

УДК 371.134:(07)

Ольга Музика

ПЛЕНЕРНА ПРАКТИКА ЯК ВАЖЛИВИЙ КОМПОНЕНТ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

У статті розглядається актуальна проблема мистецько-педагогічної освіти: значення навчально-творчої пленерної практики у системі фахової підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва. Розкривається роль педагога – керівника практики у процесі особистісного становлення студентів, активізації їхньої творчої діяльності, формуванні стійкої мотивації до самореалізації.

Ключові слова: пленерна практика, творча діяльність, особистісне становлення, майбутні вчителі образотворчого мистецтва.

Одним із ключових питань сучасної художньо-педагогічної освіти є підготовка висококваліфікованого спеціаліста з позитивно сформованим світоглядом, глибокою духовністю і культурними традиціями. Сьогодні вчитель образотворчого мистецтва має перебувати в постійному творчому пошуку, щоб бути конкурентоспроможним на ринку праці та відповідати вимогам сьогодення, і реалізувати себе не лише як педагог, а й як художник.

Велике значення у фаховій підготовці майбутніх учителів образотворчого мистецтва має пленерна практика, яка сприяє їхньому особистісному становленню і самовдосконаленню, засвоєнню практичних умінь роботи різними художніми матеріалами, а головне – отримувати естетичну насолоду від спілкування з природою, передавати свої емоції і враження на папері чи полотні. Організація і проведення цієї практики вимагає особливої уваги від керівника, тому ним має бути досвідчений педагог-художник, який зуміє теоретично і практично підготувати студентів до роботи на відкритому просторі.

У науковій літературі достатньо уваги приділяється аналізу роботи на пленері, яка суттєво відрізняється від роботи в аудиторних умовах.

У навчальному посібнику «Пленер» М. Масловим висвітлено питання зародження і розвитку живопису на пленері, розглянуто основні етапи роботи над пленерними етюдами, проаналізовано типові помилки студентів та надано практичні рекомендації до виконання навчальних завдань [1].

Питання методу роботи кольоровими співвідношеннями, важливості цілісного сприйняття природи в умовах пленеру, загального колірного і тонового стану освітлення, колористичної єдності об'єктів пейзажу,

зображення простору і деталей пейзажу детально розглянуті у підручнику Г. Бєди [2, с. 101–119].

У своїй книзі «Живописна грамота. Основи пейзажу» В. Візер обґрунтовує особливості художньої творчості, проводить аналіз основних законів пейзажного живопису, принципів художнього письма, творчого методу роботи над пейзажем видатних живописців (К. Коро, К. Коровіна, І. Левітана, В. Поленова, В. Бялиницького-Бірулі), а також подає методичні рекомендації щодо виконання практичних робіт на пленері [3].

Загальні питання побудови колориту в різних художніх техніках акварель, гуаш, темпера, олія розглядає у своїй роботі «Живопис. Питання колориту» О. Унковський, розкриваючи особливості роботи над пейзажем від односеансних етюдів до станкової картини на прикладах відомих художників і педагогів П. Чистякова, К. Коровіна, С. Герасимова, М. Ромадіна, А. Грицяя та інших [4].

Особливості виконання пленерних етюдів як складової художньої освіти розглядає у своїй роботі Е. Семешко [5, с. 217–221].

Метою нашої статті є висвітлення значення навчально-творчої пленерної практики у системі фахової підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва, визначення ролі педагога – керівника практики у процесі особистісного становлення студентів, активізації їхнього творчої діяльності, формуванні стійкої мотивації до самореалізації.

Аналізуючи психолого-педагогічні, навчально-методичні праці, ми можемо зробити висновок, що автори приділяють значну увагу загальним теоретичним і практичним питанням роботи на пленері, яка має принципове значення для виховання живописно-графічних навичок і є складовою частиною навчального процесу підготовки майбутніх учителів за напрямом 6.020205 «Образотворче мистецтво».

Пленер (*фр. en plein air*) – у живопису термін, який означає передачу в картині всього багатства змін кольору, зумовлених дією сонячного світла й атмосфери. Пленерний живопис склався у результаті роботи художників на вільному повітрі, а не в майстерні.

