

УДК 75.047

Андрій Яланський*доцент кафедри живопису та композиції НАОМА,
заслужений художник України*

Предметна зображувальність як одне із завдань літньої практики

Анотація. У статті висвітлюється досвід проведення літньої практики на пленері, найважливіші теоретичні аспекти її, а також методика відображення дійсності у творах реалістичного живопису та формування практичних навичок у студентів. Підкреслюється важливість літньої практики на пленері для засвоєння фундаментальних художніх знань та високої естетичної культури.

Ключові слова: живопис, пейзаж, пленер, кольорові співвідношення, естетична значущість, зорова достовірність.

Вивчаючи і спостерігаючи життя у нескінченній різноманітності його проявів, художник проводить творчий відбір і узагальнення його якостей, властивостей, тенденцій в образній формі відповідно до свого ставлення до дійсності, поглядів, смаків, інтелектуальних якостей, темпераменту, індивідуальної манери, інтерпретує саму суть зображуваного явища, шукає найбільш адекватні виражальні засоби. Діалектична єдність змісту і форми в образотворчому мистецтві є необхідною передумовою для розкриття і виявлення живописними засобами естетичного багатства життєвих явищ.

Сьогодні у вищих художніх навчальних закладах накопичений великий досвід проведення літньої практики, яку прийнято називати, використовуючи французький вираз, “en plein air”. Пленерна практика — особливий період у навчальному процесі, найбільш сприятливий для розширення світогляду студентів, розвитку їхньої загальнокультурної компетентності. Виявлення цих розвиваючих факторів сприяє підвищенню ефективності навчального процесу.

Метою даної статті є необхідність проаналізувати накопичений досвід проведення пленерної практики, розглянути фактори, що визначають специфіку навчання на пленері. Для цього були використані мемуарні та архівні методичні матеріали, матеріали методичних фондів та інструктивно-методичних документів.

Отримані висновки можуть стати основою для складання програм і методичних посібників, сприятимуть продовженню теоретичних досліджень методики викладання у системі художньої освіти.

Джерельною базою дослідження стали матеріали, пов’язані з програмами вищих художніх навчальних закладів, у яких проходить пленерна практика, матеріали архіву Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури.

Питання пленеру отримали певне висвітлення у методичній літературі, де літня практика розглядається з різних боків, обговорюються її різноманітні аспекти. Літній пленерній практиці у художніх навчальних закладах присвячені роботи М. Я. Маслова [1] та А. А. Унковського [2]. У цих виданнях значне місце приділяється методичним рекомендаціям з виконання конкретних завдань, наведено поради з вибору технік і матеріалів для виконання етюдів. Автори детально розглядають і аналізують студентські роботи, вказують їхні переваги й недоліки, наводять багато прикладів з історії мистецтва, особливо російського пейзажного живопису.

Разом з рекомендаціями загального характеру автори дають конкретні практичні поради.

Найбільш відома робота про пленер у художніх вищих навчальних закладах — посібник М. Я. Маслова, де велика увага приділяється вивченню пленерного середовища як об'єкта зображення для художника. Автор детально розглядає методичні особливості практики, наводить приблизний тематичний план і розгорнуті пояснення до кожного курсу із зазначенням кількості рекомендованих годин.

Методичний посібник А. А. Унковського не обмежується тільки рамками навчального пленеру — тут простежується шлях від начерку олівцем до закінченої картини, вміщено низку корисних порад щодо послідовності проведення роботи.

Останніми роками написано кілька дисертацій з методики викладання пейзажу у вищих навчальних закладах. Так, метою дисертаційного дослідження В. М. Соколинського [3] було визначення шляхів і методів розвитку творчих здібностей студентів засобами композиції етюда пейзажу. Дослідження М. В. Грибакіна [4] також присвячене вивченню композиції пейзажу.

У дисертації про міський пленер І. О. Осін [5] розглядає навчальний процес у вищому навчальному закладі і, виходячи з цього, вибудовує методику проведення літньої практики.

Питання, що порушуються у цій авторській публікації, отримали відображення у мистецтвознавчій літературі, зокрема, у тій, що вивчає пейзаж як жанр. Розвиток пейзажу, особливості його художньо-образної мови у різні історичні періоди розглядалися у працях багатьох мистецтвознавців. Використану літературу умовно можна поділити на дві групи. До першої можна віднести видання, дослідники яких аналізують пейзажний живопис певної країни, певного періоду чи епохи, пейзажі конкретних художників, їхню творчість. Серед цих авторів насамперед назвемо таких, як А. А. Жаборюк [6], Б. Б. Лобановський [7], Н. Ю. Асєєва [8], П. І. Говдя [9] та ін. До другої можна включити праці таких дослідників, які розглядають теоретичні проблеми живописного пейзажу, зокрема ті, що стосуються засобів художньої виразності живопису: композиційних вирішень, колориту тощо. Цим проблемам присвячено роботи М. М. Волкова [10], С. М. Данієля [11] та ін.

