

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
Факультет культури і мистецтв  
Кафедра образотворчого мистецтва і дизайну**

**ТЕХНІЧНІ МОЖЛИВОСТІ ОЛІЙНОГО ЖИВОПИСУ ПРИ  
НАПИСАННІ СІЛЬСЬКОГО ПЕЙЗАЖУ/  
TECHNICAL FEATURES OF OIL PAINTING WHILE  
PERFORMING A RURAL LANDSCAPE**

**Кваліфікаційна робота (проект)**

на здобуття ступеня вищої освіти “бакалавр”

Виконала: студентка 16-421 групи  
Спеціальності 023 Образотворче  
мистецтво, декоративне мистецтво,  
реставрація  
Освітньо-професійної (наукової)  
програми Образотворче мистецтво,  
декоративне мистецтво, реставрація  
Назарова Марина Сергіївна

Керівник ст. викл. Гуляєва О.В.  
Рецензент ст. викл. Чумаченко О.А.

Херсон – 2020

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. Особливості техніки олійного живопису</b> .....	5
1.1. Історія розвитку живопису олійними фарбами .....	5
1.2. Технічні прийоми та можливості олійного живопису.....	9
<b>РОЗДІЛ 2. Робота над сільським пейзажем у техніці олійного живопису</b> .....	14
2.1. Принципи створення та опрацювання художнього образу .....	14
2.2. Поетапний процес роботи над сільським пейзажем.....	18
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	22
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	24

## ВСТУП

На сучасному етапі розвитку людства актуальною залишається проблема підтримки та подальшого розвитку традиційних жанрів живопису, як одного з найстаріших академічних напрямів образотворчого мистецтва. Такий провідний жанр живопису як пейзаж, у значній мірі впливає на мистецтво сьогодення та зберігає свою значимість для сучасних професійних митців та студентів.

Чимало художників звертаються і до сільських мотивів, адже саме село – осередок традиційної народної культури, вже майже незнайомої жителям сучасних міст, а отже, і самі картини сільської місцевості та життя – це, в першу чергу, особлива атмосфера, що є унікальною та неповторною для кожної країни світу. Так, сільські мотиви зустрічаються у полотнах таких відомих майстрів як Ю. Клеверт, К. Коровін, А. Куїнджи, Г. Курнаков, В. Чуприна та інші. Кожен бачить цей мотив по-своєму, кожен досвідчений та відомий художник має власну манеру та техніку написання картини, значною мірою відображає у ній свою особистість, культуру, епоху у якій він створює свої роботи. Саме тому, таким важливим завданням є дослідження особливостей створення сільського пейзажу, що є необхідним для подальшого розвитку даного жанру. У свою чергу, серед мистецтвознавців цю тему розглядали А. Виннер, А. Дрозд, Д. Євсєєва, Л. Муртазіна та інші. З огляду на вищезазначене, темою кваліфікаційної роботи обрано: «Технічні можливості олійного живопису при написанні сільського пейзажу».

**Мета:** розкрити особливості створення творчої роботи в жанрі сільський пейзаж у техніці олійного живопису.

Виходячи з мети даного дослідження були поставлені такі **завдання:**

1. Проаналізувати наукову літературу з проблематики дослідження;
2. Висвітлити історію появи та розвитку олійного живопису;
3. Визначити основні технологічні прийоми та можливості олійного живопису;

4. Розглянути основні принципи створення та опрацювання художнього образу у пейзажі;

5. Виокремити етапи створення сільського пейзажу у техніці олійного живопису.

**Об'єкт дослідження:** процес створення пейзажу засобами олійного живопису.

**Предмет дослідження:** сільський пейзаж у техніці олійного живопису.

**Методи дослідження:** для розв'язання поставлених завдань, досягнення мети, використані загальнонаукові методи теоретичного рівня (аналіз, синтез, порівняння, систематизація, узагальнення науково-теоретичних та емпіричних даних).

**Структура роботи.** Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків і списку використаних джерел.

## РОЗДІЛ 1. ОСОБЛИВОСТІ ТЕХНІКИ ОЛІЙНОГО ЖИВОПІСУ

### 1.1. Історія розвитку живопису олійними фарбами

Ще у первісні часи, задовго до формування усної та писемної мови, петрогліфи (або наскальні малюнки) слугували людині у якості засобу передачі інформації, зображали навколишній світ, мали сакральний релігійний характер або виконували декоративно-побутові функції. Простий та примітивний, «наскальний живопис» мав чимало графічних якостей та слугував відправною точкою для подальшого розвитку образотворчого мистецтва, як такого. З плином часу, ускладнюючись та стаючи більш різноманітним за призначенням та техніками виконання, образотворче мистецтво поступово трансформується, а згодом і поділяється на окремі види – графіку, живопис, декоративно-ужиткове мистецтво, тощо. Проте, на ранніх стадіях свого існування, образотворче мистецтво переважно зустрічається у вигляді синтезу, як то середньовічні фрески, що поєднують у собі як живописну техніку, так і графічне опрацювання. Своєю чергою, повноцінним та самостійним живопис стає лише з плином століть, випробувавши на собі чимало технологій, матеріалів та прийомів.

