

Emphasis is placed on the importance of professional and practical training of a choreographer as a multilevel and multi-purpose system, where choreographic education is inextricably linked with the formation of general pedagogical competencies, specialties in the structure of higher pedagogical education. It is generalized that the process of organizing professional and practical training of future choreographers is a dynamic system that requires constant updating of priorities for content development, scientific and methodological support, systematic expansion of professional thesaurus through the prism of social challenges, direction and objects of future choreography and , in general, strategies for the development of choreographic education. The result of professional training of a teacher-choreographer should be formed in his psychological-pedagogical and figurative-aesthetic thinking, developed perceptual mechanisms, such as reflection, empathy, which are supported by general cultural knowledge, spirituality, artistry, creativity and individuality, dance and music.

Key words: *personal-professional formation, teacher-choreographer, preparation, professional-practical training, choreographic-pedagogical education, choreographic-pedagogical process, specialist-choreographer.*

УДК 7.038.541

Наталя Кохан

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
ORCID ID 0000-0003-2283-0761

Микола Жулінський

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
ORCID ID 0000-0003-1566-4259

DOI 10.24139/2312-5993/2022.03/234-244

ТЕХНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ З ЛЕВКАСНИМ ГРУНТОМ

Мета статті полягає у зіставленні традиційної технології створення левкасного ґрунту із сучасними авторськими техніко-технологічними експериментами у цій галузі.

Художня практика творів із використанням левкасного ґрунту довела життєстійкість цієї технології: від фаюмського портрета до практики сучасного іконопису та сучасних живописних творів. Досліджено, що техніко-технологічні процеси створення ґрунту не зазнали великих змін. Однак, тут залишається простір варіативності у складі та пропорційних співвідношеннях складових ґрунту. Сучасні митці, що створюють твори на твердій основі, націлені на тривале та якісне збереження своїх творів, тому не використовують пластифікаторів (мед, гліцерин) та розділення шарів (чорновий та чистовий), які роблять шар зручнішим для обробки та полегшують шліфування поверхні. Пластифікатори також уповільнюють висушування живописних шарів. Використовують їх в іконописних майстернях, оскільки останні орієнтовані на виконання великої кількості ікон.

Для сучасного світського живопису на полотні склад левкасного ґрунту, навпаки, обов'язково включає пластифікатор – ціле сире яйце, що сприяє гнучкості та міцності основи (полотна). Використання сучасних текстурних матеріалів та акрилових фарб збагачує технологію створення левкасу новітніми прийомами й ефектами; виводить на новий рівень розвитку у мистецтві.

Перспективою подальших наукових розвідок є дослідження художніх можливостей (технічних та технологічних прийомів), що притаманні левкасному ґрунту в створенні фактурних поверхонь, у моделюванні рельєфів та об'ємів в іконописі та у світському мистецтві, у виявленні технологічних особливостей

Ключові слова: левкас, левкасний ґрунт, художній твір, технологія, технологічний процес, технологія живопису, сучасний живопис, іконопис.

Постановка проблеми. Друга Всеукраїнська Бієнале Левкасу 2021 року позначила стабільний інтерес українських митців до даної технології живопису (левкасу). Показані на виставці роботи продемонстрували великий спектр експериментів у цій галузі: вони охоплюють не лише тематичні та композиційні пошуки, а й техніко-технологічні дослідження авторів. Як показала практика сучасного живопису на левкасному ґрунті, одні автори спираються на традиційні технологічні процеси, інші вносять зміни, замінюючи деякі складові рецептури сучасними матеріалами. З'ясування особливостей застосування кожної з цих практик є важливим, так як це основа збереження художньої спадщини.

Аналіз актуальних досліджень Оскільки технологія живопису на левкасному ґрунті притаманна іконопису, ми розглядаємо теоретичні праці у цій галузі і, як супутній матеріал – технологію ґрунтів у станковому живописі.

