Міністерство освіти і науки України
Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка
Педагогічний факультет
Кафедра образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва

«До захисту допущено»

Завідувач кафедри

_____ Н.О.Урсу

«___»_____ 2019 р.

Дипломна робота
бакалавра

з теми **:** «**НАТЮРМОРТ У ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.**»

Виконала: студентка 4 курсу
напряму підготовки 6.020205
Образотворче мистецтво*
**Петренчук Валерія Валеріївна**

**Науковий керівник**: Демчик К. І.,
кандидат педагогічних наук,
старший викладач

**Рецензент**: Бренюк А. Г.,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач

Кам'янець-Подільський – 2019

**ЗМІСТ**

ВСТУП ..... 3
РОЗДІЛ 1. НАТЮРМОРТ ЯК ЖАНР ЖИВОПИСУ ..... 6
1.1. Історія розвитку натюрморту ..... 6
1.2. Художньо-стильові особливості, шляхи і засоби виконання натюрморту ..... 11
1.3. Засоби виконання натюрморту: прийоми та технологія олійного живопису ..... 22
РОЗДІЛ 2. К.С. ПЕТРОВ-ВОДКІН ЯК ПРЕДСТАВНИК СИМВОЛІЧНОГО НАТЮРМОРТУ ХХ СТ. ..... 33
2.1. Біографічні відомості про К. С. Петрова-Водкіна як майстра символічного натюрморту ..... 33
2.2. Своєрідність натюрмортів К.С. Петрова-Водкіна ..... 37
РОЗДІЛ 3. ТЕХНОЛОГІЯ ВИКОНАННЯ КОПІЇ НАТЮРМОРТІВ К.С. ПЕТРОВА-ВОДКІНА ..... 42
3.1. Творчий задум, вибір і підготовка художніх матеріалів ..... 42
3.2. Послідовність створення копії натюрмортів К. С. Петрова-Водкіна ..... 43
ВИСНОВКИ ..... 45
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ..... 47
ДОДАТКИ ..... 50

# ВСТУП

***Актуальність дослідження***. З давніх-давен натюрморт вважається найкращою школою реалістичного живопису, де художник осягає закони колірної гармонії та пластику форм, навчається майстерності володіння технічними прийомами і творчому ставленню до натури. Вміти правдиво зобразити з натури форму й кольори предметів – це значить передати за допомогою конструкції, перспективи, колірних відношень пропорції, обсяг, матеріальність, просторове положення предметів і їх характер в цілісному мальовничому натюрморті. Ці якості реалістичного зображення предметів спрямовані на виявлення їх естетичних властивостей і краси.

Вибір теми дослідження зумовлений тим, що натюрморт як жанр образотворчого мистецтва близький для сприйняття кожному, хто небайдужий до мистецтва живопису та має естетичний смак. Прийнято вважати, що натюрморт – це застиглий фрагмент життя, тому багато художників вважають, що через нього можна висловити красу, швидкоплинність, миті життя. Разом з тим, натюрморт – один з основних жанрів, з яких починають навчання художники.

***Об'єкт дослідження*** **–** специфіка написання олійними фарбами символічного натюрморту.

***Предмет дослідження*** – натюрморти К.С. Петрова-Водкіна як зразки для мистецької копії натюрморту ХХ ст.

***Метою*** дослідження є вивчення та аналіз характерних особливостей натюрморту в творчості художників першої половини ХХ ст. у контексті культурно-мистецьких впливів і взаємозв'язків. Важливість цього дослідження полягає в тому, що, натюрморт тісно пов'язаний з багатовіковою історією світової художньої культури. У натюрморті, як і в інших жанрах образотворчого мистецтва, встановилися свої традиції, виробилися певні канони відображення предметів та об'єктів природи.

Художники починають своє навчання мальовничої грамоти з натюрморту, тому навчання основ живопису здійснюється у процесі

малювання натюрморту. Загальновідомо у галузі образотворчого мистецтва, що натюрморт – один із провідних жанрів в навчанні образотворчої грамоти. Малювання натюрморту – це творчий процес, тому цей жанр займає свою особливу нішу в «мальовничому» мистецтві. Він так само, як і інші жанри, допомагає художнику саме висловитися. Тобто, може нести в собі таємний сенс, порив душі, хитромудрий сюжет тощо. Натюрморт, як і будь-яке мистецтво, є відображенням душі художника. У ньому не сховаєшся за літературний сюжет, за монументальність ідеї – тільки майстерність і світогляд майстра. Тут він, художник, і видно як на долоні: чи є йому що розповісти світу. Великі майстри живопису нерідко зверталися до цього жанру, і навіть ті художники, які характеризували себе в інших напрямках живопису, писали чималу кількість натюрмортів. Отже, вивчимо цей самостійний жанр живопису за допомогою визначення терміну, історичних довідок і робіт великих художників.

***Завдання*** дослідження**:**

1) дослідити явище натюрморту XX ст. як особливого різновиду символічного натюрморту;

2) визначити історичні та культурно-мистецькі впливи на розвиток натюрморту в загальному значенні;

3) проаналізувати художньо-стильові особливості, шляхи і засоби виконання натюрморту;

4) розкрити своєрідність К.С. Петрова-Водкіна як майстра символічного натюрморту;

5) представити послідовність роботи над мистецькою копією символічного натюрморту (на прикладі робіт К.С. Петрова-Водкіна).

Для розв’язання визначених завдань застосовувались наступні ***методи*** дослідження:

– *теоретичні* (аналіз довідкових видань про натюрморт як жанр живопису, мистецтвознавчої літератури з досліджуваної проблеми);

– *практичні* (вивчення реального стану практики створення натюрморту художниками ХХ ст., аналізу картин у жанрі символічного натюрморту).

**Практичне значення одержаних результатів.** Дослідницький матеріал може використовуватись у освітньому процесі закладів вищої освіти на лекційних та практичних заняттях при висвітлені відповідних мистецтвознавчих питань. Також студентам художніх спеціальностей буде корисно скористатись матеріалами дослідження у процесі підготовки реферативних повідомлень, курсових, дипломних робіт, написанні статей, а також при вивченні окремих аспектів мистецтвознавчих досліджень натюрморту як жанру живопису.

**Наукова новизна** дослідження полягає у способі комплексного аналізу та порівняння понять «оригінал» і «копія» у живописі ХХ ст.

**Структура роботи**: дипломна робота бакалавра складається зі вступу, трьох розділів (кожен з яких містить по два підрозділи), висновків, списку використаних джерел (44 найменування) і додатків. Основний текст роботи викладений на 46 сторінках.

# РОЗДІЛ 1. НАТЮРМОРТ ЯК ЖАНР ЖИВОПИСУ

## 1.1. Історія розвитку натюрморту

В образотворчому мистецтві натюрмортом (від франц. Natur morte – «мертва природа») прийнято називати зображення неживих предметів, об'єднаних в єдину композиційну групу. Для багатьох звичніше німецький або англійський варіант позначення still life і still leben (тихе життя). По-голландськи позначення цього жанру звучить як stilleven тобто «тихе життя», на погляд багатьох художників і мистецтвознавців це найбільш влучний вислів суті жанру, але така вже сила традиції що саме «натюрморт» – це загальновідоме і укорінена назва. Натюрморт може мати як самостійне значення, так і бути складовою частиною композиції жанрової картини. (додаток А, рис. А.1.1. – А.1.4). У натюрморті виражається ставлення людини до навколишнього світу. У ньому розкривається те розуміння прекрасного, яке притаманне художнику як людині свого часу.

Натюрморт як самостійний жанр, виник у Фландрії і Голландії на рубежі XVI і XVII століть, швидко досягнувши надзвичайної досконалості в передачі різноманіття предметів матеріального світу [9, с. 90]. Процес становлення натюрморту протікав більш-менш однотипно в багатьох країнах Західної Європи. Але якщо взяти в сукупності історії мистецтв, то перший етап у розвитку натюрморту відноситься до палеолітичного періоду. Можна виділити два основних прийоми, які використовували стародавні художники: натуралізм і орнаментальність. Потім ці дві течії починають все більше зближуватися, і з'являється «напівнепритомний» натюрморт, зображення окремих частин предмета. Справжній цілий предмет можна зустріти вже лише в бронзовому столітті. Свій розквіт цей другий етап у розвитку натюрморту отримує в мистецтві Єгипту. Предмети завжди зображуються ізольованими одна від одної. Вперше вводиться мотив квітки, тема зрізаних рослин. У творах егейського мистецтва з'являється співвідносність пропорцій. Предмети зображаються в три чверті, скомпоновані групами.

Традиції егейського живопису знайшли своє продовження в грецькій культурі. Ми можемо судити про цей жанр образотворчого мистецтва по вазах. Предмети тепер не висять в повітрі, а мають своє «реальне місце» в просторі: щит, притулений до дерева, хламіда, перекинута через гілку – так званий «висячий» натюрморт [21, с. 56]. Також в шкільних сценках часто зображується «музичний» натюрморт. Можна виділити ще один тип грецького натюрморту «антикварний». Художники створюють зображення майстерень: шматки статуй, пилу, молоток, ескізні пластинки. На грецьких вазах майже не можна зустріти зображення квітів і тварин. У середньовічному мистецтві в результаті дрібноти композиції, поділу живописного полотна на своєрідні регістри предмет стає атрибутом, а не об'єктом зображення. Велику роль також продовжує грати орнамент, особливо активно використовується у вітражах католицьких соборах. Суворе, напружено-аскетичне мистецтво Візантії, створюючи безсмертні, монументально-узагальнені, піднесено-героїчні образи, з незвичайною виразністю користувалися зображеннями окремих предметів.

У давньоруському іконопису також велику роль грали ті нечисленні предмети, які художник вводив в свої строго канонічні твори. Вони вносили безпосередність, життєвість, деколи здавалися відкритими вираженням почуттів у творах, присвячених абстрактно – міфологічному сюжету.

Ще більшу роль натюрморт грав у картинах художників XV – XVI століть в епоху Відродження. Живописець, вперше звернув пильну увагу на навколишній світ, прагнув вказати місце, визначити цінність кожної речі, служачій людині. Предмети побуту набували благородство і гордовиту значущість їхнього власника, того, кому вони служили. На великих полотнах натюрморт займав зазвичай дуже скромне місце: скляну посудину з водою, витончена срібна ваза або ніжні білі лілії на тонких стеблах частіше тулилися в кутку картини. Однак в зображенні цих речей було стільки поетичної закоханості в природу, сенс їх так високо натхненний, що тут вже можна

побачити всі риси, які визначили в подальшому самостійний розвиток цілого жанру.