Однією з ключових теоретичних проблем під час проведення літньої практики на пленері є предметна зображувальність. Відомо, що сила емоційного впливу і естетичної виразності творів пейзажного живопису залежать від глибини і правдивості їхнього змісту та довершеності виражальних засобів. Змістом образотворчого мистецтва є реальна дійсність, відображена у художніх образах.

Не применшуючи значення суб'єктивних факторів у творчому процесі, необхідно визнати, що всі основні елементи живописної грамоти (йдеться про реалістичний живопис) — колорит, рисунок, композиція, тональні й лінійні зображувальні засоби тощо — є результатом відображення у свідомості і творчій практиці художника закономірностей реальної дійсності.

Художній образ у реалістичному живопису не створюється абстрактними формами, лініями та фарбами. Твором живопису не може стати просте поєднання кольорів, а емоційний вплив картини не може визначатися лише впливом кольору самого по собі. Виразність кольору у реалістичному живописі має іншу основу: секрет його впливу полягає, перш за все, у безпосередньому чуттєвому переживанні життєво правдивих образів, створених художником. При цьому емоційний вплив власне живописних засобів проявляється через гармонію кольорів реальних предметів, шляхом відтворення художником правдивого колористичного стану освітлення.

Людина пізнає і оцінює світ здебільшого через форми, що бачить. Ці форми є частиною зорового досвіду людини і викликають у творі мистецтва, за словами Аристотеля, “радість впізнавання” [12]. Крім того, зовнішня схожість зображення дає нам найбільш цілісну та повну характеристику об'єкта, надійний орієнтир у визначенні його якостей, призначення, життєвої функції. Такий шлях гносеологічного і образного художнього пізнання витікає з історичного досвіду людства і конкретного життєвого досвіду окремої людини. Завдяки цьому предметність і кольорова достовірність формують асоціативну мову мистецтва, яка доносить до глядача думки й почуття художника. У пейзажі, завдяки правдивому зображенню матеріальності об'єктів, природній грі світла і кольору в умовах повітряного середовища, художник передає свої інтимні почуття і зорові враження.

Такий пейзаж примушує працювати уяву, викликає асоціативні переживання: радість, смуток... У багатстві впізнавання й відкриття нового, у гаммі асоціацій містяться емоційна сила і виразність реалістичного пейзажного живопису.

З іншого боку, було б серйозною помилкою стверджувати, що предметність і зорова достовірність реалістичного живопису полягає у відтворенні форм предметів і їхніх кольорових властивостей з імітаційною скрупульозною точністю. Кожен предмет має зовнішні ознаки і властивості. Наша свідомість побудована таким чином, що найкраще запам'ятовуються найбільш характерні ознаки предмета. Так відбувається сприй-

няття не тільки форми, але кольору й світла. Світлотінь і колір предмета при зміні освітлення виглядають по-іншому, але в кожному випадку це закономірно. Внаслідок багатократного сприйняття цієї закономірності формуються стійкі уявлення про тоновий і колористичний вигляд предметів і явищ природи. Тому, даючи вірне уявлення про зображуване, художник передає найбільш істотне і характерне, а саме — пропорційні натурі колірні співвідношення і колористичний стан. Достатньо передати, наприклад, вірні тони і колірні співвідношення крупних планів пейзажу, уникаючи деталей, і глядач сприйме і стан природи, і її матеріальність, і освітлення.

Колористична побудова зображення, таким чином, являє собою перекладені на мову живопису характерні й узагальнені закономірності кольорових явищ оточуючої дійсності.

Історія образотворчого мистецтва засвідчує, що живопис виріс з постійної живої цікавості людини до реального світу. Звертаючись до навколишнього середовища як джерела творчості, художники створювали водночас і специфічну мову його відображення у мистецтві. Кожна наступна доба збагачувала цю мову новими відкриттями, які дозволяли митцєві найповніше донести до глядача зміст своїх творів. Так поступово були відкриті правила перспективного і тонового зображення, закони колірних співвідношень, колориту і т. ін. Тому реалістична зображувальність — не стильова особливість одного з напрямків в історії живопису, а вироблений протягом століть метод художнього пізнання і відображення у мистецтві явищ реального світу.

