



ПЛЕНЭР

Министерство образования и науки РФ
ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет»

ПЛЕНЭР

Практическое пособие

Ижевск 2012

УДК 758.1/.2(07)
ББК 85.147.6 р 30
П 381

Рекомендовано к изданию Учебно-методическим советом УдГУ

Рецензент: кандидат искусствоведения Н.А.Николаева.

Составитель – В.И.Морозов.

«Пленер»: Практич. пособие / Сост. В.И.Морозов. Ижевск: Изд-во «Удмуртский университет», 2012

Практическое пособие знакомит с методами мастеров пленэрной живописи, с приёмами подхода к этюду, правильным ведением работы над этюдом.

Пособие предназначено студентам бакалавриата по направлениям 071004 «Монументально-декоративное искусство» и 050100 «Педагогическое образование» (профиль - изобразительное искусство) для практического освоения пленэрной живописи на летней практике.

УДК 758.1/.2(07)
ББК 85.147.6 р 30

© Сост. В.И. Морозов, 2012
© ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет», 2012

Предисловие

Пленэр (от фр. *en plein air* — «на открытом воздухе») — живописная техника изображения объектов при естественном свете и в естественных условиях. Этот термин также используется для обозначения правдивого отражения красочного богатства природы, всех изменений цвета в естественных условиях, при активной роли света и воздуха.

Пленэр появился в начале XIX в. в Англии благодаря Джону Констеблю и Ричарду Парксу Бонингтону. Пленэризм становится основой эстетики художников, для которых свет и воздух приобретают самостоятельное значение и чисто живописный интерес. Сам предмет сознательно не прорисовывается, почти не выражается в конкретных силуэтах или вовсе исчезает. Эта техника пользовалась большой популярностью у французских импрессионистов (именно тогда пленэр как термин получает широкое употребление). Такие художники, как Жан-Батист Камиль Коро, Жан-Франсуа Милле, Камиль Писсарро, Пьер-Огюст Ренуар и не в последнюю очередь Клод Моне внесли свой вклад в становление пленэрной живописи. В России во 2-й половине XIX — начале XX вв. пленэрной живописью успешно занимаются Василий Поленов, Исаак Левитан, Владимир Серов, Константин Коровин, Игорь Грабарь.

Пленэр воспитывает тонкость вкуса и тренирует память, вырабатывает навыки автоматической фиксации пространственных композиций, достойных изображения, и фанатичную тягу к процессу переложения мелодии пространства в партитуру плоскости бумаги. И, завершая музыкальные ассоциации, добавим, что среди разнообразных по стилистике используемых графических средств солирующим инструментом на пленэре остается рисунок.

Выходу на пленэр должна предшествовать подготовка, нейтрализующая бытовой дискомфорт непогоды и способствующая квалифицированной работе. Легкомысленность начинающих может дискредитировать сам вид этого полезного творческого занятия и тормозить приобщение к нему.

Прежде всего нужно запастись планшетом для хранения бумаги или альбомом с жесткой подкладкой и удобным креплением, а также компактным набором графических средств и красок. Не обременяйте себя походной мебелью и «художественными» атрибутами.

1. Пленэр «Начать и закончить работу на месте» — наиболее длительный по времени выполнения одного сюжета. Он требует основательной подготовки и полного профессионального обеспечения, учитывающего автономность работы вне дома и студии. Вначале нужно «прицениться» к месту, предварительно наметить точку зрения, выяснить наличие обстоятельств, мешающих работе. Особенно досаждают на пленэре ветры и быстрая смена освещенности. Работа на пленэре в этом режиме имеет целью либо подготовить быстро выполненные эскизы для последующего их использования в камеральной работе, либо выполнить полноценную завершенную картину, пейзаж. В любом случае нужно рассчитывать на длительное время реализации всех этапов изображения. Внимательное изучение среды и отражение состояния природы дает ценный опыт (если, конечно, ри-

сующий придерживается реалистической ориентации в своем ремесле) накопления колористических соотношений и понимания воздушной перспективы, живости изображения, питающей «кабинетные» композиции. Практикующие такой пленэр не должны рассчитывать на выполнение большого количества работ за один выход.

Учебный пленэр имеет целью адаптацию рисовальщика к среде, развитие его навыков рисунка и живописи с подготовкой материалов для камеральных работ заданной тематики в изображении среды; например, выполнение пейзажа одного и того же места в разных сезонах, при разном освещении, в разных манерах. На пленэре важно постоянно контролировать правильную сходимость линий в точках схода, учитывать высоту горизонта, находить и акцентировать основные компоненты пейзажа, удалять несущественные и нарушающие баланс композиции элементы. Работа на пленэре делает будущего дизайнера более восприимчивым к образам среды, раскрывает его глаза и ум на явления природы, делает более полноценным и реалистичным его профессиональное мышление, уводит от абстракции, лишенной визуальной пищи. С развитием навыков пленэрные этюды перерастают свое первоначально учебное значение, приобретая самостоятельную художественную ценность, очарование непосредственности изображения и свежести техники. Здесь целесообразно использование художественных средств, обеспечивающих большую выразительность линий, чем простой карандаш: фломастера, пера, кисти, палочки.

