддаленішого, порівнюючи їх за тоном, читанням деталей, об'ємністю.

Перед початком роботи потрібно визначити висоту горизонту і намітити його лінію на аркуші, заздалегідь вирішивши, скільки місця відводиться в рисунку небу, а скільки землі.

Після цього намічайте перспективу дороги, її загальний напрямок, розміри, верхню і нижню лінії стовпів і таке інше. Далі переходьте до більш

точної прорисовки форми дороги, прослідкувавши її хвилястість, перепади висоти.

Тональне рішення рисунка починайте з виявлення відношень неба до землі. Порівняйте за тоном передній план дороги з іншими — третім і найвіддаленішим. Зверніть увагу, що у міру віддаленості в глибину простору окреслення нібито пом'якшуються, тони здаються більш блідими і м'якшими, а контури стовпів чи інших елементів – менш чіткими.

Відобразіть все, що бачите, прорисуйте плани конкретніше, детальніше. Передайте форму і напрямок руху хмаринки на небі, рух гілок кущів, якщо погода вітряна.

Рисунок вулиці

Мета: побудувати (окомірно, від руки) перспективу вулиці, передати простір і виявити його глибину за допомогою світлотіні в конкретних погодних умовах.

Робота над міським пейзажем дає змогу показати в пейзажних образах не тільки природу, але і характерні риси дійсності. Це досягається не тільки правильністю побудови лінійної перспективи, але і різницею в тоні та навіть різним ступенем деталізації форми. Застосування різних засобів рисунка (направленість штриха, використання білого кольору паперу) дозволяють з найбільшою виразністю передати пластичність пейзажу.

Рисунок алеї або просіки

Мета: передати глибокий простір за різного освітлення із зображенням додаткових елементів (лав, вітрин, людей, тощо).

Над цим мотивом працюють при однобічному освітленні, коли дерева по один бік алеї освітлені, а по інший — затемнені, що дає змогу найбільш повно виявити характер пейзажу.

Намітьте лінію біля основ дерев і верхню лінію їхніх крон, прослідкуйте перспективу алеї. Зарисуйте узагальнену форму дерев, не передаючи співвідношення їхніх розмірів, місцезнаходження в просторі, основні особливості.

У тоні слід передавати загальне освітлення і стан погоди, починаючи з виявлення тональних відношень маси дерев і землі до неба. Потім, помітивши різницю в тоні дерев поблизу і в кінці алеї, передайте, як занурюються в повітряну завісу і дерева, і дорога, і лави в кінці алеї.

«Проложіть» падаючі тіні на землю, прослідкуйте гру сонячних променів у тінях, м'якше виявляйте їхні краї.

Передайте різницю тону дерев різних порід. Доопрацюйте рисунок у деталях, витративши, якщо це потрібно, ще один-два сеанси.

Зарисуйте фігури людей у глибині алеї, а не на першому плані.

Частина II
Рисунок
ЖИВОПИС
Скульптура



19. Особливості й задачі живопису

Якщо в рисунку головною задачею є передача тоном об'ємної форми в просторі, то в живописі та ж сама задача вирішується не тоном, а кольором. У тональному рисунку можна передати тільки різні ступені світла кольору. У живописі колір передається в усій повноті його якостей.

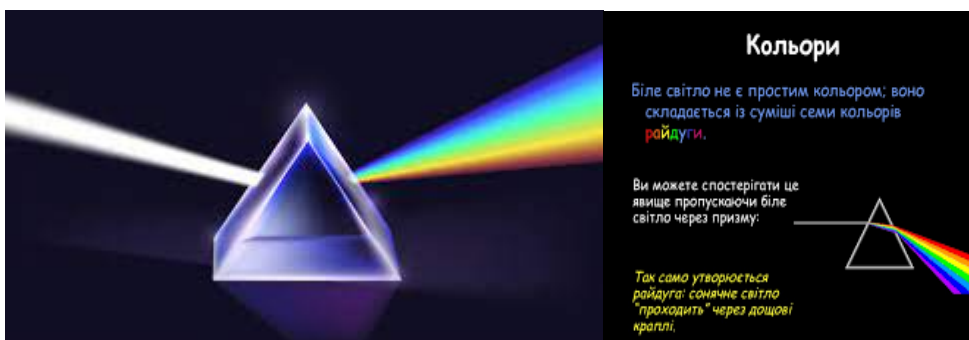
Реалістичний живопис передає за допомогою кольорів усі матеріальні якості предмета: форму і колір, масивність і легкість, твердість і м'якість, характер поверхні (матовість, блискучість, шорсткість тощо).

Складність живопису полягає в тому, що разом із передаванням кольору предмета (його локального кольору) слід одночасно відобразити вплив на нього повітря, простору, освітлення, тобто того середовища, в якому перебуває цей предмет, передаючи тонкі відтінки, що виникають під його впливом. Ще однією особливістю живопису, про яку слід увесь час пам'ятати і яку потрібно враховувати під час роботи, є те, що засоби для передачі світла і глибокої тіні, які спостерігаються в природі, обмежені.

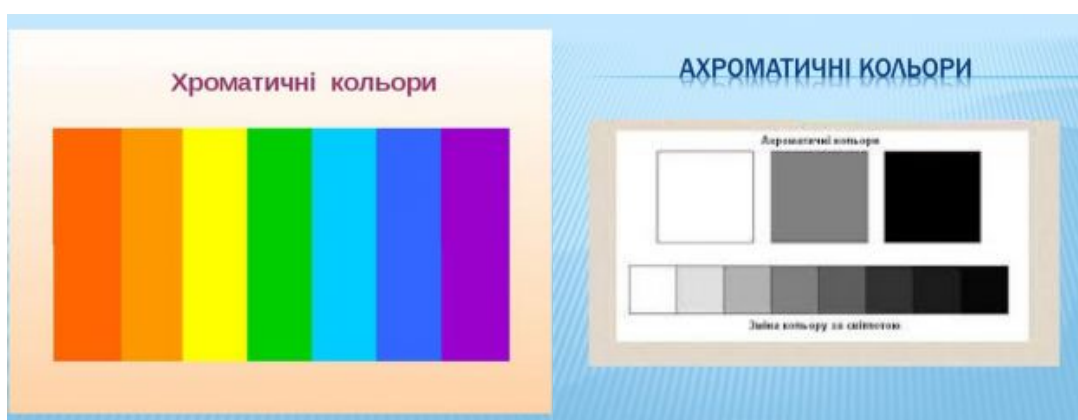
Як у рисунку, так і в живописі передача абсолютної сили світла й тіні та відношення між ними можливі тільки за умови дотримання тонального масштабу. Сприйняття зображення природи правдиве тоді, коли кольорові й тональні відношення правильно витримані і коли кожен колір не є чимось самостійним і незалежним, а є невід'ємною частиною цілого.

20. Кольорознавство

Світло сонця прийнято вважати білим, однак насправді воно є складним поєднанням кольорів, які можна спостерігати, якщо промінь світла пропустити через скляну призму.



Отриманий таким чином спектр має у своєму складі ряд кольорів, які поступово переходять з одного в інший в одній і тій же послідовності. До того ж їхні переходи завжди зберігаються і на одному кінці спектра розміщується фіолетовий колір, а на іншому — вишнево-червоний. У спектрі можна розрізнити 130 кольорових переходів. Кольори умовно поділяються на теплі (червоні, помаранчеві, жовто-зелені) та холодні (блакитно-зелені, блакитні, сині та синьо-фіолетові). Усі ці кольори мають назву хроматичних кольорів, на відміну від білого, сірого та чорного — ахроматичних (у перекладі з грецької *achromos* означає безколірний).



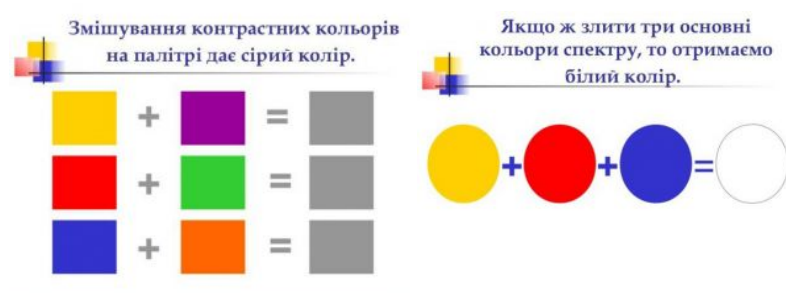
Хроматичним кольорам притаманні три властивості:

1. Колірний тон — це така ознака хроматичного кольору, за якою один колір або відтінок відрізняється від іншого.
2. Насиченість (інколи застосовують термін «чистота»). Чим ближче колір до спектрального, тим він більш насичений.
3. Світлість кольору (або яскравість). До світлих кольорів належать жовтий, рожевий, блакитний, світло-зелений і под.; до темних — синій, темно-червоний, фіолетовий тощо.

Ці три якості — тон, насиченість і світлість — повністю визначають будь-який колір.

Кольори можуть змінюватися залежно від характеру освітлення: штучне освітлення кардинально відрізняється від сонячного, тому рекомендується працювати фарбами вдень. Також на сприймання кольору впливають: час доби, простір, віддаленість.

У кольорознавстві розрізняють два методи змішування кольорів: оптичний і механічний. У процесі оптичного змішування використовують пофарбований у різні кольори диск, який швидко обертається, внаслідок чого відбувається повне злиття і поступове (з часом) змішування кольорів. Таким чином, виявляється, що за допомогою змішування окремих пар хроматичних кольорів можна отримати ахроматичний (сірий) колір. Такими парами є, наприклад, лимонно-жовтий і синій, помаранчевий і блакитний, карміново-червоний і зелений. Вони мають назву додаткових один для одного.



Якщо для оптичної суміші використовувати кольори, розташовані на деякій відстані один від одного, наприклад жовтий і зелений, то між ними виникне проміжний колір — жовто-зелений; червоний і жовтий при змішуванні дадуть помаранчевий; червоний і синій — фіолетовий.

Крім поступового (з часом), є просторове оптичне змішування кольорів, у процесі якого поверхня паперу покривається дрібними кольоровими точками, штрихами тощо, а папір розглядається на такій відстані, що кольори ніби зливаються разом.

Тому слід пам'ятати, що у роботі над етюдом, який розглядається зблизька, помітні всі деталі техніки, але на відстані вони сприймаються як одне ціле. Отже, не слід боятися грубих мазків чи помітних переходів від одного кольору до іншого.

Механічне змішування кольорів відбувається при технічному змішуванні фарб. Результати суміші виходять зовсім інші, ніж при оптичному змішуванні.

Найбільшу кількість різних відтінків дає змішування крапляку, жовтого кадмію і ультрамарину (умовно: червоний, жовтий, синій кольори), тому їх

називають основними фарбами. До таких також належать білила, оскільки скласти їх з інших фарб не можна.

Контрастний до будь-якого кольору колір водночас є близьким до його додаткового; так, додатковий до синього — лимонно-жовтий, а контрастний до синього — помаранчевий; додатковий до фіолетового — жовто-зелений, а контрастний до нього — жовтий. Як загальне правило: додатковий колір дещо світліший, ніж контрастний.

Одночасний контраст полягає в тому, що колір здається різним залежно від кольорів, які межують з ним або оточують його. Це явище відіграє в рисунку і живописі надзвичайно важливу роль.

Контраст може бути світлим і кольоровим. Прикладом світлого контрасту може бути те, коли предмет білого кольору спостерігається на білому фоні, і він же — на чорному. У першому випадку білий колір сприймається зовсім інакше, ніж у другому, коли він здається сліпучим поряд із чорним. Сутність кольорового або хроматичного контрасту виражається в тому, що, по-перше, ахроматичний колір (білий або сірий) поряд із хроматичним набуває відтінку, контрастного останньому; по-друге, хроматичний колір із контрастним йому хроматичним набуває особливої насиченості і, по-третє, доторкання двох близьких кольорів (помаранчевого і жовтого, синього і зеленого) зменшує їхню насиченість.

Наприклад, на фоні теплого кольору білий посуд приймає холодний відтінок, а на фоні холодного кольору (синього, зеленого) посуд здаватиметься теплого рожевого або жовтуватого відтінку.

Чим більшу площу займає фон відносно предмета, тим сильніший його вплив на колір останнього. Предмет також впливає на фон, але меншою мірою. Контраст кольорів буває особливо сильно помітним, коли обидва кольори рівні за світлістю. Наприклад, світлий червоний і світло-зелений впливають один на одного сильніше, ніж темно-червоний і світло-зелений. Найбільш сильно контраст спостерігається в місцях доторкання двох кольорів, що має назву крайовий контраст.



Рис. Поєднання кольорів

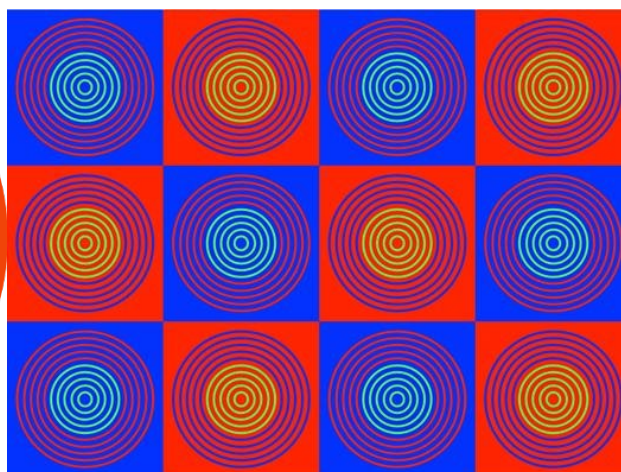


Рис. Крайовий контраст

Розуміти ефекти контрасту необхідно як для того, щоб уміти свідомо ним користуватись у постановках натури, так і для того, щоб навчитися бачити кольори в усьому їхньому багатстві. Тільки тоді живопис виправдовує свою назву, коли базується на багатстві кольорів, а поєднання теплих і холодних відтінків створює «живий» колір.

Щоб вловити ці точки контрасту, треба навчитись правильно дивитись на природу, переводячи погляд з одного місця на інше, швидко порівнювати один колір з іншим, не даючи оку втомлюватись і втрачати гостроту відчуття.

Розглядаючи ефект одночасного кольорового контрасту, слід сказати також про колір тіней, які мають вирішальне значення для передачі об'ємної форми предметів.

Тіньова частина предмета виглядає не тільки темніше за освітлену його частину, але і набуває особливого кольорового відтінку внаслідок того, що на неї впливає відбиття світла від інших предметів — так званий рефлекс. Рефлекси виникають і на освітлених частинах форми, але значно меншою мірою.

Кольорові рефлекси особливо помітні на білих і світло-сірих предметах. Найяскравіше вони проявляються у відкритому просторі в сонячні дні, коли тіні набувають переважно синього відтінку, викликаного розсіяним блакитним кольором неба. Колір тіней обумовлений здебільшого не тільки рефлексом, а і кольоровим контрастом між тінню і світлом.

Яскравість освітлення в живописі досягається тим, що фарби на картині здаються набагато темнішими, ніж є в дійсності. Однак зображення сприймається таким, що відповідає реальності в тому разі, якщо в ньому правильно дотримані співвідношення між окремими кольорами, якщо вони були взяті рівномірно більш темними.

21. Живопис акварельними фарбами



Акварель — одна із найпопулярніших технік живопису.

У складі акварельних фарб містяться порошки барвників тонкого помелу (пігменти) як в'яжуча речовина, вишнева або тернова камедь (напливи на стовбурах у місцях пошкодження кори), а також смола сибірської модрина. Інколи до складу в певних пропорціях додають плодовий цукор, фруктозу, отриману зі свіжого бджолиного меду, бичачу і свинячу жовч, гліцерин, віск тощо (гуміарабіки). Усі ці в'яжучі речовини майже безкольорові і дають змогу розводити акварельні фарби водою (розчинник), звідси і назва «акварель» (від лат. aqua — вода).

Головна перевага й особливість акварельних фарб полягає в тому, що з їх використанням можна досягнути виняткової прозорості і чистоти кольору завдяки можливості нанести колір так, що через нього буде просвічуватись папір, накласти один, найтонший, шар фарби на інший так, щоб нижній колір просвічувався через верхній, утворюючи новий кольоровий відтінок, тобто можливості поступового посилення кольору повторною заливкою. Усе це дає акварелі великі переваги, яких немає в інших техніках живопису. Однак техніка акварелі вимагає великої обережності, терпіння і витримки, адже помилково нанесений мазок акварельної фарби не піддається виправленню.

Пристаючи до роботи, передусім треба подбати про папір: він обов'язково повинен бути чисто білий, в міру щільний і дещо шорсткий — найкраще ватманський або напівватманський. На гладкий папір акварель наноситься погано, тому що фарба сповзає з паперу і не скріплюється з ним. На більш шорсткому папері найдрібніші частки фарбувальної речовини потрапляють у її пори і закріплюються при висиханні клеєм із в'язучої речовини. Тому так важливо брати для акварелі не гладкий папір, а злегка зернистий. Зрозуміло, тонкий або нещільний папір також непридатний для акварельних фарб, тому що такий папір швидко просякає, фарба на ньому розпливається і чіткість рисунку втрачається.

Акварельні фарби випускаються в наборах і, як зазначалося вище, в різних розфасовках (тверді, напівм'які та напіврідкі). Можна користуватись будь-якими фарбами, однак кращими вважаються фарби з написом «тонкотерті», а також з указаними назвами барвників або пігментів. Якщо зазначено тільки колір, то від таких фарб краще відмовитись. Важливо підібрати гарної якості фарби трьох основних кольорів: червоні, жовті й сині. Маючи три якісні фарби, можна за допомогою змішування їх у різних пропорціях отримати інші кольори: помаранчевий, зелений та інші.

Із червоних фарб необхідно мати червоний кадмій, із жовтих — жовтий кадмій, із синіх — ультрамарин або кобальт синій. Із інших яскравих фарб корисно мати: крапак червоний, кадмій помаранчевий, ізумрудну зелень, фіолетовий кобальт. Із коричневих — охру палену, умбру натуральну й умбру палену. Із чорних — виноградну чорну або кістку палену. Біла фарба в акварелі не потрібна. Нерідко для акварельних накидів користуються різного кольору «лаками» рослинного походження. Більшість з них гарної якості та цілком придатні для живопису.

Загальні відомості про пензлики наводилися вище. Що стосується пензликів для роботи аквареллю, то достатньо мати два пензлики, щоб одним писати, а інший мати в запасі для здійснення швидких поправок і усунення підтікань.

Пензлики для акварелі бувають трьох видів: із ворсу колонка (пружний, світло-коричневого кольору), із ворсу тхора (чорного кольору) і з ворсу білки (темно-коричневого кольору). Пензлики слід обирати великого розміру, приблизно від № 14 до № 24. Пензлик підходить для акварелі, якщо після змочування водою він матиме тонко загострений кінець, тобто при струшуванні води ворс збиратиметься в один пучок.

Акварельна фарба легко змивається з пензлика, якщо його промити холодною водою. Не можна залишати пензлик у склянці з водою, тому що він втратить свою форму і стане непридатним для малювання. Краще класти його на стіл або підставку.

Техніка роботи. Важливо під час роботи аквареллю правильно тримати планшет або стиратор з натягнутим на них папером. Планшет не можна ставити вертикально, оскільки за такого його положення фарба буде стікати з аркуша. Не слід також тримати планшет зовсім горизонтально, тому що тоді вода накопичуватиметься на поверхні аркуша і, висихаючи, залишить плями фарби, які розшарувалися.

Важливо не допускати забруднення та інших ушкоджень поверхні паперу (частого змивання бруду, занадто частого користування гумкою тощо).

Акварель потребує точного рисунку, однак його краще зробити попередньо на іншому аркуші, а потім заштрихувати м'яким олівцем зворотню сторону аркуша, обережно перевести рисунок на чистовик. Завдяки такому способу перенесення поверхня паперу залишиться чистою.

Розводяться фарби на емальованій або фарфоровій палітрі. Можна використовувати папір, картон, звичайну тарілку тощо. Поруч із палітрою необхідно мати аркуш паперу такої ж якості (сорт), як і робочий аркуш, для проби фарб. Без попередньої проби складеного кольору приступати до роботи не рекомендується.

Для того щоб освоїти техніку акварелі, перші вправи можна виконати тільки одним кольором фарби, наприклад чорним або коричневим. Живопис

такого роду можна назвати однокольоровим, або монохромним, його ще також називають «гризайль».

Роботу аквареллю починають із прописки найбільш темних місць. Це допомагає відразу намітити світлотіньові відношення природи, дає змогу гостріше відчутти на перших етапах роботи об'ємність форм, а також дозволяє зберігати більший ступінь чистоти і світлості кольору першого шару, тому що доводиться меншу кількість разів накладати шар на шар. Однак у разі помилки під час роботи аквареллю послабити силу тону не можливо. Тому потрібно найтемніші місця наносити відразу не повністю, а робити їх дещо світлішими, залишаючи «запас» для виправлення можливої помилки в подальшому процесі уточнення тональних співвідношень.

Інколи починають роботу з середніх за силою тону місць, поступово переходячи до більш світлих і більш темних. Такий прийом дає змогу вже на початку роботи покрити тоном значну площу етюд, що потім полегшить процес порівняння одних місць з іншими.

Поширений спосіб роботи — спосіб «відмивання», або «заливки», тобто постійного посилення кольору багатократним нанесенням шарів фарби одного на одного.

Для роботи «відмиванням» достатньо в невеликій ємності (блюдці, чашці та ін.) розвести будь-яку фарбу, найкраще чорну, дуже рідкою: так, щоб колір був ледь помітним. Розмістивши етюд на похилій поверхні, рекомендується широким пензлем «промити» його чистою водою, прослідкувати, щоб папір був рівномірно змочений, без жирових плям — місць, куди стікається вода. Після просихання паперу (перевіряється доторканням до паперу тильною стороною долоні), за відсутнього відчуття вологи, можна починати роботу. Фарбу набирають пензлем, не торкаючись до дна ємності. Це важливо, оскільки на дні може бути осад. Починаючи роботу пензлем, слід починати з лівого верхнього краю аркуша, «зганяючи» фарбу зліва направо і зверху вниз «валиком». Потрібно слідкувати, щоб у валику була дещо більша кількість фарби, ніж потрібно, для чого слід постійно

додавати нову порцію у міру її використання. Важливо якомога менше торкатися пензлем поверхні паперу. Коли весь контур профарбований, залишки фарби збирають у нижній кут контуру і знімають напіввологим пензликом. Таким чином, першим шаром фарби покривають увесь рисунок, крім найсвітлішого місця. Після просихання першого шару фарби наносять другий, далі відповідно усі наступні шари, до досягнення сили тону, до тих пір, поки не буде покритим найбільш темне місце. Такий спосіб не підходить для швидких етюдів і складних робіт (наприклад етюдів голови чи фігури людини), адже втрачається враження живого безпосереднього спостереження.

У живописі повною палітрою виникають нові задачі, тому потрібні нові технічні засоби зображення. Тут використовують можливість акварелі покласти колір один поверх одного так, щоб через верхній колір просвічував нижній. Можна, наприклад, холоднуватий відтінок кольору перекрити теплуватим і змусити колір «звучати» по-новому. Можна, навпаки, поверх теплого відтінку прокласти холодний і отримати колір зовсім нового відтінку. Можна зрештою два різних кольорових відтінки, що лежать поруч, перекрити третім і отримати ряд кольорових відтінків, об'єднаних в одне ціле. Однак, слід враховувати, що, висихаючи, акварель змінює колір: світлішає і певною мірою втрачає яскравість.

Також потрібно зауважити, що через перекривання одного тону іншим часто втрачається можливість повернути попередній відтінок кольору.

Велике значення має перший шар фарб, світлість його тону і ступінь яскравості. Верхній шар повинен бути завжди більш тонким, більш прозорим, він не повинен ховати нижній колір, тому що його задача — тільки певною мірою вносити поправки, зміни і доповнення в нижній шар.

Занадто велике навантаження фарби в акварельному живописі призводить до утворення мутного кольору.

Забруднення фарб слід уникати, передусім на палітрі. Працюючи твердими (в плитках) фарбами, потрібно їх частіше промивати і доторкатися до них тільки чистим пензлем.

Напіврідкі фарби (в тюбиках) потрібно видавлювати в дуже невеликих кількостях на тарілку або на спеціальну палітру й у визначеному порядку. Наприклад, можна їх розмістити по краях палітри (тарілки) таким чином: жовті, помаранчеві, червоні, коричневі, зелені, сині і фіолетові фарби. Чорну фарбу дозволяється застосовувати тільки в обмежених випадках, особливо не можна використовувати її для посилення тіней.

Вказані прийоми роботи застосовуються у тому разі, коли фарбами пишуть по сухому паперу.

Існує ще, так званий, спосіб роботи «по мокрому», коли спочатку папір змочують водою і, підклавши під нього, наприклад, мокрий картон, підтримують вологість паперу від початку до кінця роботи. Це дає змогу вносити в роботу фарбами виправлення, плавно перетворювати один тон на інший, посилювати блідий тон введенням додаткової фарби, послаблювати занадто сильний тон, знімаючи залишки фарби сухим пензлем тощо. Водночас «мокрый» спосіб вважається найважчим, оскільки майже неможливо зберегти рівномірну вологість паперу впродовж усього часу роботи. Інколи обмежуються тільки тим, що на початку злегка змочують папір, а потім пишуть, як зазвичай — «по сухому». Промивати папір перед роботою корисно ще й тому, що акварель потім на нього краще лягає, проникаючи в найдрібніші пори паперу.

Техніка роботи гуашшю



У перекладі з італійської *guazzo* (гуаш) означає «вологий». Гуашшю також називають художні твори, виконані із застосуванням цих фарб.

