

УДК 347.782

Левенцева Елена Николаевна
старший преподаватель кафедры основ архитектуры
Leventseva Elena N.
e-mail: sekretsv@mail.ru

Краева Александра Андреевна
старший преподаватель кафедры основ архитектуры
Kraeva Alexandra A.
e-mail: k-aleksandra15@mail.ru

Балашов Иван Васильевич
профессор кафедры основ архитектуры
Balashov Ivan V.
e-mail: balashovivan@mail.ru

Миронова Екатерина Игоревна
старший преподаватель кафедры основ архитектуры
Mironova Ekaterina I.
e-mail: katemir13@mail.ru

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Государственный университет по землеустройству»
Federal State Budgetary Educational Institution
of Higher Education
«State University of Land Use Planning»

г. Москва, ул. Казакова, д.15, Россия, 105064
Тел.: 8 (499) 261-71-01

АКТУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ОРГАНИЗАЦИИ УЧЕБНОГО ПЛЕНЭРА

CURRENT ASPECTS OF THE ORGANIZATION OF THE EDUCATIONAL PLEIN AIR

Аннотация. Статья представляет собой вариант обобщения многолетнего практического опыта в области пленэра, в ней раскрываются общие законы тональных и цветовых построений и на этой основе показаны возможные направления в построении композиций. Авторы излагают историю обучения данной дисциплине, начиная со времен ее возникновения и до наших дней, анализирует основные направления творческих поисков художников и художников-педагогов прошлого и современности, дают им оценку с точки зрения методики преподавания в высшей школе.

Ключевые слова: пейзаж; локальный цвет; цветотон; воздушная перспектива; пространство; искусство; композиция; пленэр; валер; рефлекс; зрительное восприятие; композиция.

Abstract. The proposed article is a variant of generalization of many years of practical experience in the field of open air, it reveals the general laws of tonal and color constructions and on this basis shows possible directions in the construction of compositions. The authors set out the history of teaching this discipline, from the time of its inception to the present day, analyze the main directions of creative

searches of artists and artist-teachers of the past and present, and assess them from the point of view of teaching methods in higher education.

Key words: local color; color tone; aerial perspective; space; art; composition; landscape; plein air; valere; reflex; visual perception.

У каждого студента-первокурсника уже есть свое творческое видение мира, поэтому задача преподавателя – переориентировать, направить студента на непосредственное восприятие программ вуза и конкретно на основную профессию. Общеизвестно, что без художественной убедительности, без эмоционального воздействия на человека умирает и сама идея, которую художник хотел выразить. Совместный со студентами аналитический разбор произведений искусства дает большой творческий импульс для будущих специалистов в области искусства.

Основная цель пленэра – сбор материала для последующей творческой переработки и использования его в своей работе. Важно воспитать в студентах самостоятельность в выборе мотива, умение увидеть его декоративные качества, перенести изображение на бумагу. Работа на пленэре помогает развить понимание мира природы, увидеть ее красоту, таинственность, неповторимое многообразие форм; воспитать художественное видение и найти средства воплотить все увиденное в художественно-декоративном образе. Задача пленэрной практики на первом этапе состоит в том, чтобы за короткий срок собрать максимальное количество информации о природных формах, изучить и зарисовать мотивы растительного мира, архитектурных объектов, состояния природы и др. Очень важно в процессе работы найти графические и живописные приемы, которые усиливают образно-художественную сторону мотива, подчеркивают его характер. Выбор материала и техники исполнения позволяют сделать дополнительный акцент на эстетическом образе и эмоциональной стороне работы: важно в малом увидеть прекрасное, почувствовать и представить, как именно можно применить увиденное для воплощения своего творческого замысла.

Работа на пленэре – это, преимущественно, пейзаж. Живописные этюды и зарисовки с натуры развивают у студентов способность видеть в изображаемом сюжете не абрис, не контуры предметов, а, в первую очередь, их объем, фактуру, локальный цвет, тональные отношения. Пленэрная практика является

заключительным этапом занятий в аудитории, где студенты прошли курс практических упражнений по технике работы кистью и красками, результатами их смешения, понятием «локальный цвет», тон, цветотон и т.д.

