

Зорко А. Є.

в.о. доцента кафедри живопису та композиції

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ РОБОТИ НАД ПЕЙЗАЖНИМ ЕТЮДОМ

Анотація. В роботі розглядається еволюція пейзажного жанру на прикладах доробку майстрів європейської та вітчизняної класики; визначаються основні види пейзажного живопису; розробляється методика роботи над пейзажним етюдом.

Ключові слова: пейзажний жанр, живописний етюд, колорит, композиція.

Аннотация. Зорко А. Е. *Методические основы работы над пейзажным этюдом.* Изучается эволюция пейзажного жанра на основе творчества мастеров европейской и отечественной классики; определяются основные виды пейзажной живописи; разрабатывается методика работы над пейзажным этюдом.

Ключевые слова: пейзажный жанр, живописный этюд, композиция, колорит.

Annotation. Zorko A.E. *Methodical principles of prosecution are of landscape etude.* The evolution of landscape genre is in-procese exanimed on the example of works classical european and domestic masters; the basic types and the landscape painting are determined; the method of erosecution is developed of landscape etude.

Keyword: landscape genre, picturesque etude, composition, coloring.

Постановка проблеми. У процесі навчання студенти факультету живопису опановують певні фахові навички в роботі над композицією, колоритом, вивчають основи рисунку, набувають навичок у роботі з різними техніками і матеріалами.

Однією з важливих складових учбового процесу є робота над пейзажним етюдом як основи майбутньої картини-пейзажу. Опанування методики відбувається в два етапи. Спочатку засвоєння теоретичного базису, а саме, відтворення своєрідних рис пейзажного жанру в історичному розвитку, з метою оволодіння студентами досвіду і досягнень класиків світового мистецтва.

Далі – безпосередня робота під час літньої практики над живописним етюдом, як основою майбутньої завершені картини.

Отже, **метою** даного дослідження є вивчення історії розвитку пейзажного жанру в контексті мистецьких стильових напрямків; визначення основних видів пейзажного живопису, зокрема, панорамно-видовий, ведута, марина та ін.; розробка певних методичних рекомендацій для навчального процесу в опануванні специфікою пейзажного живопису.

Виклад основного матеріалу. Зародження пейзажу як самостійного жанру відноситься до XV – XVI століть і пов'язано з ім'ям нідерландського художника Пітера Брейгеля Старшого. В його картинах відтворено інтерес до конкретного виду місцевості або окремих деталей («Мисливці на снігу»). Життя людини у спорідненості з природою, поетична замріяність і життєрадісний характер, соковитість колориту та зацікавленість до передачі повітряної перспективи стануть характерними рисами художників італійського Відродження. Чарівність кольору виходить на перший план у живопису венеціанців Джорджоне («Венера, що спить») і Тіціана. Становлення класичного пейзажу пов'язано з іменами художників XVII століття. Італієць Аннібале Карраччі в одній картині поєднував натурні замальовки різноманітних елементів, з'єднуючи у довершеній композиції несумісні в реальності ліси, гори, річки, архітектурні споруди («Втеча в Єгипет»). Француз Нікола Пуссен був засновником ідеального героїчно-епічного пейзажу («Пейзаж з Поліфемом»), а його співвітчизник Клод Лоррен звернувся до поетичного пейзажу, головну увагу зосередивши на досконалії передачі зміни освітлення протягом доби («Морська гавань при заході сонця»). У творчості визначних художників Фландрії та Голландії Рубенса («Пейзаж із замком Стен») й Рембрандта («Три дерева») визначився філософський пейзаж. У першому випадку це життєстверджуюче розуміння світу і місця людини у ньому. В другому – безкінечна боротьба добра і зла, відтворення космічної безмежності і маленької людини у ній. Незнане досі різноманіття пейзажних видів продемонструвало голландське мистецтво XVII століття. Любов до своєї країни, відчуття причетності до демократичних змін породило відчуття значимості буденних речей, спонукало на створення пейзажів без притаманної європейським школам ідеалізації. Ян ван Гойен звертав увагу на повсякденне життя, створюючи монохромні пейзажі, з передачею світлоповітряного простору («Сінокос»). Ян Порселліс спеціалізувався на