Так, як і акварель, гуаш розводиться у воді, проте вона різко відрізняється за своїми якостями від акварелі, хоча її склад (барвники і в'язучі

речовини) майже такий же, як і, наприклад, у медовій акварелі. Основна особливість гуаші, що відрізняє її від акварелі, — непрозорість. Підбираючи той чи інший відтінок кольору гуаші, у фарби додають білила. При висиханні гуаш сильно світліє і набуває матово-бархатистої рівної поверхні.

Готова гуаш продається в скляній чи пластиковій упаковці, з подібною до сметани консистенцією.

Працювати гуашшю краще на папері тих самих сортів, що і для акварелі. Пензлі повинні бути різних розмірів (малі і великі), здебільшого з тхора або колонка. Фарби краще набирати дерев'яною лопаткою (для різних фарб окремою). У разі довготривалого зберігання гуаш може засохнути, тому її необхідно залити водою. Використання гуаші в живописі обумовлено приємними тонами, доброю фарбувальною властивістю, легкою розчинністю водою, можливістю працювати як «по сухому», так і «по мокрому» способами. Гуашшю пишуть і етюди, і ескізи. Складність техніки роботи гуашшю полягає в тому, що важко передбачити заздалегідь, який колір буде отриманий після висихання фарби, а внесення виправлень накладанням одного шару фарби на інший може дуже негативно відобразитися на якості рисунка. Гуаш добре лягає тільки на чистий папір, в інших випадках вона дає тріщини і обсипається.

Інколи техніку роботи гуашшю застосовують у роботі аквареллю, додаючи до останньої білила. У такому разі акварельний живопис стає схожим на живопис гуашшю. Тільки акварель з білилами дає дещо темніші й мутніші відтінки кольору, ніж сама гуаш.

22. Живопис олійними фарбами



Із початку XV століття і до сьогодні олійні фарби найбільш популярні в живописі. У складі олійних фарб містяться тонко розтерті порошки різних барвників і в'язуча речовина — олія (переважно лляна).

Олійні фарби продаються в олов'яних тубиках і є, як правило, двох сортів: тонко терті й «ескізні». Перші вважаються кращими за якістю, оскільки тонко подрібнений порошок барвника має кращу покривну здатність і більшу чистоту кольору, а «ескізні» фарби призначені для менш відповідальних робіт.

Для виконання нескладних живописних робіт достатньо, щоб були такі фарби:

1. Білила цинкові — достатньо міцна в усіх сумішах фарба, відносно повільно сохне. Найбільш уживана в роботі, тому що в пошуках кольорових відтінків її примішують до усіх інших фарб. Білил потрібно купувати утричі більше, ніж інших кольорів.
2. Кадмій жовтий. Має різні відтінки — від лимонно-жовтого до темного. У крайньому разі можна мати один кадмій — жовтий середній). Кадмій також є фарбою, яка повільно сохне.
3. Охра жовта (світла) — міцна і стійка в сумішах фарба.
4. Кадмій червоний. Успішно замінює кіновар, має велику яскравість кольору, в сумішах достатньо стійкий.
5. Краплак червоний — фарба яскраво-пурпурового кольору, великої фарбувальної дії, достатньо стійка в сумішах з іншими фарбами, крім зеленої (чорніє).
6. Охра червона — достатньо стійка фарба в усіх сумішах. Замість неї можна застосувати англійську червону (майже з такими ж якостями).
7. Смарагдова зелень — одна з найкращих зелених фарб: яскрава, прозора і стійка в сумішах (крім краплака). Сохне відносно швидко.
8. Окис хрому — менш яскрава за кольором зелена фарба, але дуже стійка в сумішах, має добру покривну властивість.
9. Кобальт синій — яскраво-блакитна фарба, міцна в усіх сумішах, крім суміші з жовтим кадмієм.

10. Ультрамарин — яскраво-синя фарба, достатньо міцна в сумішах, але інколи на картинах несподівано набуває мутного кольору, відомого під назвою «ультрамаринової хвороби», первинний колір поновлюється при покриванні картини лаком або олією.
11. Умбра натуральна — фарба світло-коричневого, злегка зеленуватого відтінку, проте в усіх сумішах прозора.
12. Умбра палена — темно-коричнева фарба, достатньо стійка в сумішах. Може бути замінена марсом коричневим (темним).
13. Сієна палена — яскрава червоно-коричнева, стійка у сумішах фарба.
14. Кістка палена — чорна, стійка у сумішах фарба.

Додатково можна придбати стронцієву жовту фарбу і кобальт фіолетовий.

Для розрідження фарб під час роботи застосовують розчинники:

1. Розчинник № 1 — очищена нафта, безколірна рідина, швидко випаровується. У великих дозах може викликати помутніння фарб.
2. Розчинник № 2 — суміш у рівних частинах терпентинового скипидару і розчинника № 1.
3. Розчинник № 3 — терпентиновий скипидар.



Усі ці розчинники можна застосовувати без будь-яких обмежень за умови, якщо брати їх до фарб у незначних пропорціях.

Лаки. Інколи для розведення фарб застосовують олійні лаки: мастиковий, даммарний, копаловий.

Лаки прискорюють просихання фарб, зменшують можливість виникнення їх помутніння, а також допомагають запобігти втраті яскравості. Відомі також різні суміші розчинників лаку і олії, так звані, «трійники» і

«двійники», застосування яких небажане, тому що нерідко відбувається пожовтіння, втрата яскравості і потемніння фарб.

Чим менше застосовуються різні олії, лаки, тим більше гарантій запобігання пошкодженню роботи.

Кращим розчинником зараз прийнято вважати розчинник № 2, а серед лаків — мастиковий.

Для живопису олійними фарбами зазвичай застосовують щетинні пласкі різних розмірів пензлі, а для більш тонких робіт — колонкові. При виборі пензля треба слідкувати за тим, щоб у нього був підібраний ворс, кінець пензля був рівним, мав вигляд гострої лопаточки. Після роботи пензлі обов'язково треба промити теплою водою з милом і просушити, поставивши в склянку або стакан догори ворсом. Ще краще, щоб не псувалась форма пензля, — загорнути його ворсистий кінець у цигарковий папір.

Палітру (середній розмір 30x35 см) треба тримати в зразковому стані: після роботи ретельно очищувати спеціальним мастихіном або шпателем і протирати ганчіркою. Ляне полотно зі значною зернистою поверхнею є кращою основою для олійного живопису. Воно нешвидко псується, його легко натягнути на підрамник, а також легко зняти і згорнути в трубку. Краще працювати на полотні, натягнутому на підрамник-рамку з чотирьох ланок зі скосами всередину. Натягати полотно потрібно, прибиваючи його маленькими цвяхами, спочатку з середини зовнішніх боків підрамника, а потім поступово рухатися у напрямку до кутів. Щоб не порвати полотно і перевірити рівномірність натягування в усіх його частинах, полотно слід натягувати тільки вручну.

Наступним важливим етапом у підготовці полотна є його проклеювання. Для цього потрібно взяти 10–15 г столярного або желатинового клею на склянку води. Клей попередньо замочують (у подрібненому вигляді) в холодній воді на одну добу. Потім кип'ятять у клеєварці («водяна баня»), доводячи до стану закипання, але не даючи йому кипіти. Після цього, попередньо остудивши, флейцом (пензель із довгим і м'яким ворсом) наносять

тонким шаром на полотно. Далі просушують полотно в затіненому місці, на відстані від опалювальних приладів. Можлива повторна проклейка у разі наявності непроклеєних місць чи застосування тонкого полотна.

Потім полотно необхідно заґрунтувати. Ґрунт передусім захищає полотно від проникнення в нього олії із фарб, від якої воно стає крихким і швидко руйнується. Ґрунт забезпечує добре зчеплення фарб із поверхнею полотна, підтримує їх свіжість і яскравість, зберігає шар фарб від потемніння, тьмяності, розтріскування.

Види ґрунту:

1. Клейовий ґрунт — швидко сохне і забезпечує добре зчеплення фарб. Готують його тим же способом, що і клей для проклеювання полотна.

Склад ґрунту:

- клей 10–15 г (столярний або желатиновий),
- вода 200 г (склянка),
- цинкований порошок або крейда — 100 г (1/2 склянки).

Ретельно перемішавши розчин, великим пензлем наносять тонким шаром ґрунт на полотно, дають йому просохнути. Після цього злегка зачищають поверхню полотна шліфувальною шкуркою або пемзою.

Далі покривають полотно тим же розчином другий раз.

2. Напіволійний ґрунт — той же клейовий ґрунт, який після просихання покривають шаром свинцевих білил, розведених терпентиновим скипидаром (розчинником № 3) або мастиковим лаком. Цей, останній, шар сохне 3–4 дні, і після висихання по ньому можна починати писати.

3. Емульсійний ґрунт — відрізняється великою еластичністю. До його складу додають дві ложки лляної вибільної олії, ретельно перемішують і наносять на проклеєне полотно тонким шаром. Після висихання шліфують наждачним папером і наносять другий, більш рідкий, шар.

4. Олійні ґрунти — зараз майже не застосовуються, оскільки довго сохнуть (близько пів року), не забезпечують у багатьох випадках гарного зчеплення фарб, нерідко фарба з них осипається.

Можна писати невеликі етюди на щільному картоні — ДВП (деревноволокнистій плиті), щільному папері — ватмані, для чого їх достатньо лише злегка проклеїти розчином желатину.

Техніка роботи

Переваги живопису олійними фарбами, порівнюючи з живописом аквареллю чи гуашшю, полягають у такому:

1. Можливість швидко вносити поправки і переписувати заново окремі ділянки полотна.
2. Покладений на полотно мазок фарби зберігає, висихаючи, свій первинний вигляд і не світліє.
3. Можна писати густою пастоподібною фарбою, а можна за допомогою розріджувачів (олії чи лаку) надати олійним фарбам напівпрозорого вигляду.

Найбільш доступний і широко застосовуваний спосіб роботи олійними фарбами «по сирому» (*alla prima* — за один прийом). Полягає в тому, що, користуючись повільним висиханням фарб, покладених на полотно (два-три дні, а інколи і більше), прагнуть закінчити всю роботу до повного висихання фарб.

Починають роботу, як завжди, з нанесення легкого рисунка на заготовлене полотно чи картон. Можна рисунок перенести, як рекомендувалося вище для акварелі, переводячи його із заздалегідь приготовленого «шаблону». Також часто рисують на полотні вугіллям, потім воно оббивається ганчіркою, і ще раз проробляють рисунок невеликим пензликом, рідко — розведеною однією фарбою, наприклад умброю натуральною.

Якщо рисунок зроблений вугіллям, яке все ж таки залишається, то його обов'язково фіксують із пульверизатора слабким розчином желатину, інакше вугілля буде розмиватись і змішуватись із фарбою.

По заготовленому таким способом рисунку рекомендується починати підмальовок, за можливості негусто, з найбільш темних місць, тому що біла

поверхня полотна на початку роботи умовно приймається за максимально світлі місця. Поступово переходячи до напівтонів, можна знайти правильний тон і найбільш світлого місця.

Працювати на початку обов'язково великим пензлем, переходячи від однієї ділянки до іншої. Коли все полотно буде вкрите великими мазками, тоді більш зрозумілими стануть кольорові відношення і можна буде вносити в роботу корективи, поправки і зміни, переходячи до дещо менших за розміром пензлів.

Під час роботи ні в якому разі не слід підбирати і змішувати фарби на полотні. Це потрібно робити тільки на палітрі. Якщо мазок покладено на полотно невірно, то його краще обережно зняти мастихіном або почистити лезом безпечної бритви, але не можна класти зверху нього нову фарбу, інакше утвориться бруд.

Не рекомендується для суміші брати багато фарб, достатньо взяти всього дві-три.

У роботі «по сирому» часто, коли якась частина етюд висихає тільки зверху, утворюється плівка, і під нею залишається зовсім сира фарба. Якщо покласти на цю плівку світлий мазок, то плівка втягне в себе з нього олію, і мазок помутніє, пожухне.

У такому разі можна діяти двома способами.

Перший спосіб. На місце, яке необхідно переписати, накладають шматочок марлі і злегка змочують її нашатирним спиртом. Приблизно через пів години марлю знімають, обережно промивають місце водою (теж шматочком марлі або чистою ганчіркою), дають просохнути. Після цього можна писати по цьому місцю, як «по сирому».

Другий спосіб. Місце, яке потрібно виправити, покривають тонким шаром розбавленого очищеного нафтою мастикового лаку (розчинник № 1). При такому способі верхній шар фарби чудово з'єднується з нижнім.

Якщо немає змоги застосувати жоден із цих способів, залишається тільки залити нижній шар повністю.

Спосіб роботи «по сирому» цілком придатний для невеликих етюдів, але для тривалих робіт потрібна більш складна техніка. Довгострокова робота на полотні має декілька етапів. Починають із рисунка на полотні, потім роблять легкий підмальовок, а далі прописують полотно. Після цього необхідно зробити перерву в роботі на місяць або два, щоб прокладений шар фарби добре просох. По висохлому шару наносять новий шар, одночасно вносячи необхідні правки в рисунок чи колорит картини. У такому разі стає можливим застосування напівлесування та лесування.



Спосіб роботи «по сухому» потребує обережності, оскільки надлишок фарби, що наноситься, може привести до потемніння, розтріскування і обсіпань кольорового шару.

Тому підмальовки (на першому шарі) потрібно прокладати рідкими, з малою кількістю білил або зовсім без них.

Не занадто густо слід вести також перший підмальовок, враховуючи подальше нашарування фарб.

Напівлесування можна наносити на абсолютно сухий кольоровий шар, попередньо протерши його часником, сік якого сприяє зчепленню фарб. Не всі

фарби мають якості, необхідні для лесування. Наприклад, кадмій, кіновар, англійська червона і чорна фарби не мають достатньої прозорості, і ніякі, навіть найкращі лаки й інші розчинники, не можуть зробити їх прозорими.

23. Односеансні етюди нескладних натюрмортів

Час виконання кожного етюду — 1,5–2 години.

Мета: передача об'ємної форми кольором.

Для початку пропонується написати ряд невеликих натюрмортів олійними фарбами, а не аквареллю, оскільки техніка живопису олійними фарбами опановується набагато легше, можливості передачі кольору в цій техніці набагато багатші і різноманітніші, ніж в інших.

Кожен із натюрмортів пишеться за один сеанс. Далі наводиться ряд приблизних постановок, які можна змінити в тому разі, якщо тих чи інших указаних предметів не виявиться. Крім заданих, рекомендується написати ще декілька натюрмортів, виконуючи їх постановку самостійно (самостійна робота).

Робота над короткочасними етюдами, яка потребує великої зібраності, не тільки корисна, а й необхідна саме на початку занять. Вона розвиває почуття кольору, привчає сприймати натуру загалом, а не частинами, виділяючи в ній головне.

Крім того, здобувач без достатнього досвіду швидко витрачає свої можливості в зображенні натури і більш тривалий період роботи не покращує етюд, а забруднює і роздрібнює його деталі. Тому рекомендується чітко дотримуватись намічених термінів виконання етюду.

Постановка цього завдання має важливу ціль: дати перше поняття про передачу об'ємної форми кольором. Основна складність полягає в тому, щоб знайти колір тіні, який відрізняється від освітленої частини предмета особливим відтінком. Тому, щоб вирішити цю задачу — набути деякий досвід, пропонується писати першу постановку, в якій увага буде зосереджена переважно на порівнянні предметів за кольором, визначенні різниці у світлі їхнього кольору та різниці в його відтінках (теплих і холодних).

На прикладі однієї постановки розглянемо процес роботи й основні правила, яких треба дотримуватись.

Покладіть на стіл невеликий буханець чорного хліба, морквину, цибулину. Стіл накрийте тканиною чи папером холодного сіро-синього кольору. Для фону можна взяти будь-який світло-жовтий, не занадто різкого кольору матеріал. Освітлення спереду і частково збоку має бути таке, щоб тіні на предметах були незначними. Пропонується самостійно скомпонувати натюрморт, тому що для цього вже є достатній досвід (рисунок олівцем, натюрморт із геометричних фігур тощо).

Ознайомлення з натурою

Не беручись за пензлі і фарби, дайте собі час (він не входить у загальний термін — 15 годин) подивитись і вивчити природу.

Спочатку потрібно, вдивляючись у деталі, охопити поглядом увесь натюрморт, щоб отримати від нього цілісне враження. Важливо це перше враження запам'ятати; в подальшій роботі над окремими предметами натюрморту воно допоможе передати в етюді цілісність усієї групи, яка склала враження при першому погляді на неї.

Потім потрібно розібратися більш детально в кожному предметі. Подивіться, як буханець чорного хліба своїм насиченим коричневим кольором виділяється на світло-жовтому фоні. Його верхня скоринка може відливати місцями фіолетовим відтінком. Теплий червоний колір моркви підкреслений контрастними холодними кольорами, тому цибулина хоча й теж теплового кольору, однак відрізняється від моркви своїм золотистим забарвленням. Обидві — і морква, і цибулина — світліші за хліб, і темніші, ніж фон.

Потрібно розібратись ще і в тому, що світліше — ці овочі чи сіро-синя поверхня столу. Після такого огляду слід зробити деякі висновки щодо кольорових співвідношень натюрморту: його основна частина — предмети і фон — темні за кольором. Але всі ці темні кольори значною мірою відрізняються один від одного і за відтінками, і особливо за світлом. Найбільш темним є хліб, найбільш світлим — фон. Усім цим теплим кольорам

протиставлений холодний колір поверхні столу. За законом кольорового контрасту він надає особливої яскравості морквині й цибулині, надає їм «звучання».

Попередні зарисовки

Щоб вирішити композицію майбутнього етюд, рекомендується попередньо зробити невеликі зарисовки олівцем. Вони допоможуть визначити формат етюд і, можливо, вкажуть на необхідність деяких змін у розстановці предметів. Коли буде знайдено остаточний варіант композиції натюрморту, слід уявити, як виглядатиме готовий етюд.

Підготовчий рисунок

На полотні (картоні чи проклеєному папері) потрібно намітити рисунок натюрморту вугільним (чи м'яким) олівцем, поклавши головні тіні, й уточнити увесь рисунок рідко розведеною фарбою (сісною або умброю). У цьому рисунку не потрібні деталі, але побудова, пропорції (розміри) предметів, їх розміщення в просторі повинні бути визначені точно, щоб потім не довелося вносити поправки і забруднювати ними живопис.

Час, затрачений на всю роботу, не входить у загальний час виконання етюд, тому не слід поспішати: чим більш вдумливо і ґрунтовно буде зроблено рисунок, тим кращою буде підготовка до найбільш відповідальної частини завдання — до живопису.

Закінчивши цей етап, можна зробити перерву, навіть відкласти роботу до наступного дня, якщо відчувається втомленість.

Послідовність живопису

Приступивши до роботи з фарбами, слід напружено писати 1,5–2 години без відпочинку. У цьому вся сутність швидкого етюд. Починати потрібно з хліба — найкрупнішого і найбільш виразного за кольором предмета. Такої фарби в готовому вигляді немає, а це означає, що доведеться її скласти з різних фарб. Утворивши на палітрі суміш, що підходить за кольором, необхідно нанести декілька мазків вздовж краю хліба і ні в якому разі не прописувати

його повністю, а відразу переходити до фону поруч, дивлячись на його жовтий колір одночасно з коричневим кольором хліба.

Накладаючи мазки фарби на полотно, не слід тягнути фарбу пензлем, потрібно не розмазувати її, а, поклавши відразу густим шаром, відірвати пензель від етюду.

При цьому слід мати на увазі, що визначити правильність підбраного кольору можна тільки на етюді, тому що фарба на темній палітрі виглядає зовсім інакше, ніж на світлому полотні. Після фону прокладається декілька мазків блакитно-сірої підстилки поруч із коричневим хлібом для порівняння його кольору з фоном. Далі потрібно знайти кольори морквини і цибулини та порівняти їх із уже нанесеними.

Це тільки попередня проба кольору, який ще доведеться уточнити у процесі подальшої роботи. На цьому, першому, етапі важливо намітити мазками колір основних предметів. Робити це потрібно, не вдивляючись довго в кожен колір, а швидко перебігаючи очима від одного до іншого, порівнюючи їх між собою, натуру з етюдом.

Чому рекомендується швидкість у роботі? Справа в тому, що ми сприймаємо характерні якості кольору, тільки зіставляючи його з іншим кольором. Око, розглядаючи один колір, швидко перестає його «відчувати», втомлюється. Для постійного його збудження необхідне швидке переведення погляду на інший колір.

Отже, на етюді намічений колір кожного предмета. Тепер потрібно написати увесь етюд, дотримуючись того ж методу, тобто переходити від одного предмета до іншого, від однієї частини етюду до іншої, проробляючи поступово й одночасно усі частини постановки.

Зберігайте весь час увагу, не дозволяйте собі роздумувати, зупиняти погляд на одному кольорі. Цілком можливо, що на цій, другій, стадії роботи доведеться змінювати зроблене раніше. Імовірність цього висока, оскільки у процесі написання етюду поступово зникає білий ґрунт і кольори близько розміщуються один до одного, тому ви починаєте бачити їх по-новому. Не

треба боятися виправляти те, що вже зроблено, наносьте поверх попередніх мазків нові, більш правильні за кольором.

Разом із прокладанням освітлених частин натюрморту доведеться прокладати тіні на предметах, столі і фоні. У тіні предмет зберігає свій колір, однак водночас цей колір виглядає не таким, як на освітленій частині. Якщо просто додати чорної або темно-коричневої фарби в ту фарбу, якою писалась освітлена частина предмета, отримаємо бруд, тінь не буде легкою і прозорою, вона ляже на зображення предмета як стороння пляма.

Ніяких рецептів щодо того, як знайти колір тіней, не існує. Можна тільки дати пораду, як дивитись на натуру, щоб правильно сприйняти колір: треба дивитись на тінь не в упор, а порівнювати її з освітленою частиною. Таке співставлення двох сусідніх кольорів допоможе вирішити цю задачу. Якщо до того ж розглядати тінь у зв'язку не тільки зі світлою частиною предмета, але і з іншими сусідніми кольорами, то це ще більше полегшить задачу.

Порівняння етюду з натурою

Коли етюд завершено, займіться перевіркою зробленого. Віддаліть етюд від себе на деяку відстань. Тільки не ставте його поруч з натурою. Такий прийом порівняння не дасть змогу дійти правильних висновків, оскільки ви намагалися передати кольори не абсолютно тотожними натурі, а лише в їхніх правильних співвідношеннях.

Тому не можна порівнювати окремо кожен колір, покладений на етюд, з відповідним кольором у натурі. Кожен колір у натурі «звучить» тільки у поєднанні з іншим.

Як же практично порівняти свій етюд із натурою? По-перше, це відбувається постійно на будь-якій стадії роботи: порівнюються головні кольорові відношення природи з такими ж відношеннями на етюді з самого початку роботи, коли, зіставляючи один колір з іншим, знаходили взаємний зв'язок між окремими кольорами постановки. Тепер слід з'ясувати, наскільки вірно було визначено цей зв'язок в етюді (хліб — найбільш темний, фон —

найбільш світлий, морква і цибулина світліші за фон, стіл — сіро-синій, холодний тощо).

Не можна порівнювати все окремо, такий прийом неправильний. Слід сприймати все разом, комплексно.

Якщо в етюді будуть знайдені невідповідності з натурою, то необхідно відразу внести поправки, не відкладаючи їх на наступний день, тому що, по-перше, до наступного дня забудуться свої спостереження, а по-друге, фарби підсохнуть і нові мазки будуть гірше на них лягати.

Додаткова постановка (перша)

Ставлячи за мету закріпити отримані перші навички, напишіть ще один нескладний натюрморт. Складіть його із таких предметів: глиняного горщика чи глечика (світлого або жовтуватого кольору), двох картоплин, однієї необчищеної та однієї обчищеної ріпи (або брукви). Замість глиняного посуду можна взяти дерев'яний нефарбований. Стіл застеліть світло-жовтою неяскравою тканиною або папером. Фон — м'який, синювато-бузкового кольору. Вийде натюрморт, гармонійний за загальним кольоровим співвідношенням.

Тут і далі додаткові постановки виносяться для самостійної роботи.

Дотримуйтеся попереднього порядку роботи:

1. Постановка натюрморту.
2. Спостереження постановки.
3. Пробні зарисовки композиції етюду.
4. Попередній рисунок на полотні.
5. Робота фарбами.
6. Перевірка зробленого і правки.

У першій (основній) постановці лише поверхнево згадали питання щодо передачі об'ємної форми — користування тоном, відслідковуючи переходи світлотіні на поверхні предмета.

У живописі, крім тону, застосовують колір. Один і той же колір може мати різний тон, тобто різний ступінь світлості та різні відтінки. Тон і відтінок

пов'язані в кольорі в єдине ціле. Колір буде правильно переданий тільки в тому разі, якщо будуть знайдені його і відтінок, і світлість (інакше кажучи, тон).

Щоб передати кольором об'ємну форму предмета, наприклад глиняного горщика, треба побачити на його поверхні всі поступові зміни кольору його освітлених і затінених частин. Ці зміни проявляються за різної освітленості й різних відтінків загального локального кольору горщика.

