

Василь ФЕДУК

старший викладач кафедри академічного живопису ЛНАМ

ЖИВОПИС У НАВЧАЛЬНО-ТВОРЧОМУ ПРОЦЕСІ: АСПЕКТ ПОБУДОВИ ОСВІТЛЕННЯ КОЛЬОРОФОРМИ

***Анотація.** У статті окреслюється роль живопису в формуванні професійної культури студента, проводиться огляд різних методичних підходів з навчально-творчого процесу в ділянці живопису, відстежується аспект побудови освітлення у процесі створення кольороформи на підставі власного досвіду та доробку інших митців-педагогів, у тому числі майстрів світового мистецтва.*

Ключові слова: живопис, кольороформа, побудова, освітлення.

Образотворче мистецтво, як і інші прояви цілеспрямованої життєдіяльності людини — робота, наука, досвід, мислення, — має пряме відношення до дійсності. Віддавна творча діяльність художників спрямована на створення самостійної сутності об'єктів зображення, їхніх зовнішніх і внутрішніх образних знань. Про феномен людського світорозуміння дуже точно сказано в повісті П. Коельо “Алхімік”: “Я, як і всі, сприймаю світ таким, яким хочу його бачити, а не таким, яким він дійсно є ...”.

Перебуваючи в нескінченному циклі метаморфоз, людина змушена сама навчатися конструювати свій мікрокосмос — всебічно вдосконалювати в ньому свій талант, поглиблювати інтелект, мудрість, накопичувати знання, виявляти мужність, милосердя і любов до ближнього.

Завдання будь-якої школи — розвинути творче обдарування дитини методом прояву та самоствердження особистісних естетичних уподобань і уяви. Педагог — учень — студент — художник завжди стоїть перед вибором, який залежить від наступних факторів: ким ти є? чого ти хочеш навчитися і що сказати? які методи й способи варто застосовувати в розвитку почуттів та інтелекту?

Вічний закон змін, що є основним чинником у житті з його ритмом і гармонією, диктує людству принцип єдності гармонії

та любові. Метод пізнання та система навичок ґрунтуються не тільки на особистому досвіді, але й на сприйнятливості та творчій активності студента, до яких потрібно постійно звертатися, вивчати та накопичувати об'єктивну інформацію для відображення видимої реальності.

Мистецтво живопису — мистецтво кольорових і світлових співвідношень в абстрактній або конкретній формі. Колір — прямий емоційний, синтезуючий і асоціативний фактор впливу на глядача. Світло в живописі — рівноцінне кольору. Наприклад, у візантійському мистецтві світло вважалося найважливішою категорією містики. “Бог — це світло, що є його видимою формою”, — так визначав Василій Великий. Світло і краса для візантійців — спільні поняття. А для їхніх естетів колір і світло в спільному контексті зображення завжди були висвітленням ідеї.

То що ж таке мистецтво живопису? Відповіді на запитання розглядатимемо далі, апелюючи й до низки праць знаних авторів, художників.

У первісних наскельних розписах, давньосхідних, ранніх античних і ранніх середньовічних творах зображення розумілося як позначення предмета і його ознак, а не як ілюзорна відповідність. Образотворчими засобами в минулому були силует і колір, трактовані умовно. В іконах, фресках, східних мініатюрах зустрічаються рожеві коні, золоті дерева, сині птахи тощо. Лінія стає найбільш умовним образотворчим засобом. Характер зображення фресок та ікон співзвучний з декоративними вирішеннями споруди чи іконостаса. Мистецтво тих часів ще не знало поділу на станковий та інші види живопису, що здійснював комунікативну функцію міфологічного та біблійного світогляду. Недарма ікони називали “Євангелієм для неписьменних”. Так сформувалися основні принципи та засоби площинного відображення, що знайшли яскраве втілення в роботах Київської, Новгородської та Псковської шкіл.

Зі зміною світоглядних ідеалів (“людина прекрасна”) від XV ст., що відбулися в італійському Відродженні, з відкриттям законів перспективних скорочень видимих форм у просторі, вивчення анатомії людини, законів освітлення тощо, живопис здобуває станкову самостійність, ілюзорну точність. Він стає

носієм чуттєво-матеріальної краси природи аж до імпресіонізму, в другій половині XIX ст. Саме французький живопис на межі XIX ст. досягнув значних успіхів у пошуках нових виражальних можливостей художньої мови. Суб'єктивне враження від природи, найчастіше пленеру, і з'явилося як подальший еволюційний метод сприйняття і розвитку виразної пластики в живописі. Акцентуючи увагу на колористичному трактуванні природи, експериментуючи з розкладання складних і тонких відтінків кольору, використовуючи метод “кольорової крапки”, імпресіоністи досягли надзвичайного багатства в колориті. Водночас це зашкодило соціальному змісту живописних творів через відмову художників від принципів узагальнення та типізації в мистецтві. Представниками імпресіонізму у Франції були Е. Мане, О. Ренуар, Е. Дега, К. Моне, А. Сислеї та інші.