Предмети, речовий елемент отримали в картинах нове значення в XVII столітті – в епоху розвиненого натюрмортного жанру. У складних композиціях з літературною фабулою вони зайняли своє місце поряд з іншими героями твору. Аналізуючи твори цього часу, можна побачити яку важливу роль став грати натюрморт в картині. Речі стали виступати в цих творах, як головні дійові особи, показуючи, що може досягти художник, присвятивши цьому роду мистецтва свою майстерність.

Предмети, зроблені умілими, працьовитими, мудрими руками, несуть на собі відбиток думок, бажань, потягів людини. Вони служать йому, радують його, вселяють законне почуття гордості.

Вдивляючись в навколишній світ, проникаючи допитливим розумом в його закони, розгадуючи захоплюючі таємниці життя, художник все повніше и багатостороннє відображає його в своєму мистецтві.

Історія складання і розвитку різних жанрів живопису – живе свідчення невтомної роботи людської свідомості, що прагне охопити безмежне розмаїття діяльності, естетично її осмислити [30, с. 76]. Особливо яскраво жанр натюрморту проявився в нідерландському живописі проторенессансу. Він все ще є частиною інтер'єру, але при цьому любов художників до деталізації створює дивовижні маленькі натюрморти: посуд, робочий стіл, взуття, що стоїть на підлозі. Все це зображується з такою ж любов'ю, як і фігури людей і святих. В Італії натюрморт з'являється з декорації. Надалі предмет отримує своєрідну самостійну активність, стає учасником дійства. Починаючи з проторенессансу предметний світ стає все більш реалістичним, іноді навіть майже відчутним. Він перестає бути бутафорією, а стає побутом. У XVI столітті художники північного Відродження починають оголювати предмети, зривати з них покриви (наприклад, шкіру з тварин).

Натюрморт – порівняно молодий жанр. Самостійне значення в Європі він отримав лише в XVII столітті. Історія розвитку натюрморту цікава і

повчальна. Особливо повно і яскраво натюрморт розцвів у Фландрії і Нідерландах. Натюрморт остаточно оформляється як самостійний жанр живопису. Його виникнення пов'язане з тими революційними історичними подіями, в результаті яких ці країни, отримавши незалежність, на початку XVII століття вступили на шлях буржуазного розвитку. Для Європи того часу це було важливим і прогресивним явищем. Перед мистецтвом відкрилися нові горизонти. Історичні умови, нові суспільні відносини направляли і визначали творчі запити, зміни у вирішенні поставлених перед живописцем проблем. Прямо не зображуючи історичних подій, художники по-новому поглянули на світ, нові цінності знайшли в людині. Життя, буденно постали перед ними з невідомою досі значимістю і повнотою. Їх залучали особливості національного побуту, рідної природи, речей, що зберігають на собі відбиток трудів і днів простих людей. Саме звідси, з свідомого, поглибленого, самим ладом підказаного інтересу до життя народу, народилися відокремлені і самостійні жанри побутової картини, пейзажу, виник і натюрморт.

Мистецтво натюрморту, що склалося в XVII столітті, визначило основні якості цього жанру. Картина, присвячена світу речей, розповідала про основні властивості, властивих предметам, що оточують людину, розкривала відношення художника і сучасника до того, що зображено, висловлювала характер і повноту пізнання дійсності. Живописець передавав матеріальне буття речей, їх обсяг, вага, фактуру, колір, функціональну цінність предметів побуту, їх живий зв'язок з діяльністю людини [22, с. 11] .

Краса і досконалість домашнього начиння визначалися не тільки їх необхідністю, але і майстерністю їх творця. У натюрморті революційної епохи перемагаючої буржуазії відбивалась повага художника до нових форм національного життя співвітчизників, повага до праці. сформульовані в XVII столітті, завдання жанру в загальних рисах існували в європейській школі аж до середини XIX століття. Однак це не означає, що художники не ставили перед собою нових завдань, механічно повторюючи готові рішення.

Протягом епох змінювалися не тільки методи і способи живописного рішення натюрморту, але накопичувався художній досвід, в процесі становлення розвивався більш складний і постійно збагачуючий погляд на світ.

Натюрморт як жанр живопису можна назвати творчою лабораторією живопису, оскільки він є і складовою частиною і пробним каменем станкового мистецтва. У ньому максимально розкриваються пластичні і колористичні можливості живописця, виявляються особливості його мислення. Цей жанр має багато функціональних особливостей, іноді його називають камерною музикою живопису. Його використовують як навчальну постановку, первинну стадію вивчення натури в період учнівства. Професійний художник нерідко звертається до натюрморту як до мальовничого етюду з натури.[6,с.6]

Натюрморт, як не один з жанрів живопису представляє характеристику стількох можливостей для занять формальними мальовничими пошуками. Він також може стати самостійною картиною, по-своєму розкриває вічну тему мистецтва – тему буття людини. Така ємність функцій натюрмортного жанру і робить живопис неживих предметів сферою пошуку не тільки форм і змісту, а й пошуку особистого погляду художника на навколишнє, його розуміння і відчуття життя, вироблення свого стилю. Світ речей в натюрморті завжди покликаний розкрити їх об’єктивне своєрідність, неповторні якості, красу. Разом з тим, це завжди людський світ, що виражає лад думка і почуттів, ставлення до життя людей певного суспільства.

## 1.2. Художньо-стильові особливості, шляхи і засоби виконання натюрморту

Загальновідомо, що мистецтво натюрморту є досить дивним і водночас захопливим жанром живопису, оскільки він змушує милуватися копією тих речей, оригіналами яких не милуєшся.

Разом з побутовим жанром натюрморт довгий час вважався другорядним видом живопису, в якому неможливо висловити високі громадські ідеї, цивільні чесноти. Дійсно, багато чого з того, що властиво творам історичного, батального та інших жанрів, натюрморту недоступно. Однак великі майстри довели, що речі можуть характеризувати і соціальне становище, і спосіб життя їх власника, породжуючи таким образам, різні асоціації та соціальні аналогії.

На відміну від портретного живопису, що має справу тільки з людиною, або пейзажем, що відтворює природу і архітектуру, натюрморт може складатися з різних речей домашнього і особистого вжитку людини, елементів рослинного світу, творів образотворчого мистецтва і багато чого іншого. У натюрморті живописець звертається до світу неживих речей, виділяючи їх з усього багатства навколишнього світу. Предмети – це мова, якою говорить художник, і він повинен володіти цією мовою досконало.

У натюрморті художник не просто зображує предмет, але й висловлює своє уявлення дійсності, вирішує різноманітні естетичні завдання. Натюрморт сильно впливає на глядача, оскільки викликає асоціативні уявлення і думки під час сприйняття неживих предметів, за якими бачаться люди певних характерів, світоглядів, різних епох і т.д. Вплив натюрморту залежить перш за все від вірно обраної і правильно розкритої теми, а також від особливостей творчої індивідуальності того чи іншого художника [38, с. 7]. Натюрморт служить своєрідною творчою лабораторією, де художник ставить і вирішує різні професійні завдання, удосконалює майстерність. Цей жанр має багато функціональних особливостей. Його використовують як навчальну постановку, первинну стадію вивчення натури в період учнівства.

Професійний художник нерідко звертається до натюрморту як до мальовничого етюду з натури. Натюрморт, як не один з жанрів живопису представляє характеристику стількох можливостей для занять формальними мальовничими пошуками. Він також може стати самостійною картиною, по-своєму розкриває вічну тему мистецтва – тему буття людини. Така ємність функцій натюрмортного жанру і робить живопис неживих предметів сферою пошуку не тільки форм і змісту, а й пошуку особистого погляду художника на навколишнє, його розуміння і відчуття життя, вироблення свого стилю.

Натюрморт більше ніж будь-який інший жанр йде від словесних описів; натюрморт треба уважно дивитися, розглядати, поринати в нього, так як він вчить осягати власне живопис, милуватися його красою, силою, глибиною – тільки так осягається справжній зміст будь-якої картини, її образ [9, с. 15]. Натюрморт відрізняється особливими принципами побудови композиції при всій відмінності історичних та індивідуальних форм цього жанру на різних етапах його розвитку. Предмети тут взяті зазвичай поблизу, так що погляд може їх як би відчувати, оцінити в першу чергу їх власне матеріальні якості – їх тяжкість, пластику форм, рельєф і фактуру поверхні, деталі, а також їх взаємодію з середовищем – їхнє життя в середовищі. Масштаб композиції в натюрморті орієнтований зазвичай на розмір кімнатної малої речі, звідки така інтимність натюрморту в порівнянні з іншими жанрами. При цьому сама форма натюрморту глибоко і багатоярусна, змістовна: структура натюрморту, постановка, вибір, точка зору, стан, характер трактування, елементи традиції та ін. Своєрідність роботи над натюрмортом складається до того ж в тому, що його складно ставити і писати в різних умовах; в приміщенні при денному і штучному освітленні, на відкритому повітрі. Попри всю різноманітність, величезній кількості форми різновиди натюрморт залишається «малим жанром», але саме цим і цінний, тому що звертає живопис, перш за все до самої себе і її вічних цінностей і проблем.

Розглядаючи жанр натюрморту, можна помітити, що він відрізняється своєрідними принципами. Натюрморт стає твором мистецтва, якщо художник бачить його сюжет, особливості композиції форми, колірну гамму, як єдине пластичне ціле явище. У порівнянні з тематичною картиною або пейзажем, в творчому натюрморті художник вільніше розпоряджається компонуванням предметів, які можна в разі необхідності поміняти місцями, пересунути, вилучити, нарешті, змінити рівень зору на постановку. Вся композиційна робота зосереджується на питаннях розміщення натюрморту в межах картинної площини. Залежно від характеру натюрмортної групи – її висоти і ширини, глибини простору, ступеня контрастності предметів за величиною і кольором визначається формат і розмір площини, положення композиційного центру, знаходяться тональне і колірне рішення, ведуться пошуки найбільш вигідної композиції, в якій знайдуть своє рішення питання рівноваги, пропорційних відносин. В організації композиції використовують різні види ритмів – лінійні, тонові, колірні. Особливу роль відіграють контрасти. Виділяючи ті чи інші ділянки зображення, вони роблять їх більш помітними, та затухаючими. Твір, побудований на ледве помітних коливаннях світла і тому без певних акцентуючих увагу глядача «спалахів», здається одноманітним, монотонним, позбавленим мальовничої виразності. Різко звучать контрасти створюють напругу, динаміку [10, с. 4]. На противагу симетрії, динамічний зображення будується на різких зрушеннях центру композиції з осі картинної площини. У цих випадках ритми спрямовані на досягнення зорового рівноваги мас.

