Е.В. БОБРОВА
Кандидат педагогических наук, доцент кафедры «Дизайн» ОмГТУ
e-mail: art-bobrova@yandex.ru

E.V. BOBROVA
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department «Design» (OmSTU)
e-mail: art-bobrova@yandex.ru

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ ЖИВОПИСНОГО ПЕЙЗАЖНОГО ЭТЮДА В УСЛОВИЯХ ТВОРЧЕСКОЙ УЧЕБНОЙ ПРАКТИКИ (ПЛЕНЭР) ДЛЯ СТУДЕНТОВ-ДИЗАЙНЕРОВ СРЕДЫ

THE FEATURES OF PAINTING LANDSCAPE STUDIES COMPOSITION IN THE CONDITIONS OF CREATIVE EDUCATIONAL PRACTICE (PLENER) FOR STUDENT DESIGNERS OF THE ENVIRONMENT

В статье поднимается вопрос значения пленэрной практики в процессе профессионального становления студентов-дизайнеров среды, акцентируется роль композиционных средств в процессе живописи пленэрного этюда. Автор выделяет ряд особенностей композиции пейзажа, связанных с началом работы над этюдом, определяет их значение для общей выразительности законченного пейзажного мотива.

The article raises the issue of the importance of plein air practice in the process of professional development of student designers of the environment, emphasizes the role of compositional means in the process of painting plein air etude. The author identifies a number of features of the landscape composition associated with the beginning of work on the sketch, determines their significance for the overall expressiveness of the finished landscape motif.

Ключевые слова: пленэр, композиция, золотое сечение, масштаб, формат, живописный этюд, дизайн среды.
Keywords: plein air, composition, golden ratio, scale, format, pictorial study, design of the environment.

В образовательном процессе художественных специальностей, ведущих подготовку по направлению 54.03.01 «Дизайн среды», учебная творческая практика (пленэр) имеет принципиальное значение, поскольку задачи пленэра обобщают учебный материал всего блока общепрофессиональных дисциплин: по композиции и пропедевтике, по колористике и цветоведению, по академическому рисунку и академической живописи. В череде перечисленных дисциплин у пленэра особая роль — работа студента во время прохождения творческой учебной практики своего рода кульминация его творческого процесса: здесь его внимание в обращении к натурному материалу приобретает наибольшую концентрацию, активируются мыслительные процессы, функции памяти; он испытывает практическую необходимость объединить знания одновременно нескольких дисциплин. Кроме того, «работа на пленэре делает будущего дизайнера более восприимчивым к образам среды, раскрывает его глаза и ум на явления природы, делает более полноценным и реалистичным его профессиональное мышление, уводит от абстракции, лишенной визуальной пищи» [4, с. 6].

Изучение природы и рост профессионального живописного мастерства являются глубоко взаимосвязанными процессами в формировании профессиональных компетенций студента-дизайнера. Творческий подход к изображению пейзажа основывается на тех зрительных образах и впечатлениях, которые живописец получает при работе с натуры. «Работа над этюдами, — говорил видный советский художник А.А.Пластов, — это самая что ни на есть высшая школа» [3, с. 96], поэтому этюдная пейзажная живопись имеет принципиальное значение в профессиональной подготовке будущего дизайнера, является важным разделом учебной программы курса.

Некоторые вопросы эффективности работы студентов на пленэре исследовались в ряде учебных пособий: Г.В.Беда, В.В.Визер, С.П.Ломов, Н.Я.Маслов, А.А.Янковский, А.П.Яшухин и др. В частности, их авторы подчеркивали особое значение личного показа преподавателя на занятиях по изобразительному искусству. Так, творческая учебная

практика представляет собой сотворчество и сотрудничество студента и руководителя пленэра.

Мастера русского искусства А.М.Васнецов, К.А.Коровин, Н.П. Крымов, А.И.Куинджи, И.И.Левитан, А.А.Рылов, А.К.Саврасов, П.П.Чистяков, К.Ф.Юон и др. в своей педагогической деятельности уделяли значительное внимание развитию художественно-творческой индивидуальности учеников на пленэре. Авторы различных диссертационных исследований на протяжении длительного временного периода обращались в своих трудах к вопросу значения пленэра для студентов творческих специальностей (М.И.Богачева, 1972; А.В.Конева, 1996; Н.Я.Маслов, 1989). Отдельные аспекты обучения живописи в условиях пленэра также исследовались в следующих диссертационных работах (А.А.Васильев, 1983; Е.В.Воронина, 2004; Л.А.Жаданова, 2006; М.Н.Макарова, 2004).

