

Е.Ю. Антонычева

## Теоретические основы пленэрной живописи

Социокультурное развитие современного общества определяет тенденцию активного развития художественного образования, что обуславливает необходимость усиления внимания к формированию профессиональных качеств студентов художественных специальностей высших учебных заведений. Одним из направлений совершенствования живописного мастерства, формирования художественного аконстантного видения, образного мышления, памяти, творческого, осмысленного подхода к изображению у будущих художников-педагогов является работа на пленэре.

Пленэр как летняя учебная практика на открытом воздухе представляет собой продолжение учебного процесса по композиции, живописи, рисунку и входит составной частью в систему специальной подготовки художника-педагога. Множество разнообразных рефлексов, большая удаленность объектов пейзажа от наблюдателя, многоплановость, обилие света, смена освещенности в зависимости от состояния погоды и времени года – все это новые и непривычные условия, которые усложняют работу с натуры.

Пленэр как учебно-воспитательный процесс рассматривался в трудах Н.Я. Маслова, Г.Б. Смирнова, А.А. Унковского, А.П. Яшухина. Основные теоретические положения цветовой гармонии восприятия цвета и его свойства освещались в работах Р. Арнхейма, А.С. Зайцева, О.В. Мироновой. Отдельные вопросы, связанные с развитием цветового и колористического видения, нашли отражение в диссертационных исследованиях Г.В. Беды, А.И. Масляникова, В.А. Басманова, А.С. Рындина. Большой вклад в разработку теории колорита внесли русские и советские художники, теоретики искусства: С. Петрушевский, Н.Н. Волков, С.Е. Алексеев, П.П. Ревякин, К.Ф. Юон, Б.В. Йогансон. Вопросы композиции пейзажа наиболее полно рассматривались в трудах Г.В. Беды, А.А. Васильева, Е.В. Шорохова, В.Н. Стасевича, А.А. Федорова-Давыдова.

Анализ специальной и методической литературы позволил выделить основные понятия, составляющие специфику пленэрной живописи: цвет, свет, световая среда, освещение, рефлекс, воздушная и световая перспектива, колорит, цветовые отношения, композиция, активно влияющие на эффективность работы студентов на открытом воздухе.

Одним из основных выразительных средств в живописи является цвет. Цвет в живописном произведении никогда не выступает изолированно. Он способствует выражению многих изобразительных качеств: объема, материала, пространства, состояния освещенности. Изображение предметного мира, разнообразия и особенностей природы в живописи передается посредством отношений цвета и цветовых оттенков. К основным качествам цвета относятся: цветовой тон, светлота, насыщенность.

Условный, лишенный оттенков цвет, свойственный данному предмету, принято называть собственным или локальным. Умение точно подобрать локальный цвет предмета и передать его зрителю – одно из основных требований реалистической живописи. Сохраняя относительное постоянство, соб-

ственный цвет предметов и объектов в природе изменяется под воздействием разнообразных факторов.

Рассматривая вопросы специфики пленэрной живописи, можно выделить ряд основных факторов, влияющих на изменения локального цвета, а это:

- контрастное взаимовлияние соседних цветов;
- свойства рассматриваемого предмета и его поверхности;
- воздушная среда и расстояния;
- сила спектрального состава прямого и отраженного цвета [1].

Влияние этих факторов превращает собственный цвет предмета и объекта в цвет обусловленный. На начальных этапах обучения студенты обычно не замечают изменения собственного цвета. Так, например, цвет в пейзаже на переднем и дальних планах кажется одинаково зеленым, хотя цвет дальнего плана претерпевает изменения и по тону, и по светлоте, и по насыщенности.

Цвет на пленэре при первом впечатлении воспринимается гармонично, как определенное состояние. Однако в ходе работы над этюдом глаз адаптируется, яркость первого впечатления пропадает, при отдельном восприятии элементов пейзажа тональные и цветовые отношения начинают сближаться, что становится причиной возникновения ошибок. Это проявляется в дробности изображения, многочисленных повторах цветовых пятен одинаковой светлоты и насыщенности, однообразной проработке формы, отсутствии ведущих пластических и цветовых акцентов. Серьезным затруднением на пути к определению обусловленного цвета выступает константность восприятия, характеризующаяся тем, что зрительные восприятия человека основываются не только на ощущениях глаза в данный момент, но и на предшествующем опыте познания действительности. В данной ситуации предметный цвет воспринимается независимо от изменяющихся условий освещения, его силы и спектрального состава. Таким образом, для поддержания остроты зрительного восприятия цветовая среда должна быть изменчивой, динамичной, а с другой – необходимо достаточно устойчивое цветовое состояние мотива.

