

4. Горелов М. В. Рисунок как инструмент проектного мышления: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17. 00. 06 "Техническая эстетика и дизайн". — М., 2005. — 27 с.
5. Кривонос О. А. Рисунок без перспективы // Образотворче мистецтво. — 1988. — № 2. — С. 6–8.
6. Смольський Ю. М. Абстрагований метод формотворення в академічному рисунку // "Срібний штрих". — Луганськ, 2006.

VARIETIES OF TRAINING DRAWING

Victor Sukhenko, Oleksandr Zasyupkin

Annotation. The attention is accented to the necessity of classifications of types of training according to the principles of the picture on location and speculative ("from oneself") picture. Two types of the training drawing are researched — "academic" drawing which is based on the fundamentals of the easel painting that manifests the existing principles of this direction and professional drawing that represents the peculiarity of specialities oriented on the plastic morphology of the following subjects: design, architecture, sculpture, decorative-applied art.

Key words: types of drawings, model, image, shape, volume, construction, nature, training drawing.

УДК 741:7.02

Василь Магальяс

*заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри рисунка НАОМА*

Теоретичні основи рисунка та практична реалізація їх

Анотація. У публікації проведено узагальнений науковий аналіз теоретичних і методичних досліджень у галузі викладання провідної дисципліни "Рисунок" в мистецьких навчальних закладах. Виявлені тенденції розвитку в процесі навчання академічному рисунку за сучасних умов у вищих навчальних закладах України. Головна увага акцентується на пошукові перспективних шляхів у навчальному процесі.

Ключові слова: рисунок, художня освіта, методи викладання, форма, пропорції, композиція, зображення, матеріали, пластика.

Основою образотворчого мистецтва та запорукою художньої майстерності є рисунок — один з головних видів зображення навколишнього світу. Досконалість, точність, виразність, емоційність виконання рисунка є фундаментом зображення, що допомагає вивченню форм природи, фіксує перший задум майбутнього твору, передає виразний рух і настрої людини.

Завдання рисунка як фахового предмета — оволодіти мистецтвом зображення, опанувати його техніку, надати повної уяви натури, її форми, пластики, пропорційності та просторовості. Без цього неможливо зрозуміти, чому оточуючі нас предмети здаються об'ємними, паралельні лінії такими, що зливаються в одній точці, прямі кути сприймаються гострими чи тупими, зображене коло — еліпсом. Усі види перспективи (лінійна, панорамна, купольна, повітряна, рельєфна) не лише пояснюють ці оптичні явища, а й озброюють художника знаннями та прийомами зображення предметів, які перебувають у просторі в різних позиціях і на різних відстанях.

Кожен предмет має три виміри — довжину, ширину й висоту. Під його об'ємом слід розуміти тривимірну величину, обмежену поверхнями, де форма — це загальний зовнішній вигляд. Тому, будуючи рисунок, слід керуватися тільки формою, застосовуючи всі засоби зображення, які базуються на знаннях законів побудови та практичній грамоті. Без відчуття загальної форми зображення буде однобічним, а щоб краще зрозуміти її перед зображенням, слід вивчити натуру з різних боків. Зображуючи, наприклад, голову в фас, треба розглядати натуру з різних точок, але зображення рисунка виконувати з однієї, передаючи конструктивність та будову загальної форми.

Конструктивна побудова форми — це взаємне розміщення її частин та нерозривний зв'язок між собою. Поняття конструктивної побудови форми можна застосувати до всіх предметів, створених природою чи руками людини. Митець повинен бачити навколишню дійсність не тільки в світлотіньовому стані, а й вміти визначити закономірність у побудові предметів, а це досягається практичним процесом зображення та врахуванням передачі розгорнутої перспективи, дотриманням пропорційних співвідношень розмірів форми та її окремих елементів в цілому.

Розуміння співвідношень між справжньою формою предметів та її сприйняттям набуває значущості в подальшій творчій роботі, що означає зіставлення розмірів усіх частин та деталей із загальною формою і вміння пов'язувати їх у рисунку до єдиного цілого. Порушення пропорцій загалом недопустиме, а особливо при зображенні голови чи постаті, коли навіть незначне ігнорування руйнує загальний характер та подібність натури.

Існують певні закони, які визначають взаємозв'язок розмірів частин форми, допомагають з'ясувати помилки та застерегти від них. Тому розглянемо в історичному аспекті розвиток цих законів пропорційних співвідношень та систему виміру в рисункові.

Ще стародавні єгиптяни відкрили закономірності пропорційної побудови, пізніше їх продовжили, вдосконалювали і розвивали майстри грецького класичного мистецтва, але найбільших успіхів в цьому напрямку було досягнуто в епоху Відродження. Вважалося, що ідеальною формою людського тіла є така, де всі її частини об'єднуються гармоній-

ними співвідношеннями — **канонами**. Пропорції в різні епохи сприймалися по-різному, тому і канонів було безліч.

