

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний



університет імені К. Д. Ушинського»

Художньо-графічний факультет

Кафедра образотворчого мистецтва

О. О. Котова, О. В. Малік, С. Г. Крижевська

СТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В КОМПОЗИЦІЇ ПОРТРЕТУ



Методичні рекомендації

до навчальної дисципліни

«Теорія та практика композиції»

для самостійної роботи здобувачів вищої освіти

спеціальності 014 Середня освіта (Образотворче мистецтво)

Одеса – 2023

УДК: 7.012 +378.147

ББК: 85.14 + 74.58 К 73

Друкується за рішенням вченої ради ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», протокол № 13 від 25 травня 2023 р.

Методичні рекомендації розглянуто та рекомендовано до друку на засіданні кафедри образотворчого мистецтва, протокол № 13 від 8 травня 2023 р.

Укладачі: **Котова О. О.**, кандидат мистецтвознавства, доцент

кафедри образотворчого мистецтва

Малік А. В., старший викладач кафедри образотворчого

мистецтва

Крижевська С. Г., старший викладач кафедри образотворчого

мистецтва

Рецензенти:

Порожнякова Н. Є., кандидат мистецтвознавства, викладач-методист
Комунального закладу «Одеський художній коледж імені М.Б. Грекова»

Носенко А. І., кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри
образотворчого мистецтва

Методичні рекомендації «Створення художнього образу в композиції портрета» до навчальної дисципліни «Теорія та практика композиції» мають на меті показати актуальність завдання, можливості та методіку роботи над композицією портрету, роз'яснити прийоми та засоби, які можна застосовувати в творчості. Методичні рекомендації призначені для самостійної роботи здобувачів вищої освіти спеціальності 014 Середня освіта (Образотворче мистецтво), а також для викладачів художніх ЗВО, загальноосвітніх і спеціалізованих художніх шкіл.

Відповідальний за випуск:

завідувач кафедри образотворчого мистецтва ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського» кандидат мистецтвознавства, доцент, **Носенко А. І.**

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
Розділ 1. ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТИ ТЕМИ «КОМПОЗИЦІЯ ПОРТРЕТУ»	9
1.1. Основні поняття, закони та прийоми композиції.....	9
1.2. Портрет як жанр живопису. Стилiстичний аналіз композицій портретів відомих світових митців.....	24
1.3. Аналіз автопортретних композицій одеських митців.....	33
Розділ 2. ПОЕТАПНЕ СТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В КОМПОЗИЦІЇ АВТОПОРТРЕТУ.....	42
2.1. Розробка сюжету. Виконання натурних замальовок. Пошук лінійних та тонових схем, композиційної виразності, визначення формату портрету.....	42
2.2. Виконання колористичних пошуків різних гамах, умовах освітлення.....	44
2.3. Створення ескізу обраного мотиву у тоні та кольорі.....	44
2.4. Реалізація композиції портрету в матеріалі.....	45
Розділ 3. ПОЕТАПНЕ ВИКОНАННЯ КОМПОЗИЦІЇ ПОРТРЕТУ ДРУГА	49
3.1. Розробка сюжету. Виконання натурних замальовок. Пошук лінійних та тонових схем, визначення формату портрету.....	49
3.2. Виконання колористичних пошуків.....	50
3.3. Створення ескіз-картону мотиву портрету у визначеному тоновому рішенні.....	52
3.4. Реалізація композиції портрету з введенням рук у матеріалі.....	53
ПИТАННЯ ДЛЯ ТЕОРЕТИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ	55
РЕКОМЕНДОВАНІ ДЖЕРЕЛА.....	57
Додаток А. ПРИКЛАДИ КОМПОЗИЦІЙ ПОРТРЕТУ СТУДЕНТІВ ХГФ.....	61

ВСТУП

В наш час, коли темп життя є дуже високий, люди часто не встигають помічати якісь тонкі та дуже важливі моменти, які наповнюють наш побут гармонією. У зв'язку з тим є дуже важливим створення гармонійних творів, у нашому випадку художнього образу в портреті та автопортреті, а також, в більш широкому сенсі, дослідити основні принципи створення та реалізації композиції.

Основою для створення композицій є спостереження за людьми. Кожна людина є прекрасною за роботою, і особливо, якщо людина по-справжньому захоплена своєю справою. Основою сюжету для двох композиційних портретів, що аналізуються в дослідженні, стали писанкарка та дівчина, що працює в керамічній майстерні. Коли з'являється щось нове, створюється своїми руками, з душею – це завжди таїнство, подібно до самого народження. Адже ця створена річ матиме в собі частину душі її творця, а саме творіння несе його характер і риси, як дитя. Художник створює нове життя, це є глибоко символічним.

Коли ми дивимося на картини майстрів, ми далеко не завжди помічаємо конструктивні елементи, які дають картині саме такий настрій. Саме художник може використовувати для створення сюжетної композиції такі елементи, як структурність і колорит, які дозволяють показати глядачу своє світовідчуття, зробити гармонію на полотні.

Дуже важливо також розуміти те, що живопис не є копіюванням дійсності, він створюється на основі образного мислення, вміння з'єднувати різні прийоми, аналізу різних стилів, що дозволяє втілити отриманні знання в подальшій роботі.

Мета та завдання навчальної дисципліни

Метою викладання навчальної дисципліни «Теорія та практика композиції» є формування композиційного мислення, оволодіння професійними художніми прийомами зображення, розвиток і збагачення образного сприйняття навколишнього світу, передача образів дійсності у відповідній художній формі.

Основними завданнями вивчення дисципліни є

- навчити використовувати закони, прийоми і способи створення композиції у різних видах портрету;
- вдосконалення вмінь та навичок у роботі над практичними завданнями по створенню композиції на задану тему; осмислення мови станкової картини, її особливостей і умовностей;
- формування вміння цілеспрямовано сприймати предметне і просторове оточення, а потім трансформувати його для досягнення виразності художнього образу;
- досягнення єдності змістового та формального рішення образу;
- сформувати розуміння технічної основи процесу образотворення в композиції;
- поглибити в практичній діяльності знання та вміння побудови композиції;
- закласти засади подальшого свідомого пошуку та розвитку образотворчо-технічних знань і умінь;
- усвідомити візуальні формальні якості і художнє звучання засобів у вирішенні завдань навчальної чи творчої роботи;
- розвиток творчого та технічного мислення;
- активізація творчої самореалізації студентів та їх здатності творити.

Очікувані результати навчання дисципліни:

Здобувач вищої освіти знає:

- основи композиційної грамоти, композиційних властивостей і засобів (єдність, співрозмірність, супідрядність, динамічний і статичний стани, ритм, симетрія й асиметрія, контраст і нюанс, масштаб і пропорції тощо),
- основи кольорознавства,
- послідовність роботи над композицією портрету,
- порядок компоновки, взаємозв'язок елементів композиції,
- залежність композиційного рішення від формату картинної площини.

уміє:

- формувати емоційно-змістовий задум композиції;
- свідомо ставитись до вибору елементів композиції, які «працюють» на образ;
- використовувати символізм художньої мови, основні композиційні прийоми організації картинної площини;
- послідовно вирішувати етапи створення композиції;
- асоціативно мислити;
- втілити задум художніми засобами, які представляють собою структурно-пластичний комплекс завдань композиції;
- бачити багатство кольору в навколишньому світі, формувати художньо-естетичне ставлення до навколишньої дійсності, потреби насолоджуватися красою природи та творами мистецтва;
- уміти передавати виразність кольору в творах, уміти використати колір за законами колірної гармонії.

Міждисциплінарні зв'язки: «Історія та теорія мистецтва», «Теорія та практика малюнку», «Теорія та практика живопису», навчальна (художньо-творча) практика Пленер.

Програма навчальної дисципліни

МОДУЛЬ 1

Створення художнього образу у портреті. Композиція портрету у просторі

Змістовий модуль 1. Створення композиції автопортрету

Тема 1. Поетапна робота з пошуку виразного композиційного рішення автопортрету: від задуму до ескізу композиції

Завдання:

- дослідження особливостей художнього образу автопортрету в мистецтві різних часів; аналіз стилістики, засобів досягнення виразного художнього образу;

– створення замальовок автопортрету з натури, пошук змістового рішення образу, пошук виразного пластичного і кольорового рішення автопортрету, пошук просторового рішення, визначення оптимального формату, стилізація образу.

Формат: замальовки на папері А5, А4, етюди 20х30, 25х30, 30х40, тощо.

Матеріали: папір, олівець, акварель, гуаш; картон, полотно, олія.

Тема 2. Створення композиції автопортрету

Завдання: на основі пластичних замальовок та колористичних пошуків (етюдів) створити композицію автопортрету у визначеному форматі у техніці олійного живопису.

Формат у кожного індивідуально: 60х70, 60х80, 50х90.

Матеріали: полотно, олія.

ІНДЗ: Аналіз композиції живописного твору – автопортрету відомого майстра. Композиційні етюди.

Завдання: Створити композиційні етюди з аналізом композиційної та колористичної схеми твору відомого майстра (за вибором). Виявити стилістичне, конструктивне, світло-тональне та кольорове рішення автопортрету, визначити засоби досягнення виразності образу автопортрету.

Формат: А4, А3.

Матеріали: картон, олія, гуаш, акварель.

Змістовий модуль 2. Створення композиції «Портрет друга»

Тема 3. Поетапна робота по пошуку виразного композиційного рішення портретного образу знайомої людини

Завдання:

- створення швидких начерків з натури;
- пошук змістового рішення образу, пошук виразного пластичного і кольорового рішення портрета друга;

- дослідження особливостей побудови простору за умови вибору різних точок зору у різних форматах;
- пошук просторового рішення, визначення оптимального формату, стилізація образу.

Формат: замальовки на папері А5, А4, етюди 20х30, 25х30, 30х40, тощо.

Матеріали: папір, олівець, акварель, гуаш; картон, полотно, олія.

Тема 4. Створення композиції «Портрет друга»

Завдання:

- на основі пластичних замальовок та колористичних пошуків (етюдів) створити композицію портрету друга у визначеному форматі у техніці олійного живопису.

Формат у кожного індивідуально: 60х70, 60х80, 50х90, 70х90.

Матеріали: полотно, олія.

ІНДЗ: Аналіз композиції живописного твору портрету роботи відомого майстра. Композиційні етюди.

Завдання: Створити композиційні етюди з аналізом композиційної та колористичної схеми твору відомого майстра (за вибором). Виявити стилістичне, конструктивне, світло-тональне та кольорове рішення пейзажу з натюрмортом, визначити засоби досягнення виразності образу людини у портреті.

Формат: А4, А3.

Матеріали: картон, олія, гуаш, акварель.

Розділ 1

**ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТИ
ТЕМИ «КОМПОЗИЦІЯ ПОРТРЕТУ»****1.1. Основні поняття, закони та прийоми композиції**

По-перше, почнемо з узгодження термінів. Під **композицією** (від латинської *compositio* – зв'язування, складання) ми розуміємо важливішу організуючу структуру, що додає твору цілісність і єдність, що підпорядковує всі елементи один одному та цілому. Композиція об'єднує елементи побудови художньої форми та простору: реальне, декоративне або ілюзорне рішення простору і об'єму, ритм, масштаб і пропорції, симетрія та асиметрія, контраст і нюанс, перспектива, колірне рішення тощо [30, с. 355].

В процесі створення композиції розподіл і розміщення образотворчих елементів відбувається по закладеній автором схемі, в логічній послідовності. Образотворчі засоби вираження та стильові особливості повинні бути підпорядковані цілому, але важливо й враховувати деталі, що мають важливе значення.

Композиція, зазвичай, створюється на підпорядкуванні головному сюжетно-тематичному центру інших елементів. У живопису цей термін наближається до поняття «картина». Це процес гармонізації, де приводяться до єдності всі елементи, такі, як колір, ритмічна структура, пропорції, розміри, фактура тощо. Існують такі **види композиції**: об'ємна композиція, фронтальна композиція, об'ємно-просторова композиція та глибинно-просторова композиція [30, с. 84].

Композицію треба врівноважити. **Рівновага** – це розподіл елементів композиції, де кожен предмет знаходиться в стійкому положенні, яке не визиває сумнівів бажань перемістити його.

Для того, щоб композиція стала виразною, вона повинна мати домінанту, **композиційний центр**, що може складатися з одного великого або декількох

елементів, це може бути і композиційна пауза – вільний простір.

Варіанти організації домінанти:

1. Згущування елементів на одній ділянці площини в порівнянні з іншою досить спокійним і рівномірним їх розосередженням на інших ділянках.
2. Виділення елемента кольором, решта параметрів, розміри і форма однакові.
3. Контрастність форм, наприклад серед округлих по контуру фігур розташовується гострокутна і навпаки.

Збільшення або зменшення в розмірах одного з елементів композиції або навпаки: серед більших елементів розташовується дрібний, який також різко відрізнятиметься і домінуватиме. Можна підкреслити це тоном або кольором. Композиційна пауза теж може домінувати над іншими ділянками площини, більш менш заповненими елементами. Можливі і два композиційні центри, але один з них повинен бути ведучим, а інший підлеглим першому, щоб не виникало відчуття невизначеності.

При організації домінанти важливо враховувати закони візуального сприйняття площини - домінанта завжди розташовується в активній частині, тобто ближче до геометричного центру композиції. [30, с. 21-22]

Моно - композиція – художній твір, поміщений в рамки певного формату, заданого автором або ситуацією.

