

Наглядно-методическое пособие выполнено на кафедре изобразительного искусства Педагогического института ФГБОУ ВО «Тихоокеанский государственный университет».

Научный руководитель:
кандидат педагогических наук, доцент, О.Б. Павленкович

Наглядно-методическое пособие «Теоретические аспекты и методические рекомендации по написанию этюдов неба в технике масляной живописи» предназначено для студентов художественных и художественно-педагогических специальностей, даёт возможность изучить не только теоретическую основу, но и показывает как её применять в практической деятельности, являясь, своего рода самоучителем по дисциплине. Наглядное иллюстрирование способов изображения световоздушного пространства в живописном произведении на пленэре и по памяти, краткие пояснения к ним, помогут студенту при изображении световоздушного пространства в пейзаже. Методическое пособие раскрывает специфику и особенности пленэрных занятий, что способствует подготовке к творческой самостоятельной деятельности студентов на пленэре.

Наглядно-методическое пособие состоит из введения, трех разделов с иллюстративным сопровождением, заключения, списка использованных источников, глоссария.

© Кузьмина К.А., Хабаровск, 2018

Содержание

Введение.....	3
Раздел I. Пленэр. Краткая историческая справка.....	5
1.1 Формы и особенности работы на пленэре.....	18
1.2 Материалы, оборудование для работы на пленэре.....	21
1.3 Разновидности облаков.....	29
1.4 Линейная и воздушная перспектива.....	33
1.5 Роль цвета и света в живописи при изображении световоздушного пространства.....	35
Раздел II. Методические рекомендации по выполнению этюдов неба в технике масляной живописи.....	43
Раздел III. Практические задания и упражнения.....	55
Список рекомендуемой литературы и интернет ресурсов.....	58
Глоссарий.....	60

С давних времен человечество стремилось познать небесное пространство. Многие тысячи лет на Земле оно наблюдало природу и происходящими в атмосфере явления. Любопытство познания и стремление к прекрасному раскрыли перед человечеством новые возможности. Небо являлось и остается вдохновителем для многих музыкантов, поэтов, художников.

Природой нам дана возможность наблюдать за двумя чудами света: ясный день, освещенный лучами солнца, и ночь с ее сияющей луной и мерцающими звездами. В знаменитых произведениях изобразительного искусства зритель воспринимает небесное пространство, которое выступает как неотъемлемая часть пейзажа, порой включенное в картину с религиозной темой или глубокой философской задумкой. Небо – самая обширная натура в пейзаже и сложная среда, при художественно-техническом воплощении которой художник параллельно решает важные задачи по созданию целого художественного произведения – поиск сюжета, передача общего тона, освещения и время суток, настроения и др. Именно потому, что небо имеет меньшую плотность и тональность по отношению к земному пространству, но при этом не теряет своей сложности, оно является одним из значительных элементов в живописи и требует подробного и внимательного изучения.

Цель данного учебно-методического пособия – дать знания об изображении световоздушной среды в условиях естественного освещения, подготовить студентов художественных и художественно-педагогических специальностей к самостоятельной учебно-познавательной и творческой деятельности.

В процессе достижения поставленной цели решались следующие взаимосвязанные между собой задач:

- 1) раскрыть специфику работы на пленэре;
- 2) провести анализ световоздушной среды, а именно дать знания гидрометеорологического характера для углубленно понимания натуры;
- 3) обосновать особенности возникновения двух взаимовлияющих характеристик света и цвета с опорой данных из физики и восприятия человека;
- 4) выявить основные проблемы начинающих художников при изображении световоздушной среды на пленэре и способы их устранения;
- 5) разработать упражнения, методические рекомендации по выполнению этюдов неба на пленэре;
- 6) выполнить серию этюдов световоздушной среды в разное время суток и погодное состояние на пленэре и по памяти с целью подтверждения теоретической части на практике

7) обобщить и пополнить запас теоретических знаний и практических умений

Пленэрная практика студентов художественных и художественно-педагогических специальностей имеет высокую профессионально-практическую значимость. Методические рекомендации и специальные упражнения, предложенные в данном методическом пособии уместно также применять в образовательном процессе художественных школ, колледжей искусств, в художественном процессе студентов высших учебных заведений.

Раздел I. Пленэр. Краткая историческая справка

Пленэр, как учебная дисциплина-практика – является неотъемлемой частью учебного процесса подготовки студентов художественных и художественно-педагогических специальностей. Важнейшая задача учебной художественной практики «Пленэр» – привить навыки передачи с натуры красочного богатства окружающего мира изобразительными средствами живописи, рисунка и станковой композиции. Уникальность данной формы и вида деятельности художника строится на изучении явлений действительности, возникших в определенное время, в определенном месте (на воздухе при активном влиянии погодных условий и природных явлений) при активном влиянии световоздушной среды.

Пленэр (фр. *pleinair* – вольный воздух) – воспроизведение естественного освещения и воздушной среды; – естественная обстановка вне помещения, в которой работает художник [Толковый словарь Ожегова]. В пленере природная среда одновременно является и местом и объектом творчества живописца [Толковый словарь Ефремовой].

Целью учебной художественной практики Пленэр является развитие и закрепление знаний по теории и практике живописи, рисунка, композиции. Художественная практика на открытом воздухе направлена на развитие у студентов:

- объемно-пространственного мышления;
- целостного восприятия натуры и передаче ее с учетом определенного тонового и цветового состояния;
- способности воспринимать натуру в естественном трехмерном пространстве и передавать ее художественными средствами на двухмерной картине плоскости.

Природа является неисчерпаемым ресурсом для выбора мотива, именно поэтому на пленэре в процессе изображения активно развивается творческое воображение и закрепляются знания композиции.

При восприятии и исполнении пейзажных мотивов студент имеет возможность:

- развить аконстантное восприятие;
- совершенствовать зрительное восприятие на основе многоплановости и масштабности пространства;
- избежать однообразия в исполнении одного и того же мотива в виду изменчивости натуры;
- развить мастерство быстрого выполнения этюда в технике масляной живописи;
- накопить художественный материал для дальнейшей творческой работы.

Творческий процесс в природной среде может стать толчком в развитии, так как стремление найти в ней созвучие своим идеалам, чувствам всегда было источником вдохновения многих писателей, композиторов, художников.

Обилие света, разнообразие рефлексов, большая удаленность объектов изображения от наблюдателя, смена освещенности, различные состояния погоды, времени суток и года – непривычные для начинающего художника условия изобразительной деятельности [30]. Работа на пленэре отличается повышенной активностью, требующая достаточного уровня «мобильности» от обучающегося. Изменчива не только натура, но и пространство, в котором находится сам художник, в связи с чем необходимо продумывать оснащение, наличие необходимых материалов для комфортного пленэра.

В первых работах начинающих художников возникает ряд часто встречающихся серьезных ошибок:

- случайность в выборе композиции, неопределенность ее построения;
- дисгармония плотности тона в передаче неба, земли и воды;
- увлечение открытым цветом, взятым без учета световоздушной перспективы;
- искажения перспективы, одинаковая передача планов;
- отсутствие доминирующего цвета в этюде;
- неоправданная детализировка заднего плана;
- отсутствие выбора главного в мотиве;
- шаблонность применения техники написания, композиции, выразительных приемов;
- написание предметов «по отдельности», без учета взаимовлияния.

Все вышестоящие проблемы исходят не только из-за недостатка практики, но и из-за неверного подхода к написанию картины. Мышление составляет восприятие. Для предотвращения множественных ошибок, каждая из которых встречается у многих студентов, необходимо иметь теоретическую базу, состоящую из общих правил и закономерностей, проверенных опытом предшественников.

По итогу пленэрной практики, направленной на изображение световоздушной среды, обучающийся должен

знать:

- учебный материал по теме;
- специфику работы на пленэре, материалы и инструменты;
- законы линейной, воздушной перспективы;
- методику, закономерность и последовательность ведения работы;
- особенности композиционно–пластической и пространственной организации изображения на плоскости;

уметь:

- выбирать мотив, технику и технологию исполнения работы в соответствии с поставленными задачами;
- выбирать размер и формат изобразительной плоскости в соответствии с характером будущего изображения;
- соблюдать основные этапы выполнения масляной живописи
- передавать характер и пропорции изображаемых объектов;
- передавать типичные и индивидуальные особенности натуры, динамику, внутреннее движение и состояние объектов изображения;
- находить внутренние, смысловые связи в натуре и изображении, в работе выделять главное, соподчинять детали (тема поддерживается композиционными и живописно-пластическим решением, все компоненты изображения: сюжет, изобразительный материал и др. становится целенаправленными средствами выражения содержания);
- завершать произведение
- проводить аналитико-конструктивный анализ и объективно оценивать продукты художественной деятельности
- определять, имеются ли ошибки в своей работе или работе другого студента, пояснить их происхождение и способы устранения

владеть

- материалом и техникой масляной живописи;
- методом работы пропорционального соотношения;
- свободно зрительными образами памяти, без визуального сличения с натурой;
- специальной терминологией.

Пленэр. Краткая историческая справка

Попытка изображения сложной природной среды известна с древних времен. Еще в V веке до н. э. древнегреческий живописец Апеллес Феноза, говоря о том, что нельзя художнику прожить и дня без линии [23], своим трудолюбием развил живопись и изображал блики на теле человека от природного освещения и впервые показал источником света грозу.

В Раннем возрождении художники принимали пейзаж как образец для живописи, изображая фигуры людей и предметы, согласовывая со световоздушной средой. Многие художники эпохи Возрождения внесли вклад в развитие представлений о живописи на открытом воздухе, в особенности Леонардо да Винчи, составивший систему воздушной перспективы, чей трактат о живописи подробно рассматривает некоторые положения пленэра с опорой на доказательный ряд явлений из жизни. Леонардо да Винчи отмечал, что картина у живописца будет мало совершенна, если он в качестве вдохновителя берет картины других; если же он будет учиться на предметах природы, то он произведет хороший плод, – как это мы видим на живописцах после римлян, которые все время подражали один другому и из века в век все время толкали это искусство к упадку [14, стр.1].

Еще в первой исторической картине Северного Возрождения Альбрехта Альторфера «Битва Александра Македонского с Дарием» 1529 года уделяется большое пространство прорисовке неба, что невозможно сделать без наблюдений за явлениями природы (Рис. 1).

Отличительной чертой данной работы является динамичная передача переходных форм облаков верхнего яруса. Необычное написание сложных структур в небесном пространстве, а также преобладание насыщенных тонов красного, зеленого, голубого, синего, желтого и различных оттенков коричневого цветов заставляет зрителя внимательно изучать каждую область картинной плоскости.

Особое пристальное внимание явлениям природы уделяли и древнерусские художники. Исследователями было отмечено, что добиться такой гармонии красок в иконописи невозможно без внимательного изучения отношений и общего состояния тонов в природе [36].

Развитие живописи на пленэре невозможно рассматривать отдельно от становления пейзажной живописи. Среди европейских живописцев первыми интересующимися пейзажем, как самостоятельным жанром стали голландские художники XVII века. Штудии натуры под открытым небом становились все более распространенными. В XVIII веке создается ряд теоретических произведений для художников–пейзажистов. К этому времени каждый старался развивать реалистические тенденции в живописи, каждый жанр был затронут идеей того, что все окружение необходимо писать с учетом природного влияния.

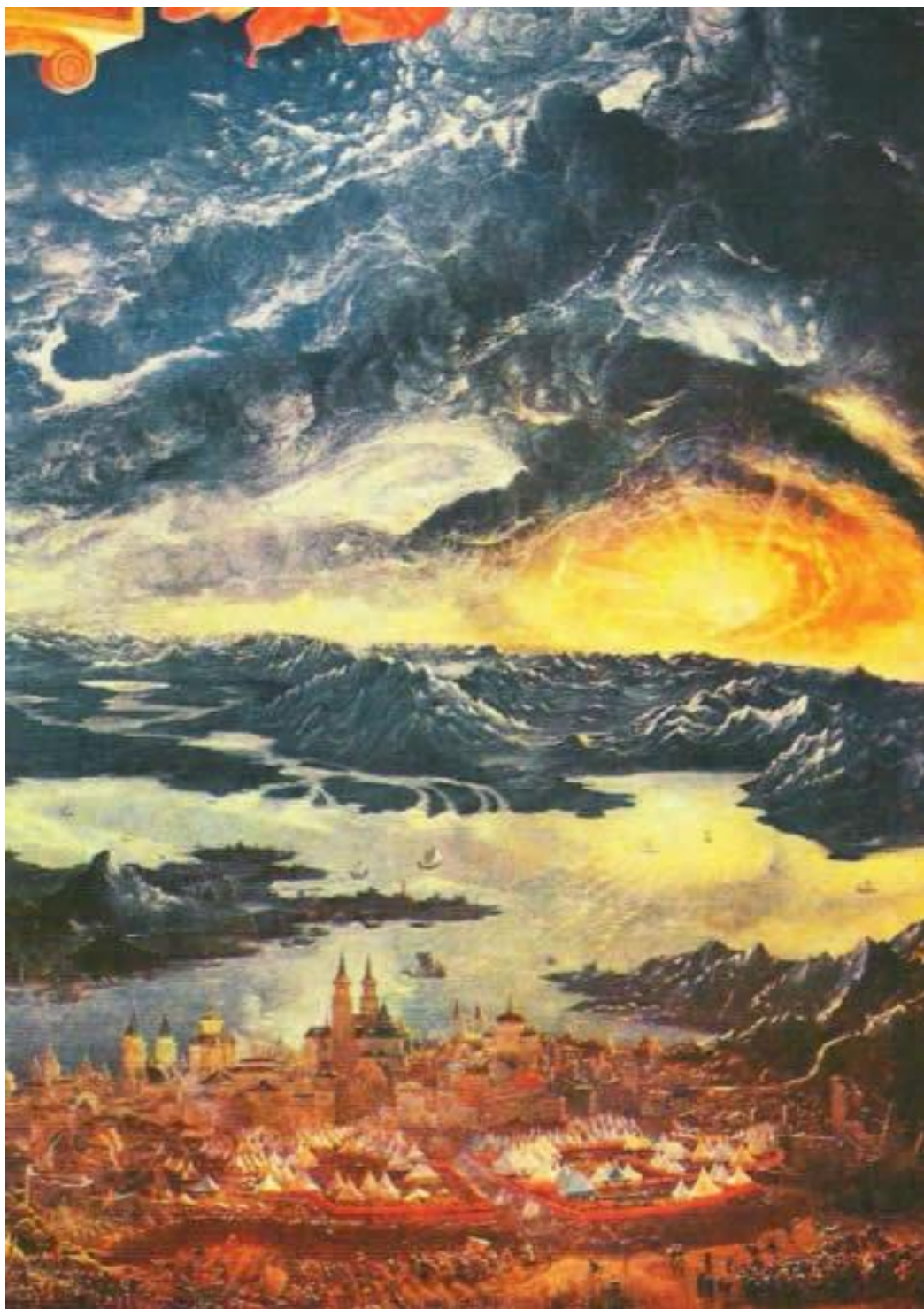


Рис.1 А. Альторфер «Битва Александра Македонского с Дарием» 1529

В движении импрессионистов, отвергающих академический стиль, особое место занимает Джозеф Мэллорд Уильям Тернер, который упростил формы и усилил интенсивность цвета в своих работах, придавая большое значение не формам, а среде (Рисунок 2, 3).



Рис.2 Уильям Тернер «Дождь пар и скорость большая западная железная дорога»



Рис.3 Уильям Тернер «Пейзаж с рекой и заливом вдали»

Как отмечают исследователи, художник виртуозно владеет светом и цветом; Ульям – мастер в изображении тонкой грани между утренней зарей и полднем, грани, которая обычно ускользает.