Локальний колір предмета (властиве йому забарвлення) зазвичай найкраще проявляється в тій частині форми, на якій лежить напівтон. Колір на найбільш світлій частині здається злегка вибіленим, у тіні — темнішим. Зміна кольору відбувається не тільки в тоні (світлі), але й у відтінках. Один і той же колір стає то теплішим, то холоднішим. Не можна передавати тінь тільки додаванням чорної або темно-коричневої фарби, адже кожна тінь має свій колір, який виникає під впливом навколишнього середовища (відбиття кольору від сусідніх предметів, стін і т. ін.). Колір тіні завжди темніший або холодніший, ніж колір освітленої частини форми*. Незначні коливання кольору в бік холодного чи теплого відтінку можна вловити за умови швидкого огляду природи, коли погляд «перебігає» з одного місця на інше. Якщо при цьому помітите той чи інший відтінок, не бійтеся взяти його дещо перебільшеним і сміливо нанесіть мазки цього кольору. Пам'ятайте, що під час роботи ви бачите етюд набагато ближче, ніж коли будете дивитись на готовий. Тому роботу перевіряйте, віддаливши її на деяку відстань. Тоді ви переконаєтесь в тому, що строкатість мазків, якої ви могли остерігатися, на відстані «пом'якшується» і окремі кольорові плями об'єднуються в одне живописне ціле*¹.

Техніка роботи пензлем

У передачі кольором об'ємної форми предмета певну роль відіграє направлення мазків, їхні форма і величина (наприклад, подібна до кулі форма яблука і буханець хліба з його пласкими гранями вимагають різного нанесення

*Див. розділ «Кольорознавство»

мазків). Дати точні вказівки, коли слід застосовувати той чи інший мазок, неможливо, тому що натура нескінченно різноманітна, і для кожного конкретного випадку доводиться знаходити відповідний технічний прийом. Загальний метод полягає в тому, що прагнучи до правильної передачі кольорових співвідношень, потрібно одночасно зберігати відчуття форми, характер поверхні, який передається мазками фарби. Рухи пензля повинні ніби «ліпити» на етюді форму предмета. При цьому увага має сконцентруватися на натурі, а не на кінчику пензля. Рука сама знайде рухи і прийоми кладки мазка.



«штрих»



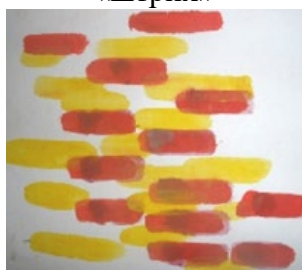
«кома»



«човник»



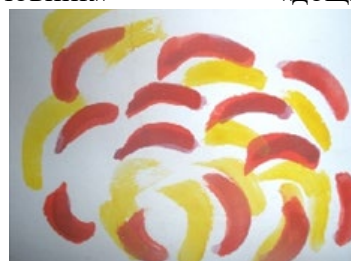
«дощик»



«цеглінка»



мазок «Ван-Гога»



«вальс»

Додаткова постановка (друга)

Мета цієї постановки така ж сама, як і у двох перших — передача об'ємної форми предмета, а також фону і простору, які ще не розглядали.

Для третього етюдую пропонуються на вибір такі постановки:

1. Білий хліб невеликого розміру, відрізаний від нього шматочок, блакитна або синя чашка (кружка), світло-блакитний фон, накритий світло-жовтою тканиною чи папером стіл.

2. Два куски гарбуза різної величини, два помідори або дві морквини. Фон — суворе полотно, стіл накритий тканиною або папером холодного синюватого кольору.
3. Чорний невеликий чавун, буряк цілий і перерізаний навпіл. На столі тканина сіруватого кольору. Фон — червоно-коричневий (чорний чавун на червонуватому фоні набуває холодний синюватий відтінок; щоб передати його колір, не користуйтеся чорною фарбою взагалі). Замість буряка можна взяти морквину або редиску із зеленню, або два зелених огірки. Наполегливо рекомендуємо для постановки з будь-якими яскравими фруктами (апельсином, мандарином, яблуками, крупними сливами) використовувати не більше ніж два-три фрукти.

Якщо не знайдеться вказаних предметів, можна скласти натюрморт, дотримуючись таких правил:

- не захоплюватись кількістю предметів, уникати блискучих металевих і скляних предметів та поверхонь, оскільки вони затрудняють передачу об'ємної форми;
- обдуманно підбирати предмети не тільки за формою, а і за кольором.

Зверніть увагу, що в усіх запропонованих натюрмортах більша частина предметів була близькою за кольором. Водночас скрізь був введений контрастний колір. Підбір предметів, близьких за кольором, створює враження гармонії, а введення контрастного кольору надає натюрморту більшої живописності, посилює «звучання» усіх його кольорів.

У роботі над наведеною третьою постановкою зверніть увагу на рішення фону і простору. Фон і поверхня столу — невід'ємні частини постановки.

Фон поглиблює враження простору, легкості і прозорості. Водночас фон являє собою частину загальної кольорової композиції постановки, посилюючи звучність інших кольорів, надаючи нових відтінків. Однокольоровий фон не здається однаковим на всій своїй протяжності: він світліший у місцях, які ближче до світла, і набуває різних відтінків у місцях дотику з різними предметами натюрморту — то холодних, то теплих, залежно від сусіднього

кольору. Фон виглядає по-різному поруч з освітленими і затіненими сторонами предмета. На нього можуть падати рефлекси від столу, або інших предметів натюрморту. Тому не можна зафарбувати фон суцільно однаково, прагнучи покласти фарбу однаково, якомога рівніше. Цим можна повністю зіпсувати етюд, цілком вдалий у решті частин. Зображуючи фон, слід дотримуватись певних прийомів нанесення мазків: не проводити мазок через увесь фон, не потрібно розмазувати фарби, слід наносити мазки в потрібних напрямках. Склавши суміш фарб для фону, не розмішуйте її до повної однорідності: нехай у цій суміші певною мірою проявляються окремі фарби. І в такому вигляді наносьте мазки цієї суміші на етюд. Такий прийом дасть враження прозорості і легкості, а не пласкої наклеєної поверхні.

Пам'ятайте, що фон знаходиться далі від вас, ніж предмети; дивіться на нього в тісному зв'язку з іншою частиною натюрморту, порівнюючи з найближчими предметами і краєм столу.

Поверхня столу відіграє не меншу роль, ніж фон: вона бере участь у загальній кольоровій композиції і в організації простору. Далеко не байдуже, якого кольору вона буде, адже колір усіх предметів ми бачимо в нерозривному зв'язку з кольором поверхні, на якій вони розміщені, а кожен колір залежить від сусідніх кольорів.

Наступне питання — питання простору. Хоча натюрморт займає невелике місце в просторі, ми чітко бачимо, що предмети в ньому розташовані на різній відстані від нас. Ця різниця в просторових тонах проявляється не тільки в деякому незначному зменшуванні розмірів віддалених предметів і в розміщенні їх на поверхні столу на різних відстанях, але і в невеликій зміні кольору.

Відстань впливає на яскравість кольору, пом'якшуючи контраст тіні і світла. Для того щоб вловити ці зміни, слід дивитись на передній край столу, на предмети першого плану і на віддалений план, а також на фон. Для освоєння цього необхідне постійне тренування ока.

Завдання друге

1. Етюд натюрморту з вираженими рефлексами.
2. Етюд натюрморту на вікні.
3. Етюд натюрморту із предметів різного матеріалу.

У цих постановках задача зображення об'ємної форми кольором буде дещо ускладнена. Так, доведеться враховувати особливі умови освітлення, вплив середовища на колір предмета, передавати матеріали предметів.

Послідовність у роботі така, як і в перших етюдах. Однак, якщо етюд доведеться писати не за один, а за два-три сеанси, роботу потрібно розділити так, щоб за перший сеанс виконати все, що стосується організації постановки і підготовки рисунка на полотні. Другий сеанс слід присвятити живопису. Намагайтеся встигнути прописати за цей сеанс увесь етюд, встановивши головні кольорові відношення. Пишіть, користуючись розчинником, щоб не утворився занадто густий шар фарб. Протягом третього сеансу завершіть живопис.

Зовнішнє середовище впливає на сприйняття форми предмета. Не останню роль у цьому відіграють два явища — явище рефлексу і явище взаємодії кольорів.

Рефлексом називається відблиск на тіньовій частині предмета світла, відбитого поверхнею інших освітлених предметів і офарбованого в їхній колір. Рефлекси бувають особливо помітні на повітрі, просто неба, в сонячні дні. У кімнаті зі світлими стінами, до того ж у сонячний день, можна також легко знайти різні кольорові рефлекси.

Розуміння взаємодії кольорів є необхідною умовою живописної роботи*. Суть взаємодії полягає в тому, що кожний колір видозмінюється залежно від сусідніх кольорів. Наприклад, зелений огірок на червоному фоні здається нам набагато яскравішим (так званий одночасний контраст), ніж на зеленому фоні, яблуко (лимон, цибуля) на темному фоні виглядає світлішим, ніж на білому (так званий світловий контраст)*.

*Див. розділ «Кольорознавство»

Розібратись у складному впливі середовища на предмет допоможуть такі постановки натюрморту:

Перша постановка натюрморту із двох-трьох предметів білого кольору

Предмети білого кольору дають змогу прослідкувати вплив на колір предмета і взаємний вплив предметів на формування загальної кольорової гами натюрморту.

Постановка: два-три предмети білого кольору (фарфоровий чайник, тарілка, молочник, два яйця і под.), що складе невелику групу-натюрморт.

Освітлення — бокове. Таким чином, половина предметів буде затемнена, а половина — освітлена. Крім фону, позаду натюрморту закріпіть збоку щиток, який закритий тією ж тканиною (або папером), що і фон. Колір цієї тканини повинен бути доволі яскравим і світлим (блакитний, помаранчевий, світло-зелений). Стіл накрийте будь-чим світло-сірим.

Спочатку слід зайнятись спостереженням. Переставляйте предмети то ближче, то далі від фону і бокового екрана. Бажано при цьому змінювати колір тканини на щитку і на фоні, слідкувати, як змінюється колір рефлексу на тінюваних частинах предметів. Зверніть увагу, як змінюється білий колір залежно від кольору фону. Холодний колір фону (блакитний або зелений) викликає на білому легкий теплий відтінок, а теплий фон (помаранчевий, червоної гами) змушує білий дещо «холоднішати». Це прояв того ж кольорового контрасту, про який згадувалось вище (приклад з огірком на червоному фоні). При цьому, однак, прояв контрасту виявляється тільки на освітлених частинах предмета, а в тіні ми бачимо на них рефлекси від фону. Як наслідок, у кожному предметі є контрастне поєднання кольорів: якщо тінь «холодна», то світло «тепле», якщо тінь «тепла» (рефлекс від теплового кольору фону), світло «холодне» (за контрастом із кольором фону)*. І все-таки, незважаючи на таку гру кольору, предмети сприймаються як білі, а не як багатокольорові. Це означає, що в етюді потрібно прагнути досягти такого ж

*Освітлена частина предмета зазвичай відрізняється від тінюваної не тільки ступенем світлості і контрастним відтінком кольору. Проте цей кольоровий контраст не завжди буває чітко визначеним

білого кольору, який «відчуває» вплив оточуючих кольорів. Для того щоб вирішити цю задачу, слід звернути увагу на ті обставини, що колір рефлексу ніколи не буває таким насиченим, як колір предмета, від якого відбивається рефлекс. Тому не слід перебільшувати ні колір рефлексу, ні контрастний йому колір освітленої частини предмета. Потрібно також знайти кольорові переходи між обома кольорами. Крім того, слід враховувати, що поверхня столу також впливає на колір тінювих частин предметів, а тіні на столі отримують рефлекси від фону.



Завдяки тому, що предмети натюрморту були білими, не було змоги спостерігати вплив середовища на них, так би мовити, в чистому вигляді.

У тих випадках, коли предмети будуть не білими і не світлими, рефлекси втрачатимуть яскравість і, можливо, зовсім зникнуть. Вплив фону на колір предметів також залежить від багатьох умов, так, наприклад, якщо яскравий фон посилює за контрастом колір предметів, то можливий і зворотній вплив яскравого предмета на білий або світлий «натуральний» фон.

Перевірте це на практиці, написавши односеансний етюд натюрморту, складеного із яскравих, розміщених на білому фоні предметів. Можна взяти червоні яблука (або зелені огірки, будь-який кольоровий посуд, яскраву

іграшку тощо). Зрозуміло, якщо в натюрморті буде декілька предметів, то бажано, щоб усі вони були близькі за кольором.

Запропоновані постановки допоможуть помітити в натурі зміни кольору від впливу середовища.

Друга постановка — натюрморт на вікні

Термін виконання — два сеанси (3–5 годин).

Особливістю цієї постановки є новий характер освітлення, а також відсутність фону.

Спостерігаючи предмети, які стоять на підвіконні, бачимо їх сторони збоку майже цілком затемненими. Світло лягає на них тільки зверху і на краї їхньої форми. Таке освітлення робить невиразною об'ємність форми, більш пласкою і створює особливе співвідношення між кольором її освітлених і затемнених частин: на світлі колір нібито відбілюється і набуває холодного відтінку (якщо це вдень), у тіні колір втрачає свою яскравість, набуває бляклості, темніє, до нього примішується колір від підвіконня. Незважаючи на всі ці зміни, предмети все одно сприймаються об'ємними і мають певне забарвлення. Якщо поставити на вікно предмети різного кольору, зокрема і білий, то всі вони навпроти світла будуть відрізнятися один від одного за своїм кольором і білий буде сприйматися світлішим від інших.

Виконання подібного етюд викликає утруднення. По-перше, важко буде знайти кольорові відношення між тінню і світлом, без чого не можна передати об'ємні форми. По-друге, потрібно буде знайти правильне співвідношення між групою предметів на підвіконні і простором за вікном, який у цьому разі слід розглядати як фон. Потрібно бачити простір загалом, визначивши тільки його світло і загальний колір відносно усього натюрморту.

Третя постановка — натюрморт із предметів різного матеріалу

Мета: передача кольором матеріалів, з яких виготовлено той чи інший предмет.

Зором сприймається колір, характер поверхні предметів, тобто фактура (гладка, шорстка, матова, блискуча тощо). Цього цілком достатньо для того,

щоб мати уявлення про матеріали, їхню вагу, щільність, м'якість або твердість та інші властивості. У живописі ці якості передаються не тільки найтоншими відтінками кольору, а й різними прийомами накладання мазків фарби.

Інших засобів передачі матеріалу в живописі немає.

Правильний прийом для зображення будь-якого предмета з метою відобразити матеріал, із якого він виготовлений, полягає в такому: спочатку необхідно знайти загальну форму предмета, визначивши колір освітлених і затемнених частин, після цього можна перейти до розробки його поверхні, знайти на ній певні найбільш помітні впадини і підвищення, виявлені світлом, і такі, що мають свою форму і свій відтінок кольору.

У цій роботі велике значення має характер мазків, які відповідають дрібним змінам поверхні цих предметів. Коли характерна форма поверхні знайдена в кольорі, в деяких місцях можна намітити дрібні деталі. Але також потрібно знайти їхню форму і передати, а не просто вирисувати пензлем. Робити це слід обережно, щоб не порушити загального кольору і загальної форми предмета.

Роз'яснимо, як приклад, зображення матеріалу посуду, з якого найчастіше складається натюрморт.

Залежно від матеріалу поверхня посуду буває матовою і блискучою. Бляшаний, мідний, нікельований посуд (наприклад: самовар, мідна ступка, бляшана кружка) відрізняються яскравістю відблисків і рефлексів. Незважаючи на це, чітко сприймається колір самого металу: мідна ступка виглядає загалом жовтою, а нікельована каструля має бузково-синій колір.

Щоб передати фарбами матеріали такого посуду, слід спочатку знайти його загальний колір, а потім прослідкувати колір і форму окремих відблисків і рефлексів. У цих пошуках необхідно зберегти об'ємну форму всього предмета, не дати йому «розсипатись» на окремі шматочки. Для цього потрібно витримувати основні відношення світла і тіні.

Особливо важко зображувати прозорий посуд (скляний, кришталевий, пластмасовий). Рішення кольором його об'ємної форми ускладнено тим, що

ми бачимо одночасно передню, задню і бокові стінки посуду та його наповнення. Зазвичай скло склянки, графина, банки майже безкольорове (може бути злегка синюватим або зеленуватим). Колір його буде залежати або від кольору рідини, яка міститься в посудині, або від кольору тих предметів, які стоять позаду нього. Передавши форму і колір окремих просвічувань, віддзеркалень, рефлексів, можна досягнути враження прозорості скла. При цьому весь час слід мати на увазі загальну форму посудини, прослідкувати її колір вздовж освітленого й затіненого країв, знайти місцеположення і форму світлових відблисків, дуже характерних для скла. Зазвичай відблиск лежить на поверхні, поверненій до світла, а слабкі відблиски — на задній поверхні, вони просвічуються крізь налиту в посудину рідину.

Пропонується написати натюрморт зі скляним посудом. Основна задача — виразно передати кольором об'ємну форму скляної посудини.

Варіанти постановки, які можна змінити на свій розсуд:

1. Графин або скляна банка з водою, кольорова чашка або кружка, білий рушник з великими складками на столі. Фон світлий, кольоровий, але не дуже яскравий. Освітлення збоку і спереду.

2. Флакони із маслом або лаком для живопису (або з олією), крупні тюбики фарб, мастихін, кольорова ганчірка для витирання пензлів, два-три (невеликі) пензлі. Фон підібраний таким чином, що на ньому красиво виблискує флакон із маслом.

В обох постановках наявна тканина, яка лежить на столі крупними складками. Вона складає необхідну частину натюрморту, тому їй потрібно приділити достатню увагу поряд з іншими предметами.

Передусім слід розібратися у формах її складок. Вони мають певний характер залежно від якості тканини (тонкої або грубої) і від тієї поверхні, на якій лежать. Розробляйте форму кожної складки кольором так, як і зазвичай робили при передачі форми інших предметів, однак при цьому потрібно, щоб усі складки в сукупності складали єдину тканину, а не кожна виглядала як окрема частина. Зрозуміло, що і посуд, і тканина є тільки частиною загальної

постановки, і потрібно бачити їх у зв'язку з усіма оточуючими предметами, з тим простором, у якому вони розміщені. Натюрморт на етюді повинен створювати враження цілісності.

Завдання третє — довготермінові етюди натюрмортів

Термін виконання кожного етюду — три-чотири сеанси (10–12 годин).

У цьому завданні основна увага приділяється кольоровій композиції натюрморту. У процесі пошуку композиції натюрморту слід керуватися тими загальними принципами, які були засвоєні під час роботи над рисунком натюрморту, з тією різницею, що тепер в ескізі переважно все вирішуватиме колір і вибір предметів для постановки, виділення композиційного центру і створення зв'язку між предметами центра з рештою предметів. Водночас не рекомендується захоплюватися різноманіттям кольору предметів. У попередніх завданнях предмети підбирались за принципом схожих кольорів з деяким додаванням контрастного кольору. Велику роль у кольоровій композиції має колір фону і поверхні столу. Про це слід пам'ятати й обдуманно підбирати і те, і інше.

Перша постановка

Ця робота є підсумком усіх попередніх завдань, тому потрібно застосувати всі здобуті знання, як теоретичні, так і практичні навички, отримані в процесі виконання завдань.

Для того щоб полегшити завдання зі складання натюрморту, пропонуємо, як приклад, декілька постановок. Можна користуватись ними або скласти натюрморт за своїм смаком, дотримуючись загальних вимог і принципів.

1) Качан капусти, в якого розкриті зовнішні листя. Свіжі огірки, зелена цибуля, редиска із зеленню. Фон — суворя тканина, стіл накритий рожевуватою тканиною. В основному натюрморт будується в зелених кольорах різного відтінку, розташованих поруч. Холодним зеленим овочам протиставлені рожева поверхня столу і червона редиска. Очевидно,

композиційним центром є качан капусти, як найбільш крупний і світлий предмет.

- 2) Буханка чорного хліба, копчена риба золотавого кольору, купка ріпчастої цибулі, великий кухонний ніж. Стіл накритий жовтуватою тканиною в складках. Фон — суворе полотно. Загалом натюрморт складений із предметів, схожих за кольором, але різних за тоном (світлі й темні предмети). Композиційним центром може бути як хліб, так і риба, залежно від задуму всієї композиції.
- 3) Качан червоної капусти, буряк з бадиллям, помідори. Колір фону і поверхні столу обирається на ваш смак.
- 4) Стопка книг з різнокольоровими палітурками, одна книга розкрита, на ній лежать окуляри, поруч футляр від окулярів, темна пляшечка з чорнилами, стаканчик з олівцями. Фон — за вашим вибором.

Освітлення для кожної постановки визначається самостійно.

Кожен із цих натюрмортів розрахований на виконання його за 10–12 годин (три-чотири сеанси). Процес роботи над етюдами аналогічний попереднім завданням. Щодо техніки довготривалого етюд, то вона така:

Перший сеанс присвячений постановці натюрморту, пробним ескізам з нього і попередньому рисунку на полотні.

Другий сеанс. Потрібно прописати увесь натюрморт, встановивши головні кольорові відношення. Маючи на увазі, що доведеться ще працювати над етюдом, слід писати не занадто густо, користуючись розчинниками. Ніяких деталей відтворювати не потрібно.

Колір, з якого починається етюд, має вирішальне значення, оскільки він визначає решту кольорів, які доводиться з ним порівнювати. Іноді доречно починати з найяскравішого предмета, іноді починають з фону, але бувають випадки, коли яскравий колір притримують до кінця, спочатку створивши йому оточення із більш спокійних кольорів. У живописі немає точних правил, як і в рисунку, де рекомендується визначити спочатку найбільш темні і

найбільш світлі місця. Інколи радять починати живопис із визначення двох найбільш контрастних кольорів.

Третій сеанс слід розпочати з перевірки зробленого. Потім починають писати, користуючись фарбами майже без розчинника. Якщо попередній шар заважає, то його потрібно зчистити. Тепер, на наявній основі, можна зайнятись більш ґрунтовною розробкою об'ємних форм предметів кольором.

Детальну розробку треба розуміти не як виписування дрібних подробиць (написання жилок на капусті і бадиллі, складок на тканині тощо). Можна зобразити ці деталі в кінці, але обережно, щоб не порушити основних форм. Суть головної задачі доведення етюд до завершеності у збагаченні його кольором, у пошуку більш тонких відтінків для переконливої передачі об'ємної форми і матеріальних властивостей предмета. Колір буде «живим», якщо передана гра холодних і теплих відтінків у межах того чи іншого кольору. Усі частини натюрморту потрібно «поставити на місце», тобто підпорядкувати їх живописне рішення відповідному просторовому плану: не можна допускати, щоб віддалені предметні етюди виступали вперед, а близькі віддалялись вглибину.

По завершенню етюд повинен створювати таке враження, яке відповідає в дійсності натурі.

Друга постановка — натюрморт з частиною інтер'єру

Мотиви для виконання цього завдання:

1. Частина вікна з підвіконням і стільцем, на який скинутий одяг.
2. На столі швейна машинка, на неї накинута тканина, що звішується зі столу крупними складками, поруч з машинкою — клубки та мотки кольорових ниток.
3. Біля стіни стоїть мішок з картоплею, поруч — корзина з овочами (капостою, огірками), частина овочів насипана купкою на підлозі.

Знайшовши підходящий мотив у житловій кімнаті, можна внести в нього певні зміни: деякі предмети прибрати або додати, переставити предмети,

ставлячи за мету досягнення найбільшої композиційної цілісності в живописному етюді.

Цей етюд останній у загальній системі завдань з живопису натюрморту. Він являє собою перехід до інтер'єру.

Додаткові завдання:

1. Інтер'єр кімнати зі світлими стінами і меблями.
2. Інтер'єр кімнати з темними меблями.
3. Інтер'єр громадських будівель (будинку культури, бібліотеки, школи, будинку відпочинку або санаторію).

24. Живопис інтер'єру

Інтер'єр являє собою замкнутий простір, обмежений крупними по-різному пофарбованими площами (стінами, стелею, підлогою). Через свою значну величину кольорові плани стін, стелі, підлоги визначають кольорові відношення в етюді, як його основні кольорові плани.

Крім того, ці великі площини відкидають на предмети інтер'єру кольорові відблиски, що особливо помітні в тінях. Якщо, наприклад, стіни пофарбовані в зеленуватий колір, то тіні в цій кімнаті будуть здаватись зеленуватими. Від стелі на горизонтальні поверхні предметів також відкидаються помітні відблиски на поверхні етюдю, на стільці і навіть на підлогу.

Усі ці особливості пов'язані між собою. Якщо колір змінився, то зміниться не тільки відтінок стін, стелі, підлоги, але і колір відбитих від них рефлексів. Змінюється увесь вигляд інтер'єра, в ньому починає панувати новий відтінок. Це все означає, якщо кольори в натурі тісно пов'язані, то спостерігати їх потрібно всі разом. Тільки вмюючи тримати в полі зору всю частину інтер'єру, що зображується, можна побачити і передати його кольорові відношення.

Завдання перше — етюди невеликих частин інтер'єру за різного освітлення

На кожен етюд відводиться 2–3 години.

Матеріал — масло, акварель. Розмір — не менше 25 см на короткій стороні.

Мета:

1. Передати основні співвідношення кольорів, тобто відношення кольору стін до кольору підлоги і предметів обстановки.
2. Передати в кольорі світлотінь. Це означає, що потрібно виявити кольорові відтінки тіней, розібратись у кольорі напівтіней і освітлених частин інтер'єру, а не чорнити тінь, і не забілювати світло.
3. Передавати не тільки відношення світлосили, але й кольоровий контраст світла й тіні.

Вибираючи місце для роботи і точку зору, слід врахувати, що для композиції етюдів важливо знайти вигідне розміщення не тільки форми, але і кольорових плям. Подумки потрібно уявити собі, враховуючи значення кольору в композиції, як буде виглядати майбутній етюд. Цим значною мірою попередньо визначається і розміщення зображення на полотні.

