

В.А. МАЛЬЦЕВА

ПЛЕНЭР

**ОСОБЕННОСТИ ПРОВЕДЕНИЯ В УСЛОВИЯХ
ЮЖНОРУССКОЙ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЙ ЗОНЫ**



ЕЛЕЦ-2014

УДК 7
ББК 85.14
М 18

*Печатается по решению редакционно-издательского совета
Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина
от 21.04.2014 г., протокол №1*

Рецензенты:

В.В. Абрамова, кандидат пед. наук, доцент, декан художественно-графического факультета Липецкого государственного педагогического университета;

С.А. Никитенков, кандидат пед. наук, доцент, заведующий кафедрой изобразительного искусства Липецкого государственного педагогического университета

В. А. МАЛЬЦЕВА

М 18 Пленэр. Особенности проведения в условиях южнорусской историко-культурной зоны: учебное пособие. – Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2014. – 113 с.: ил.

ISBN 978-5-94809-699-5

В учебном пособии рассматриваются история, теория, технология работы на пленэре; особенности организации и проведения учебной практики «Пленэр» в условиях южнорусской историко-культурной зоны.

Учебное пособие предназначено для преподавателей и студентов с, аспирантов, студентов, практикующих педагогов.

УДК 7
ББК 85.14

ISBN 978-5-94809-699-5

© Елецкий государственный
университет им. И.А. Бунина, 2014

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	4
Глава 1. Пленэр. Исторический аспект.....	7
1.1. История становления и развития изобразительной деятельности на пленэре.....	7
1.2. Виды и жанры изобразительной деятельности на пленэре.....	16
Глава 2. Научно-теоретические основы пленэра.....	38
2.1. Основы линейной и световоздушной перспективы.....	38
2.2. Основы цветоведения.....	41
2.3. Композиционный поиск, как средство создания художественного образа в работах, выполненных на пленэре.....	48
Глава 3. Практические основы работы на пленэре.....	71
3.1. Материалы и оборудование для работы на пленэре.....	71
3.2. Технические приемы работы художественными материалами на пленэре.....	74
3.3. Способы работы на пленэре.....	86
Глава 4. Пленэрная практика как компонент профессиональной культуры будущего специалиста.....	96
4.1. Особенности проведения пленэра в условиях историко-культурных зон.....	96
4.2. Учебная практика пленэр как основа творческой деятельности будущего специалиста.....	104
Список литературы.....	112

ВВЕДЕНИЕ

В процессе изучения дисциплин художественно-эстетического цикла изображение с натуры пространственных форм на плоскости является основным видом учебной работы студентов.

Работа над картиной непосредственно на открытом воздухе позволяет студентам воспроизводить природу в ее естественном непостоянстве, анализировать и мгновенно запечатлевать переходные состояния и изменения цвета.

Студенты проходят учебную практику «Пленэр» по окончании второго курса. Практика проводится в условиях природы, производства с открытым характером работ, мест отличающихся разнообразием архитектурных мотивов и является частью целостного образовательного процесса.

Главной целью практики «Пленэр» является закрепление и углубление специальных знаний по дисциплинам «Рисунок», «Живопись», «Композиция»; развитие творческой активности и инициативы; совершенствование навыков творческой изобразительной деятельности в условиях природы; развитие эстетического вкуса и духовно-нравственной сферы личности студента.

Данная цель тесно связана с процессом познания, творческим изучением действительности и практическим освоением средств выразительности, среди которых первое место отводится цвету и колориту.

Задачи, решаемые студентами в ходе учебной практики «Пленэр», многогранны:

- ❖ развитие глубокой пространственной ориентации, профессиональной способности воспринимать природу в крупномасштабном трехмерном пространстве;
- ❖ формирование умения изображать трехмерное пространство на плоскости по законам линейной и воздушной перспективы;

- ❖ развитие целостного восприятия природы с учетом общего тонального и цветового состояния освещенности, аконстантности восприятия цвета и его оттенков;
- ❖ развитие умения целено воспринимать объекты на пленэре и находить большие отношения в них;
- ❖ развитие способности применять в этюдах метод работы отношениями по цветовому тону, светлоте и насыщенности, умело выдерживать тональные и цветовые масштабы;
- ❖ изучение в процессе реалистического изображения пейзажа, архитектуры, растительного и животного мира;
- ❖ развитие моторной координации (быстрая координация положения глаз, рук, пальцев в процессе оптимальных по скорости и точности движений);
- ❖ воспитание творческого воображения (способность создавать средствами живописи и графики художественные образы, обладающие эмоциональной выразительностью).

Рассматривая проблему организации пленэрной практики, следует отметить, что будущие специалисты в области дизайна костюма и декоративно-прикладного творчества, уже имеют основы профессиональных навыков изобразительной грамоты: знание основных средств выразительности, умение использовать в творческой деятельности разнообразные технические приемы и др. Студенты начинают активно интересоваться различными способами трактовки живописной формы, стремятся достичь цветовой и тональной выразительности в своих работах. Поэтому на пленэрной практике возникают предпосылки для более углубленной, целенаправленной, разносторонней работы с натуры. Работа в сложных техниках позволяет не только расширить диапазон используемых на практике выразительных средств, но и дает больше возможностей для реализации творческого замысла.

Помимо решения общих задач студенты в ходе пленэрной практики должны собрать материал для многоплановой, масштабной композиционно-тематической работы («Улицы нашего города», «Декоративный пейзаж»).

Зарисовки растительных элементов будущие дизайнеры используют в своем творчестве в качестве мотивов для росписи ткани с последующим созданием кроков (образцов текстильной продукции). Такая деятельность, основанная на способности к анализу и синтезу формы, сравнению пропорциональных, конструктивных, тональных и цветовых отношений в природе и ее компонентах является важнейшей составляющей профессиональной компетентности специалиста в области дизайна костюма.

Поскольку костюм проектируется с учетом антропологических особенностей фигуры человека, студенты-дизайнеры должны в совершенстве знать анатомическое и пропорциональное строение фигуры и владеть умением передавать пластику движений человека при рисовании с натуры. Поэтому в тематику выполняемых на пленэре заданий включены постановки фигуры человека при естественном освещении и ежедневные наброски фигуры человека в движении.

Будущие специалисты в области народной художественной культуры используют пленэрные наработки в декоративных композициях на дисциплинах «Художественная обработка дерева», «Художественные лаки», «Художественный текстиль», «Основы кружевоплетения» и др. Работа над стилизацией формы, цвета, природного рисунка растения способствует развитию творческого воображения будущих мастеров декоративно-прикладного творчества.

В их будущей профессиональной деятельности большую роль будет играть умение быстро и качественно выполнять пояснительные рисунки на доске или формате листа. Педагогические рисунки отличает определенная схематичность, яркая выраженность конструктивной основы. В этих рисунках студенты должны наглядно демонстрировать законы перспективы, поиск правильной композиции, закономерности светотени, примеры декоративного

оформления различных объектов, составление орнаментов с учетом ритма, симметрии и соразмерности.

Предлагаемое издание позволит студентам изучить опыт работы на пленэре признанных мастеров изобразительного искусства; познакомит их с видами и жанрами изобразительной деятельности на пленэре; поможет грамотно организовать в ходе практики свою творческую изобразительную деятельность. Пособие содержит основные сведения о применении на пленэре законов линейной и световоздушной перспективы; научные знания из области цветоведения, композиции, материаловедения.

В качестве иллюстративного материала наряду со всемирно известными живописными и графическими произведениями использованы работы современных российских художников, а также учебные работы студентов факультета дизайна Елецкого государственного университета им. И.А. Бунина.

Глава 1. Пленэр. Исторический аспект

1.1. История становления и развития изобразительной деятельности на пленэре

Слово «пленэр» происходит от французского выражения «en plain air», что значит на «свежем воздухе», на «открытом пространстве» и означает изображение природы под открытым небом, вне мастерской.

Пленэр – работа на открытом воздухе в естественных условиях. Данный термин употребляется также в применении к жанру пейзажа и для обозначения произведений живописи отличающихся сложными цветотональными отношениями. Слово «пейзаж» (paysage) тоже французское. Оно имеет множество значений - сторона, место, местность, смысловое пространство [4].

Во все времена художника интересовало многообразие окружающего мира. В нем он черпал вдохновение и сюжеты для своих произведений. С первобытных времен до эпохи Возрождения элементы природы изображались в рамках жесткой символической системы.

Первым превратить сакральный сюжет в живое повествование сумел Джотто ди Бондоне (Рис. 1.1). Он отказался от золотого фона канонического византийского искусства и ввел в религиозные сцены пейзаж и архитектуру. Натуралистический подход был в то время абсолютно новым словом в искусстве. Позднее в творчестве Дж. Беллини пейзаж способствует усилению реалистического звучания картины. Свои пейзажи художник тщательно продумывал, используя перспективные сокращения и изменение тональности от холодного прозрачного дальнего плана до теплого переднего. Исследователи творчества Беллини полагают, что в картине «Моление о чаше» он первым из итальянских художников написал восход солнца на основе собственных пленэрных наблюдений за атмосферой (Рис. 1.2) [6].

Рождение пленэра, как особой художественной практики в творчестве и в обучении художников происходит не ранее 17 века в неразрывной связи с возникновением европейской опытной науки и философии эмпиризма. Оно базировалось на опытном познании природы (Г.Галилей), установлении взаимозависимости цветовых впечатлений и душевного состояния людей (И.-В. Гете), колористической теории живописи (Леонардо да Винчи).

Гений эпохи Возрождения Леонардо да Винчи в своем трактате «О живописи» вскрыл сущность закона отражения света и проанализировал роль света в цветовом и светотеневом построении изображений предметов. Он разработал учение о рефлексах живописи. Это учение объясняло действие атмосферы на все предметы, находящиеся под открытым небом. По мнению Леонардо да Винчи цвет существует везде с той лишь разницей, что одни предметы освещены слабо и цвет их слабо различим, а другие освещены сильно и имеют ясный локальный цвет, который несколько меняется, приобретая дополнительные оттенки. Неповторимое обаяние его картинам придавала особая туманная дымка ("сфумато"), окутывающая природу, людей, предметы. Картины той поры проникнуты светлым и приподнятым настроением. Художники эпохи Возрождения в основном включали в свои картины пейзажи, передающие конкретно ту или иную местность как фон, на котором разворачивался сюжет [6].

Появление технических устройств, изобретение камеры-обскуры вносит серьёзные изменения в развитие пленэрной живописи. Камера-обскура, буквально «тёмная комната» - это физический прибор, представляющий собой ящик, имеющий небольшое отверстие на передней стенке, проходя через которое лучи света создают на противоположной стенке камеры очень точное и детальное изображение предметного и природного мира, которое очень легко можно с помощью кальки перенести на холст. Рождается так называемый «топографический пейзаж», с невиданной до тех пор, точностью отдельных мелких деталей изображаемого

пространства, которое мы наблюдаем у Ван Эйка и других голландских мастеров (Рис. 1.3) [20].

Пейзажисты Голландии XVII века добились больших успехов в создании замечательных реалистических изображений родной природы. Для них она была и объектом изучения, и главным героем в картинах. Ни яркими красками, ни пышной растительностью природа Голландии не отличается. Но голландские художники, наблюдая освещение и атмосферу, отражение неба и облаков в воде каналов создали простой и прекрасный образ любимой родины. Они сумели найти красоту и очарование в самых обыкновенных уголках. На картинах голландских пейзажистов плоские равнины с большими деревьями и мельницами, дюны на побережье, уютные деревенские улочки, городские виды, изображения моря переданы правдиво, с большой наблюдательностью.

Увлечение топографической точностью рождает тенденцию свободного обращения с пространством, романтическое преобразование изображаемой действительности, начинающееся у Эль Греко и проходящее через разные эпохи и стили: у Ф.Буше и О.Фрагонара, у Ф.Гойи и Э.Делакруа, проявляясь даже у близких к реализму художников, таких как К. Коро, Ж. Милле и Г.Курбе.

Практика работы художников на открытом воздухе (пленэре) известна с начала XIX века. 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. Целью рисующего на пленэре является передача естественного освещения, воздушной среды, пространства (перспективы), воспроизведение реальных предметов, оттенков цвета, непосредственно наблюдаемых в природе. Художники разных эпох и разных школ, изучая явления и состояния природы, искали изобразительные средства, колорит и выразительные приемы передачи полученных впечатлений того, что они видели, а также того, что при этом ощущали. В

своих работах они оставили многочисленные примеры трактовки восприятия окружающего мира. Это классически спокойные и уравновешенные ландшафты Клода Лоррена, воздушные туманные акварели английских пейзажистов, строгие архитектурные ансамбли Венеции итальянца Антонио Каналетто и трепетные пленэрные этюды Клода Моне, Камиля Писсарро.

Большое значение придавал пейзажным зарисовкам и наброскам Т.Гейнсборо. Мастер писал с натуры и запечатлевал на холсте все детали слагающие пейзаж. Его лучшие рисунки демонстрируют умение художника передавать эффекты освещения. Кроме того, Т. Гейнсборо активно экспериментировал с новыми техниками и материалами (Рис.1.8).

Певцом природы по праву можно назвать другого английского художника – Джона Констебла. С юных лет он имел свой собственный взгляд на пейзаж, хотя методы работы использовал традиционные (работа над картиной по предварительному этюду). Художник не терпел «красивостей» изобиловавших в творчестве его современников. «Я мог бы сделать свои пейзажи более красивыми, но тогда они потеряют свое очарование», - писал он в 1821 году Д. Фишеру. В отличие от импрессионистов он использовал атмосферные явления как метафоры душевного состояния. Мотивы его картин, взятые с натуры, характеризуют природу Англии. Для Д. Констебла живопись была наукой, а написание картин он приравнивал к постановке опытов. Его научный метод заключался в полном подчинении природе. В 1836 году он прочитал в Королевском Обществе цикл лекций, в котором сформулировал принципы, которыми руководствовался в собственном творчестве (Рис.1.9).

Создание «пейзажа настроения» становится одной из главных задач живописи XIX века. Ярким мастером данного направления был Камилль Коро. Его главное кредо в пейзаже – искренность и чистота настроения, передача на полотне первых эмоций, первых впечатлений от восприятия природы. При этом он никому не навязывал своих метафор и сравнений, и именно это придавало пейзажам К. Коро высокую познавательную силу.

Следуя примеру своих предшественников, писавших на природе, группа французских художников Барбизонской школы поставила своей целью изображение «подлинной природы» на основе своих впечатлений без идеализации. Восприятие окружающей природной среды в качестве смыслового пространства приводит к тому, что природа становится единственным «героем» их произведений. Художники Т. Руссо, Ж. Дюпре, Ш.Ф. Добиньи, К. Труайон, Н. Диаз и др. обратились к непосредственному изображению в природе света и воздуха. В историческом плане они сыграли решающую роль в развитии реалистического пленэрного пейзажа.

Своё мастерство художники-«барбизонцы» совершенствовали в любую погоду, придавая большое значение точной передаче световой и воздушной среды. Это приводило к раскрытию в их произведениях красоты неприметных повседневных вещей и явлений и утверждению нового понимания прекрасного в противовес художникам официальной французской академической школы.

В пейзажах художников-«барбизонцев» чередуются обыденные сельские мотивы (луга, поля, овраги, реки, болота, леса, амбары, сараи, дома, домашние животные). Благодаря их работам в середине XIX века пейзаж стал определяться в словарях и энциклопедиях как «передача света в воздушном пространстве, на поверхности земли и воды». Барбизонская школа предвосхитила рождение импрессионизма – наиболее революционного течения в истории живописи, как искусства сочетания красок.

Понятие «импрессионизм» связано с периодом конца XIX века. «Impression» - французское слово, означающее «впечатление» (название картины Клода Моне).

Импрессионисты Клод Оскар Моне, Камиль Писсарро, Огюст Ренуар, Альфред Сислей разработали законченную систему пленэра. Работая на открытом воздухе, они создавали у зрителей своих картин ощущение сверкающего солнечного света на предметах природной среды, добивались растворения объёмных форм в вибрациях света и воздуха. Исчезает свет –

пропадают формы и краски. Таким образом, форма и краски – две иллюзии, сосуществующие во взаимной друг от друга зависимости. Импрессионисты утверждали, что прежде никто из художников не писал природу так, как человек ее видит на самом деле, ибо глаз человека может ясно видеть лишь часть предметов, попавших в поле зрения, – все остальное растворяется в неопределенной игре света и цвета. Поэтому импрессионисты отказались от четких контуров и черных теней. Они запечатлевали не столько сами предметы, сколько окутывающие их свет и атмосферу. Стремление "поймать свет на кончик кисти" заставило их работать непосредственно на природе, под открытым небом (то есть на пленэре). Развитие пленэрной живописи требовало изучения исследований в области оптики, волновой теории света, психологии восприятия и др. Импрессионисты, вместо того чтобы составлять смеси на палитре, клали на холст лишь мазки из семи чистых красок, раскладывая их одну около другой, предоставляя отдельным цветам вступать в смеси оптически, как это делает свет. Сложные тона художники разлагали на чистые цвета, передаваемые отдельными мазками, которые, смешиваясь при восприятии зрителя, воссоздавали богатство реальной цветовой гаммы. С помощью цветных теней и рефлексов рождалась светлая, трепетная живопись. Таким образом, пятна краски сливались в нужный цветовой тон, если смотреть на картину с некоторого расстояния, и создавали впечатление дрожащего воздуха (Поль Синьяк «Порт с парусником», «Зонтичная сосна», «Пейзаж городской окраины»).

В отличие от барбизонцев, импрессионисты писали на пленэре не только этюды, но начинали и заканчивали целые картины. Много нового импрессионисты внесли и в построение картины. Художники не искали для своих картин каких-либо занимательных сюжетов значительного содержания – они писали обычные пейзажи, городские виды (Камиль Писсаро "Бульвар Монмартра в Париже"), стремились показать мгновенные и преходящие состояния воздуха и освещения. Именно импрессионисты стали изображать одни и те же сюжеты в различное время дня и года, при этом получая совсем

разные по колориту и настроению картины (К. Моне «Руанский собор в полдень», «Руанский собор вечером»). Не все картины импрессионистов были целостными художественными произведениями, скорее яркими, оригинальными этюдами, вошедшими в историю, как самобытное художественное явление (Рис.1.10, рис. 1.11, рис. 1.13).

Яркий представитель пост-импрессионизма Винсент Ван Гог в последнее десятилетие XIX века стал страстным приверженцем пленэра (Рис.1.12). Поиски света и воздуха, увлечение техникой Сера (дивизионизмом) привели его на юг Франции в Арль. Ван Гог писал провансальское солнце, горные кряжи и водные потоки, тополя, оливковые деревья, золотые подсолнечники. Все богатство мира, окружающее его разнообразие красок и форм он хотел вместить в свои полотна. Ван Гог работал всегда по первому впечатлению, казалось, что картина вырывается из-под его кисти как крик восторга перед природой. Его живописная манера бесконечно изменчива и глубоко индивидуальна, а к традиционным семи краскам импрессионистов он прибавил черную и белую, пользуясь ими, по примеру японцев, как диссонансами, повышающими звонкость колорита. Техника Ван Гога – точки, запятыя, вертикальные линии или сплошные пятна, пестрящие его полотна, падающие на них словно в бешеном ливне не техника-самоцель, это ноты его переживаний – графические ритмы сердца («В Овере после дождя», «Пшеничное поле с кипарисами»). Динамическая манера Ван Гога проявлялась в его рисунках, сделанных пером из тростника, которые он набрасывал с японской виртуозностью. Он обладал уверенной линией, лаконизмом рисунка, его наброски пером – графические символы мировой жизни. Например, дерево, убегающее ввысь завитками линий, стога, образующиеся из спиралей, крыши, уходящие черепицами вверх («Стога», «Вид Роны», «Снопы в Арле»).

В России влияние импрессионизма ярко проявилось в творчестве художников через освоение новых неизученных сторон действительности,

разработку эффектов пленэрной живописи, высветление палитры и эскизность выполнения картины.

В России пейзажная живопись возникла в XVIII веке. Однако первые живописцы, посвятившие себя пейзажу, работали в условной манере.

Далеко за пределами России прославился С.Ф. Щедрин, чьи легкие воздушные пейзажи завоевали автору почетное место в истории пленэрной живописи. Его творчество принадлежит к ранним этапам романтизма в русской пейзажной живописи. Сильвестр Щедрин создал обаятельный и чарующий образ природы. Его мир – это обжитая людьми природа, гавани и набережные итальянских городов и местечек, где люди дни и ночи проводят на воздухе, постройки как бы сливающиеся с прибрежными скалами. Здания и корабли кажутся составными частями пейзажа, который не возможно себе представить без населяющих его людей. Безмятежным спокойствием овеяны пейзажи С.Ф. Щедрина. Его пленэрные этюды пронизаны светом и воздухом. В их цветовой гамме господствуют серебристые, серо-лиловые и голубовато-зеленые тона. В маринах Щедрин проявил себя замечательным мастером рассеянного света, в изображении воды, ее прозрачности и глубины (этюды «Малая гавань в Сорренто. Вечер», «Вид на Везувий» и др.). Передача рассеянного света, жемчужная воздушность морских пейзажей вовсе не казались С. Щедрину уже найденной живописной истиной. Холодная гамма не стала для него абсолютом и самоцелью. Он продолжал свои поиски дальше и ставил перед собой новые и более трудные задачи – в тональной живописи добиться звучности цвета, при передаче яркого солнечного освещения и воздушности сохранить силу и полноту цвета. Постепенно спокойная лиричность рассеянного света сменилась подчеркнутостью эффектов солнечного света, контрастностью достигалось ощущение знойности движения атмосферы. Переход к эффектам освещения и напряженности цвета не был внезапным. В этом ценность и прогрессивность его исканий последних творческих лет [17].

Поразительны пейзажные достижения и открытия А. Иванова. Его этюды на воздухе передают всю полноту восприятия природы человеком. Глубоко продуманные композиционные замыслы и взволнованное восхищение автора красотой явлений окружающей действительности тонко сочетаются в его пейзажах. А. Иванов мастерски совместил совершенный рисунок с великолепной передачей пространства средствами тона и цвета, сумев уловить окрашенность самих световых лучей. Все средства, при помощи которых может быть передана полнота восприятия человеком природа, художник использовал для создания реалистических образов окружающего материального мира.

На рубеже XIX века появились художники, увлекшиеся правдивой передачей натуры. Большой вклад в историю живописи внесли А.Г. Венецианов и художники его школы, обратившиеся к изображению скромных и поэтических уголков русской природы. В творчестве А.К. Саврасова с еще большей силой художественного воздействия была раскрыта красота родной природы. Разное представление и понимание задач пейзажной живописи определили творческие пути романтического А.И. Куинджи, певца морских просторов И.К. Айвазовского, Ф.Я. Алексева и некоторых других художников, специализировавшихся в области городского пейзажа, создателя эпических полотен, посвященных русскому лесу, И.И. Шишкина (Рис.1.14, рис.1.15, рис. 1.16, рис. 1.17, рис. 1.18, рис. 1.19).

70-е годы XIX века – время создания И. Шишкиным целого ряда художественно правдивых работ. Живопись маслом, рисунок карандашом и углем позволили в полной мере раскрыться художнику. Он рисовал постоянно: в мастерской, в поездках. Работая на природе маслом и карандашом, И. Шишкин быстро совершенствовал свое изобразительное дарование. Изучая природу, художник охотно делал многочисленные наброски. Живые, быстрые рисунки, свидетельствуют о том, с каким знанием природы, он находил нужный ему фрагмент, и в немногом точно передавал

многое. В рисунках-набросках видно умение И. Шишкина не только сознательно остановиться на главном, но и воплотить его точно в каждом штрихе. Пленэрные рисунки исполнены с непосредственностью и свободой, живым движением карандаша, в них отобрано и передано в немногих линиях и пятнах главное из всего многообразия природы. Его линии сплетаются в простое, словно прозрачное целое. Рисование пером, дисциплинирующее художника, позволило И. Шишкину в работах проводить любую линию без переделок и поправок. К шедеврам карандашного рисунка принадлежат «Ускита», «Сосны на взморье», «Упавшее дерево», многие этюды листьев и травы, а также серия работ, выполненная в Крыму.

Работая пером, И. Шишкин порой рисовал не линией, а пятном, прибегая к сплошному покрытию изображения плотной штриховкой. Эти искания тона в графике решались полнее и богаче с помощью графитного и черного (итальянского) карандаша или угля. Однако карандашные рисунки И.И. Шишкина постепенно вытеснили рисунки, выполненные пером, в которых оставлены большие незакрытые плоскости, что придает им воздушность и насыщенность светом. Кроме карандаша, И.И. Шишкин, используя подцвеченную бумагу, применял мел для изображения светлых мест («Зеленина роща»).