Цвет предмета, объекта и явления природы может выглядеть измененным и в зависимости от психофизиологии зрительного восприятия, так как зрительные впечатления определяются отношениями яркостей, что способствует распознаванию окружающих объектов и при изменяющихся условиях освещенности. Физиологическую основу указанной выше особенности зрительного восприятия И.П. Павлов объяснял «рефлексом на отношения», при котором сигнальное значение для восприятия светлоты имеет не качество раздражителей, а отношения между ними [2].

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 [3]. Цветовой анализ окружающей среды считается в практике важным этапом процесса восприятия природы и ее изображения, требующим длительных тренировок и наблюдений.

Цветовые искания в работе над этюдом в условиях пленэра всегда связаны со светом, а живописные эффекты построены на светотеневых отношениях. Глубокое знание свойств света как важного фактора среды необходимо для изучения живописи, как в условиях мастерской, так и на открытом воздухе. Исходя из физической природы света, можно объяснить ряд явлений, которые наблюдаются в процессе работы над пленэрным этюдом. В течение суток уровень природного освещения меняется в широких пределах. Движение облаков, изменение высоты солнца над горизонтом, запыленность, влажность воздуха и т.д. – все это влияет на характер световой среды. Из всего многообразия природных состояний выделяют наиболее характерные:

- солнечное освещение при безоблачном небе;
- солнечное освещение при облачном небе;
- пасмурный день;
- утреннее и вечернее освещение;
- сумерки [4].

Кроме силы общего освещения, от которого зависит тоновое и цветовое состояние природы, следует иметь в виду то объединяющее цветовое влияние, которое производит на все предметы и объекты цвет освещения. Он всегда является составной частью цвета в природе. Как бы ни были разнообразны цветовые качества природы, цвет освещения всегда присутствует на всех частях и деталях, доминирует, влияет на окраску предметов, объединяет в колористическом единстве.

Необходимость передачи цветовых отношений объектов природы с учетом общего тонового и цветового состояния освещенности является одной из главных составляющих живописи пейзажа, на основе которых строятся конкретные отношения между деталями пейзажа и определяется эмоциональное значение этюда.

Важную роль в пленэрной пейзажной живописи играют рефлексy, которые составляют ее цветовое богатство. Благодаря рефлексам мы различаем в тени рельефность, а сами тени воспринимаем прозрачными, воздушными, насыщенными цветовыми пятнами. Отраженный от освещенной части предмета свет, падая на теневую часть другого предмета, образует рефлекс, качественно влияющий на цвет собственной тени. Верно переданные рефлексy помогают выявить объем, форму, показать цветовую взаимосвязь между предметами в световоздушной среде. Пренебрежение рефлексами приводит к плоскостному, декоративному изображению, лишает его пластики.

Рефлексy различаются по светлоте и цвету. Чем насыщеннее отражающая поверхность, тем красочнее рефлекс. На силу рефлекса влияет сила источника света и расстояние до него: чем ближе отражающая поверхность от источника, тем рефлекс сильнее.

На пленэре в полную силу проявляется воздушная и световая перспектива, которая имеет существенное значение в передаче глубины изображения, пространственных планов, объемно-пластических, светотеневых, цветовых, материальных особенностей природы, организации колористического строя этюда. Воздушный слой «размывает» четкость и ясность контуров, которые приобретают расплывчатый характер. На изменение очертаний предметов влияет насыщенность воздуха парами влаги, пылью, дымом и т.д. Эта закономерность природы лежит в основе воздушной перспективы. С увеличением расстояния от наблюдателя изменяются светотеневые и цветотоновые контрасты. Предметы на большом расстоянии теряют объемность, рельефность, приобретают силуэтный, плоскостной характер, снижается выразительность контрастов, скрадываются мелкие детали, массы предметов становятся более обобщенными. Под воздействием воздушной перспективы локальный цвет предметов по мере их удаления претерпевает существенные изменения, цвет с расстоянием светлеет и теряет насыщенность.

