С.П. ДЕМЕНТЬЕВ
Профессор кафедры «Академическая живопись» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: dap@mghpu.ru

S.P. DEMENTIEV
Professor of the department «Academic painting» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: dap@mghpu.ru

ПЛЕНЭР

PLEINAIR

Цель данной статьи — методические рекомендации для изучения основ пейзажной живописи, ее методов, технических приемов и основных этапов ведения работы над этюдом.

The purpose of this article is to provide a methodological recommendation and the main stages of work on the etude.

Ключевые слова: цвет, тон, колорит, перспектива.
Keywords: colour, tone, perspective

При изучении произведений выдающихся мастеров живописи может показаться, что они написаны, как говорят, «на одном дыхании», однако достигается это лишь путем сбора большого натурного материала и непрестанного поиска композиционного решения, выбранного мотива.

Пишут пейзажные этюды иногда в качестве простого упражнения, без намерения использовать их в дальнейшем. Нередко их пишут, чтобы использовать как подготовительный материал к будущим картинам. Очень часто этюды являются основной больших картин (произведений).

Работая с натуры, необходимо, конечно, помнить, что задача живописца заключается не в фотографическом изображении природы, а в создании эмоционального образа.

Условия работы на пленэре отличаются от условий работы в мастерской. Обилие света создает сильное освещение: большая удален-

ность объектов пейзажа от наблюдателя, быстрая смена освещенности, различные состояния погоды, время года — все это требует специальной подготовки художника.

Прежде чем приступить к работе над этюдом, нужно выбрать интересный мотив. При его выборе внимание может привлечь многое: освещение, цветовые и светлотные отношения земли, характер растительности, присутствие воды, определенное состояние погоды. Тут уж дело во вкусе художника, в точности его восприятия, в силе его таланта. В то время, когда художник отыскивает интересный мотив, ему все кажется интересным или наоборот.

Выбрав мотив, нужно, прежде всего, позаботиться о выборе наилучшей точки наблюдения, с которой будущий пейзаж воспринимается цельно, смотрится выразительно, когда четко определяются пространственные планы. Если в композиции этюда мы хотим показать деревья целиком, то надо находиться от них на достаточном удалении (не менее, чем две-три величины объекта изображения по большей стороне).

Как правило, в каждом произведении изобразительного искусства должен быть центральный предмет или несколько, определяющие содержание мотива, являющиеся его композиционным центром. Часто композиционный центр дает наименование этюду, но в ряде случаев содержание пейзажа определяется другими моментами, например, общей темой, состоянием природы (закат солнца, сумерки, лунная ночь и пр.)

При размещении объектов в плоскости этюда большую роль играют глаз художника и его художественный вкус.

Скомпоновав пейзаж на листе альбома, можно приступить к рисунку на плоскости этюда.

С самого начала нужно определить на плоскости пейзажа крупные соотношения земли и неба. Все элементы пейзажа в дальнейшем будут строиться в зависимости от линии горизонта (находящейся на уровне наших глаз). Горизонт не должен делить картинную плоскость горизонтальной линией на две равные части. Этюд смотрится интереснее, когда на нем показано больше неба либо больше земли, а не их пропорциональное равенство. Симметрия делает композицию невыразительной и скучной.

Рисунок для этюда, выполняемого водяными красками (акварель, гуашь, темпера и др.), можно делать графитным карандашом, но при работе с маслеными красками нежелательно, так как разбавитель

растворяет графит и сильно загрязняет живопись. Рисунок для этюда лучше всего делать тонко разведенной синей краской, например, ультрамарином. Он хорошо усваивается накладываемыми на нее другими красками, не давая вредной черноты. Рисунок выполняется тонкой кистью, ошибки легко удаляются тряпочкой, слегка смоченной разбавителем. Если рисунок сложный, то можно нарисовать углем, после чего обвести тонкой кистью жидкой краской, а уголь осторожно смахнуть сухой тряпочкой или мягкой кистью.

Основные достоинства пейзажного этюда — передача определенного состояния освещенности в природе, влияние воздушной среды и значительное пространство. Этих качеств художник добивается, работая цветовыми отношениями с учетом воздушной перспективы и так называемого общего тонового и цветового состояний освещенности.

Так как цветовая палитра в природе гораздо обширнее, чем тот набор красок, которыми мы располагаем, то при работе с натуры необходимо обладать обостренным чувством не только пропорций, но и цветовых отношений. При этом передача объемных, пространственных и материальных качеств основывается на методе пропорционального переложения цветовых отношений природы на диапазон красок палитры. Такой метод работы цветовыми отношениями является основным законом живописной грамоты.

