

РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ВЫПОЛНЕНИЮ ЭСКИЗА КАРТИНЫ НА СОИСКАНИЕ СТЕПЕНИ БАКАЛАВРА

Анатолий Зорко

Аннотация. В статье рассматриваются характерные типы композиционного построения, определены основные этапы выполнения живописного эскиза, приведены рекомендации по созданию композиции эскиза к сюжетной картине.

Ключевые слова: композиция, живописный эскиз, контраст, тон.

RECOMMENDATIONS FOR THE IMPLEMENTATION SKETCH OF THE PICTURE TO OBTAIN BACHELOR DEGREE

Anatoly Zorko

Annotation. The characteristic types of compositional construction are considered, the basic stages of the process of creating pictorial sketch are identified, and practical recommendations on creation final sketch to the pilot picture are given.

Keywords: composition, pictorial sketch, contrast, tone.

УДК 75.047:378.147

Ігор Мельничук

*доцент кафедри живопису та композиції НАОМА,
заслужений художник України*

Проблеми колориту у майстерні пейзажного живопису НАОМА

Анотація. Розглядаються проблеми, що виникають у процесі виконання завдань на освоєння колориту в пейзажній майстерні НАОМА, на підставі комплексного аналізу навчального і творчого доробку її викладачів.

Ключові слова: колорит, температурний режим, тон, контражур.

Імпресіонізм — чисто французьке явище, хоча його попередниками вважаються англійські пейзажисти Д. Констебл та У. Тернер. Незважаючи на свою опозицію академізмові і паризьким Салонам, імпресіоністи були прямими продовжувачами ясного й світлого світосприйняття французького класицизму. Мистецтвознавець М. Алпатов влучно підмітив, що, попри певні недоліки, імпресіоністичний метод — це дуже здорове і радісне явище. Він вважав, що картинами французьких імпресіоністів можна перевіряти людину: хто сприймає їх — той здоровий, хто ні — тому потрібно порадитись з лікарями.

Загалом імпресіоністів об'єднала боротьба з консерватизмом і академізмом у мистецтві. Прагнучи максимально точно виразити свої безпо-

середні враження від речей, імпресіоністи звільнилися від традиційних правил, створили новий метод у живопису. Його суть полягала у передачі зовнішнього враження світла, тіні, рефлексів на поверхні предметів роздільними мазками чистих фарб, що розбавляло форму у світло-повітряному середовищі. Імпресіоністський метод став, таким чином, максимальним вираженням принципу живописності.

На картинах імпресіоністів залежно від рефлексів небо може стати зеленим, а трава — синьою. Така відчуженість від зорового сприйняття призводила до подавлення “кольору пам’яті”, зв’язку кольору зі звичними предметними асоціаціями, згідно з якими небо завжди синє, а трава зелена. Для художника-імпресіоніста, за його концепцією, важливо не те, що він зображує, а як це робиться. Об’єкт для нього стає лише приводом для вирішення суто живописних, візуальних завдань.

Натуралізм імпресіонізму полягає в тому, що нецікаве, звичайне, прозаїчне перетворюється художником на прекрасне — варто було митцеві лише вловити тонкі нюанси, скажімо, сірого і голубого. Витонченість сприйняття колірних і тональних співвідношень зробило імпресіоністів першовідкривачами японського мистецтва. Для цього знадобилась багатовікова революція французької художньої культури.

Імпресіоністи оновили колорит, відмовилися від темних, земляних фарб і наклали на полотно чисті, спектральні кольори, майже не змішуючи їх попередньо на палітрі. Вони вийшли з темних майстерень на пленер. Імпресіонізм це не тільки живопис — це відкриття, це не тільки тимчасова течія, а вічна основа мистецтва.

Проіснувавши лише трохи більше десяти років, цей мистецький напрямок вичерпав свою історію, і кожен з художників пішов своїм особистим шляхом. Таким чином виникло розмаїття різних шкіл та послідовників цього напрямку. Цей рух у мистецтві не давав спокою молодим творцям, особливо тим, що закінчували мистецькі академії. Кожен старався відвідати виставки новітнього спрямування, а, за можливості, отримати уроки цієї школи. Отож погляди на мистецтво змінювались.

Учнями і послідовниками французького імпресіонізму були М. Бурачек — учень А. Матіса та А. Маневич — вихованець Мюнхенської академії мистецтв, яка на той час вважалась одним з провідних навчальних закладів Європи. Згодом М. Бурачек й А. Маневич увійшли до групи засновників та професорів Української академії мистецтва.

