

ТЕХНИКА ЖИВОПИСИ НА ПЛЕНЭРЕ

Ивлева С.Н.



*Ивлева Светлана Николаевна - доцент,
кафедра академического рисунка, факультет живописи,
Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, г. Москва*

Аннотация: в данной статье анализируется техника живописи на пленэре. Автор статьи делится своим 25-летним творческим опытом. Статья может лечь в основу учебно-методического пособия, принести практическую пользу преподавателям и учащимся художественных школ и вузов.

Ключевые слова: живопись, техника, пленэр, мотив, образ, творческий опыт.

Живопись на пленэре занимает одно из ведущих мест мирового художественного наследия. В систематическом академическом образовании России пейзажная живопись как самостоятельный жанр появилась с начала XIX века в Академии Художеств. Полвека спустя возник пейзажный класс в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества. Знаменитые художники А.К. Саврасов, В.Д. Поленов, И.И. Левитан создали свою систему преподавания пейзажа, основой которого стала именно живопись на природе, в то время как в предыдущие периоды преимущественно вся пейзажная живопись писалась в мастерской по памяти и рисункам с натуры. Новая система дала русской художественной культуре высочайшие образцы пленэрной живописи [1].

В Европе развитие теоретических и практических основ пейзажной живописи было положено также в начале XIX века Д. Констеблем, затем середине XIX века получило широкое развитие представителями барбизонской школы К. Коро, Ж.Ф. Милле, Ж. Дюпре, Ш.-Ф. Добиньи, Т. Руссо. Шедеврами европейского пленэрного искусства стали произведения К. Писсаро и К. Моне.

Современная система высшего художественного образования в России включает в себя как часть обязательной программы летнюю живописную практику. Занятия на природе для молодых художников не ограничиваются программой, живописцы стараются работать на пленэре почти весь календарный год, исключая лишь очень холодные зимние дни. Да и в такую морозную погоду многие пишут этюды через окно.

Обучение в начальной школе занятиям живописи на природе под руководством педагога дает прекрасные результаты. Устраиваемые художественными школами летние практики всегда запоминаются учащимся не только яркостью впечатлений, но в первую очередь, приобретением опыта работы на воздухе, творческой удовлетворенностью от удачно переданных цветовых и тональных отношений.

Исследование технических особенностей пленэрной живописи легли в основу фундаментального труда Н.Э. Маслова «Пленэр», а также научных работ: Головачева Н.П. «Некоторые методические аспекты пленэрной живописи», Зубрилин К.М., Руднев И.Ю. «Роль пленэра в системе художественного образования», Головачева Н.П., Рабилова З.Ж. «Пленэрная практика в системе художественного образования», Амелина И.В. «Роль пленэра в процессе обучения студентов», Филиппова Л.С. «Специальная подготовка обучающихся к пленэрной практике (пленэру) в системе дополнительного образования». Данные работы достаточно широко освещают различные аспекты пленэрной живописи, однако тема раскрыта не полностью.

Задача автора данной статьи поделиться собственным творческим опытом, показать некоторые авторские апробации техники живописи на пленэре, глубже раскрыть темы поиска мотива и композиции пейзажа, особенности подбора красок и колористического решения, последовательность технологических особенностей работы над пейзажем.

Пленэрную живопись во многом предваряет теоретическое изучение ее основ. Обучение может проходить в двух направлениях. Первое - изучение законов пленэра с преподавателем в музеях и

галереях классического искусства, по альбомам, книгам и методическим пособиям. Другое - копирование живописи с музейных образцов, или, в крайнем случае, с факсимильных изданий шедевров пейзажной живописи. Без этих обоих условий не состоится художник, останется лишенным глубины мирового искусства.

Сами по себе занятия живописью на пленэре, без приведенных выше условий, конечно, важны, но дать полной системы знаний одни наблюдения за движущейся природой не могут. Такие упражнения без академической основы в лучшем случае вырастят любителя. Чтобы вырастить живописца мирового уровня, кроме высшего образования, им непременно должна быть пройдена серьезная школа копирования [2].

