

Балкінд Л.В.

**АКАДЕМІЧНА ПОСТАНОВКА З ЖИВОПИСУ «ОДЯГНЕНА НАПІВФІГУРА
З РУКАМИ». ПОРТРЕТ
НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНА РОЗРОБКА ДЛЯ СТУДЕНТІВ ВИЩИХ
МИСТЕЦЬКИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ УКРАЇНИ**

ПЕРЕДМОВА

Постановка одягненої напівфігури пишеться на основі знань, набутих під час роботи над головою натурника з плечовим поясом і поясного портрету з руками. Завдання напівфігури ускладнюється наявністю тазового поясу і потребує глибоких знань анатомічної будови людини, розуміння всіх її об'ємів.

Для вирішення такого завдання потрібна модель з характерним обличчям і виразними руками. Її кольорові і пластичні переваги визначають образну спрямованість постановки. Для її здійснення варто залучити всі постановочні засоби: одяг, кольорове оточення, освітлення моделі. Наявність в руках якогось предмета надасть осмисленості пластичному рухові напівфігури. Бажано ставити у майстерні декілька постановок однакових за завданням, але різних за кольоровим і тональним ладом, щоб студент міг робити вибір на власний розсуд. Постанова, яка подобається, пробуджує творчу активність і бажання писати.

В процесі роботи педагог налаштовує студентів на об'ємно-просторове сприйняття природи, на вміння бачити всі співвідношення разом й одночасно. Ліпити форму кольором з анатомічним обґрунтуванням, вибудовувати пропорції і співвідношення кольору, які передають індивідуальні особливості моделі. Ці ключові поняття навчального курсу потрібні для вирішення об'ємно-просторових завдань у кольоровому і пластичному вираженні. Після завершення постановочної частини педагог пояснює мету та завдання, показує, на що потрібно звернути особливу увагу, і можна приступати до навчального процесу. Він складається з п'яти послідовних етапів з розподілом часу на кожен. Якщо 60 годин – час вирішення всього завдання, на етапах він буде таким:

№п/п	Етап	Час, який виділяється на етап
1	Пошук композиційного вирішення постановки. Виконання контрольного ескізу.	8 годин
2	Рисунок на полотні під живопис	6 годин
3	Прописування великих кольорових і тональних співвідношень	12 годин
4	Детальна розробка великих форм та об'ємів	18 годин
5	Завершення завдання, з'ясування головного і узагальнення другорядного.	16 годин

Час, зазначений на етапах, є рекомендованим. Відхилення від нього не повинно бути суттєвим.

Мета і завдання навчальної постановки

Мета:

- Виконати пластичне вирішення напівфігури у кольоровому і образному вираженні, виділити зону особливої уваги – обличчя і кисті рук.

Завдання:

- проліпити форму кольором у середовищі і просторі з анатомічним обґрунтуванням, зберігши її конструктивність і цілісність. Передати індивідуальні особливості моделі, які роблять постановку портретним завданням;
- послідовно і технологічно грамотно вирішувати завдання кожного етапу;
- удосконалювати володіння технічними засобами живопису, здатність цілісного бачення.

Матеріали

Грунтоване полотно, натягнуте на підрамник певного розміру. Грунтований картон для виконання ескізів. Деревне вугілля, олійні фарби, набір пензлів, розчинник і мастихін.

Освітлення денне, бокове.

Етап I

На цьому етапі визначається формальне вирішення постановки у кольоровому та образному вираженні. Ескізами невеликих розмірів, узагальненими кольоровими і тональними плямами знаходиться розташування напівфігури на площині полотна, її масштаб і пластика руху, загальний тональний і кольоровий лад. Освітленням, кольоровими та тональними акцентами виділяється зона підвищеної уваги – обличчя та кисті рук.

На основі формальних пошуків пишеться контрольний ескіз, який остаточно вибудує пластичну і кольорову версію постановки, її тональний і колористичний лад, допоможе визначити розмір і формат полотна. В ескізі відображені перші і найяскравіші враження, які потрібно зберегти до повного завершення навчального етюд. Формальні пошуки виконуються у будь-якому матеріалі, контрольний ескіз - переважно олією.

Етап II

Рисунок на полотні виконується вугіллям лініями різного натиску. Це м'який і рухливий матеріал, який дозволяє вносити будь-які зміни, і при потребі легко видаляється з полотна. Різний натиск ліній показує освітлення форми, її повороти і розташування у просторі, створює відчуття середовища і зрозумілий перехід до живописних відношень. Рисунок повинен бути конструктивним, правильним у характері пропорцій, поворотів форм і пластики руху. Детально пророблений рисунок може сковувати студента і перетворити процес живопису у розфарбування. Краще, коли студент привчений сприймати процес письма і рисування як єдиний у часі і дії. Таке розуміння сприяє органічній побудові й моделюванню форми, взаємозв'язку її об'ємів. Зі складок одягу намічати тільки ті, які виявляють форму, що знаходиться під ними, і характер її руху. В рисунку повинно прослідковуватися наголовніше – увага до голови та кистей рук. Зображення напівфігури робити меншим від натуральної величини із дотриманням всіх композиційних норм контрольного ескізу. Вугільний малюнок закріпити лаком.