Практика показує, що художники-початківці, які звикли працювати лише в умовах майстерень чи аудиторій, виходячи на пленер, губляться в пошуках колірних відношень у світлоповітряному середовищі, яке створюється повітрям і глибокою ландшафтною перспективою. Це приводить до колірної обмеженості, про що дуже влучно висловився видатний французький просвітитель XVIII ст. Д. Дідро: «Нехай той, хто не вивчав і не відчував ефект світла й тіні в полях, у гушавині лісів, на дахах сільських хатин, на дахах міських будинків удень і вночі, – нехай той залишить пензля; особливо нехай він не думає стати пейзажистом» [6, с. 328].

У пленерному етюді необхідно вірно передати визначений стан природи, але це не означає сліпого копіювання. Вірно взятий стан природи

в живопису означає глибоке розуміння, пов'язане з узагальненням довготривалих спостережень за станом природи і яскравим виявом свого почуття до обраного мотиву. «Списаними» з натури можуть бути лише основні колірно-тональні відношення, все інше повинно бути «переплавленим» через душу художника [7, с. 175]. К. Коровін так говорив про пейзаж: «Пейзаж не писати без мети, якщо він тільки гарний, – у ньому повинна бути історія душі. Він повинен бути звуком, що відповідає серцевим почуттям. Це важко виразити словом, це так схоже на музику» [8, с. 55].

Принциповим моментом у пленерному живопису є характер освітлення. Світло, відбиваючись від поверхні віддалених на різну відстань від художника предметів, створює характерне для пейзажу колірно-повітряне середовище. Зображення пейзажу за колірно-повітряним середовищем можна розділити на два стани: без прямого сонячного освітлення, і з прямим сонячним освітленням.

Вважається, що перехід від студійної роботи на пленер може бути більш безболісним, якщо почати писати на пленері в похмуру погоду. Тоді колірний стан не так сильно відрізняється від студійного. У похмурий день, як і при студійному освітленні, на світлі більше холоднуватих рефлексів. Площини, не звернені до світла, мають більше теплих кольорів. Крім того, без прямих сонячних променів темні й світлі маси предметів сприймаються цілісно, що спрощує рішення загального тону. Яскраве сонячне освітлення принципово міняє колірний стан. Поверхні, на які падають сонячні промені, стають теплими, а тіні здобувають холодні рефлекси. Відносини світла й тіні в сонячний день можуть бути дуже контрастними, і через цей часто сліпучий контраст визначення натурних колірно-тональних відносин стає досить важким завданням. Освітлені місця здаються однаково вибіленими або жовтогарячими, а тіньові – чорними або синіми. Але, звичайно, це не так. Кожний шматочок освітленої й тіньової поверхні має свої тон і кольори. Дані «якості» ділянок поверхні виникають не довільно, а перебувають між собою в складних взаємозалежних відносинах. У ці відносини вступає колір трави і неба й багатьох інших компонентів ландшафту, але найбільш активним майже у всіх пейзажних композиціях буває колір неба. Не випадково зміна кольорів неба протягом світлового дня безупинно змінює колірний стан ландшафту як у похмуру, так і в ясну сонячну погоду.

Необмежений повітряний простір висуває на перший план такі творчі завдання, як визначення кольорів окремих предметів у повітряному середовищі й тональності землі стосовно неба, виявлення колористичного зв'язку планів і загального колірного стану (гармонії) пейзажу, побудова композиції з урахуванням глибокої перспективи [7, с. 175].

Безумовно, вивчення природи і ріст професійної майстерності є взаємопов'язаними процесами у формуванні майбутнього вчителя образотворчого мистецтва. Адже тільки у результаті спілкування з

природою виникає натхнення, народжуються нові задумки, композиційні сюжети. Тому зображення пейзажу, навчання пейзажному етюдю – одне із провідних завдань підготовки художника-педагога.