Этюды, выполненные И. Шишкины, итог тщательного выбора и вдумчивых наблюдений, мастерского владения рисунком. Во многих этюдных рисунках И. Шишкина было заложено зерно будущих картин или до конца разработанной офортной композиции. Этюды, наброски карандашом являлись выражением замысла художника, а не минутного интереса к случайному явлению. Подход И. Шишкина к работе над рисунком методически актуален и в наше время [17].

Расцвет русской пейзажной школы неразрывно связан с именами А.М. Васнецова, К.А. Коровина, И.С. Остроухова, В.Д. Поленова, В.А. Серова и особенно И.И. Левитана. Для каждого из своих произведений он умел найти

новые характерные мотивы. Целый ряд последователей И.И. Левитана продолжал традиции работы на природе (Рис.1.20).

Большой вклад в развитие пленэра внесли педагоги Академии художеств, а также Московского училища живописи, ваяния и зодчества.

Введенные А.К. Саврасовым совместные поездки педагогов и учащихся на этюды за город были новаторскими для русской художественной школы и способствовали новому пониманию отношения художника к действительности и искусству. Здесь подразумевается поиск мотива в природе, соответствующего состоянию, внутренней настроенности рисующего. А.К. Саврасов убеждал будущих художников в необходимости хорошего знания природы, в установлении контакта между пейзажем и переживанием автора. Его позицию и понимание значения пленэра в подготовке профессиональных художников разделяли ученики К.А. Коровин и И.И. Левитан. Они считали, что начинающему пейзажисту надо развивать в себе умение видеть красоту в природе, что было свойственно выдающимся русским художникам [15].

В 20-30 годы XX столетия пленэр игнорировали, считая его пережитком буржуазной культуры. И лишь с конца 30-х годов занятия на пленэре были вновь введены на всех живописных факультетах и отделениях. Фактически, работа на пленэре стала частью программы профессиональной подготовки для специальных художественных учебных заведений. Эти годы были отмечены поездками с целью знакомства с достижениями строительства.

Если для России XIX века были характерны пейзажи с узкими разноцветными пашнями, проселками, маленькими сарайчиками за крытыми соломой избами и церковкой на горизонте, то в XX веке повсюду виделись новостройки, заводские трубы, автострады и др. Художники стремились передать в своих работах пафос строительства новой жизни, торжество социалистических идей. Даже в военные 40-е годы художники продолжали плодотворно работать, с карандашом в руках создавая художественную

летопись Великой Отечественной войны. А 150 одаренных москвичей, воспитанников Московского художественного института им. В.И. Сурикова, были эвакуированы в село Воскресенское Мелеузовского района Башкирии. Ученикам была предоставлена удивительная для тех грозных лет возможность, продолжать образование под руководством опытных педагогов. Село Воскресенское со своей богатой историей было главной темой пленэра, открывшего в будущем такие известные имена художников как В. Стожаров, братья Ткачевы, В. Иванов, И. Архипов и многие другие.

В 50-е годы XX века возросла роль композиционных заданий по рисунку и живописи в условиях пленэра. Целью пленэрной практики становится накопление этюдного материала для работы над проектом или картиной. За время летней практики студенты определяли тему дипломной работы, собирали необходимый материал и выполняли на основе его проработанный эскиз композиции.

В 60-70-е годы художники Советской России и союзных республик искали вдохновения и темы для своих произведений на ударных стройках, на крупных промышленных предприятиях, в совхозах и колхозах. Поэтичны северные пейзажи Н.М. Ромадина, «Сказы об Урале» В.В. Мешкова и рядом с ними солнечные пейзажи Армении, исполненные М.С. Сарьяном, бескрайние просторы Киргизии на полотнах С.А. Чуйкова и многих других художников. При всем разнообразии тематики и творческих подходов их работы обладают большой силой эмоционального воздействия и благодаря этому способны раскрыть перед зрителем красоту окружающего мира [17].

Природа – это неиссякаемый источник творческих идей. Важно научиться видеть, выбирать, получать творческий импульс от зрительных образов, замечать красоту природы – пластику формы, силуэта, линии, ритма, гармонию цветовых сочетаний. В разных областях художественного творчества, в разном материале воплощается понятие о красоте и гармонии. Дизайнер, художник, архитектор находят идеи в «мастерской природы» и создают остроумные и совершенные конструкции и формы по образцу

устройства живых организмов (маковки храма Василия Блаженного напоминают шишки хвойных деревьев; плафон Малого дворца спорта в Риме – сердцевину цветка подсолнечника; спиралеобразная лестница – морскую раковину; валюта ионической капители – рога животного и пр.).

История пленэра показывает, что в любые времена графическое искусство, его средства и приемы были не только составной частью изобразительного творчества, но и основным фактором творчества художника, самым процессом зарождения, развития и становления художественного образа. Как отмечает О.Г. Максимов, в век глобальной технологической революции с вторжением компьютерной техники наблюдается снижение роли традиционных методов проектирования. Конечно, в наше время процесс творческой деятельности дизайнера не может не быть тесно связанным с компьютерной технологией. Однако полный переход на компьютерные технологии сопряжен с риском потери навыков изобразительной деятельности. Поэтому сегодня в художественных учебных заведениях и факультетах пленэр как летняя изобразительная практика является неотъемлемой частью учебного процесса, способствуя закреплению и расширению профессиональных знаний и умений студентов в естественных природных условиях.

Для того чтобы работать на пленэре необходимо уметь грамотно и выразительно рисовать, иметь хорошую общую подготовку по рисунку, по живописи и композиции, чувствовать гармонию линий, штриха, цвета, колорита, тонко подмечать и убедительно передавать различные состояния природы, видеть красоту живого природного, индустриального или городского пейзажей и др.

В настоящее время пленэр в различных аспектах рассматривается в литературе и научных исследованиях.



Рис. 1.1. Джотто ди Бондоне. Бегство в Египет. Фреска



Рис. 1.2. Дж. Беллини. Моление о чаше (фрагмент). Холст, масло



Рис. 1.3. Ян Ван Эйк. Мадонна канцлера Ролена (фрагмент). Холст,



Рис. 1.4. Леонардо да Винчи. Мадонна в скалах. Холст, масло



**Рис. 1.5. Эль Греко. Вид Толедо.
Холст, масло**



**Рис. 1.6. Франсиско Гойя. Герцогиня
Альба в черном. Холст, масло**



**Рис. 1.7. Веласкес. Королевская охота на кабана
(фрагмент). Холст, масло**



**Рис. 1.8. Т. Гейнсборо. Пейзаж с телегой.
Холст, масло**



Рис. 1.9. Д. Констебл. Небеса. Холст, масло



**Рис.1.10. П. Синьяк. Папский дворец в Авиньоне (фрагмент).
Холст, масло**



**Рис. 1.11. К. О. Моне. Дама с зонтиком, повернувшаяся налево.
Холст, масло**



Рис. 1.12. В.Ван Гог. Морской пейзаж в Сент-Мари. Холст, масло



**Рис. 1.13. А. Сислей. Остров Гранд-Жатт.
Холст, масло**



**Рис. 1.14. А.И. Куинджи. Цветник. Кавказ.
Миниатюра**



**Рис. 1.15. И. Шишкин. Ели освещенные солнцем.
Холст, масло**



Рис. 1.16. В.Д. Поленов. Деревня Тургенево. Холст, масло



Рис. 1.17. И. Шишкин. Корабельная роща.



**Рис. 1.18. К.А. Коровин. Розы.
Холст, масло**



**Рис. 1.19. И.К. Айвазовский. Бриг «Меркурий» атакованный двумя турецкими
кораблями. Холст, масло**



**Рис. 1.20. И. Левитан. Март.
Холст, масло**



Рис. 1.21. В.И. Суриков. Вид Москвы. Холст, масло



Рис. 1.22. А.К. Саврасов. Проселок. Холст, масло



Рис. 1.23. М. Сарьян. Армения. Холст, масло



Рис. 1.24. А. Герасимов. Золотая осень. Холст, масло



Рис. 1.25. Н. Крымов. Перед закатом. Холст, масло

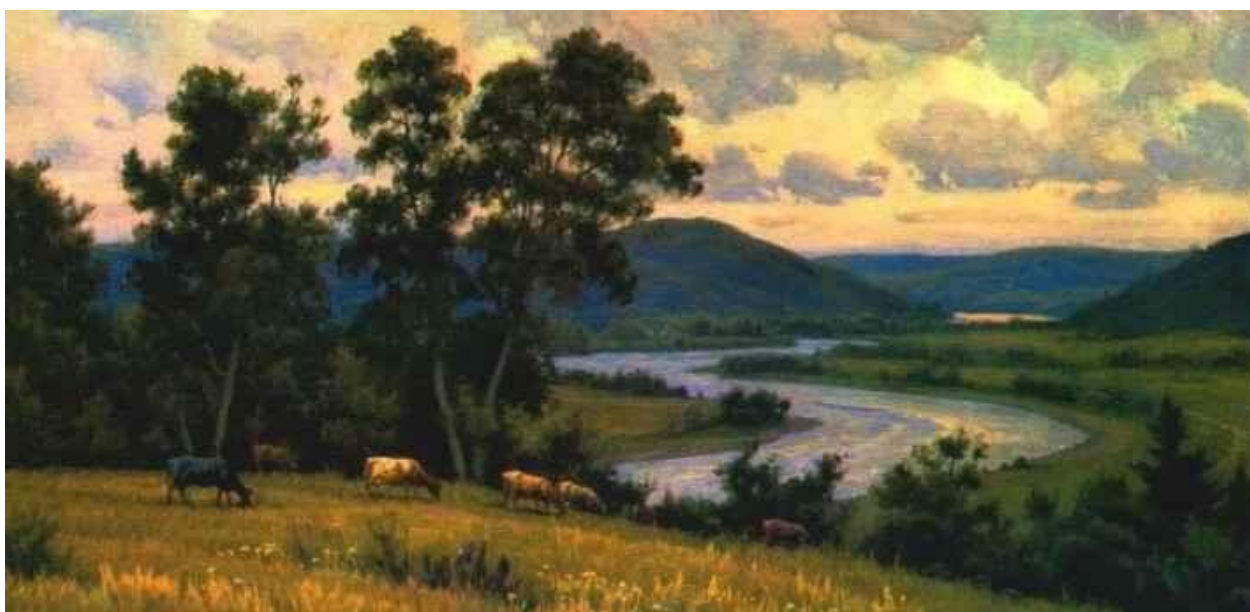


Рис. 1.26. Б. Щербаков. В предгорьях Урала. Холст, масло



Рис. 1.27. А. Герасимов. После дождя – мокрая терраса. Холст, масло



Рис. 1.28. И. Грабарь. Иней. Восход солнца. Холст, масло



**Рис. 1.29. В.Серов. Девушка,
освещенная солнцем.
Холст, масло**



**Рис. 1.30. И. Грабарь. Мартовский
снег. Холст, масло**



**Рис. 1.31. Т. Чистякова.
Зима на Клязьме. Бумага,
акварель**



**Рис. 1.32. С. Дорофеев.
Город после дождя.
Холст, масло**

1.2. Пленэр. Виды и жанры изобразительной деятельности

Основными видами изобразительной деятельности на пленэре являются живопись и графика.

Живопись — вид изобразительного искусства, связанный с передачей зрительных образов нанесением красок на твёрдые или гибкие тканевые поверхности, а также произведения искусства, создаваемые таким способом.

Наиболее распространены произведения живописи, выполненные на плоских или почти плоских поверхностях, таких как натянутый на подрамник холст, дерево, картон, бумага, обработанные поверхности стен, и др. В том числе к живописи относят и выполненные красками изображения на декоративных и церемониальных сосудах, поверхности которых могут иметь сложную форму.

Русское слово «живопись» указывает на реализм этого искусства в эпоху барокко, когда в России начали писать картины в западном стиле, преимущественно масляными красками. В иконописи употребляется глагол «писáть», так же как в греческом языке. В то же время «живописать» может быть понято как энергичная, своеобразная манера письма красками, т. е. и как своего рода письменность.

Живопись, как и другие изобразительные искусства, иллюзорна: она является имитацией трёхмерного пространства на плоскости, достигаемой посредством линейной и цветовой перспективы. Но её визуальный и к тому же цветовой аспект (глаз воспринимает в одно мгновение практически бесконечную информацию) обуславливает исключительное место живописи среди всех изобразительных искусств. Как и другие виды искусства, живопись может выполнять познавательную, эстетическую, религиозную, идеологическую, социально-воспитательную или документальную функции.

Живопись подразделяют на станковую, монументальную и декоративную. Особыми видами живописи являются: иконопись, миниатюра, декорационная живопись, диорама и панорама.

Станковая живопись (картина) имеет самостоятельное значение.

Широта охвата изображаемых реальных объектов выражается в многообразии присущих станковой живописи жанров: натюрморт, пейзаж, портрет, бытовой, исторический, батальный жанры.

Натюрморт – один из наиболее широко известных жанров изобразительного искусства. Своеобразие натюрморта заключено в больших изобразительных возможностях этого жанра. Художник в образной форме отражает особенности человека, события, эпохи через материальную сущность конкретных предметов. Особая прелесть материального мира является основной темой творческого поиска художника, работающего в этом жанре. Натюрморты, созданные в конце XVI – XVII вв. голландскими (В. Хеда, В. Калф, А. Ван Бейерен) и фламандскими (Ф. Снейдерс, Я. Фейт, Я. Иорданс) мастерами открыли этот жанр для многих стран мира.

В художественном наследии отечественных живописцев (К. Коровин, А. Герасимов, А. Пластов) одним из излюбленных сюжетов становится натюрморт в пленэре (постановка из предметов быта, фруктов, цветов на открытом солнечным лучам пространства) [17].

Портрет – жанр изобразительного искусства, изображение человека или группы людей. Искусство портрета известно со времен античности. Гармоничные поэтические образы создали мастера европейской живописи Ф. Хальс, Рембрандт, Д. Веласкес. В русской живописи портретный жанр получил свое развитие в XVIII в. (Д.Г. Левицкий, Ф.С. Рокотов, В.А. Боровиковский). С начала XX в. портретисты сочетают в своем творчестве острое внимание к личности портретируемого, новые средства выразительности и подчинение поставленной задачи реальности окружающего мира и воображению художника.

Живая модель имеет ряд индивидуальных особенностей: цвет глаз, волос, фактура кожи, форма головы, пропорции фигуры и многое другое. Однако, портрет характеризуется не только передачей сходства изображения

с конкретным человеком, но и раскрытием духовной сути портретируемого, его профессии, положения в обществе и др.

Изображение человека на фоне пейзажа имеет многовековую историю. Это произведения средневекового искусства (братья де Лимбург, Жак Иверни, Конрад фон Сест), эпохи Возрождения (Леонардо да Винчи, Рафаэль, В. Тициан, А. Дюрер), европейской живописи XVII- XIX вв. (А. Ван Дейк, Я. Ван Эйк, Ф. Гойя, А.Ватто, Н. Пуссен, Т. Гейнсборо, Д. Энгр, Т. Жерико и др.). Работы этюдного характера, решающие проблемы распределения света и тени, теплохолодности, механического и оптического смешивания цветов начали выполнять художники-импрессионисты (К. Моне, О. Ренуар, Э. Дега, А. Тулуз-Лотрек).

История возникновения, развития и становления живописи пленэра непосредственно связано с развитием пейзажа как жанра изобразительного искусства.

Пейзаж (франц. *pausage*, англ. *landscape*, нем. *Landschaft*) - жанр изобразительного искусства или отдельные его произведения, показывающие природу и окружающую человека среду. В зависимости от того, на чем сосредоточено внимание художника, и характера изображения выделяют сельский, городской, архитектурный, индустриальный пейзаж. К особой разновидности пейзажа относятся изображения водной стихии - морской (марина) и речной пейзажи. Кроме того, пейзаж может быть историческим, показывающим облик Земли в прошлом или отражающим вечные законы развития природы, фантастическим, основанным на воображении художника. Сохранившиеся памятники культуры и искусства древнего мира свидетельствуют, что люди с незапамятных времен пытались изобразить природу.

Итак, предпосылки пейзажа появились уже в эпоху неолита в наскальных росписях, керамике, различных орнаментах, включающих условно символические обозначения небесного свода, светил, стран света.

Известно, что еще египетские художники (XV-XIV вв. до н. э.) умели по канону изображать людей, животных и растения. Такие элементы пейзажа, как цветы, деревья, встречаются уже в VI в. до н.э.

Ландшафт, выраженный обобщенными знаками, составляет азбуку, слагающуюся в величественный свод мифологических представлений о мире. В связи пейзажной живописи с письменностью семиотики видят и определённую манеру создавать знаки. Характерно, что многие древнеегипетские и китайские иероглифы восходят к изображениям гор и деревьев, воды и светил. Начиная с XVI в. пейзаж оформляется в самостоятельный жанр и появляются его основные разновидности: лирический, героический, документальный пейзаж. Это связано с творчеством таких художников, как П. Брейгель в Нидерландах, А. Альтдорфер в Германии, П. Рубенс во Фландрии, Я. ван Гойен, Рембрандт, Я. ван Рёйсдал в Голландии, Н. Пуссен, К. Уоррен во Франции, Ф. Гварди в Италии.

Жанровые произведения живописи знакомят зрителя с жизнью человека в ее повседневных проявлениях, с историческим и героическим прошлым разных народов.

К выразительным средствам живописи относят: цвет; рисунок; композицию; фактуру красочной поверхности; выразительность мазков.

Техники живописи практически неисчерпаемы. Как отмечал Леонардо да Винчи «всё, что оставляет какой-либо след на чём-то, строго говоря, является живописью: живопись создаётся природой, временем и человеком». Традиционные техники живописи: энкаустика, темперная (на яичной основе), настенная (известковая), клеевая и других типов. С XV века становится популярной живопись масляными красками; в XX веке появляются синтетические краски со связующим веществом из полимеров (акрилик, винилик и др.). Краски могут быть приготовлены как из натуральных, так и из искусственных пигментов.

Гуашь, акварель, китайскую тушь, пастель также относят к живописи.

Живописец может работать на любой основе: камне, штукатурке, холсте, шёлке, бумаге, коже (в том числе на теле животного или человека), металле, асфальте, бетоне и др.

Живопись может существовать в синтезе с пластическими искусствами, в том числе с архитектурой, скульптурой; она может участвовать в формировании искусственной и природной среды.

Построение объема и пространства в живописи связано: с линейной и воздушной перспективой; со светотеневой моделировкой; с использованием конструктивных качеств рисунка и пространственных свойств теплых и холодных цветов.

Рисунок – это изображение, выполненное от руки и на глаз с помощью графических средств: контурной линии, штриха и пятна.

Великий Микеланджело Буонаротти считал, что рисунок, который иначе называют искусством наброска, есть высшая точка и живописи, и скульптуры, и архитектуры; рисунок является источником и душой всех видов живописи и корнем всей науки [6].

Выделяется: станковый рисунок (графика), наброски и зарисовки, вспомогательный рисунок, эскиз, учебный рисунок (гипс) и академический рисунок (передача конструкции и светотени объектов).

Исключительное значение имеет рисунок как средство познания и изучения действительности. В рисунках отражается процесс мышления и общения с другими людьми. Рисунок является технической базой изобразительных искусств, ввиду этого глубоко изучается художниками, скульпторами и архитекторами (учебная дисциплина «академический рисунок»). Рисунки создаются художниками в процессе изучения природы (наброски), при поиске композиционных решений графических, живописных и скульптурных произведений (эскизы, картоны), при разметке живописной картины (подготовительный рисунок под живопись).

Рисунок как самостоятельное произведение — станковый рисунок (по аналогии со станковой живописью) — образует в европейском искусстве

отдельный вид графики. Под категорию станкового рисунка подпадают также исторически известные рисунки значительной эстетической ценности, независимо от первоначального предназначения. С живописью рисунок сближает его уникальность, тогда как такие произведения печатной графики как гравюры и литографии могут распространяться во множестве равноценных экземпляров. Исполняются рисунки в подавляющем большинстве случаев на бумаге. В станковом рисунке используется весь спектр графических материалов: «мягкие материалы» (уголь, соус, сангина, разнообразные мелки), краски, наносимые кистью и пером (тушь, чернила, бистр), карандаши и др. В учебном рисунке в настоящее время наиболее часто используются графитный карандаш и уголь.

Графика – это вид искусства, в котором изображение создается при помощи линейного рисунка, строго основанного на сочетании белого и черного. В наше время под графикой принято понимать довольно широкий круг явлений изобразительного искусства. Мы видим их не только на выставках, но и повседневно сталкиваемся с ними в жизни. Графика – один из древнейших видов изобразительного искусства, создающий статические, зрительно воспринимаемые образы на плоскости средствами рисунка, которые являются его первоосновой. Основное отличие графики от живописи состоит в различном отношении к изобразительной плоскости (в живописи белого листа не остается, в графике он является частью изображения) и главным средстве создания художественного образа (в живописи это цвет, в графике – рисунок, т.к. графика монохромна). Техники графики: карандаш, уголь, пастель, гуашь, тушь, сангина (красный мелок), бистр (сажа с растительным клеем) [12].

Главные выразительные средства графики: линия, штрих, пятно, тон. Линией создается рисунок, который в графике может быть линейным и штриховым. Пятно – ровно окрашенная плоскость различного размера и формы, которая служит средством передачи плотности и материальности

предмета. Тон – различия в градации света от самого темного до самого светлого. Тоном передается качество предмета, его объем и другие свойства.

Жанры графики: самостоятельный рисунок; газетно-журнальный рисунок; карикатура; иллюстрация; плакат; гравюра. К тиражной графике также относятся:

1. Ксилография (гравюра на дереве), один из наиболее распространенных видов гравюры. Печатная форма (клише) оттискивается способом высокой печати с плоской поверхности деревянной доски, покрытой краской, не проникающей в углубления, вырезанные между элементами изображения.

2. Литография (способ плоской печати). Изображение наносится жирным карандашом или жирной тушью на специально отшлифованную поверхность камня известковой породы. Затем камень слегка протравливается раствором азотной кислоты, воздействующей лишь на непокрытые краской участки, после чего рисунок смывают. На увлажненный камень валиком наносится типографская краска, пристающая лишь к непротравленным участкам камня, точно соответствующим нанесенному рисунку. Печатают литографии на специальном станке.

3. Линогравюра – гравюра на линолеуме, либо на сходном с ним полимерном материале. Одна из разновидностей выпуклой гравюры в техническом исполнении близка к гравюре на дереве (ксилографии).

4. Офорт – вид гравюры на металле, где углубленные элементы печатной формы создаются травлением металла кислотами. Термин офорт означает и способ гравирования, и оттиск, полученный этим способом.

5. Монотипия – вид печатной графики, техника которой заключается в нанесении красок от руки на идеально гладкую поверхность печатной формы с последующим печатанием на станке; полученный на бумаге оттиск всегда бывает единственным, уникальным.