В рассмотренной фундаментальной, а также в существующей на сегодняшний день современной методической литературе отмечается специфика живописи на пленэре, связанная с особенностями передачи цветотонового состояния среды, расширенным инструментарием и техническим оснащением. Однако специфике композиции пейзажа для различных творческих специальностей уделяется недостаточное внимание. Вместе с тем, именно композиция пейзажа, являясь многокомпонентным понятием, требует особого к себе внимания.

Работа студента первого курса на пленэре сопряжена с рядом композиционных трудностей:

— изменяется размер изображаемых объектов;

— пространство приобретает более существенную, чем в натюрморте или даже живописи интерьера, глубину.

Отсюда и сложности в выборе пейзажного мотива, а также в поиске его масштаба по отношению к формату листа. Выбор формата листа и поиск соотношения размеров предметов — первостепенные композиционные задачи, которым зачастую не уделяют достаточного внимания. Между тем, с решением этих задач напрямую связан конечный результат и восприятие этюда в целом.

Итак, первой задачей на пути к созданию художественного образа и наиболее полному раскрытию идеи художника является выбор формата картинной плоскости, который, в свою очередь, может тяготеть к более или менее выраженной горизонтали, вертикали или квадрату.

Всякий объект, вытянутый по вертикали, человек воспринимает как форму, обладающую тенденцией движения вверх. Таким образом,

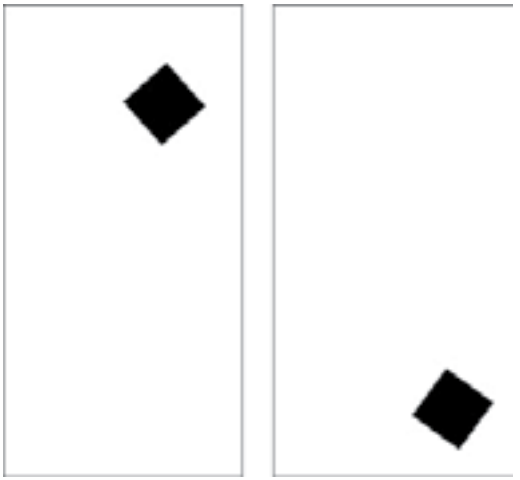


Рис. 1. Движение в вертикальном формате (слева — стремление вверх, справа — падение)



Рис. 2. Ф.Валлотон. Пейзаж с деревьями. 1911 г.

внутри вертикального формата даже при полном отсутствии изображения всегда существует определенное динамичное движение. При появлении того или иного объекта это движение приобретает устремленность вверх или вниз, в зависимости от расположения объекта в листе (рис. 1).

Таким образом, вертикальный формат наиболее подходит для раскрытия тем, связанных с вопросами роста, развития, прогресса, активного движения вверх или, напротив, темой падения, резкого спада. Кроме того, вертикальный формат способствует раскрытию тем монументальности и величия, визуально вытягивая объект изображения, делая его более стройным и грациозным. Так, особую значимость в нем приобретет любая природная форма или объект архитектуры, подчеркивается их важность, целеустремленность и грация (рис. 2).

На примере пейзажа Альбера Марке «Дождливый день в Париже» (рис. 3) мы можем наблюдать, как мотив в вертикальном формате приобретает особое звучание, способствуя стремительному движению взгляду зрителя вверх. Диагональ реки (диагональная силовая линия), подкрепленная действием формата, проносит нас над пейзажем дождливого Парижа в стремительном полете. Так, совокупная работа силовых линий и формата представляет нам город более динамичным, полным жизни, усиливая звучание темы.

Таким образом, вертикальный формат:

— усиливает вертикальное движение (вверх или вниз);

— подчеркивает значимость объекта изображения.

Определенное движение существует и внутри горизонтального формата, однако имеет специфические особенности: оно поэтапное, планомерное, менее резкое. Отметим также, что движение внутри горизонтального формата читается слева направо в связи с установками нашего восприятия. Привычное прочтение текста в подобном порядке ведет направление взгляда смотрящего из левого угла картины в правый. При этом объект, расположенный в левом углу, будет прочитываться объектом, начинающим движение, а объект в правом углу, напротив, завершающим свой ход (рис. 4).

Итак, движение в горизонтальном формате затягивается, становится не таким стремительным, более поступательным. Таким образом, выбор горизонтального формата призван усилить в этюде темы, связанные с передачей тишины, покоя, планомерного развития или движения, стабильности, иногда монотонности, но, вместе с тем, простора, поскольку горизонтальный формат тяготеет к панорамности.

Итак, горизонтальный формат:



Рис. 3. А.Марке. Дождливый день в Париже. 1910 г.