Надійшла до редакції 1.08.2011

тональних картинах («Море в похмурий день»). Пауль Поттер зображав пейзажі з тваринами («Ферма»). В картинах Якоба ван Рейсдала звучать філософські мотиви часу і смерті («Водоспад з фортецею»). У своїх пейзажах Ян Вермеер звертає увагу на характерні стани природи («Вид Делфта після дощу»). В Італії XVIII століття з'являється ведута – міські пейзажі, що представляли собою точну фіксацію архітектурних пам'яток. Це яскраво виявилось у творчості Каналетто («Лагуна біля площі святого Марка»), твори якого користувались такою популярністю, що більшість зберігається за межами Італії. Представником протилежного напрямку був Франческо Гварді з його капріччо-фантазіями («Вид у Венеції»). Пейзаж настрою побутував у Франції та Англії XVIII століття у творчості Антуана Ватто («Відплиття на острів Кіферу»), Оноре Фрагонара («Гра в піжмурки»), Томаса Гейнсборо («Ринковий віз»). Провідною тенденцією цих творів була декоративність, а натурні реалії набувають чудернацьких рис. Природні мотиви підкреслюють загальний настрій композиції. Джон Констебел та Уільям Тернер були представниками реалістичного та романтичного пейзажу в Англії XIX століття. У творах Д. Констебла виявляється увага до атмосферних проявів, багатство відтінків одного кольору («Стоунхендж»). Романтичність У. Тернера у самому стані природи, яка передає смуток, меланхолію, трагічність людської долі («Останній рейс корабля «Відважний»). Вихід на пленер, відмова від композиційних канонів, зображення конкретного місця в його національній своєрідності – цей прорив у живопису зробили художники барбізонської школи. Продовжуючи ці новації художники-імпресіоністи намагалися передати миттєве враження, мінливість оточуючого світу, що найяскравіше виявилось у творчості К. Моне (серія «Руанський собор»). Пейзажі постімпресіоністів (Ван Гог, П. Сезан), пуантелістів (Ж. Сера), фовістів (М. де Вламинк) це варіювання фактурою живопису, взаємодії кольорових співвідношень, пошук нової форми, оптичних можливостей сприйняття глядачем художнього твору. Не випадково дослідники пейзажного живопису зазначали: «Оточуючий людину світ, світ природний і світ рукотворний... їх гармонійне поєднання або протистояння складають суть пейзажного твору... твір майстра постає перед глядачем не просто як документальне, подібне фотографічному, відтворення реального виду, а й ще як частинка внутрішнього світу, світосприйняття художника, а через неї – як вираження світорозуміння, притаманного його епосі» [1, с.5].

У російському мистецтві розквіт пейзажного живопису припадає на другу половину XIX століття і пов'язаний з іменами О. Саврасова («Граки прилетіли»), В. Полєнова («Московський дворик»), І. Шишкіна («Жито»), А. Куїнджі («Березовий гай»), І. Левітана («Над вічним супокоем»), у творчості яких відобразились досягнення реалістичного пейзажу. Це були картини, які відкривали скромну красу російської природи на протигагу канонам ідеалістичної естетики академізму. Вони стверджували значимість простого природного мотиву, в той же час

надаючи йому рис узагальнено-піднесеного звучання, іноді з філософським підтекстом. «Саме у пейзажі з особливою повнотою виявилась своєрідність російської художньої школи, а серед майстрів, чий імена складають славу та гордість вітчизняного живопису, так багато пейзажистів» [2, С.5].