Работая над этюдом, необходимо, чтобы цветовые отношения предметов пейзажа (натуры) определялись сравнением при условном их видении. Например, степень сильной солнечной освещенности пейзажа художник передает пропорционально на диапазон красок палитры, после чего зритель воспринимает объекты в этюде не по абсолютной их яркости, а благодаря установленным на этюде цветовым и тоновым отношениям. Нельзя копировать цвет «точь-в-точь» отдельно от остальных, при этом невозможно увидеть взаимосвязь цветов, их различия. Цвет в живописи необходимо находить только в сравнении с окружающими его цветами и изображать их в пропорциональных отношениях.

«Точная передача световых и цветовых отношений оттенков и тонов составляет основу живописи», — говорил Б.В.Иогансон.

П.П.Кончаловский, рассуждая о цветовых отношениях, отмечал: «Точного цвета с натуры взять нельзя, ибо каждую минуту цвет меняется в зависимости от освещения. Поэтому надо строить все на цветовых отношениях, и если они логичны, не противоречат натуре, тогда можно достигнуть

гармонии и правдиво передать именно свои впечатления от натуры. Таким образом, цвет не списывается, а создается на основании натуры».

В обыденной жизни в нашем сознании на основании жизненного опыта за каждым предметом или объектом закрепляется какой-то определенный цвет (трава зеленая, снег белый), такой цвет называется предметным. Уже много веков назад живописцы знали, что предметные цвета изменяются средой, условиями освещения, пространством. Под влиянием среды (т.е. спектрального освещения, силы цвета, воздушной перспективы и пр.) предметный цвет может изменяться и по светлоте, и по насыщенности, и по цветовому тону, или по всем трем свойствам одновременно. Такой цвет называется уже не предметным, а обусловленным. Именно обусловленный цвет является одним из основных изобразительных средств живописи, только с его помощью можно передать объемные, материальные, пространственные качества натуры, гармоническое колористическое состояние окружающей природы.

Иллюзия пространства в этюде передается правильным перспективным построением рисунка пейзажа (линейная перспектива) и изменением тона и цвета предметов при их удалении (воздушная перспектива). По мере увеличения расстояния уменьшается насыщенность цвета. Например, в зависимости от расстояния, изменяется оттенок цвета и светлота. Многие дальние предметы кажутся голубоватыми, светлые предметы по мере удаления темнеют, а темные светлеют. Это происходит потому, что воздух имеет некоторую плотность, кроме того, имеет преимущественно голубой цвет и, примешиваясь к цветам удаленных объектов, придает им синеватый оттенок и высветляет тени. Предметы, расположенные на переднем плане, выглядят более объемными с контрастной светотенью. По мере удаления, контрасты слабеют, контуры и детали утрачиваю отчетливость, чем дальше предметы находятся, тем больше будут выражены изменения. Обусловленные воздушной средой цвета удаляют предметы, и наоборот, предметный цвет воздвигает их на передний план. При работе над этюдом пейзажа с открытым дальним пространством для успешного определения цвета и светлоты дальних планов надо смотреть на них через передний, видя их все сразу, широко, стараясь при этом не обращать внимания на детали и передать, таким образом, воздушное пространство.

«При изображении воздуха, — говорил А.А.Дейнека, особенно важно уловить и верно передать отношение переднего плана к дальне-

му, в этом, собственно, и состоит решение живописной задачи — верно уловить и точно передать состояние воздушной среды».

Различные условия освещения, состояния погоды, то или иное время года обуславливают изменения в передаче воздушной перспективы. При рассеянном свете облачного дня падающие тени не имеют четких границ и насыщены рефлексами. Рисуя на открытом воздухе, обязательно следует учитывать рефлексы неба, а также земли и окружающих предметов. Когда часть пейзажа освещена прямыми лучами солнца, а местами лежат тени от облаков, при одинаковой удаленности построек или деревьев более будут видны те, на которые падают лучи. Ярко освещенные предметы кажутся ближе находящихся в тени. Пространственным качествам изображения соответствует также и характер мазка, на переднем плане он более определенный, рельефный, дробный, а на заднем плане более мягкий, воздушный.

Цельность и единство изображения — это результат не только цельности видения, но и умения целенаправленно выделять главное, т.е. композиционный центр. Композиционная цельность живописного этюда зависит от взаимоотношения главного и второстепенного, от увязки всего изображения в единое произведение. Главное обычно размещается вблизи оптического центра картинной плоскости. При его выделении художнику приходится сознательно обобщать детали, ослабить тон и силу цвета удаляющихся от композиционного центра предметов, подчинить главному все тоновые и цветовые отношения. Все это направляет внимание зрителя на главный объект картины, композиционный центр.

Без верного общего тона невозможно передать состояние природы. Цвет, неверно взятый по светлоте и насыщенности на разных планах изображаемого пейзажа, уже не цвет, а просто краска, которая не передает ни материальности объектов, ни их перспективного удаления. Когда верно взят общий тон, то значительно легче писать детали, достаточно намека или пятна, чтобы изображение стало восприниматься как реальный объект.

