

# ТРЬОХСТАДІЙНИЙ МЕТОД ЖИВОПISY НАТЮРМОРТУ

**Хмельницький В. О.**, доц. каф. образотворчого мистецтва

Харківський національний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди

**Анотація.** У статті сформульований і описаний специфічний метод живописної техніки роботи над натюрмортом.

**Ключові слова:** лесировка, підмальовування, прописка, живописний шар.

**Аннотация.** Хмельницкий В. О. Трехстадийный метод живописи натюрморта. В статье сформулирован и описан специфический метод живописной техники работы над натюрмортом.

**Ключевые слова:** лесировка, подмалёвок, прописка, живописный слой.

**Annotation.** Khmel'nickiy V. O. Three-stages a method of painting of a still-life. In the article the specific method of picturesque technique of prosecution is formulated and described of still life.

**Key words:** registration, picturesque layer.

**Постановка проблеми.** Мистецтво натюрморту має власну історію та власні традиції. Були часи його розквіту та часи занепаду. Великий вплив на нього мали видатні майстри малярства. У XVII столітті склалися головні риси

натюрмортного жанру. У ньому працювали такі видатні майстри малярства, як Рембрандт, Сурбаран, Передата та інші. Значний внесок у розвиток натюрморту зробив французький художник XVIII сторіччя Ж. Б. Шарден, який увійшов в історію світового малярства як майстер побутової жанрової картини. Пізніше мистецтво натюрморту набуло значного розвитку, бо під час роботи над натюрмортом художник може вирішувати безліч професійних задач, вдосконалювати майстерність, виробляти свій стиль. На відміну від творчого натюрморту, учбовий натюрморт має вузьку, точно визначену мету: допомагати пізнавальній діяльності студентів. Нерухомі предмети, поставлені згідно з дидактичними вимогами, допомагають успішному засвоєнню образотворчої грамоти, а на пізніших стадіях навчання – залученню до самостійної творчої роботи.

Таким чином, натюрморт є тим жанром малярства, на базі якого можна вирішувати різні учбові задачі, зокрема переходити від техніки акварелі до техніки олійного малярства, не дивлячись на їх радикальні відміни одна від одної. Таким чином *метою* цієї статті є викладення сутності так званого трьохстадійного методу малярства натюрморту.

**Основні результати дослідження.** Техніка старих майстрів і техніка новітнього малярства наче належать до двох зовсім різних видів мистецтва. В основі техніки старих майстрів ми знаходимо в більшості випадків трьохстадійний метод. Цій технічній послідовності відповідає внутрішній процес творчості художника – спочатку малюнок, потім світлотінь, потім колір. Інакше кажучи, концепція старих майстрів проходила послідовні стадії розвитку від композиції до форми та колориту. Цей трьохстадійний метод сформувався у Європі на початку XVII ст. та знайшов своє втілення у техніці таких майстрів, як Рубенс, Рембрандт, Веласкес та ін. Не дивлячись на деякі відмінності, він проіснував до середини XIX ст., до революційних змін, що внесли у малярство імпресіоністи.

Якщо коротко викласти суть методу старих майстрів, то він, не дивлячись на деякі розбіжності, заснований на послідовності нанесення *трьох шарів фарби*. **Перший шар** – це деталізуючий малюнок пензлем по ґрунту. Цей малюнок робиться олійними або темперними фарбами, дуже тонким, прозорим шаром та має монохромний характер – чорний, брунатний, темно-червоний. Потім іде *головний шар*, або *підмальовування*, яке виконується криючими, корпусними фарбами. У цьому шарі виділяються всі освітлені місця у картині. Завдання цього шару – дати ліплення форми. Робиться білилами, підфарбованими умброю, вохрою, кіноваром, але у більш холодних тонах, ніж закінчена картина. **Останній шар** виконується прозорим лесуванням. Головна задача **третього шару** – насичення колориту картини кольором, надання нижчим шарам фарби кольорового багатства.

Принципи *новітнього малярства* інші: малюнок та колорит, ліплення форми та композиція, тон та лінія виникають та розвиваються водночас. Таким

чином, процес писання картини може, так би мовити, продовжуватись скільки завгодно часу: у будь-якому місці полотна художник може продовжувати її, накладаючи нові мазки на ті ж самі мазки, але у нижчому шарі фарби.

Умовна система живопису, притаманна темпері, обтяжувала художників. Художники швидко оцінили техніку олійного малярства, яка надавала можливість легкого та природнього досягнення м'якості контурів та світлотіні, дозволяла протягом однієї або двох діб працювати по непросохлому або в'язкому шарі фарби. І при цьому можна буде робити численні перекриття найтоншими та більш цупкими фарбами – лесуючими та корпусними олійними фарбами.

