

- реставрація). — Л.: Стройиздат, Ленингр. отд.-ние, 1978. — 144 с., ил.; *Регаме С.* Городские историко-культурные заповедники // Комплексная охрана и реставрация ансамблей и историко-культурных заповедников. — М.: Научно-методический совет по охране памятников культуры, 1989. — С. 15–27; *Андреев Л.В.* Основы исследования и реконструкции исторического города. — М.: Мархи, 1983. — 72 с.; *Товстенко Т.Д.* Реконструкция исторической застройки городов. — К.: Будівельник, 1984. — 72 с.; *Устенко Т.В., Кондратенко Е.С., Водзинский Е.Е.* Формирование архитектурно-художественного облика центров городов. — К.: Будівельник, 1989. — 120 с.
4. *Методические рекомендации по исследованию историко-архитектурного наследия в городах Украинской ССР.* — К.: КиевНИИП градостроительства, 1982. — 120 с.
5. *Андреев Л.* Основы исследования и реконструкции исторического города: Учебное пособие. — М.: Мархи, 1983. — 72 с.
6. *Разработка историко-архитектурных опорных планов и проектов зон охраны памятников истории и культуры исторических населенных мест: Методические рекомендации.* — М.: Восстановление, 1990. — 36 с.
7. *Инструкция до складання історико-архітектурних опорних планів населених місць України.* — К.: Держбуд України, 1992. — 26 с.
8. *Вечерський В.В.* Дослідження, охорона та реконструкція історичних населених місць // Архітектурна й містобудівна спадщина доби Гетьманщини. — К.: Головкин-архітектура—НДІТІАМ, 2001. — С. 294–208.; *Вечерський В.* Спадщина містобудування України. — К.: НДІТІАМ—Головкин-архітектура, 2003. — 560 с., ил.; *Водзинський Е.* Особливості складання містобудівних об'єктів-охоронних документів культурної спадщини Києва // Вісник УТОПІК. — К., 2001. — Вип. 2. — С. 29–32; *Бевз М.В.* Збереження та регенерація історичних центрів в Західній та Центральній-східній Європі // Проблеми теорії і історії архітектури України. — Одеса, 2003. — Вип. 4. — С. 155–172; *Прибега Л.В.* Територіальна охорона об'єктів культурної спадщини (методологічний аспект) // Праці центру пам'ятокознавства. — К., 2004. — Вип. 6. — С. 3–15.; *Прибега Л.В.* Історичні ареали населених місць: методологічний аспект // Праці центру пам'ятокознавства. — К., 2006. — Вип. 10. — С. 254–262.
9. *Порядок визначення меж зон охорони пам'яток // Охорона культурної спадщини в Україні.* — К.: ХІК, 2003. — С. 97–103; *Порядок визначення меж та режимів використання історичних ареалів населених місць // Охорона культурної спадщини в Україні.* — К.: ХІК, 2003. — С. 79–80.
10. *Устенко Т.В., Кондратенко Е.С., Водзинский Е.Е.* Формирование архитектурно-художественного облика центров городов. — К.: Будівельник, 1989. — С. 78–118.

Юлія Майстренко-Вакуленко
старший викладач кафедри рисунка НАОМА

Матеріали і техніки академічного рисунка в НАОМА

Мистецтво рисунка досить багате на різноманітні матеріали. В прадавні часи зображення вишкрібали на камені, кістці, вдавлювали по сирій глині, використовували природні пігменти, які були завжди під рукою: вугіль, крейду, глину різних відтінків; з часом з'явилися нові матеріали.

200

Значного розквіту досягло розмаїття рисункових матеріалів у добу Відродження. Вже тоді в рисунку використовували свинець, срібні та інші металеві штифти, графіт, італійський олівець, сангін, вугіль, крейду, пастель, працювали пензлем, гусячим та очеретяним перами, широко застосовували такі звані мокрі техніки: бістру, туші, різнокольорові чорнила, акварель, білила, а також білий, тонований і ґрунтований папір. Техніка рисунка, яка склалася у епоху Відродження, мала надзвичайний вплив на всі наступні покоління митців, стала основою для багатьох художніх шкіл, які напрацювали свої технічні і художні прийоми, використовуючи, по суті, такі самі матеріали [1, с. 4]. Безумовно, у сучасній мистецькій практиці не всі вище названі матеріали зберегли свою актуальність. Так, металеві пера прийшли на зміну гусячим та очеретяним, не практикується використання штифтів, бістру, деякі природні матеріали почали виготовляти штучно (сангіни, селі та ін.), при виробництві інших змінено рецептуру (чорнила, туш, акварель), дуже сильно змінилась технологія виготовлення паперу. Але це ні в якому разі не зменшує необхідності пильного вивчення та опанування технік старих майстрів, вагомості їхнього творчого спадку. Навпаки — освоєння минулого розкриває у більшій мірі перспективи майбутнього, дає поштовх для наступного розвитку.