Ведущие российские художественные вузы - Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина при Российской академии художеств и Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова в своих учебных программах имеют обязательное копирование. Оно происходит не только с рисунков и картин XVIII - XIX веков из собраний институтов, но и в лучших музеях страны: Эрмитаже, Русском музее, Третьяковской галерее, ГМИИ им.А.С. Пушкина.

Процесс копирования благотворно влияет на начинающих художников, у них прививается вкус к высокому искусству, вырабатывается «старомастерский» колорит, верные ориентиры в живописи. После работы над копией, допустим, Рембрандта, переворачивается представление о живописи в целом. Конечно, я говорю о копии в полном понимании, не о подделке. Настоящая копия должна полностью повторить вслед за автором все стадии работы - от типа холста, состава грунта и имприматуры, точного набора красок, до растворителя и сиккатива. Мой опыт копирования «Портрета ученого» Рембрандта в 1997 году в Эрмитаже бесценен. Не только немым диалогом с великим автором, прохождением вместе с ним всех стадий, мазок за мазком, от чистого холста до завершения. Не только удивительными открытиями «попаданий» цвет в цвет и мазок в мазок, но открытием великой философии гения, его восторженного взгляда на великолепно устроенный Богом мир.

То, что притягивает неизменно и профессионалов, и любителей в живописи на природе, это желание увидеть в каждой былинке, травинке, колышущихся ветвях, высоком небе, летящих облаках дивные творения Божьего мироздания. Желание постичь этот великолепный мир и запечатлеть на холсте - задача любого художника. Ради этого общения с творениями Божьими, с красотой созданного Им мира, живописцы мерзнут в стужу, жарятся на солнце летом, мокнут осенью, продуваются ветрами весной. Не всегда это главное ими осознается в полной мере, иногда оно лежит где-то далеко в подсознании, но именно оно является центральной движущей силой чистого искусства, увидеть в творении Творца.

Задача любого произведения искусства – передать закладываемый автором смысл [3]. Поэтому важный этап работы на пленэре - найти мотив, затем художественный образ, смысловой подтекст, литературные и музыкальные параллели. Поиск места, где расположиться на пленэре, задача немаловажная. Так иногда можно долго ходить в поисках образа, мотива, и не найти его, ведь кроме красоты изображаемого, в природе должны удачно складываться освещение в цельные ритмичные пятна, в сложную композицию. Все вместе - и небо, и земля, и здания, вода должны создавать единый образ. Допустим, Петербург Достоевского, распутица, первый снег, последняя листва, майская зелень, Бородинское поле, месяц в сумерки... За образом должна стоять то грусть, то тихая радость, величие, нежность, тоска, радость.

Поиск мотива не отделяем от внутреннего поиска художественного образа, настроения, музыки. Но как расположить в холсте то единственно увиденное, прочувствованное, услышанное в сердце, следующая задача живописца.

В современном художественном пространстве постмодерна, тенденция «искусства ради искусства» стала главенствующей. Зачастую, отсутствие внутреннего смысла, художественной идеи в изобразительном искусстве характеризуют современную живопись. Однако в творчестве реалистов-современников есть также образцы и высокого искусства, и потрясающие примеры вдумчивого, поэтического, проникновенного видения.

Композиционная структура этюда или длительной работы на пленэре должна максимально передавать художественный образ, который пластически с ним соединяется. Слить воедино структуру композиции и смысловую составляющую – самая важная задача живописца на пленэре. «В процессе работы над этюдом уточняется композиция найденного этюда, ее тональное и колористическое решение, натура сверяется с тем, что изображено в данный момент на этюде. Сверка с натурой позволяет избежать многих ошибок в рисунке, колорите, силе тона и контрастов, что, в конечном счете, решает выразительность пейзажа» [4].

Перед художником встает выбор формата, и определиться в нем тоже составляет творческий поиск. Преподавателем должны быть разъяснены студентам до начала пленэрной практики и смыслы форматирования, и весь тонально-цветовой поиск композиции будущего произведения.