Виникнення станкового малярства традиція зв'язує з діяльністю давньогрецького художника другої половини V століття до нашої ери афінянина Аполлодора, що відкрив, за словами Плінія, «двері малярства, у які увійшли великі майстри світлотіні оптичної ілюзії Зевкіс та Паррасій».

Аполлodor створював свої твори не на стінах будівель, як Полігнот та Мікон – його попередники, давньогрецькі живописці VI століття, а на дерев'яних дошках. Зі слів давніх авторів, сучасники називали Аполлодора «скіаграфом» /тінюписцем/, що, мабуть, дозволяє бачити у ньому не тільки родоначальника станкової картини, але й засновника світлотіньового моделювання зображуваного предмета. Однак найбільш давні твори станкового малярства, що збереглися до наших часів, належать уже до іншої епохи – це знайдені у Єгипті погребальні портрети, що відносяться до перших століть нашої ери, так званий «фаюмський портрет». Він робився у техніці енкаустика – малярство восковими фарбами, що виконується гарячим і холодним способами. У цій же техніці виконувались ранні християнські ікони. Чітко просліджується ланцюжок: фаюмський портрет – ранні християнські ікони – темперні ікони – фрески – темперний портрет – олійне малярство.

Поліхромія фаюмського портрета будувалась на використанні фарб чотирьох кольорів – червоного, жовтого, білого та чорного. Все різнобарв'я відтінків майстри отримували, змішуючи ці фарби.

Друга стадія розвитку малярства — темперне малярство в Італії XI – XV століть, запозичене у візантійських майстрів. Темперне малярство візантійських майстрів було багатшарове, тому художній задум живописцем міг бути реалізований повністю лише у тому випадку, коли суворо виконувались від початку до кінця всі передбачені етапи операції. У XII – XIII століттях оголені частини тіла писали по темному оливково-брунатному підмальовуванні, що послідовно перекривався цупкими шарами жовтих вохр. При цьому кожний накладений шар світлішої фарби стушовувався з країв з шарами нижньої фарби. Це давало можливість отримати м'яке ліплення об'єму. Догматика християнської церкви, будучи основою мистецтва Візантії та прикордонних з нею країн, призвела малярство до суворого канону не тільки у зображенні сцен християнської міфології, але й у технічних засобах, що у свій час стали причиною занепаду мистецтва Візантії. Відокремившись від східної, у

середині XI століття, християнська західна церква, що акцентувала увагу, на відміну від східної, не на питання про незмінність світу та суть божества, а на співвідношення сфер людини та Бога, сприяла більш активному виявленню індивідуальності, що в сукупності з іншими соціально-історичними факторами сприяло, зокрема, новому розумінню мистецтва та задач, що стоять перед ним. Не дарма саме у Західній Європі, передусім на території Італії, де ці тенденції отримали найбільший розвиток, малярі, що отримали перші навички майстерності у візантійських греків, швидко відмовилися від наслідування їх зразків.

У добу Ренесансу в Італії та у країнах Північної Європи, в першу чергу в Нідерландах, складається нове розуміння ікони як картини – твори, які вже могли відобразити складні людські стосунки, зв'язок людини зі світом, природою та предметним середовищем. Це призвело до виникнення різних видів станкового малярства: міфологічної картини, портрету, пейзажу, натюрморту. Розвиток жанрів сприяв і винаходу та розвитку необхідних для цього нових засобів та технологічних прийомів.

Вважається, що твори, виконані фарбами на олійному зв'язуючому, з'явилися у нідерландському малярстві. Розквіт цієї техніки пов'язують передусім із творчістю Яна ван Ейка /1396 – 1441 рр./. Але зараз не тільки текстологічно, але й аналітично доведено, що всупереч Вагарі, К. ван Мандеру та іншим авторам техніки олійного малярства не була «винайдена» на початку XV ст. Яном ван Ейком. Не була вона й наслідком довгого еволюційного процесу – поступового переходу від темперного зв'язуючого до олійного, як вважали А. Ільб та П. Агтеів. Подібно тому, як на теренах Європи не існувало «універсального» темперного малярства, у якій сьогодні можна виявити ряд самостійних шкіл, які відрізняються специфічними технічними засобами, так і в історії олійного малярства зараз виразно проявляються окремі регіони, характерні притаманним лише їм методам ведення малярного процесу. Одним із них була Північна Європа, де станкове малярство, що склалося до XIII ст. у певну систему, виникло як олійне, удосконалюючись паралельно із специфічним південним варіантом темпері. Другим регіоном була Південна Європа з центром в Італії, де олійне зв'язуюче застосовувалося у складних комбінаціях темперою, починаючи з XIII ст. Іде перехід до «чистого» олійного малярства, який закінчився тільки у XVII ст. Але, не дивлячись на це, нові тенденції у техніці італійського малярства особливо відчутні у кінці XV та на початку XVI століть. Починається тенденція тяжіння до більшої пластичності форми. Ці новачки з'являються передусім у флорентійських майстрів. У Петро Перуджино та Рафаеля Санті ще можна бачити обидва види письма – і дрібне штрихування, і широкі площини шару фарби. Леонардо да Вінчі, почавши у ранній період творчості писати темперою, потім перейшов до олійного малярства. У станковому малярстві Мікеланджело Буанаротті сильніше, ніж у будь-кого з майстрів Відродження, відчувається зв'язок із попередньою традицією.