Всякий канон має одиницю виміру — **модуль**, а співвідношення між частинами тіла людини чи предметів називають **пропорціями**.

Природа форми людського тіла з плином віків залишилася майже незмінною, краса і пропорційність сприймалася по-різному, а це сприяло створенню безлічі канонів та модулів. Так, єгипетське мистецтво знало два канони:

- ранній (древній) — “єгипетська сітка”, модулем якої вважалася відстань від підшви ноги до лоджки. Цей модуль у висоті постаті людини вміщувався 21,5 рази;
- пізній — “канон фараонів”, модулем якого слугувала довжина середнього пальця, який у висоті постаті людини відкладався 19 разів.

Перший з відомих нам класичних канонів був створений Поліклетом (5 ст. до н. е.), його модулем стала ширина долоні на рівні пальців. Обличчя в його скульптурах займало $1/10$, а голова з шиєю — $1/6$ всієї постаті. Цей канон Поліклет використав в роботі над відомою роботою Дорифора, створивши образ могутньої і сильної людини, громадянина Греції. Пізніше з’являється візантійський канон — висота обличчя відкладалася в постаті 9 разів.

Одним з перших художників раннього Відродження, хто зацікавився питаннями пропорцій, був Джотто. Він поклав початок переходу від умовності до типовості. Розробці вчення про закони пропорцій присвятили свої праці чимало представників епохи Ренесансу — Гіберті, Гірландайо, Альберті, Леонардо да Вінчі, Мікельанжело, Дюрер. Леонардо і Дюрер зробили в цьому напрямку дуже багато, всі інші лише ілюстрували ідеї цих майстрів майже до XIX століття. Леонардо розміщував людську постать в квадраті, сторін якого торкалися голова, ноги та кінці пальців розведених рук.

У XVIII–XIX ст. науку про пропорції розробляли й російські художники А. Лосенко, А. Иванов, Шубуєв, анатом І. Буяльський. А. Лосенко в своєму посібнику “Короткий виклад пропорцій” пише про співвідношення частин тіла дорослої людини, основою виміру яких є голова, що в постаті вміщується 8 разів. У цей же час, з’являються нові канони, розроблені на основі метричних даних. Такими є канони Ріше (французький лікар-анатом, скульптор, професор Паризької академії мистецтв), Кальман (викладач пластичної анатомії в Мюнхені), Фріча (професор анатомії та фізіології Паризької академії мистецтв).

Відповідно до канону Ріше, за модуль обирається голова. Тулуб з головою та нижні кінцівки рівні між собою за довжиною і відповідають чотирьом головам, нижні — 3,5 головам, довжина стегна — 2, гомілка зі стопою — 2, верхні кінцівки від підпахової впадини до кінчика середнього пальця — 3 головам, плечова ширина — 2, відстань між підключичними ямками дорівнює 1 голові, ширина грудної клітки за рівнем

пахової впадини — 1,5 голови, між великими вертелами — 2, довжина стопи — понад 1/7 висоти голови.

За Кальманом, висота голови розміщується в постаті 7,7 разів.

Велике значення мають дослідження пропорційності тіла людини в працях вітчизняного анатома П. Карузін. Він розширив канони Кальмана і Фріча, вніс виправлення в розміри ширини плечового відділу, довжини стопи та стегна. Було розроблено схему пропорцій голови й обличчя, визначено межу росту волосся, зіничну лінію, лінію рота та підборіддя. За цими канонами зображення в рисунку максимально наближалось до реальності. Карузін запропонував багато нового й цікавого з питань вікових змін пропорцій людини від народження і до її формування. Так, голова збільшується в 2 рази, тулуб — 3, руки — 4, ноги — 5, шия — 7, а грудна клітка в 9 разів. У новонароджених вигин хребта малопомітний і виглядає як у четвероногих, але поступово, коли дитина починає ходити, хребет під впливом навантаження м'язів та дії сили тяжіння набуває людської конфігурації. Як було сказано раніше, голова новонародженої дитини вміщувалася у висоті постаті 4 рази, у дворічної — 5 разів, у 7 років — 6, в 14 років — 7 разів, а у дорослого, що має зріст 170 см — у 7,5 разів.

У ранньому віці голова порівняно з іншими частинами тіла занадто велика, бо мозок голови складає 1/8 загальної ваги, тоді як у дорослого не більше 1/40. З розвитком зубів, жувальних м'язів і вилиць обличчя видовжується та розширюється, а з втратою зубів зменшується та скорочується. Горизонтальна лінія, проведена на рівні основи носа, ділить голову новонародженого на рівні співвідношення, в той час як у дорослого цей поділ знаходиться на рівні очей. Наведені вище основні знання і канони пропорцій людського тіла, їхній розвиток у світовому мистецтві і науці напевне допоможуть викладачам та студентам на практиці, але це не постулати, і їх не слід сліпо нав'язувати як рецепт. Та все ж таки, володіння цими знаннями дає можливість обрати те, що відповідає творчим задумах, сприяє свободі та широті реалізації себе як професіонала.