Глубокое и всестороннее изучение природы прошло через века и на рубеже XIX-XX веков художники открыли миру лирический, философский, поэтический уровни пейзажа. Многие пейзажисты, участвующие в творческом объединении передвижников внесли вклад в представление о передаче световоздушного пространства. Основой творчества таких живописцев как Васильев Федор Александрович, Исаак Ильич Левитан, Иван Иванович Шишкин, Архип Иванович Куинджи, становилась передача неповторимого состояния природы в определенный момент времени. Состояние природы Федором Васильевым было передано так, что произведениями искусства вдохновлялись его коллеги. Так, типично Васильевское небо, сыгравшее важную роль в большинстве его картин, было подробно рассмотрено в работах лета 1868 года, в поездке вместе с И.И. Шишкиным в Константиновке под Петербургом. Они занимались изучением в этюдах различных по форме облаков. Федор Александрович добивается точной световой передачи, мастерски использует лессировки, протирки в местах визуально сырого и дождя, а также корпусную живопись в местах прямого света. Художник умел уловить образ столь сложной конструкции облака, при наличии достаточно быстрой динамичной натуры. Этюд написан настолько легко и свободно. В изображении каждый мазок уверенный и поддерживает плотность и форму облаков (Рис. 4).



Рис. 4. Васильев Ф.А. «Грозное облако»

Достаточно плотный низ облака, плавно переходящий к горизонту написан легко, без детализовки, очерчивая пространство неба и земли, отводит взгляд зрителя в необъятные дали. Многослойность, а вследствие этого и объем облаков, достигнут путем перекрытия и четкого соблюдения плоскостей сложной конструкции облака.

Стоит отметить, что в каждой работе при изображении клубящихся облаков в небе, свинцовой тучи над горизонтом, художник не забывает о неоднородности изображаемого, а именно о тенях и рефлексах. За счет соблюдения взаимовлияния объектов в природе в работе появляется жизнь. Во время многочисленных тренировок он старался на практике проверить выношенное им понимание колорита.

Ранее Иван Иванович Шишкин, выполняя серии этюдов облаков на пленэре, подошел к выполнению картины «Полдень. Окрестности Москвы», в которой серебристо-пепельные облака освещены сбоку ярким полуденным солнцем. Иван Иванович часто изображал солнце в зените, что является достаточно трудной задачей (Рис. 5).

Небо как самая обширная натура в пейзаже является сложной средой, при техническом решении которой параллельно решаются важные задачи целого произведения, такие как передача общего тона, освещение картины, время суток, настроение, сюжет. Художники решали небесное пространство по-разному, в зависимости от поставленных задач. На примере работ М.К. Клодта и И.И. Шишкина можно увидеть различия в передаче состояний природы в разное время суток. Интересуясь законами природы, пристально «всматриваясь» в натуру художники добились успеха в изображении состояний неба не только через выявление определенного колорита, но и через особенности строения облаков, соединяя эстетико-гедонистический взгляд с научным исследователя – естествоиспытателя.



Рис. 5 И.И. Шишкин «Полдень. Окрестности Москвы. Братцево» Этюд, 1866 г.

Исаак Ильич Левитан без сомнения является мастером изображения красоты необъятной природы на полотнах небольшого размера. Этюд «Лесная речка», написанный в 1894 году всецело передает предчувствие дождя. Благодаря мастерской передаче световоздушного и перспективного пространства работа является самостоятельным полноценным произведением, несмотря на небольшой размер, при рассмотрении которого зритель входит в картину (Рис. 6).



Рис. 6 И.И. Левитан Этюд «Лесная речка», 1894 г.

Увлеченность передачей воздушной среды очевидна в работах Архипа Ивановича Куинджи. В работе «Лов рыбы на черном море» 1900 года мы видим результат поисков и работы талантливого человека, который хотел понять характер влияния воздушной среды на цветовое решение предметов (Рисунок 7).



Рис. 7 А.И. Куинджи «Лов рыбы на черном море» 1900 г.

В спектре у художника появился ранее неизвестный русскому искусству цветовой регистр: сиреневый, фиолетовый, желтый, бирюзовый, лиловый. Эффект «яркой живописи» появляется как результат убеждений художника, которые гласят миру, что совершенствование живописных эффектов возможно путем использования новых химических и физических открытий, касающихся закономерностей взаимодействия света и цвета, а также свойств красочных пигментов.

Пластическая новизна художника – достижение предельной иллюзии света. Эффект достигнут благодаря многослойной лессировочной живописи, световому и цветовому контрастам, а также, разработанному вместе с Менделеевым особому составу пигмента, который давал ощущение свечения. В картинах художник пользуется знанием теории о дополнительных цветах. Иван Николаевич Крамской отмечал, что в России в отделе пейзажа никто не различал в такой мере, как Архип Иванович, какие цвета дополняют или усиливают друг друга (Рис. 8).



Рис. 8 А.И. Куинджи «Закат с деревьями», 1876-1890 гг.

Вместе с тем, многие европейские живописцы второй половины XIX века увлекались эффектами цветового контраста, используя только чистые тона, не смешивая красок на палитре [29].

Основоположниками техники пленэра являются Джон Констебль и Ричард Бонингтон. Однако, в первую очередь, стоит отметить французского импрессиониста Клода Моне, который внес большой вклад в развитие пленэра.

Именно он создает этюды-картины, которые получили название «Тополя», где любой может увидеть, как меняется освещение на каждой картине.

Им было изображено здание парламента в Лондоне, знаменитое произведение, выполненное в серых тонах с иллюзией движущегося тумана (Рис. 9).



Рис. 9 Клод Моне «Здание Парламента в Лондоне»

В дальнейшем импрессионизм в написании окружающей среды переходил в дивизионизм или пуантилизм (живопись точкой), где преобладало наложение чистых тонов в связи с пространственной характеристикой.

Необходимость изображения небесного пространства именно на пленэре очевидна, так как небо обладает высокой подвижностью по сравнению с иными объектами пейзажа.

Неравнодушным к световоздушной среде стали и А.А. Борисов, С.Г. Писахов – художники, написавшие множество этюдов на пленэре в суровых условиях, а именно на Крайнем Севере. Таинственные рассветы и закаты увлекали художников. Из суровой природы Заполярья А. Борисов возвращается с массой уникальных этюдов, в которых точно передаёт эффекты высокоширотного освещения с низкого горизонта. «На этих же этюдах я убедился, как бедно и однообразно по тонам южное небо – не то, что на нашем севере», – вспоминает А. Борисов [9].



Рис.10 Кузьмина К. Этюд «В Кульдуре»



Рис.11 Кузьмина К. Дневной этюд облаков

1.1 Формы и особенности работы на пленэре

В силу ограниченности времени при работе на воздухе самым распространенным видом работы на пленэре является этюд.

Этюд – вспомогательное произведение, предназначено для разработки будущей картины. Этюд часто выступает в качестве «тренажера» начинающего художника (Рисунок 10, 11). По времени исполнения этюды могут быть длительными и краткосрочными. В длительном этюде требуется убедительная передача пространства, состояния погоды, тонких нюансов и детальная проработка. Задача краткосрочного этюда – передача основных цветовых и световых отношений, состояния.

Цели и задачи длительного этюда определяют его сущность, схожую с написанием этюда-картины. Как правило, изображение выполняется в условиях пленэра и является самостоятельным по назначению произведением станковой живописи, в котором каждая деталь соотнесена с целым и выражает образ, отличительной чертой является значительность содержания. Однако, длительный этюд по отношению к этюду-картине является недостаточно завершенным. В свою очередь, **этюд-картина** является произведением, содержащим характеристики как картины, так и этюда. Этюд Исаака Ильича Левитана «Лесная речка», написанный в 1894 году всецело передает предчувствие дождя. При наличии небольшого формата работа содержит в себе обе характеристики этюда и картины (Рисунок 6). **Картина** – законченное произведение станковой живописи, по сравнению с этюдом имеет длительный процесс выполнения, ведется в несколько этапов, длительность которых начинается от 3-4 часов и может продолжаться до 4-5 недель (Рисунок 12). Картина выполняется в мастерской, является произведением станковой живописи, обладающим законченным характером и самостоятельным художественным значением. В отличие от этюда картина может выразить действительность более достоверно, с наибольшей глубиной.

При овладении техникой живописи следует писать этюды разнообразного характера (по длительности и по задачам), так как правдоподобная передача объектов с натуры развивается за счет взаимодействия различных подходов.

Этюд является основным видом работы, так как в условиях быстро меняющегося освещения, цветовых отношений не всегда удастся выполнить длительную работу. В связи с условиями, возникающими в естественной среде (не только наличие подвижности натуры, но и отвлекающих факторов), применение знаний и их практическое применение является ключевым в подготовке студента.

Так, изучая книгу «Советы старых мастеров», мы можем найти ряд советов, решающие поставленные задачи пленэрной живописи. А.С. Зайцев отмечал, как положительно влияет на работу выбор того, что вас больше всего поразило в пейзаже. Отмечается важность умения последовательно ставить задачи [23].

Случается, что начинающие художники, увидев однородное поле и небо без каких-либо достопримечательностей, могут сказать, что мотив неба в данном случае писать «скучно», однако это будет грубой ошибкой, так как в данном случае можно поставить задачу передача воздушного пространства, световых и цветовых отношений, и это принесет большую пользу.

Композиционное решение оказывает большое влияние на работу. Интересны и более всего необходимы упражнения для развития чувства композиции. Начинающему художнику необходимо знать виды композиции, ее законы и закономерности. Подготавливаясь к изображению пейзажа, необходимо изучить отдельно некоторые элементы, из которых будет состоять пейзаж. Из-за недостаточного знания объектов, находящихся в природе, наблюдается некоторая декоративность в решении. Вместо изменений в натуре, связанных с пространственной характеристикой, мы видим декоративные пятна на плоскости.

Каждый начинающий художник совершает ошибку, когда прописывает каждую деталь до мельчайших подробностей, задерживаясь в определенной области своей работы. Такой метод передачи реалистичного изображения, как правило, терпит неудачу. Ф.И. Рерберг – художник, профессор, приводил множество примеров своим ученикам, в которых наглядно прослеживались ошибки как результат поспешных и необоснованных теорией побуждений. Вот один из примеров, относящийся к ошибкам в передаче тона, света и теней, но в целом отражающий необдуманность действий: «Перед глазами художника пейзаж, на переднем плане которого находится дом с освещенной солнцем светлой стеной и с открытым слуховым окном на чердаке. Художник, не наметив на холсте самые светлые и темные пятна пейзажа, начинает писать небо, облака, потом темную полосу леса. Световые соотношения как будто выдержаны и вышли неплохо. Однако когда нужно было написать наиболее светлое место картины – освещенную солнцем стену и темное отверстие открытого окна, то оказалось, что более светлой белой краски по отношению к нанесенным светлым бликам на облаках у художника уже нет, что более темной краски, что он нанес на темные места леса, тоже не оказывается. В результате облака и лес выдвигаются на первый план, так как нехватает нужной белизны стены и она по светосиле не отличается от светлых облаков, а чернота отверстия окна мало отличается от полосы леса. Во избежание такой ошибки нужно первоначально наметить освещенную солнцем стену и почти черное отверстие окна, зафиксировать силу света и по отношению к этим местам картины находить силу света облаков и леса» [19].

Распространенной ошибкой при выполнении этюда с натуры является однородность в передаче фактуры изображаемого объекта, повтор выразительных приемов. Чем лучше и ближе берется оттенок предмета в природе, тем лучше передается материал. Так, в работах встречается ошибочно известковый снег, «резиновое» тело, железные сапоги, а шелк передается как шерсть.

Сложным в выполнении живописной работы являются нюансы в использовании белил. Необходимо соблюдать баланс. Когда картина строится на тонах, то белила почти не используются [23].

Леон Баттиста Альберти отмечал: «Никогда не берись за карандаш или кисть, пока ты как следует не обдумал, что тебе предстоит сделать и как это должно быть выполнено, ибо, поистине, проще исправлять ошибки в уме, чем соскабливать их с картины» [6]. Прежде, чем приступить к живописи, надо внимательно присмотреться к натуре, определить все основные цветовые соотношения и найти на палитре основные тона. Лучше потратить полтора – два часа на поиски цветовых отношений и тонов на палитре, нежели это делать прямо на холсте, тем самым загрязняя живопись.



Рис.12 И.И. Шишкин «Сосновый бор» 1895 г.

1.2 Материалы, оборудование для работы на пленэре

Условия работы на пленэре существенно отличаются от занятий в художественных мастерских. Стабильное освещение, неподвижность натуры длительное время является прямой противоположностью природной среде.

Художнику перед выездом на природу необходимо учитывать особенности выбранного места для работы и времени суток. Одежда удобная и неяркая, во избежание ненужных рефлексов. Также, необходимо избегать прямых солнечных лучей, работать только в тени, либо иметь при себе зонт. С накоплением практики начинающий художник имеет в своем арсенале ряд приспособлений, облегчающий практическую деятельность в различных условиях. На благоприятные условия влияет наличие не только удобных приспособлений, но и наличие проверенных материалов, инструментов для живописи на открытом воздухе.

Истинный профессионал испытывает потребность в четком определении своих технических материалов, физических и химических свойств красок, связующих их веществ, кистей, сортов бумаги, холстов и других орудий работы.

Основа для масляной живописи

Основа для живописи – это любой физически существующий материал или поверхность, на которую наносятся краски¹: металл, дерево, ткань, бумага, кирпич, камень, пластик, веленевая бумага (тонкий пергамент, восковка, калька), пергамент, штукатурка, стекло.

В качестве основы в масляной живописи используется холст, картон, дерево, грунтованная бумага, комбинации (к примеру, холст на картоне). Основы для работы масляными красками делятся они на две группы: эластичные (гибкие) основы, к которым относятся холст и бумага, и жесткие, объединяющие дерево, листовой фиброкартон, древесноволокнистую плиту, холст на картоне (доске) и металл. Каждая из основ должна быть подготовлена. Методов подготовки так же, как и поверхностей, существует множество. Художник руководствуется при выборе собственным предпочтением и опытом.



Рисунок 13. Виды холстов

Холст – тип ткани, наиболее часто используемый в качестве основы для создания живописного произведения. Холсты отличаются составом и качеством сырья, а также зернистостью (Рис. 13). Мелкозернистый холст часто используется в пленэрной живописи, так как пригоден для этюдов небольшого и среднего размером.

Натяжка холста на подрамник

Одним из немаловажных процессов является натяжка холста. В соответствии с рисунком 14а, на начальном этапе холст закрепляется на пересечении сторон с тыльной стороны на задней плоскости рейки. Следует закрепить холст степлером первые через 5-7 см. (рис. 14 б), затем через каждые 2-3 см по всему периметру подрамника (рис. 14 в), двигаясь крестообразно, постепенно переходя от центра к краю; углы закрепляются в последнюю очередь.

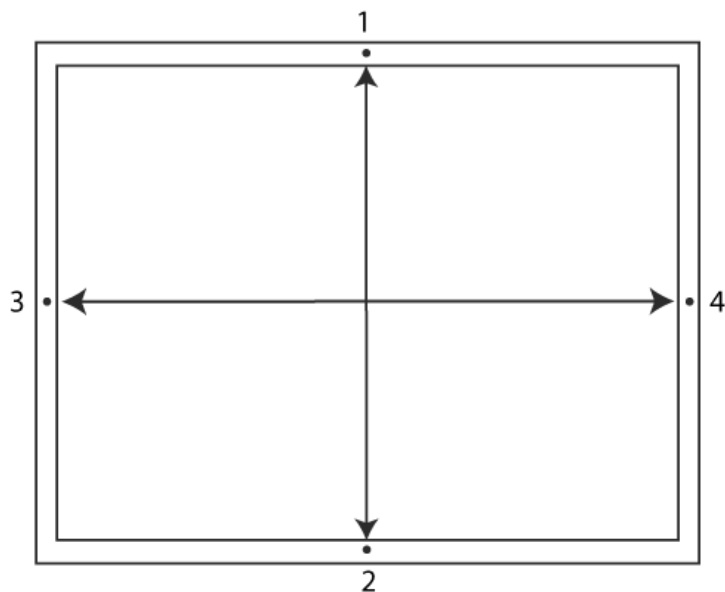


Рис.14 а: Первый этап закрепления холста (тыльная сторона).