Застосування олійних фарб у Європі почалося лише з 15 століття. До цього часу найпоширенішим матеріалом була яєчна темпера, що, однак, не мала достатньої пластичності барвників, погано змішувалася та жухла через деякий час, після висихання. Своєю чергою, олійна фарба не лише не мала перерахованих недоліків, але і була значно зручнішою у використанні – нею можна було працювати тривалий час, надаючи образотворчій поверхні різний характер, а її прозорість передбачала значно ширшу гаму тонів, що значною мірою посприяло поширенню та зростанню популярності нового матеріалу [13, с.26].

Перехід від яєчної темпері до олії у Північній Європі та Італії розпочався поступово. Саме у цей час, живописцями було створено безліч

робіт, у яких первинна кольорова підготовка була виконана саме темперою, у той час, як наступні етапи, у яких основним технічним прийомом було тонке прозоре лесування – олійними фарбами. До наших днів дійшло чимало картин, у яких темпера та олія застосовувалися одночасно.

У 15 столітті олійні фарби були освоєні художником П. Франческа (1410-1492), чиї ранні роботи виконані переважно яєчною темперою. У Венеції Дж. Белліні (1430-1516) гідно оцінив глибину та насиченість тонів, доступних в олійному живописі. Він часто починав писати картину з темперного підмальовка, а потім застосовував олійні фарби. Серед інших художників, які зверталися одночасно до обох матеріалів, були П. Перуджино (приблизно 1445 / 50-1523) і Рафаель Санті (1483-1520). Саме Рафаелю вдалося вперше передати чистоту білих та синіх мазків у живописному опрацюванні неба, для цього він використав у якості сполучної рідини каштанове масло, замість прийнятого лляного, що надало кольору менше жовтизни [10].

На момент першого десятиріччя 16 століття, в Італії олійні фарби повсюдно утвердилися як основний художній матеріал, у той час, як темпера поступово майже перестала застосовуватися навіть у якості фарби для створення підмальовку. Так, у творчості таких венеційських майстрів, як Тіціан (1476/77 або 1480-ті роки) та Я. Тінторетто (1518-1594), можна простежити вільніше ставлення як до самої композиції, так і до засобів вираження. Те, що тепер художники писали тільки олійними фарбами, багато в чому визначило нову вільну манеру живопису та стало початком формування нової школи [13, с.26].

Саме у цей період, у Північній Європі завойовує міцні позиції жанр пейзажу, що завдяки новим технічним можливостям живопису, набуває особливої глибини та естетики. Великих успіхів добиваються саме пейзажисти Голландії. Саме у живописному пейзажі вперше виникають риси, що з часом стали характерними для всього наступного голландського живопису XVII століття: вірність реалістичному розумінню природи без

героїзації фантастичних творів і відчуття поезії простих мотивів. Вони створювали вельми реалістичні зображення рідної природи, що відрізняються великою правдивістю і спостережливістю на відносно невеликих за розмірами картинах [9].

На початку 17 століття серед художників поширився новий лаконічний стиль, що передбачав використання імприматури, яка слугувала середнім тоном у картині. Світлі частини прописували товстим шаром фарб, у той час, як для тіней використовували тонкі лесувальні шари. Такі абсолютно різні за стилем художники, як М. да Караваджо (1571-1610) та Д. Веласкес (1599-1660), застосовували імприматуру, щоб підкреслити особливо контрастні ділянки роботи та досягти дивовижних ефектів освітлення. Своєю чергою, Рембрандт ван Рейн (1606-1669) нерідко використовував подвійну ґрунтовку, у якій нижнім шаром був червоний болнос (вид глини), або червона охра, а верхнім — фарба сірого або коричневого відтінку. Подібним чином працював і П. П. Рубенс (1577-1640): він часто тонував білий ґрунт полотна шаром жовтувато-коричневої фарби. Такий підмальовок дозволяв художнику працювати більш вільно, надаючи його пензлю додаткову силу та виразність [13, с.25].

Важливо зазначити, що так саме, у 17 столітті відбувся бурхливий розквіт нідерландського живопису в усьому розмаїтті його жанрів, серед яких найбільшу популярність отримав жанр пейзажу. Голландці зображували типові національні пейзажі в різний час доби і в різні пори року. Примітно, що переважна більшість голландських пейзажів має досить приглушений колорит, покликаний передавати природні кольори. Зображення сезонів і часу дня у голландських пейзажистів стали розглядатися як «піджанри» пейзажного живопису. Відомо, що в Голландії 17 століття користувалися великою популярністю пейзажі космополітичного характеру, які являли собою уявні ландшафти в італійському стилі, проте саме національний пейзаж дозволив нідерландському живопису грати таку значущу роль в історії світової культури [11].

Протягом 19 століття живопис кардинально змінює свій напрям. Багато художників відкидають вузькі рамки традиційної школи та звертаються до пленерного пейзажного живопису. Ця тенденція, у поєднанні з новими ідеями стосовно кольору, та, крім того, винаходами нових барвників та матеріалів, дала чималий поштовх розвитку нового руху, відомого як імпресіонізм [13, с.26].

