

Київський університет імені Бориса Грінченка  
Інститут мистецтв  
Кафедра образотворчого мистецтва

**В. І. Зайцева**

# **ПРАКТИКА КОМПОЗИЦІЇ**

Навчальний посібник



Київ 2021

Рекомендовано до друку Вченою радою Київського університету імені Бориса Грінченка (протокол № 4 від 29 квітня 2021 року).

**Експерти:**

**Школьна Ольга Володимирівна**, доктор мистецтвознавства, професор кафедри образотворчого мистецтва Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка.

**Кротова Тетяна Федорівна**, доктор мистецтвознавства, професор кафедри художнього моделювання костюма Київського національного університету технологій і дизайну.

**Коновалова Ольга Володимирівна**, доцент кафедри образотворчого мистецтва Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка.

**Рецензенти:**

**Одрехівський Роман Васильович**, доктор мистецтвознавства, професор кафедри дизайну Національного лісотехнічного університету (м. Львів).

**Роготченко Олексій Олексійович**, доктор мистецтвознавства, с.н.с., головний науковий співробітник відділу теорії та історії культури Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України.

**Зайцева В. І.**

Практика композиції навчальний посібник для студентів закладів вищої освіти / Зайцева В. І. / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. – К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2021. – 116 с.

Навчальний посібник присвячено теорії і практиці композиції як основному творчому інструментарію в образотворчому мистецтві. Значну увагу приділено основним законам, видам та складовим композиції. Видання має на меті ознайомити студентів з теоретичними основами дисципліни «Практика композиції»; навчити практичних навичок роботи над композицією; розвинути композиційне мислення, що є необхідним для творчої діяльності в усіх видах образотворчого мистецтва.

Для викладачів і студентів закладів вищої освіти галузі «Мистецтво» спеціальності «Образотворче мистецтво».

© Зайцева В.І., 2021

© Київський університет імені Бориса Грінченка, 2021

## Зміст

<b>ПЕРЕДМОВА</b> .....	4
<b>ЧАСТИНА I. ВИЗНАЧЕННЯ КОМПОЗИЦІЇ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ. ОСНОВНІ ЗАКОНИ, ВИДИ, СКЛАДОВІ КОМПОЗИЦІЇ</b> .....	6
<b>Характерні ознаки композиції. Асоціативність, образність, стилізованість</b> .....	16
<b>Тема 1. Методи стилізації. Стиллізація в натюрморті</b> .....	24
Практичне завдання 1. Стиллізація в натюрморті .....	36
<b>Технологія виконання живописного зображення в стилізованих композиціях</b> .....	44
<b>Тема 2. Творча робота на вільну тему</b> .....	50
Завдання для самостійної роботи .....	50
<b>Тема 3. Творча композиція – стилізація портрета</b> .....	54
Завдання для самостійної роботи.	
Стиллізована творча композиція – Автопортрет .....	61
<b>ЧАСТИНА II. СТИЛІЗАЦІЯ ПЕЙЗАЖУ</b> .....	64
<b>Тема 4. Особливості створення композиції зі стилізацією пейзажу</b> .....	64
Практичне завдання 2. Стиллізація пейзажу .....	70
Творча композиція – Стиллізація пейзажу .....	70
<b>Тема 5. Творча робота на тему «Київ історичний»</b> .....	77
Завдання для самостійної роботи.	
Творча композиція «Київ історичний» .....	81
Деякі рекомендації щодо запобігання характерних помилок у роботах студентів .....	94
<b>Глосарій</b> .....	98
<b>Рекомендована література</b> .....	112

## Передмова

**Композиція** (від лат. compositio) – складання, з'єднання, поєднання різних частин в одне ціле відповідно до визначеної ідеї. Композиція в образотворчому мистецтві визначається змістом, характером та призначенням художнього зображення.

У мистецтвознавстві під композицією розуміють творчий процес компонування (незалежно від виду і жанру) і як результат творчої праці – твір мистецтва. Композиція – найбільш яскравий показник художньої уяви. Вона робить твір цілісним, виразним і гармонійним, задає тон усьому твору, формує єдиний композиційний простір.

Професійна освітня підготовка за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація», що здійснюється на базі кафедри образотворчого мистецтва Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, сприяє розширенню теоретичних і практичних навичок студентів за обраним фахом. Метою навчального курсу «Практика композиції» є, розвиток професійних навичок та композиційного мислення для самостійного творчого вирішення завдань у художній діяльності.

У навчальному посібнику «Практика композиції» представлені теоретичні матеріали, підкріплені ілюстративним рядом, словником термінів та списком літературних джерел з фаху.

Даний навчальний посібник покликаний сприяти кращому засвоєнню навичок візуального сприйняття і створення предметно-просторових композицій.

Мета посібника – проаналізувати сутність методу стилізації, визначити його пріоритет у вивченні курсу «Практика композиції» та творчо-розвивальну роль у професійній підготовці майбутнього магістра, який має виконувати самостійну роботу в різних жанрах образотворчого мистецтва, використовуючи знання виразних засобів «композиції»; вміти використовувати у практич-

ній діяльності досвід світового та вітчизняного візуального мистецтва, методів та авторських прийомів провідних художників.

Робоча програма навчальної дисципліни «Практика композиції» розрахована на 150 годин і покликана надати студентам спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» освітнього рівня другого (магістерського) знання про різноманітні прийоми, методи роботи над практичними завданнями з використанням особливостей національних традицій школи образотворчого мистецтва. Що має сприяти здатності створювати затребуваний на художньому ринку суспільно значущий продукт образотворчого та декоративного мистецтва.

Матеріал навчального посібника поділено на дві частини. У першій частині під назвою «**Визначення композиції в образотворчому мистецтві. Основні закони, види, складові композиції**» розкрито відповідно у підрозділах та темах: «Методи стилізації. Стилзація в натюрморті»; «Творча робота на вільну тему»; «Творча робота стилзація портрета».

Другу частину під назвою «**Стилзація пейзажу**» поділено на теми: «Стилзація пейзажу»; Творча композиція «Київ історичний».

### **Контроль знань здійснюється за такими формами:**

- поточні практичні роботи протягом семестру;
- модульні контролю у вигляді перегляду творчих робіт змістовних модулів;
- підсумковий контроль наприкінці семестру (залік).

### **Міжпредметний зв'язок:**

Зміст посібника складений з урахуванням попереднього вивчення дисциплін «Композиція», «Академічний рисунок», «Академічний живопис», «Колористика» тощо.

## ЧАСТИНА I.

# ВИЗНАЧЕННЯ КОМПОЗИЦІЇ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ. ОСНОВНІ СКЛАДОВІ КОМПОЗИЦІЇ. ВИДИ. ЗАКОНИ

Нині істотно зросли вимоги, що ставляться до рівня професійної підготовки майбутніх фахівців творчих професій, у тому числі і в галузі образотворчого мистецтва.

Загально визнано, що в творчій діяльності художника дуже важливим є високорозвинуте образне мислення, завдяки якому відтворюється художня ідея твору за допомогою методів і прийомів композиційного вирішення. Методична значущість композиції в арсеналі професійних художніх прийомів видається одним з основних художніх засобів, завдяки якому відбувається художньо-образне перетворення багатовимірного, реалістичного предметного змісту в узагальнену, цілісну й візуально згармонізовану форму.

Саме тому опанування законів композиції в теоретико-практичному курсі «Практика композиції» посідає одне з ключових місць у професійній підготовці майбутнього художника. При цьому метою виконання завдань з практики композиції є формування у студентів асоціативно-образного мислення, творчої уяви тощо.

Розглянемо основні види, закони та принципи побудови композиції, що лежать в основі створення художнього твору.

Як станкова, так і монументальна композиції поділяються на такі види: площинна (фронтальна), об'ємна та об'ємно-просторова. Такий поділ є умовним, бо на практиці фронтальна і об'ємна композиції входять у склад просторової, а об'ємна композиція може складатися із замкнених фронтальних площин.

«Характерною ознакою фронтальної композиції є розмі-

щення в одній площині елементів форми в двох напрямках – вертикальному і горизонтальному – стосовно глядача.

Об'ємна композиція – це форма, що має замкнену поверхню і сприймається з усіх боків. Виразність і ясність сприймання об'ємних композицій залежить від взаємозв'язку і розміщення їх елементів, виду форми поверхні і від точки зору.

Глибинно-просторова композиція складається із матеріальних елементів, об'ємів, поверхонь і простору, а також інтервалів між ними» [8, 24].

Відповідно до візуального сприйняття існують закони гармонізації композиційної площини – закон цілісності та єдності, закон актуальності та доцільності, закон супідрядності частин у цілому, закон рівноваги.

**Єдність та цілісність** означає впорядкованість елементів композиції за їхнім значенням для вираження ідеї твору.

**Співмірність** – це також єдність, що досягається впорядкуванням елементів композиції за їх розмірами.

**Рівновага** в композиційній будові вимагає зорового балансу – щільності елементів і просторів, співмірного поєднання світлого і темного.

Виділення ключових сюжетних ліній та надання цілісності і єдності композиційної гармонії – є основним завданням при побудові гармонійної композиції. А чітке визначення головних елементів композиційного центра та правильне застосування й виділення смислових акцентів забезпечує **актуальність та доцільність** композиційного вирішення. Важливим при цьому є врахування аспектів психологічного сприйняття твору образотворчого мистецтва.

### Основні композиційні принципи:

#### 1. Принцип доцільності.

Принцип доцільності полягає в тому, що авторський задум і

весь лад твору припускають наявність мети, ідеї, сенсу, художнього завдання, що і визначає, в кінцевому підсумку, розвиток змісту твору і направляє творчий процес переробки матеріалу в художню форму.

### **2. Принцип єдності.**

Принцип єдності є основним принципом, що відповідає за цілісність твору. Складові твору мистецтва, відповідно до цього принципу, мають сприйматися не як окремі розрізнені частини, але, будучи об'єднані системою внутрішніх зв'язків (різними проявами цих зв'язків, різними аспектами залежностей між окремими частинами і елементами твору керують інші композиційні принципи), складають єдине ціле із усіх компонентів форми і змісту, забезпечуючи композиційну цілісність твору.

Під цілісністю розуміють як єдність задуму і втілення, так і органічну єдність змісту і форми. Цілісність розглядається діалектично: «Кожен етап розгортання художньої цілісності відображає загальну для поняття цілого діалектику взаємодії протилежних сил: спокою і діяльності, простоти і складності, порядку і безладу, рівноваги і його порушення», – пише український філософ, культуролог та мистецтвознавець В'ячеслав Шестаков [7]. У Володимира Фаворського читаємо: «Приведення до цілісності зорового образу буде композицією» [10].

### **3. Принцип домінанти.**

Домінанта – виразний, одразу помітний і зрозумілий внутрішній змістовий центр, організує композиційне начало, прояв основного зв'язку, показник головної дії. Часто центр змістовий співпадає із зоровим, розташовуючись у центральній, головній області картинної площини. Саме звідси починаємо ми сприймати твір – емоційно, за змістом і за структурною побудовою. Характерні домінантні акценти можуть більш приглушено повторюватися в окремих частинах твору, будуючи їхні зв'язки між собою і з центром. Е. Розенблюм так визначає

домінанту: «Домінанта – переважний наскрізний компонент теми, що визначає необхідну відповідність обраним художником формальних прийомів особливостям зорового сприйняття» [8].

### **4. Супідрядність частин у цілому. Угруповання.**

Зрозуміло, що всі частини художнього твору мають бути пов'язані між собою і з центром, створюючи єдине ціле. В цьому випадку, очевидно, окремі частини повинні бути підпорядковані одна одній і поєднані зв'язками, маючи подібність або контрастуючі групи, щоб таким чином утворити сукупне ціле. За цим же принципом – подібності або контрасту, відбувається і внутрішня будова кожної із цих груп, утворюючи ритм, що наскрізь пронизує весь твір. Ці групи, маючи подібні між собою елементи, ніби мають відгуки одна в одній, повторюючи таким чином ціле в окремих частинах, а частини – в цілому. Завдяки такому підпорядкуванню елементів і окремих частин ми послідовно сприймаємо частини цілого, сприймаючи одночасно і ціле вкупі з його складовими.

### **5. Принцип динамізму.**

Враження руху в картині не є реальним, і його сприймання залежить від нашої свідомості, від реакції зору, від тих чи інших зорових вражень, викликаних рухами очей. Рух може бути переданий колірними і тоновими відношеннями, взаємодією ліній і форми, контрастами, напруженістю, деталями і художніми елементами, бо враження руху виникає під дією сильних зорових імпульсів, передаючи візуальні відчуття. Рух у картині, в зображеннях може бути створений і підсилений композиційними прийомами.

Композиційні побудови творів образотворчого мистецтва можуть мати вигляд лінійних схем, де лініями показані напрямки руху в картині – діагональні, за колом, за променями, за спіральною побудовою. Рухові в композиції надається організованого, ритмізованого характеру.

## 6. Принцип рівноваги.

Одним із найважливіших моментів у композиційній побудові картини є рівновага усіх її частин відносно центру, де знаходиться уявна вісь симетрії, навколо якої образотворчі елементи розташовуються таким чином, щоб підтримувати рівновагу між правою і лівою сторонами. Така композиційна вимога ілюструє загальний закон тяжіння і відповідає психологічній потребі щодо сприйняття рівноваги.

## 7. Принцип гармонії.

Усі образотворчі елементи і засоби виразності поєднуються, підкоряючись принципу гармонії, коли всі частини цілого знаходяться у певній відповідності, у гармонійному поєднанні. Фон і передній план, кольори і графічні елементи, світлові ефекти та положення фігур у єдиній гармонії є основою композиції. Цілісно вирішений твір дозволяє миттєве його сприймання, коли відразу можна визначити основну частину, центр композиції, головний змістовий елемент, оточений розташованими згідно композиційного задуму різними за вагою, але необхідними елементами композиції. Поняття центру можна вважати умовним, і щодо його розміщення не може бути чіткого і обов'язкового закону, але саме відносно головної частини композиції йде побудова всіх елементів, встановлюючи рівновагу бічних, верхніх та нижніх частин композиції.

**Контраст** – протилежні характеристики, чіткі відмінності елементів, їх протиставлення у композиції. За допомогою контрастів підкреслюється і посилюється композиційна виразність, яскравіше звучать образотворчі засоби. Поєднуються і протиставляються високе і низьке, лінія і пляма, темне і світле, допомагаючи сприйманню важливих частин зображення, акцентуючи у деяких місцях, виділяючи потрібне, виражаючи таким чином енергію і емоційну силу твору, загальну ідею композиції. Компонування площини ставить перед художником за-

вдання – знайти образне вирішення твору. Продумавши зміст твору, він визначає характер композиційної побудови, що може мати спокійний статичний ритм або бути неспокійною, динамічною. Також важливим є підпорядкованість елементів кольору, розміру, розміщенню у площині композиції.

Композиційний простір картини підлягає упорядкуванню за певними законами, і одним із важливих способів такої організації простору є **симетрія та асиметрія**. Математично точні закономірності щодо розміщення об'єктів композиції характерні при організації просторового порядку в **симетрично** побудованих композиціях, що з давніх часів оцінювалося як наближення до прекрасного ідеалу краси і спокою. У той же час неспокій, рух, динамічність, невпорядкованість, що сприяє посиленню виразності форм, передачі емоційності – характерні для **асиметричних** побудов.

Елементи композиції, їхня форма й характер, і сама композиційна побудова важливі при створенні певного емоційного настрою. Розмитість м'яких плям, твердість чітких границь, гострота кутів, плавність кола значущі при створенні і переданні різних відчуттів – заспокоєності чи агресивності, хаотичності чи упорядкованості. Простота й урівноваженість властиві квадрату й колу, тоді як видовжений прямокутник із пропорціями 2 : 1 навіює страх, розпадаючись на 2 квадрати, а «золотий перетин» у своїх пропорціях успішно поєднує непорушність із достатньою напруженістю.

Розбиваючи ціле на певну кількість частин або угруповань із окремих елементів, що є відомим композиційним прийомом, художник освоює цілісність композиції. Око людини, через фізіологічний поріг сприйняття нашого мозку, сприймаючи одночасно лише 5–7 елементів, відшукує і розрізняє певні конфігурації із груп елементів, причому чим менші відстані між ними, тим легше сприймається така ізольована конфігурація.

Візуальний рівень сприйняття дозволяє також виділяти фігуру із фона, сприймаючи контур як приналежність фігури, а не фона, і чим більший контраст між елементами, чим яскравіші, виразніші кольори або форми, тим легше сприймається утворена фігура.

Таким чином, зорове сприйняття пов'язане із:

- просторовою близькістю розташування елементів один від одного;
- спорідненістю або різницею їх форм тощо;
- розташуванням елементу, логічним прагненням розпізнавати знайомі контури і шукати цілісний образ;
- прагненням створити замкнуту фігуру з розрізнених елементів чи розірваних ліній.

Перцептивність сприйняття припускає необхідність розгляду угруповань елементів у полі зору, прагнучи утворювати цілісні структури у співвідношеннях фону і фігур, дозволяючи таким чином створити цілісну осмислену структуру, усвідомлюючи необхідні композиційні прийоми та засоби.

Емоційні імпульси, що створюються при швидких непомітних переміщеннях погляду по зображенню, сприяють виникненню зорового сприйняття. Кожен поворот, тобто зміна напрямків, ліній, їхній перетин, пов'язані з необхідністю долати інерцію руху.

Збудниками такої дії на зоровий апарат і відповідних реакцій є елементи картини – ламані лінії і утворені ними кути, пов'язані з почуттям занепокоєння, а коли спокійні рухи ока супроводжують криві або хвилеподібні лінії, породжується відчуття спокою та умиротворення. Такі реакції організму пов'язані з притаманною матерії хвильовою природою, і можливо, у випадку спокою чи активного відпочинку нервових клітин зорового апарату виникає позитивна реакція.

Подібний стан може бути викликаний деякими геометрич-

ними структурами і формами, наприклад – спіраллю, кулею, багатогранниками, трубою, деревом та зіркою, або «золотим перетином».

*Спіраль* сприятиме виникненню подібного стану; він може бути викликаний деякими геометричними структурами і формами, зокрема – гнучкою і компактною, стиснутою чи розтягнутою спіраллю, що вважається однією з найбільш важливих форм природи, з високим ступенем здатності до збереження енергії та інформації, серед рослин і тварин часто бачимо будову тіла із спіралеподібними формами (наприклад, у берізки, квасолі, у раковині равлика, і в подвійній спіралі – молекулі життя ДНК); *кулею* – найчастіше зустрічається в природних формах (ікринка, вірус, найпростіший мікроорганізм); багатогранниками, трубою, деревом та зіркою, або «золотим перетином» із властивими йому пропорціями.