Експресіонізм Ван Гога, Тулуз-Лотрека, Поля Гогена відкрив нові грані художнього бачення, відбулося “перенесення художніх інтересів” зі сфери світлових і повітряних вібрацій в царину постійних властивостей кольору. Це найяскравіше виражено у творчості Гогена. Його загальна символічна і декоративна спрямованість бачилася йому як площинно-килимова, чисто декоративна композиція, складена із форм реального світу, узагальнених і перевтілених у силуетні.

Подальшу площинну спрямованість удосконалив французький художник А. Матіс, який відкрив такі якості кольору, яких не знав весь європейський живопис після Відродження і який був знайомий лише на Сході або в Середньовіччі. “Для кольору найважливіше співвідношення ...”, “Колір — це первинний елемент живопису...”, — говорив А. Матіс [7, 11].

Якість підготовки художників декоративно-ужиткового напрямку значною мірою залежить від того, наскільки глибоко й систематично вивчають студенти композиційні закони цілісності, гармонізації кольору й форми, а також технічні та художні можливості матеріалу для застосування в мистецтві.

Загальним об'єднаним стержнем знань і умінь міжпредметних зв'язків (живопис — малюнок — композиція) у навчанні студентів є поняття “колір” і “форма” (надалі кольороформа) — результат зорового сприйняття відбитого від пред-

метної поверхні світла. А зорове сприйняття — усвідомлене внутрішнє сприйняття відображеного предметного світу через зорові сигнали, що надходять у мозок. Там вони фіксуються і на підставі минулого досвіду перетворюються на образ.

У навчальному процесі дуже важливо усвідомлювати взаємодію кількісного та якісного показників кольороформи, котрий як засіб і образотворчий знак може мати два значення — абстрактне й конкретне. Перспективою на майбутнє є сприяння розвитку відчуття (кольору, пропорції, ритму, рівноваги) та інтелекту. Що інтенсивніші заняття, то результативніший процес навчання студентів.

Про важливість освітлення у своїх “Трактатах про живопис” геніальний художник епохи Відродження Леонардо да Вінчі писав: “Ми можемо сказати, що майже ніколи поверхня освітлених тіл не має справжнього кольору цих тіл... Якщо ти візьмеш білу смужку, помістиш її в темне місце і спрямуєш на неї світло з трьох щілин, тобто від сонця, від вогню і від денного світла, така смужка виявиться триколірною” [2, 62]. Леонардо да Вінчі шляхом спостереження прийшов до відкриття ролі кольорової перспективи (вплив повітряного середовища) і рефлексів, відбитих від інших предметів.

Форма і колір мають багато спільних і відмінних характеристик, тому їх потрібно вивчати паралельно. Вони виконують найбільш характерні функції сприйняття: зумовлюють виразність і допомагають нам орієнтуватися в розмаїтті предметного світу. Форма пірамідальної тополі, наприклад, дає орієнтацію та визначеність упізнання, відмінну від виразності берези. Однак у переданні виразності сходу сонця і блакиті моря колір є незамінним засобом виразності.

Проблеми відповідності кольору й форми хвилювали художників протягом багатьох століть. Так, за системою В. Кандінського, квадрат відповідає червоний колір, колір матерії. Вага й непрозорість червоного кольору відповідають статичності й вазі [3, 174]. Далі він доводить, що трикутник — символ думки. Його невгамовний, войовничий і агресивний характер відповідає ясно-жовтому. Колу, — символу зосередженого в собі духу, — відповідає прозоро-синій колір; трапеції — жов-

тогарячий; сферичному трикутнику — зелений; еліпсу — фіолетовий [3, 188].

Успіх у досягненні живописної культури фахівця залежить від умінь маніпулювати особливостями кольору і форми. Навчити студента мислити категоріями кольору і форми є основним завданням викладача. Для успішного навчально-творчого процесу студентові недостатньо прослухати теоретичний курс основ кольорознавства та композиції; треба ще й закріпити це на практичних заняттях дисципліни “Живопис”. Тільки єдність теорії і практики — гарант успіху.

Методика гармонізації кольору і форми в програмних завданнях зводиться до принципів мистецтва: 1) нагромадження об’єктивної інформації, студійне вивчення, аналіз і зображення предметної постановки в конкретному середовищі; 2) творча інтерпретація, трансформація, матеріалізація духовного споглядання, об’єктивація загальних ідей.

Основні методологічні принципи навчання: 1) від простого до складного; 2) від абстрактного до конкретного і навпаки; 3) багатогранність.

Одне з основних навчальних завдань зводиться до проблеми: “ілюзія максимального наближення і віддалення об’єктів зображення на площині”.

Основними засобами вирішення і метою завдань є: світлотінь, об’єм, лінія, пляма, крапка; центральна і кутова перспективи; використання відповідного типу контрасту (розмірів, форм, світла, температури, насиченості та яскравості кольору); різнофактурність; ступінь виконання.

