

Лубенський В. І.

кандидат мистецтвознавства, професор
кафедри живопису, Київський державний
інститут декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука

ОСНОВИ АКАДЕМІЧНОГО ЖИВОПІСУ

Анотація. Висловлюються головні основи колориту: кольоро-світлотні, тепло-холодні та кольоро-доповнюючі відношення на прикладах навчальних постановок у ВНЗ.

Ключові слова: академічний живопис, колорит, кольорові відношення, «закон П. Чистякова».

Аннотация. Лубенский В. И. Основы академической живописи. Законы колорита: цвето-светлотные, тепло-холодные и цвето-дополнительные отношения на примерах академических постановок в ВУЗе.

Ключевые слова: академическая живопись, колорит, цветовые отношения, «закон П. Чистякова».

Annotation. Lubenskiy W.I. Fundamentals of an academic painting. Main laws of coloring are being set out there: color-lighting, warm-cold and color-additional trucks on a base of examples of the academic performances at a high educational institution.

Keywords: academic painting, coloring, color trucks of "Law of P. Chistyakov".

Постановка проблеми. Академік живопису Б. Іогансон підкреслював: «Не следует забывать, что существуют законы живописи, проверенные веками»[1]. Ці закони, перш за все, стосуються до колористичної побудови живописного твору, засобів виразності, створюючих художньо-образні засади живопису. Усі ці питання мають бути викладені починаючи з 1 курсу інституту. Треба прояснити основні положення живопису, її термінологію, дати визначення поняття: колорит, кольорова гама, кольорова домінанта¹, тепло-холодні відношення, доповнюючи контрасти.

Слід нагадати, що ті знання, які студенти одержують з курсу «Кольорознавство», відірвані від практичної методики живопису, тому треба на це звернути увагу на заняттях з живопису: як теоретичні закони кольору перетворюються в практичні живописні задачі та вміння їх виконувати. Ці питання і є **метою даної статті**.

Основний матеріал. Важливо підкреслити, що тепло-холодні відношення, які складають головну «діалектику живопису», діють не тільки в різниці теплих та холодних кольорів, а також в світло-тіньових і доповнюючих контрастах.

«**Первый закон живописи** – точное соотношение силы света в освещённой части предмета, в полутени и тени, соотношение светосилы между светом и тенью» [2].

Першорядну важливість світло-тіньових (тобто тонових) відношень у живопису підкреслює й професор Московського художнього інституту ім. В.Сурикова К. Максимов: «...тональное выражение формы является основой цветового решения»[3]. Відтінки кольору в об'ємній формі (вальори) змінюються в залежності від градацій світло-тіні (блік, світло, півсвітло, півтінь, тінь власна, рефлекс, тінь падаюча).

Другим законом живопису є тепло-холодні відношення світла і тіні. Якщо освітлення холодне (денне у приміщенні), то й світла будуть мати холодні відтінки. Тіні при цьому будуть теплими. При сонячному чи електричному освітленні світла будуть теплі, але тіні – холодні.

Крім того, тепло-холодні відношення залежать від дії доповнюючих кольорів. Доповнюючі контрасти трьох кольорових пар – червоного і зеленого, оранжевого і синього, жовтого і фіолетового – теж тепло-холодні і це є **третім законом** живопису. Присутність протилежних кольорів поруч взаємно змінює їхню насиченість (одночасний контраст).

Видатний російський художник-педагог П.Чистяков перший з усіх дослідників живопису встановив універсальний закон колориту – розподіл усіх кольорів на два головних відтінки – рожевого і зеленого. Вони протилежні й з тепло-холодності і є доповнюючими одночасно. Тобто П. Чистяков зробив відкриття, яке розкриває таємницю побудови колориту кожного живописного твору: «Мудрость живописца состоит в том, чтобы уметь отличить цвета зеленоватые

¹ *Кольорова домінанта (по академіку С.А. Григорьеву) – це загальний кольоровий відтінок, на якому базується кольорова гама твору (золотистий, сирістий, рожевий...)*

Надійшла до редакції 14.03.2011

от розоватых... Живописцам не надо знать, из каких красок можно составить все цвета, им нужно знать эти два оттенка и уметь различать их...»[4].

На перший погляд це здається парадоксальним: чи є рожевий відтінок у зеленому? Однак, виявляється, що в співвідношенні це саме так: ізумрудна зелень має холодний зелений, а трав'яна – рожевий теплий відтінок. Синій має зелений, але фіолетовий – рожевий, у жовтому присутній зелений, у оранжевому – рожевий (червоний).

