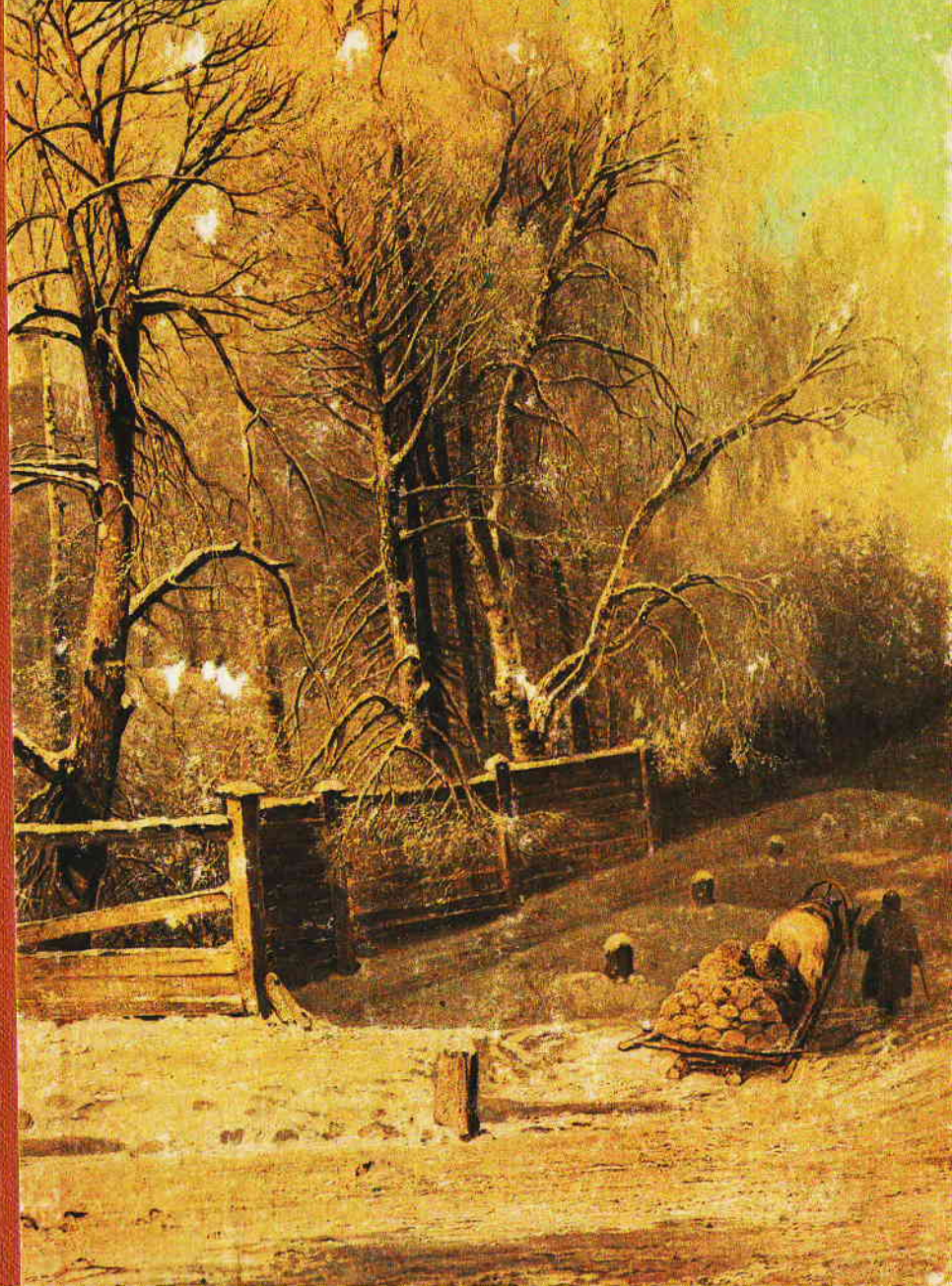


Н. Я. Маслов

ПЛЕНЕР



Н. Я. Маслов

ПЛЕНЭР

**ПРАКТИКА
ПО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ
ИСКУССТВУ**

*Допущено
Министерством просвещения СССР
в качестве учебного пособия
для студентов художественно-графических
факультетов
педагогических институтов*

**МОСКВА
«ПРОСВЕЩЕНИЕ»
1984**

ББК 85.14
М31

Рецензент —
кафедра живописи МГПИ им. В. И. Ленина

Научный редактор —
зав. кафедрой живописи Кубанского государственного университета,
профессор Г. В. БЕДА

Маслов Н. Я.

М31 Пленэр: Практика по изобразит. искусству. Учеб. пособие для студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов.— М.: Просвещение, 1984.— 112 с., ил., 1 л. ил.

Пособие знакомит студентов со спецификой работы на пленэре (живопись на открытом воздухе) во время практики по изобразительному искусству. Автор анализирует основные приемы, правила и законы пленэрной живописи, дает конкретные рекомендации по методической организации занятий (система обучения, материалы, оборудование и т. д.).

Книга может быть полезна и учителям, ведущим художественные кружки.

М 4309021600—535 70—84
103(03)—84

ББК 85.14
75

© Издательство «Просвещение», 1984 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Природа бесконечно разнообразна и прекрасна. Солнечный свет и окружающая среда создают неисчерпаемую гармонию красок. Воздействие природы на человека, глубокие переживания и мысли, которые она вызывает, породили тот жанр в изобразительном искусстве, который называется пейзажем.

Соприкосновение с произведениями пейзажной живописи укрепляет дух человека, обогащает его внутренний мир. Правдиво передавая красоту природы и вместе с тем выражая эмоциональное отношение к ней художника, пейзаж является и важным средством воспитания чувства любви к Родине. «Зовите меня варваром в педагогике,— говорил К. Д. Ушинский,— но я вынес из впечатлений моей жизни глубокое убеждение, что прекрасный ландшафт имеет такое огромное воспитательное влияние на развитие молодой души, с которым трудно соперничать влиянию педагога»¹.

Изучение природы и рост профессионального живописного мастерства являются глубоко взаимосвязанными процессами в формировании художника-пейзажиста. Творческий подход к изображению пейзажа основывается на тех зрительных образах и впечатлениях, которые живописец получает при работе с натуры. Только в результате общения с природой может появиться вдохновение, созреть замысел пейзажных композиций. «Работа над этюдами,— говорил видный советский художник А. А. Пластов,— это самая что ни на есть высшая школа»². Поэтому живопись пейзажа, обучение пейзажному этюду — одна из существенных задач подготовки художника-педагога и важный раздел программы курса живописи.

Сноски даны в конце книги — в «Примечаниях и комментариях».

Выполнение учебных этюдов на пленэре (на открытом воздухе) несколько отличается от работы в помещении. Обилие света, множество разнообразных рефлексов, большая удаленность объектов пейзажа от наблюдателя, смена освещенности в зависимости от состояния погоды и времени года — все это новые и непривычные для неопытного живописца условия, которые усложняют работу с натуры.

Основные достоинства пейзажного этюда — передача определенного состояния освещенности природы, воздушной среды и значительного пространства. Всего этого художник добивается с помощью цветовых отношений с учетом воздушной перспективы, а также передачей так называемого общего тонового и цветового состояния освещенности, колористической согласованности красок природы. Этим элементам профессионального мастерства художника-пейзажиста посвящено основное содержание учебного пособия.

Кроме того, на основе изучения прошлого и современного опыта занятий по изобразительному искусству в пособии характеризуются многие практические особенности живописи на пленэре, раскрывается содержание заданий и упражнений по программе «Пленэр» и даются методические рекомендации.

Содержание пленэрной практики составляют задания, в которых предусмотрено совершенствование навыков в рисунке пейзажа и его деталей. При этом особое внимание обращается на композицию учебных работ, успешное выполнение которых является важнейшим условием перехода к решению самостоятельных творческих задач.

Завершается пособие словарем специальных терминов и списком рекомендуемой литературы.

КРАТКИЙ ОБЗОР РАЗВИТИЯ ЖИВОПИСИ НА ПЛЕНЭРЕ

ЗАРОЖДЕНИЕ ЖИВОПИСИ НА ПЛЕНЭРЕ

Сохранившиеся памятники культуры и искусства древнего мира свидетельствуют, что люди с незапамятных времен пытались изображать природу. Известно, что еще египетские художники амарнского периода (конец XV в. — начало XIV в. до н. э.) умели по канону изображать людей, животных и растения, разнообразные сюжеты по мотивам дворцового быта. Такие элементы пейзажа, как цветы и деревья, встречаются в росписях этруских художников (VI в. до н. э.).

Древнегреческий живописец Аппеллес (IV в. до н. э.) в одном из своих портретов впервые сумел показать источник света — молнию и блики на лице и теле человека. В картине другого греческого мастера Антифила (около 340—300 гг. до н. э.) «Мальчик, раздувающий огонь» также изображен источник света и передан эффект освещения. В древнеримских росписях и византийской мозаике мы уже видим попытки передать световоздушную среду и цветные тени. Сохранившиеся фрагменты настенных изображений подтверждают широко распространенное мнение о том, что древние художники, стремясь к более полной передаче изображаемых предметов, изучали особенности их освещения и использовали в живописной практике свои наблюдения природы¹.

Заслуживает особого внимания высокий уровень мастерства древнерусских живописцев. Благодаря каким методам достигалось такое мастерство в живописи? По этому поводу существуют различные точки зрения. Некоторые исследователи придерживаются такой точки зрения: «Кто скажет сейчас, каким путем достигали художники Древней Руси своего удивительного умения, прекрасной простоты, высочайшей гармонии красок, заставившей мир спустя много веков высоко чтить их труд. Но можно с уверенностью сказать, в своих школах натуральных этюдов они не писали»².

Другие исследователи считают, что живописные достижения древнерусских художников были связаны с непосредственным изучением природы. «Колорит русской иконописи XV и XVI веков не мог бы возникнуть без пристального наблюдения окружающего мира»³, — пишет О. А. Лясковская. Видимо,

именно изучение цветовой гармонии и общего состояния тонов в природе определило особенности колорита русской иконописи XV—XVI веков. И не случайно даже в рамках условной трактовки религиозных сюжетов крупнейший мастер московской школы живописи Андрей Рублев и его ученики создавали глубоко человеческие, одухотворенные и совершенные по художественной форме образы.

В западноевропейской живописи впервые действие естественного света на предметы, расположенные вне помещения, нашло отображение в произведениях художников XV века.

В канун Раннего Возрождения среди живописцев распространяется убеждение в том, что живопись является самой важной наукой. Церковная живопись хотя и считалась необходимой для изучения, но уже не являлась первостепенной, как прежде. В творчестве итальянского живописца Ченнино Ченнини, в его «Трактате о живописи» картины природы объявлялись образцом для живописи.

Представитель Раннего Возрождения Пьеро делла Франческа в своих картинах передал свет как важный элемент композиции. В этот период живописцы Италии успешно решали задачу светотеневой связи фигур с пейзажем и все чаще отказывались от золотых и цветных условных тонов.

Выдающийся вклад в становление основ живописи на пленэре внесли величайшие художники эпохи Возрождения. Прежде всего необходимо отметить их теоретические труды по изобразительному искусству. Обращаясь к культурному наследию античности и используя данные своих наблюдений природы, художники эпохи Возрождения обогатили теорию и практику искусства разработкой таких проблем художественного отражения действительности, как передача объема, пространства, света, изображение человеческой фигуры и реальной среды — интерьера, пейзажа.

Но главная заслуга художников Возрождения (Мазаччо, Пьеро делла Франческа, Мантенья, Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, Тициан, Веронезе, Тинторетто в Италии; Ян ван Эйк, Рогир ван дер Вейден, Брейгель в Нидерландах; Дюрер, Нитхардт, Гольбейн в Германии; Фуке, Клуэ во Франции) состоит в том, что они не только глубоко изучили теорию мастерства, но и создали высокохудожественные образцы искусства. Не случайно на протяжении многих веков к художественной культуре Возрождения обращаются и художники-практики, и художники-педагоги.

Великий ученый, архитектор и теоретик искусства эпохи Возрождения Леон Баттиста Альберти в трактате «Десять книг об архитектуре» писал: «Я хочу, чтобы молодые люди, которые только что, как новички, приступили к живописи, делали то же самое, что, как мы видим, делают те, которые учатся писать. Они сначала учат формы всех букв в отдельно-

сти, то, что у древних называлось элементами, затем учат слоги и лишь после этого — как складывать слова. Пусть этот же порядок соблюдается и у нас, в живописи»⁴.

Альберти, основываясь на достижениях античного искусства и своем творческом опыте, высказал ряд ценных мыслей по основному вопросу живописи — о зависимости цветов картины от силы общей освещенности. Он писал: «Помни, что никогда не следует делать какую-либо поверхность настолько белой, чтобы нельзя было сделать еще куда белее. Даже если надеты ослепительно белые одежды, ты должен остановиться гораздо ниже предельной белизны. Живописец не располагает ничем другим, кроме белого, для изображения предельного блеска самого отточенного меча, и ничем, кроме черного, для изображения ночного мрака»⁵.

Альберти указывал на истинную природу цвета отраженных лучей: «Отраженные лучи несут с собою тот цвет, который они находят на поверхности. Ты видишь, что у того, кто идет по лугам, освещенным солнцем, лицо кажется зеленоватым»⁶. Он также обратил внимание на зависимость цветосилы от освещения. «Мы видим, от тени цвета становятся глубже, а когда растет освещение, цвета становятся более открытыми и светлыми»⁷.

Альберти был убежден в необходимости учиться живописи на основе изучения натуры. Он говорил, что «начало и конец искусства, а также все пути к тому, чтобы стать мастером, должны быть взяты у природы»⁸. И далее: «Я утверждаю, что в каждом искусстве и науке имеются некие природные начала, задачи и приемы, тщательно установив и усвоив себе которые всякий прекраснейшим образом осуществит свой замысел»⁹.

Гениальному итальянскому художнику, мыслителю и ученому эпохи Возрождения Леонардо да Винчи принадлежит заслуга в разработке некоторых положений пленэрной живописи, основанных на глубоком изучении законов света и цвета в природе. Исходя из собственных наблюдений природы, он сформулировал ряд научных принципов и закономерностей, которыми руководствуются художники до настоящего времени. Учитывая, что теоретическое наследие Леонардо да Винчи широко освещено в ряде советских и зарубежных изданий, рассмотрим лишь основные положения его учения о живописи.

Леонардо да Винчи разработал основы теории воздушной перспективы. Подробно останавливаясь в своей «Книге о живописи» на законах изображения предметов и сцен на открытом воздухе во всем их светотеневом и цветовом многообразии, он впервые обратил внимание на воздух как на материальную среду, которая воздействует на цвет поверхности любого предмета¹⁰.

Леонардо да Винчи писал: «Наука живописи распространяется на все цвета поверхностей и на фигуры одетого ими тела, на их близость и отдаленность с соответствующими степенями

уменьшения в зависимости от степеней расстояния. Эта наука — мать перспективы, т. е. учения о зрительных линиях. Эта перспектива делится на три части. Первая из них содержит только очертания тел; вторая трактует об уменьшении цветов на различных расстояниях; третья — об утере отчетливости тел на разных расстояниях. Но первую, которая распространяется только на очертания и границы тел, называют рисунком, т. е. изображением фигуры какого-либо тела»¹¹.

Леонардо да Винчи вскрыл сущность закона отражения и проанализировал его роль в светотеневом и цветовом построении изображений предметов, разработал учение о рефлексах в живописи. Этим законом объясняется действие атмосферы на все предметы, расположенные под открытым небом. Цвет в природе существует всюду, с той лишь разницей, что в одних случаях предметы освещены слабо и цвет их выражен мало заметно, в других — сильно, до блеска, и предметный (локальный) цвет их несколько меняется, приобретает иные оттенки. Неразрывность света и цвета была доказана художником многочисленными примерами из окружающей жизни. В то же время Леонардо да Винчи подчеркивал трудность восприятия цвета и света в их единстве. В связи с этим выдающийся живописец определил принцип светотеневого и цветового построения композиции, которым должен руководствоваться каждый художник при написании картины.

Он неоднократно писал о необходимости сознательного, осмысленного подхода к изображаемым предметам при любых условиях освещения. Известно его высказывание о том, что «художник, который рисует так, как видит глаз, без участия разума, напоминает зеркало, которое отражает любой поставленный перед ним предмет, не познавая его»¹².

Для подтверждения своих догадок Леонардо проводил различные опыты. Например, с помощью белой полоски бумаги, которую он помещал под разные по цвету источники света, он доказал на практике зависимость предметного цвета от окружающего освещения. Он был убежден, что «знания, не рожденные опытом, матерью всякой достоверности, бесплодны и полны ошибок».

Известно, как нелегко правильно рисовать с натуры деревья. По этому поводу Леонардо да Винчи в «Книге о живописи» указывал, что ветви на деревьях располагаются в соответствии с определенной закономерностью: «Ветки растений расположены двумя способами, а именно: либо они стоят друг против друга, либо нет; ежели они не друг против друга, то срединная ветвь будет изгибаться то в сторону одной веточки, то в сторону другой; если же они друг против друга, то срединная ветвь будет прямой»¹³.

Изучая природу, Леонардо да Винчи обращал внимание на ее целесообразность, следовать которой он призывал художников:

«Каких бы открытий ни сделал человеческий гений... он никогда не создаст творение такой красоты, ясности и простоты, на какое способна природа, ибо в ее произведениях не бывает чего-либо недостающего или чего-либо лишнего»¹⁴.

Учение Леонардо да Винчи в своих положениях предельно четко определяет главное направление в овладении живописью — глубокое и всестороннее изучение природы. Следуя этому, художники достигли новых высот мастерства в изобразительном искусстве.

Развитие живописи на пленэре неотделимо от становления пейзажной живописи. Голландские художники XVII века были первыми среди европейских живописцев, которые стали интересоваться пейзажем как самостоятельным жанром¹⁵. В целях более глубокого изучения законов естественного освещения художники-пейзажисты стали все чаще обращаться к штудии природы под открытым небом. В этот период сначала художники-пейзажисты, а за ними и другие живописцы все более настойчиво и последовательно начинают изучать природу, создавать ее образ в различное время дня и года.

Наблюдения состояний природы, зарисовки и этюды с натуры во время путешествий, прогулок были обязательной частью профессиональной подготовки выдающихся мастеров пейзажной живописи. Например, К. Лоррен, Н. Пуссен, Т. Гейнсборо, Дж. Рейнольдс, изучая искусство живописи, систематически писали этюды с натуры.

Вместе с тем следует подчеркнуть, что художники-пейзажисты не ограничивались только практической работой. В начале XVIII века появляется ряд теоретических сочинений, посвященных вопросам пейзажной живописи. Некоторые из них были опубликованы как пособия для художников.

Французский художник Р. де Пиль в своем сочинении «Курс основ живописи»¹⁶ призывал художников наблюдать природу и писать этюды во все времена года, в особенности осенью.

Другой французский художник Ж.-Б. Удри также советовал художникам писать с натуры пейзажи, изучать воздушную перспективу, солнечное освещение и зарисовывать отдельные виды растительного и животного мира. Как и Леонардо да Винчи, Удри советовал использовать сравнения при определении верного тона и цвета изображаемых предметов¹⁷.

Этюды с натуры находили все более широкое применение в творческой практике не только пейзажистов, но и живописцев исторического жанра XVIII века. Преодолевая условность, господствовавшую в пейзаже того времени, они развивали реалистические тенденции в живописи — стремление к объективному и непосредственному отображению окружающего мира.

Вудущему художнику-педагогу будет интересно познакомиться с трудом великого немецкого поэта Гете «Учение

о красках», в котором содержатся ценные мысли о природе цветковых явлений. Большое значение Гете придавал изучению природы и ее законов. Он писал: «Художник, благодарный природе, которая породила его самого, дарит ей взамен новую вторую природу, но созданную чувствами и мыслями, совершенную по-человечески.

Однако для того, чтобы все это осуществлялось, необходимо, чтобы гений и художник по призванию творил согласно тем законам и правилам, предписанным ему самой природой, которые ей не противоречат и составляют его величайшее богатство, ведь с их помощью он научается распоряжаться и пользоваться великим богатством природы и богатством своего духа»¹⁸.

По справедливому мнению французского просветителя Ж.-Ж. Руссо, «правда и природа должны быть учителями художников».

Большое значение изучению природы в художественном образовании придавал и другой французский просветитель XVIII века Д. Дидро. Он неоднократно подчеркивал важную роль природы в становлении художника-пейзажиста: «Пусть тот, кто не изучал и не чувствовал эффекта света и тени в полях, в чаще лесов, на крышах сельских хижин, на крышах городских домов днем и ночью,— пусть тот оставит кисть; особенно пусть он не помышляет сделаться пейзажистом»¹⁹.

Теоретические и методические установки на изучение натуры способствовали дальнейшему развитию пейзажной живописи. В начале XIX века появился трактат для молодых художников, написанный французским пейзажистом П.-А. Валансьеном. Он призывал писать натурные этюды и в дальнейшем использовать их в качестве подготовительного материала для композиции. В трактате также рассматриваются различные условия освещения пейзажа, даются рекомендации по изучению «вида» в разное время дня²⁰.

Таким образом, еще на стадии зарождения живописи на пленэре в западноевропейском искусстве отчетливо проявились три основные линии развития: совершенствование творческой живописной практики на основе изучения природы; становление теории реалистической живописи; методическая разработка профессиональных основ пейзажного искусства.

ЖИВОПИСЬ НА ПЛЕНЭРЕ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

В развитии теории и практики живописи на пленэре особое место принадлежит английскому живописцу начала XIX века Д. Констеблю. Личный практический опыт выдающегося

мастера пейзажа и ряд его высказываний по вопросам методики живописи с натуры явились ценным вкладом в развитие реалистической школы изобразительного искусства. Многие положения его учения не потеряли своего значения и до настоящего времени. Д. Констебль выступал за всестороннее образование молодого художника, за преемственность и научный подход в овладении мастерством пейзажной живописи.

«Я намерен убедить Вас в том, что наша профессия требует систематического образования, что она столь же научна, сколь поэтична, что чистое воображение не может создать произведение, способное встать вровень с реальными вещами; я хочу, проследив связующие звенья в истории пейзажной живописи, доказать, что ни один великий художник не был самоучкой»²¹, — говорил Д. Констебль в своей лекции перед художниками.

Констебль постоянно совершенствовал свое мастерство в этюдах и набросках. В одном из писем он писал: «Замечательная эта погода, как Вы могли догадаться, заставляет меня все время проводить в полях; я сделал, по-моему, несколько довольно удачных этюдов; во всяком случае, все здесь их хвалят»²².

На основании своего личного опыта Констебль пришел к заключению о необходимости изучать в этюдах различные состояния пейзажа в зависимости от цвета неба: «Двадцать этюдов неба, сделанных Констеблем в то лето, ныне принадлежат мне, только в одном из них есть намек на пейзаж. Сделаны они маслом, на больших листах толстой бумаги, и на обратной стороне каждого отмечена дата, время дня, направление ветра и прочие подробности. На одном, например, значится: «5 сентября 1822 года, десять часов утра, юго-восток, резкий западный ветер. Очень яркие, свежие серые облака быстро проносятся по желтому небу совсем низко...»²³.

Как отмечают исследователи А. Д. Чегодаев и О. А. Лясковская, художественные принципы Констебля, и в частности его практический метод изучения живописи на пленэре, служили примером для многих воспитанников ряда европейских художественных школ в 30—60-е годы XIX века. Во Франции, например, по методу Констебля совершенствовали свое мастерство Э. Делакруа, Ж. Мишель, П. Юэ, К. Коро, Ж.-Ф. Милле, Т. Руссо, Э. Буден, Э. Манэ, К. Писсарро и другие.

Значительных успехов в развитии пленэрной живописи достигли художники так называемой барбизонской школы — представители реалистического художественного течения во французской пейзажной живописи 30—60-х годов XIX века (Т. Руссо, Ж. Дюпре, Н. Дياز, К. Тройон, Ш.-Ф. Добиньи и др.). Они работали в деревне Барбизон, близ Парижа. К барбизонской школе иногда причисляют и К. Коро, который, однако отличался от ее представителей большей элегичностью и лиризмом

пейзажей. Одновременно в той же местности жил и работал Ж.-Ф. Милле, французский живописец и график, автор исключительно правдивых произведений на темы крестьянской жизни («Сборщицы колосьев», «Анжелюс» и др.).

В пейзажах барбизонцев нашли свое воплощение обыденные мотивы сельской местности: леса, реки, луга с пасущимися стадами, деревушки. Все это изображалось с передачей световоздушной среды, с разработкой цветового богатства природы. Следует особо отметить, что художники-барбизонцы глубоко изучили практические приемы наброска и этюдной работы с натуры. Свое мастерство они совершенствовали в любую погоду, придавая большое значение верной передаче определенного состояния освещенности как важнейшему условию правдивого цветового построения этюда или картины.

Для пленэрной практики художников-барбизонцев характерно стремление к передаче естественного освещения и воздушной среды, воспроизведение реальных цветовых отношений, непосредственно наблюдаемых в природе, раскрытие красоты «неприметного» мотива и т. д. В этом смысле барбизонская школа заявила о себе как новая форма развития пленэрной живописи. Выступая против официального французского академизма, группа пейзажистов деревни Барбизон утверждала своей работой с натуры и новое понимание прекрасного. В своих пейзажах барбизонцы стремились к правдивости и безыскусности.

В первой половине XIX века пейзаж определялся в одном из словарей как «передача света в воздушном пространстве, на поверхности земли и воды»²⁴.

Сохранившиеся документы свидетельствуют, что работа с натуры в то время требовала довольно сложного оборудования. На этюды надо было нести холст, натянутый на подрамник, мольберт с красками и другие принадлежности. Иногда художники прибегали к помощи транспорта, пользовались даже лодками в качестве передвижной натурной мастерской.

Важным событием в развитии теории и методики реалистической живописи, и в частности пленэрной, явились заметки главы французского романтизма Э. Делакруа. С одной стороны, этот мастер отмечал необходимость правдивой передачи натуры, стремился к показу «натуральности» цвета в живописи, с другой — он неоднократно подчеркивал опасность рабского копирования окружающей действительности. «Исключительное старание, — пишет Делакруа, — показать лишь то, что имеется в природе, будет всегда делать художника более холодным, чем природа, которой он желает подражать; кроме того, природа далеко не всегда интересна с точки зрения эффектов целого. Если каждая деталь представляет собой совершенство, которое я назову неподражаемым, то соединение всех этих деталей редко приводит к эффекту, равному тому, который в произведении

великого мастера проистекает из чувства целого и композиции»²⁵.

Наряду с Делакруа в истории изучения пленэра известно имя и его современника и друга П. Юэ, который в своих этюдах и пейзажах тоже стремился к обдуманному рисованию природы и в своих высказываниях предостерегал молодых художников от увлечения этюдностью.

Работа с натуры в условиях пленэра особенно широко использовалась в творчестве таких французских художников-импрессионистов, как К. Мане, К. Писсарро, П.-О. Ренуар, А. Сислей и другие. Отказавшись от передачи материальности предметов, их пластической четкости, пренебрегая порой рисунком, импрессионисты сосредоточили свое внимание на том, чтобы передать цветом мимолетное впечатление от окружающих предметов, погруженных в воздух. При этом видимый мир становился зыбким, колеблющимся, обусловленным вечной переменой света и цвета. Несмотря на определенную ограниченность и субъективность творческого метода импрессионистов, их профессиональная практика в условиях пленэра с современной точки зрения представляет несомненный интерес.

Постоянно изучая природу при любой погоде, импрессионисты успешно развивали в себе такие ценные качества, как наблюдательность, чувство общего тона и колорита. Они стремились разрешить сложнейшие проблемы света, воздуха и пространства в этюде и картине.

Сущность профессиональных расхождений между импрессионистами и старыми мастерами, пожалуй, наиболее точно определил К. Юон: «Старые мастера писали предметы на фоне воздушной среды. Импрессионисты, наоборот, писали воздушную среду на фоне предметов. Характерным примером такого положения может послужить цикл картин французского живописца Моне «Руанский собор». В них почти ничего не осталось от предметного мира, но зато найдено небывалое до Моне звучание красок»²⁶.

Как известно, Моне написал около сорока произведений на тему «Руанский собор». Для изучения рефлексов и отражений в воде он, как и Добиньи, применял плавучую мастерскую, которая представляла собой лодку, приспособленную для работы с натуры под открытым небом. На цв. ил. 1—3 показаны пейзажи, написанные представителями классического импрессионизма (Моне, Сислей) и постимпрессионизма (Сезанн). Анализ живописных качеств их произведений дает возможность обратить внимание на то, что они были не только тонкими наблюдателями цветовых изменений в природе, но и умелыми мастерами в работе с натуры. Если в пейзажах Моне и Сислея мы видим и чувствуем, как взаимосвязаны между собой воздух и свет на объектах пленэра, то в пейзаже Сезанна — материаль-

ность его предметов, их пластическое разнообразие и органическое единство форм.

В творческой практике и в многочисленных высказываниях французских импрессионистов постоянно утверждался главный принцип их эстетики: «Изображай мир, как его видишь»²⁷. Однако даже самые последовательные импрессионисты — Писсарро, Ренуар — в конечном счете признавали, что следование этому принципу ради изображения изменчивых состояний природы неизбежно уводит художника от аналитического мышления, от поисков устойчивых и типических черт в природе.