Формування українського національного пейзажу як самостійного жанру відбувалось на початку XIX століття у творчості В. Штернберга («Садиба Григорія Тарновського у Качанівці») та Т. Шевченка (серія «Мальовнича Україна»), які вперше відтворили реалістично-поетичні картини оточуючого світу. Друга половина XIX століття стала періодом розквіту українського пейзажного живопису. Поетизація сільського життя, зображення людини в нерозривній єдності з природою, передача емоційного настрою – нові риси пейзажу, які втілились у творчості С. Васильківського («Захід сонця»), С. Світославського («Весняна повінь»), П. Левченка («Село взимку. Глухомань») та ін. Традиції українського пейзажного живопису продовжували художники XX століття, які виявили все розмаїття пейзажного жанру. Це О. Новаківський, Й. Бокшай, Т. Яблонська, С. Шишко, В. Пузирков, М. Глушенко, В. Гурін та ін. «Завдяки самобутності, високій майстерності художників і цілісності національної ідеї, втіленої у пейзажах, твори українських митців увійшли до золотого скарбниці національного мистецтва і стали яскравою сторінкою у книзі світового мистецтва» [3, С.9].

В процесі проведення першого теоретичного етапу видається доцільним і важливим відвідання музеїв, зокрема, Національного художнього музею України, Київського музею російського мистецтва, музею західноєвропейського мистецтва імені Богдана і Варвари Ханенків з метою безпосереднього ознайомлення оригінальних творів видатних митців, із зверненням особливої уваги на твори пейзажного жанру.

Друга, практична частина, починається з установчої лекції теоретично-методичного характеру з метою постановки конкретних практичних завдань, що має виконати студент. На основі вже набутих теоретичних знань з історії пейзажного живопису наголосити на різновидах пейзажу, а саме дати визначення на конкретних прикладах: пейзаж – панорама, історичний, ведута, марина, ліричний пейзаж, філософський, пейзаж-настрій, пейзаж-фрагмент.

Початком роботи над картиною є живописний етюд, над яким студенти працюють впродовж літньої практики, маючи можливість на натурі спостерігати природні явища, набиратись безпосередніх вражень, а також продовжувати набувати професійної грамоти і майстерності. Для останнього велике значення має робота на пленері, яка дає можливість відчутти мінливість кольорових, світлових та просторових відношень. Стан природи, а не її зовнішній вигляд є предметом вивчення і пізнання. Вміння створити пейзажний образ, виявити характерне в стані природи є однією з головних вимог в роботі студента під час літньої практики. «В етюдах важливіше всього

достовірність, нічого від себе, все від природи. Етюд це запис стану природи, ефектів освітлення, колористичних властивостей, неочікуваних композицій. Обов'язково зберігати схвильованість при зустрічі з природою» - писав у своїх спогадах В. Мешков [4, С.72].

Інший визначний художник-пейзажист М. Ромадін зазначав: «Живопис... це середовище світла, в якому знаходиться матеріальна форма. Природно форма люба: хмара, поліно, небо, фігура людини і т.п., всі видимі предмети в ньому. Задача живопису не самі предмети, а середовище, в якому вони знаходяться і в зв'язку з чим вони міняють колір і форму. Звідси витікає і колорит і пошуки колориту. Вирішення полотна є вирішення середовища, котре безкінечно змінюється. Звідси і різний колорит. Тут і велике значення світла» [5, С. 141].

Отже, основною складовою навчання живопису є етюд з природи. Процес відтворення природи в етюді будується на взаємодії всіх елементів образотворчого мистецтва: композиції, рисунку, кольору, світла, простору. Важливим є художнє бачення конкретного предметного світу, людини і природи.

Перед початком роботи над етюдом необхідно проаналізувати конструктивну побудову площини, визначити найголовніший акцент роботи. Бажано вже на початковому етапі чітко уявляти весь задум в цілому, бачити майбутню роботу у завершеному вигляді. Багато залежить від самого обраного мотиву – його треба відшукати, побачити композицію, продумати, що є типовим, оскільки в етюді не повинно бути нічого випадкового. Треба уявити його в цілому, без деталей, як дві-три основні «плями». Віднайти співвідношення «небо до землі» - це означає знайти колір неба в землі і навпаки. Це як камертон майбутнього колориту етюду. Наприклад, О. Рилон писав небо в останню чергу, вважаючи, що за час написання етюду небо змінюється. А за час роботи художник остаточно вирішує яким воно повинно бути по кольору і тону у відношенні до землі.