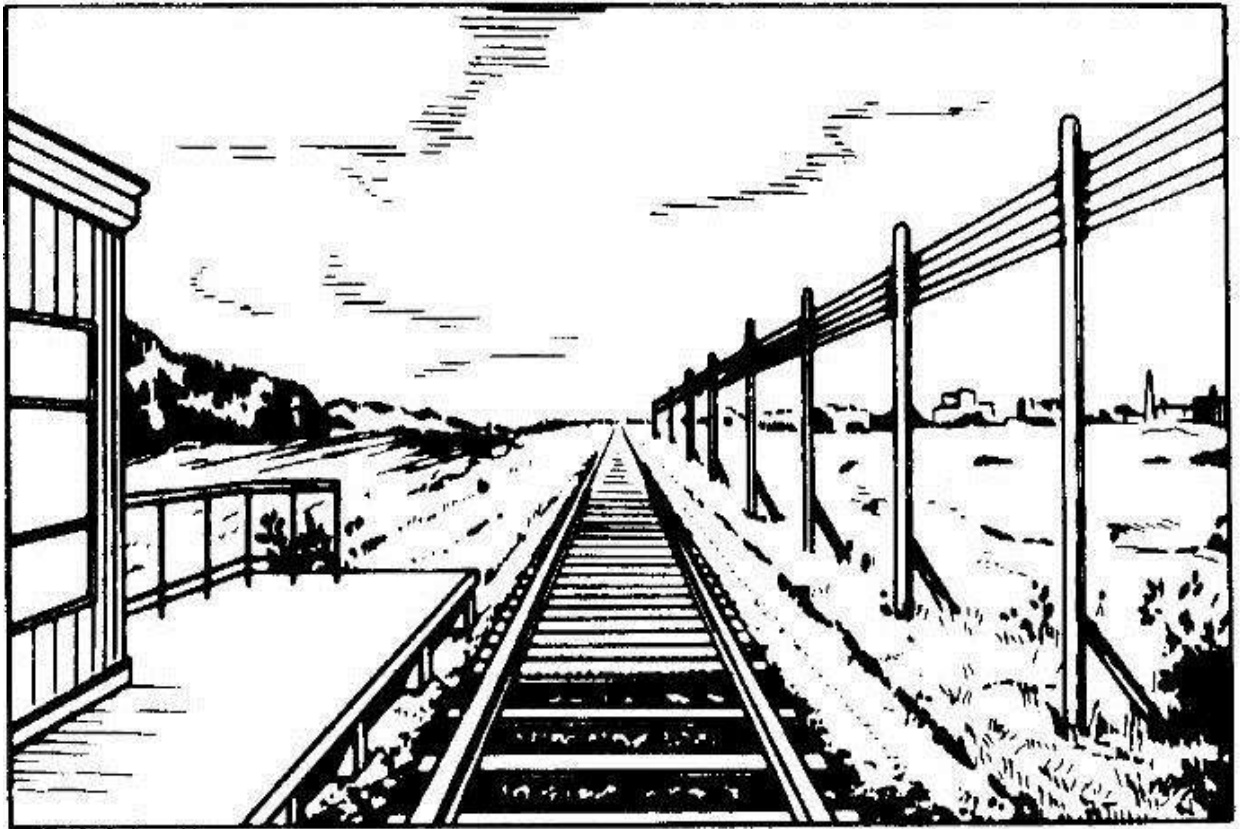
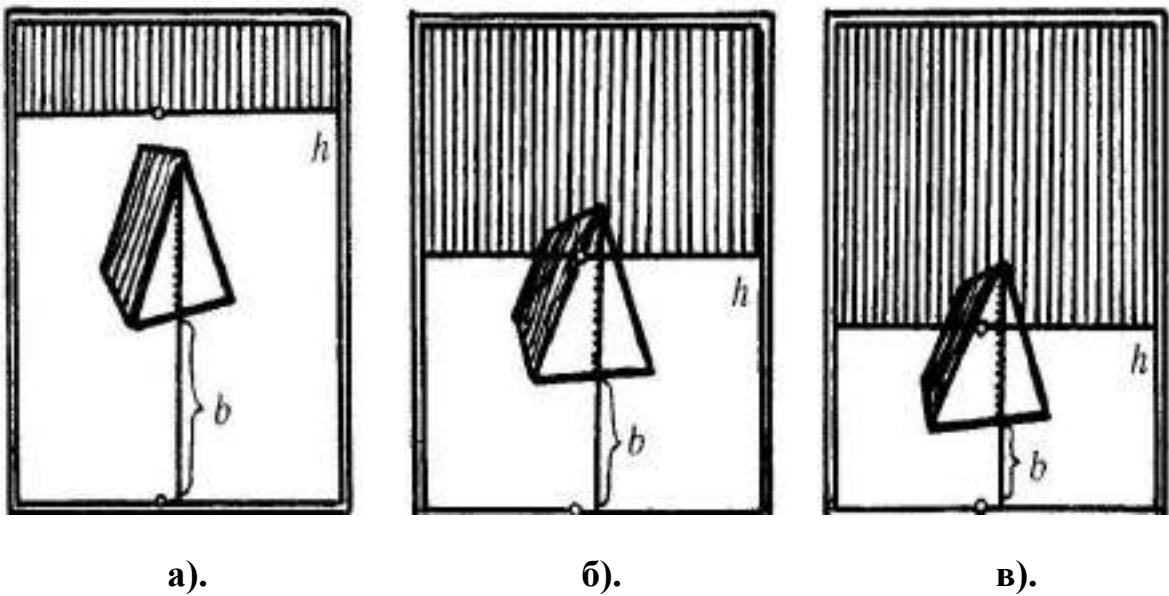


Рис. 2.1. Линейная перспектива



а).

б).

в).

Рис. 2.2. Горизонт: а) высокий, б) средний, в) низкий

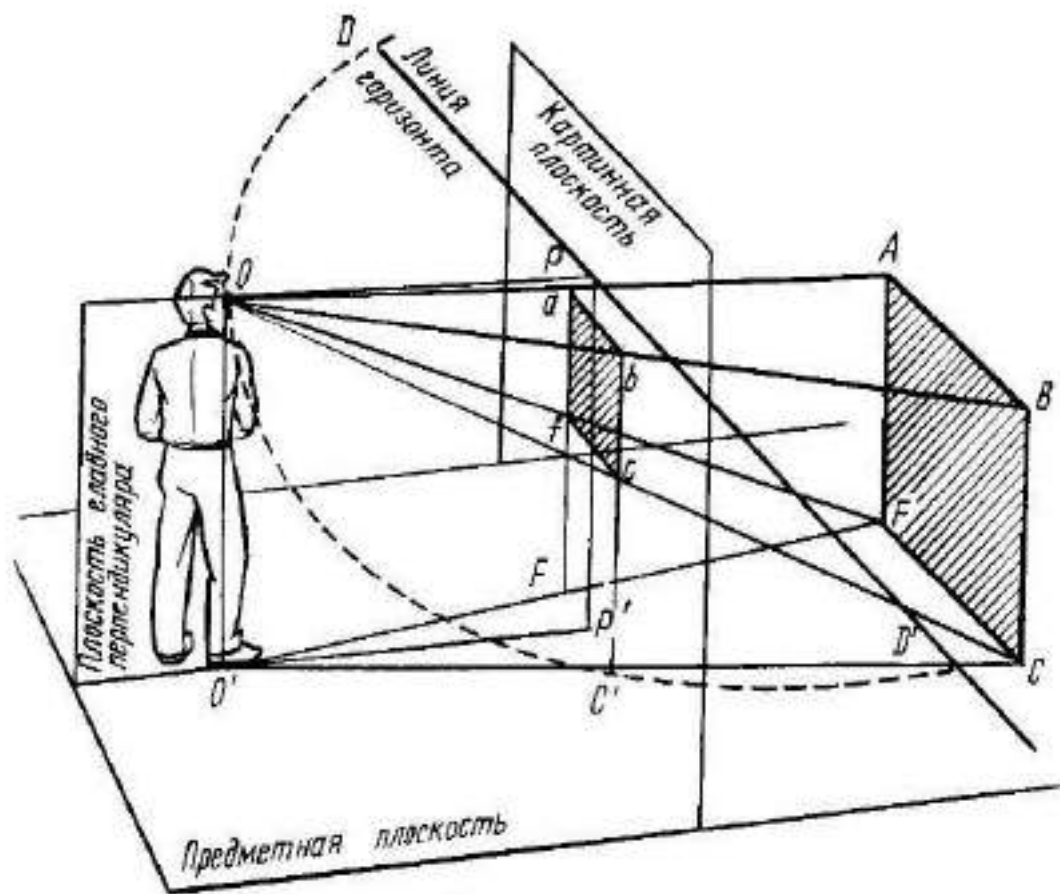


Рис. 2.3. Элементы перспективы

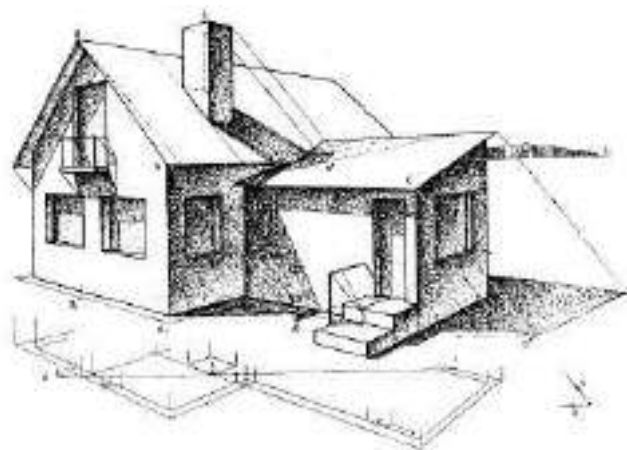


Рис. 2.4. Перспектива теней

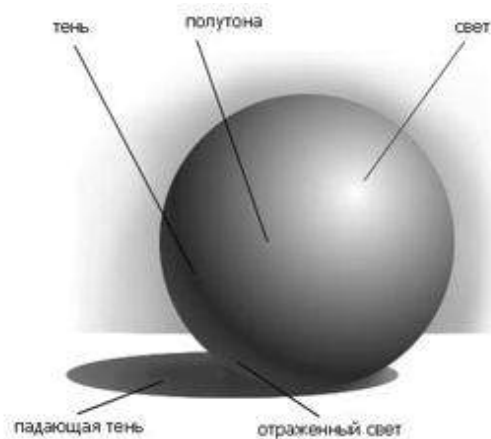


Рис. 2.5. Распределение светотени



Рис. 2.6. Пейзаж. Зарисовки



Рис. 2.7. Зарисовки архитектурных сооружений

Глава 2. Научно-теоретические основы пленэра

2.1. Основы линейной и световоздушной перспективы

Рисование с натуры на пленэре базируется на знании основных законов построения перспективного изображения.

Перспектива – в переводе с латинского «ясно вижу» - это система изображения объёмных предметов, расположенных в пространстве на разном удалении от зрителя.

Её также определяют:

- как кажущееся изменение форм и размеров предметов и их окраски на расстоянии;
- как науку, исследующую особенности и закономерности восприятия человеческим глазом форм, находящихся в пространстве и устанавливающую законы изображения этих форм на плоскости.

Перспектива – это система изображения объёмных предметов, расположенных в пространстве на разном удалении от зрителя, на плоскости картины или чертежа в соответствии со зрительным восприятием предметов человеком [11].

Выдающийся ученый и художник эпохи Возрождения Леонардо да Винчи подразделял теорию перспективы на 3 части: линейную – зрительное сокращение предметов на плоскости; воздушную или цветовую – изменение цвета при удалении предметов в глубину; законы потери отчётливости контуров предметов при удалении [6].

Линейная перспектива в пленэре – это система законов изображения трёхмерного пространства.

Основные положения линейной перспективы:

1. Объёмы предметов натуры в перспективном сокращении находят, представив плоскость листа в виде пространства, имеющего глубину.

2. Вид предмета изменяется в зависимости от его расположения относительно уровня глаз рисующего (уровень высоко – смотрите сверху вниз; уровень посередине – предметы прямо; уровень низко – снизу вверх).
3. Одинаковые по размеру предметы изображают разными по величине: расположенные ближе к рисующему – больше; расположенные дальше – меньше.
4. Воображаемая линия горизонта располагается на уровне глаз рисующего.
5. Параллельные линии сходятся в точке расположенной на горизонте (точка схода).
6. Линейно-конструктивное построение формы в перспективе основано на рисовании «насквозь» (объект стал как бы прозрачным).

Рассмотрим основные элементы перспективы:

1. Картинная плоскость – воображаемая прозрачная вертикальная плоскость, поставленная под прямым углом к направлению взгляда и расположенная между изображаемым предметом и рисующим. Картинной плоскостью называют ещё лист бумаги, картона или холст, на котором изображён предмет.
2. Предметная плоскость - горизонтальная плоскость, на которой находится рисующий, мольберт и натура. Предметной плоскостью также называют горизонтальную плоскость стола или подставки, на которых расположен изображаемый предмет.
3. Поле зрения – это пространство, охватываемое глазом при взгляде, имеющем одно направление. Пучок отражённых от предмета лучей света образует «зрительный конус». Основание его – «поле зрения», вершина – «точка зрения». Наиболее чётко глаз воспринимает предметы в середине поля зрения (7°), достаточно ясно (30°).
4. Точка зрения – точка, устанавливающая связь между рисующим и изображаемым предметом. В процессе работы она не должна меняться.

5. Основание картины - линия пересечения картинной плоскости с плоскостью предметной.
6. Плоскость горизонта – воображаемая горизонтальная плоскость, находящаяся на уровне глаз рисующего.
7. Линия горизонта – линия пересечения картинной плоскости с плоскостью горизонта.
8. Луч зрения – пучок лучей (ОА, ОВ, ОС, ОF и т.д.), направляющихся из глаз к предмету, расходящихся от зрачка и образующих конус.
9. Центральная или главная точка схода (Р) – пересечение главного перпендикуляра с плоскостью горизонта (главный перпендикуляр – линия пересечения картинной плоскости и плоскости главного перпендикуляра, которая проходит через главный луч зрения, и перпендикулярна картинной и предметной плоскости).
10. Точки отдаления – точки, находящиеся на линии горизонта на расстоянии от главной точки зрения Р, равном главному лучу зрения РО, перпендикулярному картинной плоскости.

Рассмотрим особенности изображения линий в перспективе. Линия - это простейший геометрический элемент. Рисуя на пленэре, следует выделять основные линии будущего изображения параллельные картинной и предметной плоскостям. Вертикальные линии в пленэре не изменяют своего направления. Это осевые линии человеческих фигур, деревьев, стены и проемы искусственных сооружений и построек, столбы и др. Вертикальные отрезки равной длины уменьшаются по мере удаления от глаз наблюдателя; горизонтальные линии, параллельные картинной плоскости, не изменяют своего направления в рисунке. Равные отрезки таких линий уменьшаются удаляясь [11].

В параллельных линиях любого направления, лежащих в горизонтальной плоскости, наблюдаются точки схода на линии горизонта, а в наклонных плоскостях – точка схода располагается выше или ниже горизонта. Сокращение отрезка тем больше, чем меньше угол, под которым этот отрезок

виден. Линии параллельные предметной плоскости определяют направление движения улиц, дорог и тропинок, природных водоемов; образуют рельеф местности и линию горизонта.

На пленэре рисовальщик работает и с самыми различными плоскостями: как ограниченными геометрическими линиями, так и с плоскостью горизонта, и с предметной плоскостью.

Для плоских фигур, ограниченных прямыми линиями, существует шесть пространственных положений: вертикальное, перпендикулярное картинной плоскости; вертикальное параллельное картинной плоскости; наклонное произвольное; наклонное перпендикулярное картинной плоскости и наклонное параллельное картинной плоскости; горизонтальное.

Объёмные тела могут быть ограничены плоскими гранями (плоскостями), тогда построение сводится к воспроизведению этих граней с учётом перспективы и взаимосвязей. Рисуя на пленэре форму, в основе которой лежит куб или параллелепипед, используют знание перспективных сокращений квадрата и прямоугольника.

Существует два основных положения объемного плоскогранного тела в пространстве:

а) фронтальное положение: видимыми являются две плоскости; имеется одна точка схода; передняя поверхность не получает перспективных изменений – остальные изображаются в виде трапеций.

б) положение «под случайным углом»: все поверхности имеют форму ромба; перспектива линий направлена в две точки схода; вертикальные рёбра сохраняют положение, уменьшаясь по мере удаления от рисующего.

Другие объёмные тела (вращения) имеют ось, представляющую собой отрезок прямой линии. Её перспективное изображение является основой перспективного начала изображения тел вращения.

Предметы, расположенные на близком расстоянии от рисующего, имеют хорошо различимую величину, характер формы, объем, материал, фактуру, детали, светотень, цвет и другие качества. По мере удаления

предмета эти качества постепенно начинают претерпевать изменения или становятся неразличимыми вообще, что является следствием действия воздушной и световой перспективы. Поэтому воздушная и световая перспектива имеют особое значение для передачи пространства, объемно-пластических, светотеневых, цветовых, материальных особенностей природы, организации цветового строя в пленэрной живописи.

Рассмотрим особенности воздушной перспективы. Воздух как газообразная материальная среда, содержит многие примеси — пыль, пары влаги, копоть и др. Наличие этих условий нарушает обычное прохождение света, рассеивает и изменяет его цветовую окрашенность. В зависимости от толщи воздуха, его температуры, влажности, характера и количества, присутствующих в нем инородных примесей цвето-световая среда атмосферы бывает различной.

Это оказывает значительное влияние на собственную (локальную) окраску предметов. Нередко трудно точно определить цвет предметов, сильно удаленных от нас. Предметы со светлой окраской при удалении темнеют, а темные — светлеют. В результате общий тон массы темных предметов, например, деревьев, вдали значительно светлее, чем у аналогичных предметов, находящихся рядом с наблюдателем. Вдали предметы (особенно имеющие темную окраску) кажутся голубоватыми, фиолетовыми.

По мере удаления изменяется не только собственная цветовая окраска предметов. Все увеличивающийся слой воздуха размывает их очертания и контрасты светотени. Предметы начинают принимать расплывчатый, суммарный характер. На большом расстоянии становится невидимым объем, рельеф, детали, материал предмета. Вдали предмет смотрится обобщенно, мягко, в виде небольшого плоского пятна. Порой тот или иной предмет узнается лишь по характеру силуэта, очертаниям или движению. Причем, чем больше расстояние до предмета, чем больше толщина воздуха между предметом и глазом наблюдателя, чем мутнее воздух, тем более неясными становятся внешние черты предметов. Дождь, туман, снегопад изменяют видимую характеристику предметов, расположенных даже на небольшом

расстоянии от наблюдателя. Чем чище воздух, тем он прозрачнее, тем больше в нем присутствует сине-голубых и фиолетовых лучей. Это очень заметно в горах, где на расстоянии цвет изменяется сравнительно меньше, чем на равнине, а тени и очень удаленные горы выглядят голубовато-синими или фиолетово-серыми. Здесь порой трудно определить расстояние до объекта и передать в этюде пространство.

2.2. Основы цветоведения

Предметы имеют свойства поглощать, отражать или пропускать световые лучи. Цвет – свойство тела вызывать определенное зрительное ощущение в соответствии со спектральным составом отражаемого или испускаемого излучения. В физике цвет – электромагнитное излучение воспринимаемое зрением. Свет разных длин волн возбуждает разные световые, психологические и эмоциональные ощущения.

В XVII веке великий английский физик Исаак Ньютон ввел естественнонаучную (физическую) основу классификации цветов – спектр. Представление о спектре даёт пропущенный через прозрачную стеклянную призму световой луч. Ньютон выделил в спектре семь цветов: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый. Ещё один цвет - пурпурный - причислен к классификации, как образованный смешением двух крайних цветов спектра - красного и синего. Спектральные цвета составляют очень небольшую часть видимых человеком оттенков, так как при нормальном цветовосприятии можно различить около десяти тысяч цветовых оттенков [4].

Для ощущения цвета световые лучи должны отражаться от предмета в нашем глазе. Например, если какой-нибудь предмет отражает только зеленые лучи, поглощая все остальные лучи спектра, мы видим этот предмет зеленым. Если же этот предмет поместить в свет, в котором отсутствуют

зеленые лучи, он будет казаться нам черным. Предмет, пропускающий все световые лучи, кажется прозрачным. Степень и характер отражения и поглощения света, а также прозрачность предметов разные и зависят от их физических и химических свойств.

Цветной мир открывается человеку в определенной последовательности. Сначала он воспринимает красный, оранжевый, желтый и зеленый цвета и только уж потом — фиолетовый, синий и голубой. Возможно, это объясняется различной длиной волны, которой обладает каждый цвет в солнечном спектре. Красный цвет является самым длинноволновым и наименее рассеиваемым при прохождении через толщу атмосферы. Затем оранжевый, желтый и зеленый. Фиолетовый, синий и голубой цвета составляют коротковолновую часть видимого нами света. Не обладая тепловым, откровенно возбуждающим воздействием красного цвета и активизирующим фотоэлектрическим действием желтого, фиолетово-голубые волны могут рассматриваться как слабые световые раздражители [12].

С древнейших времен каждому конкретному цвету придавалось определенное смысловое значение. Краски, в которые окрашен мир, оказывают на нас не только чисто психологическое или эмоциональное значение: они глубоко воздействуют на наш характер и наше здоровье.

Красный цвет считается «мужским» цветом. Это — цвет жизни. Одновременно он символизирует активность и энергию, динамизм и силу, крепость и решимость, а также любовь, страстность, гнев. Розовый цвет — цвет оптимизма. Его психологическая сила слабее, чем у красного цвета. Розовый цвет олицетворяет утонченность, нежность, незрелость, слабость, робость, сентиментальность, привлекательность. Желтый цвет связан с наукой, наблюдениями и анализом. По своим символическим качествам желтый цвет означает богатство, мечту, фантазии, смелость, радость. Грязно-желтый цвет символизирует печаль, тоску, разлуку. Оранжевый цвет означает святость и здоровье. Обычно его связывают с медициной. Он символизирует зной, энергию, радость, теплоту. Сочетание

оранжевого и черного цветов — героизм и отвага (георгиевская лента). Предпочтение зеленого цвета психологически выражается в деятельной воле, упорстве и постоянстве. Голубой цвет символизирует космический дух, истину, одухотворенность. Это — невинность, миролюбие, уступающее спокойствие, благополучие. Синий цвет означает мудрость, верность, холодность, бесстрастность, спокойствие. Фиолетовый цвет означает ночь, тайну, мистику, внушаемость, скромность, воздержанность, а также печаль, бедствие, старость. Черный цвет символизирует тьму, мрак, траур, смерть, поглощение, а также тяжесть, беспросветность. Он отягощает, усиливает влияние рядом стоящего цвета. Белый цвет означает чистоту, невинность, свежесть и прохладу, правдивость и ясность.

В православной иконописи использовался определенный символический цветовой круг: золотой цвет позволял почувствовать сияние Бога и великолепие Небесного Царства, где никогда не бывает ночи; пурпурный или багряный, цвет царя, владыки — Бога на небе, императора на земле; красный — один из самых заметных цветов в иконе, цвет тепла, любви, жизни, животворной энергии, но в то же время это цвет крови и мучений, цвет жертвы Христа; белый цвет — цвет чистоты, святости и простоты; синий и голубой цвета означали бесконечность неба, символ иного, вечного мира, цвета Богородицы; зеленый — природный цвет, цвет травы, юности, цветения, надежды, обновления; коричневый — цвет голой земли, праха всего временного и тленного; черный цвет — цвет зла и смерти, символ аскетизма. Не использовался в иконописи только серый цвет — цвет неясности.

Параметры цвета - три субъективных, качественных атрибута цвета: цветовой тон, насыщенность и светлота.

Цветовой тон определяет название цвета: зеленый, красный, желтый, синий и др. Светлота характеризует, насколько тот или иной хроматический цвет светлее или темнее другого цвета или насколько данный цвет близок к белому. Насыщенность цвета характеризует степень отличия хроматического цвета от равного ему по светлоте ахроматического. Качественной

характеристикой ахроматического цвета будет только его светлота. Насыщенность хроматических цветов в природе неодинакова — у одних цветов она выражена больше, а у других — меньше. Примером малонасыщенных цветов могут служить светло-желтый, розовый, светло-голубой, бежевый или темно-коричневый, темно-синий и подобные им цвета. В то же время, например, в ярко-красном, синем, зеленом цветах цветовой тон выражен значительно, определенной, чем в выше названных цветах. В практике малонасыщенные цвета можно получить путем добавления к хроматическому цвету белой или черной краски.

От добавления белил полученный цвет становится светлее, от добавления черной краски — более темным. Чем больше примесь ахроматического цвета, тем больше теряется насыщенность.

Красные, оранжевые, желтые, зеленые, синие, фиолетовые и пурпурные цвета со всеми оттенками называются хроматическими цветами, черный и белый и все серые цвета называются ахроматическими. Основной, естественный ряд цветов составляет спектр, в котором цвета расположены в строгом порядке; красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий и фиолетовый. Из них желтый (стронциановый лимонно-желтого оттенка), синий (лазурь голубого оттенка) и красный (краплек розово-красного оттенка) называются основными цветами [12].

В живописи существует три вида смешения красок. Это позволяет получать необходимый цветовой тон или оттенок. Получение нужных цветов и оттенков может быть механическим, при смешивании красок на палитре, оптическим, при нанесении тонкого слоя просвечивающей краски поверх высохшей, ранее нанесенной краски, и пространственным (оптическим).

Механическое смешение масляных красок всегда производят на обычной палитре, в то время как акварельные краски смешивают на палитре белого цвета. Такое смешение дает возможность получать истинные цвета красок. Для механического смешения цветов закономерности оптического смешения цветов неприемлемы. Например, при смешивании трех

спектральных лучей – красного, синего и желтого – получается белый цвет, а при механическом смешивании красок тех же цветов получается серый.

Для достижения требуемого эффекта при оптическом смешении красок применяются краски просвечивающие, так называемые лессировочные. В палитре акварельных красок подавляющее большинство относится к лессировочным, обладающим способностью полностью растворяться в воде, а при нанесении на бумагу или на ранее нанесенную краску - просвечивать, изменяя тон. Остальные же акварельные краски готовят из земляных пигментов, которые не растворяются в воде. Для оптического смешения цветов характерны следующие закономерности: к любому, оптически смешиваемому хроматическому цвету можно подобрать другой дополнительный хроматический цвет, который при оптическом смешении с первым (в определённой пропорции) дает ахроматический цвет - серый или белый. Взаимно дополнительные цвета в спектре - это красный и зелено-голубой, оранжевый и голубой, желтый и синий, желто-зеленый и фиолетовый, зеленый и пурпурный. В цветовом круге взаимно дополнительные цвета находятся на противоположных концах его диаметра. Таким образом, контрастность свойственна и цветовым сочетаниям. Это связано, прежде всего, с физиологией зрения и выражается в подчеркнутом эффекте выделения одного цветового пятна на фоне другого, даже когда их интенсивность одинакова.