Чи досягнемо успіху? Це залежить від правильної та послідовної методики гармонізації кольору і форми. Наприклад, використовуючи основні мотиви програмних завдань (натюрморт, череп, гіпсова голова людини, голова натурника з плечовим поясом, напівфігура, фігура людини), потрібно вирішити проблеми кольорової гармонізації (ахроматичну, монохроматичну, діахроматичну, поліхроматичну) в етюдах, де:

№1 — постановка складається з предметів, контрастних за розмірами, формою і світлотою у межах, близьких до ахроматичних відносин або близьких до них — монохроматичних;

№2 — постановка складається з предметів, контрастних за розмірами, формою і світлотою в межах контрастних-додаткових кольорів;

№3 — постановка складається в межах, близьких кольорових відносин — тепла або холодна гама з акцентом по кольору, світлоті й розміру.

№4 — постановка складається і вирішується на контрастних співвідношеннях форми, напрямку руху, розмірів і кольору в межах трьох основних кольорів або повної палітри (поліхромія).

Кожне наступне програмне завдання вирішує конкретну мету — розвиток живописної культури, пластичну єдність кольороформи — вивчення історичних художніх традицій і вітчизняних, і зарубіжних.

Для досягнення візуальної виразності навчальні постановки не слід ускладнювати; простота і ясність, а також відповідність проблемам, які досліджуються, повинні стати для викладача нормою при їх укладанні.

Абстрактне і конкретне стають основною категорією світогляду в живописному зображенні та відображенні. Відчуття завжди мають справу з конкретним, а поняття — з абстрактним.

Творчі завдання — інтерпретація, тобто усвідомлена суплідність тривимірного простору двовимірному, площинному. Тут основними образотворчими засобами є: лінія, пляма, крапка, фактура, умовно-локальний колір; застосування різних способів організації простору в двовимірних композиціях, що ґрунтуються на кольорових закономірностях (теплохолодність, віддалення і наближення кольорової локальної умовності, зворотної та аксонометричної перспектив).

Знання мистецтвознавець Р. Арнхейм стверджує, що “вплив кольору виявиться досить сильним і мимовільним тільки в тому випадку, коли він є результатом інтелектуального тлумачення, і у свою чергу, зв’язаний з такими загальними характеристиками предметного середовища, як, наприклад, фізіологія оптики ока, орієнтація в просторі, контрасти, ритм, пропорції, динаміка, а також характер світла (освітлення) — джерела життя, що породжує все різноманіття кольороформи” [4, 316].

Розглядаючи твори живопису різних епох, захоплюємося багатством прийомів відображення навколишнього світу. Одним з таких способів художнього вираження в живописі є світло (висвітлення), яким можна регулювати виразність композиційної пластики, акцентуючи увагу на найважливіших у розвитку сюжету ділянках картини. Ступінь освітленості, тобто світлосила — це ступінь відносної світлості одиничного тону, що сприймається через співвідношення з іншими тонами. Тому не слід плутати світлотний і кольоровий тони, світлотіньовий і кольоровий стан твору.

В історії живопису відоме застосування різних методів освітлення:

— пряме освітлення, яким користувалися ще в Давньому Єгипті, крито-мікенській культурі. Тут моделювання форми відповідає двовимірності, локальній плямі, фронтальності зображення (відсутність ракурсів);

— освітлення і затемнення локально-насиченої форми — характерне для візантійського мистецтва V — X ст., Середньовіччя, а також частково для художників XI — XIII ст. (Джотто, Белліні). Це, відповідно, неоднорідність, комбінованість простору, зіставлення легкого моделювання форми в межах плями на фронтальній площині, зворотна перспектива (наприкінці XIX — початку XX ст. цим методом будуть користуватися кубісти);

— метод повного зображення світлотіні бічним освітленням для виявлення об’ємності, тривимірності, об’ємно-просторового типу композиції, кутової і повітряної перспектив. Застосовувався в епоху Відродження XIV — XVI ст. (Леонардо да Вінчі, Рафаель);

— “сценічне” освітлення — метод часткового освітлення окремої частини композиції, контраст світлого і темного для посилення драматизму, рельєфності об’ємів. Освітлення як активний метод режисури, а світло як психологічний засіб впливу. Цим досягається аксонометрія, різкі ракурси, різні проєкційні точки зору (доба бароко — Караваджо, Рембрандт, Рубенс, Жорж де Латур, Ель Греко, Гоя, Делакруа);

— кольорова крапка — просторове або оптичне змішання кольорів, передання вражень від сонячного сяйва, палітра

світла, чисті спектральні кольори, кольорові контрасти, декоративність, символіка та психологічні фактори кольору. Прихильниками цього методу були імпресіоністи, неоімпресіоністи, постімпресіоністи другої половини XIX ст.;

— побудова композиції, у якій світло і тінь виступають як самостійні прийоми композиційної пластики. Цей метод є умовно незалежним від джерела освітлення, ним широко користувалися модерністи початку XX ст.