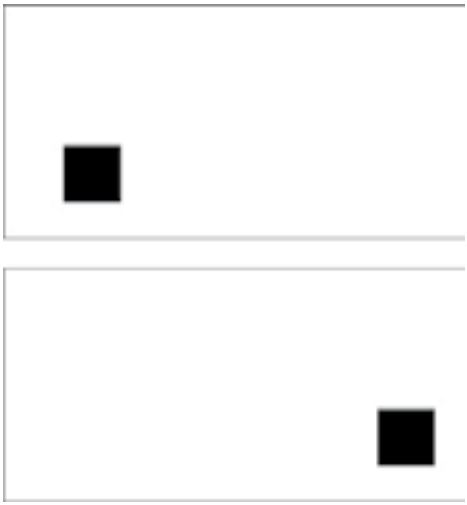


Рис. 4. Движение в горизонтальном формате



Рис. 5. В.Ф.Стожаров. Село Большая Пысса. 1967 г.



Рис. 6. Композиция одного пейзажного мотива в разных форматах листа

— предполагает поступательное прогрессирующее движение;
— раскрывает темы размеренности и покоя;
— уместен для работы над живописной панорамой.

Квадратный формат способствует раскрытию темы стабильности, завершенности, статики. Так, движение в квадрате чаще замкнутое, заключенное в себе самом (рис. 5).

Сравним один и тот же пейзажный мотив, заключенный в вертикальный, квадратный и горизонтальный форматы (рис. 6).

На примере рисунка 6 мы можем наблюдать, как изменяется восприятие одного и того же мотива, его образная выразительность в зависимости от выбора формата изображения. Так, в вертикальном формате проявляется бóльшая стремительность дороги, движение направляется вверх, мотив становится более динамичным. Горизонтальный формат раскрывает движение размеренное, в мотиве появляется как будто больше воздуха, изображение тяготеет к панорамности. В квадратном формате движение замыкается внутри формата изображения, вокруг геометрического центра листа. Дом в правом углу становится более приземленным, словно разворачивается на зрителя.

Таким образом, квадратный формат:
— замыкает движение внутри изобразительной плоскости,
— делает изображение статичным, законченным.

Не менее принципиальное значение, чем формат, для композиции пейзажа имеет масштаб изображаемого мотива по отношению к формату листа.

Многие исследователи изобразительного искусства, начиная с античности, указывали на важность поиска правильного количественного соотношение изображаемой формы, к пространству листа. Интересны в этом отношении исследования римского архитектора Витрувия, который занимался поисками канона человеческого тела, использованного при строительстве греческих храмов. Он свидетельствовал: «Композиция храмов основана на соразмерности, правила которой должны всячески соблюдать архитекторы. Она возникает из пропорции, которую по-гречески называют аналогия» [1]. Таким образом, особое место в изобразительном искусстве занимает вопрос количественного соотношения формы и пространства, а в дальнейшем — мотива и формата листа.

Пропорция при этом определяется как соответствие между элементами произведения и его целым по отношению к части, принятой за исходную, на чем основана всякая закономерность [2, с. 12]. Вопрос гармоничного соотношения черного, серого и белого в изобразительной плоскости, соотношения разметов главного и второстепенного, формата и объектов изображения подробным образом исследуется в учебном пособии В.Ф.Ковалева «Золотое сечение в живописи», а также затрагивается в научных трудах и статьях А.В.Гаврикова, А.Д.Гончарова, С.Н.Крамарова, А.С.Котлярова, Л.Г.Медведева, А.И.Сухарева, И.Н.Тихоненко, В.В.Шульгиной и др.

Итак, на чем основывается характер эстетического восприятия и каковы его закономерности? В отчетливой форме этот вопрос был поставлен в XIX веке исследователем искусства, представителем «математической эстетики» А.Цейзингом. Он спрашивал себя, не основано ли эстетическое наслаждение от произведения искусства на том, что части такого произведения находятся между собой в определенных пропорциях. После соответствующих измерений А.Цейзинг пришел к выводу, что основной пропорцией, делающей возможным переживание эстетического удовольствия при восприятии произведения искусства, является «золотое сечение», отмеченное еще антич-



Рис. 7. Отрезок AC, разделенный точкой B в пропорции «золотого сечения»

ными скульпторами. Золотым сечением можно назвать такое соотношение двух величин, при котором большая величина соотносится к меньшей в значении 1,6 (рис. 7).



Рис. 8. И.И.Шишкин. Корабельная роща. 1898 г.

