

19.04.2022

Викладач: **Малець Наталя Олексіївна**

Предмет: **Живопис**

Група № 42

Урок № 27

Тема уроку: Палітра

Значення рисунку у живопису.

Мета уроку: освітня: закріпити знання учнів у вивченні живопису ;

виховна: виховання акуратності;

розвитку: логічного та аналітичного мислення, просторової уяви.

Тип уроку: лекція.

Обладнання та засоби навчання: презентація, картки-завдання

ХІД УРОКУ

Палітра художника.

В якому порядку краще всього видавлять фарбу на палітру? Не можна видавлять, наприклад, ультрамарин сьогодні в верхньому кутку палітри, а завтра - в нижньому лівому. Художник так щільно звикає до постійного розташування фарб, що підбирає суміші фарб не дивлячись на них, маже механічно.

Колір палітри.

Зазвичай художники користуються коричневою і білою палітрою. Але біла чи коричнева палітра - це не той фон, на якому розташовують предмети з природи, і не те оточення, в якому будуть знаходитись фарби в живописному зображенні. Сприйняття кольору, взятого на палітрі, і кольору на живо зовсім різне. Колір предмета, взятий на палітрі, сприймається ізольовано від кольорів інших предметів, а з природи чи на палітрі начебто підібрані правильно, але коли його покласти на білий ґрунт холста, вони здаються темніше, чим отримані на палітрі чи як вони виглядають з природи. Яку б палітру ми не використовували, перші мазки фарби на білому холсті в силу контрасту являються темними і брудними. Не професійний художник починає підбирати на палітрі більш світлі чи темні відтінки. В результаті, коли весь холст буде готовий, картина здається вибіленою чи просто брудною.

Одні і ті самі кольори предметів по різному виглядають на різних по тону і кольору палітрах. На білій палітрі світлі плями майже не помітні. На темно-коричневій палітрі втрачаються темні відтінки. І тільки на палітрі, загальний колір і тон який ближче до загальному кольору і тону фона постановки з природи, фарби предметів виглядають у відношенні, аналогічно з природи. З цією метою деякі художники рекомендують створювати прямо на палітрі загальний фон. Б. В.

Иогансон, наприклад, радить взяти білу кафельну чи фарфорову плитку чи білу миску, натерти цибулею, щоб на неї краще накладалась акварель, і на цій палітрі створювати таке співвідношення акварельних фарб, яке створило б світло і колір. При цьому він рекомендує вільно вливати одну фарбу в іншу, використовуючи в міру кількість води. Якщо таку акварельну палітру підігріти, через 3-4 хвилини вона висохне, але поверхня заливки стане матовою. Після цього палітру потрібно протерти маслом, та інколи на глянцевиx переливах акварелі знайдеться загальний тон, який підходить до картини. Потім вже цю акварельну підкладку можна використовувати як палітру для створення відтінків кольору масляними фарбами. Така приготовлена палітра дійсно дозволяє точно створювати відтінки і уникати повторних змін на холсті.

Перед тим як ґрунтувати холст, його потрібно натягнути на підрамник. Ця дія не складна, але потребує певних навичок. Від легкої натяжки холст буде провисати, а це призведе до розтікання ґрунту і шару фарби.

Шматок полотна повинен бути на 3-4 см ширше підрамника з кожної сторони. Направлення ниток полотна повинні бути паралельно сторонам підрамника. Холст по куткам спочатку закріплюється слабо забитими цвяхами. Потім, починаючи від центра до країв кожної сторони підрамника, холст прибивається до планок. При цьому необхідно чергувати паралел сторони. Якщо холст великого розміру, то зручно його натягувати широкими зажимами, вони не порвуть полотно, а міцно втримають кромку полотна. Цвяхи потрібно прибивати на рівній відстані один від одного.

Ґрунтовка полотна.