Витоки давньоруського темперного станкового живопису, зокрема іконопису, та технологічні особливості підготовки левкасного ґрунту описує Титов М. Ф. (Рудницька, 2017). Історії розвитку українського іконопису з акцентом на його значенні у художній культурі Києва в XVII–XVIII століттях присвячені теоретичні дослідження Рижової О.О. (Рижова, 2020). Історичний, культурологічний, художній та техніко-технологічний аспекти української ікони XIX – початку XX століття розкрито у роботах Шуліки В. В. (Шулика, 2007; 2010; 2011). Інформація про художні матеріали, техніку та технологію живопису, з акцентом на технологію старих майстрів, зафіксована у книзі Лоханько В. Є. (Лоханько, 1938).

Зовсім не досліджено технологічний аспект новаторства сучасних митців, які використовують у своїх творах левкасний ґрунт.

Мета статті полягає у зіставленні традиційної технології створення левкасного ґрунту із сучасними авторськими техніко-технологічними експериментами у цій галузі.

Методи дослідження. У дослідженні використовувався компаративний метод та порівняльний аналіз техніко-технологічних особливостей створення традиційного іконописного левкасу та сучасного живопису (з поетапним описом технологічних процесів).

Виклад основного матеріалу. «Левкас» є однією з традиційних технологій. Назва «левкас» походить від грецького слова (λευκός – «білий»), яке в перекладі означає «білий» або «світлий» (Левкас, 2022). Так, місто Лефкосія (або Нікосія) в давнину було столицею Кіпру, дослівно перекладається як «біле місто». У сучасному мистецтвознавстві левкасом називають художні твори з використанням цієї технології.

Левкас, як ґрунт (основа для живопису), традиційно застосовувався в іконописі та настінних розписах храмів. Експериментують із цією технологією і митці, що працюють у галузі світського мистецтва. Дане дослідження розглядає технологію творів, створених на переносних основах (дерево, полотно). Технологія стінопису – предмет окремої розмови. До найдавніших зразків живопису, виконаних на переносних основах з використанням цієї технології відносяться фаюмські портрети III-IV століть (треба зазначити, що фаюмські портрети раннього періоду виконувались восковими фарбами).

Одним із значень терміна «технологія» (techne – мистецтво, майстерність та logos – вчення, слово) «є сукупність методів та прийомів з обробки різних матеріалів з метою отримання готового продукту» (Технологія, 2022). Технологічний процес створення живописного твору з використанням левкасного ґрунту можна умовно розділити на дві частини: перша (область даного дослідження) – підготовка основи для живопису та друга – безпосередньо живопис.

Традиційна підготовка основи для іконопису включає кілька технологічних етапів: 1. підготовка дошки чи щита із дощок; 2. приготування клею та ґрунту (левкасу); 3. проклеювання дошки та наклеювання паволоки; 4. накладення ґрунту та його шліфування.

Як правило, для створення ікони вибиралася тверда основа, яка називалася «дошка іконна», «цка», «дска» (Титов, 2005, с. 15).

Основою для ікон вибиралися колоті дошки несмолистих порід дерева (кіпарис, липа, вільха, ясен, береза, бук, чинар і навіть пальма), а також знесочена деревина кедр і сосни. Колоті дошки не тріскалися і не жолобилися. Для дорогих ікон брали якісні дошки (переважно кипарис) і поволоку з дорогих тканин складного переплетення. На дешевших іконах з липи, берези, сосни та ялини використовувалася тканина з більш рідким розташуванням ниток: серп'янка, рогожка, полотно рідкого та тонкого плетіння. На масових іконах («краснушках») як паволока іноді застосовувався папір. У тому випадку, коли дошку для іконопису готували без поволоки, на дереві

робили неглибокі подряпини, що перетинаються. Це дозволяло ґрунту краще зчіплюватись із дерев'яною поверхнею.

Іконні дошки спочатку були тонкі, потім стали застосовуватися масивніші: якщо товщина дощок кращих фаюмських портретів не перевищувала 2-3 мм., то християнських ікон VI-VIII століть – 10-12 мм., а пізніше – 30-50 мм. ..» (Титов, 2005, с. 16). Невеликі ікони робили із фрагмента однієї дошки, для великих – робили щити з кількох дощок, які укріплювалися шпонками або клином. Часто у центральній частині основи вистругували заглиблення (ковчег). Бічна стінка ковчега мала нахил (лузгу). Торцеві поверхні іконної дошки називалися бортом або хребтом.