Визначати пропорції постаті людини важко з різних причин, і одна з них — оптичні ілюзії, бо, наприклад, чорні й білі плями однакового розміру сприймаються по-різному: білі здаються більшими, чорні — меншими. Зокрема, при зображенні голови закінчений рисунок ока серед лінійно побудованих форм виглядає зменшеним (як затемнена пляма серед світлого), а це дезорієнтує студента при визначенні пропорцій. Усі ці знання набуваються лише в процесі практичного виконання академічного рисунка.

Рисунок є обов'язковим предметом для студентів на всіх факультетах НАОМА. Його викладають з урахуванням знань пластанатомії, перспективи, матеріалів, техніки і засобів зображення, пропорційних і тональних співвідношень. Мета викладання рисунка — навчити студентів професійно вірно відображати просторові форми на площині. Академічний рисунок опановують в процесі виконання послідовно пов'язаних між собою

окремих завдань, які передбачають розв'язання складних навчальних і творчих питань в діяльності майбутнього художника-професіонала.

Основним видом академічного навчання з рисунка є ведення роботи з натури, а об'єктом вивчення постає людина в середовищі з її складною пластичною і пропорційною будовою. Навчальний процес передбачає:

- композиційне розміщення зображення з урахуванням співвідношень форми й площини, світлого й темного, ритму й руху, рівноваги й перспективи;
- визначення пропорцій та пластично-конструктивної побудови форми;
- трактування загального об'єму засобами лінії, світлотіні, тону;
- вирішення зображення всіма технічними засобами рисунка на високому професійному рівні.

Протягом усього процесу навчання слід дотримуватися наступних принципів:

- виконання завдання від загального до окремого та від деталі до цілого;
- органічне поєднання емоційного та логічного;
- відчуття пластичних якостей.

Технічне виконання рисунка тісно пов'язане з вивченням композиції, застосуванням зображувальних засобів (лінія і штрих), матеріалів (олівець, вугіль, соус, сангіна), що дає можливість передати тонкі нюанси та професійність в змісті рисунка. Він якісно змінюється з навчального в навчально-творчий, що вирішує не тільки техніко-аналітичні завдання, але й художньо-образні.

Чітка лінія, легкий контур, плавний або рваний штрих, клубок ліній, ніжна вібрація переривчастих штрихів, контрасти білого й чорного тону, прозорість напівтонів — це не тільки технічні, а й насамперед художні якості. Ось чому на всіх курсах, як молодших, так і старших, необхідно приділяти достатню увагу технічній досконалості виконання рисунка, вмінню мінімальними засобами досягти максимальної виразності з розкриттям повноти художнього задуму.

Слід зауважити, що навчальні завдання з рисунка обов'язково повинні передбачати й елементи творчості, що сприяє естетичному вихованню студента, розвиває його художній смак та образне мислення. Воно може бути різним і залежатиме від індивідуальних здібностей кожного студента, його повноти уявлення про об'ємну форму чи предмет, від знань технічних можливостей матеріалів та вміння ними користуватися. Проте техніка без знання методів побудови зображення, без ідеї та змісту перетворюються на самоціль. Тому завдання з рисунка має передбачати поєднання всіх зображувальних засобів, прийомів і методів (перспективи, зорового сприйняття реальних об'ємів і форм, світлового та матеріально-технічного виконання) у загальноформатну композицію, що є якісною характеристикою творчого процесу. Коли ж йдеться про пластику в рисунку, то, в першу чергу, розуміють об'ємно-просторовий бік виразності форми, вміння її бачити та професійно виконувати.

Діалектика предметно-просторових співвідношень в зображувальному мистецтві рисунка та її трактовці передбачає й зміну стильових напрямків. Тому по-різному вирішується і проблема співвідношень самої форми і простору, але ці процеси ніколи не були формальними і узагальнюючими для художника, бо ядром цих структур в рисункові і його відображенні стає його світогляд, його погляди на взаємини людини в середовищі і суспільстві загалом.

Передача тривимірності навколишнього світу, його предметності залишається однією з головних і суттєвих якостей та особливостей в рисунку. Зображення художником предметного світу і його вивчення — це, в першу чергу, бачення його конструктивного, раціонального і функціонального розуміння, що і є основою та практичною особливістю навчального (академічного) і творчого рисунка.

Значення композиції в рисунку

Термін “композиція” означає розташування, складання, об’єднання. Цей процес ґрунтується на засобах вираження та законах композиційного зображення, а саме: симетрії і рівноваги; статичності і динаміки; перспективи і пластики; золотого перерізу і масштабу; стильової єдності і простоти. Паралельно діють ще й закони, які є основою композиції в образотворчому мистецтві: єдність форми і змісту; площинна цілісність; типовість в середовищі; просторова контрастність.