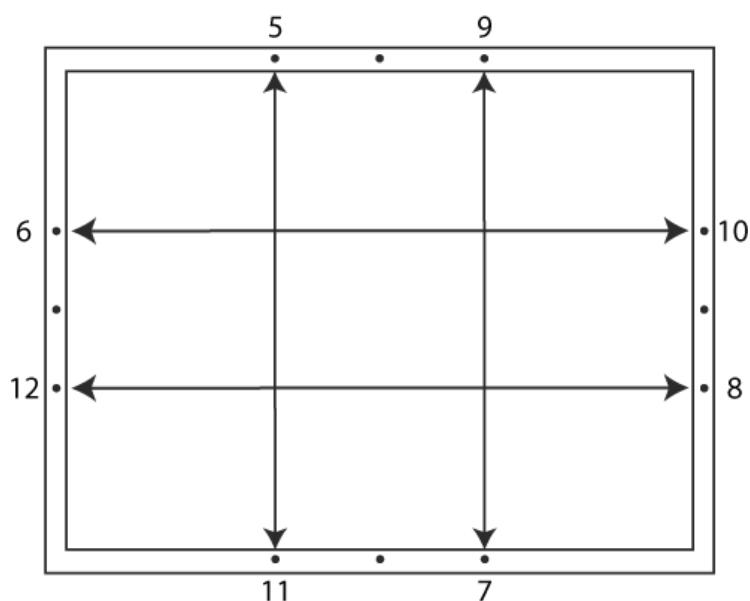


Рис.14 б: Второй этап – последующее закрепление на расстоянии 5-7 см.

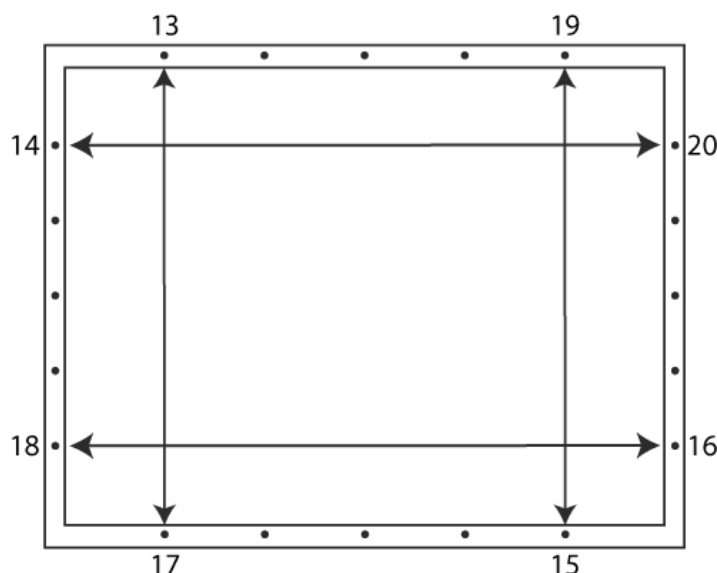


Рис. 14 в: последующее закрепление через каждые 2-3 см по всему периметру подрамника.

Холст тесно связан с химией масляных красок. В настоящее время мы можем использовать готовый грунт, строительный степлер и щипцы, в связи с чем, процесс подготовки ускоряется.

Проклейка холста позволяет защитить холст от влияния красок, грунта, химических воздействий растворителей. Выгодным вариантом грунта в домашних условиях становится приобретение в строительном магазине клея ПВА и водоэмульсионная краска для потолка.

Этапы:

- 1) натянуть холст
- 2) нанесение второго слоев клея ПВА, проверять на просвет
- 3) раствор клея и водоэмульсионной краски перемешать 1:1 и нанести 2-3 слоя².

Вторым способом является использование готового грунта из художественного магазина и желатина. Желатин является самым доступным и надежным материалом. Холст под воздействием желатина хорошо натягивается, становится очень прочным.

Масляные краски

Любая масляная краска получена путем связки пигмента с маслом. Часть красок прозрачная. Лессировочные – краплак красный, голубая ФЦ (берлинская лазурь), изумрудная, волконскоит, кость жженая. Непрозрачные кроющие –

² Важно! Клей ПВА не должен быть жидким. Между нанесением клея необходимо уделять время просушке каждого слоев. В процессе подготовки холста следует избегать сквозняков.

белила свинцовые, цинковые, кадмии, окись охры и хрома, кобальт синий и зеленый. Растворители разжижают краски до нужной густоты.

Краски принято делить на две большие группы – минеральные и органические. В качестве пигментов применяют металлы (порошки алюминия, цинка, бронзы и т.п.), окиси и соли минералов. В зависимости от поставленной задачи могут применяться не только минеральные, но и органические пигменты (фталоцианиновые, краплаки, азокрасители, тиюиндиговые и др.), которые в отличие от растворимых органических красителей, находятся в краске в дисперсном состоянии. Сульфиды цинка, кальция, кадмия, а также их смеси применяются в качестве пигментов для светящихся фосфоресцирующих красок временного действия.

Свойства красок: свинцовые белила плотнее цинковых. Чем сильнее поглощение света красочным слоем (чем больше количества света он отражает) а также чем больше разность показателей преломления пигмента и окружающей среды, тем выше его кроющая способность. Разность показателей преломления веществ и среды: свинцовые белила и льняное масло 0,57; цинковые белила и льняное 0,52, следовательно, свинцовые более кроющие. Лессировки красным по красному, марсом желтым по кадмию, сиеной жженой по кадмию оранжевому, краплавом по киновари дают обширную декоративную структуру.

Смешение красок

Правильное смешение красок является серьезным для художника делом. Порой, работе на палитре уделяется больше времени, чем работе на изобразительной плоскости. Глубоко прав Башкеев, заботящийся о сохранности колорита своих произведений, о силе и звучности тонов своих красок, когда он старается всегда ограничиваться смешением двух и очень редко трех красок вместе, и обязательно близких по своей природе друг к другу [23]. Уже в советское время каждым художником были выявлены закономерности использования масляных красок. Так, работая с ультрамарином, мастера избегают неустойчивые соединения красок, которые заведомо дают иной оттенок после нанесения (смеси охр с желтым кадмием, угольной черной с желтым кадмием, краплака с изумрудной зеленой или окисью хрома, сиены с кадмием желтым, ультрамарина с желтым кадмием, желтого и красного кадмиев с фиолетовым кобальтом, берлинской лазури с цинковыми белилами).

Художественные краски имеют следующие характеристики:

- цвет;
- светостойкость;
- укрывистость (кроющая сила);
- дисперсность (частицы пигмента должны быть тонкими, оптимальная величина – несколько микрон);
- химическая чистота (без примесей, сиккативов и проч.);

- пастозность;
- прочность.

Работа с такими цветами, как ультрамарин, белила, черные заведомо должна быть аккуратной. Ниже приведены свойства некоторых из них.

Приведем пример наиболее часто используемых черных красок*: Виноградная черная (получается при обугливание виноградных лоз) – устойчивая, применяется в различных способах масляной живописи

- слоновая кость и жженая кость – самые распространенные, дают в смесях теплые тона. Претерпевают изменения при смешении с кадмиевыми и хромовыми красками:
- персиковая черная (получается при обугливание персиковых косточек) – устойчива, применяется во всех способах масляной живописи:
- ламповая копоть (сажа и копоть) – средняя устойчивость, применяется в различных способах живописи:
- виноградную черную относят к холодным тонам. Обладает меньшей кроющей способностью по сравнению со слоновой и жженой костью.

Растворители

Долгое время художники использовали природные вещества для создания растворителей, в основе которых также было и льняное масло. В настоящее время мы можем использовать растворители, в которых активно используются неорганические вещества. Выбор растворителя также является важным этапом, поскольку его особенности влияют не только на итог, но и на процесс работы. Современные растворители делятся на содержащие:

- масло растительного происхождения;
- лак;
- «двойник» (лак+масло)
- «тройник» (лак+масло+разбавитель);
- «пинен».

Слабо пахнущим составом, который можно приобрести в магазинах, является лак стирольный, слабопахнущий растворитель Сонет. Данное свойство позволяет быть химическим веществам менее вредоносными и обеспечивает комфорт, что особенно важно при работе в закрытом помещении.

Лак масло и растворитель – три компонента в живописи, которыми необходимо научиться управлять в зависимости от задач и погодных условий (время года). Для начинающих живописцев оптимальное соотношение компонентов – 65-70 % уайтспирита (чистого разбавителя достаточно много чтобы при высыхании на работе он выветривался и обр. густой слой, похожий на глину), 25-30% льняного масла в целях избежания эффекта матовости, 5-10% лака для прочности в смеси с маслом.

*Интернет-источник, в котором подробно расписана каждая краска с картинками [http://www.violtan.com/articles/color_properties_ru.php]

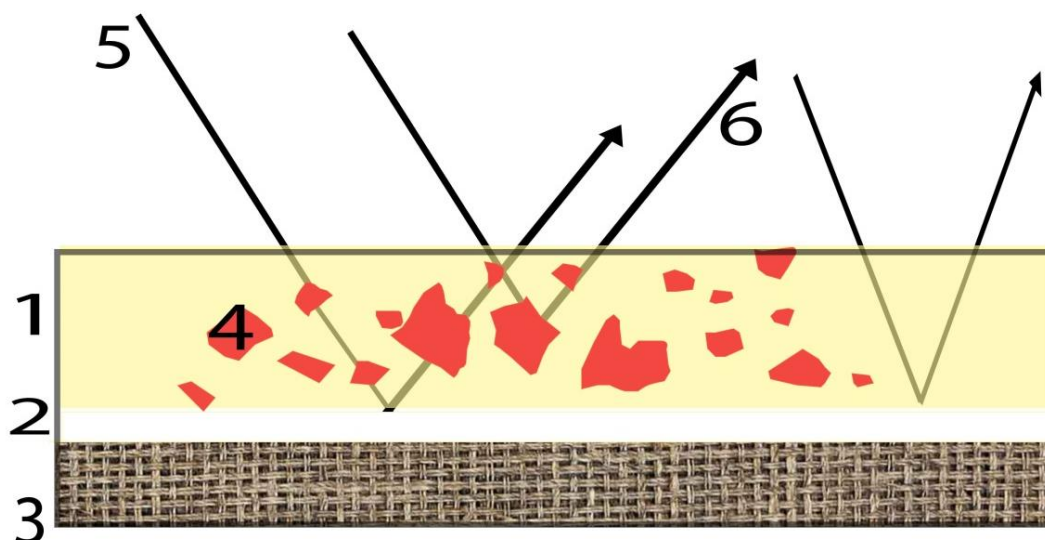


Рис. 15а. Отражение света при оптимальном соотношении краски без разбавителя; 1– масло, 2–грунт, 3–холст, 4– пигмент, 5– свет, 6 – отражение

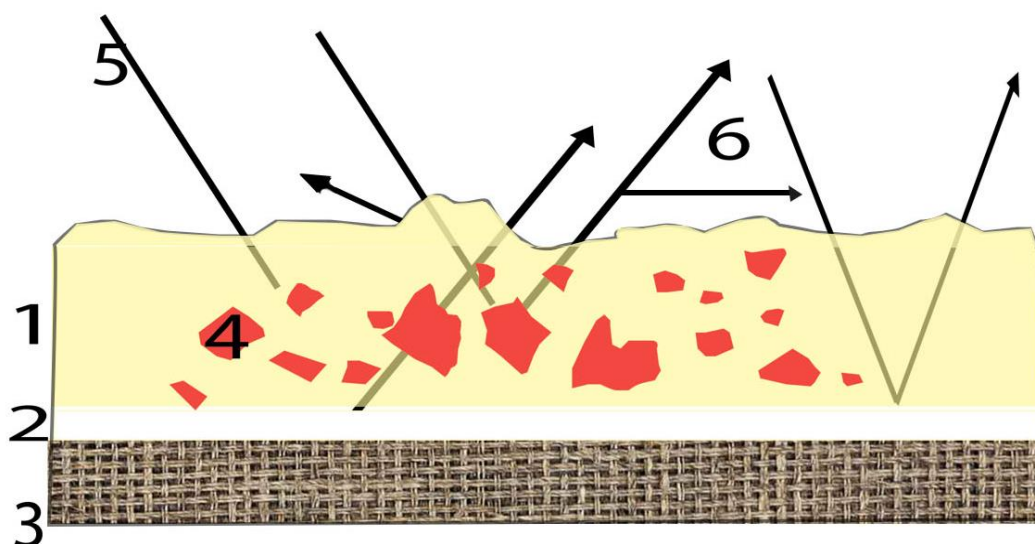


Рис.15б: Отражение света при работе с чистым растворителем; 1– масло, 2–грунт, 3–холст, 4– пигмент, 5– свет, 6 – отражение

При работе только с лаком живопись приобретает «эмалированный» вид, живопись прозрачная, быстро высыхает и подходит для миниатюрных декоративных работ. Также, не рекомендуют работать без лака, а именно на чистом масле, так как при полимеризации получается поверхность не глянцевая, а матовая и менее прочная. При нормальном соотношении краски на плоскости без разбавителя слой масла остается по высыханию гладким, и свет нормально отражается как от любого глянцевого предмета в одну сторону (Рисунок 15 а).

При работе на чистом разбавителе, в связи с его выветриванием, слой становится матовым, повторяет форму пигмента (Рисунок 15 б) и свет отражается от частичек в разные стороны. Разбавитель – как вода в акварельной

живописи. На разбавителях можно работать относительно мягкими кистями, наносить слой прозрачно, слой максимально тонкий и быстро высыхает. Двойник – является прочным составом, ускоряет высыхание слоев.

1.3 Разновидности облаков

Всемирная метеорологическая организация объединяет ученых со всего света, которые занимаются изучением состояния атмосферы. Ныне существует множество классификаций облаков. Облака и выпадающие из них осадки играют важнейшую роль в формировании различных типов погоды, поэтому классификация облаков уже на первых этапах становления гидрометеорологической науки становится необходимой. Впервые попытка разделения облаков была предпринята известным естествоиспытателем и метеорологом Жаном Батистом Ламарком, в 1776 году. Первая классификация в науку, составленная английскими метеорологами-любителями, вошла в 1803 году. В 1887 году классификация претерпела изменения и стала основой для дальнейших современных классификаций. В настоящее время мы имеем большой багаж знаний о классификации облаков, который можем увидеть в научных атласах, справочниках, методических пособиях. Осадки, выпадающие из облаков принадлежат к важнейшим атмосферным явлениям, которые влияют на распространение растительного и животного мира на Земле, температурно-влажностный режим в слоях, где протекает жизнь и деятельность человека. Благодаря знаниям макро-физики человек может объяснить процесс образования облака, явление перемещений воздушных масс. Еще немецкий климатолог Г. Дове, заметил, что облако – не объект, а процесс.

Облака существенно различаются по условиям образования, вертикальной мощности, площади распространения, времени существования и т. п. [7].

Облако – видимая совокупность взвешенных в атмосфере и находящихся в процессе непрерывной эволюции капель и/или кристаллов, являющихся продуктами конденсации и/или сублимации водяного пара на высотах от нескольких десятков метров до нескольких километров [7]. Изменение свойств этой совокупности частиц происходит под влиянием температуры, влажности и вертикальных движений как внутри, так и вне облака. Подоблачная дымка – дымка, состоящая из мелких капель радиуса 0,1 мкм и менее, является признаком для появления водяного пара. Конденсация* водяного пара способствует появлению тумана и дымки, ухудшающих видимость до 1 км.