Ґрунт створений з двох елементів: тонкого шару клею, покриваючи всю поверхню холста і деяких шарів ґрунтівної фарби, проклейка захищає холст від проникнення ґрунтівної фарби чи масла на тканину і міцно пов'язує шари ґрунта з полотном. Проклейку наносять в один чи два шари. Ґрунтівна фарба вирівнює поверхню полотна, створює необхідний колір і забезпечує міцний зв'язок шару фарби з ґрунтом. Він наноситься в 2-3 шари. Існують різні рецепти ґрунтів.

В олійному живописі, як і в акварельному, перед тим як розпочати виконувати довготривалу роботу, необхідно зробити з даної постановки невеликий ескіз – етюд, в якому потрібно визначити композицію і вияснити основні цвітові відносини. Крім етюдів – начерку перед роботою фарбами потрібно підготувати малюнок. На відміну від підготовленого малюнка для

акварельного живопису на полотні передають тільки найголовніші, основні форми, а дрібні деталі предметів, другорядні деталі опускаються. Але композиційне розміщення, пропорції, перспективна та конструктивна побудова, розміщення предметів в просторі повинні бути точними.

Не кваптесь братися за фарби. Спочатку уважно спостерігайте за натурною постановою, зрівняйте предмети по кольору, освітленню, силі кольору, доки не зрозумієте відмінності кольорів по цих трьох їх властивостях. При цьому потрібно зрозуміти складну взаємодію об'ємної форми, їх кольору і просторово - світлового середовища. Потрібно не забувати про загальним тінювим і кольоровим станах освітленості і з'ясувати цей стан на даній натурі. Тільки після такого аналізу природи можна збудувати цвітові відносини етюд, передати той колорит, який відповідає натурі.

Закінчив малюнок, приступають до за малюнку – тонкого шару кольорової підготовки полотна, виявляючи головні тонові і кольорові відносини, намагаючись при цьому менше використовувати білила.

В процесі роботи потрібно весь час мислити відносинами, думати тільки про те, що відрізняється по кольору (в трьох його якостях) один предмет від другого, досягаючи цілей сприйняттю постановки в цілому і зрівняти кольорові відносини світлових частин з напівтінню, тінню і рефlekсами і т.д.

Якщо в натюрморті є який – не будь найбільш темний предмет слугуючий камертонам (наприклад, темний глиняний глечик), то краще з нього розпочати. Потім потрібно визначити відносини цього темного предмета з сусідніми, більш світлими предметами і фоном. Накласти кольором основні затемнені частини натюрморту, переходимо до напівтіні і рефlekсам.

В процесі живопису не можна довго зупинятися на зображенні одного предмету до другого, до фону, до площини стола і т.д. Бачачи в зображенні недостатнє освітлення предмета, студенти часто починають його висвітленню, в той час коли потрібно затемнити сусідні частини і все оточення. Тоді в силу контрастності частини площини, про які йшла мова, буде сприйматися світліше і весь етюд буде витримуватись в тоні.

Наступний етап роботи закладається в уточненні кольорових відносин, прописування полотна «корпусними» шарами, в прояві форми предметів. Якщо раз підкреслюємо, що в процесі живопису не особливо чітко вписують предмети, а одночасно в результаті постійного порівняння конкретизують відносини світлових частин з полу тінями холодних і теплих тонів. При цьому не потрібно розміщувати мольберт дуже близько від себе, так як це часто веде до

уособленого трактування предметів, втраті цілісного сприйняття зображення. Рекомендується частіше відходити від мольберта: це дасть змогу подивитися на роботу більш ретельніше і попередити можливі помилки.

На початком роботи над етюдом потрібно ретельно підбирати кольори, передаючи загальні і характерні для них кольори, порівнюючи освітлені місця з тінюваними і враховуючи загальний кольоровий стрій постановки. Освітлені місця предметів краще передавати за допомогою корпусного письма, а затемнені замальовувати такими шарами, по можливості уникаючи застосування білил.