Для достижения задуманного художественного эффекта и стилистического экспериментирования полезно использовать кальку, с помощью которой в студии модифицируются формы натурального рисунка, штудируются варианты его гармонизации вводом элементов антуража, тоновых пятен, стильной штриховки. Достигается впечатление глубины пространства, воздушной перспективы, устраняется сухость линий и форм.

В рисовании среды с натуры есть свои особенности за пределами академических требований. Прочные навыки композиционной продуманности, соблюдения закономерностей не позволяют рисовальщику отклоняться от реализма, но дают осознанную свободу в стилизации изображения, вольности в линии и цвете, хорошо, впрочем, отличающие творческую небрежность грамотного художника от трудов старательного новичка или авантюриста, спекулирующего на использовании новых художественных технологий и материалов. Иллюзия достижимости профэффекта возможна и без подготовки. Случайные попадания в цель даже вызывают экзотический интерес, вроде живописи, выполненной хоботом слона, вооруженного кистью, или художнического таланта шестимесячного младенца. Однако, перешагнув академическую школу, достичь устойчивого успеха вряд ли удастся. Ведь обучение рисунку преследует цель не только накопления навыков изображения, но и развития пространственного мышления и профессиональной идеологии художника, архитектора, дизайнера.

Основные положения

Большое значение для становления художника занимает летняя практика. На нее студенты 1 и 2 курса живописного факультета выезжают после работы в мастерской, где на протяжении 2 семестров они изо дня в день работали над постановками. Продумывая постановку, преподаватель определяет задачи, которые и ставит перед студентами. Все лишнее, случайное, не соответствующее этим задачам отбрасывается. Существует мне-

ние, что ясную, хорошую постановку трудно плохо выполнить. Работая на пленэре над этюдом, художник ставит перед собой задачу правдивого и живого воплощения природы в живописи. Этюды могут быть средством изучения природы, учебными упражнениями для художника, средством совершенствования его мастерства. Часто они служат материалом для подготовки картины, например этюды отдельных мест, участков, деревьев, листвы и других деталей, интересующих живописца. Постоянная работа над ними на натуре оказывает помощь в создании пейзажей.

Цель

Возможность развивать глазомер, укреплять твердость руки, совершенствоваться. Этюдная живопись дает живописное мастерство. Этюд требует тщательно проработанного рисунка, который должен быть точен и верен не только по масштабу, но и в отдельных деталях и отношениях между ними. Для него важны общий схематический рисунок с натуры без излишней детализации, верность и точность основных линий и очертаний предметов. В рисунке художник должен уметь передать то, что он наблюдает и изучает в природе. Однако не только увиденное, но и обобщенное — существенное, главное, без второстепенных подробностей.

Рисунок для этюда выполняется на бумаге, картоне или непосредственно на загрунтованной поверхности холста карандашом, углем, но лучше всего кистью, одной краской. В творчестве наших мастеров пейзажа этюд занимает очень значительное место. Непревзойденными мастерами этюдной живописи были А. К. Саврасов, И. И. Левитан, И. И. Шишкин, Н. К. Рерих, М. В. Нестеров, К. А. Коровин. По законченности и живописному мастерству исполнения многие их этюды можно считать произведениями, имеющими самостоятельное значение.

Знакомство с работой над этюдами отдельных пейзажистов, их методами выполнения этих произведений, техническими особенностями работы над ними представляет несомненный интерес для молодого, начинающего художника, поможет ему избежать многих ошибок. Несмотря на общность метода отдельных групп мастеров пейзажной живописи, у каждого из них имеются свои индивидуальные особенности. Приемы работы Грабаря во многих деталях отличаются от метода Архипова, манера которого, в свою очередь, была не такой, как у Пластова.

Техника живописи

Индивидуальные особенности каждого живописца ярко проявляются в избранной им системе техники и методе выполнения работы. В масляной технике пейзажной живописи русских мастеров применялись и применяются несколько технических методов однослойная живопись в один прием «алла прима» по сырому, без подмалевка. Она подразделяется на два основных метода выполнения живописного произведения:

1. **Основными цветовыми массами.** Холст раскрывается и обрабатывается художником на всем пространстве одновременно, основными цветовыми массами с постепенным углублением формы и цвета по сырому, непросохшему красочному слою. Так работали и работают многие пейзажисты; наиболее ярко выражен такой метод в творчестве К. А. Коровина, С. В. Герасимова и М. С. Сарьяна. Разновидностью дан-

ного метода является техника живописи Бялыпицкого-Бируля, также писавшего преимущественно в один слой «алла прима» по сырому, но почти всегда работавшего на тонированном грунте, который при его тонкослойной живописи имел очень важное значение в построении колорита произведения.

2. Живопись выполняется по частям, методом однослойной техники «алла прима» по сырому, с максимальным завершением каждого участка. После полного просыхания почти законченной живописи на всех участках завершающая моделировка форм ведется лессировками по сухой поверхности красочного слоя. Так работали В. Н. Бакшеев, Н. П. Крымов, М. В. Нестеров и П. П. Кончаловский.