Ритм організує зображення. Закладений в структурну основу натюрморту, він створює зоровий каркас, який керує нашим зоровим сприйняттям. Візуально зіставляючи одні елементи міркування з іншими, ми виділяємо головні з них і зосереджуємо на них увагу. Однак не будь-яка повторюваність може створити потрібний в композиції натюрморту ритм. Зайве настирливе нагромадження ритмів ускладнить композицію, зробить її сухою і маловиразною. У зв’язку з цим слід уникати навмисної розстановки

предметів. Глядач не зможе спокійно сприймати трупу, якщо світлі предмети через один будуть чергуватися темними. Таке чергування вносить строкатість і дисгармонію в загальну тонову гаму. Це відноситься і до колірних побудов. Треба створювати гармонійно організований ритм, робити м'які переходи від одного елемента до іншого. До тонкощів пошуку формату відноситься з'ясування величин вільних місць зліва і справа, зверху і знизу від групи предметів. Найбільш вигідно поміщати основну групу на другому плані, при цьому дещо скорочується величина зображення, проте зберігається повітряна перспектива, діюча від переднього плану в глибину картинній площині. При наявності значної кількості вільного місця з тієї чи іншої сторони формату, смисловий, зорової і композиційний центри виявляються сильно змішаними в протилежну сторону. У подібних випадках натюрморт виглядає перевантаженим в тій частині, де розташовується основна маса, і тим самим порушується композиційне рівновагу.

Світ речей в натюрморті завжди покликаний розкривати їх об'єктивну своєрідність, неповторне якість, красу. Разом з тим, це завжди людський світ, що відображає хід думок і почуттів, ставлення до життя. Предмети – це мова, якою говорить художник, і він повинен володіти цією мовою. В пучку зелені живописець виражає повноту життя, в морській раковині – витончене майстерність природи, в кухонному посуді – радість буденної праці, у скромному квітці – цілий всесвіт [8, с. 19].

Натюрморт – «не тільки художнє завдання», а й цілий світогляд. Світ речей – це людський світ, створений, сформований і обжитий людиною. Це і робить натюрморт при всій зовнішній скромності його мотивів, жанром глибоко змістовним.

Предмет побуту, зігрітий теплотою повсякденного спілкування з людьми, дозволяє доторкнутися до їх життя більш всеохоплююче та інтимно, ніж це можливо в розгорнутій сюжетній картині. Речі в живописі, не завжди, звичайно, виступають в «жорсткому» спеціально їм присвяченому жанрі натюрморту. Вони оживляють і заповнюють кімнати в мальовничих

зображеннях інтер'єрів, грають іноді не меншу роль, ніж люди в жанрових чи історичних сценах.

Натюрморт – це перш за все предмети, які організовані тематично, пов'язані смисловим змістом і несуть в собі певну ідею. Їх можна розділити на дві великі групи: природні предмети (квіти, плоди, їжа, риба, дичина і т.д.) і речі, зроблені руками людини [13, с. 69].

Особливості природних об'єктів натюрморту – їхня недовговічність. Як правило, вони відносяться до природного світу (хоча бувають і винятки). Вирвані з природного середовища, вони приречені на швидку загибель, квіти в'януть, плоди загнивають, дичина псується. Тому одна з функцій цього жанру – надати незмінність мінливому, закріпити не стійку красу, здобути хід часу, зробити тлінне вічним. Це надає натюрморту філософічність і глибину, завжди привабливі для глядача.

Предмети, виготовлені людиною, як правило, зроблені з довговічних матеріалів: металу, дерева, кераміки, скла, вони відносно стабільні, їх форми стійкі. Відмінність виготовлених речей від природних об'єктів полягає в тій змістовній стороні, яку вони грають в натюрморті. Вони в значно більшому ступені служать характеристикою людини і її діяльності, вносять в натюрморт соціальний зміст, дає в ньому місце темі праці і творчості. При всій відмінності природних і штучних предметів вони мають загальні риси, що дозволяють органічно об'єднати ці предмети в натюрморті. І ті, і інші є частиною інтер'єру, відносно не великі за розмірами, гармонійно поєднуються один з одним (вази і квіти, страви і фрукти). Головне ж, що об'єднувати їх – вплив на людину.

Величезна різноманітність світу речей нескінченно розширює змістовні можливості натюрморту. Вводячи в нього зображення картин, гравюр, малюнків можна привносити елементи інших жанрів: портрета, пейзажу інтер'єру – створюють нові своєрідні просторові, смислові та декоративні відносини. Натюрморт також часто збагачується зображенням розписів (на підносах, чашках), дрібної скульптури (бюстів, статуеток; барельєфів,

різьблення на вазах) та інше. При розкритті теми необхідно враховувати символічне значення предметів, рослин, що, безсумнівно, впливає на характер натюрморту, який може бути ліричним, інтимним, урочистим і т.д., а також створює деяку особливість, індивідуальність тій чи іншій роботі.

Композиційні особливості натюрморту:

Особливості образів натюрморту, передаючі через неживі предмети риси і характери людей, часу є основною композиційною діяльністю художника в цьому жанрі.

Натюрморт об'єктивно не існує, він придумується, складається, компонується, спеціально, для того щоб бути зображеним. При цьому неважливо, що він може мати цілком життєподібний реальний вигляд. Вся композиційна робота зосереджується на питаннях розміщення натюрморту в межах картинної площини. Залежно від характеру натюрмортної групи її висоти і ширини, глибини простору, ступеня контрастності предметів за величиною і кольором визначається формат і розміри площини, положення композиційного центру знаходиться тональне і колірне рішення, ведуться пошуки найбільш оптимальної композиції, в якій знайдуть своє рішення питання рівноваги, пропорційних відносин [12, с. 27].

В організації композиції, використовують різні види ритмів: лінійні, тонові, колірні. Особливу роль відіграють контрасти. Виділяючи ті чи інші ділянки зображення, вони роблять їх більш помітними, то затухаючими. Твір, побудований на ледь помітних коливаннях світла і тіні без певних, які акцентують уваги глядача «спалахів», здається одноманітним, монотонним, позбавленим мальовничої виразності. Різко звучать контрасти створюють напругу, динаміку, на противагу симетрії, динамічний зображення будується на різких зрушеннях центру до композиції до осі картинної площини. У цих випадках ритми спрямовані на досягнення зорової рівноваги мас. Ритм організує зображення. Закладений в структурну основу натюрморту, він створює зоровий каркас, який керує нашим сприйняттям. Візуально

зіставляючи одні елементи зображення з іншими, ми виділяємо головні з них і зосереджуємо на них увагу.

Питання формату в своїй основі залежать від задуму, а він, у свою чергу висловлює характер угруповання предметів, їх пропорції. До тонкощів пошуку формату відносяться з'ясування величини вільних місць зліва і справа, знизу від групи предметів. Задум в натюрморті підказує характер рішення простір в натюрморті. Це пов'язано з особливостями кольорового ладу. Характер просторового рішення пов'язаний також з кількістю щодо вільного місця зліва праворуч. Як правило, в натюрморті, основну групу предметів мають у своєму розпорядженні на другому просторовому плані, де знаходиться сюжетно композиційний центр. Метою досягнення, взаємозв'язку композиції групи предметів з форматом є ритмічне рішення картинної площині, чергування плям, пауз, врівноваженість картинної площини з визначенням смислового композиційного центру, розміщення другорядних частин, з пошуком колірних і тональних контрастів. Так само ефекти рішення композиції як в натюрморті, створюваному на основі задуму, так і при роботі спеціальної натурою постановки залежить від необхідності врахування різних рівнів зору і особливостей перспективного побудови. Різні рівні зору на постановку дають можливість художнику побачити найкращий несподіваний варіант композиційного рішення, що несе в собі новизну естетичного сприйняття відомих предметів.

Картинна площина може вирішуватися як декоративна композиція, де необхідно зберегти враження площини, і колір грає головну роль. В цьому випадку необхідно звернути увагу на характер колірного рішення, на силу його емоційного впливу.

Колір в живописі.

Колір – це основа живопису, без кольору живопис не існує. Колір – це життя живопису. Найважливіша функція кольору в живопису – доводити до межі, як чуттєву достовірність зображення, так і смислове і емоційну виразність твору [2, с. 9].

Поняття кольору нерозривно пов’язане з визначенням світла. У художній діяльності прийняти вузьке визначення світла як енергетичне випромінювання відчувається візуально. Колір – це частина світлового випромінювання, сприйнятого нашим оком безпосередньо від джерела або при його відображенні від поверхні. Колір поверхні залежить від того яким світлом вона освітлена, і від того, яка частина світлової енергії від цієї поверхні відіб’ється. Поверхня, що відбиває всі промені світла, розсіюючи їх на всі боки – біла, поверхня поглинає практично все промені - чорна, поверхня відбиває частина світлової енергії і поглинаюча сталеву – кольорова [2, с. 25].

Колір має ряд характеристик, таких як тон, світлина, насиченість. Колір може викликати і не колірні відчуття, наприклад, свіжості, легкості, прохолоди і навіть аромату. Основні властивості кольору. Хроматичні і ахроматичні кольори.

Існує 3 властивості кольору:

Тон – це те, що в повсякденному житті ми називаємо (червоним, фіолетовим, зеленим, жовтим) кольором і визначається довжиною хвилі. Це та якість хроматичного кольору, яке дозволяє називати колір червоним, жовтим, синім, блакитним і т.д. Око людини по колірному тону здатний розрізняти 150 переходів.

Насиченість – ступінь відмінності кольору від сірого. Насиченість кольору визначають як ступінь наближення даного колірного відтінку до чистого спектрального кольору.

Світлота – ступінь відмінності даного кольору від чорного (властивість з ахроматичним тоном). Оцінити світлоту можна, зіставляючи його з сірими градаціями шкали [2, с. 8].

Ахроматичні кольори – білий, сірий, чорний. Відсутність кольору взагалі. Назва кольору в спектрі відсутнє. Розрізняються лише по світлоті і позбавлені колірного тону.

Хроматичні кольори – кольорові. Характеризуються трьома властивостями кольору: насиченість, колірний тон, світлота.