Освітлення, як відомо, відіграє велику роль у навчальному й творчому процесі при вирішенні програмних завдань з живопису. За допомогою світла (освітлення) залежно від його джерела, характеру і напрямку вирішуються різні проблеми трактування форми об'ємно-просторового, комбінованого або площинного характеру.

Термін “площинний” широко використовується в образотворчому та прикладному мистецтві, в архітектурі й дизайні, при дослідженні сучасних проблем синтезу мистецтва, у питаннях естетичної організації навколишнього середовища.

Площинність — це сукупність художніх засобів, які підкреслюють емоційну виразність і художньо організують стилістичне значення твору мистецтва (мозаїки, вітража, настінних розписів, фресок, скульптурних рельєфів). Площинності в живописі властиві: умовність, спрощеність, двовимірність, співвідпорядкованість, невідповідність конкретному прообразу, різноманітність типів просторово-пластичних вирішень. У площинному живописі використовують такі засоби побудови: повторення, зсув форми, трансформацію, масштабність, а також комбінування образотворчих засобів.

Умовність є специфічною рисою будь-якого твору мистецтва, що відображає життя в образних формах, а не показує його у вигляді реального явища. Міра умовності визначається творчим завданням, навчальною метою.

Мета художньої умовності — передати в адекватних формах змістовність реального через найбільш експресивне метафоричне звучання. Умовність у вирішенні площинних завдань полягає у виявленні орнаментально-ритмічної основи натурної постановки, у площинному трактуванні локальних кольорових

плям, у частковому відході від природи з метою пошуку кольорової гармонії, у застосуванні методу творчої інтерпретації природи. А. Матіс у своєму щоденнику писав: “Міркуючи, художник повинен усвідомлювати те, що його картина — умовність, але коли він пише, ним повинно володіти почуття, що він копіює природу. І, навіть відступаючи від природи, він має бути переконаний, що робить це з метою повнішого її передання” [10, 12].

Зображальність і виразність поряд з умовністю характеризують особливості відображення дійсності в мистецтві, але зображальність підпорядкована виразності, у прикладному мистецтві виразність — найважливіший момент художньо-образного відображення.

“Відчуття площинності” і вміле використання орнаментальних і площинних мотивів необхідні художникам у роботі над творами прикладного мистецтва, що мають свої власні образно-асоціативні засоби вираження, що істотно відрізняються від використаних в інших сферах образотворчого мистецтва. Особливістю площинного живопису є площинне трактування орнаменту на об'ємних предметах і формах. Орнамент тканини змінюється у формах і складках одягу, і студент повинен навчитися виявляти візуальну цілісність фігури людини.

Орнамент на тканинах площинного призначення в композиції тематичного завдання має перевтілювати форми й предмети об'єктивної реальності в умовні площинні зображення. Орнаментальні мотиви складні по своїй суті, вони пов'язані з активною трансформацією мотивів природи, їхньою гіперболізацією або повною відмовою від окремих властивостей природи. Орнамент по-своєму здатний відобразити об'єктивні природні форми, відбирати найбільш типові і характерні, метафорично їх перебільшуючи.

Завдання за темою “Інтерпретація” — навчити студентів методам площинно-декоративного живопису з урахуванням спеціалізації. А мета — вміти втілювати теоретичні знання в різних живописних техніках декоративного малярства на практичних заняттях.

Методика викладання курсу “Площинний живопис” ґрунтується на вивченні різних типів просторово-площинних вирішень. Студенти повинні застосовувати знання основ компози-

ції, а також опанувати образно-асоціативне мислення.

Практичні завдання курсу спрямовані на виявлення найбільш площинних якостей постановки, що ставляться на прямому світлі для нівелювання об'ємності аксесуарів і натури, для більшої силуетної виразності. Пошук найбільш оптимального вирішення починається з попередніх ескізів невеликого розміру, на які рекомендується виділяти не більше третини часу від загальної кількості годин. Роль викладача на цьому етапі — зорієнтувати студента на пошук і відображення власних асоціацій, що складають основу навчального або образного усвідомлення постановки теми завдання.

Про роль попередніх ескізів у живописі А. Матіс сказав: “До стану натхненної творчості ми приходимо тільки через свідому роботу. Готуючись до творчості, важливо, насамперед, розвинути своє відчуття в етюдах, що передбачають повну подібність до задуманого предмета, тут у якийсь момент ми можемо зробити відбір елементів для картини” [1, 51].

Відбір елементів і виражальних засобів для картини включає: знаходження найвиразнішої точки зору сприйняття, тобто пошук ідеї; композиційний пошук динаміки, напрямку форми, її конфігурації та кольорових гармоній; пошук кольорової, лінійної, плямової та фактурної домінанти; перехід від загального до часткового і навпаки.

Велике значення при виконанні завдань надається формату.