Длительная работа с натуры в аудитории, основанная на продолжительном наблюдении и внимательном ее изучении, является главной традиционной формой обучения. Она заставляет студента быть внимательным аналитиком, но не содействует развитию умения быстро определить в природе существенное и подметить наиболее характерное из-за растянутости процесса наблюдения, связанного с одновременной напряженной работой над построением и тонированием изображаемой формы, ослабляет остроту восприятия. Она учит правдиво передавать предметы и явления, особенности их формы и пластические свойства, а также дает необходимые основные теоретические знания и практические навыки, связанные с процессом изображения на плоскости. В число знаний включаются: основы наблюдательной (наглядной) перспективы, некоторые законы физики (законы распространения света, оптика и др.), понятие о светотеневых отношениях (тон и цветотон). К навыкам можно отнести: последовательность работы над этюдом по этапам (компоновка, постановка и построение формы, выявление формы и обобщение) на основе принципа «от общего к частному, а затем от частного к обогащенному общему», связанному с умением цельно видеть.

Необходимо закрепление технических приемов, которые объединяются под общим названием «постановка руки». Внешний мир, воздействуя на органы зрения человека, вызывает в сознании ощущение материальных качеств предметов, позволяет чувствовать свет и цвет, форму и пространство, покой и движение, иначе говоря, воспринимать увиденное. Восприятие – это не сумма отдельных, не связанных друг с другом ощущений, а целостный образ предмета или явления. Зрительное восприятие художников глубоко индивидуально и обусловлено творческой направленностью, поэтому далеко не все, что художник видит, привлекает его внимание и вызывает интерес и желание изображать. Умение критически наблюдать, то есть анализировать свое восприятие природы, – это специфическое профессиональное качество.

Сегодня понятие «пейзаж» прилагается ко всякому виду местности, изображенному художником, но представление о пейзаже как о самостоятельном особом жанре появилось всего несколько столетий назад. Пейзаж рос и развивался вместе с преобразованием окружающей среды, человек приспособлял природу к своим нуждам. Вступая в мир пейзажной живописи, человек проверяет любую картину сходством с реальностью, хорошо ему знакомой. Точная передача времени года, суток заставляет художника всматриваться в особенности освещения, общей тональности вида, такие неуловимые материи, как свет, воздух, атмосфера, становятся важными составляющими пейзажа.

Особую тему в пейзаже составляет изображение архитектуры. Но в каждой картине воплощено и восприятие его художником. Созерцание живописного пейзажа позволяет зрителю услышать исповедь самого художника, заразиться его настроением, обрести его зоркость, увлечься фантастическим вымыслом – здесь художник и зритель остаются наедине, и природа служит своеобразным словарем для того языка, на котором они говорят друг с другом. Студенты при работе должны четко понимать, что реалистический пейзаж – это вид конкретной местности со всеми ее характерными признаками, с учетом погоды и освещенности. В то же время, возможность обобщения пространства и движения при помощи цветовых пятен и линий дает возможность создать свой уникальный образ. Прежде всего, необходимо построить пейзаж: выстроить композицию и выявить возможности конкретного сюжета, рассмотрев его с разных точек зрения и изучив пространственное расположение отдельных элементов, соотношение форм и красок. Необходимо помнить, что направление, сила и качество света, а также «раскадровка» имеют первоначальное значение.

В классической схеме построения пейзажа сюжет выбирается таким образом, чтобы на переднем плане находился отдельный предмет, вырисовывающийся на фоне двух-трех удаляющихся планов, что помогает создать иллюзию глубины. Впечатление трехмерности может быть усилено контрастом, возникающим между передним планом и менее насыщенной тональностью фона. Для правильного и гармоничного построения сюжета решающее значение может иметь тональность и

колорит неба. Единство и разнообразие композиции зависит от перспективы. Если сознательно не выбирается пейзаж с небом, затянутым тучами, то лучше работать либо рано утром, до полудня, либо после обеда, избегая того времени, когда солнце находится в зените и лучи падают на землю под прямым углом [7].