*Куля* – властива живій природі форма кулі, економічної і рухливої форми з найбільшим об'ємом і найменшою поверхнею, а ще форми кола, овалу, відображаючи реальність властивих природі форм, легко сприймаючись візуально, також найбільш поширені у мистецтві, адже форма овалу якраз відповідає формі зорового поля, і тому ці форми найкраще відповідають уявленню про цілісність, завершеність, і навпаки – наприклад, форми прямокутників створюють асоціації з перепонами, з обмеженнями, з чимось неприродним.

*Багатогранники* – п'яти або шестигранники в природі зустрічаємо у формі бджолиних сот, у будові клітин організму.

*Дерево* – будову стовбуру і розгалужень, його крону і корені ми можемо бачити в кровоносній системі людини, де повторюється така будова.

Твори мистецтва, а особливо інформаційні системи та об'єкти, також широко використовують у своїй організації цю форму.

Дерево може сприйматися як зірка, якщо на нього подивитися зверху, і тоді спрямовані від центру промені цієї зірки охоплюють довкілля, сполучаючи його з центром (забезпечення центру харчуванням та сонячною енергією).

Рослинні та тваринні організми зіркоподібної форми – актинія, морська зірка, восьминіг – можуть пересуватися завдяки променям-ногам, які в давньому мистецтві символізували вічний рух. Зведення живих органічних форм до геометричних дає нам саме кулю, конус, циліндр, багатогранники. Врешті все це є ілюстрацією до поняття єдності форм органічного світу.

#### **Умовність мистецтва.**

Кожен твір мистецтва є закінченим, в самому собі замкненим і в собі існуючим цілим, самостійною умовною реальністю, що своїм впливом протиставляє себе природі. Але в той же час умовність мистецтва відображає реальні, об'єктивно існуючі в природі і в свідомості людини предмети та явища. Однак є об'єктивно існуючі фактори, засоби, що спричиняють свій вплив на нас, незважаючи на різницю між мистецтвом і природою – це, наприклад, об'єктивна сила просторових елементів для сприймання та уявлення, їхня дія на нашу свідомість, сприйняття нами горизонталі і вертикалі, світла і тіні, тощо.

#### ***Зорове сприйняття.***

Значення величини кута активного зору дуже важливе при композиційному розташуванні елементів. Найбільш вагомими, основними змістовими елементами картини мають знаходитися в полі активного зору, кут якого 54° по горизонталі і 37° по вертикалі. Вирішальним при цьому для композиції є також зоровий центр, місцезнаходження якого на картинній площині має бути трохи вищим за геометричний центр, що пояснюється психологічним сприйняттям картини, коли низ її видається більш важким, ніж верх.

#### ***Оптичні ілюзії в образотворчому мистецтві.***

Деякі оптичні ілюзії можна пояснити положенням біомеханіки очей. Наприклад, пряма горизонталь віддалік сприймається так, ніби вона прогинається, а предмети, що знаходяться вглибині, на відстані від глядача, сприймаються меншими за їхні дійсні розміри. Горизонталь видається коротшою, коли бачимо її поряд із рівною їй за довжиною вертикаллю, через те що рух очей по горизонталі відбувається легше, за менший відрізок часу. Різниця у баченні в такому випадку існує завжди, враховуючи певну силу подразника і психологію сприйняття відчуттів. Крім того, пряма, протилежні кінці якої сполучаються з відрізками однакової величини, розміщеними під кутом до неї, буде здаватися довшою при спрямованих назовні відрізках і коротшою, якщо вони направлені до середини прямої. Пояснюється це тим, що в першому випадку продовжується рух очей по прямій, в другому відрізки ніби перешкоджають рухові, перепиняючи його.

Площинна композиція багато в чому залежить від формату, що обмежує поле зображення. Розташування у центрі елементів композиції дозволяє сприймати їх ніби відсунутими вглибину, і тоді рівна площина картини сприймається як простір. Елементи, розміщені на однорідній площині поля ближче до країв, начебто наближаються до глядача, до межі площини. Найбільшого поширення набули прямокутні, круглі, овальні формати зображень. Витягнутий по вертикалі формат передає настрій піднесеності, прагнення висоти, а подовжений по горизонталі формат більш вигідний для складних ландшафтних композицій. Найбільш часто використовується прямокутний формат із пропорціями золотого перетину. Композиції в круглих і квадратних форматах надто статичні, в них важко будувати композиційне зображення, овальний же формат при ретельно продуманій композиції може стати дуже виразним.

Характерними ознаками композиції є *асоціативність, образність і стилізованість*, що досягається узагальненням, спрощенням другорядних якостей і властивостей об'єкта та виявленням його головних особливостей, тобто сконцентрованого вираження зовнішньої схожості, використанням гротеску тощо.

*Стилізація* (франц. *stylisation*, від *style* – стиль) – продумане, навмисне перетворення реальних форм відповідно до певного стилю, згідно нового художнього контексту, прийом, часто вживаний у літературі, образотворчому та інших видах мистецтв.

Термін *стилізація* в сенсі застосування у живопису дозволяє передати особливості художньої форми, спрямованої на втілення мистецького задуму від конкретного до загального. Невипадково образотворча мова нефігуративного мистецтва художників усіх авангардних напрямів 1920-х років мала в своїй основі нові стилістичні засоби виразності пластичної форми.

Абстрактне мистецтво дедалі більше застосовувало мову символізму в станковому чи монументальному мистецтві, намагаючись втілити поняття часу й простору, в переосмисленні природних форм.

Стилізацію слід вважати основою опанування таких видів композиції, як предметна (фігуративно-символічна), образно-смілова (жанрова) та образно-фантастична.

Слід зазначити, що прийоми стилізації доцільно застосувати у декоративному натюрморті, пейзажі, портреті тощо, при необхідному усвідомленні сутності цього методу, спрямованості його формотворчого потенціалу, корисному при узагальненнях, системній підпорядкованості різноманітних ознак та характерних властивостей композиції чи окремих елементів.

Художня стилізація посідає одне з ключових місць у творчому доробку українських та зарубіжних художників.

Переглянемо гру рефлексів в натюрмортах К. Петрова-Водкіна. Світлі, легкі й радісні, в них – безпосередність художнього сприйняття світу і стилізація природи художником (рис. 1–2).



Рис. 1. К. Петров-Водкін.  
Натюрморт з самоваром, 1932 р.



Рис. 2. К. Петров-Водкін.  
Ранковий натюрморт, 1918 р.

Розглянемо, як вирішували ці питання художники, що працювали в стилістичній манері кубізму. Так, наприклад, картини Пабло Пікассо містять гіпербалізовані, наче перекручені форми, які ніби, складаються з частин і відмінні від природних форм, що типово для Кубізму (рис. 3).



Рис. 3. Пабло Пікассо.  
Студія з гіпсовою головою, 1925 р.

Як вже згадувалося, особливості зорового сприйняття, **оптичні ілюзії**, відіграють важливу роль у композиційних побудовах. Прямі лінії, правильні кола та інші правильно побудовані геометричні площинні фігури сприймаються як викривлені і неправильні при їхньому перетинанні навскісними лініями або пучком «променів».

У творчій практиці художники свідомо використовують явища оптичних ілюзій і коригують їхній вплив. Так, до прикладу, стародавні греки відкрили «закон курватури»

(курватура – кривизна обрису колони) – колоні навмисне надавалася деяка випуклість, кривизна, завдяки чому вона сприймалася як рівна і струнка вертикальна форма. Психологічне сприйняття людиною навколишнього світу має велике значення при виборі художніх прийомів композиції.

Розглянемо два основних правила композиції у мистецтві.

#### ***Правило гравітації.***

Композиційні побудови створюються за основними фізичними законами природи, і прояви цих природних законів, зокрема закону гравітації, бачимо в розташуванні й русі планет, і в будові живих створінь. Закон всесвітнього тяжіння пояснює, наприклад, симетрію у будові живого організму, викликану необхідністю рівноваги, і дає обґрунтування законів руху і небесної механіки.

У композиційних побудовах законом гравітації визначається роль ліній і напрямків – вертикалей, горизонталей та діагоналей, рівновага, симетричність форм, поняття верху та низу в картині тощо.

#### ***Правило оптики.***

Органи сприйняття людини, наш зоровий апарат, склад нашого мозку дають нам можливість сприймати світ, розрізняти кольори, форму предметів у реальному просторі саме завдяки законам оптики, законам поширення світла в природі. Сприймання простору нашим оком і бажання людини передати цей простір у площині картини призвело до вивчення цих законів і, як результат, відкрито закон перспективи, що стала важливим композиційним засобом.

Сприймання форми як об'ємно-просторової структури можливе завдяки поєднанню зорового сприйняття із дотиком.

**Художній образ** – будь то реалістична композиція, чи авангардна, перш за все, приваблює глядача кольором.

Аналізуючи колір у навколишньому середовищі, художник передає у своїх творах його гармонію і красу. Колірна гармонія здатна заспокоїти, викликати естетичну насолоду.

Помітну роль у живописних композиціях відіграють кольори та їхнє поєднання, що також створює колорит.

**Колорит** – характеризується взаємозв'язком між усіма кольоровими елементами зображення, його колірною побудовою. Оцінюючи колорит як складову художньої форми та аналізуючи колористичну побудову творів живопису, доходимо висновку, що колорит допомагає у створенні художнього образу, розкритті змісту твору. Саме завдяки гармонійному поєднанню кольорів створюється емоційність образів, що спостерігається навіть у безпредметних зображеннях. Василь Кандінський визнавав, що його картинам або імпровізаціям притаманні настрої та почуття, які в цей час переживав художник. Чистий колір, представлений сам по собі, зазвичай, може мати тільки якийсь символічне значення.

**Тональність** колориту залежить від того, яких кольорів у картині більше – світлих чи темних, це в свою чергу впливає на емоції глядача.

Кольори поділяють на **ахроматичні** та **хроматичні**.

**Ахроматичні** – білий, сірий, чорний; вони різняться за світлотінню і не мають кольорових ознак.

**Хроматичні** – мають кольорові ознаки, відтінки, різняться за світлотінню та насиченістю.

Існує таке поняття, як **локальний колір**. Це колір, характерний для конкретного предмета (його забарвленість), тобто трава – зелена; небо – голубе і т. ін.

Крім того, кольори поділяють на **теплі** (червоні, жовтогарячі, жовті...) та **холодні** (сині, блакитні, блакитно-зелені,

бузкові...). Помічено, що теплі тони збуджують, а холодні заспокоюють. Йоганн Гете був першим, хто зробив спробу проаналізувати емоційний вплив ізольованого кольору. Отже, колір має властивості, які спроможні передавати зорові відчуття.

Сучасна наука з кольорознавства на основі спостережень і художньої практики до числа найбільш гармонійних поєднань відносить поєднання, що протилежні за колірним тоном. Подивіться ці поєднання на рисунку 4. До числа гармонійних відносять також поєднання близьких кольорів, що сприймаються як відтінки одного кольору.

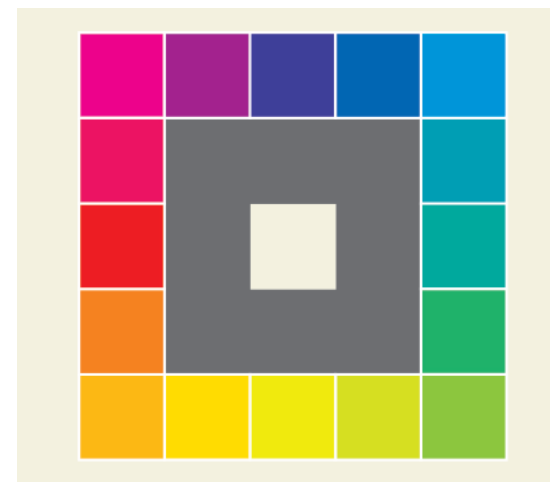


Рис. 4. Гармонійні поєднання протилежних кольорів.

Психологи всебічно вивчають вплив кольору на психіку людей. Так, наприклад, вивчаючи психофізіологічний вплив кольорів, вони дають такі характеристики:

**Червоний** колір вогню і крові – колір, який викликає тепло, і його випромінювання. Червоний колір збільшує м'язову напругу і кров'яний тиск. Це колір життя і дії, він має великий вплив на настрої людей.

*Помаранчевий* – палкий і блискучий, бо він одночасно і зігриваючий, і спонукальний. Так, у різних випадках він може і заспокоювати, і дратувати.

*Жовтий* – це сонячне світло, колір гарного настрою і веселощів. Психологічні дослідження показали, що жовтий колір найвеселіший. Він – центр найбільшої світності в спектрі, стимулюючий зір. Різні тони жовтого мають деяку здатність заспокоювати людей. Цей колір використовується навіть для лікування психоневрозу.

*Зелений* колір – заспокійливий, колір природи. Він свіжий і вологий. Цей колір дає деякий відпочинок розуму. Зелений також використовували для лікування таких психічних хвороб, як істерія і нервова парестезія.

*Блакитний* колір, зазвичай, асоціюється з небом або водою. Він – світлий, свіжий і прозорий. Його важко сконцентрувати в невеликому просторі. Помітно, що м'язова напруга спадає під впливом блакитного кольору. В області почуттів блакитний умиряє і викликає роздуми. Було відзначено, що він найбільш заспокійливий і найбільш улюблений людьми колір.

*Відтінок* (нюанс) – майже непомітна різниця у певному кольорі або в поєднанні кількох.

*Контрастність* – тенденція сприймати предмет або окремо колір у порівнянні з навколишнім середовищем, тобто помітна різниця за світлістю, насиченістю, розміром, формою тощо.

В образотворчому мистецтві найбільш часто користуються ахроматичним, інакше – світловим контрастом. Суттєвий зміст його в тому, що світле на темному тлі видається ще світлішим, а темне на світлому тлі буде виглядати набагато темнішим, ніж є в дійсності.

Декоративно-прикладне мистецтво та народне малярство найчастіше послуговуються тільки локальними кольорами, не включаючи все розмаїття живописних відтінків. У декоративних орнаментах колір використовується для передачі емоцій. Багато народів у своєму мистецтві надають умовним чистим кольорам символічного значення. Можна навести безліч прикладів з народного мистецтва, де за допомогою кольору і його колористичних композицій передається цілком певний емоційний стан (рис. 5–6).



Рис. 5. Український орнамент.



Рис. 6. Великодні писанки.

## Тема 1.

### Стилізація в натюрморті.

Зображення і стилізація образу вимагає від митця активної думки і почуттів, а також володіння засобами художнього узагальнення форми.

Основа творчого процесу узагальнення форми образу має такі складові:

- спрощення візуальних і концентрація змістовних характеристик форми;
- вилучення мінливих і несуттєвих ознак і виявлення характерних упізнаваних елементів форми;
- доведення зображення до певного стилістичного типу.

Жанр натюрморту найбільш характерний і багатобразний у плані вивчення ознак стилізації. Історія світового та вітчизняного мистецтва дає нам безліч різноманітних за своєю стилістикою зразків натюрморту. Розглянемо, як вирішували ці питання художники, що працювали в декоративно-стилізованій манері (рис. 7–12).



Рис. 7а,б. Вінсент Ван Гог. Соняхи, 1888 р. Рис. 8. Вінсент Ван Гог. Три соняха у вазі, 1888 р.

Розгляньте мистецькі твори відомих художників, виконаних з урахуванням художньо-образних та біонічно-конструктивних

характеристик, включаючи декоративну виразність та фактурність.



Рис. 9. Жорж Брак. Два тузи, 1929 р. Рис. 10. Жорж Брак. Натюрморт з гітарою, 1929 р.

Представники кубізму (П. Пікассо, Ж. Брак) прагнули утвердити нові методи передачі простору і форми, використовуючи аналітичний спосіб зображення предметів розкладанням їх на прості геометричні об'єми, «розкриваючи» їхню внутрішню структуру (образ).



Рис. 11. Пабло Пікассо. Пляшка вина, 1926 р. Рис. 12. Пабло Пікассо. Пляшка, бокал, ваза, гітара, 1926 р.

Специфіка мови стилізації виражена образотворчою трансформацією, яку проходить кожен із предметів реальної природи, причому переробці і символічному, площинному, декоративно-

му та образно-асоціативному вирішенню можуть підлягати як окремі частини, так і ціла форма, об'єм, колір.

Тому необхідним є врахування художніх властивостей матеріалу, технологічних прийомів його обробки, прикладного характеру виробу і традиційного трактування образу, прийнятого в образотворчому мистецтві.

Композиційна діяльність має включати послідовно такі етапи: емоційно-образне сприйняття світу, задум, творчі пошуки, виражальні засоби та технічні прийоми, необхідні для творчої діяльності.

Характерними ознаками такої композиції є асоціативне, образне і стилізоване її вирішення, віднайдене завдяки узагальненню, спрощенню всього другорядного в якостях і властивостях об'єкта та у виявленні головного, тих особливостей, що виражають сконцентровану зовнішню схожість, застосовуючи навіть гротеск тощо, у пошуках вигаданого ідеалізованого світу.

Завдяки цьому прийом стилізації часто стає необхідним у живописі, графіці, театральній декоративній мистецтві, мультиплікації, декоративно-прикладному мистецтві і особливо в сучасному дизайні для пошуку художнього образу відповідно до матеріалу і технології.

Операції із об'ємно-пластичними, колористичними, графічними мотивами у їхньому спрощенні, узагальненні, організації для досягнення потрібної, згідно задуманого стильового вирішення, смислової і декоративної виразності є основним змістом стилізації при застосуванні досить різноманітних сучасних її прийомів – це і декорування, що може бути частковим спрощенням реальних форм предметів, при збереженні їхніх об'ємів та кольору, і формалізація, тобто надання абстрактного звучання деяким геометричним фігурам або криволінійним плямам.

### *Науковці виокремлюють такі прийоми стилізації:*

- редагування за допомогою конструктивних або пластичних засобів основного силуету та зовнішніх контурів зображення у пошуках аналогій, із зміною силуетів загальних форм та окремих деталей;
- трансформація із перетворенням об'ємних форм у площинні;
- свідоме змінювання пропорцій, деформації із наданням гротескності;
- використання природних зразків-аналогів при створенні графічного чи колористичного вирішення у пошуку асоціацій;
- використання в процесі формалізації у відтворенні будь-якої природної форми, взятих за основу геометричних або абстрактних зображень;
- інверсійність альтернативних композиційних рішень;
- спрощення, зведення розмаїтості колірних відтінків до площинності, одноколірності або умовності кольорів;
- використання прийомів комбінаторики, колажування.

Ці особливості вказують на те, що сам процес стилізації є творчим актом образотворення. Саме тому стилізацію покладено в основу опанування таких видів композиції, як предметна (фігуративно-символічна), образно-смілова (жанрова) та образно-фантастична.

Досягнення вершин майстерності в художній стилізації предметного середовища демонструють відомі сучасні українські та зарубіжні художники.

