



МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНЯ ПРАКТИКА

УДК 75.02

Андрій Яланський

*народний художник України,
професор кафедри живопису і композиції НАОМА*

Композиція пейзажу як фактор ефективного розвитку художньо-образного мислення студентів

Анотація. На прикладі авторської методики викладання пленерного живопису розглянуто принципи композиції пейзажу як фактора ефективного розвитку художньо-образного мислення студентів.

Ключові слова: академічний живопис, колір, композиція, пленер, тонові співвідношення.

Постановка проблеми та її актуальність. Проблема розвитку художньо-образного мислення студентів у нових умовах підготовки є однією з найактуальніших, оскільки сучасне суспільство потребує творчо мислячих фахівців, здатних не тільки успішно виконувати професійні завдання, вільно втілювати творчі ідеї, а й бути конкурентоспроможними. У процесі навчання образотворчому мистецтву студенти мають справу з предметами і явищами, які треба наочно представити й відобразити у цілісній художньо-образній формі, визначивши для цього необхідні художні, композиційно-виразні засоби. На жаль, на практиці подібний процес зазвичай має пасивний характер і викликає труднощі у студентів. Звернення до розробки теоретичних і методичних основ розвитку художньо-образного мислення студентів засобами пейзажної композиції пов'язане з певними труднощами, що виникають у майбутніх художників при творчому підході до зображення природи.

У навчальній програмі на композицію пейзажу відводиться замало часу, недостатньо практикується самостійна робота. Більшість студентів не прагнуть до виразності композиції, до передачі і знаходження художнього образу, який багато в чому визначає рівень розвитку художньо-образного мислення. Вивчення природних мотивів і виконання композиції пейзажу носить обмежений характер. Як наслідок — нестандартне вирішення втілення композиції пейзажу викликає у студентів серйозні труднощі, що призводить до низького рівня знань законів композиційної побудови, техніки зображення і образного вирішення пейзажної композиції.

Актуальність дослідження полягає в тому, щоб вивести студентів з пасивного стану та активізувати їхні творчі здібності, художньо-образне мислення. «Композиція» як фахова навчальна дисципліна, активізує візуальне сприйняття, пам'ять, уяву, виразне художнє формоутворення і таким чином є потужним фактором розвитку художньо-образного мислення. Без професійної композиційної побудови неможливе образне вирішення художнього твору. Враховуючи характер сучасного розвитку образотворчого, декоративно-ужиткового мистецтва і дизайну, необхідно відзначити, що пейзажні композиції присутні у проектуванні архітектури, ландшафтів, у рекламних композиціях, предметах декоративно-ужиткового мистецтва.

Курс живопису, зокрема викладання дисципліни «Пейзаж» на факультеті образотворчого мистецтва, покликаний разом з іншими курсами сприяти формуванню митців, що мають широкий громадянський, загальнокультурний і художній світогляд, розвинений смак, свідоме ставлення до мистецтва, глибоко розуміють його значення у житті суспільства, пропагують фундаментальні художні знання та високу естетичну культуру.

Головним принципом навчання на пленері є індивідуальний підхід, при цьому основною формою взаємодії особистості студента з соціальним середовищем є етюд з природи. Працюючи на пленері, студент здобуває навички специфічного сприйняття природних мотивів, об'єктів архітектури, що перебувають у різних умовах освітлення і в різні пори року.

У процесі творення навчального етюду на пленері за певних умов композиційно-тематичного планування поєднуються художнє навчання, освіта і виховання за наступними напрямками художньо-педагогічної підготовки: розвиток образного сприйняття навколишньої дійсності; формування вміння виразно обробляти, творчо осмислювати результати переживань, спостережень і досвіду; вдосконалення майстерності для практичного втілення результатів творчої роботи мовою малюнка, живопису і композиції.

Тому художньо-педагогічний процес спрямований на те, щоб впливати комплексом (системою) пленерних умов середовища на комплекс (систему) художнього сприйняття особистості.