Щоб не забруднювати білу поверхню полотна, рекомендується робити зарисовки різних варіантів у композиції на окремих аркушах одного з етюдів формату, а кращий з рисунків перенести на полотно легкими штрихами вугіллям (чи м'яким олівцем).

Після цього займіться побудовою рисунка інтер'єру. Неприпустимо переходити до роботи фарбами, якщо в окресленні інтер'єра будуть помилки в перспективі і пропорціях, оскільки найменше викривлення форм значно заважає писати фарбами.

На композицію, побудову, перевірку рисунка необхідно буде відвести увесь перший сеанс.

Роботу фарбами розраховуйте також на один сеанс, а тому обмежтесь тільки найбільш узагальненою пропискою етюдів.

Рисунок у живописі інтер'єру відіграє надзвичайно важливу роль. Але це не означає, що коли рисунок на полотні зроблений, то залишається лише розфарбувати його приблизно підходящими фарбами. Це неприпустимо і є

великою помилкою, незважаючи на те, що предмети інтер'єру мають штучне забарвлення (на відзнаку від пейзажу). Необхідно сприймати і, відповідно, писати інтер'єр у конкретних умовах освітлення, яке надає усім предметам дещо нових кольорів, кольорових відношень, тонких теплих або холодних відтінків, користуючись методом порівняння.

Найперше порівняйте крупні кольорові маси та намітьте узагальнено колір підлоги, стін і хоча б одного предмета, який буде найбільше виділятися своїм кольором. Якщо відношення цих трьох кольорових планів вже знайдено, енергійно напишіть решту предметів, охоплюючи поглядом увесь інтер'єр.

Виявлення форми предметів відбувається через передачу кольорового відношення світла й тіні. Потрібно показати, що за кольором темніше — тінь чи освітлена частина предмета, враховуючи також вплив на колір тіні рефлексів від стін і сусідніх предметів. Колір тіні на одному предметі потрібно порівняти з кольором тіні на другому, третьому, а саме знайти їх кольорові відношення, різницю відтінків. Порівнюючи за кольором предмети першого плану з предметами другого плану, потрібно передати їхнє просторове місцезнаходження. Покажіть, що віддалена стіна здається менш насиченою за кольором, ніж перший план.

Освітлення розрізняється не тільки за ступенем яскравості, воно має і колір, який змінюється залежно від погоди і часу дня. Цей колір надає свій відтінок кожному предмету інтер'єру, завдяки чому складається єдність кольорового ряду певного куточка приміщення.

Завдання друге — етюд інтер'єру з вікном

2 сеанси по 3 години кожний.

Матеріали: масло, полотно або картон (акварель, папір). Розмір — 30x25 см (приблизно).

Мета: прослідкувати і поспостерігати кольорове співвідношення інтер'єру і пейзажу за вікном; виявити глибину простору й об'ємність предметів (основна задача живопису).

Завдання третє — багатосеансний етюд інтер'єру з глибоким простором

3 сеанси по 4 години кожний.

Матеріали: масло, полотно. Розмір: довга сторона становить не менше 30 см.

Мета: передати повітряну перспективу глибокого простору.

Додаткові завдання:

1. Два сусідніх приміщення: одне — те, в якому рисуєте, інше — те, що спостерігаєте крізь відчинені двері.
2. Виробниче приміщення.
3. Інтер'єр з видом на навколишню природу.

25. Пейзаж



Порівнюючи з натюрмортом, а також інтер'єром, навіть у дуже невеликому просторі пейзажу набагато помітнішою є різниця в тоні між предметами першого плану і більш віддаленими. Світлотінь зблизька контрастніша на віддалених місцях, різниця між світлом і тінню слабша.

Значна різниця між ближчими та віддаленішими планами є і за кольором. На першому плані — більш насичені кольори, на другому вони уже блідіші, м'якіші, вдалині все буде нібито зтягнутим злегка блакитним маревом повітря. Це прояв повітряної перспективи. У туманний день різниця між планами особливо помітна, але і в сонячний день димка проглядається ясно, проте все ж таки її колір відрізняється від фарб першого плану. Постійно порівнюйте перший план з більш віддаленими, щоб жодна деталь другого або третього плану не опинилась на рисунку ближче деталі першого плану.

Дуже важливо показати в пейзажі «повітряність» атмосфери, її вплив на видиму форму предметів, на їхні колір і освітленість. Для того щоб рисувати

вірно, потрібно передусім вчитись спостерігати натуру, уміти бачити в ній головне і відокремлювати його від другорядно. Знайомство з основами ображення природи необхідне і в тому разі, якщо ви більше звикли працювати в інших жанрах.

Особливу увагу слід звернути на рисунок, пам'ятаючи, що рисунок — основа живопису.

Спостерігання і зарисовки природи

На кожен рисунок відводиться не більше 2 годин.

Навіть у похмурий день легко помітити, наскільки на вулиці яскравіше освітлення, ніж у кімнаті, як по-особливому виглядає все на повітрі і як підсвічені сильними рефlekсами предмети, що знаходяться в тіні. Це цінне спостереження. Виконуючи перші зарисовки, не чорніть тіні, тому що на повітрі вони здаються дуже прозорими і легкими.

Продовжуючи свої спостереження, помітите, яке в сонячний день освітлення: воно яскраве, сильно контрастує з тінями, які бувають пронизаними сильними рефlekсами. У похмурий день, коли сила світла слабша, тіні стають розпливчатими, але помітними. Освітлення змінюється постійно, що пов'язано з життям природи, з різноманітними явищами в ній. Тому, якщо передати особливості освітлення, в пейзажі відобразиться конкретний час дня, стан погоди, пейзаж набуде живості та виразності.

Зосереджуючи увагу на особливостях освітлення, слід зменшувати увагу до перспективних змін предметів, що спостерігаються, та до рішення задач простору. Значна різниця між ближніми і більш віддаленими планами за кольором. На першому плані будуть більш насичені кольори, на другому — більш бліді, а вдалині все нібито затягнеться дещо блакитним маревом повітря. Це явище має назву «повітряна перспектива».



Виконання завдань із рисунку рекомендуємо чергувати з роботою над етюдами, приблизно такого ж рівня складності. Наприклад, виконавши перше і друге завдання з рисунку, напишіть декілька етюдів до першого завдання з живопису і т. д. Можна писати і те ж саме, що рисували до цього.

26. Живопис пейзажу

Робота над етюдами пейзажу загострює почуття кольору і колориту, вчить вільно володіти палітрою.

У реалістичному живописі колорит — засіб правдивого відображення реальних форм і матеріальних якостей предметів, засіб створення живописного образу.

Вибір мотиву

Пейзажист спостерігає вибраний ним для етюдів куточок природи, прагнучи глибоко відчувати навколишній світ, подумки уявити композицію майбутнього етюдів, обдумуючи різні варіанти, тобто відбувається процес пошуку мотиву. Мотив означає виділення з отриманих зорових вражень головного. Мотив є стрижнем пластичного і колористичного рішення картини або етюдів.

Вибір точки зору

Зупинившись на тому чи іншому мотиві, слід обрати найбільш вигідну точку зору, одночасно обдумуючи композицію етюдів.

У композиції етюдів визначається його композиційний центр.

Компонування етюду

Композиція етюду витікає із характеру мотиву. Це означає, що потрібно відчувати його і подумки уявити собі, як пейзаж буде виглядати на полотні. З огляду на це необхідно вирішити ряд задач:

1. Який формат полотна підходить для етюду.
2. Як розмістити в ньому пейзаж.
3. Скільки місця відвести небу, лісу і простору землі.
4. Вирішити, що показати на першому плані або всю увагу зосередити на середньому чи навіть на дальньому плані, прописавши перший план узагальнено.

Значення рисунку в етюді пейзажу

На полотні накидаються загальні окреслення пейзажу олівцем, вугіллям або відразу пензлем (умброю, сіною).

Місцезнаходження кожного предмета в просторі, пропорції, характер, його основні форми необхідно визначити точно. Це прискорить роботу, дасть змогу писати більш вільно.

У процесі живописної роботи ви будете рисувати пензлем, уточнюючи кольором форму предмета, ступінь його освітлення (тон). Таким чином, рисунок органічно поєднується з живописом.

Основні задачі живопису пейзажу

Хід роботи над етюдом визначається характером самого мотиву. Якщо, наприклад, мотив будується на протиставленні крупних затінених і освітлених мас, то логічно починати етюд з виявлення цих кольорових контрастів.

Отже, в цьому разі потрібно починати з визначення найбільш яскравих планів, які більше виділяються за кольором, передаючи їх за можливості на повну силу, для чого треба прописати контрастні теплі й холодні кольори, основні тіні і найбільш освітлені місця.

Другий мотив може продемонструвати необхідність витримати етюд у м'яких, близьких кольорових відношеннях. І тільки на етапі завершення роботи необхідно буде «оживити» етюд сильними за кольором мазками.

Проте у будь-якому разі необхідно побачити передусім мотив узагальнено, у вигляді двох-трьох основних кольорових мас, і вловити відношення за кольором між небом і землею (що світліше і наскільки, який кольоровий відтінок темніший — неба чи землі). Від цього багато чого залежить. Правильне виявлення відношення кольору неба до відтінка землі дасть змогу передати силу загального освітлення і знайти кольоровий відтінок, який переважає в мотиві (вранці він буде один, а ввечері — інший, сірий у дощову погоду не можна сплутати із золотим сонячного дня).

Треба знайти колір неба і колір землі, тобто характерний колорит для певного мотиву, який багато в чому визначається саме точним виявленням головного відношення небо-земля.

Особливо складно передати різноманітний характер зелені. Треба зрозуміти, що назва кольору зовсім не визначає характер відтінка. На палітрі всього п'ять-шість зелених фарб, а в природі безліч відтінків зеленого, кожне дерево, кожен кущ мають свій особливий відтінок. Крім того, колір освітлення, повітряне середовище, різноманітні кольорові рефлекси — від неба, від сусідніх предметів, від землі — кожного разу надають листю особливого відтінку.

Верхня зелена маса відображає рефлекси кольору неба. Тіні бувають темнішими, якщо освітлена частина має холодний зеленувато-сріблястий відтінок. Синювате повітря пом'якшує всі відтінки. Яскравими, а тим більше незмішаними фарбами зловживати не можна. Потрібно шукати суміші більш тонкі і м'які за кольором. Однак і більше двох-трьох фарб, не враховуючи білила, змішувати не варто, оскільки отримаємо брудний відтінок, далекий від чистих тонів природи.

Дуже помітна різниця за кольором між віддаленими і близькими до вас предметами, адже глибина простору й повітря впливають на колір. Вірно взяті основні співвідношення складуть основу колористичного рішення етюд. Але для створення живописного етюд недостатньо узгодити основні кольорові маси, потрібно знайти і багатство кольорових відтінків світлотіні.

У короткочасних етюдах форма предметів узагальнена, об'єм виявляється основними площами, які його складають, тобто прописуються основні тіні й освітлені місця форм та узагальнено даються напівтони, з відмічанням найбільш сильних рефлексів і без деталізації.

Однак цими обмеженими засобами можна і потрібно передати загальний стан природи, глибину простору й об'ємність предметів, розташованих у ньому.

Завдання перше — етюди нескладних мотивів пейзажу
за різного освітлення

Мета: визначити загальний кольоровий відтінок освітлення, наявний у кольорі усіх елементів цього мотиву.

Для одного етюду слід обрати похмурий день, для іншого — сонячний ранок. Необхідно мати на увазі та враховувати одну з особливостей світла: світло має не тільки більшу чи меншу яскравість, але й колір.

Прописуючи світлотінь, потрібно не просто висвітлювати й затемнювати одну і ту ж саму фарбу, а і шукати колір світла та тіні, їх теплі й холодні відтінки, ставлячи перед собою питання: що тепліше — тінь чи світло?

Дуже важливо вміти визначати загальний кольоровий відтінок освітлення, який є в кольорі усіх предметів цього мотиву. У похмурий день буває не просто темніше, ніж у сонячний день. У першому випадку в природі часто переважають сріблясті холодні відтінки, в другому — золотисті, теплі.

Тіні — кольорові, в них зосереджено все кольорове різноманіття, і тому, що в тінях особливо помітні різноманітні кольорові рефлекси, і тому, що яскравий колір, вибілюючи колір освітлених частин предметів, навпаки, ніби насичує кольором тіні.

За яскравого освітлення світлотінь контрастна, різноманітних за кольором напівтонів мало. У похмурий день світлотінь м'яка, тіні короткі і мало насичені. Замість цього набувають насиченості напівтони, їх ми бачимо більше, колір кожного предмета проявляє себе багатше. Загальний колорит

природи відрізняється не тільки особливою узгодженістю, а й безмежністю теплих і холодних відтінків.

Завдання друге — односеансні етюди багатопланового пейзажу

Мета: виявлення форми й об'ємності предметів і повітряної перспективи (різниця в кольорі між першим і дальнім планом). Використання кольору світлотіні для більш переконливого зображення глибини простору.

На роботу над першим і другим завданнями краще відвести кінець весни – літо, тобто це краще зробити з появою зелені, коли відтінки, фарби природи стають більш визначеними. Узимку краще виконувати завдання з рисунку пейзажу, що допоможе влітку працювати над етюдами. Узимку можна також підготувитися до живопису пейзажу на спеціальних постановках натюрморту, наприклад кімнатних квітів на вікні.

Освоївши основні навички з живопису пейзажу, потрібно писати етюди увесь рік. Однак, завжди враховуйте свої можливості і дотримуйтесь принципу: від простого до складного.

Завдання третє — етюди пейзажу (дерево, частина дерева, невелика будівля і т. ін.)

Мета: детально вивчити природу, знати особливості дерев різних порід і віку, уміти правдиво писати і окрему гілку, і пеньок, і камінь на дорозі, дощаний паркан, кам'яну стіну чи стіну з колод.

Радимо вам, крім короткострокових етюдів нескладних пейзажів, писати і невеликі етюди окремих дерев, тоді ви не будете зображувати дерева загалом, невизначені за видом і віком.

Вибравши окреме дерево (бажано з густою, зрозумілою за формою кроною), накидайте його з частиною землі біля коріння.

Передайте просторове положення дерева, його пропорції і характерні особливості породи. Потім покажіть у кольорі відношення землі, стовбура і крони дерева до неба, пропишіть основні тіні й освітлені плани, виявляючи об'ємну форму крони, стовбура і рельєфу землі. Уважно спостерігайте особливості кольору крони, тому що він різний у дерев різної породи. Листя

дерев навесні, влітку і восени також змінює свій колір. Потрібно передавати колір крони відповідно до пори року.

Будьте точними в передачі кольору стовбура. Необхідно виявляти в кольорі світлотінь на стовбурі, враховуючи численні рефлекси від листя і сусідніх предметів, а не зафарбовувати стовбури дерев чорною, сірою або коричневою фарбами.

Передавши основні кольорові відношення та об'ємність загальної маси дерева, пропишіть найважливіші деталі (крупні гілки, кореневища, великі тріщини і складки кори, мох на стовбурі).

В етюдах будівель також намагайтеся відобразити їх об'ємність, більшу щільність, порівнюючи з листям дерев, прагніть передати характер матеріалу, з якого побудована будівля (дерево, цегла, матеріал покриття даху тощо).

Завдання четверте — багатосеансні етюди мотивів пейзажу

Два етюди. Час виконання кожного етюд — два-три сеанси.

Мета: набути і закріпити навички в розрізних просторових планах (першому, другому, третьому, найвіддаленішому) через порівняння предметів ближніх і дальніх планів за кольором і чіткістю окреслення; виявити повітряну перспективу, без якої не можна передати глибину простору.

На повітрі колір предметів стає нібито чистішим, більш прозорим, багатшим на відтінки. Але водночас на повітрі ми не бачимо різких відтінків. Навпаки, всі кольори ніби пом'якшуються в розсіяному світлі, ніби зближуються один з одним завдяки наявності великої кількості різноманітних рефлексів.

Зі зміною освітлення помітно змінюється колорит пейзажу. Причиною цього є те, що світло має колір: на зорі — рожевий, у сонячний день — золотистий, а в похмурий день — сріблястий холодний.

На повітрі відсутні такі щільні, важкі, непрозорі тіні, які можуть бути в кімнаті, де є одне джерело світла, де простір відносно невеликий і заставлений речами, які не пропускають світло.

У пейзажі, навпаки, найбільш глибока тінь наче пронизана світлом: вона прозора, легка, переливається різними відтінками. Навіть земля на відкритому повітрі відбиває світло, відкидає кольорові рефлекси на предмети навколо.

Небо також посиляє рефлекси, які особливо помітні на опуклостях землі і предметів, повернутих вгору.

Листя дерев просвічує і відбиває зеленуваті рефлекси на людину, яка стоїть знизу, на стежку і на все, що опинилось під деревом.

Вплив повітряної атмосфери надзвичайно помітно на предметах, віддалених у глибину простору. Зелений гай здається вдалині, на обрії, синюватою або бузковою смугою, а світлі предмети жовтіють і стають рожевими. Це відбувається тому, що між нашими очима і долиною, простягається велика маса повітря.

Вплив повітряної атмосфери не тільки на колір предметів, але і на їхню об'ємну форму тим щільніший, чим далі розміщений предмет від спостерігача.

Тому слід розрізняти просторові плани — перший, другий, третій і найвіддаленіший — та через порівняння предметів ближніх і дальніх планів за кольором та чіткістю окреслення виявити повітряну перспективу. Без цього не можна передати глибину простору.

Для цього завдання радимо обрати нескладний мотив і ретельно його пропрацювати протягом двох-трьох сеансів. Зробіть два етюди: один пропишіть у не дуже похмурий день, а інший — на сонці.

Етюд у похмуру погоду можна писати близько двох-трьох годин, але в сонячний день не можна працювати над одним і тим же етюдом більше години, тому що дуже помітно змінюється освітлення, а разом з ним і напрямок та світлосила власних і падаючих тіней.

Тому закінчуйте етюди не за один прийом, а впродовж двох-трьох сеансів. При цьому, зрозуміло, працювати потрібно в один і той же час за однакового освітлення.

Починайте з етюдів у похмурий день, але не працюйте в сутінках, оскільки швидко вечорітиме і кольори будуть змінюватись.

Перед початком роботи уважно поспостерігайте натуру, цілком охоплюючи її поглядом. Зверніть увагу на освітлення: воно розсіяне і слабше, ніж у сонячний день. Поспостерігайте повітряну перспективу: у вологому повітрі похмурого дня ще більш-менш чіткими стають предмети на відстані.

Зверніть увагу на те, що в похмурий день навіть дуже яскраві кольори пом'якшуються. Однак жоден із кольорів не втрачає своєї виразності, а тільки здається темнішим, ніж у сонячний день. Наприклад, білий колір у похмурий день не буде виглядати таким світлим, і більш темні кольори не будуть так сильно контрастувати з ним, як за сонячного освітлення; те ж саме стосується і світлотіні.

Кольори елементів пейзажу в похмурому освітленні сприймаються навіть більш багато, в різноманітності своїх теплих і холодних відтінків і напівтонів, уже витончених і тісно пов'язаних один з одним. Це пояснюється тим, що яскраве сонячне світло ніби «вибілює» і «узагальнює» колір освітлених частин предметів.

Загальний колорит пейзажу в похмурий день спокійніший і холодніший, ніж золотистий колорит ясного дня.

Починаючи писати, як завжди, знайдіть композицію етюд. Вирішіть, скільки місця займе небо, скільки земля і будівлі, як їх розмістити на полотні. Намітьте розміщення і розміри основних предметів, побудуйте їхню об'ємну форму.

Прописуйте одразу великі ділянки полотна, починаючи з двох-трьох основних кольорових відношень. На деталі на початку роботи не звертайте уваги. Уловіть відношення неба до землі і наземних предметів за світлом і відтінком кольору. Знайдіть відношення просторових планів за кольором, починаючи з переднього плану і порівнюючи його передусім із найвіддаленішим планом.

Пишіть з великою увагою до особливостей кожного кольору. Спостерігайте співвідношення відтінків кольорів, усвідомлюючи місцеположення в просторі тієї частини форми, яку ви спостерігаєте.

Наприклад, площі, які ближче до землі, будуть здаватись темними, землистими за кольором, тому що на них падає відблиск від ґрунту. І навпаки, форми, повернуті до неба, будуть відображати рефлекси кольору неба. Слід ретельно витримувати кольорові відношення.

Прописавши пейзаж узагальнено, ретельно прослідкуйте колір тіней і їхні межі. Вони не повинні бути різкими, а, навпаки, мати поступові переходи кольору.

Прописуючи деталі, враховуйте загальне враження, порівнюючи на полотні кожен частину з іншими за кольором. Частіше порівнюйте етюд із натурою, для чого потрібно відходити від нього на значну відстань. Напишіть ці ж самі етюди за яскравого сонячного освітлення. Різні умови освітлення дадуть вам змогу спостерігати всі зміни вже знайомої вам кольорової гами.

Працюючи в сонячний день насамперед слід звернути увагу на контрастність світлотіні.

Тіні в сонячний день найбільш насичені кольором. Вони глибокі, в них чітко видно сильні певних відтінків рефлекси. У падаючих на горизонтальні поверхні тінях мають перевагу холодні рефлекси неба. Однак, слід пам'ятати, якими б сильними не були рефлекси, власний колір тіней завжди переважає, тому потрібно якомога точніше знайти колір тіней. При всій визначеності і глибині тіні не мають різких окреслень, вони прозорі, насичені і різко контрастують з освітленими поверхнями.

Враження сонячного освітлення створюється тільки завдяки правильному виявленню світлотіньових і кольорових контрастів. Колір кожного плану визначається через порівняння зі схожим із ним відтінком, але більш яскравим і визначеним за кольором місця в пейзажі.

Закінчуючи етюди, перевірте, чи вірно передані особливості похмурого і сонячного освітлення, чи відповідає колорит етюду кольоровій гамі природи.

Подивіться, чи не занадто захопились деталями, чи не помилились у визначенні тону і чи не порушують вони цілісність етюду. У такому разі узагальніть етюд.

Робота над етюдами в різні пори року

Явищам природи притаманні постійні зміни, новизна, яку можна відобразити тільки в короткострокових етюдах.

В етюдах пейзажів, які виконуються в осінній чи зимових періоди, є свої складнощі: непогода, мороз, вітер. Якщо мерзнуть руки, можна писати в рукавицях з отвором, в який проходить ручка пензля. Фарби, які загусають на морозі, можна трохи розріджувати очищеним газом (пектролем), а щоб не замерзала вода в акварелі, до неї можна додати декілька крапель спирту або гліцерину. Також деякі мотиви можна писати з вікна або на ганку чи під навісом. Більш складною задачею є конкретна передача стану природи, правдиве виконання етюдів в кольорі.

Як тонкий колорит весняних пейзажів, так і колоритне рішення осінніх етюдів потребують ретельної роботи. Сила сонячного світла ближче до зими зменшується, але в усьому різноманітті та повноті виявляються сірі й сріблясті відтінки. Розмиті дороги називають брудними, але скільки різноманітних переходів: то сіро-коричневий, то сіро-бузковий; вони мають то теплий, то холодний відтінок. Мокрі стовбури дерев темніють, але писати їх чорною фарбою неприпустимо, оскільки потрібно знайти кольоровий відтінок стовбурів співвідносний з відтінками навколо, а не «фарбувати» їх.

У пору «золотої» осені потрібно не забувати, що загальне освітлення тьмяніше, ніж літнє і весняне, що атмосфера волога, туманна, а це означає, що фарби осіннього листя потрібно писати м'якими відтінками, наприклад золотистими, а не яскраво-жовтими чи яскраво-помаранчевими.

У зимових мотивах тонкі відтінки проступають особливо виразно і найперше на сніговому пориві. На білому і сірому особливо чітко видно чисті, теплі або холодні відтінки. Ні в якому разі не слід розфарбовувати сніг білилами, а будівлі і стовбури дерев чорнити.

Передусім потрібно знайти в етюдах основне відношення: небо-земля, визначаючи, що темніше, що тепліше, а що холодніше.

Виявивши основні кольорові маси, пишiть етюд вiд першого плану вглибину, передаючи свiтло-повiтряне середовище, збагачуючи загальний колорит кольоровими вiдтiнками, притаманними кожному просторовому плану, кожнiй крупнiй гранi об'ємiв.

Порiвнюйте за кольором вiдразу двi-три дiлянки мотиву, не втрачаючи з поля зору все iнше.

Композицiя пейзажу



Навчившись передавати стан природи, без чого не можливе її художнє вiдображення, можна спробувати свої сили в роботi над пейзажною композицiєю.

Прагнення до цього у багатьох художникiв велике, але не всi вони йдуть у правильному напрямку. Деякi намагаються придумати пейзаж, користуючись не своїми безпосереднiми спостереженнями i конкретними враженнями, а «переспiвуючи» ранiше бачену картину. Iншi намагаються просто збiльшити зроблений етюд. Таким чином, втрачається притаманна гарному етюду «свiжiсть», а швидкiсть письма, яка допустима в етюдi, написаному з метою вловити конкретний стан природи, в картинi перетворюється в неохайнiсть i залишає враження її незавершеностi. Робота пiде бiльш успiшно, якщо ви, доповнивши етюд новими спостереженнями природи, розробите його композицiю.

Насамперед, потрiбно вирiшити, який етюд покласти в основу композицiї. У ньому повинен бути вiдображений стан природи, якому вiдповiдав би мотив пейзажу. В окремому випадку необхідно буде знову написати пейзаж, що вас зацiкавив, у найбільш сприятливих умовах освiтлення, часу дня, погоди.