Работа начинается с прописывания рабочей поверхности широкими большими мазками, обобщающими цветовыми пятнами, без проработки мелких деталей: необходимо определить самые светлые и темные тональные пятна, затем найти промежуточные тональности, соблюдая верные цветовые соотношения, как с самыми светлыми и темными тонами, так и с промежуточными тонами, прежде всего с соседними пятнами. В процессе работы необходимо писать все одновременно, постоянно проверяя соотношения тонов по всей поверхности рабочего листа. Вместе с тем необходимо постоянно следить за изменениями локального цвета в пространстве под влиянием воздушной перспективы и можно заметить между предметами нечто связующее, являющееся следствием окутывающей их атмосферы и различных рефлексов, которые как бы вовлекают эти предметы в общую гармонию.

Большое значение в пейзажной живописи имеет выбор композиции, необходимо учитывать количество времени, отводимое на работу, ее цели и задачи. Так, возможны и быстрые этюды-наброски, передающие только общее представление об изображаемой натуре, и длительные работы, выполненные с детальной проработкой форм и цветовых соотношений. Для начала следует выбирать несложные по изобразительным формам и наиболее определенные по цвету ландшафты. Кроме того, при работе на пленэре, необходимо обратить особое внимание на явления воздушной перспективы: так, при сильном освещении цвет любого предмета – за исключением его затененных частей – как бы выбеливается, становится менее насыщенным. В сумерках же предметы почти неразличимы. Из этого можно сделать вывод, что для занятий живописью лучше всего выбирать мягкий свет пасмурного дня, а в солнечную погоду лучше писать ранним утром или к вечеру, потому что именно при рассеянном освещении цвета наиболее звучны, хорошо заметны их контрасты и всевозможные оттенки. Кроме того, при сильном

освещении размеры предметов кажутся увеличенными из-за окружающего их сияния – ореола.

Из курса физики известно, что свет представляет собой электромагнитные колебания (волны). Глаз человека способен воспринимать эти волны в диапазоне длиной от 400 до 760 миллимикрон, причем каждая из этих волн вызывает у наблюдателя восприятие только одного конкретного цвета: так, длинные волны передают желтые и красные цветовые оттенки, а более короткие – синие и фиолетовые. Цвет видимых нами предметов целиком зависит от рассеивающих и поглощающих свойств поверхности и частиц тела, находящихся внутри изображаемых предметов. Различные тела обладают способностью поглощать и рассеивать световые волны разных длин. В зависимости от того, какого рода лучи (какой длины волны) и в каком количестве поглощает и рассеивает поверхность предмета, и будет определяться видимая его цветовая окраска. От длины волны световых лучей будет зависеть цветовой тон окраски (красный, желтый, зеленый, синий и т.д.), а от количества световых лучей, в свою очередь, яркость, интенсивность окраски. Цвет, который имеет данный конкретный предмет в условиях естественного дневного освещения, будет носить название «локальный». Локальный цвет может изменяться в зависимости от конкретного освещения: естественный дневной рассеянный свет, естественный лунный свет, искусственный «теплый» или «холодный» свет и т.п. Изменение локального цвета зависит и от расположения предмета относительно источника света, т.к. образуется светотень [6].

Кроме того, локальный цвет предметов, расположенных на различных расстояниях от художника, изменяется вследствие окружающей воздушной перспективы, обусловленной воздушной массой (толщей воздуха), находящейся между глазом наблюдателя и предметом. Человек видит только те предметы, которые могут отражать свет. Солнечный свет отражается от мельчайших, невидимых нами пылинок и капель воды, находящихся в воздухе и которые, встречая лучи света, рассеивают их. Надо заметить, что разные по размеру пылинки капли рассеивают световые волны разных длин: чем меньше пылинки и капли, тем более короткую световую волну они рассеивают, а человеческий глаз в таком случае

видит голубоватую окраску окружающего воздуха. Световой поток, отражаемый предметами, по мере того, как он продвигается к глазу наблюдателя, тоже частично рассеивается, при этом теряются преимущественно синие оттенки, причем этот процесс происходит тем активнее, чем дальше находится предмет, чем больший слой воздуха между глазом предметом приходится преодолевать световым лучам.