ЖИВОПИСЬ НА ПЛЕНЭРЕ В РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЕ

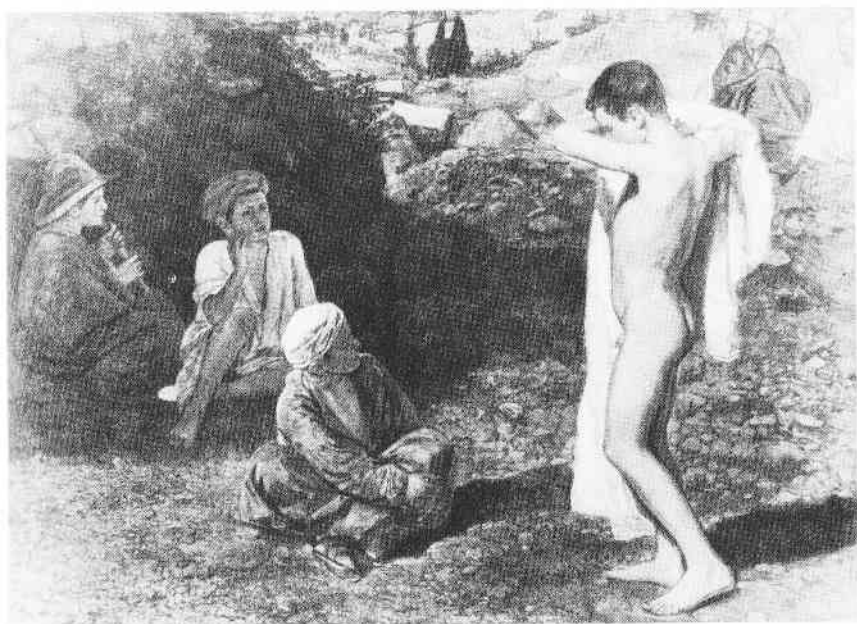
В русском изобразительном искусстве под влиянием различных исторических условий развивались многочисленные приемы использования цвета в качестве выразительного средства живописи. Наиболее отчетливо прослеживаются линии развития двух систем цветового строя картины: живопись локальным цветом и живопись сложным цветом. Если древнерусские живописцы изображали предметный мир преимущественно цельными, однородными цветовыми пятнами, характерными для изображаемых предметов, то художники XIX века писали в основном сложным цветом. В нем были не только характерные качества окраски предмета, но и качества определенной световоздушной среды.

Принципы и методы живописи на пленэре закрепились в практике русских художников еще в первой половине XIX века, т. е. значительно раньше так называемого «открытия пленэра» в Западной Европе (70-е годы XIX века). Разработка практического метода живописи на пленэре в начале XIX века успешно велась в русской художественной школе главным образом в период пенсионерских командировок лучших выпускников академии.

Отмечая особенности русского романтизма и раннего реализма, известный советский искусствовед Д. В. Сарабьянов обоснованно утверждает, что «русский романтический пейзаж в варианте Сильвестра Щедрина (а позже — Лебедева и А. Иванова) находит наиболее полную аналогию тем тенденциям европейского пейзажа, которые ориентированы на пленэр, на изучение натуры, той реальной стихии природы, которая была открыта романтическим человеком»²⁸.

С. Ф. Щедрин, М. И. Лебедев, А. А. Иванов развивали традиции романтической живописи, которая в русском пейзаже по аналогии с европейским пейзажем основывалась на пленэре.

С. Ф. Щедрин был одним из первых русских художников-пейзажистов, которые писали картины-этюды непосредственно



А. А. Иванов «Семь мальчиков». Группа к картине «Явление Христа народу»

А. А. Иванов «Нагой мальчик». Фигура к картине «Явление Христа народу»



в условиях природы. Правдивая трактовка натуры позволяла ему добиваться гармоничного решения мотива. Другой русский живописец П. В. Васин проводил многочисленные сеансы с натуры по изучению неба при различных условиях его освещения.

К. П. Брюллов, так же как Щедрин и Басин, находясь в пенсионерской командировке по Италии, изучал не только пейзажные мотивы южной природы, но и писал этюды обнаженной фигуры в условиях пленэра. В этих этюдах он исследовал рефлексы солнца, неба и зелени, падающие на обнаженное тело. О высоком живописном мастерстве Брюллова свидетельствуют такие его картины, как «Итальянское утро», «Итальянский полдень», «Вирсавия» и др.

М. И. Лебедев явился автором серии итальянских пейзажей, в которых с высоким профессиональным мастерством переданы характерные особенности натуры в условиях открытого пространства. Многие этюды и картины этого мастера — результат выполнения учебных заданий на пленэре²⁹.

Наиболее значительным явлением в развитии пленэрной живописи в первой половине XIX века³⁰ следует признать творческую практику выдающегося русского художника А. А. Иванова³¹. Во время командировки в Италию он штудировал в этюдах с натуры каждую деталь композиции, добиваясь ясности и простоты живописного изображения. Его картина «Явление Христа народу» и этюды к ней убедительно свидетельствуют о беспрецедентной глубине и сложности живописно-пластических задач, решенных художником.

П. П. Чистяков писал: «Иванов отошел от условного освещения, что было обязательным для художников Возрождения. Они избегали солнечного освещения, а Иванов поставил человека на солнце и начал изучать все разнообразие природного освещения. Новые задачи для себя поняли русские художники, когда увидели его работы. Началось восхищение живыми людьми, действительной жизнью»³².

Иванов не останавливается на традиционных академических принципах создания картины и разрабатывает свою систему сбора материала к композиции. Вопросы линейной и воздушной перспективы, колорита будущего полотна решались художником в сотнях подготовительных зарисовок, этюдов, основанных на наблюдениях природы. Параллельное развитие двух сторон творчества — сбор этюдов и совершенствование эскиза к картине — определяло систему творческого метода художника.

Иванов уделял большое внимание изучению растительного мира. В своих «ландшафтах» он штудировал строение различных лесных пород деревьев, о чем свидетельствуют пейзажи, выполненные художником во время его пребывания в Ариччи. Изучение итальянской природы Иванов проводил строго целенаправленно и последовательно. Штудии деревьев, этюды

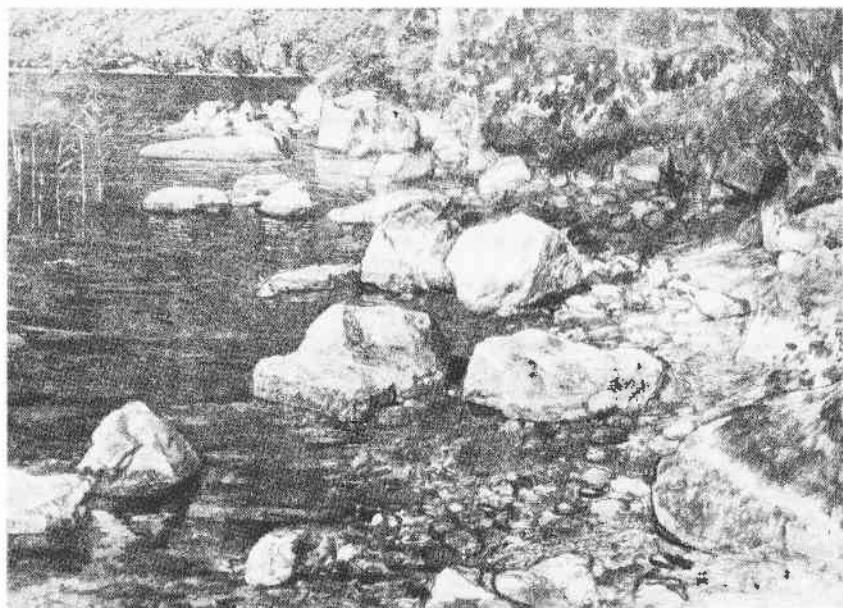


А. А. Иванов «Жених, покупающий кольцо невесте»

далее с показом характера и особенностей рельефа, панорамные этюды с тщательной цветовой разработкой деталей пейзажа — все это подчинялось законам воздушной перспективы на пленэре³³.

Среди наиболее сложных задач в пленэрной живописи (как, например, светотеневая и цветовая гармония), над которыми работал Иванов, важное место занимает изображение густолиственных деревьев при различных состояниях освещения (на свету, в глубокой тени). В своих пейзажах Иванов впервые в отечественной практике полнее, чем все его предшественники, начинает рассматривать зависимость цветовых отношений между деревьями, землей и небом. В этюдах «Деревья в парке Гиджи», «Листва», «Наружное дерево парка Гиджи» художник с исключительной силой живописного мастерства добивается жизненной правдивости пленэрного освещения, находит точные отношения цвета неба к цвету деревьев. Причем работает он не только над изучением отдельных планов картины (почва каменистого берега, кроны деревьев второго плана, дали в панорамных этюдах), но и над анализом отношений между ними.

«Не будет преувеличением сказать, что в пейзаже Иванов создает новую эру. Он решительно вступил на дорогу пленэра. В живописи Иванова природа предстала не через миф, как



А. А. Иванов «Вода и камни»

в произведениях классиков, но как реальность. В ней есть то равнодушие и немеркнущее вечное сияние, какое видел в ней Пушкин и которое впервые познал умом художника Леонардо да Винчи. В этом заключается новое слово, сказанное художником Ивановым в области пейзажа»³⁴, — писал искусствовед Н. Г. Машковцев.

Среди выдающихся русских художников-педагогов, внесших значительный вклад в развитие методики живописи, видное место занимает А. Г. Венецианов. Его методика обучения изобразительному искусству сыграла заметную роль в общем развитии русской школы живописи. Венецианов был одним из первых в России художников-педагогов, который развивал тему народной жизни в своем творчестве. В середине XIX века системы преподавания Венецианова, Ступина, Московского училища живописи, ваяния и зодчества несли наиболее передовые идеи в художественном образовании.

А. Г. Венецианов призывал своих учеников изучать природу и человека, опираясь на научные основы изобразительного искусства — пластическую анатомию, перспективу, теорию теней. Как и Иванов, Венецианов был убежден, что только следование природе может привести к успеху в творческой работе. В художнике он прежде всего ценил наблюдательность и стремление к живому, непосредственному изображению

природы. Эти принципы лежали в основе его преподавательской и творческой деятельности. Об этом свидетельствуют такие картины, как «На пашне. Весна», «На жатве. Лето».

Примечательно, что Венецианов вслед за Ивановым и Щедриным начинает обращать внимание на воздух, влияние которого на предмет следует учитывать при изображении с натуры. При рассмотрении понятия воздушной перспективы он обращает внимание и на такие факторы, как положение солнца, состояние атмосферы, которые необходимо выявлять в работе с натуры.

Анализ учебных программ, планов и других документов Академии художеств XIX века позволяет утверждать, что в ее классах, особенно в пейзажной и батальной мастерских, неоднократно ставились вопросы о необходимости изучения природных форм под открытым небом. Академия, следуя идеалистической нормативной эстетике, хотя и не стремилась к расширению связей обучения с действительностью, вместе с тем не могла ограничиваться и узкоремесленными задачами классных постановок. Так, в числе обязательных программных заданий были следующие: «Часть 3. Формы известнейших пород в царстве животных и растений. Отделение I. Формы домашних животных, четвероногих и птиц. Отделение II. Формы известнейших четвероногих, птиц, рыб, пресноводных и пресмыкающихся. Отделение III. Формы известнейших деревьев и растений»³⁵.

В одной из первых программ по рисунку для гимназий, изданной в 1828 году, указывалось на необходимость «способствовать рисованию с натуры человека, ландшафтов, живописных фигур и пр., если можно и красками»³⁶.

Наиболее значительный интерес к «живописи бытовых сцен», а также к обучению живописи на пленэре наметился в Академии художеств в конце 50-х — начале 60-х годов XIX века, в период становления метода критического реализма. Идеи художников-реалистов, опиравшихся на глубокое знание окружающей жизни, в целом способствовали поиску новых, более убедительных качеств изображения. Не случайно именно в это время усиливаются демократические и материалистические тенденции в искусстве и в системе художественного образования, создается Товарищество передвижных художественных выставок. Передовая эстетическая мысль, наиболее ярко выраженная в диссертации Н. Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855), выдвинула своим тезисом: «Прекрасное есть жизнь». Отказ от религиозных тем и сюжетов, стремление выразить гражданские идеи через приему миропонимания художником окружающей действительности во всей ее полноте, во всем многообразии ее противоречий обусловили поиск новых изобразительных средств.

Летом, когда в академии заканчивались занятия, многие ученики уезжали к родным в деревню, где они собирали материал для будущих эскизов к очередным экзаменам, писали этюды.

Занятия на пленэре рассматривались не только как необходимая школа живописного мастерства, но и как средство духовного развития учащихся. От художественного образования средствами природы к воспитанию гражданственности и формированию мировоззрения — таков был диапазон новых задач, поставленных прогрессивными художниками-педагогами в преподавании живописи на пленэре.

В академии в конце XIX века и особенно в начале XX века все шире внедрялось преподавание композиции на основе натуральных этюдов³⁷. «Во втором полугодии предстояло выполнять не только классные постановки, но и делать эскизы композиции, поэтому во время каникул необходимо было запастись натурным материалом»³⁸, — писал один из воспитанников академии в своих воспоминаниях. И далее: «Каждый день, обвешанные холстами, мы отправлялись писать этюды. Краски в ящике, зонтик, мольберт и складные стулья носили на себе. Трудились, не зная усталости... Работа на природе рождала радостное восприятие жизни, была полна необъяснимым ощущением свободы»³⁹.

В истории развития пленэрной живописи во второй половине XIX века заслуживает внимания художественно-педагогическая деятельность преподавателей Московского училища живописи, ваяния и зодчества и Академии художеств. Среди них — В. Г. Перов, А. К. Саврасов, И. М. Прянишников, В. Е. Маковский, В. Д. Поленов.

Выдающийся русский художник В. Г. Перов был одним из ведущих преподавателей училища. В своей педагогической деятельности он руководствовался задачами не только обучения, но и формирования мировоззрения художника. Он призывал учеников стремиться к сюжетно-тематической направленности этюдов и зарисовок с натуры, ставил перед ними задачи правдиво и образно отражать современную жизнь, выявлять смысловую, психологическую и эмоциональную стороны сюжета.

В картинах другого мастера пейзажа А. К. Саврасова («Зимний пейзаж», «Проселок», «Сельский вид», «Грачи прилетели») и этюдах к ним отчетливо проявились принципы пленэрной живописи⁴⁰. Как преподаватель пейзажного класса училища он оказал большое влияние на творческий рост многих будущих известных художников конца XIX века (И. И. Левитана, К. А. Коровина)⁴¹.

Отметим главные положения методики обучения, предложенные Саврасовым.

Основной целью обучения живописи Саврасов считал

формирование самостоятельного мышления ученика, видя в этом залог сознательного отношения молодого художника к реальной действительности и к искусству.

Творчески активная профессиональная подготовка, основанная на знании изображаемой природы, ее структуры в соединении с умением передавать в живописи свое эмоциональное отношение к увиденному, — такова другая важная задача, которую ставил перед своими учениками известный живописец. При этом Саврасов считал недопустимым простое копирование окружающей действительности, чтобы на картине или этюде все было «точь-в-точь», как видит глаз. Прежде всего следует стремиться передать «ощущение», «чувство» природы. Мало срисовать мотив, описать его глазами ботаника — важно «ловить жизнь, настроение природы, которая вызывает в человеке созвучное состояние, задевает неуловимые душевные струны.

В соответствии с этими требованиями к этюдам Саврасов стремился проводить свои занятия по живописи непосредственно в природе. На вольном просторе, среди березовых рощ, на окраине Москвы — всюду, где можно было увидеть переливы красок, учились воспитанники Саврасова чувствовать природу и передавать ее жизнь.

Саврасов стремился воспитать у своих учеников умение видеть в природе живописную картину, ее «эмоциональный сюжет», так как этим обуславливается выбор мотива, цветовой строй этюда. Преимущественно с этой точки зрения проходили и обсуждения ученических работ, которые привозили молодые художники из своих путешествий.

Саврасов считал, что ученики в работе с натуры должны творчески подходить к изображаемому на основе свободного видения рисунком, строгое знание которого «есть основной камень живописи», убедительно и точно передавать зрительно воспринимаемые качества изображаемых объектов, придерживаться сюжетности, «картинности» учебного этюда.

Саврасов видел свою роль преподавателя в том, чтобы направить ученика на самостоятельный путь в решении мотива. Он не подсказывал ему, какую точку зрения следует выбрать, какими красками написать этюд, а приучал начинающих к поиску и анализу на всех этапах работы, начиная от первоначальной наброска до завершения композиции. При такой постановке обучения Саврасов давал всем ученикам широкое поле для творческой деятельности.

Введенные Саврасовым совместные поездки педагогов и учащихся на этюды за город, всемерная поддержка своих учеников в их познании живописи непосредственно в условиях природы были новаторскими для русской художественной школы и отвечали новому пониманию отношений художника к действительности и к искусству.

Пленэрная живопись давала учащимся возможность понять, что мир человека и мир природы объединяются бесчисленным множеством изменчивых связей. Чтобы увидеть их гармонию и передать ее в живописи, необходима постоянная практика и глубокие научные знания.

Работа над этюдами с натуры в условиях пленэра имела значительное место и в практике преподавания художников-педагогов И. М. Прянишникова и В. Е. Маковского. Как и Саврасов, они считали работу с натуры основным видом учебной деятельности молодого художника. По их мнению, главными задачами этюда являются передача отношения художника к реальной действительности, раскрытие психологического действия в изображаемом событии, глубокое проникновение в мир человеческих переживаний и чувств. При этом ведущее значение приобретала самостоятельная работа над зарисовками и этюдами бытовых сцен. Это было важнейшим достижением русской художественной школы того времени.

Следует отметить, что Прянишников видел необходимость различного подхода к светотеневому и цветовому построениям картины, когда это оправдано ее замыслом и способствует раскрытию содержания. Поэтому работу с натуры, предварительную подготовку этюдов к композиции Прянишников и Маковский считали решающим условием для успешной реализации замысла произведения. Особенно большое значение этой работе придавалось в мастерской Маковского.

Яркой страницей в истории развития отечественной живописи на пленэре является чистяковская школа обучения изобразительному искусству. Ученик Чистякова В. Д. Поленов был одним из выдающихся педагогов Московского училища, первым продолжателем в нем чистяковского метода.

В истории русской живописи Поленов известен как художник-пейзажист, как автор картин «Московский дворик», «Больная», «Золотая осень» и др. Красота родной природы во все времена года — главная тема его пленэрных пейзажей. Мотивы средней полосы России переданы в тончайших цветовых отношениях, с глубоким пониманием живописно-пластического языка и особенностей композиции пейзажа.

Будучи сам замечательным пейзажистом, Поленов сыграл большую роль в развитии обучения живописи на основе принципов пленэра. Основную цель обучения живописи в связи с освоением рисунка и композиции Поленов видел в том, чтобы подготовить художника, способного к образному раскрытию темы. В этюдной практике он не ограничивался личным опытом и опытом русской школы. Поленов знакомил учащихся с достижениями западноевропейских художников-барбизонцев и ранних импрессионистов, обращал внимание на необходимость передачи в живописи особенностей солнечного освещения натуры в световоздушной среде⁴². Художник-педагог поддержи-



В. Д. Polenov «Золотая осень»

нал стремление учеников к научно-обоснованному, пластически осмысленному отношению к натуре.

Живопись пленэра, и в частности изображение фигуры человека на открытом воздухе при различном освещении, была одной из основных колористических задач в творческих поисках живописца и графика С. В. Малютина. В его картинах «По этапу», «Подруги», «Крестьянин с мальчиком», «Ребенок в кресле» проявился не только талант выдающегося колориста, но и новые черты пленэрной живописи — декоративность и четкость цветовых отношений в пределах общего тона⁴³.

Исключительно глубоко и серьезно занимался пленэрной живописью известный русский художник М. В. Нестеров. Среди его чисто пейзажных картин наиболее значительной по решению задач живописи на открытом воздухе является «Осенний пейзаж». «Пейзаж построен на динамике цвета, на его контрастных сочетаниях, дающих ему глубокую напряженность. Художник достигает здесь определенного обобщения, цветового и композиционного, и эта обобщенность отличает картину от пейзажных фонов 1890-х годов с их пристальным вниманием к каждой детали. Здесь нет деталей, цвет насыщен и ярок, в нем даже нет отголосков тихой общей приглушенности, общей окрашенности бледно-голубоватым или золотистым цветом. Здесь природа выступает в своем реально прекрасном (а не идеально прекрасном) обличье»⁴⁴.

Ф. А. Малявин, еще будучи учеником Репина, проявил большой интерес к пленэру (картины «Девушка с чулком», «Смех» и др.). В своих работах Малявин стремился передавать солнечный свет предельно обобщенными и насыщенными отношениями цветов. Это было новым в истории живописи. При всей очевидной декоративности цвета пленэрную живопись Малявина отличает звучный обусловленный цвет, где за внешней красочностью и экспрессией мазков чувствуется фольклорная образность, глубокая содержательность и монументальность.

Основоположителем так называемого монументализированного пленэра принято считать В. И. Сурикова. В его исторических картинах 80-х годов «Утро стрелецкой казни», «Боярыня Морозова» получили высокое развитие не только реалистические принципы исторического жанра XIX века, но и другие направления в живописи его современников.

Суриков в своем творчестве шел в основном по линии монументализации образов натуры, не отказываясь при этом от хорошо известной ему практики импрессионизма. «Импрессионистические черты, которые можно вычленишь в „Боярыня Морозова“, усугубляют конкретное, реалистическое познание предмета. Часто справедливо указывают на то, что в живописи снега предугаданы зимние пейзажи Грабаря, Юона и мастеров Союза русских художников. Правда, следует оговориться, что импрессионизм в больших холстах Сурикова выступает в претворенном виде: художник монументализирует пленэр, приспособливает его к большой форме»⁴⁵, — пишет Д. В. Сарабьянов.

Большая заслуга в развитии теории и практики обучения живописи на пленэре принадлежит выдающемуся художнику-педагогу П. П. Чистякову. В своей педагогической деятельности он наиболее полно сочетал традиции академического обучения с принципами реализма. В этом его главная заслуга и как теоретика, и как педагога.

Чистяков требовал от ученика уже в начале обучения целю видеть цветовые отношения объектов натуры и в соответствии с полученным зрительным образом создавать цветовой строй этюда. Определение тоновых и цветовых отношений натуры при целостном ее восприятии является главным моментом в чистяковской практике обучения живописи.

Весь путь цветового построения этюда по методу Чистякова можно разделить на три последовательных этапа.

В самом начале работы требовалось определить, по выражению Чистякова, «существо цвета предметов» и проложить на холсте их основные отношения. Под существом цвета предметов Чистяков понимал цвет, которым выражена прежде всего материальность предмета, обусловленность его средой, освещением и расстоянием до художника.

Проложив основные отношения, художник тем самым создает возможность для последующей работы, в ходе которой совершенствуется эмоционально-образное изображение воспринимаемой природы.

Чистяков объяснял, почему отдельно положенный мазок на картинную плоскость еще не «смотрится». Оказывается, необходимо одновременно найти отношение одного цвета к другому, граничащему с ним на картинной плоскости.

Наряду с этюдами больших размеров, Чистяков рекомендовал начинающим живописцам писать этюды-малютки размером не более 5×10 см. Практикуя этот прием в своей академической мастерской, он справедливо считал, что в этюдах малых размеров дробность воспроизведения деталей нередко исключается самим размером работы. Поэтому ученик не копировал натуру, а неизбежно вел поиск больших цветовых отношений.

Новое, более полное и глубокое понимание процесса живописного изображения, возникшее во второй половине XIX века, естественно, повлияло и на дальнейшее развитие обучения живописи на пленэре в русской художественной школе.

В конце XIX века педагоги русской художественной школы, особенно в Московском училище, все активнее разрабатывают практические вопросы соединения традиционного академического обучения с новым реалистическим направлением. Продолжателями педагогической системы П. П. Чистякова были выдающиеся мастера живописи — В. А. Серов, К. А. Коровин, И. О. Пастернак, А. С. Степанов.

Независимо от характера занятий (в мастерской или на пленэре) исходным условием обучения живописи Серов считал установку зрения — развитие способности к цельному восприятию изображаемой природы, так как только при такой постановке глаза можно стать на профессиональный путь работы отношениями. В работе с натуры при определении светотеневых и цветовых отношений ученики Серова следовали совету Чистякова: «Всегда в рисунке, в тушевке и в колорите, нужно иметь (мысленно) как бы стекло перед собой плоское: оно дает отношения, а без него, пожалуй, все будет врозь»⁴⁶.

Характерно, что идея цельности восприятия природы находила применение в творческой и педагогической практике многих преподавателей училища. «Я стараюсь быть точным, очень черным и очень цельно видеть»⁴⁷, — говорил К. А. Коровин.

Подлинными мастерами пленэрной живописи — Поленов, Серов, Коровин, Левитан, Архипов, Степанов учили своих воспитанников живописно-пластическому языку⁴⁸, построенному на основе принципов пленэрной живописи. Благодаря развитию в училище течения реалистического пленэра, профессиональный уровень подготовки по живописи был настолько высоким, что многие его выпускники без последующей учебы в академии выходили на самостоятельный творческий путь художника⁴⁹.



В. А. Серов «Портрет О. Ф. Серовой»

К. А. Коровин «Деревня Тургенево»





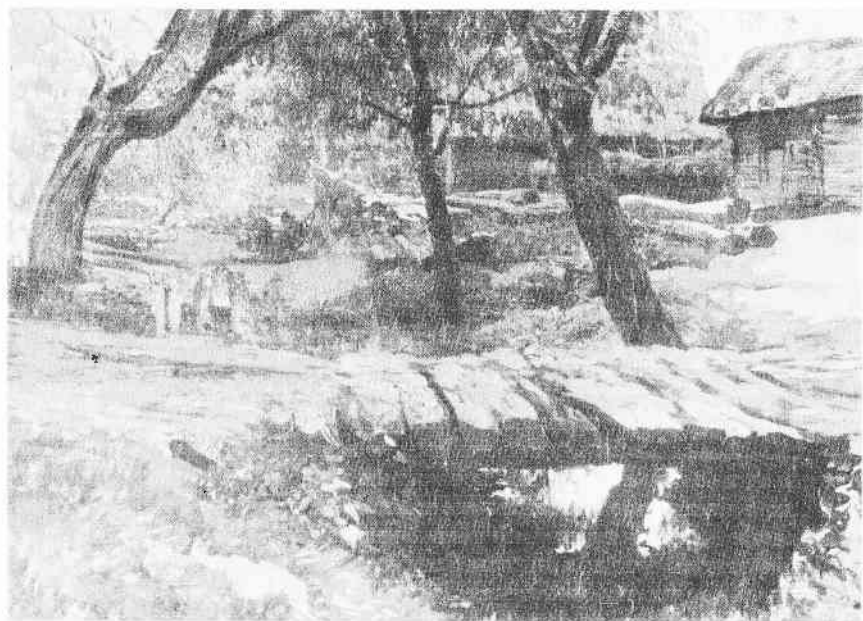
К. А. Коровин «Зимой»

В преподавании пейзажной живописи Левитан исходил из того, что главным условием успешного обучения является работа с натуры. Левитан считал этюд основой овладения живописью, видел в нем одно из средств на пути к картине. Как правило, занятия на пленэре начинались весной.

В конце XIX века продолжают и развиваются саврасовские традиции обучения живописи на пленэре во все времена года. Местами занятий в природе были Сокольники, Кусково и Химки.

Следует отметить, что в Московском училище был анималистический класс, которым руководил А. С. Степанов — живописец, автор известной картины «Лоси». Один из выпускников училища вспоминал, как проводились занятия в этом классе: «Занятия проходили большей частью в зоологическом саду и во дворе училища, куда часто приглашались извозчики с различными породами лошадей... Работы учеников проходили во все времена года на натуре, под чутким руководством Степанова, замечательного певца природы»⁵⁰.

Самостоятельная работа с натуры практиковалась и в педагогической деятельности таких профессоров Академии художеств, как И. И. Шишкин и А. И. Куинджи. Для работы на природе использовалась знаменитая «Академическая дача»⁵¹ (ныне Дом творчества Союза художников РСФСР).



И. И. Левитан «Мостик. Саввинская слобода. Этюд»

В Русском музее хранится этюд И. Е. Репина «На академической даче». В нем с большим мастерством и подлинным пониманием пленэра показана атмосфера учебных занятий с натуры.

Куинджи учил будущих художников передавать характер натуры и то первое впечатление, которое она производит на рисующего. В этом была установка на образный язык живописи, на выражение главного качества натуры. «Я учу так учеников: забудь все виденное на картинах художников и посмотри на тумбу, которая, мокрая от дождя, блестит на солнце. Пойми ее блеск, разгадай, как и отчего она блестит и передай все это в этюде. А когда будешь писать картину, не смотри на этюд, на котором еще будет много мелочей, а ты про них забудь и передавай в картине сущность, впечатление блеска там, где тебе надо»⁵². Это высказывание Куинджи (записанное его учеником Я. Д. Минченковым) дает некоторое представление о художественно-педагогическом методе Куинджи.