1. Моно - композиція завжди будується на площині, обмеженій заданими розмірами, тому розташовувати всі елементи потрібно так, щоб створювалося враження замкнутості:

- а) близькість мотивів до меж площини заважає створенню замкнутості структури, тому необхідно визначити мінімальну відстань від країв площини;
- б) велику роль грає загальний характер силуету – для чіткого сприйняття він повинен мати форму, близьку до простих геометричних фігур.

2. Якщо моно - композиція складається з декількох мотивів, їх слід згрупувати так, щоб увага акцентувалась на центральній частині площини (наприклад, по колу в потрібному напрямі).

3. Всі елементи художнього твору, незалежно від складності композиції, повинні бути урівноважені. [30, с. 23]

Основними законами композиції слід назвати такі: закон цілісності, закон контрастів, закон новизни, закон підпорядкованості всіх засобів композиції ідейному задуму. Крім основних, загальних, законів композиції в образотворчому мистецтві, в окремих видах і жанрах діють приватні закони композиції, що відображають істотні ознаки і специфіку побудови творів певних видів і жанрів. Серед приватних законів можна назвати закон життєвості, закон впливу «рами» на композицію зображення на площині.

Ритм – це закономірне чергування сумірних і чуттєво відчутних елементів, повторюваність якогось мотиву через деякі інтервали. Симетрію характеризує спокійна рівновага елементів, ритму властиво рух, який може бути продовжено до нескінченності. До того ж ритм - це не тільки організуюче начало в композиції, а й естетичне. Саме через нього повідомляються твору художні властивості [28, с. 215-216]

Ритм, як правило, має свої особливості і широкий діапазон дії у творчості художників. Він виконує організуючу і естетичну роль у композиції. Його дієвість ґрунтується на законах композиції, на тональних і колірних контрастах. Саме наявність тональних або колірних контрастів забезпечує сприйняття зображеного навіть на далекій відстані. При згасанні тональних і колірних контрастів ритм майже не сприймається, навіть за наявності контрастів величин або положень предметів у просторі. Ось чому дуже важливим є визначення основних контрастів вже в ескізах композиції. Тільки дотримуючись цього положення, можна розраховувати на активну дію ритму і допомогу його в закономірній організації твору. Ритм у вдалій композиції одночасно розчленовує компоненти твору і об'єднує їх. Це вказує на зв'язок ритму з композиційним законом цілісності [30, с. 90].

Ритм в картині як би застиглий, нерухомий, але він дає їй життя. Динамічна симетрія відрізків золотого перетину породжує відчуття руху нерухомого. Фотографія і голографія лише зображує, а живопис виражає:

нерухоме рухається, мовчазне говорить. Говорить пропорціями, інтервалами, легкими відхиленнями від строгої симетрії, ритмом, контрастами світлого і темного, великого і малого, гармонією кольору.

Композиційний центр – це та частина, яка досить ясно, висловлює головне в ідейному змісті сюжету. Центр виділяється обсягом, освітленістю та іншими засобами, що діють у відповідності з основними законами композиції.

Центр композиції повинен в першу чергу привертати увагу глядача. Звичайно, в сюжеті, в пластичному мотиві не всі однаково важливо, і другорядні частини, деталі повинні бути строго пов'язані між собою, підпорядковані головному, утворюючи разом з ним єдине ціле - витвір мистецтва. Центр композиції включає сюжетну зав'язку з головними дійовими особами і аксесуарами. Побудова всього твору з усіма його частинами ведеться в ім'я виявлення ідейного змісту з опорою на дію закону цілісності. Виділення головного в композиції пов'язано з особливістю зорового сприйняття людини, що фіксує свою увагу, перш за все на сильно діючих подразників. Це можуть бути рух, світлові ефекти або різка зміна умов освітленості, контрасти тонові чи кольорові, контрасти величин, форм тощо. Ось чому композицію потрібно будувати з урахуванням особливості нашого зору. Звідси випливає необхідність виділення сюжетно-композиційного центру, в якому з найбільшою силою і ясністю виражається головне в змісті твору. Цім обумовлено одна з головних вимог до композиції – правильно розмістити сюжетно-композиційний центр, що містить у собі конструктивну ідею мотиву. Дотримуючись закону цілісності, художник повинен логічно обґрунтувати зв'язок центру з іншими частинами композиції. Якщо головне буде надмірно зрушене вбік, може з'явитися не виправдано порожній простір, що послаблює сприйняття ідеї твору [30, с. 97-99].

Важливе значення для виявлення смислового центру має співвідношення розміру предметів, що входять у твір. Невдалою виявиться та композиція, в якій об'єкти центру будуть або дуже маленькими, або, навпаки, занадто великими по відношенню до решти частин і до розміру картинної площини. Масштабність

залежать, перш за все, від ідейного задуму автора, а також від специфіки виду, жанру образотворчого мистецтва [30, с. 105].

Засобами композиції є лінії, штрихування (штрих), пляма (тональний і колірне), лінійна перспектива, світлотінь, колір, повітряна і кольорова перспектива.

Лінію безумовно можна розглядати як один з основних засобів образотворчого мистецтва в цілому. Практичну роботу над композицією найчастіше починають з лінійного малюнка. У ньому знаходять відображення наступні, більш опрацьовані ескізи композиції.

Пляма має велике значення як в начерках і замальовках, так і в роботі над ескізами композиції. Необхідність застосування тональної плями виникає головним чином при вирішенні наступних завдань композиції: для виявлення чи підкреслення об'ємності форми, для передачі її освітленості, для показу сили тону у забарвленні форми, фактури її поверхні, з метою передачі глибини простору, що оточує об'ємну форму. Тональна пляма використовується і для того, щоб вже в ескізі композиції вирішити тональні контрасти, які закладають основу виразності.

Розберемо чотири варіанти найпростіших форм плями. Насправді їх існує значно більше, але всі вони можуть бути віднесені до цих чотирьох основних.

Квадрат – закінчена, стійка форма, готова висловлювати які стверджують образи, за певних умов є важкою формою, якої є чужим рух, тим більше «політ».

Трикутник – активна форма, що розвивається на площині і в просторі, що несе в собі потенційні можливості руху. Може виражати чи викликати агресивні образи. У положенні вершиною вгору вона стійка, вершиною вниз - нестійка. У цій формі явно виражена боротьба протилежностей, що у свою чергу необхідно для створення цілком конкретних образів.

Коло – у цій формі більш ніж у будь-якій іншій виражена ідея природи, Землі, світобудови. Тому такі поняття, як «добро», «життя», «щастя», найбільшою мірою асоціюються у людини з формою кола або його похідними [30, с. 9]

Прості геометричні фігури – коло, квадрат, рівнобедрений трикутник, діагональ, правильний п'ятикутник – складають ніби б необхідний каркас всякої досконалої композиції. Сюди приєднують пропорції по числовому ряду, золотий перетин. Око художника розглядається як вимірник, а мова картини підпорядковується математичній мові.

Прагнення об'єднати елементи зображення в пластично узагальнену форму, близьку до геометричних, обумовлено психологією людського сприйняття. Наприклад, багато що можна вписати в коло, але важко знайти в компонованні фігур на картині точне коло. Насправді життя тіла не змикаються самі собою в гармонійні групи і тому вимагають не простих композиційних рішень. Художники, знаючи або інтуїтивно відчуваючи, як впливає напрям головних ліній картини на сприйняття, використовували цю особливість. Навіть просте звернення до схем розкриває різний емоційний стан ліній, що окреслюють основні частини картини.

Якщо композиція формується горизонтальними або злегка нахиленими лініями, створюється враження спокою або розміреного легкого руху. Змітання ж різких вертикальних, кутастих або округлих ліній надає композиційної схемою динамічність. Як правило, наша уява намагається розкрити секрети драматичного впливу таких творів, що вдається далеко не кожному. Ці прийоми широко використовуються майстрами.

Отже, форма кола (кільця) – зручна форма розташування фігур для створення єдності дії в багатофігурної композиції. Поряд з кільцем дії слід назвати іншу форму побудови сюжету, що забезпечує єдність дії в картині. Це побудова дії за типом розташованих ліворуч і праворуч від головної фігури підпорядкованих їм груп. Тим часом у художній практиці геометричних схем композиції зображення можна знайти значно більше [28, с. 30].

В живописі мова може йти тільки про наближених до геометричних фігур формах на відміну від строгої геометрії. Виявлення геометричних форм побудови композиції має сенс лише в тому випадку, коли застосовується метод дослідження, що полягає у встановленні різноманітних зв'язків форми зі змістом

художнього твору, в протилежному випадку це призводить до невірних, формалістичного розуміння, не пов'язаного зі змістом досліджуваного твору.

Таким чином, геометричні форми в композиції художнього твору виконують дві функції: виділення головного й об'єднання елементів зображення, тобто служать засобом узагальнення пластичних мас з метою знаходження більшої виразності зображення. Крім того, класичні геометричні форми та їх поєднання вносять до зображення також свою власну символіку і настрій.

Об'єднання елементів зображення в еліпсоподібну систему привносить у композицію один емоційний настрій, а в правильний трикутник або так звану пірамідальну систему – зовсім інший [30, с. 26-36].

Світлотінь як засіб композиції застосовується для передачі обсягу предмета. Ступінь рельєфності об'ємної форми пов'язана з умовами освітлення, що має безпосереднє відношення до вираження конструктивної ідеї твору. До того ж ступінь освітленості зображуваного значно впливає на характер колірних і тональних контрастів, на врівноваженість, взаємозв'язок частин і цілісність композиції.

У об'ємно-пластичних творах важлива роль належить дії законів лінійної, повітряної та кольорової **перспективи**. Навіть елементарна образотворча грамота вимагає врахування перспективних змін зображуваних предметів, що займають своє місце в реальному просторі. Це стосується зміни висоти кожного предмета, ширини і довжини його поверхонь, що йдуть в глибину просторових планів. Для передачі в композиції ілюзії простору використовуються закономірності повітряної та кольорової перспективи. Сутність повітряної перспективи полягає в тому, що вираженість різного виду контрастів (світлотіньових, колірних, величини тощо) на ближніх до нас об'єктах буває найбільш сильною, в міру віддалення предмета в глибину контрасти світла й тіні на його поверхні слабшають. Вплив повітряної перспективи пов'язано з мірою прозорості, чистоти і товщини повітряного шару атмосфери, яке огортає предметний світ [30, с. 131-132].

Контраст, нюанс і тотожність говорять про якісне зміну або якісному співвідношенні образотворчих засобів у творах мистецтва.

Якщо контраст – це максимальне зміна якостей образотворчих засобів, нюанс – мінімальне, то тотожність – повторення цих якостей. Для того щоб контраст або нюанс «працював» як засіб гармонізації, потрібно скласти йому пару – тоді з'явиться можливість для порівняння. Наприклад, контраст великого і малого елемента, круглого і квадратного, чорного і білого, зеленого і червоного, гладкого і шорсткого тощо. Як тільки з'явилося це порівняння, з'явилося й співвідношення кількості білого і чорного, зеленого і червоного, малого і великого. Тому у створенні гармонійної композиції дуже важливий момент співвідношення. Характеризуючи один твір, ми говоримо, що в ньому основну композиційну завдання виконав контраст тону, в іншому ж художній образ може бути вирішене за рахунок багатства колориту [30, с. 71-72].

Результатом творчого процесу є твір, форма вираження якого може бути найрізноманітнішою. Твір буде представляти художню цінність тільки в тому випадку, якщо вона створена за законами гармонії і несе в собі художній образ.

Художній образ – це вираз творцем свого «Я», свого відчуття, особистісного бачення предмета, явища, навколишнього світу. Це внутрішній стан, душевний настрій художника, що гостро відчуває, пропускає через себе і передає нам, глядачам, своє розуміння дійсності. Це форма відображення, відтворення об'єктивної реальності з позиції певного естетичного ідеалу в мистецтві. Художній образ являє собою нерозривну єдність об'єктивного і суб'єктивного, логічного і чуттєвого, раціонального та емоційного, абстрактного і конкретного, загального та індивідуального, необхідного і випадкового, частини і цілого, сутності і явища, змісту і форми.

Саме з художнім образом пов'язана здатність мистецтва доставляти глядачеві глибоке естетичну насолоду, пробуджує в ньому почуття прекрасного. Художній образ твору може бути виражений символом, що належить до певної культури чи епохи, що потребують для його прочитання додаткових знань. Але

існують художні твори, образи яких зрозумілі всьому людству, незалежно від часу їх створення [30, с. 7].

Кожна пора породжує свій притаманний тільки йому ідеал краси і гармонії, своє розуміння світу і його образне зображення у двовірному і тривірному просторі. Художники різних часів користувалися композиційними прийомами, які найкращим чином втілювали естетичні смаки епохи. Звичайно, говорити про який-небудь єдиному композиційному методі важко, але знайти спільні риси можна. Для античності, Відродження, класицизму, з їх яскраво вираженим почуттям гармонії строгих і гранично виразних ліній, лаконічністю художньої мови, характерні найчастіше геометричні побудови, де смисловий зоровий центр композиції, тобто головний вузол, що складається з фігур і предметів, компонується в геометричну фігуру, наприклад, трикутник, якщо знаходиться в центрі картинного простору.