Расстояние предмета от источника света и положение предмета по отношению к нему характеризует световая перспектива, проявление которой можно наблюдать при восходе луны и закате солнца – утром предметы к востоку светлеют, вечером постепенно темнеют. За счет перспективных изменений света и использования эффектов освещения достигается впечатление глубины изображаемого пространства.

Сила источника света и цвет общего освещения оказывают огромное влияние на тоновое и цветовое состояние природы, создавая естественную цвето-

вую объединенность красок, что является основой создания гармоничного цветового строя, единой колористической гаммы этюда или картины. Колорит и единство колористической гаммы этюда определяется:

- богатством и разнообразием цветных рефлексов при передаче объемной формы и пространства;
- выдержанностью пропорциональных натуре основных цветовых отношений с учетом общего тонового и цветового состояния освещенности;
- передачей влияния цвета освещения, объединяющего цвета природы, делающего их соподчиненными и родственными [5].

Характер колорита является своеобразным проявлением цветового богатства окружающего мира и определяется как своеобразная система цветовых сочетаний, помогающая раскрытию образа, эмоционально воздействующего на зрителя. Ключевым моментом создания колористической гаммы пленэрного этюда является определение общего тонового и цветового состояния освещенности природы. Определение отношений предметов по светлоте, цветовому тону, насыщенности является важнейшим условием организации гармоничной тонально-цветовой гаммы в работе, созданием основы, определяющей эмоциональное звучание этюда.

Как известно, правдивое живописное изображение в этюде основано на построении его цветового строя, пропорционального цветовым отношениям природы, поэтому правильное определение основных цветовых отношений между главными объектами пейзажа (небом, землей, водой, планами) облегчает дальнейшее цветовое построение и проработку деталей. Практика показывает, что этот момент является решающим для дальнейшей организации работы над пейзажным этюдом.

Определение цветовых отношений осуществляется сравнением объектов пейзажа при цельном видении, одновременном охвате взглядом всей природы. Только в результате цельного зрительного восприятия можно правильно определить пропорции предметов, тоновые и цветовые отношения и добиться целостности изображения. Поэтому в самом начале работы на пленэре важно направить внимание на единое обобщенное восприятие всего мотива в целом. Однако в условиях работы на открытом воздухе цельное видение всех объектов затруднено, так как одновременно они не попадают в поле зрения. При раздельном видении возникают как хроматические, так и ахроматические контрасты. Хроматический контраст представляет собой изменение цветового тона и насыщенности под влиянием окружающих цветов (одновременный контраст) или под влиянием цветов, наблюдавшихся предварительно. Последовательные контрасты обычно возникают в форме предыдущего цветового пятна и делятся в зависимости от продолжительности и силы раздражения сетчатки глаза предшествующим цветом [6]. Это создает помеху в процессе сравнения изображаемых объектов между собой по цвету и силе тона. Важно выработать способность одновременного восприятия нескольких объектов, когда чувствительность глаза не меняется и последовательные контрасты не возникают.

Развиваемый реалистической школой изобразительного искусства принцип работы отношениями предохраняет живопись с природы от всевозможных предметных упрощений и вульгаризации. При этом принцип касается не только цветового восприятия природы, но и соотношения правильных пропорций, пластических и пространственных качеств, главного и второстепенного и других сторон, составляющих целостность изобразительной формы [7].

Следует отметить, что выбор мотива, композиционное решение пейзажного этюда также имеют свои специфические особенности. Для пейзажей характерна большая или меньшая пространственная протяженность, отсюда –

задача построения пространственных планов, передачи глубины изображения. Приступая к компоновке пейзажного мотива, следует иметь в виду:

- необходимость соответствия размера и формата изображения данному сюжету;
- характер размещения основных масс пейзажа с целью максимального выражения темы и сюжета, построения изображения с учетом архитектоники и ритма;
- смысловое, композиционное значение составных элементов пейзажа.