По фазовому строению облака делятся на водяные (состоящие только из капель радиусом 1-2 мкм* и более), смешанные (смесь переохлажденных капель и ледяных кристаллов при температурах $-20...-30^{\circ}\text{C}$), ледяные (ледяные кристаллы при достаточно низких температурах, $-30...-40^{\circ}\text{C}$), как показано на рисунке 16.

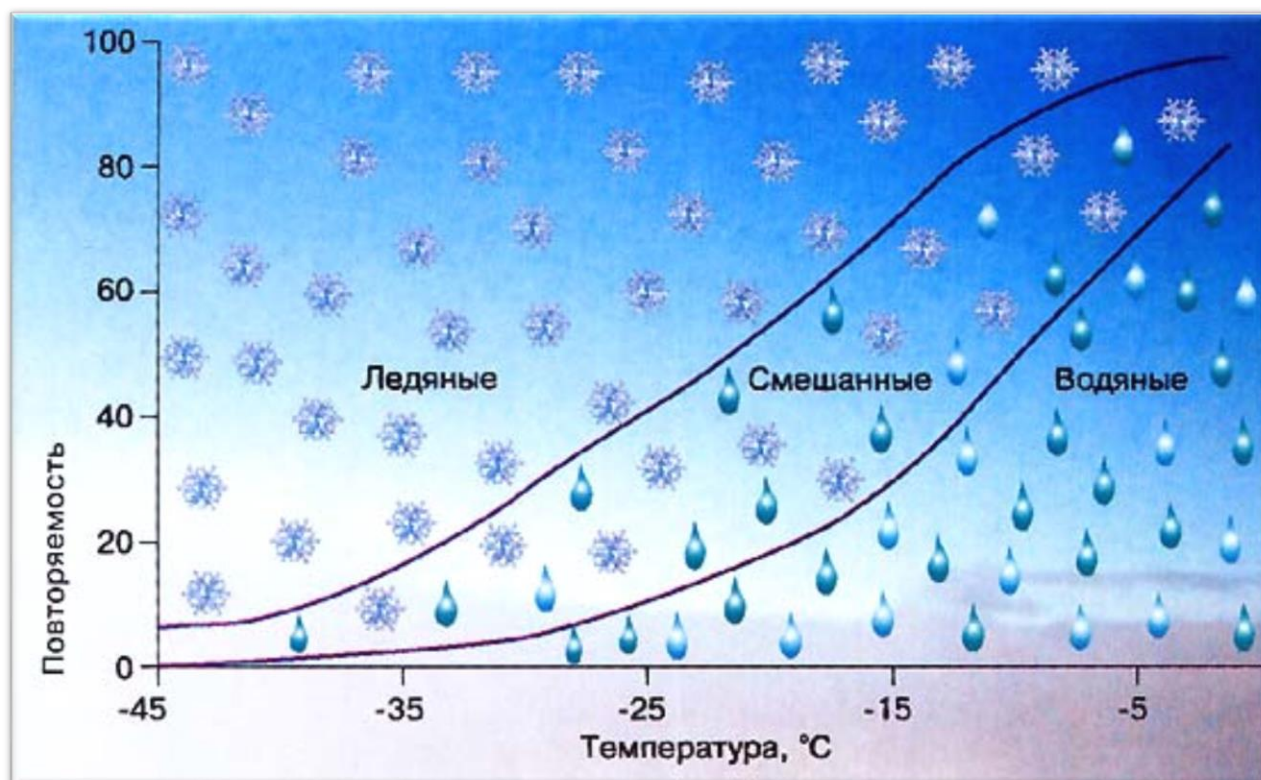


Рис.16: Виды облаков по фазовому строению

При наблюдениях было выявлено, что облака в зависимости от положения имеют классификацию по форме (10 видов). Тропосферные облака могут быть плотными и тонкими, волокнистыми, хлопьевидными или однородными, обычно наблюдаются в виде отдельных, изолированных облачных масс или в виде сплошного облачного покрова. Серебристые и перламутровые облака имеют сравнительно небольшое разнообразие по отношению к тропосферным и реже встречаются. Облака всех форм встречаются на высотах от нескольких десятков метров до тропопаузы. В этом диапазоне высот облака условно делят на три яруса (2м, 6м, 10м).

Также, существует генетическая классификация, в которой вид определяется по причинам возникновения облаков (слоистообразные, волнистообразные, кучевообразные (Рисунок 17)).

Существуют основные состояния облаков и переходные. На верхнем ярусе располагаются перисто-кучевые, перистые, перисто – слоистые. Благодаря своему явному отличию от других форм перистые невозможно спутать с другими видами. Перистые облака можно спутать с перисто-слоистыми (в отличие от перистых образуют пелену, достаточно однородную и обширную). Вечером, после захода солнца, перистые облака еще долго остаются освещенными, принимая вначале серебристую, затем золотистую или красноватую окраску. Затем облака постепенно сереют и кажутся более плотными, чем днем. В безлунную ночь данный вид невидим или плохо различим. Первыми из облаков окрашиваются зарей перед восходом солнца.

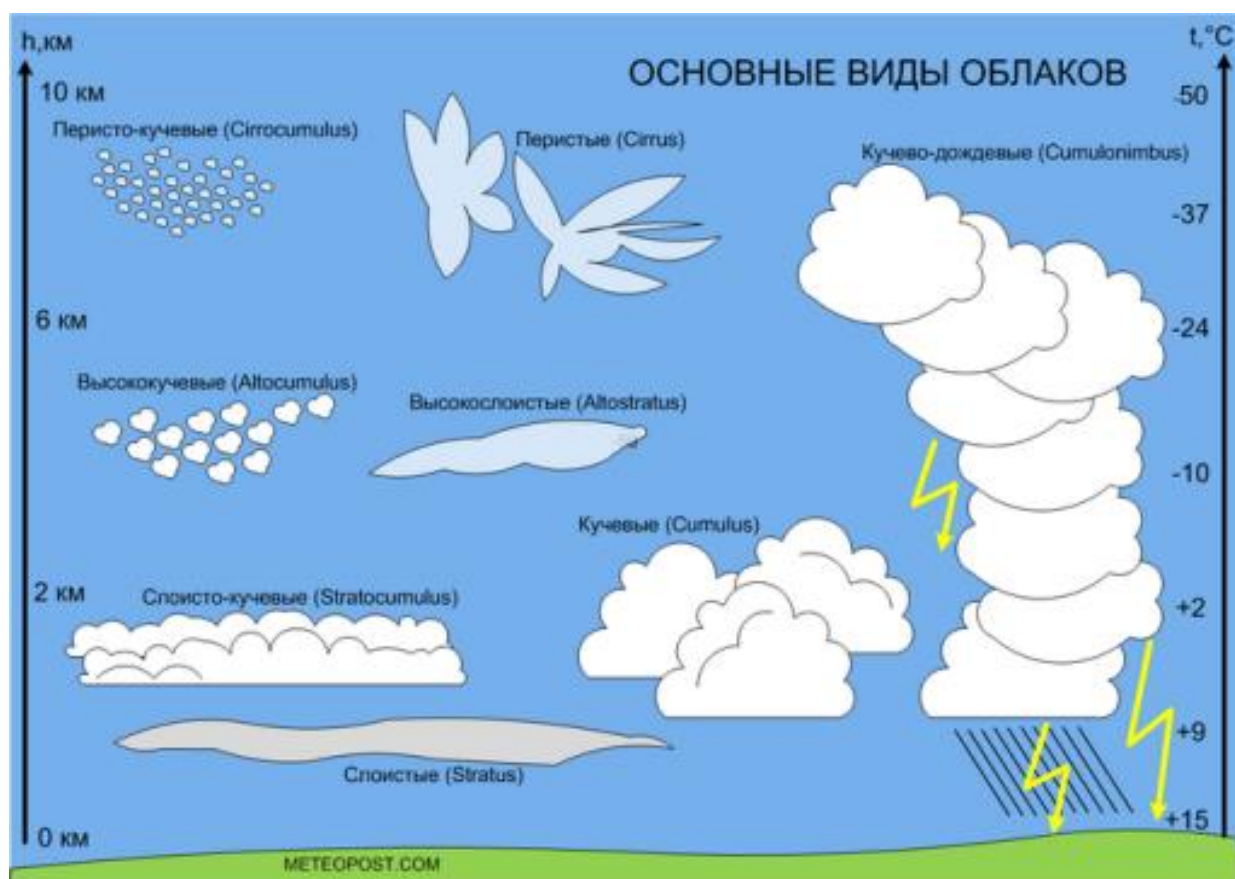


Рис.17 Основные виды облаков по причинам возникновения

Облака среднего яруса не образуют сплошного серого покрова, в отличие от перистых.

Характерными признаками слоисто-кучевых (облаков нижнего яруса) является четко очерченная нижняя граница.

Кучевые облака напоминают снежные горы, а перистые белые или чуть сероватые тонкие волокна вытянутых гряд и клочьев.

Перистые – когтевидные облака представляют собой полосы, имеющие в верхней части наклонные вытянутые линии, а на другом конце – комочки или «коготки» (Рисунок 18). Также, как и когтевидные, за свой внешний вид получили свое название хребтовидные перистые облака (Рисунок 19).



Рис.18 Облака нитеобразной и волокнистой структуры, которые располагаются: а – параллельно, б – радиально, в, г - в виде произвольно перепутанных клубков



Рис.19 Разновидности хребтовидных перистых облаков

1.4 Линейная и воздушная перспектива

Воздушная перспектива является одним из основополагающих элементов пейзажа. Существуют определенные законы данной перспективы, с помощью которых успешно передают цвета и размеры изображаемых объектов. Предмет должен быть меньше настолько же, насколько и отдален от глаз. Холодные краски оптически отдаляют предмет. Если мы вспомним работы в духе классической академической школы, то увидим четкое разделение планов, которые по мере удаления от наблюдателя забирают себе холодные цвета и на горизонте полностью исчезают в холодных оттенках (Рис. 20).



Рис.20 Г. Г. Чернецов «Вид Генисаретского озера», 1844 г.

Изначально художники Ренессанса пользовались научной системой перспективы. Существующий метод перспективных построений возник в результате обобщения достижений эпохи Возрождения. Однако, на данном этапе намечались ошибки в изображении: при правильном измерении высоты и ширины изображение выглядит неестественно из-за карикатурного уменьшения дальнего плана и увеличения переднего. Для достижения предельной реалистичности художники намеренно изменяют размеры объектов с опорой на визуальное восприятие. В связи с чем, в дальнейшем перспектива делится на два направления. Первая – линейная перспектива, которой пользуются художники и в настоящее время; вторая – перцептивная, передающая образ субъективного пространства (с лат. «перцепция» – восприятие). Особенно важным для художников стало развитие системы перцептивной перспективы, так как художники стремятся, прежде всего, передать художественный образ окружающего мира.

Ранее указывалось, что небо в пространстве принято делить на ступени, которые в различиях будут создавать иллюзию пространства. Так, мы можем наметить ближайшую ступень, которая будет шире остальных ступеней. Из законов линейной перспективы известно, что предметы по удалению становятся меньше. Если вспомнить дорогу или рельсы, в соответствии с рисунком 21, то параллельные линии, удаляющиеся от наблюдателя вдаль, сближаются и сходятся в одной точке на линии горизонта.

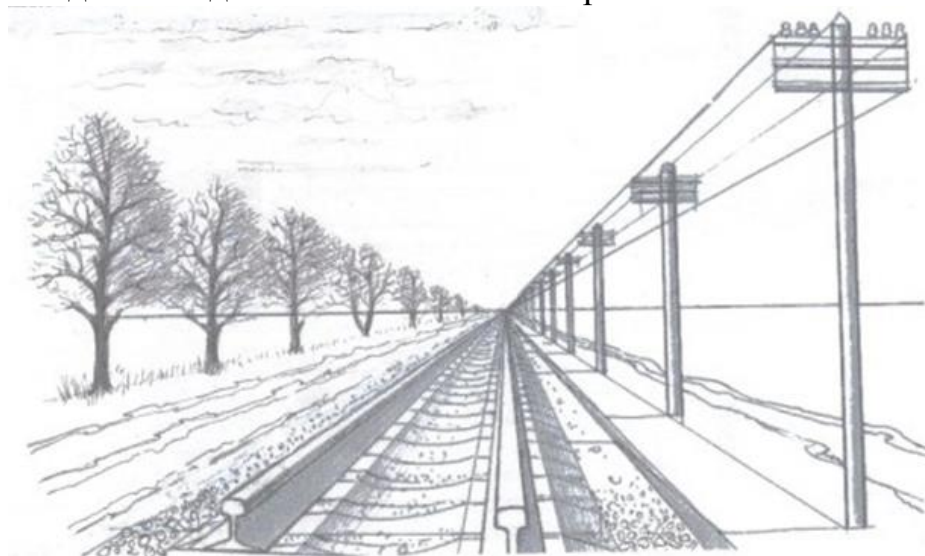


Рис. 21 Изображение рельсов с учетом законов линейной перспективы

Линии и пропорции в небе подчиняются тем же правилам и законам перспективы, что применяются и к объектам на земле, с точками схода и линиями, ведущими к ним. В перспективе с одной точкой схода параллельные линии сливаются по направлению к точке схода на горизонте, однако когда объект расположен под углом, то существует две точки схода. Данные точки не видны, но их необходимо учитывать[39].

Воздушная перспектива ставит перед художником определенные ориентиры для обозначения основных различий объектов, находящихся на расстоянии друг от друга и от наблюдателя, а именно: детализировка имеет место на первом плане, в то время как к горизонту объекты «списываются»; дали человеку предстают в синих, фиолетовых, бледновато-холодных оттенках; темные предметы вдали становятся светлее, светлые по удалению темнеют; объекты, находящиеся ближе к наблюдателю, имеют значительные контрасты, изображаются резко и объемно, в то время как дали выполняются одинаковым тоном, плавно и плоско.

Характеристика планов световоздушной среды в связи с воздушной перспективой зависит от ряда факторов, такие как запыленность воздуха, ветреность, влажность, туманность.

Исходя из исследований Бориса Раушенбаха, мы узнаем, что невозможно отобразить реальность без искажений. В изобразительном искусстве принято

говорить о доступной мере условности изображения. Так, зачастую в работах художники полагаются на перцептивную перспективу, а именно на собственное восприятие.

Порой наблюдаются частые ошибки при использовании метода визирирования в момент переноса наброска натуры на холст. При наличии достаточно постоянной тренировки восприятия человек способен подойти к передаче окружающего мира точнее, чем позволяют измерения.

В изобразительном искусстве существует несколько принципов, приемов и систем передачи пространства и объема на плоскости, которые в совокупности при зрительном синтезе создают иллюзию глубины в двухмерном пространстве картины. Восприятие пластики пространства на плоскости будет отличаться от пространства в реальности. Так, иллюзию пространства на плоской поверхности создают перекрывающиеся друг друга предметы, уменьшающиеся по мере удаления, а также далекие предметы кажутся сдвинутыми вверх в поле зрения [39].

1.5 Роль цвета и света в живописи при изображении световоздушного пространства

Жизнь показывает, что художники, воспитанные только на постановках в помещении, теряются в поисках цветовых отношений в световоздушной среде. Атмосферный воздух и глубокие перспективные ландшафты являются незаменимой натурой для развития видения тончайших нюансов цвета, что было подмечено французским просветителем Д. Дидро, который говорил: «Тот, кто не изучал и не чувствовал эффект света и тени в полях, в чаще лесов, на сельских крышах, городских домах днем и ночью – пусть оставит кисть...» [36]. Чем ближе берется оттенок, тем лучше передается материальность объекта. Так, допустив ошибку при передаче оттенка, снег получается известковым, шелк превращается в шерсть и т. д. Художники часто говорят о таком понятии как свет, об источниках света, цвете объектов, однако, не каждый имеет точное представление о том, что такое свет и цвет.