Так, на рисунке 7 отрезок АС соотносится с отрезком АВ в значении 1,6. То есть АС/АВ = 1,6. В таком же соотношении находятся по отношению друг к другу вертикальная и горизонтальная стороны традиционного формата для рисования: А1, А2, А3, А4.

Ярким примером «золотой пропорции» может служить картина И.И.Шишкина «Корабельная роща» (рис. 8). Ярко освещенная солнцем сосна, стоящая на первом плане, разделяет общую горизонталь картины известного мастера пейзажа в пропорциях «золотого сечения». То же соотношение мы могли проследить на примере деления отрезка АС, рассмотренном выше. Кроме того, пропорциональное соотношение количества земли по отношению к общей вертикальной протяженности картины, также тяготеет к пропорциям «золотого сечения».

Необходимо отметить в этом контексте, что существует незыблемое правило композиции пейзажа: количество неба, земли (или воды) и основного мотива не должны быть равными и, в случае поиска композиционной гармонии этюда, их массы соотносятся друг с другом в пропорции «золотого сечения». Количественное определение масс неба, земли и изобразительного мотива — первейшая композиционная задача в этюдной пейзажной живописи.

Помимо прямого деления отрезка на части по правилу «золотой» пропорции, в живописи и в графике «золотое сечение» проявляется делением картинной плоскости на части четырьмя линиями — две из них горизонтальные, и две вертикальные. Расположены они согласно численным значениям пропорции 1,6, как указано на рисунке 9.

Те объекты изображения, которые находятся на линиях, показанных на рисунке 9, воспринимаются нашим сознанием наиболее важными. Кроме того, на пересечении линий золотого сечения находятся особые зрительные центры. Они расположены на рас-

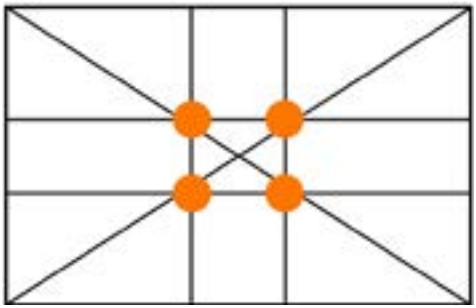


Рис. 9. Деление картинной плоскости на части по правилу «золотого сечения»



Рис. 10. «Золотое сечение» в картине И.И.Левитана «Сумерки. Луна» (1899 г.)

стоянии примерно 3/8 и 5/8 от краев изображения [5]. На рисунке 9 они отмечены точками.

Так, определив расположение этих линий в листе в процессе работы над композицией пейзажного мотива, мы можем перемещать значимые элементы, основные массы изображения (небо, мотив, земля) относительно этих линий. Достаточно наглядно решение пейзажного натурного мотива по принципу «золотого сечения» рассматривается М.Трушниковой на примере картины И.И.Левитана «Сумерки. Луна» [5] (рис. 10).

Линия горизонта (или линия воды), композиционный центр (луна), а также распределение акцентов темного полностью соответствуют расположению «золотых» линий. Отметим, однако, что следуя специфическим творческим задачам, художник подчас намеренно игнорирует пропорции «золотого сечения», существенно уменьшая, к примеру, размер изображение в формате листа, или, напротив, делает его доминирующим, словно стремящимся «выйти» за пределы картинной плоскости в пользу большей выразительности художественного образа. Вместе с тем, в рамках учебного процесса в процессе работы над живописным этюдом в условиях пленэра необходимо учитывать пропорции «золотого сечения» для создания гармоничного изображения.

Кроме того, необходимо помнить — этюд должен «читаться» на расстоянии, состояние природы не должно «растворять» основную композиционную идею.

Наибольшей эффективности занятий на пленэре способствуют совместные просмотры в конце каждого рабочего дня, на которых все участники студенческой группы вместе с преподавателем проводят обсуждение работ,

отмечают творческие достижения и неудачи. В таких просмотрах необходимо акцентировать внимание учащихся на решение композиционных задач, выявляя общие ошибки или отмечая положительные тенденции, формируя как индивидуальные задания, так и общие установки для группы.

Библиография:

1. *Голубева О.Л.* Основы композиции. М., 2004. 120 с.

2. *Демидов В.Е.* Как мы видим то, что видим. М., 1979. 208 с.

3. Мастера советского искусства о пейзаже. М., 1963. 151 с.

4. *Морозов В.И.* Пленер: практическое пособие. Ижевск, 2012. 15 с.

5. *Трушникова М.* Правило золотого сечения для создания гармоничной картины [Электронный ресурс]. URL: https://izo-life.ru/pravilo-zolotogo-secheniya/ (дата обращения: 18.09.2019).