Различие линии горизонта в холсте несет первую смысловую нагрузку. Взгляд сверху на происходящее или снизу вверх на бытие мира. Клочок неба, единственное живое место в петербургском доме-колодце, или высь небесная в величии кучевых облаков над русской равниной. Задача художника правильно «скадрировать» фрагмент жизни в размер холста, вписать в эту всю красоту мироздания. От композиции очень много зависит, в первую очередь, прочтется ли задуманная идея.

Для начинающих художников важно на первых этапах просто находить композиционную структуру и переносить на холст. Основные принципы компоновки – треугольник, круг, ромб, фриз, спираль. Движение светлых и темных участков, движение вглубь, чередование теплых и холодных предметов. Выбор будущего общего цветового решения – холодное или теплое, или контрастное, нахождение цветового и тонального акцента, чтобы он непременно совпал со смысловым центром, вот первые решения художника на пленэре. «Все дело заключается в том, как «взять» этот мотив и что «увидеть» в нем, чтобы через частное суметь передать всю глубину образа, эту превратить в картину» [5].

Работа над пейзажем на улице проходит обычно быстро. Педагог должен научить ученика всем премудростям работы на пленэре еще в мастерской, показать ему по каталогам удачные примеры композиционных и живописных решений в пейзаже. Начинаящий художник должен не растеряться перед мгновенно меняющейся погодой, стойчески переносить все минусы погодных условий. Обычно эскиз делается молниеносно углем или карандашом на крошечном клочке бумаги, только ради того, чтобы облечь идею, образ в композиционную структуру, поймать большие тональные массы.

Времени нет на значительные прорисовки в холсте, художник сам должен соизмерять свои возможности, какого размера выбрать холст, чаще всего под этюд берут небольшой размер. Можно заранее добавить имприматуру, согласовав цвет с будущим произведением. Темные тона могут подойти для ночных или закатных состояний, для дневных пейзажей лучше выбрать нейтральный легкий оттенок, светлее натурального холста.

Делать углем рисунок под короткую живопись на холсте не представляется удачным решением, уголь неизменно попадет в краску, она сядет в тоне, будет грязниться. Поэтому наиболее простое и безопасное решение – тонкой кистью делать рисунок смесью охры с ультрамарином на быстросохнущем растворителе.

Когда за несколько минут рисунок готов, нужно оценить погодные условия, сколько примерно будет длиться состояние. Если времени совсем в обрез, скажем, минут 15, работаем сразу, ала прима. В период работы в классе должно выработаться мгновенное восприятие цвета, чтобы сразу, в несколько секунд делать замесы и переносить на холст. В таком коротком этюде главное – верная передача задумки, цветовых и тональных соотношений. Некоторые живописцы относятся к подобным этюдам только как к подспорью для большой работы. Но крошечный этюд может быть самоценным, проникновенным произведением. Размер никак не влияет на качество. Подтверждением этого тезиса являются гениальные картины И.П. Похитонова. Не смотря на очень малый размер, их нельзя назвать миниатюрами, в них сквозит величие мира.

Главным событием на пленэре всегда становится поиск колорита, без его точной передачи весь смысл работы теряется. Научиться точной цветопередаче можно в классе, начиная с простых заданий.

Важный момент в достижении хорошего результата в пейзаже состоит в точности передачи тепло-холодных соотношений света и тени, благодаря световоздушной перспективе самые теплые оттенки всегда на переднем плане, а самые холодные на дальнем. То есть даже красный предмет вдали не может стать самым горячим предметом, также как синий участок на переднем плане не станет ледяным оттенком, задача художника не только подобрать верный цвет, но и научиться, как правильно видеть природу.

«Изучение природы и рост профессионального мастерства являются глубоко взаимосвязанными сторонами одного процесса в творчестве выдающихся живописцев разных эпох» [6].