Етап III

На цьому етапі закладаються кольорові і тональні співвідношення, великі об'єми і просторові плани. Корисно визначитися з кольоровою палітрою – добором фарб, на яких будується постановка. Надмірна їх кількість може призвести до небажаного результату.

Прописувати починайте від загального, від великих форм, у повну силу кольору і тону. Співвідношення вибудовуйте не по черзі, а всі одразу, щоб працювало все полотно, тоді бачиш, де попадаєш, а де ні. В тіні пишуть м'яко і узагальнено, без перевантаження шару фарби. На світлі, навпаки, пишуть енергійним і пастозним мазком, збільшуючи його фактуру із наближенням до активного світла. Вибудовуйте співвідношення у встановленому кольоровому і тональному масштабі й у тих пропорціях, в яких вони знаходяться між собою в природі, враховуючи середовище і просторові плани. Зона підвищеної уваги – голова і кисті рук – повинна прослідковуватися уже в першій прописці. Переконливість рішення на даному етапі важлива для всієї наступної роботи.

Етап IV

Після прописки співвідношень і створення основи живописного ладу, можна починати поглиблену розробку великих форм та об'ємів. Коли ми дивимось на світло і тінь якогось об'єкта, ми повинні усвідомлювати, що бачимо не просто світле і темне, а бачимо форму єдину і цілісну, у якій одна частина освітлена, а інша знаходиться в тіні. Формі притаманні всі ці якості, незалежно від освітлення. Від того, як вона освітлена, її конструкція може бути більш чи менш очевидною. Продумане освітлення робить форму виразною і більш доступною для нашого сприйняття.

У постановках напівфігури на молодших курсах процес вивчення превалює над творчими пошуками. Вся увага приділяється основам образотворчої грамоти і практично не порушуються завдання психологічного портрету. До них студенти ще не готові. Мета навчальних постановок – навчити бачити взаємозв'язки об'ємів, розуміти внутрішні механізми, які пояснюють їх рух. Ліпити форму кольором у середовищі і в просторі, зберігаючи її цілісність.

Все, що було кінцевою метою у постановці одягненої напівфігури, в психологічному портреті – буде тільки засобом. Це зобов'язує у навчальних постановках проводити чітке розмежування вимог, які стоять перед кожним курсом.

Потрібно, щоб вони чітко простежувалися у самому характері постановок. Студент повинен бачити і розуміти різницю поставлених завдань.

Зрозумілість завдання – основна перевага постановки.

Ідея портрету закладена в самій роботі з природи. Ми ніколи не пишемо людину взагалі, ми завжди пишемо конкретну людину з її вираженими характеристиками. Передача індивідуальної схожості і віку, специфічного кольору обличчя і внутрішнього стану, а в деяких випадках і професійної приналежності – невід'ємна вимога до психологічного портрету. Поза, поворот голови і рух рук повинні відповідати образу і настрою портретованого.

Головне в портреті – обличчя, його емоційний і психологічний стан, вираження якого, в основному, належить очам. В них відображений внутрішній світ людини, а також у губах, які виражають його чуттєвий стан. Прекрасний румунський художник ХХ століття Корнеліу Баба говорив, що пише в портреті не око, а погляд. Велика увага в портреті приділяється рукам. Вони багато чого можуть розповісти про людину: її вік, характер, професію. Рухом і місцем розташування вони повинні бути пов'язані з поворотом голови, виразом обличчя разом складати зону особливої уваги. Кисть руки – складна конструкція. Потрібні анатомічні знання її скелету і м'язевих тканин, які утворюють характер і пластику руху.

Одягнена модель не мислиться без складок. Механізм їх утворення зрозумілий і може бути пояснений. Знання робить зображення усвідомленим і допомагає у відборі найвиразніших і найпотрібніших. Основою для складок є тіло, яке рухається під одягом. Оскільки тіло людини складається із різних за величиною і характером об'єму, то й складки по всій поверхні одягу будуть різними. Певна частина породжує конкретну за характером складку.

На її характер і пластику впливає матеріал і якість тканини. М'яка тканина одягу формує дрібні складки. Щільна – робить їх великими і конструктивними. Складки можуть бути вертикальними і поперечними. Вони з'являються там, де форма виявляє себе. Приділяти увагу варто глибоким складкам, вони вимальовують тіло, яке облягають. Мінливість складок одягу після кожного відпочинку моделі

**АКАДЕМІЧНА ПОСТАНОВКА З ЖИВОПИСУ «ОДЯГНЕНА НАПІВФІГУРА З РУКАМИ». ПОРТРЕТ
НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНА РОЗРОБКА ДЛЯ СТУДЕНТІВ ВИЩИХ МИСТЕЦЬКИХ НАВЧАЛЬНИХ
ЗАКЛАДІВ УКРАЇНИ**

зобов'язує швидко відбирати найвиразніші, які здатні виявляти об'єм і пластику руху. Не пишть одяг сам по собі. Використовуйте його як засіб виявлення форми, що знаходиться під нею. Одяг не приховує форму, він виявляє її.