Живопись – вид изобразительного искусства, связанный с передачей зрительных образов посредством применения ряда художественно-выразительных средств, которые, в свою очередь, отображают сложные явления, происходящие в природе. Одним из таких явлений является свет, влияющий на цвет объектов окружающей действительности. Понятия света и цвета взаимосвязаны. Для углубленного понимания понятий, их взаимосвязи и разницы стоит обратиться к знаниям из физики.

Почти все вокруг оказывает влияние на человека, так как имеет электромагнитное излучение. В свою очередь, электромагнитное излучение –

это электромагнитные волны, созданные различными излучающими объектами (заряженными частицами, атомами, молекулами).

Цвет – качественная субъективная характеристика электромагнитного излучения оптического диапазона, определяемая на основании возникающего физиологического зрительного ощущения и зависящая от ряда физических, физиологических и психологических факторов. Ощущение цвета у человека возникает под действием световых волн. Светом в узком смысле называют доступное для восприятия человека электромагнитное излучение (Рисунок 22).

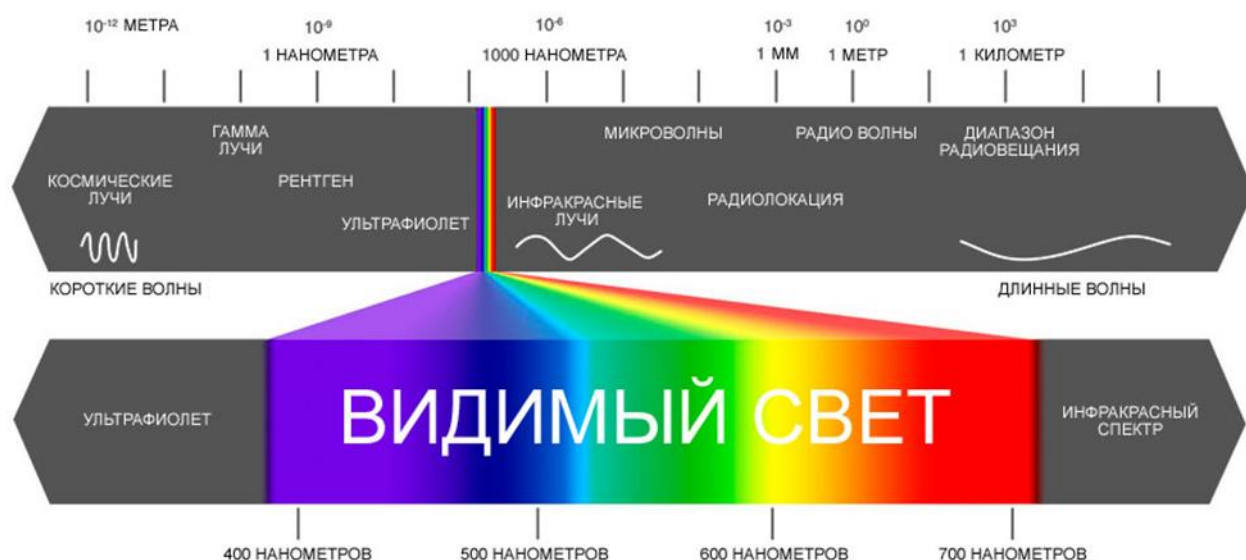


Рис.22 Восприятие света в зависимости от длины волны в нанометрах

Свет – плоскость колебаний, а цвет – волны определенной длины. Многие знаменитые живописцы изучали теорию цвета и света для приближения своих произведений к реальности. Исходя из данных определений, свет – это излучение, существующее в окружающем мире, а цвет является его характеристикой.

А.И. Куинджи не скрывал своего интереса к влиянию света на окрас предметов. В работе «Лов рыбы на черном море» 1900 года можно видеть результат поисков и работы талантливого человека, который хотел понять характер влияния воздушной среды на цветовое решение объектов пейзажа.

Пластическая новизна художника – достижение предельной иллюзии света. Эффект достигнут благодаря многослойной лессировочной живописи, световому и цветовому контрастам, а также, разработанному вместе с Менделеевым особому составу пигмента, который давал ощущение свечения. В картинах художник пользуется знанием теории о дополнительных цветах. Иван Николаевич Крамской отмечал, что в России в отделе пейзажа никто не различал в такой мере, как Архип Иванович, какие цвета дополняют или усиливают друг друга[25].

Эффект цветового контраста играет большую роль в достижении определенных целей в пейзажной живописи и базируется на знании теории и природы цвета. Художнику необходимо знать, какие цвета будут резко контрастными, а какие соподчиненными. Так, снова обратившись к работе Архипа Ивановича, можно увидеть использование при написании неба противоположных в цветовом круге оттенков лимонного желтого, синего и бирюзового, которые вместе создают иллюзию таинственного ночного неба, а свет на лунной дорожке написан не белилами, а смесью из специально подобранных оттенков с разбелом.

С физической точки зрения дополнительные цвета – цвета, которые при соединении создают впечатление белого. Дополнительные цвета активно влияют друг на друга. Так, расположенные близко друг к другу красный и зеленый, делают друг друга ярче.

Для людей, занимающихся живописью, важно знать законы и природу цвета. Жизнь показывает, что художники, воспитанные только на постановках в помещении, теряются в поисках цветовых отношений в световоздушной среде. Атмосферный воздух и глубокие перспективные ландшафты являются незаменимой натурой для развития видения тончайших нюансов цвета, что было подмечено французским просветителем Д. Дидро, который говорил: «Тот, кто не изучал и не чувствовал эффект света и тени в полях, в чаще лесов, на сельских крышах, городских домах днем и ночью – пусть оставит кисть...» [26].

Цвет играет важнейшую роль в построении картины, в ее композиции, а также в определении общего колорита. Бесконечное цветовое разнообразие предметного мира побуждает художника, подражая ей, искать более точные, соответствующие поставленным художественно-образным задачам оттенки. Хроматические цвета могут послужить художнику своими тремя основными свойствами: цветовым тоном, насыщенностью, светлотой. Под цветовым тоном понимается оттенок, характеризующий цвет как зеленый, синий или желтый и проч. Под насыщенностью понимается степень звучания или выраженности цвета. Светлота – признак, под которым цвет определяется как светлый или темный. Ахроматические цвета – черный, белый, серый, обладают только последним свойством.

Немаловажную роль играет цвет при передаче настроения, чувств средствами изобразительного языка. Цвет как средство передачи эмоционального ощущения, отношения автора к изображаемому, главного и второстепенного планов имеет большую значимость в пейзаже.

Цветовые ощущения, а именно влияние оттенков рассматривал в своих множественных исследованиях И.В. Гёте. Интерес к цвету и цветовым явлениям Иоганна Вольфганга Гёте первоначально был вызван увлечением живописью. Основной проблемой начинающих художников становится выбор краски по воле случая или по привычке без опоры на любую теорию, опираясь

на интуицию. Гёте был убежден в том, что существуют строгие законы колорита.

В изобразительной деятельности принято считать, что богатый ассоциациями красный цвет – возбуждающий, согревающий, оживляющий, активный, энергичный; желтый цвет – теплый, бодрящий, веселый, привлекательный; оранжевый цвет – веселый, радостный, пламенный, добрый. Богат ассоциациями и зеленый цвет, он создает спокойное, приятное и мирное настроение.

Синий цвет характеризуют как серьезный, печальный, тоскливый, сентиментальный, спокойный. Фиолетовый цвет соединяет эмоциональное воздействие красного и синего цветов – он является одновременно и притягивающим и отталкивающим, полным жизни и вместе с тем вызывающим тоску и грусть.

Восприятие цвета индивидуально. Педагогу стоит знать особенности детского восприятия. Зрительный аппарат ребенка еще недостаточно сформирован, и оценки психического, физиологического и эстетического порядка выступают на равных и тесно слиты с нравственными. С детства человек живет по определенным эталонам цвета (зеленая трава, красный цветок, синее небо, желтое солнце), без развития ощущения цвета в дальнейшем человек будет находиться в пределах «детского восприятия». Видеть многообразие мира через познание и обогащение внутренней палитры цвета становится одной из важных задач в обучении изобразительному искусству. Чем шире и вариативнее набор цветовых сочетаний, тем шире возможность выбора, тоньше анализаторные свойства восприятия. При наличии скупой палитры и знаний о цвете первоначальные работы не обладают широким диапазоном оттенков, отсюда происходит распространенная ошибка – одинаковая передача зелени.

Изначально солнечный свет белый, однако, из-за разной протяженности волны свет для человека приобретает разные оттенки. Самые длинные – красные, самые короткие – фиолетовые. На самом деле небо без атмосферы казалось бы черным, а солнце белым. Все волны разной длины проходят разное расстояние через атмосферу, преломляясь, и тем самым мы можем созерцать переливы цветов. Особенно выраженным разложение цвета в атмосфере становится в момент образования радуги. Смешанные вместе фиолетовые, синие, голубые и зеленые волны дают голубой цвет. Поэтому днем мы видим небо голубого цвета. На закате мы видим небо красно – оранжевого цвета, потому как свет от низко стоящего солнца должен пройти через атмосферу гораздо больший путь, чем днем.



Рис.23 А. Пластов «Ужин трактористов»

Примером передачи вечернего заката служит работа «Ужин трактористов», выполненная Аркадием Пластовым в 1951 году. На землю спускаются сумерки, вспаханное поле потемнело, однако прямой свет заходящего солнца окрасил все на переднем плане в жгучие красновато-золотистые тона. Контрастные «сочные» цвета в работе создают иллюзию огненного заката (Рисунок 23).

Также, немаловажной причиной, по которой следует проводить тщательную и основную работу на палитре является утверждение в том, что **чем ближе берется оттенок, тем лучше передается материальность объекта.** Так, допустив ошибку при передаче оттенка, снег получается известковым, шелк превращается в шерсть и т. д. Свет по своей природе когерентен. Когерентность – согласованное колебание нескольких колебательных и волновых процессов. Световая волна только с течением времени претерпевает случайные (хаотические) изменения. Именно поэтому светотень в природе имеет больше нюансов, плавных переходов и стоит на первом месте по отношению к пределам светотени в живописи (что доказывает наличие некоторой условности изображения), а на третьем – светотень в фотографии.

Данное утверждение доказывает то, что **написание работы с натуры не может быть заменено списыванием с фотографии** или по представлению и является наиболее важной формой работы, так как художник в момент «общения» с натурой способен воспринимать всеми органами чувств,

постоянно пополняя и обновляя поток информации и тем самым отображать полноценно информацию от природы.

В силу некоторых обстоятельств (удаленность натуры, динамичность и пр.), художники прибегают к использованию средств фототехники. Здесь художник встречается с рядом серьезных проблем, такими как: резко выраженный свет, поглощающий цвета при фронтальном солнечном свете; переконтраст; нивелирование таких качеств как форма, текстура и фактура; искажение тепло – холодности цвета и общего оттенка мотива; ухудшение качества изображения; неверный фокус и прочие. Использование фототехники должно быть оправданным и сознательным.

Однако, в восприятии человеком также создается ряд условностей. В связи с чем, мнение исследователей о пользе в использовании вспомогательных средств разделилось.

На глаз человека влияет солнечный свет, в связи с чем, в органе зрения возникают личные цвета, которые может видеть человек, происходит ответная реакция глаза на цветовое раздражение.

Говоря о восприятии человеком окружающей действительности, стоит отметить ряд закономерностей, при изучении которых исследователи подошли к более глубокому пониманию такого явления, как свет. Анализ начинался с констатирования простых закономерностей: свет фар от приближающейся машины ослепляет человека ночью, но едва замечен днем [47,стр.26]; по мере того как свет тускнеет, объекты становятся «вялыми», но различимыми; звезды днем на небе не видны, большинство звезд едва различимы в крупных городах по сравнению с отдаленными лесами, поселениями; стена кажется более контрастной; не существует серой или коричневой электро-лампочки; не существует красно-зеленого и желто-синего цветов.

Первая особенность при восприятии света от фар может быть объяснена **законом Вебера–Фехнера**, который гласит что интенсивность ощущения чего-либо прямо пропорциональна степени интенсивности раздражителя.

Цвет неба может существенно меняться даже в ясную погоду. Часто небо принимает различные цвета спектра [30, стр. 50]. Обычно небо светлее у линии горизонта и темнеет с высотой. Небо над головой может быть голубым, а ближе к горизонту иметь промежуточные оттенки желтого, зеленого. Частицы пыли, водяного пара преломляют лучи, вследствие чего возникают промежутки зеленовато-серых оттенков в небесном пространстве.

Наряду с этим возникают трудности при изучении неба в солнечный день, когда сильное сияние солнца настолько ярко, что едва различимы цвета. Сам по себе свет, особенно, высокоэнергетический – такой, например, как свет солнца – ослепителен и бесцветен; однако если рассматривать его даже сквозь слабо мутную среду, он будет казаться желтым. Если помутнение среды усилится,

желтый цвет приобретет сначала красноватый оттенок, а затем и вовсе превратится в пурпур. Вот почему солнце кажется нам сквозь земную атмосферу желтым, а на восходе и на закате, когда его лучи пронзают гораздо большую массу испарений, выглядит красным. Если же, наоборот, сквозь мутную среду, освещенную падающим светом, будет видна темнота, то нашему взору предстанут цвета так называемой «холодной» части спектра – от фиолетового до синего [27,стр.22].

Шестичастный цветовой круг Гёте содержит в себе условно две стороны, в каждой из которых по три цвета справа и слева (Рисунок 24). Желтый и оранжевый, расположенные в левой, положительной части круга, представляют собой разные степени опосредования мутной средой света, тогда как цвета правой, отрицательной стороны – фиолетовый и синий – суть порождения темноты.

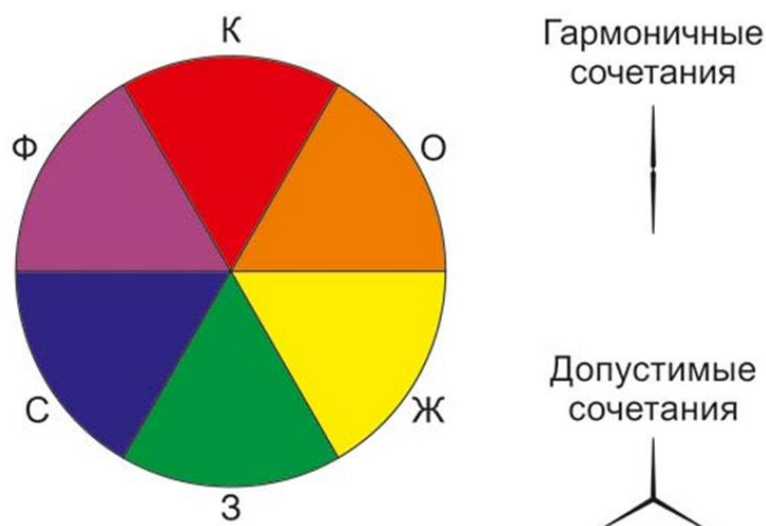


Рис. 24 Шестичастный цветовой круг И. В. Гёте

Так, при написании отдаленных участков в пейзаже к зелени условно прибавляется холодные оттенки, невидимые дали также часто списываются в бледные холодные цвета, что можно наблюдать в многочисленных картинах, выполненных в духе классической академической школы.