Робота над етюдями з натури в умовах пленеру займала важливе місце у практиці викладання художників-педагогів О. Венеціанова, В. Перова, О. Саврасова, В. Маковського, П. Чистякова, В. Поленова та ін.

Важливим завданням, яке ставив перед своїми учнями відомий живописець О. Саврасов, була передача емоційного ставлення до побаченого поряд із глибоким вивченням зображуваної природи. При цьому не допускалося сліпе копіювання навколишньої дійсності.

Видатний художник-педагог П. Чистяков рекомендував студентам писати маленькі етюдю розміром 5 x 10 см. Він вимагав від учня вже на початку навчання цілісно бачити колірні відношення об'єктів натури і у відповідності до отриманого зорового образу створювати колірний лад етюдю. Визначення тонових і колірних відношень натури і цілісне її сприйняття є головним моментом у художній освіті, як уважав педагог.

У викладанні пейзажного живопису І. Левітан виходив із того, що головною умовою успішного навчання є робота з натури. Він вважав етюд основою оволодіння живописом, бачив у ньому один із засобів на шляху до картини [1, с. 27].

Куїнджі вчив майбутніх художників передавати характер натури і те перше враження, яке вона створює на художника.

Етюдю на пленері як обов'язкова частина домашніх і самостійних завдань учнів використовувалась і в практиці викладання видатного живописця І. Рєпіна. Він також вважав першочерговим завданням виховання молодих художників – роботу з натури. Цілеспрямованість академічного навчання живопису Рєпін ілюстрував неодноразово своїми творами, демонструючи учням усі матеріали, починаючи від першого ескізу і до остаточного рішення.

Отже, шлях пізнання законів живопису на пленері є закономірним результатом заглибленого відношення художника до навколишньої дійсності, природи речей [1, с. 31].

На відміну від натурних постановок в аудиторії, вихід на природу вимагає особливого, творчого бачення для вибору об'єкта зображення. Рекомендується спочатку подивитися на пейзаж, потім відвернутись і уявити собі його в цілому, з усіма відтінками і відношеннями. Потім, знову глянувши, вирішити, чи збережеться він у пам'яті, як неповторний і унікальний. У результаті цього тренується сприйняття, пам'ять, уява і відбувається вибір того об'єкта, який найбільше імпонує настрою. Вибраний зміст визначає форму подачі матеріалу, композиційну побудову і колористичне рішення. Це добре тренує гнучкість і образність уяви.

Особливо важливе значення для студентів має усвідомлення положень основ професійної грамоти – послідовно оволодівати знаннями і прийомами, навичками роботи художніми матеріалами, йти у своїй роботі

від простого до складного.

Пленер, на думку О. Зайцева, сприяє проникненню в систему живописної мови більшої тонкості градації світлотіні, кольору, рефлексів [9, с. 123]. Основою живопису пейзажу Г. Беда вважав передачу колірних відношень об'єктів природи з урахуванням загального тонового і колірного стану освітленості. На його думку, першими завданнями з живопису пейзажу повинні бути короткочасні етюди на передачу колірних відмінностей між основними його об'єктами (силует будівлі, загальна пляма неба, загальна площа землі, однорідна за кольором пляма дзеркальної поверхні ріки тощо) [2, с. 105–106].

Для успішного засвоєння програми початкового етапу навчання пленерному живопису рекомендовано виконати завдання на такі теми: 1) метод роботи колірними відношеннями і цілісність сприйняття природи в умовах пленеру; 2) сприйняття і передача основних колірних відношень; 3) загальний тоновий і колірний стан; 4) колір освітлення і колористична єдність об'єктів пейзажу; 5) зображення деталей пейзажу; 6) простір у пейзажі [2, с. 106–107]. Починати роботу рекомендується із визначення в природі найбільш світлих, інтенсивних і темних колірних плям.

Важливою передумовою отримання успішного результату під час виконання етюду для студента є творча сконцентрованість, емоційна активність, захоплення творчим процесом. Творча активність, як відомо, сприяє творчому самовираженню особистості. На думку О. Рудницької, творче самовираження доповнює опановані знання і вміння багатством внутрішніх переживань, активізує образи підсвідомості і сприяє цілісному розвитку особистості [10, с. 96].