Таким образом, с одной стороны, на яркость и цветовой тон окраски предметов, наблюдаемых в пространстве, влияют световые лучи, отражаемые самими предметами, а с другой стороны – рассеянный свет атмосферы, в окружении которой находится данный предмет. В глазу наблюдателя происходит оптическое смешение этих световых потоков и образуется зрительное ощущение той или иной окраски предмета, которая зависит от количественного и качественного состава света в каждом световом потоке. Так, очень светлые предметы (например, облако или освещенная лучами солнца белая стена здания), находящиеся на далеком расстоянии от наблюдателя, будут казаться желтоватыми или оранжеватыми, т.к. отражаемые ими световые потоки по пути к наблюдателю потеряют синих лучей больше, чем попадет в глаз наблюдателя синих лучей рассеянного света атмосферы. И, наоборот, темные предметы (например, дерево, тень от здания), находящиеся вдали, будут казаться более синими, чем на самом деле, потому что количество отражаемого ими света мало, а потеря синих лучей восполняется синими лучами рассеянного света атмосферы.

Таким образом, удаленные предметы кажутся более светлыми и бледными и принимают, преимущественно, голубоватые оттенки. Более других изменяются темные предметы, которые по мере удаления светлеют и синеют. Особенно сильно синееет зеленый цвет: это легко заметить, сравнивая цвета зеленых деревьев, находящихся на различных от наблюдателя расстояниях. Степень и характер изменений цвета и светотени во многом зависит от времени дня и состояния атмосферы. В течение дня в связи с изменением положения солнца меняется и яркость освещения. Так, в полдень, при наиболее ярком освещении небо синее, тени прозрачные и голубые, причем, чем более синее небо, тем более синие тени. В вечернее время, когда лучи солнца падают косо, пересекая более толстые слои

атмосферы, вследствие чего яркость освещения падает, а испарения почвы, «сгущая» воздух, способствуют образованию желтоватых и красноватых оттенков воздушной среды. Такие же оттенки приобретают и все присутствующие предметы.

Тени из-за слабого освещения кажутся уже не голубыми, а темно-синими и даже фиолетовыми. Дальние же планы при низком солнце также кажутся не голубыми, а розовато-золотистыми. Оптическая точность изображения далеких планов противоречит природе зрительного восприятия, т.к. глаз не в состоянии четко различать предметы, отстоящие достаточно далеко. Многие пейзажисты интуитивно изображали то, что расположено вдалеке, не только в меньшем масштабе, но и более расплывчато, постепенно это стало правилом. Таким образом, общее освещение, характерное для того или иного времени дня, сближает предметы по тону, бросает на них похожие блики. В то же время те предметы, которые отражают падающий свет, видоизменяют (особенно в тени) окраску соседних предметов и здесь возникают новые цветовые сочетания, усиливая впечатление объема.

Большую роль играет состояние атмосферы: так, в условиях загрязненной среды (например, в городе) образуются глухие, слегка лиловые тени. Чистый же воздух дает прозрачные синие тени. При очень чистом воздухе (в горах) цвета меняются незначительно, явления воздушной перспективы становятся менее заметными. В поисках цвета необходимо смотреть не в «упор» в одну точку, а быстро перебегать взглядом с одного пятна на другое. Необходимо помнить, что зеленая растительность имеет разнообразные оттенки цвета. В работе может вообще не быть ни красных, ни оранжевых, ни желтых красок, но присутствие теплых тонов будет чувствоваться, потому что зеленое пятно кажется теплее рядом с голубым, также как голубое «теплее» рядом с синим. Следовательно, один и тот же цвет может казаться более теплым или более холодным в зависимости от соседних с ним красок.