Утверждение о том, что в пейзаже падающие тени цветные и холодные в момент направления на объект теплого света подтверждается наглядными примерами, а именно работами художника-пейзажиста, живописца, и рисовальщика Ивана Ивановича Шишкина. Характерным в творчестве художника является частое изображение солнца в полдень. В работе И.И. Шишкина «Сосновый бор» мы видим как при теплом, ярком полуденном освещении от сосен падают холодные цветные тени (Рисунок А15).

Иван Иванович, вошедший в историю как мастер масштабных работ, прописывал до мельчайших подробностей все элементы картины. При длительном рассмотрении картины «Сосновый бор» мы можем увидеть множество отдельных мазков разных оттенков, при соединении которых

появляется целая картина хвойного леса, освещенного солнцем (Рисунок 12). На сосне есть неожиданно проложенный мазок голубого, идентичного цвету неба, который отражает один из принципов масляной живописи, а именно – «Для достижения целостности, сложности и при этом реалистичности изображения необходимо присутствие одного пигмента в разных точках изобразительной плоскости». Наличие холодных мазков рядом с теплыми ярко-желтыми (контрасты) показывает то, что в живописи если свет теплый, то тень холодная и наоборот.

При анализе природы цвета и света стоит отметить специфику восприятия окружающего мира человеком. Зрение человека настроено воспринимать окружение на свету, если поместить его в темное помещение, то раздражения органов зрения не происходит, а следовательно, видна только темнота. Мы воспринимаем темноту и черное лишь по контрасту со светом, через его отсутствие. Например, рассматривая черный квадрат на белом фоне, мы видим, собственно, не сам квадрат, а его белое обрамление. Без белого фона на черном мы не сможем увидеть что-либо.

Исходя из данного утверждения, стоит отметить влияние объектов друг на друга. При анализе одного предмета можно собрать информацию о втором методом сравнения.

При выполнении этюдов с натуры восприятие характеризуется многозадачностью. Происходит изменение уровня адаптации зрительного анализатора при выполнении таких задач как передача основного цвета объекта с учетом тона, рефлексов, света и тени и прочих характеристик. При углубленном изучении цвета в природе, нахождении мест, где рефлекс переходит в тень, какой цвет холоднее или теплее, взгляд, одного объекта к другому, взгляд перестает различать особенности формы, фактуры предметов.

Раздел II. Методические рекомендации по выполнению этюдов неба в технике масляной живописи

Выполнение серий облаков на пленэре в технике масляной живописи улучшает ряд навыков:

- быстрота реакции (запечатление первоначального состояния и быстрая передача на холсте);
- передача линейной, световоздушной перспективы;
- передача тончайших нюансов, понимание глубинности цвета;
- навык систематизации (всю природу написать невозможно);
- координация глаз-рука (развитие связи «глаз-рука-мозг»);
- использование комплекса изобразительной грамоты (знания, умения и навыки) в условиях постоянной изменчивости;
- изображение световоздушной среды и характера ее влияния на окрас предметов;
- нахождение и передача общего состояния природы.

Пейзаж, выполненный с натуры, принято выполнять в один сеанс. Природа бесконечно разнообразна, в связи с чем, необходимо отметить для себя единственное главное в природе. Еще советские мастера живописи советовали останавливаться на том, что вас больше всего поразило в пейзаже.

Небесная среда, особенно в ветреную погоду, самая динамичная в природе, поэтому необходимо держать в памяти первоначальное состояние. Для ускорения рабочего процесса без отрицательного влияния на результат работы стоит тщательно продумать свои действия, быть подготовленным в соответствии с природными условиями и т.п. (см. «Материалы, оборудование для работы на пленэре»).

На первых этапах предпочтительно работать большими мазками, что позволяет быстро передать состояние, не прописывая мелкие детали, на которые можно обратить внимание в конце работы. Этюд выполняется на небольшом формате, что также способствует быстрому запечатлению минутного состояния природы.

Начальный этап – выбор композиции, перенос на изобразительную плоскость местонахождение элементов будущей работы. Легкими линиями набросок выполняется как углем, так и самой масляной краской. Художники по-разному выполняют набросок. Так, советский художник Герасимов отмечал, что не пишет углем, так как считает, что поверхность холста загрязняется.

Работа на палитре является ключевой. Вначале необходимо определить подходящие оттенки к мотиву, подготовить рабочее место и материалы (см. главу о материалах и инструментах).

Масляная живопись – вид изобразительного искусства, связанный с передачей зрительных образов посредством применения ряда художественно-выразительных средств, к которым относятся цвет, колорит, мазок, линия, пятно, цветовой и световой контрасты, форма, композиция, фактура.

Композиционное решение оказывает большое влияние на работу. Композиция картины, по мнению Н.Н. Волкова – «построение сюжета на плоскости в границах рамы»[36]. Композиция является не самоцелью, а способом подачи смысловой нагрузки мотива.

Для начинающего художника одной из главных проблем становится определение и передача планов. План – пространственные зоны различной отдаленности.

Цвет играет важную роль в построении картины, в ее композиции. Хроматические служат художнику посредством своих трех характеристик (цветовой тон, насыщенность, светлота). Как было отмечено ранее, под цветовым тоном понимается оттенок, характеризующий цвет как желтый, синий или красный и т. д. Степень выраженности цвета – насыщенность, светлота – признак, определяющий цвет как темный или светлый (единственное свойство ахроматических цветов).

Варьируя яркостную характеристику цвета, художник способен выделить главное, расставить композиционные акценты, обратив внимание зрителя на существенное. Так, в изображении вечернего заката ярким акцентом, привлекающим внимание и задающим основной контраст является линия света на горизонте, написанная в первую очередь на чистой поверхности холста, плотным тоном (Рисунок 25).

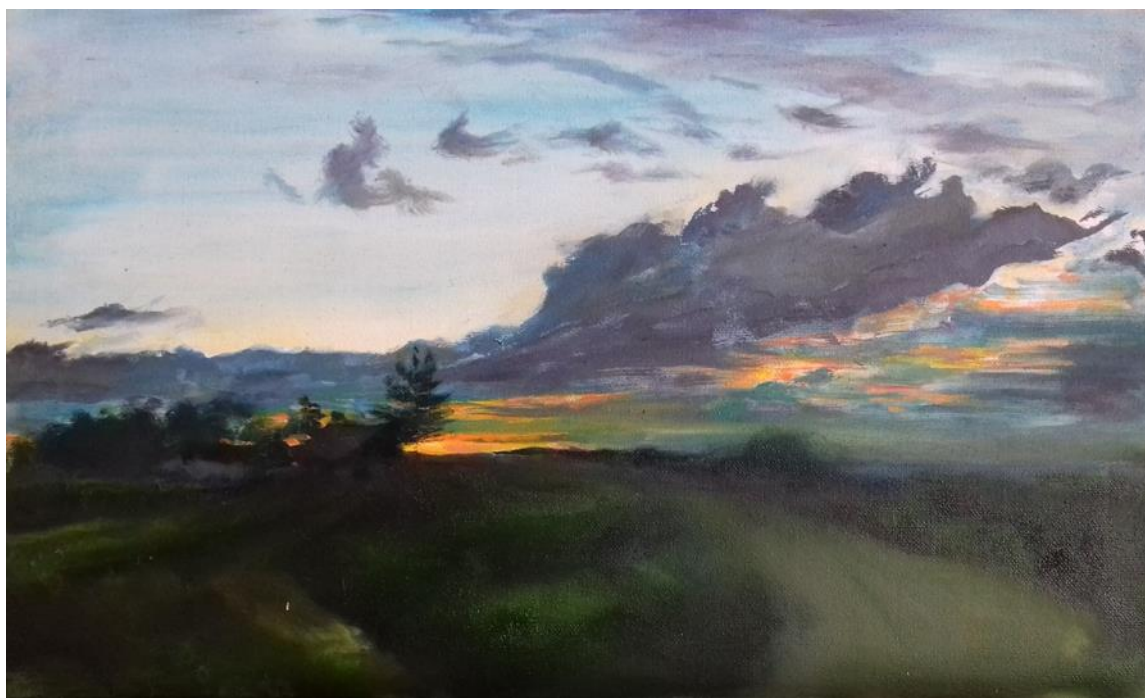


Рис. 25 Кузьмина К. Вечерний этюд «Возвращение домой»

Фактура – еще одно выразительное средство, под которым в живописи принято понимать микрорельеф красочного слоя, его внешнюю поверхность, которая, не являясь каким-то независимым качеством, но определяется всем построением красочного слоя, всей его структурой целиком. В живописи фактура имеет определенную эстетическую составляющую, служит средством

образной выразительности, раскрывает творческий замысел, характеризует почерк художника, его технику, а также видение, воплощенное в красках [3, стр. 12].

Выразительность в работе достигается разнообразием линий и пятен. Распространенной ошибкой при выполнении этюда с натуры является однородность в передаче фактуры изображаемого объекта, повтор выразительных приемов. В итоге, в работе присутствует наличие однородных пятен, не связанных между собой через нахождение рефлексов, сходств и различий (Рисунок 26).

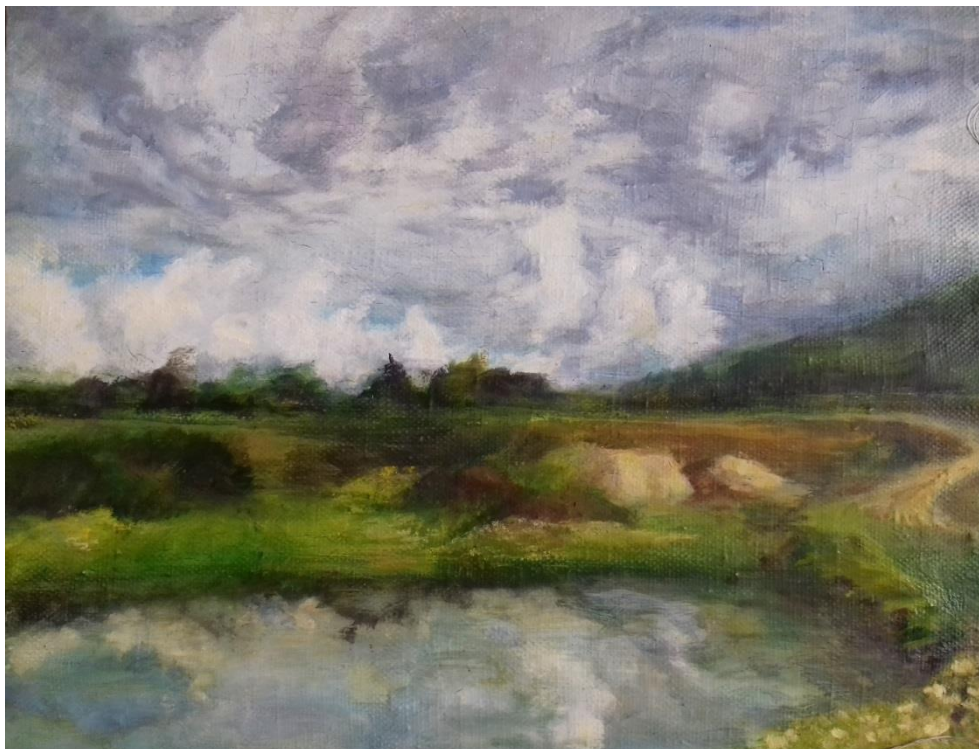


Рис.26 Однородность в передаче пространственных планов в пейзаже

Небесная среда, особенно в ветреную погоду, самая динамичная в природе, поэтому необходимо держать в памяти первоначальное состояние. Для ускорения рабочего процесса без отрицательного влияния на результат работы стоит тщательно продумать свои действия, быть подготовленным в соответствии с природными условиями.

Тончайшие отношения, диктуемые природой, в связи с ее неповторимо высокими пределами светотени, затруднительные при передаче. Нахождение тонких отношений очень затрудняется тем, что то же самое пятно кажется нам светлым, когда оно окружено более темным фоном, и представляется несравненно более темным на светлом фоне.

Именно степень светосилы объектов определяет различия в цвете. При рассмотрении методики работы над световоздушной средой в разное время суток мы встречаемся с понятием общего тона. Цветовые отношения неба и

далее, горизонта строятся за счет верно взятого тона. Еще Крымов Николай Петрович определял тон как степень светосилы цвета, а общим тоном – общее потемнение или посветление природы в соответствующие моменты дня (так, общий тон сумерек темнее тона дня). В соответствии с наблюдениями Николай Петрович написал состояние среды одного мотива в разное время суток. Педагог отмечал, что если найден правильный общий тон, то художнику уже значительно легче писать все детали. В связи с чем, на начальном этапе требуется целостное видение, проработка деталей выходит на заключительный этап. (Рисунок 27).



Рис.27 Н.П. Крымов Теория изменения тона для передачи в живописи состояний природы

Для достижения живости в работе и передачи различий в плотности объектов по отношению друг к другу необходимо чередовать корпусную и лессировочную живопись. Корпусное письмо, а именно – письмо плотным, непрозрачным, сравнительно толстым слоем краски придает элементам картинной плоскости объем, значимость. Федор Александрович Васильев в своих этюдах передавал минутное состояние перед грозой и после, вставляя рядом с плотными тучами легкие протирки в небесное пространство (Рисунок 28).



Рис.28 Ф. А. Васильев, «Облака» 1870-71гг.

Корпусный мазок и лессировка противоположны. Плотные, яркие цвета в работе притягивают больше внимания, чем лессировочные плавные переходы. Для того, чтобы создать иллюзию отдаленности на горизонте при помощи лессировки изображается касание неба и земли, что приглушает дальний план. Что было применено на практике при написании этюда облака (Рисунок 29).



Рис.29 Кузьмина К. Этюд в дневное время суток

Существует несколько методов изображения облаков, которые определяют разнообразие в картинах. Александр Дейнека – живописец, мастерски написавший в 1932 году картину «В воздухе» (Рисунок 30) писал: «Когда художник пишет небо, то его надо всегда писать прозрачными красками без белил или с очень небольшой примесью их, но всегда наносить краску

очень тонким слоем [23,стр. 61]». Также, художник отмечал, что в его работах может встретиться и неверный рисунок, и грубый цвет, что могло быть оправдано самобытным языком изобразительного искусства, творческим использованием возможностей материала[15,стр.10].



Рис. 30 А. Дейнека, «В воздухе» 1932г.

Многие пейзажисты XVIII века сначала прописывали белой краской – пастой облака, затем, когда все высыхало, наносили слой синей краски. После – частично удаляли синюю краску и получали эффект перистых облаков. Однако, пастозный метод не всегда применим для изображения едва видимых облаков. Метод «затирки» и лессировок подходит для передачи воздушного пространства, тем самым позволяет холсту «дышать», что, в свою очередь, способствует реалистичной передаче едва уловимой воздушной среды. Этюд в соответствии с рисунком 31 выполнен по-сухому.