Виходячи з цієї закономірності, можна визначити колорит як кольоровий лад, оснований на взаємодії двох головних відтінків кольору – рожевого й зеленого. В цієї простоті і є секрет живопису. Тому було б доцільним визнати це як четвертий закон живопису (головний) і назвати його «законом П. Чистякова».

Відомий європейський дослідник живопису Фрідріх Єнніке підкреслював, що «гармонія красок досягається переважно удачним сопоставлением контрастирующих цветов». Тільки треба писати контрастируючим кольором до світла, тоді він збільшує своє звучання[5].

Досконале виконання живописного твору залежить, крім знання означених законів, й від правильної методики, послідовності роботи над етюдом. Опираючись на світовий досвід відомих майстрів, можна стверджувати, що краще починати прописування етюд з самої міцної тіні, яка задає «тональний камертон»[3]. «Проработав около 40 лет в искусстве, скажу вам: весь секрет живописи в тенях и в полутонах, свет только дополняет общий колорит холста. Тени и полутона – это тот аквариум живописи, из которого будут выплывать золотые и серебряные рыбки света.»[1.-27с.]

Якщо розглянути етюди М. Врубеля, в яких він часто не завершує роботи до кінця, можна уявити, що майстер починав роботу з прокладки темних площин зображення (рис.1). Спочатку замальовував темні волосся голови, тло, потім брав у відношенні них тіні на обличчі і завершував портрет проробкою світлових частин. К. Коровин, великий майстер колориту, вказував своїм учням про те, що визначення в етюді кольорового відтінку залежить від вірного тонового (світлотного) відношення до сусідніх кольорових площин. Починати же це виявлення треба з прокладки самих насичених темних частин натури. Про це згадує академік Б. Іогансон у своїх спогадах про свого вчителя К. Коровина.

На заняттях з 1 курсом приведені методичні основоположення живопису затверджуються в завданнях з натюрморту. Тут великих проблем не виникає. Вони повстають, коли починається живопис голови та оголеної фігури на 2-3 та 4-5 курсах, коли треба зображувати людське тіло в тому чи іншому кольоровому середовищі. Тут треба удосконалитися в тому, що в залежності від кольору тла, колір людського тіла вбирає в себе окрім тепло-холодних світло-тіньових відтінків також і відтінки від діючих контрастів доповнюючих кольорів.

Наприклад, зелене тло викликає появлення на фігурі більш рожевих відтінків, синій – оранжевих,



Рис. 1. М. Врубель. Портрет М.Ф. Єршової. 1885

фіолетовий – жовтих, тобто на поверхні тіла з'являється більше теплоти. Тепло-холодні контрасти на тілі фігури є результатом кольору освітлення: при денному освітленні світла будуть холоднішими ніж тіні і навпаки: сонячне чи електричне освітлення буде на поверхнях предметів у світлі більш теплішим ніж тінь.

Практика викладання живопису в інституті свідомить про те, що пояснення законів живопису та показ викладачем на етюді студента краще закріплюються у свідомості учнів лише тоді, коли викладачем робляться маленькі етюди-покази до виконуваних завдань. Це – маленькі етюди натюрморту, портретів та постатей з розбором головних кольорових відношень та композиційних вимог. Такий підхід знаходить у студентів добрий відгук і вони працюють більш цілеспрямовано.

В ілюстраціях 2-6, виконаних автором статті, показано поетапне зображення сидячої жіночої постаті, чоловічої полуфігури в національному одязі, оголеної полуфігури.

На рис. 2 видно чотири стадії зображення. Початок живописного етюд – це прокладка темніших кольорових силуетів – жилет в тіні, волосся та пов'язка на голові в тінях. Далі, тому що жилет весь темніший від навколишніх кольорів, прописуємо його й у світлі відносно тіньових місць. Потім беремо тіні на обличчі та руках, разом зі світлом на косинці, і зараз же – поле за світлою стороною голови, рукавом, рукою та підлокітником (рис. 2а,б). далі прокладаємо спідницю і тіні на руках і наприкінці приступаємо до освітлених частин (рис. 2в,г). Поступово уточнюємо тонування і кольорові відношення світлів і тінів з тлом навколо



Рис. 2. Поетапне зображення жіночої сидячої фігури (3 курс)



Рис. 3. Два етапи зображення жіночої сидячої фігури (3 курс)



Рис. 4. Етапи зображення чоловічого оголеного тулубу (3 курс)



Рис. 5. Оголена чоловіча спина (3 курс)



Рис. 6. Одягнута чоловіча сидяча фігура (3 курс)



Рис. 7. Кольорове рішення голови в різних полях (2 курс)



фігури, вирішуємо світлові та доповнюючі контрасти, добиваючись цілності зображення фігури.