У процесі навчання необхідно розвинути в студента вміння скомпонувати фігури та предмети в обраному форматі (квадрат, прямокутник), щоб у роботі передати пластику фігури та предметів, а також рівновагу композиції, її зоровий центр; щоб студенти вміли підпорядковувати другорядне головному.

Для розвитку в студентів творчих здібностей і навичок слід синтезувати кожне програмне завдання, починаючи його з різноманітних ескізів на задану тему. Як наслідок, загостриться їхня спостережливість, активізується робота, а звідси — ритмічна організація площини формату, двовимірність форм і визначена декоративність у ескізному композиційному вирішенні.

Різнманітні пошуки рішення рекомендується проводити в такій послідовності: 1) ахроматичне зіставлення (ясно-сірих і

темно-сірих або в повному світлотному діапазоні) — метод, який дисциплінує, дає можливість швидше підготувати подальше вирішення кольорової гармонії, при усвідомленні образно-асоціативного впливу трьох типів контрасту світла; 2) кольоровий пошук — триваріантна система гармонізації (однотонова, родинно-контрастна та зіставлення додаткових кольорів).

Після уточнення всіх складових композиційних засобів робота виконується на великому форматі.

Пошук пластичного мотиву в образотворчому мистецтві є основою творчої роботи художника, її специфікою. Ще художники Відродження приділяли велику увагу ролі композиції в картині. Леон-Баттіста Альберті називав сім основних напрямків переміщення в просторі будь-якої істоти або речі (угору, униз, управо, уліво, наближаючи або віддаляючи, переміщуючи по колу), що має безпосереднє відношення до компонування зображення загалом.

Леонардо да Вінчі у своїх творах приділяв велику увагу вираженню статички і динаміки в художньому творі. Він навіть вважав, що рух — це найважливіше в теорії живопису.

Світло і тінь (світлотінь) — дуже важливий засіб зображення предметів, їхнього об'єму та розташування в просторі. Світлотінь, як колір, перспектива та форма, належать до дуже важливих образотворчих засобів у мистецтві живопису. Правила передання світлотіні, які відкрили ще художники Середньовіччя, актуальні й нині.

Для більшої наочності при виконанні програмних завдань потрібно звернути увагу на взаємозв'язок і значення світлотіні за такими напрямками: світлотінь і освітлення; побудова і моделювання об'єму предметів, тобто світлотінь і форма; світлотінь і колір; світлотінь як засіб композиційної побудови (режисура); світлотінь як засіб асоціативно-образного сприйняття і творчості.

Розглянемо кожен з цих напрямків окремо.

Світлотінь і освітлення. Усе, що нас оточує, ми сприймаємо завдяки різним джерелам освітлення. Світло буває природне і штучне. Світло штучних джерел ми можемо змінити за власним бажанням (що й потрібно використовувати при освітленні постановок як засіб посилення контрасту теплохолодності), а при-

родне (сонце, місяць) змінюється саме по собі (ранок — полудень — вечір). Французький художник К. Моне, зображуючи Руанський собор у різний час доби, передав враження того, що відбувається в певний момент — зранку, удень, увечері.

Показовість цього прикладу виявляється в таких змінних факторах: теплохолодність; кольоровий тон (гама); розсіяність контуру.

Художник П. Кримов, експериментуючи на тему “зміни кольору і освітлення”, сказав: “Характер освітленості впливає на відношення кольорів по світлоті, відіграє визначальну роль у живописі — від їх правильного розподілу залежать такі властивості зображення: цілісність, побудова простору, форми, матеріал”.

Передумова та моделювання обсягу продовжується, тобто світлотінь і форма можуть надати значну допомогу в правильному баченні та розумінні форми. Рисуючи ту частину, на яку падає менше світла, не варто думати про те, що це тінь, ви повинні відчувати форму та її поверхню. Усвідомивши це, можете рухатися далі, звертаючи увагу лише на окремі аспекти світла і тіні.

Дивлячись в інший кінець кімнати, можна не відрізнити кулю від диска, якби світло не падало на ці предмети і не висвітлювало їх по-різному (без виявлення об’ємної форми та з її виявленням). Якщо ж рисуєте повну людину, то світло і тінь, що падають на неї, знайдуть ті форми, що прекрасно передають характер моделі.

Істотне, однак, і протилежне. Тіні можуть значно спотворити форму, на яку падають, тому необхідно вносити поправки. Так, при потребі вибору між правдивим переданням тіні та правдивим переданням форми завжди ігноруйте тінь, малюйте форму. Адже безліч тіней, що падають, спотворюють форми, на які вони падають. Це трапляється дуже часто при зображенні частин тіла в русі. Сприймати об’єкт необхідно завжди загалом. Моделюючи його об’ємну форму, варто пам’ятати про п’ять світлотіньових характеристик об’єму: світло, відблиск, півтінь, тінь, рефлекс.