Підготовлену дерев'яну основу проклеювали кілька разів рідким гарячим клеєм, просушуючи кожен шар. Дошка менше деформувалася, якщо її покривали з обох боків. Потім наносили густий клей і викладали заздалегідь вимочену в клею паволоку, просушуючи кожен шар.

Паволока (від волочити) – тканина, що наклеюється на іконну дошку перед накладенням левкасу. Її щільно притирали долонею або гладким округлим каменем і залишали сохнути не менше доби. Ця стадія технологічного процесу сприяла кращому зчепленню левкасу з поверхнею дошки та оберігала дошку від можливого розтріскування у майбутньому. Так готувалися багато ікон для живопису.

Якщо дошка була з ковчегом, то, щоб уникнути повітряних порожнеч, паволоку розділяли на дві частини: одну частину клеїли на поле, другу - на основу ковчегу (при необхідності, в кутах тканини робили розрізи). На іконах великого розміру наклеювання паволоки здійснювалося окремими шматками тканини. Зайві кінці матерії обрізували. Однак, серед старовинних ікон було виявлено, що у деяких з них паволока була приклеєна шматками та закривала вона лише локальні дефекти дерева – сучки, свищі або стики між дошками у великорозмірній іконі Титов, 2005, с. 19). У практиці іконопису, крім ікон, написаних на дерев'яній основі, є ікони, написані на полотні. У народі вони називаються іконами на «холстяних цках», у мистецтвознавстві називаються – «таблетки». Зазвичай це невеликі двосторонні аналойні ікони (25 x 20 см). Полотно в них покривається левкасом із двох сторін, що дозволяє досягти необхідної товщини. Для кращої безпеки такі ікони іноді укладали в дерев'яні рами. Найдавніші ікони цього типу збереглися від XV ст., але приклади цієї технології (використання полотна як основи для темперного живопису на левкасовому ґрунті) є серед фаюмських портретів (Фаюмські портрети, 2022).

Основною складовою левкасного ґрунту є клей. За старих часів вживався міцний і еластичний риб'ячий клей. Через складність отримання якісного риб'ячого клею було налагоджено виробництво більш простих сортів клею тваринного походження, таких як мездровий (інші назви цього клею – мездровий, столярний), кістковий, желатин.

Слід розглянути два старовинні способи створення іконного левкасу (ґрунту).

Перший спосіб характеризується тим, що на дошку наносили три шари ґрунту різного складу. Для першого шару в одному відрі води розтоплювали 1 кг. столярного клею гарної якості. У розчин, що ще не охолов, поступово всипали товчений просіяний гіпс і доводили склад до стану густоти сметани. Щоб не розм'якшити клейову плівку на поверхні дошки з наклеєною поволокою, перший шар ґрунту наносили ледь теплим, втираючи долонею або торцем товстої щетинної щітки (поверхня має стати трохи фактурною). Для другого шару в іншому відрі з водою варили 200 г клею, який змішували з гіпсом і однією четвертою частиною крейди. Цей шар також наносили слабко теплим. Ґрунт для третього шару варили з 800 г клею на ту ж кількість води, змішували з рівними частинами гіпсу та крейди до густини шпаклівки. Кожен шар добре просушували за постійної температури 20 - 25 градусів. На дошку останній шар ґрунту накладали шпателем. Після висихання останнього шару ґрунт зачищали рівним бруском пемзи з водою до рівної поверхні.

Важливо помітити, що цей ґрунт призначений для живопису яєчною темперою, але по цьому ґрунту також можна писати й олійними фарбами. Для живопису олійними фарбами, відшліфовану поверхню ґрунту попередньо пропитували лляною олією.