Колорит вирішує перше враження, яке виробляє картина. Щоб з першого погляду призвести велике враження, треба уникати всіх дріб'язкових або штучних ефектів, на зразок дріб'язкової ігри плям світла або особливого розмаїття відтінків; спокій і простота повинні панувати над усім твором. Враження величчю може бути досягнуто двома протилежними шляхами. Один – зводити колір майже до однієї світлотіні та другий – давати фарби дуже ясно, виразно й інтенсивно, але в обох випадках – основним принципом залишиться простота [30, с. 92-93].

Колорит – це сукупність усіх кольорів картини, її колірної лад. Колорит є одним із засобів правдивого й виразного зображення дійсності. Колорит картини обумовлюється особливостями власної забарвлення зображуваних предметів, світлотінню, спектральним складом того чи іншого освітлення, загальним тоном, залежним від ступеня освітленості в різний час доби і станів дня, властивістю зору, що сприймає зміни кольору і світлин, і, нарешті, професійним досвідом художника, ідейним задумом і спрямованістю його творчості.

Колористичне бачення включає в себе образне начало, яке проявляється в баченні природи і її зображення в певному колірному ключі, органічно пов'язаний

зі змістом побаченого. Таке бачення кольору є результат тонких спостережень і роздумів над колірними поєднаннями, осмисленням предмета в сукупності його властивостей, форми, фактури, значення в житті.

У побудові колориту картини велике значення має співвідношення холодних і теплих кольорів. В одних випадках теплі і холодні кольори виражені досить сильно (як наприклад співвідношення блакитного та помаранчевого), а в інших випадках кольори містять складні холоднуваті і теплуваті відтінки, утворюючи, гакам чином, дуже тонкі і гармонійні колірні відносини.

Поряд з характером колірних поєднань в феномені картини певне значення мають і використовуваний матеріал, характер мазка, фактура, специфічні особливості яких підсилюють емоційну виразність живопису. Виразність і емоційний вплив колориту картини визначаються єдністю застосованих художником образотворчих засобів і виразністю у передачі якісних характеристик зображуваних предметів [30, с. 29-30].

Кращим творам живопису властива яскрава емоційність всього колориту. Картина правдиво відтворює колористичний стан, володіє великою силою впливу на глядача, викликаючи в ньому певні переживання, асоціації з баченим в житті, задоволення тим, з якою майстерністю те чи інше явище художник переклав на мову живопису. Втілюючи свій творчий задум за допомогою певного матеріалу, художник висловлює своє ставлення до природи, прагне передати глядачеві свої думки і почуття, використовує ті прийоми роботи в різних матеріалах, які сприяють образної виразності в живописі. Використовуючи в живописі тонкі переходи і сильні контрасти, художник отримує як мажорні, так і мінорні поєднання [30, с. 32-33].

Існує сім типів колірних контрастів: 1. Контраст колірних зіставлень. 2. Контраст світлого і темного. 3. Контраст холодного і теплого. 4. Контраст додаткових кольорів. 5. Симультанний контраст. 6. Контраст колірного насичення. 7. Контраст колірного розповсюдження [30, с. 14]

Професіоналізм художника полягає не в тому, що він навчився добре малювати, писати фарбами, а в тому, чи вміє він, як хороший диригент,

направити всі інструменти оркестру на створення цілісного гармонійного звучання для вираження свого задуму. Досконалу форму художник створює тоді, коли відчуває ритм своєї ідеї, визначає формат і розмір полотна, розташує його горизонтально або вертикально і потім вже, не порушуючи обраного ритму, або уміло, свідомо його порушуючи, сконцентрує його в потрібному місці картини для повнішого вираження ідеї.

Митець для певної обирає собі формат, ритм, пропорції і розмір полотна. Коли в картині відчувається ритм життя, биття серця художника, глядач сприймає зображення як щось йому споріднене, близьке. Він переживає почуття пізнання, радощі, причетності диву живопису, захоплення майстерністю художника.

Можна сформулювати **основні закони композиції**: цілісність і єдність, рівновага, супідрядність.

Завдяки дотриманню закону **цілісності** твір сприймається як єдине неподільне ціле, а не як сума розрізнених елементів. Композиція виступає як система внутрішніх зв'язків, що об'єднує усі компоненти форм і змісту в єдине ціле. У композиції усі елементи приводяться до гармонійної впорядкованості. Тобто має бути цілісність самої форми і цілісність між елементами форм.

Основні риси закону цілісності :

1) неподільність композиції, або неможливість сприймати її як суму розрізнених елементів. Неподільність закладається за допомогою конструктивної ідеї,

2) необхідність зв'язку і взаємної узгодженості усіх елементів композиції (не зважаючи на необхідність відстежувати, наскільки ці елементи йдуть разом і чи не відірвані вони один від одного).

Рівновага – це такий стан композиції, при якому усі елементи збалансовані між собою. Урівноважені частини цілого придбавають зорову стійкість. В основному рівновага зводиться до балансу по виразності. Виділяють статичну і динамічну рівновагу.

Статична – це стан композиції, при якому збалансовані між собою елементи в цілому справляють враження її нестійкої нерухомості.

Супідрядність - це виділення центру композиції, якому підкоряються усі інші елементи, тобто в композиції виникає ієрархія.

Закономірності колористичних поєднань у живопису – це перероблені творчою свідомістю художника певні закономірності об'єктивної дійсності. Колірна гармонія, колорит, контрасти, що існують у дійсності, художник по своєму сприймає, узагальнює, інтерпретує відповідно до творчого задуму, а іноді й значно трансформує, переосмислює.

Деяка складність полягає в тому, що колір і колорит – це те, що не існує на поверхні предметів або картини. Це відчуття, перехідне у факт свідомості, це категорія свідомості.

Знайомлячись з історією образотворчого мистецтва, ми бачимо, що усе різноманіття колірних систем може бути зведене до декількох типів колориту :

- насичений (яскравий);
- розбілений (висвітлений).
- зачорнений (темний).
- зміщений в яку-небудь сторону хроматичних кольорів (зелений, червоний, теплий, холодний);
- класичний (гармонізований).

Класичне мистецтво і пов'язане з ним реалістичне мистецтво нового часу широко використовує чисті кольори і не уникає насиченого колориту. В живописі Відродження, класицизму, бароко, романтизму мало не обов'язковим прийомом було розміщення на передньому плані великих колірних плям насичених основних кольорів.

Яскравий колорит погано узгоджується з принципом натуральності, але набагато краще – з принципом змістовності і виразності, якщо художник домагається символічного звучання своєї картини, він не боїться максимальної звучності кольору.

Колорит, зміщений в яку-небудь сторону хроматичних кольорів, зустрічається в учбових роботах, наприклад, при вивченні програми натюрмортів або портретів в техніці «гризайль». Проте, при вивченні спадщини майстрів світового мистецтва ми часто зустрічаємо такий тип колориту. Прикладом служать не лише «блакитний» чи «рожевий» період в творчості Пікассо, рання творчість Ван Гога, кубісти, але і набагато більше ранні твори.

Зачорнений колорит ми спостерігаємо там, де в розумінні світу немає ясності, де людський розум відступає перед таємницею; там, де відбуваються трагічні події, де зображуються старість, згасання. Прикладів темного колориту в історії багато: коричнево-чорні ікони з темними лицами святих, похмурі підвали у Караваджо, у Рембрандта – темні сцени, на яких сяє божественне лице Христа або м'яко світяться обличчя людей похилого віку. Темні фони кольорів і натюрмортів в XVII ст. - Сурбаран, Веласкес, пізні портрети Хальса, пізній Тиціан, Тінторетто. У історії живопису зустрічається досить багато темних картин, і не лише тому, що вони потемніли від часу. Темний колорит іноді говорить про постаріння, занепад живописного початку.

Класичний колорит відбиває природу людини в його нормальному, спокійному і здоровому стані, в нім немає ні екзальтації яскравості, ні пригніченості чорноти, ні хворобливої крижкості білизни.

Класичний колорит відповідає здібностям і потребам нормального зору: в нім є хроматичні тони, без яких людині важко жити, але ці фарби не стомлюють око яскравістю і насиченістю, вони завжди дещо приглушені і пом'якшені, вони займають не багато місця в загальному полі зору. Насичених кольорів небагато, вони доповнюються розбіленими, зачорненими або ахроматичними. Усі фарби приведені в гармонійну єдність один з одним. Можливі поєднання різних типів колориту в одному творі; так, наприклад, в класичному живописі передні плани вирішувалися в насичених тонах, а задні в монохромній розбіленій гаммі.

Сучасний живопис демонструє змішення різних гамм і колірну еклектику. У складних просторових системах важко уникнути змішення типів колориту. Колірна еклектика в таких випадках стала звичною.

Колорит - це тісна єдність фарб, сплавлених між собою так, що вони утворюють деякий космос. Сила, що «сплавляє» кольори усієї системи, - це і є провідна ідея не лише цього витвору мистецтва, але і усієї цієї культури в цілому.

Живописець постійно спостерігає, естетично освоює життя, у нього накопичуються враження. Серед різноманітних явищ дійсності його особливо хвилює якесь явище, яке він намагається осмислити і про яке хоче розповісти образотворчими засобами. Більше цілеспрямованим стає його спостереження, але майбутній твір поки що представляється у загальних рисах. Так утворюється ідейно-тематична основа майбутнього твору. Потім зміст теми набуває своїх конкретніших рамок в сюжеті. Сюжет походить від теми. Скажімо, тема материнства затвердилася в мистецтві з дуже давніх часів, але в кожному епоху вона вирішується художниками інакше, в безлічі сюжетів.

Розвиток сюжету засобами образотворчого мистецтва вимагає знання композиційних основ, інакше матеріал спостережень залишиться нереалізованим в художній формі. В результаті складається задум художника і більш менш конкретне уявлення про формальні засоби картини, включаючи її конструкцію.

У задумі зазвичай бувають закладені основи художнього образу, його новизни і потенційні можливості подальшої розробки. Новизна пластичного мотиву відбиває не лише нове явище в житті, але і новий сюжет. Це нове явище може зацікавити багатьох художників, і, якщо вони зупиняться на одному сюжеті, їм не уникнути одноманітності.

Первинні композиційні ескізи повинні відповідати таким вимогам, як наявність конструктивної ідеї і контрастів. Конструктивна ідея, що лежить в пластичному мотиві, підказує місце сюжетно-композиційного центру, в якому зосереджується головне у змісті картини.

Наявність конструктивної ідеї в первинних ескізах допомагає встановити формат картинної площини, масштаб, відносну величину головного і другорядного, основні тональні і колірні контрасти.

Пошуки композиції тривають і в період роботи над етюдами, і навіть при створенні картону. Робота над ескізами ведеться паралельно з виконанням етюдів, нарисів, замальовок. В процесі збирання цього підсобного матеріалу уточнюється сюжет, і це надає істотну допомогу в період завершення картини. Надійними помічниками художника на цій стадії будуть історичні дані, предмети побуту, зафіксовані при необхідності в етюдах, нарисах, замальовках. Уся ця попередня робота дозволяє уточнити, удосконалити композицію, позбавити її від приблизності в розставлянні смислових акцентів.

Далі настає час розробки картону – малюнок в розмір майбутньої картини. У нім промальовувалися усі елементи композиції, включаючи деталі, після чого малюнок з картону (частіше через кальку) переноситься на полотно. Далі виконується так зване підмальовування, найчастіше тонким шаром рідкої фарби, «в протирання», лесуванням, прозорими та напівпрозорими фарбами. У підмальовуванні намагаються вірно узяти колірні або тональні стосунки.

Працюючи над картиною, живописець вирішує цілий ряд складних завдань: надати локальним кольорам предметне забарвлення - колористичні якості, встановити міру інтенсивності, насиченості кольорових сполучень, виліпити кольором форму, враховуючи умови освітлення, що утворює світлотінь і рефлекси. При цьому не можна забувати про силу дії законів композиції на процес формування художнього образу засобами живопису.

У створенні композиції велику роль грає підсобний матеріал. Але іноді він може бути недостатньо цілеспрямовано зібраний, тоді на останньому етапі раптом з'ясується, що бракує якихось важливих елементів для цілісного вираження суті композиції. Вихід один: заповнити те, чого не вистачає, знову звернувшись до джерел, до пошуків потрібного матеріалу. Закінчуючи роботу, належить звернути увагу на виразність сюжетно-композиційного центру, на його смислові зв'язки з другорядними частинами картини, порівняти силу контрастів в головному і підпорядкованому, перевірити, чи немає повторюваності в тональній напрузі, формах, величинах.

1.2. Портрет як жанр живопису. Стилістичний аналіз композицій автопортретів відомих світових митців

Портрét (від французької «portrait») – зображення людини або групи людей, а також відповідний жанр образотворчого мистецтва. Портрет – один з головних жанрів живопису, графіки, скульптури. Найважливіший критерій портретності – подібність зображення з моделлю. Воно досягається не тільки вірною передачею зовнішнього вигляду портретованого, а й розкриттям його духовної сутності, діалектичної єдності індивідуальних і типових рис, що відзеркалюють певну епоху, соціальне середовище, національність. Водночас, ставлення художника до моделі, його власний світогляд, естетичне кредо, що знаходять втілення в його творчій манері, способі трактування портрета, надають портретному образу суб'єктивно-авторського забарвлення. Історично складалася широка й багатопланова типологія портрета: залежно від техніки виконання, призначення, особливостей зображення персонажів розрізняють портрети станкові (картини, бюсти, графічні аркуші) і монументальні (фрески, мозаїки, статуї), парадні та інтимні, погрудні, в повний зріст, анфас, в профіль тощо. Існують портрети на медалях, гемах, портретна мініатюра. За кількістю персонажів портрети діляться на індивідуальні, подвійні, групові [32, с. 69].