- *Многослойная живопись с подмалевком.* Художник начинает вести живопись по сырому с подмалевка, в котором он распределяет на поверхности холста основные цветные массы, и продолжает работу над лепкой и моделировкой форм в следующем живописном слое.
- *Многослойная живопись, «алла прима» в несколько слоев.* Живопись, начатая по сырому, не может быть закончена по еще не подсохшему (сырому) красочному слою и продолжается на отдельных участках или по всей поверхности холста после подсыхания красочного слоя и образования на нем подсыхающей пленки.

Эта система многослойной живописи не соответствует в полной мере определению «алла прима», хотя и сохраняет ее отдельные принципы. В техническом отношении такой метод непрерывной длительной работы масляными красками требует большого опыта и осторожности, так как во многом противоречит свойствам и составу современных фабричных масляных красок, характеру и особенности просыхания и отвердевания их слоев. Этот метод, несмотря на исключительную сложность, является в настоящее время самым распространенным в станковой живописи.

Методы живописи отдельных мастеров

«Совсем не обязательно, да и не надо пытаться заимствовать метод и технику у кого-либо из мастеров пейзажа, но знать их полезно, так как их особенности, отдельные приемы, способы применения различных материалов являются результатом многолетнего, очень ценного опыта, из которого каждый может почерпнуть для себя много поучительного.

К. Л. Коровин работал в технике преимущественно однослойной живописи «алла прима» по сырому, без подмалевка. Система его техники была вполне оригинальной и наиболее отвечала его манере живописи. В основе этого метода лежало совершенное владение рисунком, что, как мы уже отмечали, необходимо настоящему живописцу.

Система техники Коровина основана на лепке и моделировке форм тонко нюансированным цветом, на выразительных приемах нанесения на холст цветовых пятен-мазков, положенных строго по форме. Сущность манеры его живописи очень точно определил Б. В. Иогансон: «Замечания наших учителей сводились к тому, что здесь следовало бы прибавить, там убавить; здесь слишком темно, там слишком рыжо и т. д. Все указания были правильные. Никаких сомнений у нас не было. Мы и не подозревали, что существует метод живописи.

И он открылся нам, когда мы попали в мастерскую Константина Коровина. Он никогда последовательно не излагал своего метода, а говорил о нем к случаю, в процессе писания с натуры. Например, подходит к одному ученику и говорит: «Почему это у вас в

этюде все тени черные? Разве в натуре так? Вероятно, вы полагаете, что слово «тень» происходит от слова «тьма». Тень есть ослабленный свет-рефлекс на предмете. Это ясно каждому. Но дело не в этом, важно, как написать ее. Можно ли тень написать верно, взяв ее изолированно от окружающего? Нельзя. В живописи не существует ничего отдельного. Чем точнее связь, тем красивее. Тень нельзя написать отдельно от полутона и света так же, как нельзя ее написать без сравнения с другой тенью».

«Мало составить верный тон, надо его умело нарисовать на холсте, чтобы он верно выражал свое назначение в этюде. Нужно тон к тону не доводить, брать отдельно тени и света, ляпать на холст, не стусеивая».

Коровин работал, главным образом, «алла прима» масляной тубиковой краской, начиная и заканчивая обычно по сырому. Благодаря совершенству владения этой техникой и непосредственному восприятию образа природы все произведения художника обладают необыкновенной свежестью передачи виденного и пережитого им.

Коровин показал себя непревзойденным мастером необычайно выразительной, быстрой и энергичной манеры письма техникой «алла прима», требовавшей не только артистической передачи формы нюансированным цветом и виртуозной кладки краски фактурным мазком. Нужно было еще очень быстро, точно, избегая каких-либо исправлений, счисток, переписываний, вести весь процесс работы только по сырому, «враз» [1, с. 190].

Современники К. А. Коровина, наблюдавшие его работу над своими произведениями, подтверждают: «Писал Константин Алексеевич очень быстро. Пристально вглядываясь в натуру, он накладывал на палитру нужные ему краски, набрасывал углем еле заметный рисунок и начинал писать. Создавалось впечатление, что на палитре он видит целиком свою будущую картину. Оканчивал он вещь в два-три сеанса».

Непосредственный этюд с натуры, в котором художник должен передать свое впечатление и чувства средствами живописи, — такова была задача, поставленная Коровиным. Являясь изумительным колористом, мастером цвета, он превосходно решал ее на протяжении всей жизни.

«Касаясь своего метода работы, Коровин говорил: «Живопись — удивительно точное дело. Все держится на чуть-чуть, не попадешь в чуть-чуть, и ее нет. А почему не попал правильно, потому что до того старался взять верно, что забыл про вечную истину: не тень нужно брать, а соотношение всех тонов вместе с тенью. То есть смотреть одновременно, не нарушать точнейшей взаимозависимости живописных отношений».