Оптическое смешение двух не дополнительных хроматических цветов дает новый цветовой тон, который в цветовом круге находится всегда между смешиваемыми цветами. Насыщенность цвета, полученного в результате оптического смешения двух не дополнительных цветов, будет всегда меньше, чем у исходных цветов.

Масляные краски созданы для техники корпусного письма, предназначенного для передачи света, для отображения рельефной фактуры, но в ней довольно часто достигается эффект пространственного смешения красок, когда в результате оптической смеси двух расположенных близко

друг к другу цветов, если смотреть на них на достаточно большом расстоянии, можно увидеть новый цвет.

Наиболее типичным видом пространственного смешения красок является "пуантальная" живопись, где точки или мелкие мазки, расположенные близко друг к другу, создают эффект оптической смеси красок. Следует отметить, что на этом принципе смешения цветов построена техника мозаики, набор которой состоит из кусочков цветного стекла - смальты.

При смешивании основных цветов получают дополнительные цвета: красный + желтый = оранжевый, желтый + синий = зеленый, синий + красный = фиолетовый. Дальнейшее смешивание цветов дает различные тона. Например: красный + зеленый = красновато-коричневый; желтый + фиолетовый = желтовато-коричневый; синий + оранжевый = синевато-коричневый. При многократном смешивании цветов всегда получают коричневые тона. Коричневый цвет не принадлежит к хроматическим, а является нейтральным, как черный, белый и серый. Все цвета, полученные путем смешивания основных цветов, называются смешанными.

Теплохолодность цвета – понятие относительное.

Красный и желтый, а также близкие им цвета (оранжевый, красно-оранжевый и др.) называются теплыми. Цвета, находящиеся в правой части спектра: синий, сине-зеленый, сине-фиолетовый и др.), называются холодными. Теплые цветовые тона создают впечатление близости изображаемого объекта. Больше всего приближает элемент пейзажа желтый и несколько меньше – оранжевый цвета. Холодные цвета создают видимость удаления. Наибольшим удаляющим свойством обладает синий цвет. Поэтому в перспективе живописного пейзажа дальний план изобилует голубыми оттенками.

Теплые цвета гораздо более динамичны, чем холодные: так красное пятно на черном фоне выглядит крупнее, чем синее того же размера. При равной яркости теплый цвет на холодном фоне создает иллюзию движения на

зрителя, чем пользуются обычно для выделения активных элементов изображения. Холодные цвета сжимают пространство, субъективно уменьшая размеры изображения. Темные цвета кажутся более тяжелыми. Зрительное равновесие в пейзаже достигается за счет чередования темной тени и пятен яркого света при солнечном освещении и равномерного распределения тяжести цвета при изображении пасмурного состояния природы. Из хроматических цветов легкими являются светло-желтый, светло-зеленый и др., а тяжелыми - темно-красный, темно-коричневый, фиолетовый, темно-зеленый и др.

Тяжесть или легкость цвета зависит также от материала. Масляная краска кажется тяжелее водяной краски того же цвета; поверхность с грубой фактурой выглядит тяжелее, чем гладкая.

Ахроматические цвета отличаются друг от друга только по светлоте, то есть один цвет относительно светлее или темнее другого. Однако среди ахроматических цветов существует большое разнообразие белых, серых, черных оттенков. Самой темной краской палитры можно считать сажу газовую. Из белых красок наиболее светлая — цинковые белила. Все промежуточные серые тона между белым и черным можно получить, смешивая белую и черную краски в различных пропорциях.

Благодаря свету мы видим предметы не только цветными, но и объемными. На круглых и выпуклых предметах на стороне, освещенной прямым светом, особо выделяется самое светлое пятно — блик. В зависимости от формы, материала предмета, интенсивности и цветовой окраски света блик бывает разным. Он может быть очень ярким, блестящим или только немного светлее освещенной стороны предмета. Блик особенно заметен на полированных, блестящих, глянцевых поверхностях (например, на металле, стекле и др.).

Цвет блика зависит от цвета источника света, а также от материала и собственной окраски предмета. На металлических предметах, например на медных, цвет блика под действием рефлекса от неба имеет холодный голубоватый оттенок. Следует внимательно относиться к определению цвета

и теплоходности блика по отношению к общему цветовому решению этюда. Блик, верно взятый по цвету, интенсивности, служит своеобразным камертоном в тонально-цветовом решении композиции; рисующему легче также ориентироваться в определении светлоты цвета предметов природы.

На месте блика в живописи акварелью в соответствии с характером формы оставляется белое пятно бумаги, а затем форма и цвет блика уточняются, делаются легкие прозрачные прописки нужной силы и цвета. Если необходимо, то самое светлое место на блике нужно оставить не покрашенным или слегка очистить краску лезвием до белого тона бумаги.

Теневую часть предмета принято называть собственной тенью. Тень, падающую на предмет и на плоскость, на которой стоит предмет, называют падающей тенью. Форма падающей тени зависит от очертаний предметов, отбрасывающих тень, от формы предметов, на которые тень падает, и характера поверхности, на которой расположены предметы. Место между освещенной и теневой частями на предмете называют полутенью, или полутонном. Сюда лучи света попадают лишь частично. Полутень темнее, чем освещенная часть предметов, но светлее собственной тени. Полутень особенно заметна на предметах, имеющих сферические поверхности.

Выше отмечалось, что освещенные предметы одни лучи поглощают, а другие отражают. Отраженные лучи, падая на соседние предметы, оказывают влияние на их светлоту и цветовую окраску. Высветление и изменение собственного цвета предмета под действием отраженных от других освещенных поверхностей световых лучей носит название рефлекса. Рефлексы особенно заметны в теневых местах предметов. Благодаря рефлексам мы различаем в тени рельефность, а сами тени видим не глухими и черными, а цветными, прозрачными, воздушными. Следовательно, цвет предмета, находящегося в окружении других предметов, следует понимать как своеобразную мозаику рефлексов. Чем разнообразнее среда вокруг изображаемого предмета, чем больше источников отраженного света и чем

большую отражательную способность имеет предмет, тем сложнее его светотень и разнообразнее цветовые рефлексы.

Влияние рефлексов особенно заметно на белых, гладких или глянцевых поверхностях (особенно в полутонах и тенях) и малозаметно на шероховатых и матовых. Влияние рефлексов следует учитывать при изображении предметов живописными средствами. Без рефлексной взаимосвязи цвет предмета будет выглядеть «сухим» и неестественным, а изображение — плоским, бедным в пластическом и цветовом отношении. Вместе с тем необходимо помнить, что рефлекс полностью принадлежит основному тону, а его тональное звучание ни в коем случае не должно спорить со светом. Иначе живопись теней будет раздробленной, а форма предметов неправильной. Таким образом, при изображении объемных предметов в пленэре следует учитывать градации светотени - свет, блик, собственную и падающую тень, полутон и рефлекс. Передавая эти градации, художник тем самым отображает объемно-пластические, цветовые, материальные, фактурные характеристики предметов, характер их освещения и среду, в которой они находятся. В результате сопоставления, например, теплых, прозрачных теней с холодным светом и пастозно наложенными красками на свету художник передает впечатление пластичности, объема, рельефа поверхности.

В зависимости от освещения и окружающих условий видимые качества изображения будут изменяться. Например, при ярком освещении на предметах со светлой (белой) окраской более интересными по цвету выглядят теневые места. На освещенной части таких предметов цветовые оттенки малозаметны. Градации светотени богаче по цвету при освещении средней интенсивности. При слабом освещении градации светотени заметны в определенной степени лишь на предметах светлой окраски. С изменением освещения и условий окружения различно выглядят очертания формы предметов. При ярком дневном свете они видны четко, ночью смутно или совсем не видны.

Светящиеся тела (например, солнце, пламя свечи, костер, свет лампы и т. п.) образуют вокруг себя ореол. Цвет ореола более ясно выражен, нежели цвет самого светящегося тела. Так, ореол свечи имеет желто-оранжевый цвет, а само пламя, особенно его ядро, — белое. Если ореол не передать при изображении светящихся тел, то они будут выглядеть обыкновенными светлыми пятнами. Явление ореола надо учитывать и при изображении блика на предметах, иначе он будет подобен белому резкому пятну, похожему на заплату. Скрытое явление ореола обнаруживают также предметы с белой и светлой (выступающей) окраской, особенно если они смотрятся на темном фоне и освещены ярким светом. В результате они кажутся более крупными, чем те же предметы, но с темной окраской. Так, люди, одетые в светлую или в белую одежду, рядом с людьми одетыми в темную одежду, выглядят крупнее. Кажущееся изменение величины поверхности предмета в зависимости от его цвета и светлоты носит название иррадиации. Это явление следует обязательно учитывать в учебных пленэрных работах.

2.3. Композиционный поиск, как средство создания художественного образа в работах, выполненных на пленэре

Слово «композиция» принято употреблять в нескольких значениях.

В переводе с латинского оно звучит как «связывает», «соединяет». И действительно: соединение деталей изображаемого в единое гармоничное, выразительное целое – главная задача композиции.

Создание художественных произведений, в которых применяют и учитывают правила композиции, называют работой над композицией или просто композицией, а также художественным проектированием.

Композиция – структура произведения, отвечающая его содержанию. Это система правил, закономерностей и приёмов расположения частей и

соединение их в единое целое. Композиция служит для организации и построения художественного произведения и его деталей, придаёт произведению цельность, выразительность и гармоничность. Композиция - это поиск путей и средств создания художественного образа, поиск наилучшего воплощения замысла художника. К композиционному построению относится размещение изображения в пространстве – реальном или на картинной плоскости (в живописи и в графике) в соответствующих замыслу размере, формате и материалах. Сюда входят: определение центрального узла композиции и подчинение ему второстепенных частей произведения; соединение отдельных частей в гармоническом единстве; группировка и соподчинение этих частей с целью достижения выразительности и пластической целостности изображения. При этом выявляются контрасты и ритмическое расположение основных масс и силуэтов в картине [8].

В композиционном решении произведения на пленэре имеет большое значение выбор наилучшей точки зрения на изображаемое пространство и объекты.

При работе с натуры к композиции относятся и поиски мотива для изображения, подбор и расстановка изображаемых предметов, постановка живой модели. Работа над композицией включает также перспективные построения изображения, согласование масштабов и пропорций, тональное и цветовое решение произведения.

В одном из значений композиция – это правильный выбор размеров и расположения элементов изображения на взятом формате листа бумаги, т.е. компоновка. Основные пропорции изображаемой натуры (высота и ширина) должны соответствовать пропорциям формата (вертикальное или горизонтальное расположение листа бумаги). Полезно сделать несколько предварительных эскизов будущей композиции малого размера.

Работа над композицией выполняется поэтапно. Начинают композиционный поиск с выбора точки зрения и с определения основных

пропорциональных соотношений в картине (центральный луч должен как бы делить проекцию изображения пополам по вертикали и горизонтали). Обведя взглядом, пространство и выделив его элементы, определяют форму замкнутой фигуры (приём, идущий «от пятна»). Если тонкими штрихами перенести эту фигуру на бумагу, то получится абрис, с помощью которого находят композиционное положение будущего рисунка на листе. Затем переходят к перспективному построению пространства и объектов, находящихся в нём, выявляют их конструктивные особенности и пластику. После этого художник с помощью живописных или графических средств передает основные тональные отношения. Объемные формы прорабатываются с помощью светотени. На первом плане картины проводится основательная работа над деталями изображения. В заключительной части работы над композицией происходит обобщение рисунка.

Умение компоновать рисунок на ограниченном листе бумаги влияет на развитие глазомера, развивает и чувство гармонии, т.к. необходимость найти правильное соотношение тонированной части рисунка к белому фону способствует умению оценить значение «пятна» в общей композиции, правильно выбрать его силу и форму. В хорошо закомпанованном рисунке минимум вспомогательных линий, в нём меньше работы резинкой и больше времени остаётся на детальную проработку.

Различают следующие виды композиций: плоскостная, объёмно-фронтальная, объёмно-пространственная и глубинно-пространственная.

Плоскостная композиция состоит из плоских элементов, не выступающих один за другой за лицевую поверхность. Это композиция двумерная, композиция на формате листа, для оформления ковров, картин, тканей, надписей, обоев. Данная композиция используется на пленэре при составлении декоративной переработки растительных элементов выполненных с натуры: стилизация, создание кроков, монотипия.

В объёмно-фронтальной композиции изображаются рельефные детали, соединяемые на общей плоскости. Объёмно-фронтальную

композицию рассматривают из определённого положения – зритель перед серединой плоскости. Примером могут служить рельеф, барельеф и др. Работа такого типа выполняется при рисовании с натуры архитектурных элементов (наличники, карнизы, лепные украшения и др.).

Объёмно-пространственная композиция складывается из объёмов, связанных между собой, приблизительно равного значения, размещённых в разных уровнях и плоскостях по отношению один к другому. Это трёхмерная форма. Иллюстрацией данной композиции может служить пленэрная постановка натюрморта и фигуры человека.

Глубинно-пространственная композиция предполагает связь предмета с тем пространством, в котором он размещён. Примером такой композиции служит интерьер и организация свободного пространства (пейзаж).

Главными признаками и организационно-выразительными элементами художественного произведения являются выразительность, цельность, уравновешенность, гармоничность.

Выразительность, на основе которой создаётся основное впечатление, производимое на зрителей, свидетельствует о высокой художественности произведения. Она проявляется у зрителя в виде эстетического удовольствия.

Цельность произведения тесно связана с совершенством его структуры и законченностью. Впечатление цельности создаётся композиционно обусловленным ограничением общей формы, ясно читаемой системой внутреннего развития от начала до завершающего конца, надлежащей соразмерностью частей, при которой не возникает желания что-либо добавить или убрать, а сами части не кажутся излишне мелкими или крупными. Цельность художественного произведения даёт возможность сразу охватить его взглядом и определить основную часть, вокруг которой размещаются менее значительные, но необходимые части. С понятием цельности тесно связаны конструкция, структура и тектоника.

Конструкция в изобразительном искусстве – это характерная особенность, сущность строения любой формы в природе и изображении, предлагающая

взаимосвязь частей в целом и их соотношение. В процессе работы на пленэре часто приходится выявлять конструктивные особенности объектов созданных человеком и природой: архитектурных сооружений, предметов быта, транспортных средств, элементов ландшафта, представителей растительного и животного мира. Крепкая, грамотно выстроенная конструкция изображаемого объекта и произведения в целом позволяет в дальнейшем приступить к работе выразительными средствами композиции, к которым относятся: линия, штрих, пятно, цвет, светотень, перспектива.

Тектоника представляет собой художественно выявленное конструктивное строение предмета. Она определяет соответствие замысла художника свойствам выбранных материалов. Тектоника связана с внешним обликом и этим она отличается от конструкции, которая может быть скрытой.

Структура не является точным соответствием конструкции и обозначает общую геометрическую форму изображаемого, его пространственную и конструктивную схему.

Уравновешенность может достигаться путём введения полной или условной симметрии и более сложными способами. Так, небольшая часть пейзажа, изобилующая деталями, может быть уравновешена большой «пустынной» частью. Композиционное равновесие может быть и статичным и динамичным. Внутренняя динамика может создавать впечатление неустойчивости, которое при желании можно погасить деталями, которые успокаивают внутреннее движение и не выпускают его за пределы композиции.

В соответствии с этим выделяют следующие виды композиции:

- устойчивые статические;
- неустойчивые статические (нет движения, но нет и спокойствия);
- устойчивые динамические (движение, не разрушающее общего порядка).

К устойчивым относятся композиции «совершенных геометрических фигур», которые могут быть вписаны в равносторонние и равнобедренные

треугольники, квадраты, трапеции, арки. Эллипс и круг – придают композиции динамику.

Главная часть произведения условно называется центром композиции. В подчинённых частях сложной композиции (многофигурной) могут быть свои центры, но уступающие по силе выразительности главному. Главная часть всегда содержит внутри себя линию или точку, относительно которой возникает равновесие остальных частей.

Немалую роль в композиции играет гармоничность. При наличии данного качества у художественного произведения, глаз наблюдателя не ощущает несоответствия размеров частей и деталей, а сочетания цветов не раздражают и не кажутся неприятными. Гармония обязывает художника написать своё произведение так, чтобы ни одна часть его не казалась чужеродной или несоразмерной. Она достигается интуицией или опытом работы.

Контраст - наиболее распространённое средство выделения и повышения выразительности и гармоничности композиционного элемента - представляет собой сочетание противоположных характеристик. Наибольшее значение имеют цветовой и тональный контрасты. Цветовой контраст обычно состоит в сопоставлении дополнительных цветов или цветов, отличающихся по светлоте. Тональный контраст строится на сопоставлении светлого и тёмного. В композиционном построении на пленэре контраст служит приёмом, благодаря которому сильнее выделяется главное и достигаются большая выразительность и острота характеристики образов. Степень контраста ограничивается такими требованиями, которые сохраняют цельность впечатления.

В придании художественной работе гармоничности большую роль играет нюанс, сущность которого состоит в плавном переходе характеристики элемента композиции в сторону усиления или ослабления. Градации нюанса могут быть в тех же пределах, что и контраст (от белого к чёрному). Однако при нюансе отсутствуют ярко выраженные границы.

Если анализировать любую совершенную композицию художественного произведения, всегда можно найти в ней ряд линий геометрической формы (осей), взаимно увязанных между собой в систему (треугольник, прямоугольник, круг). По этим линиям расположены различные детали композиции. Они часто определяют форму композиции, её границы. Выразительность композиционного решения повышается при использовании системы осей, относительно которых в произведении возникает уравновешенность или симметрия. Ось предмета – это линия его силы тяжести. Она присутствует как в симметричных изображениях, так и в произвольных. Положение такой оси определяется путём зрительного деления изображения на два равноценных по площади участка. Композиционная ось – ось мысленная. Её место определяется расположением фигур, тяготеющих к ней.

При частом повторении осей возникает ритм. Ритм – одна из особенностей композиционного построения произведений. Простейший вид ритма – равномерное чередование или повторение каких-либо частей (в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве). В произведениях живописи и графики, скульптуры проявление ритма сложное. Он способствует созданию определённого настроения. С его помощью достигается большая цельность и согласованность частей композиции и усиливается её воздействие на зрителя. Ритм проявляется в жестах, движениях и композиционных группировках фигур, в повторах световых и цветовых пятен и в чередовании крупных частей изображения, являющихся значительными элементами композиции.

К средствам, повышающим гармоничность композиции, относятся использование пропорций, т.е. соотношение форм по высоте, ширине, длине, группировке частей композиции для создания внутреннего равновесия. В изобразительном искусстве пропорции многообразны. Они определяют не только построение форм фигур и предметов, но и композиционное построение произведений. К нему относятся нахождение соответствующего

формата плоскости листа, отношение размеров изображения к фону, отношение масс, форм, группировок друг к другу. При работе над составлением эскиза композиции невозможно указать общий порядок применения тех или иных средств и приёмов. В каждом конкретном случае изменяется их порядок и объём.

Работа над композицией выполняется в соответствии с ее основными законами:

1. Закон целостности: единство композиции с замыслом, формы с содержанием, неделимость композиции, неповторимость элементов (пятен, типов жестов, величин).
2. Закон контраста: сочетание противоположностей (формы, фактуры, цвета, движения, положения)
3. Закон новизны: новизна формы и содержания; новизна во всех формах произведения, наличие эстетического в композиции как качества новизны.
4. Закон жизненности: передача движения во времени как композиционная задача; жизненность художественного образа.

Как и понятие «композиция» понятие «художественный образ» относится к разряду многоплановых. В современной науке (эстетика, психология, искусствоведение) художественный образ – содержательная форма искусства, форма мышления в искусстве. Это чувственно-конкретное, наглядное изображение идеи, иносказательная, метафоричная мысль, раскрывающее одно явление через другое. Ещё древнеиндийское искусство утверждало, что образная мысль имеет три основных типа: поэтическую фигуру, смысл и настроение. У художественного образа есть своя логика, его развитие идёт по своим внутренним законам и нарушать их нельзя. Художник даёт направление развитию образа, но не может ничего изменить без искажения жизненной правды. Действительность, которая лежит в основе произведения, ведёт за собой, и художник порой приходит не к тому выводу, к которому он стремился [8].

Если научно-логическая мысль однозначна и четка, то образная мысль многозначна. Великий вечный образ (образ природы родного края, образ современника, героический образ, романтический образ) всегда образ многоплановый, в нём бездна смысла, раскрывающаяся в веках. Если бы художественный образ был полностью переводим на язык логики, наука могла бы заменить искусство. Но если бы он был абсолютно непереводаем на язык логики, то не существовало бы ни искусствоведения, ни художественной критики. Образ соответствует сложности, эстетическому богатству и многогранности самой жизни. Художник передаёт ее существенные черты через единичное, частное. Искусство способно, не отрываясь от конкретно-чувственной природы явлений, сделать широкие обобщения и даже создавать концепцию мира.

Художественный образ – единство мысли и чувства, рационального и эмоционального. Эмоциональность – исторически древнейшая и эстетически важнейшая первооснова художественного образа. Отвлеченное, чисто логическое понятие не вызывает непосредственного отклика чувства. Оно может найти такой отклик лишь тогда, когда мы применяем его к области чувственно воспринимаемых явлений, наполняем его жизненным содержанием. Художественный образ – единство объективного и субъективного. В нём отражаются существенные стороны действительности, заключено большое объективное содержание. Вместе с тем искусство вовсе не предполагает, чтобы его образы принимались за реальность. В образ входят не только факты действительности, переработанные творческой фантазией художника, но и его личное отношение к изображаемому, а также всё богатство личности творца. Истинно великое искусство способно удовлетворить и самый изысканный вкус интеллектуально подготовленного человека, и вкус массового зрителя. Каждый образ неповторим и принципиально оригинален. Даже осваивая натурный материал, раскрывая одну тему на основе общих идейных позиций, разные художники создают разные произведения в силу своей неповторимой индивидуальности.