Характер моделювання конструктивного ліплення форми визначає характер її видимої поверхні. На круглих предметах перехід від світла до тіні буде поступовим, на прямокутних або багатогранних — ступінчастий.

У програмних завданнях з рисунку та живопису студенти спостерігають різницю світлотіньового моделювання, а потім графічно або декоративно-живописно інтерпретують. Варто ознайомитися з особливостями тіней, що падають, використавши для цього підсвічування як джерело світла. Чим ближче розташовані предмети до джерела світла, тим більшими й контрастнішими будуть тіні щодо освітлених місць. Характер тіней залежить від: а) розміру джерела освітлення, його інтенсивності; б) місця розташування (згори, знизу, збоку). Світло і тінь як засіб у композиції належать до об’єктивних властивостей тіней, які відкидаються, тож слід зазначити, що вони створюють навколо предмета простір. Тінь розглядається як додатковий засіб композиційної пластики. Тінь, що падає від кулі, скоряється тим самим законам, що й тінь від куба. Тільки з одним винятком — на неї падає більше світла.

Тіні можуть накладатися або відкидатися. Власні — безпосередньо лежать на предметах, а ті, що відкидаються, — це тіні, що відкидаються одним предметом на інший або одною частиною предмета на іншу. За допомогою тіні, що відкидається, будинок, розташований на одному боці вулиці, торкається будинку на протилежній, а гора своєю тінню може вкрити все село. Отже, такі тіні дають предметам таємничу силу випромінювання. Це використовували художники минулого, наприклад, Рембрандт, Ель Греко, Гойя, Ге, Кирико.

Теоретично, куля торкається столу в одній точці, а тому світло проникає навіть під частину її нижньої поверхні, падаючи на стіл, відбивається на певне місце поверхні кулі, змушуючи її здаватися яскравішою та світлішою, ніж місця, розташовані ближче до світла (півтінь). Інтенсивність цього відбитого світла залежить від кольору кулі та кольору тла (якщо куля лежить на білому столі, то відбите світло буде дуже сильним).

Світлотінь і колір. На рівномірно освітленому предметі неможливо побачити, звідки він одержує свою яскравість. Його освітленість здається властивістю, внутрішньо притаманною саме цьому предметові. Таку особливість внутрішньої визначеності та зовнішньої виразності локального кольору використовували живописці Давнього Єгипту, візантійські іконописці.

Розглядаючи предмети при різних освітленнях і напрямках світла, визначаємо взаємозалежність і різницю кольорових співвідношень з різних позицій об'ємного моделювання, теплостудності, а також таких понять як предметний колір у напівтінях і мінливість кольору в тінях і на світлі.

Якщо провести експеримент із циліндром коричневого кольору під бічним освітленням на білому контрастному за світлотою тлі, його циліндрична поверхня матиме різноманітну шкалу яскравості й багату кольорову гаму. Тінь потемніє, набуває червоно-коричневого, майже чорного кольору. Залежно від просування погляду до освітленого місця, колір ставатиме світлішим і прийматиме виразніший коричневий відтінок доти, поки він не стане зблідлим, наближаючи до кульмінаційної точки, де коричневого майже не буде видно. Проминувши цю критичну точку, колір стане коричневим.

Але такий опис залишається правильним лише доти, поки розглядається поверхня сантиметр за сантиметром. Коли ж подивитися на весь циліндр з одночасним охопленням його форми, результат виявиться абсолютно іншим. Тепер предмет буде однаково коричневим. З одного боку він вкритий темним серпанком, що слабшає і зникає. У цей час його починає замінювати все щільніший шар яскравості. Бачимо явище освітленості, тобто подвійне співвідношення яскравості та кольору. Одне з них належить самому предметові, а інше — ніби накинута завеса на предмет. З психологічної точки зору, єдність розподіляється на дві якості. При цьому з'являється нове явище, що вимагає свого визначення. Так, нижній шар надалі буде називатися предметною яскравістю (предметним кольором), а верхній шар — освітленням.

Таким чином, використовуються джерела світла для вирішення різних композиційних тем. Починаючи від Середньовіччя, художники вміло використовували контрастні сполучення світла і тіні, темного і світлого, яскравого та насиченого кольору, чергуючи теплостудність світлотіньових партій.

Художники свідомо використовували пропорційність цих співвідношень кольору і світла, спрямовуючи візуальне сприйняття до найважливіших вузлових центрів композиції.

Світло і тінь як засіб відображення, як світосприймання. Світло — один з істотних елементів життя, воно є умова найбільш активної діяльності людини. Світло розкриває сутність багатьох речей нашого буття, спрямовує нас на пошук істини. Невипадково на ранніх стадіях розвитку релігійної свідомості світло боготворили й молилися йому.

Світло і тінь — дві філософські протилежності. Боротьба між ними була провідною темою багатьох періодів у мистецтві.