Два-три тона взять точно вместе трудно, пять-шесть еще труднее, а все точно взять, как ощущаешь своим глазом, — невероятно трудно. Воспитывая глаз сначала понемногу, потом пошире распускай его, а в конце концов все, что входит в холст, надо видеть вместе, и тогда, что не точно взято, будет фальшивить, как неверная нота в оркестре. Опытный художник все видит одновременно, так же, как хороший дирижер слышит одновременно и скрипку, и флейту, и фагот, и прочие инструменты. Это, так сказать, вершина мастерства, подходить к этому надо постепенно. Самое трудно в живописи — писать сближенные тона, очень мало разнящиеся друг от друга» [9, 148-149с].

«Для понимания метода живописи Коровина многое дает описание наглядного урока, преподанного им своим ученикам. «Однажды, — вспоминает Б. В. Иогансон, — он подходит к ученице, этюд который был написан сплошной грязью. «Неужели вы так видите?» — спрашивает Коровин. «Нет, конечно, но я не умею, у меня ничего не выходит. Ах, если бы вы мне показали, Константин Алексеевич, как это делается...» И он согласился дать нам наглядный урок живописи».

В классе стояла все та же обнаженная натурщица со светло-пепельными волосами, перед ней стояла новая табуретка, около — красивая ваза с искусственными розами. И все это на фоне различных тканей, одна из них, близкая по тону к обнаженному телу, другая — густой черный бархат.

«Прежде всего, очистите палитру от грязи, а кисти вымойте в нефти. Сам же я займусь вот чем», — и Коровин начал ножом снимать с холста всю грязь, мало того — чис-

той тряпкой стер ее, насколько возможно. На чистую палитру выложил свежие краски фирмы Лефрана. И приготовился к бою.

В процессе письма Коровин все время объяснял: «Я люблю начинать с самых густых, темных мест. Это не позволяет влезть в белесость. Колорит будет насыщенный, густой». И он составил на палитре тон черного бархата чернее черного; туда входили берлинская лазурь в чистом виде, краплек темный и прозрачная краска типа индийской желтой — желтый лак. На грязновато-буrom холсте (вычистить его до бела не удалось) был положен исчерпа-черный мазок, который смотрелся посторонним телом. Далее, на палитре же, он составил теневые части различных материй и теневую часть волос, находя все тона вокруг черного бархата, цвет которого лежал на палитре, как камертон.

«Видите, на палитре я приготовил эту кухню как начало для предстоящих сложных поисков дальнейших отношений». Все найденное на палитре было положено на холст, но на палитре остался след от найденного и к нему подбиралось дальнейшее.

Такой способ поисков на палитре оказался для нас новостью. Мы, как истые поклонники непосредственной мази и возни па холсте, были удивлены таким строгим контролем над собой и кого! — «самого» Коровина, который, как нам казалось, с лету возьмет красиво любой топ. На самом же деле под этой легкостью лежали кропотливые поиски точного. И, чтобы найти эту предельную точность, мастер цеплялся за все.

«Надо в процессе живописи быть хитрым. Вы, вероятно, видите, что мне не удастся передать ножку табуретки в тени. Придется написать точно окружающее, чтобы уже на верно найденном фоне безошибочно ударить». И пошли на палитре поиски «окружающего» для того, чтобы безошибочно, одним мазком «ударить» тень от ножки табуретки.

В последующие годы в технике живописи Коровина происходят дальнейшие изменения: усиливается плотность и монолитность кладки красок и самого красочного слоя, мазок зачастую становится слитным, мягко передает формы» [10, с.112, 113].

Во многих произведениях пейзажного жанра, выполненных в период 1916 - 1925 годов, Коровин часто пользовался при передаче форм веерообразной системой кладки фактурно выраженными мазками красок. Этот прием, в особенности характерный для данного периода творчества художника, можно наблюдать в ряде его полотен, например в «Костре», 1919 (Москва. Частное собрание), в котором кладка красок в лепке форм деревьев, зелени и неба велась преимущественно веерообразно положенными мазками. теми же приемами Коровин успешно пользовался и в других полотнах.

Работа на пленэре

Освещение остается приблизительно одно и то же. Это касается и живописи, когда при нашем уральском небе обычно серый, серебристый, холодный свет, проникает в окна. Таким образом, почти всегда света выглядят холодными, тени, наоборот, теплыми. Полутона, то есть скользящий свет, еще холоднее. И вот студенты оказываются на природе, где самим надо выбирать из огромного многообразия жизни какой-нибудь интересный сюжет, мотив для изображения. Причем освещение здесь совершенно не привычное. Изображаемый объект может быть освещен не из одного целенаправленного источника, а рассеянным светом или, что наиболее сложно, отовсюду, он как бы «купается» в рефлексах. И в этом случае могут появиться самые неожиданные как цвета, так и тона. Поэтому, работая на пленэре, невозможно пользоваться заученной палитрой или заученным тональным решением, какие привычны в мастерской. Я бы посоветовал смотреть на природу глазами ребенка, сравнить одно с другим как в цвете, если речь идет о живописи, так и в тоне, если речь идет о рисунке.