Рисунок в цілому в Україні та в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури зокрема також має міцні корені і минуле, гідне вивчення. Про багатство матеріалів, які застосовували старі українські майстри, свідчать пам'ятки мистецтва, що збереглися до наших днів (на жаль, нечисленні). Витоки українського рисунка бачимо в іконописних прорисах, контурах мозаїк і фресок, у високохудожніх мініатюрах рукописних книг, які вражають багатством кольору і матеріалів. Рисунок Лаврської іконописної майстерні XVIII століття, які вже є прикладом власне станкового рисунка, також не справляють враження одоманітності рисункової техніки. Лаврські майстри працювали чорнилом і тушшю, пензлем і пером, олівцем, сангінним олівцем, створювали рисунки на тонованому та ґрунтованому папері, малюнки, які поєднують використання чорної, коричневої та сірої туші в одному аркуші, підфарбовували їх аквареллю та розфарбовували темперою. Митці XIX століття продовжили розвиток мистецтва рисунка і підняли його на якісно новий рівень, хоча чимала кількість українських фахівців після навчання в Петербурзькій академії мистецтва осідала поза межами України: А. Лосенко, який став основоположником російської школи рисунка, В. Боровиковський і І. Мартос, А. Мокрицький і В. Орловський. Видатними майстрами рисунка, які володіли різноманітними техніками, були Т. Шевченко, В. Штернберг, А. Гороневич, І. Сошенко, росіянин М. Сажин, який жив у Києві, а також їхні послідовники І. Соколов, І. Іжакевич, М. Пимоненко, Л. Жемчужников, К. Трутовський, П. Мартинович, О. Сластін, М. Самокиш, М. Мурашко, Д. Безперчий та інші.

Першими викладачами Української академії мистецтва були відомі майстри, які здобували освіту в Петербурзі, Кракові, Мюнхені й Парижі,

їм було притаманне спільне прагнення — поєднати давні традиції українського мистецтва з новими відкриттями європейських художніх течій. Ф. Кричевський, М. Бойчук, Г. Нарбут запровадили в майстернях УАМ систему художньої освіти, основним принципом якої було почитати роботу не з натурного малюнка, а із засвоєння специфіки матеріалу, з яким доведеться працювати, з оволодіння законами й засобами образотворчого мистецтва (аналіз пам'яток, робота в техніці, композиційні вправи) [2, с. 101].

Протягом років існування Українську академію мистецтва неодноразово реорганізовували, змінюючи не лише назву, а й саму структуру навчального закладу, відповідно змінювалися і методи навчання, програми, змінювалося й ставлення до ролі рисунка в навчальному процесі. У 30-ті роки було створено кафедру рисунка, відтоді вагомість цієї основоположної дисципліни у стінах академії лише зростала. Рисунком викладали такі знані професори, як М. Дергус, С. Григор'єв, К. Єлева, В. Касіян, Г. Меліхов, І. Плещинський, К. Трохименко, О. Шовкуненко. Методичну допомогу Київському інституті надавала заснована 1933 р. Всеросійська академія мистецтв (з 1947 р. — Академія мистецтв СРСР), під егідою якої була проведена жорстка централізація у мистецькій освіті, уніфікація навчальних програм. Проте, поряд з деструктивними явищами, якими оберталася кожна чергова ідеологічна кампанія, це мало і свої позитивні наслідки: протягом другої половини 30-х років були підвищені вимоги до виконання студентами академічних постановок, до студіювання природи, тоді було закладено міцні підвалини академічного вишколення, традиції якого й дотепер лежать в основі педагогічної системи [3, с. 10].

Одним з кращих рисувальників і викладачів рисунка був професор К. Єлева. На постійно діючій виставі методичного кабінету кафедри рисунка завжди представлено декілька творів цього видатного майстра. Хоча велику кількість робіт К. Єлеви виконано олівцем “чорно” [4, с. 17], кольорова палітра його рисунків не обмежується чорним. У фондах кафедри рисунка зберігаються твори, виконані вищезазначеним матеріалом у поєднанні з розтушовкою сангіни (“Узбецький хлопчик”) та кольоровими олівцями (“Молода узбечка”). Серед скарбів фонду є також рисунки О. Шовкуненка, виконані вуглем та італійським олівцем на тонованому і білому папері, О. Кокеля, який працював, поєднуючи вугілля та сангіну (“Чоловіча голова. Хазяїн”) та вуглем на кольоровому папері, П. Волокідіна, що віртуозно поєднував різноманітні матеріали рисунка в одному аркуші: кольорові олівці, акварель та крейду (“Автопортрет”), вугілля, сангіну, крейду та пастель (“Олена Жолкевич”), пастель та сангіну (“Жіночий портрет”).