Изображая тот или иной предмет, необходимо помнить, что цвет основного источника света – собственного или отраженного – и соседних предметов, каждый оттенок, каждый рефлекс имеет свое объяснение. Собственная окраска предметов

никогда не изменится до неузнаваемости, и какие бы оттенки ни придавала окружающая среда этим предметам, их подлинный (локальный) цвет будет ощущаться всегда.

Наибольшие трудности для художника и для студента составляет передача среднего плана или последовательности планов, т.к. в данном случае необходимо в сокращенном виде вместить довольно обширные пространства. Существуют разные приемы перспективного построения. Наиболее простое решение – отделение планов какой-либо преградой. Уже с XVI в. в пейзаже стала применяться и варьироваться определенная цветовая схема изображения пространства: на первом плане господствовал желтый цвет, на втором – зеленый, на третьем – сине-голубой. Это отражало реальность восприятия природы: цвет видимых вдалеке предметов как будто «остывает», становится прохладнее. Ощущение глубинности изображаемого пространства подчеркивается расположением света и тени: тень, упавшая на переднем плане, так же как и кулиса, помогает начать разворачивать пространство перед зрителем: освещенные места будут чередоваться с затененными.

Классическая схема построения пейзажа предполагает размещение на переднем плане отдельного предмета или нескольких предметов, вырисовывающихся на фоне двух-трех удаляющихся планов, что помогает создать ощущение глубины. Эффект пространства может быть усилен контрастом, возникающим между передним планом и менее насыщенной тональностью фона.

Для правильного и гармоничного построения сюжета решающее значение может иметь тональность и колорит неба. В пейзаже единство и разнообразие композиции зависит от перспективы и освещенности: для работы лучше выбирать время, когда солнце не находится в зените, т.е. свет верхне-боковой. В первую очередь следует выполнить несколько поисковых карандашных зарисовок, затем выбрать из них наиболее удачную в смысле композиции и выразительности образного начала.

Решив в тональном отношении два крупных пятна – небо-земля – можно говорить о мелких деталях. Начинать работу лучше всего с неба, т.к. это наиболее подвижная субстанция (облака движутся). Хорошо, если небо будет написано на

одном дыхании, без последующей доработки. В пейзаже могут быть горы, деревья, дома и т.д., составляющие разные по освещенности и цветовой гамме планы. Их необходимо писать постепенно, лессировками, нанося слой за слоем прозрачные красочные пятна. Во избежание резких переходов цветотона надо выбрать нужную консистенцию красочного пигмента, что достигается определенной смелостью живописного письма, которая должна появиться в результате аудиторных занятий, предшествующих пленэру. Затем можно приступить к первой прокладке цветом земли. Написав небо, необходимо приступить к работе над наиболее темными участками, самыми насыщенными тонами, оставив на время средние и светлые тональности. Т.е. нужно наметить общие формы, затем уточнить их и доработать, всегда имея возможность усилить тональности там, где это необходимо.

Таким образом, перед началом работы необходимо выявить возможности выбранного сюжета, т.е. рассмотреть его с разных точек зрения, изучить пространственное расположение отдельных элементов, соотношение форм и красок, определиться в цветовой гамме. Направление, сила и качество света, а также раскадровка, которую лучше всего делать при помощи простой рамки из темного картона, имеют первостепенное значение.

На заключительном этапе следует обобщить выполненный этюд, сделав акцент на колорите, не забывая о разнообразии цветотонов. Так, каждый план, каждый освещенный участок, имеет свой индивидуальный оттенок: розоватый, желтоватый, голубоватый. Необходимость уточнения живописной тональности всех планов пейзажа, теней и т.д. нужна для того, чтобы этюд «не рассыпался», а представлял собой цельное образное и цветовое начало. В конечном результате выполненная живописная работа должна отвечать основным принципам учебного задания: от общего – к частному – от частного – к обобщению.