Основными средствами построения пейзажа на картинной плоскости являются: ритм, симметрия, асимметрия, контраст, нюанс, масштабность, пропорциональность, пространство [8]. При этом пространство является основным фактором образования структуры композиции. Соотношение двух основных определяющих элементов – земли и неба – чрезвычайно важно для композиции пейзажа. Каждая из этих частей играет определенную роль в общем звучании этюда, может иметь то или иное смысловое, пластическое значение, представляя тем самым интерес для композиции. Однако часто недооценивается значение композиции в пейзажном жанре, главная роль отводится живописи, колориту. Но и на этапе работы с цветом задачи композиции остаются ведущими, выступая в качестве специфических вопросов, связанных с цветом.

Анализ теоретических основ пленэрной живописи, выявление ее специфики позволяют определить ряд задач, стоящих перед студентами художественно-графических факультетов педвузов в процессе обучения пейзажной живописи в условиях пленэра. А это:

- развитие художественно-образного мышления, творческого воображения и активности, зрительной памяти, способности создавать выразительные композиционно-цветовые решения в этюдах с натуры;
- усвоение теоретических знаний: законов композиции, тональных и цветовых отношений, световоздушной перспективы, элементов цветоведения и практических умений использования их в процессе работы над пейзажем в условиях пленэра;
- наблюдение и изучение природы во всех ее проявлениях, постоянное развитие и накапливание запаса наблюдений и представлений о ней;
- развитие способности всесторонне анализировать различные явления, объекты, детали, элементы пейзажа, как по отдельности, так и во взаимодействии с окружающими предметами, освещением, средой;
- развитие широкой пространственной ориентации, способности воспринимать натуру в крупномасштабном трехмерном пространстве;
- формирование и развитие целостного восприятия тонально-цветового единства природы, способности решать задачи объемно-пластического цветового построения формы в зависимости от освещения, условий окружения, пространства;
- обучение навыку вести работу последовательно, от возникновения замысла до его воплощения.

Сознательный, целенаправленный, последовательный и систематический подход к решению вышеперечисленных задач способствует успешному формированию профессиональных качеств у студентов, что требует дальнейшего совершенствования процесса обучения живописи в условиях пленэра в работе художественно-графических факультетов. Успешное решение этой проблемы опирается на необходимость ее научного обоснования, ориентации на целостность, структурную и содержательную направленность всего учебного процесса, практическую реализацию пленэрных занятий на новом, более высоком уровне.

## ЛИТЕРАТУРА

1. **Яшухин, А.Г.** Живопись / А.Г. Яшухин. – М.: Просвещение, 1986. – С. 12.
2. **Беда, Г.В.** Основы изобразительной грамоты / Г.В. Беда. – М.: Просвещение, 1981. – С. 109–110.
3. **Маслов, Н.Я.** Пленэр / Н.Я. Маслов. – М.: Просвещение, 1984. – С. 48.
4. **Рындин, А.С.** Основы теории и практики пленэрной живописи / А.С. Рындин // Изобразительное искусство в системе образования: материалы междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 7–8 декабря 2006 г. – Витебск: УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2006. – С. 146.
5. **Визер, В.В.** Живописная грамота. Основы искусства изображения / В.В. Визер. – СПб.: Питер, 2006. – С. 144–146.
6. **Унковский, А.А.** Живопись. Вопросы колорита / А.А. Унковский. – М.: Просвещение, 1980. – С. 43.
7. **Богустаў, А.П.** Пленэр у мастацкай школе / А.П. Богустаў. – Гродна: УА «Гродзенскі дзяржаўны ун-т імя Янкі Купалы», 2005. – С. 62–63.
8. **Шорохов, Е.В.** Композиция / Е.В. Шорохов. – М.: Просвещение, 1986. – С. 209–213.

## S U M M A R Y

*An open-air work is one of the principal conditions of painting skills perfection, development of flexible art vision, creative, sensible approach to the picture. The analysis of the theoretical basis of open-air painting, the identification of its specificity make it possible to determine a number of tasks that are given to the students of art-graphic faculties of pedagogical universities in the process of training a landscape painting in open-air conditions.*

*Поступила в редакцию 4.09.2008*