Рис. 2.6. Хроматические цвета. Спектральный круг

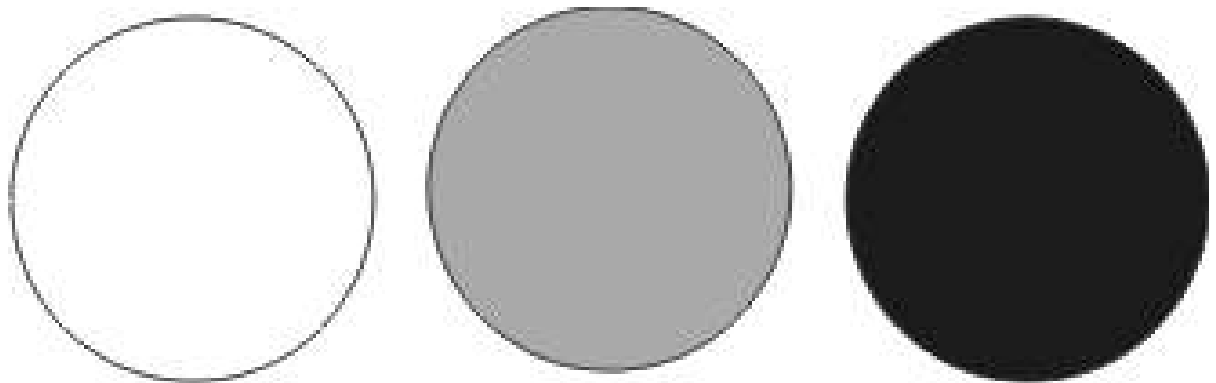


Рис.2.7. Ахроматические цвета

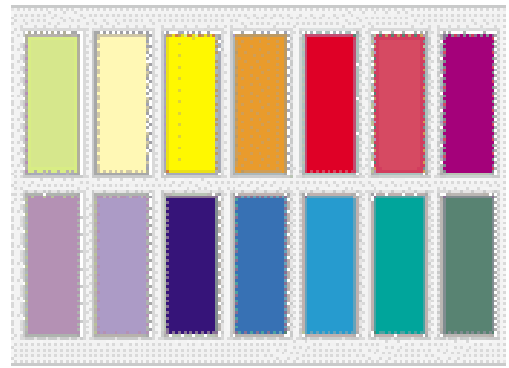


Рис. 2.8. Дополнительные цвета



Рис. 2.9. Теплые цвета



Рис. 2.10. Холодные цвета

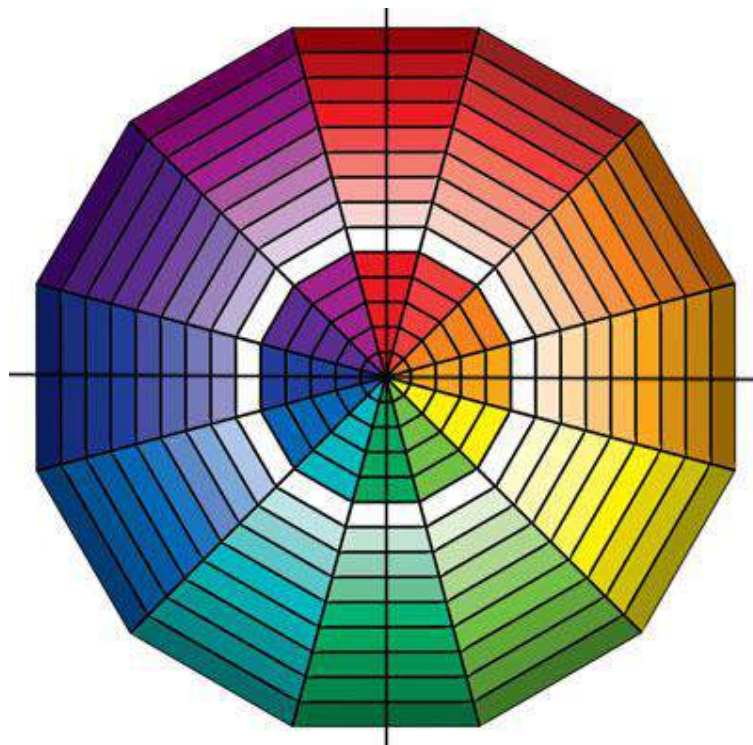


Рис. 2.11. Внутритональные градации цвета



Рис.2.12. Оптическое смешение цветов

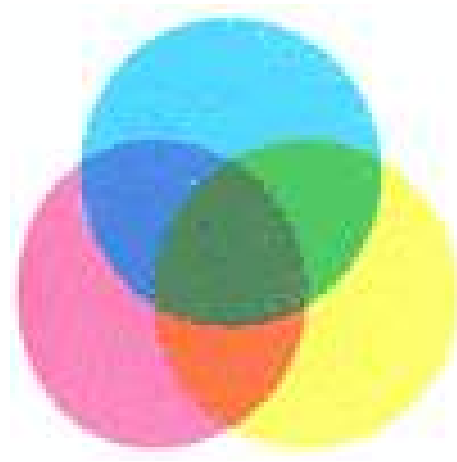


Рис.2.13. Механическое смешение цветов

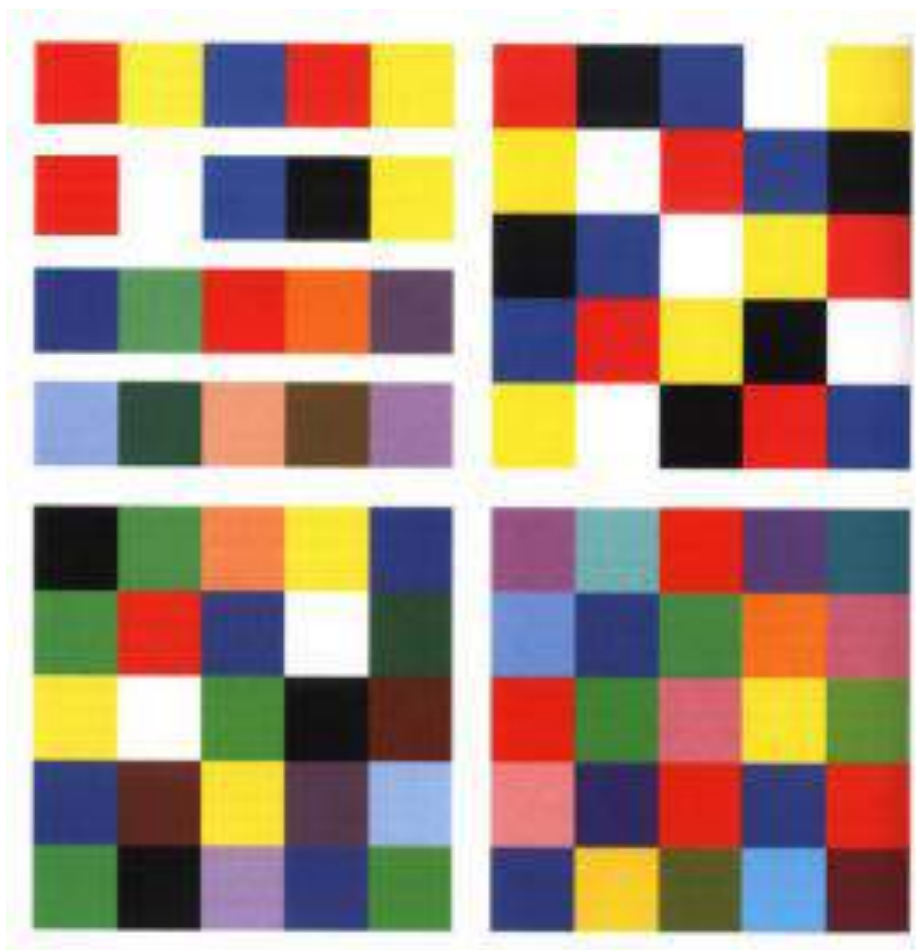


Рис. 2.14. Цветовые контрасты



Рис. 2.15. Контрастные пары цветов



Рис. 2.16. Видоискатель



Рис. 2.17. Поиск композиции с помощью видоискателя



Рис. 2.18. Динамика в композиционном решении на примере картины А. Сислея «Наводнение в Пор-Марли»



Рис. 2.19. К. Моне. Поле маков. набросок композиции по карандашному эскизу и завершение работы



Рис. 2.20. Учебная работа с ярко выраженным композиционным центром

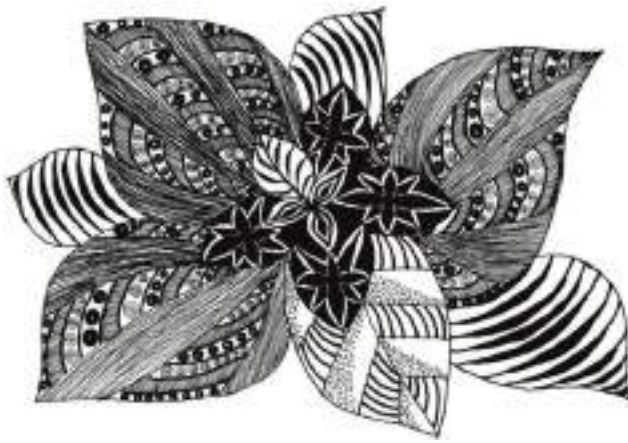


Рис.2.21. Плоскостная композиция



Рис. 2.22. Объёмно-фронтальная композиция



Рис. 2.23. Объёмно-пространственная композиция

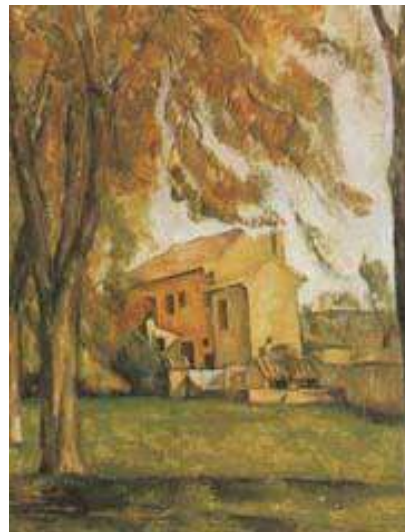


Рис. 2.24. Глубинно-пространственная композиция



Рис. 2.25. Учебная работа, построенная на контрасте теплого и холодного тонов

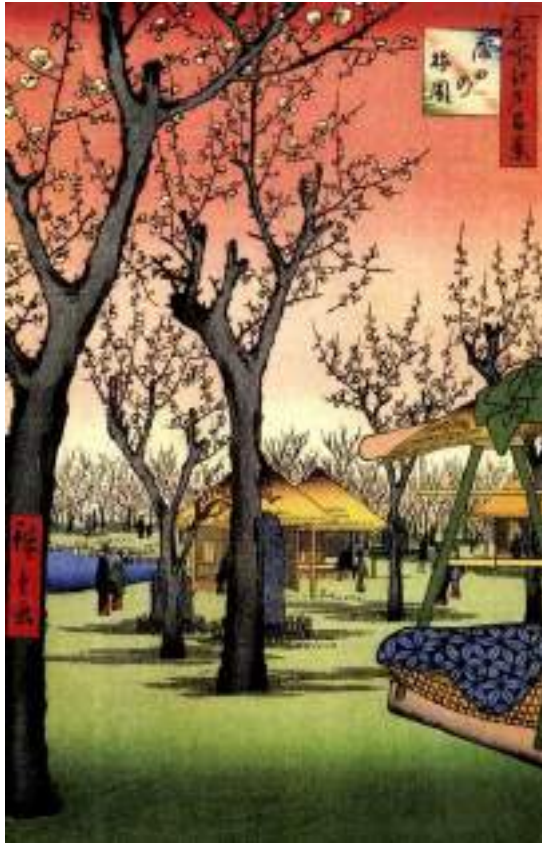


Рис. 2.26. Примеры ритма в природе и в изобразительном искусстве



Рис. 2.27. Процесс создания художественного образа



Рис. 3.1. Современные этюдники



Рис. 3.2. Графитные карандаши



Рис. 3.3. Бумага

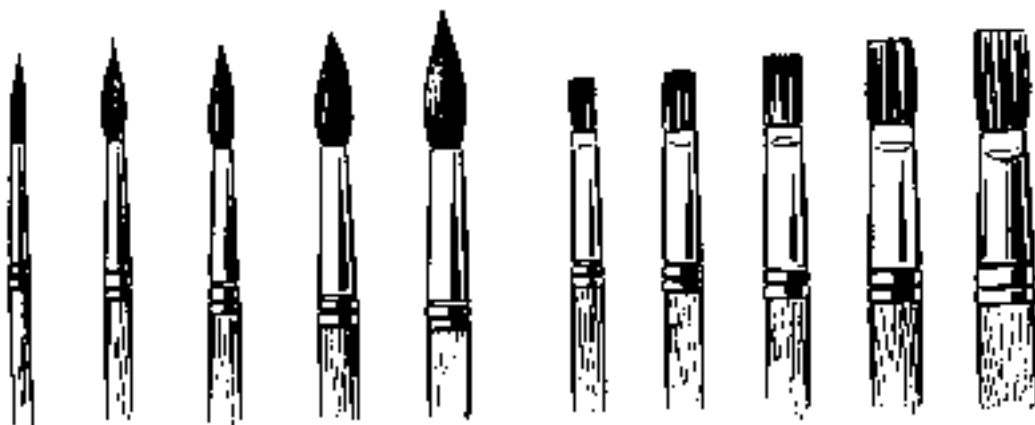


Рис. 3.4. Кисти: круглые и плоские



Рис. 3.5. Акварельные краски



Рис.3.6. Пастель



**Рис. 3.7. Принадлежности для работы
масляными красками**



Рис. 3.8. Палитра для акварели



**Рис. 3.9. Приспособления для
рисования жидким материалом**



Рис. 3.10. Загрунтованный холст на подрамнике



Рис. 3.11. Пигменты



Рис. 3.12. Тимофеев А. Вечный свет. Холст, масло



Рис. 3.13. Тимофеев А. Дон. Холст, масло



Рис. 3.14. Тимофеев А. Золотые шары. Холст, масло



**Рис. 3.15. После дождя.
Учебная работа**



**Рис. 3.16. Соколов П.Ф. Портрет
А.О. Смирновой. Картон, акварель**



Рис. 3.17. Брюллов К. Гулянье в Албано. Бумага, акварель



Рис. 3.18. Лессировка акварелью



Рис. 3.19. Техника a la prima



Рис. 3.20. Техника работы гуашью



Рис. 3.21. Техника работы мягким материалом



Рис. 3.22. Стилизация

Глава 3. Практические основы работы на пленэре

3.1. Материалы и оборудование для работы на пленэре

Комплектование специального снаряжения для прохождения учебной практики «Пленэр» следует начинать заблаговременно.

Организация в течение учебного года систематической самостоятельной работы студентов на пленэре в виде индивидуальных домашних заданий и отдельных академических занятий на открытом воздухе дает достаточно полное представление о материалах и оборудовании необходимых для творческой деятельности.

В качестве оборудования традиционно используют этюдник, планшет, папку для работ, складной стул, зонт.

Этюдник – особый ящик, применяемый в походных условиях, вмещающий инструменты и материалы, необходимые для работы. Этюдники бывают двух видов: для акварели и универсальные. Этюдник для акварели – легкий плоский деревянный ящик с принадлежностями (палитра, кисти, кассеты для красочных смесей) (Рис.1.1.). Универсальный этюдник с раздвижными ножками может быть использован и для работы в мастерской и для работы на пленэре (Рис.1.2.).

Планшет – ровный лист фанеры, прибитый к подрамнику. Бумагу, загнутую по краям под прямым углом смачивают водой и накладывают на доску. Края бумаги смазывают столярным клеем, приклеивают к подрамнику, слегка натягивая. Наравне с планшетом используют ститор – две рамки, плотно входящие одна в другую. Увлажненную бумагу зажимают между рамками и ждут высыхания. Увлажнение листа с обратной стороны позволяет писать «по сырому».

Работа на пленэре предполагает наличие самых разнообразных художественных материалов.

Поверхность, на которой художники создают изображение, называют основой. Обычно основой для рисования является бумага. Сегодня её изготавливают из дерева.

Поверхность бумаги обрабатывается различными способами, в зависимости от предназначения. Для длительных учебных рисунков лучше подходит плотная, белая бумага со слегка шероховатой поверхностью. Для краткосрочных набросков, выполняемых мягкими материалами, применяют бумагу разного качества: газетную, обёрточную, обойную. Для работы кистью – ватман; пером – гладкая, плотная бумага.

На пленэре для художников особенно важны альбомы для набросков. Их размеры зависят от выбранного способа рисования. Маленький формат - для остро заточенного карандаша, пера; большой – для мягких материалов. Наиболее удобны альбомы, соединённые спиралью и в футлярах

Графитный карандаш (свинцовый) – один из наиболее многосторонних инструментов, хотя появился лишь в 18 веке. Графитные карандаши бывают разной твёрдости – мягкой, средней и высокой и маркируются от 10Н до 10В. Посередине находятся НВ и F с разными оттенками.

Работу начинают легко, без сильного нажима, иначе это приведёт к нарушению поверхности и фактуры бумаги. Не следует злоупотреблять резинкой. Ошибочные линии убирают после того, как найдено верное решение. Лёгкие линии и штрихи придают рисунку свежесть и прозрачность. Затачивают карандаш конусообразно, с одной стороны обнажая графит на 8 – 10 мм, а деревянную оправу на 25-30 мм. Острие может быть обработано наждаком. Карандаши требуют бережного отношения, так как при падении графитный стержень легко ломается.

Цветные карандаши вместо графита содержат цветные пигменты. При множестве оттенков они уступают графитным по широте градаций твердости.

Акварельные карандаши позволяют художнику, смешивая их цвета и размывая кистью с чистой водой или работая по влажной бумаге достигать необычных эффектов.

Пастели – сухие, мягкие, цветные мелки без оправы, изготовленные из пигментов в смеси с клеем, молоком, гипсом, мелом или смолой, дающих плотную пасту. Появились в XVIII веке. Пастель – название материала и техники. Ей присуща матовая фактура, чистота, мягкость красок. Она приближает графику к живописи. Рисуют пастелью по шероховатой бумаге или картону, окантовывают в застеклённую раму, не фиксируя. Цвета пастели смешивают, нанося один цвет на другой и растирая их рукой. «Чистая пастель» выполняется штрихами и пятнами в один слой.

Цветные палочки – материал для рисования на основе древесного угля, воска, глины или мела, смешанного с цветными пигментами.

Уголь – податливый материал, отличающийся красивой фактурой, известный с доисторических времён. Изготавливается из равномерно обожжённых веточек ивы, виноградной лозы, липы (длина 1-12 см, диаметр – 5-8 мм). С 19 века распространён твёрдый уголь из спрессованного угольного порошка с добавлением растительного клея (сухой грифель). Линии и штрихи плохо соединяются с бумагой, поэтому нуждаются в закреплении. Работая торцом угля и плашмя, меняя силу и поворот стержня, можно добиться большой выразительности.

Сангина – палочки без оправы красно-коричневых тонов. Работать можно торцом и плашмя. При растирании меняет цвет, тон, фактуру. Она даёт возможность добиться тонких тональных переходов. Палочки во время работы можно смачивать для большего разнообразия толщины и плотности штриха. Недостаток материала в сложности передачи глубины теней.

Соус – жирные палочки цилиндрической формы, диаметром – 8-10 мм, изготовленные из спрессованного порошка сажи или угля с добавлением клея. Можно работать линией, штрихом, пятном, растиркой (сухой соус) и растворением в воде кистью (мокрый соус).

Перо – используется для рисунка жидкими красящими веществами (тушь, акварель, акрил, масло). Изготавливаются из металла с разной формой кончика (узкий, широкий, тупой, заострённый, закруглённый). Техника рисования сходна с карандашной. Рисунок трудно исправить, т.к. раствор красителя проникает глубоко в структуру бумаги.

Кисти изготавливаются из натуральной шерсти, щетины, синтетического волокна, которые закрепляют на деревянной ручке металлическим ободком. Выделяют круглые, флейцевые и китайские кисти. Круглые кисти имеют заостренный кончик, позволяют выполнять как широкие мазки, так и тонкие линии. Флейцевые кисти плоские, предназначены для размывок, нанесения четких штрихов, создания отчетливых линий. Китайские кисти предназначались для каллиграфии, но спектр их использования разнообразен.

Ценность художественной краски определяется ее цветом, интенсивностью, светостойкостью и устойчивостью при смешивании с другими красками.

Акварельные краски – водно-клеевые, изготавливаются из растертых пигментов смешанных с камедью, глицерином, медом и др. Могут быть сухими, полусырыми и полужидкими. Главное свойство акварельных красок – прозрачность и текучесть.

Гуашь – водная краска с высокой кроющей способностью. По мере высыхания гуашь быстро светлеет, что нужно учитывать в работе. Основой для гуаши может служить картон, бумага, фанера.

Масляная краска – смесь пигмента и масла (чаще льняного). Ее отличает богатая цветовая гамма, способность передавать прозрачность и матовость в зависимости от степени разведения растворителями.

Акриловая краска имеет свойства, как масла, так и акварели. Она хорошо покрывает поверхность и может разводиться водой для размывки. По своему составу это суспензия пигмента с синтетическими смолами.

При работе с красками необходимо иметь палитру, соответствующую определенной системе художника. Краску из тюбиков лучше всего выдавливать в кюветы – маленькие контейнеры. Их располагают в определенном порядке, что обеспечивает определенный автоматизм в работе кистью. Но автоматизм достигается постепенно наращиваемой техникой, обостренной интуицией художника.

Тушь является идеальной техникой для изображения резких и четких линий. Художники используют черную, цветную и китайскую тушь. Для получения различных оттенков тушь разводят водой. Наносят тушь с помощью пера, кисти и любых подручных инструментов в зависимости от ожидаемого эффекта.

Определенный эффект достигается смешанной техникой рисунка разными материалами.

3.2. Технические приемы работы художественными материалами на пленэре

Ознакомившись с графическими и живописными материалами и инструментами, следует изучить их специфику: технику и технологию. Данной проблеме посвящены многие научные исследования (Леонардо да Винчи «Трактат о живописи», Леонтовский А.М. «Технология живописных материалов», Гренберг Ю.И. «Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи» и др.).

Выразительность графического или живописного произведения в полной мере зависит от свойств материала (краска, уголь, графитный карандаш, тушь, пастель и др.) и основы (картон, фактурная бумага, холст и др.).

Технология живописных и графических материалов занимается изучением живописно-технических свойств материалов, способов приготовления и наиболее целесообразного применения их в изобразительной

деятельности. Технология художественных материалов изучает также качества различных красок, карандашей, мягких материалов, разбавителей, кистей, основ под живопись, грунтов, подрамников и др. К технологии можно отнести также покрытие живописного произведения лаком или другими составами. Знание художественных материалов и техники дает возможность художникам полнее и разнообразнее выполнять творческие и учебные задания.

Техника – это совокупность специальных навыков, способов и приемов, посредством которых выполняется художественное произведение. Понятие техники охватывает также вопросы наиболее рационального и планомерного использования художественных возможностей материалов в передаче вещественности предметов, в лепке объемной формы, моделировке пространственных отношений и др. Таким образом, техника является одним из важнейших элементов системы выразительных средств живописи.

Знание художественных материалов, их специфических особенностей и техники работы с ними помогает студентам наиболее полно реализовывать свой творческий замысел. Недостаточное внимание к вопросам технологии, к профессиональной культуре владения живописными средствами приводит к нерациональному расходованию материалов и времени. Освоение технологии и техники живописи и графики должно опираться на глубокое изучение и использование творческого опыта мастеров живописи, лучших произведений классического и современного искусства. Следует применять на практике испытанные временем старые методы и совершенствовать их на основе достижений современной науки.

Универсальной живописной техники нет. Каждая техника обладает только ей присущими художественными достоинствами и вместе с тем ограниченными возможностями в передаче окружающей действительности. Так, масляной краской практически невозможно достичь особой прозрачности и воздушности красочного слоя, подобно акварели, или мягкой бархатистости, подобно пастели. Не следует делить живописные техники на

«легкие» и «трудные». Каждая из них по-своему сложна и интересна, и чтобы достичь мастерства в какой-либо из них, необходима систематическая, серьезная работа.

В основу любой краски входят пигменты и связующие вещества.

Пигментами называются вещества, обладающие цветом и способные в соединении со связующим веществом окрашивать те или иные материалы. От свойств пигментов в значительной степени зависят приемы работы, качество, техники живописи и долговечность картины.

Художественные краски должны иметь определенный и постоянный химический состав и технические свойства, быть максимально чистыми, освобожденными от вредных примесей и не содержать наполнителей.

Богатые и разнообразные возможности в решении живописной формы предоставляют масляные краски. Масляные краски удобны в работе – они не стекают с кисти и с поверхности основы, подобно акварели. Ими можно писать тонким слоем, жидко разбавив их растворителем, или густо, тестообразной непрозрачной массой. По сравнению с другими изобразительными материалами масляные краски сохнут дольше. И пока красочный слой сырой, художник имеет возможность повторить прописку, внести изменения, счистить и заново переписать неудавшиеся места этюда. Однако масляная живопись теряет свои качества, если не соблюдаются технологические закономерности и технические особенности самого процесса живописи, особенно при длительной работе над этюдом или картиной.

Большое значение для успешного решения живописно-пластических задач этюда, сохранения свежести живописи имеет проведенная в необходимом объеме и на соответствующем уровне подготовительная работа. Здесь имеется в виду хорошо продуманное и найденное в эскизах композиционно-пластическое и цветовое решение этюда, методика ведения живописного процесса, подготовка материалов и инструментов к работе. Материалы и инструменты должны быть хорошего качества, в нужном

количестве и в рабочем состоянии. Большое значение придается грамотной организации рабочего места.

Все эти и другие вопросы важно решить до начала основной работы, чтобы потом в процессе выполнения этюда было как можно меньше переписок и исправлений. Нередко изменения делаются по частично просохшему слою, что вызывает в местах повторных прописок значительное потемнение, потерю звучности цвета.

Если представить плоскость картины в поперечном разрезе, то, можно увидеть, что она состоит из нескольких, различных по материалу слоев, располагающихся в порядке процесса создания картины. Это живописная основа, проклейка (изолирующий слой), основной грунт (его называют и впитывающим слоем грунта), имприматура, подмалевок, основной живописный слой, завершающий живописный слой, покрывной слой. Некоторые из названных элементов структуры могут состоять из нескольких, порой неоднородных слоев, например: полумасляные грунты, живопись в смешанных техниках. Основа, проклейка, основной и изолирующий слой (вторая проклейка), имприматура составляют структуру и элементы грунта. Подмалевок, основной и завершающий живописный слой, покрывной слой составляют структуру и элементы живописного красочного слоя.

Акварель быстро сохнет, не требует такого громоздкого специального оборудования, как масляная живопись. На примере акварели можно оперативнее раскрыть некоторые вопросы цветоведения. В силу своих декоративных качеств, особой подвижности, сравнительной дешевизны материалов, портативности акварель особенно необходима на начальных этапах обучения живописи. Однако это не означает, что работать акварелью легко и просто.