Работа учеников академии на открытом воздухе проводилась в свободное от занятий в мастерских время. Ученики писали этюды преимущественно в летние месяцы, когда они уезжали на каникулы или собирали материал для дипломной картины. Для выполнения отдельных композиционных заданий, которые выбирались самими учениками, требовалось изучение определенного состояния природы (утро, день, вечер, пасмурно и т. д.).



И. Е. Репин «На академической даче»

Наряду с «Академической дачей» большим успехом пользовалась батальная мастерская под руководством П. О. Ковалевского. Мастерская была приспособлена для освещения дневным светом. Постановки, освещенные, как на пленэре, отличались многообразием и композиционной собранностью.

Обучение живописи по методу Ковалевского было близко к педагогической системе Чистякова. «Сплошная стеклянная стена — от высокой крыши до земли — позволяла заниматься пленэрной живописью круглый год, а огромные размеры здания — ввозить в него целые орудийные расчеты, не говоря о телегах, санях, целых группах натурщиков, размещавшихся в самых свободных и естественных постановках. Немаловажное значение имело здесь и то, что после обычных академических мастерских с привычными условиями и фиксированным, своего рода заданным, освещением молодые художники оказывались как бы под открытым небом перед лицом неизмеримо более сложных и новых для них задач. Этим определяется совершенно исключительная популярность мастерской среди учащихся академии. Ученики Ковалевского буквально с первых же занятий сталкивались с живописью в пленэре и только над нею и работали»⁵³.

Многие художники с интересом относились к этой мастерской. Например, в воспоминаниях П. И. Нерадовского о В. А. Се-



И. Е. Репин «На солнце. Портрет Н. И. Репиной, дочери художника»

вием к простым людям, при Маковском ученики-жанристы получили реальную возможность заниматься живописью на пленэре.

Этюды на пленэре как обязательная часть домашних и самостоятельных заданий учеников использовались и в практике преподавания профессора академии, выдающегося живописца И. Е. Репина. Как Чистяков и Куинджи, он считал первостепенной задачей воспитания молодых художников — рисование с натуры. Понимая этюд как подготовительный этап на пути к картине, ученики, естественно, видели в нем служебную роль, один из этапов создания художественного произведения. Поэтому работа над этюдом в пленэре имела место главным образом в тех случаях, когда того требовал замысел картины. Целенаправленность академического обучения живописи Репин иллюстрировал неоднократно своими произведениями, демонстрируя ученикам все материалы, начиная от первого эскиза и до окончательного решения.

Наглядный показ работы над этюдом и над картиной в целом — наиболее характерный прием для преподавательской деятельности Репина.

Ученик Репина М. И. Тоидзе в своих воспоминаниях писал: «Однажды, когда мы писали натурщицу, стоящую у окна, Илья

рове, относящихся к 1886 году, есть следующее утверждение: «В эту весну Серов работал над пленэрным портретом, пользуясь батальной мастерской в саду Академии художеств»⁵⁴.

В жанровых мастерских изучение живописи в пленэре практиковалось под руководством В. Е. Маковского, пришедшего в «пореформенную академию» из Московского училища живописи. Большое внимание Маковский обращал на самостоятельную работу с натуры в самых разнообразных уголках города и его окрестностей. Натурный материал служил началом работы над композиционными эскизами. В связи с ориентацией творческой работы на правдивое идейно-художественное отражение окружающей действительности, на создание картин, проникнутых сочувст-

Ефимович тоже стал писать с нами. Он быстро наметил линиями фигуру в общих чертах, строго моделируя форму. И требовал то же самое от нас, чтобы форма выковывалась, точно определялась. А потом — красками, кистью творил чудеса. Он сразу брал основной телесный тон и говорил: «Надо телом писать, а не красками, пятнышками». В середине палитры была у него основная масса средней густоты — полутон. В него он, по мере необходимости, вмешивал то красные, то другие краски»⁵⁵.

Следует отметить, что при изображении с натуры Репин не допускал работы «от себя», тогда как в постановках с картинным сюжетом всячески приветствовал свободу в выборе композиционного решения.

Итак, путь познания законов живописи на пленэре явился закономерным следствием углубленного отношения художников к окружающей действительности, природе вещей.

Изучение природы и рост профессионального мастерства являются глубоко взаимосвязанными сторонами одного процесса в творчестве выдающихся живописцев разных эпох. От ранних форм изобразительного искусства до периодов наивысшего развития его наблюдается прямая зависимость между процессом изучения природы и ростом ремесла живописца, между процессом познания окружающей действительности и формированием творческой личности, ее мировоззрения и убежденности.

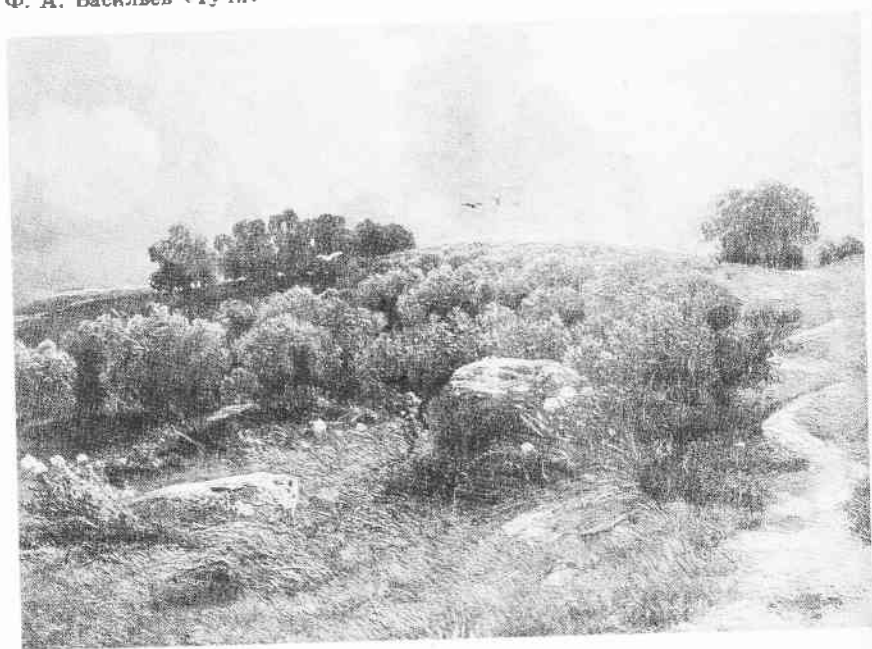
Возникновение интереса к изучению живописи на пленэре непосредственно связано с развитием реалистических тенденций в изобразительном искусстве, и в частности в пейзажном жанре. Этюды с натуры были обязательной частью индивидуальной подготовки многих живописцев прошлых лет. К началу XIX века этюды с натуры в творчестве некоторых пейзажистов становятся самостоятельными произведениями. Например, Констебль во все времена года писал не только подготовительные этюды, но и этюды-картины. Художники барбизонской школы проводили успешные эксперименты по созданию серий пейзажей, непосредственно выполненных с натуры. Для этой цели Добины, например, изучал живопись в передвижной мастерской во время путешествия в специальной лодке по реке Уазе.

В этом отношении примечателен опыт русских художников XIX века. Так, братья Чернецовы в путешествии по Волге на ладье создали серию оригинальных зарисовок и этюдов, хранящихся в музеях РСФСР⁵⁶. Художник А. Борисов, ученик Куинджи, писал этюды непосредственно во льдах Арктики⁵⁷. Не менее интересными и поучительными для современников были поездки по Волге И. Е. Репина и Ф. А. Васильева, которые «работе с натуры под открытым небом видели необходимое условие творческого роста и совершенствования живописного мастерства»⁵⁸.



Ф. А. Васильев «Перед грозой»

Ф. А. Васильев «Тучи»





Ф. А. Васильев «Берег Ладожского озера. Облачный день»

Ф. А. Васильев принадлежит к числу художников, чья жизнь была короткой, но яркой своими достижениями в искусстве. Он был близок к передвижникам, глубоко интересовался художниками западноевропейских школ. Крамской не случайно называл его «гениальным мальчиком». Работоспособность Васильева была поразительной, даже в период тяжелой болезни.

Репин, вспоминая о том, как работал Васильев в период совместной поездки по Волге, писал: «Он поражал нас на каждой мало-мальски интересной остановке. В продолжение десяти минут, если пароход стоял, его тонко заостренный карандаш с быстротой машинной швейной иглы черкал по маленькому листку его карманного альбомчика и обрисовывал верно и впечатлительно целую картину крутого берега с покряхтывавшими над кручей домиками, заборчиками, чахлыми деревцами и остроконечными колокольнями вдали»⁵⁹.

Со второй половины XIX века живопись на пленэре становится одним из главных средств изучения окружающей действительности для большинства прогрессивных художников России (Айвазовский, Шишкин, Крамской, Куинджи, Саврасов, Поленов и др.) (цв. ил. 4—8). Живопись на пленэре была необходимой ступенью в совершенствовании мастерства русской художественной школы, стремившейся к полноценному отраже-

нию окружающего мира и утверждавшей передовые духовно-нравственные идеалы своего времени.

Последователи Венецианова и Иванова, Саврасова и Куинджи, Сурикова и Репина, художники чистяковской школы обращали особое внимание на продуманность и эмоциональность пейзажного этюда и картины, утверждали в них свое понимание реальной действительности. В работе с натуры они открывали большие возможности для профессионального развития эмоциональной памяти и эстетических чувств, постоянного интереса к природе, родной земле.

Можно продолжить примеры, когда в этюдах гармония ритмов, состояний форм и сочетаний цвета в природе облекалась мыслью, глубоким содержанием и выражалась средствами изобразительного искусства. Работая на пленэре, художники отечественной школы не ограничивались узкоспециальными проблемами взаимодействия света, цвета и воздуха и овладением техникой живописи на открытом воздухе. Они стремились связать пленэрную живопись с демократическими идеями и настроениями народа.

РАЗВИТИЕ СОВЕТСКОЙ ШКОЛЫ ЖИВОПИСИ НА ПЛЕНЭРЕ

За годы Советской власти живопись на пленэре получила дальнейшее развитие в системе художественного образования и эстетического воспитания молодежи. Характерной чертой становления живописи на пленэре в специальных учебных заведениях, студиях, художественно-педагогических училищах и институтах является возрастание ее воспитательной функции. Формирование и укрепление этой тенденции в советской методике преподавания живописи происходило на фоне исключительно острой борьбы между реалистическим направлением и формалистическими течениями в изобразительном искусстве.

Как известно, в 1917 году состоялось открытие Художественного института в Киеве, в 1919 году были организованы Государственная академия художеств Латвийской ССР и ВГИК в Москве, в 1921 году — Харьковский государственный художественный институт, в 1922 году — Тбилисская академия художеств. Кроме того, во многих областях были открыты художественные студии и в некоторых — художественно-педагогические техникумы, как, например, в Ярославле.

Однако организация учебного процесса по изобразительному искусству, и в частности по живописи, была крайне противоречивой. Это касается не только новых учебных заведений, но и преобразованной Академии художеств, именовавшейся по декрету Совета Народных Комиссаров от 19 апреля 1918 года

Свободными художественными мастерскими, а также ВХУТЕ-МАСа, бывшего Московского училища живописи, ваяния и зодчества.

Нестабильный характер учебных программ по живописи, а порой их полное игнорирование со стороны педагогов-псевдоноваторов, отсутствие в большинстве заданий требований высокого профессионального мастерства, основанного на тщательном и систематическом изучении натуры, подрывали интерес учащихся и студентов к рисованию с натуры.

В 20-е — начале 30-х годов, когда реалистическое направление в советском изобразительном искусстве только утверждало свои позиции, в художественной школе нередко практиковались субъективные ультрановаторские методы обучения. Порой преподавание реалистической живописи объявлялось «анахронизмом», «данью буржуазной культуре». В поисках новых методов предавались забвению достижения мирового искусства и традиции реалистической школы. Этюдная практика студентов была ограничена формальными экспериментами и поисками, оторванными от окружающей действительности. Реалистические методы обучения, и в частности живопись на пленэре, явно недооценивались и развивались только благодаря энтузиазму отдельных педагогов и студентов.

До начала 30-х годов систематическое обучение живописи на пленэре не было обязательным в подготовке советских художников. Студенты писали этюды самостоятельно, в основном во внеурочное время.

Постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» (1932 г.) позволило восстановить традиционную структуру учебно-воспитательного процесса в академии. Вновь организованная в 1933 г. Всероссийская академия художеств в своей педагогической системе ориентировалась на тесную связь искусства с жизнью народа, на воспитание мастеров реалистического направления.

Впоследствии Н. В. Томский, характеризуя этот этап деятельности Академии художеств, писал: «Совершенно новая задача была поставлена перед студентами — со школьной скамьи они должны были пытаться обогащать свои композиции живым жизненным материалом, чтобы, закончив учебу, приступить к созданию произведений, правдиво отражающих эпоху, образ гражданина первого в мире рабоче-крестьянского государства»⁶⁰.

В период ликвидации последствий разрушительного влияния формалистических «экспериментов» в художественном образовании среди художников и педагогов, критиков и искусствоведов заметно обострились споры по проблемам мастерства. При этом глубоко затрагивались и эстетические, и творческие вопросы социалистического реализма. В это время проводились выставки произведений мастеров русского и советского искус-

ства. Классическое наследие прошлого рассматривалось как необходимое условие создания новой, советской художественной школы. Анализировались и конкретные пути ее развития. Например, М. В. Нестеров в известном письме к П. М. Керженцеву писал в 1936 году: «Тот реализм, к которому сейчас призывают работников искусств, который был у передвижников их расцвета, должен быть подлинным, основанным на знании, на серьезном изучении природы и человека, в ней живущего, действующего». И далее: «Оздоровление необходимо и естественно должно идти через школу, через познание природы и жизни, через примеры в нашем искусстве, через Иванова, Брюллова (портреты), Репина, Сурикова, Серова и других, знавших цену знанию, создавших вполне доброкачественное искусство (я не касаюсь здесь тематики). Художник обязан знать свое дело, быть в нем сведущим, как хороший врач, инженер, знать технику дела»⁶¹.

В ходе обсуждения выяснились более конкретные точки зрения. Н. П. Крымов, в частности, писал: «Живопись — один из самых важных и трудных видов изобразительного искусства. К сожалению, у нас существует большая путаница в определении понятия реалистической живописи. Часто живописью называют и раскрашенный рисунок и вообще все, что выполнено в красках. Некоторые признают за живописью только то, что написано широко, жирно, размашисто, и исключают из этого понятия то, что написано детально, гладко и скромно.

Я много думал над тем, что такое реалистическая живопись. По моему мнению, живопись есть передача тоном (плюс цвет) видимого материала.

Тонюм я называю степень светосилы цвета. Верно видеть тон более важно для художника, чем видеть цвет, потому что ошибки в тоне влекут за собой и ошибки в цвете. Без верно взятого тона невозможно правдиво передать общее состояние природы, пространство и материал; некоторое же изменение цвета не может повлиять на эти три основных элемента реалистического пейзажа»⁶². И далее: «Верность общего тона и верность отношений между отдельными предметами в картине позволяет художнику без излишней детализации точно передавать общее состояние природы, правильно расставлять предметы в пространстве, убедительно передавать их материал, передавать на полотне подлинную жизнь»⁶³.

Ценные мысли о живописи высказывал советский художник и педагог Б. В. Иогансон: «В природе не существует ничего бесцветного. Бесцветное существует только в плохой живописи (у натуралистов, в частности). В природе — все цвет, начиная с яркого спектра в его первичной чистоте и кончая сложнейшими переплетениями его цветовой игры до самых серых и черных оттенков, которые таят в себе сложнейшие и тонкие цвета. И очень часто глаз художника, не способный видеть их, обходит



М. В. Нестеров «Весенний пейзаж»

трудности выражения в живописи сложного цветового звучания и переводит их живопись на рельсы тона, то есть светлого и темного.

Материал, форма в пространстве выражаются на холсте только точнейшими цветовыми соотношениями теплых и холодных звучаний цвета. Причем под цветовыми отношениями понимаются, конечно, не только примитивные отношения красного к зеленому, желтого к синему (чего в природе почти не бывает), а и тончайшего серого, выраженного цветом. Колорист не только Матисс, как это думают формалисты, но и Коро с его серебристо-серыми пейзажами. Великолепные колористы — наши лучшие живописцы Репин, Суриков, Серов. Вскрыть законы цветовых гармоний, переведя их на язык живописи, — труднейшее дело. Цвет, даже если его взять в первичной чистоте, скажем, красный от темно-малинового до бледно-розового, имеет целую шкалу светосил и в самом себе уже несет светосилу; сложнейшие сочетания и смещения цветов, какие мы наблюдаем в природе, несут в себе различие светосил, то есть светового рождения, разгорания и затухания, — все это выражается цветом»⁶⁴.

Занятия на пленэре начиная с 30-х годов проводятся на всех живописных факультетах и отделениях. Это было обусловлено исключительным разнообразием возможностей, которые давала



А. А. Дейнека «Окраина Москвы»

работа с натуры для совершенствования мастерства будущих художников.

Бережное отношение к достижениям западноевропейской и русской художественных школ в области пленэрной живописи, следование прогрессивным тенденциям социалистического реализма в советском искусстве, его народность и новаторство позволили советской художественной школе подняться от стихийной этюдной практики 20-х годов к разнообразным формам учебной и творческой работы студентов и профессиональных художников.

Под руководством И. И. Бродского, назначенного в 1934 году директором Всероссийской академии художеств, произошли значительные изменения в содержании и методике художественного обучения и воспитания. Стала осуществляться подготовка по живописи на пленэре в виде летней учебно-творческой практики. В целях знакомства студентов с достижениями социалистического строительства практиковалась система поездок по стране, а в послевоенный период — и в зарубежные страны.

В годы Великой Отечественной войны, когда советский народ отдавал все свои силы делу победы над фашизмом, труд художника-живописца занимал важное место в напряженном творческом труде художников фронта и тыла. Среди бойцов всех



К. Ф. Юон «Утро индустриальной Москвы»

фронтов находились выпускники и студенты художественных и педагогических вузов, училищ и школ. Военные художники студии имени М. В. Грекова вместе с другими мастерами советского изобразительного искусства работали в специальных бригадах. В музеях страны бережно хранятся их этюды и зарисовки, эскизы и картины, которые по праву считаются бесценной изобразительной летописью народного подвига. Заслуженным уважением и глубоким признанием пользуются работы с натуры военных лет М. В. Куприянова, П. Н. Крылова, Н. А. Соколова, С. В. Герасимова, А. А. Дейнеки, Н. Н. Жукова, А. А. Пластова, А. Ф. Пахомова, В. Г. Одинцова, В. Н. Пророкова, Л. В. Сойфертиса, К. И. Финогенова, В. В. Богаткина, Ю. М. Непринцева и других художников.

В послевоенный период происходило дальнейшее развитие теории и практики эстетического воспитания средствами природы. Появились новые произведения изобразительного искусства, в которых сохранялись и развивались традиции реалистической живописи, основанной на принципах пленэра. Наглядным тому подтверждением является, например, картина К. Юона «Утро индустриальной Москвы».

Во всех художественных вузах летняя практика сейчас проводится в течение четырех лет обучения. Студенты МХИ им. В. И. Сурикова каждое лето выезжают в самые различные

районы страны для проведения творческой практики на пленэре. Молодые художники для работы над этюдами, зарисовками и эскизами будущих композиций приезжают в колхозы и совхозы, в порты и к древним архитектурным памятникам, на заводы и в рыболовецкие артели.

Как свидетельствуют материалы сессий Академии художеств СССР, направленность летней практики была различной в разные годы. До 50-х годов практиковался картинный путь. За время летней практики студент должен был определить тему, собрать необходимый материал и выполнить на его основе проработанный эскиз композиции. Работа над картиной была главной целью пленэрной практики. В 50-е годы цели практики стали несколько иными. В одной из программ летней учебной творческой практики факультета живописи отмечалось: «Места для практики надо выбирать в соответствии с учебно-творческими установками и подготовкой студентов, имея в виду, что основной задачей практики является непосредственное изучение студентом живой советской действительности». Далее в программе указывалось, что обучение студентов в период летней практики проводится на основе метода, изложенного в программах курсов живописи, композиции и рисунка. Условия работы требуют от преподавателя проявления личной инициативы и организационной гибкости.

Разделы программы предусматривали исполнение композиционных заданий; выполнение постановки на открытом воздухе; самостоятельный сбор материала для работы над будущей курсовой композицией.

В программе летней учебной практики для художественных училищ (1957 г.) также предусматривались длительные и кратковременные задания по живописи на пленэре наряду с заданиями по рисунку и композиции. В программе особо подчеркивалось, что летняя практика является наиболее благоприятным периодом для изучения окружающей действительности, накопления этюдного материала. В работе над композицией необходимо было обратить особое внимание на воспитание у учащихся навыков и умений видеть в окружающих явлениях главное, типичное.

Таким образом, в 50-е годы живопись на пленэре была обязательной частью программы живописи и композиции для специальных художественных заведений страны. В программах последующих лет наблюдается возрастание роли композиционных заданий по живописи и рисунку в условиях пленэра.

В 60-е годы развитие этой тенденции еще более усилилось. В Программе КПСС была определена «главная линия в развитии литературы и искусства — укрепление связи с жизнью народа, правдивое высокохудожественное отображение богатства и многообразия социалистической действительности»⁶⁵.

Система подготовки учителей черчения, рисования и труда

на художественно-графических факультетах педагогических институтов строится в двух направлениях: профессиональном и педагогическом. Если в художественных вузах преследуются главным образом задачи воспитания художника-профессионала, в совершенстве владеющего изобразительными средствами, то в педагогических институтах, кроме этого, ставится задача подготовки методиста-педагога.

Сегодня занятия живописью под открытым небом стали обычным явлением не только в практике профессиональных художников, но и в учебной подготовке студентов. Как начинающие, так и умудренные опытом живописцы с неизменным вниманием и прилежанием изучают пленэр. Этот удивительный мир красоты стал одним из неиссякаемых источников реалистического изобразительного искусства. Основную роль в развитии этого направления сыграла отечественная школа живописи. Именно ей, благодаря неразрывным связям с окружающей действительностью, удалось не только сохранить, но и обогатить художественную практику реализма в мировом изобразительном искусстве.

Развитие пленэрной живописи в советской художественной школе с первых ее шагов было неотделимо от достижений лучших мастеров русской живописи второй половины XIX века. Их традиции прослеживаются в пейзажах и натюрмортах, в портрете и тематической картине ряда советских живописцев (В. Н. Бакшеев, К. Ф. Юон, Н. П. Крымов, В. К. Ваялыницкий-Бируля, В. Н. Яковлев, А. А. Рылов, К. Ф. Богаевский, В. В. Мещков, Н. М. Ромадин, И. Э. Грабарь, А. А. Дейнека, С. В. Герасимов, А. А. Пластов, Ю. И. Пименов, П. П. Кончаловский, С. П. и А. П. Ткачевы, Я. Д. Ромас, А. М. Грицай, С. А. Чуйков и др.).

ПРАКТИКА ЖИВОПИСИ НА ПЛЕНЭРЕ

Определим основные слагаемые процесса работы с натуры в условиях пленэра. Наряду с изображаемым объектом (натурой), изобразительным материалом, заметную роль в обучении играет среда, которая проявляет себя не только как световоздушное окружение изображаемой натуры (физический фактор), но и как активный психологический фактор в период летней учебной практики.

В качестве серьезного психологического затруднения на пути к определению обусловленного цвета, т. е. цвета в среде, выступает константность восприятия. С одной стороны, для поддержания остроты зрительного восприятия цветовая среда должна быть изменчивой, динамичной, а с другой — для выполнения этюда необходимо достаточно устойчивое цветовое состояние мотива или натурной постановки. Данное противоречие успешно разрешается в ходе этюдов с натуры по мере овладения навыками быстрого «схватывания» особенностей формы и цвета предметов, т. е. за счет тренировки аконстантного видения в набросках и в краткосрочных (15—30 минут) этюдах. При этом следует иметь в виду, что цвет в природе воспринимается человеком не только как определенное состояние, но в то же время и как его изменение, как переход одного состояния в другое.

Под воздействием среды и условий освещения создается ощущение теплохолодности предметного цвета, его двойственности по цветовому тону. Это качество обнаруживается в природе всех цветовых явлений.

В изобразительной практике студентов по живописи на пленэре различается ряд видов учебной деятельности:

- 1) планирование учебных задач;
- 2) восприятие натуры;
- 3) учет особенностей окружающей среды;
- 4) непосредственная работа с материалом (изобразительная деятельность);
- 5) консультации с педагогом.

В ходе планирования учебных задач главным и обязательным моментом является четкое определение целей задания. При

этом учитываются индивидуальные возможности студента по рисунку и живописи, формат этюдов, техника исполнения и продолжительность сеанса. Выполнение этюда обычно планируют в самой общей форме, главным образом как комплекс трех видов упражнений: а) по композиции; б) по рисунку; в) по живописи. Исходя из конкретных условий работы с натуры, намечается последовательность композиционного решения, линейно-конструктивного построения форм, тоновых и цветовых отношений этюда.

Одним из необходимых условий правильной «постановки глаза» является умение воспринимать натуру цельно в определенном сочетании тонально-цветовых отношений. Последнее обстоятельство исключительно важно для начинающего живописца.

Цветовые отношения натуры можно определить практически мгновенно (в художественной практике это явление известно как первое впечатление), но при дальнейшем наблюдении из-за адаптации зрения и константности восприятия они могут несколько искажаться. Следовательно, и реакция художника на выбор красок на палитре должна опережать такие действия, как, например, анализ геометрического вида формы, ее линейно-конструктивное построение и т. д.

Первое впечатление от натуры следует обязательно запоминать немедленно, до начала основной работы с материалом. При этом обязательным требованием восприятия живописного цвета является аконстантное видение натуры.

Умение видеть обусловленный цвет, или, как говорят художники, видеть цвет в среде, дает возможность правильно выбрать основную группу красок на палитре для цветового построения этюда.

В процессе живописи с натуры не менее важен учет особенностей окружения. Специфическое многообразие ее физических, психофизических и социальных факторов, воздействующих на рисующего, несовпадение их с аудиторными по значительному ряду признаков указывают на необходимость тщательного учета условий, в которых выполняется работа. Студенты не случайно предпочитают писать этюды в тихих, безлюдных уголках природы, стараются во время работы избегать присутствия не только посторонних зрителей, но и своих товарищей.

Практическая работа на пленэре является в определенной мере творческой деятельностью, хотя и не сводится к ней. В данном случае творческая деятельность не самоцель, поскольку конечной целью ее является не создание картины (этюда) как произведения искусства, а формирование профессионально-педагогических представлений, овладение действиями и операциями, приемами и методами, принципами и закономерностями изобразительного языка.

Изобразительная деятельность в процессе обучения живописи на пленэре определяется исключительным разнообразием особенностей натуры, окружающей среды, применяемых материалов и приспособлений. Отметим наиболее важные из них:

1) особенности восприятия пространства и цвета в натуре и изображении;

2) особенности восприятия предметной и социальной среды в процессе работы;

3) особенности формирования зрительного образа и художественного мышления.

Как уже подчеркивалось ранее, существенной особенностью живописи на пленэре является активное воздействие окружения на натуру, вследствие чего значительно сложнее, чем в академической аудитории, складывается изобразительная деятельность студента.

Нередко студент, недостаточно сознавая целесообразность консультации, игнорирует ее и пытается преодолеть возникающие трудности самостоятельно. В конце концов он запутывается в своей работе, начиная новый этюд, идет по старому пути и снова терпит неудачу. На пленэре часто встречаются подобные проблемные ситуации, когда, находясь друг от друга на значительном расстоянии, студенты не всегда могут рассчитывать на своевременную помощь со стороны педагога. Поэтому в период практики первостепенное значение имеют предварительные (установочные) консультации с педагогом; они являются своеобразной настройкой студента на выполнение определенных требований программы. Наряду с этим студентам полезно участвовать в групповых просмотрах этюдов, активно включаться в обсуждение ошибок, стремиться самостоятельно выявлять просчеты в собственных работах.

В процессе практики по изобразительному искусству на пленэре возникает необходимость в систематическом изучении наглядных образцов заданий. Наблюдения показали, что наибольший интерес вызывают образцы, выполненные самими студентами.

Хорошо известно, что любое учебное задание начинается с его объяснения. Однако новый теоретический материал не сразу используется на практических занятиях, хотя и осознается учащимися достаточно полно с самого начала. Эта временная задержка реакции учащегося, так называемый латентный (скрытый) период, служит нередко поводом для ошибочных выводов в работе.

На текущих просмотрах студенческих этюдов, выполненных в первые дни на пленэре, встречается много незаконченных работ. Они не завершены лишь потому, что «просто не понравились» авторам. Срыв работы над этюдом — результат противоречия между недостаточным опытом, имеющимся у студента, и определенным программным требованием.

Опыт убеждает в том, что успешное изучение нового учебного материала по живописи возможно только в условиях доброжелательной критики, помощи и поддержки товарищей. Взаимное обсуждение успехов и неудач в группе дает возможность активизировать успешную самостоятельную работу с натуры. Но в связи с этим следует заметить, что этюды, написанные «с ходу», без консультации с педагогом, страдают, как правило, однообразием ошибок и шаблонностью композиционных решений.