Огляд публікацій. При вивченні теорії і практики навчання композиції пейзажу розглядалися праці художників-педагогів кінця XIX – початку XX ст.: П. П. Чистякова, К. Ф. Юона, М. П. Кримова, М. М. Волкова та сучасних вчених у галузі образотворчого мистецтва: Г. В. Біди, В. Н. Стасевича, Є. В. Шорохова, Н. Г. Козлова, С. П. Ломова, О. А. Авсіяна, В. В. Візер, В. М. Соколинського, А. С. Хворостова та інших.

Важливу роль у вирішенні проблеми ефективного розвитку художньо-образного мислення в роботі над композицією пейзажу відіграє аналіз історії розвитку світового пейзажу, про що йдеться у працях: А. Н. Бенуа, М. В. Алпатова, А. Д. Альохіна, А. А. Федорова-Давидова, О. А. Лясковської, М. Г. Неклюдова, М. М. Ростовцева, Н. В. Яворської, К. Г. Богемської, В. С. Маніна, Н. М. Сокольникови та ін.

Аналізуючи особливості роботи на пленері та роль пленеру в процесі навчання студентів мистецьких факультетів, ми ознайомилися з роботами Н. Я. Маслова, Г. Б. Смирнова, А. А. Унковського, М. Д. Базанова.

У ході дослідження були ретельно вивчені наукові роботи, в яких відображені найважливіші психологічні особливості художньо-образного мислення: Б. Г. Ананьєва, Р. Арнхейма, Л. С. Виготського, Ж. Годфруа, В. С. Кузіна, О. М. Леонтєва, С. Л. Рубінштейна, П. М. Якобсона, О. І. Никифорової, А. Г. Асмолова, А. А. Деркача, Л. Б. Єрмолаєвої-Томіної, С. Є. Ігнатєва, В. К. Лебедко, Л. Г. Медведева, Р. С. Немова, Д. І. Фельдштейна, Н. К. Шабанова, В. Д. Шадрикова та інших.

У представлених наукових роботах, незважаючи на досить широке вивчення проблеми художньо-образного мислення, акцент в основному зроблений на розвиток професійних здібностей в умовах пленерного живопису. Зокрема досліджуються питання навчання у рамках реалістичного напрямку в образотворчому мистецтві, що, безсумнівно, важливо, однак повністю не вирішує питань, пов'язаних з організацією процесу розвитку художньо-образного мислення у студентів в роботі над композицією пейзажу.

Мета роботи — на прикладі авторської методики викладання пленерного живопису розглянути принципи композиції пейзажу як фактора ефективного розвитку художньо-образного мислення студентів.

Виклад основного матеріалу. Суть даного дослідження полягає у протиріччі між необхідністю вирішення композиційно-образних завдань у пейзажі і низьким рівнем розвитку художньо-образного мислення у студентів, а також у відсутності ефективної методики роботи над композицією пейзажу.

Недостатнє вирішення цієї проблеми засвідчує необхідність пошуку нових, найефективніших методів викладання. Їхнє використання у процесі зображення об'єктів природи має стати вагомим силою емоційного впливу на студентів та сприяти формуванню в них естетичного смаку і чутливості до світу прекрасного. Саме на початковому етапі навчання студенти набувають основних навичок роботи над композицією пейзажу в умовах літньої пленерної практики. Їхнє засвоєння та вміння застосувати різні підходи при зображенні природних мотивів, дозволить студентам надалі краще справлятися з вирішенням навчальних завдань.

Ознайомлення з сучасним станом викладання живопису і, зокрема, пейзажного живопису в умовах пленеру, аналіз програм, студентських робіт, нарешті, власний педагогічний досвід переконали нас у необхідності формування розвиваючих факторів, що сприяло б підвищенню ефективності навчального процесу у роботі над пейзажем, який здатен зміцнити дух людини, зробити його внутрішньо багатшим. І доки люди любитимуть життя, природу, світло, повітря, фарби, доти художники прагнутимуть до правдивого зображення пейзажу. Невічерне розмаїття природи і навколишнього світу породило в образотворчому мистецтві різні види пейзажного живопису. Так, скажімо, в парковому пейзажі зображують куточки природи, створені для відпочинку і

задоволення естетичних потреб людини. Ця природа вражає то геометричною точністю, то довільним плануванням, то гармонійним поєднанням природних форм з декоративною скульптурою й архітектурою.