Образне переосмислення посідає одне з ключових місць у творчому розвитку майбутнього художника.

### *Організація колірної ладу живописного зображення.*

Простір міняє колірні співвідношення, конкретний колір предмета в реальному середовищі не є незмінним, завжди перебуваючи у взаємодії з повітряним шаром, грою рефлексів, складною системою відтінків. «У той же час предметний колір є такою ж реальністю, як і колір простору, й залежно від завдань, які ставить перед собою художник, він ставиться вибірково до цієї загальної реальності й зосереджує свою увагу лише на деяких її аспектах, послабляючи при цьому вплив інших або взагалі ігноруючи їх. Тобто загальний колірний лад живописного зображення можна побудувати, відштовхуючись від необхідних для найбільшої виразності ідей, покладених у його основу, аспектів загального колірної середовища. А вибір колірної ладу, заснованого на домінуванні ознак певного середовища, диктує відповідну йому техніку виконання» [3].

Для православної ікони яскравою і характерною рисою є використання колірної ладу, що заснований на локальних кольорах. Основу колірної ладу ікони становить локальний колір. Якщо реалістична картина у зображеннях передає кольори предметів, обумовлених впливом реального середовища, то в іконі при зображенні предметів застосовуються тільки локальні кольори, і тут ікона підкоряється традиційним канонам, у відповідності до її теми і призначення. В колірному вирішенні ікони не застосовуються правила світлоповітряної перспективи, за якими кольори мали б змінюватися при віддаленні, виключена й глибина простору, не має навіть джерела світла, відсутній напрямок освітлення, реальні світло і тінь, а форма предметів передається умовно, висвітленням і затемненням. В цьому випадку найбільшої виразності набирають окреслені контурами силуети фігур.

У східному живописі і, зокрема у мистецтві Китаю, ми бачимо приклади колірної ладу, побудованого на плямах локаль-

ного кольору та їхніх сполученнях. Європейський живопис ХХ століття зазнав сильного впливу мистецтва китайського живопису, японської кольорової гравюри, іконопису й печерних малюнків. Але це вже зовсім інша образотворча мова.

Мова Ренесансу з'являється внаслідок нового завдання, що ставить перед собою художник: зображення світу таким, який він є. Предмет зображення поринає в середовище, і воно має слугувати вирішенню образотворчих задач, через те що художник цікавиться саме предметом, його формою, об'ємами, зображенню яких допомагає реальне світло, що падає на предмети, має сприяти виразній передачі нових якостей, завдяки набутого кольору, який, відіграючи все ще не головну роль, попри деяку умовність, передає дійсне забарвлення предметів, хоча, як і в іконі, він є дещо символічним.

На картинах майстрів цього часу гармонізація предметних кольорів об'єктів, що перебувають у певному предметному середовищі, здійснюється з урахуванням впливу на них світлового потоку, при об'єднанні груп локальних кольорів і використанні світлотіньових ефектів, що призводить до зміни і навіть втрати предметних кольорів на різноманітних плямах тканин під дією сильного світла або у глибоких тінях, роблячи їх монохромними. Саме в цей час розробляється теорія лінійної перспективи, з'являється розуміння природи простору і світла, і при передачі світлотіньових співвідношень використовується рефлекс.

Колір і взагалі колорит не стає важливим засобом виразності, головну роль у передачі об'єму предметів й простору відіграє малюнок, лишаючи кольору тільки можливість підсилювати виразність малюнка у картині. Тому художники великого значення надавали картону, що містив точний і детальний малюнок, потрібний на етапі прописування.

Розвиток колірної ладу в живописі набуває напрямку, при

якому все більше уваги приділяється кольору предмета, він стає об'єктом вивчення. Так, можна зауважити, що колір предмета змінюється в реальному середовищі й саме середовище має також свій колір.

Зникають чисті предметні кольори, починаючи вже підкорюватися законам умовних планів (перший – коричневий, другий – предметний, третій – голубий). Не використовуються однорідні плями локальних кольорів, замінюючись багатьма ньюансами, поєднуючи різноманітні колірні відтінки у стриманій живописній гамі, де задіяна невелика область колірною кола.

У роботах венеціанських майстрів загальний колорит стає однією з головних цінностей зображення, але ж при домінуванні предметного середовища, де саме кольори допомагають передачі характерних предметних якостей – тілесної теплоти у відтінках людського тіла, відчуття м'якої чи жорсткої тканини тощо. Майстер починає роботу, не виконуючи попередньо детального малюнка на полотні, через що контури часом не читаються, маючи неясні обриси. Об'єм втрачає чіткість скульптурного ліплення. Основу колірної гами звичайно становлять теплі відтінки тіла, людської шкіри, все предметне оточення тільки доповнює її. Важлива роль надається сірим і наближеним до них тонам, що неможливо було за старих часів, коли колір мав декоративне завдання. Майже відсутній контраст більших колірних плям. Тонке ньюансування кольору стимулює тривале розглядання. У полотнах венеціанських майстрів передача природного кольору й колірних змін, викликаних освітленням і рефlekсами, знаходять певну рівновагу, вони мирно співіснують, не домінуючи один над одним.

Рухаючись далі у своєму пізнанні світу, сповненому відтінками кольорів, художники врешті відкривають особливості колірною впливу повітря, що збігається уже з концепцією ім-

пресіонізму, у якому предметом вивчення стають колірні характеристики повітря між об'єктом і оком, і де спостерігається лише яскраве домінування колірних світло-повітряних середовищних аспектів, нехтуючи предметними колірними аспектами.

Кольори можуть змінюватися під дією світла, простору, контрастної взаємодії кольорів, рефлексних взаємозв'язків, матеріальності, фактури поверхні, форми тощо, причому людське око відшукує лише потрібне, і тому сприймання багатства відтінків – це вибір художника чи, інакше кажучи, «виховання» ока.

Художники по-різному оцінювали предметний колір. Делакруа вважав, що локальні кольори можна чітко бачити на предметах округлої форми поряд із відблиском, а Леонардо да Вінчі, жертвуючи задля локальних кольорів реальним простором і відкидаючи кольорове освітлення, рефлекси і взагалі вплив колірною середовища, аби ясно сприймати предметні кольори, писав портрети за умови розсіяного денного світла, у закритих двориках.

Поява рефлексів на предметах обумовлена складом і структурою матеріалу, спектром поглинання, кольором і фактурою – чорна та матова поверхні не приймають рефлексів, на відміну від білих та приглушених кольорів на предметах світлого забарвлення, а яскраві, з насиченими кольорами поверхні породжують яскраві рефлекси.

Правильно побудована навчальна постановка має найбільш вигідно виявляти колірні аспекти предметного оточення, що потребує максимального зменшення шкідливих зовнішніх впливів, навіть ізоляції від світло-повітряного середовища, аналізу внутрішніх взаємозв'язків між певними властивостями об'єкта – матеріальністю, фактурою, формами.

Колірний взаємозв'язок предметів натурної постановки виникає у світло-повітряному середовищі під впливом багатьох

факторів, і всі складові предметного середовища перебувають під цим впливом, зазнаючи узагальнення, об'єднуючись у єдиній загальній структурі, у загальному поєднанні тонів, із об'єднуючими колірними відтінками в загальному діапазоні колірної насиченості, хоча кожен із кольорів має свій характер, і всі вони бувають різними під дією освітлення, колірної перспективи, рефлексів, контрастів тощо. Леонардо да Вінчі стверджував, що освітлена поверхня предмета ніколи не має властивого їй справжнього кольору, а завжди залежить від навколишнього освітлення, і буде мати різне забарвлення, перебуваючи на відкритому повітрі, чи будучи освітленою світлом сонця, або світлом від вогню.

Вирішуючи різні світоглядні завдання, мистецтво живопису проходить на своєму шляху декілька етапів. Спершу, як у фламандців і в мистецтві ікони, в зображеннях превалюють предметні якості і відповідні їм середовища зображення; пізніше, наприклад у творах венеціанських майстрів, головним стає загальне колірне середовище, споріднене із предметами; і далі, на наступному етапі, в імпресіоністів, вже панує світло-повітряне середовище. Потому, на етапі постімпресіонізму, художники знову звертають свої погляди до предметних кольорів, хоча предметом їхньої зацікавленості стає вже, швидше за все, чисто суб'єктивне сприйняття реальності, ніж її зображення.

Кожне із цих виникаючих перед художниками завдань породжує свій підхід, технічні прийоми, створені в ту або іншу епоху, підтверджуючи цим завжди існуючий тісний зв'язок техніки виконання із належним їй стилем, що мали назви фламандського способу письма, італійського способу, технік, винайдених і розроблених Леонардо, Тиціаном, Рубенсом, Рембрандтом, де був закладений і поступово здійснювався плавний перехід від давніх прийомів багат шарового живопису до пізніших живописних прийомів, способу алла прима. Кожен із цих технічних

прийомів мав свою виразність і найбільш раціональне застосування в своєму живописному стилі, організуючи структуру живописного зображення. У своєму прикладному значенні вони можуть раціонально використовуватися для вирішення відповідних навчальних завдань у живопису.

Із другої половини XVIII століття, коли почалося промислове виробництво олійних фарб і вони потрапляли до художників готовими, структура побудови фарбового шару була спрощена, і технічні й технологічні традиції були змінені відповідно до нових запитів і вимог. Зникає зацікавлення об'ємом, матеріальністю, щільністю, такі предметні ознаки вже не потребують втілення, і непотрібними стають етапи, відповідальні за моделювання форми, за матеріальність, підкладку фактури, зникає чіткий підрозділ за призначенням відповідних технічних прийомів, пов'язаних із лісіруваннями, наскрізним мазком, каламутним лісіруванням тощо. Робота не структурується ні в поетапності, ні в сфері технічних прийомів, все являє собою якийсь єдиний процес, поєднаний певним спільним прийомом.

Отже, колірний лад і відповідна йому техніка, побудова їхнього взаємозв'язку є завданням живописного зображення. Загальний принцип у формуванні техніки визначається домінуванням якогось певного середовища – предметне, світло-повітряне – і підпорядкуванням його впливу аспектів іншого середовища. При впливі освітлення на предмет, у взаємодії колірних плям ділянок світла і тінювих зон на його форми, відкинувши властиві йому характеристики і різні випадкові фактори, можна побачити ряд закономірностей цієї взаємодії (при наявності єдиного джерела освітлення).



*Рис. 13. Стилізований натюрморт.*



*Рис.14. Стилізований натюрморт.*



*Рис. 16. Стилізований натюрморт.*



*Рис. 17. Стилізований натюрморт.*



*Рис. 15. Олександр Сігов. Стилізований натюрморт.*



*Рис. 18. Олександр Сігов. Стилізований натюрморт.*

Переглянувши серію творчих робіт художників, студенти починають процес створення начерків та кольорових ескізів, де у власному творчому пошуку мають використовувати всі зображувальні елементи: композицію, тонові, пластичні, просторові та світлотіньові співвідношення.

### **Практичне завдання 1.**

#### **Стилізація в натюрморті (30 год.)**

*Матеріали:* полотно, олійні фарби, розріджувач, пензлі.

Формат – 40x60 см.

*Мета даного завдання:* навчити прийомам створення композиції «від плями», стилізувати предмети та композиційно вдало розміщувати їх у заданому форматі; розвинути просторове мислення та образну уяву, вміння відчувати форму.

*Завдання:* З представлених предметів скомпонувати гармонійний натюрморт, вирішити його в тоні та зробити серію ескізів у різних форматах (квадрат, вертикаль, горизонталь).

З поміж ескізів обрати найкращий варіант та вирішити його в кольорі. Створити обраний натюрморт на заданому форматі в техніці олійного живопису.

Студенти мають звернути увагу на найбільш важливі прийоми досягнення стилізації в натюрморті, а саме:

1. Можна перебільшувати природну форму, довівши її до максимальної гостроти, наприклад, гранично округлити глечик, активно витягнути подовжену форму предмета, підкресливши пластику за допомогою контрасту світлотіні.

2. Один і той же об'єкт у композиції можна сприймати з декількох точок зору: основа глечика зображується фронтально, а шийка – розвернута, неначе на нього дивляться зверху.

3. Якщо необхідно показати перспективу в натюрморті, то робити це потрібно достатньо умовно. Унікаючи вихоплених з дійсності натуральних ракурсів, потрібно перетворювати їх на виправдані, композиційно осмислені розвороти форми. Всі

прийоми повинні працювати на виявлення виразності композиції і предметів у ній.

4. Можна пересувати предмети в композиції, міняти їх місцями, збільшувати або зменшувати їхню кількість, вводити додаткові об'єкти, головне – зберегти суть і характер постановки.

5. До пошуку кольірних варіантів слід підходити обдуманно. Потрібно зберігати колорит даної постановки повністю, змінюючи при необхідності тональні відношення.

Жанр натюрморту – найбільш характерний і багатообразний у плані вивчення ознак стилізації. Історія світового та вітчизняного мистецтва дає нам безліч різноманітних за своєю стилістикою зразків натюрморту. Це завдання повинно сприяти розвитку образного і абстрактного мислення студентів. Такий творчий пошук допомагає передати емоційно-естетичне ставлення до натури та вміння як найповніше розкривати задум.

#### **Методичні рекомендації:**

Потрібно скласти натюрморт із кількох предметів, доповнивши композицію драперіями та іншими елементами, відповідно до творчого задуму.

Після знайденого вдалого графічного начерку (10-20 шт.), необхідно створити ескіз у кольорі (5 шт.), а після виконати композицію в заданому форматі.

У процесі роботи ведуться композиційні пошуки для втілення ідеї і сюжету твору. Необхідно підпорядкувати другорядні предмети зображення основним, урівноваживши частини композиції з урахуванням взаєморозміщення у просторі та кольорового вирішення.

*Завдання на декоративну стилізацію.* Тобто натюрморт ставиться у специфічно-яскравій гамі, за основу беруться протилежні кольори. Потрібно розкласти кольори на окремі площини (рис. 19–25).



Рис. 19. Фото постановки натюрморту.



Рис.20. Студентська робота (декоративна стилізація).



Рис. 23. Фото постановки натюрморту.



Рис.24. Студентська робота (декоративна стилізація).



Рис. 21. Студентська робота (декоративна стилізація).



Рис. 22. Студентська робота (декоративна стилізація).



Рис. 25. Студентська робота (декоративна стилізація).

Композиція натюрморту буде різною, в залежності від ідеї постановки, наприклад:

1. Фризова – предмети поставлені в один ряд, утворюючи розтягнуту горизонтальну композицію.

2. Класична – компоновка у трикутнику або прямокутнику.

3. Ускладнена – велика кількість предметів, поставлених вище або нижче горизонту, контражур або складне освітлення.

Яскравість, насиченість та колірний тон є основними характеристиками будь-якого кольору. Не варто плутати терміни тону і кольору – вони мають різне значення. Наприклад, помилково буде сказати, що картина написана в теплому зеленому тоні, доречнішим було б сказати «в теплих зелених кольорах» а ще правильніше – «в теплій зеленій гамі». Тон не може бути теплий або холодний, лише світлий або темний. Поєднуючись, світлі та темні тони створюють світлотінь, що дуже важливо для творів мистецтва, як у живописі, так і в рисунку. Світлотінь складається із яскраво освітлених місць, глибоких тіней і напівтонів, тобто поступових переходів світла у тінь, причому найсвітліше місце зветься білком. За допомогою світлотіні здійснюється передання на площині об'єму та простору.

Красу живописного твору з тонкими гранями переходів одних кольорів в інші створюють за колірними та тональними градаціями, що є дуже важливою характеристикою: вальорністю. **Вальор** – давній термін, що прийшов з французького мистецтва (у перекладі – ціна або цінність, напевне, оцінка сутності кольору у живописі), для позначення в художній практиці тонкощі і багатства колірних відтінків, властивих об'єкту живопису за певних конкретних умов – колірного оточення, освітлення. У відомих майстрів мистецтва живопису XVII – XIX ст. Д. Веласкеса, Ф. Хальса, Рембрандта, І. Репіна, В. Сурікова, І. Левітана живописні твори збагачені тонкими вальорами. Але не менш важливою характеристикою творів живопису є понят-

тя колірного тону (з грецької – напруга), що визначається кількістю світла, що має у собі даний конкретний колір.

Майстерне відтворення вражаючих світлових ефектів у творах українського художника А. Куїнджі викликало захоплення глядачів. Дехто з відвідувачів виставки, на якій була розміщена картина художника «Місячна ніч на Дніпрі», висловили підозру, звинувативши його в підсвічуванні полотна захованим за картиною ліхтарем, хоча світлові ефекти створювалися за допомогою звичайних фарб і майстерного володіння технікою письма. Ефект «справжнього» сяйва місячної доріжки на картині художника створюється продуманим, свідомим розтягненням світлової і колірної шкали відтінків.

У цьому сенсі варто виконати завдання «під майстра» – пишучи натюрморт, студент, орієнтуючись за репродукціями робіт вибраного майстра, вивчає його техніку виконання, користується прийомами саме цього художника, осмислюючи стиль майстра, його живописний почерк, специфіку композиції, колорит, техніку мазка.

Копіювання робіт відомих художників, якому передують обов'язкове вивчення особливостей роботи майстра, методів та стилю, дуже корисне для студентів. Щоб краще відчувати пропорції, варто розмір копії брати більшим або меншим за оригінал.

Стилізація натюрморту, пошук його образного вирішення, певної гармонії із навколишнім середовищем є також корисним завданням для студентів щодо становлення їхнього композиційного й образного мислення.

Роздивіться студентські роботи та визначте роль виразних художніх прийомів і засобів у перетворенні натурального матеріалу в стилізовану творчу композицію – натюрморт (рис. 26–32).



Рис. 26. Дар'я Левчук  
(етюд з натури).



Рис. 27. Дар'я Левчук  
(ескізні пошуки).



Рис. 28. Дар'я Левчук.  
Стилізація натюрморту (оригінал).



Рис. 29. Ірина Міненко  
(ескізні пошуки).



Рис. 30. Олена Войтовська  
(скізні пошуки).



Рис. 31. Любов Сіра  
(стилізований натюрморт).



Рис. 32. Дарина Давіденко  
(стилізований натюрморт).

## **Технологія виконання живописного зображення в стилізованих композиціях.**

Для виконання завдань із стилізованих живописних композицій на високому професійному рівні необхідною умовою є володіння *технологією виконання живописного зображення* та різноманітних технічних прийомів. Застосування на практиці послідовного виконання живописного зображення та вирішення технологічних та технічних задач дає можливість студентам реалізувати свій власний творчий потенціал.

«Живописне зображення являє собою чітку систему застосування різноманітних чинників: сполучення фарб, врахування їхньої олієємності, покривності, використання розріджувачів та лаків, сумісності матеріалів, використання багатобарвної чи обмеженої палітри тощо. Все це впливає не тільки на термін зберігання та якість збережених робіт, а й на вирішення завдань зображення матеріальності та характеристики фактури, можливості передачі кольоротональних аспектів середовища й предметів» [3].