Один з типів портрету – автопортрет. В автопортреті ставиться і вирішується філософське питання: я і світ. Хто я, звідки, куди йду? Виражається самосвідомість автора: як я себе бачу, як я себе відчуваю/уявляю. Дається самооцінка своєму «єго», своїй індивідуальності і взаємин з навколишнім простором, часом, життям. Автопортрет, мабуть, є найбільш адекватною формою самовираження художника як особистості. У ньому повною мірою проявляється діалектика внутрішнього стану, антагонізм між індивідуальними прагненнями та соціальним буттям. Нагадаємо енциклопедичні дані, що автопортрет (від грец. Autos - сам) - портрет художника, виконаний ним самим,

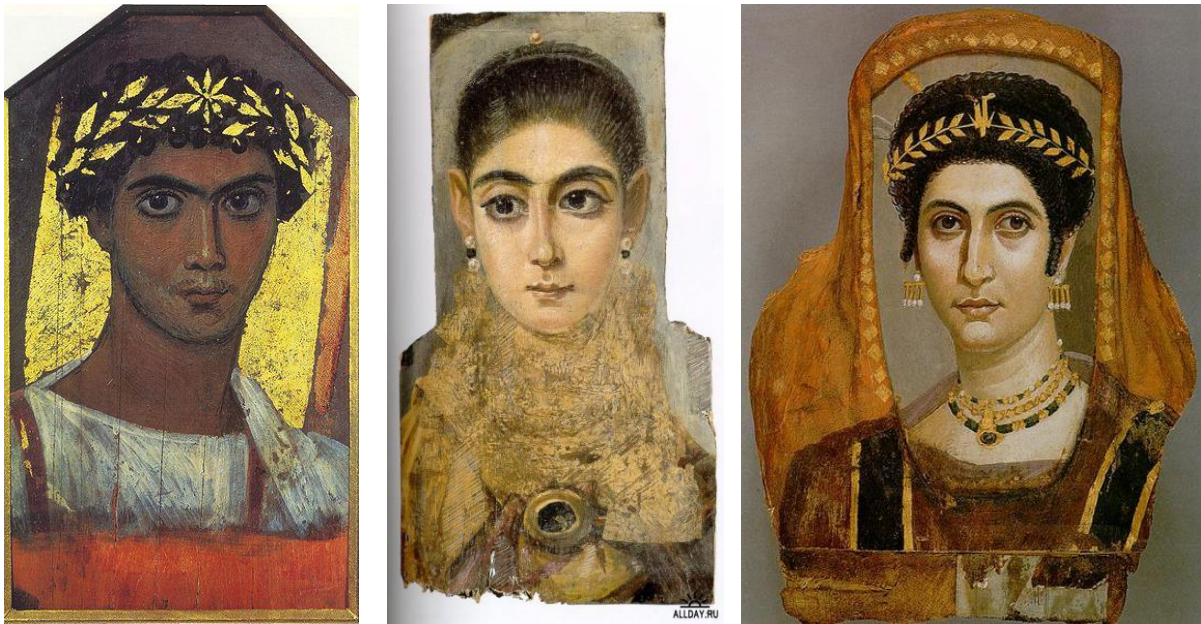
різновид портретного жанру. У автопортреті декларуються творчі принципи. Особистість співвідноситься іноді з долею цілого покоління [32, с.3].

Серед типів портрету: портрет-картина, де той, хто зображений на портреті, представлений у взаємозв'язку зі світом оточуючих його речей, з природою, архітектурою, іншими людьми, і портрет-образ, структурно близький портрету. Рухливість жанрових меж портрета дозволяє в одному творі поєднувати його з елементами інших жанрів. Можливість виявлення в портреті не тільки високих духовно-моральних якостей людини, а й негативних властивостей моделі зумовила появу портретної карикатури - шаржу, сатиричного портрета.

Зародившись в глибокій старовині, портрет досяг високого рівня розвитку в давньосхідній, особливо в давньоєгипетській скульптурі, де він виконував головним чином роль «двійника» портретованого у загробному житті. Подібне релігійно-магічне призначення давньоєгипетського портрета призводило до проектування на канонічний тип зображення індивідуальних рис певної людини.

У Стародавній Греції в період класики створювалися ідеалізовані скульптурні портрети поетів, філософів, громадських діячів. З кінця V ст. до н. е. давньогрецький портрет все більш індивідуалізується (творчість Деметрія з Алопеки, Лісіппа), а в елліністичному мистецтві тяжіє до драматизації образу. Давньоримський портрет відзначений чіткою передачею індивідуальних рис моделі, психологічної достовірністю характеристик. У елліністичному мистецтві і в Стародавньому Римі поряд з портретними, іноді міфологізованими бюстами і статуями широко поширилися портрети на монетах і гемах.

Мальовничі Файюмські портрети (Єгипет, I-IV ст.) багато в чому пов'язані з давньосхідною магічною традицією «портрета двійника», створювалися під впливом античного мистецтва, несли в собі яскраво виражену схожість з моделлю, а в пізніх зразках – специфічну духовну виразність [32].



Фаюмський портрет I-III вв. Портрет юнака. II в.

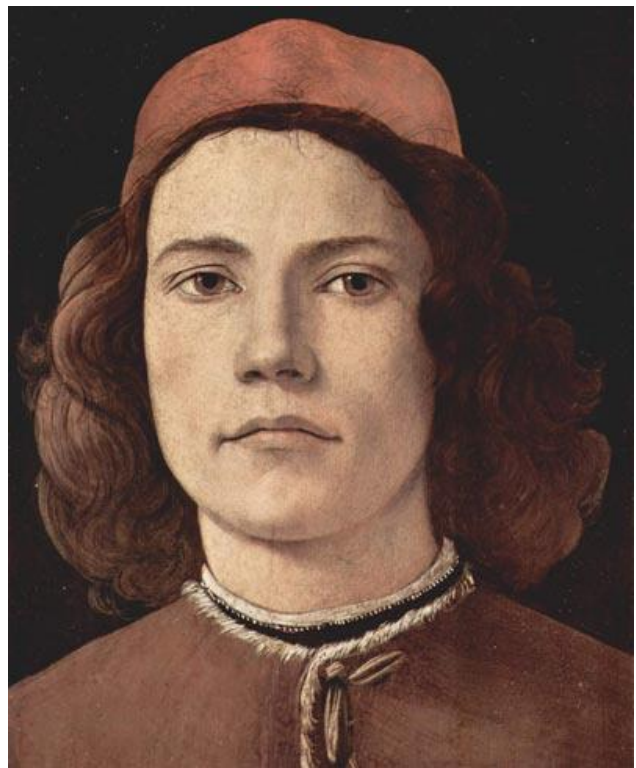
Епоха середньовіччя, коли особистісне начало розчинялося під позаособистісною корпоративністю, релігійною соборністю, наклала особливий відбиток на еволюцію європейського портрета. Часто він являє собою невід'ємну частину церковно-художнього ансамблю (зображення правителів, їх приближених, донаторов). При всьому тому, деяким скульптурам епохи готики, візантійським і давньоруським мозаїкам і фрескам притаманні ясна фізіономічна визначеність, зачатки духовної індивідуальності. У Китаї, незважаючи на підпорядкування строгому типологічному канону, середньовічні майстри (особливо періоду Сун, X-XIII ст.) створили безліч яскраво індивідуалізованих портретів, часто підкреслюючи в моделях риси інтелектуалізму. Виразні портретні образи середньовічних японських живописців і скульпторів, на основі живих спостережень зробили майстри портретної мініатюри Середньовічної Азії, Азербайджану, Афганістану, Ірану, Індії.

Видатні досягнення в мистецтві портрета пов'язані з епохою Відродження, яка стверджувала ідеали героїчної, активно-дієвої особистості. Властиве ренесансним художникам відчуття цілісності і гармонійності світобудови, визнання людини вищим початком і центром земного буття визначили нову структуру портрета, в якому модель часто виступала вже не на умовному, ірреальному тлі, а в реальному просторовому середовищі, іноді – в

безпосередньому спілкуванні з вигаданими (міфічними і євангельськими) персонажами. Принципи ренесансного портрета, намічені в італійському мистецтві треченто, міцно утвердилися в XV в. (живопис Мазаччо, А. дель Кастаньо, Д. Гірландайо, С. Боттичеллі, П. делла Франческі, А. Мантенї, А. да Мессіни, Д. Белліні, статуї Донателло і А. Верроккьо, станкова скульптура Д. ля Сеттіньяно, медалі Пізанелло). Майстри Високого Відродження Л. да Вінчі, Рафаель, Джорджоне, Тіціан, Тінторетто поглиблюють зміст портретних образів, наділяють їх силою інтелекту, свідомістю особистої свободи, душевної гармонією, а іноді і внутрішнім драматизмом [32].



Рафаель Санті. Автопортрет. 1506



С. Боттичеллі. Портрет молодої людини. 1483

Більшою порівняно з італійським портретом духовною заостреністю, предметною точністю зображення відрізнялася портретна творчість нідерландських (Я. Ван Ейк, Р. Кампен, Р. Ван дер Вейден, Л. Лейденський) і німецьких (А. Дюрер, Л. Кранах Старший, Х. Гольбейн Молодший) майстрів. Герой їх портретів нерідко постає як невіддільна частина світобудови, органічно включена в його нескінченно складну систему. Ренесансним гуманізмом проникнуті мальовничі, графічні та скульптурні портрети французьких художників цієї епохи (Ж. Фуке, Ж. і Ф. Клуе, Корнель де Ліон, Ж. Пілон). У

мистецтві Пізнього Відродження і маньєризму портрет втрачає гармонійну ясність ренесансних образів: вона змінюється напруженістю образного ладу і підкресленою драматичністю духовного вираження (твори Я. Понтормо, А. Бронзіно в Італії, Ель Греко в Іспанії) [32].



А. Дюрер. Автопортрет. 1500



Ель Греко. Портрет старого (Автопортрет). 1595–1600

Криза антропоцентризму Відродження в умовах суспільно-політичних зрушень на межі XVI-XVII ст. визначив новий характер західноєвропейського портрета. Його глибока демократизація, прагнення до багатостороннього пізнання людської особистості в XVII в. отримали найбільш повне втілення в мистецтві Голландії. Емоційною насиченістю, любов'ю до людини, осягненням таємних глибин його душі, найтонших відтінків думки і почуття відзначені портрети роботи Рембрандта. Повні життя і руху портрети пензля Ф. Хальса розкривають багатовимірність і мінливість душевних станів моделі. Складність і суперечливість дійсності відображені у творчості іспанця Д. Веласкеза, який створив галерею повних гідності та духовного багатства образів. Яскраві, повнокровні натури залучають фламандського живописця П.П. Рубенса, тонкої виразністю характеристик відзначені віртуозні по техніці портрети А. Ван Дейка.



Рембрандт ван Рейн. Автопортрет. 1629 П.Рубенс. Портрет камеристки інфанти Ізабелли. 1625

Реалістичні тенденції мистецтва XVII в. проявилися також в портретній творчості С. Купера і Дж. Райля в Англії, Ф. де Шампеня, братів Ленен у Франції. Суттєве ідейно-змістовне оновлення портрета виразилося, зокрема, у розширенні його жанрових меж (розвиток групового портрета і переростання його в картину у творчості Рембрандта, Хальса, Веласкеза; широка розробка станкових форм автопортрета у Рембрандта, Ван Дейка, Пуссена та ін.), супроводжувала еволюція його виразних засобів, надававших зображенню велику життєвість.

Свіжі реалістичні тенденції виявилися в портреті XVIII ст. Життєва правдивість, точність соціальних характеристик, гостра аналітичність властиві творам французьких портретистів (живопис і станкова графіка М. К. де Латура і Ж. О. Фрагонара, пластика Ж. А. Гудона і Ж. Б. Пігаль, жанрові портрети Ж. Б. С. Шардена, пастелі Ж. Б. Перронно) і живописців Великобританії (У. Хогарт, Дж. Рейнолдс, Т. Гейнсборо). В умовах економічного та культурного зростання Росії в XVII в. набувають поширення портрети-парсуни, що носили умовно-іконописний характер.

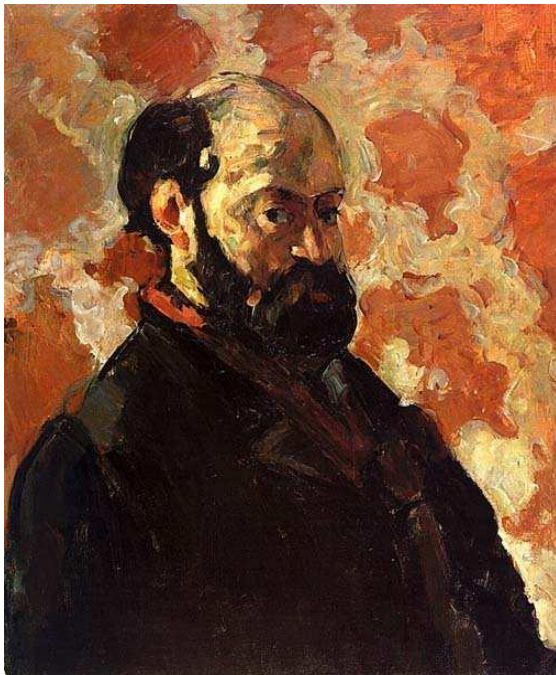
Інтенсивний розвиток світського станкового портрета в XVIII в. (полотна І. Нікітіна, А. Матвєєва, А. Антропова, І. Аргунова) до кінця сторіччя підняло його на рівень вищих досягнень сучасного світового портрета (живопис Ф.С. Рокотова, Д.Г. Левицького, В.Л. Боровиковського, пластика Ф.І. Шубіна, гравюри Б.П. Чемєсова) [4].