В работе с натуры на пленэре с первых же дней обнаруживается ряд общих недостатков. Наиболее распространенными из них являются следующие:

- случайность выбора мотива;
- неопределенность композиционного построения по отношению к формату;
- дисгармония основных отношений: неба, земли и воды;
- шаблонность в применении одного технического приема (работа по сырому или по сухому);
- незавершенность работы с натуры на первом плане и излишняя детализация дальнего плана, контрастное решение второстепенных деталей на краях этюда;
- отсутствие доминирующего цвета в этюде, изолированность цвета предметов от окружающей среды;
- при работе акварелью чрезмерное употребление воды (размывы тона), перенасыщение цветовых отношений, много открытого цвета, взятого без учета освещения световоздушной среды (отсюда в летних этюдах — ядовитая зелень и ложное расцветивание теней желтоватыми и фиолетовыми пятнами, отсутствие теплохолодности на изображаемых предметах).

Как уже отмечалось, учебный процесс на пленэре отличается многообразием внешних воздействий. Чтобы полнее их учитывать и использовать в практической работе с натуры, важно знать их природу.

Как показывают наблюдения, перед начинающими живописцами при работе с натуры встают сложные эмоциональные проблемы, например: неумение контролировать себя в работе, недостаточное проявление воли к ее завершению. Здесь необходим соответствующий психологический настрой, своеобразная установка на оптимальное состояние. Это значит, что к каждому этюду, даже если он рассчитан на несколько минут, необходимо специально готовиться.

В ходе обучения на пленэре студент должен стремиться воспитывать в себе настойчивость, инициативность, трудолюбие. Эти качества определяют профессиональную подготовку не только студента, но в дальнейшем и учителя. Инициативность и творчество относятся в психологии к сложным интеллектуально-психическим реакциям, которые невозможно вызвать приказом или распоряжением. Поэтому студенту необходимо поддер-

жить и развивать в себе стремление к самостоятельной творческой работе, даже если ее результаты на первых порах будут весьма скромными.

Несмотря на временные неудачи в этюдах, студенты художественно-графических факультетов проявляют особый интерес к практике «Пленэр».

Работа на пленэре характеризуется непредвиденностью условий для выполнения этюдов, переменами окружающей обстановки. В таких условиях профессиональная активность, самостоятельность и личная ответственность студента, степень развития его художественной инициативы являются решающими моментами успешного выполнения учебного задания.

Коллективные занятия изобразительным искусством в окружении природы создают живую творческую атмосферу. Поэтому в учебной практике на пленэре с особым интересом проходят текущие просмотры и групповые обсуждения самостоятельных работ. Поскольку окружающие природные условия, в которых проводятся занятия по живописи, отличаются исключительным разнообразием состояний погоды и освещения, то практически не существует заданий, которые можно было бы выполнить при одних и тех же условиях. Это наиболее существенная особенность всех учебных занятий на пленэре.

Таким образом, окружающая среда в определенной степени активизирует познавательную деятельность студентов и вместе с тем вносит дополнительные трудности, преодоление которых формирует у учащихся более серьезное отношение к заданиям. Учитывая цели академического обучения по композиции, можно сказать, что пленэр является основным источником жизненных впечатлений.

Рассмотрим некоторые особенности пленэрной среды в процессе выполнения этюдов.

В период обучения студенты имеют возможность заметить ряд различий в работе с натуры в мастерской и на пленэре. Если в академической мастерской глубина пространства учебных постановок определяется всего лишь несколькими метрами, то в пейзаже с открытым пространством глубина до объектов на горизонте измеряется десятками и сотнями метров. Например, пространство учебной постановки «Натюрморт» находится на расстоянии одного-двух метров от рисующего. Как показывают наблюдения, в цветовом отношении такая глубина не обеспечивает учащимся достаточно наглядного сравнения переднего плана с дальним. Поэтому не случайно в мастерской многие студенты одинаково отчетливо прописывают как первый план, так и детали дальнего плана, который является всего лишь фоном натюрморта. Однако на пленэре у большинства студентов в пейзажных этюдах допускается явная недоработка первого плана. Следовательно, необходимо разнообразить пространственные условия натуры на пленэре, что будет способствовать

совершенствованию зрительного восприятия многопланового пространства. При этом важны именно систематические изменения пространственных и тонально-цветовых условий учебной работы.

Практика показывает, что студенты должны избегать однообразия в выборе натуральных условий для самостоятельных занятий. Новизна впечатлений в процессе обучения является обязательным моментом развития изобразительных и творческих способностей студентов. Например, этюды на пленэре в условиях похода по родному краю или туристической базы в местах, богатых историческими и культурными памятниками, заметно оживляют и дополняют учебный процесс.

В природе часто приходится наблюдать, как изменяются предметные цвета при перемене общего освещения. Однако даже в сумерки или при лунном освещении нам сразу удается определить, какого цвета тот или иной предмет. Это оказывается возможным благодаря особенности зрительного восприятия человека — видеть предметный цветовой тон в привычном, так называемом константном, состоянии.

В натюрморте с белыми и темными предметами студенты часто используют светосилу палитры сразу на полную шкалу, от белил до черной краски. На пленэре весной, когда снег далеко уже не белый, некоторые студенты для его изображения используют чистые белила. Среди летних учебных этюдов можно найти немало примеров, когда зеленая листва или трава при любом состоянии дня лишится однообразно, без учета рефлексов от голубого неба, теплого солнечного освещения и т. д.

Преодоление черноты и белизности в этюдах является одной из самых больших трудностей в процессе первоначального изучения живописи на пленэре.

Как известно, константность восприятия цвета существенно препятствует восприятию обусловленных сочетаний цвета в работе с натуры. В условиях сильного освещения цветное зрение человека практически не воспринимает полутонов или их цветовых оттенков, поэтому для занятий живописью наиболее благоприятными являются утренние или послеполуденные сеансы.

В связи с местными условиями индивидуальные задания по рисунку и живописи могут сочетаться с работой по композиции. При этом в процессе обучения живописи на пленэре приходится учитывать многочисленный ряд стереотипов: сюжетно-тематический, технический, цветовой, тональный, образный, пространственный и др.

Эмоциональное воздействие природы не следует рассматривать только как ускоритель учебного процесса. По ряду объективных причин можно наблюдать немало случаев, когда из-за больших «помех» со стороны окружающей среды работа с натуры прекращается совсем. Даже при самых благоприятных

условиях погоды, освещения и состояния мотива сосредоточиться на учебных задачах этюда некоторым студентам на пленэре оказывается значительно сложнее, чем в мастерской, которая при определенной подготовке студента способствует его длительной и кропотливой работе. В пленэрных условиях учебная среда может быть даже тормозом в работе из-за чрезмерного уровня «эмоционального шума» и различных субъективных факторов, обусловленных им.

Глубокое знание свойств света как важного фактора среды необходимо для самостоятельного изучения живописи как в условиях мастерской, так и на пленэре. Исходя из физической природы света, можно объяснить ряд явлений, которые наблюдаются в процессе работы над этюдами.

Свет, отражаясь от поверхности предметов, получает в воздушной среде некоторые изменения на пути к наблюдателю. В частности, в зависимости от расстояния изменяется чистота его монохроматических составляющих. В художественной практике это означает, что любой предметный цвет необходимо видеть с учетом воздушной перспективы.

Благодаря способности электромагнитных волн солнечного спектра отражаться, т. е. изменять свое направление при встрече с какими-либо поверхностями тел в пространстве, наблюдатель имеет возможность видеть — получать определенную информацию о качественных и количественных изменениях, происшедших за время прохождения света до глаза наблюдателя.

Проведение цветового анализа природы, предполагающего исследование видимого цвета ее поверхностей по их свойствам поглощения и отражения, является одним из наиболее сложных моментов овладения живописью на пленэре. Цветовой анализ формы считается в практике важным этапом процесса восприятия природы и ее изображения, требующим длительных тренировок и наблюдений.

«Мы можем сказать, что почти никогда поверхности освещенных тел не бывают подлинного цвета этих тел... Если ты возьмешь белую полоску, поместишь ее в темное место и направишь на нее свет из трех щелей, то есть от солнца, от огня и от воздуха, такая полоска окажется трехцветной», — писал Леонардо да Винчи.

Наблюдая оптические явления в природе, можно заметить, что свет от солнца достигает поверхности земли после того, как пройдет сквозь плотные слои атмосферы. Прохождение электромагнитных волн через воздух определенным образом обусловлено его состоянием. Солнечный свет не является чисто белым. Он представляет собой спектр цветов, видимая область которого начинается от красного и кончается фиолетовым. При прохождении светового потока через воздушную среду его качественная характеристика может изменяться. Например, в солнечный день предметы, освещенные прямым светом, не

воспринимаются голубыми, как небо. Голубой, «небесный» оттенок они приобретают преимущественно в тени, т. е. при освещении отраженным светом неба. Освещение прямым солнечным светом по силе светового потока во много раз больше, чем освещение отраженным от неба светом. Поэтому голубизна теней и полутеней обычно кажется менее заметной, чем яркое освещение поверхностей тела, обращенных к солнцу. Это явление объясняется и константностью восприятия.

В горных районах, где воздух отличается наибольшей чистотой, небо наблюдателю кажется исключительно синим. Это происходит потому, что, чем меньше взвешенных частиц в воздухе, чем «чище» он, тем в большей мере происходит молекулярное рассеивание коротковолновых лучей спектра.

Итак, на цвет предметов в пленэре влияют как прямое солнечное, так и рассеянное, «окрашенное» освещение неба. При этом немаловажное значение имеет состояние неба — характер облачности. Облака как гигантские скопления водяных капелек **отражают в одинаковой степени всю видимую область цветового спектра солнечного света.**

В русской живописи пейзажи А. Саврасова («Проселок»), Ф. Васильева («Мокрый луг»), И. Репина («Летний пейзаж в Курской губернии»), В. Поленова («Московский дворик»), И. Левитана («Вечер. Золотой плес», «Вечерний звон») и других художников второй половины XIX века представляют собой **примеры внимательного изучения рассмотренных выше особенностей сложного освещения в природе (цв. ил. 9).**

В условиях пленэра следует учитывать и общее влияние воздушной среды.

Находясь под открытым небом, художник видит предметы, которые погружены в воздух. Чем дальше от наблюдателя в пространстве расположены видимые объекты, тем сильнее сказывается действие воздуха. Дальние планы заметно окрашиваются синими оттенками. В горах, где более чистый и разреженный воздух, рассеиваются фиолетовые цвета и дали кажутся наблюдателю фиолетовыми. В горной атмосфере из-за отсутствия сравнительно крупных частиц, способных задерживать световые волны красного, желтого, зеленого цветов, рассеивается только часть синих и фиолетовых цветов, т. е. наиболее **короткие волны видимого спектра цветов.** Таким образом, **в работе с натуры следует постоянно учитывать эти явления.**

Важно писать этюд в тех же условиях общего освещения, что и в натуре. Художественно-творческая практика отечественных мастеров живописи, многочисленные научные эксперименты в области восприятия цвета позволяют сделать такой вывод: когда этюд выполняется при одном освещении, а натура освещена по-другому, то неизбежно значительное искажение общего цветового тона в этюде, «сдвиг» всего его цветового строя в сторону теплой или холодной гаммы тонов.



В. А. Серов «Дети»

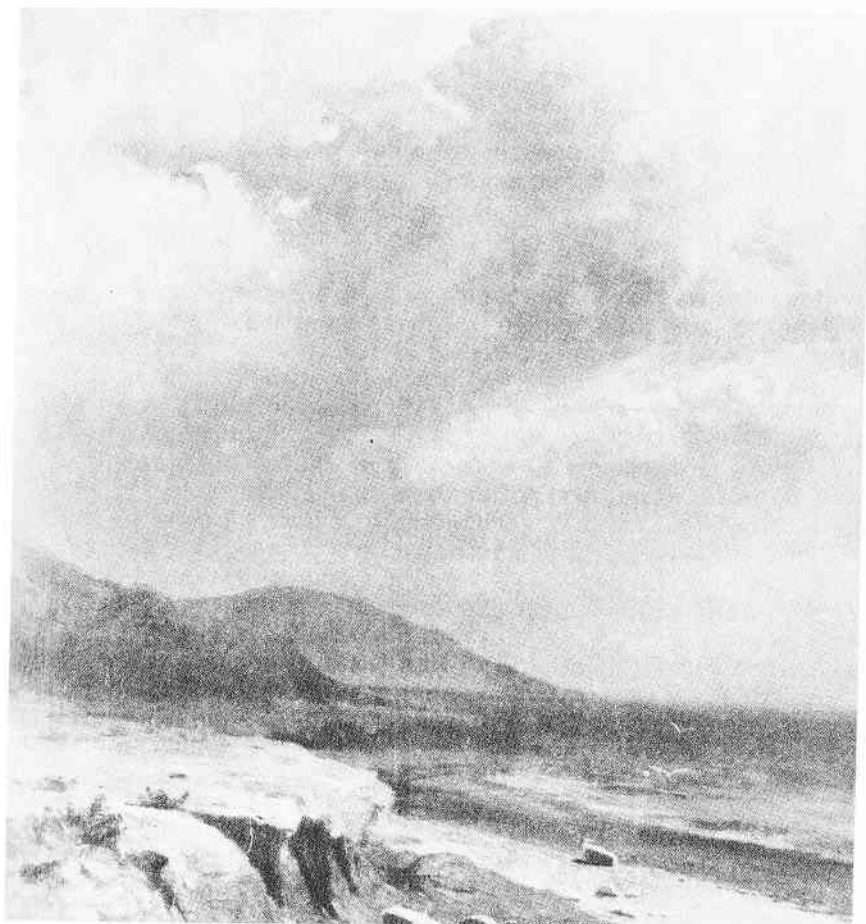
Цветовой тон, обусловленный воздушной перспективой, мало заметен на ближних предметах и ярче на дальних планах. Например, в открытом многоплановом пейзаже легко различается, что он холоднее по цвету на горизонте, чем на первом плане. Внимательно присмотревшись к далям, можно убедиться, что там и поверхность земли, и лес, и различные предметы слегка подернуты голубой прозрачной дымкой. Сравнивая удаленные детали пейзажа с ближними, можно установить, что на первом плане характер световых отношений иной, чем вдали. При анализе формы и цвета предметов первого плана и одновременном сравнении их с удаленными объектами становится очевидным, что ближние детали пейзажа имеют не только множество цветовых и светлотных контрастов, но и значительную насыщенность, четкость границ. Не замечая этого, учащиеся нередко перегружают этюд излишними подробностями цвета и рельефа предметов на дальних планах.

Примеры гармоничного цветового строя с единой колористической связью планов можно найти в произведениях русских и советских живописцев. Вспомним пленэрные портреты и этюды В. А. Серова, К. А. Коровина, И. Е. Репина, Ф. А. Васильева, подготовительные этюды к историческим картинам В. И. Сурикова, зимние пейзажи И. Э. Грабаря, картины времен года И. И. Левитана, Н. П. Крымова и других.

Студентам необходимо разобраться и в сути такого понятия, как «общее цветовое состояние этюда».

Художник постоянно сравнивает наблюдаемые мотивы и состояния, еще до начала этюда мысленно «прокручивая» различные варианты цветового решения будущего изображения. Пик напряженного поиска общего цветового тона в этюде, как правило, не совпадает по времени с непосредственным исполнением в материале. Если общий тон определяется в процессе выполнения этюда, то неизбежны значительные переделки и уточнения, если же он становится ясным только в конце работы с натуры, то не исключена полная перестройка цветовых отношений. Удачный, с ходу написанный этюд

Ф. А. Васильев «Крым»





К. А. Коровин «Подмосковный зимний пейзаж»

получается лишь в том случае, когда общий цветовой тон и большие отношения в нем художник находит до непосредственного исполнения в материале.

Систематические наблюдения состояний природы, упражнения с цветом в набросках и живописные этюды позволяют выработать профессиональную остроту цветового зрения. Его ключевой основой служит способность художника запоминать состояние, но не привыкать к нему, удерживать в памяти предыдущие состояния и в то же время «проецировать» на них новые. Чем больше несовпадений при сравнении двух или более состояний замечается художником, тем больше вероятность правильной оценки общего цветового тона в наблюдаемом мотиве.

Исторические данные, творческая практика советских живописцев и педагогический опыт дают возможность утверждать, что процесс создания цветового строя этюда можно условно разделить на две стадии: 1) выявление главного цветового аккорда теплохолодных отношений в природе; 2) нахождение группы красок, составляющих главные тоновые отношения этюда.

На завершающей стадии работы с природы, следуя принципу от общего к частному и от частного к общему, окончательно уточняют общее тоновое и цветовое состояние по трем основным

свойствам: светлоте, доминирующему цветовому тону и насыщенности.

Многолетние наблюдения за выполнением этюдов на пленэре позволяют утверждать, что тренировка аконстантного видения природы предполагает следующую последовательность определения цветовых отношений в этюде: от общего цветового состояния среды к предметному цвету природы и от него к обусловленному цвету в живописи. В противном случае (от цвета предмета к общему состоянию) возможно преувеличение значения предметного цвета и искажение тоновых и цветовых отношений в этюде.

Начинающие живописцы сталкиваются с явлением сложного действия прямого солнечного света и общего освещения на первых же этюдах в природе. Как показывают наблюдения за работой с природы, в большинстве случаев студенты верно чувствуют эту особенность, но не могут ее достаточно глубоко объяснить. При этом особую трудность представляет восприятие воздушной перспективы, ряд законов которой схематично показан в таблице.

Таблица 1

Законы воздушной перспективы

№ п/п	Восприятие предметов в пленэрном пространстве		Изображение предметов на пленэрном этюде	
	обобщенных	удаленных	близких	удаленных
1	Подробное	Обобщенное	Детальное	Обобщенное
2	Четкое	Неопределенное по форме	С резкими контурами	с мягкими контурами
3	Контрастное по светлоте	Приглушенное, сближенное по светлоте (светлые предметы кажутся темнее, а темные — светлее)	Контрастное по светлоте, с ярко выраженными градациями светлоты	Без градаций светлоты; светлые предметы притеняются, а темные — освещаются
4	Объемное, трехмерное с хорошо различимыми признаками высоты, ширины и глубины пространства	Плоскостное	Объемное, с признаками иллюзии глубины пространства	Плоскостное, без признаков глубины пространства
5	Без признаков воздушной дымки, интенсивное по цвету	С воздушной дымкой, которая окрашивает своим цветом предметы более нейтральные	Насыщенное по цветовым тонам	Блеклое, слабонасыщенное по цвету с характерным оттенком воздушной дымки
6	Многоцветное	Одноцветное или в узком интервале цветовой гаммы	Разнообразное по окраскам и цветовым сочетаниям	Монохромное или сближенное в пределах общего цветового тона

Передаче элементов воздушной перспективы, ее объемных, пространственных и материальных качеств на пленэрном этюде способствует целый ряд технических приемов письма. Основными из них являются:

1. Использование фактуры основы, сохранение ее в тенях и на дальних планах (в масляной живописи — бережное отношение к зернистости холста, шероховатости картона или бумаги, выполнение легких тонкослойных прописок, лессировок и т. п.).

2. Применение по ходу исполнения этюда нескольких различных по размеру кистей, соответствующих определенным планам изображаемого пространства (одинаковые по величине мазки, наносимые на холст одной кистью, подчеркивают плоскостность изображения и затрудняют выявление глубины его пространства).

3. Активность письма, разнообразие мазков по направлению, нажиму и фактуре увеличиваются по мере приближения из глубины к первому плану изображения (если ближние предметы пишутся пастозно в светах, то удаленные объекты изображаются независимо от своего рельефа, с применением обобщенных по цвету заливок, затеков, легких и едва заметных мазков по выступающим зернам холста).

* * *

В живописи на пленэре применяются акварель, масло, реже гуашь, темпера и пастель.

Учащиеся и студенты младших курсов изучают сначала акварель. Альбом, карандаши, набор красок, губка, кисти с палитрой и баночка с запасом воды — это минимальный перечень акварельных принадлежностей, необходимых для краткосрочных этюдов и набросков. Для более длительных работ используются специальные этюдники — мольберты.

Наиболее широко на этюдах в пленэре, где продолжительность работы с натуры колеблется от нескольких минут до трех часов, используется прием алла прима. Здесь применяются обычно приемы быстрого пастозного письма, обеспечивающего достаточную интенсивность цвета и прочность сцепления красочного слоя с основой.

Учитывая, что просыхание масляных красок требует длительного времени, на пленэре в этюдах маслом все цветовые отношения строятся по возможности сразу, непосредственно в ходе работы с натуры без каких-либо последующих лессировок и прописок.

Гуашь, по сравнению с акварельными и масляными красками, в чистом виде редко применяют в учебной практике на пленэре, что обусловлено в основном специфической особенностью гуашевых красок изменять тон после высыхания красочного слоя. Однако работа гуашевыми белилами в сочета-

нии с акварелью является одной из распространенных смешанных техник, которые с успехом используются при создании быстрых этюдов с натуры. Наряду с белилами, особенно в ходе выполнения композиционных эскизов и подготовительного материала к ним, в смешанной технике часто применяют темпера и иногда пастель.

Отмечая прикладной характер гуашевых красок в смешанных техниках, вместе с тем следует подчеркнуть и их самостоятельные художественные особенности в станковой живописи. Например, как и темпера, гуашь применяют при выполнении быстрых набросков и композиционных вариантов, цель которых — поиски яркого декоративного образа натуры.

С целью приобретения определенных навыков в технике гуаши выполняется ряд специальных упражнений и этюдов. В частности, в 4—8 семестрах несколько заданий композиционно-тематического характера представляют собой краткосрочные этюды с натуры, написанные гуашью, темперой, пастелью.

Как подчеркивалось выше, живопись на пленэре находится в значительной зависимости от окружающих физических условий среды. Температура и влажность, например, существенно влияют на рабочее состояние бумаги и обуславливают применение технических приемов живописи. В жаркий сухой день приходится часто смачивать поверхность бумаги, чтобы можно было работать приемом по сырому. Влажный воздух, наоборот, задерживает процесс высыхания красочных слоев на поверхности бумаги, что создает трудности по закреплению цветовых пятен в определенных границах. В сырой туманный день красочные слои не только «плывут» по поверхности бумаги, но и пробиваются, словно дробью, мелкими капельками росы. Особенно много хлопот доставляет работа на морозе. Акварельные этюды, написанные непосредственно с натуры при минусовой температуре, характерны узорчатыми мазками и затеками, напоминающими по рисунку сказочные зимние росписи на стеклах окон.

Для учебной работы с натуры в зимних условиях наиболее удобными материалами являются масляные краски, а также пастель, цветные карандаши. А. А. Рылов писал: «Я обыкновенно отправляюсь на этюд на лыжах. Выбрав место, расставляю свой треножник с ящиком и этюдником и пишу стоя. Чтобы руки дольше не зябли, натру их снегом и высушу карманными грелками. Это плоские металлические коробочки с дырочками, оклеенные снаружи бархатом. В коробочках тлеет прессованный уголь. Мне приходилось писать при большом морозе — до 20 градусов, и руки не зябли. Надо избегать писать при ветре, даже слабом. Но мне приходилось писать при 12 градусах с небольшим ветром. Через каждые десять минут я прерывал работу и бегал на лыжах, чтобы согреться. От мороза краски стынют, густеют, надо их обязательно разжижать керосином»¹.

Акварель не зря считается среди художников самой капризной техникой. Малейшие неточности в рисунке или цветовых отношениях даже в благоприятных условиях оказываются серьезной проблемой при исправлении. Не случайно в последние годы появилось несколько разновидностей смешанной акварельной техники (акварель с белилами, гуашью, темперой, акварель с пастелью, акварель с восковыми мелками, цветными карандашами и т. п.).

На пленэре применяются все основные приемы работы акварелью: по сырому, лессировки, живопись по сухой бумаге, «мозаичный набор». Особенно широко используются прокладки общих цветов, причем не только для основных предметов и масс (например, для земли, неба и воды), но и для всего этюда в целом.

В методической литературе, посвященной обучению изобразительному искусству, акварель как техника живописи освещена достаточно полно.

Основа под живопись акварелью должна быть прочно закреплена по всем сторонам. Для этой цели листы бумаги, сложенные вместе, проклеивают по торцевой стороне синтетическим (ПВА) или резиновым клеем. Рабочая сторона бумаги — шероховатая. Перед началом живописи ее смачивают, за исключением тех участков листа, которые останутся в качестве бликов, пропусков на светах и т. д. Для удержания листа в натянутом состоянии по всей площади, а также в целях избежания срывов листа ветром или закручивания его углов используют специальные планшеты — стираторы, которые достаточно прочно удерживают основу.

В сухую жаркую погоду вместо стираторов применяют легкие и прочные листы (например, из оргстекла), на которых с помощью зажимов и влажной фетровой подкладки под основу (бумагу) достигается определенная влажность наружной рабочей стороны. При значительной влажности воздуха применяют частичное смачивание бумаги в соответствии с композицией и подготовительным рисунком этюда.

Если в ходе работы с натуры ставится задача изучения пейзажа с открытой глубиной пространства, то возможно легкое прозрачное тонирование, т. е. смачивание бумаги определенным цветовым тоном, общим для всего изображаемого мотива. Однако этот прием при кажущейся простоте может быть успешно использован только при определенном опыте работы акварелью на пленэре.

В дождливый день можно обойтись без смачивания бумаги. Влажный воздух, проникая в поры бумаги, практически смачивает рабочую поверхность во всю ее глубину. Этюд в этом случае пишут без лессировок, так как иначе возможно значительное смачивание основы, в результате чего краска длительное время остается очень подвижной и даже при небольшом



А. К. Саврасов «Осенняя ночь»

наклоне уносится водой с нужного места. Поэтому в дождливый день написанный этюд следует сначала подсушить в горизонтальном положении, а потом снимать с планшета или стиратора.

Для студентов младших курсов значительную трудность представляет определение общего цветового состояния натуры.

На первых порах особенно необходимы упражнения в набросках на тонированной бумаге. Заранее подготовленный набор различных по тону листов бумаги является одним из условий для постановки главного вопроса: каким по цвету является состояние данного мотива — теплым или холодным? Какой из листов тонированной бумаги ближе всех к нему по тону?

Мастера русской пейзажной живописи (например, Шишкин, Поленов, Саврасов, Васильев, Левитан) успешно использовали легкий серебристый тон бумаги в качестве одного из полутонов натуры. Блики или свет выполнялись с применением белил, мела или пастели; карандашом или пером прорабатывались собственные и падающие тени в одной массе с рефлексамии. Русские пейзажисты, продолжая классические традиции старых мастеров, виртуозно владели приемами работы на пленэре мягкими материалами (уголь, сангина, соус, мел, пастель и т. п.) на тонированной бумаге, картоне, замше.

Для создания определенного общего тона (и общего цветового



Ф. А. Васильев «Крым. Дорога в горах»

тона) в масляной живописи с давних пор применяют окрашенный грунт, который старые мастера называют имприматурой. Нужный цветовой тон наносится тонким слоем специального состава поверх основы. Его используют не только в качестве первоначального фона, но и для создания впечатления теплоты и холодности.

Основу для цветowych набросков на пленэре целесообразно тонировать и самому. Это полезное и интересное упражнение, отнимающее мало времени. При этом следует избегать ярких и насыщенных по цвету тонов. Легкие, сдержанные полутона можно получить разведением двух-трех акварельных красок в специальной ванночке или чашке. После определения

нужной группы красок и подготовки опорного разведения широкой акварельной кистью равномерно наносится тонкий прозрачный слой на заранее натянутую и расположенную слегка наклонно бумагу.

Просушенную бумагу разрезают на листы определенного формата, из которых потом комплектуются папки или альбомы для зарисовок или этюдов. Для тонирования и последующей работы с натуры лучше всего подходит специальная акварельная бумага. Если тонированная бумага предназначена для карманного альбома, в котором наброски будут выполняться кистью и пером, то можно использовать тонкую бумагу с шероховатой поверхностью. Глянцевая бумага здесь не применяется, так как плохо тонируется из-за неравномерного распределения красочного слоя на ее гладкой поверхности.

Наряду с выполнением набросков карандашом, пером и кистью, на тонированной бумаге целесообразно писать серии краткосрочных этюдов с предварительной цветовой подкладкой, соответствующей общему цветовому состоянию натуры. Перед началом работы над этюдом по доминирующему цвету натуры определяют общий цветовой тон. Особенно заметно ощущается общий цветовой тон в момент перехода из одной цветовой среды в другую. При выходе, например, из палатки или из помещения на улицу мгновенно чувствуется новое по цветовому оттенку

состояние среды. Это явление художники называют первым впечатлением, и они стремятся запомнить и бережно сохранить его до конца этюда. На первом впечатлении от натуры базируется вся работа над колоритом этюда. Если мотив с самого начала не определился по общему цветовому тону и тоновому состоянию, то в дальнейшем трудно рассчитывать на успешную организацию цветового строя изображения. По первому впечатлению запоминают ведущие контрасты светлых и темных, теплых и холодных, цветных и менее насыщенных тонов.

Так, на основе сильных первых впечатлений и ассоциаций от окружающей природы были написаны лучшие пейзажи Саврасова, Васильева, Левитана, Врубеля, Куинджи. Знаменитая картина Куинджи «Березовая роща» построена на цветовых отношениях солнечного дня. Оригинальное решение колорита полотна прежде всего свидетельствует об исключительно развитой способности художника чувствовать и запоминать общий цветовой тон натуры. В картине нет черных или разбеленных мест. Самые светлые места далеки от чистого тона белил, но тем не менее солнечный свет чувствуется в каждом уголке березовой рощи.