Створюючи живописні твори, ми прагнемо найточніше передати ефекти освітлення, рефлекси, відтінки. Але не менш важливе значення для сприйняття картин накладаємо фарби. Одні прийоми дозволяють зробити звучання фарб потужнішим, насиченим, інші збагачують колір мазка безліччю нюансів. Для того щоб більш повно виразити всю пишноту кольору користуються різними прийомами. Всі зміни кольорів розташованих поруч один з одним поверх один одного описуються законом додаткових кольорів і підкоряються правилам субтрактивного і адитивного змішування. Знання того, як використовуються науково-теоретичні основи кольорознавства в організації живописного твору, дає живопису можливість науково обґрунтувати творчі прийоми різних майстрів, і, відповідно знайти способи навчити цих прийомів.

Простір змінює колір предмета, предметний колір у реальності ніде не виступає відкрито, він завжди прикритий повітряним шаром, грою рефлексів, складною системою відтінків. Водночас предметний колір є такою ж реальністю, як і колір простору. Залежно від завдань художник ставиться вибірково до цієї загальної реальності й зосереджує свою увагу лише на деяких її аспектах, послаблюючи при цьому вплив інших, або взагалі ігноруючи їх. Тобто основою побудови загального колірного ладу живописного зображення можуть бути необхідні для найбільшої виразності ідеї, аспекти загального колірного середовища. А вибір колірного ладу, заснованого на домінуванні ознак певного середовища, вже диктує відповідну техніку виконання. Колірний лад, заснований на локальному кольорі, найбільш яскраво представлений у російській іконі. Якщо реалістична картина зображує зумовлений певними чинниками колір предмета, його форму, то ікона зображує предмет локальним кольором, обраним відповідно до традиції. Колір в іконі не має просторових якостей (світлоповітряна перспектива), у ньому майже не відображаються якості,

пов’язані з матеріалом, з якого зроблений предмет, якості світла й тіні. Моделювання виконується із застосуванням висвітлень (без урахування єдиного джерела освітлення) і затемнень. Контури фігур є основним виразним засобом. Вплив колірних аспектів світлоповітряного середовища виключено, немає й глибини простору.

Але одне лише знання не веде до успіху. Тільки працюючи практично, змішуючи різні кольори, вивчаючи їх поведінку у взаємодії, ми зможемо дізнатися всі їхні властивості [2, с. 31]. Все різноманіття кольорів у творі підпорядковується задумом художника і загальному колориту. Багатство кольору, що спостерігається в дійсності, художник втілює в цілісну гармонію. Таку колірну єдність картини називають колоритом. Колорит вирішує перше враження, яке справляє картина; в залежності від нього глядач, що йде по галереї зупиняється або пройде повз. Щоб з першого погляду зробити велике враження, треба уникати всіх дріб’язкових або штучних ефектів, спокій і простота повинні панувати над усім твором. Цьому дуже сприяє широта однакових і чистих фарб.

Враження величі може бути досягнуто двома протилежними шляхами. Один – зводити колір майже до однієї світлотіні. Інший – давати фарби дуже ясно визначено і інтенсивно, але в обох випадках – основним принципом залишається простота. Хоча можна і визнати, що вишукана гармонія колориту, поступовий перехід одних тонів в інші означає для ока теж, що вишукані гармонії в музиці для слуху. Колорит картин може бути витриманий в різних гамах кольору. Так розрізняють рожевий колорит, колорит, витриманий в блакитний, золотистої та інших гамах. Тут під колоритом маються на увазі те, що всі кольори твори мають подібні відтінки або один і той ж відтінок. Також колорит картини може бути виражений кольорами близькими один одному або контрастами. Про колорит говорять також стосовно різноманітності відтінків кольору, знайдених художником. Тут ми маємо справу з термінами «колористичне багатство» і «бідний колорит».

Таким чином, поняття колориту вміщує в себе всі відносини кольорів картини за кількістю і різноманітністю відтінків, за силою і інтенсивністю кольору, по гармонійним поєднанням і т.д.

Різні художники для вирішення різних завдань використовували свій колорит. Колорит твору залежить від задуму картини, від того які почуття художник хотів висловити. Колорит, на відміну від змісту, діє не усвідомлено, але завжди сильно. У різних технічних варіантах, що зустрічаються на шляху розвитку живопису, передача об'ємних предметів у картині заснована тільки на трьох методах моделювання, що є суттю різних принципів живопису. За допомогою цих методів можна пояснити систему всіх відомих живописних технік. Так, передачі об'ємної форми можна досягти нашаруваннями: темної фарби по білому ґрунту (лавірування); білої фарби по темному ґрунту (висвітлення); суміші фарб, приготовлених на палітрі.

Знання того, як використовуються науково-теоретичні основи кольорознавства в організації живописного твору, дає живопису можливість науково обгрунтувати творчі прийоми різних майстрів, і, відповідно, знайти способи навчити цих прийомів [16, с. 87].

Підводячи підсумок всього вище сказаного, ми бачимо, що праця живописця дуже складний і цікава. Всі починаня від спостереження натури і закінчуючи оформленням ідеї і виразом задуму в творі живопису, вимагає знання багатьох законів, вміння їх застосовувати, і постійним прагненням висловити не тільки реальне життя, таке яким ми його бачимо, а й причетності переживань художника і захоплення навколишньою дійсністю.

## 1.3. Засоби виконання натюрморту: прийоми та технологія олійного живопису

Олійні фарби добре лягають на відповідний грунт і дозволяють легко моделювати, тушувати і досягати найтонших непомітних переходів з тону в тон, так як довго залишаються сирими, притому при висиханні не змінюють свого первісного тону. Але було б помилково думати, що олійний живопис не потребує ні в яких методах виконання і дозволяє безкарно наносити один шар фарб на інший без будь-якої системи. Навпаки, і олійний живопис вимагає цілком певної системи виконання. Правда, дефекти неправильного використання матеріалів в олійному живописі не так скоро виявляються, як це спостерігається при тих же умовах в інших техніках живопису, але рано чи пізно вони виявляться неминуче.

Всі кращі прийоми олійного живопису розроблені в епоху Відродження. Твори олійного живопису цього часу не тільки в сенсі художніх, а й технічних досягнень, ідеальні. Знання властивостей матеріалу дало можливість старим майстрам створити той стиль олійного живопису, який ніколи не був потім перевершений. У всій історії олійного живопису цей стиль, по своїй гармонії між матеріалом і художніми досягненнями, є єдиним. Знання техніки живопису збереглися в цехах живописців до XVIII століття, але потім, з відокремленням живопису як мистецтва від ремесла, під впливом нарождения в ній нових ідей поступово втратилися [4, с. 8]. Уже в першій академії Карраччі колишнє технічно-художнє виховання живописця було замінено філософсько-художнім. З цього часу технічні знання, які були за старих часів завжди опорою живописцю, представляються вже стисненням художньої свободи.

Особливий занепад техніки олійного живопису спостерігається в епоху французьких імпресіоністів, що поклали початок безсистемної роботи олійними фарбами, яка послідовниками (неоімпресіоністів) була доведена до грандіозних розмірів [4, с. 55]. Роботи в області техніки живопису як представників мистецтва, так і науки в перший час укладалися головним

чином в розкритті та відродження втрачених старовинних прийомів олійного живопису, незнання яких давало так себе почувати в півзнішому живописі. Багато що з втраченого було знайдено і розкрито, але сам живопис в цей час пішов занадто далеко від завдань і принципів старовинного живопису. Звичайно, в наш час не є можливим узгодити прийоми старовинної техніки олійного живопису з сучасним розумінням живопису, але техніка олійного живопису, які б не були її завдання, що претендує створювати довговічні твори, повинна витікати з властивостей і характеру матеріалів олійного живопису [36, с. 18].

Основні правила роботи олійними фарбами:

- Не користуватися недостатньо просохшим олійним ґрунтом.
- Не писати на старих, довго лежачих олійних полотнах або на старих картинах, не підготувавши їх поверхню до прийняття олійної фарби.
- Не писати на чорному, темно-червоному, занадто яскравому або надмірно темному ґрунті.
- При багатошаровому живописі не перевантажувати нижній шар фарбою і не вводити в нього занадто повільно сохнучі фарби.
- Не накладати другого шару фарби на недостатньо просохший шар.
- Не додавати зайвого масла до фарби.
- Не зловживати розчинниками.
- Не вводити в живопис неочищеного гасу, пневого скипидару і невідомо з чого приготованих складів.
- Писати тільки міцними і відомими автору фарбами і уникати шкідливих змішень.

Зауважимо, що для даного дослідження важливо з’ясувати своєрідність технології олійного живопису. Разом з тим, спочатку охарактеризуємо матеріали та інструментарій, необхідні для правильності дотримання цієї технології.

*Олійні фарби*

З оптичного боку фарби діляться на дві групи:

Перша група - головні корпусні фарби: свинцеві білила; кіновар ртутна; неаполітанська жовта; кадмій оранжевий; кадмій темний; кадмій середній; кадмій світлий; кадмій червоний; кобальт зелений світлий.

Особливі властивості перерахованих фарб: вони за природою своєю світлі, дуже щільні і добре покривають, тон їх не залежить від з'єднання з маслами. Масло надає їм характерний блиск, не змінюючи їх в тоні, тобто вони не робляться від нього темніше або світліше. Розбілені ці фарби теж не змінюють свого тону.

Друга група – лесувальні фарби – прозорі і напівпрозорі: ультрамарин; краплака; волконскоїт; смарагдова зелена; Ван-Дік коричневий; Сієна палена; умбра натуральна. Ці фарби, змішані з олією, темніють і сильно відрізняються за кольором і тоном від стану свого в сухому вигляді, в порошку. Масло згущує їх колір і тон, надає їм прозорість, глибину і милозвучність. Фарби ці, нанесені тягнучий грунт, світлішають, тьмяніють, стають матовими, втрачають прозорість і милозвучність.

*Допоміжні рідини*

Живописець рідко пише олійними фарбами прямо з тюбиків. Найчастіше фарбу доводиться розбавляти, щоб зробити її більш текучою, прискорити її висихання або зберегти блиск, який вони зазвичай втрачають при висиханні. Для цієї мети використовуються різні розчинники, лаки і т.п.[36,с.20] З усіма цими рідинами і складами художник повинен бути дуже обережний, тому що невміле користування ними може руйнуючи діяти на живопис.