Выезжая на пленэр и видя природу во всей ее красоте и многообразии, студенты сразу же хотят взяться за краски и холсты, и зачастую у них ничего не получается. Это происходит особенно часто, если берутся сразу большие размеры. Гонясь за красотой окружающего мира, который очень быстро изменяется, студенты не всегда уделяют должное внимание композиции холста, а также рисунку. Стремясь быстро взять меняющийся цвет, они забывают другие категории. Поэтому в самом начале практики очень важно приучить их к правильной методике ведения работы. Сначала, при первом знакомстве с окружающей природой, делаются карандашные зарисовки (можно использовать любой другой удобный материал). В этих рисунках очень важно решить основные проблемы композиции: размещение объемов, масс, основные движения, направления, структурные связи, количество темного и светлого, основные акценты и пр. Не акцентируя внимание на деталях, следует рисовать, очень сильно обобщая, отбирая главное.

Размер берется очень маленький: на одном листе А4 формата может быть размещено несколько таких рисунков. Рамочкой можно менять формат, делая композицию шире или уже, в зависимости от необходимости. После того, как найдены наиболее интересные композиционные решения, можно переходить на цветовые поиски, делая совсем маленькие размеры на картоне или проклеенной бумаге, где решались бы основные живописные проблемы: цветовые и тональные отношения, количественное соотношение цвета, развитие цвета, цветовые акценты, проблемы тепло-холодности и т.д. На маленьком размере легче увидеть главное, не отвлекаясь на детали. Когда карандашный композиционный эскиз наполнится еще и цветовым звучанием, станет окончательно ясно, удачно или нет найдено решение. Таких небольших этюдов надо делать как можно больше, захватывая различные сюжеты, состояния природы, время дня. Советую к каждому этюду искать свои цвета, если нужно менять краски на палитре. Распространенная ошибка молодых художников - повторяющееся цветовое решение. Некоторые краски «гуляют» из работы в работу. Быстрая работа используя уже найденную композицию и цветовые отношения.

Холст ведется, как правило, несколько сеансов в одно и то же время и при одном и том же состоянии природы.

Работая на пленэре, прежде всего, надо отказаться от заученной цветовой гаммы и условных приемов. Каждый раз нужно стараться увидеть и перенести на холст цвета, которые встречаются в природе. А цвета на пленэре могут быть совершенно разные. Ибо на цвет предмета, находящегося в условиях пленэра, влияют небо, трава, деревья. Все они отбрасывают на изображаемый объект свой свет и таким образом окрашивают его своим цветом. Сила цвета, отраженного на предмете, зависит от его фактуры (более глянцевые поверхности сильнее цвета окружения, более матовые - слабее).

При разном освещении один и тот же предмет может быть абсолютно разным по цвету. Так, даже в разное время суток цвет света от солнца совершенно разный. К вечеру он становится горячее, а перед закатом почти красным. Следовательно, и плоскости, обращенные к источнику света, окрашиваются в цвета этого источника. При облачной погоде вся плоскость неба служит источником рассеянного света и на предмет влияет серебристый цвет неба. Поэтому-то невозможно выходить на пленэр с готовыми рецептами цвета. Каждый раз, в зависимости от состояния природы, все будет по-разному. Лучший совет: работая на пленэре, сравнивайте цвета, тона, пластику, фактуру и т.д., ибо реалистический метод познания и отображения действительности - это СРАВНЕНИЕ.

Программа по живописи для 1 и 2 курса приблизительно одинаковая. Она включает в себя несколько пейзажей (желательно на разное состояние природы, в разное время суток и с разными композиционными решениями), интерьер, натюрморт и портрет на пленэре. Как на портрете, так на натюрморте можно наглядно проследить влияние рефлексов на ту или иную поверхность изображаемого предмета. Натюрморт ставится достаточно простой, но важно, чтобы было явно видно, что разные плоскости одного и того же предмета в зависимости от того, к каким объектам они повернуты, приобретают их цвета.

Особенно хорошо это видно на белых или светлых предметах. Белый лучше других воспринимает цвета соседних предметов.

Хорошо обратить внимание студентов на работы мастеров, которые писали на пленэре. Перечень художников может быть очень длинный, но такие мастера, как В. Серов, К. Коровин, В. Поленов, В. Суриков, И. Репин, импрессионисты, могли бы быть бесспорным примером для молодых художников.

Работая над живописью, не следует забывать и о рисунке, поэтому программа по рисунку достаточно обширна и включает в себя следующие обязательные задания: рисунок дерева, группы деревьев, рисунок интерьера, рисунок многопланового пейзажа, фигура в экстерьере, а также наброски и зарисовки. Объектом изображения может быть все, что как-то заинтересует художника: травы, ветки различных деревьев, дома, заборы, сараи, баньки, домашние животные, предметы быта, обихода и пр. Особое внимание следует уделить изображению человека в различных ситуациях. Вся эта информация не только «воспитывает глаз художника», но и является важным подсобным материалом для будущих работ. В каждом рисунке важно, чтобы пластическая идея прочитывалась сразу же. Для этого необходим отбор: изображать наиболее важное, характерное, подчинять второстепенные детали главным. Любой рисунок должен быть средством изучения, познания природы. Это размышления художника с карандашом и бумагой над миром, окружающим его.