М. Бурачек навчався і в Краківській академії мистецтв у відомого польського пейзажиста Я. Станіславського, який любив природу України, розкривав її красу і навчав інших відтворювати її як серйозне, часом навіть суворе явище, замість малювання солодких, фальшивих “малоросійських видів” [1, 38]. Юні художники вертались в Україну патріотами рідного краю, були перейняті великою любов’ю до рідної землі; іншими, прозрілими, очима дивилися на її розкішну природу й ставили перед собою великі завдання — показати всі чари довкілля та

навчати любити і розуміти їх, збудити заспані художні здібності свого народу” [2, 38]. “Слідом за своїм учителем Яном Станіславським, — зауважує В.Абліцов, — М. Бурачек надав імпресіоністичному пейзажеві, на відміну від французького, раціоналістичного чутливо-емоційного, поетичного, суто слов’янського характеру. Саме завдяки М. Бурачку та його однодумцям історія українського пейзажу стала сприйматися як історія українського національного характеру” [3, 41].

Світ на полотнах А. Маневича, так само як і в М. Бурачка, у своїй основі завжди реальний, хоча форми його майже завжди стилізовані — підсилені то виразною лінією, то кольором, доведеним інколи до високих реєстрів звучання. Декоративно-конструктивне бачення природи органічно поєднується у художника з глибоким емоційним її сприйняттям. Тема батьківщини у А. Маневича — це образ, що зберігся з дитинства у його пам’яті, провінційного Мстиславля з перекошеними від часу і почорнілими від вологи дерев’яними будинками, з його містечковим побутом і навіть з його бродячими вуличними козами — годувальницями багатьох сімей. Це і Київ, місто, де народився Маневич-художник, і старі вулиці, де спокійно плине час, і життя “маленької” людини. У його пластиці мазка чітко простежується вплив стилю модерн, яким переймався художник, навчаючись у Мюнхені.

Для А. Маневича модерн — не спосіб сприйняття з його сильно вираженою символіко-міфологічною основою, а радше спосіб світобачення, де чільне місце посідає сила і краса лінії, площини і кольору. “Попри це все, — наголошує О. Жбанкова, — Маневичу був близький пленеризм імпресіонізму. Легкі тіні і сонячні бліки на землі, на стінах будинків, прозорість повітря, тремтіння світлових ефектів майстерно передані в його пейзажах провінційних вулиць. У них створено ліричний образ світу. Особливої емоційної сили сповнений колорит його полотен, де фарбою, за словами сучасників художника, живуть, думають, хвилюються, радіють, страждають і борються” [4, 5].

На початку 1990-х років за ініціативи професора В. Забашти в академії була відроджена пейзажна майстерня, яку він і очолив 1993 року. Як колорист високого професійного рівня, художник підтримує і розвиває донині колірну традицію, започатковану в Україні М. Бурачком та А. Маневичем. “Україна Василя Забашти — необмежений світ історико-етнографічної минувшини, це край, відкритий для діалогів з іншими культурами-світами. Тому майстерність живописної кухні художника немислима без творчих знахідок світового мистецтва, насамперед західноєвропейського імпресіонізму та постімпресіонізму, а також румунської, угорської, польської та інших європейських національних шкіл пленеризму. Це ті цеглини загальної культури..., які є сходженням до внутрішніх висот духу, до слави національної традиції в потоці живої багатоманітності світової культури” [5, 13].

Майстерня пейзажного живопису вирізняється серед інших в НАОМА саме своїм композиційним та колірним вирішенням. Постановки ви-

конуються згідно з навчальним планом, проте більшість постановочних завдань практикуються у просторі і контражурі, оскільки таким чином можна краще вивчити і глибше проаналізувати колір. Пейзаж, як правило, пов'язаний з плернерним живописом, тому у майстерні доводиться багато працювати і над цією проблемою: “Бути художником-пейзажистом — це значить мати особливе бачення і відчуття природи. Пейзажист мусить відчувати і відтворювати внутрішню динаміку природи, повсякчасну мінливість її стану” [6, 160].

Завдання, які ставляться перед студентами пейзажної майстерні, не є характерними для інших майстерень, тому що в ній твори виконуються у яскравій колірній гамі. При цьому колір не є нарочитістю. Колір — то велика любов, яка проявляється в різній тональності. З точки зору імпресіонізму, колір в кожному конкретному творі має певне емоційне звучання. У максимальному вимірі колір існує на початковій стадії, коли фарба з тубюка потрапляє на полотно. Загалом фарба є фарбою тоді, коли знаходиться в тубюку, а вона ж на полотні — це вже колір з певною емоціональною напругою. Наприклад, якщо взяти червоний колір, його максимальне звучання від теплого, за градусною шкалою, до нуля, буде палати, і тон поступово ставатиме холоднішим. При цьому хтось із митців працює на завищеній колірній позиції, хтось — на слабших колірних тонах.