Порівнюючи світлі і тінюві сторони предметів по освітленні і кольору, можна підмітити, що вони об'єднані загальним відтінком. Всі тіні в натюрморті освітлені світлом, відбитим від стіни кімнати. Якщо оточуючий натюрморт стіни помаранчевий, то всі тіні пофарбуються в теплі кольори. Якщо освітлення з вікна блакитне, о всі освітлення місця будуть об'єднані холодним відтінком., а теплі відтінки стануть більш помітні по контрасту з холодним світлом.

Після знаходження світлотіньових і колірних відносин великих планів переходимо до моделювання світлотінню (вираженої кольором) об'ємною форми кожного предмета. Ми знайшли відношення тільки основних об'єктів, великих площин. Кожен предмет прописаний майже однорідною фарбою. На об'ємній формі кожного предмета немає однаково освітлених місць (навіть якщо це поруч розташовані ділянки поверхні предмета), тому не може бути й однакових кольорів. Не можна залишати без подальшої переробки, наприклад, тінь білої драпіровки, написаної в підмальовці однією і тією ж фарбою. Потрібно підібрати теплі і холодні відтінки кольору для кожної ділянки площини у мірі убування або збільшення освітленості на драпіровці.

При зображенні гладкої площини об'ємних предметів (яблуко, кавун, помідор) необхідно «ліпити» форму, строїть її через окремих площин, великих чи малих граней їх об'ємної конструкції. В граневих предметах ми добре бачимо різницю тону і кольору на всіх площин: у куба три (видимих) граней і відповідно три різних тонів і кольорів. Збільшенні кількості гранів на кубі поступово наближається до форми багатогранника до кульової площини. Кожна грань такого тіла буде мати різну освітленість і різний кольоровий відтінок (в силу рефлексів). Тому як багатогранник, так і сферична площина кулі і тону. Всі вони в різних місцях будуть різними.

Живописець повинен під час роботи тримати всі відтінки в полі зору, бачити їх одночасно, вміти визначати їх відношення по світлості, кольоровому відтінку і насиченості кольору і передати ці відношення на полотно. Якість, бачити відразу два різних відтінки кольору і розуміти їх співвідношення важке,

три - ще важче, а побачити всю модель в цілому ще складніше. Але це необхідно так як тільки одночасно бачення, порівняння відтінків кольору предмета за трьома основними властивостями й пропорційна передача їх відмінності на полотні і є живопис.

При роботі з натури необхідно також не забувати, що по контуру предмети виглядають контрастно, де зливаються з фоном, які м'яко переходять в тінь. Деталі на предметах має бути підкорений загальній формі. Основний принцип живописного зображення це уміння передати предмет в середовищі, в комплексі всіх його якостей. Художники, схильні до декоративності в живописі ігнорують спостереження в моделі тонких світлові і кольорові градації, є основою кольорових побудов зображення на звучності і активності власного чи обумовленого кольору предмету, чи без нюансів світла і кольору. Ця стежка вводить в бік від повноцінного станкового живопису, об'єднують силу її емоціональної взаємодії.

Окрім передачі тонових і кольорових відношень і рефлексної взаємодії, необхідно брати до уваги вплив кольору світла на предмет натюрморту. Цим досягають в кінцевім результаті єдність і гармонія фарб. Припустимо, що ми пишемо натюрморт, розташований під деревом в тіні. Як гармоніювати різні по кольору предмети, знаючи, що опиратися в даному випадку тільки на локальні кольори неможливо?

Потрібно знайти такий колір кожного предмету, який включає в собі і локальний колір, і колір загального зеленого освітлення. Якщо внести в отриману гаму фарб який – не будь колір, вільний від впливу зеленого кольору освітлення, гармонія буде порушена.

Таким чином, врівноваженість кольорового строю етюд, його єдність створюється пропорційними відносинами кольорів і знаходженням між ними спорідненості, обумовленого освітленням і взаємними рефlekсами.