Як бачимо, пленерна практика є, свого роду, стартовим майданчиком для початку самостійної роботи студентів на відкритому просторі, тому що під час навчання у школі не кожен з них мав можливість під керівництвом вчителя освоїти її особливості. Слід зазначити, що творчих учнів може виховати лише викладач, який сам є яскравою творчою особистістю, адже, «...щоб запалити когось, треба горіти самому». Роботи художника – це втілення свого внутрішнього світу, свого роду, діалог із глядачем. А коли глядачами є студенти-вихованці, то це досить дієвий спосіб впливу на формування їхнього світогляду, шлях до налагодження духовного контакту, що має вагомое значення у художньому вихованні. Тому позиція самого педагога, його ентузіазм, професіоналізм, атмосфера свободи думки відіграють при цьому вирішальну роль. Керівник практики повинен знаходити індивідуальний підхід до кожного студента, вказувати на помилки, відзначати успіхи, заохочувати різні способи виконання завдань.

Аналіз студентських пленерних етюдів дозволяє виокремити найбільш типові помилки, а саме: невиразність обраного мотиву; неправильне композиційне рішення у форматі; надмірне захоплення другорядними деталями; помилки у перспективній побудові, передачі плановості, визначенні загальних колірно-тонових відношень. Тому

викладач повинен особливо контролювати початковий етап роботи, щоб вчасно звернути увагу студента на допущені недоліки.

Результати практичних робіт по завершенню пленерної практики переконливо свідчать, що студенти стали значно активнішими, у них з'явилась сміливість у роботі, розкутість рухів, зник страх невдачі. Тому можна вважати, що така практика у професійній підготовці майбутнього вчителя образотворчого мистецтва дуже важлива, адже вона допомагає не тільки засвоєнню знань і вмінь роботи різними матеріалами в живопису та рисунку, сприяє розвитку композиційного мислення, а й дає поштовх творчій активності, розкриває їхній потенціал, формує стійку внутрішню мотивацію до творчості.

Таким чином, проблема пленерної практики є завжди актуальною у системі мистецької освіти, яка потребує особливої уваги з боку художників-педагогів, удосконалення існуючих і розробки нових методичних посібників, рекомендацій, альбомів зразкових робіт.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Маслов Н. Я. Пленэр: Практика по изобразит. Искусству : [учеб. пособие для студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов] / Н. Я. Маслов. – М. : Просвещение, 1984. – 112 с.
2. Беда Г. В. Живопись : учеб. для студентов пед. институтов по спец. № 2109 «Черчение, изобраз. искусство и труд» / Г. В. Беда. – М. : Просвещение, 1986. – 192 с., ил.
3. Визер В. В. Живописная грамота: основы пейзажа / В. В. Визер. – СПб. : Питер, 2006. – 192 с., ил.
4. Унковский А. А. Живопись: Вопросы колорита : [учеб. пособие для студентов худ-граф. фак. пед. ин-тов] / А. А. Унковский. – М. : Просвещение, 1980. – 128 с.
5. Дидро Д. Эстетика и литературная критика / Дени Дидро. – М. : Искусство, 1980.
6. Живопись : [учеб. пособие для студ. высших учеб. заведений] / Н. Бесчастнов, В. Кулаков, И. Стор [и др.]. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 224 с., ил.
7. Константин Коровин: Жизнь и творчество. – М. : Искусство, 1963.
8. Семешко Е. Г. Деякі особливості виконання пленерних етюдів як складової художньої освіти / Е. Г. Семешко // Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. праць / Луган. держ. ін.-т культури і мистецтв ; за заг. ред. В. Л. Філіппова. – Луганськ : Вид-во ЛДІКМ, 2010. – Вип. 15. – С. 217–221.
9. Зайцев А. С. Наука о цвете и живопись / А. С. Зайцев. – М. : Искусство, 1986. – 158 с., ил.
10. Рудницькі О. П. Педагогіка : загальна та мистецька : [навчальний посібник] / О. П. Рудницька. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. – 360 с.