Обраний мотив повинен мати цікаві характерні риси. Напишіть його за різних умов освітлення і погоди.

Подальшою задачею повинно стати доопрацювання композиції пейзажу. Рекомендуємо поглиблено працювати над ескізом свого пейзажу і перед тим, як приступати до картини, використовувати картон (рисунок, зроблений у натуральну величину майбутньої картини). З цього картону рисунок переноситься на полотно по клітці або за допомогою кальки, якщо композиція остаточно знайдена, або графітним вугіллям, якщо передбачається ще вносити поправки в композицію на полотні.

Виконати, завершити пейзаж по перенесеному рисунку вам, можливо, буде ще не під силу. Тому рекомендуємо закінчити роботу над пейзажем пропрацьованим ескізом. Він пишеться приблизно тими ж прийомами, як і багатосеансний етюд, але ширше, більш узагальнено, декоративніше, з огляду на те, що буде спостерігатись здалеку. Завершений ескіз вимагає, щоб основні кольорові маси були в ньому виділені чітко і зображення сприймалось із першого погляду на полотно.

Ескіз повинен надавати цілісне враження, давати уявлення про стан природи, передавати глибину простору, об'ємність форм, що зображуються.

Якщо мотив, покладений в основу пейзажу, так вдало знайдений, що в процесі уточнення композиції не набув суттєвих змін, то можна продовжити роботу над ескізом не в майстерні (у приміщенні), а прямо в натурі.

Не обов'язково також кожен мотив виконувати в кольорі. У ряді випадків гарну роботу можна зробити і графітовим вугіллям, чорною аквареллю, маслом та іншими матеріалами.

Частина III

Рисунок

Живопис

СКУЛЬПТУРА



27. Загальні відомості

Скульптура — вид мистецтва, який відображає світ в об'ємних формах. Слово «скульптура» спочатку означало висікання, вирубування фігур із твердого матеріалу. Згодом цим поняттям стали називати витвори, зроблені за допомогою ліплення. Об'єктом зображення в скульптурі є людина, тварина, неживий предмет. Об'ємна скульптурна форма будується в реальному просторі за законами гармонії, ритму, рівноваги, взаємодії з навколишнім архітектурним або природним середовищем і на основі анатомічної особливості тієї чи іншої моделі. Перші скульптурні зображення відносяться до верхнього палеоліту (близько 33 тисячоліття до н. е.). Римляни ввели в обіг слово «скульптура», що означає «вирізувати», «висікати». Давні слов'яни назвали це мистецтво ліпленням. Термін «скульптура» позначає не тільки вид мистецтва, пов'язаний із художнім відтворенням дійсності в об'ємно-просторових формах, але і самі витвори цього мистецтва.

Скульптуру класифікують залежно від: призначення, характеру передачі об'єму, способу постановки фігури, виду моделювання поверхні; матеріалу й технології виготовлення.

Скульптура може бути станковою (статуї, портрети, жанрові сцени), тобто із самостійним художнім значенням; монументальною (пам'ятники, декоративна скульптура в садах і парках, рельєфи на будинках, меморіальні ансамблі) та фізичною, просторово зв'язаною з архітектурою чи з певним природним середовищем, статично закріпленою (на п'єдесталі чи яким-небудь іншим чином).

За жанрами скульптура розділяється на портретну, жанрову (побутову, коли відтворюються різні побутові сцени), анімалістичну (зображення тварин), історичну (портрети історичних осіб, історичні сцени). За формою зображення розрізняють скульптуру круглу, тобто тривимірну, що допускає обхід і сприйняття з усіх боків (вимір висоти, ширини й товщини), і рельєф — скульптуру на площині, виконану із застосуванням перспективних скорочень, що розглядається лише попереду. Рельєф буває виступаючим (тоді він

розрізняється на низький (барельєф), що застосовувався найчастіше на медалях, монетах і т. ін., і високий (горельєф), що використовувався, в основному, в станковій і монументальній скульптурі. У горельєфі деякі частини можуть бути зовсім відділені від площини та являти собою тривимірні об'єми. Врізаний чи втиснений рельєф, що застосовувався здебільшого на печатках, різних формах (матрицях), називається контррельєфом.

Багато видів скульптури були відомі давнім єгиптянам, художникам Месопотамії, але остаточно закріпилися в античному мистецтві. Найважливішим досягненням класичної античної скульптури була розробка проблеми передачі руху. Зображувався момент кульмінації, коли один рух завершений і починається інший.

У Середньовіччі скульптура мала майже винятково релігійний характер. Вищим досягненням середньовічної скульптури була передача духовного початку, внутрішнього стану людини.

Інтерес до реальних людей, до людини як прекрасного творіння природи, до античного ідеалу людської краси пробудився в епоху Відродження.

Пластичні якості скульптури, краса рухів, плавність, гармонія частин, цілого стали для скульптури основним критерієм художньої якості. Поворот у розвитку мистецтва скульптури пов'язаний з імпресіонізмом, коли у творах прагнули виразити природний стан людей, передати багатство емоцій, переживань. Окрім пластики рухів, активно використовували світло — тіньову гру поверхні скульптури, глибокі западини складок одягу, різко обкреслені силуети окремих виразних деталей тощо.

Залежно від призначення розрізняють скульптуру: монументальну станкову, декоративну, малих форм.

Монументальна скульптура є компонентом архітектурної композиції, адресована масовому глядачу, розміщується в громадських місцях, в інтер'єрах громадських установ; відрізняється величністю, вагомим ідейним змістом і має узагальнені форми (пам'ятники, монументи). Монументальна скульптура пов'язана з архітектурним середовищем, велика за розмірами. Монументально-

декоративна скульптура охоплює усі види оздоблення архітектурних споруд і комплексів (атланти, каріатиди, фризи, фронтони, фонтани, садово-паркову скульптуру).

Найпоширенішим видом монументальної скульптури є пам'ятники. Це твори героїчного звучання, які прославляють людей або якісь важливі події; відтворюють переважно образи правителів, монахів, завойовників, владик світу, легендарних міфічних і біблійних героїв, поетів, письменників, композиторів, учених.

Пам'ятником може слугувати скульптурне зображення однієї людини чи групи людей. Скульптурою прикрашають меморіальні ансамблі, а також тріумфальні арки, обеліски, колони. Проте монументальна скульптура відбиває серйозні, великі ідеї не тільки у формі пам'ятників. До монументальної скульптури належать також рельєфи, розташовані як на стінах будинків, так і окремо у вигляді стел. Важливий розділ монументальної скульптури — пластична прикраса будинків, декоративна приналежність у вигляді підтримуючих балкони й еркери скульптурних груп фігур атлантів чи каріатид, змістовні фігурні образи, що зображають сюжети громадського життя.



Рис. Кінна статуя Марка Аврелія.
Рим. 161–180 рр.



Рис. Роден О. Поцілунок. 1886 р.

У садово-парковому мистецтві скульптура відіграє здебільшого декоративну роль. Монументальна скульптура іноді організує весь простір площі, на якій вона встановлена. Для пам'ятників зазвичай використовують найміцніші матеріали: бронзу, граніт, мармур, бетон, сталь.

Меморіальна скульптура — це скульптурні рельєфні плити над могилами знатних людей

Станкова скульптура незалежна від середовища, має розміри, близькі до натури, конкретний поглиблений зміст і називається так тому, що створюється на верстаті. Вона не залежить від оточення, має камерний характер, розміщується в залах виставок; у зображенні увага зосереджується на тонких нюансах, русі, що відображає внутрішній світ людини та враження художника. Її найвідоміші види: статуя, портрет, анімалістика (зображення тварин). Статуя звичайно зображує людину в повний зріст, що в ідеалі складає враження життєвості, легкості, волі. Скульптурна група поєднує кілька фігур, пов'язаних художнім задумом і сюжетом. Погруддя — це зазвичай портретне, погрудне зображення. Головна вимога до цього виду скульптури — домогтися подібності з моделлю, відобразити її внутрішній світ і характер.

Декоративна скульптура — це статуї, рельєфи, ліпні прикраси, надбрамні герби, які встановлюють в інтер'єрах і зовнішніх нішах будинків, у парках, садах. Декоративна скульптура є не тільки прикрасою, вона розвиває і поглиблює задум зодчого.

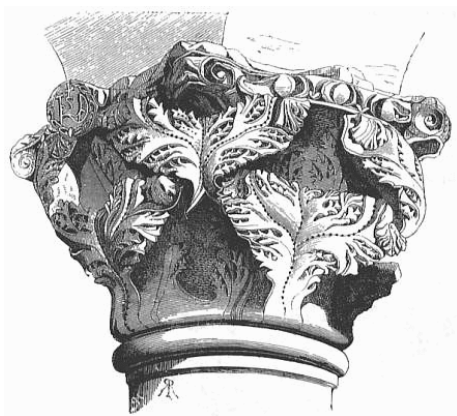


Рис. Капітель колони з базиліки Геркулеса.



Рис. Капітель колони у церкві Сан-Віталє.

Італія. Равенна. VI ст.

Скульптура малих форм — невеликі скульптурні зображення з фігурками тварин, статуетками, якими можна прикрасити житловий інтер'єр.



Рис. Ж. Ардуен-Мансар, Л. Лево. Версальський палац. Парковий фасад. Кін. XVII ст.

Залежно від способу передачі об'єму розрізняють круглу та рельєфну скульптуру.

Кругла скульптура вільно розміщується в просторі, вимагає огляду по колу. Це може бути зображення голови, торсу (зображення по пояс), бюсту (погрудне зображення), статуя (зображення у повний зріст), скульптурна група.

Рельєф — це вид скульптури, у якому зображення лише частково виступає над поверхнею. Інакше кажучи, рельєф — об'ємне зображення, яке розгорнуте на площині й частково виступає або заглиблене в неї. Залежно від характеру виступу над площиною рельєфи поділяють на барельєф, горельєф, контррельєф.

Барельєф — це вид площинної скульптури, низький рельєф, у якому фігури виступають не більше ніж на половину свого об'єму.

Горельєф — це вид площинної скульптури, в якому зображення виступає над площиною більше ніж на половину об'єму. Горельєф — це високий рельєф, фігури в ньому виступають на три чверті об'єму, а іноді повністю, лише злегка стикаючись із тлом.

В епоху Відродження з'явився ще один вид рельєфу, який називали мальовничим. Він поєднує в собі барельєф і горельєф. У ньому втілене відчуття перспективи, руху всередину простору, наявні елементи пейзажу й архітектури.

Контррельєф — це вид площинної скульптури, в якому зображення заглиблюється у площину. Рельєфні зображення використовують для художнього оформлення стін будівель і постаментів пам'ятників.

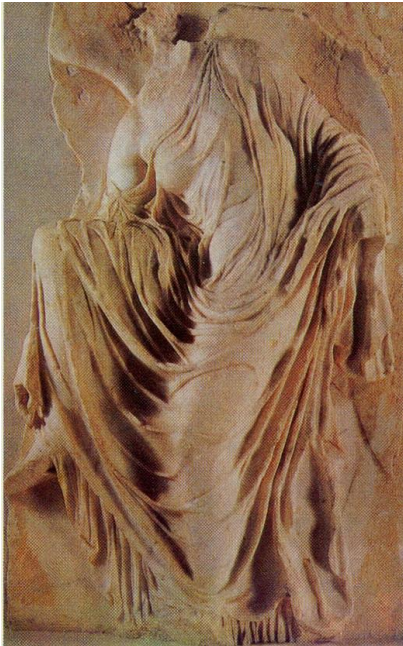


Рис. Ніка, яка розв'язує сандалію.

Барельєф.

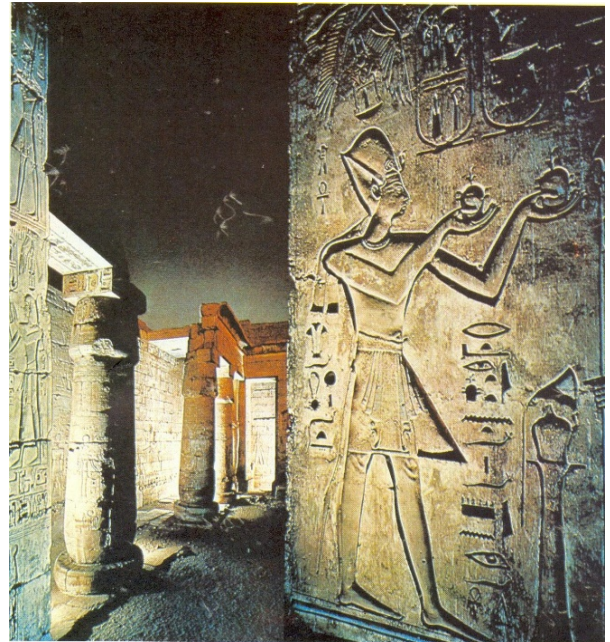


Рис. Частина інтер'єру гробниці фараона. Контррельєф. II тис. до н. е.



Рис. Фідій та учні. Три богині. Горельєф фронтона Парфенону. Мармур. V ст. до н. е.

Прообразом медальєрного мистецтва можна вважати давньогрецькі й римські монети, що виготовлялися із золота, срібла, бронзи способом карбування.

Сучасні медалі надзвичайно різноманітні за темами, кількістю випусків; на них відображені культурні, історичні події, ювілеї, досягнення в галузі науки і техніки. До особливого виду належать нагородні медалі.

За способом постановки фігури скульптура може бути: фронтальною, статичною, динамічною.

За характером моделювання поверхні розрізняють таку скульптуру: узагальнену, гладеньку, негладеньку.

Залежно від матеріалів і технологій виготовлення виділяють скульптуру: мармурову, глиняну, гіпсову, металеву, кістяну тощо. Основний художній засіб скульптури — реальний дотиковий об'єм. Колір застосовується в ній обмежено й умовно.

Камінь і дерево потребують великого узагальнення, бронза та мідь дозволяють невелику деталізацію. Мармур має властивість поглинати в себе світло на 8 см, завдяки чому складається враження, що скульптура світиться.

Будь-яка скульптура, яка вимагає складної техніки виконання, як правило, виконується спочатку в глині, оскільки вона більш пластична і недорога.

Скульптура (лат. *sculpo* — висікати, вирізати) — вид мистецтва, пов'язаний зі створенням об'ємних художніх форм у реальному просторі.

Для відтворення об'ємності фігури чи предмета скульптор використовує практику пластики та моделювання.

За жанрами скульптура розподіляється на портретну, жанрову (побутову — відтворення різних побутових сцен), анімалістичну (зображення тварин), історичну (портрети історичних осіб та історичні сцени).

Кругла скульптура — це тривимірний об'ємний витвір з необхідним дотриманням реальних пропорцій зображуваного, що має такі різновиди: статую, групу статуй, бюст (погруддя) тощо. Кругла скульптура передбачає огляд з різних боків. Кругла скульптура — це не видимість матеріальних тіл, як живопис, а справжні матеріальні тіла. Предметом скульптурного втілення в основному є живі істоти — люди і тварини; рослинний світ, неживі предмети складно піддаються мові скульптури.



Рис. Ніка Самофракійська.
III–II ст. до н. е. Шубін Ф.



Рис. Портрет графині Р. М. Паніної.
Сер. 1770-х рр.

28. Робоче місце, інструменти і пристрої

Для роботи потрібно достатньо просторе приміщення, де можна було б розмістити стіл для роботи, скульптурний стіл (станок), місця для розміщення натури й освітлювальних приладів (софітів). Бажано, щоб приміщення було обладнане водопроводом, раковиною та ємністю для замочування глини, стелажми для розміщення скульптурних робіт. Підлога в ньому повинна бути водостійкою (лінолеум або кахельна плитка). Електричні розетки мають бути обладнані заземленням. Приміщення повинно бути добре провітрюваним.

Робочий одяг та особисті засоби захисту

У процесі роботи в скульптурній майстерні потрібно носити фартух або робочий халат. Для витирання рук використовують старі рушники. Для захисту рук у процесі виготовлення каркасу з дроту – садові рукавички. Під час роботи з гіпсом, цементом чи іншими пилоподібними матеріалами органи дихання захищаються респіратором чи маскою від пилу, очі повинні бути захищені окулярами. Для ліплення з глини застосовуються такі інструменти:



1. Скульптурні стеки. Використовуються для роботи з в'язким матеріалом (глиною, пластиліном). Мають різну форму і виготовлюються з різних матеріалів (дерева, металу, пластику). Найбільш розповсюджені стеки виглядають як лопатки — вгнуті, круглі, плоскі та з гострими кінчиками. Така форма допомагає ефективно обробляти матеріал. Для роботи з крупними деталями використовується велика дерев'яна стека, для дрібних робіт і деталізації — стеки менших розмірів.

2. Петлі — різновид стеків, які являють собою фігурну металеву петлю (кільце) з гладкою або рифленою поверхнею, закріпленою на рукояті. Застосовуються для вибирання глини або пластиліну в тих місцях скульптури, де матеріал не потрібний (зайвий). Для різних розмірів скульптури потрібні петлі різного розміру.

3. Кронциркуль. Використовується для здійснення вимірів.

4. Підручні засоби, як-от: виделка, ложка, гончарний ніж і т. ін.

5. Скребки. Схожі на петлі, однак форма у них квадратна або трикутна. Крім того, вони часто мають зубчики в місцях, що торкаються матеріалу. Цим інструментом зішкрябають зайвий матеріал зі скульптури, а також надають її поверхні текстурний рельєф.

6. Шпателі. Можуть бути металевими або гумовими, використовуються для вирівнювання поверхні.

7. Скульптурний станок — пристрій, який необхідний і обов'язковий під час роботи над скульптурою. Особливість станка в тому, що це дерев'яний триніг з круглою або квадратною дошкою-підставкою, яка обертається і на яку поміщають скульптуру в процесі роботи. Ним можна легко і швидко

відрегулювати висоту верхньої стільниці, і, відповідно, працювати сидячи або стоячи. Поверхні скульптурного станка можуть бути дерев'яними (розрахованими на невеликі скульптури масою до 30 кг) і металевими (розрахованими на велику вагу — від 30 до 150 кг).

8. Лампи й освітлення. Краще працювати за денного освітлення, однак це не завжди можливо. Але якщо все ж використовувати штучне освітлення, то воно повинно бути якомога яскравішим, бажано від декількох джерел, тому що через погане освітлення можна не побачити помилку або допустити неточності.

9. Основа — дощечки до яких кріпиться скульптура фігури (зображення).

10. Дріт для каркаса. Найважливіший елемент будь-якої роботи — каркас — слугує основою для наступного набору маси, є опорою і підтримкою для всієї скульптури. Дріт краще обрати не особливо твердий, щоб у будь-який момент можна було внести корективи, не пошкоджуючи те, що вже зліплено. Це може бути алюмінієвий дріт ($\varnothing = 1,5\text{--}2$ мм).

11. Ємкість з водою (2–3 літри).

12. Металева струна. Нею зручно відокремлювати невеликі шматки глини від загальної маси.

13. Дошка для розкатки глини.

14. Дерев'яна качалка. Нею зручно розкатувати шматок матеріалу.

29. Скульптура з глини



Існує велика кількість типів глини і кожен з них може бути використаний для тих чи інших практичних цілей, того чи іншого способу ліплення.

За складом глина може бути зернистою, гладкою, шорсткою або жорсткою. Залежно від наявності і кількості в ній заліза може бути білою (залізо відсутнє), жовтою або червоною (вміст заліза високий).

Гладкі глини використовуються для ліплення деталей, але бувають занадто м'якими, а жорсткі сорти добре тримають форму і найбільше пристосовані для створення крупних скульптур. Тому треба визначати сорт глини для того чи іншого використання: червона теракота, звичайна універсальна глина, глина для гончарних виробів, особлива груба глина для гончарних виробів, нова, яка швидко твердіє, глина з нейлоновими нитками, біла гончарна глина, фарфорова глина, суміш фарфорової і гончарної глин.

Для ліплення використовують покупну і природну глину. У продажу (в інтернеті або в художніх магазинах) глина вже є в підготовленому вигляді, вагою до 0,5 кг або по 10–25 кг, упакована у вакуумні пакети для запобігання потрапляння повітря, в іншому разі глина стане крихкою.

Також можна використовувати скульптурний пластилін. За своїми властивостями він близький до полімерної глини, проте значно дешевший (приблизно в 10 разів).

Природну глину можна знайти в місцях, де вона залягає неглибоко, наприклад у крутому березі річки. Відразу використовувати такий матеріал не можна, тому що він буде дуже кришитися внаслідок наявності різних домішок. Щоб видалити непотрібні елементи з глини, її кладуть у відро з теплою водою, добре розмішують і залишають на ніч. Вранці сторонні важкі домішки осядуть на дно. З поверхні води знімають найбільш жирний шар, добре проціджують його, просушують на відкритому повітрі доти, поки він набуде потрібної консистенції. Періодично глину розминають, потім її залишають на зберігання, а за виникнення потреби використовують.

Працюють з натуральною глиною, додержуючись певних пропорцій, щоб не було занадто багато води і піску: глини 8 частин, піску — 1 частина, води — 1 частина.

Під час зберігання потрібно слідкувати, щоб глина не втратила вологу. Для цього її обгортають вологою тканиною (мішковиною) і кладуть у поліетиленовий пакет так, щоб перекрити доступ повітря до матеріалу.

Краще зберігати упаковану глину в прохолодному приміщенні (у підвалі, погребі). Періодично її розкривають і провітрюють. Це не дає утворюватися плісняві.

30. Інші матеріали, які використовуються для ліплення



рис. А

рис. Б

рис. В

Пластлін (рис. А) — найбільш розповсюджений і доступний матеріал для ліплення (особливо для малих форм). Він достатньо липкий, тому всі деталі добре з'єднуються, не вимагає особливих підготовчих процесів для його використання: достатньо добре розім'яти в руках, щоб він став м'яким. Може мати широку кольорову гаму.

Останнім часом почали випускати пластлін на восковій основі, який більш пластичний і м'якший за звичайний. Існує ще один вид — м'який пластлін, який виготовляється з крохмалю, пшеничної і рисової муки. Цей матеріал не потрібно розминати, він не забруднюється, не прилипає до робочої поверхні. Однак деталі, виліплені з нього, кріпляться одна до одної гірше, тому місця з'єднань необхідно обробляти стекою.

Полімерна глина, або паста для моделювання (рис. Б)

За своїми якостями вона схожа на натуральну глину, а саме така ж пластична, легко розминається.

Існують два види пасти: перша не вимагає обпалення і через деякий час затвердіє на повітрі; другу обпалюють у звичайній духовці за температури, що вказана на упаковці, буває білою і теракотовою. Цей продукт повністю готовий для ліплення, його не потрібно вимішувати як глину.

Полімерна глина виготовляється в промислових умовах на основі пластліну, має ряд переваг, порівнюючи з природними глинами, однак має

досить високу вартість. Тому можна виготовити близьку до її якостей глину в домашніх умовах, яку можна використати для ліплення. Однак, слід пам'ятати: внаслідок швидкого висихання вона втрачає до 30 % своєї ваги, а отже, скульптуру необхідно виготовляти дещо більших розмірів.

Способи приготування:

I. 1. Склянку кукурудзяного крохмалю змішують із половиною склянки клею ПВА.

2. До суміші додають небагато соку лимона і мінеральну воду.

3. Ставлять на вогонь. Масу слід постійно перемішувати, щоб утворилась однорідна консистенція.

4. Після цього суміш викидають на стіл і замішують, як тісто. Коли матеріал стане гладким, можна закінчити його вимішування.

5. Зберігати глину рекомендується в холодильнику для підтримання її «свіжості».

II. 1. Воду змішують із клеєм ПВА (води повинно бути у два рази менше). Масу ставлять на вогонь і кип'ятять 2–3 хвилини.

2. В окремій ємкості змішують крохмаль, гліцерин і воду в пропорції 1:0,5:0,5. До цих інгредієнтів додають гарячу суміш, яка щойно була знята з вогню, і перемішують.

3. На рівній поверхні вимішують усю масу.

4. Для того щоб суміш не висохла, рекомендується зберігати її в герметично закритій тарі. Перевагою глини із цих матеріалів є те, що вона, висихаючи, не буде розтріскуватись. Виходить достатньо щільною, хоча і слизькою.

Маса для ліплення (рис. В) є різновидом удосконаленої глини. Вона дуже популярна завдяки своїм унікальним властивостям — пластичності, легкості, пружності, м'якості і бархатистості. Вона не прилипає до рук, добре розтягується. Скульптура з такого матеріалу висихає протягом 6 годин. Для довгострокової роботи (багатосеансних ліплень) або у разі потреби щось виправити можна загорнути її в мокру тканину чи зволожити з пульверизатора.

Масу для ліплення зберігають у щільно закритій тарі або пакеті. При втраті еластичності її можна змочити водою і потримати в герметично закупореній ємності. Через деякий час усі властивості матеріалу відновляться.

Тісто — матеріал, м'якший за пластилін чи глину. Його можна розмочувати і вирізати з нього окремі деталі. Тісто для ліплення твердіє при висиханні, однак здебільшого готові скульптурні вироби сушать у духовці. На стадії замішування тісто можна підфарбовувати, додаючи їстівних барвників. Зберігається в пакеті в холодильнику. Можна придбати його в готовому вигляді в торговельній мережі або приготувати самостійно, взявши муку і сіль у співвідношенні 1:1 та додавши небагато води.



Кульковий пластилін — незвичайний матеріал, який складається з малесеньких кульок, з'єднаних між собою клейовим розчином. Він не прилипає до рук, а склеювати між собою виконані елементи дуже просто — для цього достатньо прикласти їх один до одного.