В олійному живописі не може мати місце довільне й безсистемне ведення роботи, легковажність у ставленні до фарб, основ, ґрунтів для живопису. Це підтверджує, зокрема, музейна практика, на якій студенти самі звертають увагу на неякісне збереження робіт нових, написаних начебто б зовсім недавно і, разом з тим, часто спостерігається добре збереження робіт старих майстрів, написаних дуже давно, ще в епоху появи перших творів у цій техніці і самого олійного живопису.

Крім питань збереження твору в давньому живописі, великий інтерес для навчання представляє і його технічна сторона. Суворі система і послідовність виконання встановлених завдань на певному етапі максимально зосередитися на вирішенні саме цього певного завдання і, виконавши його на певному етапі, уже не повертаючись до цього етапу, переходити

до наступного. У навчанні це, звичайно ж, дає ряд переваг у порівнянні із системою, що практикує майже одночасне вирішення композиційних, моделюючих, кольоротональних та інших завдань.

Варто також використовувати можливості олійних фарб у повному діапазоні і не вести роботу тільки методом механічного змішування фарб, розрахованим на поверхневе відбиття світла, пастозними мазками й зовсім ігноруючи спосіб оптичного змішування, що має безсумнівну художню цінність і багатий досвід, представлений в творчості великих майстрів живопису, що, створюючи свої роботи, користувалися переважно саме цим способом письма.

Застосування в навчанні механічного способу змішування фарб стимулює інтерес студентів переважно до живописних творів, написаних саме таким способом, тобто створених за останні півтора століття. У той же час спостерігається недооцінювання творів попередніх періодів, написаних з використанням способу оптичного змішування фарб, якими є більшість музейних картин.

Технологія у багатошаровому живописі тісно пов'язана з образотворчими завданнями і їхнім вирішенням, оскільки використовуваний матеріал диктує спосіб його застосування і не тільки впливає на поетапність виконання роботи, а й активно впливає на формування й розвиток самої образотворчої мови.

Олійна фарба, як свідчить тривала художня практика, є найкращим матеріалом при виконанні живописних зображень, зокрема при структурному упорядкуванні багатошарового живопису.

Зручність роботи олійними фарбами забезпечується не тільки тим, що при висиханні не змінюються вибрані від початку колір і тон фарби, а ще й уповільненим висиханням олій, що є доцільним у процесі ведення композиційних пошуків і в

подальшому етапі моделювання форм, не відволікаючись на труднощі, що виникають у роботі з темперою, аквареллю чи гуашшю. Крім того, легко піддаються виправленням допущені помилки, аж до повного зняття з полотна нанесеного шару.

Поетапність виконання живописного зображення методом багатшарового живопису вибудовується в чітку систему в зв'язку з особливостями застосовуваних матеріалів, використовуваних сполук, розріджувачів фарб, їхньої олієємності, покривності, властивостей окремих сполук, що використовує художник на своїй фарбовій палітрі – чи можна їх змішувати в сумішах, наприклад. Такі характеристики сприяють вирішенню різних задач, зокрема, передачі матеріальності, фактури поверхні, побудові колірної середовища, а також всі ці фактори, у їхньому сукупному впливі, дуже важливі при довготривалому збереженні картин.

#### ***Фарбові (живописні) шари.***

Класичний тришаровий метод побудови картини має в основі три головні живописні шари, що містяться між технологічними шарами.

1. Перший, найнижчий шар – прописування, що вирішує, головне, завдання композиційного характеру. Для цього використовується темпера або знежирена олійна фарба.

2. Поверх нього лягає підмальовок, що є другим із основних шарів, маючи своїм головним завданням виконання малюнка і початкове моделювання об'ємів. Підмальовок виконується звичайно незжирною олійною фарбою, рідше темперою.

3. Підмальовок є попереднім підготовчим шаром для останнього, головного, третього живописного шару – колористичного, в якому вирішуються складні, пов'язані з колірністю завдання, здійснення яких стає можливим при використанні вже олійних фарб.

Техніка живопису визначається не самими лише пігмента-

ми, тобто барвниками, а й сполученими з ними речовинами, завдяки яким і з'являється власне фарба – олійна, якщо сполучною речовиною є олія, або, з іншими сполучними речовинами, фарби для інших технік: темпера, гуаш, акварель, енкаустика чи пастель. Зазвичай, в одному живописному зображенні застосовується одна якась техніка, але бувають і винятки.

У глибинному вирішенні простору прописування може виконуватися з використанням будь-якого тонального діапазону, з притемненнями чи проясненнями. В передачі глибинного простору головним засобом виразності стає кольоро-повітряна перспектива, з м'яким прописуванням форм предметів, коли предмети начебто занурені далеко в глибині. В такому випадку контури і силуети втрачають свою виразність.

Зазвичай у прописуванні використовується коричнева фарба, що повинна бути якомога менш олієємною і бажано швидко висихаючою.

***Підмальовок.*** Підмальовок є основою для наступного колірної прописування у живописному шарі, який вважався старими майстрами «ложем живопису». При тональному прописуванні у підмальовку враховуються не тільки світло і тінь, вводяться і півтони для більш детального моделювання форми, що, врешті, є основним завданням підмальовка.

Застосування локального кольору дозволяє моделювати форму на площині, досягаючи фактури й матеріальності прийомом підмальювання, не потовщуючи шар фарби. При цьому остаточно визначається кількість світла й тінювих ділянок, розпочате ще на етапі прописування, що важливо для вирішення композиційних задач.

У розробці колірної ладу живописного зображення завдання підмальовка полягає у визначенні локальних колірних відносин, також у передачі локального кольору предметів і визначенні теплохолодності оточення.

Відповідно до основного правила олійного живопису, нижній шар фарби повинен бути достатньо тонким і більш твердим, з меншою еластичністю, ніж верхній шар, а фарба для підмальовка має бути з мінімальною кількістю олії, щоб пришвидшити її висихання для скорішої готовності підмальовка.

Кількість олії, що міститься у фарбі, можна зменшити, витягуючи її з фарби за допомогою паперу або картону, видавивши фарбу з тюбика на їх поверхню. Наступні шари фарби можуть наноситися тільки після повного просихання, а не тільки отвердіння поверхні нижнього шару, що потребує довшого часу очікування. Тоді можна не боятись, незалежно від пастозності чи тонкості підмальовка, появи в подальшому розривів, причиною яких є зміни об'єму фарби при незавершеності процесу її висихання.

**Кількість світлого й темного.** Гармонійність живописного зображення створюється не самими лише величинами, пропорціями, ритмом поміж плямами, багато що залежить і від напрямків цих плям, від загальної кількості світлого й темного. Все це відшукується на стадії, так званої «знак картини», і, не вирішивши запропонованих цією стадією завдань, не слід переходити до вирішення інших.

Оскільки робота ведеться в тоні, то, намічаючи на полотні світлі і темні силуетні плями, не виявивши ще самі предмети, їхню форму, художник упорядковує систему тональної контрастності.

Як свідчать поради старих майстрів, на полотні тональні градації у предметних зображеннях і в натурному середовищі, всі тони у їх безлічі, мають бути зведені до кількості чотирьох тонів. За їх визначенням, 1 тон – це активне світле, 2 і 3 – нейтральне середнє, 4 – активне темне. Так, 1 і 2 тони допомагають організувати світло й світлі предмети й середовище, 3 і 4 – допомагають організувати тінь і темні предмети в ньому.

Створюючи групи із цих чотирьох, можна одержати шість пар контрастних тонів – 1+4, тобто розташовані поряд найясніший і найтемніший притягують увагу глядача в силу їхньої значної насиченості або світлоти, і, в разі потреби, змістовий й композиційний центри картини забезпечені постійною увагою.

Інші контрастні пари плям світлого і темного при своєму чергуванні, за допомогою створення необхідних ритмів, акцентів, пластичного руху підкреслюють головні композиційні моменти та задуману плановість.

**Композиційний центр** – місце на картині, що повинне безперечно привертати основну увагу, розкривати зміст картинита її ідейний задум.

Навколо композиційного центра не має бути безладу. Живописні плями і контрасти своїм розташуванням не повинні порушувати принципу композиційної організованості. Так, другорядні контрасти сприятимуть спрямуванню до точки їх зорового перетину, підкреслюючи й виділяючи таким чином композиційний центр.

Це є втіленням основного й головного закону композиції – єдності, під яким мається на увазі цілісність сприймання. Об'єднання всього зображення в єдиному змістовому і сюжетному вузлі, уникаючи подрібнень, потребує чотирьох видів притягування до композиційного центра: лінійного, тонального, пластичного й колірнього. У прописуванні в основному здійснюється розробка тональних узгоджень, з розміщенням найбільш сильних контрастів в області композиційного центра, в міру наближення до нього контраст стає більш чітким і активним, а віддаляючись до країв, пом'якшується.

## Тема 2.

Творча робота на вільну тему (24 год.).

Завдання для самостійної роботи.

Розмір начерків, ескізів, етюдів: формат А4, А3, А2.

Матеріали: полотно, олія.

Розмір оригіналу композиції: 50х70 см.

Завдання – провести творчий пошук, залежно від творчої концепції та власних побажань студента, створити графічні начерки композиції.

Мета даного завдання – забезпечення всебічного розвитку студентів на базі отриманих знань та вмінь з дисципліни «Практика композиції»; спонукати до творчості, розвитку образного мислення, фантазії, уяви та пошуку власного стилю.

Враховуючи рівень підготовки студентів освітнього рівня другого (магістерського), дане завдання допоможе реалізуватись студентам та показати себе на всеукраїнському та міжнародному рівні.

### Методичні рекомендації:

Як у будь-якому художньому творі, слід виявити головне – це творчий задум. Композиція не може складатися з випадкових предметів, кожен з елементів повинен бути пов'язаний змістом з іншими, близькими за значенням і відповідати основним принципам виразності зображення (матеріал, форма, колір, фактура та ін.).

Застосування методу стилізації в даній творчій роботі є важливим засобом створення образу і нероздільно пов'язаний з моделюванням форми. При цьому одні властивості підкреслюються, чи навіть перебільшуються (гіперболізація), інші – ігноруються.

Розгляньте ескізи пошуки студентських творчих робіт та визначіть роль виразних художніх прийомів і засобів у створенні стилізованої творчої композиції (рис. 33–35).



Рис. 33. Дарина Давіденко  
(ескізи пошуки).



Рис. 34. Любов Сіра  
(ескізи пошуки).



Рис. 35. Володимир Снігур  
(ескізи пошуки).

В індивідуальному режимі узгоджуються найкращі з найдених композицій, після чого студент створює варіації пошуку ескізу в кольорі. Затверджені ескізи реалізуються у повноформатну композицію. Розмір 50x70 см. (рис. 36–38).



Рис. 36-38. Творчі студентські роботи на вільну тему.

Варто також сказати, що композиційний центр рідко повинен збігатися з геометричним, і в основі своїй живописні твори являють собою приклад «асиметричної композиції», хоча зустрічаються композиції, де використана дзеркальна симетрія: «для симетрично організованої композиції характерна врівноваженість її частин за масою, тоном, кольором й навіть за формою. У симетричних композиціях найчастіше існує яскраво виражений центр. Як правило, він збігається з геометричним центром. Якщо точка сходження зміщена від центра, одна із частин більше завантажена за масою або зображення будується по діагоналі, все це показує динамічність композиції й у деякій мірі порушує ідеальну рівновагу». Як приклад близького до дзеркально-симетричного вирішення композиції можна назвати «Таємну вечерю» Леонардо да Вінчі. Розміщення предметів із просторовими паузами між ними, протиставлення більшого і меншого у формах, контрасти світлих й темних плям, яскравих і приглушених кольорів дозволяє притримуватись рівноваги при побудові асиметричної композиції [2].

У пошуках і створенні балансу мас на площині картини можливі різні характеристики процесу, тобто рівновага може бути статична – нерухомість, симетрія, дзеркальність, або динамічна – врівноваженість руху, що її називають рівновагою чаш терезів, які рухаються, це динаміка, котра врівноважується самим глядачем, у зіставленні всіх мас і композиційних елементів.

На етапі прописування побудова рівноваги має бути вже завершена, й на інших етапах повинна лише підтримуватися, вірніше, не порушуватися.

### Тема 3.

#### Творча композиція – стилізація портрета.

Образний портрет створюється на основі вивчення особливостей зовнішніх та індивідуальних рис особи-моделі, враховуючи зовнішню схожість, і, найголовніше, особисте бачення образу, підкреслюючи характер та емоційний стан різними виразними засобами [6; 166].

Порівняно з натюрмортом, зображення живої натури вимагає більш високого рівня професійної підготовки, стаючи наступним щаблем до вершин класичного (академічного) навчання.

Складна пластична форма (голова людини) вимагає багатьох, частково вже засвоєних раніше, знань: пластична анатомія, м'язова система, закони перспективи, частини обличчя.

Перш ніж починати роботу над портретом, студент обов'язково повинен виконати декілька підготовчих начерків, вивчаючи натуру і вибираючи для цього різні точки зору. Корисними будуть не тільки швидкі рисунки, а й виконані в кольорі етюди з натури. Цей початковий етап роботи дає можливість студенту віднайти композицію, колористичне вирішення, визначити потрібний настрій портретного образу. Навіюваний портретом настрій пов'язаний із настроєм портретованого, характерними рисами його обличчя, і має бути виражений із застосуванням наявних образотворчих засобів. Дуже важливою є портретна схожість, тому варто більше уваги приділяти формі та рисунку.

Історія світового та вітчизняного мистецтва дає нам безліч різноманітних за своєю стилістикою зразків портрета.

Мистецтво стилізації допомагає митцям досягти особливих ефектів художньої виразності. Істотне значення в трактуванні образу має кольоро-тональне вирішення як засіб емоційної виразності, що сприяє розкриттю характерних рис людини.

Розглянемо, як вирішували ці питання відомі художники, що працювали в цій манері (рис. 39–43).



Рис. 39. Зінаїда Серебрякова.  
За туалетом. Автопортрет, 1909 р.

Чудовий твір Зінаїди Серебрякової «Автопортрет. За туалетом» демонструє настрій молодості, щастя, радості і душевної чистоти.

Картина була написана нею в 1909 році, перед святкуванням Різдва, в Нескучному. Вранці напередодні свята, молода жінка, чекаючи приїзду коханого, щасливо посміхаючись, побачила в дзеркалі своє відображення у сонячній кімнаті, під час розчісування волосся. Таким чином, із випадково народженого

сюжету, з'явилася ця найвідоміша картина З. Серебрякової.

На полотні ми бачимо художницю – молоду, із стрункою, граціозною і легкою фігурою, сповнену радості і енергії, із свіжим обличчям, що дихає юністю, з великими чорними очима, що сяють від щастя й радості. Глибоке внутрішнє життя і чарівність світяться в цих очах і є домінуючий акцент картини. Завдяки свіжості, гармонійності і безпосередності, ця робота З. Серебрякової і до нині зберігає свою чарівність.

«Живопис, який не ґрунтується на основах рисунка, буде не мистецтвом, а хаотичним набором кольорових плям», – вислів художника В. Маковського підтверджує наші висновки.

Подібність у портретному зображенні досягається не лише правильною передачею зовнішніх ознак моделі, але й єдністю індивідуальних і типових рис, які відтворюють певну історичну епоху, середовище, національність.

«Рухливість жанрових меж портрета дозволяє в одному творі поєднувати його з елементами інших жанрів. Такими є портрет – картина, де портретований пов'язаний з речами оточення, з природою, архітектурою, іншими людьми, і портрет-типаж – збірний образ, який близький до портрета. Можливість виявити в портреті не лише позитивні риси людини, а й негативні властивості, зумовила появу портретної карикатури-шаржу, сатиричного портрета» [13].

Портрет створюють на основі загальних закономірностей композиції, таких, як: розміщення на площині, співрозмірність предметів за величиною, визначення тонального та кольорового центрів. Усі ці специфічні принципи композиційного вирішення набирають у портреті емоційної виразності.

Портрети, залежно від кількості персонажів, можуть бути індивідуальними, подвійними, груповими і автопортрет, позначений окремою жанровою специфікою.

Дотримуючись загальних принципів у композиційному

вирішенні портрета, варто спиратися на основні закони сприйняття, за якими центральний промінь зору спрямовується до найбільш важливого об'єкта, а все інше залишається в ділянці периферійного зору. Тому загальне правило компонування портрета – голова портретованого, або його постать має розміщуватися близько центра формату, трохи зміщуючись у той чи інший бік залежно від змістового значення. Так, використовуючи різні художні засоби виразності (вибір формату, розміщення в просторі, кольорове вирішення, аксесуари), художник будує всю образотворчу сторону портрета.

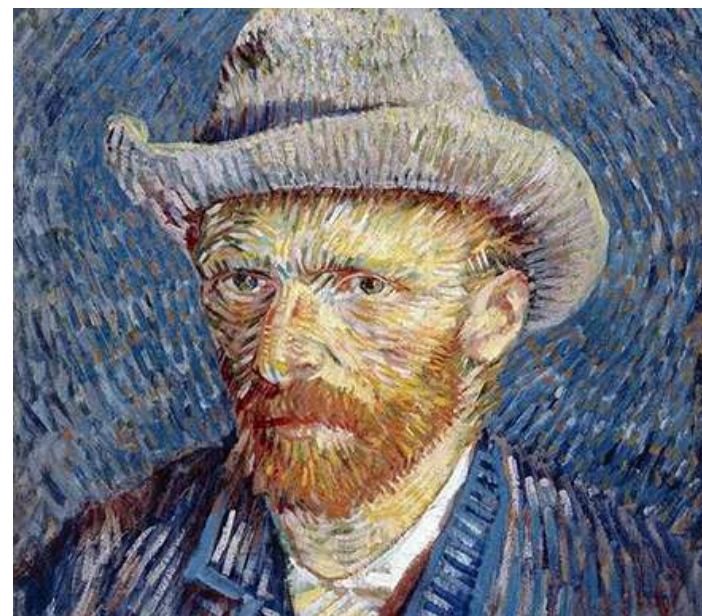


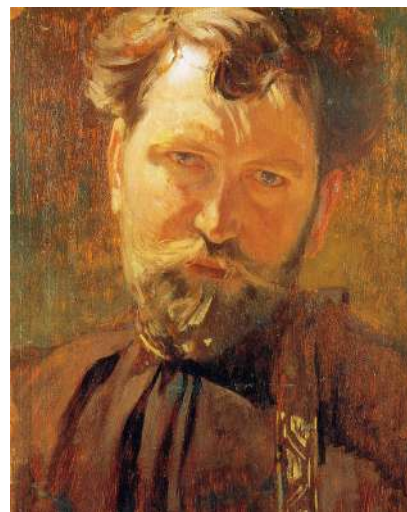
Рис. 40. Вінсент Ван Гог.