Усі ці композиційні закони необхідно поєднувати і застосовувати в навчальних завданнях з рисунка. Вони об’єктивні і діють незалежно від особливостей різних художніх шкіл, училищ, напрямків, течій та творчих здібностей. Такі закони тісно пов’язані між собою і невіддільні один від одного на всіх етапах творчого процесу академічного рисунка. Від того, як композиційно розміщений рисунок у форматі площини, залежать його цілісність та художня цінність.

Навчальний академічний рисунок композиційно будується за законами, які мають набір інформаційно гармонізованих елементів:

- погодження розміру зображення;
 - врахування композиційних елементів (симетрія і рівновага, статика і динаміка, перспектива і ритм, золотий перетин і масштабність, єдність стилю та часі);
 - погодження між собою світлотіньових та світлоколірних тональностей.
- Виходячи з цього, композицію рисунка необхідно розглядати і як процес зображення, і як результат зображення.

Принципи композиції в рисункові як процесі слід теоретично обґрунтовувати і вивчати, хоча у творчій практиці вони відомі художникам як важливий елемент, що від нього в цілому залежать і творчий підхід, і процес зображення. Тому композицію можна розглядати наступним чином: фіксація на папері першої думки; пошук, розробка та оптимальне вирішення задуму; визначення формату; пошук оптимального розміру зображення в цьому форматі; застосування технічних засобів вираження.

Ці процеси суттєві та невід’ємні в композиційній побудові зображення, вони формують його якість, художню значущість та зрозумілість.

Складовою всякої композиції є пляма. Пошук плями як елемента зображення в композиції має формальний характер і визначає суть майбутнього зображення. На практиці композиційне розміщення рисунка здійснюється з урахуванням розміру площини стосовно зображеної натури та потребує свідомого переміщення центру зображення стосовно центру площини, послідовне дотримання пропорційних співвідношень і розмірів, які визначають і відповідають засобам його виконання.

У сучасній методиці викладання застосування в рисунку пропорційних співвідношень — один з найбільш розповсюджених прийомів, що передбачає уточнення загального об’єму і його зображувальної характеристики; застосування координатних осей та знаходження вертикальних, похилих та горизонтальних ліній.

Із визначенням контуру зображення завершується і композиційна побудова рисунка, а саме: застосовується поступова лінійна насиченість; тональне підсилення зображення; уточнення та вдосконалення форми.

Побудова і композиційне розміщення рисунка — це єдиний процес, і розділити його можна лише умовно. Для ретельнішого вивчення застосовують у повному обсязі закони композиції, вони є показником розуміння художника свого завдання при створенні художнього твору. А як процес, композиція в рисунку потребує раціонального початку, який визначається задумом автора, виходячи з натуральних даних форми і зображення. Композиційний процес за своєю суттю двоєдиний: він поєднує задум митця і зображення. З методичної точки зору цей процес можна розглядати у двох аспектах: формоутворення та вирішення зображення рисунка на площині.

У зображувальному мистецтві композиція бере свій початок із всебічного бачення навколишнього світу і цілеспрямованого його сприйняття, бо і студент, і зрілий художник не просто фіксують реальну дійсність, але й оцінюють її з естетичного боку. Композиційне вирішення зображення — це, в першу чергу, поєднання статичної й динамічної, симетричної й асиметричної, пропорційності й просторовості. Симетрія прийнятна кожній людині і незаперечна, нею можна знехтувати, але потім це потрібно якимось чином врівноважити — об’ємом, предметністю, просторовістю, естетичною гармонією. В композиційній побудові зображення рисунка у студентів при вирішенні програмних завдань трапляються постійні прорахунки, що можна пояснити нерозумінням головного, домінуючого і того, “що” кожен з них хоче виразити в своїй роботі.

Техніка, матеріали та прийоми зображення в рисунку

Для виконання навчального, так само, як і для творчого рисунка необхідні: основа (площина), рисувальні матеріали, інструменти.

Основою можуть слугувати різні матеріали. В епоху палеоліту, наприклад, першими площинами для зображення люди обирали стіни своїх

печер та стоянок. З історичним розвитком суспільства і технічних засобів відповідно з'являються все нові й нові матеріали — папір, тканина, картон, скло і т. п. Розглянемо один з доступних — рисувальний папір.

Наша промисловість випускає різноманітні марки та широкий асортимент цього матеріалу за призначенням: В — для виставочних художніх робіт, Ф — для робіт тушшю та виготовлення гравюру, А — для робіт аквареллю, О — для масового призначення.

Для виконання рисунків в техніці “сепія” аквареллю папір готують у такий спосіб: розчином дитячого мила за допомогою пензля чи губки обережно промивають поверхню з обох боків. Ця процедура забезпечує рівномірну натяжку паперу на планшеті та хороший розподіл фарби на його поверхні. Для полегшення покривності фарбою папір змочують препаратом №1 (бичача жовч). Слід пам'ятати, що непокривність фарбою виникає внаслідок значної поверхневої натяжки паперу. Одна чайна ложка цього препарату на 200 — 300г води, в якій змочують пензель, послаблює натяжку, і фарба легко перекриває папір.