Ф. Рокотов. Портрет невідомої в рожевому. 1770 І. Фірсов. Юний живописець. 2-а пол. 1760-х

Перша половина XIX в. сприяла постановці та вирішенню нових завдань у жанрі портрета. Істотні аспекти епохи яскраво і правдиво відбилися в цілій галереї позначених рисами класицизму портретів французького художника Ж. Л. Давида. Піднесено-романтичні, пристрасно-емоційні, а часом гротескно-сатиричні образи створив у своїх портретах іспанський живописець Ф. Гойя. У першій половині XIX в. поряд з розвитком тенденцій романтизму (живописні портрети роботи Т. Жеріко і Е. Делакруа у Франції, О. Кіпренського, К. Брюллова, В. Тропініна в Росії, Ф. О. Рунге в Німеччині) новим життєвим змістом наповнилися і традиції портретного мистецтва класицизму (у творчості французького художника Ж. О. Д. Енгра), з'явилися значні зразки сатиричного портрета (графіка і скульптура О. Дом'є у Франції). У середині і в другій

половині XIX в. розширюється географія національних шкіл портрета, виникає безліч стилістичних напрямків (А. Менцель і В. Лейбль в Німеччині, Я. Матейка в Польщі, Д. Сарджент, Дж. Уїстлер, Т. Ейкінс в США та ін.). У психологічних, часто соціально типізованих портретах передвижників В.Г. Перова, Н.Н. Ге, І.М. Крамського, І.Є. Рєпіна втілюється їх інтерес до представників народу, до різночинської інтелігенції як до соціально значних, повних духовного благородства особистостей. Досягнення французьких майстрів імпресіонізму і близьких їм художників, скульпторів (Е. Мане, О. Ренуар, Е. Дега, О. Роден) привели в останній третині XIX в. до оновлення ідейно-художніх концепцій портрета, що передавав тепер мінливість вигляду і поведінки моделі в настільки ж мінливому середовищі [3].



П.Сезанн. Портрет на рожевому фоні. 1875 Е. Мане. Портрет Бerti Морізо. 1872

Протилежні тенденції знайшли вираження у творчості П. Сезанна, який прагнув виразити в монументально-художньому образі стійкі властивості моделі, і в драматичних, нервово-напружених портретах і автопортретах голландця В. Ван Гога, що глибоко відбили пекучі проблеми морального і духовного життя сучасної людини.

У передреволюційну епоху реалістичний портрет отримав нову якість у психологічних творах В. А. Серова, в духовно значних, наповнених глибоким філософським змістом портретах, в життєво повнокровних портретах-типах і портретах-картинах Н. Касаткіна, А. Архипова, Б. Кустодієва, Ф. Малявіна, у прихованій іронії живописних і графічних портретах К. Сомова, в скульптурних творах С. Коненкова, П. Трубецького та ін. У ХХ ст. в жанрі портрета проявилися складні і суперечливі тенденції мистецтва новітнього часу [32].



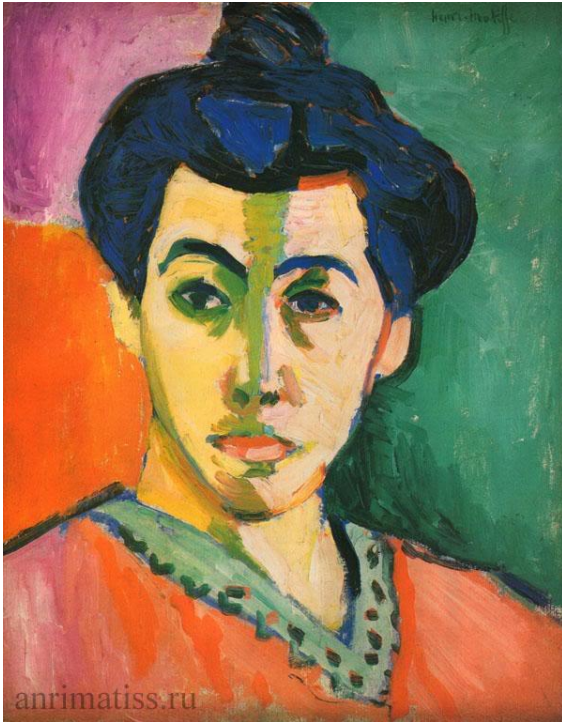
М. Врубель Автопортрет. 1882



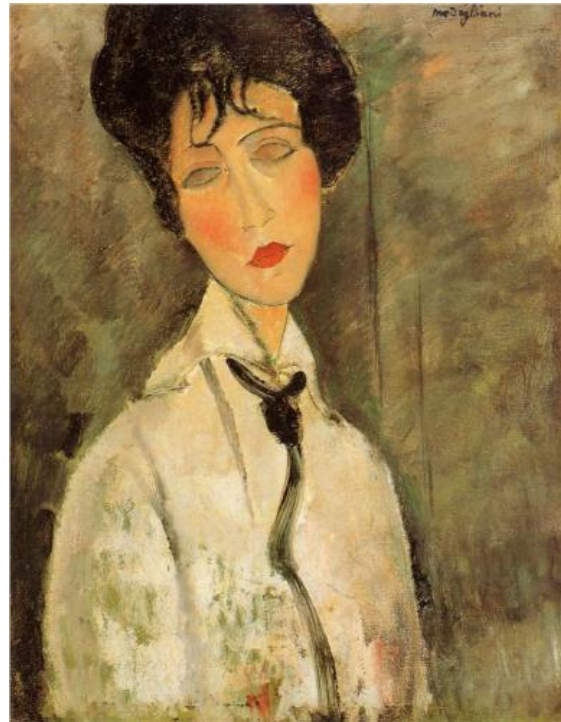
В. Серов. Автопортрет. 1880

На ґрунті модернізму виникають твори, позбавлені самої специфіки портрета, нарочито деформують або зовсім скасовують образ людини. На противагу їм йдуть інтенсивні, іноді суперечливі пошуки нових засобів вираження складної духовної сутності сучасної людини, що відбилися у графіці К. Кольвіц (Німеччина), в пластиці Ш. Деспьо (Франція), Е. Барлаха (Німеччина), в живопису П. Пікассо, А. Матісса (Франція), А. Модільяні (Італія). Творчо розвивали традиції реалістичного портрета живописці Р. Гуттузо в Італії, Д. Рівера і Д. Сікейрос в Мексиці, Е. Уайетс в США, скульптори В. Аалтонен у Фінляндії, Дж. Манцу в Італії та ін. Позиції реалізму займали портретисти: Ж.

Кішфалуді - Штробль в Угорщині, Ф.Кремер в Німеччині, К. Дуниковський в Польщі, К. Баба в Румунії та інших [32].



А. Матісс. Мадам Матісс. 1905



А. Модільяні. Портрет жінки у чорній краватці. 1917

1.3. Аналіз автопортретних композицій одеських митців

На розвиток портретного жанру впливають дві тенденції – прогрес технічних образотворчих навичок, наприклад, оволодіння анатомією і композицією, умінням побудувати полотно, а також розвиток уявлень про значущість людської особистості, індивідуальності. Найбільших вершин портрет досягає в період віри в можливість людини, її розум, її дієвої та перетворюючої сили. Портрет у своїй сучасній функції – породження європейської культури нового часу з її уявленням про цінності індивідуального в людині, про те, що ідеальне не протистоїть індивідуальному, а реалізується через нього і в ньому.

Композицію портрету з введенням рук проаналізовано на прикладі автопортретів одеських митців зі збірки одеського колекціонера, почесного члена Національної спілки художників України О. Дмитренка. Його колекція

нараховує більше 300 автопортретів одеських художників майже вікового часового діапазону: від малюнка К. Костанді 1921 р. і ксилографії М. Жука 1921 р. до недавніх робіт 2011 р. Зібралася колекція з притаманною Олександрю цілеспрямованістю лише за рік. Проте, цей рік день у день був присвячений одеському мистецтву: спілкуванню з художниками, галеристами, роботі в бібліотеках, фондах. Це унікальна колекція, і можливо, найбільша колекція автопортретів в Україні [1, с.3].

Одеськими художниками умовно нами названі ті художники, які народилися в Одесі, або навчалися тут майстерності, або відбулися як художники в цьому місті, або вважають себе одеситами тощо. Колекція О.Дмитренка цінна тим, що тут представлено вікової зріз одеського світу мистецтва в багатьох областях: живопис професійний і аматорський, творчість станковистів і монументалістів, художників-викладачів, театралів, художників кіно і телебачення, рекламистів, графіків, скульпторів тощо. Живопис, мабуть, є найбільш органічним і поширеним видом мистецтва в цьому місті. Одеська школа живопису має свої глибокі традиції: стародавнє причорноморське мистецтво, імпресіонізм художників ТПРХ кін. ХІХ - поч. ХХ ст., новаторство «Незалежних», виставки світового масштабу «Салонів Іздебського» тощо. Традиції цих художників успадкувало пізніше покоління. В колекції О. Дмитренка є прозорий і примарний начерк олівцем, автопортрет К. Костанді (1921) з сумними і мудрими очима, лежачим, можливо, в кінці життя на лікарняному ліжку. Перлина колекції – ксилографія, автопортрет М. Жука (1921), де мінімальними засобами досягнуто максимум виразності. Віє старої класичною школою від портрета В. Крихачького 1925 р. У даному зібранні є багато робіт представників радянського часу, так званого соцреалізму 1930-70-х рр. (М. Труфанов, Г.Павлюк, Я. Кірічек, В. Путейко, Л. Жей-Жаренко). Виділяється мальовничою школою, захопленням сезаннізмом В.Токарев : на автопортреті його постать застигла, готова до бою, точного руха кисті. Майстерно написаний автопортрет О. Слешинського, художника тонкої живописної культури. Після трудового дня зобразив себе А. Лоза (на акварелі,

ескізі до картини «Після роботи», причому цікаво, що на ескізі, на відміну від подальшої роботи поруч зображена дружина, як вірна супутниця – муза художника). Вплив П. Сезанна і конструктивізму простежується в умовно-фігуративному живопису (як моделі світу) В.Г. Власова. З цигаркою в зубах дивиться на нас Г. Крижевський. Гостро психологічні і навіть в деякій мірі драматичні портрети В. Пріка, В. Ефіменко. Імпрессионістичен автопортрет А.Гавдзінського. Виразний автопортрет А. Горбенка, що оспівує красу спартанського тіла. Світ мистецтва оточує К. Калиновського: на задньому плані ми бачимо живописні та іконописні роботи. Автопортрет М. Тодорова нам нагадує про радянський час з помпезно оптимістичним світоглядом і вічним олімпійським вогнем.



В. Токарев. Автопортрет. 1951



А. Лоза. Ескіз к автопортрету. Після роботи 1981

У 1960-70-і рр. як реакція на соцреалізм, з'явилося неофіційне мистецтво. У колекції А. Дмитренка також знаходяться роботи нонконформістів, які в більшості своїй пізніше організували монументальну секцію ОООНСХУ (В. Стрельников, В. Басанець, В. Цюпко, О. Стовбур, О. Волошин, С. Савченко, В. Сад, С. Юсім, І. Божко, М. Ануфрієва-Жаркова, М. Черешня, Є. Рахманін, П.

Борисюк, А. Асаба, Є. Ганічева, М. Новіков). Оригінальним є автопортрет М. Жаркової з «роздвоєнням» особистості, пригадується, як тоді відкриттям була творчість П. Пікассо, Ж. Брака, А.Матісса, А. Модільяні, С. Далі, з усілякими «ізмами». Вплив сезаннізму, кубізму і «суворого стилю» в різко окреслених гранях і прочитується у С.Савченка. Гарний потужним живописом є автопортрет В. Цюпка, по обличчю якого ковзають світло і тінь часів. Декоративно виразним є автопортрет з коллажною вставкою О. Стівбура. З ефектом присутності зроблений портрет з тінню М. Черешні. Одухотворений образ метра в шапочці створив П.І. Борисюк. Роботи його й О.Волошинова нагадують тонкий мальовничий і лаконічний живопис Р. Фалька і Дж. Моранді. У Є. Ганічевої ми бачимо портрет-сповідь. Приковує увагу автопортрет М. Новикова, де чорною тінню проходить образ художника-ізгоя: з життя автора ми знаємо, що більшу частину життя М. Новіков провів у тюремній і лікарняній палаті, знайшовши там притулок над головою.