*Автопортрет в сірій фетровій шляпі, 1887–88 рр.*

Автопортрет В. Ван Гога від 1887–1888 років показує нам художника, одягненого в синій костюм та у сірій фетровий капелюх, зосередженого з серйозним поглядом.

Мабуть, не завжди знаходилися знайомі, бажаючи позувати для портретів, і, за відсутності моделей, художник часто звертається до писання автопортретів, експериментуючи з кольорами, з контрастністю, з прийомами нанесення фарби і формою мазків, шукаючи нові підходи до композиції і техніки письма. Спрямовуючи мазки фарби до середини, на рівень перенісся, Ван Гог досягнув на цьому портреті ще більшої зосередженості і серйозності у виразі обличчя, а на темному фоні фарбові мазки під рукою художника змінюють свій напрямок, створюючи щось подібне до німбу. Такий ореол, хоч художник не мав цього на меті, виник внаслідок експериментування, пошуків, новаторства у застосуванні технічних прийомів, не підвладних якійсь певній системі, і далі на цьому полотні ми бачимо результати інших проб письма – розсипані кольорові цятки, короткі мазки. Очевидно, він був задоволений знайденими ефектами, бо в подальших роботах Ван Гога бачимо їх повторення.

«Художник використовував окремі види міток для кожної області полотна. Ця різноманітна, майже графічна система знаків була пов'язана з об'єктом або зображуваною текстурою. Що стосується постаті і голови, то мазки спрямовані, послідовні, за рахунок чого описують площини і форми, щоб передати структуру та об'єм голови або текстуру і зростання волосся на обличчі<...> Художник написав більше тридцяти робіт у цьому жанрі. Багато з них мали характер етюдів і замальовок. Художник виділив головне, звівши другорядні деталі до мінімуму. При цьому він також приділяв увагу селянським аксесуарам – солом'яному капелюсі і білій блузі, що ставить на перший план тематику картини і концентрує на ній увагу, утримуючи глядача на її утриманні. Слід зазначити, що це не єдиний автопортрет, де Ван Гог зобразив себе у солом'яному капелюсі» [13].



*Рис. 41. Альфонс Муха.  
Автопортрет, 1899 р.*



*Рис. 42. Клод Моне.  
Леон Пельтьє, 1879 р.*

Чеський художник Альфонс Муха був прекрасним графіком і живописцем, що працював у стилі Арт-нуво. В нашій країні, він більш відомий як майстер рекламної та театральної афіші. У всьому світі його шанують як видатного представника стилю модерн.

«Альфонс Муха розвивав цей стиль, однак прикметою його творчості стали фігури молодих чарівних дівчат, вписаних у систему символів, квіткових мотивів і арабесок. З'явилося навіть назва творчості художника – «стиль Мухи», який був поширений в Європі повсюдно. Основна техніка, в якій працював художник, була літографія» [14].

Стиль великого художника міг бути «академічним», а міг вражати стилізацією. Роки, проведені в Парижі – столиці світової моди, багато чому навчили А. Муху. Зокрема, він оволодів технікою декоративної стилізації і багато писав на замовлення.

Розглядаючи художній метод творчої стилізації портрета, можна зазначити, що цей метод є цілісною системою художнього узагальнення і переосмислення дійсності в образно-символічну цілісну форму. Художник-портретист, ґрунтуючись на внутрішньому світі людини, її психології, свідомо будує специфічний образ, перетворюючи життєвий матеріал у завершену систему творчої стилізації – портрет. Специфіка образотворення вимагає від митця певного рівня художнього бачення, творчого досвіду й майстерності.

Застосування на практиці методів образотворчої стилізації сприяє розвитку творчих здібностей та творчого підходу в створенні портретного образу.

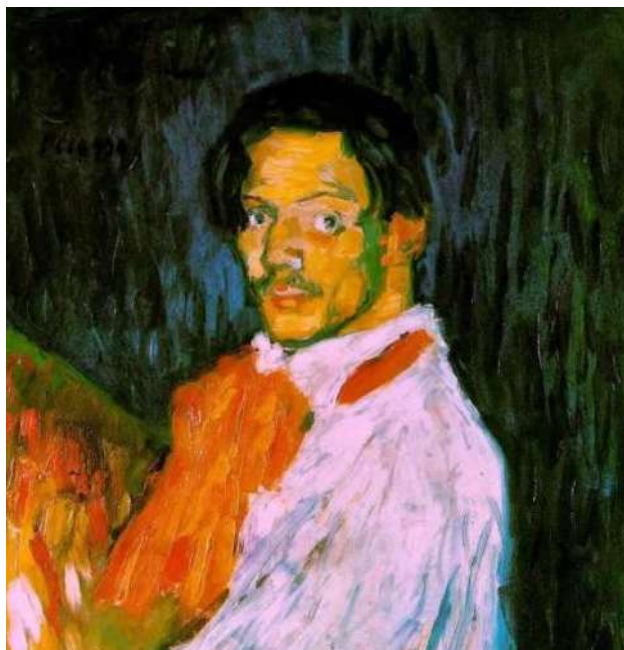


Рис. 43. Пабло Пікассо.  
Автопортрет, 1901 р.

### **Завдання для самостійної роботи:**

#### **Стилізована творча композиція – Автопортрет.**

(самостійна робота, 30 год.)

Розмір начерків, ескізів, етюдів: формат А4, А3, А2.

*Матеріали для ескізів:* папір, графічні матеріали.

Розмір композиції: 40х60 см.

*Матеріали для оригіналу:* полотно, олія.

*Завдання* – залежно від власної творчої концепції та побажань студента – виконати етюди автопортрета в різних ракурсах і різній кольоровій гамі. В індивідуальному режимі узгоджуються найкращі з пошукових етюдів автопортрета, після чого студент створює варіації стилізації автопортрета в кольорі. Затверджені ескізи реалізуються у повноформатну творчу роботу.

*Мета даного завдання* – забезпечення всебічного розвитку студентів на базі отриманих знань та вмінь з дисципліни «Практика композиції»; оволодіння студентами художнім методом як свідомим процесом пізнання, перетворення натурального матеріалу в стилізовану композицію – автопортрет; спонукати до творчості, розвитку образного мислення, фантазії, уяви та пошуку власного стилю.

Враховуючи рівень підготовки студентів магістрів, дане завдання допоможе реалізуватись студентам та показати себе на всеукраїнському та міжнародному рівні.

#### **Методичні рекомендації:**

Для виконання творчої роботи зі стилізації портрета необхідно, врахувати індивідуальні особливості, підкреслюючи емоційний стан та характер, та створити особисте образне бачення портрета засобами стилізації.

Розгляньте студентські творчі роботи та визначіть роль художніх прийомів і засобів у перетворенні натурального матеріалу в стилізовану творчу композицію – автопортрет (рис. 44–49).



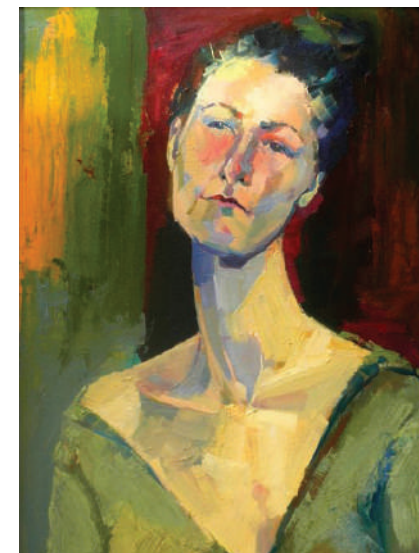
*Рис. 44. Віталіна Галіцина.  
Автопортрет, 2019 р.*



*Рис. 45. Бабак Аніта.  
Автопортрет, 2020 р.*



*Рис. 47. Дар'я Левчук.  
Автопортрет, 2020 р.*



*Рис. 48. Ельза Козачок.  
Автопортрет, 2018 р.*



*Рис. 46. Дарина Давіденко.  
Автопортрет, 2021 р.*



*Рис. 49. Любов Сіра.  
Автопортрет, 2020 р.*

## ЧАСТИНА II.

### СТИЛІЗАЦІЯ ПЕЙЗАЖУ

#### Тема 4.

#### Особливості створення композиції зі стилізації пейзажу.

Мистецтво не є наслідуванням природи, це свідомо, життєво необхідна і цілеспрямована творча діяльність, що, відображаючи об'єктивну реальність, прагне до пізнання світу. Одним із найважливіших засобів мистецтва ми вважаємо композиційну побудову. «Наслідуючи окремим принципам будови органічної і неорганічної природи, людина робить композицію основою художньої творчості, засобом вираження, свого ставлення до дійсності», – говорить відомий мистецтвознавець і педагог Михайло Володимирович Алпатов.

Художнє ціле неадекватне цілому в природі. Тому, аналізуючи взаємодію частин цілого в творі мистецтва, ми помічаємо різницю із взаємодією частин в природі, бо мистецтво підпорядковане умовному двовимірному обмеженому простору картини і повністю залежить від сприйняття.

Зоровим сприйняттям послідовно виділяються загальні структурні особливості об'єкта. В першу чергу сприймаються співвідношення предмета з простором, потім співвідношення між окремими предметами, і лише після того – між дрібнішими деталями, сприяючи таким чином створенню чіткого уявлення про ціле. Композиційна побудова твору має рахуватися з цією особливістю зорового сприйняття.

«Художній образ архітектури створюється на основі вивчення реального міського середовища та виявлення особливостей архітектурних споруд, їх специфіки щодо конструктивних та художньо-образних характеристик і можливостей образотворчих засобів зображення» [20, 164].

Пейзаж є самостійним жанром станкового живопису, займає достойне місце і відіграє значну роль в історії образотворчого мистецтва. Спостерігаючи різні його види з реальними або уявними ландшафтами, милуємося «ведучою» – міським архітектурним пейзажем, або «мариною» – пейзажем з морськими краєвидами тощо.

Відкриваючи і пізнаючи природу, художник під час написання пейзажу осмислює закони гармонії у формах та кольорах. Він продумує, узагальнює за допомогою творчої уяви та виразних засобів, все побачене у власній образній композиції.

Творчий задум і деякі індивідуальні риси творчої особистості художника диктують різні образи стилізованого пейзажу, і тоді ми бачимо пейзаж ліричний, або монументальний, героїчний чи урочистий тощо.

Всі елементи пейзажу мають бути підпорядковані композиції, яка розкриває художній задум, головну ідею, задля досягнення цілісності у роботі. Для успішного вирішення пейзажу важливими є зміст і елементи композиції. Також велику вагу має правильний вибір формату, який може бути прямокутним чи трикутним – для розкриття динаміки; квадратним – для побудови статичної композиції; овальним – для створення напруги, враження відцентрової сили; видовженим горизонтальним – для передання широти простору; вертикальним – для створення настрою урочистості.

Щоб впевнено передавати просторові плани, в пейзажі користуються лінійною та повітряно-колірною перспективою, і врахування її законів є обов'язковим. Але у стилізованій пейзажній композиції слідування цим законам не завжди потрібне. В такому випадку художник частіше користується площинно-умовними прийомами зображення, наслідуючи формальні елементи, імітуючи зовнішні ознаки об'єктів, моделюючи форми згідно стилізованому образу пейзажу та вибраному стилю

– наприклад, геометризація та площинність, з абстрагуванням реальних форм за вибором художника. Отже, стилізація дозволяє узагальнити образ, надає можливість більш повного розкриття суті композиції (рис. 50–52).



Рис. 50. Пабло Пікассо.  
Фабрика в поселенні  
Хорта де Ебро, 1909 р.



Рис. 51. Андре Лот.  
Пейзаж з домами, 1920 рр.

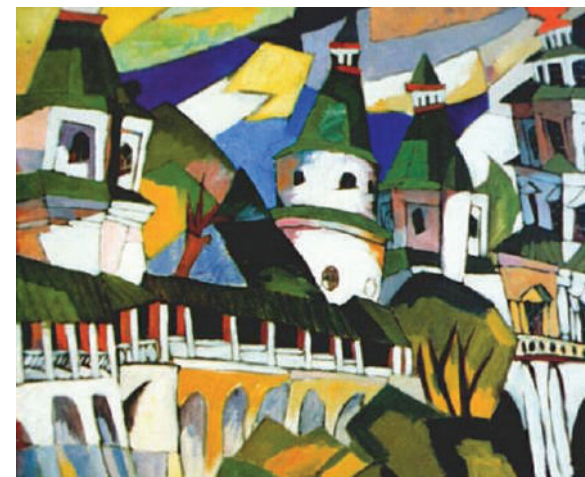


Рис. 52. Арістарх Лентулов.  
Церкви, 1916 р.

Велика кількість деталей чи акцентованість на деяких окремих формах, при бажанні їх виділення, можуть бути присутніми в композиції, хоча частіше в стилізованому пейзажі застосовується спрощення деталей та підкреслення акцентами характеру ліній та обрисів. Не виключені також зміни у кількості об'єктів та у варіаціях колірної гами, що відповідало б задуму художника. Картина має бути цілісною композиційно, щоб елементи можна було додати чи вилучити, не змінюючи загального звучання.

Виділення колірних акцентів у світло-повітряному середовищі дозволяє формувати здатність протидії властивим зоровому сприйняттю рисам природного звикання ока до особливостей світлового потоку.

Дія таких факторів, як освітлення й повітряна перспектива, розглядаються окремо. Світло впливає на всю колірну гаму природи, а повітряна перспектива впливає тільки на кольори віддаленого просторового плану.

Вивчати ці явища дуже зручно в природних умовах пленеру, з його ясно вираженими планами, з рефlekсами від неба, що гармонізують колірні відношення у картині. Надзвичайно важливо для чіткого бачення спостерігати за особливостями освітлення, за змінами у світло-повітряному середовищі в різний час доби – вранці, ввечері, в сутінках. Загалом ці спостереження протидіють адаптації ока, зберігаючи перше враження. Загальне світлове середовище сприяє швидкому пристосуванню ока, і воно, відходячи від сприйняття світло-повітряної колірності, починає сприймати предметні колірні фактори. Спостереження особливостей освітлення у «боротьбі» кількох джерел світла сприяє «настроюванню ока» і перешкоджає оку пристосуватися до одного з них.

Взаємодії між спостережуваними кольорами освітлення та предметними формами не лишаються незмінними, помітно змінюючись, навіть до протилежних, завдяки оптичним властивостям об'єктів та розташуванню їх у просторі. Ці зміни диктуються положенням джерела освітлення щодо об'єкта спостереження, віддаленістю цього об'єкта від спостерігача, товщиною й прозорістю повітряного шару між ними, мінливістю ефектів освітлення в залежності від часу доби, від погоди та природного оточення – захід сонця, різноманітні колірні відтінки на різній висоті хмарах. Якщо відстань від спостерігача до об'єкта збільшується, це зменшує різницю тонів світла і тіні на віддалених предметах – світлі місця затемнюються, тіні стають світлішими, змінюється насиченість кольорів, набуваючи відтінку «кольору повітря».

Внесені італійцями зміни засвоювалися фламандськими й голландськими майстрами. Техніка живопису окремих художників сильно відрізнялася, але всі вони були засновані на варіаціях таких двох манер малювання, отож позначимо їхні найбільш істотні риси.

Класичний фламандський спосіб живопису, розроблений Ван Ейком, заснований на використанні чистих фарб для лісирувань, роботі на світлих ґрунтах, з додаванням у нижній шар свинцевого білила. Роботу вели окремими частинами, і на полотні одночасно якісь місця були вже закінченими, а інші – ще ледь наміченими. Обов'язковим було чітке звучання предметного кольору в будь-якому елементі світлотіні. Підмальовок виконували темперою, що сприяло гарному збереженню роботи, а потім працювали олійними фарбами.

Італійська манера малювання значно відрізняється від фламандської. Білий ґрунт тут замінюється кольоровим, іноді з імприматурою, кольори були сірого кольору (вердачіо), світлими та темними, або червоно-коричневими (боліус).

У підмальовку робота велася «мертвими тонами», чистим білилом або з домішками вохри чи умбри. Закінчували роботу, застосовуючи прозорі та каламутні лісирування, виконання яких було легшим і швидшим, ніж це відбувалося за правилами фламандської манери – адже на етапі підмальовки вже було промодельовано форму, і тепер залишалося здійснити побудову гармонії тонів та нанести ізолюючий шар. Італійська манера моделює об'єм «висвітленням», тобто працюючи світлим лісируванням на темних ґрунтах, на відміну від «лавірування», коли виконується нарощування темним по світлому.

#### **Методичні рекомендації:**

Для вирішення композиції пейзажу важливо обрати точку зору, розмістити лінію горизонту. Залежно від того, з якої висоти і з якої точки зору взято горизонт, по-різному будуть сприйматись зміст, сюжетний центр та окремі деталі.

Роздивіться ескізні пошуки та студентські творчі роботи та визначіть роль виразних художніх прийомів і засобів у перетворенні натурного матеріалу в стилізовану творчу композицію – пейзаж (рис. 53–59).

## Практичне завдання 2. Стилiзацiя пейзажу.

**Творча композицiя – Стилiзацiя пейзажу** (34 год.).

Розмiр начеркiв, ескiзiв, етюдiв: формат А4, А3, А2.

*Матерiали для ескiзiв:* папiр, графiчнi матерiали.

Розмiр оригiналу композицiї: формат – 60\*80.

Олiйний живопис. Полотно, олія.

*Завдання:* пошук творчого вирiшення пейзажу. Пiсля виконання графiчних начеркiв (10-20 шт.), вибiр вдалого варіанту для створення необхідних колiрних ескiзiв (5 шт.), пiсля чого створюється оригiнал композицiї в заданому форматі.

*Мета даного завдання:* навчання вiдтворенню настрою у пейзажi, використовуючи колiрнi засоби; закрiплення знань про змiни кольору в пейзажi пiд впливом свiтла; стилiзацiя та вдале композицiйне розмiщення у заданому форматі; передання побаченого пейзажу власною художньою мовою.



Рис. 53. Олена Лук'янцева  
(скізнi пошуки).



Рис. 54. Любов Сiра  
(скізнi пошуки).



Рис. 55. Дарина Давiденко  
(ескiзнi пошуки).



Рис. 56. Дарина Давiденко  
(ескiзнi пошуки).



Рис. 57. Дарина Давiденко  
(ескiзнi пошуки).

### ***Прописування і виконання живописного підмалювка.***

**Прописування.** Основні композиційні завдання майбутнього живописного зображення пейзажу вирішуються на початковому етапі компоновання та прописування, що називається «композиційний етап».

Перше прописування вирішує завдання передачі основних композиційних аспектів: світлотональні відношення, матеріальність, середовищні характеристики; формує основи у майбутньому звучанні роботи, важливі для її сприймання, в залежності від творчого задуму. Перше прописування є, мабуть, найважливішим етапом композиційного вирішення завдання.