Такі художники, як К. Моне (1840-1926) та О. Ренуар (1841-1919), створювали полотна, що за багатьма своїми характеристиками не поступаються шедеврам минулого, але відмічені мальовничістю та безпосередністю манери. Значною мірою позначилася центральна ідея напряму – передати мінливість життя, швидкоплинність кожного моменту. Художників-імпресіоністів часто звинувачували у відсутності глибинного сенсу у картинах та зображуваних сюжетах, адже вони не ставили собі за мету підіймати філософські питання, їх спеціалізацією стали повсякденні сюжети, навколишня природа та світ, плин часу та настроїв. Саме у цей період творче сприйняття та розуміння автора стало невід'ємною частиною роботи, а колір, як ніколи, перетворився на центр уваги. Причому художникам стали доступні нові барвники та, у зв'язку із цим, значно ширша гама насичених основних та додаткових кольорів [9].

У 20 столітті олійні фарби застосовувалися у найрізноманітніших творчих жанрах, а їх роль як одного з найголовніших засобів живопису, знову зросла – з'являлися нові манери та течії, розпочався період великих експериментів та художньо-соціальних протестів – експресіоністи та дадаїсти, кубісти, екзистенціалісти, футуристи, тощо. З усім тим, все це відбувалося у рамках вже затвердженого олійного живопису. (Р. Сміт, М. Райт, Д. Хортон «Школа образотворчого мистецтва») У наш час, олійні фарби так і залишаються основним матеріалом у живописі, проте нерідко зустрічаються і технологічні експерименти із поєднанням різних матеріалів та технік. Найпоширенішим прикладом одночасного використання фарб із різною основою та властивостями є створення акрилового ґрунту або



підмальовку, у той час, як більш детальна прописка здійснюється безпосередньо олійними фарбами. Нерідким є і звернення до старих технік, а саме, цілеспрямоване використання яєчної темпері, самостійне створення фарб з порошків-пегментів, використання натуральних масел у якості розчинників, тощо.

Отже, вперше олійні фарби з'явилися у Європі у 15 сторіччі та спочатку використовувалися у поєднанні із яєчною темперою, що мала значно менше технічних переваг. Зазвичай, темперу використовували саме у якості матеріалу для первинної кольорової підготовки, у той час, як подальші етапи роботи виконувалися безпосередньо олійною фарбою. Саме із поширенням нового матеріалу, поширюється і новий живописний прийом, а саме, лєсування, що було неможливим при використанні густої та складно змішуваної темпері. Вже на початку 16 сторіччя, олія стає основним художнім матеріалом та остаточно виключає використання старіших та менш зручних фарб – живопис розвивається та видозмінюється, з'являються нові прийоми, манери та напрями, одним з яких, у 17 столітті, стає лаконічний живопис із використанням імприматури. Особливий вклад у розвиток олійного живопису внесли також і художники-імпресіоністи 19 сторіччя, що кардинально змінили пріоритети класичного мистецтва та поклали початок плєнерному пейзажному живопису. Саме вони були першими експериментаторами живопису, що дали поштовх для подальшого розвитку та появи безлічі новітніх художніх течій у 20 сторіччі. У наш час, олійний живопис, як і раніше, лишається найпоширенішим серед живописних технік, проте нерідко зустрічається і у поєднанні з іншими матеріалами (як правило, із акрилом, що виконує функції основи).

## **1.2. Технічні прийоми та можливість олійного живопису**

Олійний живопис має безліч прийомів та технічних можливостей. Олійні фарби добре лягають на відповідний ґрунт та дозволяють легко

моделювати форму й досягати найтонших непомітних переходів з тону у тон, через те, що висихають тривалий час. До того ж, при висиханні вони не змінюють свого первісного кольору, що значною мірою полегшує роботу та дозволяє виконати її відповідно до задуму художника.

Проте, не зважаючи на видимі пріоритети та зручність, олійний живопис вимагає цілком певної системи виконання, оскільки дефекти неправильного використання матеріалів, у такому випадку, виявляються не так швидко, як це спостерігається при тих же умовах в інших техніках живопису. Таким чином, збереження технології олійного живопису є надзвичайно важливим – строк збереження картини залежить від багатьох факторів, але у першу чергу, саме від якості матеріалів, полотна та ґрунту. Останній, своєю чергою, відіграє надзвичайно важливу роль – неякісний ґрунт може стати причиною сильного вигорання, появи тріщин, непередбаченої видозміни кольорів, тощо.

У разі, якщо роботу було написано поверх іншої, цілком можливим є і проступання «нижнього» зображення у вигляді непередбачених плям. Збереження технології є важливим при будь-якому з методів роботи, основними з яких є наступні:

1) *A la prima* – спосіб, при якому робота може бути завершена за один або кілька сеансів, але до моменту висихання фарб. У цьому випадку ресурси забарвлення картини зводяться тільки до тонів, які утворюються при прямому змішанні кольорів та їх прозорості на ґрунті.