Кульковий пластилін буває таким, що висихає (твердіє протягом 24 годин) і не висихає; дрібнозернистим і звичайним; з блискітками і неоновий. Підходить для дрібних скульптурних зображень. Недоліком є те, що вироби з нього дуже крихкі.

Плаваючий пластилін. Із ним легко працювати, не прилипає до рук, не висихає, чудово змішується, не тоне у воді, його можна використовувати не один раз.

Пластилін-дерево — це паста для ліплення коричневого кольору з імітацією структури дерева. Матеріал легко розминається, з нього можна виліпити дрібні деталі. Вироби висихають за добу, легкі, тримаються на воді (щоб не було розмокання скульптури, попередньо покривають лаком).



Гіпс — білий порошок, який отримують за допомогою термічної обробки



гіпсового каменю з подальшим подрібненням. Для творчих робіт гіпс повинен бути білим, свіжообпаленим, без домішків піску, дрібних однакових фракцій.

При змішуванні з водою гіпс швидко схоплюється і твердіє через 30 хвилин, а за підвищеної температури процес прискорюється, тому працювати з цим матеріалом достатньо складно, оскільки він зберігає свою пластичність лише у перші 10 хвилин після додавання води. виправити роботу після схоплення або повторно використати гіпс неможливо.

Однак, внаслідок практичного застосування гіпсу і з досвіду роботи з цим матеріалом автори цього посібника рекомендують варіанти прискореного схоплення гіпсу: змішати гіпс із підсоленою водою (час схоплення зменшується до 3–5 хвилин) і уповільнення схоплення – досягається при змішуванні гіпсу з водою, в яку додається оцет, тобто з підкисленою водою (залежно від концентрації оцту час схоплення може збільшитися від 1 до 5 годин).

31. Підготовка скульптурного матеріалу (глини)

Для того щоб переконатися в тому, що глина потрібної консистенції і придатна для ліплення, а саме піддатлива, не липне до рук і не занадто мокра, потрібно виконати попередньо два процеси — розкачування і замішування.

Розкачування

Розкачування — кращий спосіб перемішування глини двох різних сортів або твердої і м'якої одного сорту. Для цього потрібно взяти два однакових шматки глини (різних сортів чи твердості відповідно) і покласти один на один, придавити, щоб притерлися обидва шари. Далі необхідно розрізати загальний шматок дротом навпіл. Знову, як і раніше, стиснути обидві половинки, перевернути і знову розрізати. Ця процедура повторюється багато разів для перемішування шарів. Різнокольорові шари з кожним разом будуть тоншими. Коли глина стане однорідною за кольором, без різнокольорових смуг по лінії розрізу, вона готова до використання.

Замішування

Замішування глини прямо протилежне замішуванню тіста. При змішуванні тіста метою є збагачення його повітрям. При змішуванні глини слід прагнути до того, щоб повністю видалити з неї повітря. Замішування глини потребує уміння, однак, маючи бажання і витримку, ви опануєте цю техніку. Практикуючи цю навичку, ви також зможете «відчутти» глину, щоб зрозуміти, як вона «відповідає» на дотик ваших рук.

Щоб замісити глину, виконайте такі дії:

1. Візьміть грудку глини, достатньо велику, щоб зручно було тримати її в руках. Нижньою частиною долоні притисніть глину до столу. Пальці тримайте таким чином, щоб вони злегка обтискали грудку, інакше вона перетвориться на столі в плаский корж.

2. Приберіть пальці з-під глиняної грудки і поставте її майже вертикально. Потім заново здавіть грудку, злегка обтискуючи її пальцями.

3. Грудка глини нагадує вівцю або голову бика. Спробуйте зробити пласкою задню частину цієї «голови», потім підтягніть частину грудки до «носа». Нижньою стороною долоні притисніть частину глини до «брів» і знову відсуньте її назад. Спочатку ви побачите, що нібито ліпите крупні очниці «голови», а це викликає скупчення повітря при згортанні глини. Зосередьтесь на тому, щоб повітря не потрапило до місця «надбрів'я». Для цього згортають глину невеликими хвилеподібними рухами, дозволяючи повітрю вийти назовні. Незабаром ви зрозумієте, що знайшли правильний ритм замішування глини.

Основні методи ліплення

У додаток до техніки приготування великого об'єму глини уміння, як-от виготовлення «ковбасок» із глини, приготування пластин і заготовок, – надзвичайно корисні навички, які допоможуть приступити до виготовлення скульптури.

Розкачування «ковбасок»

Довгі «ковбаски» із глини знадобляться для створення стінок горщиків або для того, щоб укріпити шви з'єднань. «Ковбаски» використовують також для

виготовлення деяких деталей. Для скочування грудки глини в довгі «ковбаски» використовуйте долоню. Переконайтесь у тому, що ви проводите плавні обертові рухи долонями, однаково натискаючи з обох кінців. Переривчасті короткі рухи забезпечать вам пласкі смужки, які не дуже легко розкотити. Продовжуйте процедуру, доки не переконаєтесь, що із-під ваших рук виходять рівні смуги. Якщо розкачані смуги виходять занадто довгими і нерівними, скоротіть їх, прибравши частину глини.

Виготовлення пласкої заготовки (розкачування качалкою)

Пласкі заготовки використовуються для скульптури, коли вони жорсткі, однак їх можна використовувати і в розм'якшеному вигляді. Існує два головних способи виготовлення прямокутних пластин глини. Перший спосіб — розкати глину, як розкачують тісто; другий — використати металевий дріт для розрізання блоку. Для того щоб розкати грудку глини, сплющіть її на шматку грубого полотна. Скористайтесь двома рейками потрібної висоти, розташували їх зліва і справа від грудки глини, і починайте розкачувати качалкою вздовж дерев'яних рейок. Полотно не дасть глині прилипнути до поверхні столу.

Для різання глиняної заготовки потрібно виконати такі дії:

1. Зробіть поперечні зарубки на обох дерев'яних ручках різаків з дроту відповідно до потрібної товщини глиняного пласту (зазвичай потрібна товщина 1 см). Ви можете використовувати другий кінець дерев'яних рейок з більш широким кроком, відповідно, для приготування більш товстих пластів глини. Вони ділять так само, як різакі з дроту при різанні крупного блоку сиру.
2. Сформуєте глиняний пласт потрібного розміру і вирівняйте поверхню за допомогою качалки, використовуючи полотно, щоб глина не прилипла до качалки.
3. Перевірте розмір за допомогою шаблона (довжину і ширину).
4. Намотавши дріт на зарубки дерев'яних рейок на потрібній висоті, відріжте пласти потрібного розміру від глиняного блоку.

5. Працюючи з широким пласким блоком, ви можете отримати декілька пластів. Обережно піднімайте кожен пласт за допомогою качалки (не руками), інакше можна пошкодити і порвати пластини. Покладіть кожен пласт на дошку, яка покрита газетою. Це унеможливить прилипання пластів до поверхні й видалить зайву вологу з пластини.

32. Виготовлення порожніх сферичних форм

Більшість дрібних скульптурних творів можна виготовити за допомогою з'єднання елементів, забезпечуючи порожнину всередині. Хоча ця техніка досить нескладна, однак потрібно набути певного досвіду.

Для виготовлення порожніх сферичних форм виконайте таке:

1. Візьміть приблизно трьохсотграмову глиняну кулю, щоб вона легко вміщалася в долоні.
2. Тримаючи кулю в одній руці, другою зробіть у її середині заглиблення.
3. Починайте поступово обертати кулю, одночасно злегка обтискуючи великим пальцем краї і натискаючи на бокову внутрішню сторону в напрямку знизу догори (інакше край витончиться і покриється тріщинками).
4. Продовжуйте дуже повільно обертання півсфери в долоні, стискаючи при кожному повороті її внутрішні сторони знизу догори.
5. Поставте півсферу на дошку догори дном, зробіть другу півсферу, так само, як і першу. Для того щоб з'єднати обидві, виконайте краї кожної з них більш пласкими, ніж стінки, проте достатньо щільними для міцного з'єднання.
6. Коли обидві півсфери готові, обробіть їхні краї, подряпавши виделкою по шву і змочіть їх водою мокрим пензлем.
7. З'єднавши обидві півсфери, м'яко, але міцно надавіть на них, щоб «схопилось» місце з'єднання. Продряпайте зовнішній шов виделкою і накладіть «ковбаску» із м'якої глини для його закріплення.

8. Розгладьте місце з'єднання пальцями і стекою. Сфера буде тримати форму завдяки тиску повітря, яке міститься всередині. З нею можна працювати далі, не боячись пошкодження.
9. Вирівняйте поверхню за допомогою стеки або м'яко постукуючи по ній невеликою дерев'яною дощечкою.

Техніка з'єднання деталей

У процесі роботи над скульптурою неодмінно виникає необхідність з'єднання окремих деталей з основною формою. Від того, якою буде тільки що приготована глина (м'якою або дещо застиглою), залежатиме якість з'єднання.

З'єднання деталей із м'якої глини

Коли глина стане м'якою, її можна з'єднати просто обмазкою. Обробка виделкою місць або поверхонь з'єднання і змочування їх водою також не будуть зайвими. Після того, як форми з'єднані, шов можна закріпити м'якою глиняною «ковбаскою».

З'єднання деталей із твердої глини

Коли глина тверда, але не повністю висохла, її називають «шкіряної твердості». Така глина за твердістю нагадує сир. Її можна різати ножом, але вже не можна скатувати. Дві деталі з такої глини не можна з'єднати простою обмазкою, як у випадку з м'якою глиною, тому тут використовують іншу техніку:

1. Подряпайте обидва кінці поверхонь, що з'єднуються виделкою, яка повинна входити в глину якомога глибше.
2. М'яким пензлем змочіть обидва грубих шви водою.
3. Прижміть обидві деталі, потім пошкрябайте зовнішній шов гострим кінцем ножа.
4. Змочіть пропрацьоване місце водою і накладіть тонку «ковбаску» з м'якої глини вздовж усього шва.
5. Розмажте глину великим пальцем.

33. Виготовлення каркаса

Каркас скульптури підтримує зовнішній матеріал і подібний кістяку людини. Металева (з дроту) сфера — ніби великий череп, на якому можна ліпити голову й обличчя. Вертикальний каркас — «кістяк», який підтримує фігуру.

Круглий каркас

Круглий каркас зазвичай виготовляється для ліплення голови. Коли голова виліплена, її розрізають навпіл і видаляють каркас.

Для виготовлення круглого каркасу проробіть такі дії:

1. Прикріпіть дві дерев'яні рейки (2,5х5х30 см) зі зворотної сторони дерев'яної дошки (30х30 см). Це дасть змогу протягнути під нею руки і в разі потреби підняти або перенести скульптуру. По центру дошки закріпіть вертикальний брус (30 см), використовуючи саморізи, металеві куточки. Ножицями по металу або кусачками відріжте два куски дроту (по 30 см, $\varnothing = 5$ мм). Зігніть їх у формі літери «О» і закріпіть на верхівці дерев'яного бруса залізними скобами так, щоб вони перехрещувались у середині верхівки бруса. Зв'яжіть дві петлі (дві «О»), використовуючи плоскогубці, щоб утворилася сфера.

2. Заповніть каркас газетним папером.

3. Використовуйте додаткові газетні аркуші для обгортання навколо зовнішньої сторони каркаса й обв'яжіть його мотузкою або скотчем.

4. Накрийте каркас пластиковим пакетом, який потім обв'яжіть навколо вертикального бруса. Усі ці пристосування допоможуть арматурі втримати велику вагу глини, а пластиковий пакет не дасть глині прилипнути до дерева і дроту.

5. Щоб почати ліпити скульптуру, накладіть на арматуру товсті шматки глини, вирівнюючи й обминаючи їх пальцями.

Вертикальний каркас

Техніка виготовлення вертикального каркаса схожа з виготовленням круглого каркаса. Тільки тут не потрібні петлі з дроту, а достатньо обмежитись

міцним кріпленням вертикального бруса до горизонтальної дошки, що забезпечить достатнє з'єднання.

34. Ліплення рельєфу з гіпсової розетки

Час виконання — 4 години.

Мета: виконання скульптури з м'яких матеріалів за допомогою поступового його накладання і нарощування для досягнення об'єму і форми.

Процес ліплення повинен відбуватись за принципом: від простого до складного.

Найкращим для занять скульптурою є денне освітлення, за якого світло розподіляється рівномірно, як по натурі, так і по роботі, що виконується.

Завдання доцільно виконувати в натуральну величину або дещо менше, для того щоб привчитися «на око» правильно передавати пропорції, співвідношення частин предмета між собою і частин до цілого; визначати пропорції, вимірявши натуру і свою роботу.

Виконуючи завдання, натуру і роботу потрібно встановити на одній висоті, обов'язково постійно обертати, щоб бачити їх в однаковому положенні, ліпити й перевіряти свою роботу з усіх сторін.

Перед ліпленням складного рослинного орнаменту з гіпсового зразка слід уважно роздивитися оригінал, зрозуміти його побудову, розібратись у пропорціях і формах.

Виконуючи цю вправу, треба досягти точної відповідності розміру оригіналу, тобто робота має бути виконана в натуральну величину.

Робота виконується на планшеті, який встановлюється під невеликим кутом (можна використовувати мольберт).

Далі на планшет набирається глина, поверхня плінта втрамбується і вирівнюється відповідно до величини рельєфу.

Першим етапом у роботі над розеткою буде компонування і виконання рисунка на поверхні плінта.

Другий етап роботи полягає в тому, щоб дрібними шматочками глини прокласти рельєф, визначити просторові відношення: що ближче — те

прокладається в рельєфі товстим шаром, що далі — більш тонким. Одночасно необхідно визначити за масами пропорційні співвідношення частин рельєфу.

На третьому етапі роботи необхідно детально пропрацювати увесь рельєф: відтворити характер рельєфу, його згинів, руху мас, водночас посилюючи схожість з оригіналом.

35. Раковина (порожня форма)

Час виконання — 6 годин.

Мета: набуття навичок створення форми раковини з двох з'єднаних порожніх півсфер.

Щоб виліпити раковину (порожню форму), виконайте таке:

1. Візьміть для наочності реальну раковину або раковину, нарисовану з різних ракурсів. Це допоможе вам «відчути» її форму, і те, як вона влаштована. Відберіть дві грудки глини вагою по 300 г. Виліпіть обидві півсфери, з'єднайте їх разом. Дерев'яним брусом (7,5х5 см) або стекою м'яко постукайте по отриманій формі, щоб надати їй витягнутої форми.
2. Помітьте кінці і проведіть по глині центральну лінію гострим інструментом, потім прищипніть кінці раковини.
3. Ребром дерев'яного бруска або дерев'яної стеки прокресліть спіралі біля гострого кінця раковини.
4. Сформуйте кінці раковини. Защипніть пальцями і виліпіть форму краю раковини.
5. Виліпивши верхівку раковини, переверніть фігуру та починайте створювати спіральну поверхню і внутрішню порожнину. Поступово, натискуючи знизу, сформуєте порожнину великим пальцем.
6. Дерев'яною стекою створіть зубчики раковини.
7. Для того щоб раковина не втратила форму, наповніть її маленькими шматочками газетного паперу. Перед тим, як знову її перевернути, додайте ще небагато газетного паперу, щоб форма не деформувалась на дошці.

8. За допомогою стеки намітьте спіральні кільця, дотримуючись відстані.
9. Залиште раковину сушитись і відполіруйте гладкою галькою, а потім шматочком замші.
10. Коли відполірована раковина повністю висохне, видаліть газету і поставте в жаровню за температури 980 °С для обпалення раковини, потім підкиньте у вогонь тирсу, щоб надати раковині темне димчасте забарвлення.

36. Основні площі й об'єми обличчя

Структура голови людини може бути спрощена за допомогою виключення



деталей і зведення багатьох форм до декількох основних площин, що дозволяє зрозуміти закономірності об'ємів і контурів обличчя. Цьому сприяє класичне обрубання голови. Обрубання — це схема для малювання та аналізу будови голови, де наочно позначена структура, яка дає чітке уявлення про формоутворення голови та розташування світлотіні на поверхні.

Схема обличчя міститься в 14-х головних площинах:

- 1) одна площина — середина лоба з лобними пагорбами;
- 2) дві площини — від лобових пагорбів до скроневих кісток;
- 3) дві площини — від грані скроневих до вилицьових кісток;
- 4) дві площини — від вилицьових кісток до краю нижньої щелепи;
- 5) дві площини — під очима;
- 6) дві площини — від площ очей до носа й кута рота;
- 7) дві площини — від рота до вилицьової кістки і жувального м'язу;
- 8) одна площа — від носа до підборіддя.

Усі обличчя людей завжди містяться в цих 14-х площинах, змінюється тільки форма площин, а не межі й кількість.

37. Деякі відомості про побудову черепа

В основі ліплення голови людини лежать знання основ анатомічних особливостей черепа.

Череп складається з двох відділів: черепної (мозкової) коробки, яка має кулеподібну форму, і лицевої частини, що складається з очниць, вилиць, верхніх і нижніх щелеп.

Лоб має округлу форму, на якій вирізняються лобні пагорби. Скроневі лінії розділяють лобну і скроневу кістки.

Впадини очей (очниці) мають форму неправильного чотирикутника із округленими кутами і краями.

Перенісся (носовий виступ) являє собою кістку трикутної форми. Нижня частина носа складається з хряща.

Виличні кістки — це дві товсті чотирикутні кістки (чітко видимі на обличчі), які мають три відростки, що з'єднуються із зовнішнім кутом очної впадини, беруть участь в утворенні краю впадини очей і з'єднуються виличною дугою.

Виличні кістки мають зігнутість, розташовані на сторонах обличчя, бокових частинах черепа.

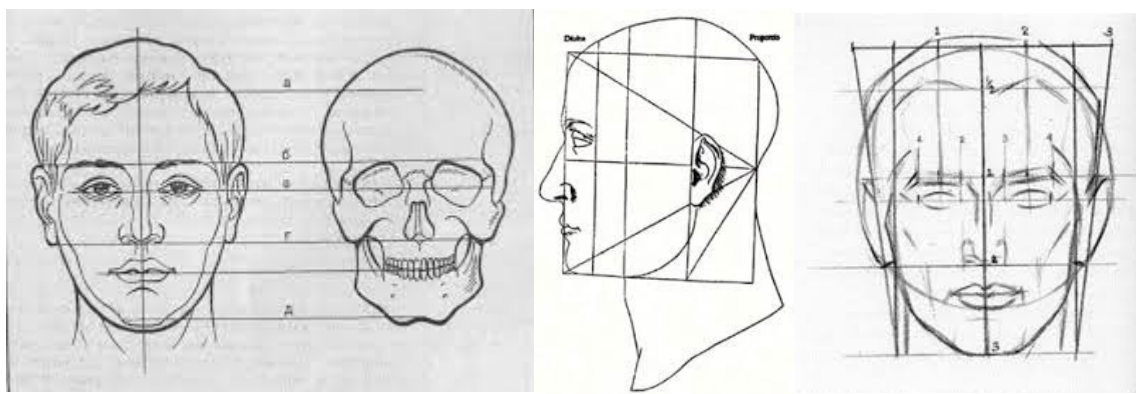
Рот і підборіддя мають циліндричну форму.

Нижня щелепа чітко окреслена, підкреслює овал обличчя. Особливо чітко проявляється кут кістки нижньої щелепи, який, по суті, визначає величину і форму щок.

Підборіддя розташоване безпосередньо під шкірою і являє собою характерну деталь обличчя людини.

Відстань між мочками вух (які є точками прикріплення шиї до голови) відповідає за товщину шиї.

38. Класичні пропорції голови людини



Голова людини має яйцеподібну форму. У профіль добре видно, що «яйце» дещо збільшене в ділянці потилиці і розташоване гострим кінцем у бік підборіддя. Голова і шия кріпляться одна з одною під невеликим кутом, шия дещо нахилена вперед.

Очі розташовані на середині відстані від верху голови до підборіддя. По лінії розташування очей ширина голови приблизно 5 діаметрів ока. Відстань між очима дорівнює діаметру одного ока.

Відстань від підборіддя до маківки голови ділиться на чотири рівні частини:

- перша частина – лобно-потилична ділянка;
- друга частина належить лобу, середина другої частини – лінія надбрівної дуги;
- третя частина визначає довжину носа;
- четверта частина визначає розташування рота і підборіддя. Рот розміщений між носом і підборіддям на відстані $2/3$ вгору від підборіддя.

Ширина носа дорівнює відстані між внутрішніми куточками очей — приблизно діаметру одного ока.

Відстань між центрами яблук очей складає розмір рота.

Вуха за розміром дорівнює відстані від лінії надбрівної дуги до лінії основи носа. Розташоване посередині, між фронтальною площиною обличчя і потилиці. Вуха має нахил, паралельний площині обличчя.

Ніс



Ніс — один із найбільш виразних елементів обличчя людини. Він видається вперед, як жодна інша деталь обличчя, тому надає образу неповторності і яскравості. І хоча різноманітність форм носа здається нескінченною, всі носи мають одну і ту ж основну трикутну форму: вони вузькі зверху та ширші й повніші внизу.

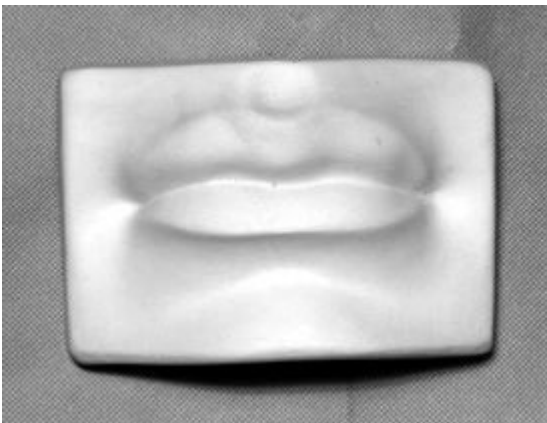
Основні частини носа (зверху донизу): глабела, носова кістка, перенісся, хрящ, м'ясиста частина й кінчик, ніздрі (жирово-волокниста тканина і крила), перегородка.

Глабела — ділянка на носовому відростку лобової кістки черепа людини, яка найбільш виступає вперед, лобова кістка тут утворює більш-менш виражену опуклість. Розташована між надбрівними дугами і є точкою лобової кістки на середній лінії черепа, яка найбільш виступає вперед.

Носова кістка займає майже половину довжини носа, решту займає хрящ. Інколи між ними помітно невелике розширення.

Хрящ складається з п'яти частин: дві з них складають кінчик носа, інші дві — крила носа, а ще одна — носова перегородка — розділяє ніздрі.

Рот

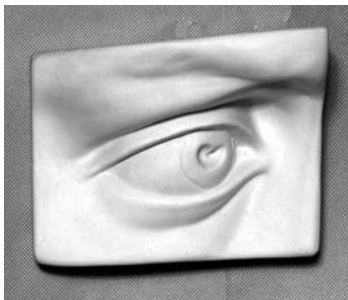


Найбільш пожвавленою деталлю обличчя є рот, що постійно змінюється з кожним новим виразом обличчя. Губи своєю формою завдячують переважно зубам і кісткам, які вони відокремлюють. Якщо прикус правильний, верхня щелепа накриває нижню, відповідно, верхня губа виступає дещо вперед, і накриває нижню губу.

На верхній губі утворюється носогубна складка, яка спускається від крил носа до кутів рота. На середині верхньої губи є бугорок, який спускається в сторону нижньої губи. На середині верхньої губи бугорок відсутній, однак на ній розташовується невелика вузлуватість, яка іде у вертикальному напрямку. Завдяки тому, що губи позбавлені хрящової основи, вони мають більшу еластичність і можуть приймати найрізноманітніші форми.

На верхній губі утворюється носогубна складка, яка спускається від крил носа до кутів рота. На середині верхньої губи є бугорок, який спускається в сторону нижньої губи. На середині верхньої губи бугорок відсутній, однак на ній розташовується невелика вузлуватість, яка іде у вертикальному напрямку. Завдяки тому, що губи позбавлені хрящової основи, вони мають більшу еластичність і можуть приймати найрізноманітніші форми.

Очі



Очі — найважливіша деталь обличчя, яке відображає особливості характеру, настроїв людини, щастя, сум, тривогу, втомленість, хворобу, стрес, страх, підступність і таке інше. Рух м'язів і шкіри навколо очей, а також зміна розрізу очей обумовлюють вираз обличчя.

Яблуко ока міститься в очниці черепа. Воно може рухатись у різних напрямках (вліво, вправо, вгору, вниз). Очі прикриваються й охоплюються повіками, утвореними складками шкіри, що обмежують щілину очей. Насправді розміри яблука достатньо великі, порівнюючи з тією частиною, яку можна бачити зовні між відкритими повіками. Воно поасаджене глибоко всередині кістково-м'язової структури.

Повіки також мають свої певні особливості. Функціонально більш рухома верхня повіка. Вона має більший розмір і ділянку руху. Наприклад, коли очі закриті, верхня повіка покриває яблуко ока і злегка накриває нижню повіку. Коли око відкривається, верхня повіка починає відходити під брову. Повіки мають товщину і дещо видаються вперед.

Основні складові ока: брови, складки шкіри, яка покриває верхню повіку, верхня повіка, внутрішній і зовнішній куточки, білкова і райдужна оболонки, зіниця, нижня повіка.

Вухо



Вухо складається з хряща і закінчується біля основи м'якою мочкою. Центр його має чашоподібну форму. Якщо дивитися збоку, то кінчик вуха розміщений на рівні брови, а вушні мочки на рівні основи носа. Передня частина вуха розташована посередині між фронтальною площиною обличчя і потилицею. Задня частина вуха має нахил, подібно нахилу носа. Як і інші частини голови, вуха у всіх людей різні, однак їх побудова однакова: бугорок, завиток, тристороння ямка, протизавиток, козелок, вушна раковина, протикозелок, мочка.