Щоб підготувати папір до роботи, його потрібно наклеїти на планшет чи підрамник. Для цього треба зволожити його з обох боків губкою чи м'яким пензлем, потім згорнути в трубку, накрити вологою тканиною, щоб паперові волокна повністю просякли водою. Для визначення достатньої зволоження потрібно згинанням паперу перевірити його упругість чи еластичність. Недостатня кількість вологи в папері не дає хорошої натяжки, робить його поверхню зморшкуватою, що заважає в подальшій роботі.

Наклеєний папір слід сушити на відстані від джерела тепла. Для того, щоб під час роботи зберегти еластичність поверхні, бажано під наклеєний аркуш підкласти два або три шари непридатного паперу. Є ще й інший, простий і надійний спосіб наклеювання паперу. Для цього беруть планшет трохи більший за середній розмір аркуша паперу, що дозволяє виконувати роботи, різні за розміром. Аркуш з нанесеним зображенням добре зволожують з обох боків, а щоб видалити зажирені ділянки поверхні, рисунок трохи розмивають мильною водою. Розташовують папір так, щоб межі планшета і паперу були суворо паралельними, потім за допомогою фотоплівки або рукою розрівнюють аркуш від середини до країв, видаляючи повітря і воду. Далі беруть заздалегідь нарізані смужки сірого паперу або крафту завширшки 15 — 20 мм, змащують їх клеєм ПВА і наклеюють так, щоб 1/3 розміщувалася на аркуші, 2/3 — на планшеті. Якщо планується прийом роботи “по мокрому”, то площа повністю придатна для зображення.

Завершену акварель залишають до повного висихання, а щоб легко було зняти її з планшета, достатньо відклеїти кут аркуша. Смужки потім зрізають, і на зворотному боці аркуша не залишається слідів клею, який погано впливає на збереження зображення.

Трапляються випадки, коли потрібно розрівняти пом'ятий папір — для цього його обробляють розмі'яшувачем для паперу у співвідношенні:

гліцерин — 10%, спирт — 30%, вода — 60%. Папір змочують цим розчином, розрівнюють на товстому склі і випрямляють на ньому до повного висихання. У разі необхідності процедуру повторюють.

Розглянемо далі деякі найчастіше застосовувані рисувальні матеріали.

Рисувальні матеріали поділяються на сухі та мокрі. До сухих належать: срібні та олов'яні штифти, графіт і вугіль, крейда, сангіна, пастель, соус, кольорові та італійські олівці; до мокрих — чорнило, сепія, водяні барвники, різні відтінки туші, акварель.

Інструментами для рисунка цими матеріалами можуть бути очеретяні палички, цангові олівці, пензлі, пера пташині і сталеві.

Сангіна. Це коричнево-червоний, сірий або чорний матеріал, який застосовують для тонального виконання начерків, рисунків, композицій.

Якщо в рисунках і начерках застосовують сангіну, то за основу використовують коричнево-вохристого кольору папір (крафт), але він недовговічний і з часом темніє та руйнується, тому доцільніше для цього брати білий фактурний папір, тонувати його аквареллю, розчином міцного чаю, кави або настоєм трав до потрібного відтінку. Для чорної і сірої сангіни використовують сірий папір, але його тональність обмежена при детальній роботі над рисунком. За своїми властивостями сангіна подібна до рисувального вугля, але менше осипається і дає можливість проробляти зображення на аркушах великих розмірів. Застосування водночас вугля і сангіни при тональному моделюванні на картонах (для монументальної фрески, мозаїки, сграфіто) дає хороші результати.

Сангіна — довговічний матеріал, її наносять на папір у вигляді штриха, що зобов'язує художника знати цей матеріал та добре володіти технікою виконання, щоб вміти віртуозно і майстерно виявити форму і тональність. Широко розповсюджений в рисунку прийом роботи сангіною, коли можливе розтушування її тканиною або пальцем із застосуванням гумки, що надає рисункові живописності, тональної і кольорової насиченості. Іноді сангіну поєднують з італійськими олівцями, що мають назву “Негро № 1, № 2”. В цьому випадку на світлі частини рисунка дуже обережно, щоб не розбілити рисунок, крейдою наносять полиски.

У домашніх умовах сангіну можна виготовляти самим. Для цього беруть подрібнене на порох каміння червоного або коричневого кольору, змішують з декстрином або картопляним крохмалем, суміш розжарюють на вогні, а потім розводять гарячою водою. Одержавши тістоподібну масу, формують з неї палички завтовшки 8–10 мм і висушують їх. Такий матеріал повністю придатний для практичного застосування.