Щоб зробити фарбу рідшою, її часто розводять тою ж олією, на якій змішані фарби. Але робити цього не слід. Надлишок олії дуже шкідливий для живопису: він викликає пожовтіння, а іноді і зморщування, і розтріскування барвистого шару. У тих випадках, коли фарба приготовлена так рідко, що вона тече, або з неї випливає надлишок олії, краще цей надлишок видалити.

Для цього фарбу розмазують по аркушу паперу, який вбирає в себе частину олії, і знову збирають її шпателем. Робити це потрібно швидко, інакше фарба може звернутися в густу замазку, якою буде не можливо писати.

*Лаки живописні*

Живописні лаки являють собою 30-процентні розчини смол в пінен, за винятком копалового лаку, де копалова смола розчинена в лляній олії. Випускаються такі види лаків, що застосовуються як добавки до олійних фарб: мастиковий, даммарний, фісташка, акрил фісташковий і копаловий.

*Лаки покривні*

Лаки покривні служать для покриття олійного і темперного живопису.

*Розчинники олійних фарб*

Розчинниками олійних фарб являються органічні розчинники здатні швидко випаровуватися.

Розчинник № 1 – суміш живичного скипидару і уайт-спіриту, взятих у співвідношенні 1: 1. Застосовується лише для розведення ескізних масляних фарб, рельєфних паст і в різних допоміжних цілях.

Розчинник № 2 є уайт-спірит – погон нафти, фракція утворюється між важким бензином і гасом. Застосовується як розчинник фарб, що застосовується для миття кистей і палітр. Для розведення лаків розріджувач № 2 не застосовується, так як у нього низька розріджуюча здатність і більша проникність, ніж у пинена.

Розчинник № 3 – пінен є піненову фракцію живичного скипидару, при якій відокремлюються частини скипидару. Пінен окислюється значно менше, ніж скипидар, яким не рекомендується користуватися в живопису, він схильний до пожовтіння і осмоленню. Пінен застосовують як розчинник фарб і лаків в процесі живопису. При розведенні фарб піненом знижують їх блиск.

*Основи для живопису олією*

Основа для живопису – це будь-який фізично існуючий матеріал або поверхня, на яку наносяться фарби: метал, дерево, тканина, папір, цегла,

камінь, пластик, пергамент, штукатурка, скло [22, с.58]. Однак лише деякі з них представляють собою традиційні основи для олійного живопису; діляться вони на дві групи: еластичні (гнучкі) основи, до яких відносяться полотно і папір, і жорсткі, що поєднують дерево, листовий Фіброкартон, деревоволокнисту плиту, полотно на картоні, дошці і метал. Найбільш популярною і широко використовуваною основою є полотно. Однак статус полотна як стандартної основи відносно молодий. Стародавні живописці воліли працювати на дерев'яних основах. В даний час багато художників вважають за краще працювати на еластичних засадах. Проте, живопис на дошках має своїх прихильників, і цей вибір надає унікальні естетичні можливості.

***Опис основ найбільш часто використовуваних сучасними художниками для написання натюрморту:***

*Лляні основи*

Полотно тісно пов'язане з хімією олійних фарб. Лляне полотно виготовляється з волокон рослини Linum usitatissimum – того самого, чиї насіння застосовуються у виробництві сирого льняного масла. Що ж робить лляне полотно привабливим? Це - його міцність і головним чином краса. У порівнянні з іншими тканинами, лляне полотно не володіє механічно правильним і рівним тканим малюнком, завдяки особливостям плетіння нитки [22, с. 20]. Льон завжди проступає живою фактурою крізь нанесені шари фарби. Різноманіття фактур художнього лляного полотна визначається кількістю ниток на дюйм. Лляне полотно середньої фактури містить приблизно 79 ниток на дюйм; полотно гладкої фактури – так званий «портретної якості» – містить від 90 ниток і більш. Лляне полотно може бути як одиночного, так і подвійного переплетення. Полотно подвійного переплетення набагато міцніше, важче, щільніше і, звичайно ж, дорожче в порівнянні з полотном одиночного переплетення. Воно більш прийнятно для великих живописних творів.

*Бавовна*

Бавовник в якості основи являє собою сучасну альтернативу льону. Він вперше почав використовуватися в художніх цілях в 30-х роках і з тих пір його популярність багаторазово зросла. На відміну від лляного бавовняне полотно не зайняло такої престижної позиції, мало того воно отримало негативні відгуки у пресі. Деякі називали його зовсім не придатним для живопису. Подібний погляд не можна назвати повністю справедливим, оскільки бавовна має певні переваги. Це міцний і недорогий матеріал. У порівнянні з лляної нитки бавовнику кілька тонше і значно рівніше, що позначається на фактурному малюнку тканини. Тому в порівнянні з лляним полотном бавовна не має такої ж цікавої поверхні. З іншого боку, тканина з бавовни стабільніша, ніж льон, який має тенденцію до розширення і до стиснення в залежності від вологості, викликаючи тим самим появу характерних «хвиль» уздовж кордонів полотна.

*Складний поліестер*

Синтетична тканина, створена в 20 столітті, в багатьох відношеннях вона перевершує як бавовняні, так і лляні полотна [22, с. 22]. Складний поліестер – міцний і вельми стійкий матеріал. Він більш стабільний щодо розмірів, ніж льон і менш чутливий до кислотного впливу масляних фарб. Він не схильний до гниття, не має тенденції до розширення або стиску в залежності від вологості середовища, в якій знаходиться. На поліестерній основі можуть використовуватися ті ж грунтовки та клейові розчини, що застосовуються з лляними або бавовняними основами. Однією з основних характеристик складного поліестеру є повна відсутність фактури. Це абсолютно гладкий матеріал.

*Джут (мішковина)*

Джут виготовляється з конопель - матеріалу, з якого виробляють міцні мотузки і канати. Полотно з цього міцного натурального волокна володіє однорідним тканим малюнком з яскраво вираженою фактурою. Вона помітно домінує над іншими елементами живопису. Це ідеальна основа для роботи в

стилі енергійного і пастозного нанесення фарб. Просвіти між нитками джутового полотна широкі, тому гарантувати його доводиться іноді двічі.

*Ґрунти для живопису*

Ґрунти, закриваючи пори полотна, освічені перетином ниток й основи, робить її поверхню однорідною і надає їй необхідний колір. Грунт охороняє полотно від проникнення в нього фарб. Він надає поверхні полотна здатність утримувати фарби. При зберіганні полотна грунт не повинен темніти або жовтіти (пожовтіння грунту викликається зберіганням його в темряві). На зворотному боці ґрунтованого полотна не повинно бути слідів проникнення клею або грунту.

*Підрамники*

Підрамник це внутрішня дерев'яна рама картини. На неї здійснюється натяжка полотна і вона безпосередньо потім кріпиться на стіну. Основа для полотна – підрамник, на який натягується полотно, від якості підрамника може залежати якість виконаної роботи, тому підрамник слід робити з добре висушеної деревини, дотримуючись співвідношення між довжиною і шириною бруска, а так само вдаючись до додаткових засобів зміцнення каркаса підрамника [22, с. 28].

Є два типи натяжки полотна на підрамник, під багет і галерейна. Під багет це коли торець картини залишають білим під колір полотна. Галерейна натяжка це коли зображення знаходить на торець і підгибається під підрамник. Частіше використовується галерейна натяжка, вона не вимагає використання багета, має завершений, цікавий та сучасний вигляд.

Якщо полотно для роботи художник не купує у спеціалізованому магазині в готовому вигляді на підрамнику, він може виготовити основу для власної майбутньої картини самостійно.

Для цього перед натяжкою на підрамник полотно рекомендується випрати в теплій воді. При пранні полотно дає незначну усадку і надалі також незначною мірою змінюється від вологості повітря.

Підрамник виготовляється із сухої деревини, інакше при висиханні він покоробиться, викривиться і зіпсує готову картину. Краї підрамника з лицьового боку повинні мати на 0,5 см укіс всередину, щоб полотно не торкалося країв підрамника і не приклеювалося до нього. До того ж видимі ребра рамки підрамника виглядатимуть не естетично.

Натягування і закріплення полотна проводиться рівномірно від середини в обидві сторони до країв. Закріпивши полотно з коротких сторін, переходять до довгих. Полотно кріплять від середини до країв. Якщо полотно слабо чи нерівномірно натягнуте на підрамник, то дуже важко нанести ґрунтувальну пасту однакової товщини; такий ґрунт по всій площі буде змінюватися під впливом вологості і температури повітря також нерівномірно, чим врешті-решт картина буде зіпсована.

Лицьова сторона полотна змочується з проклейкою пульверизатора теплою водою.

Змочування полотна має на меті послабити проникнення клею при проклейці на виворіт полотна.

Іноді полотно перед проклейкою шліфують пемзою, щоб скуйовдити поверхню і одночасно ущільнити її, але зайве шліфування порушує фактуру тканини.

*Проклеювання*

Проклейка є сполучним шаром між полотном і ґрунтом, вона перешкоджає просочуванню сполучної речовини (наприклад, олії) з фарб на полотно. Для проклеювання застосовують звичайно 5 – 7 % розчини різних клеїв – риб’ячого, желатину, казеїнового, столярного, ПВА та ін.

Для проклеювання полотна та інших гнучких матеріалів слід застосовувати клеї, що дають при висиханні еластичну плівку. Найкращим клеєм в цьому відношенні можна вважати полівініловий спирт. Найбільш щільний шар при однакових концентраціях дає риб'ячий клей, він меншою мірою піддається загниванню і після висихання дає досить еластичну плівку.

Столярний та малярний клей легко піддаються гниттю від вогкості, а, висихаючи, дають ламку плівку.

Желатин добре розчиняється в гарячій воді. Риб'ячий клей попередньо замочують у холодній воді протягом 12 – 20 годин; після набрякання клей слід розім’яти в руках і розпустити в гарячій воді.

Казеїн також спочатку замочують в теплій воді 3-про годин, а потім додають 2 – 3 % розчин нашатирного спирту або бури, і помішування при температурі 50 – 70°С утворює клейовий розчин. Казеїновий клей мало чутливий до вогкості і загнивання.

Столярний клей спочатку розмочують у холодній воді, а потім при нагріванні він легко розходиться в ній.

Сучасний художник може придбати у спеціалізованому відділі готовий клей і готовий ґрунт для своїх полотен.

Всі технології олійного живопису зводяться до двох характерних прийомів.