Таким образом, пленэр является логическим продолжением и заключительным этапом аудиторных занятий после первого года обучения по базовым академическим дисциплинам «Рисунок» и «Живопись». Задачей пленэра является сбор материала в виде эскизов и зарисовок, переработок и длительных работ, выполненных в соответствии с утвержденной программой, для дальнейшего

использования этого материала. Студенту, помимо работы с натуры, необходимо развивать зрительную память, писать поразившие его состояния природы по памяти. Работая по впечатлению, он постоянно будет тренировать свою профессиональную память, учиться передавать обобщенный живописный образ окружающей природы. Количество и качество ошибок в учебной работе во многом зависит от качества мышления и способности к целостному восприятию изучаемой природы на любом этапе ее изображения.

Качество конечного продукта всегда находится в прямой зависимости от качества отношения к работе, эмоционального, психологического и волевого настроения художника, без которого нельзя рассчитывать на настоящий успех. Любая деятельность превращается в профессию, когда вырабатывается набор ее правил и методов, а они, в свою очередь, моделируются в процессе обучения. Например, медицина стала считаться профессией, а не знахарством или врачеванием, когда начали готовить дипломированных врачей.

Любые ремесленники считались профессионалами только тогда, когда проходили многоступенчатый цикл обучения и сдавали экзамены на прием в гильдию или цех. Окончить цикл обучения полностью – означает не только получить необходимый набор знаний и навыков, но и сформировать свое мировоззрение, благодаря чему профессионалы в своей области становятся не просто исполнителями, а представителями определенного сегмента общечеловеческой культуры.

Искусство живописи и рисунка многосложно и многотрудно. Оно не обходится без ошибок, но именно на своих ошибках учились, учатся и будут учиться наиболее одаренные и целеустремленные таланты, хорошо понимающие, что обучение трудному делу – искусству, является процессом творческим, требующим большой отдачи.

Так, воспроизводимый в искусстве предмет не может быть фотографически тождественен отображаемому объекту; художник преобразовывает предмет (или явление действительности) на основе многообразия средств художественного выражения и изображения с помощью фантазии, интуиции и подсознания.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Левенцева Е. Н. Значение изобразительных возможностей цвета в методике обучения академической живописи: сборник научных статей // Материалы VI Международной научно-практической конференции «Образование. Наука. Культура» (21.11.2014): сборник научных статей. Гжель: ГГУ, 2015. С. 324–327.
2. Смоленская В. К. Артобъект как вторая жизнь в искусстве // Материалы международного научного форума «Образование. Наука. Культура» (22.11.2017): сборник научных статей. Гжель: ГГУ, 2018. – С. 179–183.
3. Левенцева Е. Н. Некоторые особенности работы на пленэре для специальности «Дизайн среды» (бакалавриат) // Материалы международного научного форума «Образование. Наука. Культура» (22.11.2017): сборник научных статей. Гжель: ГГУ, 2018. С. 229–231.
4. Занегина А. Б. Специфика подготовки и проведения мастер-классов по изобразительному искусству в формате «Университетские субботы» // Материалы Международного научного форума «Образование. Наука. Культура»: сборник научных статей (21.11.2018). Гжель: ГГУ, 2019. С. 116–120.
5. Балашов И. В., Левенцева Е. Н., Краева А. А. Возможности пластического языка дизайна как одного из элементов формирования окружающей среды // Материалы международного научно-практического форума «Землеустроительное образование и наука: из XVIII в XXI век», посвященного 240-летию со дня основания Государственного университета по землеустройству (30.05.2019): сборник научных статей. М.: ГУЗ, С. 258–265.
6. Михайлов А. М. Искусство акварели: учебное пособие. М.: Изобраз. искусство, 1995. 200 с.
7. Рисунок. Живопись. Композиция: Хрестоматия: учеб. пособие для студентов худож.-граф. фак. пединститутов / Сост. Н. Н. Ростовцев и др. М.: Просвещение, 1989. 207 с.