Вушна раковина має доволі складну структуру, тому в скульптурі спрощують її внутрішню побудову. Важливо, щоб вухо було правильної форми, необхідного розміру і розташовувалось на місці, визначеному йому природою.

Шия

Шия з її довгими гнучкими м'язами підтримує голову і визначає її рухливість: дозволяє повертати її вправо і вліво, вгору і вниз.

Попереду з двох сторін шиї містяться м'язи, які починаються біля вуха і закінчуються біля з'єднання грудини з ключицями — грудинно-ключично-соскоподібні м'язи. Виступ (кадик, або «адамово яблуко») розташований між цими м'язами. Позаду голову підтримують сильні трапецієподібні м'язи, які спускаються донизу — від основи черепа до спини і плечей. Діаметр шиї не скрізь однаковий. Вона звужується до кінця — до лінії основи плечей.

На чоловічій шиї кадик виступає вперед над яремною впадиною сильніше, ніж на жіночій. Чоловічі м'язи шиї зазвичай мають більші розміри. Жіночі м'язи більш витончені.

Найбільш широка частина обличчя розміщена в ділянці виличних кісток впоперек фронтальної частини обличчя.

Найширша частина потилиці — ділянка над вухами.

Форма голови, якщо спостерігати зверху, має вигляд овалу, сплюсненого в ділянці скронь.

Розглядаючи обличчя людини, також потрібно побудувати для себе схему увігнутостей і опуклостей.

При вивченні голови в профіль видно надбрівну дугу — частину лоба, що найбільше виступає і є вершиною тупого кута, який розділяє обличчя на дві частини; впадини очей мають трикутну форму; яблуко ока розташовується достатньо глибоко в очниці; вилична кістка створює фронтальну і бокову опуклість; під виличною кісткою розташовується невелика увігнутість, впадина; верхня губа нависає над нижньою, підборіддя не виступає вище нижньої губи.

Чоловіча голова

Ознаки, які відрізняють чоловічу голову:

- 1) голова чоловіка явно відображує форму черепа під шкірою, в ній явно видно незграбності та нерівності;
- 2) брови масивні, розташовані низько, тобто близько до очей;
- 3) інколи дещо розкосі очі;
- 4) ніс звужується до кінця;
- 5) губи тонкі й довгі;
- 6) виличні щоки, виділена вилична дуга і впадина під нею є прикметою мужності;
- 7) нижня щелепа масивна, різко окреслена;
- 8) обличчя більш вузьке.

Жіноча голова

Особливості обличчя жінки:

- 1) риси жіночого обличчя мають м'які згладжені форми, в ньому відсутні різкі кути і нерівності;
- 2) брови тонкі, високо розташовані над очима;
- 3) виразна верхня повіка;
- 4) інколи очі поставлені близько одне до одного і можуть бути розташованими під невеликим кутом одне до одного (розкосі очі);
- 5) акуратний ніс із розташованими близько одна до одної ніздрями;
- 6) невеликий рот, часто з пухлими губами;
- 7) увігнуті або прямі лінії щік;
- 8) здебільшого загострене підборіддя;
- 9) тонка шия.

Голова літньої людини

З часом шкіра людини втрачає пружність і еластичність, і колись гладке й красиве обличчя стає сухим і зморшкуватим.

Для того щоб правильно зобразити обличчя людини похилого віку, необхідно знати такі його особливості:

- 1) на лобі проглядаються чіткі лінії зморшок;

- 2) шкіра над надбрівною дугою обвисає, прикриваючи зовнішній кут верхньої повіки;
- 3) очниці виступають вперед, водночас очі стають впалими;
- 4) навколо нижньої повіки утворюються шкіряні мішечки і дрібні зморшки;
- 5) на скронях можливе утворення невеликих заглиблень;
- 6) щоки впадають, на них проступають кістки;
- 7) вуха стають більшими, мочка вуха просто висить, не з'єднуючись із головою;
- 8) ніс стає більш широким і довгим;
- 9) рот стає впалим, а від губ в усі боки йдуть зморшки;
- 10) шкіра нижньої щелепи стає обвислою;
- 11) підборіддя виступає вперед;
- 12) шия худне, шкіра на ній обвисає.

Різниця між чоловічим і жіночим профілями:

- 1) у чоловіків заглиблення на лобі зустрічається набагато частіше, ніж у жінок;
- 2) у чоловіків, як правило, брови виступають більшою мірою, ніж у жінок;
- 3) у жінок основа перенісся більш округла (тією чи іншою мірою), порівнюючи з чоловіками;
- 4) чоловічий ніс зазвичай ненабагато довший, ніж жіночий, але тільки тому, що чоловіча голова більша за жіночу;
- 5) ніс чоловіка внизу більш рівний, ніж ніс жінки;
- 6) у жінок між носом і ротом заокруглення буває частіше, ніж у чоловіків;
- 7) загалом товщина чоловічих губ менша, ніж жіночих;
- 8) чоловіче підборіддя, як правило, більше жіночого і більш різко окреслене.

Голова дитини

Зліпити голову дитини інколи набагато важче, ніж дорослої людини. Обличчю маленьких дітей притаманна неупередженість, яку потрібно вловити й

зобразити, а також взяти вікові пропорції. Немовля народжується з головою певного розміру. З часом голова збільшується, росте, відповідно, змінюються її пропорції.

Пропорції голови дітей такі:

Голова однорічної дитини

Брови дитини лежать на горизонтальній лінії, яка проходить посередині відстані між верхньою частиною голови й основою підборіддя. Якщо провести 4 горизонтальних лінії, які розділять простір між бровами і підборіддям на 4 рівні частини, очі будуть на першій лінії під бровами, основа носа — на другій, а нижня губа буде розташована на третій лінії. Зауважте, що відстань між очима трохи більша ширини одного ока. Кінчик вуха розміщується між лінією очей і лінією брів. Мочка вуха розташована трохи вище верхньої губи.

Восьмирічна дитина

Відстань від основи підборіддя до верхньої частини голови слід розділити на 5 рівних частин. Брови дитини лежать на горизонтальній лінії, яка ділить обличчя навпіл. Очі розміщені на третій від верху голови лінії. Четверта лінія визначає довжину носа. Лінія рота розділяє відстань між основою носа і підборіддям у співвідношенні один до двох. Мочки вух розташовані на лінії основи носа, а кінчики вух — приблизно на рівні лінії очей.

Підліток (15 років)

Пропорції голови дитини в цьому віці будуть дуже близькі до пропорцій дорослої людини, однак риси обличчя ще поки що дитячі, а не дорослі.

Очі розміщені на горизонтальній лінії, яка розділяє обличчя навпіл, або дещо нижче. Основа носа розташована посередині відстані між лінією очей і підборіддям. Мочки вух розміщені на рівні основи носа. Кінчики вух розташовані трохи нижче лінії брів. Лінія рота ділить відстань між основою носа і підборіддям у співвідношенні один до двох.

39. Фігура

Зображенню (ліпленню) фігури людини обов'язково передуює знайомство і вивчення кістяка та його частин, що проступають з-під шкіри. Це дуже важливо, тому що кістяк є основою будь-якої людини і формує всю фігуру, її зовнішній вигляд, положення в просторі (стоячи, сидячи, в зігнутому стані тощо).

У кістяку людини приблизно 200 кісток, 64 з них формують руки. Найдовші — це кістки кінцівок, вони відіграють ключову роль у русі тіла людини. М'язи перетворюють кістки в механічні важелі. Дрібні нерівності кісток слугують для з'єднання.

Основні групи кісток: череп, ключиці, грудна клітка, плечова кістка, хребетний стовп, променева кістка, ліктьова кістка, таз, стегнова кістка, підколінна чашка, велика гомілкорова кістка, мала гомілкорова кістка, стопа.

Пропорції фігури

Основною одиницею виміру є висота голови. Так, наприклад, зріст дорослої людини в середньому дорівнює 8-ми висотам голови. Водночас зріст дорослого чоловіка може бути 7–7,5 висоти голови, а жінки 6,5–7 висот голови. Зріст однорічної дитини дорівнює 4-м висотам голови, зріст восьмирічної — 5,5–6 висотам голови, п'ятнадцятирічного підлітка — 6,5–7 висот голови.

Порівнюючи чоловічу і жіночу фігури, легко визначити їх різницю. У чоловічої фігури ширина плечей складає 2 висоти голови, а таза — 1,5 висоти. У жіночої фігури виміри прямо протилежні пропорціям чоловічої фігури. Жіночі плечі більш похилі, ніж чоловічі. Порівнюючи з чоловіком, жінка має тоншу талію та ширші стегна. Її руки, зап'ястя і пальці менші й тонші, ніж у чоловіка, а гомілка, поступово звужуючись, переходить у більш тонку кістку та меншу ступню.

Однією з найбільш складних форм тіла людини є кінцівки рук і ніг. Вони мають багато спільного між собою. Різниця обумовлена їхніми функціональними відмінностями.

Руки

М'язи верхньої кінцівки



Вершня кінцівка підрозділяється на плечовий пояс і руку. До плечового поясу належать лопатка і ключиця. Рука людини складається з плеча, передпліччя і кисті.

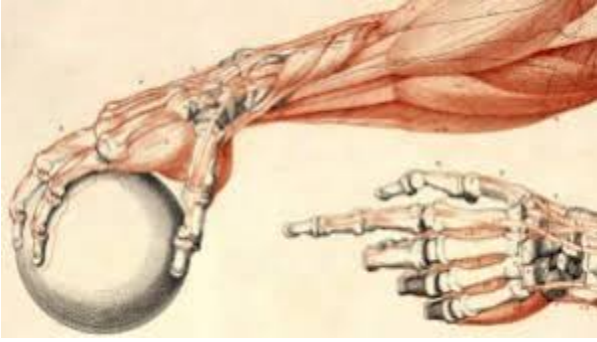
Кістки передпліччя — це ліктьова і променева. Кисть руки складається з 3-х відділів зап'ястя і п'яти пальців. Основу кістяка пальців складають фаланги: другий-п'ятий пальці мають по 3 фаланги, великий палець — 2 фаланги.

Система кісток і м'язів, що формують руки, є однією з найскладніших у тілі. Разом із зап'ястям і пальцями вона створює майже необмежені можливості для руху рук.

М'язи руки розділені на дві групи: передні (що згинають) і задні (що розгинають). М'язи починаються із задньої частини руки, біля зовнішньої випуклості плечової кістки, сплітаючись, переходять у сухожилля передпліччя. Довгий променевий розгинач кисті розгинає зап'ястя, триголовий м'яз плеча (трицепс) розгинає руку, а плечовий м'яз повертає долоню і разом із двоголовим м'язом плеча (біцепсом) згинає ліктьовий суглоб. На витягнутій руці є, так звані, «видимі» м'язи, які, обвиваючи кисть, піднімаються вгору, починаючи з пахви, де рука відходить від тіла, у місці найбільшої повноти, в ділянці дельтоподібного м'яза, далі поступово витончуються до ліктя. Це краще видно в профіль, ніж при фронтальному спостереженні. Передпліччя біля ліктя ширше, ніж плече, і також витончується до зап'ястя.

Ліктьовий суглоб має три ділянки, які проявляються на поверхні: внутрішню і зовнішню випуклості плечової кістки та нижній виступ ліктьової кістки. Зовнішня випуклість плечової кістки проявляється, коли ліктьовий суглоб зігнутий, а якщо рука випрямлена, то в цьому місці утворюється ямка.

Кисть і зап'ястя



Кисть не прикріплюється безпосередньо до руки, а з'єднується із зап'ястям, яке уже з'єднано з рукою. Подвійний ряд кісток зап'ястя зчеплюється з кістками кисті, утворюючи одне ціле. Кисть завжди рухається із

зап'ястям. Його можна назвати універсальним суглобом, оскільки воно спроможне рухатись із сторони в сторону та вгору і вниз, а також забезпечувати обертові рухи кисті, надаючи граціозність окресленням руки, коли рух передається їм від руки до кисті.

Якщо покласти руку на стіл долонею вниз, то можна побачити, що зап'ястя розташовується трохи вище й утворює невеликий кут у місці з'єднання з кистю.

Спостерігаючи кисть із долонею вгору, помітно, що її можна розділити на дві частини — долоню і пальці, які мають різну довжину. Пальці, як поодиночі, так і разом, звужуються, а найбільш довгий середній палець утворює вершину масиву пальців.

Пальці відкритої кисті прагнуть зійтися до середнього пальця. Зверніть увагу, що в зігнутій кисті пальці вказують на загальний центр.

Кінчики пальців закінчуються м'якими подушечками. На верхніх фалангах є нігті, які займають приблизно половину відстані від кінчиків до верхніх суглобів пальців. У суглобах пальці мають невелике потовщення. До долоні пальці кріпляться по дузі, яка найвище піднімається біля основи середнього пальця, а потім опускається, для того щоб зрізати кут долоні при основі мізинця.

Великий палець віддалений від інших і має самостійну функцію. Він кріпиться до долоні за допомогою незалежного і високорухливого «шарніра», який дозволяє йому здійснювати різноманітні рухи, незалежно від кисті. Великий палець масивніший за інші пальці, на відміну від них його верхня фаланга має характерний вигин назовні.

Долоня має форму прямокутної мілкої чаші; по обидві її сторони, навколо зап'ястя і на лінії основи пальців, є потовщення (м'які подушечки). Кисть біля пальців ширша, ніж біля зап'ястя, однак біля зап'ястя вона товща. Основна функція долоні — захват, тому вона здебільшого згортається всередину.

З тильного боку долоня має опуклу форму. Майже в будь-якому положенні на тильному боці долоні проступають пагорби нижніх суглобів пальців. Найвищий із них — суглоб середнього пальця. Нижче видно окреслення сухожилля, яке бере свій початок на зап'ясті і йде до кожного з пальців. Якщо дивитись на долоню з тильного боку, то пальці будуть здаватись довшими.

Пропорції кисті руки

Пропорції кисті руки визначають відносно розміру голови. Довжина кисті дорівнює відстані від підборіддя до середини лоба. Ширина кисті дорівнює половині ширини обличчя.

Безіменний і вказівний пальці коротші за середній на половину фаланги, вказівний палець часто буває коротшим, ніж безіменний. Мізинець коротший за безіменний палець на цілу фалангу. Кінчик великого пальця розташовується на одній лінії з другим суглобом вказівного пальця. Довжина долоні і середнього пальця приблизно рівні. Ширина долоні відповідає її довжині.

Особливості скульптури жіночих і дитячих рук

Жіночі руки тонші, ніж чоловічі. М'язи, які розташовуються під шкірою, мають згладжений рельєф. Кисть жіночої руки вишукана, виразна.

Руки маленьких дітей пухленькі. Кисті невеликого розміру. Пальці мають форму «морквинки» — товсті при основі та з тонкими кінчиками. Суглоби на тильній стороні пухленької долоньки невидимі, на їхньому місці утворюються невеличкі ямки.

Ноги



Ноги людини виконують функцію опори та переміщення.

Нижні кінцівки підрозділяються на три відділи: стегно (стегнова кістка), гомілка і кістки стопи. Кістки гомілки складаються з двох кісток — великогомілкової і малої гомілкової. У формуванні стопи беруть участь кістки передплесна, плесна і фаланги пальців.

М'язові форми, що лежать під жировими відкладеннями, шкірою і прилеглими структурами, складають м'язову частину людського тіла, яка утворює рельєф, і безпосередньо доступні для спостереження.

Найважливішими м'язами ноги, що найбільше впливають на зовнішній вигляд є: м'яз, який підіймає стегно, кравецька, зовнішня і внутрішня частини чотириголового м'яза. Загалом саме ці м'язи надають нозі форму і найвиразніше виділяються на поверхні стегна. На задній стороні гомілки домінує литковий м'яз, який об'єднується з камбалоподібним м'язом, формуючи ахіллове сухожилля, що приєднується до п'яткової кістки. Литковий м'яз починається на лінії коліна, він може доходити до середини нижньої частини ноги, але не нижче.

Коли ноги зігнуті і ступні опиняються під стегнами, стають видимими кістки колінних суглобів. Їх форми нагадують квадрати. Колінна чашечка і її нижня зв'язка проявляються на поверхні в будь-якому положенні ноги. Зовнішня і внутрішня випуклості великої гомілкової кістки розташовані дуже близько до поверхні, їх прикриває тонкий шар м'язів. Головка гомілкової кістки дуже часто проявляється на поверхні.

У боковому січенні ділянки коліна добре видно, чому коліно виступає вперед, коли нога вирівняна. Крім захисту суглоба, колінна чашечка виконує ще і функцію блока, що ковзається по виїмці до кінця стегнової кістки, коли передні м'язи стегна натягують зв'язку, прикріплену до великої гомілкової кістки. Маленькі мішечки з рідиною змазують частинки, що труться.

На передній частині гомілки, нижче коліна, добре видно частину великої гомілкової кістки, яка розміщена майже «на поверхні». Нижній кінець великої гомілкової кістки утворює внутрішню кісточку. Зовнішню кісточку утворює кінець малої гомілкової кістки. Слід звернути увагу, що зовнішня кісточка розташовується нижче внутрішньої, надаючи тим самим надп'яtkово-гомілковому суглобу більшої пластичності.

Подібно руці нога звужується від вершини до низу, і це звуження навіть більш виразне завдяки особливо масивній стегновій частині. Від стегна звуження до коліна менш різке, потім під коліном (як і під ліктем) нога розширюється знову завдяки об'ємним м'язам і далі звужується до кісточки, де приєднується до стопи.

Стопа



Ступня завжди розміщується під кутом до всієї ноги, незалежно від того, підтримує вона тіло чи ні. Кістяк стопи являє собою третинне склепіння, яке складається із складних комплексів кісток, з'єднаних між собою суглобними утвореннями. У стопі є п'ять склепінь, всі вони зводяться до п'ятки. Пальці служать плаваючими опорами для них. У будь-якому положенні ступня прагне спертися на землю всією поверхнею, відповідно, змінюється підйом ступні. М'язи і зв'язки, що покривають кістки стопи майже зовсім не впливають на її зовнішню форму, оскільки площини ступні практично повністю визначаються її кістковою структурою.

На підозві стопи чітко видно точки контакту із землею: подушка ступні, разом із нижньою поверхнею пальців, зовнішній край ступні, який з'єднує подушку із заокругленою п'яткою. Внутрішня частина стопи піднімається вгору й утворює подовження дуги. Верх ступні, або її підйом, розширюється від низу

голені до пальців у формі округленої у верхній частині піраміди і утворює поперечну дугу. Найширше місце ступні — ділянка основи пальців. У ненапруженому стані пальці ніг зігнуті під невеликим кутом. Однак це не стосується великого пальця: він здебільшого буде вигнутим у протилежний бік. Задня сторона п'яти найширша біля основи і злегка звужується вгору до ахіллового сухожилля, з'єднуючи її з ногою.

Пропорції стопи визначаються аналогічно пропорціям кисті руки.

Ступня ненабагато довша, ніж висота голови. Коли ступня притиснута до підлоги, її ширина приблизно дорівнює ширині долоні. Пальці ніг зібрані в один ряд. Найбільш крупний і довгий із них — великий палець, який є вершиною кривої лінії, що визначає довжину решти пальців.

40. Ліплення класичного зразка голови

Час виконання — 8 годин.

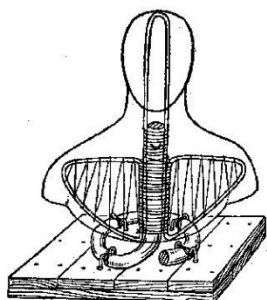
Мета: пластичними засобами скульптури передати об'ємно-просторові характеристики предмета (моделі), що зображується.

Для того щоб характеристика була точною і виразною, необхідно вивчити загальну побудову предмета, знайти складові частини, визначити їх взаємозв'язок і взаємозалежність та усвідомити основні форми цих частин і їх вплив на загальну форму. Потрібно проаналізувати конструкцію, подумки зробити аналіз об'єму й характеру поверхні, а також звернути увагу на своєрідність частин і форм предмета.

Відповідно до будови черепа визначається кут обличчя, який утворюється висунутими вперед зубами верхньої щелепи відносно лоба, якщо розглядати голову натури в профіль.

Перед тим як приступити до ліплення голови доцільно зліпити з натури голову з античного бюста, наприклад: Діодумена, Поліклета, Аполлона тощо.

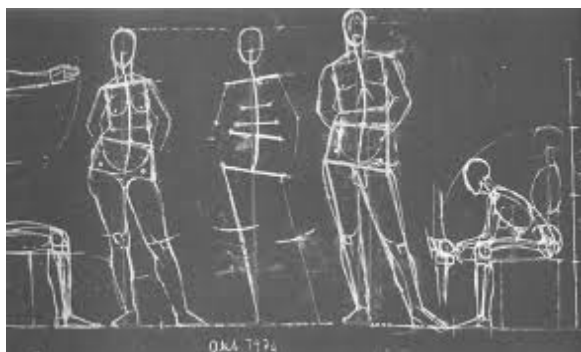
Співвідношення об'ємів лицьової і потиличної частин вивірено та визначено за класами, деталі пропрацьовані й узагальнені, мають чітке анатомічне обґрунтування. Виконуючи роботу, потрібно вивчити узагальнення і трактування як цілої форми, так і деталей. Копіювання античних бюстів розвиває не тільки вміння бачити й узагальнювати, але й естетичний смак майстра, тобто допомагає засвоїти той набір зображувальних засобів, який накопичувався віками та був втілений в античній і класичній скульптурі. Це створює



передумови для правильного підходу до виконання роботи з живої натури.

Для того щоб розпочати ліплення голови, потрібно виготовити каркас (див. вище).

Починати роботу над ліпленням голови або портрета (бюста) потрібно з визначення композиції. Визначення композиційного рішення полягає в тому, щоб знайти співвідношення об'єму підставки і бюста. Починаючи роботу з виконання каркасу, слід пам'ятати, що він не повинен виступати і заважати подальшій роботі. Приступивши до роботи насамперед потрібно набирати масу голови і плінта підставки, чітко проминаючи глину, роблячи її щільною та однорідною. У разі потреби можна скористатися



дерев'яним калаталом, щоб утримувати глину і зробити її більш щільною. Водночас слід пам'ятати, що голова має яйцеподібну форму, шия — циліндричну, плечовий пояс складається із верху грудної клітини, ключиць і лопаток. Особливо

необхідно визначити, що голова і шия будуть розміщуватися не на одній осі, а на різних, тобто під час розглядання портрета аналіз контрапоста (в пластичному мистецтві спосіб скульптурного зображення постаті людини таким чином, ніби вся вага тіла утримується на одній нозі, водночас інша нога залишається вивільненою від ваги і легко опирається на землю) дає змогу зробити висновок про те, як позував портретований — сидячи чи стоячи. Якщо контрапост голови-

шиї явно виражений, то портретований позував сидячи, якщо стояв, то контрапост буде менш виражений. Ці висновки можна пояснити на основі функціональноанатомічних особливостей побудови людського тіла.

Визначивши контрапост і виявивши співвідношення мас голови, шиї і плечового поясу відносно один одного, слід знайти лицевий кут натури, визначити співвідношення лицьової і потиличної частин так, щоб вони загалом не суперечили одне одному. Роботу потрібно проводити від загального до деталей. Не можна забувати про те, що скульптура повинна сприйматись з усіх сторін. Виявляти характер, анатомічні особливості потрібно не з одного боку, а з різних, постійно повертаючи натуру і роботу. Чим частіше ми будемо порівнювати натуру з роботою (знизу, зверху, збоку), тим правдивішим і «живішим» буде етюд.

У процесі здійснення роботи виникає необхідність у більш дрібних інструментах для пропрацювання деталей, як очі, ніс, вуха тощо.

Особливу увагу слід приділяти ліпленню волосся. За структурою волоссяний покрив складається з багатьох окремих волосинок, однак у скульптурі не потрібно прагнути відобразити його точно таким, яким він є у природі. Також слід пам'ятати, що волосся росте перпендикулярно до шкіри, і тільки коли стає довгим, згинається в ту чи іншу сторону. Потрібно чітко визначити межу росту волосся на лобі, скронях та інших частинах голови. Волосся буває гладким або кучерявим, і в кожному окремому випадку застосовується та чи інша форма ліплення волосся. Цьому є приклади в портретному мистецтві, починаючи з античності. Але завжди, за будь-якого погляду на форму ліплення волосся, повторюють форму побудови черепа і голови. І не можна захоплюватись детальним пропрацюванням волосся, щоб не нашкодити анатомічній побудові і формі голови. Ліпленням волосся ми повинні підкреслити кісткову основу голови.

Пропрацювавши деталі, потрібно прагнути до граничної завершеності форми, не до спрощення, а до завершеності, яка є наслідком детального

вивчення і аналізу, а потім — подальшого узагальнення, виявлення часткового та підпорядкування його загальному.

Ця робота повинна пройти шлях від спостерігання до усвідомлення, осмислення і виконання її скульптором. Тільки така форма буде скульптурою, а не механічними повторюваннями чи муляжем. А для цього потрібна практика і знання, які ми отримуємо у процесі вивчення пластичної анатомії і рисунку. Без знань пластичної анатомії виконання портрета в круглій скульптурі та рельєфі проблематичне.

За допомогою ліпленням голови вирішується найскладніша задача — створення образу людини. У цій роботі є два важливих моменти: перший — виконання етюду з натури, що означає вивчення індивідуального образу людини; другий — це робота над портретом, яким на основі вивчення об'єкта останньому дається характеристика, спрямована на передачу не тільки зовнішнього (що вкрай важливо), але і внутрішнього духовного стану портретованого.