В учебной практике широкое применение находит метод опорных разведений в цветовой организации акварельного этюда, предложенный художником Н. Н. Волковым. Подобно так называемым замесам в масляной живописи, которые соответствуют определенным тоновым и цветовым отношениям в природе, опорные разведения акварельных красок с самого начала этюда служат для построения его основных цветовых отношений. По ходу работы с ними возможны и необходимы различные вариации цвета, вливание новых красок и активизация чистым цветом тех мест, в которых по композиционному замыслу должны быть главные цветовые акценты и краевые контрасты.

Итак, решить задачу определения в этюде общего цветового тона и построить в его пределах основные цветовые отношения — это значит решить и художественную задачу, т. е. найти цветовой образ мотива, тоновое и цветовое состояние световоздушной среды.

Изучение общего тонового состояния пейзажа и нахождение больших тоновых отношений между его основными объектами (земля, небо, вода) обычно начинают не всеми красками сразу, а только одной. Рисование одним цветом, т. е. гризайль, применяют в учебной живописи как в начале обучения изобразительному искусству, так и при переходе от акварели к технике масляной живописи.

Для гризайли акварелью используют прозрачные лессировочные краски, например: умбру натуральную или жженую, сиену, а в условиях пленэра ультрамарин и другие холодные краски. Например, среди акварельных этюдов Иванова есть



Ф. А. Васильев «Морской вид»

немало краткосрочных работ, выполненных одной из красок синего цвета.

Гризайль масляными красками заметно отличается от акварели. Однако, учитывая, что работа одним цветом дает возможность научить решать тональные (светлотные) отношения, можно сочетать быстрые упражнения в набросках с выполнением краткосрочных гризайлей на тонированной основе (бумаге, картоне, холсте и т. п.).

Гризайль выполняют несколькими способами:

- 1) в акварельной живописи: а) по сырой основе (бумаге); б) по сухой основе; в) комбинированным способом;
- 2) в масляной живописи: а) без белил (жесткими кистями — в растир, т. е. без применения растворителя); б) с применением белил.

Гризайль непосредственно подводит к живописи цветом и в этом плане является незаменимым упражнением на пути к этюдам на пленэре, особенно в начальный период обучения.

Этюды с натуры различаются по времени выполнения, по технике и по приемам нанесения красочного слоя на основу.

По времени выполнения этюды подразделяются на два вида: длительные и быстрые (15—20-минутные этюды).

Длительные этюды отличаются более тщательной проработкой форм и предназначаются, как правило, для подготовки



В. А. Серов «Карета»

реалистических жанровых произведений или для решения специальных учебных заданий. Время их выполнения колеблется от двух — четырех часов (в односеансных этюдах) до нескольких десятков часов (в многосеансных). На пленэре продолжительность длительных односеансных этюдов обычно не превышает трех часов. Многосеансные этюды представляют собой наиболее сложный вид пленэрной живописи, поскольку от начала до завершения этюда на пленэре могут произойти значительные изменения изображаемого состояния природы.

Этюды-нашлепки выполняются на основе небольших размеров (9×15 см). В масляной живописи для этой цели используют мелкозернистый, плотный льняной холст, натянутый на деревянный подрамник. Чаще применяется холст, наклеенный на фанеру или картон. В учебной практике художественно-графических факультетов широкое распространение получил картон, проклеенный с двух сторон желатиновым или казеиновым клеем.

Известно, что длительное обучение живописи в одном материале нередко вырабатывает у студентов не только привычку к одним и тем же приемам изображения, но и шаблонное, поверхностное отношение ко всему процессу работы с натуры. Например, в самостоятельных этюдах, иногда выполняемых только акварелью до конца второго курса,

наблюдаются крайности: или заученные приемы лессировочного письма, или эффектные затеки по сырому, беспредметные цветовые «аккорды», или разбеленность в случайных сочетаниях красок. Желание добиться свежести акварельного письма без строгого анализа предметных форм и знания других изобразительных материалов проявляется как незавершенность и «сырость» этюдов. Вот почему в период пленэрной практики следует пользоваться различными материалами: акварелью и маслом, гуашью и темперой, пастелью и восковыми мелками, цветными карандашами и тушью, углем и сангиной, соусом и другими материалами.

Следует отметить, что во многих видах графической работы с натуры начинающие художники наибольшее предпочтение отдают простому графитному карандашу. Его сдержанный серебристый тон, разнообразие возможностей штриха позволяют передавать сложнейшие нюансы формы объектов пленэра как в линейном, так и светотеневом изображении.

Об очередности применения различных материалов для учебных этюдов нет единого мнения. Например, на художественно-графических факультетах сначала изучается акварельная живопись, потом масляная. В связи с этим первая пленэрная практика во II семестре проводится акварелью. На практике II и IV курсов изучают преимущественно живопись маслом. Кроме того, на старших курсах этюды пишут и другими материалами — гуашью, темперой, пастелью.

Рассмотрим некоторые особенности работы с натуры акварелью.

Прежде всего следует помнить, что применяемая в акварельной живописи на пленэре вода должна быть достаточно мягкой и чистой. Поскольку жесткость воды обусловлена наличием в ней растворимых солей кальция и магния, то применение ее для разбавления акварели может привести к образованию солевых налетов на поверхности изображения.

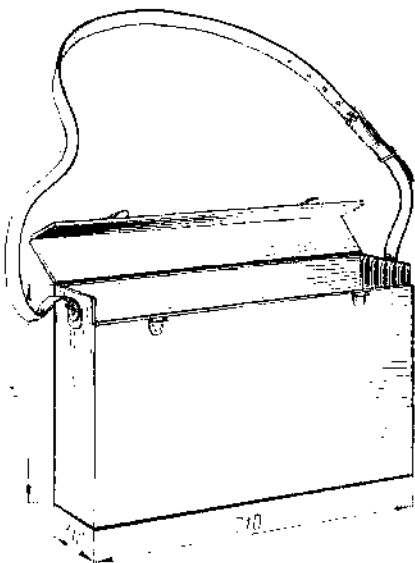
Запас воды для выполнения акварельного этюда расходуется обычно по частям, в зависимости от степени загрязнения используемой воды в ванночках на палитре. По ходу этюда, наряду со сменой воды, периодически промывается и палитра для разведения красок. Если этого не делать, исчезает прозрачность изображения, колористическое построение этюда искажается по насыщенности и цветовым оттенкам, становится мутным и черноватым.

Зимой при отрицательной температуре работа с натуры акварелью затрудняется вследствие замерзания воды. Чтобы избежать этого, художники применяют на зимних этюдах специальные приспособления для поддержания плюсовой температуры воды в ванночках на палитре. Простейшим из них является обычная водяная грелка, которую устанавливают под палитрой в корпусе этюдника. Применяются для этой цели

и другие самодельные подогреватели, например угольные и электрические. Однако следует заметить, что горячая вода для живописи акварельными красками не используется, так как от высокой температуры волосы в кисти быстро портятся. В зимних условиях теплую воду хранят в термосе. При легком морозе, в период оттепелей или ранней весной вода при замерзании в красочном слое на бумаге дает неожиданные эффекты в виде узоров. Однако их изобразительная и выразительная ценность может быть несомненной только при правильном построении больших тоновых и цветовых отношений, передающих определенное состояние освещенности зимнего мотива, его общий колористический строй.

Для успешной работы в любой живописной технике на пленэре необходимо обязательное соблюдение следующих условий: портативность оборудования и материалов, простота технологии нанесения красок на основу и обеспечение сохранности красочного слоя на ней. При этом особую роль играет нестационарное оборудование, инвентарь и снаряжение для работы с натуры. Оборудование подразделяют на групповое и индивидуальное. Групповое оборудование — разнообразные передвижные мастерские, легкие складывающиеся навесы, стеллажи для просушки этюдов, подставки для натюрмортов или подиумы для постановок и т. п. Индивидуальные средства — спецодежда, обувь, этюдники, зонты, складные стульчики, портативные обогреватели, краски в закрытых тубах, пеналы-кассетницы для закрепления картона, холстов во время работы и транспортировки.

Форма и виды рабочей одежды на все периоды практики «Пленэр» определяются прежде всего содержанием учебных заданий. Вместе с тем выбор одежды зависит и от времени года, погоды, транспорта для занятий и других условий. Важнейшие требования к рабочей одежде на пленэре — удобство для работы, однотонность и сдержанность по цвету. Если в расцветке верхней одежды преобладают яркие, насыщенные цвета, контрастные сочетания, то во время работы с натуры на палитру



Пенал-кассетница для хранения этюдов

и картинную плоскость могут попадать значительные рефлексы от одежды. При сильном солнечном освещении они мешают работе, затрудняют восприятие красок на палитре и поиск цветовых отношений. Нередко эти рефлексы могут искажать не только отдельные оттенки цвета, но и всю цветовую гамму этюда. Особенно заметно образование рефлексов от одежды при прямой освещенности фигуры художника солнечными лучами. Искажение цветового ощущения модели и, следовательно, колорита этюда в подобных случаях идет, как правило, в сторону дополнительного цвета. Например, если одежда ярко-красная, то цветовое искажение этюда возможно в сторону зеленого цвета.

В настоящее время наиболее удобным средством для организации групповых учебных выездов и занятий по живописи на пленэре является специально оборудованная передвижная мастерская, сочетающая в себе особенности стационарных помещений и оборудования для занятий на открытом воздухе.

Итак, любой комплекс пленэрного оборудования должен быть направлен на создание оптимальных условий для всестороннего и гармоничного развития учащихся, для их творческого труда в области изобразительного искусства. При этом технические средства обучения не должны подменять и имитировать природу, притуплять остроту и свежесть первого впечатления от нее.

* * *

Отметим этапы выполнения этюда в условиях пленэра:

- | | |
|--|---|
| I. Композиция этюда: | 1) выбор мотива, темы и сюжета;
2) выбор точки зрения;
3) образное обобщение натуры средствами графики;
4) образное обобщение натуры средствами живописи;
5) выбор формата изображения. |
| II. Подготовительный рисунок: | 1) определение пропорций, движения и характера пространственных планов;
2) типизация основных форм;
3) индивидуализация деталей композиционного центра. |
| III. Обобщенное живописно-пластическое изображение (лепка формы цветом): | 1) определение общего цветового тона;
2) передача общих больших тоновых и цветовых отношений, пропорциональных натуре;
3) обобщенная моделировка объемной формы, выявление градаций светотени и их тщательная живописная проработка с учетом воздушной перспективы. |

IV. Завершение этюда:

- 1) окончательное выявление главного и второстепенного в цветовом строе этюда;
- 2) подчинение всех частей изображения целому, усиление или ослабление деталей по цветовому оттенку, светлоте и насыщенности.

Следует отметить, что указанные этапы находятся по отношению друг к другу далеко не в строгой линейной зависимости. Например, первый этап (композиция этюда) может продолжаться до завершения работы с натуры и фактически является ее главной целью.

Рассмотрим подробнее этапы работы над изображением.

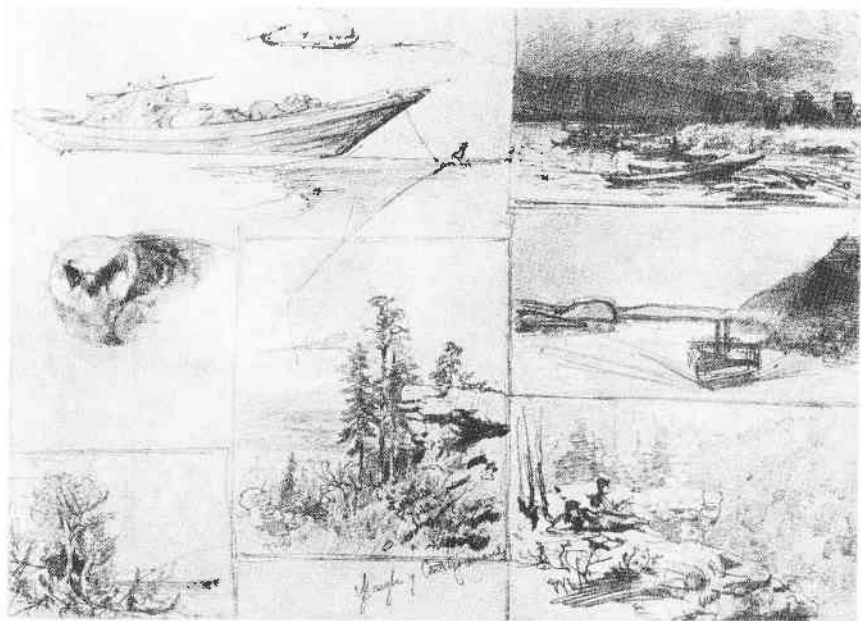
I. Композиция этюда. С первых минут работы над этюдом, когда еще нет ни одной линии на холсте, начинается активное абстрагирование от натуры. Прежде всего запоминается общее цветовое состояние природы. Мысленная организация будущей структуры этюда строится по законам цельности, типизации, контрастов, подчиненности всех средств композиции определенному замыслу.

Живописцы, приступая к работе над этюдом, стремятся увидеть его цельно в натуре, найти главное в композиции пейзажа. Натурный мотив изучается с разных точек зрения, откуда выполняются пробные зарисовки, наброски. При этом выбирается наилучшая точка зрения, анализируются различные варианты формата этюда; в каждом из них намечаются высота горизонта, места основных пространственных планов, ритмический строй форм.

Графические и живописные поиски композиционных решений этюда дают возможность найти их линейные или тонально-цветовые различия, подчеркнуть наиболее контрастные отношения предметов по величине и удаленности от наблюдателя, по цветовому оттенку, насыщенности и светлоте. В результате поиска наилучшего решения можно получить ценный изобразительный материал для окончательного анализа и обобщения.

Далее путем отбора лучших «заявок» на композицию этюда выбирается необходимое решение. Но, как показывают наблюдения, нередко первые впечатления не идут дальше умозрительных заключений по поводу этюда или заканчиваются «бродяжничеством» вокруг изображаемого мотива. В связи с этим следует подчеркнуть, что именно двух-трехминутные наброски и краткосрочные этюды-нашлепки, где всесторонне и наглядно анализируется и синтезируется образ натуры, необходимы для успешной работы на этапе поисков композиции этюда.

Прежде чем написать этюд красками, художнику приходится проделать немало подготовительной работы. Главное здесь — это цельно увидеть натурный мотив и найти его композицию. Затем выполняется рисунок под живопись, ведется



Ф. А. Васильев «Баржа. В лодке. Под зонтом. Наброски»

цветовое построение этюда и его завершение в соответствии с композиционным замыслом.

Однако еще раз отметим, что последовательность этапов этюда (композиция — подготовительный рисунок — живопись — завершение) довольно относительна. Например, при изучении пейзажа композиционный этап действительно начинается раньше этапов подготовительного рисунка и живописи, но он продолжается до конца сеансов с натуры.

Характерно, что и на этапе живописи задачи композиции и рисунка также остаются ведущими, но там они выступают в качестве специфических вопросов, связанных только с цветом (выявление общего цветового состояния, единственности, тона и цветовых отношений, выражение света и разработана важнейших градац в тени, и т. д.).

Определенность с я дость ; композиции этюда главным путем быстрого и запоминающа характер з цветового сос реды, ее больш отношений енном масщас глот и цвета, соотв ствующих му состоянию.

Таким обр эскиз композиции этюда формируется в х созерцания в результате активного запоминания первого путем чередования графических и живо

писных поисков в набросках, зарисовках и этюдах-нашлепках. Продуманная работа над композицией обеспечивает дальнейшее целенаправленное применение приемов рисунка и живописи.

II. Подготовительный рисунок. В течение многих веков утверждалась мысль о том, что рисунок — основа основ изобразительного искусства. В наши дни бесспорность этой мысли очевидна. Не случайно в художественно-педагогических учебных заведениях вопросы совершенствования рисунка являются первостепенными.

Огромна роль рисунка в период проведения практики на пленэре. Нередко начинающие художники в самостоятельных этюдах искажают рисунок изображаемых объектов ради эффектных цветовых сочетаний. Попытки написать этюд приблизительно, без строгого анализа пропорций, без выявления движения и обобщенности характера натуры делаются порой из-за опасения студентов «засушить» изображение в рисунке и потерять «свежесть» письма.

Для начинающего художника задача профессионально грамотного рисования в этюдах кажется трудноосуществимой из-за изменчивых условий пленэра; особенно в тех случаях, когда необходимо быстро «схватить» какое-либо состояние природы и передать его в этюде за несколько минут. Как же удавалось мастерам живописи справляться с такой задачей?

Путь к пленэрной живописи прокладывался через постоянное изучение природы — натуры, т. е. через каждодневные подготовительные зарисовки, наброски, этюды, эскизы и варианты композиций. История живописи дает нам немало поучительных примеров. В этюдах на пленэре Иванова, Шишкина, Васильева, Саврасова, Сурикова, Репина и Серова можно заметить не только безукоризненный рисунок, но и исключительно внимательное отношение художников к связям этого рисунка с цветом. Ведь не случайно смысл термина «лепка формы цветом» имеет четко выраженную скульптурную направленность живописно-пластического языка.

Вспомним, что в подготовительных рисунках Иванова цдывались остр... вые отношения будущих живо-
тых работ. В э... лине... Христе народу»,
наряду с тончайши... выми... знамк, полностью
реализовались зада... ценно... мического рисунка.

С методической т... зения ва... отмети... подготови-
льные наброск... , важнейшим у... тановки
«аза» художника, ... целного е... уры и ее
бражения средств...

Работая красками... , всегда... о рисунке.
офессиональный взгляд художника даже... цессе подго-
товки к работе представлял собой не что и... денную
зарисовку или быст... я, м... тосок,



И. Е. Репин «На отдыхе в лесу. Эскиз к портрету Л. Н. Толстого»

причем с учетом особенностей того изобразительного материала, в котором будет выполняться данный этюд или рисунок.

Таким образом, опыт мастеров пленэрной живописи убеждает в необходимости постоянной, каждодневной тренировки в рисовании, в совершенствовании сложнейшего психофизиологического механизма быстрого схватывания формы. Для этой цели могут быть полезными любые предварительные зарисовки и наброски перед длительным этюдом и в перерывах между сеансами.

Если на стадии поисков композиционного решения этюда активно накапливаются впечатления от мотива, выбираются возможные точки зрения, выполняются обобщенные схематические зарисовки или наброски фрагментов пейзажа, то в ходе



И. Е. Репин «Л. Н. Толстой на отдыхе в лесу»

подготовительного рисунка окончательно определяются пропорции, на линии горизонта выявляются главные точки схода, предельно конструктивно намечаются границы планов и характерных предметов, их светотеневых масс (особенно в местах тональных контрастов). Все это принято называть линейно-конструктивным построением композиционной структуры этюда. На этой основе формируется дальнейшее живописно-пластическое решение этюда.

Началом подготовительного рисунка служит обычный карандашный набросок с натуры, выполняемый, как правило, в пропорциональном соответствии с задуманным эскизом. Некоторые опытные художники предпочитают вести подготовительный рисунок кистью, постепенно усложняя его до передачи



Ф. А. Васильев «Дерево»

живописного состояния форм. Следовательно, предварительное линейно-конструктивное построение форм дает возможность более организованно вести последующую работу цветом, особенно в период выявления основных цветовых отношений.

Живопись без предварительных зарисовок и подготовительного рисунка требует определенного мастерства и представляется сложной для начинающего художника. В дальнейшем, по мере накопления опыта, и без подготовительного рисунка можно переходить к исполнению этюда кистью от начала до конца.

За сравнительно короткое время в подготовительном рисунке необходимо решить три основные задачи:

1. Выдержать композиционные условия рисунка в заданном формате.

2. Грамотно построить изображение предмета на плоскости и детально выявить его конструкцию.

3. Обобщенно передать пропорции, движение и характер формы предметов с учетом линейной и воздушной перспективы.

С самого начала рисунок под живопись намечается предельно лаконично. Это обусловлено следующим. Немногочисленные линии связи должны обнаруживать себя только в местах пересечения друг с другом. За пределами конструктивных точек они почти исчезают, что достигается соответствующим ослаблением нажима на карандаш или уголь. Кроме того,

подготовительный рисунок необходимо вести по возможности без исправлений, чтобы не повредить основу под живопись и не загрязнять ее графитом карандаша.

Отсутствие у начинающих навыка мыслить методом взаимно пересекающихся плоскостей существенно сказывается и на живописи с натуры. Без глубинного анализа, без попытки представить на чистом листе первоначальную конструкцию предмета или пространство пейзажа в перспективе невозможно освоить и лепку формы цветом. Во-первых, как подтверждают наблюдения художников, цвет предметов, а предметы в природе имеют определенную форму, игнорирование которой даже в малом неизбежно ведет к существенным потерям объемности в живописно-пластическом построении этюда.

Во-вторых, из-за пространственной неопределенности движения форм в глубь мотива происходит слияние планов в этюде. Старательное выписывание всех предметов по очереди от горизонта до переднего плана не помогает, если по ходу работы красками не решается линейная и воздушная перспектива.

III. Обобщенное живописно-пластическое изображение. На этом этапе прежде всего выявляется общий тон и строятся основные цветовые отношения между объектами пейзажа.

Чистяковский принцип «глубинности» цвета в живописи наиболее полно применим и понятен именно на третьем этапе этюда в условиях пленэра, где под воздействием световоздушной среды, особенно в условиях значительного загораживания одних планов другими (в горах, на улицах города, в парке с открытым пространством до горизонта и т. п.), все предметы пейзажа объединяются общим тоном. На границах такого загораживания можно наблюдать краевые контрасты, которые позволяют представить, как далеко изображаемые предметы расположены друг от друга, а главное, верно найти их «цвет в среде».

Ключевым моментом создания колорита этюда является определение общего тонового и цветового состояния освещенности натуры. Оценивая это состояние по трем свойствам цвета (цветовой тон, насыщенность и светлота), необходимо передать основные цветовые отношения, соответствующие натуре. Затем следуют углубленные разработки градаций светотени, главным образом на первом и втором плане.

Уточняя общее состояние тонально-цветовых отношений, следует найти контрольные отношения в этюде: 1) между самым светлым и самым темным объектами натуры; 2) между самым теплым и самым холодным цветами натуры; 3) между самым интенсивным и самым «блеклым» цветами натуры. Определение отношения предметов по светлоте, цветовому тону (по теплохолодности) и насыщенности является важнейшим условием гармоничной настройки тонально-цветовой гаммы в этюде.

По ходу работы часто приходится вносить исправления или

дополнения в этюд. Живописный образ совершенствуется на основе сравнительного анализа тоновых и цветовых отношений, требующих не только выявления существенных отношений в натуре, но и постоянного поиска их формального решения в этюде.

Практика показывает, что этот момент в этюде является решающим для дальнейшей организации цветовых отношений. Обычно ошибки в тоне и цвете начинаются именно с недооценки роли общего тонового и цветового состояния освещенности. Попытки сразу написать предметы дальнего и среднего планов в полную силу красок, как правило, приводят к тому, что к концу работы с натуры первый план оказывается «чужим» по светлоте и насыщенности цветовых тонов. Для избежания этого могут быть полезны краткосрочные этюды и наброски пейзажей с открытой глубиной пространства, где предметы первого плана (холмы, обрывы берегов, горы, высокие деревья, архитектурные объекты и т. п.) находятся выше линии горизонта и частично закрывают его вместе с небом и далями. Например, деревья на первом плане заметно различаются между собой по своей окраске. Немало различий есть и в цветовых оттенках кроны листьев отдельных деревьев (если иметь в виду градации светотени при прямом освещении дерева, рефлексы от неба, земли и других предметов). На некотором удалении от первого плана можно заметить, что индивидуальные качества отдельных деревьев трудноразличимы, по цвету они объединяются в локальные цветовые пятна.

Пространство в пейзаже между первым и дальним планами условно считают средним планом, который также имеет свой цветовой тон. В соответствии со свойствами тона на среднем плане строго выдерживают определенный диапазон по теплотехолодности. Причем, чем на большей глубине в пейзаже находятся предметы, тем заметнее на них влияние воздушной перспективы.

Окончательное «проявление» общего цветового оттенка наиболее отчетливо наступает на самом дальнем плане. Этот план больше всех остальных отличается общим цветовым состоянием освещенности. На расстоянии нескольких километров лесные дали, например, сливаются с окружающими предметами, которые даже при ясной погоде неразличимы по своим очертаниям, размерам и цветовым тонам. Поэтому любые попытки писать дали «в упор», без учета воздушной перспективы, успеха не имеют. Только всестороннее сравнение объектов натуры по теплотехолодности дает возможность правильно определить их цветовой тон. Наиболее важным является общий тон, цвет, в котором заключено одно из свойств общего состояния освещенности — цветовой оттенок. Его определяют сравнением всех цветовых тонов не только по вертикалям и горизонталям, но и по всей глубине изображаемого пространства: от самого

«теплого» предмета на первом плане до самого «холодного» на горизонте или в глубине пейзажа. При этом учитывают непрерывность пейзажного пространства. Оно не должно сковываться планами. Цветовые тона каждого из них нельзя понимать буквально, например: теплый — для первого, тепло-холодный — для второго и холодный — для третьего плана. Каждый указанный цветовой тон, участвующий в построении больших отношений природы, служит только основой для многих других теплохолодных сочетаний. Кроме того, их выдерживают в определенном диапазоне насыщенности и светлоты и вместе с тем подчиняют общему цветовому состоянию. Значительные цветовые (краевые) контрасты в первую очередь согласуют по дополнительным цветам (красный — зеленый, оранжевый — синий, желтый — фиолетовый и т. д.).

Определение цветового тона по насыщенности проводят следующим образом. Сначала находят в натуре наиболее чистые цветовые оттенки. Ориентируясь на спектральные цвета и учитывая их взаимосвязь в пейзажном пространстве, выбирают предельные значения оттенков красного, зеленого, синего, желтого и других цветов.

Аналогичным методом проводится работа по определению основных тоновых отношений, т. е. различий объектов по светлоте. Сначала выявляется в натуре самое темное и самое светлое пятно. Соответственно находятся на палитре предельные отклонения от нейтрального серого тона, как в сторону белого, так и черного цвета. В определенном интервале светлот (тональном масштабе) находят остальные тона, пропорциональным распределением которых можно добиться правильных тоновых отношений. Однако не всегда удается это сделать. Нередко учащиеся пытаются завершить этюд без природы, в домашних условиях, при другом освещении.

С. А. Коровин в беседе с В. К. Бялыницким-Бируля напоминал, «что у пейзажиста натура капризная; вода и небо позируют плохо, и как необходимо художнику-пейзажисту уметь и форму дать, и быстро схватить тон. И еще я хочу добавить: не трогайте этюд дома, не поправляйте его, всегда будет фальшиво. Когда вы пишете этюд, не увлекайтесь мелочами, умеете найти и схватить существо природы, чтобы в случае, если вы по каким-либо причинам не сможете продолжать начатый этюд, осталась суть пейзажа»².

Следующим шагом живописно-пластического решения этюда является разработка градаций светотени на основных предметах (блик, свет, полутон, собственная тень, рефлекс и падающая тень).

Дальнейшее моделирование предметов, лепка их формы также проводятся с учетом тонового и цветового состояния освещенности и вместе с тем в зависимости от степени контрастов теплых и холодных оттенков, взаимных рефлексов.

При сильном пленэрном освещении роль рефлексов весьма существенна. В первую очередь следует принимать во внимание рефлексы от неба и земли и учитывать действие воздушной перспективы. Как один из приемов выполнения этюда на пленэре небезынтересно привести совет опытного художника Г. Савицкого: «Как целесообразнее начинать писать пейзаж: с первого или второго плана? Это зависит от того, что в живописном отношении является ведущим, то есть на чем строится вся тональность этюда. Может получиться такое положение, что как раз на горизонте, при стыке неба с землей, и находится живописный лейтмотив всей вещи. В таком случае в первую очередь эти отношения и нужно решить, их прежде всего и берите, и уже к этому добавляйте все остальное. А может этюд построиться и так, что основным будет первоплановое пятно, а затем дальнейшее пространство пейзажа. В этом случае начинайте отталкиваться от первого плана, подчинив ему все остальное.

Следует ли этюд пейзажа закончить в один прием или лучше не торопясь сделать его в два-три сеанса? Это очень существенный вопрос... Важна расчетливая работа над этюдом, потому что чрезмерная усидчивость в писании этюда тоже вредна, ибо притупляется первое впечатление от натуры, устаешь, утомляешься и не так остро чувствуешь. Это одно. Второе: в пейзажном этюде мы имеем дело с живой природой, где все время меняется освещение. Даже если солнце за облаками, все равно оно влияет на пейзаж настолько, что в начале и в конце сеанса пейзаж совершенно различен по освещению и состоянию. В период работы часто не замечаешь этого, скажем, когда ты начал писать землю, то солнце было слева, потом начинаешь писать небо, а солнце за это время перешло на другую сторону, и в пейзаже получается разрыв, неправдоподобие, так как в этюде земля освещена слева, а небо озарено справа. Часто и у зрелых художников видишь подобную ошибку. Значит, этюд лучше всего рассчитать на известный период, не торопиться сделать сразу много, соразмерить свои силы так, чтобы не притупилось внимание и не было потеряно первое ощущение»³.