Так само слід вказати, що в старовинних рецептах вказаний гіпс, який спеціально готували для левкасного ґрунту (перепалювали і розпускали) у розпеченій печі витримували протягом трьох днів. Потім його перетирали на мрамурі і, отриманий таким чином гіпсовий порошок, засипали в казан з великою кількістю води, постійно помішуючи, доки він перестане схоплюватися. Відмочували його у воді два дні й після цього висушували. Весь процес повторювали ще раз.

Другий спосіб приготування левкасного ґрунту обмежувався одним шаром з клею та крейди (алебастру): сухий клей заливали злегка теплою водою і витримували від трьох годин до однієї доби залежно від сорту клею. Потім, зливши воду, знову заливали набухлий клей чистою водою. Отриману масу ставили на водяну баню

Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології, 2022, № 3 (117)
і нагрівали до 60-70 градусів. У теплий клейовий розчин поступово всипали при постійному перемішуванні порошок крейди до отримання рідкої сметаноподібної маси.

У старовинних рецептах вказувалося, що для шліфування фінального шару використовувалась рослина – хвощ; якість поверхні перевірялася дрібним вугільним порошком, який сипали на вже відшліфовану поверхню та змітали пташиним пером: з гладких ділянок порошок змітався, а в нерівностях затримувався. При необхідності ґрунтування та шліфування повторювали.

Сучасні іконописці дотримуються основ старовинної технології створення іконного левкасу. Однак, деякі зміни все ж таки присутні, а саме: практично не застосовують гіпс та алебастр; замість паволоки використовують марлю (її клеять на 15% мездровий клей чи желатин) і, що важливо, варіюються інградієнти та їх пропорції у складі ґрунту; для шліфування використовують тонкозернистий шліфувальний папір. У якості клею зараз використовують желатин: рідко додають до нього мездровий клей. У деяких сучасних рецептах, як і раніше, є відмінність у верхніх і нижніх шарах ґрунту (за щільністю та якісним складом), але поділ шарів здійснюється інакше.

Так, наприклад, *склад левкасного ґрунту № 1* включає: желатин 75 гр, мездровий клей 25 гр. на 800 мл. води, крейда (необхідна кількість, щоб довести до стану густої сметани), гліцерин – 2 чайні ложки або 2 чайні ложки меду (як пластифікатор). Особливість технологічного процесу під час роботи з таким ґрунтом полягає у відділенні чорного левкасу від чистового. Процес приготування ґрунту представляє наступне: суміш желатину та мездрового клею замочують у холодній воді на 4-5 годин для набухання.

Після набухання клею суміш нагрівають на паровій бані, періодично помішуючи до появи плівки. Просіяну крейду всипають у центр гарячого клею невеликими порціями до утворення крейдового конуса. Коли вершина крейдового конуса підніматиметься над поверхнею клею приблизно на 3 см, левкас можна зняти з вогню, додати ще 5-6 столових ложок крейди і перемішати до отримання однорідної маси консистенції рідкої сметани. У теплу масу, що злегка остила, можна додати пластифікатор – 2 чайні ложки гліцерину (переважно) або 2 чайні ложки меду (затримує висихання ґрунту і фарб). При необхідності всю левкасну масу в теплому стані пропускають крізь сито. Для верхніх шарів (чистовий левкас) її проціджують через складену марлю.

Розділити чорновий і чистовий левкаси в цьому складі можна ще одним способом: приготувану суміш охолоджують у холодильнику і, коли вона стане щільною, витрушують її з ємності та розділяють по горизонталі навпіл (найбільш грубі частинки знаходяться внизу ємності – це чорновий левкас, що використовується для перших трьох шарів; вгорі залишиться дрібнозерниста крейда – це чистовий левкас, що використовується для верхніх шарів).

Процес нанесення левкасу (лівкашення) представляє наступне: перший шар наносять теплим, його вбивають жорстким пензлем у паволоку (чорновим левкасом набирається необхідна товщина). Після деякого просихання шару протягом 3-4 годин можна наносити другий більш товстий шар. Наступні шари наносять гумовим або металевим шпателем, добре просушують, кожного разу шліфуючи наждачним папером. Верхні шари (5-6 шарів) наносять чистовим левкасом.

Останній шар полірують дрібнозернистим наждачним папером. Зберігають приготувану левкасну масу в ємкості, накритій зверху вологою тканиною.