*Прописування* є першим живописним шаром, основне завдання якого – композиція, це стадія втілення основного задуму майбутньої картини. Тут мають бути вирішені завдання по співставленню різних композиційних факторів: кількість світлого й затемненості, матеріальне і нематеріальне, а також пропорції й сама конфігурація співвідношень світлого й темного.

### ***Виразні засоби.***

Основним виразним засобом у стилізованій композиції є живописна пляма, основним завданням якої, є прокладання потрібних тонів.

*Види прописування.* Тон прописування може бути різної сили: ослаблений, нормальний й притемнений. У *нормальному* прописуванні головні тональні співвідношення відповідають тону закінченого твору.

При *ослабленому прописуванні* – тінюві місця предметів беруться трохи світлішими, а світлі місця трохи затемнені, тобто для роботи використовується зближений тональний діапазон. Після цього, в разі потреби, тіні притемнюють у завершальному лісируванні.

*Притемнене прописування* – це прописування світлих місць

трохи темнішими від загального тону при закінченні роботи.

Колірне прописування може бути монохромним, біхромним і поліхромним.

*Монохромне прописування* виконується однією фарбою. Це свого роду гризаль, тобто вирішуються тільки тональні завдання. Таке прописування із створенням початкового зображення, подібного до відмивання тіней сепією, зазвичай, виконується фарбою у коричневих відтінках, хоча можуть бути використані й інші кольори, близькі до кольору тіней.

*Біхромне прописування* виконується у двох фарбах, вирішуючи завдання з тоном і теплохолодністю. Наприклад, якщо світло тепле – використовують коричневу фарбу, для тіней – чорну, або фарбу, що має холодний відтінок.

У *поліхромному прописуванні* використовується більше двох фарб. Так вирішуються завдання більш складних колірних і тональних співвідношень. Воно розраховане на певне просвічування крізь наступні фарбові шари й має додати заздалегідь обумовлений тон усій живописній роботі. У сучасному живопису зазвичай виконують поліхромне прописування. В такому випадку фарба наноситься лісируванням або протиранням, за допомогою кольорових плям. Потім ці прописування можуть повністю перекривати наступні живописні шари. При вирішенні композиційних завдань використовують повне прописування, коли прописується вся поверхня живописного полотна, і неповне, коли покрита тільки частина полотна. Повне звичайно застосовується у композиціях на білих, або на ґрунтах із середньою тональністю. За обох випадків можливе ведення роботи як затемненнями, так і висвітленнями – при ґрунтах тону тіні, або ж тону світла.

Прописування, як це диктують оптичні основи живопису, можна виконувати з використанням чотирьох різних способів, залежно від тональності імприматури (тональний підклад під

живопис) або ґрунту й використовуваних для прописування фарбами.

У живописі існують чотири види прописування:

- лавірування (робота лісируванням);
- висвітлення (робота білилом);
- комбіноване (у світлі вибілюється, а тіні виконуються лавіруванням);
- гризаль.

1. *Лавірування* (лісирування) – основний технічний прийом композиційних пошуків. Він застосовується переважно при виконанні картону, або в прописуваннях.

Після перенесення на полотно малюнку таке прописування починають із визначення великої тіні. Вся площа тіней покривається тоном найсвітлішої тіні. Потім працюють із внутрішніми тональними відношеннями у світлих місцях, потім ця ж операція виконується із тінню. Всі тональні співвідношення беруть у тон, наблизений до тональності закінченого твору. На завершення все полотно можна покрити рівним тонувальним лісируванням, що допомагає «зібрати» подрібнення і привести до середньої тональності всю роботу.

Цей спосіб прописування має вагомий недолік – нарощення шару фарби відбувається в тінях, шкодячи цим передачі матеріальності в «світлі».

Бажано виконувати тональне лісирування, використовуючи обезжирену фарбу, або таку, що має невеликий ступінь олієємності, як наприклад умбра, застосовуючи для її розведення «тонкий лак», що складається з пінену і лаку в пропорції 3:1.

«Всі місця, призначені для темних локальних кольорів, навіть холодних, наприклад синій або зелений, підготовлюються тією ж коричневою фарбою, яка наноситься більш-менш інтенсивно, що залежить від ступеня темноти даного кольору, але завжди прозоро.

2. Прописування *висвітленням* застосовується при композиційних пошуках по імприматурі, або на ґрунті темного тону (у тон тіні). Спочатку тоном самого темного світла визначають велике світло. Потім показують тональну різницю світла на предметах і середовищі. Тіні залишаються недоторканими. Таке прописування буде неповне по шару й прояснене по тону.

Виконувати прописування можна олійним білилом, але його треба довго й добре сушити. Тому можна застосовувати казеїново-масляну темперу або акрилові білила. Полівінілацетатну темперу застосовувати не слід, вона практично не зв'язується з олійною фарбою.

3. *Комбіноване* прописування – основний технічний прийом композиційних пошуків у прописуванні на ґрунті, взятому в середній тон постановки. Тут теж визначають велике світло й більшу тінь. В «світлі» працюють темперним білилом, у тіні – лісирують олійною фарбою. У комбінованому прописуванні шар нарощується як в «світлі», так і в тінях, тому він досить рівномірний щодо накладення шару і по тону.

4. *Гризайль* – тут пошук тональних відносин ведеться на палітрі. Використовують коричневу або криючу чорну фарбу і білила. Цей спосіб дозволяє точно вирішувати завдання встановлення тональних співвідношень, але застосування білил як в «світлі», так і в «тінях» призводить до того, що тіні втрачають свої основні переваги – прозорість й легкість. На цьому етапі закладається основний світловий тон роботи.» [3]

Поетапний та пошаровий метод дозволяє виконувати творчу композицію в декілька етапів, на кожному з яких вирішуються окремі завдання. Ці методи ведення роботи можна вважати найбільш універсальними для олійного живопису.

У накладанні колористичного шару важливою стає фактурність, робота над якою починається ще в підмалювку, а закінчується лісируванням, що робить її більш виразною.

## Приклади творчої композиції «Стилізований пейзаж»



Рис. 58. Аніта Бабак.  
Творча робота, пейзаж, 2020 р.



Рис. 59. Ірина Міненко.  
Творча робота, пейзаж, 2020 р.



Рис. 60. Сергій Шишко.  
Пішохідний міст, 1954 р.

## Тема 5.

### Торча робота на тему «Київ історичний».

За всю історію України київські пейзажі надихали митців різних поколінь. В своїх роботах вони намагалися показати всю красу Києва, відчутти його унікальність та простежити, як трансформується місто через роки. Сучасні митці продовжуючи властиву київським художникам традицію милування містом, осмислюють зміни у ньому засобами мистецтва.

Відмінності у зображенні пейзажу бувають не лише у виборі виражальних засобів, художники відтворюють природне оточення через призму суспільного й емоційного змісту, для створення художнього образу.

Чудовим прикладом можуть слугувати роботи відомих українських художників, на кшталт Сергія Шишка, Миколи Глуценка, Сергія Григор'єва, Тетяни Яблонської, Валерія Франчука, Юрія Химича, Бориса Литовченка та інших (рис. 60–67).



*Рис. 61 Тетяна Яблонська.  
Зима в старому Києві, 1976 р.*



*Рис. 62 Сергій Шшико.  
Фонтан, 1951 р.*



*Рис. 63. Валерій Франчук.  
Лавра, 2011 р.*

Як і митці попередньої епохи, майбутні покоління побачать Київ початку третього тисячоліття очима сучасних художників (рис. 52–67).



*Рис. 64. Юрій Химич.  
Лавра, 1977 р.*



Рис. 65. Валерій Франчук.  
Костел Св. Миколая, 2015 р.



Рис. 66. Юрій Химич.  
Київська Лавра, 1970-ті рр.



Рис. 67. Борис Литовченко.  
Видубицький монастир, 1990-ті рр.

**Завдання для самостійної роботи (32 год.).**

**Творча композиція «Київ історичний».**

Розмір начерків, ескізів, етюдів: формат А4, А3, А2.

*Матеріали для ескізів:* папір, графічні матеріали.

Розмір оригіналу композиції: 60x80 см.

*Матеріали:* полотно, олія.

*Завдання:* необхідно створити графічні начерки композиції та ескізи пейзажу в кольорі. Після чого в індивідуальному режимі з керівником узгоджуються найкращі з найдених композицій, вносяться корективи та побажання. Затверджені ескізи пейзажу реалізуються у повноформатну творчу композицію «Київ історичний».

*Мета даного завдання* – забезпечення всебічного розвитку студентів на базі отриманих знань та вмій з дисципліни «Практика композиції»; спонукати до творчості, розвитку образного мислення, фантазії, уяви та пошуку власного стилю.

**Методичні рекомендації:**

Для створення художнього образу композиції стилізованого пейзажу необхідно початкові натурні замальовки природних форм перетворити у більш спрощені, декоративні. Цей процес вимагає попереднього вивчення навколишнього середовища, вміння узагальнювати природні мотиви, орієнтуючись на врівноваженість, організуючи композиційні елементи та шукаючи гармонійність у співвідношенні кольорів.

Зазвичай стилізація передбачає символічне зображення, тобто умовної образної подачі ідеї, чи явища, децю площинного вирішення композиції. Продумавши тему, можна визначити характер побудови композиційного поля (у спокійних статичних формах або в динамічних), формат. У площинній композиції характерне об'єднання різних просторів і явищ в одній структурі, де узагальнення співіснує з деталізацією у зображенні форми, з одночасним використанням силуету.

*Для побудови композиційної рівноваги* застосовують вже знайомі студентам принципи: розміщені вгорі елементи за тоном менш активні, «легші», аніж ті, що знаходяться у нижній частині формату, котрі сприймаються «важчими», надаючи стійкість, і здатні утримати всю композицію в рівновазі, щоб композиція не «переверталася».

Так само необхідними при рівновазі в композиції є контрасти – між складним і простим, якщо мова йде про форми; низьке протиставляється високому, темне – світлому.

При виконанні прописування треба враховувати композиційні вимоги, наперед розраховуючи можливості роботи з фактурою, кольорами та з прописуванням деталей при наступному моделюванні в живописному шарі підмальовка та при накладанні кольорів.

**Схема акцентів.** Завдяки особливостям людського ока спершу відбувається сприймання ясних і простих форм, що має використовуватися у побудові схеми основних акцентів. Загальновідомо, що будова простих кутових форм вимагає 3, 4, найбільше 5 точок – для трикутника, чотирикутника, п'ятикутника; простими формами є також коло й дуга (у композиції «дуга» є місцем для розташування підтримуючих акцентів, а головні акценти перебувають під нею, трохи віддалені від центру).

**Плановість** – це поділ простору на умовні ділянки із різними відстанями віддаленості від глядача. Зазвичай композиційна побудова має включати декілька планів: перший – передні плани, другий – середні, і третій – далекі задні плани.

Другий план, як правило, служить для розміщення головного, на інших планах, при їх додатковій функції, – другорядні деталі. У старих майстрів при розрахунку кольору і тону для ближніх і дальніх планів існувала умовна формула:

- на перших планах переважали нейтральні кольори, здебіль-

шого коричневий, не дуже помітні тон і форма;

- на других планах застосовувалися активні кольори, тон і форма, якщо у пейзажі – зелений колір;

- на третіх, далеких планах – нейтральний голубий тон.

Для студентів у процесі навчання при побудові планів простору на площині можна рекомендувати достатньо умовний поділ на близькі перші плани і реально віддалені далекі.

Глибинний простір характеризується меншим ступенем умовності. На перших планах виконується більш реальна, детальна прописка, а на далеких достатньо умовної подачі, але при побудові простору на площині полотна або паперу необхідними є правильні перспективні побудови. У зображеннях передньопланових предметів або об'єктів мають бути вірно передані всі перспективні зміни, із строгим дотриманням правил і законів, бо без цього самим колірним вирішенням зобразити простір не вдається. Важливою є повітряна перспектива, що зміною форм й кольорів предметів сприяє передачі простору. Не варто також відкидати можливості техніки, характеру мазка.

У передачі плановості важливо продумати кількість й чергування площинних і об'ємних об'єктів. Передачі матеріальних якостей ближньопланових предметів допоможе технологія живопису з використанням фактурного письма, корпусного і напівкорпусного шарів. А тому, при накладанні колористичного шару, застосовувати лісирування, що підкреслить фактурність; для предметів далеких планів потрібен буде лише напівкорпусний шар для підмальовку в деяких місцях, а далі тільки більш тонке, ніж на перших планах, лісирування.

**Принцип чергування площинного й об'ємного** викликаний особливостями нашого сприйняття: об'ємне зображення, утримуючи інформацію в собі, отримує виразність лише на площинному тлі, а площинне, чия основна інформація міститься в силуетному контурі, навпаки, стає виразним поряд із об'ємністю.

Через те портрети, натюрморти і, звичайно, пейзажі виявляють помітне чергування площин і об'ємів; одне потребує обов'язкового доповнення іншим.

Дотримуючись так званого «принципу повернення», бачимо, що, маючи на першому плані площинне, на дальньому, хоч і меншою мірою, все ж спостерігається повернення до площинності, і плани чергуються: коли на першому плані об'ємність, то на другому площинність, а от третій план знов же вимагає об'єму. Такі ознаки присутні у плановості голландського натюрморту й французького пейзажу.

**Кількість площинного й об'ємного.** За академічним принципом, прагнучи користуватися різноманітними прийомами, все ж варто мати чітку структуру і застосовувати мінімальну кількість художніх засобів, зводячи багатство тонів природи до їх обмеженої кількості. Завдяки такому спрощенню на початку роботи, при прописуванні невеликою кількістю тонів, твір виглядає гармонійним і цілісним, однак часто втрачає ці якості при закінченні роботи. У світлі, півтіні і тінях по різному виглядають і сприймаються зображувані у них об'єкти і деталі. Теплий колір світла яскравіше звучить поряд із холодною тінню, а холодне світло потребує підсилюючої його звучання більш теплої тіні. Модельована (об'ємна) деталь так само потребує собі для більшої виразності у доповненні тональну пласку пляму.

Для моделюючої плями кращим фоном буде тонуюча, а для тонуючої більш вигідним фоном стане моделююча, і це правило чергування варто пам'ятати при композиційних побудовах.

При зображенні кожного предмета, що є частиною композиції, треба пам'ятати про гармонійність пропорцій сполучення об'ємності й площинності, адже деяка інформація про даний об'єкт міститься всередині нього, а деяка на його контурах. Отже, співставлення в композиції у різних кількостях площин

та об'ємів, як важливий композиційний засіб, дозволяє досягти певної гармонії, і ці моменти треба продумувати і планувати. Тут не може бути точної формули щодо кількості того чи іншого, знання дасть лише спостереження за впливом цього засобу на композицію і враження від цілісності сприйняття.

Етап підмалювка дозволяє продовжити роботу з узгодженням деталей з композиційним центром. Прописування вирішувало, головне, тональні види узгодження (притягання), а підмалювок включає повністю лінійну, пластичну і частково навіть колірну узгодженість. Взагалі робота з певним відокремленим видом – тільки з тоном, або тільки з контурами чи з формою, неможлива, бо, використовуючи у побудовах при прописуванні якийсь виразний засіб, наприклад пляму, бачимо, що тут були і тон, і контури, отже ми зачепили і частково навіть вирішили окремі лінійні і пластичні моменти узгоджень.

**Лінійне узгодження** – випадок, коли осьові окремих предметів, загальний рух ліній направлені до композиційного центру, і метою такого лінійного руху є направлення погляду глядача за певною траєкторією (приклад – Леонардо да Вінчі, «Темна вечір»).

**Пластичне узгодження** – використання як окремих важливих начал, що об'єднують всю композицію у єдине ціле, моментів ритму і пластики, пов'язаних із розмірами об'єктів, їх змінами, чергуванням більшого і меншого, повтореннями або чергуваннями, подібністю елементів, зв'язками між периферією та центром. У ритмічних побудовах елементів часто використовується організуючий їх хвилеподібний рух. При розробці кольору на прокладеному «мертвими тонами» підмалювку прагнемо, згідно з композиційним задумом, зберегти колірну рівновагу між протилежними сторонами композиції, не допускаючи перевантаження, скупчення одноколірних або близьких за кольором елементів на одній її стороні. Цей етап

вимагає уважного ставлення, продуманого розміщення кожного із кольорів у композиційному форматі.

Моделюючи форми у підмалювку, розраховуючи фактурність, шукаючи і створюючи рівновагу, на цьому композиційному етапі варто прослідковувати контрастність об'ємів – великих і малих, складних і простіших.

Складна форма малого об'єму поверхні врівноважується великим предметом із гладкою поверхнею, а насиченість кольором малого елемента – великою поверхнею, але з лаконічністю колірної характеристики. Елементи з правильною формою, порівняно із складними, рівними за об'ємом, легше сприймаються оком.

Накладаючи «мертві тони» для подальшого лісирування, варто пам'ятати, що яскраві кольори елементів далекого плану повинні врівноважуватися близькими предметами, що матимуть на собі орнамент або дрібні деталі. Також мати на увазі плоске й об'ємне, тонує і моделює, уточнювати його кількість при моделюванні об'ємів. У пошуку головного в загальному змісті композиційної побудови не треба забувати, що складна форма двох предметів врівноважується одним предметом з правильною формою. При умові рівної маси об'ємів розташування предметів ліворуч привертає до них увагу, тому ці елементи мають змістову або композиційну важливість. А елементи, розміщені праворуч – врівноважують композицію. Відоме правило – «світле на темному й темне на світлому» також служить для визначення засобів виразності.

**Розмаїтість технічних засобів** – головний композиційний принцип, притаманний багат шаровому олійному живопису. Завдяки розрахунку і плануванню, маючи на увазі загальний контекст композиції, обираються технічні засоби, необхідні (з урахуванням його впливу і ролі) для вирішення кожного з композиційних елементів.

**Колористичний шар** є заключним етапом роботи над твором живопису. Цей етап включає роботу з тоном і кольорами, завданнями його у композиційному вирішенні стають робота над об'ємами, над введеними рефlekсами, відблисками, у їхній залежності від контексту композиції, уточнення предметів і середовища, з передачею повної про них інформації.

У колористичному шарі фактурність, робота над якою була розпочата ще в підмалювку, закінчується лісируванням. Виразність тональних і колірних елементів композиції виявляється завдяки розробці теплохолодності, підкресленим акцентам, особливо активним у композиційному центрі, а також використанню живописних прийомів з пом'якшенням або з підкресленням жорсткості форм та силуетів у композиційному форматі, із посиленням ефектів світла та уточненням характеристик середовища.

