

УДК 7.047

Рындин А.С.,

профессор, кандидат педагогических наук

Рындина Л.И.,

доцент, кандидат педагогических наук

Одесская государственная академия строительства и архитектуры

Архитектурно-художественный институт

СПЕЦИФИКА РАБОТЫ НА ПЛЕНЭРЕ

В статье рассматривается теория и методика пленерной живописи. Дается научное обоснование того или иного цветового состояния природы, методы и способы его передачи в живописи. Раскрываются особенности восприятия сознательного подхода в создании колористического состояния этюда.

Ключевые слова : живопись на пленэре, работа на пленэре, цветовая среда в природе.

Изложение основного материала. Работа на пленере является важным и необходимым условием совершенствования живописного мастерства, формированием художественного, аконстантного, видения, осмысленного подхода к изображению. Хотя все ранее полученные умения и навыки в учебной мастерской остаются в силе, непосредственное применение их на пленере осложняется определенными трудностями.

Работа на пленэре вырабатывает профессиональную остроту зрения, способность запоминать, сопоставлять, анализировать и находить различия состояний природы, давать правильную оценку общему цветовому состоянию изображаемого момента. Студент должен научиться видеть красоту природных явлений, связанных с различными состояниями природы, временем дня; находить верное и выразительное решение.

Цели и задачи исследования: Воспитать профессиональное видение натуры. На научной основе научить применять методы и приемы передачи цветового состояния в пейзажной живописи. Задачи определились следующим образом:

- изучить научную и методическую литературу по избранной проблеме;

- изучить эстетические, физиологические и оптические закономерности восприятия и передачи цветового состояния в природе;

- предложить эффективные методы восприятия и передачи цветового состояния в пленерной живописи.

Работа на пленере начинается с выбора мотива. Этот момент очень важен, так как с него начинается отбор, поиск и выявление эстетического, того что взволновало художника: это и ритм, и цветовое состояние пейзажа, и композиция. В учебной работе выбор мотива определяется поставленной задачей. Необходимо помнить, что основной задачей в этюде является изучение природы, цветовых явлений, световой и воздушной перспективы. Накопив определенные навыки в целенаправленных краткосрочных этюдах, можно приступить к более сложным композиционным этюдам, рассчитанным на два, три и более, сеанса.

Разбор теоретических и практических живописных задач необходимо проводить на конкретных объектах в условиях того или иного состояния освещения. Выбранный пейзажный мотив, или поставленный в условиях пленера натюрморт, является одновременно и объектом изображения, и основой теоретических рассуждений.

Для природы характерно сложное многообразие различных состояний освещения. В течение суток уровень природного освещения меняется в очень широких пределах (движение облаков, изменение высоты солнца над горизонтом и т. д.). Эти изменения сказываются на спектральном составе излучения, что свою очередь, влияет на характер световой среды.

Состояние в пейзаже художник передает с помощью цветовых отношений. Но здесь ни в коем случае не может быть приемлем математический метод пропорциональных отношений. Сравним яркости белой краски в различных условиях освещения. Яркость краски, освещенной солнцем, будет 30 000 НИТ, в мастерской — 118 НИТ, в лунном освещении та же краска имеет всего 0,007 НИТ. Черная краска в мастерской при рассеянном освещении — 6,3 НИТы. Приведенные примеры достаточно наглядно говорят о бесплодности математического сопоставления тоновых диапазонов красок и природы. Суть отношений заключается в том, что художник в этюде передает не абсолютные физические данные природы, а воспринимаемый характер её отношений.

Наше восприятие связано с физиологией органа зрения, следовательно, и передача характера тоновых и цветовых отношений окружающего мира связана с особенностями зрения и, в первую очередь, с константностью восприятия. Именно этой особенностью мы

обязаны тем, что можем ориентироваться в окружающей среде, несмотря на огромные изменения освещения и цветовых состояний природы. Мы узнаем белый цвет предмета и в полдень, и в сумерки, зеленые кроны деревьев и среди белого дня, и в лучах оранжево-красного заходящего солнца. С обыденной точки зрения нам безразлично, как в разное время суток изменяется яркость и цвет предмета, важно, что мы узнаем его. Однако, это свойство зрения мешает начинающему живописцу составить верное представление о том или другом световом и цветовом состоянии природы, т. е. составить четкое понятие о сущности обусловленного цвета.