Пейзаж — це не просте зображення випадкового куточка природи. Це глибоко продуманий, композиційно побудований і закінчений твір, у якому стверджується не тільки краса природи, але й краса, створена людиною, передається світлий і піднесений настрій творця нового світу.

Пейзаж — один з найцікавіших видів роботи художника. Художник, працюючи над пейзажем, наближається до природи, йому подобається опинитися серед лісів та галявин, на морському узбережжі чи біля річки. Важко сказати, де й коли природа краща, тут у кожного своя думка. Одні надають перевагу горам і пагоркам, інші закохані у степові простори, є шанувальники широких панорам, а деякі відчувають щирю радість, коли опиняються на затишній галявинці у лісі чи просто бачать гарне дерево чи кущ. Літнє буяння барв чи срібляста зима, багряно-золотава осінь чи ніжно-зелена весна — що краще? Безумовно, відповіді будуть різними. Але краще відповісти, що все добре по-своєму, усе — свято для ока й серця.

Природно, що влітку, коли легко писати на пленері, пейзаж буде в центрі вашої уваги. Нескінченне розмаїття мотивів пейзажу і способів їхнього зображення в малюнку і в живопису змушують задуматися над тим, як організувати цю роботу, у якому порядку її робити, чим і як виконувати малюнки, етюди, а також пейзажні композиції.

Міський пейзаж відрізняється раціонально організованими руками людини просторовим середовищем, що включає в себе проспекти, площі, будинки, вулиці. Архітектурний пейзаж близько підходить до міського. Відмінність між ними полягає в тому, що в архітектурному — художник основну увагу звертає на зображення пам'яток архітектури у поєднанні з навколишнім середовищем. Нерідко, перераховуючи жанри мистецтва, пейзажеві надають другорядну роль відносно сюжетної картини. Але сьогодні така точка зору може трактуватися як не зовсім правильна. У наш час неспокійних роздумів про кризу взаємовідносин людини й природи, екологічних проблем, пошуків зближення цивілізації й навколишнього середовища, пейзажне мистецтво є мудрим вчителем. У творах минулих епох, у кращих полотнах сучасності воно демонструє входження природи у людську свідомість, перетворення у символ, ліричні розмірковування або тривожні попередження. Естетичне виховання — це не тільки розширення художнього світогляду, але й організація людських почуттів, духовного росту особи, регулятор і своєрідний коректор поведінки.

Суб'єктивним боком естетичного освоєння світу є естетичні відчуття, смаки, оцінки, переконання, ідеї, ідеали, тобто естетична свідомість людини, яка є суб'єктивним відображенням об'єктивного світу і водночас засобом пізнання його краси. Звертаючись безпосередньо до творів мистецтва, естетичне виховання передбачає розвиток у людини вміння правильно сприймати явища краси. Пейзажний живопис не тільки дає глядачеві уявлення про ті місця, де

він ніколи не бував, але й нагадує йому краї, які він мав можливість побачити. Пейзаж має великі перспективи для відтворення людських почуттів і думок. Справжній митець небайдужий до того чи іншого пейзажного мотиву. Для висловлення своїх почуттів і думок він обирає то яскравий сонячний весняний день, то похмуру осінню пору. Природа стає ніби дзеркалом його душі [2]. Небо залишається небом, море — морем, трава — травою. У порівнянні з життям однієї людини і навіть кількох поколінь зміни у природі відбуваються повільніше. Тому багато чого у природі залишається незмінним, вічним. Однак митці бачать і зображують природу по-різному. Так, скажімо, море у творах різних художників зображене неоднаково. У голландського митця Якоба ван Рейсдала у пейзажі «Морське узбережжя» — море сіре, буденне, у ньому нема нічого, що б вражало. Воно звичне для голландця. До цього похмурого північного моря приходять не милуватися його красою, ним живуть. По ньому вільно пересуваються рибацькі човни, а вздовж берега блукають люди, збираючи водорості, мушлі... Море — щоденне життя. І художник любить його таким, яким воно є.