Приступая к более длительным и проработанным рисункам, необходимо сделать сначала для них небольшой эскиз. Выполняя задание «дерево и группа деревьев», выбираются наиболее интересные и характерные деревья. Для рисования «группы деревьев» важен интересный силуэт, разнообразные интервалы между стволами, характеристика крон. Студент должен следить, чтобы каждое дерево было индивидуально, узнавалась порода, искать разницу между деревьями по силуэту, тону, фактуре, характеру веток, стволов, листьев и т.д. Нужно держать большую форму, большой свет и большую тень, ибо самое сложное, подчинить деталь целому.

При ведении «рисунка интерьера» особое внимание уделяется конструкции помещения. Надо нарисовать параметры, границы комнаты, наметить каркас помещения, а затем уже расставлять предметы, находящиеся в комнате, обращая особое внимание на пропорции и массы.

Изображая «многоплановый пейзаж», важно сосредоточить внимание на характеристике ландшафта, ибо каждое место имеет свой особый неповторимый рельеф, а также на плановость изображаемого пейзажа с тональной растяжкой: от более плотного тона на переднем плане к ослаблению на заднем.

При решении задания «фигура в экстерьере» фигура, оставаясь доминирующей в изображении, должна быть подчинена тому же освещению, что и остальные предметы.

Материалы для рисования могут быть разнообразные: от карандаша и пера до кисти и мягких материалов. Карандашные рисунки подразумевают более тщательную проработку, несут, как правило, подробную информацию. Здесь уместно вспомнить карандашные рисунки М. Врубеля с поразительным тональным и материальным (фактурным) разбором, удивительно нежные и лиричные рисунки Ф. Васильева, доведенные до ботанической точности рисунки И. Шишкина. Перьевые и акварельные рисунки А. Дюрера также могут быть примером в этом виде техники.

Рисунки мягкими материалами (соус, уголь, угольные карандаши, различные виды сепий, сангин, пастель и пр.), как правило, более быстрые, стремятся запечатлеть основные массы, характеры предметов. Мягкими материалами легче и быстрее делать тональные рисунки, используя различные техники: и по сухому, и растирая, и по мокрому, а также комбинируя вышеназванные способы.

Перед тем, как приступить к рисунку кистью, советовал бы обратиться к графическому наследию Рембрандта. Его многочисленные рисунки кистью, изображающие пейзажи Голландии, интерьерные и жанровые зарисовки столь великолепны, сколь и поучитель-

ны. Важно, чтобы студент попробовал разные техники, материалы и, найдя более подходящую для него, сделал несколько работ именно этой техникой.

«В этюде следует уметь находить простые, кажущиеся зрителю несложными решения поставленных перед собой задач. Это решения, как композиционные, так и в части колорита и рисунка должны быть лаконичными.

Однако, для этого необходимы не только опыт, но и твердая уверенность в основной цели, поставленной в данной работе. Художник должен уметь сосредотачиваться на решении и достижении этой цели, на главном, а не на второстепенном, используя все свои возможности в композиции и живописи. Сосредоточенность, собранность, умение видеть и выделить главное, быстрота и точность в работе — вот залог успеха в создании этюда.

Писать его надо, рассчитав свои силы и возможности, определив с большей или меньшей точностью, в течение какого времени продлится состояние природы, которое интересует художника. Не сделав этого, легко впасть в ошибку — ведь освещение все время меняется. Может получиться и так: начинаешь писать этюд при одних условиях, например, пишешь землю — солнце было слева, потом переходишь на живопись неба, а солнце уже перешло на другую сторону, чего ты не заметил и получилось неправдоподобно. Чрезмерно долго писать этюд нельзя — притупляется первое впечатление от природы, художник утомляется, постепенно утрачивая свежесть и остроту восприятия. «Прежде всего этюды должны быть строго нарисованы и правдивы по краскам. Нужно очень внимательно штудировать натуру. Важно предварительно выяснить все: пропорции, цветовые отношения, свет и тени, — и уж только после этого приступать к живописи.

И потом, когда начнете работать красками, внушите себе, что это будет ваша лучшая вещь, что вы напишете ее хорошо; настройтесь так и тогда начинайте! Поленов советовал мне сначала положить на холст яркие, определенные тона, потом самые темные и светлые; полутона сравнивать как по отношению к светлому и темному, так и по отношению к теплому и холодному. Писать надо без подмалевка, частями и по возможности во всю силу цвета» [5, с. 153].

Этюд должен быть хорошо, детально проработан. Нельзя также писать лучше, чем это есть в природе, иначе выйдет фальшиво». Бакшеев затрачивал на этюды различное время: одни ему удавалось написать до полной законченности в течение дня, другие он завершал в более длительный срок. Дома он никогда не вносил никаких поправок и исправлений, потому что, как правило, живопись от этого становилась фальшивой.