У наступному складі левкасу як клей використовують тільки желатин, але загальною характеристикою технологічного процесу є використання різної консистенції верхніх і нижніх шарів ґрунту.

Склад левкасного ґрунту № 2. Желатин 50 гр. на 500 гр. води, крейда (необхідна кількість для утворення сметаноподібної маси), лляна олія (до 8% від об'єму) – пластифікатор (у разі потреби). Для перших шарів покриття готують міцніший левкас; у складі більше розтопленого на паровій бані желатину, а для наступних – менш міцний, але густіший (більше крейди). Важливе доповнення: при золоченні на полімент та на клей лляну олію у левкас не додають.

Всі вищезазначені ґрунти чудово підходять для яєчної темпері, яка в іконописі використовується донині.

У світському живопису – свобода втілення художніх образів сприяє корекції технологічного складу, процесів та поєднання матеріалів. З технологією левкасу працюють багато сучасних українських митців, але в цьому дослідженні нами виділено творчість М. Журавля та В. Шкарупи з наступних причин: обидва автори досягли цікавих результатів у цій галузі. Також важливо, що М. Журавель з левкасним ґрунтом працює на твердій основі, а В. Шкарупа – на полотні.

У творах М. Журавля використовуються: фактурний олійний живопис, скульптурний рельєф із дерева та колажні техніки. В них поєднуються поверхні покриті левкасом, поліроване дерево і металеві

включення. Все це змушує особливо уважно підходити до технологічних процесів створення роботи. Левкасні ґрунти в його творах «міцні» у всіх шарах, що досягається відсутністю пластифікаторів і досить насиченою пропорцією желатину (150 гр.) на 1000 мл. води. Як основу художник використовує дерево або товсту фанеру. Технологічний процес приготування левкасного ґрунту та робота з ним здійснюється згідно з традиційними етапами: желатин перемішується з водою, розпускається на водяній бані, паволока клеїться на дерев'яну основу, у розтоплений желатин додається крейда до стану густої сметани тощо. По такому ґрунту художник пише, в основному, олією.

У В. Шкарупи технологічна підготовка основи для живопису полягає в сучасному левкасі виконаному на полотні. Вона більше перегукується з технологічними основами живопису старих майстрів, ніж із виконанням ікон на «холстяних цках». Художник вважає за краще писати акриловими фарбами, використовує сучасні текстурні пасти, включає в живопис декоративні штукатурки, експериментує з різними наповнювачами, але при цьому основні етапи підготовки полотна для живопису в його роботах традиційні і залишаються незмінними: проклеювання та нанесення ґрунту. Як клей художник використовує желатин, приготовлений, як описано вище, на паровій бані. Охолодженим загуслим желатином він кілька разів проклеює полотно, просушуючи кожний шар. Потім наносить емульсійний ґрунт, приготований наступним чином: змішує теплий розчинений желатин, сире яйце (жовток та білок), невелику кількість лляної олії. В утворену емульсію він додає крейду, перемішує та доводить до консистенції рідкої сметани. Отриману масу наносить шпателем на проклеєне полотно (достатньо одного шару). Яйце в цьому ґрунті сприяє кращому з'єднанню всіх компонентів та збереженню еластичної поверхні. За твердженням художника, це практично універсальний ґрунт, який можна використовувати для живопису олійними, темперними та акриловими фарбами. Кількість лляної олії в емульсійному ґрунті регулює її характеристики (менше олії – за якістю вона стає ближче до клейового ґрунту, більше лляної олії – до олійного ґрунту).

У контексті дослідження створення левкасу на полотні викликає цікавість до твердження В. Шкарупи про те, що Е. Вайєт (британський художник) також покривав своє полотно левкасним ґрунтом і на ньому писав яєчною темперою.