IV. Завершение этюда. На этом этапе происходит окончательное обобщение рисунка и всего живописно-пластического построения. При этом снова приходится обращаться к композиционному эскизу в цвете.

В заключение следует отметить, что в конце работы над этюдом при окончательном сравнении его с натурой возникает необходимость исправить некоторые детали по тону и цветовой насыщенности или смягчить резкость границ предметов. Если отдельные красочные пятна выпадают из цветового строя, «вырываются» вперед или «проваливаются» в глубину, то их слегка перекрывают недостающим по силе цветом.

Усиление или ослабление общего цветового тона в акварельной живописи требует особой осторожности в прокладке завершающих красочных слоев.

Наиболее важным приемом обобщения этюда является уменьшение чрезмерной резкости границ цветовых пятен изображения. Для этого необходимо иметь чистую кисть и воду. Кисть должна быть достаточно мягкой и упругой. Важно, чтобы она не могла наносить механических повреждений влажному красочному слою, а, легко касаясь, двигалась по его поверхности. При ослаблении общего тона акварельного этюда кисть периодически смачивают водой и пользуются ею так, чтобы в местах резких границ и чрезмерно жестких контуров нажим был более значительным, чем на других участках живописной поверхности. Там, где тоновые и цветовые контрасты соответствуют натуре и не создают искажений цветового строя этюда, проходят кистью легко, без нажима, едва задевая поверхность бумаги.

Чувство фактуры красочного слоя на бумаге особенно важно в сложных атмосферных условиях. Например, при дождливой погоде может происходить значительное ослабление общего тона из-за высокой влажности воздуха. В данном случае нецелесообразно проводить обобщение этюда указанными приемами, тем более если он выполняется на бумаге недостаточной плотности или при сильном ее увлажнении.

Ввиду особой сложности учебных и творческих задач на завершающем этапе этюда приемы усиления и ослабления общего тона в акварельной живописи могут успешно использоваться только тогда, когда одновременно учитывается главный центр композиции. Именно подчинение деталей целому и выявление основной группы предметов с образно-смысловым акцентом дают возможность решить учебные задачи в этюде. Поэтому приемы обобщения этюда требуют не только глубоких знаний акварельной техники в условиях пленэра, но и определенных композиционных навыков. Путь к их гармоничному развитию лежит через ежедневные наблюдения и систематические зарисовки с натуры, через внимательное изучение наследия мирового и отечественного реалистического искусства.

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К ВЫПОЛНЕНИЮ ЗАДАНИЙ НА ПЛЕНЭРЕ

Практика по изобразительному искусству «Пленэр» на художественно-графических факультетах является продолжением процесса академического обучения живописи, рисунку и композиции.

Занятия по живописи на пленэре направлены на развитие у студентов таких способностей, как:

1) широкая пространственная ориентация — способность воспринимать натуру в крупномасштабном трехмерном пространстве, а ее изображение — в двухмерном пространстве на плоскости;

2) целостное восприятие натуры с учетом общего тонового и цветового состояния освещенности; аконстантное восприятие обусловленного цвета, его теплых и холодных оттенков, зависящих от освещения, среды, пространственного удаления; умение целно воспринимать объекты на пленэре и находить большие цветовые отношения в нем;

3) способность применять в этюдах метод работы отношениями (закон пропорциональных отношений), уметь сравнивать цвета натуры по цветовому тону, светлоте и насыщенности, выдерживать тональный и цветовой масштаб;

4) творческое воображение — способность создавать выразительные композиционно-цветовые решения в этюдах с натуры, а также эстетически значимые художественные образы в дипломных и самостоятельных работах по изобразительному искусству.

Кроме того, успешное проведение пленэрной практики обеспечивается систематической работой студентов с натуры — и в течение всего учебного года, и во время каникул.

Чередование академических занятий по живописи с самостоятельными этюдами на пленэре необходимо для стабильного роста профессионального мастерства, в частности для воспитания цельного видения натуры, чувства цветовой среды. Особенно это важно на младших курсах, где студенты овладевают основами изобразительной грамоты.

На старших курсах пленэрные этюды, наряду с предварительными цветовыми набросками, служат основным подготови-

тельным материалом к текущим учебным заданиям по композиции, а в дальнейшем — к дипломной работе.

В летней учебной практике «Пленэр», которая является многогранным учебно-воспитательным процессом, различается ряд организационных форм:

1) летняя практика на специальной или туристической базе, в местах, отличающихся разнообразием природных и архитектурных мотивов;

2) экспедиция по историко-революционным и литературно-художественным местам;

3) тематическая практика на одном из предприятий в сочетании с экскурсиями к памятникам природы и культуры;

4) групповые поездки на современные предприятия с открытым характером производственных работ.

Главной формой обучения живописи на пленэре является этюд с натуры. Время выполнения этюда колеблется в значительных пределах: от нескольких минут до нескольких часов. Продолжительность каждодневных летних сеансов обычно не превышает трех часов. Длительный многосеансный этюд, как правило, выполняют в строго определенное время дня при соответствующем колористическом состоянии освещенности. В зимних условиях этюды чаще всего пишут в один сеанс, продолжительностью не более 20—30 минут. Более длительные сеансы требуют специального снаряжения и оборудования.

Программа «Пленэр» содержит задания, рассчитанные на 432 учебных часа. Практика проводится на трех курсах — I, II и IV. В программе соблюдается последовательность заданий от простых к сложным — от изображения общих тонально-цветовых состояний, рисования отдельных объектов пейзажа к этюдам фигуры человека и далее к композиционно-тематическим заданиям по мотивам окружающей действительности.

В начале практики выполняются подготовительные этюды по изучению общего цветового состояния пейзажа. Их цель — выявить особенности процесса восприятия природы и ее изображения; создать основу для развертывания упражнений по изучению закономерностей цветового строя этюда на пленэре, главным образом метода работы цветовыми отношениями при целостном восприятии природы.

Продолжительность выполнения подготовительных этюдов может быть различной в зависимости от уровня развития способностей и профессионального опыта. Для студентов, имеющих хорошую подготовку в объеме средней художественной школы, достаточно одной недели, чтобы проявить свои возможности в набросках и этюдах с натуры при общей шестичасовой нагрузке в день.

Занятия по живописи на пленэре являются наиболее эффективными, если они сочетаются с кратковременными упражнениями по рисунку.

Задания в подготовительный период выполняются, как правило, простым карандашом и акварельными красками на качественной бумаге для рисунка и живописи, отличающейся достаточно высокой поверхностной плотностью, белизной и светостойкостью.

В первые четыре-пять дней практики необходимо по возможности больше изучать общие тоновые и цветовые различия состояний пейзажа в течение дня и в разную погоду. В последующие дни задания могут быть дополнены несложными композиционными задачами. Например, выполнение программных этюдов сопровождается поисками композиционных вариантов, набросками и эскизами, зарисовками, быстрыми этюдами-нашлепками с одного и того же мотива, желательно с различных точек зрения, в различном формате и материале.

Все работы по живописи на I курсе выполняются акварельными красками. На II и IV курсах длительные работы выполняют маслом на многослойном картоне и льняных холстах; размер их устанавливается в соответствии с заданием.

Рисунок делают разнообразными материалами (карандаш, фломастер, уголь, сангина, соус, тушь) с использованием бумаги различных видов (белая, тонированная, цветная с шероховатой поверхностью).

Таблица 2

Примерный тематический план практики «Пленэр»

№ п/п	Наименование тем	Количество часов
I курс		
1	Натюрморт	30
2	Состояния в пленэре	30
3	Детали пейзажа	40
4	Архитектурные мотивы	30
5	Мир животных	14
	Всего	144
II курс		
1	Состояния в пленэре	25
2	Человек	40
3	Транспорт и техника	29
4	Памятники истории и культуры	50
	Всего	144
IV курс		
1	Пейзаж	34
2	Человек в природе	50
3	Композиционно-тематические задания	60
	Всего	144
	Итого	432

I курс (144 часа)

1-я тема. Натюрморт (30 часов)

1-е задание. Натюрморт из объектов природы на нейтральном фоне (овощи, фрукты, цветы и т. д.). Этюд в два-три сеанса*.

Цель. Формирование навыков акварельной живописи на пленэре; выявление в натюрморте рефлексов от неба в условиях природы.

2-е задание. Тематический натюрморт из простых по форме предметов на пространственном фоне при солнечном освещении. Этюд в два-три сеанса.

Цель. Дальнейшее изучение технических возможностей и приемов акварельной живописи в условиях пленэра. Изучение закономерностей образования больших цветовых рефлексов натуры, расположенной под открытым небом и освещенной сильным прямым светом.

3-е задание. Тематический натюрморт из простых по форме предметов на пространственном фоне при рассеянном освещении. Этюд в два-три сеанса.

Цель. Определение колористической взаимосвязи конкретно-предметного мотива с окружающим пространством в пленэре. Проявление творческой активности в компоновке натюрморта, в раскрытии содержания художественного образа при решении учебных изобразительных задач. Дальнейшее совершенствование приемов акварельной живописи на открытом воздухе, выявление ее возможностей в передаче особенностей пленэрного освещения.

Общие замечания по теме¹

Работа с натуры по теме «Натюрморт» проводится с учетом местных погодных условий. Например, летом при переменной погоде натюрморты второго и третьего задания выполняют параллельно. При отсутствии условий для выполнения заданий в запланированное время необходимо продолжить изучение темы «Натюрморт» в период выполнения пейзажных этюдов.

Если занятия на пленэре начинаются после значительного перерыва в работе с натуры (например, после сессии и каникул), то возможна не только перестановка отдельных заданий, но и смежных по курсу тем. Однако краткосрочные этюды с целью изучения общих тоновых и цветовых состояний в природе в любом случае начинают выполнять уже в первые дни практики и продолжают до ее окончания. Целесообразно писать подобные этюды во все времена года.

В творческой практике профессиональных художников натюрморты часто составляются из цветов (цв. ил. 10).

* Здесь и далее, где не указано количество этюдов, объем работы устанавливается по согласованию с руководителями практики. Размер этюдов определяется характером задания в пределах 1/4 стандартного листа.

Такие работы находят широкое применение и в подготовке начинающего художника. Советский живописец П. П. Кончаловский говорил: «Цветы надо изучать так же глубоко, как и все другое. Цветы — великие учителя художников: для того, чтобы постигнуть и разобрать строение розы, надо положить не меньше труда, чем при изучении человеческого лица. В цветах есть все, что существует в природе, только в более утонченных и сложных формах, и в каждом цветке, а особенно в сирени или букете полевых цветов, надо разобраться, как в какой-нибудь лесной чаще, пока уловишь логику построения, выведешь законы из сочетаний, кажущихся случайными...»².

2-я тема. Состояния в пленэре (30 часов)

1-е задание. Краткосрочные этюды несложных мотивов пейзажа (земля, лес, небо; берег, вода и небо и т. д.) при различном освещении.

Цель. Восприятие и передача основных тоновых отношений объектов пейзажа, выявление общего композиционно-цветового решения.

2-е задание. Краткосрочные этюды одного и того же пейзажа при различном цветовом состоянии световоздушной среды.

Цель. Умение целно воспринимать объекты пейзажа и находить большие цветовые отношения в определенном тоновом и цветовом масштабе. Передача общего тонового и цветового состояния освещения в различную погоду, время дня и года (цв. ил. 11). Выявление возможностей акварельных красок в передаче различных состояний природы.

3-е задание. Краткосрочные этюды пейзажей в разнообразных условиях общего освещения (задание выполняется в течение всего периода практики, по возможности при различной погоде и в разное время дня).

Цель. Развитие аконстантного видения цвета предметов и объектов пленэра. Организация палитры, целенаправленный отбор красок, необходимых для отображения данного состояния природы. Передача наиболее общих отношений в этюде на основе сравнительного анализа натуры.

4-е задание. Этюд пейзажа с открытой глубиной пространства и несложным рельефом местности.

Цель. Выявление в натуре и передача в этюде основных элементов линейной и воздушной перспективы. Поиски наиболее выразительных сочетаний объема, больших пятен света и тени в пейзаже.

Общие замечания по теме

Зрительное восприятие предметов основывается прежде всего на их цветовых отношениях, что до известного предела не зависит от увеличения или уменьшения освещения. Мы

замечаем сильные изменения освещенности и связанную с ней пониженную или повышенную в тоне и цвете общую гамму красок природы. Освещенный солнцем пейзаж светлее вечернего или утреннего. В серый день не бывает резких различий света и тени. В зависимости от изменения силы освещения по-разному воспринимается не только светлота предметов, но их цвет. При пониженном освещении уменьшается насыщенность цвета. Например, в комнате по мере удаления от окна цвета предметов блекнут, становятся менее насыщенными. В серый день цвет травы выглядит более нейтральным, чем в солнечную погоду.

В реалистической пленэрной живописи важно уметь выражать состояние освещенности в природе. Пейзажи, написанные в разное время дня и в различную погоду, должны отличаться друг от друга, так же как отличаются состояния освещенности утром и вечером, осенью, зимой и летом.

Если присмотреться к полотнам, изображающим разное состояние времени дня или погоды, можно заметить, что там, где природа залита солнечным светом, краски светлее и интенсивнее по сравнению с картинами, изображающими пасмурные дни, восход или заход солнца. Все это является результатом выдержанности общего тонового и цветового состояния, определяемого силой общего освещения.

Чтобы передать в живописном изображении общее тоновое и цветовое состояние, при построении цветовых отношений этюда с натуры не следует использовать максимальные возможности палитры, т. е. самое светлое и самое интенсивное по цвету пятно в натуре не надо брать на холсте самой светлой и самой яркой краской. Для достижения пропорциональности тоновых и цветовых отношений необходимо прежде всего решить, в какой гамме красок следует строить пропорциональные отношения — в более светлой или более темной — и в каких пределах интенсивности цвета. Исходные самые светлые и яркие краски могут быть взяты не очень светлыми и насыщенными. Насыщенные цвета в природе встречаются очень редко, поэтому для соблюдения правильного тонового и цветового масштаба художники чаще употребляют более сдержанные краски и не полностью используют диапазоны светлых и ярких тонов палитры.

Соблюдение общего тонового и цветового состояния особенно важно в пейзажной живописи. Успех в живописи этюда обеспечивается уже в начале работы, если верно взяты тоновые и цветовые отношения (например, земли, неба, воды). Если при этом не учесть общего тонового и цветового состояния, то колорит изображения может быть преувеличенным, в этюдах серого дня будут использоваться чистые белила и открытые насыщенные краски. В зимнем этюде (в сумерки, например), когда снег уже далеко не белый, у неопытного живописца он

может выглядеть как чистые белила, а зеленая листва или трава в летних этюдах при любом состоянии погоды изображаться одинаково насыщенной зеленой краской. В этюдах с такими ошибками, как правило, не бывает самого необходимого в пленэрной живописи — состояния. А ведь именно им, собственно, и передается настроение и эмоциональное воздействие пейзажа.

Выдающиеся колористы строили отношения красок прежде всего с учетом общего тонового и цветового состояния природы. Например, Саврасов, Левитан, Поленов, Коровин, Степанов, Остроухов, а также ряд советских художников — Ромадин, Рылов, Юон, Грицай и др. одними общими мазками писали траву, облака, деревья, но выглядели пленэрные объекты при этом законченно, материально и живописно (цв. ил. 12—14).

Кроме силы общего освещения, от которой зависит общее тоновое и цветовое состояние природы, следует иметь еще в виду то объединяющее цветовое влияние, которое производит на все предметы и объекты спектральный состав освещения, т. е. цвет освещения. Он всегда является составной частью всех красок природы. Вечернее искусственное освещение придает комнатной обстановке желто-оранжевый оттенок. Утром на улице преобладают золотисто-розовые оттенки, вечером желто-оранжевые, в пасмурные дни — нейтральные серебристые. При слабом свете луны преобладают серо-голубые или зеленоватые цвета. В лесу все пронизано зеленоватым цветом. Как бы ни были разнообразны цветовые качества природы, цвет освещения всегда присутствует на всех ее частях и деталях, и все краски подчиняются ему. Это закономерное единство в многообразии красок природы служит основой для создания гармоничного колорита реалистического этюда или картины.

Если мы сравним по общему тону и цвету ряд произведений художников (натюрморты, пейзажи, жанровые картины, станковую графику), которые изображают сцены при различных источниках света, то увидим, что цветовое единство и гармония красок во всех случаях обусловлены спектральным составом источника основного или отраженного света (цв. ил. 15—17). Поэтому, работая с природы, живописец должен научиться прежде всего строить цветовые отношения в определенном тоновом и цветовом масштабе и следить за колористической соподчиненностью. Нельзя наносить цвета на бумагу или холст произвольно, брать предметные (локальные) цвета, не поняв то общее между ними, что делает их родственными. Такое соподчинение является основой колористической гармонии и согласованности цветового строя этюда в условиях пленэра.

Краткосрочные упражнения, которыми насыщена подготовительная работа с природы в условиях пленэра, особенно в начальном периоде изучения природы, дают возможность стать на путь работы отношениями, учитывать при этом

состояние освещенности в пейзаже. Именно эти качества определяют специфику пленэрной живописи.

К специфическим трудностям изучения данной темы в период практики на пленэре следует отнести цветовое однообразие окружающей среды, особенно если практика проводится в лесу. Доминирующим цветом травы и деревьев в летнем лесном пейзаже является зеленый. Хотя это наиболее доступная глазу область цветового спектра, ее изображение оказывается для студентов очень сложным делом. Происходит это потому, что зеленый цвет больше других маскирует рефлексы неба и соседних предметов, и поэтому у начинающих живописцев этюды получаются преувеличенно ядовито-зелеными, без влияния цвета неба и воздушной среды.

Опыт показывает, что умение заметить в природе характерные различия форм по тону и цвету является самым существенным моментом в построении тонально-цветовых отношений этюда. Выявленные светлотные и цветовые контрасты отношений в природе нуждаются в подчинении их общему цветовому тону. Цельность видимых различий по светлоте, теплохолодности и насыщенности в конечном счете обусловлена именно общим тоновым и цветовым состоянием освещенности природы.

Чувство цветовой среды, цельное видение — результат длительных упражнений. Общий цветовой тон «схватить» без специальной подготовки трудно. Причина неуловимости свойств цветового состояния освещенности природы или общего тонового и цветового состояния этюда заключается в том, что начинающий живописец не видит верных отношений, объединенных цветовой гармонией, т. е. не имеет развитого аконстантного видения.

Процесс формирования и совершенствования целостного видения следующий.

1. Сравнение наблюдаемого общего тонового и цветового состояния освещенности с предыдущим состоянием. Например, выходя из дома на улицу, можно сразу заметить, что одни и те же объекты в интерьере и на открытом воздухе различаются по цветовой характеристике.

2. Свойства общего цветового тона обнаруживаются по дальнему плану в пейзаже. Например, если дали у горизонта кажутся голубовато-синими или сиреневыми, это значит, что и на других, более ближних планах есть эти цветовые оттенки. Выдерживая определенную светлоту и насыщенность цвета общего цветового тона, можно по ходу этюда постоянно корректировать цветовые отношения не только неба, земли и воды, но и других объектов природы.

Таким образом, проблема определения светлотного и цветового контраста в конечном счете является проблемой цветовых отношений в пределах общего цветового тона. Ее решение состоит не только в том, чтобы систематически тренировать

глаз и руку в работе с натуры, развивать чувство цветовой гармонии. Важно осознать сам факт существования общего цветового тона при любом освещении постановки.

Учитывая, что путь к профессиональному анализу общего цветового тона доступен каждому студенту с нормальным цветовым зрением, можно рассчитывать на его «открытие» в первый же период практики на пленэре. Однако для этого требуется ежедневное наблюдение цветовых изменений в природе, а главное — систематические упражнения в кратковременных этюдах. Целное видение общего цветового тона и одновременное сравнение контрастов (светлотного и цветового) в натуре обеспечивают правильное формирование тонально-цветовых отношений, воспитывают чувство воздушной среды.

Выдающийся мастер советской живописи А. А. Дейнека писал об изображении воздушной среды: «При изображении воздуха особенно важно уловить и верно передать отношение переднего плана к дальнему; в этом, собственно, и состоит решение живописной задачи — верно уловить и точно передать состояние воздушной среды»³.

Необходимо также иметь в виду, что существенные недостатки в работе над этюдом появляются из-за торопливости и небрежности в запоминании общего цветового тона световоздушной среды. Неизбежным результатом в таком случае становится «ядовитость», пестрота или чернота этюда. Его цветовая дробность нередко выглядит как наличие двух-трех состояний в одном этюде. Поочередное закрывание и сравнение между собой «спорных» частей этюда позволяют верно оценить характер ошибок, допущенных при определении общего тона.

Следует отметить, что главная причина учебных ошибок в тоне часто допускается не в процессе непосредственной работы с материалом, а в процессе восприятия натуры. Из-за недостаточного сравнительного анализа тоновых и цветовых отношений неизбежно искажается структура изображаемого пространства по всем трем свойствам цвета: по цветовому тону, по светлоте и насыщенности. В данном случае даже пристальное поочередное сравнение предметов не приносит желаемого результата. Поэтому важно уже в начале работы с натуры стремиться увидеть цельно все основные объекты или хотя бы несколько из них, наиболее контрастных друг к другу по своей форме и цвету.

Например, при выполнении этюдов пейзажа с четкими отражениями в воде прежде всего следует обратить внимание на общий цветовой оттенок направленного (зеркального) отражения. В данном случае нередко допускаются ошибки по светлоте и насыщенности при определении обусловленного цвета воды. Из-за преувеличения роли одновременного контраста разбеливается тон воды. В художественно-педагогической практике, как упоминалось выше, каждый тон принято находить не по отдельности (земля, вода и небо), а все тона одновременно,

в определенных отношениях между собой: самый светлый — небо, самый темный — земля, промежуточный между ними — вода. Для этого на палитре по соседству друг с другом стараются найти и сопоставить три группы красок, которые должны различаться между собой пропорционально натуре и вместе с тем объединяться цветовой гармонией.

3-я тема. Детали пейзажа (40 часов)

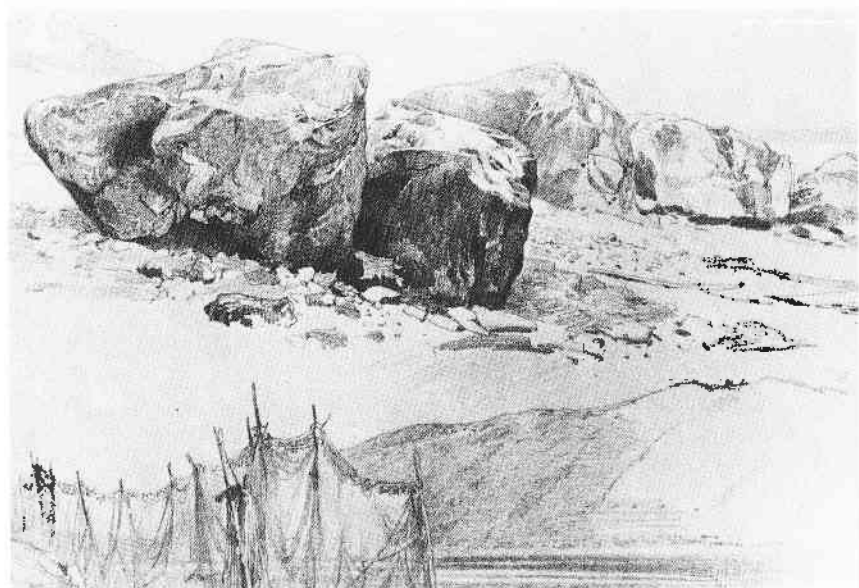
1-е задание. Этюды и зарисовки деталей рельефа естественно-го происхождения (обрывы, овраги, скалы, осыпи, балки, перевалы, долины, ущелья, скаты речных или морских берегов).

Цель. Выявление тоном и цветом характерных особенностей определенного типа рельефа (равнинного, холмистого, горного). Совершенствование аконстантного видения цвета в натуре; выработка навыков изображения крупномасштабных объектов с учетом их структуры и направления световых лучей по рельефу поверхности.

2-е задание. Быстрые этюды и цветовые наброски характерных признаков объектов пейзажа (поверхность почвы, грунтов, камней, травяной покров, кора деревьев, пней и т. п.).

Цель. Анализ пропорций природных форм, передача их движения. Достижение единства и цельности живописного изображения фрагментов пейзажа.

Ф. А. Васильев «Камни на берегу Волги. Сушка сетей»





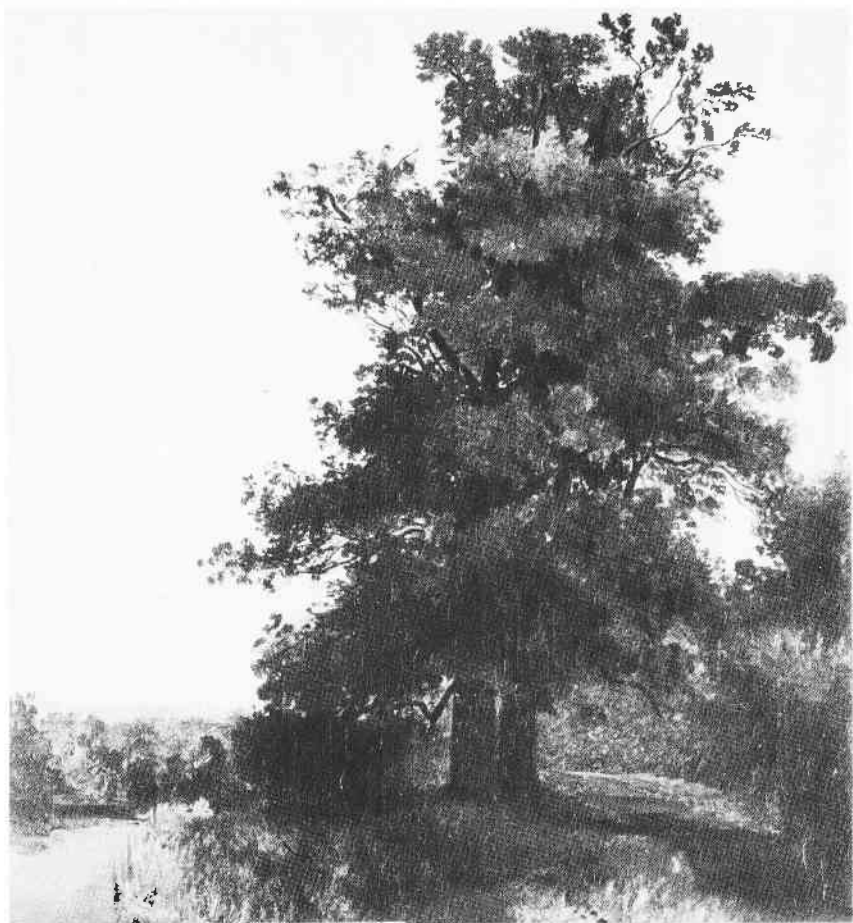
Ф. А. Васильев «Дерево»

3-е задание. Этюды и наброски лесных трав и распустившихся цветов (цв. ил. 18).

Цель. Сравнительный анализ особенностей природных форм. Выявление основных живописно-пластических свойств различных частей пейзажа.

4-е задание. Этюды лесной растительности (отдельные деревья, поросль леса, кустарники и т. д.). Зарисовки и наброски групп стволов деревьев и лесного массива.

Цель. Развитие умения видеть и изображать цветом характерные особенности различных пород деревьев (лиственные, хвойные, смешанные). Совершенствование практических навыков обобщения и детализации форм в зависимости от их



А. К. Саврасов «Пейзаж. Дубы»

расстояния до зрителя и положения композиционного центра.

5-е задание. Краткосрочные этюды облаков в различное время дня (утром, в полдень, в сумерки).

Цель. Закрепление знания законов линейной и воздушной перспективы. Тренировка в применении закона тоновых отношений в практической работе и усвоение понятия глубинности цвета.

6-е задание. Этюды и наброски фрагментов пейзажа с отражениями в воде.

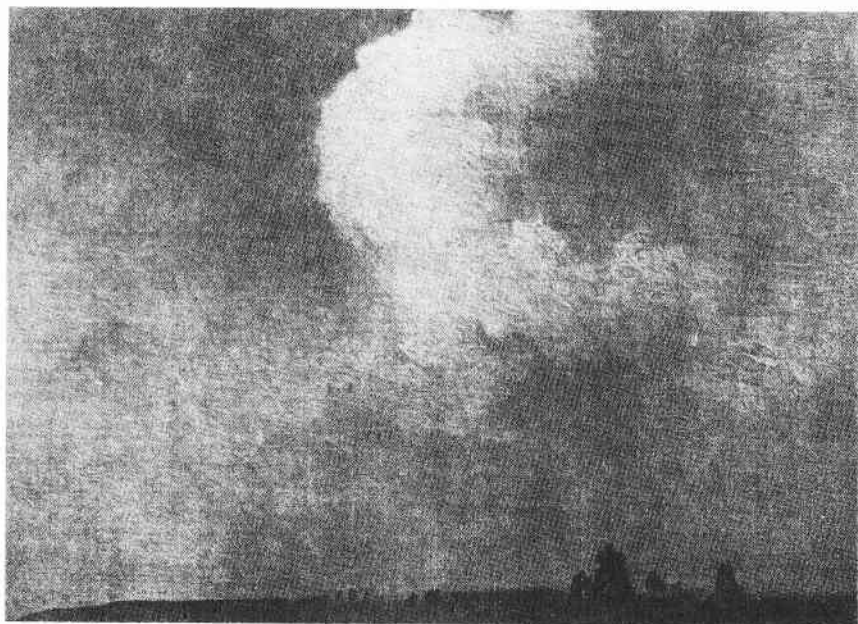
Цель. Совершенствование профессиональных знаний и практических навыков целостного видения тоновых и цветовых отношений в природе.