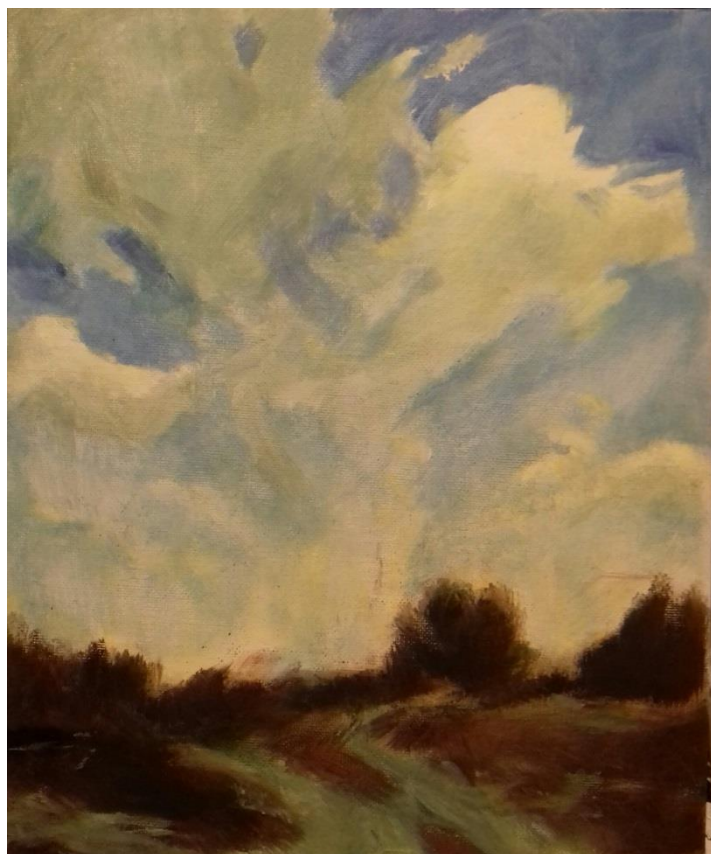


Рис.31 Кузьмина К. Этюд облаков, выполненный сухой кистью прозрачными лессировками, с использованием ветоши

В практической части при выполнении серии этюдов целью являлось смешивание полутонов внутри облаков, а именно стремление добиться плавного перехода одного цвета в другой, создавая тем самым эффект неразрывной связи света и пространства. Цвет и форма «слиты» в одно целое (Рисунок 32).

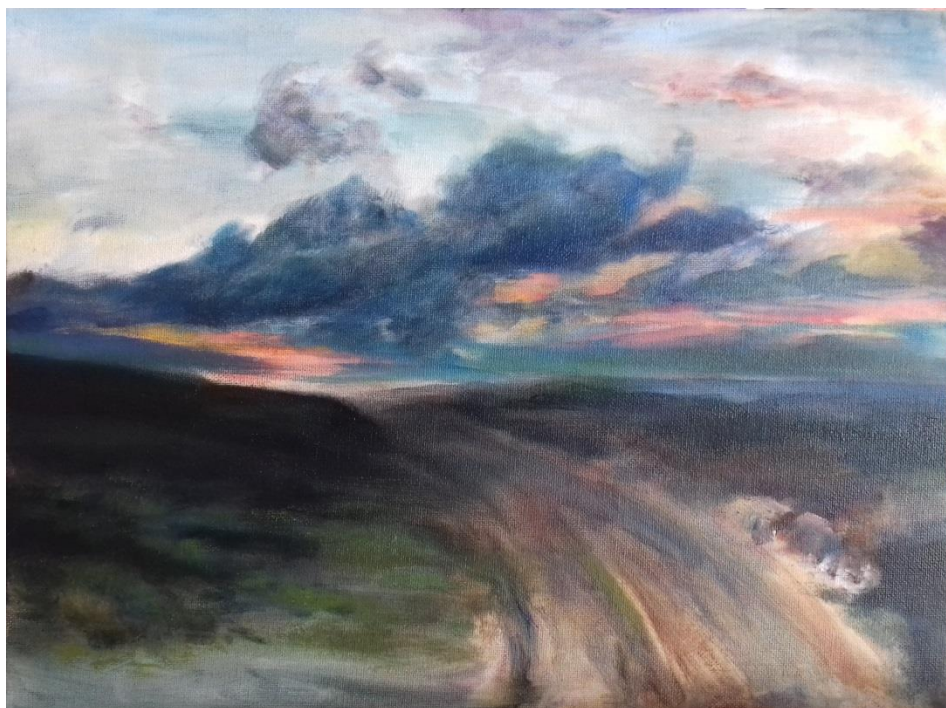


Рис. 32 Вечерний этюд «На закате 1»

Сложным в выполнении живописной работы являются нюансы в использовании белил. Необходимо соблюдать баланс. Когда картина строится на тонах, то белила почти не используются. При этом, некоторые мотивы при использовании одной темной лессировки друг на друга при наборе тона приводит к пожуханию красочного слоя, работа выглядит «грязной» (Рисунок 33).



Рис. 33 Нарушение баланса использования белил в работе

При написании сложной конструкции облака необходимо следить за тончайшими различиями тепло–холодности. При точном написании определенного участка будущего этюда следует прописывать близ находящиеся «точки» облака, сопоставляя и определяя различия или сходства. Облака в зависимости от внешнего вида могут быть написаны по-сырому, мягкой кистью, пышные кучевые – вихревыми, круговыми движениями; рваные слоистые, перистые наносятся по-сухому, жесткой кистью. (Рисунок 34, 34.1). Во избежание лишней «тяжести» облака в работе следует наносить свет от тени отдельно с характерными краями (в зависимости от вида облака).



Рис.34 Написание грозового облака



Рис 34.1 Кузьмина К. «Грозное облако», из серии этюдов облаков

В масляной живописи используют технику работы мастихином. Мастихин – инструмент из гибкой стали в виде ножа или лопатки с изогнутой ручкой. Разная форма мастихина помогает добиться различной фактуры, рельефности, объемности. Мастихином можно также наносить ровные, гладкие мазки, а также мазки рваного характера. Лезвие мастихина позволяет соскабливать краску, создавая тонкие линии (Рисунок 10).

Идея солнечного света должна поддерживаться на всей изобразительной плоскости. Так, полосы зеленого берега на закате в местах, приближенных к прямому солнечному свету, изображаются с добавлением красноты, созвучной с пятном на небе неподалеку. Наличие созвучности цвета в работе необходимо, так как для достижения целостности, сложности и при этом реалистичности изображения необходимо наличие одного пигмента в разных точках изобразительной плоскости (Рисунок 35). В зависимости от времени суток превалируют определенные цветовые сочетания, которые на первом этапе необходимо писать в максимально сближенной гамме. Часто художниками при помощи ветоши или широкой жесткой кистью тонким слоем втирается единый цвет будущего изображения в целях создания определенной среды.



Рис.35 Изображение облаков при разном освещении

При изображении сложной конструкции облаков необходимо определить пространственное положение их относительно друг друга. Облака, находящиеся ближе к свету, менее плотные, при перекрытии одного облака другим плотность возрастает. Изображение должно вестись с учетом закономерностей перспективы – чем дальше, тем они меньше и плотнее. Для упрощения в построении пространства, в композиции цепь из находящихся на разном уровне облаков можно представить в виде ступеней, каждая из которых будет характеризоваться протяженностью (длиной), высотой, удаленностью от поверхности земли, плотностью относительно друг друга (Рисунок 36).

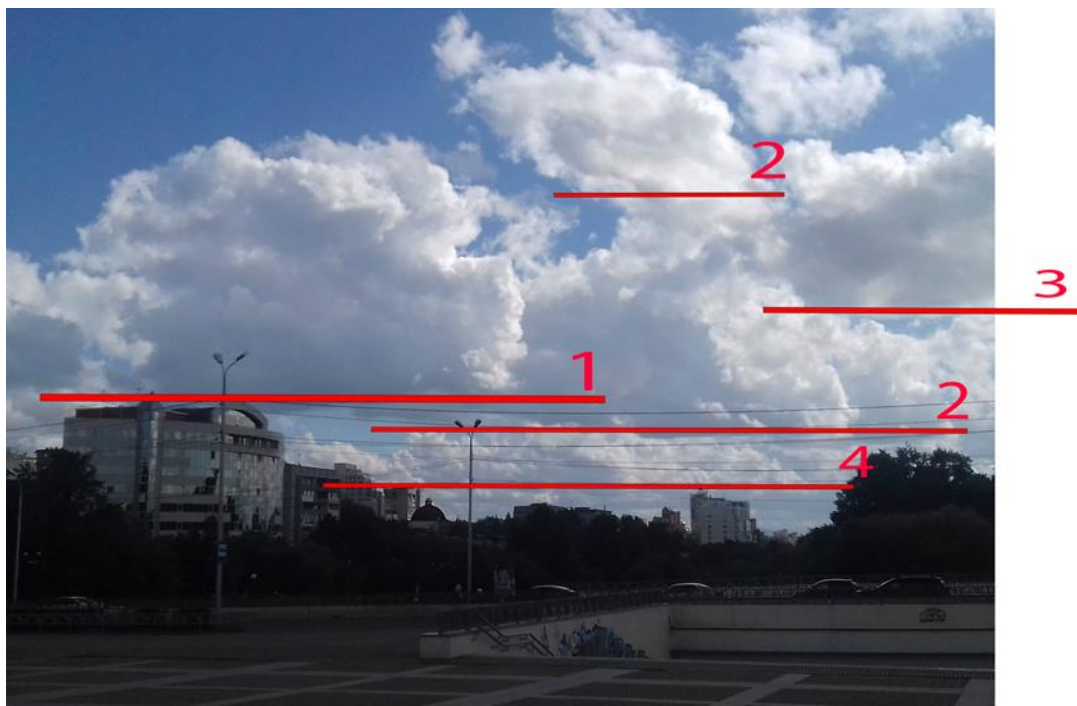


Рис.36 Пространственные планы или «ступени» облаков по удаленности от зрителя

При наблюдении можно заметить, что кусты поздним лунным вечером имеют красноватый оттенок, некоторая зелень изумрудная, тени едва заметны.

При изображении с натуры стоит определять видимый предмет или невидим. Так, реалистичность в пейзаже достигается путем списывания частей натуры, которые не способен увидеть человек в реальности.

Раздел III. Практические задания и упражнения

Пленэрная практика на художественно-графических факультетах проходит с первого по третий курс. Её специфика заключается в том, чтобы активизировать профессионально-творческую деятельность будущих учителей изобразительного искусства, а также обеспечить постоянно усложняющиеся живописные задачи.

Перед началом практических занятий целесообразно показать учащимся репродукции работ художников, выполненных на пленэре.

Начинающий художник часто задаётся вопросом и производит поиск информации о методе построения картины, например неодинаковым расположением и наложением красочных слоев и различными способами выполнения подмалевка, способствовавшими развитию целого ряда живописно-технических вариантов. Однако, практическая деятельность вне зависимости от теории является основным видом деятельности, так как чем больше художник занимается живописью, особенно, пейзажными этюдами, тем быстрее происходит процесс понимания методики нанесения красочного слоя в зависимости от заданных условий. Краски природы разнообразны и изменчивы, особенно в воздушном пространстве, что заранее установить какие-либо пропорции для составления красок на палитре невозможно.

Для совершенствования навыков изобразительной деятельности на практике следует брать подготовленную поверхность небольшого формата (для набросков и зарисовок в технике масляная живопись), что ускоряет творческий процесс. Мотивом для изображения может быть не только сложная пространственная композиция пейзажа, но и отдельный простой элемент. Зачастую масляные произведения пишут на основе графической работы, выполненной в альбоме для зарисовок.

Учебно-методический комплекс по данной теме адресован студентам очной формы обучения. В процессе обучения на художественно-графической специальности студент осваивает оптические основы живописи, законы световоздушной и линейной перспективы с основой на перцептивную систему перспективы, изучает особенности личного восприятия. Практическая работа строится на выполнении различных заданий при наличии определенных формулировок целей, задач и результатов. Важным по итогу работы становится самоанализ, а именно выявление ошибок, достижений и прочее. Ниже приведены несколько заданий в соответствии с развитием знаний и навыков в изобразительной деятельности.

Выявление тоновых и цветовых отношений различных планов является основным в живописи. Для тренировки навыков сопоставления необходимо написание серий небольших краткосрочных этюдов пейзажей в разнообразных условиях. При написании природной среды в определенный промежуток времени важно верное определение общего тона будущей картины, в связи с чем существуют тренировочное задание для решения данной проблемы, а

именно –определить цветовую и тональную разницу двух разных точек в природе. Роль общего тонового и цветового состояния пейзажной природы в построении гармоничного цветового строя можно хорошо понаблюдать и понять, если практические работы выполнить в технике гризайль, затем выполнить этюды в цветовом решении с одного и того же пейзажного мотива, в разных условиях освещения [36].

Живопись – искусство цвета. Многие художники-педагоги считают этюды на пленэре наиболее эффективной формой работы с цветом. В подготовке к пленэрной практике важную роль играют упражнения по колористике. Студентам предлагается выполнить тональные растяжки одного цвета, а также ряд композиций, основанных на взаимодействии цветов при смешении. Так, при создании несложных композиций из двух контрастных цветов, студент наглядно изучает взаимодействие масляных красок.

Основной целью в ряде заданий на пленэре является выработка привычки к наблюдению, способности сохранять итог наблюдения отраженной в той или иной форме; научиться обобщать увиденное, отбирать существенное и запоминать. Изначально обучение направлено на переход к цельному видению природы, подходу в работе через обобщение, и только после этих упражнений следует обратиться к изучению деталей пейзажа (кроны деревьев, камни, лесная поросль, травы и т. д.).

Одним из ключевых объектов в изображении световоздушной среды является облако. В связи с чем, в учебной практике следует направлять студента на выполнение этюдов облаков при спокойной, ветреной и дождливой погоде, способствующих развитию скорости при передаче основных характеристик, формы и цвета.

Написание этюдов в вечернее время способствуют развитию навыков поиска наиболее выразительных сочетаний для передачи глубины пространства, решения больших пятен света и тени и введение нескольких планов.

Выполнение этюда по памяти способствует закреплению теоретических знаний и наблюдательности, а также развитию целостного восприятия цвета. Так, учащимся предлагается выполнение мотива без природы с учетом определенных теоретических закономерностей. При передаче освещения обучающийся учитывает общий колорит мотива, форму облаков. В помощь студенту рекомендуется провести поиск мотивов, прототипов в помощь при создании произведения.

Задания по выполнению этюдов пейзажей в различных состояниях (утро, день, вечер, солнечно, пасмурно, облачно) должны присутствовать с целью развития видения различных колористических состояний в этюдах в зависимости от общего цветового освещения в каждом конкретном случае. Целесообразно определиться с личной палитрой: на грунтованном холсте или картоне выложить мазки всех красок, имеющихся в наличии. Данная раскладка дает общее представление о первоначальном внешнем виде имеющихся пигментов.

Практика на пленэре с наставлением преподавателя закрепляет навыки применения различных приемов работы масляными красками. В этюдах должно прослеживаться соблюдение чередование корпусной и лессировочной живописи, а также использование иных приемов, способствующих достижению определенных эффектов. Так, студенту предлагается выполнить на небольшом формате приемы сграффито (выцарапанный рисунок по влажной поверхности), приемы работы с мастихином, приемы затираания красочного слоя при помощи ветоши и проч.

После заданий на тренировку целостного видения для развития углубленных навыков передачи реальной действительности на плоскость холста вводятся подробные зарисовки элементов пейзажа. Это может быть небольшая композиционная зарисовка одного объекта.

На небольших форматах выполняются разнообразные пейзажные мотивы (с учетом перспективы и пространства). Обучающимся следует обратить внимание на выбор выгодной точки зрения на объект, проследить зависимость композиции от линии горизонта. Форматы композиции могут быть вертикальные, горизонтальные, квадратные, но необходимым становится выделение главного. В работе важно определить пространственное положение пейзажа, линию горизонта (низкая, высокая, средняя), перспективное сокращение элементов пейзажа (линейная и воздушная перспектива), направление света (тени падающие). Лучше всего в коротком этюде выбрать день с рассеянным светом, в такой день освещение более устойчиво, хорошо просматриваются пространственные планы.

В каждом краткосрочном тренировочном этюде целесообразно ставить конкретные учебные задачи, такие как: точная передача основных отношений земли и неба, предметов переднего плана и удаленных планов; отношение света и тени (теплее, холоднее), рефлекс от неба и земли; выявление тоном и цветом характерных особенностей определённого типа рельефа; анализ пропорций природных форм и достижение единства и цельности в изображении фрагментов.