Висновки. Художня практика творів із використанням левкасного ґрунту довела життєстійкість цієї технології від фаюмського портрета до

практики сучасного іконопису та сучасних живописних творів. Досліджено, що техніко-технологічні процеси створення ґрунту не зазнали великих змін. Однак, тут залишається простір варіативності у складі та пропорційних співвідношеннях складових ґрунту. Сучані митці, що створюють твори на твердій основі націлені на тривале та якісне збереження своїх творів, а тому не використовують пластифікаторів (мед, гліцерин) та розділення шарів (черновий та чистовий), що робить шари більш податливими для обробки та полегшують шліфування поверхні. Також пластифікатори впливають на довготривале збереження твору: уповільнюють висушування живописних шарів.

Для сучасного світського живопису на полотні склад левкасного ґрунту навпаки обов'язково включає пластифікатор – ціле сире яйце, що також сприяє гнучкості та міцності основи (полотна). Використання сучасних текстурних матеріалів та акрилових фарб збагачує технологію створення левкасу новітніми прийомами й ефектами, виводить на новий рівень розвитку у мистецтві.

Перспективою подальших наукових розвідок є дослідження художніх можливостей (технічних та технологічних прийомів), що притаманні левкасному ґрунту в створенні фактурних поверхонь, моделюванні рельєфів та об'ємів в іконописі та у світському мистецтві, виявленні технологічних особливостей поєднання різних матеріалів, їх кріплення на основі та обробка на різних етапах формування художнього твору.

ЛІТЕРАТУРА

- Левкас. (2022, 14 березня). Вікіпедія. <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B5%D0%B2%D0%BA%D0%B0%D1%81>. (Levkas. (2022, March 14). Wikipedia. <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B5%D0%B2%D0%BA%D0%B0%D1%81>).
- Лоханько, В. Є. (1938). *Художні матеріали та техніка живопису*. Державне видавництво «Мистецтво». https://shron1.chtyvo.org.ua/Lokhanko_VYe/Khudozhni_materialy_i_tekhnika_zh_yvopysu.pdf. (Lokhanko, V. E. (1938). *Art materials and painting techniques*. State publishing house «Mystetstvo». https://shron1.chtyvo.org.ua/Lokhanko_VYe/Khudozhni_materialy_i_tekhnika_zhyvopysu.pdf).
- Рижова, О. О. (2020). *Іконопис у художній культурі Києва кінця XVII-XVIII століть*. ВПЦ «Київський університет». (Ryzhova, O. O. (2020). *Icon painting in the artistic culture of Kyiv at the end of the XVII-XVIII centuries*. VPC «Kyiv University»).
- Технологія. (2022, 10 квітня). Вікіпедія. <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B5%D1%85%D0%BD%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D1%96%D1%8F>. (Technology. (2022, April 10).

Wikipedia.

<https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B5%D1%85%D0%BD%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D1%96%D1%8F>.

Титов, М. Ф. (2005). *Техніка і технологія темперного жовткового іконопису*. Київ: BONA MENTE. (Tytov, M. F. (2005). *Technique and technology of tempera yolk icon painting*. Kyiv: BONA MENTE).

Фаяумські портрети. (2021, 1 жовтня). Вікіпедія. <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D1%8E%D0%BC%D1%81%D1%8C%D0%BA%D1%96%D0%BF%D0%BE%D1%80%D1%82%D1%80%D0%B5%D1%82%D0%B8>. (Fayum portraits. (2021, October 1). Wikipedia. <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D1%8E%D0%BC%D1%81%D1%8C%D0%BA%D1%96%D0%BF%D0%BE%D1%80%D1%82%D1%80%D0%B5%D1%82%D0%B8>).

Шулика, В. В. (2007). *Иконы XVI в. из Волынского епархиального древлехранилища в собрании Харьковского художественного музея. Иконографические и технико-технологические особенности*. Режим доступу: <https://shulika-art.kh.ua/9st.html>. (Shulyka, V. V. (2007). *Icons of the XVI century. from the Volyn eparchial wood storage in the collection of the Kharkiv Art Museum. Iconographic and technical and technological features*. URL: <https://shulika-art.kh.ua/9st.html>).

Шулика, В. В. (2010). Основы Слобожанских икон середины XIX - начала XX века. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 2, 75-78. (Shulyka, V. V. (2010). Basics of Slobozhansk icons of the mid-19th - early 20th centuries. *Traditions and innovations in higher architectural and artistic education*, 2, 75-78).