А. А. Пластов «Темные ветлы»

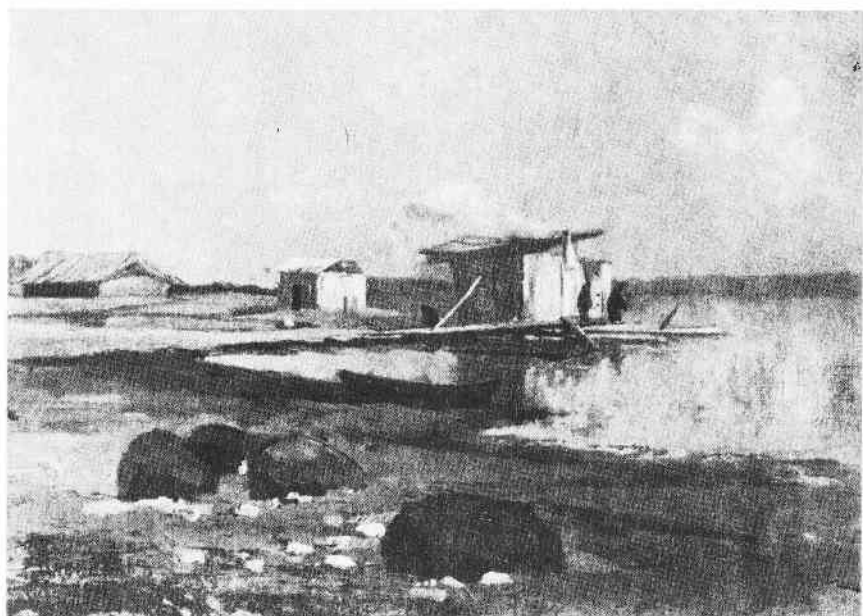
Ф. А. Васильев «Дорога в сосновом лесу. Этюд»





Ф. А. Васильев «Небо с облаками»

Ф. А. Васильев «Штиль. Берег»



Параллельно с работой над краткосрочными этюдами пейзажа в целом необходимо учиться детально прорабатывать форму отдельных частей пейзажа (например, ствол спиленного дерева, несколько камней, группа облаков и пр.).

Работа над этюдом с изображением отдельных объектов начинается с определения в природе основных цветовых отношений изучаемой детали пейзажа и окружения. Затем тщательно прорабатывается форма объекта, например дерева, его объем, направление больших ветвей вперед, уход вглубь и т. д. Все это решается цветом с учетом общего колористического состояния освещенности.

Правдивое изображение пейзажа требует тщательного изучения природы. Любая порода дерева, как и каждое дерево в отдельности, имеет свое характерное строение. Каждую породу деревьев отличает своя форма ствола и кроны, свой характерный тон и цвет.

Особую сложность в работе с натуры представляют объекты в движении. При изображении группы облаков или отдельного облака надо обратить внимание на их разнообразие по форме и цвету. Ближе к зениту они более контрастные по светлоте, с ясно выраженным рельефом, к горизонту — освещенные части облаков розовеют, приобретают даже оранжевый цвет.

Целесообразно выполнить несколько серий кратковременных этюдов с натуры, чтобы научиться изображать характерные особенности пород деревьев, кустарников и трав, лепить цветом форму облаков при разных состояниях погоды. Наряду с изображением отдельных объектов пейзажа красками необходимо рисовать их карандашом, передавая в пространстве их сложную форму. Такое рисование должно предшествовать изображению цветом.

Студент, не научившийся изображать отдельные детали пейзажа: цветы, листья, ветки, стволы, камни и т. п., не умеющий детально прорабатывать форму, не сможет успешно справиться с последующими, более сложными задачами.

Параллельно с выполнением живописных заданий идет работа над набросками, зарисовками и рисунками более длительного характера. Выполняются наброски деталей пейзажа (цветов, листьев, веток, деревьев, кустарников, плодов растений, камней и т. п.), зарисовки различных пород деревьев, фрагментов пейзажа, облаков и т. д. Изучается мир животных, делаются наброски и зарисовки животных и птиц (на ферме, пастбище, в зоопарке и т. д.).

Наброски и зарисовки пейзажа можно выполнять в любой технике — карандашом, углем (с последующим закреплением), краской, нейтральной или имеющей цвет, близкий к общему колориту натуры: при холодном — ультрамарином или черной,

при теплом — умброй натуральной или одной из коричневых (марсом, умброй жженой, сиеной натуральной).

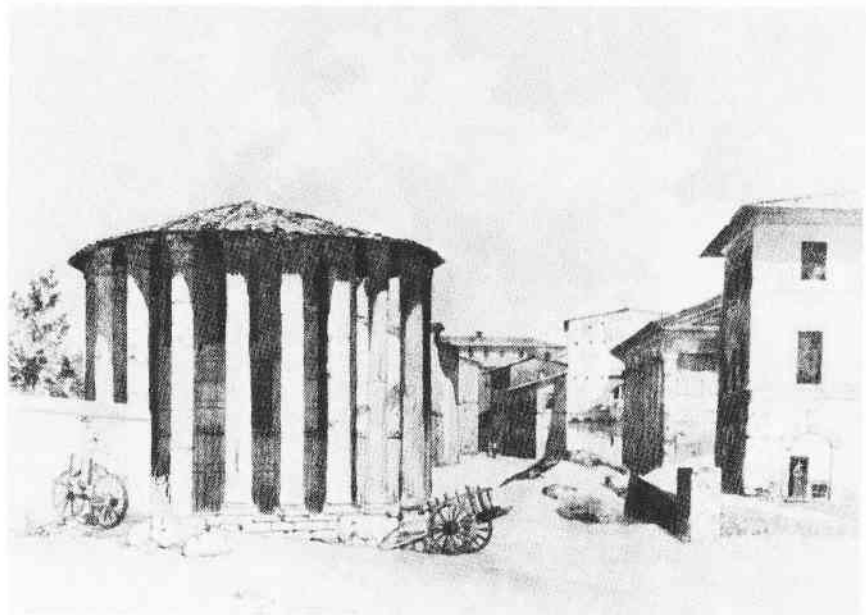
В этюдах на пленэре по теме «Детали пейзажа» широко применяется быстрый рисунок-набросок, который выполняется карандашом под акварель или кистью, реже углем под масляную живопись. Рисунок-набросок служит для того, чтобы легко наметить костяк форм изображаемых объектов натуры.

Одновременно с выполнением серии краткосрочных этюдов целесообразно рисовать пейзаж и карандашом. Убедительность и выразительность этюда во многом зависят от умения рисовать элементы пейзажа, прорабатывать форму основных его объектов и деталей: деревьев, облаков, гор, многопланового рельефа местности и т. д. Без такого умения деревья в пейзаже будут получаться одинакового вида, а земля, облака, лес вдали будут выглядеть приблизительным пятном, маловыразительной схемой.

Рисование пейзажа требует твердых знаний не только воздушной, но и линейной перспективы. Эти две перспективы в пейзаже дополняют друг друга. Соблюдение только воздушной перспективы не даст грамотного изображения. Объем и пространство на этюде передаются не столько цветом, сколько правильным перспективным и конструктивным построением предметов и объектов.

Сложность задачи по изучению деталей пейзажа заключается в том, что на пленэре их приходится наблюдать в разноглубинном пространстве, в окружении разноплановых форм, освещенных неопределенно выраженным светом. Условия двухмерного изображения требуют навыков цельного охвата больших групп предметов, причем на всех видимых пространственных планах. Поэтому, прежде чем рисовать разнохарактерные детали пейзажа, необходимо увидеть их как один предмет, как одно целое. Научиться изображать группу природных объектов как один реально наблюдаемый образ и вместе с тем уметь выявить и подчеркнуть среди них главный объект — это и есть конкретный первый шаг на пути овладения принципом работы с натуры отношениями. В связи с этим рисунок пейзажа обычно строится на определении его крайних и средних опорных точек по линии горизонта. По ним осуществляется горизонтальная композиционная «привязка» изображаемых объектов на картинной плоскости. Дальнейшее аналогичное построение выполняется и по главной вертикальной линии, где прежде всего определяют композиционный центр, а также пересечения с верхним и нижним краем изображаемого пространства пейзажа.

До начала работы красками выясняют основные пропорции, тоновые и цветовые отношения, границы больших масс света и тени, продумывают последовательность исполнения рисунка и намечают смешение красок на палитре и холсте для первоначального представления в материале общего цветового тона.



А. А. Иванов «Храм Весты в Риме»

4-я тема. Архитектурные мотивы (30 часов)

1-е задание. Этюд экстерьера (изображение сложного экстерьера музея, театра, павильона, учреждения). Этюд пейзажа с ярко выраженной линейной и световоздушной перспективой крупных архитектурных объектов, расположенных ниже и выше горизонта.

Цель. Изучение взаимосвязи между линейной и воздушной перспективой при изображении архитектурных объектов. Выявление эстетических качеств архитектурного мотива.

2-е задание. Этюды архитектурного пейзажа.

Цель. Выявление характерных тоновых и цветовых контрастов натуры при изображении архитектурного мотива в связи с окружающим ландшафтом. Передача соотношения архитектурных объектов, деревьев и большого пространства плоскости земли.

3-е задание. Этюд панорамного архитектурного мотива со сложным рельефом местности, с контрастными пространственными планами. Наброски с различных точек зрения для композиции этюда.

Цель. Изучение особенностей восприятия цвета в пейзаже в зависимости от яркости общего освещения. Развитие навыков



Ф. А. Васильев «Заря в Петербурге»

выявления силуэтов больших масс или планов. Совершенствование зрительного восприятия перспективной четкости и глубины пространства.

Общие замечания по теме

Натурными объектами для этюдов по данной теме могут быть архитектурные памятники и места, связанные с историческими и революционными событиями, а также с именами замечательных людей.

Необходимо отметить, что в памятных местах нелегко сразу найти выразительное композиционное решение этюда. Определенное время требуется для осмотра архитектурного памятника, чтобы определить его наиболее характерные признаки. При этом следует помнить, что мастера живописи часто обращались к обыденным, внешне малопримечательным архитектурным мотивам. Например, один из воспитанников русской Академии художеств писал: «Мы все уходили на поиски мотивов за несколько километров от дома, Бродский садился около одноэтажного корпуса, в котором мы жили, и рисовал изысканный ажур деревьев на спуске перед домом, рисовал крыльцо, окруженное сиренью, с которого открывался вид через сосны на озеро»⁴.

Многие художники предпочитают заканчивать этюд в течение повторных сеансов в одно и то же время дня. Мастерам живописи, обладавшим исключительно сильной зрительной памятью, удавалось эту задачу решать в один сеанс. В. Бялыницкий-Вируля писал: «Никогда не забыть мне фразы, сказанной М. В. Нестеровым. Он писал этюд и увидел, что глаза мои бегают с холста его этюда на природу. Тогда он сказал: „Сейчас не то в природе, что вы видите на этюде. Это уже ушло. Я всегда стараюсь схватить, удержать то мое первое впечатление, которое оставляет во мне природа; я стараюсь его запечатлеть в этюде, и этот этюд послужит мне основой для картины”»⁵.

Этюды архитектурных мотивов целесообразно подкреплять разнообразными по времени и материалам зарисовками и набросками.

5-я тема. Мир животных (14 часов)

1-е задание. Кратковременные этюды животных и птиц (в зоопарке, на ферме или пастбище, на ипподроме и т. д.). Серия из этюдов и набросков.

Цель. Дальнейшая тренировка профессиональных качеств зрительного восприятия: наблюдение натуры в движении, различение ее черт. Формирование навыка чередовать работу с натуры, по памяти, по представлению и по воображению на основе предыдущих впечатлений.

2-е задание. Этюды с натуры домашних животных на фоне несложных фрагментов пейзажа. Наброски птиц, зверей в разных движениях и ракурсах. Серия из кратковременных этюдов и набросков.

Цель. Активизация и дальнейшее формирование зрительных представлений и понятий о лепке формы цветом. Совершенствование умений и навыков выявления выразительной живописно-пластической формы в этюдах птиц и животных. Овладение основными приемами быстрого изображения животных и птиц. Выявление в набросках главной линии фигур животных, их характерного облика и типичных особенностей.

Общие замечания по теме

Для первого задания выбирают подходящие модели: лошадь, корову, кролика, домашних птиц. Их сравнительно легко наблюдать в летнее время, например в условиях фермы или пастбища. При этом существенное значение имеет характер освещения модели. Труднее всего писать с натуры животных при слабом освещении, особенно темные модели. Пониманию строения пластической формы животных и птиц способствуют двух-трехминутные наброски и зарисовки, которые выполняются наряду с кратковременными этюдами⁶.

II КУРС (144 ЧАСА)

1-я тема. Состояния в пленэре (25 часов)

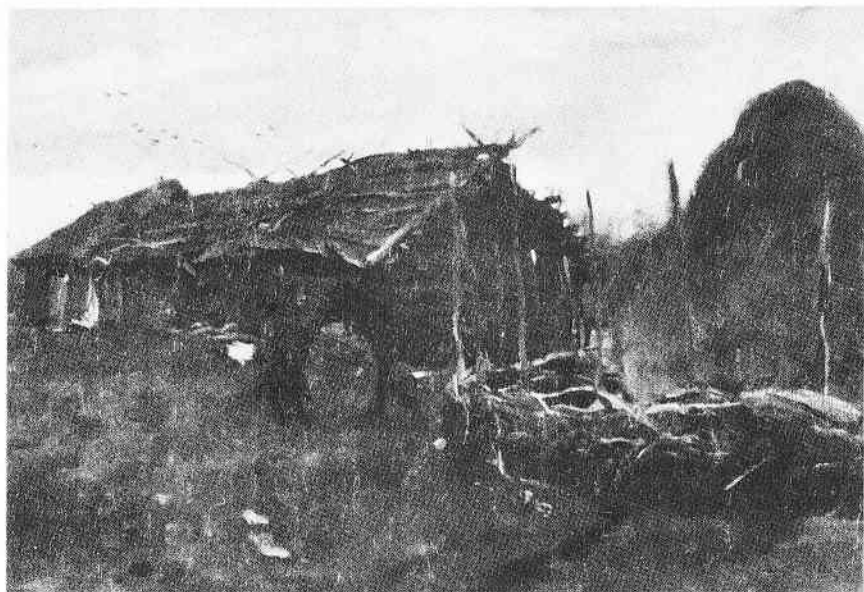
1-е задание. Серия краткосрочных этюдов различных состояний природы. Наброски характерных мотивов (с натуры, по памяти и по представлению) (цв. ил. 19).

Цель. Изучение особенностей применения метода одновременного сравнения при определении больших тоновых и цветовых отношений в этюде пейзажа. Совершенствование приемов работы маслом. Знакомство в практической работе с понятием «абсолютные отношения светлой натуры» и «пропорциональные отношения светлого изображения». Определение тоновых отношений в близких по характеру пейзажах в различное время дня, при разном освещении и атмосферном состоянии. Овладение навыками подготовительного рисунка в масляной живописи на пленэре.

2-е задание. Этюд по памяти мотива, ранее написанного с натуры. Наброски и быстрые эскизы в цвете наиболее запомнившихся мотивов окружающей местности.

Цель. Развитие внимания, наблюдательности и зрительной памяти в условиях пленэра. Совершенствование навыков выполнения набросков и эскизов различными материалами. Изображение по памяти состояний природы, наблюдаемых ранее.

В. А. Серов «Сток сена»



3-е задание. Этюды с натуры быстро меняющихся состояний природы в одном и том же мотиве (раннее утро, переменное, облачное освещение мотива; закат солнца; сумерки).

Цель. Формирование навыков наблюдения общего тонового и цветового состояния освещенности пейзажа. Приобретение умений работы с натуры в максимально малом тонально-цветовом интервале (масштабе) по светлоте, цветовому тону и насыщенности.

Общие замечания по теме

Если на I курсе изучаются техника акварельной живописи, ее возможности в передаче различных состояний природы, то на II курсе решается задача овладения основами техники масляной живописи. В зависимости от индивидуальных наклонностей студентов возможно выполнение этюдов и другими материалами — гуашью, темперой, пастелью. В целях развития творческих способностей студентов со II курса увеличивается объем композиционных задач. От быстрых зарисовок и кратковременных этюдов пейзажа, состояний природы учащиеся переходят к более длительным и сложным заданиям.

Познавательная деятельность на пленэре из-за активного воздействия окружающей среды включает в себе множество проблемных ситуаций, которые требуют от студента проявления творческих способностей, инициативы. При выполнении заданий по теме «Состояния в пленэре» необходимо самостоятельно находить натуральный мотив, соответствующий определенному содержанию учебных задач, уметь определять наиболее подходящую точку зрения для работы с натуры, а также быть готовым к возможным изменениям освещения отдельных объектов или общего состояния в пейзаже.

2-я тема. Человек (40 часов)

1-е задание. Изображение одетой фигуры на открытом воздухе. Этюд-набросок и длительный этюд (цв. ил. 20).

Цель. Приобретение навыков живописи фигуры человека в условиях природы. Выявление существенных и характерных качеств фигуры человека.

2-е задание. Краткосрочные этюды головы, торса и фигуры. Зарисовки отдельных фигур людей разного пола и возраста (цв. ил. 21).

Цель. Развитие зрительной памяти, образного представления, воображения. Изучение фигуры человека в процессе труда, выявление ее характерных особенностей. Дальнейшее совершенствование приемов работы с натуры.

3-е задание. Этюд отдельной фигуры в профессиональной среде. Этюды двух-трех фигур и группы людей, занятых совместной деятельностью. Этюд большой группы людей на собрании, на демонстрации, на работе (цв. ил. 22, 23).



Ф. А. Малавин «Набросок»

Цель. Изучение характерных живописно-пластических особенностей фигур людей разных профессий в процессе труда. Формирование навыков изображения группы людей, объединенных общим действием. Выявление характерных черт события при изображении большой группы людей.

Общие замечания по теме

Практические занятия по изучению человека в пленэре успешно проходят в том случае, когда группа студентов располагает двумя или тремя моделями (для изучения головы, торса и фигуры). Несколько постановок удобны потому, что при непредвиденной перемене погоды или освещенности можно сразу начинать или продолжать этюд другой постановки. В течение недели не только удастся написать необходимые этюды, но и выполнить серию зарисовок и этюдов.

В учебных постановках по изучению человека в живописи на пленэре доминируют следующие задачи:

- изучение предметно-пространственной формы и ее колористических свойств на примере фигуры человека;
- изучение пленэрных условий, воздействующих на предметно-пространственную форму, выявление ее объективных взаимосвязей с окружающей средой.

Многообразие признаков, свидетельствующих о личных

качествах человека, его профессии, связях с другими людьми, дает студенту возможность провести глубокий анализ натуры, акцентировать внимание на главном.

3-я тема. Транспорт и техника (29 часов)

1-е задание. Изображение с натуры транспортных средств (например, автомобилей, автобусов, трамваев, железнодорожных составов, кораблей, самолетов и т. д.), различных строительных машин и производственной техники. Серия из краткосрочных этюдов, цветных набросков и зарисовок различными материалами.

Цель. Дальнейшее развитие живописного видения натуры в пленэре. Изучение изменений локального цвета в световоздушной среде. Закрепление практических навыков линейно-конструктивного рисунка в живописи с натуры.

2-е задание. Этюд новостройки в сочетании со строительной техникой.

Цель. Передача цветом большого пространства, сочетание в нем объемно-пластических масс природы и объектов современной техники. Выявление динамики трудовых процессов.

Общие замечания по теме

Просмотры этюдов по данной теме показывают, что нередко интерес к поиску цветовых оттенков оказывается главным моментом в работе с натуры. Однако этюды транспорта и техники требуют особой точности в наблюдении пропорций. При этом нужно учитывать, что цвет хотя и маскирует форму, но в то же время является первым ее признаком в наблюдаемом световоздушном пространстве. Тем не менее решение задач рисунка должно предшествовать живописным задачам этюда. В связи с этим первостепенное значение имеют упражнения на выявление линейно-конструктивных особенностей машин, их характерных пропорций по отношению к человеку, а также сюжетные зарисовки по теме.

4-я тема. Памятники истории и культуры (50 часов)

1-е задание. Изображение памятных мест, связанных с жизнью и деятельностью В. И. Ленина, его соратников по Коммунистической партии Советского Союза и международному рабочему движению, историко-революционных памятников культуры (цв. ил. 24).

Цель. Знакомство с историко-революционными, литературно-художественными и архитектурными памятниками края. Применение линейной и воздушной перспективы для выявления характерных качеств натуры. Дальнейшее закрепление навыков творческой работы в условиях пленэра. Выявление тонально-

цветовых связей и различий между архитектурными объектами и окружающей природой.

2-е задание. Зарисовки и наброски образцов народного творчества (каменная и деревянная домовая резьба, орнаментальные мотивы на предметах национального быта).

Цель. Развитие эстетического вкуса в процессе изучения народного творчества. Выявление пропорций, ритма и локального цвета декоративных элементов в условиях пленэрного освещения.

Общие замечания по теме

При работе с натуры по данной теме особое внимание обращается на взаимосвязь природных и архитектурных объектов в пленэре. В композиции необходимо добиваться выявления характерных особенностей памятных мест. Важно, чтобы в этюдах и зарисовках чувствовалось определенное настроение и живой интерес студента к изображаемому мотиву.

В краткосрочных рисунках наиболее сложных архитектурных форм допускается фрагментарная моделировка тех частей здания или памятника, которые являются наиболее выразительными и существенными.

IV КУРС (144 ЧАСА)

На практике IV курса основное внимание уделяется композиционно-тематическим заданиям. Это обусловлено прежде всего тем, что студентам необходимо собрать натурный материал для курсовых и дипломных работ по живописи или графике.

Практика на IV курсе проводится в совхозах и колхозах, на заводах и фабриках, в рыболовецких бригадах, портах. Студенты, специализирующиеся по профилю изобразительного искусства, направляются на летнюю учебную практику небольшими группами (по 5—6 человек) или работают самостоятельно, выполняя программу заданий по индивидуальному плану, согласованному с руководителем пленэрной практики.

1-я тема. Пейзаж (34 часа)

1-е задание. Краткосрочные этюды индустриального пейзажа при различных условиях освещения.

Цель. Выявление общего состояния в пейзаже с учетом особенностей мотива.

2-е задание. Сюжетно-тематический этюд с натуры. Наброски по памяти и по представлению на основе мотивов этюда. Графические поиски и быстрые этюды мотива на выявление общего тонового и цветового состояния освещения в пейзаже (цв. ил. 25—28).

Цель. Соблюдение законов композиции в учебном этюде.



М. В. Нестеров «На горах»

Знакомство с особенностями работы над сюжетным этюдом с натуры. Выявление характерных черт окружающей местности. Развитие самостоятельности в выборе мотива, сюжета, точки зрения, размеров холста.

2-я тема. Человек в природе (50 часов)

1-е задание. Быстрые тематические этюды и наброски движущихся непозирующих фигур (отдельной фигуры, двух-трех фигур, группы или массы людей).

Цель. Дальнейшее изучение методов и приемов передачи движения в изобразительном искусстве. Овладение навыками изображения человека в процессе труда на открытом воздухе.

2-е задание. Длительные этюды фигур людей различных профессий (типичные образы строителей, рабочих, шахтеров, колхозников в конкретной трудовой обстановке) (цв. ил. 29).

Цель. Изображение с натуры, по памяти и по представ-

лению сюжетных сцен из окружающей действительности, закрепление навыка работы тоновыми и цветовыми отношениями в рисунке и живописи.

3-я тема. Композиционно-тематические задания (60 часов)

1-е задание. Эскиз жанровой сцены по мотивам окружающей действительности. Подготовительные работы (наброски, этюды, варианты эскиза).

Цель. Развитие чувства единства изобразительности и выразительности в рисунке и живописи.

2-е задание. Эскиз композиции на тему «Созидательный труд советских людей на заводах, в колхозах, на стройках. Образы современников». Подготовительные работы.

Цель. Художественное воспроизведение результатов наблю-

дений, образных представлений в этюдах, набросках и эскизах. Дальнейшее совершенствование знаний, умений и навыков по живописи, рисунку и композиции.

Общие замечания по теме

В ходе практики на IV курсе выполнение большинства этюдов не ограничивается решением собственно живописных задач. Поскольку каждый этюд начинается с композиционных поисков в рисунке и живописи, то при работе с натуры приходится иметь в виду одновременное сочетание ряда профессиональных навыков: умение целно видеть натуру и быстро графически передавать увиденное; способность творчески мыслить и представлять цветовой строй будущего изображения.

Выполнение этюдов по творческим эскизам — наиболее распространенная форма учебных заданий по композиции на пленэрной практике. В процессе целевых этюдов, т. е. специально выполняемых для решения окончательного эскиза, штудировать особенности конкретного освещения, изучают взаимосвязь пленэрных рефлексов, различные цветовые состояния одного и того же мотива. Неоднократное изучение одной и той же натуры в различных цветовых условиях дает возможность накопить оригинальный материал для поиска наиболее выразительного и правдивого цветового строя композиции.

На старших курсах, особенно в период прохождения спецпрактикума по живописи на пленэре, а также во время непосредственной работы над дипломным эскизом, практикуется выполнение с натуры отдельных фрагментов композиции. Как правило, это этюды головы и рук, которые представляют наибольшую сложность в самостоятельной творческой работе. При этом учитывают, что по ходу длительного этюда детали второстепенного характера по возможности исключаются или ослабляются по тону и цвету, а самое характерное усиливается и детально прорабатывается.

Советский художник М. Г. Манизер отмечал: «Не следует никогда забывать, что этюдная работа — это не толь-

С. А. Чуйков «Дочь Советской Киргизии»



ко изучение грамоты, но и развитие колористических и пластических способностей учащегося, но и приобщение его к решению вопросов творческих, а потому «композиция», «этюды» — два неразрывно связанных элемента художественной школы, взаимно обогащающие и помогающие друг другу, и разделяются нами постатейно только для удобства изложения»⁷.

На практике IV курса одной из трудных задач является выбор сюжета. Сюжет в тематической живописи является одним из средств образного познания окружающей действительности. Кроме того, он определяет смысловую природу изображения, выступает одним из основных элементов содержания.

Эскизная работа требует значительного умения работать по представлению, поэтому необходимо ежедневно сочетать рисунок и живопись с натуры с зарисовками по представлению, по памяти, воображению. Опираясь на натурный материал (наброски, зарисовки, этюды и сохранившиеся впечатления), студент работает по памяти, комбинирует и анализирует композиционные варианты, обобщает их в предварительных эскизах и фрагментах творческой работы.

ПРИМЕЧАНИЯ И КОММЕНТАРИИ

Предисловие

¹ Ушинский К. Д. Избранные педагогические произведения. М., 1968, с. 338.

² Мастера советского искусства о пейзаже. М., 1963, с. 96.

Глава I

¹ См.: История искусства зарубежных стран. М., 1961, т. I, с. 108, 127, 140.

² Киселева Е. Г. Дом Павла Корина. М., 1975, с. 19.

³ Ляковская О. А. Пленэр в русской живописи XIX века. М., 1966, с. 8. В этой книге подробно рассказывается об основных достижениях мастеров пленэрной живописи.

⁴ Альберти Леон Баттиста. Десять книг об архитектуре. М., 1937, т. II, с. 58.

⁵ Мастера искусства об искусстве. Том второй. М., 1966, с. 47.

⁶ Там же, с. 74.

⁷ Там же, с. 73.

⁸ Там же, с. 76.

⁹ Альберти Леон Баттиста. Десять книг об архитектуре, т. II, с. 13.

¹⁰ См.: Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентийского. М., 1934, с. 195.

¹¹ Там же, с. 61.

¹² Цит. по кн.: Тикотин М. Л. Леонардо да Винчи в истории анатомии и физиологии. М., 1957, с. 58.

¹³ Книга о живописи..., с. 315.

¹⁴ Там же, с. 141.

¹⁵ Подробнее см.: Яворская Н. В. Пейзаж барбизонской школы. М., 1962, с. 5—6.

¹⁶ Там же, с. 6, 259.

¹⁷ Там же, с. 7—8.

¹⁸ Гете И.-В. Об искусстве. М., 1975, с. 156—157.

¹⁹ Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М., 1980, с. 328.

²⁰ См.: Яворская Н. В. Пейзаж барбизонской школы, с. 18—19.

²¹ Цит. по кн.: Лесли Чарльз. Жизнь Джона Констебля, эскайра. М., 1964, с. 281.

²² Там же, с. 67.

²³ Там же, с. 103.

²⁴ Цит. по кн.: Яворская Н. В. Пейзаж барбизонской школы, с. 263.

²⁵ Там же, с. 41.

²⁶ Мастера советского искусства о пейзаже. М., 1963, с. 22.

²⁷ См.: Рейтерсверд О. Импрессионисты перед публикой и критикой. М., 1974.