1) Живопис в один прийом «алла прима» (alla prima) – метод, при якому живопис ведеться таким чином, що при вмілому знанні справи живописцем і сприятливих умов твір може бути закінчено в один або кілька сеансів, перш ніж фарби встигнуть засохнути. У цьому випадку ресурси колориту живопису зводяться лише до тих відтінків, що виходять від безпосереднього змішування фарб на палітрі і просвічування їх на ґрунті, що використовується

2) Живопис в кілька прийомів – метод, в якому живописець розчленовує своє живописне завдання на кілька прийомів, з яких кожному відводиться спеціальне значення, з певним розрахунком або ж внаслідок великих розмірів твору та інше. У цьому випадку робота розчленовується на першу прописку - підмальовок, в якому завдання живописця зводиться до міцного встановлення малюнка, загальних форм і світлотіні, колориту або відводиться другорядне значення, або ж він ведеться в таких тонах, які лише в подальших прописування з зверх лежачими фарбами дають потрібний тон

або ефект, на другу, третю і т. д. прописки, у яких завдання зводиться до вирішення тонкощів форми і колориту. Цей другий метод дає можливість використовувати всі ресурси олійного живопису.

Прийоми багатошарового живопису різні. Вони можуть вестися від початку до кінця масляними або масляно-лаковими фарбами, а також змішаним способом живопису, початок якому дається водяними фарбами, а закінчення – масляними і масляно-лаковими.

Залежно від обраного художником методу живопису вибирається і використовуваний ґрунт полотна.

Малюнок, з якого починається робота, виконується ними матеріалами, в залежності від кольору ґрунту, його складу та способів живописного підмальовка. Як сказано вище, краще всього робити його окремо на папері і потім переводити на полотно, де він на клейовому, або емульсійному ґрунті обводиться аквареллю та темперою, рідше розведеної олійною фарбою, та швидко сохне на масляному ґрунті.

При подібному підході до справи ґрунт зберігає чистоту свого кольору, крім того, і свою поверхню, що може постраждати при поправках та зміни до малюнку вугіллям, олівцем, та іншими матеріалами.

Потім йде підмальовок, технічна сторона якого повинна можливо краще відповідати його призначенню.

Масляні фарби з плином часу набувають дедалі більшу і велику прозорість. Таке підвищення прозорості спостерігається і в корпусних фарбах, причому деякі з них, як свинцеві білила, стають просвічують внаслідок втрати ними покриває сили, а також стоншення шару при висиханні. Беручи до уваги цю особливість олійного живопису, необхідно бути дуже обережним до всякого роду листування і радикальним переробкам в олійного живопису, в яких іноді потребує живописець, так як всі виправлення і записи, зроблені тонким шаром корпусних фарб, по спливанні великого проміжку часу стають знову видимими. Так, в кінному портреті Філіпа IV роботи Веласкеза видно вісім ніг, з яких чотири виступають з-під

ґрунту тону, яким прикрив їх автор, будучи незадоволений, напевно, положенням ніг.

При невеликих виправлення на відповідальних місцях (наприклад, голові, руках портрета і пр.) потрібно враховувати можливе вжухання і звичайне потемніння під лаком виправлених місць. І тому, приступаючи до виправлення, місця, що підлягають переробці, добре просушують, покривають рідким лаком і виробляють поправку фарбами з лаком для живопису, щоб уникнути напевно появи вжухлості. У тому ж випадку, якщо вжухлость утворилася, її не слід крити лаком для ретуші, а повертати їй втрачений блиск і тон одним лише промаслюванням [там саме].

# РОЗДІЛ 2. К.С. ПЕТРОВ-ВОДКІН ЯК ПРЕДСТАВНИК СИМВОЛІЧНОГО НАТЮРМОРТУ XX СТ.

## 2.1. Біографічні відомості про К. С. Петрова-Водкіна як майстра символічного натюрморту

К.С. Петров-Водкін « … цікавий тим, – вважає мистецтвознавець Наталя Адаскіна, – що з'єднав традиції російського мистецтва Заходу і Сходу, був в серцевині цих відносин. Сам він – ви ходець з провінційної Росії. У маленькому містечку на Волзі, поблизу Саратова під впливом патріархального середовища складався його світогляд. Потім він опинився в Петербурзі, навчався в художньому училищі барона Штігліца, де йому відкрилися багатства мистецтва цього самого європейського з російських міст [18, с. 65]. В мимоволі виникаючих зіткненнях з викладачами, викристалізовувалися перші зерна власних поглядів Петрова-Водкіна на мистецтво, яким мав бути ще довгий шлях дозрівання.

Потім було навчання в Москві, в училищі живопису скульптури та архітектури, де художник прилучався до московських художніх традицій. Улюбленим педагогом стає В.А. Сєров, вплив якого на художника-початківця в той час був дуже сильним.

Велике значення масштабів людської культури, з особливою ясністю – по контрасту з провінційним Каспійським – відкрилася йому в столиці, вражає К.С. Петрова-Водкіна. Почуття благоговіння перед можливостями науки і мистецтва ніколи вже відтепер не залишить його. Схиляння перед справді високою культурою завжди переплітається у К.С. Петрова-Водкіна з зухвалою думкою пізнати закони не тільки різних мистецтв, а й багатьох, здавалося б далеких йому, областей знання. Його жваво цікавлять космогонія, будова земної кори, закони гравітації, проблеми сприйняття і взагалі психіки людини.

У 28 років К.С. Петров-Водкін приїхав до Парижа, 2 роки працював поруч з такими майстрами як Анрі Матісс, Поль Сезанн. Може бути, він

повною мірою і не оцінив їх тоді, але глибоко ввібрав враження від виставок».

З Парижа художник на кілька місяців з'їздив в Північну Африку – в Туніс, Алжир. Ці поїздки, особливо африканська, допомогли йому більш гостро відчути власну країну. Він писав у листі, що «увійшов в чуже життя і побачив краще достоїнства і недоліки своєї»

Про подорожі К. С. Петрова-Водкіна, про його прагненні побачити світ на власні очі і зрозуміти його можна багато розповісти. Одного разу він поїхав в Німеччину, до Мюнхена ... на велосипеді. Мізерні були кошти 23-річного студента, а Мюнхен вабив, здавався «окопом, який затримував просочуючій в Східну Європу вплив французького живопису», – як згадував згодом Петров-Водкін це місто.

А через чотири роки в Італії він пробув удвічі довше. Що не дивно, адже тут колись жили і творили його художні кумири – Леонардо да Вінчі, Джованні Белліні. Тут, на землі Італії, він на власні очі побачив і об'єкт своєї пекучої цікавості – вулкан Везувій. З ранніх років майбутній художник мав особливий інтерес до різноманітних проявів стихійних сил природи – землетруси, морські припливи, виверження вулканів – на Волзі він міг спостерігати тільки льодоходи, грози, зорепади, річкові бурі так – один раз – сонячне затемнення. Побачити справжній вулкан було його давньою мрією. І ось тепер цю мрію вдалося здійснити в повній мірі: Везувій, коли художник піднявся до самого його жерла, здригався від вибухів і обсипав схили градом лапилли і попелом. За твердженням К.С. Петрова-Водкіна, відчуття, пережиті ним на Везувій, струснули його художню свідомість і стали тією межею, яка відокремила пору його учнівства в мистецтві від наступаючого самостійного творчого життя, розбудило його художню свідомість.

К.С. Петров-Водкін взагалі був схильний до планетарного розмаху [25, с. 19]. Так він сприймав простір - волзькі простори, піщані пустелі Африки та Середньої Азії він зображував їх не плоскими, а сферично опуклими, ніби це погляд на Землю з космосу. Він відчував колір - як потужне випромінювання

яскравих тонів: червоного, жовтого, синього. Народження і смерть, любов, материнство, – ось нечисленні, але вічні теми, до яких художник звертався. І власна теорія живопису склалася у нього саме на основі цього бачення. «Форма і колір, осяжний цю форму, – і є живопис» – так просто сформулював К.С. Петров-Водкін свій принцип.

Та обставина, що художник багато подорожував, важливо для розуміння його творчості. Не менш (якщо не більш) істотно представляється його схильність до подорожей іншого роду – в світ ідей. Власне, мова йде про прагнення набути цілісний світогляд, без якого всі інші творчі завдання – мальовничі, літературні, будь-які – втрачають істинний сенс.

Кращі картини К.С. Петрова-Водкіна розділені зараз між Петербургом і Москвою. У Петербурзі, де художник починав свою освіту, в Російському музеї зберігається полотно, з якого почалася його популярність – «Сон», 1910 рік. Пустельний, майже сюрреалістичний пейзаж. Алегоричне полотно, але як співзвучно воно було своїй епосі. Після революції 1905 року в Росії настав «стан сну, параліч політичний і моральний», – писав К.С. Петров-Водкін.

Третьяковській галереї в Москві належить головний шедевр К.С. Петрова-Водкіна – «Купання червоного коня», 1912 рік. У все полотно потужна фігура коня. Він заступає собою майже весь простір полотна.[17,с.7]

За свідченням Н. АдаскіноЇ «Червоний кінь» для неї – « … яскравий зразок символістського живопису – це дуже ємний образ, що представляє епоху, говорить від її особи. Головне в картині - це передчуття: щось сталося і чогось чекають. Має бути щось грандіозне, докорінно міняючи долі. Зацепеніння перед початком чогось нового настільки яскраво виражено в картині, що вона стала символом епохи – початку XX століття [17, с. 33].

Це розуміли вже тоді, в 1912 році, коли картина вперше була показана на виставці. Її вивісили як епіграф над вхідними дверима в зал. Символіка «Червоного коня» дивним чином перегукувалася із символікою російського іконопису. У 1914 році «Червоний кінь» відправився на міжнародну виставку

в шведське місто Мальме. Почалася перша світова війна. Картина зникла. Її доля залишалася невідомою до 1950 року, коли шедевр К.С. Петрова-Водкіна розшукала його вдова і ціною великих зусиль повернула на батьківщину.

Картини художника вивозилися за кордон ще за життя художника, з кінця 20-х років. Вони експонувалися в Європі, Америці та деякі роботи майстра були куплені за кордоном.

Раціоналіст по натурі, К. С. Петров-Водкін вміло поєднував живопис з театром і літературою. Грав на скрипці, писав п’єси, автобіографічні повісті, оформляв інтер’єри і вулиці до свят, викладав. Він був щедрий, масштабний, універсальний талант [5, с. 5 – 6].