Короткочасні етюди варто чергувати з багатосеансними. Останні потрібно писати для того, щоб більш досконало розібратися в гармонії кольорових співвідношень, якісніше виявити форму предметів, і загалом, привести етюд до більшої цілісності. В короткочасних етюдах вирішують лише загальні відношення образотворчих засобів. При роботі над довгостроковим етюдом художник повинен слідкувати, щоб етюд не став «сухим», не утворився в'ялий живопис. Блискуче з такими завданнями справлялась Т. Яблонська. Вона застосовувала досить дрібну проробку деталей, не втрачаючи при цьому цільності загального вирішення.

Прекрасний колорист К. Коровін писав етюди від самої світлої плями до темної. Він вважав, що при такому методі етюд не буде розбіленим і самі темні місця можна написати не чорною фарбою.

При роботі над пейзажним етюдом студент повинен дотримуватися головних правил живопису: відношення світла і тіні; відношення одного кольору до іншого; відношення однієї частини до загального.

Саме за допомогою цих відношень художник може писати живописно, тобто передавати відчуття матеріальності того мотиву, який відтворює на полотні. Інакше на полотні буде лежати фарба, а не колір зображуваного предмета. Особливу увагу художник повинен приділити тональності картини. Адже тон – це світлосила кольору. В тональних співвідношеннях криється успішне виконання живописного етюду.

В роботі над етюдом є певні обов'язкові етапи роботи. Перший – це вибір мотиву. Іноді на цей пошук витрачається більше часу, ніж на написання самого етюду. Але якщо знайдений мотив не відгукнеться у серці, годі й сподіватись на хороший кінцевий результат. Другий важливий етап – вибір точки зору. З різних положень (стоячи, сидячи, з низького горизонту) перед художником по-різному відкривається натура. І треба віднайти найвигідніше положення для найповнішого розкриття специфіки зображуваного. Далі йде виконання зарисовок, зазвичай декількох невеликого розміру. Виконуються вони олівцем або вугіллям на папері. З них треба вибрати найвиразніший по композиції. Четвертий етап – це вже створення етюду олійними фарбами на полотні або картоні.

Важливу роль у живописному етюді грає простір. Адже основна формальна проблема пейзажу – зображення безкрайого простору на двовимірній площині. Перед художником стоїть завдання масштабного співвідношення більш близьких і дальніх зон. Цілісність простору і атмосферного середовища є об'єднуючим фактором зображуваних різних предметів.

Етюди доцільно писати в різні години дня, при різних погодних умовах. Так, вранці кольоровий відтінок освітлення рожево-блакитний, холодного тону. Вечір – це теплі тони, присутні золотаві кольори, але холодні тіні. У вечірні часи тони згущуються, нема розбілу. В сонячний день яскраво виражена контрастна гра світлотіні. Різноманітні рефлекси, вальори, палітра висвітлюється, але при цьому треба зберегти звучність та чистоту кольору. Тіні кольорові, пронизані рефлексами від оточуючих предметів. В сірий день насичена зелень така як у сонячний день в тіні. Локальні кольори звучать м'яко. Стає відсутня виражена гра світлотіні. У такі дні легко відчуті все багатство тонових нюансів у кожному окремому мотиві.

Важливою складовою етюду є побудова композиційного рішення, яка має свої правила. Вирішити співвідношення основних великих плям – неба до землі. Пов'язати більш великі маси з меншими. Знайти головний композиційний центр роботи. Це може бути дерево чи берег річки, або будівля. Визначити колористичне рішення етюду, намітити головні акценти.