Хоча у 30–40-ві роки основним матеріалом академічних постановок був графітний олівець, студенти не обмежувалися тільки ним, маючи перед очима живий приклад вільного використання матеріалів видатними митцями-професорами академії. Вони працювали тушшю, пером і пензлем, сангіною, вуглем, вугільним та італійським олівцями, ви-

користували тонування паперу. Рисунок академічних постановок 50–60-років значно змінився, поряд з графітним олівцем, значне місце у роботах зайняв чорний соус, як мокрий, так і сухий, використовувалися й інші відтінки соуса (коричневий, темно-сірий), але значно рідше. Іноді його поєднували з олівцем та крейдою, з білими на тонованому та кольоровому папері, працювали олівцем з аквареллю, олівцем з білими, вугіллям та крейдою на кольоровому папері.

70-ті роки означилися черговими змінами у методиці викладання рисунка, це було результатом роботи конференції з рисунка, художники-рисувальники все активніше утверджували рисунок як високе мистецтво [4, с. 19], що сприяло ширшому використанню різноманітних матеріалів та технічним пошукам. Кількість годин на виконання академічних постановок зменшилася, і надзвичайно випрацьовані тональні соусні малюнки 50–60-х років відійшли у минуле, залишивши соус в арсеналі митців, але вже з іншими технічними характеристиками. У 1983 році у Москві виходить навчальний посібник “Матеріали і техніки рисунка”, в якому на прикладах творів видатних майстрів світового рисунка пояснюються особливості використання найбільш вживаних рисункових матеріалів (графіт, сангіна, вугілля, соус, пастель, перо, пензель). Поява цієї книги стала відгуком на зростаючий інтерес студентства до різноманітних рисункових матеріалів, і безумовно, вона не лишилася поза увагою української школи.



К. Єлева. Узбецький хлопчик.
Папір, негро, сангіна



О. Кокель. Голова хазяїна.
Тонований папір, вугілля

Нові демократичні віяння 90-х років не могли не відбитися на рисунках: студенти експериментують не лише з матеріалами й техніками, але і з розміром, створюючи дійсно "монументальні" рисунки. Роботи цих років можливо дещо втратили в академізмі (в глибокому розумінні цього слова), але, безперечно, багато здобули у творчому відношенні. Значна кількість рисунків створювалася за принципом "мінімум засобів — максимум виразності".

Невпинний розвиток сучасних технологій сприяє появі нових художніх матеріалів, які вирізняються не лише високою якістю, але й мають інші властивості, що не були притаманні матеріалам, скажімо, 20-річної давності. До того ж, у пострадянські часи на український ринок надійшло багато матеріалів, які вже були відомі певний час за кордоном, але в Україну потрапили недавно. Щоправда, це стосується в основному областей живопису та декоративно-ужиткового мистецтва. Нових рисункових матеріалів з'явилося не так вже й багато: гелеві ручки, маркери; значно розширилася кольорова палітра сепії та соусу, туші, чорнила, також урізноманітнилися за якістю і фактурою сорти білого та кольорового паперу. Нове полягає скоріше в тому, що в рисункові митці почали широко застосовувати нерисункові матеріали, а саме: акрилові фарби, різноманітні об'ємні контури, лаки, техніку колажу та інше, а традиційні рисункові стали використовувати зовсім по-іншому з технічної точки зору.

Безумовно, не лишилися остеронь нових віянь студенти НАОМА і поряд з опануванням традиційних матеріалів і технік рисунка вдалися до активних експериментів з новими. Це було схвально відмічено під час семестрових переглядів робіт студентів Вченою радою. Кращі академічні рисунки мають вигляд цілком завершених самостійних виставочних творів.

Програми з рисунка НАОМА передбачають вивчення та практичне застосування різних м'яких матеріалів, роботу пером та пензлем. На молодших курсах це обмежується короткостроковими рисунками, нацхерками та домашніми вправами. Починаючи з третього курсу, студенти виконують м'яким матеріалом довгострокові постановки, кольорова палітра рисунка розширюється, як правило збільшується розмір робіт. На п'ятому курсі використання м'яких матеріалів практично повністю витісняє олівець.