Акварельные краски готовятся на водорастворимых связующих веществах, главным образом на клеях растительного происхождения, поэтому они называются водяными красками.

Акварель была известна еще в глубокой древности. Ею пользовались для раскрашивания рисунков, черновых набросков и т. п. Самостоятельное значение в живописи акварель приобрела, начиная с XVII века. Картины, выполненные акварелью, представляют собой вполне законченные произведения изобразительного искусства с достаточно глубоко разработанной манерой и техникой письма. Из русских акварелистов наиболее известны Брюллов К., Соколов П.Ф., Бенуа А.Н., Врубель М. и др.

Название акварель получила от латинского слова aqua — вода. Иногда их называют водяными красками. Однако вода в акварели, как и в живописи гуашью или темперой, служит только разбавителем. От этих и других живописных техник акварель отличается прозрачностью красочного слоя, способного пропускать, а не задерживать свет. Поэтому акварель - это живопись разведенными на воде прозрачными красками.

Краски для акварельной живописи должны обладать следующими качествами:

- ❖ цвет по установленному эталону;
- ❖ большая прозрачность, ибо вся красота красочного тона при нанесении тонким слоем заключается в этом свойстве, что достигается особенно тонким измельчением сухих пигментов;
- ❖ легкая размывка;
- ❖ красочный слой должен легко смываться водой с поверхности бумаги или грунта;
- ❖ акварельная краска, разбавленная водой, должна ровно ложиться на бумагу и не образовывать пятен и точек;
- ❖ светостойкость;
- ❖ после высыхания слой должен быть прочным, без трещин;
- ❖ краска не должна проникать на обратную сторону бумаги;
- ❖ связующие вещества для акварельных красок должны быть высококачественными: после высыхания легко растворяться в воде, обладать достаточно высокой степенью вязкости и

клеящей способности, при высыхании давать твердую, не трескающуюся и негигроскопичную пленку.

В качестве связующих веществ в производстве акварельных красок применяются гумми-смолы (камеди), гуммиарабик, вишневый, сливовый, урюковый и другой растительный клей косточковых плодовых деревьев, а также декстрин, мед, сахар, патока и др.

Акварельные краски в отличие от гуаши и темперы должны быть прозрачными, что достигается, прежде всего, тончайшим измельчением пигментов. Такое измельчение достигается отмучиванием пигментов водой. При этом способе сохраняется структура пигментов и высокая дисперсность. От степени дисперсности пигментов зависят основные свойства акварельных красок: прозрачность и ровность наложения красочного слоя. Если пигмент грубый и недостаточно измельчен, то при разведении красок большим количеством воды частицы его будут оседать и при нанесении на бумагу ложиться пятнами и точками. Тонко измельченный порошок сохраняет первоначальное состояние, не выпадает в осадок и даже при смешении с пигментами различных удельных весов не расслаивается. В акварели прозрачность зависит от степени измельчения пигмента. Для каждой краски величина частиц различна: для природных пигментов — чем тоньше они измельчены, тем они ярче и красивее, для кроющих красок принята величина в 1-5 микрон; изумрудная зеленая, кобальт синий и зеленый при крупном измельчении дают лучшие оттенки, но красочный слой имеет зернистую поверхность. Часть пигментов при очень тонком измельчении теряет часть своей яркости и становится светлее (например, киноварь), поэтому измельчение для каждого пигмента имеет свой предел, т. е. оптимальную величину зерна.

В основном пигменты для акварели должны иметь следующие качества:

- ❖ чистоту цвета; тонкую измельченность;
- ❖ нерастворимость в воде;

- ❖ светостойкость и прочность в смесях;
- ❖ отсутствие водорастворимых солей.

По многим признакам органические краски превосходят все другие искусственные и природные краски, но их быстрое выцветание при действии света и растворимость большей части из них в воде являются серьезным недостатком, ограничивающим применение их в акварельной живописи. Присутствие воды в акварельных красках оказывает сильное влияние на прочность органических красок.

Нельзя требовать, чтобы пигмент был абсолютно химически чистым, но от вредных примесей необходимо максимально освободиться, гарантируя тем самым неизменяемость красящих веществ при смешениях, а также прочность акварельных красок в живописи. Пигменты, растворимые в воде, в производстве акварельных красок не применяются, потому что они легко проникают в бумагу, окрашивают ее и очень трудно смываются, нарушая общий колорит живописи.

Акварель наносится на бумагу не густым слоем, а жидко разбавленная водой. Частично впитываясь в размягченную водой основу, она разливается по ее увлажненной поверхности. После высыхания воды на бумаге остается тонкий слой краски. Световые лучи, проходя через этот слой и отражаясь от белой бумаги, как бы освещают цвет изнутри. Вследствие этого качество цвета в акварели зависит от прозрачности красок, толщины и многократности перекрытий красочного слоя. Важное значение имеют пропорции, в которых взяты вода и краска, а также тон и цвет бумаги. В акварели весьма важно сохранить цвет чистым, а красочный слой тонким, прозрачным и прочным. Многократные переписки одного и того же места, густые, толстые наслоения краски ведут к потере достоинств акварели: теряется светоносность бумаги, акварель становится «глухой», тяжеловесной или попросту грязной.

Использование белил, как плотной, кроющей краски, делает акварель похожей на гуашь. В местах, где должны быть блики, бумага оставляется чистой или слегка подкрашивается, если это необходимо, краской нужного

цветового оттенка. Акварель недаром называют водяными красками: она действительно любит воду. Однако излишек воды на бумаге или на кисти иногда также нежелателен, как и ее недостаток. От излишка воды акварель становится блеклой, невыразительной.

Акварель очень подвижна. Даже при легком прикосновении к бумаге краска легко сходит с кисти. По увлажненной поверхности бумаги краска быстро расплывается (или стекает вниз при большом наклоне планшета), выходит за контуры изображаемых предметов, превращая их в бесформенные, лишённые конкретности пятна. Бумага от обилия воды размокает, ее поверхность становится неровной.

Краска стекает во впадины неровностей и впитывается в бумагу. При высыхании на этих местах образуются глухие, темные пятна. При обилии воды на палитре краски, растекаясь по ее поверхности, смешиваются с другими красочными смесями. В результате образуется производный цвет, не всегда соответствующий тональному и колористическому решению этюда. Приобретение умения пользоваться водой составляет, пожалуй, одно из серьезных затруднений в овладении данной техникой. Акварель обладает широкими возможностями в передаче тончайших тонально-цветовых оттенков природы, особенно атмосферных явлений. Передача пространства, непостоянства воздушной среды, состояния освещенности, материальности предметов и др. – все это доступно профессионально подготовленному акварелисту.

По сравнению с другими живописными техниками диапазон тональных возможностей акварели несколько меньше. Но в акварели не обязательно ставить задачу приблизиться к силе и плотности тона и цвета природы. В целом этюд может быть решен в более светлом общем тоне, чем он выглядит в природе. Плотность и многократные непрозрачные наслоения красок возможны в живописи маслом или темперой, но не акварелью.

Одна из отличительных особенностей акварели сравнительно с другими техниками состоит в том, что она частично впитывается в бумагу, а

на поверхности остается в виде тонкого слоя. В масле, например, краски, накладываемые на грунтованный холст или любую другую подготовленную для этой техники основу, почти не впитываются в нее. Скрепление красок с грунтованной основой осуществляется в основном за счет связующего вещества (гуммиарабик, мед, патока и др.).

В акварели же очень важно дать бумаге (основе) хорошо впитать в себя краску. При вертикальном положении или большом наклоне планшета, а также на жестких, глянцевых сортах бумаги этого достичь трудно. Краска, быстро стекая вниз, не успевает впитаться в бумагу. Чтобы добиться нужного тонально-цветового решения этюда, акварелист вынужден прибегать к многократному перекрытию одного красочного слоя другим. А это, как уже отмечалось, ведет к снижению качества акварели. С другой стороны, горизонтальное положение планшета не позволяет использовать в должной мере специфическое свойство акварели – течь по бумаге, образуя наплывы, «впаивание» одного цвета в другой и др. Кроме того, при таком положении планшета рисунок воспринимается искаженно. Поэтому планшет с рисунком в процессе работы акварелью должен находиться в умеренно наклонном положении. Исходя из поставленных задач этюда или живописи его отдельных мест, опытный акварелист различным наклоном планшета управляет движением краски по бумаге.

Подвижность акварельных красок, подверженность основы (бумаги) повреждениям, ограниченные возможности для исправления ошибок без ущерба для качества работы обязывают внимательно относиться к рисунку. Именно пренебрежительное или невнимательное отношение к подготовительному рисунку часто ведет акварелиста к неудаче. В масляной или темперной живописи допущенные погрешности рисунка могут быть исправлены в процессе работы. В акварели это сделать значительно труднее. Для этого требуется смыть этюд или заново переписать его. Вот почему учебную работу, особенно по написанию этюдов длительного характера, начинают с хорошо проработанного рисунка на отдельном листе бумаги.

В нем находится общее композиционное решение, конструктивное строение, пропорции, характер предметов, пространство и др. После того как рисунок готов, его переводят (можно на просвет через стекло) на чистый лист бумаги. Наклеив лист на планшет, легкими линиями уточняют рисунок.

Тушевка или штриховка в рисунке под акварель в учебных работах обычно не делается. Штрихи будут просвечивать через красочный слой, а размытый графит замутнит живопись. Рисунок выполняется легкими линиями карандашом средней твердости. Жесткий графит царапает бумагу. Очень мягкий карандаш оставляет жирную линию, которая легко размазывается на бумаге, затрудняя работу акварелью: на загрязненной основе краска ложится неравномерно. Кроме того, жирные карандашные линии придают акварельному этюду вид раскрашенного рисунка. Контурные изображения предметов, планов и изображение в целом выглядят графичными, жесткими. При выполнении рисунка под акварель нежелательно пользоваться резинкой. Ее применение повреждает поверхность бумаги. Поврежденное место для работы акварелью непригодно.

Следует учиться писать этюды без предварительного карандашного рисунка и строить форму предмета кистью цветовыми акварельными средствами. При таком методе работы полнее проявляются специфические свойства материала; этюд получается более органичным и цельным.

Основные акварельные техники: лессировка и *a la prima*.

Освоение живописных техник лучше всего начать с отработки приема заливки плоскости. Этот прием заключается в последовательном наложении слоев краски один на другой.

Лессировками (*laisiren* (нем.) – покрывать глазурью) называют тонкие прозрачные и полупрозрачные слои красок, которые художник наносит один на другой в процессе работы. Предыдущий слой должен быть плотным, просохшим или полупросохшим. лессировка позволяет изменить, ослабить или усилить цветовые тона; обогатить общий колорит; достичь гармонии в живописном произведении.

Лессировки применяют как в акварельной, так и в масляной живописи. Начинают работу с подмалевка – подготовительной стадии работы (проработка светотенью объемов). От тональности подмалевка зависит светлота лессировки. В акварельной живописи лессировки наносятся ограниченное количество раз во избежание появления глухих (грязных) мест.

Следует помнить, что необходимый цвет достигается не только лессировками, но и смешением красок на палитре.

Техника *a la prima*, или живопись по сырому – технический прием работы маслом и акварелью. При работе необходимо исключить такие этапы как подмалевки, лессировка, повторная прописка. В акварели бумагу равномерно смачивают водой и дают немного подсохнуть. Густые мазки краски, ложась на влажную основу, расплываются, сливаются друг с другом, создают плавные переходы. Это свойство техники *a la prima* позволяет добиться мягкости в передаче очертаний предметов, легкости и воздушности изображаемого пространства.

Гуашью называется живопись, исполненная непрозрачными, плотными и кроющими клеевыми красками с примесью белил. Слово гуашь происходит от итальянского «*guazzo*», что означает «влажный».

В эпоху Возрождения гуашью пользовались для исполнения иллюстраций, привнесения цвета в рисунок, расписывания вееров, табакерок и др. С XVIII века гуашевая живопись становится самостоятельным, широко распространенным видом живописи. С ее помощью выполняют подготовительные картоны, декоративные эскизы, иллюстрации и станковые произведения.

В отличие от акварели, гуашь непрозрачна, так как в состав красок входят белила. Для гуаши готовят специальные краски, качество которых должно удовлетворять следующим требованиям:

- ❖ цвет и оттенок должны соответствовать эталонным образцам;
- ❖ паста краски должна свободно набираться на кисть;

- ❖ работа должна высохнуть при температуре 15-20° в течение 1 часа (после высыхания поверхность должна иметь матово-бархатистую фактуру, не образовывать трещин и не давать отлипа);
- ❖ разведенная водой краска должна ложиться ровным непросвечивающим плотным слоем и хорошо закрепляться на грунте или бумаге, не пачкать и сохранять нестирающуюся поверхность;
- ❖ краска не должна изменяться под действием солнечного света и при смешивании с другими красками;
- ❖ гуашевая краска должна сохраняться продолжительное время, не загустевая и не засыхая и легко размываться водой.

В качестве связующих веществ для гуашевых красок употребляются гуммиарабик, камеди плодовых деревьев, декстрин. Связующее вещество готовится в виде клеевого раствора. Для получения красок, отвечающих основным свойствам, предъявляемым к этому виду материалов, в связующее вещество вводят различные добавки: раствор сахара, глицерин, фенол и др.

Чтобы придать краске плотность, в состав пигментов вносят различные наполнители: каолин, цинковые белила, бланфикс и др.

Избыток клея в эмульсии может придать некоторый блеск, нежелательный для этого вида красок, характерным свойством и особенностью которых является матовость. При недостатке клея в связующих краска после высыхания плохо держится на грунте и пачкает. Лак увеличивает твердость пленки, уменьшает стираемость гуашевого слоя и способствует получению матово-бархатистой поверхности, но при избытке смол паста часто отвердевает, не размывается водой и сильно прилипает к кисти. При избытке воды краски становятся светлее, после высыхания пачкают и образуют трещины в корпусном слое.

Гуашевые краски должны обладать большой кроющей силой и белесоватым видом. Водно-клеевые краски, в том числе и гуашь, при

длительном хранении претерпевают целый ряд превращений, в значительной степени изменяющих их первоначальные свойства: приобретают консистенцию желатина, расслаиваются, переходят в нерастворимое в воде состояние, сворачиваются при низких температурах. Эти изменения нередко делают краску совершенно непригодной к употреблению.

Все водяные краски в той или иной степени впитываются внутрь грунта или бумаги и при испарении воды красочный слой разрыхляется, вследствие чего, особенно в корпусных слоях, образуются трещины и краски отслаиваются. Гуашевыми красками можно писать по бумаге, грунтованному холсту и картону послойно и несколько пастозно. Для лучшего сохранения гуашевых красок можно закреплять их лаками.

Пастель (pasta) в переводе с латинского означает тесто. Именно такой вид имеет пастельная масса до формования в карандаши.

Пастель представляет собой вид рисунка, выполняемого цветными карандашами; технику живописи и рисования по шероховатой поверхности бумаги, картона. При этом работу начинают жестковатыми карандашами и заканчивают мягкими, красочный порошок растирают пальцами или растушкой.

Вначале цветными карандашами исполнялись главным образом наброски к картинам, а затем в более позднее время пастель приобретает самостоятельное значение. Пастель в противоположность акварели не прозрачна, так как она готовится с очень незначительным количеством связующего вещества, чтобы образовать из пигмента палочки карандаша без оправы для более удобного втирания краски и лучшего сцепления порошка с поверхностью.

Для пастели характерны бархатисто-матовая поверхность красочного слоя; звонкий и чистый цвет; мягкость красок, сохраняющих первоначальную свежесть.

Для приготовления пастели используют слабые растворы клеев траганта, гуммиарабика, декстрина, желатина, сахара, мыла, меда, сильно

разбавленные эмульсией темперы, особенно восковые, молоко, отвар солода, овсяный клей. Введением добавок меда, леденца и глицерина можно увеличить гибкость красок.

Для приготовления различных карандашей, в зависимости от качества пигмента, нужны разные связующие вещества. Некоторые пигменты без связующего вещества образуют плотные карандаши. Карандаши, приготовленные на гипсе или каолине, требуют очень незначительного количества связующего. Одним из лучших связующих веществ для цветных карандашей считается трагант. Трагантовая камедь бесцветная или слабо окрашенная, в воде очень сильно набухает и употребляется в качестве связующего вещества для многих целей.

Пастели выпускают трех видов. Сухая пастель (её еще называют мягкая пастель) – имеет довольно обширную цветовую гамму, состоящую примерно из 110 оттенков, хорошо смешивается друг с другом. Имеет эффект бархатистости. Масляная пастель – производится из воска и минерального масла с добавлением пигментов. В отличие от сухой пастели, следы от масляной пастели получаются более интенсивными и яркими. Восковая пастель – основным компонентом является воск с добавлением все тех же пигментов, обладает хорошей цветостойкостью, штрихи получаются яркими и интенсивными.

Пастель изготавливают трех сортов: твердые, полутвердые и мягкие, что зависит от свойств и качества связующего вещества и от примесей различных веществ, придающих им мягкость.

Она должна соответствовать следующим требованиям:

- ❖ цвет по эталону;
- ❖ пастельные палочки не должны крошиться и ломаться;
- ❖ пастель должна обладать достаточной светостойкостью и легко растушевываться, хорошо держаться на загрунтованной поверхности;

- ❖ пастель должна иметь интенсивно чистый цвет и сообщать рисунку матово-бархатистый вид;
- ❖ пастель должна легко писать по бумаге и не скользить.

Из пигментов в пастели применяют только прочные и светоустойчивые, такие, которые входят в состав масляных красок, и тонкодисперсные, как для акварели. Шкала тонов получается при помощи разбавления белыми наполнителями. Пигмент в тесте делится на две части: одна часть идет как первоначальный полный тон, к другой половине прибавляют наполнитель и раствор клея, затем перемешивают и снова делят на две части. Эту операцию повторяют до 10 раз, получая карандаши многих оттенков, содержащие различные количества наполнителя.

Соус – вид пастели, обладающий наибольшей красящей силой. Приготавливается соус из каолина, мела и сажи газовой с добавлением небольшого количества траганта.

Соус лучше всего использовать на грубой бумаге, способной удерживать пигмент.

Рисунок соусом выполняется сухим или мокрым способом, в последнем случае – с помощью кисти, как и в акварели. Сухая техника работы соусом схожа с техникой работы углем. При помощи растушевки добиваются переходов от светлых тонов к более темным, моделируют форму.

Соус хорошо растворяется в воде, поэтому им можно работать, так называемым, мокрым способом при помощи кисти. Рисунки, выполненные мокрым соусом, отличаются чистым черным цветом, обладают особой матовостью и особенно не нуждаются в фиксации. После высыхания мокрый соус закрепляется ровно настолько, чтобы не осыпаться, но материал остается податливым для растушевки. На больших областях рисунка работа ведется щетинными кистями; для доработки деталей хорошо подойдут акварельные кисти.

Сангина приготавливается из каолина, мела и окиси железа. В некоторых случаях применяется клей и стеарин. Рисунок сангиной ведется с

растушевкой и без растушевки, чистой сангиной или в соединении с итальянским карандашом.

В процессе работы сангину можно смачивать и тем самым разнообразить толщину и плотность штриха, а неудачные линии легко удалять. Сангину можно растирать по бумаге для получения более тонких и прозрачных слоёв. Она также хороша при работе в технике «гризайль» (выполнение работы в различных оттенках одного цвета).

Работая карандашом, многие художники используют самые популярные техники рисунка: штриховку, диагональную штриховку, лессировку, полирование или шлифовку, ретуширование.

Штриховка – это нанесение близко расположенных друг к другу параллельных линий. В зависимости от поставленных задач можно изменить длину, угол и интервал между линиями, такая техника поможет добиться различных эффектов.

В начале работы диагональной штриховкой делают разметку точками в горизонтальной плоскости, а затем такую же разметку точками в вертикальной плоскости и проводят через эти точки диагональные линии.

Пользуясь острым карандашом, необходимо делать круговые движения для получения лессировки. При этом слегка надавливают на карандаш и накладывают тон по кругу, один за другим. Эта техника требует много времени и терпения, но заключительный результат весьма интересен.

Если необходимо нанести плотный слой тона, придётся использовать технику полирования или шлифовки. Для этого эффекта на остриё карандаша надо надавливать чуть больше, пока поверхность бумаги будет не в состоянии держать пигмент, приводя к гладкой поверхности. Нельзя надавливать на карандаш слишком сильно, поскольку остриё карандаша может сломаться или повредить вашу бумагу. Эта техника работает лучше всего, при использовании плотной бумаги хорошего качества и гладкой структуры. Для того чтобы получить различные эффекты, достаточно менять давление острия карандаша на бумагу.

Итальянский карандаш предназначается для выполнения рисунков на бумаге.

Качество карандашей должно удовлетворять следующим условиям: карандаш должен хорошо затачиваться и не ломаться при среднем нажиме; слабые штрихи должны легко сниматься резинкой; хорошо и легко писать по бумаге, не скользить и образовывать линию без блеска; иметь достаточную твердость и давать ровные и тонкие черты; хорошо растушевываться.

Карандаши выпускаются трех сортов: твердые, средние и мягкие. Они обладают большой силой и матовым тоном.

Для изготовления итальянских карандашей применяют графит, каолин, гипс, кость жженую, сажу газовую и клей.

Сложная или смешанная техника направлена не только на совершенствование мастерства художника, но и на развитие его воображения. В работе на пленэре многое зависит от выбора натуры, которая во многом определяет выбор техники. Часто для усиления выразительности создаваемого образа в одной работе используют различные технические приемы: свободная штриховка мягким материалом и детализация пером; размывка (тонировка) акварелью и проработка карандашом или гуашью и др. Такая техника позволяет четко проследить разницу в фактуре, изображаемых предметов; изменения, вносимые перспективой; внутреннее движение.

3.3. Способы работы на пленэре

На пленэре применяют графические и живописные способы работы. Графические способы работы включает в себя: длительный рисунок, зарисовку и набросок.

Длительный рисунок позволяет провести наиболее полный анализ изображаемого мотива. Работу над длительным рисунком проводят поэтапно:

1. Композиционный поиск (вертикальное или горизонтальное расположение листа, определение композиционного центра и др.).

2. Определение основных пропорциональных отношений между изображаемыми объектами и внутри каждого предмета.
3. Построение пространства и предметов в нем по законам перспективы.
4. Выявление конструктивных особенностей изображаемых объектов, пластики, движения.
5. Выявление основных тональных отношений.
6. Проработка объемной формы с помощью светотени. Уточнение деталей изображения.
7. Обобщение рисунка.

Длительный рисунок выполняется на пленэре в течение двух-шести часов, в зависимости от поставленной цели и формата работы.

К длительному рисунку относятся постановки фигуры человека в пленэре, предметные постановки, композиции выявляющие общее настроение в пейзаже.

Зарисовка представляет собой краткосрочный рисунок, решающий задачи выделения главного и наиболее характерного в мотиве и передачи его на картинной плоскости. Зарисовка выполняется с натуры в качестве источника материала для сложной композиции, либо как техническое упражнение. Детализация и особая тщательность в исполнении отличают зарисовку от других видов быстрого рисунка. Время для выполнения зарисовки отводится в пределах от 20 минут до 2 часов.

Наиболее интересны зарисовки растительных элементов (цветы, листья, ветви и стволы деревьев и др.), компонентов ландшафта (камни, облака, почва, ручей и др.), архитектурных фрагментов (наличники, карнизы, лепнина, колонны и др.).

Набросок – обобщенный быстрый рисунок. Цель его выполнения – создание представления об изображаемом предмете с помощью линии, штриха, пятна. Набросок имеет самостоятельное значение и считается одним из видов искусства, но может играть вспомогательную роль в подготовке масштабной картины.

Чаще всего объектами набросков становятся фигуры людей и животных. Изображение птиц и животных требует пристального изучения их внешнего облика, характера пластики и конструктивного строения формы тела.

Живописные способы работы – длительный этюд, краткосрочный этюд, живописный набросок.

Длительный живописный этюд решает поставленные перед студентом задачи по передаче состояния природы, пространства и наиболее важных деталей в нем.

Работа выполняется в следующей последовательности:

1. Построение грамотной композиции, определение пропорций и перспективного масштаба.
2. Выполнение подготовительного рисунка под живопись.
3. Прокладка первым красочным слоем общих цветовых и тональных отношений (подмалевок).
4. Определение перспективных планов, выявление формы и объема деталей изображения.
5. Работа над деталями через общие отношения.
6. Окончание работы, обобщение.

Длительность этюда от трех до шести часов.

Для передачи определенного состояния природы выполняются краткосрочные этюды. В краткосрочном этюде решаются задачи основных тональных и цветовых отношений, определения колорита. Детализация не предусматривается. Особое внимание следует уделить выбору формата изображения. Слишком большой формат может оказаться неподходящим для решения задач по передаче состояния природы. Время выполнения краткосрочного этюда от пятнадцати минут до одного часа.