Фіксувати своє враження від природного мотиву художник починає з рисунку. Це основа будь-якого твору мистецтва. В підготовчій роботі над пейзажем рисунок відігравав значну роль. П. Левченко в плернерному живопису вбачав можливість втілення своїх переконань, свого світогляду. В етюдах він зберігає свіжість натурних вражень, але для нього

рисунок в пейзажі відіграє пріоритетну роль: «Без міцного рисунка не може бути хорошої картини» - казав сам художник [6, С. 9]. Рисунок до картини може бути завершений або у вигляді начерку, який служить тільки для фіксації основних мас композиції. Проте і в таких рисунках повинна читатися основна ідея художника. Можна привести як приклад начерк І. Левітана до майбутньої картини «Околиця». Перший рисунок повністю відтворив композиційне рішення цього полотна.

Етюд пейзажу може носити самостійний характер. Якщо етюд передає певний стан природи, то він є завершеним художнім твором. Але частіше етюд має все таки допоміжний характер і є певним етапом у написанні чи пейзажу чи фігуративної картини. Багато таких етюдів є у творчому доробку Т. Яблонської. Зокрема, до картини «Льон» було зроблено десятки етюдів на Чернігівщині осіннього поля з льоном.

Для довершеного компонування вибраного мотиву на полотні чи картоні має значення розмір роботи, який залежить від складності обраного мотиву та стану природи (пори доби). Сутінки чи ранок протікають дуже швидко, отже розмір етюду має бути невеликий. Треба звернути увагу і на формат. У продовжений формат краще компонуються морські види, ландшафтний пейзаж, далечинь з глибоким горизонтом. У квадратний формат компонують більш фрагментові мотиви, більш камерні. Такі роботи любила писати Т. Яблонська. У будинку творчості в Седневі десятки літніх і осінніх мотивів художниця виконала на майже квадратному форматі невеликого розміру.

Робота над пейзажем дає художнику значний простір для самовираження, для передачі власного світосприйняття через відтворення образів природи. «Природа безкінечна в порівнянні з обмеженим проміжком окремого людського життя. Життя природи поза втручанням людини принципово незмінне, при всьому її динамічному характері... Характеристики

пейзажу-картини, навпаки, змінювались без кінця. Тому що змінювалось і змінюється відношення людини до оточуючого середовища – як в межах історичних циклів, так і в рамках окремого життя. Безкінечне пізнання світу лежить в основі потенціально безкінечного накоплення «запасів» пейзажного мистецтва» [7, С. 104].

Висновки. Таким чином, можна стверджувати, що тільки у взаємозв'язку осягнення теоретичних знань та практичних навичок студент може опанувати всі необхідні методичні засади в роботі над пейзажним етюдом. Набуваючи в роботі досвіду майбутній художник «ставить око», вчиться умінню бачити. А уміння бачити і відображати відтворюється у знанні законів повітряної перспективи, сили освітлення, відношення світла до тіні, побудові гармонійної тональності полотна.

Завдяки літній практиці продовжуються традиції реалістичної школи в пленерному живописі. Достовірне відображення мотиву, сприйняття реального за допомогою кольору, спрямованість до гармонії і краси, постійне вдосконалення майстерності є головними чинниками проведення літньої пленерної практики для студентів НАОМА.

Література:

1. Истомина Н. Пейзаж в западноевропейской живописи. – М.: ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2006. – 96 с.
2. Маркова Н. Пейзаж в русской живописи. От классицизма до символизма. – М.: Арт-Родник, 1999. – 105 с.
3. Лильо-Откович З. Український пейзажний живопис XIX – початку XX сторіччя. – К.: Балтія-Друк, 2007. – 120 с.
4. Сокольников М. Пейзажи Родины. Очерки о мастерах живописи. – М.: Изобразительное искусство, 1980. – 128 с.
5. Ромадин М. Записки пейзажиста / Ред.-сост. Н. Ромадина. – М.: Белый город, 2004. -191 с.
6. Дюженко Ю. Петро Левченко: Альбом. – К., 1958. – 78 с.
7. Стасевич В. Пейзаж. Картина и действительность. – М.: Просвещение, 1978. – 157 с.