2) Довготривалий живопис – метод, при якому художник ділить свою задачу на кілька етапів, кожному з яких присвоюється особливе значення із певним розрахунком. У цьому випадку робота розбита на першу прописку – первинну кольорову підготовку або підмальовок, де завдання художника зводиться до максимального уточнення малюнка, загальних форм і світла, в той час як кольорам присвоюється вторинне значення, або ж вони використовуються таким чином, щоб надати роботі бажаний тон або ефект тільки на наступних етапах, завдання яких полягає в тому, щоб як слід

опрацювати тонкощі форми та кольору. Цей, другий метод, дозволяє використовувати всі можливості олійного живопису.

Олійними фарби можна працювати пастозно, з активним використанням білого кольору, щоб встановити та підкреслити акценти. Також можна писати рідкими фарбами, прозора, як аквареллю. У олійному живописі використовуються такі техніки, як фіксований мазок, розтирання (пальцем або пензлем для м'яких переходів одного кольору в інший), через мазок (тримаючи напівсуху кисть на полотні, яка залишає слід на нерівностях полотна), робота з мастихіном, продряпування тощо.

Прописування – найбільш тривалий та трудомісткий етап роботи. Він виконується у кілька сеансів. У прописуванні передаються усі колірні та тонові нюанси природи. При виконанні чергового сеансу роботи слід пам'ятати, що живопис повинен вестися по цілком сухому шару, інакше фарба буде втрачати колір та жухнути. Після опрацювання форми предметів та виявлення їх матеріальності необхідно узагальнити написану роботу. При узагальненні перевіряється єдність колірного ладу та виявлення композиційного центру. Виділення головного у композиції пов'язано з особливістю зорового сприйняття людини, що фіксує свою увагу, перш за все, на сильному подразнику. Це можуть бути світлові ефекти або різка зміна умов освітленості, контрасти колірні або тонові, контрасти величин, форм, тощо [15, с.12].

Важливе значення для вираження смислового центру має співвідношення розміру зображуваних предметів. Особливу роль відіграє перший план, який часто допомагає розкрити смисловий зміст роботи і дозволяє сприймати її частини масштабно. Найбільш виразні предмети розташовані на другому просторовому плані. Насиченість кольору від плану до плану має ставати все слабшою, що створює відчуття простору. Враження глибини зображуваного простору досягається також шляхом перспективних змін світла і використання ефектів освітлення. Глибина в зображенні

будується коштом порівняння першого плану із дальнім – світле на темному, та навпаки [18].

Велику роль відіграє також і колорит. Колір в мальовничому творі ніколи не виступає ізольовано. Він є носієм багатьох образотворчих якостей: обсягу, матеріалу, простору, стану освітленості. Естетичний вплив кольору як самостійної складової проявляється в незначній мірі. Предметність кольору, тобто здатність зображати властивості реального світу, не знижує, а підвищує естетичні можливості.

Кольори певним чином будують картину, беруть участь у створенні композиції пейзажу. У питаннях колориту надзвичайно сильно позначаються індивідуальні схильності художника, особистий смак та відчуття, історичні умови, національні традиції. Проте, у колориті можливо виділити основні принципи. Композиція кольору ґрунтується на гармонії, певній гамі фарб та підпорядкованості загальному тону. Один і той же колір може бути різним – як теплим, так і холодним. Особливого значення набуває і стан освітлення. Загальний колірний лад картини повинен бути підпорядкований цьому стану.

Лесування є фінальним етапом у багатошаровому живописі. З його допомогою можна надати зображенню цілісність та глибину, виділити головне, посилити обсяг, досягти особливого звучання фарб. При лесуванні робота виконується рідко розведеними фарбами на спеціальному лаку. Фарба наноситься рівномірно та без розводів. Кінцевий етап багатошарового живопису – покриття картинної поверхні лаком. Це допомагає позбутися від невеликих дефектів барвистого шару та оберігає фарбу від вивітрювання. Покриття картини лаком здійснюють лише при повному висиханні барвистих шарів, через 6-12 місяців після завершення роботи.

Отже, при створенні творчої роботи у техніці олійного живопису, важливо враховувати технічні можливості матеріалу та його особливості. Дотримання основних принципів роботи з матеріалом здатне значною мірою полегшити як сам процес написання картини, так і подальше її зберігання без критичних видозмін (вигорання, пожухання, появи тріщин, тощо).

Дотримання основних технічних правил при роботі у техніці олійного живопису є важливим при будь-якому методі – як при виконанні короткочасної, так і довготривалої роботи. Своєю чергою, довготривала робота олійними фарбами потребує особливого урахування відмінних якостей матеріалу, оскільки кожна прописка (починаючи з підмальовка) виконує власну важливу функцію та значною мірою відзначається на фінальному вигляді картини.

## РОЗДІЛ 2.

### РОБОТА НАД СІЛЬСЬКИМ ПЕЙЗАЖЕМ У ТЕХНІЦІ ОЛІЙНОГО ЖИВОПISУ

#### 2.1. Принципи створення та опрацювання художнього образу

Не усіяке живописне зображення належить до мистецтва – наприклад, наочні посібники, ботанічні та біологічні таблиці з ретельними барвистими зображеннями квітів або метеликів. Точність зображення природи сама собою ще не створює витвору мистецтва. Він виникає лише тоді, коли зображення стає художнім образом, в якому той чи інший предмет або явище проходить через призму сприйняття, думку та почуття художника. Художній образ – основа будь-якого мистецтва, а отже, розглядати особливості живопису – означає розглядати особливості художнього образу у цьому виді мистецтва [17].