Живописные наброски направлены на решение тех же целей и задач, что и наброски графическим материалом. Разница заключается в том, что рисующий вместо тона вводит цветное пятно и в качестве инструмента

использует легкую и пластичную кисть. Время выполнения наброска от пяти до двадцати минут.

Целесообразно начинать пленэр с зарисовок веток деревьев, цветов и прочих элементов растительного мира. Модель прикрепляют к планшету, оклеенному белой бумагой. Рисуют растение в натуральную величину или чуть больше. Работа выполняется кистью, карандашом, пером, тушью, чернилами, фломастером, пастелью. Наряду с обычной для графики бумагой можно использовать цветную и тонированную основу.

Вначале определяют особенности строения растения и его геометрическую форму: овал, многоугольник; намечают конструкцию ветки, пропорциональное соотношение ее частей, пластическое движение формы. Затем выявляют пространственные расположения частей, планы изображения. Штрихом или тушевкой прорабатывают форму ветки, отдельные листья. При рисовании учитывают направление стебля, веток, прожилок листьев, чтобы создать трехмерное изображение на плоскости листа. На одном листе обычно делают сразу несколько зарисовок: целиком ветка, лист, цветок в разных ракурсах.

Для живописного этюда растительных элементов наиболее интересны цветы. Они привлекательны и выразительны по цвету. Рекомендуется начинать с простых по строению растений. Например, живописный этюд отдельного цветка крупной формы. Затем осуществляется переход к живописи группы цветов, где присутствуют два-три плана.

Наиболее удачный материал для живописных этюдов растений - это акварель и бумага. Рекомендуется использовать разные техники - заливкой, лессировкой, «а ля прима» и др. Наряду с акварелью для живописи растений можно использовать гуашь. Под гуашь целесообразно приготовить тонированную бумагу или картон.

Для того чтобы делать зарисовки и писать этюды с представителей животного мира, необходима предварительная подготовка. Нужно ознакомиться с анатомическим строением животных, провести

сравнительный анализ скелетов пресмыкающихся, рыб, птиц, зверей. Используя имеющуюся литературу по зоологии, следует узнать как можно больше о животных, которых вы планируете изобразить. Четкое представление об анатомическом строении скелета и мышц даст понимание конструкции формы, поможет разбираться в характере тела животного при рисовании с натуры.

Рисовать живую натуру лучше всего начинать с серии ознакомительных набросков. Здесь важнее всего постараться передать пространственную пластику формы.

Движения животных можно разделить на три основные группы: движение на одном месте, когда животное опускается на землю, ложится, встает, приседает, поднимается на дыбы, лягается, поднимает и опускает голову, поворачивает туловище в сторону; сгибание, разгибание, вращение вокруг оси, отведение или прижимание к туловищу конечностей; поступательное движение: шаг, рысь, галоп, карьер, прыжки.

Один из законов поступательного движения — изменение центра тяжести. Получив толчок от задних конечностей и сместив центр тяжести, тело животного устремляется вперед, перенося центр тяжести на передние конечности и плечевой пояс. В следующей фазе движения задние конечности вновь дадут толчок, и так до тех пор, пока животное движется. Центр тяжести в разных условиях (подъем, спуск) то и дело переносится с одной точки в другую. При этом колебания тела (в стороны, по вертикали) придают движениям зверей особую пластичность, мягкость и красоту. Человек успеваеет заметить начальные и конечные фазы движения, и этого достаточно, чтобы передать в рисунке общее впечатление от бегущего животного.

Гибкое строение позвоночника, соединение костей суставами обуславливает максимальную подвижность частей тела животного и представляет интерес для рисовальщика, так как оказывают сильное влияние на характеристику движения и пластическую форму изображаемого животного.

Изображая животных в движении, обращают внимание на следующие характерные особенности их анатомического строения, отличающие животное от человека: тазовый пояс как главный пункт приложения сил лишен самостоятельных движений; подвижность позвоночника увеличивается от крестца к голове и хвосту; позвоночник подвижен в шейной, поясничной и хвостовой областях.

Заранее продумав композицию, рекомендуется начать рисовать на одном листе одно и то же животное в разных позах и ракурсах, стараясь уловить характерные особенности его силуэта, пропорции и движение. Незаконченные наброски можно будет продолжить, как только движение животного повторится. Лучше всего использовать для этой цели линейную манеру рисунка и минимальные тональные пятна.

Некоторые части натуры для более детального изучения можно нарисовать отдельно. От быстрых набросков надо переходить к более подробным зарисовкам, где форма прорабатывается тоном с помощью различных по мягкости графических материалов разнообразными приемами.

Для выполнения живописных этюдов выгодно в качестве моделей использовать птиц. Их яркое оперение дает возможность использовать цветное пятно в формообразовании. Начинать работу цветом рекомендуется с выполнения живописных набросков. По мере возрастания уверенности надо пробовать делать наброски только кистью, без предварительного построения карандашом. Изучая форму и обретая уверенность в материале можно переходить к более длительным этюдам.

Особенное внимание в живописном этюде животных следует уделить освещенности натуры. Моделировка формы достигается при условии верно взятых отношениях света и тени. В качестве материалов можно использовать акварель, гуашь. Как наиболее пластичный и быстрый материал акварель предпочтительна. Технические приемы должны быть разнообразными. Их задача – выгодно подчеркивать декоративность изображения.

Для изображения человека на пленэре необходима серьезная подготовка в области пластической анатомии и студийной работы над портретом и фигурой. Целью данной темы является совершенствование художественного мастерства по изображению человека в различных условиях освещения и на открытом воздухе.

При выполнении графической части данной темы особое внимание следует уделить на пластическое выражение характера постановок. Используя знания пластической анатомии и способы моделировки формы тоном надо свои усилия направить на изучение изображаемых моделей, их психологических особенностей. В качестве материалов можно использовать практически все графические средства, решая задачу разнообразия трактовки формы.

Изучение влияния освещения на художественное восприятие модели необходимо начинать с постановок, в которых доминирует определенное освещение и рефлексы выражены не сильно. Это может быть прямой не сильный солнечный свет, мягкий свет через облака, а также падающая от окружающих предметов тень, в которой наблюдается преобладание отраженного света. Постепенно постановки следует усложнять в сторону увеличения влияния рефлексов на живописное построение формы. При этом необходимо помнить, что на пленэре, где влияние рефлексов на модель очень велико, следует при лепке формы придерживаться доминирующего направления освещения.

Важнейшим моментом живописи этюда пейзажа является выбор мотива. Опытный художник, выходя на натуру, определенным образом настраивается, определяет цели и задачи будущего этюда. Начинающий художник должен знать и учитывать некоторые рекомендации при поиске мотива и его композиции.

Во-первых, не следует ставить на первое место поиск эффектных мест для изображения. Опыт пленэрной живописи показывает нам, что простые и скромные мотивы, находящиеся буквально вокруг нас, способны вдохновить

художника на создание этюда выходящего за рамки простого цитирования природы. Проблема состоит в том, как увидеть и выразить мотив творчески.

Для удобства компоновки можно использовать специально приготовленные из бумаги рамки (видоискатель) или, в крайнем случае, ладони рук и пальцы. Глядя на природу через предполагаемый формат легче представить и уточнить композиционное решение этюда. При компоновке следует учитывать пропорциональные отношения всех частей пейзажа, чтобы изображение было естественно, выразительно и отвечало замыслу художника. Обратить внимание на решение пространственных задач в этюде, добиться пластичной выразительности отдельных частей пейзажа.

Рационально начинать писать этюд с передачи состояния неба. Именно небом ярче всего отражаются погодные условия и освещение, а это определяет состояние всего этюда. Кроме того, небо рефлексирует на землю и эти два отношения небо-земля определяют колорит этюда.

В начале пленэра лучше использовать небольшие форматы: 20×30 см. и 15×20 см. Рационально отводить на такие этюды приблизительно 20-30 минут. Основными задачами являются правильная передача отношений между небом и землей, их состояний и колористического единства. Детализировать этюд нужно с осторожностью, ставя на первое место передачу состояния через основные отношения. По мере приобретения опыта время работы можно увеличить, расширив круг решаемых задач. Также можно увеличивать и формат этюда.

Писать пейзажи с природы гуашью не рекомендуется. При высыхании гуашь сильно светлеет, поэтому верно взять основные отношения затруднительно. Традиционно лучшим материалом для живописи на пленэре являются акварель и масло.

Цель рисования и живописи городского пейзажа – это совершенствование профессиональных навыков рисовальщика и живописца в условиях пленэра. Задачи творческой практики в городе и рекомендации по их решению имеют свою специфику. Городской пейзаж предполагает особое

внимание к некоторым моментам построения изображения. Прежде всего, это касается композиции рисунка или этюда. Всякое изображение предполагает компоновку. В условиях пленэра поиски композиции необходимо вести в двух направлениях. Первое - это поиски законченной, целостной композиции направленной на создание художественного образа с применением правил и средств композиции. Второе - фрагментарное изображение мотива или его детали с акцентированием выразительности изображения и его последующее использование в творческой работе. В любом случае выразительность достигается новизной восприятия и отражения, эстетическим открытием мира и использованием закона контрастов. В городском пейзаже, где часто доминируют однообразные формы, необходимо использовать такие средства композиционного замысла как: выявление композиционного центра, распределение изображения, симметрия и асимметрия, ритм.

Важными задачами городского пленэра являются: изучение взаимосвязи между линейной и воздушной перспективой при изображении архитектурных объектов, построение изображений в ракурсах, выявление характерных тоновых и цветовых контрастов природы при изображении архитектурного мотива, передача соотношений архитектурных объектов, развитие навыков выявления силуэтов архитектурных масс и планов.



Рис. 4.1. Эскизы моделей по выбранному источнику творчества.
Задание для самостоятельной работы



Рис. 4.2. Эскизы моделей, выполненные по мотивам пленэрной практики



Рис. 4.3. Эскизы моделей, выполненные в программе Paint по материалам пленэрной практики



Рис. 4.4. Эскизы театральных костюмов по источнику творчества «Бабочка»

Глава 4. Пленэрная практика как компонент профессиональной культуры будущего специалиста

4.1. Особенности проведения пленэра в условиях южнорусской историко-культурной зоны

Поиск новой парадигмы развития культуры, рост национального самосознания русского народа породил на современном этапе интерес к проблемам этнографии, как в государственных масштабах, так и на региональном уровне.

Липецкая область уникальна в этнокультурном отношении. Географически она является частью Восточно-европейской историко-культурной провинции (ИКП) и входящей в нее Южнорусской историко-культурной зоны (ИКЗ).

Южнорусская историко-культурная зона выделяется по диалекту и южнорусским чертам культуры, свойственным населению региона расположенного в западной части на Среднерусской возвышенности, а на востоке на плоской низменной Окско-Донской равнине. В состав южнорусской ИКЗ вошли территории бывших Тульской, Орловской, Курской, Воронежской, Тамбовской губерний; части Рязанской, Калужской и Пензенской губерний, согласно административному делению XIX – начала XX в.). Значительную часть этого обширного пространства географы и этнографы определяют как Центрально-Черноземный (или Центрально-Земледельческий) регион.

Выгодное географическое положение, плодородные черноземы, умеренный климат – всё это создавало благоприятные условия для заселения края, развития земледелия, производства и путей сообщения.

Сложная история заселения Южнорусских регионов, начиная с древнеславянских племен, известных здесь ещё с 1 тысячелетия н.э., отразилась в многообразии культурных традиций, восходящих к разновременным периодам исторического развития.

Этнокультурные особенности населения этой зоны наиболее ярко проявились в его традиционной материальной культуре. В лесостепной и степной полосе со сравнительно теплым климатом, в условиях развитого земледельческого хозяйства преобладали крупные многодворные поселения, расположенные в речных долинах, в районах с пересеченно-холмистым рельефом местности. В XIX - начале XX в. здесь строили небольшие рубленые (нередко кирпичные или саманные) низкие дома без подклети, с глинобитным или деревянным полом, под соломенной четырехскатной крышей. На юго-западе в районах смешанного русско-украинского расселения стены дома обмазывали глиной и белили. Свои особенности имела и внутренняя планировка дома: русская печь была расположена в дальнем от входа углу, по диагонали от печи (т.е. рядом с дверью) находился передний (святой, красный) угол, где под иконами стоял обеденный стол.

Особенности южнорусского костюма определялись преобладанием наиболее древнего для этого региона комплекса одежды с поневой. Он включал длинную холщовую рубаху с косыми поликами (трапециевидными плечевыми вставками); поневу – архаичную поясную одежду, в которой несколько продольных полотнищ из домотканой клетчатой шерстяной ткани были частично (распашная) или полностью (глухая) сшиты друг с другом.

Поверх рубахи и поневы надевали длинный передник с рукавами или на лямках (занавеска, завеска, запан) и туникообразный нагрудник (навершник, шушпан, шушка, носов) с длинными или короткими рукавами, из тонкой домотканой шерсти или холста, подчас богато украшенный ярким орнаментом. Замужние женщины носили сложный головной убор, состоявший из кички с твердой основой, нередко в форме рогов, сороки из ткани, надеваемой на кичку, позатыльника из ткани или с твердой основой, закрывающего затылок и шею, и множества ярких красочных деталей – разноцветных лент, подвесков из бисера, гаруса, шнурков, птичьих перьев и пуха. Для южнорусского костюма характерна своеобразная яркая, построенная на контрастных сочетаниях цветовая гамма. О древности многих

компонентов этого костюма свидетельствуют исторические и археологические материалы.

В составе населения южнорусских регионов формировались различные по происхождению локальные историко-культурные группы. Они отличались от окружающего населения названиями (или самоназваниями), особенностями говора, некоторыми компонентами культуры. Это: жители калужско-орловского Полесья – полехи; монастырские крестьяне: горюны (Путивльский уезд Курской губернии), саяны (север Курской губернии), мещеряки (рязанское Поочье), цуканы (бассейн реки Хворостань Воронежской губернии); однодворцы – потомки бывшего служилого сословия, составлявшие значительную часть жителей Рязанской, Тамбовской, Воронежской, Курской, Орловской губерний.

Липецкая область, образованная в 1954 году путем слияния районов входящих ранее в состав выше перечисленных губерний, является продолжателем и хранителем культурных традиций этноса Центрально-Черноземного региона России.

С древних времен в сознание этноса прочно вошли определенные символы, предметы, орнаменты, знаки окружающей действительности. Этноарт - набор характерных для этноса информационных символов, образов, предметов, орнаментов и архетипов, зародившихся в то время, когда бытовая и духовная составляющая жизни людей были тесно связаны между собой и состояли в целостном единстве с окружающим миром. Этноартобъекты являясь реальными объектами окружающего мира, в той или иной степени, несут в себе символическую составляющую, выполняющую этнические и эстетические функции.

Этноартобъекты входят в состав историко-культурных объектов, которые согласно единому государственному реестру подразделяются на комплексные и единичные.

К комплексным относятся историко-культурные территории, исторические города и исторические поселения, историко-культурные комплексы.

1. Историко-культурные территории – нерасчленимое, целостное совместное творение человека и природы, где объекты историко-культурного наследия и природный ландшафт объединены значительной территорией. В зависимости от видов историко-культурных объектов эти территории могут иметь статус историко-архитектурный, историко-мемориальный, этнокультурный, историко-природный, туристско-рекреационный и др. Это этнокультурные территории с сохранившейся историко-культурной средой, сформированной в результате жизнедеятельности проживающих на них этнических групп.

Исходя из сохранности историко-культурной среды, на территории юга России выделены такие историко-культурные территории, как «Орловское Полесье», «Мещерский», заповедники «Белогорье», «Хоперский», «Центрально-Черноземный», «Воронинский», «Окский», «Воронежский», «Галичья гора».

На территории Липецкой области сегодня две историко-природных зоны («Галичья гора», «Воронежский (биосферный) заповедник»), в процессе становления находятся туристско-рекреационные зоны («Елец», «Задонщина»).

2. Исторические города и исторические поселения - города, села и деревни, обладающие значительной историко-культурной ценностью планировки и застройки.

Белгород, Борисоглебск, Воронеж, Острогожск, Богучар, Мценск, Орел, Новосиль, Тамбов, Курск, Фатеж – вот далеко неполный перечень исторических городов юга России.

На территории Липецкой области на сегодняшний день насчитывается более ста исторических сел и деревень (Троекурово, Стрелец, Долгоруково,

Баловнево, Вешаловка, Талица, Конь Колодезь и др.) и семь городов: Елец, Задонск, Липецк, Лебедянь, Усмань, Чаплыгин, Данков.

Культурным и духовным центром Липецкой области по праву считается город Елец, впервые упоминающийся в летописи в 1146 г. Возникший как оборонительная крепость на одном из притоков реки Дон, на южных рубежах Елецкого княжества город имеет многовековую историю и вплоть до середины XX века, входил в состав Орловской губернии. До революции в городе насчитывалось тридцать три храма, два монастыря, сорок две часовни.

3. Историко-культурные комплексы - группы памятников одного или нескольких видов объединенных единой территорией, имеющих историческую градостроительную, этническую или иную связь. В их числе монастырские и культовые комплексы, городские и сельские усадьбы, археологические комплексы, комплексы объектов связанных с военно-историческими событиями, с историей развития промышленности, здравоохранения, образования и др.

В Липецкой области сегодня полностью или частично восстановлено более десяти монастырей (Рождество-Богородицкой, Богородице-Тихоновский, Свято-Тихоновский, Знаменский, Благовещенский, Петропавловский, Свято-Троицкий и др.), переживают второе рождение усадьбы Стаховичей, И.А. Бунина, П.П. Семенова-Тян-Шанского.

Единичные историко-культурные объекты юга России, это отдельные этноартобъекты представляющие ценность с точки зрения истории, археологии, архитектуры, градостроительства, искусства.

1. Объекты исторического наследия - здания, сооружения, памятные места, связанные с важнейшими историческими событиями в жизни народа, развитием общества и республики, революционным движением, гражданской, Великой Отечественной войнами, а также с развитием науки и техники, культуры и быта народа, с жизнью выдающихся политических, государственных, военных деятелей, народных героев, деятелей науки,

литературы и искусства, захоронения погибших за свободу и независимость Родины.

2. Объекты археологического наследия - древние поселения, селища, городища, места древних захоронений, древние культовые памятники, лабиринты, наскальные изображения, участки исторического культурного слоя (Липецкое Городище,).

3. Объекты архитектурного и градостроительного наследия - сооружения культовой (церкви, часовни, колокольни, поклонные кресты и др.), гражданской (жилые дома, административные, больничные и образовательные здания, магазины, амбары, бани и др.), промышленной (заводские постройки, плотины, гидроэлектростанции, кузницы и др.), военной архитектуры (штабы, казармы и др.), представляющие архитектурно-художественную и историческую ценность, а также связанные с ними произведения монументального, изобразительного, декоративно-прикладного, садово-паркового искусства, исторические природные ландшафты.

Среди памятников федерального значения в г. Ельце можно назвать Вознесенский кафедральный собор (К.Тон), Храм Успения Пресвятой Богородицы, Дом воеводы, Владимирская церковь и др. [9].

4. Памятники искусства - это произведения монументального, изобразительного, декоративного искусства (липецкая вышивка, елецкое кружевоплетение, романовская игрушка, добровская керамика и др.).

В ходе практики «Пленэр» решаются такие учебные задачи как закрепление и углубление специальных знаний, умений и навыков по живописи, рисунку и композиции, а так же развитие творческой активности и инициативы студентов, их творческой мотивации, художественных потребностей и эстетического вкуса.

Помимо решения общих задач происходит формирование таких компонентов художественной культуры студентов как компетентность, когнитивность, креативность, выражающихся в интеллектуальном развитии

личности, готовности создавать качественно новый продукт, способности к всестороннему исследованию окружающих реальных объектов.

Для формирования вышеперечисленных компонентов художественной культуры студентов были выделены следующие историко-культурные объекты: историко-культурные территории (зоны), исторические города и исторические поселения, историко-культурные комплексы, единичные этноартефакты.

Прохождение практики «Пленэр» организовано таким образом, чтобы максимально охватить историко-культурные объекты Липецкой области. Первая часть практики для студентов факультета дизайна Елецкого государственного университета им. И.А. Бунина проходит в Задонском районе Липецкой области, на спортивно-оздоровительной базе университета.

На территории Задонского района в центре Северо-Донского реликтового ботанического района расположены историко-природная зона «Галичья гора» и туристско-рекреационная зона «Задонщина». Историко-культурные зоны характеризуются нерасчлененностью, целостностью сотворчества человека и природы, где объекты историко-культурного наследия и природный ландшафт объединены значительной территорией.

«Галичья гора» – один из самых маленьких заповедников мира, памятник природы и ботанический феномен. Сегодня это крупный региональный научно-исследовательский центр, находящийся в ведении Воронежского государственного университета Министерства образования и науки Российской Федерации. На шести участках-кластерах (Быкова Шея, Воргольское, Воронов Камень, Галичья Гора, Морозова Гора, Плющань) расположены наиболее ценные природные объекты верхнего Дона. Основной объект охраны в заповеднике – уникальная флора, характерные лесостепные сообщества и группировки петрофитов на обнажениях девонского известняка. Заповедник известен своей необычайно богатой растительностью и уникальной фауной. Скалы, липняки, степи, нагорные березняки и дубравы

образуют красочные растительные группы и являются эталонами природы этого региона России [22].

В рамках учебных заданий практики студенты выполняют наброски и зарисовки растительных (деревья, кустарники, растения и их фрагменты) и ландшафтных (камни, рельефы, облака) элементов, пишут этюды «на состояние» природы (время суток, погодные явления), «на отношения» (небо-земля, небо-вода, небо-земля-вода).

В работе над пейзажем студенты совершенствуют умение целостно воспринимать окружающие объекты и находить большие цветовые отношения в определенном тоновом и цветовом масштабе; выявлять линией, тоном и цветом характерные особенности определенного типа рельефа и основные живописно-пластические свойства деталей пейзажа; использование в работе знания законов линейной и воздушной перспективы.

Методически грамотным является умелое чередование обязательных и самостоятельных заданий и тем этюдов и зарисовок. Так в ходе практики было выявлено, что работы этюдного характера лучше выполнять в первой половине дня, постановки натюрморта, фигуры человека в пленэре – во второй, а зарисовки, наброски – в процессе основной работы и в вечернее время.

Такая деятельность, основанная на способности к анализу и синтезу формы, сравнению пропорциональных, конструктивных, тональных и цветовых отношений в природе и ее компонентах является важнейшей составляющей профессиональной компетентности специалиста в области дизайна костюма. Студентам также предлагаются задания по разработке образа коллекции моделей на основе какого-либо растительного элемента. В создании фор-эскизов успешно используется трансформация формы (67%) и цвета (33%) источников творчества. Одним из наиболее популярных приемов творческой переработки является геометризация. Плавные линии, несимметричные элементы, сложные формы переводятся в математическую плоскость и дают начало проектной деятельности. Знание основных законов

формообразования, конструирования и технологии позволяет студентам выполнять макеты костюмов из природных материалов (листья растений, кора и ветки деревьев, цветы, плоды, водоросли и др.). Таким образом, студенты-дизайнеры не только креативно перерабатывают материал историко-природной зоны, но и находят ему практическое применение.

Поскольку костюм проектируется с учетом антропологических особенностей фигуры человека, студенты-дизайнеры должны в совершенстве знать анатомическое и пропорциональное строение фигуры и владеть умением передавать пластику движений человека при рисовании с натуры. Поэтому в тематику выполняемых на пленэре заданий включены постановки фигуры человека при естественном освещении и ежедневные наброски фигуры человека в движении.

Специфика подготовки будущих специалистов в области народной художественной культуры требует акцентирования внимания студентов на процессе стилизации источника творчества. Сущностная особенность их творчества определяется традиционностью природных материалов, технических приемов, сюжетов, колористических решений.

Для будущих хранителей традиций народной художественной культуры работа на пленэре является уникальной возможностью поиска новых мотивов декоративных композиций лаковой росписи, деревянной резьбы, вышивки, кружевоплетения, росписи ткани. Собранный материал служит основой лабораторных занятий и курсовых проектов.

Вторая часть практики проходила на территории исторических городов и исторических поселений (города, села, деревни, обладающие значительной историко-культурной ценностью планировки и застройки).

На территории Липецкой области на сегодняшний день насчитывается более ста исторических сел и деревень (Троекурово, Стрелец, Долгоруково, Баловнево, Вешаловка, Талица, Конь Колодезь и др.) и семь городов: Елец, Задонск, Липецк, Лебедянь, Усмань, Чаплыгин, Данков.