Вначале работы над этюдом пейзажа самое главное — верно взять цветовые и тоновые отношения. Например, неба, земли, воды. Если при этом не учесть общее тоновое и цветовое состояние, то краски на этюде могут оказаться преувеличенными по силе тона и цвета. Например, в зимнем этюде в сумерках, когда снег уже не белый, неопыт-

ный живописец может написать его чистыми белилами, а в летних этюдах трава или деревья при различных состояниях погоды изображается одинаково насыщенной зеленой краской. В этюдах с такими ошибками, как правило, не бывает самого необходимого в пейзажной живописи — состояния. А ведь именно состояние определяет построение и эмоциональное воздействие пейзажа.

Передача общего состояния освещенности важна еще и тем, что, когда картина пересветлена, то изображение как бы «лезет» из рамы на зрителя, а когда перетемнена, появляется чернота — в обоих случаях теряется состояние освещенности и материальности изображаемого.

Кроме силы общего освещения, от которой зависит общее тоновое и цветовое состояние натуры, еще следует иметь в виду то объединяющее влияние, которое оказывает на все предметы и объекты спектральный состав освещения. Именно он всегда входит составной частью во все краски природы. Вечернее освещение от электрической лампочки придает, например, обстановке комнаты желто-оранжевый цвет. Утром в природе преобладают розовато-желтые оттенки, в пасмурный день — нейтрально-серебряные. При слабом свете луны — серо-голубые или серо-зеленые цвета.

Как бы ни были разнообразны цветовые качества натуры, цвет освещения всегда присутствует на всех ее частях и деталях, и все краски подчиняются ему. Создаются цветовое единство и гармония. Преобладание гаммы темных или холодных красок природы служит основой для создания гармонического (колорита) цветового строя картины или этюда.

Так как цветовое единство и гармония красок во всех случаях обусловлены спектральным составом источника основного или отраженного света, то, работая с натуры, живописец должен не только строить общие цветовые отношения в определенном тоновом и цветовом масштабе, но и следить за колористической соподчиненностью. Нельзя наносить цвета на холст произвольно, брать знаемые предметные цвета, не поняв то общее между ними, что делает их родственными. Такое соподчинение является основой колористической гармонии и согласованности цветового строя живописного произведения. Таким образом, колорит в живописи — это взаимосвязь всех цветовых элементов изображения, его цветовой строй. Главная его особенность — богатство и согласованность цветов, соответствующих самой натуре и передающих в единстве со светотенью предметные и пространственные качества и

состояние освещенности изображаемого момента. Колорит картины или этюда определяется:

1) богатством и разнообразием цветных рефлексов при лепке объемной формы и передаче пространства;

2) выдержанностью пропорциональных натуре основных цветовых отношений с учетом общего тонового и цветового состояния освещенности;

3) передача влияния цвета освещения, который объединяет цвета натуры, делает их соподчиненными и родственными.

Решить эти задачи в картине — значит во многом решить и художественную задачу, найти живописный образ мотива, его тоновое и цветовое состояния, которым во многом определяется эмоциональное воздействие колорита. Зрительное восприятие неотделимо от ощущения красоты. Оно сопровождается ассоциативными чувствами, которые связаны с личным опытом чувственных переживаний от воздействия природы. Эмоциональный опыт людей, динамика их чувств, настроение связаны как с мажорными, так и с минорными колористическими состояниями природы.

Настроение в пейзаже — есть то, что вызывает в человеке ассоциативные чувства и мысли, для этого надо находить в живописном и пейзажном мотиве «эмоциональный сюжет». Он обуславливается и выбором точки зрения, и цветовым строем этюда. Важно передать свое отношение к изображаемому, чувства, которые рождаются от общения с природой. Постоянное изучение натуры в условиях разного освещения дает возможность получить материал для наиболее выразительного цветового строя композиции. Правдиво отражая состояние реальных условий освещенности, передавая в этих условиях объемные, материальные, пространственные качества предметов, цветовой строй изображения воздействует на чувства зрителя, создает определенное настроение, вызывает эстетические переживания.

Правильное построение этюда в соответствии с требованиями линейной перспективы зависит от расположения линии горизонта, поэтому очень важно определить ее в каждом отдельном случае. С низкого места художник увидит низкий горизонт, и большая часть его поля зрения будет занята небом, а если он посмотрит на ту же местность с высоты, то горизонт поднимется и значительную часть поля зрения займут дали.

На открытом ровном месте в степи, на море линию горизонта легко увидеть. Труднее определить ее в тех случаях, когда она закрыта находящимися перед глазами крупными предметами, в таком случае она отыскивается в том месте, куда упирается горизонтальная плоскость, идущая вдаль от глаз параллельно земле.