Другой особенностью органа зрения является аккомодация, позволяющая расширить возможность зрительно оценивать окружающий мир, зависящая от изменений в освещенности. Автоматически регулируя диаметр зрачка, наш глаз приспособливается к восприятию как сильно освещенных объектов, так и предметов в слабом освещении, что в свою очередь, мешает увидеть характер светлотных и цветовых отношений природы, затрудняет сохранение непосредственного конкретного впечатления. Не учитывая особенности восприятия, трудно проанализировать и установить специфические цветовые качества природы, находящейся в том или ином освещении.

Из вышесказанного можно сделать вывод, что для решения проблемы передачи впечатления от природы необходимо:

- увидеть специфические характерные особенности тоновых и цветовых отношений природы, присущие конкретному освещению;
- проанализировать и запомнить эти отношения, чтобы была возможность, в дальнейшем, сравнения их с отношениями этой природы, но в условиях другого освещения.

Состояние в этюде решается через передачу специфического характера отношений природы, воспринимаемой художником в конкретном освещении, с учетом объективного фактора физиологии нашего зрения.

При изображении природы ярко освещенной солнцем художник использует адаптацию глаза на теневые части предметов. Этот прием позволяет выразительно передать сильное освещение. Прекрасно понимая, что на ярко освещенных формах глаз плохо «читает» тоновые и цветовые градации, художник в этюде смело обобщает освещенные плоскости предметов, не стремясь к передаче абсолютной яркости, что физически и невозможно. В таких ситуациях живописец, с одной стороны, остро воспринимая характер светлотных

и цветовых отношений, с другой — учитывая физиологию восприятия при адаптации на теневые части формы, убедительно передает выразительными средствами состояние природы. Ярким примером адаптации к теням могут быть произведения А. Куинджи «Березовая роща». Братьев А. и С. Ткачевых «Полдень. Пора сенокосная», «Прачки».

Анализ картин, в которых художники изображают тот или иной сюжет при солнечном освещении, показывает, что все освещенные участки объединены между собой почти одинаковым цветом и светлотой, несмотря на то, что предметный цвет каждого отдельного объекта различен. С точки зрения физиологии восприятия при сильной освещенности наш глаз плохо различает цветовые оттенки и их насыщенность. Эту особенность цветовых отношений художник и передает цветовыми оттенками очень разнообразными и довольно сближенными между собой по светлоте, и добиваются выразительной передачи состояния природы в изображении. Примером может служить картина А. Архипова «На Оке».

В живописи художник использует приемы адаптации глаза к ярко освещенным объектам. Особенно часто метод адаптации к свету был использован в живописи натюрморта ведущими мастерами голландской живописи XVII века. Превосходным образцом является картина Виллема Кальфа «Десерт». Сочно и ярко написанные на переднем плане фрукты и белая драпировка погружены в теплый коричневатый бархатистый полумрак окружающего интерьера. Даже стоящие рядом, за фруктами, хрустальные сосуды воспринимаются только за счет своих бликов. Характер цветовых отношений построен с учетом объективного фактора физиологии нашего зрения. Глаз адаптирован на яркий солнечный луч, насквозь пронизывающий сочную мягкость фруктов, поэтому все остальное, периферийное, воспринимается в полумраке расплывчато. Конечно, художник мог бы увидеть подробно и все детали окружающего натюрморт интерьера, если бы перевел взгляд на них. Адаптированный к темным тонам глаз различил бы их довольно хорошо. Если бы художник зафиксировал адаптацию зрения на темных тонах интерьера, то на освещенных фруктах светлотные и цветовые градации не прочитывались бы. Но строя композицию именно на изображении натюрморта, а не интерьера, художник смотрел на все окружение через ярко освещенные фрукты. Такой же прием выразительности живописных и композиционных средств мы встречаем в портретах Рембранда, Репина и др. мастеров. Кстати, это пример цельного видения природы.