Большим подспорьем в выборе колорита является подбор красок. Неопытные начинающие живописцы любят использовать обилие цветов, сейчас в салонах можно купить в тюбиках готовые смеси сложных оттенков. Сероватые, мертво розовые, неестественно зеленые, фосфоресцирующие краски почти не пригодны для смесей с другими оттенками, замесы с ними чаще всего превращаются в грязь, они вряд ли подойдут для пленэра.

Наибольшим удобством для живописи, и для пленэра в частности, на мой взгляд, являются «старомастерские» краски. Основной набор красок можно встретить у Ченнино Ченнини в «Книге об искусстве или трактате о живописи» [7]. Это белила, охра, киноварь, ультрамарин, сиена, зеленая земля, умбра жженая. Смеси с ними наиболее естественны. Эти краски составляют костяк всей западноевропейской и русской живописи на протяжении многих столетий. Мы знаем, у каждого из мастеров были дополнительные любимые цвета. Главное, современным художникам стоит помнить о правиле, что больше трех красок в замесе может стать грязью.

Тенденция середины XX века беспорядочной последовательности наложения красок на холст, терпит полное поражение. Большинству этих произведений требуется срочная реставрация, краски буквально

отлетают от холста, в то время как музейные картины, написанные в XIX веке и раньше, в хорошей сохранности. Секрет в технологии наложения красок, в растворителе, лаке.

XX век стал сокрушителем сложившихся столетиями технологических процессов работы живописца. Художники прошлого века все краски смешивали друг с другом, не делая просушки между слоями, замесы состояли из множества цветов, взятых часто с полусохшей палитры. Лак наносился с растворителем на полусырую пастозную живопись, впоследствии вызывая жухлость, шелушение.

Работу правильно вести с тонкого подмалевка, тонких лессировочных красок, просушивая красочные слои. На пленэре это невозможно, но если позволяет время, поверх рисунка, сначала пройтись тонко лессировочными красками по теням, сразу попадая в нужный цвет и тон. Писать нужно широко, быстро. Затем пастозно раскрыть небо, корпусно проложить цвет в светах, избегая небрежности. Задача художника передать натуру цвет в цвет и тон в тон.

Чтобы добиться законченности произведения, в конце нужно прописать мелкой кистью детали, тонкие веточки, кое-где листики, камушки на мостовой, травинки на первом плане. Это недолго при умении, но дает эффект законченности. Окинуть взором целиком работу, подправить ошибки, небрежные касания. И, конечно, этюд надо писать за один раз, это закон жанра. Такого же неба второй раз не будет.

«В процессе творчества перед каждым художником неизбежно встает проблема завершенности, законченности произведения. Эта проблема касается не только техники, она имеет и более глубокое значение, связанное с художественным обобщением, с тайной воплощения образа» [8].

Живопись на пленэре каждый раз дает художнику новые открытия, сколько ни пиши на природе, истинному живописцу не насытиться красотой и величием мира. Различные технологии меняют друг друга, но работа художника с натуры остается стержнем в системе классического художественного образования, важной вехой в каждом жизненном этапе живописца, дыханием в творческом развитии.

Список литературы

1. *Федоров-Давыдов А.А.* Русский пейзаж XVIII - начала XX века. Исследования. Очерки. М.: Советский художник, 1986. С. 178.
2. *Митричева С.А.* Императорская Академия Художеств. Высокое искусство рисунка XVIII-XX вв. М.: Изд. Школы акварели Сергея Андрияки, 2010. С. 5.
3. *Маишовец Н.Г.* Из истории русской художественной культуры. Исследования. Очерки. Статьи. М.: Советский художник, 1982. С. 235.
4. *Шорохов Е.В.* Композиция. М.: Просвещение, 1986. С. 213.
5. *Глобачева С.И.* Туржанский Л.: Художник РСФСР, 1960. С. 12.
6. *Маслов Н.Я.* Пленэр: М.: Просвещение, 1984. С. 31.
7. *Ченнино Ченнини.* Книга об искусстве или трактат о живописи. СПб.: Библиополис, 2008. С. 42-154.
8. *Третьяков Н.Н.* Образ в искусстве. Основы композиции. Свято-Введенская Оптина пустынь, 2001. С. 239.