Наприкінці 1970-х - початку 1980-х рр. неординарно заявили про себе одеські концептуалісти: Л. Войцехов, С. Ануфрієв, О. Петренко. Висока лінія горизонту дає нам відчуття, що немов зверху спостерігаємо ми за життям Л.Войцехова на його автопортреті. Прихильність до концептуалізму прочитується у О. Петренка на задньому плані у вигляді шкільної розкресленої ієрогліфами дошки. Схожий на ребус автопортрет С.Ануфрієва, де літак летить, одеська колонада стоїть, і корабель пливе (майже як у Ф. Фелліні), очі розкриті, а вуса як у його тата О.Ануфрієва і С.Далі. У середині 1980-х - початку 1990-х хвиля художників (і не тільки) виїхала за кордон: США, Ізраїль, Німеччину. Серед емігрантів: В. Стрельников, В.Наумець, Л. Каушанський, Є. Ладиженський, В. Штівельберг, П.Штівельман, І. Клігман, Л.Дульфана. Їхні роботи відрізняє модерністська стилістика. Виразні портрети В. Штівельберга і П. Штівельмана своєю яскравістю першого і лінійною мінімалістичною монохромністю другого. Експресіоністичним і зухвалим є портрет Л. Дульфана, який зобразив себе з відкритим ротом, очевидно, у стані афекту, в оточенні

оголеного жіночого тіла. Драматичним є образ-маска В. Наумця. Щирим є образ В. Стрельникова, зроблений у техніці графіки просто й виразно.

У 1990-х прозвучали художники одеського трансавангарду. У колекції маються їх роботи і пізніших, близьких до них в деякій мірі за стилістикою і силою прояву художників С. Ликова, В.Павлова, О. Лісовського, Ю. Плісса. У традиційній іконописної манері виконаний автопортрет С. Ликова з пензлем у руці, що підкреслює особливість художника-ремісника, тобто професіонала своєї справи. Красиві, естетичні й делікатні автопортрети О. Лісовського і Ю.Плісса.

Початок нового ХХІ ст. привнес новий світогляд, хоча інерція ХХ ст. також залишилася досить сильною. На основі модерністських напрямків, тяжіння до класики і постмодерністського полістилізму неординарно заявили про себе художники: О. Силантьєв, О. Котова, В. Кузьмін, А. Коваленко, І.Терехов, О. Спіндовська, І. Паламарь, Є. Петров, В. Фокіна, Н. Мариненко, С. Кириченко, О. Разінкіна, Н. Лоза, С. Жалобнюк, О. Зайва, С. Ткаченко, П.Зиновеєва, О. Хлевна. У класичній манері зобразили себе В. Кузьмін (що нагадує образ Ван Дейка) і І. Паламарь (з ковзаючим бічним світлом на темному тлі, як у Рембрандта). Образи таїтянських жінок обрали: О.Котова, прикрашена кораловим намистом і з пташкою на руці на тлі дикої природи А.Безушкевич. Лаконічним є автопортрет І. Терехова з паруючою сигареткою. Несподіваним є декоративний автопортрет В. Фокіної. Експресіоністичний портрет Є. Петрова нагадує за стилістикою роботи Ф.Беккона. Ніжний образ створила С. Ткаченко. Про А. Коваленко можна сказати по автопортрету, що він живе в гармонії з природою, любить їздити на пленери. Лаконічним і стриманим за кольором (як у Дж. Моранді) є автопортрет О. Хлевної. Привертає увагу портрет Л. Басанця з синцем під оком (як у Ван Гога з перев'язаним вухом) композиційною рівновагою. Відчувається юний погляд на автопортреті О. Силантьєва (який його написав, будучи ще студентом Одеського художнього училища ім.М.Б.Грекова). Імпресіоністичним є портрет П. Зиновеєвої. Мальовничі автопортрети Н. Лози і О. Разінкиної.



П. Зиновеєва. Автопортрет. 2000.



О. Котова. Автопортрет. 2008.

В Одесі та одеської області є прекрасні навчальні заклади : Одеське художнє училище ім. М.Б.Грекова, художньо-графічне відділення Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К.Д.Ушинського, Дитяча художня школа ім. К.К.Костанді, нещодавно відкрився художній інститут при Одеській державній академії архітектури і будівництва та інші. Багато художників є випускниками цих навчальних закладів, але й дуже багато хто в них були і є – художники-викладачі. Серед них: В.Алікберов, С. Коваленко-Шведова, В. Афанасьєв, В. Філіпенко, О.Недошитко, Н. Лоза, О. Разинкина, О. Котова, М. Потужний, А. Горбенко, Д. Жижин, Б. Белов, П. Борисюк, Л. Ванденко, М. Павлюк, М. Зайцев, О.Кучинська, Д. Фрумїна, Н. Миголатьєва, Н. Мартинюк.

Люди, яких ми бачимо на автопортретах, як би вступають з нами в діалог. Вони допитливо вдивляються в себе, а через свій образ в навколишній світ, намагаючись знайти відповіді на запитання. Погляд їх часом є пронизливим, суворим, «з висока» або знизу вгору, часом є радісним або здивованим, неупередженим, а іноді ми бачимо бажання нам сподобатися, представити себе в кращому світлі, ніж насправді. Художник в деякій мірі уподібнюється Творцю. Але в основному, крім філософських або психологічних аспектів, в автопортреті

ми бачимо вирішення формальних завдань: композиції, кольору, світла і простору.

Очі – дзеркало душі людини, погляд має особливе значення: знизу вгору у Б. Лукіна, В.Кучера-Куцана, де особа як-би розпирає формат, прагнучи вийти із заданих рамок. Руки також можуть розповісти дуже багато про власника, наприклад, у О. Кореневського написаний швидше автопортрет м'язистих, натруджених рук, забруднених фарбами. Жіночні руки О.Лелеченко, по лініях яких можна передбачити долю. Країну задзеркалля ми спостерігаємо у Л. Рудого. Про свою національну приналежність до України нам оповідають М. Овсейко, В. Сад.



Т. Гончаренко. Автопортрет. 1979



Г. Литвиненко. Автопортрет. 1980

Особливо з ХХ в. проявив себе в мистецтві так звана «слабка стать» або «прекрасна частина людства». Жінку-мати представляє Г.Кравченко. З домашніми тваринами (кішками) позиціонує себе Н. Крижевська. Красивим є пуантілістичний автопортрет О. Кучинської і лаконічно-мальовничим є автопортрет Г. Мещерякової. Барвисто емоційним є автопортрет Н. Міголатьєвої, душевний є автопортрет С. Крижевської. Романтичним є образ дівчини з книгою Г. Литвиненко. Виразним своєю мінімалістичністю є автопортрет С. Юсім. У чудовому райському саду бачить себе Т. Гончаренко.

Техніка і стилістика обрана авторами залежно від задуму. Так, О.Недошитко вдало скомбінував умовний автопортрет сепією з акриловим абстрактним живописом. І. Варешкін виконав автопортрет пастеллю на темній імприматури. П.Штівельман застосував декоративний розпис маслом по фарфору. Ю. Барзашвілі зробив декоративний дерев'яний рельєф. Н.Пахомова-Власова створила ефект фрескового живопису за рахунок розробленого нею авторського методу.

Простір має дуже велике значення. Філософське питання: я і світ вирішується або гармонійно, пропорційно, або за рахунок перебільшення своєї ролі, або переважання навколишнього простору. Портрети фрагментарні у В. Прика, І. Терехова, В. Кучер-Куцана, Е. Серпіонової, С.Дриги, В. Наумця. Портрети класичні, де сумірним є фон і голова портретованих паписані у більшості художників. Портрети погрудні у В.Г. Власова, Л.Шилова, В. Прокоф'єва, М. Лукіна. Півпостаті: портрети з руками: А.Сапатової, Г. Литвиненко, П. Зиновеєвої, Г. Делієва, Л. Жей-Жаренко, О.Мірзоєва, Н. Козуль. Портрети ростові: Л. Каушанського, Д. Беккера, О.Токаревої, М. Новикова, В. Кабаченка. Діапазон представлених робіт: від начерків (В. Кабачено, В. Парфененко, В. Жураковського, Б. Румянцева), етюдів (А. Чемісова, О. Гавдзинської, С. Папроцького) до опрацьованих композиційних автопортретів-картин: (Т. Гончаренко). Стилiстично автопортрети є різноманітними: від імпресіонізму Л. Токаревої-Олександрович, О. Гавдзинської, плакатності О.Дудкіна, декоративності О.Маліка, з'єднання абстракції і умовного реалізму В. Філіпенка, О.Недошитка, О. Стовбура до експресіонізму Є.Петрова. Автопортрети одеситів умовно можна поділити на декілька підгруп: реалістичні (Ю. Валюк, С. Споденюк), міфологічні (В.Кабаченко, Д. Жижин) і сюрреалістичні (Ю. Жванецький, Т. Поповіченко). Художник представленим є у двох іпостасях. У першому випадку, як професіонал, що належить світу мистецтва: з кистями (С. Тронов, В. Целоусов, С. Ликов), в береті, всіляких головних уборах (П. Борисюк, Н.Лоза, С. Крижевська, Є. Голубенко, О. Малік), в процесі роботи за мольбертом (О. Токарева, В. Харченко, В.Фокіна, Г.

Лукьяненко, Д. Беккер, Л. Демьянішіна). Тут образ має очевидну соціальну спрямованість, тому що є самопредставлення художника, що показує його діяльність. Другий – більш особистісний, фізіономічний, коли художник представлений не стільки в процесі творчості, скільки як людина, котра сама себе розглядає, немов у дзеркалі, і тоді образ прагне до більшого психологізму і нерідко має символічні та моральні аспекти (В. Алтанець, В. А. Сапатов, В. Кулігіна) [1, 6].

Колекція одеського автопортрета О. Дмитренка справляє дуже сильне враження, викликаючи бурю емоцій, дає привід задуматися про нас самих, сенс буття тощо. Її значення: в цілісності; кількісному (більше 300 одиниць) і досить якісному (в основному) високому рівні виконання. І навіть ті роботи, які не є шедеврами, цікаві з точки зору ретроспективності. Специфіка одеського автопортрета: в оптимістичності, сонячності, орієнтуванні на класику і модерністські напрямки, діалозі зі світовою культурою, самостійності та оригінальності характеру, художньо-естетичному синтезі традицій. Одеський автопортрет з'єднав модерністські ідеї з продуктивним переосмисленням принципів класичної європейської та східної культур, українського мистецтва, одеської (південноросійської) школи живопису та культури Причорномор'я.

Розділ 2

**ПОЕТАПНЕ СТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ
В КОМПОЗИЦІЇ АВТОПОРТРЕТУ****2.2. Розробка сюжету. Виконання натурних замальовок. Пошук лінійних та тонових схем, композиційної виразності, визначення формату портрету**

Будь-який художній твір починається з задуму, який виникає перед початком роботи й конкретизується в процесі творчості в міру роботи над живописним твором. Цей первісний задум вже можна назвати художнім образом.

Для розкриття даної теми проаналізуємо процес створення портретної композиції М. Могилевської, студентки ХГФ ПНПУ ім. К. Д. Ушинського 2010 р., під керівництвом О. Котової. Основою цієї композиції послужили спостереження за людьми. Кожна людина є прекрасною за роботою, і особливо, якщо людина по-справжньому захоплена своєю справою. Основою сюжету стала робота в керамічній майстерні. Коли з'являється щось нове, створюється своїми руками, з душею - це завжди таїнство, подібно до самого народження. Адже ця створена річ матиме в собі частину душі її творця, а саме творіння несе його характер і риси, як дитя.

Творець, що робить свій глек, героїня переживає своєрідне народження чогось нового, що порівняно початку нового життя. Створюючи свій глек, вона робить його з любов'ю, утілюючи свій задум в глині.

Навколо творця все нібито переходить за грані реального: світло лягає м'яко, атмосфера наповнена умиротворенням, і ніжністю, з якою вона творить. Фарби і тони віддають теплом. Теплом сім'ї і домівки, яка несе цей образ. Ті фарби, якими вона збирається розписати глек, щоб передати в нім усе тепло і любов.

Трохи пізніше з'явилася назва «Творіння». Саме створення нового, нової речі, нового життя, сім'ї та тепла.

Як відомо, художній образ, схожість його й дійсності тісно пов'язане з питанням про суб'єктивність образу. Але художники, навіть зображуючи з натури той самий сюжет, ніколи не створять однакових картин. Кожний бачить по-своєму, кожний виражає свої почуття й вибирає своє найважливіше, з рівною силою втілює у своїх картинах пізнання життя, створюючи в них художні образи.



М. Могилевська. Композиційний пошук

2.3. Виконання колористичних пошуків різних гамах, умовах освітлення

Закономірності колористичних комбінацій живопису – це перероблені творчою свідомістю художника певні закономірності об'єктивної дійсності. Колірна гармонія, колорит, контрасти, що існують у дійсності, художник по-своєму сприймає, узагальнює, інтерпретує відповідно до творчого задуму, а іноді й значно трансформує, переосмислює.

Для здійснення композиції портрету були виконані колористичні пошуки у різних гамах, умовах освітлення.



М. Могилевська. Колористичні пошуки.

2.4. Створення ескізу обраного мотиву у тоні та кольорі

Композиція – це складання, сполучення елементів зображення на картинній площині, що дозволяє з найбільшою повнотою й силою виразити ідейний задум картини. Уявлення про майбутній твір багато в чому залежить від того, що помічене в природі, зацікавило й захопило в ній. Щоб підкреслити

істотне, необхідний відбір вражень. Ми шукали образ, який би найбільше повно виразив і розкрив своєрідність цього мотиву.

Певною мірою на створення загальної ідеї композиції вплинуло вивчення іконописних образів, творів Я. Вермеєра Дельфтського, К. Петрова-Водкіна. Тема материнства завжди турбувала художників. Образ молодої жінки чи молодої матері вирішувався в творчості митців з огляду на лік Божої Матері.