Проблема світла, тіні та кольору вивчається в програмних завданнях з живопису, рисунку, в яких ілюзорність об'ємного моделювання форм у просторі — від найпростіших (куба, кулі, циліндра), до найскладнішої — фігури людини — поступово трансформується у двовимірні площинні композиції.

Значення контрастів як принципу композиційної побудови та методу художнього відображення дійсності в живописі має велике значення в навчальному процесі. Завдяки їм візуально сприймаються предмети, їхні форми, колір, фактура й спрямованість. За допомогою контрастних співвідношень можна визначити просторову глибину, створити напругу й визначений стан естетичного хвилювання.

Контраст — це різка окресленість протилежностей, що викликає відповідне емоційно-психологічне відчуття. За впливовістю контрасти умовно поділяються на три типи: великий (чорно-біле, велике-маленьке) — виражає силу, активність, агресію, категоричність; середній (біле-чорне-сіре, наближені за формою та розмірами предмети) — виражає послаблення, пасивність, спокій; малий (біле-чорне-сіре, однакові за розмірами й формою) — виражає безхарактерність, відсутність дисципліни, апатію тощо.

Контрасти ліній, форм і розмірів. Лінія органічно народжується з точки. Природа формотворення включає чотири типи ліній, що за характером впливу на людину поділяються на прямі, хвилеподібні, спіралеподібні й гострокутні (ламані). Панівний характер лінії, її спрямованість може створити враження спокою, радості, драматизму й інші емоційні нюанси. У мистецтві лінія є інструментом асоціації. Наприклад, враження спокою — при домінанті прямих, горизонтально спрямованих

ліній. Радість асоціюється з напрямком ліній вгору по вертикалі ліворуч або праворуч. Сум — це лінії, що йдуть униз від горизонталі. Драматизм — перевага гострокутних ліній. Так, у триптиху Чюрльоніса “Дзвони” виразно відчувається наростання емоційного впливу від спокою до динаміки завдяки зростаючому ритму ліній — від прямої до хвилеподібної та гострокутної. Варто також додати, що лінія і форма є взаємодоповняльними елементами з такими характеристиками як статика, динаміка й спрямованість їхнього руху. В образотворчому мистецтві лінію і форму поєднують не тільки конфігуративна подібність, але й психологічні фактори передавання настрою.

Цей фактор потрібно використовувати в навчально-творчих, програмних завданнях дисципліни “Живопис”. Наприклад, цілеспрямований рух предметів натюрморту по горизонталі виражає спокій; по вертикалі — емоційний підйом. Одночасний контраст ліній, форми й розміру (довгий-короткий, великий-маленький, коло-квадрат, циліндр-трикутник) підсилює активність, цілісність і виразність натюрморту.

Контраст за світлотою підсилює силуетно-графічне сприйняття живописного етюд, тобто застосуванням домінант світлоти (темної або світлої) досягається виразність у роботі.

Кольорові контрасти — переважно теплі або холодні кольори, рух одного або кількох за визначеною системою (трикутник, коло, ромб тощо). Якщо пропорційно зіставляти їх, знаходимо відповідь на поставлене завдання.

У процесі виконання завдання необхідно користуватися просторовою закономірністю виступаючих і відступаючих кольорів, емоційного впливу всіх контрастів для свідомого розкриття теми.

Контраст і нюанс використовують у постановці об'ємних кольорових форм (куб, куля, циліндр, призма).

Ритмічне чергування контрастних зіставлень можна підсилити за допомогою фактури на освітлених поверхнях і площинах, протиставляючи їм чисті ділянки в композиції мальовничого етюд. Контраст і нюанс форм, фактур, кольорів, світлоти загального напрямку в композиції створюють відповідний емоційний настрій.

Вивчаючи об'єкт і відображаючи його на площині, необ-

хідно вміти застосовувати художню пластику ліній, форм, фактур, кольору. Так працював італійський художник-педагог ХХ ст. Джорджо Моранді. Використовуючи активність і пасивність кольору та форми, він створював емоційно-виразні натюрморти. Художник обмежував свою палітру, доводячи її до споріднених гармоній, витримуючи площину в світлих нюансних тонально-кольорових співвідношеннях для того, щоби протиставити їм темні, важкі, контрастно-активні силуети форм. Завдяки такому засобу він створював ефект раптового зіставлення різнорідних елементів композиції, яким створював атмосферу винятково вражаючого натюрморту.

Рух — це життя. Його дія повинна відчуватися в кожному творі мистецтва. Зрозуміти значення руху спочатку взагалі, а потім у професійній діяльності — завдання педагога-художника-студента.

Контраст — це, як не дивно, принцип відчуття руху. Навколишній світ, який сприймає художник у відчуттях, — це щось відносне. Не можна вважати річ м'якою, якщо не знати, що таке твердість; не можна стверджувати, що предмет великий, не зіставивши його з маленьким.

В основі сприйняття руху лежить принцип зіставлення однієї з характеристик форми, а також зміни ритмічних чергувань (ритмометрії). Контраст — це дія і протидія з незмінною домінантною перевагою чогось над чимось.

