

Жердзіцький В.Є.

доцент кафедри живопису

Харківська державна академія
дизайну і мистецтва

ТЕХНІКА СТАНКОВОГО ЖИВОПИСУ

Анотація. У пропонованій статті розглядаються основні складові загального тону живописного рішення картини.

Ключові слова: загальний тон, техніка живопису, технологія, фарбовий шар, світлотіні відносини, колір теплий – холодний та ін.

Анотація. Жердзіцький В.Є. Техніка станкової живопису. В пропонованій статті розглядаються основні складові загального тону живописного рішення картини.

Ключевые слова: общий тон, техника живописи, технология, красочный слой, светлотные отношения, цвет теплый – холодный и др.

Annotation. Zherdzickiy V.E. Technique of easel painting. The main interaction of colours are considered in the proposed article.

Key words: general tone, technique of painting, technology, colourful layer, clarity's relations, a color is warm – cold and etc.

Постановка проблеми. Техніка і технологія живопису видозмінювалися в залежності від розвитку суспільства і науки, культури і художніх задач.

Найбільш часто художники працюють у наступних техніках: олія, темпера, акварель, гуаш, пастель і енкаустика, а так само в змішаних і комбінованих техніках. У наш час широке застосування мають акрилові і полівінілацетатні фарби на основі синтетичних сполучних, котрими можна імітувати традиційні техніки живопису.

Палітра значно збагачена жовтими, хромовими, кадмієвими, жовтогарячими, цинковими білилами, кам'яновугільними пігментами. Великою кількістю виробників і готових фарб: Лефран (Париж), Вінзар, Ньютон, Равней (Лондон), Мевес (Берлін). Загальне число назв фарб на рубежі двох сторіч перевищувало триста (19 – 20 ст.).

Ефект багатства фарб, легко отримуваний у прозорому живопису, знаходить розвиток у розмаїтості тону і техніки поділу тонів, що можна уже відзначити у художників Делакруа і Гойї, Констебля, Мілле та інших попередників імпресіонізму.

Формулювання цілей роботи. Ставлення до задач мистецтва змінюється протягом усієї історії станково-го живопису, визначаючи тим самим розвиток техніки і технології живопису. Вибір способів нанесення матеріалів та їх нових технологічних властивостей, пов'язаних з відкриттями хімії. Естетичний початок в образотворчих видах мистецтва тісно пов'язано з технікою і технологією виконання твору, хоча значення використовуваних матеріалів не може бути зведене тільки до цього.

Результат роботи. У живопису естетичні погляди, майстерність художника тісно пов'язано з застосовуваними матеріалами: «основа» – дошка, полотно, картон, папір, метал, рідше пергамент, шкіра, кістка, камінь та ін., покликані надати міцності і краси твору, «грунт» – зміцнити зв'язок фарб з основою, «фарбовий шар» – технічними і технологічними засобами передати основну ідею автора, а «лакове покриття» – захистити твір від зовнішніх впливів середовища.

Так, фаюмські портрети I - II століття н.е. – одні з найдавніших творів станкового живопису в техніці енкаустики, які збереглися дотепер. Вони викликають замишування дивною свіжістю звучання фарб із часу античності. У той час для станкового живопису як основу використовували дерево. На ньому, за свідченням Плінія, писали грецькі живописці. Особливо цінувалося кипарисове, маслинове, ебенове дерево, не схильне до гниття і розтріскування.

Живопис на тканині набув поширення пізніше, ніж на дереві, що було обумовлено переходом від енкаустики до темперного і олійного живопису. Нова техніка не тільки викликала до життя новий матеріал основи, але і варіювала його структуру в залежності від чисто живописних задач, що стояли перед художниками різних епох.

Дерев'яна дошка, покрита добре відполірованим шаром ґрунту, не впливала на побудову фактури живопису, точніше, вона сприяла створенню гладкого письма у всіх його технічних варіантах. Іноді тканина

Надійшла до редакції 26.04.2012

служила проміжним шаром на дошці, і, покрита шаром ґрунту, мала лише допоміжний характер, надаючи міцності твору.

Багато античних художників користувалися великою славою. З найбільш відомими з них пов'язано великі художні відкриття. Полігнот був майстром багатофігурних композицій, що прикрашали стіни будинків. Агафарх, театральний декоратор, вважався «батьком» античної перспективи. Аполлідора було визнано першовідкривачем світлотіні, сучасники називали його «Скіаграф», тобто живописець тіней, він же один з перших застосував для основи дерев'яну дошку.