Нестеров говорил ученикам: «Этюд — вещь серьезная! Этюды надо писать очень внимательно. Они должны быть не случайными, а заранее хорошо продуманными, найденными и полностью отвечающими творческому замыслу художника. Если вы в этюде наврете, то в картине будет еще больше неправды».

В каждом этюде Нестерова различная манера нанесения красок. То он кладет их пастозно, то очень жидко, сильно разбавив красочную пасту разбавителем (терпентинным скипидаром), иногда добавляя немного лака. Несмотря на богатство живописно-технических приемов в этюдной живописи Нестерова, все его произведения этого жанра имеют одну общую, основную черту: главное в них — стремление наиболее полно передать правдивые впечатления художника от природы.

Свои этюды Нестеров всегда доводил сразу до полной завершенности, начиная писать с верхнего угла этюда и постепенно, кусок за куском заканчивая его. Каких-либо исправлений или поправок, переписываний уже завершенной живописи он старался не делать. Благодаря этому методу работы этюды Нестерова уже более полувека превосходно сохраняются, они свежи, краски их звучны и правдивы.

Примером может служить один из его этюдов к картине «Видение отроку Варфоломею» — «Дуб», 1889 (собрание П. Д. Корина). В нем Нестеров мастерски использует своеобразную фактуру саржевого мелкозернистого плотного холста, включая ее в построение живописно-красочного слоя, особенно в живописи фона, а также частично

ствола дуба, его листья и травы на переднем плане. Благодаря этому приему художник имел возможность вести живописный процесс, ограничиваясь лишь тончайшими прописками фона и других частей, не перегружая их красочной массой, и живопись приобрела исключительную легкость, воздушность. Этюд выполнен в основном полукорпусно нанесенными тюбиковыми красками, сильно разжиженными маслом со скипидаром.

Большое значение в технике живописи Нестерова играл мазок — его размер, форма, протяженность, характер наложения, фактура. Различные особенности наложения мазка, его формы и протяженности широко использовались художником в живописи этюдов и картин. Они позволяли ему интересно строить и моделировать формы, придерживаясь в то же время тонкослойного метода нанесения красок, характерного для большинства его произведений. Мазок в этюде «Дуб» везде очень мелкий, в большинстве случаев слитный, но четкий, строго передающий форму. Исключительной тщательностью отличается живописная проработка деталей, характерная и для других этюдов — «Рябинка», 1887 и «Рябинка», 1889 (собрание П. Д. Корина), в которых М. В. Нестеров также отлично использует фактуру мелкозернистого холста, включая ее в живописное построение красочного слоя. «Художнику-пейзажисту необходимо развивать в себе память на впечатления: то есть воспитывать способность сохранять первое впечатление во всей первоначальной свежести восприятия природы и суметь передать его. Начав этюд, надо его и закончить в тот же час. Это также важно, когда пишешь этюд в пасмурную погоду; казалось бы, в серенький день можно писать долго, но это неверно, так как условия освещения и в эту погоду быстро меняются, а следовательно, изменяются первоначально верно взятые вами отношения».

Для художника-пейзажиста в одинаковой степени важно писать и маленькие, и большие этюды: «Большие этюды, выполненные в течение нескольких сеансов, помогают выработать умение рисовать кистью, совершенствовать технику живописи и свои приемы».

Не всякая натура может быть передана в этюде в один сеанс. Изображение лесной опушки с лесом разных пород требует многосеансного этюда, так как в одно-сеансном нельзя с необходимой полнотой воссоздать своеобразие форм, различия цвета листьев, ствола, покровов разнообразных пород деревьев. Наряду с многосеансными сложными этюдами, необходимо писать быстро, в течение получаса, небольшие этюды, чтобы суметь верно схватить тон и правильно передать цвет окружающих предметов, так как в природе часто все очень быстро меняется» [6, с. 54].

Итоги практики на пленере

Короткий этюд на состояние — важная составная часть рабочего плана по летней практике студентов живописцев 2 курса. Он, как и набросок в рисунке, призван очень быстро, подчас стремительно, охватить ситуацию.

В коротком этюде студент должен не только "взять" большие отношения, но и успеть выполнить основные элементы рисунка, не говоря уже о композиции, без которой ни короткий этюд, ни длительный, безусловно, состояться не может. Прежде всего, внимание студентов обращается на то, что короткий этюд на состояние следует отличать от обычного односеансного этюда. Отличается он, прежде всего, поставленной задачей: уловить редкое, мимолетное состояние природы, к коим относятся различные стадии восхода и заката, сложные, изменчивые состояния облаков и туч, стадии дождя, сумерки, ночь и т.д.

«Специально обучать короткому этюду, думается, не стоит, поскольку у любого художника с самого раннего этапа его творчества, безусловно, имеются наработки в экс-

промтах, как в живописи, так и в рисунке. К тому же подготовительные этюды к постановкам тоже способствуют приобретению навыка быстро решать основные задачи в малом формате. Тем не менее, при просмотре и обсуждении серий коротких этюдов на состояние следует сразу же указать на безусловно удачные и отложить их в сторону.