За епохи Відродження, коли створювалася технологія класичного тришарового живопису, твори живопису виготовлялися в цехових майстернях, де всі підготовчі роботи – прописування й підмалювок виконувалися учнями за ескізами майстра. І тільки колористичний шар, як найбільш важлива і відповідальна частина роботи, працюючи в техніці лісирування, виконував сам майстер.



Сандро Боттічеллі.  
Народження Венери,  
(кін. XV ст.)

Такі зображувальні прийоми дають можливість підсилити образну виразність композиції.

Естетичний вплив кольору з його колористичною виразністю має враховуватися при формуванні творчої концепції у створенні композиції. Сучасне образотворче мистецтво не може будуватися без врахування відомих універсально-конструктивних об'єднуючих функцій кольору – пізнавальної, що наділяється символічним значенням; комунікативної, що має виділяти потрібні сюжетні акценти, і виражальної, що посилює образність. Отже, виконуючи ці функції, в широкому застосовуванні колір у композиції набуває різних значень – це і знак-поняття, і втілення художньої образності в колориті.

Стилістична єдність кольорів у композиції невіддільна від поняття колористичної виразності і сприяє образній асоціативності і художньо-стильовому наповненню творів, а символічність колірною звучання нероздільно пов'язані із знанням національних особливостей культур різних народів.

При формуванні художнього образу в живописній композиції з метою передачі національної колористичної самобутності, слід активно використовувати виразність кольору. Для сприймання кольору достатньо тільки зору, але при оцінюванні форм предмета виникає, навіть неусвідомлено, необхідність здійснення уявного руху по його контурах і формі, використовуючи сприйняту фактуру і асоціативність характеристик для доповнення зорового образу.

У поняття фактурності вкладаються не самі тільки об'єктивні властивості якогось предмета, сюди включаються і сприйняті нами певні його особливості, через те, що сприймається фактура не раціональними, а здебільшого чуттєво-емоційними сторонами свідомості. Тому для творчої композиції в понятті фактури міститься не тільки характер поверхні якогось об'єкта, а швидше його образність, метафоричність.

У цьому сенсі своєю фактурою володіють не тільки предмети, а й люди, міста, країни, історичні епохи. Так називають сукупність специфічних стильових ознак, що володіють добре вираженою характерністю. Так, своя фактура є у старовинних історичних районів Києва, Одеси, Парижа, Рима та ін.

При всій різноманітності розуміння фактури в роботі над творчою композицією для нас важлива образно-чуттєва сторона сприйняття. «Очевидно, в силу своєї здатності фактура давно стала однією з основних складових частин художнього твору: вона утворює найперший, нехай поверхневий, але надзвичайно важливий шар загального сприйняття, загального ставлення, основу образу» [4, 14].

Роздивіться приклади студентських творчих робіт та визначіть роль виразних художніх прийомів і засобів у створенні творчої роботи на тему «Київ історичний» (рис. 68–75).



Рис. 68. Дарина Давиденкою. Дніпро вечірній, 2019 р.

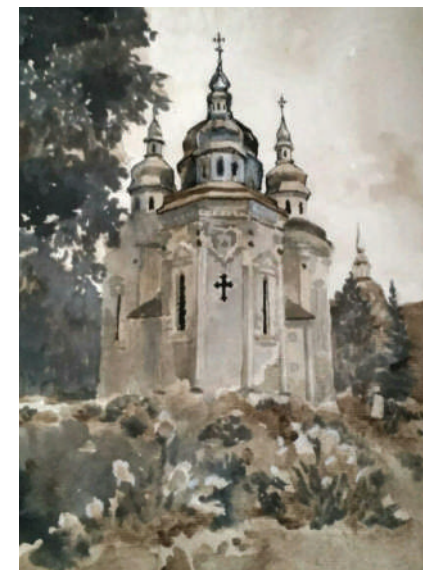
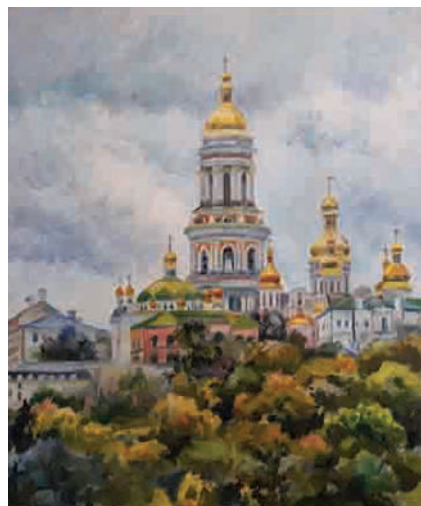


Рис. 69. Любов Сіра. Видубичі, 2020 р.



*Рис. 70. Дар'я Левчук.  
Андріївський узвіз, 2020 р.*



*Рис. 71. Олена Войтовська.  
Печерська Лавра, 2020 р.*



*Рис. 72. Ірина Міненко.  
Володимирська вулиця, 2020 р.*

Кожний добре організований твір живопису повинен підкорятися чіткій узгодженості кольору. Композиційний центр має містити найяскравіші кольори з усіма відтінками, і для більшої виразності поряд із ними розміщуються контрастні кольори, так само із своїми хоча б двома відтінками – згідно психофізичному закону сприйняття кольорів. З метою збереження колірної цілісності усього зображення повинна зберігатися неяскість, нейтральність додаткових кольорів з їхніми відтінками порівняно із основним кольором. Таким чином, визначення колориту картини відбувається основним і контрастним кольорами та їхніми відтінками в теплій (червоній) і холодній (синій) частинах спектру.

Для досягнення колірного узгодження зображені в картині предмети і елементи, що мають однакові колірні відтінки, потрібно розмістити у форматі так, щоб найкраще підкреслити розташування основного, тому при наближенні до композиційного центру колірні відтінки стають більш насиченими, а по мірі віддалення – слабшають.



*Рис. 73. С-Петра Аравідова.  
Маріїнський палац, 2019 р.*

Абстрактна композиція вирішує тему з використанням способів, принципово відмінних від засобів композиційної побудови реалістичної картини. Об'єкти, що знаходяться в просторі, можуть відображатися площинно. У довершеній стилізації привертають увагу ясність образу, цілісність зображення, плавність і текучість ліній.

Головною відмінністю у декоративному зображенні на відміну від реалістичної побудови картини, є використання кольору, не враховуючи світлотіньових ефектів реальної форми, тобто досить умовного його подання. Колір є важливим засобом у визначенні емоційного образу композиції.

В особливому художньому світі тематичної композиції панує свій умовний порядок, що у співвідношеннях не завжди подібний до реальної дійсності. Стилїзована композиція – декоративне перетворення природи, виділення барвистості навколишнього світу, дотримання певної міри умовності зображення.



*Рис. 74. Творча робота.  
Міст Патона, 2018 р.*



*Рис. 75. Творча робота.  
Святий Київ наш великий, 1990-ті рр.*

Враховуючи рівень підготовки студентів освітнього рівня другого (магістерського), дане завдання допоможе реалізуватися студентам та показати себе на всеукраїнському та міжнародному рівні.

Розроблена методика творчих завдань з практики композиції є не тільки ефективним засобом розвитку художньо-образного мислення, а й допомагає засвоєнню професійних знань, практичних навичок, реалізації свого творчого задуму, розвиває почуття композиції, відчуття кольору.

Аналіз отриманих робіт показав прагнення студентів вирішувати художнє завдання, створювати образ, вибирати образотворчі засоби та мати свій індивідуальний підхід у виконанні поставлених задач.

***Окремі рекомендації для запобігання  
характерних помилок у роботах студентів.***

Помилки, що найчастіше допускають студенти в процесі виконання живописного зображення, мають такі причини:

- використання матеріалів без врахування технології їхнього використання; неграмотність і неухважність при виборі й підготовці основи для живопису, недостатня проклейка чи пере-насиченість клеєм бязі чи іншої основи, від чого втрачається її еластичність; іноді зворотна сторона основи має плями, і недостатньо заповнені проміжки між нитками волокон; ґрунт не відповідає належному ступеню світловідбивання, іноді нанесений нерівномірно, або надто щільно, знищуючи фактурність ниток полотна, переобтяжуючи основу ґрунтом;

- досить часто не виконуються функції ізоляційного шару, і ним зовсім не покривається заводське полотно, через що про-жухують наступні фарбові шари;

- несумісність фарб, які складають палітру, що призводить до майбутнього пошкодження картин, викликаючи зміну тону, кольорів і порушення фарбового шару;

- непродуманість у використанні технічних прийомів; до-сить часто використовується тільки механічне змішування фарб, просторові якості лісирування й напівлісирування свідо-мо не застосовуються, тільки рідко і випадково; при моделю-ванні не враховуються оптичні властивості фарбових шарів;

- іноді відсутня логічна послідовність у вирішенні загаль-них задач живописного плану через хаотичність ведення робо-ти і невідповідність етапів – композиційні завдання, співвідно-шення загальних і локальних тонів і кольорів, задачі, пов'язані з моделюванням форми, використання оптики фарбових шарів – усе це не може вирішуватися одночасно, призводячи до ви-правлення численних помилок, коли через переписування по-рушується цілісність окремих форм й усієї композиції;

- незаплановані зміни техніки письма, незалежно від ком-позиційних завдань зображення, не враховуючи характер та умови постановки, її середовище; допускаються невігідні чер-гування площинних і об'ємних просторових планів;

- у живописному зображенні повинні бути враховані не тільки композиційні співвідношення, пропорції, а й ритм між кількістю світлого й темного. Все це шукається на початковій стадії роботи і, не вирішивши таких завдань, не слід переходити до рішення інших;

- іноді студенти нехтують дотриманням певних правил олійного живопису, наносячи верхній шар фарби на непросох-лий попередній. Повне висихання олійної фарби неможливе за короткий час і вимагає значно більшого часу, ніж потрібно для часткового отвердіння по поверхні фарбового шару.

- існують деякі розходження в прописуванні, які використо-вуються для побудови простору в площинному чи глибинному вирішенні – у площинному вирішенні простору важливішими в композиції є силуети і контури, використовується послаблений, зближений тональний діапазон із затемненням і висвітленням;

- недотримання виконання роботи в декілька етапів, на кож-ному з яких мають вирішуватися окремі завдання.

Умовні, стилізовані композиції розвивають творче, образне мислення, бо в процесі роботи студент самостійно досягає нових результатів. Творча уява породжує нові ідеї, а застосування практичних навичок сприяє перетворенню хаотичних асоціацій в осмислений образотворчий пошук.

Образне мислення – важлива риса для кожного митця, що супроводжує вроджений талант. Вона набуває розвитку в процесі професійного становлення, у фаховому навчанні і у практичній творчій роботі. Основою в цьому є попереднє вивчення пропедевтичного курсу основ загальної композиції та її законів: ритм, контраст, нюанс, симетрія, асиметрія, статика, динаміка, характеристика геометричних форм та її емоційне сприйняття людиною, композиційні прийоми зображення предметів символічного, алегоричного, гіперболічного характеру.

Творча діяльність передбачає застосування певної кількості професійних умінь і навичок. Особливе значення у вирішенні поставлених творчих задач мають специфічні навички розумової діяльності: концентрація уваги, спостереження, творчий відбір й аналіз, здатність експериментувати. На цій підставі можна стверджувати, що такі композиційні прийоми і володіння методами стилізації дають багатий образотворчий матеріал, а також мають неабиякий пізнавальний ефект при вивченні практики композиції.

Формування особливого бачення природи і образного мислення – це важливі методичні аспекти у процесі підготовки фахівця з образотворчого мистецтва. Мистецьке образне мислення й професійна майстерність є головними аспектами у творчій роботі для створення художнього образу.

Навчальний предмет «Практика композиції» покликаний забезпечити розвиток здібностей образного мислення та сприйняття сучасного мистецтва у його найрізноманітніших проявах.

«Специфіка зображення характеризується єдністю суб'єктивних та об'єктивних основ художньої творчості, чуттєвих і змістовних аспектів художніх творів. Цей зв'язок виявляється у сюжетно-образному вирішенні та технічному виконанні твору. При цьому знання композиції має пріоритетне значення для створення художніх образів, що є підґрунтям фахової майстерності студентів» [6, 146].

Професіоналізм митця ґрунтується на вмінні об'єднати в творчій роботі змістовне наповнення із стильовим вирішенням. Так створюється індивідуальний мистецький стиль у творчості художника, незалежно від жанру і напрямку (натюрморт, портрет, пейзаж, абстракція).

Після закінчення курсу цієї навчальної дисципліни студент має можливість оперувати образами, своєю творчою уявою і досягти її практичного вираження; вести пошук на початковій стадії ескізування; аналізувати свої ескізи при здатності критичного ставлення до них, вибираючи найкращі варіанти; опрацьовувати вибраний варіант, не втрачаючи образність відповідно до задуму; вміти працювати на площині великого формату; створювати декоративно-площинні варіанти композиції з креативним інтерпретуванням її, застосовуючи натурні зарисовки в композиційній стилізації, трансформувати їх у декоративні форми, поєднуючи з живописною мовою; опанувати техніку і технологію живопису.

Працюючи творчо, студенти спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» освітнього рівня другого (магістерського) можуть представляти свої роботи для участі у художніх виставках різного рівня, систематично підвищувати свою кваліфікацію і свій професійний рівень, вдосконалюючи знання, вміння й навички.

## Глосарій

### А

**Абстракціонізм** – стиль в образотворчому мистецтві ХХ століття. Абстракцію слід сприймати умовно у різних формах, предметних мотивах і прототипах – це натюр-мортні, пейзажні, архітектурні абстракції.

**Авангардизм** – назва різноманітних течій сучасного мистецтва, що прагнуть докорінного оновлення художньої практики.

**Автопортрет** – портрет художника, виконаний ним самим.

**Академізм** (у мистецтві) – використання вже знайденої раніше форми витворів мистецтва, схильність традиціям. Академізм (з фр. *academisme*) – в образотворчому мистецтві напрям, що склався в художніх академіях ХVІ–ХІХ ст., який характеризується дотриманням зовнішніх форм класичного мистецтва античності і Ренесансу.

**Акварель** (від італ. *acquarello*) – фарба для живопису, що розводиться водою. Назва походить від латинського слова «*agua*» означає – вода.

**Алегорія** – одна з форм іносказання, вираження відвернутого поняття через конкретний образ.

**Ансамбль** – 1) в архітектурі – узгоджена гармонійна єдність будівель, монументальної скульптури і живопису, зелених насаджень; 2) група витворів мистецтва, зв'язаних єдиним стилем.

**Античність** – історія і культура Стародавньої Греції і Стародавнього Риму.

**Античний стиль** – (від лат. *anticus* – стародавній) су-

купність проявів культури давніх греків і римлян, зародилася на півдні Балканського півострова, на островах Егейського архіпелагу та в західній частині Малої Азії.

**Антураж** (з фр. *entourage* – оправа, *entour* – навколо, *tour* – окружність) – сукупність навколишніх умов, зовнішнього вигляду, підкреслено стильних та виразних виявів матеріальної культури певної епохи, народу, соціального середовища.

**Асоціація** (у мистецтві) – спосіб досягнення художньої виразності, заснований на виявленні зв'язку образів, що виникають при сприйнятті витворів мистецтва з уявленнями, що зберігаються в пам'яті і закріпленими в культурно-історичному досвіді людини.

**Атрибут** – істотна ознака предмету або явища; в образотворчому мистецтві – відмітна ознака героя, божества, символічної фігури.

### Б

**Барельєф** – відносно низький рельєф – скульптурне зображення, що ледве виступає над площиною.

**Бароко** (від іт. *вигадливий*) – мистецький стиль у європейському мистецтві ХVІ–ХVІІІ ст., започаткований в Італії. Основні його риси: підкреслена урочистість, пишна декоративність, динамічність композиції.

### В

**Види мистецтва** – форми художньо-мистецької діяльності, що розрізняються способом втілення художнього змісту. Види мистецтва – живопис, архітектура, література, музика, декоративно-прикладне мистецтво, скульптура, театр, кіно, хореографія, естрадно-циркове мистецтво.

**Вітраж** – вид монументального живопису, картина або орнаментальна композиція, виконана зі скла.

**Виразність** – якість художнього твору, пов'язана з умінням художника загострити, підкреслити характерне в явищі, що зображається, сконцентрувати матеріал з метою посилення його дії на глядача, читача, слухача.

## Г

**Галерея** – (від фр. *galerie*) спеціально обладнане приміщення для огляду творів мистецтва; державне, громадське або приватне підприємство, що займається експонуванням, зберіганням, вивченням і пропагуванням мистецтва; синонім музею (наприклад Третьяковська галерея).

**Галузь** (у мистецтві) – сукупність усіх творчо-виробничих одиниць, які беруть участь переважно в однакових або подібних видах практичної (виробничої) діяльності.

**Гармонія** (з гр. *armonia* – співзвуччя, згода, протилежність хаосу) – філософсько-естетична категорія для означення високого рівня впорядкованого різноманіття, оптимальна взаємовідповідність різного в складі цілого, яка відповідає критеріям досконалості, краси. Гармонія – відповідність, струнка узгодженість частини і цілого, а також частин між собою.

**Геній художній** (з лат. *genius* – геній, дух, охоронець) – найвищий ступінь творчої обдарованості, художнього таланту. Людина, наділена цим даром, створює новий світ думки і форми. Її новаційна творчість має універсально-цілісний характер, вирізняється глибиною, самобутністю і непроминальною естетичною цінністю.

**Готичний стиль** – художній стиль в Західній і Цен-

тральній Європі в XII–XV ст. Готичний стиль – (від іт. *gotico*, букв. – готський варварський) зародився у Франції. Він став завершальним етапом у розвитку середньовічного мистецтва країн Західної, Центральної і частково Східної Європи (період між серединою XII і XV–XVI століттями).

**Графіка** – вид образотворчого мистецтва, головним виражальним засобом якого є рисунок, в основі якого лежать точка, лінія, штрих і пляма. Включає в себе всі різновиди рисунка і гравюри.

**Графіка** (грецьк. *graphike*, від *grapho* – пишу) – вид образотворчого мистецтва, основним зображувальним засобом якого є малюнок, виконаний на папері, тканині та ін. олівцем, пером, пензлем, вуглиною або відтиснутий на папері зі спеціально підготовленої форми. Це зображення, виконане від руки за допомогою графічних засобів – точки, лінії, штриха, плями.

**Гризайль** (фр. *grisaille*, від *gris* – «сірий») – монохромне малярство (живопис одним кольором) в сірому тоні або сірій підмальовок.

**Гуаш** (фр. *gouache*, від італ. *guazzo* – водяна фарба) фарба для живопису, що розтерта на воді з клеєм і домішкою білила. На відміну від акварелі, гуашеві фарби не прозорі. Їх виготовляють на рослинних клеях (вишневий, пригарабік, трагатам), із домішкою білил, унаслідок чого фарби, висихаючи, стають матовими, їх тон світлішає.