У картині французького митця Гюстава Курбе «Хвиля» (1870) — зовсім інший образ моря. Воно здіймає на берег, де притулилися вбогі човни, одну хвилю за іншою. Шалено скипає на гребенях хвиль піна. Це море грізної боротьби. У його нещадній стихії відчувається величезна сила. Саме цій стихії протистоїть людина, саме з нею вступає у поєдинок. Море Курбе вибухове, воно гуркоче й гримить. У ньому, як у музиці Бетховена, звучать і скорбота, і героїчний пафос.

У пейзажі І. І. Левітана «Берег Середземного моря» (1890) море — добре, тепле, ласкаве. Воно немов щось шепоче, заколисує. Художник побачив його «дитячим» чистим поглядом, і в цьому погляді відчувається і радість, і смуток. Радість від того, що море чудове, а смуток, — що у нього, як у короткий щасливий сон, не можна до кінця повірити... Виникає логічне запитання: «Чому?». Тому, що серце художника належало природі його батьківщини з її щемливим смутком замислених просторів і бідних сіреньких сіл. Через два роки після поїздки на південь художник написав славетну «Володимирку», у якій виразив увесь біль за свою вітчизну. Середземне море виявилося для нього лише скороминушою візією.

Таким чином, аналіз морських пейзажів різних митців показав, що образ моря у кожного з них має свій настрій, який відповідає смакам і поглядам того чи іншого майстра, його світоглядом. Порівнюючи ці здобутки, можемо краще усвідомити, що хотів сказати кожен художник.

Славетний англійський пейзажист Д. Констебль вважав, що він тільки тоді навчився писати зелені, коли побачив у ній рожеві відтінки. Так, контраст виявляється тоді, коли ми поруч бачимо два схожих відтінки, наприклад, зеленувато-жовтий і жовтий. У цьому сусідстві перший виглядатиме більш зеленим, а другий — жовтогарячим. Якщо ж розташувати який-небудь колір поруч із контрастним до нього, наприклад, зелений з червоним чи синій з жовтогарячим,

то кожен з них у такій парі здаватиметься більш насиченим, чистим і сильним, ніж окремо. Це враховують художники і, створюючи картину, користуються контрастами для того, аби виділити головне та збагатити живопис кольором.

Варто також згадати про твори, автори яких володіли дивним вмінням замінити пам'яттю роботу з природи: це чудовий російський мариніст І. К. Айвазовський та видатний французький художник О. Дом'є.

Слово «пейзаж» у буквальному перекладі позначає «вид природи». Але до жанру пейзажу як його різновиду відносять і зображення міських вулиць, площ, узбережжя, парків тощо. Є художники, які переважно пишуть міста. У міському пейзажі своя привабливість — чіткі об'єми будівель, вулиці, які зникають вдалині, ясні, іноді напрочуд гарні колірні співвідношення, контрасти важких мас будинків з легким ажуром зелені дерев, ґрат, мостів і огорож.

Також особливої уваги заслуговує зимовий пейзаж. Насамперед — сніг. Художники-початківці бачать у ньому тільки білий колір. Однак, якщо придивитися уважніше, то побачите, що власне білим сніг ніколи майже не буває. Зимове сонце зафарбовує його у жовтуватий або рожевий колір, тіні здаються синіми або ж блакитними. Іноді, коли сонце опускається над горизонтом, поверхня снігу стає світло-фіолетовою, водночас у западинах освітлені схили будуть золотавими, а затемнені — блакитними. У похмуру погоду сніг світло-сірий, і теж різних відтінків. Око уважного живописця побачить у білому снігу, як у перламутровій мушлі, усі кольори веселки. Цікаво виглядає іній на деревах у морозний сонячний день. Якщо дивитися проти світла, іній — блакитний на тлі золотого неба, а на світлі — він сам переливається від золотавого у рожеві і бузкові кольори, у тінях — іній блакитний, а небо за деревом стає бірюзовим або ж зеленувато-блакитним. Предмети на снігу — стовбури дерев, тварини, птахи, люди у темному одязі — здаються особливо темними, майже чорними.