Большое место в этюде пейзажа занимает небо. Писать его надо внимательно и вдумчиво. Цвет его не так однообразен, как представляется неопытному глазу. Днем, при солнечном свете, цвет его наиболее интенсивен в зените, а по мере приближения к горизонту постепенно бледнеет. Над самим же горизонтом небо часто кажется затуманенным. Даже в одной местности цвет неба меняется в зависимости от времени года, от состояния природы, направления солнечных лучей по отношению к художнику, от атмосферных условий и т.п. существенно меняются также цвет неба и градации его освещенности после заката солнца и перед его восходом.

Украшением неба являются облака. Сложностью в их написании является их непрерывная изменчивость по форме, а также их разнообразие: слоистые, кучевые, перистые и прочие. В соответствии с линейной перспективой, облака на дальних планах представляются нам меньше, чем те, которые ближе. Следует обратить внимание на то, что освещенность облаков неодинакова: некоторые их части ярче и светлей, есть у них тени и полутени. Но каковы бы ни были на облаках тени, они никогда не будут такими же густыми и плотными, как тени на твердых предметах, находящихся на земле.

В солнечный день облака, находящиеся на переднем плане, на свету, — холоднее, а тени на них — теплее, чем у тех, которые находятся на заднем плане — они более теплые на свету и имеют более холодные тени.

Большую красоту придает пейзажу вода — река, озеро, заросший пруд, болотце или лужица среди дороги. Такие мотивы особенно привлекательны и содержательны. Писать их интересно, но не всегда легко, так как осложняется тем, что художник имеет здесь дело с отражениями.

Спокойная вода всегда отражает на своей поверхности те предметы, которые находятся за нею по отношению к зрителю. При этом она, почти как зеркало, дает точные отражения.

В волнующейся воде правильность отражений нарушается, они становятся прерывистыми, изломанными, разорванность их воз-

растает по мере увеличения волнения воды, и, в конце концов, они совсем исчезают.

Не стоит забывать, что всякая вода представляет собою плоскость. При ее изображении обязательно учитываются законы линейной и воздушной перспектив.

Плоскость воды подчеркивается бликами и рябью на ней, а также выступающими из воды и плавающими на ней предметами — листьями, веточками, травой, тиной и прочим. Они видны более крупными вблизи и уменьшающимися по мере удаления.

Очертания плоскости воды передаются береговой линией, причем линия соприкосновения воды с берегом изображается наиболее резко вблизи, а чем дальше — тем более мягко.

Не всякая натура может быть передана за один сеанс. Для художника-пейзажиста в одинаковой степени важно писать как большие, так и маленькие краткосрочные этюды. Большие этюды, выполненные в течение нескольких сеансов, помогают выработать умение рисовать кистью, совершенствовать технику живописи и свои приемы. Наряду с многосеансными и сложными этюдами, следует писать быстрые: примерно в течение получаса небольшие этюды, чтобы умело схватить тон и цвет, так как в природе все быстро меняется.

Одно из самых ценных качеств художника — наблюдательность. Она помогает ему подмечать характерные и существенные черты в природных мотивах, находить различия в том, что на первый взгляд представляется одинаковым.

Наблюдательность есть самое ценное качество художника. Она помогает ему подмечать характерные и существенные черты в природных мотивах, находить различия в том, что на первый взгляд представляется одинаковым. Не надо забывать, какую важную роль играют точность и верность глаза, твердость руки, творческая интуиция, эмоциональность и искренняя любовь к искусству. Полезно читать специальную литературу о художниках-пейзажистах, их дневники, воспоминания, письма, высказывания, советы, а также посещение выставок художников-пейзажистов.

Библиография:

1. *Волков Н.Н.* Цвет в живописи. М.: Искусство, 2004.

2. *Грабарь И.Э.* Моя жизнь. Автобиография. М.: Искусство, 1937.

3. *Иогансон Б.В*. Молодым художникам о мастерстве. М.: Издательство Академии художников СССР, 1959.

4. *Кравченко К.С*. Сергей Васильевич Герасимов. М.: Советский художник, 1985.

5. *Киселев М.В*. Георгий Нисский. М.: Изобразительное искусство, 1972.

6. *Михайлов А.Н*. Михаил Васильевич Нестеров. Жизнь и творчество. М.: Советский художник, 1958.

7. Николай Петрович Крымов. Художник и педагог статьи и воспоминания. М.: Издательство Академии Искусств,1960.

8. *Стожаров В.Ф*. Русский север. М.: Советский художник, 1972.

9. *Федоров-Давыдов А.А*. Аркадий Александрович Рылов. М.: Советский художник, 1959.

10. *Федоров-Давыдов А.А*. Левитан. Жизнь и творчество. М.: Искусство, 1976.

11. *Юон К.Ф*. Альбом / Автор текста Н.Мамонова. М.: Белый город, 2001.