Як і будь-який із різновидів образотворчого мистецтва, живопис не може повноцінно передати рух та розвиток життя у часі, як це робить література або кіно. Проте, саме цій обмеженості притаманна своя сила та свої можливості, що є недоступними для інших видів мистецтва. На відміну від літератури, що має можливість прямо передавати думки та почуття людей за допомогою художнього слова, живопис демонструє лише оболонку, однак саме у зображенні поверхні живої природи перед нами розкривається її внутрішній зміст та естетичне вираження.

В усіх проявах природи, живих та неживих предметах, доступних нашому зору, ми бачимо явне або приховане життя в широкому розумінні слова; вони подобаються чи не подобаються, привертають увагу або залишають байдужими. Так і пейзаж викликає в людини певний емоційний відгук, який не завжди усвідомлюється нею. При цьому, духовна значущість певних явищ природи має не тільки суто особистий, індивідуальний характер, але, що дуже важливо, багато в чому є загальною, властивою

сприйняттю людини в цілому і саме на цій спільності сприйняття основана художня образність живопису [6, с.198].

Художній образ ґрунтується також на тих асоціативних зв'язках, які виникають в нашому сприйнятті між побаченою картиною та попереднім життєвим досвідом. Життя кожної людини проходить у спілкуванні з іншими людьми, серед природи та речей, і все це різноманітне оточення, в тій чи іншій мірі, закріплюється у нашій свідомості не тільки як знання про світ, але і як емоційне переживання, у якості особистого чуттєвого досвіду [17].

Розробляючи та опрацьовуючи художній образ у сільському пейзажі, первинно визначаємо ідею, сюжет та емоційний стан роботи. Ставлячи за мету передати характерні особливості та колорит життя українського села — ареалу збереження автентичних вікових традицій, що з плином часу не тільки не втратили своєї сили та яскравості, але і набули особливого, самобутнього характеру, окрім мальовничих сільських ландшафтів включаємо до композиції також і людські фігури, задля підкреслення самого стилю життя, особливостей побуту, повсякденних занять місцевого населення – всього, що робить українське село особливим та неповторним, колоритним та не схожим на жодний інший соціальний пласт сучасного світу.

Втомлені роботою похилі чоловік та жінка, як найяскравіші представники сільської культури, за повсякденними господарськими турботами, колоритні елементи сільського побуту у оточенні та мальовничі види природи, з якою тісно переплетене життя сільського населення . Саме тут, в українському селі, не зважаючи на плин часу та розвиток сучасних технологій, зберігається вже давно втрачена та майже незнайома сучасному світу єдність людини з природою, українською землею, давньою народною традицією.

Так, основною метою творчої роботи стає безпосередньо передача помірною, спокійною, тихого сільського життя, особливого характеру місцевого населення, близькості до природи та її умов — тут, як і багато століть тому, життя людини у значній мірі залежить саме від навколишнього

світу, від врожаю, сонця, дощів, заморозків або потеплень, а сама людина працює не покладаючи рук, проте ніскільки не страждає від цього — фізична праця, повсякденні клопоти по господарству, тощо, є невід'ємною, звичною частиною сільського життя.

Утворюючи характерний стан роботи — помірність та спокійність, природний хід сільського життя, зображаємо фігури чоловіка та жінки, без навмисного позування, за повсякденними зайняттями. Колорит роботи та освітлення природи передають яскравий сонячний літній день, що поступово наближається до вечора — більшість господарських турбот вже позаду, однак робота ще не закінчена. Обидві фігури немов демонструють легку втому після чималої кількості звичних клопотів, однак, у той самий час, дивлячись на них можна сказати — фізична праця не робить цих, похилого віку людей, нещасливими. Саме таким чином пройшло усе їхнє життя від самого молодю і звісно, хто ж, як не вони, вміють знаходити тиху радість та задоволення у найпростіших, давно втрачених для жителів сучасних міст, речах — яскравих променях літнього сонця, шелесті вітру, запахах сіна. Все це, у поєднанні з елементами побуту та відзнаками сільського життя покликано максимально точно передати замислений стан, настрій, ідею твору.

З точки зору саме художньої образності, сільський пейзаж можна сміливо назвати історико-філософським літописом. По-перше, зафіксовані художниками панорами сіл по всьому світу є, в певній мірі, історичним документом та яскравим відображенням народного життя. Незалежно від того, яких принципів зображення дійсності дотримується художник, своєю картиною він залишає інформацію про світ, документує момент з життя десятків людей, традиції та особливості народу, його характер та колорит. По-друге, зображуючи навколишній світ з особистої точки зору, художник сам є документом часу. Те, як він побачив і зобразив, а може, і видозмінив цю дійсність або ж не міняв її зовсім, може розповісти нам про розвиток філософської думки епохи.



Художнє, а не технічне (фотографічне) зображення природи і села не втрачає своєї актуальності і на сучасному етапі розвитку образотворчого мистецтва. Художник, актуальним для його часу чином, сприймає новий світ і так само певним і актуальним чином його зображує. Кожен твір несе на собі печатку художника як представника свого часу. Всі ці процеси узгоджуються з розвитком філософії та психології сучасного суспільства і залишають після себе як об'єкти історії образотворчого мистецтва, так і об'єкти історії в принципі [15, с.5].