Зимовий пейзаж іноді постає ніби витканим зі срібла: морозний сріблястий пил вкриває будівлі й дерева. У такому пейзажі фігура людини в одязі яскравого кольору здається коштовним самоцвітом у срібній оправі. Завдання митця — віднайти такі мотиви. Скажімо, взимку цікаво писати невеличкі будиночки, пофарбовані блакитними, зеленими чи рожевими фарбами, кольорові огорожі палісадників серед опушених снігом дерев. Надзвичайним є також небо у зимовий сонячний день. Воно буває вкрите напівпрозорим опаловим серпанком, у якому переливаються рожево-сірі, блакитнуваті і золотаві тони. Зарисовки й малюнки пейзажу виконуються вже після того, як на найпростіших вправах студент засвоїв основні закономірності малюнка.

Працюючи над пейзажем, треба враховувати контрасти, однак користуватися ними треба обережно. Саме контрастні пари зелених і червоних, синіх і жовтогарячих кольорів виявляються зазвичай дуже грубими, від них рябить в очах, особливо, якщо обидва кольори рівновеликі за плямами і мають однако-ве світло.

Крім етюдів з природи, треба обов'язково писати пейзаж по пам'яті. Така робота не тільки укріплює пам'ять, вона змушує (а тому й навчає), спостерігаючи

пейзаж для відтворення його по пам'яті, виділяти у ньому найважливіше і найзначніше. У такій роботі саме собою відкидається несуттєве. І, нарешті, той, хто звик писати пейзаж по пам'яті, може писати й те, що з природи написати просто неможливо, — вид, що промайнув за вікном потяга, пейзаж морозного дня.

Одним з головних завдань у пейзажному малюнку є передача просторової глибини. Надзвичайно важливим є послідовне застосування законів лінійної перспективи. Слід пам'ятати також про повітряну перспективу, тобто про зміну забарвлення предметів з віддаленням їх від спостерігача. Перші пейзажні малюнки потрібно виконувати олівцем, вони мають бути невеликі за розміром. Найкраще обирати відкриті місця, на яких на першому плані розташовані окремі об'єкти: будівля, куш, дерево. Водночас потрібно пам'ятати, що кожне дерево має свою будову. Крони дерев малюють як цілісні об'єми, відмічаючи найхарактерніші гілки та листочки. Деревя, куші треба вчитися малювати у трьох вимірах, а не робити їх плоскими.

Пейзаж з природи — це не фотографія, і тому для виразності малюнка окремі неістотні деталі можна опустити. Композицію пейзажу слід починати з лінії горизонту. Якщо художника зацікавило небо, хмари, то він вибирає низьку лінію горизонту. Хмари мають менш густі тіні, ніж зображувані предмети, тому навіть темні грозові хмари не можна малювати надто щільними. Тіні хмар слід порівнювати з тінями на землі, і тоді добре видно легкість їхніх тонів і м'якість контурів.

Якщо художник прагне передати на малюнку головним чином землю, її простори, він «підносить» горизонт. Перший план пейзажу подається у великому масштабі з чітко опрацьованими деталями. Усі предмети другого, і особливо третього плану зменшуються і завдяки повітряній перспективі набувають невиразного обрису, втрачають тонову контрастність. Малюють їх не деталізуючи.