Что же касается не столь удачных этюдов, нужно объяснить, в чем их ошибка. Как правило, она кроется в дисгармонии тона или колорита, или же налицо композиционный просчет. Естественно, что сразу указать неточность какого-нибудь сложного природного состояния невероятно трудно, это требует огромного опыта и наблюдений самого педагога. Вместе с тем большое число таких состояний демонстрируют нам, и с большой точностью, произведения мастеров русской и западноевропейской пейзажной школы» [8, с. 75].

В случае возникновения каких-либо параллелей, руководитель обязан сказать об этом студенту, вместе с ним посмотреть вещи данного автора. Неплохо бывает объяснить студенту и физическую природу происхождения световых и цветовых эффектов. Кроме того, большое значение имеет сама техника письма. Она должна быть оптимальной: ведь на переписывание этюда времени не будет. Если живопись слишком жидкая, то студенту может не хватить красочной массы для дальнейшей моделировки полутонами и "впаивания" сильных светов или теней. В случае же излишне пастозной живописи, он может "завязнуть" в красочной массе и на борьбу с ней будет тратить драгоценное время.

Вывод: живопись должна быть средней плотности с усилением ее в светах. Вторым условием является повышенная цветность. Небольшой этюд, взятый в цвете "точь в точь" будет смотреться вяло. При этом следует избегать резкости и грубости цвета, а также ухода в гамму, т.е. ослабления теплостудности.

Третье условие – этюд должен "читаться" на расстоянии, состояние природы не должно "растворять" основную композиционную идею. И, наконец, последнее: короткий этюд особенно очаровывает, если автор успел включить в него какие-либо тонкости, относящиеся, скорее, к рисунку: детали, валёры, технические приемы (легкое проскабливание или проскребывание, сложный мазок и т.д.).

Короткий пленэрный этюд учит студента любить природу, внимательно вглядываться в нее. К тому же навык сверхбыстрого письма неизменно помогает и в длительной работе. И еще один аспект, едва ли не самый важный: освоив закономерности и природных состояний, поняв внутреннюю логику гармонии света, цвета и композиции, молодой художник сможет впоследствии создавать убедительные фантазии, не уступающие натурным вещам, а подчас и превосходящие их.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Коровин, К.А. Воспоминания / К.А. Коровин. - Москва: Изд. Современный литератор, 1999. - 240 с.
2. Михайлов, А. М. В. Нестеров. Жизнь и творчество / А. Михайлов. – М.: Советский художник, 1958. - 233 с.
3. Пospelов, Г.Г. Бубновый Валет / Г.Г. Пospelов. - М.: Советский художник, 1990. -211 с.
4. Мурина, Е.Б. А. Лентулов / Е.Б. Мурина. - М.: Советский художник, 1990. - 239 с.
5. Шитов, Л.А. Живопись / Л.А. Шитов, В.Н. Ларионов. - М: Просвещение, 1995. - 192 с.

6. Базанова, М.Д. Пленер / М.Д. Базанова. - М: Изобразительное искусство, 1994. - 140 с.
7. Леонардо да Винчи. Избранные. Произведения о живописи / Леонардо да Винчи. - М: 1959. - 169 с.
8. Огалевич, В.О. О работе над этюдами пейзажа / В.О. Огалевич. - М: Профиздат, 1963. - 90 с.
9. Беда, Г.В. Основы изобразительной грамоты / Г.В. Беда. - М: Советский художник, 1981 - 120 с.
10. Иогансон, Б.В. Молодым художникам о живописи / Б.В. Иогансон. - М.: Советский художник, 1959 – 123 с.

Интернет-ресурсы

1. Википедия:
<http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D1%8D%D1%80>
2. Дизайн студия Ирины Романовой, 2009:
http://romanova.in.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=44&Itemid=85&limitstart=1
3. Руководство к проведению учебной практики (ПЛЕНЭР). Авторы: Данилова О.Н., Савина Н.Г., редактор: Ильин А.А. [Сайт цифровых учебно-методических материалов ВГУЭС // abc.vvsu.ru](http://abc.vvsu.ru), методическое обеспечение учебного процесса:
<http://abc.vvsu.ru/Books/Plener/page0001.asp>
4. http://www.google.ru/search?q=%D1%83%D1%87%D0%B5%D0%B1%D0%BD%D1%8B%D0%B9+%D0%BF%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B5%D1%80&hl=ru&gbv=2&gs_l=hp.3..0i13j0i8i13i30.4500.13860.0.16500.13.12.0.1.1.0.1062.3750.2-6j2j0j1j0j1.10.0...0.0.ekMJ01xU_c4&oq=%D1%83%D1%87%D0%B5%D0%B1%D0%BD%D1%8B%D0%B9+%D0%BF%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B5%D1%80

Учебное издание

Составитель **Морозов Валерий Иванович**

ПЛЕНЕР

Практическое пособие

Авторская редакция

Подписано в печать . Формат 60×84 ¹/₁₆

Печать офсетная. Усл. Печ. л.

Тираж 20 экз. Заказ №

Издательство «Удмуртский университет»
426034, Ижевск, Университетская, 1, корп. 4.