## Д

**Декор** – система прикрас архітектурної споруди або предмету.

Декоративно-ужиткове мистецтво – вид візуального

мистецтва, що спрямоване на створення і оздоблення художніх виробів, що мають практичне і естетичне призначення у суспільному і приватному побуті.

**Декоративне мистецтво** (від лат. decoro – прикрашаю) – створення ужиткових та побутових предметів, що містять художньо-естетичні атрибути і мають призначення не тільки задовольняти практичні потреби людей, але й слугувати для прикрашення житла тощо.

**Домінанта** – головна ідея, основна ознака або найважливіша складова частина чого-небудь.

**Домінуючий колір** – переважаючий колір в колористичній гамі художнього твору.

## Е

**Експресіонізм** – реалістичне мистецтво ХХ ст. часто використовувало досягнення і прийоми інших, нералістичних художніх напрямів. Експресіонізм – (від фр. expression – вираження) напрям виник у європейській літературі та мистецтві в першому десятилітті ХХ століття, що проголосив єдиною реальністю суб'єктивний духовний світ людини.

**Електизм** – сполучення різнорідного. Еклектизм (у мистецтві) – формальне, механічне з'єднання різних стилів.

**Ескіз** – попередній нарис.

## Ж

**Жанр у мистецтві** – різновид художнього твору, що склався історично. Тип твору мистецтва, що має стійкі ознаки щодо предмета відтворення, змісту, структури, засобів виразності, способів виконання тощо.

**Жанр в мистецтві** – стійкий різновид художніх творів, що історично склався; в образотворчому мистецтві – пейзаж, натюрморт, портрет, історичний жанр, жанрова картина і ін.

**Живопис** – вид образотворчого мистецтва, специфічною особливістю якого є відтворення художніх образів за допомогою фарб, що наносяться на певну поверхню (папір, полотно, дерево, камінь, бетон, метал тощо).

## З

**«Золотий переріз»** – геометричне, математичне співвідношення пропорцій, при якому ціле так відноситься до своєї більшої частини, як велика частина відноситься до меншої. Принципи золотого перерізу або близькі йому пропорційні відношення лягли в основу композиції багатьох творів світового мистецтва (головним чином творів архітектури античності і Відродження).

## І

**Ідеал естетичний** – найзагальніше уявлення про прекрасне в природі, суспільстві, людині і мистецтві, сприймане як мета.

**Імпресіонізм** – (від фр. impression – враження) стиль у мистецтві останньої третини ХІХ – початку ХХ століття. Художній стиль, заснований на принципі безпосередньої фіксації вражень, спостережень, співпереживань. Представники цього стилю втілювали в мистецтві реальний світ у його змінені й русі, передавали власні миттєві враження.

**Імпровізація** – створення твору у довільній формі, неспланована заздалегідь творча дія.

**Інверсія** – зворотнє розташування елементів орнаменту в декорі; зміна звичного порядку слів в пропозиції з метою посилення виразності мови.

**Індивідуальний стиль** – сукупність художніх особливостей, індивідуальної манери, властивих творчості митців, деколи окремому періоду їх творчості.

## К

**Канон** (у мистецтві) – сукупність твердо встановлених правил, що визначають композицію, колорит, системи пропорцій і т.п. щодо витворів мистецтва.

**Кітч** (кіч) – явище масової культури, її найнижчий пласт, синонім стереотипного псевдомистецтва, позбавленого художньо-естетичної цінності і перевантаженого примітивними, розрахованими на зовнішній ефект, деталями.

**Класицизм** – (від лат. classicus – зразковий). Стиль у мистецтві XVII – початку XIX століття, склався у Франції у XVII столітті. Стиль, що звернувся до античної спадщини як до норми та ідеального зразка, засновується на ідеях філософського раціоналізму, на уявленні про розумну закономірність світу, про прекрасну природу, підвищені героїчні й моральні ідеали, про сувору організованість логічних, ясних і гармонійних зразків.

**Композиція** – побудова (структура) витвору мистецтва, співвідношення його окремих частин, що становлять єдине ціле. Композиція – закони побудови, розташування окремих фігур, плям світла й тіні на полотні. Композиція повинна створювати цілісність зображення, вона часто несе змістовне навантаження. Таким чином, через композицію художник відображає тему та ідею свого твору.

**Конструктивізм** – мистецький напрям XX ст, який ґрунтується на ідеї зближення мистецтва з досягненнями

науки та техніки і на доцільності.

**Копія** – художній твір, що є повторенням іншого, створеного раніше, іменованого оригіналом.

**Колір** – є головним компонентом і способом зображення живопису. Сполучення кольорів у картин створює її колорит.

**Кубізм** – (від фр. cubisme, від cube – куб). Напрямок у мистецтві першої чверті XX століття. Це модерністський напрям в образотворчому мистецтві, де предметний світ зображувався у вигляді комбінацій правильних геометричних об'ємів (куба, кулі, циліндра, конуса). Для кубізму характерна жорстка аскетичність кольорової гами.

**Культура** – слово «культура» (cultura) латинського походження, що буквально означало обробку, догляд, поліпшення. Воно походить від слова «colere» – населати, культивувати, обробляти, доглядати, шанувати та ін.

## Л

**Лубок** – народна картинка з підписом, який виготовлявся в техніці гравюри і призначався для масового розповсюдження.

## М

**Марина** – зображення морського пейзажу.

**Масштаб** – відносна величина чого-небудь.

**Метафізичність у мистецтві** – надання переваги самозаглибленості та філософичності у мистецькому відображенні буття.

**Метод художньої творчості** – історично певний спосіб створення художніх творів, спрямованість творчих устремлінь, художнього мислення, уяви.

**Мініатюра** (в образотворчому мистецтві) – живописний твір малого формату і тонкої роботи; малюнок, що

прикрашає рукопис або полегшує його читання акцентуванням окремих місць.

**Мистецтво** – форма суспільної свідомості, особливий рід духовно-практичного освоєння світу, до якого належать такі різновиди творчої діяльності, як література, музика, живопис, графіка, скульптура, архітектура, театр та ін.

**Мова мистецтва** – сукупність історичних матеріальних засобів, що склалися, особливих в кожному виді мистецтва і прийомів створення художнього образу, тобто сукупність образотворчо-виразних засобів.

**Модернізм** – загальна назва течій у мистецтві ХХ ст., яким властиві заперечення реалізму, пошук нових естетичних принципів. Модернізм – (від фр. *modern* – сучасний, новітній) це художньо-естетична система, що склалася на початку ХХ століття і об'єднала художників, які знаходилися на позиціях нереалістичної методології.

## Н

**Натюрморт** (фр. *nature morte*, буквально – мертва природа) – зображення неживих предметів (предметів побуту, праці, творчості, квітів і плодів, убитої дичини, виловленої риби), розміщених у реальному побутовому середовищі й організованих у єдину групу.

## О

**Образ художній** – спосіб художнього мислення і форма освоєння дійсності в мистецтві.

**Образотворче мистецтво** – мистецтво, що створює відчутне і наочне зображення світу в просторі або на площині, сприймане глядачем. До образотворчого мистецтва

відносять живопис, скульптуру, графіку, монументальне і декоративно-прикладне мистецтво.

**Орнамент** – узор, підлеглий певному ритму, зокрема побудований по законах симетрії; види орнаменту – геометричний, рослинний, зооморфний (використовування форм тваринного світу), складний.

## П

**Пейзаж** – зображення природи, міста, архітектурного комплексу.

Пейзаж анімалістичний – зображення тварин.

Пейзаж батальний – зображення війни та військового життя.

Пейзаж побутовий – зображення побуту людей (праці, відпочинку, особистого й суспільного життя). Побутові сцени відображають життя людей у різні епохи.

Пейзаж релігійний – зображення богів, святих, релігійних сюжетів.

Пейзаж історичний – зображення історичних подій.

Пейзаж міфологічний – зображення міфологічних героїв і сюжетів.

**Перспектива** (у мистецтві) – система зображення об'ємних тіл на площині, що передає їхню власну просторову структуру і розташування в просторі, зокрема віддаленість від спостерігача; види перспективи – лінійна, повітряна, зворотна та ін.

**Постмодернізм** – мистецький напрям, що прийшов на зміну модернізму, спрямований проти безликової стандартизації. Постмодернізм – (від лат. *post* – «після» і модернізм) напрям у мистецтві другої половини ХХ століт-

тя, пов'язаний із радикальним переоціненням цінностей авангардизму.

**Примітивізм** – характеризується спрощеними «примітивними» формами творчості.

**Пропорція** – певне співвідношення частин цілого.

## Р

**Ракурс** – точка зору на об'єкт сприйняття.

**Реалізм** (у мистецтві) – правдиве віддзеркалення дійсності; напрям в літературі і мистецтві.

Реалізм – (від фр. дійсний, від лат. – речовий) стиль початку ХІХ століття, що звернувся до античної спадщини як до норми та ідеального зразка, був ідеологічно пов'язаний з ідеями Просвітництва. В Україні реалістичні тенденції формуються в ХVІІ столітті.

**Ренесанс** – (фр. Renaissance – відродження, від фр. – відроджуватись) виник у країнах Західної Європи (середина ХVІ століття).

**Репродукція** – відтворене за допомогою друку зображення – малюнок, картина і т.п.

**Ритм** – чергування яких-небудь елементів (звукових, мовних і т.п.), що відбувається з певною послідовністю, частотою.

**Романтизм** (з фр. romantisme) – ідейний рух у літературі, науці та мистецтві кінця ХVІІІ–ХІХ ст., напрям, який проголосив незалежність митця від канонів та правил у творчості. Визначальними для романтизму стали ідеалізм і культ почуттів, шукання витоків історичної свідомості минулого, втеча від навколишньої дійсності в ідеалізоване минуле або вимріяне майбутнє чи у фантастику. Його іде-

ологія спирається на культ індивідуалізму, на підкреслену, загострену увагу людської особистості до психологічних проблем її внутрішнього «Я».

## С

**Світлотінь** – співвідношення світла й тіні в картині. Вона використовується як спосіб зображення, що допомагає створювати ілюзію об'єму.

**Символ** (у мистецтві) – умовне зображення, знак, художній образ, наділені значенням, що виходить за межі того, що зображається, і позначаючи щось відмінне від нього.

**Символізм** – містить ознаки стилю, що виникли на основі психіки декадентства, паралельних ознак алегорії, архетипу і міфу, дії механізмів міфотворчості і художньо-продуктивного мислення.

**Синтез мистецтв** – об'єднання, поєднання різних видів мистецтва або окремих елементів в рамках одного виду, що має естетичний вплив.

**Сприйняття** – безпосереднє віддзеркалення предметів і явищ реальної дійсності органами чуття людини.

**Стилізація** – зумисне імітування художнього стилю, що є характерним для будь-якого автора, жанру, течії, напряму, для мистецтва і культури певного соціального середовища, народу, епохи.

Стилізація в образотворчому мистецтві – процес спрощення зображення предмета за формою та кольорі на основі відбору його найвиразніших рис.

Стилізація – підпорядкування художнього зображення умовним, орнаментальним формам; стилізація звична в декоративно-прикладному мистецтві; стилізація також і

наслідування зовнішнім формам якого-небудь певного художнього стилю, наприклад стилізація під античність.

**Стиль художній** – історичні системи художньо-образних засобів і прийомів художньої творчості, що склалися, стійка; спільність образотворчих прийомів в літературі і мистецтві певного часу або напряму (античний стиль, готичний і т.д.). Стиль – спільність образної системи, виражальних засобів, що зумовлена єдністю ідейно-художнього змісту. Сьогодні поняття стиль належить до найбільш дискусійних, що передусім пов'язано зі складністю його інтерпретації.

#### Т

**Триптих** – живописна чи графічна композиція з трьох частин.

#### Ф

**Фактура** – характер поверхні, використаний матеріал.

Фактура – різні способи накладання фарб. У живописі розрізняють заглажену і незаглажену фактури.

**Футуризм** – захоплення можливостями сучасної науки й техніки, успіх прогресу людства вбачали в розвитку машинної цивілізації.

#### Х

**Художній образ у мистецтві** – форма художнього мислення, яка містить у собі матеріал дійсності, перероблений творчою фантазією митця; його ставленням до того, що він зображує; багатство особистості творця. Художній образ – мета, основа, сутнісне ядро, спосіб буття твору мистецтва.

**Художній образ** – специфіка для мистецтва форма відображення дійсності та вираження думок і почуттів митця,

втілена у створеному ним творі в тій чи іншій матеріальній формі. Художній образ несе в собі цілісно-духовний зміст, у якому органічно поєднано емоційне та інтелектуальне ставлення до світу. Способом сприйняття художнього образу є не тільки споглядання (слухання), а й переживання, що і є мірилом ставлення до мистецтва та рівня його художності.

**Художня цінність** – видатна значущість творів мистецтва для людини, суспільства в цілому, для історії світового мистецтва.

#### Ц

**Цілісність** (у мистецтві) – внутрішня єдність предмету або явища, його відносна незалежність від навколишнього середовища.

#### Ч

**Чіткий** – розбірливий, виразний (штрих, шриффт та ін.)

#### Ш

**Шедевр** – досконалий витвір мистецтва; вище досягнення майстерності. Шедевр (фр. chef-d'oeuvre – зразково-досконалий твір) – досконалий твір мистецтва, видо-вище внутрішньої гармонії (Гегель), яке досягається тоді, коли зміст художній, а форма змістовна; вершинні досягнення мистецтва, що характеризується адекватністю естетичних ідей, глибини задуму художника та його втілення у твір мистецтва.

## Рекомендована література:

### Основна:

1. Голубева О. Л. Основы композиции. Москва : Сварог и К, 2008. 144 с. (Наявний в електронному репозиторії Університету: <http://elib.kubg.edu.ua/1039/>)
2. Игнатъев Е. И. Творческое мышление. Москва : Педагогика, 1992.
3. Ковальчук Н. А. Композиция. Художественные средства. Москва : Плакат, 1990. 32 с.: ил. (Наявний в електронному репозиторії Університету: <http://elib.kubg.edu.ua/2935/>)
4. Кузнецов Е. Д. Фактура как элемент книжного искусства. Москва : Книга, 1979. 96 с.
5. Паранюшкин Р. В. Композиция: теория и практика изобразительного искусства. Изд. 2-е. Ростов н/Д. : Феникс, 2005. 79 с.: ил. (Наявний в електронному репозиторії Університету: <http://elib.kubg.edu.ua/2744/>)
6. Поліщук А. А. Теорія і практика графіки: Навч. посібник. Київський університет ім. Бориса Грієченка, 2015. 212 с.
7. Претте М. К. Как понимать искусство: Живопись. Скульптура. Архитектура. История, эпохи и стили; перевод с итал. Мсква : ЗАО «Интербук-бизнес», 2002. 432 с.
8. Розенблум Е. А. Курс основ композиции. // Декоративное искусство, 1966. № 9.
9. Трофимов В. А., Шарок Л. П. Основы композиции. СПб.: СПбГУ ИТМО, 2009. 42 с. (Наявний в електронному репозиторії Університету: <http://elib.kubg.edu.ua/2934/>)
10. Фаворський В. А. Лекции по теории композиции. 1921–1922.
11. Юр'єв Ф. І. Цвет в искусстве книги. Київ : Вища школа, 1987. 248 с.

12. Яковлев М. И. Композиция+геометрия. Київ : Каравела, 2007. 240 с.

13. Яремків М. М. Композиція: творчі основи зображення: навч. посіб для вищ. навч. закл. 1 – 2 рівня акредитації. Тернопіль : Підручники і посібники, 2005. 112 с. (Наявний в бібліотеці Університету в кількості 1 примірника).

### Додаткова:

1. Алпатов М. В. Композиция в живописи. Просвещение, 1940. 245 с.
2. Анхейм Р. Искусство и зрительное восприятие. Издательство: Архитектура-С, 2012. 392 с.
3. Белкіна Е. В., Конопко. О. І. Техніка і технологія олійного живопису: Навч. посібник. Київський університет ім. Бориса Грієченка, 2010. 92 с.
4. Голубева О. Л. Основы композиции: Учеб. пособие. 2-е изд. Москва : Изд. дом «Искусство», 2004. 120 с.
5. Свешников А. В. Композиционное мышление. Москва : Логос, 2009. 249 с.
6. Ушакова С. Г. Композиция: учеб.-метод. пособие. 2-е изд., стер. Москва : ФЛИНТА, 2014. 110 с.
7. Ушакова С. Г. Развитие композиционных умений студентов художественных факультетов университета: монография. 2-е изд., стер. Москва : «ФЛИНТА», 2014. 147 с.
8. Шестаков В. П. Гармония как эстетическая категория. Москва : Наука, 1973.
9. Шорохов, Е. В. Основы композиции: учеб. пособие для пед. ин-тов по специальности № 2109 «Черчение, рисование и труд». Москва : Просвещение, 1979. 301 с.

### Електронні ресурси:

1. Бібліотека образотворчого мистецтва [Електронний ресурс]: ArtLib.ru. – URL: <http://www.artlib.ru/>
2. Документальні фільми про художників [Електронний ресурс] URL: <http://golbis.com/pin/vse-dokumentalnyie-filmyipro-hudozhnikov-1950-2005/#.VGhi859X9ni>
3. Енциклопедія живопису та графіки [Електронний ресурс]: Art-каталог. – URL: <http://www.art-catalog.ru/>
4. Колекція книг про живопис й мистецтво [Електронний ресурс]: сайт для учнів художніх навчальних закладів. – URL: <http://hudozhnikam.ru/index.html>
5. Колір Образотворче мистецтво, уроки живопису та рисунку [Електронний ресурс]: сайт для художників. – URL: <http://www.linteum.ru/category27.html>
6. Музеї країн світу. Художники [Електронний ресурс]: museum-online. – URL: <http://museum.museum-online.ru/>
7. Технологія живопису [Електронний ресурс]: сайт про живопис. – URL: <http://paintingart.ru/articles.html>
8. Цветоведение и колористика [Електронний ресурс] : метод. указания по выполнению лаб. работ / Е. Г. Кайнова. – Уфа: УГАЭС, 2007. 52 с. : ил.
9. [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://uk.wikipedia.org/wiki/Геометрия>
10. [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://kak.ru/>
11. [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://www.lluzi.ru/>
12. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://jvovopys.com/avtoportret-u-sirij-fetrovomu-kapelyusi-iii-vinsent-van-gog/>
13. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://jvovopys.com/zaduma-alfons-muxa/>



Юрій Химич.  
Печерська Лавра, 1970-ті рр.

На обкладинці використано роботу українського художника-графіка Юрія Химича.

Дизайн обкладинки,  
макет та комп'ютерна верстка В. І. Зайцева

---

Формат 60x84/16. Ум. друк. арк. 10,2. Тираж 100 пр.

Видавець і виготовлювач  
Київський університет імені Бориса Грінченка  
м.Київ, вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2.