Активність використання студентами різноманітних рисункових матеріалів та експериментів з ними має свої особливості в певній залежності від факультетів. Звичайно, всі студенти працюють олівцем, вуглем та сангіною, як правило, вивчають техніку роботи соусом, та часто на цьому і зупиняються. Деякі ж навпаки — настільки захоплюються матеріалами, що забувають про кінцеву мету їхнього використання, що техніка для художника — лише засіб втілення творчого задуму, і вивчення матеріалів рисунка й різноманітних технічних прийомів не повинно призводити до зовнішньої манірності, до "техніки заради техніки" [1, с. 5].

Найміцніше зберігає традиції довгострокового, тонального рисунка факультет живопису (викладачі рисунка проф. Ю.М. Ятченко, проф. О.М. Белянський, доц. В.О. Сухенко, ст. викл. А.М. Твердий, ст. викл. Т.Є. Гончаренко, викл. Н.М. Білик). Студенти на високому рівні опановують класичні матеріали рисунка: олівець, вугіль, сангіну, соус, але техніка їхнього використання дещо різниться залежно від майстерень. Рисунки майстерні храмового мистецтва тяжіють до справжнього монументалізму, чому сприяють великі розміри робіт, вправне поєднання технік сухого і мокрого соусу, що дає можливість цільної заливки великих площин та ретельної проробки деталей. Студенти майстерні монументального живопису стриманіші у використанні тональних можливостей м'яких матеріалів, а орієнтовані більше на лінійно-штрихову конструктивність. Цікавих пластичних рішень досягають вихованці майстерень станкового живопису, використовуючи туш, пензель, сепію, вугіль, сангіну, крейду.

Студенти відділення реставрації (викладачі рисунка доц. В.В. Сви-нар'єв, доц. Ю.М. Рубашов, ст. викл. Ю.В. Майстренко-Вакулєнко) проявляють більше неординарності у виборі рисункових матеріалів (можливо завдяки поглибленому вивченню різноманітних технік образотворчого мистецтва), у роботах можна побачити, окрім вугля, сепії та сангіни, цікаві приклади використання пастелі, акварелі, кольорового та тонованого паперу.

Найбільш вільно у виборі матеріалів рисунка почувають вихованці кафедри сценографії та екранних мистецтв (викладачі рисунка професори П.О. Басанець, проф. С.Я. Зорук, доц. В.В. Крижанівський, викл. Т.Р. Чепрасова) та кафедри графічних мистецтв (викладачі рисунка проф. В.П. Бистряков, доц. Ю.Г. Ларіонов, ст. викл. О.М. Михайлицький). Напевне, це зумовлено тим, що завдання з композиції студентів цих відділень з першого курсу передбачають використання різних технік. Так, при створенні ескізів костюмів та сценічних макетів студентів спеціально навчають відшукувати матеріали, які найповніше підкреслять задум автора. А студенти-графіки з першого курсу поринають у світ найрізноманітніших технік, що у свою чергу має вплив і на підхід до рисунка. На перегляд робіт Вченою радою студенти представляють рисунки, в яких використано найрізноманітніші поєднання матеріалів: акварель, пастель, кольорові олівці, лінійні малюнки, виконані олійними фарбами на папері, сухим пензлем на полотні, застосовують елементи колажу та інше.

Студенти кафедри скульптури (викладачі рисунка проф. Ю.І. Бондаренко, проф. В.П. Магалас, доц. З.Г. Федик) досить часто за останні роки давали приклади цікавих робіт у плані використання рисункових матеріалів. Це тим більш приємно, що використання кольору в скульптурі досить обмежене: лише іноді розфарбовують гіпсові та дерев'яну пластику, підбирають виразні кольори патини та каменю. Можливо, саме тому студентам-скульпторам так цікаво попрацювати з кольором, і таку можливість вони мають, перш за все, в завданнях з рисунка, використовуючи кольорові папери та різноманітні м'які матеріали,

включаючи пастель. Хоча наявні приклади виконаних зі смаком довгострокових тонових малюнків олівцем, в цілому характер рисунків досить відрізняється від творів живописного факультету — скульптори роблять наголос на декоративній виразності кольорового матеріалу, на конструкції та лінії.

Кафедра графічного дизайну (викладач рисунка доц. В. В. Нікітін), як і факультет архітектури (викладач рисунка ст. викл. А. М. Гайдар), у навчальних програмах багато часу і уваги відводять власне дизайнерським та архітектурним проектам, роботі на комп'ютері, таким чином скорочується час на ручотворну працю. Через це зацікавленість студентів цих факультетів у колористичних пошуках рисунка значно знижена порівняно з іншими факультетами: вони працюють переважно олівцем, а також сепією, вуглем та сангіною.