Зображуючи воду, враховують ступінь її прозорості, освітлення й тональні відображення. Предмети, віддзеркалені навіть у спокійній воді, втрачають чіткість окреслень, їхні глибокі тіні здаються світлішими, а світліші місця — темнішими, ніж у природі. Об'ємні предмети дають у воді плоскі відображення, а тіні й освітлені місця сприймаються лише як темні й світлі плями. Причина в тому, що навіть найспокійніша вода рухається і не відбиває всіх променів. Відображення предметів у воді темне, розпливчате. Бурхливу воду зображають послідовним зменшенням масштабності близьких і далеких хвиль з переходом до м'яких узагальнень на великій відстані. Тіні на хвилях прокладають за формою. Архітектурний пейзаж вимагає знання перспективи і зв'язку будівель з навколишнім середовищем.

Малювання пейзажу в кольорі — всією палітрою чи в одному тоні — найкраще починати з неба, адже його тон, звичайно, найлегший, світлий; проклавши його, можна переходити до віддалених планів, а потім сміливо писати перший план як найяскравіше забарвлену частину пейзажу. Простір у творах

живопису передається за допомогою зменшення величин предметів у міру їхнього віддалення, про що вже йшлося, і на основі так званої повітряної перспективи. Повітряна перспектива розглядає зображення кольорових і тонових співвідношень предметів залежно від умов освітлення, місця розміщення їх відносно того, хто малює. Предмет, що розташований ближче до нас, виглядає яскравіше від розташованого далі. Деревя одного кольору здаються різнокольорними, якщо вони перебувають на різній відстані від глядача. Чим більша відстань до предмета, тим менш насичений його колір. Ліс здалеку видається нам якогось нейтрального кольору.

Перш ніж приступати до написання картини, необхідно вивчити та проаналізувати модель, об'єкт — форму, лінії, світлотіньові співвідношення, але також визначити домінуючі кольори. Під час зображення навколишнього середовища враховують вплив характеру освітлення на колір (як виглядають при даному освітленні кольори неба, землі, стіни будинку, дерев); відмінність за кольором між освітленими ділянками й тіньовими; відстань та вплив атмосфери. Саме на цій основі митець складає колірну гаму, підбирає діапазон фарб. Аналізуючи натуру, потрібно чітко уявляти, які кольори превалюють — холодні чи теплі, наприклад: сірий чи голубий, фіолетовий чи зеленувато-голубий, або ж навпаки, жовтий, червоний, жовтогарячий і теплі тони зеленого. Пейзаж з натури художник виконує за один сеанс. Це пов'язане із «миттю», котру митець прагне зупинити. Велика увага приділяється ранковому, денному та сутінковому освітленню. Зелений колір дерев, трави може трансформуватися в блакитний, фіолетовий, жовтий, жовтогарячий, червоний чи в колір іржі, у теплі й холодні відтінки коричневого. Необхідно уважно вивчати колірну палітру натури. Під час роботи над зображенням листя дерев, використовують в ролі фонових насичені, сильно розведені водою фарби. Найсвітліші місця взагалі не зафарбовують. У міру висихання фарби папір змочують. Тіні намічають більш темними тонами фарби. Частини стовбура й гілок, що знаходяться на передньому плані, випишують дуже чітко, обираючи яскравіші фарби. Молодому митцеві варто пам'ятати, що дерева, які розташовані поодаль від переднього плану, ніколи не будуть зеленими. Адже, через шар повітря, що відокремлює нас від них, отримуємо сині, або ж блакитно-фіалкові кольори. Отже, в міру віддалення, інтенсивність фарб зменшується і таким чином передається повітряна перспектива, що є одним з головних структурних елементів пейзажу. Завдання студента — не писати етюд частинами, а необхідно спочатку працювати тільки над верхнім рівнем, потім тільки над серединою і так далі. Наносити мазки кольору на різні ділянки так, щоб утворювались співвідношення кольорів по всій зображувальній площині. Необхідно пам'ятати: не варто переходити до деталей і дрібниць, доки не виникне кольорова основа зображення в цілому. Під час роботи час від часу потрібно відходити від етюдю подаль, дивитись з відстані, адже тоді зрозумілішим стає загальне враження. При роботі з аквареллю майже не використовують білила — для цього є білий папір.