Горішкове чорнило. Протягом багатьох століть матеріалом для зображення рисунків пером було горішкове чорнило. Воно має дуже високу покривну якість, не тьмяніє на світлі, а з часом стає ще інтенсивнішим і яскравішим за кольором. Коричневий відтінок чорнила надає зображенню приємного, м'якого забарвлення. Під час застосування воно легко стікає з пера. У наш час горішкове чорнило випускається промисловістю,

хоча спосіб його приготування дуже простий. Восени на листках дуба можна побачити ясно-зелені круглі нарости завбільшки з горіх. Це — гнізда комах-паразитів, з яких і виготовляють таке чорнило. Зібравши невелику кількість горішків, подрібнюють їх, потім кладуть у складену вдвоє марлю і вичавлюють сік. Спочатку він має легкий коричневий відтінок, далі, щоб колір став інтенсивнішим, додають декілька кристалів залізного купоросу — чорнило темнішає і набирає холодного відтінку. Через тиждень відстоювання чорнило готове до використання, працюють ним гусячими перами або очеретяними паличками (сталеві пера при взаємодії з чорнилом дають небажану хімічну реакцію, яка спричиняє появу іржавих плям).

Художники минулого застосовували в своїх роботах таке чорнило, передаючи загальну форму зображення на матеріалі (оксамиті, шовку, металі тощо), наносючи штрихи сіткою, які детально передавали натуру і її об'єм. Сучасні рисувальники відійшли від такої манери і техніки зображення, не заперечуючи необхідності і доцільності деталізації, але ставлять поряд з цим трохи інші завдання: виразність рисунка; використання мінімальних засобів, що діють максимально на глядача.

Зазвичай, сучасні художники уважно вивчають творчі роботи майстрів минулого, але, на жаль, тільки з пізнавальною метою.

Рисунок пером побудований на співвідношеннях чорного і білого або білого і чорного тонів; це — простий і менш виразний спосіб, тоді як обведення тінювих частин рисунка лінією — складніший, бо має штрихове застосування. Якщо штриховку виконують рівними однакової довжини лініями, рисунок виглядає дещо одноманітним; при застосуванні ліній різної довжини ця одноманітність зменшується і рисунок набирає експресивного характеру, який залежить не тільки від штриховки, але й від загальної форми та композиції. Штриховку і лінію слід поєднувати в рисунку.

Передати фактуру зображення можна тією ж штриховкою, застосовуючи пунктир і заливку пером. Простір передають комбінуванням товстих і тонких ліній, а перший план підсилюється штриховкою.

Кольорові олівці. Творчий задум художника значною мірою залежить від багатокольорної палітри графічних матеріалів, до яких належать і кольорові олівці. Вони бувають з малою або великою кількістю відтінків, обмежених лише основними кольорами. Найрозповсюдженіші з них — шкільні набори (4, 6, 10, 12 відтінків грифеля). Набори олівців з великою кількістю кольорів застосовують здебільшого художники-професіонали.

На відміну від пастелі та вугля, роботи, виконані олівцями, не потребують фіксації (закріплення), але зображення на поверхні паперу має незначний блиск. Для роботи олівцями беруть білий цупкий папір (ватман, напівватман) чи тонований (сірий, вохряно-жовтий), на якому нанесені штрихи, і плями не контрастують, а гармонійно об'єднують все зображення.

Дехто з рисувальників застосовує набори кольорових грифелів “Джіоконда” (36 шт.), які виготовляють в Чехії. Цей матеріал пластично-покривний, має широку кольорову і тональну шкалу, що дозволяє досягти різноманітної гами відтінків в роботі, але він дещо складний в технічному виконанні і потребує професійних навичок. Нанесені цими грифелями на папір лінії або штрихи дуже легко знімаються гумкою.

При виконанні деяких рисунків кольорові олівці іноді поєднують з олійною пастеллю “Панда” (Голландія) — вона яскравіша за тоном, але, на жаль, на тонкому папері залишає масні плями.

Італійські олівці. Сучасна промисловість не випускає цей тип олівців, але їх можна виготовити самому, застосовуючи такі матеріали відповідно у співвідношенні: графіт — 1, сажа газова — 1, суха чорна гуаш — 1, гіпс — 1, крохмаль або 8% клейовий розчин декстрину — 8. Пігменти подрібнюють, перетирають до тонкої дисперсності і формують олівці прямокутного перерізу; потім протягом 2-4 годин випалюють при температурі 150 градусів за Цельсієм (твердість залежить від температури та часу випалення).

Пастель — це спресовані тонкотерті пігменти, до яких додають зв’язуючі і розбілюючі речовини. За зв’язуючу речовину застосовують рослинний клей (гуміарабік), який виготовляють з деяких видів акації, трагант — вишневий або абрикосовий виступаючий сік, молоко або борошняний клейстер. Залежно від кількості та виду зв’язуючої речовини, отримують пастель — м’яку, середньої твердості, тверду. Розбілюючі матеріали — крейда, гіпс, каолін, сухе цинкове білило. Ці мінеральні речовини в сумішах з пігментами дають багатий спектр кольорової гами та світлових відтінків.

Роботу пастеллю виконують на папері, картоні, полотні, наждачному папері.

Виготовляють пастельні набори по 25, 50, 126, 146, 185 штук Крім звичайної пастелі, є ще кремнієва — стійкіша до зберігання та зовнішніх атмосферних впливів. Для одержання кольорової основи застосовують різні барвники (акварель, гуаш, каву, розчини чаю), тонують пензлями, губкою, пульверизатором.