После того как будет накоплен запас знаний, умений и навыков, развито в определенной степени чувство цвета к определенному колористическому состоянию природы, можно переходить к разнообразным мотивам, включая многоплановый архитектурный пейзаж.

Чтобы успешно передавать пространство в пейзажной живописи необходимо знать закономерности световой и воздушной перспективы. Правила световой и воздушной перспективы основаны на объективных закономерностях природы и ее зрительного восприятия.

По мере удаления от нас предметы значительно меняют свои очертания. Слой воздуха «размывает» четкость и ясность контуров, которые приобретают расплывчатый характер. Изменения очертаний предметов с расстоянием тем больше, чем насыщеннее воздух парами влаги, пыли, дыма и т. д. В сильном тумане очертания предметов растворяются даже на близком расстоянии. И наоборот, чем прозрачнее и чище воздух, тем меньше изменяются очертания предметов.

С расстоянием и увеличением толщи воздуха изменяются и светотеневые контрасты. Резкими контрасты воспринимаются на близком расстоянии, с удалением предметов они смягчаются. Предметы на большом расстоянии теряют объемность, рельефность, приобретают силуэтный, плоскостной характер. Воздушный слой скрадывает мелкие детали, массы предметов становятся более обобщенными.

Локальный цвет предметов по мере их удаления претерпевает существенные изменения. Под воздействием толщи воздуха цвет предметов с расстоянием светлеет и бледнеет. Так зеленая полоса леса вдали выглядит светлее, и уже не зеленой, а голубой или розовой, в зависимости от расстояния и характера мельчайших частиц, находящихся в воздухе. Влажный воздух рассеивает короткие световые волны и дали приобретают голубоватый оттенок. При наличии в воздухе крупных частиц происходит более значительное рассеивание всех световых волн, воздух мутнеет, становится белым.

Чем дальше от нас находятся предметы, тем значительнее изменения локального цвета. В первую очередь изменяются синие цвета: они теряют светлоту и насыщенность, затем зеленые, позже желтые, оранжевые и, наконец, красные. Темные предметы синеют и становятся светлее, затем они приобретают фиолетоватый оттенок. Слабее меняются светлые предметы. Так, спящие белые облака с

расстоянием темнеют, приобретают желтовато-оранжевый, потом голубоватый и, наконец, розоватый оттенок.

Помимо воздушной перспективы в природе можно наблюдать и световую перспективу. Она характеризует расстояние предмета от источника света. В условиях пленера, днем при одинаковой силе света, явление световой перспективы не ощущается и практически не учитывается. Но утром при восходе и вечером при закате солнца ее можно наблюдать: утром предметы к востоку светлеют, а вечером — постепенно темнеют.

После того как вы проанализировали закономерности колористического состояния, которое собираетесь написать, можно приступить к этюду. Этюд пейзажа надо начинать писать довольно обобщенно, с определения перспективных изменений больших цветовых масс, не допуская преждевременной детализации.

После нахождения больших тональных отношений можно переходить к передаче объемной формы, к детальной проработке пейзажа.

В итоге работы — этап обобщения, приведение всего пейзажа к цельности и единству изображения, в соответствии с общим зрительным впечатлением.

В процессе работы начинающий художник вольно или невольно сосредоточивает внимание на отдельных предметах, часто чрезмерно прорабатывает детали без учета расстояния и окраски общего освещения. В таком случае некоторые детали будут выпадать из общего строя, тогда следует усилить или смягчить активность цвета и тона. Теневые и световые части предметов могут повторяться по тональности и характеру оттенка: необходим внимательный разбор и подчинение их общему цвету освещения.

Чтобы добиться успеха в пейзажной живописи необходимо ежедневно писать этюды, стараясь выбирать самые различные колористические состояния, чередовать кратковременные этюды с длительной работой над пейзажем. В каждом этюде следует ставить конкретные колористические задачи и добиваться их решения.