У процесі малювання весь час порівнюємо кольори: холодні з холодними, теплі з теплими. Ні в якому разі близькі ділянки етюду не пишемо лише теплими фарбами, а віддалені плани — тільки холодними, бо від цього живопис може стати нудним і одноманітним. Холодні кольори (сірий, блакитний, ліловий) оптично віддаляють предмет, теплі ж (жовті й червоні) — оптично наближають його. При уважному вивченні натури видно, що на передньому плані кольори більш насичені, яскраві. У міру віддалення предмети набувають певної чистоти й прозорості. Також належить звернути увагу на те, як освітлення впливає на яскравість фарб. Якщо превалює світло блакитного відтінку, то червоний колір буде ближчим до фіолетового, жовтий — до зеленого, білий — набуває блакитного відтінку, блакитний — додаткової яскравості, а ліловий наближається до блакитного. І навпаки, при заняттях живописом на заході сонця, під дією рожевих променів світила, що заходить, зелений колір набуває жовтуватих відтінків, а іноді, навіть жовтогарячі, синьо-зелені тони наближаються до сірих, жовтий колір здається червонуватим, жовтогарячий — як червоний, блакитний — як фіолетовий, а фіолетовий — як пурпурний, білий колір зафарбується в червонуваті тони, а чорний буде здаватися темно-червоним. На заході блакитна частина неба, не закрита червонуватими нічними хмарами сприймається в зеленуватих тонах. Коричневі й чорні тони прекрасно контрастують із предметами, виконаними світлими фарбами, а також червоною, зеленою, світло-блакитною. Ландшафт у рожевих чи жовтуватих тонах добре поєднується з синьо-фіолетовим і синьо-зеленуватим кольором неба.

Працюючи над пейзажем на пленері, студенти пізніше вивчають свою роботу в майстерні — це пов'язане з тим, що контраст між світлом і тінню на відкритому повітрі здається занадто яскравим. Над довготривалим етюдом працюють у два-три сеанси. За перший сеанс виконують малюнок, але точніший, ніж для етюду-начерку; у другому сеансі виконують попереднє прописування, охоплюючи загальні співвідношення й плани; за третій сеанс проробляють деталі, зводячи всі частини в одне ціле [3, с. 42].

При зображенні, наприклад, квітів ароматичними фарбами, роботу починають від темного до світлого: пишуть листя, потім квіти, залишаючи найбільші з них на першому плані найсвітлішими. Квіти зображуємо локальними плямами. Червоні маки зображуємо світлішими за зелень листочків, а рожевий горошок світлішим за маки. Якщо сфотографувати квіти, то на чорно-білому знімку побачимо, що сірі маки світліші за темно-сірі листочки, а горошок світліший за відтінки маків. На першому плані зелень світліша, більш тепла, а далі — темніша, холодніша. При роботі аквареллю не допускають надмірного використання води (розмивів тону), перенасичування кольорових співвідношень, багато відкритого кольору, взятого без урахування освітлення світлоповітряного середовища (звідси в літніх етюдах — ідка, тобто різка зелень і помилкове розфарбовування тіней жовтуватими й фіолетовими плямами, відсутність теплохолодності на зображуваних предметах). Домінуючим кольором трави й дерев у літньому пейзажі є зелений, який найкраще маскує рефлексії

неба й сусідніх предметів, і тому етюди можуть вийти перебільшено уїдливо-зеленими, без впливу кольору неба й повітряного середовища. Крім загального освітлення, від якого залежить загальний тоновий і кольоровий стан природи, враховуємо об'єднуючий кольоровий вплив. Він завжди є складовою всіх барв природи. Вранці на вулиці переважають золотисто-рожеві відтінки, увечері — жовто-оранжеві, у похмурі дні — нейтральні сріблясті. Колір освітленості завжди присутній на всіх частинах природи і деталях, і всі фарби підкоряються йому. Ця закономірна єдність у різноманітності барв природи служить основою для створення гармонійного колориту реалістичної картини.