Завдання з курсу пластичної анатомії (викладач доц. Л. В. Трубникова) студенти виконують олівцем, який дає можливість ретельного вивчення форми, конструкції натури; іноді у пошуках виразності пробують інші матеріали: кольоровий папір, туш (чорну і білу), перо та сепію.

Неоціненну допомогу у вивченні особливостей застосування рисункових матеріалів дають насамперед якісні взірці творів, виконаних досвідченими майстрами. Більшість репродукцій в альбомах та фотографій рисунків, на жаль, дуже низької якості, матеріал виконання творів часто вказаний не вичерпно, а то й помилково. Копіювання з поганих взірців студентами зводиться до простого змалювання, замість вдумливого вивчення манери та техніки видатного митця. Тільки оригінали чи факсиміле можуть дати уявлення про характер і особливості використання матеріалів. Треба визнати, що фонди НАОМА недостатньо забезпечені творами чи факсиміле видатних майстрів українського та європейського мистецтва. Також треба звернути увагу на те, що програмами НАОМА не передбачено курсів, лекцій чи завдань з вивчення технік, технологій та матеріалів світового мистецтва. Безумовно, кожен викладач під час консультацій розповідає студентам про технічні можливості різних художніх матеріалів і показує приклади їхнього використання, проте для студентів теорія часто лишається теорією і не переходить у практику. Варто було б ввести на молодших курсах, поряд з копіюванням, вивчення технологій підготовки матеріалів для рисунка, зокрема способи ґрунтування та тонування паперу, якими широко користувалися майстри Відродження. Цей прийом створює відчуття простору, який розвивається вглибину аркуша, "тон ґрунту починає відігравати роль у творчому процесі, як такий, що відкриває перед рисувальником особливі задачі і можливості" [5, с. 20]. Надзвичайно цікавим і надихаючим на творчість є процес ручного виготовлення паперу. Папір, створений власноруч, вже сам по собі є витвором мистецтва. Також необхідно активізувати на перших курсах навчання використання м'яких матеріалів та мокрих технік у різноманітних короткострокових завданнях, бо тим студентам, які працювали на молодших курсах лише графітним олівцем на білому

папері, дуже важко опановувати складні техніки, будучи вже студентом-старшокурсником.

Знання технік та матеріалів рисунка, розуміння їхніх специфічних особливостей допомагають реалізувати будь-який задум — це неоціненне багатство в руках митця.

1. *Матеріали та техніки рисунка.* — М.: Изобразительное искусство, 1983.
2. *Лагутенко О. А.* Українська графіка першої третини ХХ століття. — К.: Грані-Т, 2006.
3. *Чебикін А. В.* Українській академії мистецтва — 80 // Українська академія мистецтва. — 1997. — Вип. 4. — 192 с.
4. *Ятченко Ю. М.* Київська школа рисунка // Українська академія мистецтва. — 1998. — Вип. 5. —
5. *Сидоров А. А.* Рисунок старих майстрів. — М.—Л.: Искусство, 1940.

Андрій Блудов

доцент кафедри живопису та композиції НАОМА

Про викладання живопису на кафедрі графічних мистецтв

Протягом останнього десятиріччя наше "мистецтво споглядання" стало більш витонченим. Через появу нових образотворчих реалій сучасний глядач сприймає витвір образотворчого мистецтва не буквально, а, до певної міри, абстраговано, покладаючись на особисту інтерпретацію побаченого і сприйняття образного ряду, що його подає митець. Ми живемо у ХХІ ст., коли образотворче мистецтво майже втратило чітку диференціацію, коли стерлась межа, котра окреслювала сфери застосування видів мистецтва. Як графіка, так і живопис є не тільки предметами мистецтва у звичному розумінні, а й становлять невід'ємну частину повсякденного життя, тобто є предметами утилітарними. Торговельно-промисловий дизайн, реклама, поліграфія — це ті сфери, де найбільш використовуються професійні навички художників-графіків. Для того, щоб відповідати у майбутньому потребам ринку, як художнього, так і промислового, сучасному студенту художнього навчального закладу необхідно набути відповідних знань.

Раніше закони мистецтва намагалися вивести із загальних законів сприйняття дійсності. Тепер виводять ці закони з вибіркового сприйняття дійсності і синтезу одержаних таким шляхом уявлень. Загалом закономірності реального світу постають в образно перетвореному вигляді, що пов'язано зі специфікою того чи іншого виду мистецтва, художньою ідеєю, матеріалом твору, котрий відображає естетичні принципи епохи,