

Методичні вказівки до виконання завдання
з живопису
**“Формування навичок малювання пейзажу в
умовах пленеру”**



Викладач Білий В.Д.

Косів-2022

Зміст

Вступ

1. Мета завдання

2. Особливості роботи на пленері

2.1 Вибір теми, сюжету твору

2.2 Пошук найкращої точки зору. Визначення формату й розміру полотна

2.3 Співвідношення і взаємозв'язок частин

2.4 Виділення композиційного центру

2.5 Досягнення цілісності та єдності зображення

3. Поетапність виконання живопису

Висновки

Література

Вступ

Невід'ємною ланкою в процесі академічного навчання є осіння практика, під час якої студенти працюють з натури над пейзажем в умовах пленеру, що сприяє одержанню повноцінної фахової освіти. Пленерний (франц. *Plain air* – відкрите повітря) живопис склався у результаті роботи художників на відкритому повітрі, а не в майстерні, з метою найбільш виразного відтворення природних краєвидів.

Живопис на пленері одержав розвиток із середини XIX століття й докорінно вплинув на розвиток образотворчого мистецтва. Пейзаж стає самостійним жанром мальовничого мистецтва, здатним виразити філософські, естетичні, емоційні погляди та почуття художника. Яскравими майстрами пленерного живопису XIX ст. були представники барбізонської школи, зокрема у другій половині XIX ст. працювали імпресіоністи К. Пісарро, К. Моне, О. Ренуар та інші. В Росії видатними представниками пленерного живопису другої половини XIX – початку XX ст. були І. Левітан, І. Шишкін, К. Коровін; в Україні – П. Левченко, С. Васильківський.

Успіх у навчальній роботі залежить від уважного, глибокого вивчення і зображення натури, її будови, пропорцій, кольору форм окремих частин та їх взаємозв'язку. Вивчати пейзаж означає вміти підбирати головне й

найхарактерніше і узагальнювати другорядні деталі, їхній колір. Таким чином, зображення пейзажу з натури розвиває окомір, допомагає засвоїти закони реалістичного зображення.

1. Мета завдання

Мета практики: сформувати поняття про пленерний вид практики, простежити тісний взаємозв'язок світу природи і людини, розширити знання про навколишній світ, формувати пізнавальну і творчу активність майбутніх художників, вміння висловлювати свої думки на папері, розвивати спостережливість, увагу, закріпити навички роботи з рисунку та живопису, отримані на заняттях.

На виконання завдання відводиться 36 години.

Формат: згідно ескізу (більша сторона 40 см).

Матеріали: папір, картон, полотно, темпера, олія, акрил, акварель.

2. Особливості роботи на пленері

2.1 Вибір теми, сюжету твору

Перед початком роботи над пейзажем з натури вибирають мотив, тобто знаходять найбільш вдалу точку, що дуже важливо для досягнення поставленої мети. Студенти, малюючи пейзаж, іноді шукають "готові композиції" в природі. Частіше це робиться під впливом бачених картин художників. Треба відзначити, що "готових композицій" в природі, а також встановлених композиційних вирішень в практиці реалістичного мистецтва не буває. Навпаки, художник повинен завжди вести пошук нового в мотиві і засобах його вираження, уміти знаходити цікаві мотиви самотійно, сприймати світ по-своєму.

Мотив пейзажу на перших етапах має бути нескладним, з невеликою кількістю предметів чи об'єктів на ділянці, обраній для зображення (Рис. 1).



Рис 1. Т. Паламарчук. “Дуб Тараса Шевченка” 2010 р.

У пошуках цікавого мотиву корисно пройтися по вулицях, околицях або вийти за місто, село, в поле, в ліс, на річку. При цьому дуже важливо, щоб побачений мотив чимось зацікавив студента і він умів би пояснити, чим саме його захопив, вразив той чи інший сюжет. У цьому – мотивація вибору, а відтак і рівень виконання етюда. Те, що привернуло увагу, стає згодом, як правило, головним акцентом або навіть композиційним

центром етюда. Нерідко це є спонукальною причиною, в ім'я якої студент як художник зможе писати той або інший мотив.

Виходячи з власного досвіду роботи над пейзажем, не рекомендую студентам відноситися до знайомих, можливо, вже написаних мотивів, як до непотрібного, відпрацьованого матеріалу. У багатьох художників є улюблені місця, куди вони виїжджають на етюди щорічно або навіть кілька разів у рік. І кожного разу майстру відкриваються все нові якості, грані натури, знаходиться виразне художнє трактування знайомого мотиву (Рис. 2, 3, 4).



Рис 2. В.Д. Білий. “Покинута гніздо. Літо” 2001 р.