Для даної роботи був визначений формат: вертикальний прямокутник.



М. Могилевська. Ескіз роботи

2.5. Реалізація композиції портрету в матеріалі

Визначившись з композицією й загальною ідеєю була почата робота безпосередньо над полотном. Зроблений ескіз був дороблений і повторений у розмірі (120x97см) гуашевими фарбами в малюнок «картону», що дозволило нам

визначитися з колористичним і композиційним рішенням. Ми вирішили із положенням фігури жінки на полотні, а також з рішенням та кількістю простору на полотні.

Підготовлюючи полотно до роботи, натягнули його на підрамник, яке проклеїли 15-ти відсотковим розчином желатину, не менш двох разів. Перший раз холодним нерідким клеєм, для того щоб закупорити отвори в полотні. Другу проклейку робили тим же клеєм, але вже в рідкому стані, для чого підігрівали на водяній бані. Потім полотно прокрили желатином разом із водоемульсією. Далі, розчинив титанове білило з розріджувачем, тонким шаром пролесували полотно. Далі перенесли попередній малюнок вугіллям на підготовлене полотно.

Зробили підмальовок, який показав колористичне рішення й відношення колористичних мас, без уточнення деталей і ретельної прописки.

Підмальовок є першим шаром живопису, якому слід потім прийняти на себе наступні шари, тобто варто його виконувати таким чином, щоб він давав можливість при повній гарантії міцності живопису в короткий строк приступитися до подальших прописок. Проробка ця ведеться площинно без моделювання форм, маючи завданням лише широкий загальний ефект. На цьому етапі було зроблено лисування, у більш холодних тонах, але з витримкою відносин між елементами композиції.

Подальша робота полягала в підведенні полотна до потрібного, теплого колориту. Якщо перший етап робився лесуванням, то наступні велися пастозно, за допомогою широкого пензля і мастихіна. Коли потрібний колорит був знайдений, почалася робота над дрібними деталями.

На цьому етапі деталізувався перший план, уточнилися тонува та колірні різниця між колірними плямами в картині, пам'ятаючи про єдність кольору й того образу, який намагалися втілити.

І, нарешті, з'явилася живописна робота «Творіння», розміром 120x97 см, на полотні, виконана в техніці олійного живопису.



М. Могилевська. Творіння. 2010. 120x97

Техніко-технологічні особливості масляного живопису

Для написання практичних робіт були використані олійні фарби. Олійна техніка живопису вибрана не випадково, вона найбільш гнучка, володіє великими можливостями у порівнянні з іншими техніками образотворчого мистецтва.

Не дивлячись на широкі можливості масляної фарби, художники почали її використовувати в період раннього Відродження, до цього періоду схожі можливості мала темпера. Масляна фарба випускається в тубиках та в невеличких баночках, щільно закритих ковпачками або кришками, без доступу повітря. Це пояснюється тим, що фарба доволі швидко висихає і стає непридатною для використання. Так як фарба в'язка, її розчинниками

розбавляють. Розчинники бувають рослинного (соняшникова, лляна, кедрова олія) та хімічного походження (пінен, лак, скипидар та інші).

Технічні можливості живопису масляними фарбами дозволяють використовувати різноманітні прийоми; від прозорості акварелі, за рахунок розбавлення фарб розчинниками до грубого фактурного мазка, що дозволяє густота фарби.

Довга тривалість у збереженні кольору, технічні можливості, незначна атмосферна та температурна сприятливість роблять масляну техніку майже досконалою, але не ідеальною, бо і у неї є свої недоліки. Перш за все це складна система виготовлення, приготування та нанесення ґрунтів на основу, полотно. У різних художників є своя система виготовлення та нанесення ґрунту, різні складові. Найчастіше для виготовлення ґрунту використовують желатин, жовток яйця, столярний клей, білильний порошок. Недоліком також являється те, що масляна у порівнянні з іншими фарбами довго висихає і це спричиняє невеликі труднощі.

Для нанесення фарби використовують пензлі та мастихін. Пензлі бувають круглі і плоскі, найкраще підходять щетинні, але найбільш універсальні колонкові, волос у них тонкий і пружний, дуже зручний у роботі. Білячі пензлі у масляному живопису практично не використовуються, за причиною м'якості волоса. Пензлі миють будь-яким хімічним розчинником, а потім теплою водою з милом. Для побудови і пошуків композиційного рішення використовують пресоване або звичайне вугілля, сепію або інші м'які матеріали.

ПОЕТАПНЕ ВИКОНАННЯ КОМПОЗИЦІЇ ПОРТРЕТУ ДРУГА

3.1. Розробка сюжету. Виконання натурних замальовок. Пошук лінійних та тонових схем, визначення формату портрету

Процес ведення композиції живописного портрету з руками досліджуємо на прикладі Н. Перуцької, студентки ХГФ, яка в 2010 р. під керівництвом О.Котової виконала твір з писанкаркою «Чистий четвер».

На картині зображена писанкарка в процесі роботи. Ідеї композиції зароджувалися в моменти, коли Ангеліна, що позувала для картини, розповідала як вона, будучи маленькою дівчинкою, одягнена у вишиванку сиділа поруч із бабусею й розписувала писанки, слухаючи про те, що означає той або інший символ.

Усе це вона зберегла в пам'яті й до сьогоднішніх днів і охоче погодилася позувати для дипломної роботи.

Саме сіло найбільше підходило для місця написання композиції. Не можна не погодитися з тим, що ніщо так не надихає, як перебування там, де більшою мірою збереглися рідні традиції, колорит національних одягів, де яскраве сонячне світло дає спалахнути й стати ще барвистій простим по композиції мотивам природи...

Робота над композицією в селі дозволила не тільки навч спостерігати за тим, що відбувається, але й брати активну участь у підготовці до великого дня Великодня. І тому що дія відбувалася напередодні свята, було вирішено назвати композицію «Чистий четвер».

На початковому етапі роботи були зроблені начерки олівцем. Потім була виконана композиційна схема. Опираючись на натуру, було прийняте остаточне рішення компоновання предметів. Композиція виконана у світлих пастельних тонах. Важливу роль у ній відіграє подвійне висвітлення, яке виходить від світла

з вікна (композиція виконана в контражурі) і від свічі, що розташована на середньому плані композиції.



Н. Перуцька. Композиційний пошук

3.2. Виконання колористичних пошуків

Колорит картини побудований на контрастах яскраво-вохристих, маслинових, ніжно-рожевих, блакитних і сіро-перлових відтінків. Уся робота пронизана світлом. Завдяки свічковому висвітленню писанкарка начебто психологічно відсторонена від зовнішнього світу. Вона цілком занурена в роботу. Свіча відкриває нашому погляду її напружене, замислене й у той же час шляхетно-спокійне лице, руки, які дбайливо розписують яйце. Біла сорочка вже літньої жінки набирає на себе яскраві рефлекси оточення (також завдяки свічі),

що підсилює колористична взаємодія всіх частин композиції й надає емоційно-урочистий настрій роботі. Картина є статичною, тому що дія, що відбувається (розпис яєць) виконується ретельно, спокійно, ніжно. Але завдяки грі світла в ній відчувається присутність динаміки.

Передній план колористично відрізняється від далекого (сільського пейзажу), і в той же час вони взаємодоповнюють один одного. Пейзаж не домінує в композиції, але допомагає сприйняти, побачити головну діючу особу – писанкарку за роботою. Віконний проріз добре показує глибину простору, а також гармонію людину з природою.

Емоційний стан композиції дуже теплий і позитивний. І це не тільки завдяки колористичному зв'язку, але й за рахунок спокійної пластики рухів і умиротвореного вираження обличчя жінки. Картина показує нам рідні українські традиції й мотиви. А писанкарка-охоронниця домівки вселяє в душу спокій, гармонію, ніжність, а також радість від почуття майбутнього свята Великодня.



Н. Перуцька. Колористичний пошук

3.3. Створення ескіз-картону мотиву портрету у визначеному тоновому рішенні

На початку роботи був зроблений малюнок вугіллям. Опираючись на натуру, було прийняте рішення компоновання предметів.

У композиції три плани. На передньому плані ми бачимо писанкарку у світлому українському одязі. На другому плані зображений великодній натюрморт і підвіконня, залите яскравим сонячним світлом. Третій план зображує пейзаж сільської місцевості на далекому плані.

Акценти в композиції зосереджені на обличчі та руках писанкарки. Вони ретельно й докладно намальовані. Інші деталі композиції взяті легко й мало деталізовані. Це додає роботі повітря й простору.



Н. Перуцька. Картон до роботи

3.4. Реалізація композиції портрету з введенням рук у матеріалі

Наступною стадією роботи був ряд етюдів, ціль яких – зв'язок тональних і колірних співвідношень, визначення колірних ритмів, на яких повинна триматися композиція. Наступний етап – легка прописка безпосередньо на полотні. Останній етап роботи – більш детальна проробка окремих частин композиції й додавання декоративних елементів.



Н. Перущка. Здійснення композиції портрету в техніці олійного живопису

У процесі роботи виникали питання про вибір колірних співвідношень, про додання роботі завершеності. Перші роботи (ескізи) не збігаються з остаточним результатом, тому що, щоб прийти до завершення самої роботи, необхідно зробити безліч начерків, знайти різноманітні рішення художньої виразності.

Мистецтво, як і саме життя, діє не тільки на розум, але й на почуття, на всі сторони свідомості людини. Мистецтво хвилює людину, радує його або валить у

жах, занурює в життя природи, оточує затишком або пригнічує величчю, робить співучасником подій, змушує сміятися й плакати й тим формує свідомість людини, виховує почуття й вселяє ідеали. Мистецтво у своїх образах втілює живе, жагуче пізнання дійсності. Воно втілює це пізнання, зокрема, і у фарбах, у колориті картин.



Н. Перуцька. Чистий четвер. 2010.

ПИТАННЯ ДЛЯ ТЕОРЕТИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ:

1. Перелічити основні закони, прийоми та засоби композиції, які можна застосувати в композиції портрету.
2. Окреслити методи розвитку образного сприйняття та логічного мислення у студентів ХГФ.
3. Охарактеризувати поняття «золотий перетин», засоби застосування метода золотого перетину в портреті.
4. Визначити методи досягнення глибини простору в різних композиційних форматах.
5. Розкрити композиційні прийоми досягнення цілісності портрету.
6. Окреслити основні етапи роботи над портретом.
7. Охарактеризувати значення відбору та композиційного узагальнення при створенні портрету в техніці олійного живопису; поетапного ведення роботи від композиційних пошуків до деталізації і завершення цілісного художнього образу.
8. Визначити засоби формування вміння цілеспрямовано сприймати предметне оточення, розрізняти і характеризувати форму, просторове положення предметів.
9. Окреслити основи кольорознавства, поняття колориту.
10. Зформулювати основні закони побудови композиції, закони рівноваги, ритмів, великих живописних відношень.
11. Розкрити поняття: єдність, співрозмірність, супідрядність, динамічний і статичний стани, ритм, симетрія й асиметрія, контраст і нюанс, масштаб і пропорції.
12. Описати послідовність роботи над композицією, порядок компоновки, взаємозв'язок елементів композиції, залежність композиційного рішення від формату картинної площини.
13. Охарактеризувати засоби формування емоційно-сміслового задуму композиції.
14. Розкрити структурно-пластичний бік композиції та засоби досягнення дохідливості смислової ідеї зображення.

15. Як зформуванати художньо-естетичне ставлення до навколишньої дійсності, потреби насолоджуватися красою природи та творами мистецтва, вміти передавати різноманіття й виразність кольору в творах, пов'язаних із відображенням явищ навколишньої дійсності?

16. Охарактеризувати технологію олійного живопису, особливості роботи над етюдами та замальовками та довготривалою композицією портрету.

17. Перелічити видатних майстрів портретного жанру світового та вітчизняного мистецтва.

18. Перелічити основну (базову) література з композиції портрету.

РЕКОМЕНДОВАНІ ДЖЕРЕЛА

Основна література:

1. Автопортрети художників Одессы: каталог произведений одесских художников; сост. А. Дмитренко, авт. вст. ст. О. Котова. Стрый, Львовская обл., Укрпол, 2011. 304 с.: ил.
2. Портрет // Словник української мови: у 11 т. Київ: Наукова думка, 1980.
3. Антонович Є. А., Захарук-Чугай Р. В., Станкевич М. С. Декоративно-прикладне мистецтво. Львів: Світ, 1992. 271 с.
4. Величко Ю.В. Український живопис. К.: Мистецтво, 1989. 191 с.
5. Гургула І.Я. Народне мистецтво західних областей України. К., 1966. 214 с.
6. Дідик Н. Я. Основи композиції: навч. альбом-посібник. Ужгород: Мистецька лінія, 2009.
7. Жердицкий В. Живопись. Техника и технология. Харьков: «Колорит», 2006. 352 с.
8. Історія української та зарубіжної культури: Навч.посіб. / Б.І. Білик, Ю. А. Горбань та ін.; за ред. С. М. Клапчука, В. Ф. Остафійчука. – К.: Вища шк.; Знання, 2000. 326 с.
9. Кара-Васильєва Т. Українська вишивка. К.: Мистецтво, 1993. 142 с.
10. Культура і побут населення України. К.: Либідь, 1991. 346 с.
11. Культура українського народу: Навч. посібник / В. М. Русанівський, Г. Д. Верес, М. В. Гончаренко та ін. К.: Либідь, 1994. 144 с.
12. Носенко А.І. Пленер в образотворчому мистецтві Одеси другої половини ХХ – початку ХХІ століття. – Дис. канд. мистецтвознавства. 2006.
13. Мистецтво України ХХ століття: Каталог. К.: Асоціація артгалерей України, «НІГМА», 1998. 352 с.
14. Пасічний А. М. Образотворче мистецтво. Словник-довідник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан. 2008. 216 с.