Те ж саме показано на етюді іншої жіночої полуфігури (рис. 3а,б). Різниця в тому, що зелена спідниця першої постаті дає одночасний доповнюючий контраст рожевого на сусідні кольори, а у другій – навпаки: червона спідниця контрастує з зеленуватими барвами навколо.

Рис. 4 ілюструє етапи зображення чоловічого оголеного тулубу від рисунка до закінченого етюду в кольорі. Починаючи з прокладування темних місць, в зазначеній вище послідовності, закінчується живопис пропрацьовкою світлів у контрастних відношеннях зеленого тла і рожевого тіла. Холодні відтінки рожевого тіла, тепліші у напівсвітлах, в тінях вбирають в себе зеленуваті рефлексії від зеленого тла.

Етюд на рис. 5 (оголена спина) теж побудований на контрасті зеленого і рожевого. Але кольорова гамма тут в цілому тепліша ніж на рис. 4, кольорова домінанта (загальний кольоровий відтінок) в цілому рожева, тому зелені частини етюду наближаються до сірого змішуванням ізумрудно-зеленої фарби з фіолетовою: в контрасті з червоним і рожевим сіро-зелені стіна та драперія здаються більш насиченими.

Одягнена сидяча чоловіча фігура на рис. 6 на червоно-оранжевому тлі за контрастом до нього виявляється у зелених відтінках: зелені папах, кожух, шаровари та ізумрудно-зелений келих. Обличчя, маючи холодно-рожевий колір в світлі, вбирає в себе й зеленуваті відтінки, доповнюючи до червоного навколо, в тінях же містять тепліші рефлексії від червоного тла. Біла рубаха серед жовто-зеленого кожуха наближається до фіолетового, холоднішого у світлі та теплішого в тіні.

Особливі труднощі виникають при зображенні голови, тому її краще додавати окремо. Рис. 7 пояснює кольорові відношення голів на різних полях: на зеленому обличчя більш тепле і розовіше чім на червоному, де до нього впливають холодно-зеленуваті та фіолетові відтінки (рис. 7а,б,в).

Висновки:

1. Викладання академічного живопису у ВНЗ має базуватися на науково-методичній основі, випрацьованій сторіччями історичного досвіду. Головними законами живопису є тонові, тепло-холодні та доповнюючі контрасти, кольорова домінанта (загальний кольоровий відтінок) і універсальний «закон П. Чистякова» – кольорові відношення на двох головних відтінках рожевого і зеленого. Виконання студентами живописних завдань методом «від темного до світлого» (М. Врубель, К. Коровин, Б. Іогансон, К. Максимов та ін.) надає логічну тверду основу для практики живописця. Задачі художньо-образної виразності живопису, які не вписуються в обсяг даної статті, будуть розглянуті окремо.
2. Живопис як творчий процес оволодіння кольором є складніша проблема мистецтва. «И всё же сущность цвета остаётся скрытой для нашего понимания», – писав один з відоміших дослідників кольору Іоханнес Іттен [6]. «К сожалению, теория живописи не обладает пока (подобно музыке) разработанной теорией цветового строя... Мы уверены, что ... теория колорита может быть создана», – заключає видатний радянський науковець і художник Н. Волков [7].

(далі буде)

Література:

1. Іогансон Б.В. О живописи. – М: Искусство, 1960. – 8с.
2. Там же. – 19с.
3. Максимов К.М. Живопись головы. Школа изобразительного искусства. Вып. III. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1961. – 68с.
4. Чистяков П.П. Письма, записные книжки, воспоминания. – М.: Искусство, 1953. – 374с.
5. Еннике Ф. Руководство к живописи. – Санкт-Петербург, 1892. – 113с.
6. Иоханнес Иттен. Искусство цвета. – М., 2001.
7. Волков Н.Н. Цвет в живописи. – М.: Искусство, 1985г. – 147с.-12с.