Так, щоб картина була виконана професійно, слід наполегливо працювати, експериментувати з фарбами і палітрою кольорів, постійно порівнюючи малюнок з природою. Не слід також забувати про відпочинок: адже, лише відпочивши око й мозок зможуть знову сприймати природу. Історія образотворчого мистецтва засвідчує, що живопис постав з постійної живої цікавості людини до реального світу. Звертаючись до навколишнього середовища як джерела творчості, художники створювали одночасно і специфічну мову його відображення у мистецтві. Кожна наступна доба збагачувала її новими відкриттями, які допомагали митцю найповніше розкрити і донести до глядача зміст своїх творів. Так поступово були відкриті правила перспективного і тонового зображення, закони кольорових співвідношень, колориту і т. ін. Тому реалістична зображувальність — не стильова особливість одного з напрямів в історії живопису, а вироблений упродовж століть метод художнього пізнання й відображення у мистецтві явищ реального світу. Такий метод не може відійти у минуле як застарілий.

Висновки. В оволодінні мистецтвом живопису головне — практична робота. Під час занять студенти отримують основи знань та вмінь, що спрямовують їхню самостійну роботу. Займаючись під керівництвом викладачів, студент має намагатися у кожній роботі зрозуміти і запам'ятати послідовність вирішення завдань для досягнення певних цілей. Таке свідоме засвоєння матеріалу може дати позитивний результат. Як засвідчує практика, методично виконане завдання засвоюється простіше і швидше, тому в самостійній роботі важливо дотримуватись усіх методичних вказівок.

У ході дослідження виявлено, що художньо-образне мислення студентів буде розвиватися найефективніше, якщо процес роботи над композицією пейзажу реалізується через використання методики, в основі якої лежить: пошук художньо-образного вирішення образотворчого завдання, здійснюваний у процесі спільної особистісно орієнтованої діяльності педагога і студента; наявність творчих завдань, спрямованих на розвиток художньо-образного мислення студентів; використання широкого спектру художніх матеріалів і технік, оригінального поєднання їх у композиції. Чим вища майстерність художника, чим багатший його життєвий досвід, чим глибше його почуття та задум, тим сильніший вплив створених ним художніх образів на глядача. Сила впливу природи на людину, глибоке переживання і думки, які вона ви-

кликає, створили той жанр в образотворчому мистецтві, який ми називаємо пейзажем.

Ознайомлення з сучасним станом викладання живопису і, зокрема, пейзажного живопису в умовах пленеру, аналіз програм, студентських робіт, нарешті, власний педагогічний досвід переконує у необхідності формування естетичного ставлення до середовища у процесі роботи над композицією пейзажу, адже це сприяє створенню художнього образу у роботі над пейзажем.

1. *Маслов Н. Я.* Пленэр: практика по изобразительному искусству. Учеб. пособие для художественно-графических факультетов пед. институтов. — М. : «Просвещение», 1984 — 112 с.
2. *Серрано Фрэнк.* Пленэр. Масляная живопись: простые приемы для создания выразительных пейзажей / Ф. Серрано. — М. : Астрель, АСТ, 2006. — 64 с.
3. *Ковалева И. С.* Летняя творческая практика на факультете архитектуры // Из творческого опыта. Сб. науч. статей / Российская академия художеств, Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. — СПб., 1998. — 88 с.
4. *Волков Н. Н.* Композиция в живописи. М. : Искусство, 1977. — 263 с.

Композиция пейзажа как фактор эффективного развития художественно-образного мышления студентов

Андрей Яланский

Аннотация. На примере авторской методики преподавания пленэрной живописи рассмотрены принципы композиции пейзажа как фактора эффективного развития художественно-образного мышления студентов.

Ключевые слова: академическая живопись, цвет, композиция, пленэр, тонные отношения.

Principles of formation of holistic the tone of color perception and reproduction in the academic painting

Angry Yalansky

Annotation. Through the example of the author's methods of the plain-air painting teaching are considered principles of holistic the tone of color perception and reproduction in academic painting.

Keywords: academic painting, color, composition, plain air, tone.