Акварель. У кожного художника розуміння акварелі, її можливості і техніки — суто індивідуальні. Про техніку акварелі пишуть дуже багато, даючи свої рецепти, свої підходи, але ніхто не згадує, що, крім акварельного живопису як техніки, існує ще й ілюмінація рисунка цим матеріалом.

Залежно від характеру завдань акварельного живопису застосовують і різноманітні прийоми, засоби, техніку. Для акварельного етюда бажані прозорість та плямова яскравість, вологість дотику пензля, чіткі заливи, максимальне використання води, що і є основою такого живопису. Дуже небажані в техніці акварелі багаторазові перекриття та виправлення, бо це наближає її до техніки олійного живопису. При дотриманні наведених вимог виникає професійна пристрасть до акварельного живопису

в техніці “по мокрому”. В цій техніці досвідчені художники досягають чудових живописних акварельних аркушів, в яких поступово поєднувалися кольорові плями з багатими кольорами фарб. Захоплення гарними акварельними плямами, до деякої міри, може й вирішує образні завдання, але потребує і деяких технічних виправлень — “дотягування”. Такий живопис — це царство колориту фарб і плям, хоча дуже випадкових та досить завчених.

Щоб зрозуміти такий акварельний живопис, його потрібно відчувати внутрішньо, а не поверхневим баченням зовнішньої форми, та застосуванням прийомів і засобів специфічної “акварельності”.

Класичний підхід акварельної техніки назвали “образотворчою”, вона стала традиційною в зображувальному мистецтві, її початок — біблійні ескізи О. Іванова, які стали кращим доробком художника. За таким методом працювали В. Серов, О. Остроумов-Лебедєв, С. Герасімов, Т. Шевченко, О. Шовкуненко, Канашевич та Рудакова.

Під час роботи О. Іванов досить часто змивав невіддалі акварельні плями, коли хотів досягти прозорості й матеріальності.

Одним з важливих елементів технічної та образної вимоги в акварелі є співвідношення білого чи тонованого паперу і кольорових плям. Білі плями чи невеликі полиски, не перекриті фарбою внаслідок оптичного злиття кольорів, надають живописові особливої неповторної виразації, що обумовлює специфіку та технічну послідовність нанесення акварелі. Починають роботу з найсвітліших, тобто білих, плям, потім — світлонасичені, насичені та темні, які постійно порівнюють з білими. Це складний процес, бо на початку білого дуже багато і воно сприймається як нейтральне тло. Роботу продовжують легким перекриттям фарб способами “по сухому” чи “по мокрому” з поступовими акцентами на темних плямах та уточненням рисунка пензлем.

Це лише схема робочого процесу в зображенні.

Пляма — наступний формально важливий елемент акварельного живопису, своїми напливами кольору вона робить межі зображення чіткішими, насиченішими і краще підкреслює форму. Звичайно, можна зробити “насильство” над матеріалом, нашаровуючи кольори в плямі, але такі прийоми більше нагадують техніку гуаші. Важливо звертати увагу на внутрішні переходи акварельної плями — вона завжди плавна, нерозривна і є природно-формальною основою для зображення простору.

Акварель має широкий діапазон специфічних кольорових вольорів від м'якості та легкості до контрастності в самій плямі і на її межах. Білі плями паперу створюють чіткі акценти й підвладні ритму кольору, об'єднують зображення, надаючи йому віртуозної грайливості та акордної цілісності.

Отже, акварель — це складна, віртуозна техніка, особливо коли застосовується прийом “по мокрому”, коли існує дефіцит часу на роздуми та термін виконання роботи. Кольоровий простір аркуша і його фактура є основними й провідними складовими цієї техніки. Загалом акварель —

чутлива і жива техніка зображення, яка дозволяє здійснювати неповторні пошуки й отримувати неочікувані ефекти. Прозорість фарбового шару, його взаємозв'язок з фактурою паперу та засобів виконання — все це має велике значення в процесі роботи.

Акварель вирізняється світлоносністю, трепетністю, яка дає неповторну образність, гармонійну виразність і вражаючу колоритність. В техніці “а ля прима” застосовують прийоми “по мокрому” і лесуванням — “по сухому”. “А ля прима” означає брати колір із самого початку на повну силу і в подальшому якомога менше його підправляти.

Усі вищезазначені матеріали є графічними, а роботи, виконані ними, завжди відносяться до графіки чи рисунка. Але є фарби, якими виконуються і рисунки, і живопис. Це акварель, темпера, пастель. Чому, наприклад, одна робота, виконана пастеллю чи аквареллю, визначається як живопис, а інша — як рисунок? Це залежить від застосування зображувальних засобів та виразності виконання. Якщо злегка почати рисунок олівцем, а потім продовжувати акварельними фарбами, виявляючи конкретні деталі контуром і лінією, одержимо акварельний рисунок. Але коли робота виконана аквареллю, де відчувається простір, тонка градація кольору і світлотіні, коли важливу роль в образності відіграють світло і колір — цю роботу визначають як живопис.