²⁸ Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М., 1980, с. 70.

²⁹ См.: Юрова Т. В. Михаил Иванович Лебедев. М., 1968.

³⁰ Развитию пленэрной живописи в России предшествовали поиски художников в области тона. Постоянно работая с натуры, художники прекрасно понимали, что живопись должна быть прозрачной в тонах, но вместе с тем до начала XIX века ограничивались тональными задачами, не решаясь на передачу цветового богатства живой природы (см. в кн.: История русского искусства. М., т. 5—7; 1960—1961).

³¹ Подробнее см.: Алпатов М. Александр Андреевич Иванов. Жизнь и творчество. 1806—1858, в 2-х т. М., 1956; Загянская Г. Пейзажи Александра Иванова. Проблема живописного метода художника. М., 1976.

³² Цит. по кн.: Вучкин П. Д. О том, что в памяти. Л., 1963, с. 69.

- ³³ См. подробнее: Коровкевич С. В. Пленэр в пейзажах Александра Иванова. — Труды Всероссийской Академии художеств. М., 1947.
- ³⁴ Цит. по кн.: История русского искусства, в 2-х т. М., 1978, т. 1, с. 266.
- ³⁵ Цит. по кн.: Молева Н., Белюгин Э. Русская художественная школа первой половины XIX века. М., 1963, с. 351.
- ³⁶ Там же, с. 356.
- ³⁷ На картинах и этюдах многих зарубежных, русских и советских художников мы видим и самих живописцев, занятых работой с натуры. Например, И. И. Шишкин на известном портрете И. Н. Крамского предстает перед зрителем во весь рост на фоне природы в окружении традиционных атрибутов пейзажиста. На одном из этюдов И. Е. Репина изображена группа художников, работающих с натуры около знаменитой березы у восьмигранника на Академической даче.
- ³⁸ Цит. по кн.: Бучкин П. Д. О том, что в памяти, с. 38.
- ³⁹ Там же.
- ⁴⁰ С методами обучения живописи на пленэре в Московском училище можно познакомиться, например, в монографии А. А. Федорова-Давыдова «Исаак Ильич Левитан» (М., 1966). Автор пишет: «В самом же училище наиболее передовой была мастерская Саврасова, который особенно упирал на роль работы с натуры, на изучение природы» (с. 12). Федоров-Давыдов отмечает, что «одновременно с изучением натуры Саврасов рекомендовал своим ученикам и освоение опыта работы на пленэре французских художников-барбизонцев» (с. 13).
- ⁴¹ См.: Мальцева Ф. С. Алексей Кондратьевич Саврасов. Жизнь и творчество. М., 1977.
- ⁴² К концу XIX века импрессионизм получил распространение во всех европейских странах. В России достижения импрессионистов в пленэрной живописи развивались многими художниками этого периода (например, пейзажи и пленэрные портреты Серова, Коровина, Репина, Грабаря, Юона и мастеров Союза русских художников).
- ⁴³ См.: Абрамова А. В. Жизнь художника Сергея Малютина. М., 1978, с. 29, 33.
- ⁴⁴ Николова И. И. Михаил Васильевич Нестеров. 1862—1942. М., 1972, с. 13.
- ⁴⁵ Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М., 1980, с. 164.
- ⁴⁶ Цит. по кн.: Гинзбург И. Чистяков и его педагогическая система. Л.—М., 1940, с. 170.
- ⁴⁷ Коровин К. Жизнь и творчество. Письма, документы, воспоминания. М., 1963, с. 426.
- ⁴⁸ В художественной и учебной практике часто встречается понятие — живописно-пластическое построение этюда, которое заключает в себе обширную систему связей между другими понятиями, такими, как форма и цвет, пространство и среда, конструкция и пластика, глубинность цвета и динамика форм. Не случайно на основе взаимного проникновения значений указанных терминов бытует и другое, более общее понятие — живописно-пластический язык. Умение пользоваться живописно-пластическим языком совершенствуется в работе с натуры и приобретает новые художественные качества на базе реалистического рисунка.
- ⁴⁹ См. кн.: Дмитриева Н. Московское училище живописи, ваяния и зодчества. М., 1951, с. 91—102, 118—127, 137—138, 142—152.
- ⁵⁰ Бялыницкий-Бируля В. К. Наши учителя. О методе преподавания пейзажа. — В кн.: Мастера советского искусства о пейзаже, с. 31.
- ⁵¹ «Академическая дача» — бывший Владимир-Маринский приют. Основана в 1884 году на частные пожертвования для «бесприютных» учащихся академии. Здесь бывали со своими учениками Репин, Чистяков, Куинджи. Любили эти места Вакшеев, Бялыницкий-Бируля. Сюда приезжали Нестеров, Рылов, Рерих. Неподалеку, на озере Удомля, работал последние годы Левитан — писал свои знаменитые картины «Над вечным покоем» и «Озеро». (Подробнее см.: «Академическая дача» им. И. Е. Репина. — Художник, 1972, № 6, с. 26—27.)

- ⁵² Цит. по кн.: Минченков Я. Д. Воспоминания о передвижниках. М., 1959, с. 190.
- ⁵³ Молева Н., Белютин Э. Русская художественная школа второй половины XIX — начала XX века. М., 1967, с. 219.
- ⁵⁴ Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. Л., 1971, т. 2, с. 31.
- ⁵⁵ Новое о Репине. Статьи и письма художника. Воспоминания учеников и друзей. Л., 1969, с. 205.
- ⁵⁶ См.: Чернецовы Г. и Н. Путешествие по Волге. М., 1970, с. 15.
- ⁵⁷ См.: Мунии А. Александр Борисов. Архангельск, 1967, с. 19—56.
- ⁵⁸ В данном пособии рисунки и этюды Ф. А. Васильева предлагаются в качестве образцов учебных заданий по программе «Пленэр».
- ⁵⁹ Репин И. Е. Далекое близкое. М., 1964, с. 235.
- ⁶⁰ Томский Н. Академия художеств Советского Союза. — Художник, 1974, № 7, с. 3.
- ⁶¹ Нестеров М. В. Из писем. Л., 1968, с. 330—331.
- ⁶² Крымов Н. П. О живописи. — В кн.: Русская советская художественная критика. 1917—1941. М., 1982, с. 769.
- ⁶³ Там же, с. 773.
- ⁶⁴ Иогансон Б. В. Цвет и тон. — В кн.: Русская советская художественная критика, с. 774—775.
- ⁶⁵ Программа Коммунистической партии Советского Союза. М., 1976, с. 131.

Глава II

- ¹ Мастера советского искусства о пейзаже. М., 1963, с. 68.
- ² Там же, с. 31.
- ³ Г. Савицкий. О пейзажной живописи. — Художник, 1982, № 2, с. 64.

Глава III

- ¹ Подробнее см.: Пучков А. С., Триселев А. В. Методика работы над натюрмортом. М., 1982, с. 5—23.
- ² Цит. по ст.: Дехтерева А. Утверждающий жизнь. — Учительская газета, 1976, 13 марта.
- ³ Цит. по кн.: Виннер А. В., Лактионов А. И. Техника советской портретной живописи. М., 1961, с. 70—71.
- ⁴ Цит. по кн.: И. А. Бродский. И. И. Бродский. М., 1973, с. 70.
- ⁵ Мастера советского искусства о пейзаже, с. 38—39.
- ⁶ См.: Терентьев А. Е. Изображение животных и птиц средствами рисунка и живописи. М., 1980.
- ⁷ Манизер М. Г. О композиции. — В сб.: Школа изобразительного искусства. Вып. 7. М., 1966, с. 82.

Адаптация — свойство ощущений, которое означает приспособление чувствительности к постоянно действующему раздражителю. В зрительном анализаторе различается световая и темновая адаптация, а также цветовая. Особенность цветовой адаптации — приспособление чувствительности зрительного анализатора к цветному (окрашенному) свету.

Аконстантное восприятие цвета — процесс отражения в сознании художника обусловленного цвета, т. е. цвета, претерпевшего изменения под воздействием освещения, окружающей среды или удаления.

Алла прима (итал. *alla prima*; произн. — «аля прима») — в живописи данный термин означает способ исполнения этюда или части картины за один прием, в один сеанс.

Ахроматические цвета — серые цвета от чистого белого до черного, которые не имеют цветового тона, различаются между собой только по светлоте (см.) и характеризуются коэффициентами отражения. Между самым белым и самым черным глаз человека способен различать до 300 ахроматических цветов (порогов). При малейших примесях теплых или холодных цветовых оттенков ахроматические цвета становятся хроматическими.

Валёр (франц. *valeur*, букв. — ценность, достоинство, значение) — качественная характеристика отдельных градаций светотени; один из элементов связи светотеневого тона с окружающими тонами по цветовому оттенку и насыщенности. Применение валёров в живописи пленэра позволяет передавать тончайшие цветовые переходы между тонами при определенном состоянии освещенности. В работе с натуры изучение валёров проводится в длительных этюдах на основе построения *тоновых и цветовых отношений* (см.).

Восприятие натуры — процесс отражения в сознании художника предметов или явлений при их непосредственном воздействии на органы чувств, в ходе которого происходит упорядочение и объединение отдельных ощущений в целостные образы объектов натуры.

Гамма цветовая — внешние цветовые особенности *колорита* (см.), единство основных цветовых свойств (цветовой оттенок, насыщенность и светлота). Например, теплая или холодная гамма, серебристая, светло-золотистая, темно-синие-зеленая и т. д.

Главные цвета цветового круга — красный, желтый, зеленый и синий.

Детализация этюда — цветовая разработка (моделировка) формы наиболее существенных в композиционном отношении предметов. Детализированное исполнение широко применяется в длительных многосеансных работах с натуры. В русской художественной школе примерами высокохудожественной детализации этюда и картины являются произведения А. И. Иванова, В. И. Сурикова, Ф. А. Васильева, И. И. Шишкина, А. К. Саврасова, И. Е. Репина и других художников.

Дифракция — отклонение направления света на границах освещенной формы.

Дополнительные цвета — любые два цвета, которые при оптическом (аддитивном) смешении в соответствующих пропорциях образуют белый цвет, а при механическом смешении дают оттенки пониженной насыщенности.

Жухлость — характерный признак уменьшения связующего вещества (масла) в просыхающем красочном слое. Живопись при этом темнеет, становится матовой (без блеска). Жухлость вызывается впитыванием масла нижележащими красочными слоями (преимущественно непросохшими) или грунтом, получившим название «танущий грунт». В практике масляной живописи для избежания жухлости и последующего ослабления красочных слоев повторные

прописки выполняются поверх просохшей живописи, а исправления допускаются только в тех местах, где сырой красочный слой осторожно счищен до грунта или до сухого нижележащего слоя.

Запоминание — процесс закрепления в сознании образов, впечатлений, понятий. Различают произвольное и произвольное запоминание. Первое характеризуется отсутствием специальной цели запоминания, второе — наличием специальной задачи и применением определенных способов и приемов. В живописи одним из видов произвольного запоминания является специально организованный процесс работы с натуры, в частности систематическое выполнение набросков, зарисовок и этюдов.

Зарисовка — рисунок с натуры, выполненный с целью собирания материала для более значительной работы или ради упражнения. В отличие от набросков исполнение зарисовок может быть более детализированным.

Зрение дневное — способность, определяющая нормальную работу сетчатки глаза (колбочек) в условиях достаточной освещенности, например при солнечном свете в пейзаже.

Зрение ночное — способность, определяющая нормальную работу сетчатки глаза (палочек) в условиях недостаточной освещенности.

Зрение цветное — способность наблюдателя (художника) одновременно воспринимать цветовые тона, светлоту и насыщенность объектов натуры.

Зрительное восприятие натуры — осознание внутреннее отображение предметного мира в виде наглядных образов. При этом зрительные сигналы, поступающие в мозг, запоминаются и на основе прошлого опыта перерабатываются, что дает возможность не только обнаруживать объект, но и осознать его расположение, форму и цвет.

Избирательное поглощение — неодинаковое поглощение поверхностями предметов различных спектральных лучей.

Интенсивность цвета — качество цвета, которое зависит от его спектральной чистоты. В художественной практике означает то же, что и насыщенность, сила и напряженность цвета.

Иррадиация (лат. irradio — сияю, испускаю лучи) — в оптике: кажущееся увеличение размеров светлых фигур на черном фоне по сравнению с темными фигурами равной величины на белом фоне (положительная иррадиация) или при малых яркостях фона — обратная картина (отрицательная иррадиация).

Камертон для сравнения в этюде — контрольный предмет или участок наблюдаемого пространства в натуре, а также контрольное изображение на холсте или отдельное пятно, с которым сравниваются другие предметы или пятна по светлоте, цветовому оттенку и насыщенности.

Колорит (франц. coloris, от лат. color — окраска, цвет) — в этюде: цветовой строй; характер взаимосвязи теплых-холодных оттенков, их контрастные взаимодействия по светлоте и насыщенности. Многообразие и согласованность цветовых тонов с градациями светоты, передающих характерные материальные свойства изучаемой натуры, является главной особенностью колорита. Вместе с тем колорит служит художественным средством (преимущественно в картине) для выражения определенного эмоционального настроения. В живописи пленэра организация колорита представляет собой одну из наиболее сложных задач, решение которой основывается на применении закона пропорциональных отношений (метода работы отношениями).

В практике реалистической живописи этот термин используется иногда в других, более узких значениях, близких к понятиям «цветовая гамма», «доминирующий цветовой оттенок», «тональность».

Контраст — явление, при котором воспринимаемое различие больше, чем его физическая основа; в живописи различаются светлотный, цветовой, величинный контрасты. Светлотный и цветовой контрасты подразделяются на краевой, одновременный и последовательный, которые выражают изменение видимой светлоты или цвета под влиянием других окружающих цветов.

Контраст цветов (одновременный) — изменение одних цветов под влиянием других, их окружающих.

Контраст цветов (последовательный) — изменение одних цветов под влиянием других, предварительно наблюдавшихся цветов.

Краевой контраст — контраст, наблюдаемый по краям соприкасающихся цветowych пятен, т. е. на границах соприкосновения цветов.

Лепка формы цветом — процесс моделирования предмета, выявления его объема цветовыми оттенками с учетом их изменений по насыщенности и светлоте.

Линия — результат пересечения или сокращения поверхностей изображаемого объекта.

Локальный цвет — основной предметный цвет объекта (его окраска), не претерпевший изменений под воздействием освещения, окружающей среды или удаления. Живопись имеет дело с цветом, измененным указанными выше условиями (называется он обусловленным). Иногда под локальным цветом подразумевают не предметный цвет, а однородное пятно обусловленного цвета без цветовых растяжек (нюансов).

Марина (итал. *marina* от лат. *marinus* — морской) — морской пейзаж.

Маринист — художник, специализирующийся на изображении морской стихии.

Наблюдение — целенаправленное, планомерное восприятие.

Направленное (зеркальное) отражение — в живописи на пленэре: отражение, которое объясняется оптическими законами для зеркал.

Насыщенность цвета (сила цвета) — степень отличия хроматического цвета от равного с ним по светлоте серого цвета; степень цветности, т. е. показатель выраженности конкретного цветового тона; степень приближения к чистому спектральному цвету или процентное содержание цвета в данном оттенке.

Область спектра (видимая) — видимые цветовые оттенки от красного до фиолетового. В указанном интервале длин волн условно различаются семь цветов — красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый.

Обобщение — умственная операция, состоящая в мысленном объединении предметов и явлений по общим или существенным признакам; подчинение всех частей целому. Например, в учебном рисунке с натуры обобщением завершается ряд его основных этапов: схематизация, типизация, индивидуализация.

Образная память — сохранение и воспроизведение образов ранее воспринимавшихся предметов и явлений.

Обусловленный цвет — частично видоизмененный предметный цвет; в живописи — важнейшее изобразительное средство. Обусловленность предметного цвета (окраски) в натуре создается освещением, глубиной пространства до наблюдаемого объекта, окружающей средой и контрастным взаимодействием цветов.

Оптическое (аддитивное) смешение цветов — одновременное или последовательное попадание на один и тот же участок сетчатки глаза различных цветовых потоков или образование этими потоками такой мозаики, в которой глаз не может различать составные части.

Известны три закона оптического (аддитивного) смешения цветов:

1. К любому хроматическому цвету можно подобрать второй, дополнительный цвет, который при оптическом смешении с первым образует ахроматический.

2. Недополнительные цвета, смешиваясь между собой, дают промежуточные между смешиваемыми. Например, смешение красного цвета с желтым дает оранжевый.

3. Одинаковые цвета в оптических смесях между собой всегда остаются неизменными.

Ореол — явление *иррадиации* (см.), возникающее в результате рассеивания яркого света в прозрачной жидкости глазного яблока. Ореол вокруг светящихся тел или сильно освещенных предметов характеризуется более определенным цветом, чем сам источник света. Например, очертания деревьев на фоне заходящего солнца кажутся расплавленными, окутанными оранжево-желтым цветом, тогда как спящий цвет солнца почти не воспринимается. Источники света (звезды, огни в пейзаже, костры и т. п.) передаются в живописи с ореолом, без которого их изображения становятся не более чем жесткими каплями красок на фоне неба или других объектов пейзажа.

Освещение отраженным светом — в живописи на пленэре: освещение природы за счет рефлексов (например, рефлексы от неба, земли, воды, снега, светлых предметов и т. д.).

Освещение прямым светом — в живописи: непосредственное освещение поверхности солнечным или искусственным светом.

Основные свойства цветов — светлота, цветовой тон и насыщенность.

Основные цвета — три цвета (киноварно-красный, изумрудно-зеленый и ультрамариново-синий), которые при оптическом смешении дают наиболее насыщенные цвета всех остальных цветовых тонов.

Острота зрения — способность отчетливо различать границы близко расположенных предметов на значительном удалении от наблюдателя.

Оттенки — градация цветового тона в пределах одного цвета; малозаметное изменение основного цвета под влиянием другого. Например, синий цвет имеет оттенки: сине-голубой, сине-фиолетовый и т. п. Три краски — пурпурно-красная, желтая и голубовато-синяя — при смешивании между собой дают множество оттенков.

Пленэр (от франц. en plein air — на свежем воздухе) — правдивое отображение в живописи красочного богатства природы, проявляющегося в природных условиях, т. е. под открытым небом, при активном влиянии света и воздуха; в более узком смысле — живопись на открытом воздухе (вне мастерской), связанная с изучением пленэрных эффектов. Термин обычно употребляется по отношению к пейзажу, однако он применим ко всякому изображению на открытом воздухе.

Этот термин может относиться не только к пленэрной живописи, но и к соответствующим ей условиям (т. е. к самой природе); именно в этом смысле употребляют его, например, в выражении «живопись в пленэре».

Поверхностные цвета — цвета, выявляющие рельефы и фактуру поверхности.

Поле обзора — пространство природы или изображения, которое можно зафиксировать при нормальном движении глаз, но при каком-либо одном неподвижном положении головы. Поле обзора может быть монокулярным или бинокулярным.

Представления — образы предметов или процессы реальной действительности, которые в данный момент не воспринимаются человеком.

Пространственное смешение цветов — разновидность оптического смешения цветов; слияние различных цветовых образов на расстоянии с образованием суммарного (общего) цвета.

Светлота цвета — одно из свойств цвета, характерное для хроматических и ахроматических цветов; относительная яркость; характеристика поверхности, связанная с ее отражательной способностью.

Светлотные (яркостные) отношения — относительные отличия цветов по светлоте (яркости).

Светотень — закономерное распределение светлых и темных градаций по форме в зависимости от освещенности. При этом различаются следующие градации светотени: блик, свет, полутон (полутень), собственная тень, рефлекс и падающая тень.

Силуэт — одно из свойств формы, видимой цельным, преимущественно темным пятном на светлом фоне. Выразительность силуэта зависит от характера контура формы, ее положения и освещенности. Например, силуэт деревьев на фоне неба, силуэт фигуры на пространственном фоне и т. д.

Стробоскопический эффект (от греч. strobos — вихрь и skoreo — смотрю) — в изобразительном искусстве: передача в материале кажущегося изменения действительного движения отдельных объектов природы. Применяется, например, при изображении живой природы: движущихся фигур людей, животных, птиц и других объектов.

Субтрактивное смешение цветов (вычитание цветов) — в живописи: смешивание красок, пигментов и других окрашенных веществ, обладающих избирательным поглощением. Субтрактивное смешение цветов принципиально отличается от оптического, где смешиваются не краски, а световые потоки определенных оттенков.

Теплые и холодные цвета — две части цветового круга: красно-желтая часть по восприятию называется теплой, голубоватая часть — холодной. Цвета теплой части связываются с представлениями о цвете огня и солнца, холодные цвета — с представлениями о цвете льда и металлов. Сочетание в живописи теплых и холодных цветов называется теплохолодностью.

Тональность — единство внешних особенностей колорита или светотени в живописи и графике; зависимость всех цветов композиции от условий единства среды.

Тон — светлота (яркость) цветов или поверхностей. В цветоведении тоном определяется цветность (цветовой тон).

Тоновые и цветовые отношения — пропорциональная взаимосвязь между свето-цветовыми различиями объектов природы и соответствующими тонами в ее изображении. В практике живописи на пленэре пропорционально точные отношения по светлоте, цветовым оттенкам и насыщенности являются закономерным условием правдивого, выразительного и целостного изображения. Это достигается методом сравнений при одновременно целом восприятии (видении) природы.

Тройник — один из нестандартных разбавителей для живописи масляными красками, содержащий в разных частях три компонента: пинен, льняное масло и лак (фисташковый, даммарный и др.). Применяется при выполнении односеансных этюдов на клеевых (тянущих) грунтах. В длительных многосеансных этюдах обычно используется пинен.

Фон поля сравнения — площадь вокруг поля сравнения; в природе: предметно-пространственная среда, граничащая с контрольным тоном предмета; в живописи: площадь на палитре или картинной плоскости, непосредственно окружающая контрольное пятно (камертон).

Цвет — одно из свойств объектов природы, воспринимаемое как осознанное зрительное ощущение; характеристика зрительного ощущения или светового стимула; в связи со светотенью и линией — главное художественное средство живописи.

В лабораторных условиях получение цвета достигается тремя основными способами: 1) выбор соответствующего источника для освещения (электрические разрядные лампы: красные, желтые, зеленые и т. д.); 2) аддитивный метод (метод сложения); 3) субтрактивный метод (метод вычитания).

Цветность — качественная характеристика цвета, которая определяется цветовым тоном и насыщенностью.

Цветовое искажение — в этюде: неверная цветовая передача видимых изменений предметного цвета в условиях общего тонового и цветового состояния освещенности.

Цветовой тон — качество хроматического цвета, при определении которого называют цвет красным, желтым, синим, голубым и т. д.

Эмоциональная память — память человека на пережитые им в прошлом чувства.

Эскиз (франц. esquisse — набросок) — подготовительный набросок этюда. В процессе работы с природы эскизы используются в качестве вспомогательного материала, в котором разрабатывают варианты этюдов или решений крупных композиций. Эскизы выполняются как в виде беглых карандашных зарисовок, так и в материале.

Этюд (франц. etude — изучение) — в живописи: учебное изображение вспомогательного характера, имеющее небольшие размеры и выполненное красками с природы. В этюдах тщательно изучаются детали задуманной картины, совершенствуется профессиональное мастерство.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Алексеев С. С. О колорите. М., 1974.
- Алексимов Н. Н. Основы рисования. М., 1977.
- Беда Г. В. Основы изобразительной грамоты. Рисунок. Живопись. Композиция. М., 1981.
- Волков Н. Н. Цвет в живописи. М., 1965.
- Кузин В. С. Наброски и зарисовки. М., 1981.
- Краткий словарь терминов изобразительного искусства. М., 1965.
- Непомяцкий В. М., Смирнов Г. Б. Практическое применение перспективы в станковой картине. М., 1976.
- Н. П. Крымов — художник и педагог. Статьи и воспоминания. М., 1960.
- Мастера советского искусства о пейзаже. М., 1968.
- Пучков А. С., Триселев А. В. Методика работы над натюрмортом. М., 1982.
- Ростовцев Н. Н. История методов обучения рисованию. Зарубежная школа рисунка. М., 1981.
- Ростовцев Н. Н. История методов обучения рисованию. Русская и советская школы рисунка. М., 1982.
- Рисунок/ Под ред. А. М. Серова. М., 1975./
- Смирнов Г. Б., Унковский А. А. Пленэр. Практика по изобразительному искусству. М., 1981.
- Советы мастеров/ Сост. А. С. Зайцев. Л., 1973.
- Терентьев А. Е. Рисунок в педагогической практике учителя изобразительного искусства. М., 1981.
- Унковский А. А. Живопись. Вопросы колорита. М., 1980.
- Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. М., 1953.
- Шорохов Е. В. Основы композиции. М., 1979.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3
Глава I. Краткий обзор развития живописи на пленэре . . .	5
Зарождение живописи на пленэре	5
Живопись на пленэре в западноевропейском изобразительном искусстве	10
Живопись на пленэре в русской художественной школе	14
Развитие советской школы живописи на пленэре . .	34
Глава II. Практика живописи на пленэре	42
Глава III. Методические рекомендации к выполнению за- даний на пленэре	76
Примечания и комментарии	103
Словарь специальных терминов	106
Рекомендуемая литература	111

Николай Яковлевич Маслов

ПЛЕНЭР. ПРАКТИКА ПО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ

Заведующий редакцией *П. А. Стеллиферовский*

Редактор *Е. А. Комарова*

Художники *А. Л. Кашеков, Н. П. Цырульниковский*

Художественный редактор *В. М. Прокофьев*

Технический редактор *Г. Е. Петровская*

Корректор *Г. М. Махова*

ИБ № 7205

Сдано в набор 29.12.83. Подписано к печати 25.05.84. А12248. Формат 60×90¹/₁₆. Бум. офсетная № 1. Гарнит. школьная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 7+1 вкл. Усл. кр.-отг. 18,25. Уч.-изд. л. 7,5+0,93 вкл. Тираж 75 000 экз. Заказ 2995. Цена 60 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 129646, Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Отпечатано с диапозитивов ордена Трудового Красного Знамени фабрики «Детская книга» № 1 Росглавополиграфпрома Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, Сушевский вал, 49 на Калининском ордена Трудового Красного Знамени полиграфкомбинате детской литературы им. 50-летия СССР Росглавополиграфпрома Госкомиздата РСФСР. Калинин, проспект 50-летия Октября, 46.



1. К. Моне «Кувшинки»

2. А. Сислей «Местечко на берегу Сены»





3. П. Сезанн «Пейзаж»

4. И. К. Айвазовский «Пейзаж»





5. А. К. Саврасов «Зимний пейзаж»



6. И. И. Шишкин «Полдень в окрестностях Москвы»



7. И. И. Шишкин «Утро в сосновом лесу»

8. А. И. Куинджи «Этюд»





9. И. И. Левитан «Вечер. Золотой плес»

10. П. П. Кончаловский «Сирень в корзине»





11. Учебная работа. I курс

12. Н. М. Ромадин «Этюд»





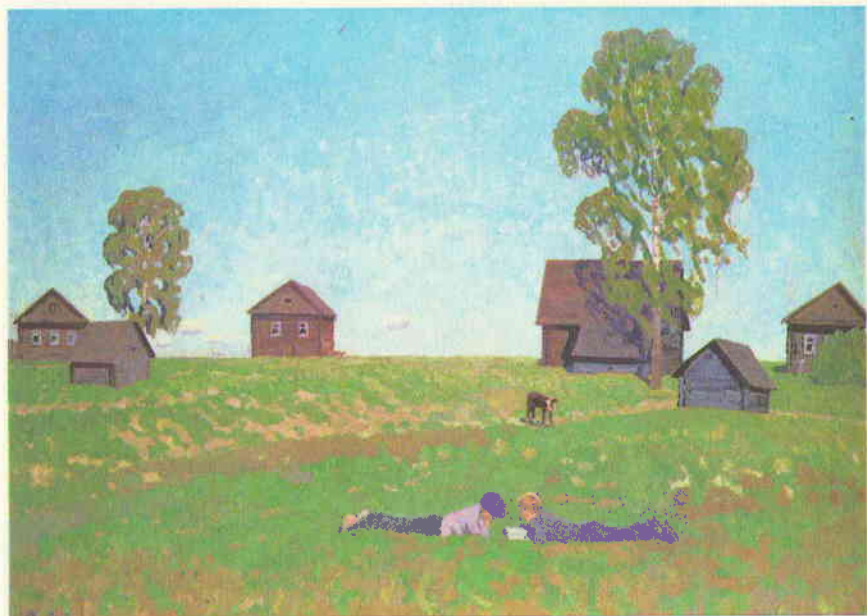
13. А. М. Грицай «Подснежники. Осинник»



14. М. С. Сарьян «Октябрьский пейзаж»

15. К. Ф. Юон «Сельский праздник»





16. В. М. Сидоров «Пора безоблачного неба»

17. Н. А. Пономарев «Шахтеры Хон-гая. Из серии «Северный Вьетнам»



18. Учебная работа. I курс



19. Учебная работа. II курс





20. Учебная работа. II курс



21. Учебная работа. II курс



22. Учебная работа. II курс

23. Учебная работа. II курс





24. Учебная работа. II курс

25—28. Б. В. Цербаков. Из серии «Четыре времени года в Михайловском»





26.

27.





28.



29. А. А. Пластов «Этюд»