Подальший розвиток станкового живопису в Європі пов'язано з розвитком християнства. У VI столітті у Візантії народився новий вид станкового живопису – ікона, фарбові пігменти і матеріали з мінералів.

Догматика християнської церкви направляла живопис до строгого канону не тільки в зображенні християнської міфології, але і до технічних прийомів, способів трактування форми.

Західна християнська церква, що відокремилася від східної в середині XI століття, сприяла більш активному прояву різних видів іконопису. Невипадково на території Західної Європи, в епоху Ренесансу, у Нідерландах, у північній Європі, складається нове поняття ікони як картини. Це твори, яким вже було доступне зображення складних людських відносин, розмаїтість зв'язків людини зі світом, природою, що оточує людину, предметним середовищем. Нова диференціація уявлень про світ поступово привела до виникнення різних видів станкового живопису, обмежених певним колом тем: міфологічна картина, портрет, побутовий та історичний пейзаж, натюрморт та ін.

Старі майстри всіх періодів і шкіль створювали свої твори зсередини, починаючи будувати зображення з перших фарбових шарів.

Імпресіоністи та їх послідовники писали твори, що складаються з більш-менш непрозорих шарів, вони відтворювали зображуваний простір і глибину в пастозному і напівпастозному живопису, нерівностях фактури, яка змушувала грати світло на численних віддзеркалюваних поверхнях мазків фарб.

Імпресіоністи шукали і знайшли найбільш точний реалістичний метод передачі світла, у цьому плані вони навчилися передавати натуру набагато більш переконливо і науково обґрунтовано, ніж їхні попередники.

У технічному відношенні окремі пейзажі Курбе, особливо марини, провіщали експерименти нової школи. Так само як і імпресіоністи, Курбе писав на пленері, але імпресіоністи писали пейзажі від початку до кінця на відкритому повітрі, а Курбе закінчував свої роботи в тьмяному світлі майстерні. У зіставленні півтонів було раціональне зерно, з якого розвинулося набагато більш сміливе вживання того ж прийому Едуардом Мане, що у свою чергу привело до імпресіоністичного трактування відображеного світла і кольору поверхні.

Критик Теофіль Торе говорив: «У Курбе есть картины, которые напоминают Веласкеса, Метсю, Ватто, Рейнольдса и других наитончайших колористов».

На відміну від Курбе імпресіоністи дійсно зробили революцію в живопису і в техніці письма. Їх предтечею став Едуард Мане, який сміливо порушив загальноприйняті умовності, поміщаючи поруч один з одним світлі плями без яких-небудь проміжних темних тонів чи півтонів, і, більш того, намагався відтворити ефекти відображеного сонячного світла, роблячи тіні синіми і зеленими, замість канонічних коричневих чи чорних. Ідучи за ним у своїх спробах передати на полотні всю яскравість і інтенсивність чистого кольору, імпресіоністи зневажили одну традицію за іншою. Залишивши темні майстерні, вони вийшли на пленер, поставили мольберти на полях і в лісах, і писали ефект літнього сонця і зимового туману на листі, квітах, стогах сіна, ставках, деревах, соборах, а також – селян за роботою, молодих людей на пікніках, метушливий рух на сірих вулицях столиці. Домагаючись бажаної яскравості, вони використовували нову техніку: перестали змішувати фарбу на палітрі, наносили на полотно дрібні крапки і мазки чистого кольору, що при погляді з певної відстані змішуються в очах глядача і справляють на сітчасту оболонку враження незвичайної інтенсивності.

Техніка прозорого письма у поєднанні з роздільним мазком, оптичне змішання кольорів лежали в основі відкриттів імпресіоністів.

Справжнім творцем естетики і техніки імпресіонізму був Клод Моне (1840 - 1928). Роздробивши локальний тон на певні мазки чистих фарб, Моне використовував цей прийом для зображення пейзажу.

У прямо протилежному напрямку розвивався живопис Ренуара. Сильний не у світлах, як К. Моне, він прагнув передати гру глибоких прозорих тонів у тіні. Щоб передати теплі вібруючі тіні сонячного дня, йому потрібно було повернутися до прозорих фарб, протиставивши їх непрозорому живопису, корпусно-посиленому на світлі. К. Моне та О. Ренуар – два полярні початки техніки імпресіонізму.