Рис 3. В.Д. Білий. "Покинута гніздо. Зима" 2001 р.



Рис 4. В.Д. Білий. "Покинута гніздо. Весна" 2002 р.

Таку методику накопичення зорових вражень доцільно використати і в роботі зі студентами.

2.2 Пошук найкращої точки зору. Визначення формату й розміру полотна

Визначивши пейзажний мотив, слід знайти найбільш вигідну точку зору для виразної композиційної його побудови.

Але раніше було б важливо продумати, в який час дня і при якій погоді краще всього намалювати намічений мотив. Для цієї мети треба спостерігати вибраний пейзаж не один раз. Треба знайти в ньому щось нове, цікаве. Тільки при такому підході можна буде навчитися справжньому творчому зображенню.

Отже, знайшовши мотив, роботу необхідно розпочинати з невеликих підготовчих начерків-ескізів, котрі суттєво відрізняються від завдань, виконуваних у майстернях. На цьому етапі визначається, яким буде формат картини (витягнутим по вертикалі, прямокутним, квадратним, витягнутим по горизонталі), його розмір та колірні співвідношення (Рис. 5).



Рис 5. Г. Остапенко. “Осінній мотив” 2010 р.

Витягнутий вгору формат додає зображенню відчуття стрункості й піднесеності. Формат у вигляді прямокутника, розташованого по горизонталі, зручний для зображення епічної дії. Надмірне збільшення формату по вертикалі перетворює зображення на сувій, а надмірне збільшення формату по горизонталі диктує застосування панорамної або фризної композиції. При виборі формату слід враховувати, як розташовані основні об'єкти композиції (по горизонталі або вертикалі), як розвивається дія сюжету (зліва направо), в глибину картини або якимось іншим чином. Формат у вигляді квадрата краще використовувати для створення урівноважених, статичних композицій тому, що вони в думках співвідносяться з рівними центральними осями і рівними сторонами меж зображення.

Етюди-ескізи можна назвати проектом картини. У них знаходять формат, є конструктивна схема майбутнього пейзажу, колористичне вирішення, розроблений мотив, композиційний центр.

Детальне опрацювання, як відомо, в таких етюдах-ескізах необов'язкове.

2.3 Композиційне вирішення пейзажу

Починаючи з пошуку композиційного вирішення, треба пояснювати, які деталі не несуть основного навантаження, а на яких, навпаки, необхідно зосередити більше уваги, зробити їх виразними, вагомими. Це привчає студентів до належного відбору деталей в уподобаному мотиві.

Отже, знайшовши найбільш вдалий формат, його розміщення (вертикально, горизонтально) та вирішення пейзажу в начерках, можна розпочинати роботу.

Для вирішення композиції пейзажу треба правильно виставити горизонт, точку сходу на лінії горизонту і правильно передати масштаб предметів, вирішити, скільки місця в етюді буде відведено небу, землі або воді, деревам тощо. При цьому слід зауважити, що низький горизонт допомагає підкреслити монументальність пейзажу, його величину. Високий горизонт дозволяє дати більш широку панораму пейзажу, більш повну картину.

При компонуванні треба уникати тих положень, коли лінія горизонту ділить етюд по горизонталі навпіл, а дерево, стовп, дім та інші об'єкти ділять його по вертикалі на дві рівні частини. Найскладніше у композиційному вирішенні пейзажу – дати правильну характеристику місцевості. Для цього треба слідкувати за тим, щоб всі деталі в пейзажі були добре пов'язані між собою і допомагали виразити загальну ідею композиції.

2.4 Виділення композиційного центру

Створюючи композицію, необхідно визначити, що буде головним в картині і як виділити це головне, тобто, сюжетно-композиційний центр, який часто також називають "смисловим" або "зоровим центром" картини. Звичайно, в сюжеті не все однаково важливо, і другорядні частини підкоряються головному. Композиційний центр повинен, в першу чергу, привертати увагу. Цього потребує і специфіка зорового сприймання. Вона «полягає в тому, що органи зору в навколишній дійсності виділяють головне, те, на що ми звернули увагу. Це головне перебуває в центрі поля зору, сприймається воно чітко і з деталями. Інші предмети поля зору, що перебувають не в зоровому центрі, сприймаються узагальнено, без деталей».

Центр виділяється освітленістю, кольором, укрупненням зображення, контрастами й іншими засобами. Не тільки у творах живопису, але й у графіці, скульптурі, декоративному мистецтві, архітектурі виділяють композиційний центр. Розмір композиційного центра картини не повинен бути великим відносно формату картини, щоб не виступати з нього. Композиційний центр малого розміру поглинається в просторі великого формату. Тому хороша композиція повинна бути побудована так, щоб розмір картини, головних і другорядних образів відповідав тільки даному формату художнього твору і не потребував зміни його при сприйманні глядачем картини.