Організуючи навколишнє середовище, свідомо чи несвідомо, людина залишає своє «послання» наступним поколінням, впливає на їх діяльні і світоглядні стереотипи, стає історичним етапом в ланцюзі розвитку культури. Село, як культурне та філософське явище, також формує і обґрунтовує інтерес до сільського пейзажу у сучасних умовах. Сільський пейзаж не обмежується кількістю планів, масштабами зображення, тематикою сюжетів. Можна захоплюватися як широкими панорамами сільських околиць, так і деталями: окремими елементами будівель, довільно розміщеними об'єктами колоритного сільського побуту, взаємодією людей з навколишнім середовищем. Однак, найважливішою рисою саме цього різновиду пейзажного живопису залишається неповторна атмосфера – щира, здатна якнайповніше розкрити народ та його культуру, своєрідний характер та особливості, зараз вже майже не властиві та не відомі жителям міст.

Отже, художній образ є невід'ємною складовою твору образотворчого мистецтва, адже являє собою результат персонального бачення та осмислення художника, його уявлень про прекрасне та світ в цілому. Саме завдяки вдалому створенню художнього образу, картину можна порівняти з живою істотою, що має свій настрій, здатна викликати певні емоції та думки, що відбувається завдяки елементу оцінки реальності, естетичного ставлення до навколишнього середовища, закладеного у психологію людини.

## 2.2. Поетапний процес роботи над сільським пейзажем

Виконання сільського пейзажу у техніці олійного живопису, як і розробка твору у будь-якій з інших технік образотворчого мистецтва, потребує зваженого підходу до кожного з етапів його створення. Творчу роботу над сільським пейзажем супроводжують ретельні композиційні пошуки, опрацювання ескізів та написання етюдів, оскільки створити повноцінну картину за один сеанс, з натури, майже неможливо. Таким чином, процес виконання сільського олійного пейзажу можна розділити на наступні етапи:

1. Пошуки натури
2. Опрацювання композиції та конструктивна побудова
3. Створення підмальовку
4. Моделювання
5. Детальне опрацювання предметів першого плану
6. Узагальнення

Робота над композицією при створенні сільського пейзажу має багато спільного з роботою в інших жанрах живопису. Обравши тему й сюжет, знаходимо найкращу точку зору, визначаємо формат та розмір полотна, встановлюємо співвідношення та взаємозв'язки частин, завдяки чому поступово досягаємо цілісності та єдності зображення.

В організації композиції використовуємо одночасно різні види ритмів - лінійні, тонові та колірні. Задля посилення та підкреслення ритму користуємося прийомом контрастів, що роблять окремі ділянки зображення то більш, то менш помітними. Робота, що побудована на ледве помітних коливаннях світла і тону, без певних, привертаючих увагу "спалахів", здається одноманітною та позбавленою мальовничої виразності.

У якості зорового центру обираємо та відзначаємо присутні у композиції людські фігури, що виконують роль основних об'єктів передачі смислового наповнення твору. Важливо пам'ятати, що зоровий центр повинен привертати увагу глядача. Це та частина, що досить ясно висловлює

головне у змісті сюжету. За законом «золотого перетину», зоровий центр майже ніколи не може знаходитися у геометричному центрі формату. Його класичне розташування – 2:3 полотна, із незначним зміщенням у бік. Користуючись цим принципом, розміщуємо фігури з незначним відхиленням від геометричного центру, на другому просторовому плані, що безпосередньо фокусує увагу глядача саме на них, як на ключовому елементі роботи.

Виділення головного у композиції пов'язано з особливістю зорового сприйняття людини, що фіксує свою увагу, перш за все, на сильному подразнику. Це можуть бути світлові ефекти або різка зміна умов освітленості, контрасти колірні або тонові, контрасти величин, форм, тощо [15, с.12].

Важливе значення для вираження смислового центру має співвідношення розміру зображуваних предметів. Для пейзажу характерна велика просторова протяжність, і звідси виникає завдання побудови просторових планів, передачі великої глибини зображення, проте у конкретному випадку, робота є більш камерною та не включає в себе занадто глибокої перспективи, як у відкритому пейзажі. Проте, створення певного рівня глибини є, безперечно, необхідним, чого, знову ж таки, досягаємо за допомогою плановості — співвідношень розмірів, кольорів, рівню їх насиченості, деталізації зображення. У знаній мірі, глибина в зображенні будується за рахунок порівняння першого плану із дальнім – світле на темному, та навпаки [16].

Велику роль відіграє також і колорит. Кольори певним чином будують картину, беруть участь у створенні композиції пейзажу. Композиція кольору ґрунтується на гармонії, певній гамі фарб та підпорядкованості загальному тону. Один і той же колір може бути різним – як теплим, так і холодним. Задля передачі замисленого настрою та стану роботи, використовуємо кольори, притаманні яскравому сонячному освітленню, створюємо переважно теплу колірну гамму (у найбільш освітлених ділянках), та більш

холодну у зображенні власних та падаючих тіней, згідно зі станом освітлення, що набуває у композиції пейзажу особливої знаковості.