Вдумливе й активне вивчення картин великих художників різних часів — абсолютна необхідність. Кожний великий художник вивчав твори своїх попередників, і в цьому — безперервність потоку інформації по висхідній.

Учневі необхідно проникнути в суть картини, щоби побачити імпульс, який породив її. Не можна починати там, де Сезан, наприклад, відклав пензель, закінчивши роботу. Приступити до роботи слід з пошуку мотивації своїх прагнень у пізнанні та відображенні життя, вивчати не манеру, а мотивацію художника. Для аналізу варто взяти репродукції різних художників (Куїнджі, Сезана, Гогена й ін.).

Етюд № 1. Чорно-біле вирішення. Мета: рух і ритм світлого і темного.

Етюд № 2. Чорно-сіро-біле. Рух від чорних плям: через сірі — до білого. Перевірте контрасти, співвідношення мас. Найголовніше — пластичний рух мас у форматі за визначеною візуальною системою (коло, трикутник, ромб, квадрат тощо).

Етюд № 3. Монохромна гармонія (споріднена гама). Прикладом можуть бути репродукції картин Джотто, Ватто, Дом'є, Дега, Матіса тощо.

Вправи можуть ускладнювати й виконувати як самостійну роботу. Вибір зразків вивчення — за бажанням, з чергуванням більш ранніх і сучасних.

Методична підказка: дозвольте очам, олівцеві та пензлю вільніше блукати по репродукції. Легко, наче між іншим, відзначати плями та лінії, гру світла і тіні, потім — коректи кольору. Не варто думати про конкретні зображувані форми, як про стілець, людину, драпірування про сюжет картини. Для вас вони всі — це рух. Вас повинен хвилювати тільки рух мас.

Михайло Бойчук часто повторював своїм учням: "Пластичне мистецтво має сталість законів і закономірностей, як у музиці, поезії, архітектурі, так і в живописі, рисунку, композиції. Закони не обмежуються творчістю, адже створені ними художні форми збагачують і самі закони, наділяючи їх творчою енергією і визначеністю" [5, 7].

Окресливши й проаналізувавши методичні підходи в навчально-творчому процесі в ділянці живопису, доходимо висновку, що найвпливовішими елементами цієї проблеми, які потребують подальшого дослідження та розвитку в практиці студента, є: колористичні пошуки, всебічне вивчення та застосування різних типів освітлення, експерименти в процесі формотворення, а також застосування світлотіньових і контрастних ефектів. При цьому відома істина: "Нічого нового немає під сонцем, все нове — давно забуте старе", — зайвий раз нагадує про актуальність аналізу попередніх досягнень у мистецтві.

1. *Изергина А.* Матисс. Живопись, скульптура, графика, письма. — Л.: Сов. художник, 1969. — 145 с. 2. *Овсійчук В.* Українське малярство Х — XVIII століть. Проблеми кольору. — Л.: Інститут народознавства

НАН України. 1996. — 478 с. 3. *Делакруа Э.* Дневник. В 2-х кн. — М.: Искусство, 1961. — 451 с. 4. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. — М.: Прогресс, 1974. — 392 с. 5. *Бойчук М.* Майстерня монументального мистецтва. Основні настанови // Конспект ХХІ. — КАМ, 1922. — 25 с.

Annotation

Vasyl Fedoruk. Painting in the teaching and creating process: aspect of light in the problem of interaction color and form. In the article is marked the role of painting in the forming of professional culture of a student, different methods of teaching and creating process in the field of painting are overlooked, the aspect of light in the process of making interaction of color and form is traced on the basis of self experience and experience of other teaching artists as well as masters of universal art.

Key words: painting, color and form, building, light.

Аннотация

Федорук Василь. Живопись в учебно-творческом процессе: аспект построения освещения цветоформы. В статье очерчивается роль живописи в формировании профессиональной культуры студента, просматриваются разные методические подходы в учебно-творческом процессе на участке живописи, прослеживается аспект построения освещения в процессе построения цветоформы на основании собственного опыта и опыта других художников-педагогов, в том числе мастеров мировой искусства.

Ключевые слова: живопись, цветоформа, построение, освещение.



К. Моне. Руанський собор в полудень. 1881 р.



Ель Греко. Св. Мартін і бідняк. 1597–1599 рр.



А. Матіс. 1950 р.



П. Філонов. Козел. 1930 р.



Фрагмент розпису. Єгипет



П. Пікасо. Ель ес студіо. 1956 р.



Мозаїка. Візантія. Равена. VI ст.



Рафаель. Афінська школа. 1510–1511 рр.



Джотто. Поклоніння волхвів. 1306 р.



П. Гоґен. Під пандоновими деревами. 1891 р.



Леонардо да Вінчі. Чечилія Голероні. 1485 р.



Рембрандт. Давид і Урія. 1665 р.



Караваджо. Давид з головою Голяфа. 1605 р.