Етап V

При поглибленому опрацюванні форми зазвичай складається ситуація, коли одні фрагменти полотна потребують уточнення, інші, в силу своєї переконливості, можна не чіпати до завершення навчального етуду. В таких випадках студент змушений працювати по частинах. При цьому важливо не загубити контроль над всією напівфігурою, щоб, працюючи над частиною, продовжувати бачити ціле.

Можливі проблеми, пов'язані з втратою цілісності форм і співвідношень, стають матеріалом для узагальнення на завершальному етапі. Порівняльний аналіз, цілісне бачення допоможуть побачити причину та шляхи її усунення. Якщо робота над навчальною постановкою велась послідовно і методично правильно, то завершальний етап узагальнення – підпорядкування деталей цілому і збереження єдності кольору буде логічним завершенням всієї проробленої роботи.

Загальне не виключає присутності частковостей. Треба навчитися бачити їх, сприймаючи об'єкт в цілому, аналізувати розкості, закладені в натурі. У зримій інформації відбирати найхарактерніше і найістотніше, яке розкриває індивідуальні особливості об'єкта, роблячи його виразним і образним за звучанням.

В портреті важливий відбір. Ніщо не повинно відволікати увагу від головного – обличчя і кистей рук. З оточення залишити тільки те, що підкреслює та посилює образ. Все, що затуляє суттєве, узагальнити і видалити з полотна.

Джерела та література

1. Вибер Ж. Живопись и ее средства. – Москва. Издание Академии художеств СССР, 1961.
2. Унковский А.А. Живопись фигуры. – Москва. Просвещение, 1968.
3. Сиздаев П.К. Основы живописи. – Москва. Искусство, 1957.
4. Шегаль Б.М. Колорит в живописи. – Москва. Искусство, 1957.
5. Рушенбах Б.В. Пространственность в живописи. – Москва. Наука, 1980.
6. Иогансон Б.В. композиция и колорит. М., Творчество, 1960.
7. Ченини Ч. Книга об искусстве или трактат о живописи. – М. Изогиз, 1933.

Чернышева Е.В.

ТЮРКСКИЕ ТОТЕМЫ В СЛАВЯНСКОЙ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКЕ

Схожесть и совпадение фольклорных сюжетов и образов основано на закономерностях развития народного искусства, в которых отчетливо проявляются многослойность и историзм. В частности, это характерно для эпоса.

Многообразие эпических жанров – от мифов и сказок до героических сказаний (дестанов, баитов и дум) – позволяет проследить, как с изменением социальной ситуации трансформируется сюжет, появляются новые образы. Путем различных замен и переосмыслений находит выражение новое идейное содержание.

В XIX веке Ф. И. Буслаев высказывал мысль о «слоевом» составе русского эпоса [2, с. 713]. В XX столетии А. Н. Веселовский отмечал, что мифы и сказки неизбежно осложняются в своем развитии эпизодами и символизмом, заимствованными из разных кругов представлений. Особая сложность изучения мифа (как и сказки) заключается в том, что они редко доходят до нас в своем «чистом» виде [4, с. 108]. Жизненные явления, считал исследователь, следует объяснять, прежде всего, временем и самой средой, в которой они проявляются [3, с. 10].

Историзм эпических жанров, в частности, волшебной сказки – тема фундаментального исследования В. Я. Проппа [15]. Сказка, считал ученый, сохранила следы исчезнувших форм социальной жизни. В монографии прослеживается динамика трансформации тех или иных сюжетов по мере развития социума: перехода от охоты к земледелию, от матриархата к патриархату и т.д. В исследовании волшебной сказки В. Я. Пропп обратился к ее истокам и вслед за Д. Фрезером [20] показал плодотворность изучения народных верований на интерэтническом уровне. Анализируя развитие народного искусства этносов, далеких друг от друга по происхождению, языку, географическому положению, ученый проиллюстрировал вывод о том, что сходство фольклорных произведений – частный случай исторической закономерности.

В. Г. Жирмунский, отметил, что эпические традиции Запада и Востока-ветви единого культурно-исторического процесса [10, с. 7], показал, что типологические аналогии позволяют выявить влияние и заимствования. Образы Лебединой Девы, богатырей-змеевичей в славянской мифологии ученый связывал с тюркским воздействием [8, с. 190]. О тесных славяно-тюркских контактах говорит упоминание Едигея (Эдиге) в русских летописях [10, с. 364].

Вопросы заимствования и трансформации образов, отражающие сложнейшее соотношение типологических и контактных фольклорных связей, освещались исследователями с разных сторон и не всегда последовательно. Так, спорными являются предположения В. П. Аникина о том, что переход от