На обличчі відбивається стан людини, а він завжди різний і залежить від думок і почуттів, які переповнюють і хвилюють її в цей момент. Задача виконання портрета містить психологічну й духовну передачу образу, а не випадкового стану людини.

Тут важливо зазначити про те, що часто виникають суперечки щодо доцільності «загострення» певних характерних рис, свідомого викривлення пропорцій у портреті, наприклад, коли вузьке обличчя роблять ще вужчим, маленькі очі — ще меншими і таке інше.

Усе це, безперечно, приведе до викривлення інших частин, однак уже без поставленої цілі, а також до неправдивого зображення і, дійсно, реалістичного мистецтва.

41. Голова людини: цілісна форма на круглому каркасі

Мета: навчитися працювати з оригінальним скульптурним портретом, відпрацювати техніку цілісного ліплення з глини із застосуванням круглої арматури і вивчити форму голови людини.

Підготовчий етап роботи:

Поставте гіпсовий оригінал (скульптура голови) на підвищення (1,5–1,7 м), оскільки ліплення буде відбуватись стоячи, а отже, лінія горизонту буде проходити на рівні очей або дещо нижче.

1. Постановка (залежно від розміру оригіналу) має бути на відстані 1,5–2 м, з урахуванням кута огляду, тобто повинна охоплюватись поглядом повністю і цілісно.
2. Освітлення має бути достатньо яскравим, м'яким і з декількох джерел.
3. У приміщенні повинно бути достатньо простору, щоб можна було підійти й оглянути оригінал з різних сторін, а також відійти від своєї роботи на 2–3 м для оцінки і порівняння з оригіналом.
4. Забезпечте зручне розташування матеріалу (глини) й інструментів.
5. Вивчіть особливості постановки (голови): пропорції і розміри її елементів (лоба, носа, рота, підборіддя, розрізу очей, вушних раковин, волосся чи головного убору і т. ін.).
6. Виготовлений заздалегідь круглий каркас (розмір якого може бути 1:1 або в 1,5–2 рази меншим) положіть на поворотний круг скульптурного станка.

Послідовність і техніка роботи:

1. Круглий каркас починайте покривати товстими шарами глини.
2. Міцно притискуйте глину навколо каркаса, розгладжуючи її пальцями і додаючи нові порції (у разі потреби). Намагайтесь попередньо дотримуватися пропорцій оригіналу.
3. Стекою або ножом відмітьте середину обличчя.
4. Використовуйте кронциркуль для замірів моделі, яку копіюєте, заміряйте відстань між підборіддям і лінією волосся на лобі і додайте шматок глини для утворення підборіддя по лінії відмітки кронциркуля.
5. Ліпимо профіль: ніс, губи і підборіддя.
6. Знову заміряйте кронциркулем ширину вушних отворів на вашій моделі і відмітьте їх положення чим-небудь твердим, наприклад, парою сірників. Так ви зможете звірятись із правильним розташуванням, навіть коли вуха закриються шаром глини.

7. Пальцями працюйте над формою голови: формуйте очниці, виступи щік, а також опуклість м'язів навколо губ.
8. Додайте глину для волосся і вух, виліпіть ніс і губи. Додайте декілька шматочків глини, щоб позначити лінії навколо рота і на щоках. Відмітьте маленьку ямку над верхньою губою, під носом, заокругленим кінцем стеки або мізинцем.
9. Пласкою стекою для ліплення зробіть роздільну смугу між губами. Рухом стеки вверх-вниз виліпіть верхню губу. Повернувши інструмент вниз, виліпіть нижню губу.
10. Скатайте глиняні кульки, помістіть їх в очниці.
11. Додайте повіки з шматочків глини і обережно розгладьте їх над очима.
12. Обробіть повіки за допомогою маленьких стек. Накладіть дрібні пластинки на яблука очей, для того щоб виліпити райдужну оболонку, а потім проштрикніть центр ока дрібною стекою для створення зіниці. Темне місце отвору створює чорну зіницю в центрі живого ока.
13. Створюючи форму носа, не забудьте хрящовий виступ, яким закінчується ніс, для цього додайте трохи глини. Додайте ще глини для формування ніздрів і слідкуйте, щоб вони не виявились занадто великими.
14. Продовжуйте роботу над скульптурою, відточуючи деталі. Окресліть шийні сухожилля і місце «адамового яблука». Не забувайте оглянути скульптуру знизу та вивірити окреслення впадин ніздрів і ділянку підборіддя. Приділіть не меншу увагу волоссю. Зачіска — суттєва частина всього образу голови, тому важливо працювати над нею, з самого початку не вважаючи її чимось додатковим. М'якість і рухливість хвилястого волосся може бути досягнута за допомогою стек при додержанні його об'єму, хвиль тощо.
15. Якщо ви задоволені виліпленою скульптурою, можна зайнятись поверхнею шкіри, щоб видалити випадкові сліди пальців або інструментів. Такі вади можуть бути і не помітними з першого погляду, однак вони по-різному відбивають світло, відволікаючи увагу від скульптури. Шкіра на

- обличчі має гладку поверхню, що контрастує з грубою структурою волосся. Щоб переконатись у тому, що шкіра обличчя рівномірно відбиває світло, її слід ретельно вирівняти. Візьміть квадратний клапоть грубої сітчастої матерії, прикладіть до поверхні обличчя, починаючи від смуги волосся на лобі. Розтирайте тканину, поки глина не проступить на поверхні.
16. Приберіть тканину і ви побачите фактуру, що утворилась на поверхні шкіри. Повторіть весь процес по всій поверхні обличчя, зокрема носа, підборіддя і шиї.
 17. Якщо ви задоволені обробкою поверхні і вважаєте скульптуру закінченою, залиште її просохнути.
 18. Після просихання поставте затверділу скульптуру на стіл. Дротом для розрізання відріжте потиличну частину голови, починаючи з ділянки, розташованої вище лоба і далі за вухами, та закінчуючи основою шиї. Розрізування скульптурного зображення ззаду дозволяє уникнути пошкоджень окремих деталей, наприклад, очей, а волосся і заодно частину шиї, якщо є потреба, неважко відновити. Дріт може і не розрізати голову по всій довжині через металевий каркас. У такому разі закінчіть роботу, скориставшись ножом.
 19. Відокреміть потиличну частину скульптури від лицевої, притримуючи обидві частини руками, щоб вони не пошкодились об стіл.
 20. Покладіть потиличну частину голови на стіл відрізаною стороною вниз на поролон, розташований на дошці, і починайте видаляти арматуру через отвір у потилиці.
 21. Стисніть круглий каркас, щоб він став пласким. Якщо можливо, витягніть його в отвір у шиї і приберіть частину скульптури, що лишилась із постаменту.
 22. Покладіть лицеву частину скульптури розрізаною стороною вниз на поролон або на щось м'яке. На цьому етапі у вас буде два або три фрагменти, на які ви розділили скульптуру в процесі видалення арматури.

23. Металевою петлею видаліть залишки з фрагментів доти, доки не отримаєте отвір з товщиною стінок 2,5 см. Будьте особливо уважними в ділянці очей, щоб зіниці не стали наскрізними отворами. Такі місця слід укріплювати з внутрішньої сторони м'якою глиною.
24. Ніздрі носа і підборіддя, імовірно, залишаться товстими, тому проштрикніть їх гострим інструментом зсередини по всій площі, щоб створити повітряні канали. Таким способом ви зменшите ризик пошкодження скульптури.
25. Якщо ви відрізали частину шиї на етапі 18, з'єднайте її з лицевою частиною голови, продряпавши і змочивши шов, тримаючи обидві частини на поролоні.
26. Продряпайте і змочіть кінці шва, де потилична частина з'єднується з лицевою частиною голови. Потім з'єднайте обидві частини й обережно притисніть їх одну до одної. Продряпайте шов, змочіть його і закрийте тонкою «ковбаскою» глини.
27. Огляньте всі пошкоджені деталі, відтворіть волосся, розгладьте потилицю і поверхню обличчя грубим полотном (мішковиною).
28. Перед обпаленням дайте скульптурі повністю просохнути на поролоні. Цей процес може зайняти 2–3 тижні. Обпалення відбувається на дуже повільному вогні за температури 1000 °С.
29. Після обпалення частини, що виступають, можуть виявитися більш темними. У глину могло бути занесено залізо з інструмента або з рук, що зробило ніс і щоки більш темними. Щоб виправити ситуацію, слід додати трохи фарби. Червона поліровка для плитки чудово обробляє гладку теракотову глину. Рясно нанесіть її жорсткою щіткою, обробіть кожну лінію і впадину. Дайте висохнути і потім відполіруйте м'якою щіткою для взуття.
30. Щоб укріпити голову на товстій дерев'яній основі, скористуйтеся шматком труби (близько 30 см) як підтримуючою вертикаллю. У підхожому дерев'яному блоці просвердліть отвір діаметром 22 мм на глибину 7,5 см.

Обпалену скульптуру покладіть набік на поролон і заповніть порожнину великою кількістю автомобільної шпаклівки.

31. Введіть трубу в шпаклівку, проштовхуючи її в отвір голови, залиште зовні приблизно 7,5 мм. Переконайтесь, що труба розташована горизонтально і в потрібному місці, щоб при підйомі голови вона зайняла чітко вертикальне положення.

32. Дайте дещо підсохнути наповнювачу, потім ще невеликою його кількістю закріпіть трубу і заповніть низ шиї. Залиште наповнювач на годину для затвердіння.

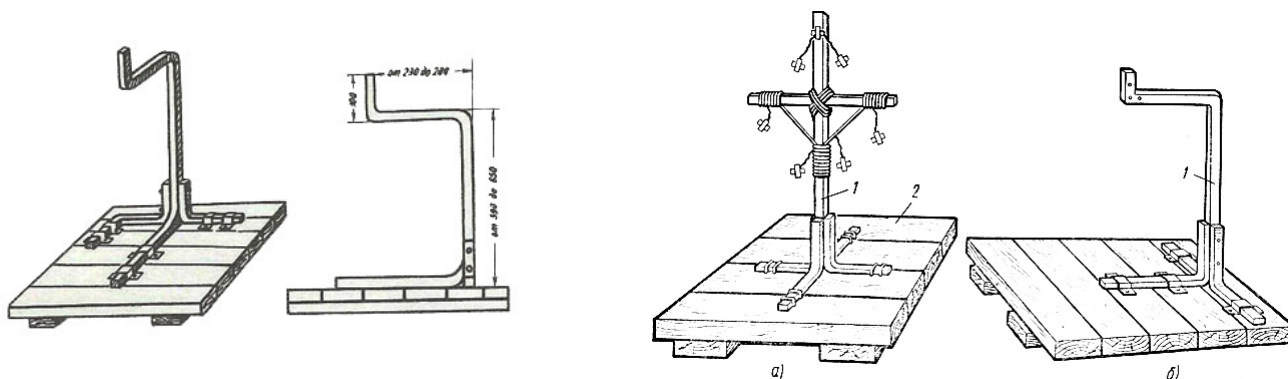
33. На кінець труби і в отвір на основі зафіксуйте голову.

42. Ліплення гіпсової фігури екорше за Гудоном зі спиранням на одну

НОГУ

Час виконання — 12 годин.

Мета: закріплення знань про кісткову і м'язову системи фігури людини, що є основною умовою грамотного виконання ліплення фігури людини з натури.



Перше, чому потрібно приділити увагу, — це виготовлення каркасу. Каркас під екорше фігури людини складається із дерев'яної підставки (дошок, збитих за допомогою рейок), металевого глаголя (жорсткого металевого дроту діаметром близько 8–10 мм). Глаголь має г-подібну форму, знизу може мати основу у вигляді трикутника, яким кріпиться за допомогою цвяхів до дерев'яної підставки. Глаголь — це фундаментальна частина каркаса, яка тримає всю фігуру. До глаголя прикріплюється каркас. Каркас виготовляється з м'якого алюмінієвого або мідного дроту. Він складається з чотирьох частин, які умовно

можна назвати ногами, грудною клітиною, хребтом, головою, руками, що послідовно прикріплюються до глаголя тонким дротом.

43. Ліплення фігури людини з натури в складному ракурсі

Час виконання — 12 годин.

Мета: на основі довгострокового вивчення натури виконати ескізи з натури та сформувати навички ліплення моделі людини.

Ліплення фігури людини найперше потрібно починати з етюд оголеної моделі, бажано чоловічої. У ній більш чітко простежуються кісткова основа і м'язи.

Перед тим як приступити до ліплення, необхідно виконати накидки з натури в передбачуваній позі. Також вони будуть корисними при виготовленні каркаса, оскільки за їх допомогою легше визначити пропорції і показати рух.

Етюд оголеної моделі людини доцільно виконувати в $1/8$ натуральної величини. Каркас виконується з опорою на попередні замальовки і безпосереднє сприйняття натури.

Для ліплення фігури необхідний каркас. Незалежно від розміру фігури він становить $1/8$, $1/2$ або $2/3$ натуральної величини. Різниця буде полягати в тому, що каркас для великої натури повинен обов'язково передавати позу та рух і має бути ретельно розрахований для кожної частини. Він виконується за попереднім ескізом через зняття обмірів з ескізу та збільшення їх до потрібної величини.

Приступати до роботи над каркасом потрібно після того, як станок для етюдів виставлений чітко горизонтально і відрегульований. Каркас виконується на основі зорового сприйняття натури, з урахуванням руху моделі. Приступивши безпосередньо до ліплення, передусім потрібно прокласти плінт. Плінт закріплює каркас і позначає нижню межу простору, що займає фігура. За допомогою виска виставляємо каркас так, щоб вертикаль від яремної ямки торкалася стопи опорної ноги або виступу великої гомілкової кістки. Далі на каркас нарощується початкова глиняна маса. Тут необхідно звернути увагу на контрапости в характері форм, напруженостей поверхонь, які утворюються

м'язами, що покривають кістяк і відіграють важливу роль в утворенні зовнішніх форм, додаючи їм виразності.

Потрібно прагнути показати, як саме розташовуються в просторі осі й площини цікавого для нас об'єму, які показують його рух. Необхідно уявити майбутню фігуру, ніби вона вже стоїть на станку, нікому не видима, крім автора. Слід із самого початку прагнути до того, щоб у фігури чітко простежувались її пластичні особливості, які визначають характер постановки, загальні напрямлення руху, найбільш крупні пропорції.

Дивлячись на модель, потрібно навчитись визначати в ній, як найважливіше, тобто найбільш крупне або загальне, так і найменш важливе (дрібне). Недопустимо займатися дрібними деталями, якщо ще не відтворена крупна форма, у складі якої є ці дрібні деталі. Якщо крупні форми виконані, то можна бути впевненими, що будь-яка дрібна деталь рано чи пізно буде поставлена на своє місце. Не слід також забувати про те, що уточнення будь-якої із частин не повинно приводити до її надлишкової проробки, завдаючи шкоди решті важливих частин. Інакше кажучи, роботу слід вести рівномірно, постійно порівнюючи її з натурою із різних кутів зору. У кожній крупній частині фігури, що являє собою закінчений об'єм, можна побачити і її деталі, і її загальну форму, яка охоплює усі деталі та пов'язує їх у характерний для цієї частини ряд. Найбільш важливою справою в кожному окремому випадку є робота над характером загального ряду об'єму, що розглядається. Усі деталі, які розробляються, потрібно вкладати в загальні плани, що намічаються в моделі.

Щоб правильно передати деталі, важливо їх вивчити. Ми можемо правильно бачити тільки «розумним оком», а якщо виліпимо форму, не розуміючи її суті, то вона не буде зрозумілою і іншим.

Безперервне удосконалення руху, основних пропорцій, загального характеру — це така ж сама робота, як і вивчення форм основних пропорцій загального характеру, і це така ж робота, як і вивчення форми основних об'ємів, з яких складається ціле. Дуже важливо не забувати про цілісність фігури, для цього потрібно відійти від етюдів на значну відстань. Стоячи близько від етюдів,

можна отримати уяву про всю фігуру через поступове переведення погляду з одного місця на інше. Однак цього не достатньо. Сприймати пропорційні співвідношення відчуттями і зважувати в усій їх точності можна тільки тоді, коли ми бачимо одночасно всю фігуру загалом. Тому необхідно часто відходити від етюду, і потрібно змушувати себе робити це свідомо.

44. Сушіння виробу

Для того щоб надати виробу міцності і не допустити його розтріскування, деформування форми тощо, його потрібно правильно висушити та у подальшому, для ще більшого посилення міцності, — обпалити.

Сушіння передбачає рівномірне й поступове випаровування більшої частини води.

Скульптуру необхідно поставити на дерев'яну підставку з декількома шарами газет (для всмоктування вологи). Не можна залишати виріб на протязі або під прямими сонячними променями, адже це призведе до різних перепадів температури на ньому і, як наслідок, до розтріскування і навіть розколювання.

Час сушіння залежить від розміру виробу. За кімнатної температури процес сушки може тривати 1–2 тижні, до того ж перші 2–3 дні скульптуру сушать у поліетиленовому пакеті, час від часу відриваючи його. Коли глина стане щільнішою, виріб виймають із пакету.

На останньому етапі процес сушіння можна прискорити, помістивши виріб у більш темне місце, наприклад, у духовку, шафу або піч, але так, щоб на нього не попадали потоки теплого повітря. Далі температуру поступово знижують, не виймаючи скульптуру до тих пір, поки вона повністю не охолоне.

За різної температури глина втрачає вологу, яка перебуває в різних станах. Наприклад, за температури 11 °С з неї виходить тільки гігроскопічна волога; за 25 °С випаровується конституційна волога, яка міститься між частинами глини; за більше ніж 25 °С глина втрачає кристалізаційну вологу і її частки вже не можуть приєднувати до себе воду.

45. Обпалення

Тверда суха глина зберігає форму, але вона крихка. Розмочена у воді вона розпливається. Для того щоб зберегти форму, її треба обпалити в пічці за високої температури. Цей процес має назву «обпалення». Внаслідок обпалення з глини видаляється вся волога і глина стає схожою на камінь. Чим вища температура, тим більш «кам'яною» стає глина.

Не всі сорти глини можуть витримати обпалення, тому виробники глини дають матеріалу супроводжувальну інформацію.

Панцирне обпалення

Глину зазвичай обпалюють двома етапами. Перший етап — так зване панцирне обпалення, коли температура в печі сягає 1000 °С. Обпалена глина тепер міцна, але все ще пориста.

Після такого обпалення глину можна обробити декількома способами: її можна пофарбувати або знову обпалити з глазур'ю чи без неї.

Обпалення в тирсі

Неочікуваний ефект виникає, якщо глиняний виріб обпалити в тирсі. Ця техніка дає найкращий результат на гладкій поверхні перед цим обпаленої глини. Суха глина може бути безпосередньо обпалена в тирсі, але тоді вона стає занадто крихкою, тому бажано попередньо обпалити її панцирним обпаленням за 980 °С. Ця низька температура достатньо висока для затвердіння глини без втрати блиску поліровки. За більш високої температури блиск зникає, хоча поверхня залишається гладкою.

Технологія і послідовність обпалення:

1. Типова піч для обпалення в тирсі складається з викладених колом цеглин. На дно викладаються шар рваного газетного паперу і тирса.
2. Вниз покладіть попередньо обпалену глиняну фігуру.
3. Зверху, на висоту 7,5–8 см, засипте тирсу і розпаліть вогнище з газет і деревини.
4. Коли вогонь розгориться, накрийте його зверху будь-чим металевим і залиште на декілька годин. У міру того як тирса згоратиме, вона

залишатиме на глині вугільні відмітини. Ці відмітини розташовуватимуться у випадковому порядку і надаватимуть поверхні природного вигляду. Інколи вони будуть темні або димчасті, а інколи — більш різноманітні за забарвленням, із вкрапленням світло-сірого або насиченого чорного кольору.

46. Глазурування

Глазур зазвичай застосовують на обпаленій поверхні. Вона діє як закріплювач і прикраса. Глазур складається зі склоутворюючих матеріалів, змішаних з іншими інгредієнтами, які контролюють температуру плавлення і якість обробки, наприклад блиск або матовість, а також відтінок кольору. Схожа на тісто, яке після запікання перетворюється на зразок золотистої губки, глазур надасть деякої завершеності кінцевому результату забарвлення або виявить структуру. Тому, купуючи в магазині готову глазур, потрібно звіритись із каталогом кольорів, і для того щоб отримати бажаний колір, спочатку необхідно випробувати її на маленькому зразку, а не на всій скульптурі.

Існує декілька способів покриття глазур'ю керамічної скульптури: часткове занурення в рідку глазур, покриття глазур'ю всієї скульптури, можна обробити фігуру сумішшю або покрити за допомогою пензля, оскільки це найпростіший метод.

Глазур можна наносити на обпалену скульптуру і на просто висушену на повітрі. Покриття глазур'ю необпаленої глини має назву сирого методу глазурування.

Послідовність роботи:

1. Спочатку основа скульптури покривається поліроллю для запобігання потраплянню до неї глазури (поліроль можна придбати в торговельній мережі або в керамічних майстернях у вигляді емульсії), тому що при запіканні глазур розплавиться і потече, а потім, застигаючи, перетвориться на зразок скла, що призведе до склеювання скульптури з полицею печі, а відокремлення неможливе без руйнування скульптури.

2. Глазур накладається на скульптуру пензлем. Шар глазури повинен бути якомога рівнішим.
3. Після висихання накладаються другий і третій шари.
4. Мокрою губкою прибираються патьоки з основи скульптури.
5. Скульптура готова для обпалення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аксенов Ю. Г., Закин Р. М., Зонненштраль Е. М., Кригер Ф. М., Таррасевич Г. Е. Рисунок и живопись : у 2 т. Москва : Искусство. 1961 г. Т. I. 206 с.; Т. II. 166 с.
2. Алексеева Л. В. Внеклассные занятия по лепке. Москва : Просвещение, 1970. 45 с.
3. Анисимов Н. Н. Основа рисования: учеб. пособие. Москва : Стройиздат, 1977. 168 с.
4. Арнасон Г. Г. Скульптура Гудона. Москва: Искусство, 1982. 126 с.
5. Башкатов И. А. Скульптура и пластическая анатомия : учеб. пособие. Липецк, 2010. 42 с.
6. Беда Г. В. Основы изобразительной грамоты. Рисунок. Живопись. Композиция. Москва : Просвещение, 1977. 248 с.
7. Беляева С. Е. Основы изобразительного искусства и художественного проектирования. Москва: Академия, 2006. 204 с.
8. Бурганов И. Скульптура. Портрет. Библиотека юного художника. М.: Юный художник, 2005. 32 с.
9. Визер В. В. Живописная грамота. Основы искусства изображения. Санкт-Петербург : Питер, 2006. 192 с.
10. Воронова О. П. Искусство скульптуры. Москва : Знание, 1981. 112 с.
11. Гаврилов Д. Куб. Малюнок олівцем. URL : <https://maliunok.com/kub-malyunok-olivtsem>.
12. Геншинская Н., Клен Н. Основы кукольной скульптуры. 2009. 88 с. URL : www.dollbook.ru.
13. Голякова Н. Г. Перспектива: тексты лекций. Минск : БГТУ, 1993. 60 с.
14. Жабинский В. И., Винтова А. В. Рисунок. Москва: Инфра-М, 2006. 255 с.
15. Иогансон Б. В. О живописи. Москва : Искусство, 1960. 31 с.
16. Енё Барчай. Анатомия для художников. Рисунки и объяснение. 10-е изд. Будапешт: Корвина. 1986. 346 с.

17. Кирцер Ю. М. Рисунок и живопись. Москва : Высшая школа, 2005. 272 с.
18. Котова О. О. Малюнок геометричних тіл і натюрмортів : методичні рекомендації з навчальної дисципліни «Теорія та практика малюнку» до самостійної роботи студентів. Одеса, 2018. 47 с.
19. Ли Н. Г. Рисунок. Основы учебного академического рисунка : учебник. Москва : Эксмо, 2010. 480 с.
20. Материалы и техника рисунка : учеб. пособие / отв. ред. В. А. Королев. – Москва : Изобразительное искусство, 1983. 96 с.
21. Макознак Н. А., Березко О. М., Телеш А. Д. Рисунок и основы композиции. Минск : 2013. 96 с.
22. Минеев И. А. Основы рисунка. Натюрморт. URL : <http://podgkursy.ru/index.php/intrresnoe>.
23. Радлов Н. Э. Рисование с натуры. Л. : Художник РСФСР, 1978. 130 с.
24. Ростовцев Н. Н. Рисунок, живопись, композиция: хрестоматия. учеб. пособие. для студентов худож.-граф. фак. пединститутов. Москва : Просвещение, 1989. 297 с.
25. Савицкий Г. К. Молодым художникам о мастерстве. Изд. 3, испр. Москва : Изд-во Академии художеств СССР, 1953.
26. Сенько Д. С. Основы композиции и цветоведения в художественно-оформительском искусстве: учеб. пособие. Минск : 2007. 183 с.
27. Шембель А. Ф. Основы рисунка. Рисование натюрморта. URL : http://hudozhnikam.ru/osnovi_risunka/22.html.

О. Б. Гопцій

П. М. Матвєєв

**РИСУНОК
ЖИВОПИС
СКУЛЬПТУРА**

Навчальний посібник

Формат 60×84 1/16. Тираж 100 пр. Ум. друк. арк. 11,9. Зам. № 821.

Видавець і виготовлювач ТОВ «ЦП «КОМПРИНТ»

03150, Київ, вул. Предславинська, 28

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру

суб'єкта видавничої справи ДК № 4131 від 04.08.2011 р.

email: komprint@ukr.net