Перш ніж перейти до роботи у матеріалі, встановлюємо найсвітліші та найтемніші місця композиції згідно із загальним тоновим та колірним станом пейзажу. Саме у процесі встановлення основних ділянок світла та тіні, першим етапом опрацювання стає створення підмалювку, головним завданням якого є передача найсвітліших та найтемніших ділянок роботи та основного колориту зображуваних предметів, тобто, первинна кольорова підготовка. Для виконання підмалювку використовуємо добре розведені олійні фарби. Оскільки первинна кольорова підготовка не включає в себе роботу з великою кількістю відтінків, на даній стадії зазначаємо лише основний тон та приблизний перехід від світла до тіні [13, с.84].

Після повного висихання первинного кольорового шару переходимо до моделювання. Цей етап виконання роботи є найбільш складним та відповідальним, оскільки має за мету передачу трьохмірного об'єму за допомогою світла та тіні, що потребує одночасної уваги до форми об'єктів, видозмін їх кольору залежно від рівня освітленості, тощо. Ураховуючи специфіку роботи, яка є перш за все мальовничою, а не фотографічною, та має за основну мету передачу образу, а не гіперреалістичну деталізацію зображуваного, користуємося прийомом повного, а не роздільного моделювання, виконуючи процес «ліпки форми» одразу з використанням власних кольорів. На відміну від роздільного моделювання, дана методика не дозволяє утворювати надзвичайно тонкі, ледь-помітні світло-тіньові переходи, виглядає більш експресивно та яскравою, дозволяючи звернути увагу глядача безпосередньо на сприйняття настрою та стану роботи.

Передостанньою стадією виконання творчої роботи стає опрацювання деталей першого та другого планів. За рахунок особливостей людського зору, деталі предметів, що знаходяться на дальньому плані, візуально пом'якшуються або зовсім зникають. В першу чергу, це залежить від дальності об'єкту, а також від ступені його освітленості. Таким чином,

детальне опрацювання дальнього плану є небажаним, з урахуванням загального сприйняття завершеної роботи. Саме детальне опрацювання, у певній мірі, має особливі можливості для підкреслення створеного у картині, художнього образу — деталізація предметів першого та другого планів може проводитися з використанням різних живописних прийомів та інструментів, від тонкого лесування до роботи мастихіном, продряпування, тощо.

Після завершення роботи над деталями, важливим стає також і узагальнення – «списання» занадто яскравих, темних, або надто детальних елементів, що не дозволяють сприймати завершену роботу цілісно, порушують сприйняття сукупності елементів як єдиного цілого. Узагальнення є фінальною стадією опрацювання живописної роботи, задача якої зробити картину якомога вдалою для сприйняття.

Отже, виконання пейзажу у техніці олійного живопису можна поділити на шість основних стадій: стадія пошуку натури, опрацювання композиції та конструктивної побудови, первинної кольорової підготовки, моделювання, детального опрацювання предметів першого плану та узагальнення. Поетапне виконання роботи дозволяє отримати максимально точний результат зображення.

## ВИСНОВКИ

Ознайомившись з теоретичними працями таких авторів як А. Дрозд, Г. Беда, Д. Євсєєва, Є. Саяпіна та іншими, ми проаналізували історію розвитку пейзажного жанру, виявили різноманітні технічні підходи до написання пейзажу, способи достовірної та влучної передачі художнього образу у пейзажі багатьма художниками-живописцями.

Вияснили, що вперше у Європі олійні фарби з'явилися у 15 сторіччі і у перші роки свого існування використовувалися виключно у поєднанні з яєчною темперою. У свою чергу, темпера мала значно менше технічних переваг, що згодом призвело до остаточного переходу до олійних фарб у якості основного художнього матеріалу. Нерідко темперою виконувався підмальовок, після чого, верхні шари прописувалися олією. З розповсюдженням нового матеріалу, чільне місце зайняв також і новий технічний прийом – лєсування. Темпера не дозволяла використання даного прийому, оскільки мала значно густішу текстуру. Поступово, вже у першій половині 16 століття, яєчна темпера остаточно перестає використовуватися – відтепер підмальовок так само виконується олією, що стимулює появу нових прийомів, манер та напрямів у живописі. У 17 столітті з'являється лаконічний живопис, що передбачає застосування імприматури. Значним вкладом у розвиток олійного живопису в 19 столітті відзначаються імпресіоністи, чії художні експерименти стали міцним поштовхом для подальшого розвитку некласичних напрямів живопису. Олійний живопис і у наш час залишається найбільш поширеним, проте нерідко виступає також у синтезі з іншими матеріалами, найпоширеніший приклад – поєднання олійних та акрилових фарб.