Появу олійного малярства у Венеції пов'язують з ім'ям Антонелло де Месіна, що приїхав туди з Неаполя у 1474 році та працював там два роки. Далі олійне малярство розвивається у творчості Джордоне, що створив новий метод письма, який в Італії отримав назву «манера модерна», а за кордонами країни – «італійська манера». Суть її була у заміні такого багат шарового малярства більш корпусним, пастозним письмом, так званим «імпасто». Але сумніву у фламандських коріннях малярства у Венеції немає.

Потяг до ілюзорності простору та реальної передачі об'єкта був і до Яна ван Ейка, коли зусилля північних майстрів були націлені на рішення цих задач. Але не можна заперечити того, що лише Яну ван Ейку та його найближчим попередникам, використовуючи вже існуючі технології, вдалося знайти ті засоби, які відкрили шлях до нового малярського методу. Його майстерність продемонструвала сучасникам техніку письма, при якій безліч того, що раніше вимагало багато зусиль, можна буде отримати швидко та легко: багатогодинна пластичність фарби, м'якість переходів та багато іншого.

Але, не дивлячись на це, лише в наступному сторіччі, яке співпало з народженням та смертю Тиціана, саме у Венеції почався та завершився процес розкриття малярських якостей фарб.

## 2. Три стадії техніки малярства

Перш ніж почнемо розмову про виникнення та особливості техніки олійного малярства з'ясуємо, що ми будемо розуміти під цим словосполученням – «Техніка малярства»? У книгах з малярства цей термін трактується дуже різноманітно. Під цим терміном розуміють вид малярства: «техніка станкового малярства», «техніка пастельного малярства»; використаний матеріал: «техніка темперного малярства», «техніка олійного малярства»; а також спосіб нанесення фарби: «багат шарова техніка живопису» та «техніка аля прима». Цим же поняттям називають метод роботи фарбами художників певного часу та країни: «техніка фламандських майстрів», «італійська манера»; та окремих майстрів: «техніка Тиціана», «техніка Левицького». Отже, зміст поняття «техніка малярства» включає у себе якусь певну сукупність навичок, засобів та прийомів використання малярських матеріалів, які мають певні якості, для досягнення певного художнього результату.

Старі майстри під час роботи над станковою картиною культивували три головні стадії малярства, називали їх так: *пропис, основний шар, або підмальовування, та лесування*.

**Пропис.** Він міг бути різної сили – послаблений, нормальний або затемнений, але його задача завжди зводилась до уточнення малюнку, до утвердження композиції, до натяку на об'єм. При послабленому пропису майстер затемнював тіннові місця у завершальному лесуванні, а при затемненому пропису висвітлював у підмальовуванні. Пропис міг робитися або однією брунатою фарбою /сіною, сепією, вохрою/, або міг бути поліхромним.

Але він завжди робився тонким шаром фарби.

Традиція виконання *інкарната* – оголених частин тіла – бере початок у візантійському середньовіччі. Виходила вона з роботи по темному оливково-брунатному пропису з поступовим його висвітленням спочатку гликазмою, тобто тим же кольором з додаванням тілесного, потім чистим тілесним кольором та, нарешті, тілесним кольором, розведеним білилами для отримання більш світлого тону. На виступаючих частинах тіла тон робився ще світлішим. При цьому кожний нанесений шар фарби стушовувався нижче лежачими, завдяки чому створювались непримітні переходи та м'яка ліпка об'єму. Класичний приклад цієї техніки письма «Богоматір Володимирська» /XI – поч. XII ст./.

На відміну від візантійців, а також балканських та руських майстрів, що взяли в цілому цю систему малярства, італійці користувались іншим малярським засобом. Як доводять лабораторні дослідження, інкарнат в італійських картинах XIII – XV ст. будувався нанесенням найбільш світлого зеленого пропису (зеленої землі у чистому вигляді або у суміші з оливковими білилами), що перекривається одним або декількома шарами рожевого та жовто-зеленого кольору. Замість суцільної заливки вохрою по темному пропису, як робили майстри візантійської школи, італійці досягали відчуття об'єму завдяки штрихові короткими перехресними мазками.