Основним завданням у навчальному процесі є збереження позиції, з урахуванням того, що вона може змінюватися згідно з часовим моментом дня та зі станом погоди. Ми працюємо за такою системою не лише теоретично, а й практично, згідно з колористичною схемою так званого “спектрального круга”.

Скажімо, коли студентам пропонується постановка з конкретним завданням, деякі учні не бачать кольору, — особливо в тіні — тому, що в тіні виникає найбільша ілюзія обману стосовно кольору. У таких випадках використовується колористична схема, котра слугує відповіддю на запитання: якого кольору тінь (коричневого, сірого, чорного)? Як правило, такою є помилка будь-якого невідготовленого учня.

У зв'язку з цим вважаємо за доцільне чинити так: якщо на освітленій частині червоного драпірування студент бачить рожевий колір, слід застосувати розкладку “спектрального круга”, що допоможе побачити тінь зеленого кольору, якщо ж світло буде жовтого кольору, то тінь стане фіолетовою.

Для того, щоб перевірити, як студент засвоїв матеріал (колірну грамоту), час від часу ставимо контрольні завдання в позачерговий час — нескладний натюрморт із декількох предметів.

Після виконання завдання студенти відставляють свої роботи вбік і знову виконують це ж завдання у зворотній колірній гамі, але вже без “круга контрастів”. Здійснивши таку роботу, вони починають розуміти свої недоліки у вирішенні колориту й уникають їх при роботі над основним завданням.

Проаналізувавши виконане академічне завдання, можна зробити чіткі зауваження, хоча при роботі над ним студенти вже відчули свої недоліки в процесі попереднього вивчення відповідного матеріалу.

Під час практичної творчої роботи слід добре пам'ятати, що предмети, які знаходяться ближче до малюючого — теплі, незалежно від кольору, а чим далі вони розміщені, тим стають холоднішими і водночас на них відповідно позначається “температурний” режим — світло-тіньовий контраст. У майстерні суворо дотримуємось чіткого закону стосовно світла й тіні. Оскільки освітлені сонцем чи іншим джерелом світла предмети стають теплими, тінь при цьому завжди буде холодною. Що це означає? Згідно з температурним режимом, світло, наближаючись до майже нульової позначки, але до тих пір, поки не стане білого кольору, — тепле, причому на освітленій кольоровій плямі можуть бути присутні і холодні рефлекси, але тільки в межах плями. Те ж саме відбувається і з тінню. Тінь холодна, але в певному температурному режимі чим ближче насичений холодний колір наближається до нуля, тобто до білого кольору, він теплішає, але залишається холодним.

Так само, як і на світлих, на тіньових плямах своєрідно позначаються рефлекси — вони можуть бути теплими і створювати ілюзію, що тінь тепла, але з наукової точки зору вона все-таки холодна. Практично у студентів є можливість попрацювати над глибokoю і великою тінню при виконанні завдання в умовах контражуру, передбаченого навчальним планом майстерні — після занять з освоєння кольору.

Підсумовуючи викладене з приводу проблеми колориту, нагадаємо міркування на цю тему М.Бурачека, які були засадничою основою його творчості: “Коли б були секрети, то не було б мистецтва. Фарби у мене такі ж, як і у Вас, а колорит залежить не від них, а від уміння користуватися ними, що дається тривалою роботою, вивченням природи, любов'ю до неї, постійними спостереженнями її явищ” [7, 86].

1. *Абліцов В.* Ностальгія. — Львів: Світ, 2003. — С. 38.
2. *Там само.*
3. *Там само.* — С.41.
4. *Жбанкова О.* Лирико-фосфорический мир Абрама Маневича // Зеркало недели. — 2002. — № 1. — 5 января. — С. 5.
5. *Забашта В.* Світ очима художника. — К.: Майстерня книги, 2009. — С. 13.
6. *Там само.* — С.160.
7. *Абліцов В.* Ностальгія... — С. 86.

ПРОБЛЕМЫ КОЛОРИТА В МАСТЕРСКОЙ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ НАОМА

Игорь Мельничук

Аннотация. В статье рассматриваются проблемы, которые возникают в процессе выполнения задания на освоение колорита в пейзажной мастерской НАОМА, на основе комплексного анализа учебных разработок и творческих достижений ее преподавателей.

Ключевые слова: колорит, температурный режим, тон, контражур.