Шулика, В. В. (2011). Чугуевская икона: история и технико-технологические особенности. Режим доступу: <https://shulika-art.kh.ua/31st.html>. (Shulyka, V. V. (2011). Chuguev icon: history and technical and technological features. URL: <https://shulika-art.kh.ua/31st.html>).

SUMMARY

Kokhan Natalia, Zhulinskiy Mykola. Technological features of working with levkas soil.

The Second All-Ukrainian Biennale of Levkas in 2021 marked the stable interest of Ukrainian artists in this technology of painting (Levkas). The works shown at the exhibition demonstrated a wide range of experiments in this field: they cover not only thematic and compositional research, but also technical and technological research of the authors. The purpose of the article is to compare the traditional technology of creating levkas soil with modern author's technical and technological experiments in this field.

Artistic practice of works using levkas soil has proved the viability of this technology: from Fayum portrait to the practice of modern iconography and modern paintings. It is investigated that technical and technological processes of soil creation have not undergone major changes. However, there is still room for variability in the composition and proportions of soil components.

It was found that modern artists who create works on a solid basis, aimed at long-term and high-quality preservation of their works, so do not use plasticizers (honey, glycerin) and separation of layers (rough and finish), which make the layer easier to process and facilitate surface grinding. Plasticizers also slow down the drying of paint layers. They are used in icon-painting workshops, as the latter are focused on the execution of a large number of icons.

For modern secular painting on canvas, the composition of levkas soil, on the contrary, necessarily includes a plasticizer - a whole raw egg, which contributes to the flexibility and strength of the base (canvas). The use of modern textural materials and acrylic paints enriches the technology of creating levkas with the latest techniques and effects; takes to a new level of development in the arts.

The prospect of further scientific research is the study of artistic possibilities (technical and technological techniques) inherent in levkas soil in creating textured surfaces, in modeling reliefs and volumes in iconography and secular art, in identifying technological features of combining different materials, their attachment based on and processing at different stages of formation of a work of art.

Key words: *levkas, levkas soil, work of art, technology, technological process, technology of painting, modern painting, icon painting.*

УДК 378 111.11:7.038.6:008

Xu Minyi

State Institution "South Ukrainian National Pedagogical

K. D. Ushinsky University"

ORCID ID 0000-0003-0669-4923

DOI 10.24139/2312-5993/2022.03/244-252

FORMATION OF ARTISTIC AND COMMUNICATIVE SKILLS OF THE FUTURE TEACHER IN THE PROCESS OF PIANO TRAINING IN SCIENTIFIC AND PEDAGOGICAL DISCOURSE: ESSENCE AND COMPONENT STRUCTURE

The article clarifies the essence and develops the component structure of forming artistic-communicative skills for future music teachers in the process of piano training. It is noted that communication is a multi-faceted and complex process of spiritual-psychological connection that reveals the pertinent issue of interaction. Artistic-communicative skills are examined as a combination of several complex professional actions enabling active artistic communication between students and works of musical art (particularly piano) through the exchange of musical information, specific emotions, ideas based on dialogical communication during perception, comprehension, realization, interpretation (artistic and performative), and adequate evaluation for their own creative expression. The essence of the fundamental concept of research, "formation of artistic-communicative skills for future music teachers," is defined as a complex multi-aspect process allowing higher education learners to cultivate necessary skills to manage relationships among conversational partners (including pedagogical ones). A component structure for shaping the artistic-communicative skills of future music teachers in piano training is developed: motivational-organizational, cognitive-sensory, activity-creative, reflexive-evaluative.

Key words: *formation, artistic-communicative skills, future music teachers, piano training, component structure, motivational-organizational component, cognitive-sensory component, activity-creative component, reflexive-evaluative component.*

Introduction. Today, there is an increasing need to address the communication process between teachers and students, instructors and learners, the academic community, and the public. Consequently, the role of communication in artistic educational activities is constantly growing. According to G. Padalka, it is the communicative function of artistic