Культурным и духовным центром Липецкой области по праву считается город Елец, впервые упоминающийся в летописи в 1146 г. Возникший как оборонительная крепость на одном из притоков реки Дон, на южных рубежах Елецкого княжества город имеет многовековую историю и вплоть до середины XX века, входил в состав Орловской губернии. До революции в городе насчитывалось тридцать три храма, два монастыря, сорок две часовни. Среди памятников федерального значения Вознесенский кафедральный собор (К.Тон), Храм Успения Пресвятой Богородицы, Дом воеводы, Владимирская церковь и др. Город уникален своей планировкой, сохранившейся с XIX века [9].

Елец – излюбленное место художников: здесь проводятся знаменитые международные «сорокинские пленэры» привлекающие художников России, ближнего (Беларусь, Украина, Армения) и дальнего (Китай, Германия) зарубежья.¹

В Липецкой области полностью или частично восстановлены многие историко-культурные комплексы: более десяти монастырей (Рождество-Богородицкий, Богородице-Тихоновский, Свято-Тихоновский, Знаменский, Благовещенский, Петропавловский, Свято-Троицкий и др.); усадьбы Стаховичей, И.А. Бунина, П.П. Семенова-Тян-Шанского; мемориалы и памятники; объекты археологического, архитектурного и градостроительного наследия; памятники искусства.

Рисуя с натуры старинные улицы, архитектурные сооружения, фрагменты декора зданий студенты развивают пространственное мышление, через определение пропорциональных отношений между целым и частным и изучение законов композиционного расположения объемов.

Старинная архитектура – неисчерпаемый источник дизайнерского творчества. Так, коллекция М. Бобылевой «Стороже» возникла из образа древней Елецкой крепости. В разработанных моделях легко прослеживаются

¹ имени липецкого художника В.С. Сорокина (прим. автора)

образы деревянных сторожевых башен XII века, а в качестве материала автор привлек традиционные для Ельца лен и войлок.

Во многих курсовых и дипломных работах студентов специальности Народная художественная культура (декоративные шкатулки, подносы, предметы быта, панно) прослеживается влияние пленэрной практики при разработке сюжета с использованием архитектурных мотивов. Особенно популярны памятники архитектуры г. Ельца и Липецкой области: Вознесенский собор (архитектор К.Тон), Знаменский монастырь на Каменной горе, Великокняжеская церковь, Введенский храм, Задонский мужской монастырь Владимирской иконы Божией Матери, Липецкий Христо-Рождественский собор и др.

В качестве отчетности при прохождении «Пленэра» практикуются ежедневные просмотры работ выполненных студентами. В ходе просмотров проводится сравнительный анализ студенческого творчества, выявляются самые работоспособные студенты, определяются лучшие этюды, наброски, творческие наработки. С их помощью легко прослеживается индивидуальный рост каждого участника пленэра, вырабатывается стратегия по преодолению различного рода недостатков в работах. Проведение итогового просмотра в сентябре дает студентам возможность дополнить необходимый для аттестации объем самостоятельным творчеством.

В моделях разработанных студентами самостоятельно на основе материала собранного в ходе пленэра, гармонично сочетаются этнографические мотивы и авторские стилистические находки, используется традиционная для южного комплекса цветовая гамма (красный, желтый, белый, черный). Virtuозно владея техникой, студенты активно, образно и логически познают бесконечное богатство окружающего мира. Они фиксирует свои многочисленные проектно–художественные, прикладные, научные и технические идеи на пути их выполнения.

Конечная цель работы в условиях пленэра – формирование компонентов художественной культуры личности, понимание и умение

изображать природные и архитектурные формы и пространство, окружающую среду с натуры и по воображению, выработать умение свободно выражать свою мысль графическими и живописными средствами.

Таким образом, проведение практики «Пленэр» в условиях южнорусской историко-культурной зоны является одним из значимых компонентов формирующих художественную культуру будущего специалиста в области «Культура и искусство», повышающих его творческий потенциал и способствующих конкурентоспособности в современном мире.

4.2. Учебная практика пленэр как основа творческой деятельности будущего специалиста

Подготовка конкурентоспособного специалиста в области дизайна предполагает активизацию и концептуализацию его художественной деятельности, направленную на создание нового продукта, с позиций эмоционального и креативного подходов. Профессиональная подготовка дизайнера во многом зависит от грамотной организации образовательного процесса в вузе, от выбора преподавателем таких форм, средств, методов обучения, которые позволяют максимально использовать богатый творческий потенциал будущего специалиста.

Дизайнерская деятельность направлена на позитивное изменение предметного мира, на создание комфортной и эстетически гармоничной среды, влияющей на стиль жизни человека с учетом его интересов. В продукте творчества дизайнер проецирует собственное понимание культуры, свой стиль и вкус, оценку действительности и свое мастерство.

Определённое место в современном обществе занимает экологический дизайн. Воспитанный с раннего детства в традиции уважения к природе человек, не позволит себе пренебрежительного отношения к своей работе, быту и др. В этом проявляется гуманистическая направленность дизайна. Как художник - дизайнер понимает мир через красоту создаваемой вещи,

преображение быта. Быт является одним из важных факторов проявления эстетического отношения человека к действительности, к своему внешнему облику, культуре одежды и поведения, в отношении к вещам, к своему жилищу. Именно бытовая среда активно влияет на человека, на его духовное обогащение, эстетический и художественный вкус.

В окружающем мире дизайнер находит источники вдохновения, интерпретируемые и трансформируемые им в дальнейшем в художественные образы.

Художественное направление программированного формообразования в дизайне связано с определением «исходного элемента» и его структуры. Одним из приоритетных направлений дизайнерской деятельности по проектированию костюма является использование в процессе творческого формообразования элементов флористики и бионики.

В природе все находится в плавном движении. При рисовании на пленэре легче проследить и запечатлеть такие качества природы как легкость и воздушность форм, изящество линий. Поэтому природа остается неиссякаемым источником идей для художников. Цветы, стебли и листья благодаря своим естественно изогнутым силуэтам, служат щедрым материалом для творческих фантазий. В разные исторические эпохи предпочтение отдавалось различным природным формам. Так ковш-птица был известен ещё в Древнем Египте, а роза стала символом средневековья; лилии, ирисы, орхидеи, яркие и грациозные насекомые, павлины и ласточки вдохновляли художников модернистов. Любой объект природы, поддающийся стилизации, может стать основой для создания живого образа.

Красота созданного дизайнером изделия состоит, прежде всего, в том, что его основная форма соответствует задаче проектирования. Проектируя форму предмета, дизайнер оперирует различными средствами: объёмами; пропорциями; симметрией и асимметрией; законами композиции; цветом и светом; применяет различные способы декора и др. Используя эти средства, дизайнер создаёт предмет, воплощающий определённый образ. Образ

рождается из поэтизации объекта природы. При этом особую роль играют выразительные средства, при помощи которых проектируется и создаётся изделие.

Создание художественного образа в творческой дизайнерской деятельности на основе природного материала, понимание художественного образа как формы мышления в искусстве связано с развитием ассоциативности мышления студентов. Для реализации творческих проектов им необходимо использовать такие компоненты художественного образа как метафоричность, парадоксальность и ассоциативность.

Метафоричность художественного образа известна с древних времен, например, в качестве сочетания реальных животных форм в искусстве скифов, алеутов, египтян, греков (сфинкс, человекоолень, кентавр). Формы человека и животных то трансформируются друг в друга, то соединяются по воле воображения автора. В древних моделях художественного образа художественная мысль соединяла несколько предметов так, чтобы возникало новое, нереальное существо.

Парадоксальность художественного образа проявляется через сопряжения явлений далеко стоящих друг от друга. Например, студенческие коллекции «Стороже», «Веревочная фантазия» построена на далеко стоящих друг от друга в художественном плане современных законах формообразования в костюме и традициях древнерусской архитектуры и народного искусства, на современных технологиях изготовления швейных изделий и традиционных материалах (войлок, пенька).

Ассоциативность художественного образа характеризуется пластичностью в установлении связей между объектами природы и степенью метафоричности создаваемого образа.

Взаимодействие этих компонентов лежит в основе возникновения субъективного творческого процесса с опорой на ассоциации. Источником ассоциативных представлений будущих дизайнеров являются их личностные

качества, объекты и явления окружающей действительности, произведения искусства.

Эмоциональное воздействие природы, опыт повседневных наблюдений показывают студенту-дизайнеру, какие отношения пропорций, цвета, света и тени, пластичных форм в окружающей среде вызывают у человека то или иное впечатление. Отсюда мы можем утверждать, что именно в природной среде он находит геометрические признаки формы и её частей. Именно природа проектирует любой живой или неживой организм согласно определённой геометрической схеме.

Геометрия присутствует в форме и конструкции различных объектов: архитектурных, технических, растительных, антропоморфических. Человек не может быть отчуждённым от окружающей его природной среды. Поэтому формообразование объектов часто базируется на элементах растительного или животного мира.

Целесообразная красота природы - неисчерпаемый источник создания гармоничной и красивой формы, к которой всегда обращаются художники-дизайнеры. Так, форма современных самолётов и космических кораблей ассоциируется с формой птиц, морских животных.

Природная форма привлекает наше внимание, порождает эмоции и чувства. Такое очеловечивание всегда было традиционно для духовного отношения человека к природе.

Если внимательно присмотреться к любому природному объекту, то можно заметить, что он состоит из более или менее точных геометрических объёмных тел (куб, параллелепипед, шар, конус, пирамида, тор). Только необходимо научиться видеть эти формы в окружающем мире. Все объекты живой природы и неорганического мира можно описать одними и теми же словами, геометрическими образами, одинаково понятными для каждого человека. Так форму мы можем словесно описать с помощью таких понятий, как «линия», «поверхность», «плоскость» и др. Эти абстракции дала нам одна из древнейших наук - геометрия. Она позволяет представить воображаемые

объекты для дизайн-проектирования. С помощью математического абстрагирования легче узнать некоторые стороны предмета, более глубоко изучить его форму [10].

Форма и внешний облик многих объектов всегда несут в себе эмоциональный заряд, вызывая чувство радости и восхищения от характера плавных линий, расположения их в пространстве. Мы говорим "строгая" форма, если в ней присутствуют простые геометрические тела с лаконичностью очертания. Линии строгой формы, как правило, немногочисленны. «Строгая» форма не терпит обильного декор, излишества. Язык «строгой» формы скуп, но выразителен. Тонкость очертаний, плавность линий характерны для «изящной» формы. Ей свойственна соразмерность, изысканная красота, грациозность. «Изящная» форма не допускает массивных составляющих частей, рубленности линии. Она стремится к максимальной лёгкости, утончённости, гармоничности. «Мягкая» форма характеризуется неопределённостью очертаний. Ей не свойственна соразмерность. Мягкая форма легко поддаётся давлению, меняет форму под воздействием внешних сил. Для мягкой формы не характерны резкие очертания, ярко выраженные плоскости. «Живая» форма - это энергия и подвижность. Ей свойственна большая выразительность и экспрессия. При отображении «живой» формы необходимо выявить движение (внешнее или внутреннее). Живая форма находится в постоянном стремлении к изменению своего качественного состояния. Она не принимает неестественности. Формы дизайнеры делят на «тяжёлые» и «лёгкие». К «тяжёлой» относятся формы, имеющие в своей основе куб, параллелепипед, шар. К «лёгкой» - сильно вытянутые вверх параллелепипед, пирамиду, эллипсоид, растянутые равнобедренные треугольники и др. Чтобы форма была ещё легче, её обычно разбивают на части, иногда декоративными накладками.

Для противопоставления форм большую роль играет контраст. Например, формы: большая и маленькая, вертикальная и горизонтальная, кривая и плоская, ровная и бугристая и др.

Таким образом, форма изделия, её целесообразность и красота, её связь с человеком и материальной средой - главный объект работы дизайнера. Из сказанного можно сделать вывод, что основной закономерностью дизайн-проектирования является единство художественно-выразительной формы и её практического назначения, а основная цель дизайн-проектирования - обеспечить удобство пользования предметом, предусмотреть максимальное соответствие условиям эксплуатации, создать гармонически целостную, эстетически совершенную форму.

Кафедра дизайна Елецкого государственного университета им. И.А. Бунина, выпускающая специалистов в области дизайна костюма, в своей работе решает задачи популяризации, сохранения, реконструкции и творческой трансформации компонентов народного костюма. Программа учебной практики «Пленэр» для будущих дизайнеров строится с учетом максимального использования богатого природного материала в творчестве. Растительный и животный мир средней полосы России, цветовая природная палитра, архитектурные мотивы должны быть широко представлены в местах проведения практики.

С первых дней практики студентам предлагаются задания связанные с зарисовкой природных элементов: цветов, листьев, мхов, деревьев, компонентов ландшафта и др. Используя реалистический подход, студенты выполняют наброски с натуры с помощью графических и живописных средств. Накопив достаточный исходный материал, они постепенно переходят к трансформации изученных форм. Одним из наиболее популярных приемов творческой переработки является геометризация. Плавные линии, несимметричные элементы, сложные формы переводятся в математическую плоскость и дают начало проектной деятельности по созданию кроков. Кроки (текстильные рисунки) выполняются на формате А4 в черно-белом варианте и в цвете.

Природа Липецкой области и всего юга России служит источником творчества для студентов-дизайнеров в процессе создания коллекций одежды.

Цветовые и тональные отношения «земля-небо», «небо-земля-вода», неповторимый сдержанный колорит русской природы в процессе восприятия оказывают влияние на формирование у будущих специалистов в области дизайна костюма творческого воображения и эстетического вкуса. Этому способствует выполнение цикла заданий на создание коллекции моделей по одному из природных источников творчества (цветок, лист, дерево, элемент ландшафта).

Основные задачи, решаемые студентами на пленэре – использование в качестве источника творчества формы, цвета, структуры природных элементов.

В моделях разработанных студентами аудиторно на основе материала собранного в ходе пленэра, гармонично сочетаются этнографические мотивы и авторские стилистические находки, используется традиционная для южного комплекса цветовая гамма (красный, желтый, белый, черный). Многие коллекции богато декорированы авторской аппликацией, росписью, вышивкой с растительными мотивами.

Будущий дизайнер должен постоянно стремиться к более совершенному решению всех проблем проектирования, и пленэрная практика – одно из средств достижения этой цели. Virtuозно владея техникой, дизайнер активно, образно и логически познает бесконечное богатство окружающего мира. Он фиксирует свои многочисленные проектно-художественные, научные и технические идеи на пути их выполнения. Конечная цель работы в условиях пленэра заключается в том, чтобы развить общую художественную культуру, понимание и умение изображать природные и архитектурные формы и пространство, окружающую среду с натуры и по воображению, выработать умение свободно выражать свою мысль графическими и живописными средствами.

Своеобразие декоративно-прикладного искусства юга России определяется его историческими, национально-этническими, духовно-нравственными, художественно-эстетическими особенностями. Большую

роль в формировании этого своеобразия сыграли и природные особенности региона (разнообразие природных зон: лес, лесостепь, степь, представителей растительного и животного мира).

Народное художественное творчество несет в себе черты непрерывающейся исторической традиции, основанной на преемственности поколений и воплощенной в высокохудожественных изделиях как результат уникального духовного и ручного труда, как созданный и сохраненный народом эстетический идеал. Для Липецкой области это, прежде всего, елецкое кружевоплетение, добровская керамика, народный костюм южного комплекса, романовская игрушка, художественные изделия из войлока, текстиля, кожи и металла. Сущностная особенность народного художественного творчества определяется традиционностью природных материалов, технических приемов, сюжетов, колористических решений. Эти произведения как часть национального достояния вносят поэтичность и красоту в повседневность быта, сочетают в себе декоративные и утилитарные качества.

Культ природы определял мироощущение древних славян. Их образному мышлению был свойственен антропоморфизм – одушевление объектов природы.

По мнению ведущих ученых этнографов, искусствоведов, фольклористов (А. Афанасьев, А.М. Астахова, И.И. Земцовский, Б.Н. Путилов, Н.Н. Светловская, Ф.М. Селиванов, В.К. Соколова, Д.Д. Фрэзер, М.И. Шахнович) - языческие символы проявлялись в славянском фольклоре (упоминание в эпических песнях, сказаниях, былинах названий божеств, былинных богатырей, персонажей олицетворяющих стихийные силы), в узорах украшений (персонажи языческой мифологии – Перун, Велес, Берегиня), в мотивах древнерусской вышивки и в зодчестве (сакральные знаки, антропоморфные орнаменты).

Для будущих хранителей традиций народного художественного творчества работа на пленэре является уникальной возможностью поиска

новых мотивов декоративных композиций лаковой росписи, деревянной резьбы, вышивки, кружевоплетения, росписи ткани. Собранный материал служит основой лабораторных занятий и курсовых проектов.

Связь художника-прикладника с окружающим миром позволяет создавать оригинальные по замыслу и исполнению работы. В природе родной земли он находит и источник вдохновения, и творческую индивидуальность.

Русское декоративно-прикладное искусство создавалось с помощью эстетического освоения среды. В его основе лежит орнамент, как базисное явление народного художественного творчества.

Элементы орнамента – стилизованные объекты реального мира солнце, стихии, человек, животные, растения.

Народное художественное творчество базируется также на достижениях таких видов реалистического искусства как живопись, графика, скульптура. В процессе стилизации художественное реалистическое изображение подчиняется условным орнаментальным формам.

Знания и умения в области стилизации, полученные студентами в течение двух семестров, позволяют им трансформировать собранный в ходе пленэрной практики материал с целью создания оригинальных декоративных композиций.

В четвертом семестре студенты выполняют курсовой проект по дисциплине «Художественные лаки». Во многих работах (декоративные шкатулки, подносы, предметы быта, панно) прослеживается влияние пленэрной практики при разработке сюжета, элементов пейзажа, архитектурных мотивов. Особенно популярны памятники архитектуры г. Ельца и Липецкой области: Вознесенский собор (архитектор К.Тон), Знаменский монастырь на Каменной горе, Великокняжеская церковь, Введенский храм, Задонский мужской монастырь Владимирской иконы Божией Матери, Липецкий Христорождественский собор и др.

Особое место в народном художественном творчестве занимает дерево как органичный природный материал, из которого создавались многие

произведения искусства и изделия быта. Дерево разных пород помогает художнику в создании образов в народных традициях. В курсовых проектах по дисциплине «Художественная обработка дерева» студенты применяют резьбу характерную для разных регионов России. Свои пленэрные наблюдения студенты воплощают в растительные и геометрические орнаменты, украшающие токарные изделия, наличники, панно.

Выполняя зарисовки деревьев с натуры, студенты не только передают на бумаге пропорции, пластику, характерные особенности разных пород, но и стараются по-своему интерпретировать поликультурный образ «древа жизни». Этот архаичный образ в русской культуре вобрал в себя представления древних славян о устройстве мироздания и до сих пор интерпретируется во многих видах творчества.

Работая над созданием художественного текстиля, студенты учитывают опыт пленэрной практики при подборе цвета и масштаба рисунка, назначение интерьера для которого предназначена текстильная продукция. Гобелены, аппликации, панно, предназначенные для административных зданий, жилых помещений выполняются в сдержанной цветовой гамме, тогда как в помещениях с краткосрочным пребыванием (гостиницы, рестораны, кафе) используются более насыщенные по декору и цвету текстильные изделия.

Неотъемлемой частью народного творчества является художественная керамика. В сочетании с текстилем и деревом она создает ощущение тепла и красоты. Безграничные возможности создавать художественные решения при помощи цвета, линии, формы, фактуры, рельефа, неограниченность масштаба произведений характеризуют этот традиционный материал.

Растительные и животные мотивы используются в орнаментации керамических изделий. В народной глиняной игрушке мы находим знакомые образы человека («барыня»), птиц (свистульки, павлины, петухи), животных (козлики, кони, барашки и др.), фантастических существ (Полкан, Сирина и др.). С середины XX века получила распространение и настенная керамика,

оформляемая как орнаментальными, так и сюжетными рисунками (пейзажи, бытовые сцены) заимствованными из окружающей реальности.

Ежегодно количество выпускных квалификационных работ, выполненных на этнографическом материале, составляет не менее 65%.

Таким образом, можно констатировать наличие высокой творческой мотивации студентов в освоении материала южнорусской историко-культурной зоны и положительную результативность креативной деятельности на его основе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барчаи, Е. Анатомия для художников [Текст] /Е. Барчаи. – М.: Эксмо, 2008. – 356 с.: ил.
2. Беляева, С.Е., Розанов, Е.А. Спецрисунок и художественная графика [Текст]: Учебное пособие / С.Е. Беляева, Е.А. Розанова. - М., 2007. – 234 с.
3. Бесчастнов, Н.П. Графика натюрморта [Текст]: Учебное пособие / Н.П. Бесчастнов. - М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2008. - 255 с.
4. Бесчастнов, Н.П., Стор, И.Н. Живопись [Текст]: учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности «Художественное проектирование изделий текстильной и легкой промышленности» М.: Альфа-М, 2006.
5. Биккулова, И.А. Феномен русской культуры Серебряного века [Текст]: учебное пособие / И.А. Биккулова. – М., 2010.
6. Вазари, Д. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих [Текст]: пер. с ит. / Д. Вазари. – М.: «Издательство АЛЬФА-КНИГА», 2008. – 1278 с.
7. Визер, В.В. Живописная грамота. Система цвета в изобразительном искусстве [Текст]: Учебное пособие СПб.: Питер, 2007. – 192 с.
8. Голубева, О.Л. Основы композиции [Текст]: учебник- М.: Сварог и К, 2008. – 144 с.
9. Горлов, В., Новосельцев, А. Елец веками строился [Текст] / В. Голов, А. Новосельцев. - Липецк, 1993. – 156с.
10. Дагдилян, К.Т. Основы комбинаторики в художественном конструировании [Текст] / К.Т. Дагдилян . – Ростов н/Д: Феникс, 2008. – 312с.
11. Жданова, Н.С. Перспектива [Текст]: учебное пособие / Н.С. Жданова. - М.: ВЛАДОС, 2004. – 224 с.
12. Кирцер, Ю.М. Рисунок и живопись [Текст]: Учебное пособие / Ю.М. Кирцер. - М.: Высшая школа, 2001. – 271 с.

13. Кузин, В.С. Рисунок. Наброски и зарисовки [Текст]: Учебное пособие / В.С. Кузин. - М.: Издательский центр «Академия», 2007. – 232 с.
14. Мальцева, В.А. Рисунок. Иллюстрированный план [Текст]: Учебное пособие для студентов / В.А. Мальцева. – Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2009. - 62с.
15. Милюков, П.Н. Очерки по истории русской культуры [Текст]: в 2 т. / П.Н. Милюков. – М., 2010. – 342 с.
16. Норлинг, Э. Объемный рисунок и перспектива [Текст] / Э. Норлинг. – М.: Изд-во Эксмо, 2004. – 160 с.: ил.
17. Панксенов, Г.И. Живопись. Форма, цвет, изображение [Текст]: учебное пособие для студ. высш. худ. учебных заведений М.: Академия, 2007. – 144 с.ж
18. Паранюшкин, Р.В. Техника рисунка: Учебное пособие [Текст] / Р.В. Паранюшкин. - Ростов-н/Дону: Феникс, 2002. – 192 с.
19. Рапацкая, Л.А. История художественной культуры России (от древних времён до конца XX века) [Текст]: учебное пособие для студентов высш. пед. учеб. заведений / Л.А. Рапацкая. – М., 2008.
20. Сапин, М.Р. Анатомия человека [Текст]: В двух книгах: Учебное пособие для вузов (Гриф УМО). Книга 1 /М.Р. Сапин, З.Г. Брыксина. - М.: Академия, 2006. - 304 с. - (Высшее профессиональное образование).
21. Сапин, М.Р. Анатомия человека [Текст]: В двух книгах: Учебное пособие для вузов (Гриф УМО). Книга 2 /М.Р. Сапин, З.Г. Брыксина. - М.: Академия, 2006. - 384 с. - (Высшее профессиональное образование).
22. Сарычев, В.С., Скользнев, Н.Я. Заповедник “Галичья гора” [Текст] / Сарычев В.С., Скользнев Н.Я. – Тула, Лев Толстой: Издательство ВГУ, 1993. – 12 с.
23. Соколова, М.В. Мировая культура и искусство [Текст]: учебное пособие для вузов / М.В. Соколова. – М., 2008.

24. Стародуб, К.И. Рисунок и живопись: от реалистического изображения к условно-стилизованному: учебное пособие [Текст] /К.И. Стародуб, Н.А. Евдокимова. – Ростов н/Д: Феникс, 2009. – 190 с.
- 25.Федеральный закон от 25 июня 2002 г. N 73-ФЗ "Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации" (с изменениями и дополнениями)
- 26.Семенова, М.А. Мастер-класс как система творческого показа [Электронный ресурс]: Электронный научный журнал ИХО РАО «Педагогика искусства», № 4, 2008.