### 2.2. Своєрідність натюрмортів К.С. Петрова-Водкіна

К.С. Петров-Водкін вважав, що головне в роботі над натюрмортом – визначити, який сам предмет і яке його просторове положення. Художнику важливо усвідомити колір і форму предметів, їх зв'язок і взаємовплив, щільність, прозорість, вага. При цьому існує два підходи до предмета: в одному випадку художник підходить із заздалегідь готовим визначенням, в іншому він як би відмовляється від будь-яких попередніх знань і відомостей про предмет, як би вперше спостерігає його. У першому випадку зазвичай бачать тільки вже підготовлені попередніми знанням окремі риси предмета; другий же підхід допомагає розкривати його кожен раз по-новому. Виробити в собі такий безпосередній підхід до зображення речей, що дозволяє найбільш активно пізнавати їх сутність, К.С. Петров-Водкін бачив необхідним для кожного художніка. Але в зображенні предметів він завжди бачив певний ідейно-художній сенс, вважаючи, що передачу матеріальної сутності предметів і зв'язку їх між собою художник здійснює в ім'я створення образу [29, с. 83]. «Натюрморти, – говорив К.С. Петров-Водкін, – це скрипкові етюди, які я повинен робити раніше, ніж я приступлю до концерту».

За 1918 і 1919 роки він написав не менше 10 натюрмортів. За сюжетами вони дуже прості і невибагливі. Зазвичай він зображував посуд, квіти, стіл, чорнильницю, дзеркало і інші предмети повсякденного вжитку. Одного разу він написав оселедець, картоплю і шматок чорного хліба на яскраво-рожевій скатертині; в колористичному відношенні це – найбагатший натюрморт. Один з перших в серії, він став одним з кращих по мальовничому рішенню у всій творчості К.С. Петрова-Водкіна. Скромний сюжет натюрморту, досить характерний для побуту тих суворих років, не завадив художнику створити дуже світлий і дивно гармонійний твір. Супроводжуючи кожен окремий колір іншими. додатковими кольорами, художник проте не змінює їх локального звучання і лише додає кожному з кольорів дуже красивий, звучний і тонкий відтінок. Натура облагороджена не тільки колоритом, але і

витонченою гранованою формою, що надає, як у виробах з кришталю, майже прозору легкість предметів. Це робить натюрморт ще більш ошатним при повній буденності сюжету.

Близький до «Оселедцю» по колористичному рішенню «Рожевий натюрморт», що знаходиться зараз в Третьяковській галереї. На рожевій поверхні столу зображені гілка з яблуками, помідори, гранований стакан. У трактуванні цього натюрморту хотілося б відзначити таку особливість: частина предметів – гілка з яблуками, стакан з водою, репродукції на задньому плані-передані дуже матеріально, в той час як інші предмети трактовані дещо декоративно, з меншим відчуттям матеріальності речей; наприклад, яскраво-червоний плоский помідор, рожева поверхня столу, синя, як густе небо, стіна.

Різне трактування предметів в єдиному і цілісному образі картини – цілком усвідомлений мальовничий прийом, який, взагалі кажучи, використовується дуже багатьма художниками. Але, здебільшого, стихійно, випадково, без логічного осмислення. Насправді ж він цілком закономірний, бо будь-яке образне рішення незмінно буде вимагати підкреслення і виділення одних елементів і затушовування інших. Тільки ремісники і натуралісти не відчувають цього, з однаковою сумлінністю і байдужістю переносячи на полотно всі важливі і другорядні елементи зображення і не вносячи в нього свого глибоко особистого відчуття натури. В натюрмортах К.С. Петров-Водкін вирішував і інші художні завдання. Так, в «ранковому натюрморті» 1918 років серед інших предметів з’являється світлий металевий кавник, що відображає в блискучих, майже як дзеркало, гранях то, що знаходиться поруч з ним. Цей, здавалося б, такий же звичайний предмет, як і багато інших зображувані художником речі домашнього вжитку, в дійсності мав для К.С. Петрова-Водкіна особливе значення [27, с. 90]. Він відповідав прагненню зафіксувати на площині полотна не тільки те, що можна побачити прямо перед собою, а й те, що знаходиться збоку, ззаду, навколо (додаток Б, рис. Б.1.2).

К.С. Петрова-Водкіна завжди гнітила вимога зображати на полотні тільки те, що можна побачити з однієї точки зору, не рухаючись, як би в одну мить життя. Насправді предмети і явища пізнаються в постійному русі. У житті предмет розглядається з декількох сторін, саме властивість бінокулярного нашого зору дозволяє сприймати предмет не з одного, а з двох точок, і вже завдяки цьому ми бачимо обсяг і форму предметів інакше, ніж, якби ми цю властивість не мали. Для найбільш повного сприйняття предмета необхідно рух і зміна точок зору, і тільки в процесі руху людини або предметів пізнаються їх особливості, форма і властивості [32, с. 74]. Саме бажанням наблизити зображення до характеру нашого життєвого сприйняття пояснюється ряд художніх прийомів К.С. Петрова-Водкіна. Один з них полягає в тому, щоб показувати на предметах із дзеркальною поверхнею віддзеркалення того, чого не можна побачити в натурі, змінивши точку зору. Художник любив зображати кулясту скляну чорнильницю, круглу поливну керамічну попільничку, дзеркало, скло, блискучий самовар. Завдяки їм глядач бачив не тільки ці предмети, але багато з того, що лежало в натюрмортах уточнювалися К.С. Петровим-Водкіним і характерні для його мистецтва способи сфери простору. Так, художник зазвичай зображував стіл і розставлені на ньому предмети зверху. Завдяки цьому глядач бачить дійсну відстань між зображеними предметами, розуміє їх точне розташування. Художник вважав, що, зобразивши предмети на площині полотна саме так, він передає реальні співвідношення речей їх положення в просторі. Такий спосіб зображення предметів в натюрмортах допоміг художнику при створенні великих тематичних творів. Але натюрморти К.С. Петрова-Водкіна 20-х років значні не тільки пластичними якостями, вони цікаві своїм образним змістом. Недарма К. Федін говорив, що, розглядаючи натюрморти К.С. Петрова-Водкіна, відчуваєш майже фізичну насолоду, полегшення, підйом, радість. Мистецтвознавець Н. Щекотов в 1936 році писав у журналі «Творчість»: «Прямо треба сказати, що за силою, ясності, кристалічної закономірності барвистого ладу багато його натюрмортів належать до

кращого, що тільки було створено європейським живописом». Натюрморти К.С. Петрова-Водкіна, подібно завмершому годиннику, показує якийсь завмерлий, але цілком конкретний час.

Для практичної частини своєї дипломної роботи я вибрала такі картини К.С. Петрова-Водкіна, як «Черемха в склянці» та «Ранковий натюрморт».

В роботі «Черемха в склянці» зображено хаотично розкидані предмети оточуючу гілочку черемхи (додаток Б, рис. Б.1.1). Звичайні речі представлені по новому, завдяки колірному та фактурному контрасту предметів. Творам в жанрі натюрморту К.С. Петров-Водкін приділяв особливу увагу і відгукувався про них, як про «одну з гострих бесід живописця з натурою». І дійсно, не дивлячись на відсутність видимого зв'язку між предметами, картина випромінює гармонію [8, с. 89].

Хаос, відображений на столі, розглядається зверху і чітко обмежений полотном. Речі пов'язані єдиним простором. Такий вигляд дозволяє відмітити суворий порядок і незалежність предметів в розстановці. Книга під склянкою з водою яскравою плямою прориває і порушує загальну колірну гамму. Заляпане та не прибране блюдце з ложкою в верхньому правому кутку здаються зайвими. Два листи та чорнильниця так і закликають написати відповідь. Маленький коробок самотньо валяється внизу, майже не помітний з першого погляду на картині. І над усім цим «непотребом» простягаються пахощі та краса квітів.

У цьому творі особливо і яскраво проявлено особливий варіант перспективи. Весь натюрморт бачиться як би зверху, створюється незвичайна тривимірність зображення [15, с. 60].

В роботі «Ранковий натюрморт» зображений дерев'яний стіл, освітлений сонцем, що сходить. На столі стоїть начищений старовинний самовар на гнутих ніжках, на якому дуже чітко відбивається яйце жемчужного кольору.

Поруч лежить ще одне яйце, але воно, так само як і стіл потрапляє під промені сонця, що сходить і набуває рожево – оранжевого відтінку. Біля

самовара стоїть чарівний букет, поміщений в незвичайну баночку – вазу. Красиві польові квіти роблять роботу більш природною. Свіжо-заварений чай у склянці на блюді з чайною ложкою надає картині живий вигляд. Коробок сірників відбивається у ліхтарику, що стоїть в нижньому лівому кутку стола. На задньому плані добре видно морду собаки, яка вірно дивиться на свого господаря. Господар, скоріш за все, сидить з іншого боку столу, так як стіл видно не повністю.

Кожен предмет на столі відокремлений, при цьому нічим не виділяючись в колірному плані, але разом все виглядає збалансовано і гармонійно. Така композиційна гармонія, цілісність і збалансованість досягається своєрідним «перекликом» кожної складової цього привітного ранкового столу. З метою розширення простору, а також збагачення роботи динамізмом, більшість предметів мають гладку поверхню, яка відбиває. У прозорій вазі відображаються чудові літні квіти, яскраво блищить блюдце відбиваючи сонячне світло, і, нарешті, блискучий ліхтарик замикає цю сяйливу композицію [10, с. 76].

# РОЗДІЛ 3. ТЕХНОЛОГІЯ ВИКОНАННЯ КОПІЇ НАТЮРМОРТІВ К.С. ПЕТРОВА-ВОДКІНА

## 3.1. Творчий задум, вибір і підготовка художніх матеріалів

Коли ми визначилися з темою почався довгий та не простий пошук творів, які я мала копіювати. Визначитись було дуже складно, адже величезна кількість художників, картин, течій мистецтва підходили до моєї теми. Твори і формати були схвалені керівником. Важливим в роботі над твором є вибір формату. Визначення його залежить від задуму художника. З вивченого досвіду можна зробити деякі висновки. Прийнято вважати, що квадратний формат створює враження стійкості, статичності композиції. Витягнутий горизонтально формат використовують при зображенні широкого панорамного простору. Вертикальний формат сприяє створенню враження величавої урочистості, монументальності. Але якщо вертикаль вузька – додає деяку фрагментарність. Перш ніж приступити до роботи, необхідно познайомитись з матеріалами роботи, вивчити технологію живопису. Потрібно знати як робиться підрамник, як складати ґрунт, як ґрунтувати полотно. Підрамник робиться з сухого витриманого дерева. Всі чотири сторони його повинні мати скіс у всередину. Натяжка полотна повинна відповідати наступним вимогам: вона повинна бути достатньо сильною, розташування нитки повинно бути строго паралельна гранях підрамника. Потім, починаючи з середини однієї зі сторін, забивають декілька цвяхів, відтягують полотно в ту і іншу сторону. Потім так само з інших сторін. Завершальним етапом натяжки є підгинання полотна на кутах, де не допускаються складки.