Для виконання зображення в рисунку в акварельній техніці застосовують такий підхід, який залежить від її технічної можливості та прийомів у виявленні об'ємної форми і образності програмних завдань. Як відомо, основою акварельної техніки є прозорість та яскравість зображуваних плям, які формують форму, об'єм і образність. Цьому сприяють засоби вираження і технічні прийоми: вологий дотик пензля, тональні чи кольорові заливки, раціональне використання води як основи техніки акварелі, небажаність відмивок, виправлень та багаторазового фарбового перекриття, що і є програмним завданням як для педагога, так і студента. Особисто для мене застосування прийому в акварелі “по мокрому” в рисунку, та й у живопису неприйнятне, тому що таке с'яйво нерукотворних плям і тональних співвідношень не завжди відповідає поставленим програмним завданням і не сприяє виявленню форми та образної суті зображення в навчальному процесі.

Акварельна пляма — другий, важливий формальний елемент як в зображенні рисунка, так і в живопису, яка визначає залежність площини і засобів вираження, тональної і кольорової гами. Акварельна пляма завжди збагачує рисунок, підсилює і об'єднує зображувальні плями, зберігає загальну цілісність об'ємної форми стосовно простору, світла і світлотіні.

Просторовість і предметність в зображенні рисунка, особливо в техніці “гризайль”, підкреслює специфічні акорди для акварелі і м'які нюанси в зображенні, широкий діапазон в тональних співвідношеннях, світлотіні і кольорі, порівняння світлого і темного, співвідношення плям і зображувальних меж об'ємної форми в цілому.

Техніка акварелі має широкий діапазон специфічних тональних переходів як в рисункові, так і кольорових вольорів в живописові. Такі нюанси йдуть від легкої і м'якої трактовки предметності до жорсткого визначення формоутворення як у плямі, так і у відчутті її меж. Тому рисунок в акварельній техніці набуває важливого і узагальнюючого значення, а в цьому сенсі зображувальна лінія стає живописною і графічною в безпосередньому зображенні. Як наслідок — тональність та її градації спонукають художника до складних зображувальних переходів в межах великих плям і малих форм, до порівняння і нерозривного зв'язку їх між собою.

Тому сам процес зображення в рисункові, застосування різноманітних матеріалів і технік у творчості художника і в образотворчому мистецтві загалом — це, перш за все, процес пізнання дійсності. Рисунок у зазначеному процесі є основою мистецтва й зображенням на площині зорового сприйняття лише основного та загального об'єднує при цьому всі образотворчі напрямки. Отож, можна дійти висновку, що рисунок — це наука, мистецька вершина, логіка побудови і осмислення, відчуття і бачення світу.

1. *Башилов Я. Б.* О наброске: Пос. по рисованию. — М.: Наука, 2002.
2. *Петер Пауль.* Рубенс. — М.: Искусство, 1977.
3. *Рисунок.* Учеб. пос. /Под ред. А. М. Серова. — М.: Просвещение, 1975.
4. *Беда Г. В.* Основы изобразительной грамоты. — М.: Просвещение, 1969.
5. *Кузнецова Е. В.* Искусство силуэта. — М.: Художник РСФСР, 1970.
6. *Соловйов О. М.* Навчальний рисунок. — К.: Образотворче мистецтво, 1956.
7. *Анисимов Н. Н.* Основы рисования. — М.: Стройиздат, 1974.
8. *Ростовцев Н. Н.* Академический рисунок: Курс лекций. — М.: Просвещение, 1973.
9. *Журавлев В. В.* Учебный рисунок. — М.: Искусство, 1949.
10. *Иванов З. С.* Обучение рисованию в школе. — М.: Учпедгиз, 1954.
11. *Игнатъев Е. И.* Психология рисования. — М.: Изд-во АПН, 1957.
12. *Ли Николай.* Основы учебного академического рисунка. — М.: ЭКСМО, 2004.
13. *Рудольф Арнхейм.* Искусство и восприятия. — М.: Прогрес, 1974.
14. *Шеоголихина А. К.* Рисунок. — М.: Легкая индустрия, 1976.
15. *Павлинов А. Я.* Для тех, кто рисует: Советы художника. — М.: Сов. художник, 1955.

THEORETICAL FUNDAMENTALS OF DRAWING AND THEIR PRACTICAL REALIZATION

Vasyl Magalyas

Annotation. Generalized scientific analysis of the theoretical and methodical researches in the field of teaching of key discipline "Drawing" in art educational institutions is conducted in this publication. The tendencies of the development in the teaching academic drawing in contemporary conditions in Fine Arts High Schools in Ukraine are manifested. The main attention is accented on the search for promising ways in the process of studying.

Key words: drawing, art education, methods of teaching, shape, proportions, composition, image, materials, plasticity.