2.5 Досягнення цілісності та єдності зображення

Цілісність композиції картини не повинна порушуватися кількома рівнозначними композиційними центрами, якщо вони не виправдовують ідею твору. Головне в картині можна виділити кольором, тоном і виразністю форми. Другорядні образи зображують більш узагальнено, менш чітко, щоб

вони не привертали до себе багато уваги, лише доповнювали і допомагали розкривати ідейний зміст картини.

Головне - досягнути гармонії цілого, співвідношення великих мас, об'єктів по тону і кольору. На перших порах вирішити таке завдання важко. Деталі можуть випадати з цілого, надавати етюду строкатості.

Виконавши прописку великих тонально-колірних відносин, можна перейти до моделювання і виявлення форми предметів кольором, особливо розташованих на першому плані пейзажу. Від сеансу до сеансу, весь час порівнюючи пропорції, можна поступово вводити й опрацьовувати потрібні деталі, не втрачаючи відчуття цілого. Треба уміти жертвувати деталлю, можливо навіть вдалою, живописною знахідкою в ім'я цілого.

На цілісність пейзажу безумовно впливає повітряна перспектива. В натурі добре помітно, як предмети, об'єкти, плани у міру віддалення від художника поступово ніби поглинаються повітряним середовищем. При віддаленні вони змінюються не тільки за величиною, але й за забарвленням. Тому перший план пишеться, як правило, більш енергійно за кольором, контрастом, деталями, безумовно ліпиться об'єм предметів (наприклад, дерева, трава, квіти мають яскраво виражені зелені відтінки кольору).

У живописі подальших планів ці характеристики предметів стають менш вираженими. Віддаляючись від глядача, предмети втрачають об'ємність. Вдалині предмети здаються плоскими, з сильно зміненим власним забарвленням. Тому на полотні виконуються без моделювання форми світлотінню і кольором. Так, на дальніх планах, за лінією горизонту предмети набувають характеру плоскої плями з холодним голубуватим, фіолетово-блакитним або сірим відтінком.

Зображаючи воду, враховують ступінь її прозорості, освітлення й тональні відбиття. Предмети, віддзеркалені навіть у спокійній воді, втрачають чіткість окреслень, глибокі тіні їх здаються світлішими, а світліші місця - темнішими, ніж у натурі. 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, розпливчасте. Бурхливу воду зображають послідовним зменшенням масштабності близьких і далеких хвиль з переходом до м'яких узагальнень на великій відстані. Тіні на хвилях прокладають по формі.

3. Поетапність виконання живопису



Перший етап: побудова композиції краєвиду.



Другий етап: знаходження великих колірних співвідношень неба, дерев, землі.



Третій етап: уточнення рисунку даного ландшафту, колірних співвідношень, подальше моделювання кольором і тоном всіх елементів пейзажу з урахуванням повітряної перспективи та характеру освітлення.



Четвертий етап: досягнення колористичної єдності теплих та холодних відтінків, передача пластичних особливостей ландшафту з виявленням їх матеріальних якостей. Підпорядкування всіх елементів пейзажу цільності зображення.

Висновки

Підсумовуючи викладене вище, можна стверджувати, що робота над пейзажем формує у молодих художників знання про різні стани природи, вплив освітлення, нарешті, розуміння конкретних форм розмаїтих предметів,

які становлять основу пейзажних композицій. Завдання пейзажиста полягає не в тому, щоб механічно перемальовувати натуру – художник має відчувати загальну гармонію кольорів, внутрішню красу, і, головне, максимально осмислено знаходити образи вирішення мотиву.

Доброю школою живопису, зокрема пейзажу, є виставки художників. Виставки робіт студентів можна організувати як звіт за осінній сезон. Ці виставки сприяють розвитку самостійності оцінок робіт, допомагають початківцям глибше усвідомити специфіку пейзажу, активізують творчу діяльність майбутніх художників.

Список літератури

1. Беда Г.В. Основы изобразительной грамоты. - М.: Просвещение, 1981.
2. Виноградова Г. Малювання з натури. - К.: Рад. школа, 1976. - 118 с.
3. Волков Н.Н. Цвет в живописи. - М.: Искусство, 1984. - 320 с.
4. Мастера советского искусства о пейзаже. - М.: Искусство, 1963. - 268 с.
5. Луначек Й. Основы изображения с натуры. - К.: Изд-во АН УССР, 1961. - 127 с.