Ґрунт буває різних видів: клейовий, емульсійний, маслений, напівмасляний. Клейовий ґрунт є найпростішим з виготовлення і не вимагає тривалого сушіння. Кисть повинна рівно наносити ґрунт на поверхню полотна паралельними рухами у напрямку ниток основи. Ґрунтують спочатку в одному напрямку, потім у протилежному. Поверхня шліфується.

### 3.2. Послідовність створення копії натюрмортів К. С. Петрова-Водкіна

Робота почалася з підготовки художніх матеріалів, а саме: пензлі різної товщини та форм, палітра, фарби, розчинник. Далі покрила полотно імпрематурою, яка вийшла внаслідок змішування води та акрилової художньої фарби сієни натуральної, її потрібно змішувати до консистенції «густої сметани», покрила нею полотно декілька разів, щоб отримати бажаний результат кольору, коли вона повністю висохла роздрукувала чорно біле зображення в реальну величину полотен з зворотного боку затушувала вугіллям за допомогою скотча закріпила роздруківку до полотна та перенесла зображення ручкою.

За перші сеанси було важливо закрити все полотно і визначити тональні і колірні відносини на яких і тримався весь задум, визначити всі колірні ритми, тобто прописати (додаток В, рис. В.1.1. – Рис.1.3, додаток Д, рис. Д.1.1. – рис.Д.1.3).

Прописування – це перший живописний шар, основним завданням якого є композиція. На цій стадії повинен бути отриманий «знак», «формула» майбутньої картини. Тут вирішуються завдання співставлення кількості світлого й темного, матеріального і нематеріального (приналежного до світла або до тіні), а також пропорції і сама форма плям цього світлого й темного.

На наступному етапі роботи, коли були знайдені основні тонові та колірні відносини, ми приступили до детальнішого опрацювання окремих частин. Особлива увага була закцентована на чорнильниці та квітам в роботі «Черемха в склянці» цю роботу через її незвичну тривимірність зображення було одночасно цікаво та складно копіювати, а в роботі «Ранковий натюрморт» багато зусиль було витрачено щоб підібрати рожево – оранжевий колір столу, та дзеркальність самовару, але ця робота не дивлячись на складність дуже підіймає настрій своєю сонячною сяйливістю, її виконувати – велике задоволення (додаток В, рис. В.1.4., додаток Д, рис. Д.1.4).

Впродовж роботи виникали деякі складності: зображення матеріальності предметів, колірні рішення деяких частин композиції. Аналізуючи композицію і дотримуючись порад керівника по ходу роботи, стало набагато зрозуміліше та краще (додаток В, рис. В.1.5, додаток Д, рис. Д.1.5). В процесі роботи виникли питання щодо вибору колірних і тонових відносин, але в ході роботи ці труднощі були подолані.

# ВИСНОВКИ

Мистецтво натюрморту в черговий раз дало можливість зануритися в світ живопису, насолодитися роботою кольором. Я отримала задоволення працюючи над дипломом.

У руслі авангарду розвивався живопис XX століття і натюрморту зокрема. Молоді художники відмовлялися від академічних традицій, намагалися в нових естетичних формах вирішити складні проблеми, що поставали перед суспільством.

В ході виконання дипломної роботи мною було досліджена величезна кількість літератури по живопису, основам кольорознавства, колористиці, історії розвитку натюрморту, вивчені праці художників - педагогів, майстрів відродження, імпресіоністів і представників радянської школи живопису.

Основні висновки дипломної роботи:

- в процесі виконання натюрморту я переконалась на власному досвіді, що практичних навичок не достатньо для реалізації поставлених цілей і копіювання художнього твору,
- обов’язково необхідно виконувати пошукові роботи, користуватися допоміжним матеріалом по темі, вивчати твори великих майстрів.
- необхідно приділити належну увагу питанням кольорознавства і колористиці, як основам образотворчої грамоти.

Можливості олійного живопису дуже широкі. Він виконується на будь-якому різновиді основи, на численних видах ґрунту, різними сортами пензлів. Його барвистий шар може бути тонким і пастозним, прозорим і щільним, блискучим і матовим, світлим і дуже глибоким за тоном. Разом з багатошаровим живописом у техніці також допустимий живопис «по сирому». На відміну від акварелі, гуаші й темпери, колір олійної фарби залишається в процесі висихання незмінним, якщо не порушена технологія живопису. Основні достоїнства олійного живопису: гнучкість, податливість багатого можливостями матеріалу і відносна міцність барвистого шару.

Основними недоліками є схильність до почорніння і пожовтіння під впливом часу; ускладненість технологічних вимог при тривалій роботі.

Живопис олійними фарбами потребує серйозної підготовки і міцних знань про особливості використання фарб, лаків, розчинників, техніки натягування і ґрунтування полотна. Окрім цього, живописець повинен мати хороші пензлі, палітру, мастихіни, вміти доречно їх використовувати, щоб якнайточнше виразити свій задум.

Таким чином, робота над композицією картини є досить складним процесом, який вимагає від художника творчої ініціативи, живої уяви, видумки, художнього смаку тощо. Вона не зводиться не лише до розміщення на полотні, чи папері фігур і предметів, ліній і кольорових плям, як іноді думають художники-початківці.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ


1. Адаскина Н. Диалог с натурой. Проблема натюрморта в творчестве К.С. Петрова-Водкина // Советская живопись. 1978. Москва : Советский художник», 1980. С.238.
2. Алексеев С.С. Цветоведение, Москва, 1949.
3. Богемская К.Г. Развитие жанров в советской живописи (некоторые тенденции). Москва : Знание, 1993. 47 с.
4. Беда Г.В. Живопись. Москва : Просвещение, 1986.
5. Выставка произведений заслуженного деятеля искусств РСФСР К.С. Петрова-Водкина. Каталог/ Вступ. статья Е. Н. Селизаровой, Москва – Ленинград, 1966. 256 с.
6. Васильев А.А. Живопись натюрморта. Краснодар, 2004.
7. Волков Н.Н. Цвет в живописи. Москва, 1985.
8. Виппер Б.Р. Статьи об искусстве Москва, 1972.
9. Виппер Б.Р., Проблема и развитие натюрморта. Казань, 1922.
10. Всеобщая история искусств. Москва, 1972.
11. Выборнова Г. Роль освещения в натюрморте. Художник. 1984.
12. Волков Н.Н. Композиция в живописи: в 2 ч. Москва : 1977. Ч. 1.
13. Герчук Ю.Я. Живые вещи. Советский художник : Москва, 1977.
14. Гусарева А.П., Константин Коровин. Советский художник : Москва, 1983.
15. Галушкина А.С. К.С. Петров-Водкин. Москва : Государственное издательство изобразительных искусств, 1936. 80 с.
16. Зайцев А.С. Наука о цвете и живопись. Москва, 1986.
17. Дмитриєв В. Купание красного коня // Аполлон. 1915. № 3. С. 15.
18. Костин В.И. Петров-Водкин. Москва : Советский художник, 1966. 168 с.
19. Кантор А.М. Предмет и Среда в живописи. Советский художник. 1985. 210 с.
20. Кримов Н.П. Теория тона, Москва, 1960.

21. Крымов Н.П. О живописи// Русская советская художественная критика. 1917-1941: Хрестоматия. Москва : Изобразительное искусство, 1982. С. 769–773.
22. Куприн А.Н. Материалы живописи. Советы мастеров. ЦЛ: Художник РСФСР, 1973.
23. Матеріали і техніка олійного живопису: навч. посібник/ укладач : О.Я.Музика. Умань : ВПЦ «Візаві», 2013. 114 с.
24. Пучков А.С., Триселев А.В. Методика работы над натюрмортом. Просвещение, 1982.
25. Петров-Водкин К. Пространство Эвклида. Санкт-Петербург : Азбука, 2000. Ч. 1. С. 559-560.
26. Петров-Водкин К. Пространство Эвклида. Санкт-Петербург : Азбука, 2000. Ч. 2. С. 561.
27. Петров-Водкин К. Пространство Эвклида. Санкт-Петербург : Азбука, 2000. Ч. 3. С. 562.
28. Петров-Водкин К. Пространство Эвклида. Санкт-Петербург : Азбука, 2000. Ч. 4. С. 563.
29. Петров-Водкин К. Пространство Эвклида. СПб.: Азбука, 2000. С. 563.
30. Ростиславов А. Петров-Водкин К.С. // Аполлон. 1916. № 4. С. 14.
31. Рощин С.П. Живопись. Основы теории и практики. М., 2008.
32. Рындин А.С. Живопись. Теория и практика. Одесса, 2010.
33. Русаков Ю. Петров-Водкин и его автобиографическая проза // В кн. Петров-Водкин К. Пространство Эвклида. Санкт-Петербург : Азбука, 2000. 768 с.
34. С веком наравне: Рассказы о картинах. Сост. В.И. Порудоминский. 2-е изд., испр. Москва : Молодая гвардия, 1989. Т. 2. 382 с.
35. Сокровища Иркутского художественного музея. Альбом / Авт. сост. Огородникова Т.П. Ленинград: Аврора, 1989. 151 с.
36. Смирнов Г.Б. Живопись. Москва : Просвещение, 1975.
37. Унковский А.А. Живопись. Основы теории и практики, Москва, 1980.

38. Художественно-педагогическое образование и эстетическое воспитание, Краснодар, 2004.
39. Черлинка Г.К. Натюрморт в советской живописи. Москва : Знание, 1988. 56 с.
40. Шагинян З.К. С. Петров-Водкин (эскизы к монографии). // Русское искусство. 1923. № 1. С. 14–15.
41. Шорохов Е.В. Основы композиции. Москва : Просвещение, 1979.
42. Шитов Л.А., Ларионов В.Н. Живопись. Москва. Просвещение, 1978.
43. Штаничева Н.С., Денисенко В.И. Живопись: учеб. Пособие для вузов. Москва, 2009.
44. Яшухин А.П. Живопись. Москва, 1985.

# ДОДАТКИ