Виконання навчального натюрморту починаємо з пошуку вихідного, найбільше темного тону. Після цього визначаємо в натурі і підбираємо на палітрі тон і колір, менш темних предметів. Наложив тіні, переходимо до сусідніх полу тіней, намагаючись попередньо нанести їх без білил. Тут вже нема необхідності обов'язково брати прозору фарбу. Тіні порівнюємо з тінями по світлості, кольору і насиченості, пів тону з пів тонами, а світлі місця зі світлими. Вже в первісній прокладці основних кольорових відносин потрібно передати, що холодні і що теплі, як відрізняються по кольору світлі і темні площини предмету.

На цьому етапі роботи не можна розробляти деталі окремих предметів, всю увагу потрібно приділяти спів відносинам першого, другого і третього планів між собою й фоном.

На першій стадії роботи дуже важливо дотримання пропорціональних натурі світлотіньових і колірних відносин між великими планами, а також передача щільності між колірними тінями і напівтіней. Тіні і полу тіні не просто чорні плями різної світлоти. Вони несуть в собі всі кольорові рефлекси, відображені від предметів, і повинні обов'язково писатися кольором. Якщо більш менш правильно вирішені в кольорі тіньової частини, то світлі місця написати значно простіше.

Потрібно спостерігати за просторовим видаленням предметів натурної постанови. Ефект видалення, «відсунення» площини на другий план досягається не тільки перспективним уменшенням і правильним розташуванням предметів, наприклад на площині стола, але й тим, що світло і тіні на цих предметах пишуться менш світлими й інтенсивними фарбами. Край віддалених предметів втрачають свою різкість, вони начебто зливаються з фоном.

Щоб закріпити значення про те, в чому полягає така колористична якість етюд, як гама споріднених кольорів, корисно спробувати написати натурну постанову, в якій би поєднувались близькі, подібні кольори (зелене яблуко і груша на зеленій скатертині). Можна скласти групу предметів із теплих по кольору предметів (красних, помаранчевих і т.д.).

Закінчуючи будь яку роботи з натури, потрібно провести узагальнення. Воно необхідне в тому випадку, якщо деякі місця натюрморту не отримали потрібної яскравості чи, навпаки, яскрава пляма занадто «виривається» із загальної кольорової гами. Буває також, що освітлені місця виявились виконані занадто різко, черство і їх потрібно пом'якшити. В тому випадку, якщо тіньові ділянки виявились відображеними дрібно і предмети в тіні мають різкі обриси, також слід провести узагальнене покриття. Можливо, що в деяких місцях прийдеться підкреслити кордон форми, виявити деталь.

Основними навчальними задачами в початковому періоді навчання є передача об'ємної форми предметів, їх матеріальність, просторового розташування, стану освітлення. Іноді забувають про це і справжнє вивчення образотворчої грамоти підміняє смаковим моментам, красивими затоками акварелі, шириною письма в олійному живописі, яскравими декоративними кольоровими поєднаннями. На початку вивчення не слід захоплюватись віртуозністю пензлика. З початку робота мазка, звичайно, будуть не правильні і не точні, боязкі і незграбні. В роботі потрібно слідкувати особливо за тим, щоб

мазки лягали по формі. В результаті практики з'являється впевненість, виробиться свій «почерк». Зустрічаються художники, які культивують розмашисте письмо. Для переконливості своїх порад вони приводять в приклад віртуозні етюди і рисунки великих майстрів, широку і сміливу манеру виконання. Ці повчання знаходять іноді співчуваючий відгук серед студентів. «Константин Коровин, - згадує Н. П. Кримов, - как и все большие художники, достигшие мастерства и свободы в творчестве, начал свой путь с очень внимательного изучения природы и в начале писал подробно и скромно».

Виконаний конспект надіслати на ел.почту: maletz_natasha@ukr.net