Так працювали: початківець італійського малярства флорентієць Чімабуе /1240 – 1302/, італійські майстри XV – XVI ст., наприклад, Джованні Белліні, Гірлендайо, Богічеллі, навіть Перуджино /близько 1450 – 1523/ та Рафаеле /1483 – 1520/. Такий самий пропис, нанесений на білий ґрунт під фігурами, можна бачити і на двох картинах Мікеланджело /1475 – 1564/, що залишились незакінченими і зараз знаходяться у Лондонській Національній галереї. Причому друга картина – «Поховання Христа», що датується 1505 роком, демонструє всі особливості олійного малярства. При цьому обидва твори у завершуючих шарах фарби виконані в іншій малярській манері, що характерна для епохи Високого Відродження, тобто живопис ведеться не послідовно, а скоріше, окремими фігурами з прилеглими до них частинами тону.

**Підмальовування.** З часом робота у традиційній техніці багатшарового малярства з дотриманням манери, система малярства, що базувалась на перекритті одне одним шарів фарби та звалась італійцями «фламандська манера», поступово була замінена на спосіб, що отримав назву «*maniera moderna*», або «*maniera giorgionesca*», а поза її межами – «італійська манера». Сутність нової манери була у заміні тонкого та багатшарового малярства на так зване *імпасто*, тобто більш пастозним корпусним письмом.

Відступ від фламандської манери італійців починався з виготовлення ґрунту, який поступово перетворюється з білого на кольоровий: спочатку у світлий, потім усе темніший. Старі майстри ніколи не працювали у підмальовуванні чистими білилами, їх підкрашували вохрою, умброю, кіновар'ю та ін. При цьому колір брали той самий, що й колір предмета, наприклад, синій одяг – блакитне підмалювання, обличчя та руки – дуже

світлим, кремовим у розрахунок на те, що лесування його підкреслить та зробить живішим. У цьому шарі, який потім просвічує крізь останній третій шар, особливо виявляється характер мазка, особливість манери художника. Останній шар виконувався прозорим лесуванням.

**Лесування.** Лесування має три завдання, і, таким чином, існує три основні його види. Це лесування *тонуюче*, лесування *моделююче* та лесування *ретушуюче*.

Якщо пропис дуже темний, а підмальовування дуже рельєфне, тоді потрібен рівний шар тонуючого лесування. У більшості випадків тонуюче лесування буває тепле, воно насичує кольором світлі місця, де знаходяться тіні.

**Інший випадок** – пропис слабкий, підмальовування не створило необхідного рельєфу. У цьому випадку потрібне *моделююче*, інтенсивне за кольором лесування. Головним чином, так лесують тіло та обличчя людини, рідше – тканини.

Якщо в основному шарі фарби форма виявлена достатньо чітко та знайдена повна сила кольору, тоді може бути тільки *ретушуюче* лесування, яке якимось доповнить, посилить або послабить уже знайдене моделювання форми.

Крім того, може бути:

- а) **втерте** лесування – робиться, якщо фарба лежить товстим шаром. Надлишок лесування знімають ганчіркою;
- б) **непрозоре** лесування – до фарби домішують трохи білил, використовується у всіх методах лесування: і тонуючому, і моделюючому, і ретушуючому;
- в) **злите** лесування – лесування кладуть на місце в'язкого, напівпросохлого шару фарби;
- г) **малярсько-штриховий** спосіб – це введення сильного мазка у техніку письма прозорим шаром фарби.

**Висновки.** Таким чином, нами викладено основні аспекти, що визначають послідовність роботи над живописним натюрмортом, що є головними стадіями малярства : *пропис, основний шар, або підмальовування, та лесування.*

#### Література:

1. Жолтовський П. М. Український живопис XVII – XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1978.
2. Білецький П. Український портретний живопис XVII – XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1969.
3. Українське бароко та європейський контекст. – К.: Наукова думка, 1991.
4. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. – М.: Изобразительное искусство, 1985.
5. Волков Н. Н. Цвет живописи. – М.: Искусство, 1984. Нариси з історії українського мистецтва. Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX ст. – К.: Мистецтво, 1989.
6. Фейнберт Л. З., Гренберт Ю. И. Секреты живописи старых мастеров. – М.: Изобразительное искусство, 1982.
7. Гренберт Ю. И. Технология станковой живописи. – М.: Изобразительное искусство, 1982.
8. Унковский А. А. Живопись. Вопросы колорита. – М.: Просвещение, 1980.

Надійшла до редакції 09.06.2008