Логічним пошуком нових технічних можливостей обробки живописної поверхні був художники Сьора та його друг і сподвижник Поль Сіньяк. Продовжуючи розвивати оптичні пошуки імпресіоністів, вони намагалися надати їм характеру об'єктивної закономірності, застосувавши до мистецтва відкриття в області фізики, засновані на строго послідовному розкладанні кольору. Це дало напрямку ще одну назву – дивізіонізм. Частинки чистого кольору зображувалися на полотні роздільно нанесеними маленькими мазками, майже крапками. Синонімом неоімпресіонізму став пуантилізм («пуїт» по-французьки – крапка). Сприйняття картини ґрунтувалося на змішанні мозаїки мазків в оці у глядача в загальний тон. Система неоімпресіонізму виявилася привабливою для художників і за межами Франції. В Італії їй слідував Дж. Сагантіні, у Бельгії Тео ван Рейсельберге, а в Росії це можна бачити у деяких роботах І.Е. Грабаря.

Еволюція технічних прийомів, перехід від багатошарового живопису до письма «аля-прима» характеризувалися зміною ставлення живописців до обробки фарбової поверхні.

Поширення методу письма «аля-прима» привело до роботи по-сирому. Робота починалася з легкої лесировочної підготовки коричневим тоном, умброю чи копут-мортумом у тінях, при цьому робилися лише узагальнені форми і намічалися світлотіні. Іноді робота починалася з підмальовки, виконаної в ослабленому локальному тоні, який часто залишався недоторканим у півтонах. Лесировки втрачають чистоту і прозорість, у тінях застосовуються корпусні мазки фарби, що корпусно накладаються на лесировані покриття.

Наприкінці XIX століття у міру захоплення індивідуальними живописними прийомами, фактурою, ця специфіка живописної поверхні, обумовлена особливістю накладення фарб, ускладнюється, стає багаторазово на шарованою. Від обробки деталей художники перейшли до узагальнення форми, вільної манери, що виражається, як правило, у великому рельєфному мазку.

У міру розвитку живописних прийомів, появи нових пігментів виникають нові задачі, прагнення передати з натури скороминущі ефекти, стан природи, настрої. Художник наносить шар фарби на ґрунт, темну фарбу – на світлу, чи навпаки, розраховуючи на розгляд картини в цілому. Картина повинна бути наповнена світлом, яке уже не концентрується на окремих фрагментах, як у старих майстрів, хоча кожна частина втілює всі основні елементи живопису – рисунок, форму, колір.

Разом з тим, частини твору живопису створюються не послідовно один за іншим, а одночасно. У результаті момент завершення картини умовний, художник може зупинити живопис на якійсь стадії чи продовжити її. При цьому твір може претендувати на свою естетичну цінність.

Висновки. Незважаючи на розмаїтість манер і технічних прийомів, ілюзія об'єму в картині досягається за допомогою трьох основних прийомів: роботою темною фарбою по білому ґрунту, білилами по темному ґрунту і сумішами фарб. При роботі по білому ґрунту світлотінь, за допомогою якої створюють форму, будується за рахунок криючих і лесировальних фарб. Світло – за рахунок білого ґрунту, світлих лесировок, розбілу фарб білилами, а тіні – шляхом перекриття полотна лесировальними і темними фарбами.

При багатошаровій техніці письма зображення будується шляхом комбінації прозорих, напівпрозорих і непрозорих фарбових шарів. Остаточний колірний ефект досягається в цьому випадку за рахунок оптичного фарбування світла, що пройшло крізь верхній шар фарби і стало відображеним від непрозорого шару, криючої фарби чи ґрунту. Сприймаючи цей складний за кольором світ, часто буває важко визначити, що це – світло, відображене від непрозорої поверхні, чи світло, частково переломлене у шарі лесировок, чи досягнуте за рахунок оптичного змішання фарб (роздільний мазок).

Література:

1. Беда В.Г. Живопись и её изобразительные средства. Учебник для вузов. – М.: Просвещение, 1977.
2. Иогансон Б.В. О живописи. – М.: Искусство, 1960.
3. Смирнов Г.Б. Живопись. Учебное пособие для студентов. – М.: Просвещение, 1975.