15. Тарасенко А. А. Порталы мифа. Изобразительное искусство Одессы второй половины XX – начала XXI века. Одесса: 2014. 272 с.
16. Михайленко В. Є., Яковлєв М. І. Основи композиції: навч. Посібник. Київ: Каравела, 2008.
17. Українське народознавство. За заг. ред. Павлюка. Львів: Фенікс, 1994. 384 с.
18. Український живопис XIX – початку XX ст. з колекції Національного художнього музею [альбом / авт. проекту А. Мельник; авт. ст., упорядкув.: О. Жбанкова]. Хмельницький: Галерея; Київ: Артанія Нова, 2005. 270 с.: іл. Режим доступу: <http://namu.kiev.ua/ua/print.html?printid=68>
19. Яковлєв М.І. Композиція + геометрія. Київ: Каравела, 2007.
20. Яремків М. Композиція: творчі основи зображення: навч. Посібник Тернопіль: Підручники і посібники, 2009.
21. Martindale A. Renesancia. Bratislava: Pallas. 1971. 180 p.
22. Museo Morandi: Catalogo generale. Bologna: Grafis Edizioni. 1996. 455 p.

Допоміжна література:

23. Алпатов М. Композиція в живопису. URL: <https://www.livelib/book/kompozitsiya-v-zhivopisi-mihail-alpatov> (дата звернення: 10.05.2023).
24. Арнхейм Р. Мистецтво та візуальне сприйняття. URL: <http://www.ktm-hdak.org.ua/doc/Ariheym> (дата звернення: 10.05.2023).
25. Бушина Т. Декоративно-прикладне мистецтво Радянської України. К.: Мистецтво, 1986. 454 с.
26. Волков М. М. Композиція в живопису. URL: <https://www.icon-art.info/bibliogr> (дата звернення: 10.05.2023).
27. Жилка І. С., Руднев С. М. Методичні вказівки до практичних занять з навчальної дисципліни «Рисунок, живопис, скульптура» для здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) рівня за освітньо-професійною програмою «Архітектура та містобудування» спеціальності 191 «Архітектура та

містобудування» денної форми навчання. Частина 5. Декоративне рішення натюрморту на обмежену кількість кольорів. [Електронне видання] / Жилка І. С., Гуменюк І. С., Подолець П. М., Руднєв С. М., Байцар-Артеменко О. В. Рівне : НУВГП, 2020. 23 с.

28. Кириченко М. А., Кириченко І. М. Основи образотворчої грамоти: навч. посіб. 2-вид. перероб. І допов. К.: Вища шк., 2002. 190 с.: іл.

29. Котова О. О. Методичні рекомендації до самостійної роботи студентів першого року навчання з навчальної (художньо-творчої) практики (пленер) за змістовим модулем «Композиція пейзажу (на основі натурних етюдів і замальовок)». Одеса: ПНПУ імені К.Д. Ушинського, 2018.

30. Логвиненко Г. М. Декоративна композиція. URL: <https://www.livelib/book/1000289669-dekorativnaya-kompozitsiya-g-m-logvinenko> (дата звернення: 10.05.2023).

31. Печенюк Т. Кольорознавство. К.: Грані-Т, 2010. 192 с.

32. Портрет [Електронний ресурс]. URL: <http://uk.wikipedia.org/wik> (дата звернення: 10.05.2023).

33. Приймич Л. Ю. Основи композиції: Методичний посібник (для спеціальностей «Образотворче мистецтво», «Декоративно-прикладне мистецтво»). Ужгород: Гражда, 2012. 52 с.: іл.

34. Смичковська О. М. Ахроматична композиція. Частина 1. Основні закони та правила створення композиції. Методичні рекомендації до дисципліни «Теорія та практика живопису» для самостійної роботи здобувачів вищої освіти 1 року навчання ОС «бакалавр» спеціальності спеціальності 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Одеса: ПНПУ імені К.Д. Ушинського, 2017. 23 с.

35. Тарасенко О.А. Мистецтво Одеси на межі ХХ – ХХІ століть // Одеська обласна організація Національної спілки художників України. – Одеса: ГРАФІК ПЛЮС, 2006.

36. Серпионова Э. Н. Путевой блокнот. Советы молодому художнику. Одесса, ВМВ, 2009. 164 с.

Інформаційні ресурси:

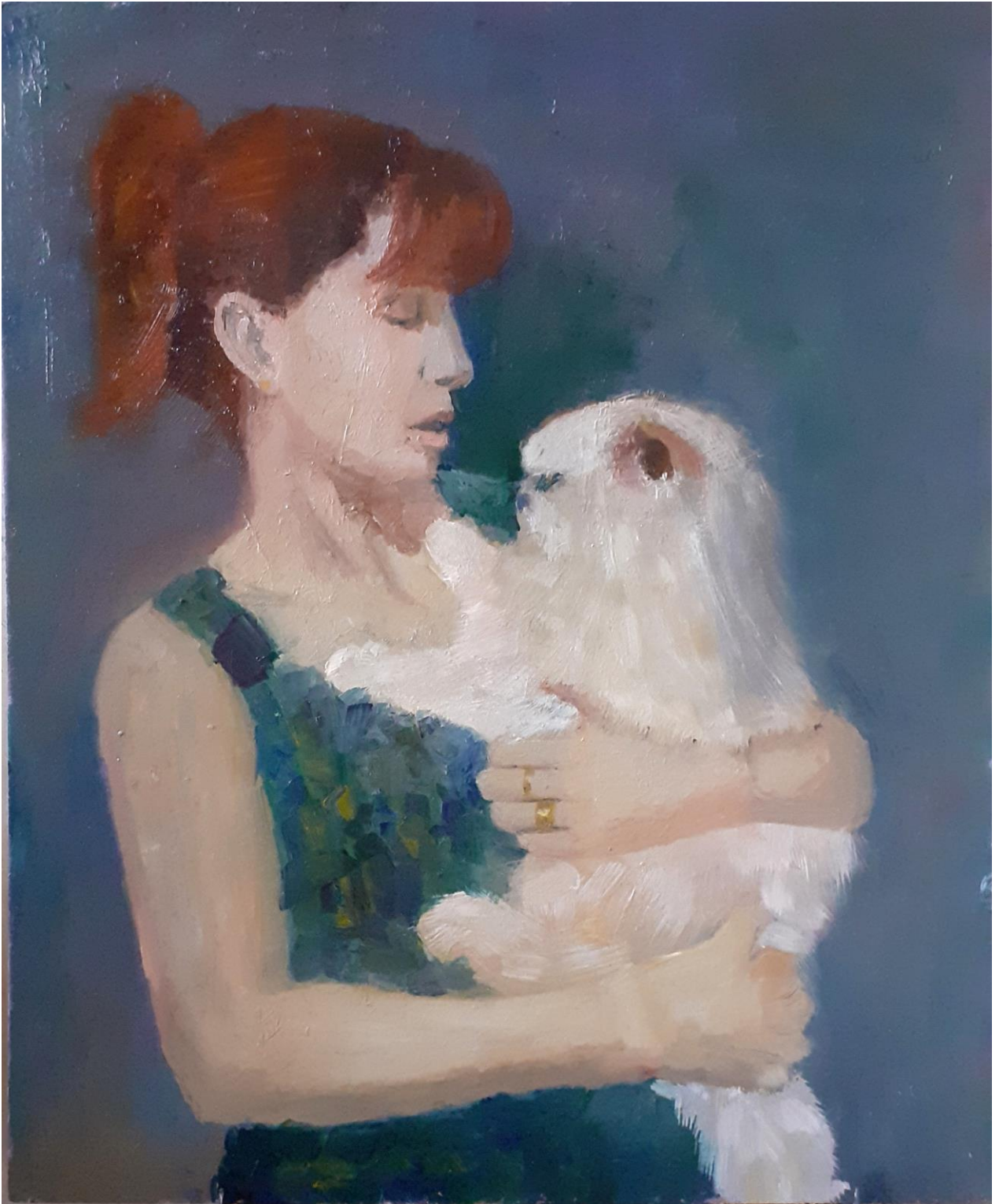
37. Одеська національна наукова бібліотека <http://odnb.odessa.ua/>
38. Бібліотека ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського» <https://library.pdpu.edu.ua/>
39. Бібліотека ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського» / перелік фахових періодичних видань відкритого доступу в розділі корисні ресурси бібліотеки Університету Ушинського <https://library.pdpu.edu.ua/index.php/resursi/internet-resursi>
40. Національна бібліотека України імені В.І. Вернадського <http://www.nbuv.gov.ua/>
41. Національна бібліотека України імені Ярослава Мудрого <https://nlu.org.ua/>
42. Бібліотека Верховної Ради України <http://lib.rada.gov.ua/static/about/wellcome.html>
43. Рівненська обласна універсальна наукова бібліотека <http://www.lib.rv.ua/>



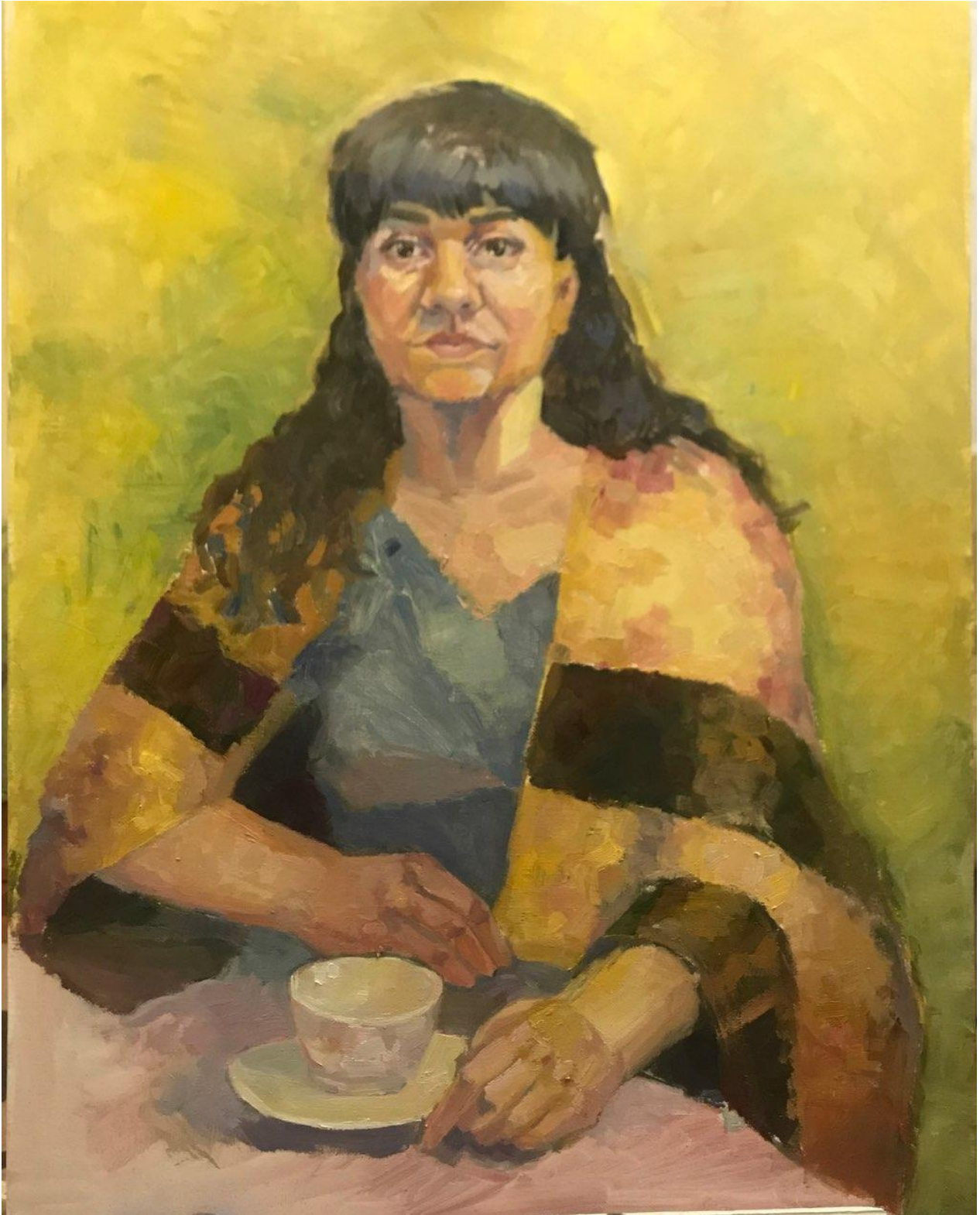
А. Черненко. Автопортрет. 2010



Е.Мацків. У роздумах. 2010



Федоренко Д. Портрет мамы. 2010



Коваленко Д. Мама. 2010



О. Волохін. Портрет матері. 2010



В. Галаєв. Дівчина в кафе. 2010