Дослідивши основні прийоми та зображальні методи олійного живопису, ми дійшли висновку, що у процесі створення творчої роботи надзвичайно важливу роль відіграють технічні можливості матеріалу. Так, значною мірою, кінцевий вигляд роботи залежить від дотримання основних технічних принципів у роботі з конкретним матеріалом. У свою чергу, саме

від розуміння технічних можливостей та особливостей, дотримання основних правил роботи з матеріалом, залежить і термін зберігання роботи без значних видозмін, як-то пожухання, вигорання, утворення тріщин, тощо. У олійному живописі виокремлюється декілька методів роботи. Серед них: «a la prima» та довготривалий живопис. У першому методі фарба наноситься на полотно одразу в повну силу тону за один сеанс роботи, а у другому – поетапно, тонкими шарами, щоразу потребує очікування повного висихання попереднього шару.

Означивши основні стадії створення творчої роботи, спочатку визначаємо ідею, сюжет та емоційний стан роботи. Основною ідеєю нашої творчої роботи є передати характерні особливості та колорит життя українського села, створити певний художній образ. Художній образ є результатом персонального осмислення та бачення автора твору, його уявлення про навколишній світ та ідеали краси. Влучний та вдало переданий художній образ надає картині життя, здатності певним чином впливати на свідомість та почуття глядачів – викликати в них певні емоції, наштовхувати на певні думки, тощо. У композицію нашої творчої роботи, окрім мальовничих сільських ландшафтів, додаємо людські фігури – чоловіка та жінку похилого віку, задля підкреслення самого стилю життя, особливостей побуту, повсякденних занять місцевого населення. Вважаємо, що саме в українському селі, не зважаючи на плин часу та розвиток сучасних технологій, зберігається єдність людини з природою.

Отже, основні етапи опрацювання творчої роботи, виділяємо наступні: 1. Пошук натури; 2. Композиційні пошуки, її конструктивна побудова; 3. Підмальовок; 4. Моделювання; 5. Деталізація; 6. Узагальнення. Чітке дотримання послідовності у процесі виконання роботи є надзвичайно важливим, оскільки значною мірою дозволяє добитися реалістичності та гармонійності у зображенні, вірного візуального ефекту, відзначається на її фінальному вигляді.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексич М.Н. Школа изобразительного искусства / Алексич М.Н, Нестерова Е.В. – М: Искусство, 1994. – №5. – С. 198
2. Беда Г. В. Живопись/ Г. В. Беда. – Москва: Просвещение, 1986. – 47 с.
3. Виннер А. В. Как работать над пейзажем масляными красками [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://hudozhnikam.ru/peizaz\\_maslom.html](https://hudozhnikam.ru/peizaz_maslom.html) (Останнє звернення: 29.03.19)
4. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. / В. Г. Власов. – СПб: Азбука-Классика, 2007 – 230 – 245 с.
5. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. / В. Г. Власов. – СПб: Азбука-Классика, 2008 – 359 - 370 с.
6. Дрозд А. Н. Образ и стиль в современной пейзажной живописи / А. Н. Дрозд // ВЕСТНИК КемГУКИ. – 2015. – №32. – С. 198.
7. Евсеева Д. О. Художественный образ как основная категория искусства на примере живописи Алтая / Д. О. Евсеев // Молодой ученый. — 2016. — №7. — С. 1079-1081
8. Історія живопису в полотнах великих художників/ Укладачі: Ольга Красновська, Ірина Шадріна, Марина Семенова, Олена Ципілева. – К:Либідь, 2017. – 320 с.
9. Импрессионизм в живописи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://artrecept.com/zhivopis/stili/impressionism> (Останнє звернення: 27.03.19)
10. История масляной живописи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://way-art.ru/istoriya-zhivopisi/istoriya-maslanoj-zhivopisi> (Останнє звернення: 14.03.19)
11. Історія пейзажного жанру [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://sites.google.com/site/pejzazurok/istoria-pejzaznogo-zanru> (Останнє звернення: 16.03.19)
12. Муртазина Л. Р. История развития пейзажа как жанра изобразительного искусства / Л.Р. Муртазина. [Электронный ресурс]. –



Режим доступа: <https://sibac.info/studconf/hum/xxxiv/42826> (останне звернення: 12.12.19).

13. Никитин А. О. Художні фарби та матеріали / А. О. Никитин. — М: Інфра-Інженерія, 2016. — 84 с.

14. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства в 10 т. / науч. ред. Власов В.Г. — СПб.: Азбука-классика, 2004–2009. — 407 с.

15. Прокофьев Н. И. Техника живописи и технология живописных материалов / Н. И. Прокофьев. — М: ВЛАДОС, 2010. — С. 34-35

16. Саяпина Е. И. Живопись пейзажа: учеб. Пособие / Е. И. Саяпина. — Краснодар: Кубан. гос. ун-т, 2012. — С. 3-15

17. Художественный образ [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://olymp.in/news/16-xudozhestvennyj-obraz-v-iskusstve/382>. (Останне звернення: 14.12.19)

18. Чиварди Дж. Пейзаж: Методы, техника, композиція / Дж. Чиварди. — М: Эксмо, 2002. — 56 с.

19. Alinder M. Group F/64: Edward Weston, Ansel Adams, Imogen Cunningham, and the Community of Artists Who Revolutionized American Painting/ M. Alinder. — London: Bloomsbury, 2014.— 225 p.

20. Mark Harden`s Archive [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [https://archive.com/ftp\\_site.htm](https://archive.com/ftp_site.htm) (Останне звернення: 14.04.20)