Список рекомендуемой литературы и интернет ресурсов

1. Атнагулов, Р.Р. Методические рекомендации по проведению занятий на тему городского пейзажа/Р.Р. Атнагулов// Научно-методический электронный журнал «Концепт»– 2015. –№S18 – С.11–15.
2. Базанова М. Д. Пленэр: учеб.пособие/ М.Д. Базанова – М.: Изобразительное искусство, 1994.– 161с.
3. Баррас, Д. Свет в акварели. Поурочные разработки по изобразительному искусству/ Д. Баррас. – М.: Издательство Кристина, 2011. – 48 с.
4. Беда Г. Живопись / Г. Беда. - М.: Просвещение, 1986. – 45 с.
5. Белая А. Цвет в природе, бизнесе, моде, живописи, воспитании и психотерапии / А. Белая. – М.: ИП Стрельбицкий, 2012. – 250 с.
6. Белов Н.В. Учимся рисовать как великие мастера/Н.В.Белов – Минск: Харвест,2012. – 127с.
7. Беспалов Д. П. Атлас облаков: под общ.ред.: Л. К. Сурыгина /Д.П. Беспалов, Федер. служба по гидрометеорологии и мониторингу окружающей среды (Росгидромет), Гл. геофиз. Обсерватория им. А.И. Воейкова – СПб : Д’АРТ, 2011. – 248 с.
8. Бордовская Н. Педагогика: Учебник для вузов/ Н. Бордовская, А. Реан — СПб.: Питер, 2000. – 304 с.
9. Борисов А.А. У самоедов. От Пинеги до Карского моря/А.А. Борисов –СПб.: Изд-во А.Ф. Девриера, 1907. – 104 с.
10. Бубенцов В. Н. Зарождение и развитие пленэрной живописи на северо-западе России в XIX – XX вв/ В.Н. Бубенцов //Вестник Адыгейского государственного университета. – Серия2– 2016. – 5с.
11. Винер А. О технике живописи К.Коровина. Проблемы мастерства / А. Винер. - М.: Искусство, 1965. – 212 с.
12. Волков Н.Н. Восприятие картины. М.: Искусство,1985. – 56с.
13. Волков Н.Н. Композиция в живописи/ Н.Н. Волков. – М.: Искусство, 1977. – 263с.
14. Губарев А. Трактат о живописи Леонардо да Винчи /Леонардо да Винчи, пер. А. Губарев – М.: Фолио, 2013.– 224с.
15. Дейнека А.А. Из моей рабочей практики/ А.А. Дейнека. – М.: Академия художеств СССР, 1961.–!!с.
16. Дятлева Г. Мастера пейзажа / Г. Дятлева – М.:Вече, 2002. – 304с.
17. Жаданова Л.А. Обучение живописи на пленэре как процесс развития художественно–творческой индивидуальности студентов: автореф. дис. кандидата пед. наук: 13.00.02/ Л.А. Жаданова. – Спб.: 2006. – 201с.

18. Зинченко, Н.В. Развитие творческой самостоятельности студентов на пленэрной практике (в работе над пейзажем): автореф. дис. ... кандидата пед. наук/ Н. В. Зинченко – М.: 2008 –46с.
19. Изобразительное искусство «Н.П. Крымов – художник и педагог»/Изобразительное искусство – М.: 1989.– 224 с.
20. Иогансон Б. Уметь видеть. Юный художник / Б. Иогансон. - М.: ГПИИБ - 1989, - N 4.
21. Иттен И.: Искусство цвета/Иттен И. – М.: Д. Аронов, 2010. – 96с.
22. Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости/ В.В. Кандинский.–Спб.: Азбука, 2001. – 260с.
23. Куприн А.В. Материалы живописи. Советы мастеров / А.В. Куприн. - Л.: Художник РСФСР, 1973. – 297 с.
24. Лук А. Психология творчества/ А. Лук — М.: Наука, 1978. – 126 с.
25. Манин В. С.: Архип Иванович Куинджи и его школа/ В. С. Манин –Ленинград: «Художник РСФСР»,1987. –160с.
26. Матюшин, М.В. Справочник по цвету. Закономерности изменчивости цветовых сочетаний/М.В. Матюшин – М.: Д.Аронов, 2007. – 72 с.
27. Месяц С.В.: Гёте и его учение о цвете/ С.В. Месяц.– Часть первая– М.:Кругъ, 2012. – 464с.
28. Никитин А.М. Художественные краски и материалы. Справочник /А.М. Никитин – Инфра-Инженерия, 2016.– 416с.
29. Новиков Г.И. Колориметрические исследования в живописи/ Г.И. Новиков//Институт физиологии им. И.П. Павлова РАН. Из материалов международной конференции Прикладная оптика – 2010. – №3– С.
30. Павленкович О.Б. Учебный пленэр/ учебное пособие/ О. Б. Павленкович, Б. А. Карев – М.: Научно – исследовательский институт истории, экономики и права, 2017. – 80с.
31. Панксов Г. И. Живопись. Форма, цвет, изображение /Г.И. Панксов– М.: Академия, 2007. – 114 с.
32. Петровец, Т.Г. Энциклопедия импрессионизма и постимпрессионизма /Т.Г.Петровец. – М.: Софит-принт, 2012. – 320 с.
33. Петрушевский, Ф.Ф. Краски и живопись/Ф.Ф. Петрушевский. – М.: Типография М. М. Стасюлевича, 1891. – 344с.
34. Петрушевский, Ф.Ф. Свет и цвета сами по себе и по отношению к живописи. (Шесть публичных лекций)/Ф.Ф.Петрушевский – СПб.: 1883.–90с.
35. Погейни У. Искусство рисования/У. Погейни; пер. с англ. Е.Л.Орлова. – 7-е изд. – Минск: Попурри, 2012.– 128 с.: ил.
36. Пронина Н.К. Методические рекомендации к заданиям на создание общего тонового и цветового состояния в живописи на пленэре

[Электронный ресурс]:статья Киберленинка – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/metodicheskie-rekomendatsii-k-zadaniyam-na-sozdanie-obschego-tonovogo-i-tsvetovogo-sostoyaniya-v-zhivopisi-na-plenere>(дата обращения 27.05.18).

37. Раушенбах Б. В. Геометрия картины и зрительное восприятие / Б. В. Раушенбах – М.: Азбука–классика, 2001.– 320с.

38. Раушенбах Б. В. Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы/Б. В. Раушенбах – М.: Наука,1986.– 256с.

39. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи: Очерк основных методов/Б.В. Раушенбах – М.: Наука, 1980. – 286 с.

40. Ростовцев Н.Н., Игнатьев С.Е., Шорозов Е.В. Рисунок. Живопись. Композиция: Хрестоматия/ Н.Н. Ростовцев, С.Е. Игнатьев, Е.В. Шорозов. – М.: Просвещение, 1989.–207с.

41. Рыбников А.Н. Техника масляной живописи/ А.Н. Рыбников М.: Литература, 1933– 74с.

42. Смит Рэй Настольная книга художника. Оборудование, материалы, процессы, техника/Рэй Смит, перевод В.А. Нефедов. – М.: АСТ, 2004. – 384с.

43. Сокольникова Н.М. Изобразительное искусство: Основы живописи/ Н.М. Сокольникова.– М.: Титул 1999 –368с.

44. Сотников Б. Е. Объемно-пространственная композиция: учебн. пособие для студентов специальности ДАС 1-2 курсов по дисциплине «Объемно-пространственная композиция» / сост.Б.Е.Сотников – Ульяновск :УлГТУ, 2009. – 68 с.

45. Сурина Л.Б. Расширение диапазона самостоятельной работы студентов в условиях пленэрной практики: учеб.пособие/ Сурина Л.Б. – Челябинск: ЮУрГУ, 2010. – 22с.

46. Техники изобразительного искусства [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://becmology.ru/blog/art/art_tech.htm(дата обращения 25.05.18)

47. Фершильд Марк Д. Модели цветового восприятия/Марк Д.Фершильд, перевод А.Шадрина– 2-е изд., СПб.: 2006.– 249с.

48. Филиппова Л.С. Специальная подготовка обучающихся к художественно–творческой практике (пленэру) в системе дополнительного образования/ Л.С. Филиппова// Наука и школа.– 2016. – №6–С.170-174.

49. Хенненс Р. Полный курс масляной живописи/ Р.Хенненс, пер. Л. Степанова.: АСТ 2017. – 128с.

50. Шабанов Н.К., Шабанова О.П., Художественно-педагогический словарь/ Н.К. Шабанов, О.П. Шабанова – М.: Академический проект, 2005. – 480 с.

51. Шамагин, Л.М. Масляная живопись/Л.М.Шамагин– Ленинград: Учпедгиз, 1963.– 32 с.

52. Штаничева Н.С. Живопись: учеб.пособие для ВУЗов / Н.С. Штаничева, В.И. Денисенко – М.: Академический проект, 2009. – 303 с.
53. Эдвардс Б. Откройте в себе художника/ Б. Эдвардс; пер. с англ. Т.И. Попова. 2-е изд. – Минск: Попурри, 2017. – 368с.: ил.
54. Яновский – Максимов Н. Сквозь магический кристалл / Н. Яновский –Максимов. – М.: Просвещение, 1975. - 113 с.

АКОНСТАНТНОЕ ВОСПРИЯТИЕ – процесс отражения в сознании художника обусловленных характеристик, претерпевших изменения под воздействием различных факторов окружающей среды

АЛЛА ПРИМА – технический прием в живописи, в котором набор основных цветовых отношений выполняется в один прием в полную силу без расчета на дальнейшую прописку

АХРОМАТИЧЕСКИЕ ЦВЕТА – серые цвета от чистого белого до чистого черного, которые имеют только одну характеристику – светлота

ВОЗДУШНАЯ ПЕРСПЕКТИВА – основанная на зрительном восприятии система передачи удаленных предметов, включающая смягчение очертаний, ослабленное изображение деталей, уменьшение яркости цвета и другие приемы. Закономерное изменение цветов и тонов предметов, также обусловленное расстояниями между предметами и наблюдателем, а точнее, толщиной воздушного слоя.

ДИСПЕРСНОСТЬ – физическая величина, характеризующая размер взвешенных частиц в дисперсных системах (какое число частиц можно уложить в одном кубическом метре)

ЗАКОН ВЕБЕРА–ФЕХНЕРА – интенсивность ощущения чего-либо прямо пропорциональна степени интенсивности раздражителя.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ ГРАМОТА – комплекс знаний, умений и навыков художника в рисовании.

ИМПРИМАТУРА – это первый красочный слой картины. Это простой и легкий способ сразу же сформировать цветовую гармонию картины, ее палитру, как говорят художники

КАМЕРТОН – контрольный предмет или участок наблюдаемого в пространстве в натуре, а также контрольное изображение на холсте или отдельное пятно, с которым сравниваются другие предметы или пятна по цветовому оттенку, насыщенности, светлоте

КАРТИНА – законченное произведение станковой живописи

КОНДЕНСАЦИЯ – переход вещества в жидкое или твёрдое состояние из газообразного. *Примечание:* следы от самолета на небе происходят в момент явления конденсации. Сама конденсация происходит только при таких условиях, когда количество водяного пара превышает количество необходимого насыщения. Длительность существования конденсационного следа зависит от влажности и температуры атмосферного воздуха. При относительно высокой температуре и низкой влажности след может и вовсе отсутствовать. Чем выше влажность и ниже температура, тем больше водяного пара конденсируется, тем медленнее происходит испарение, следовательно след насыщеннее и длиннее

КОНТРАЖУР – световой эффект, используемый для подсветки обратной стороны объемных объектов, создание светового ореола вокруг него

КОНТРАСТ – явление, при котором воспринимаемое различие больше, чем его физическая основа; в живописи различают светлотный, величинный, цветовой контрасты

ЛЕПКА ФОРМЫ ЦВЕТОМ – процесс моделирования предмета, выявления его объема цветовыми оттенками с учетом их изменений по насыщенности и светлоте

ЛОКАЛЬНЫЙ ЦВЕТ – основной предметный цвет объекта, его окрас без претерпеваний изменений под воздействием среды

МАКРОФИЗИКА – физика, рассматривающая крупные тела, не имеющая дела с микроскопически малыми; противоположность - микрофизика.

МАНЕРА – совокупность приемов, характеризующих стилистические и технические особенности целого направления или творчества одного живописца

МКМ (МИКРОМЕТР) – дольная единица измерения длины в Международной системе единиц ($1 \text{ мкм} = 0,001 \text{ мм} = 0,0001 \text{ см} = 0,000001 \text{ м}$).

МОДЕЛИРОВКА (от итал. *modellare* - лепить), моделирование-воспроизведение объемно-пластических и пространственных свойств предметов в произведении искусства при помощи светотеневых и цветовых градаций, контрастов, оптических свойств теплых и холодных тонов, лепки мазками.

МОТИВ (франц. *motif*, от лат. *moveo* – двигаю, привожу в движение) - устойчивая тема, проблема или идея в творчестве художника или целого направления в искусстве. Мотив может относиться как к натуре, так и к ее изображению.

НМ (нанометр) – дольная единица измерения длины в Международной системе единиц

ОБЛАКО – видимая совокупность взвешенных в атмосфере и находящихся в процессе непрерывной эволюции капель и/или кристаллов, являющихся продуктами конденсации и/или сублимации водяного пара на высотах от нескольких десятков метров до нескольких километров

ПАСТОЗНОСТЬ – работа плотными, непросвечивающими (кроющими) слоями, мазками краски, иногда создающими рельефность, по значению противоположна лессировке

ПИГМЕНТЫ – твердые вещества, не растворимые в воде, связующем веществе и используемых растворителях. Отвечают за цвет краски.

ПОДЛОЖКА – любая поверхность, на которую наносится краска.

Показатель преломления (коэффициент преломления) – оптическая характеристика среды, связанная с преломлением света на границе раздела двух сред. Показатель преломления зависит как от свойств среды, так и от длины волны света и увеличивается с уменьшением длины волны. Абсолютный показатель преломления вычисляется при переходе света из вакуума в данную среду и для всех жидких, твердых и газообразных веществ колеблется от 1 до 2 (в редких случаях выше). Чем больше показатель преломления, тем больше

краска кроющая. Если показатель преломления пленкообразователя и пигмента близки, то краска станет лессирующей.

ПОМАЛЁВОК – подготовительная работа над картиной, эскиз.

Преломление света – изменение направления распространения световой волны (светового луча) при прохождении через границу раздела двух различных пространственных сред.

РАЗБЕЛ – оттенок, полученный при смешении определенного количества хроматической (цветной) краски и белой.

РАЗБЕЛИВАЮЩАЯ СПОСОБНОСТЬ – способность белых пигментов осветлять другие пигменты

ТОН – светлота (яркость) цветов или поверхностей

УКРЫВИСТОСТЬ ИЛИ КРОЮЩАЯ СИЛА – способность красок или пигментов при нанесении их тонким слоем закрывать и делать невидимым цвет грунта или нижнего красочного слоя. Измеряется в г/м²

ХОЛСТ – тип ткани, наиболее часто используемый в качестве основы для создания живописного произведения

ЦВЕТ – качественная субъективная характеристика электромагнитного излучения оптического диапазона, определяемая на основании возникающего физиологического зрительного ощущения и зависящая от ряда физических, физиологических и психологических факторов.

ЦВЕТОВАЯ ГАММА – единство основных цветовых свойств (оттенок, насыщенность, светлота)

ШТУДИЯ – работа, содержащая в себе особо тщательную проработку в рисунке, живописном, скульптурном этюде оттенков светотени, цвета, нюансов формы, деталей

ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ – память человека на пережитые им в прошлом чувства

ЭТЮД – вспомогательное произведение, предназначено для разработки будущей картины