Такий метод не може відійти у минуле як застарілий.

Різниця між реалістичним художнім образом і натуралістичним зображенням полягає не у ступені ілюзорності останнього, а у способі мислення художника. Натуралістичне мистецтво задовольняється лише однією метою: передати буквальну схожість із зображуваним предметом, тобто обмежитися пасивним і інертним ставленням до життя. У реалістичному мистецтві схожість і життєва достовірність є лише засобами створення художнього образу.

Дієвість цих засобів перебуває у прямій залежності від того, наскільки твір мистецтва містить глибоке образне узагальнення зображеної дійсності. Тому принцип зображувальної дійсності, хоч і не є єдиним мірилом достоїнств реалістичного зображення, проте залишається необхідним. Художник не може відкинути його, не поступившись естетичною значущістю свого твору. Зорова достовірність — це форма вираження естетичної сутності предмета, засіб обміну думками, почуттями, ідеями між художником і глядачем.

Курс живопису, зокрема викладання дисципліни “Пейзаж” на факультеті образотворчого мистецтва, покликаний разом з іншими курсами сприяти формуванню митців, які мають широкий громадянський, загальнокультурний і художній світогляд, розвинений смак, свідоме ставлення до мистецтва, глибоко розуміють значення мистецтва у житті

суспільства, пропагують фундаментальні художні знання та високу естетичну культуру.

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. Практика підтверджує, що методично правильно поставлене завдання засвоюється простіше і швидше, тому у самостійній роботі важливо дотримуватись усіх методичних вказівок.

Теоретичні напрацювання у галузі викладання живопису, педагогічний досвід минулого переконують у тому, що усвідомлення об'єктивних властивостей предметів спостереження у жодному разі не зменшує важливість творчого ставлення митця до зображуваної природи. Не викликає сумнівів і значення індивідуальної естетичної оцінки природи. Водночас при розробці проблем викладання (на противагу формалістичному методу живопису, основаному на суб'єктивістській позиції) потрібно виходити з того, що образне відображення дійсності у реалістичному живописі не тільки не виключає розкриття закономірностей предметів і явищ природи, а й передає їх.

Навчальний процес має бути побудований на науковій основі. Формування практичних навичок повинно відбуватися у тісному зв'язку із засвоєнням теоретичних знань у сфері закономірностей сприйняття природи і передачі на площині предметів і явищ природи.

Форми й методи викладання живопису мають виходити з об'єктивних законів зорового сприйняття предметів природи, з логіки цього сприйняття, що не вступає у протиріччя із сутністю реалістичного живопису. Методи передачі природи засобами живопису повинні сприяти формуванню і збагаченню образного колористичного сприйняття оточуючої дійсності.

Отримуючи знання, вміння і практичні навички у цілеспрямованому використанні якостей і можливостей кольору у колористичному вирішенні етюдів, художник-початківець здатен не тільки знайти колір, а й перетворити його на засіб психологічної характеристики предметів і явищ природи. Без професійної підготовки і малюванні з природи, без практичного оволодіння культурою кольору і тону образне уявлення, безперечно, вступить в конфлікт з реальною можливістю вираження цього уявлення засобами живопису у визначеному матеріалі.

Здатність до сприйняття кольору, відповідно до колористичних завдань у живописі, необхідно формувати й розвивати, широко використовуючи різноманітні методи.

Насамкінець, ще раз підкреслимо, що вивчення особливостей роботи на пленері, особливо щодо питань освітлення у природі і чутливості ока, а відповідно й питань сприйняття тонових і колірних співвідношень у

натурі, що спостерігається, а також в етюді необхідно як для теоретичних висновків, так і для практичного засвоєння студентами закономірностей пленерного живопису.

1. *Маслов Н. Я.* Пленэр: Практика по изобразительному искусству. — М.: Просвещение, 1984 — 112 с.
2. *Унковский А. А.* Живопись: Вопросы колорита: Учеб. пос. — М.: Просвещение, 1980. — 128 с.
3. *Соколинский В. М.* Композиция этюда пейзажа как одно из средств развития творческих способностей студентов на начальных этапах обучения пленэрной живописи: Дис. канд. пед. наук: 13.00.02. — М., 1994.
4. *Грибакин Н. В.* Формирование образного мышления у студентов художественно-графических факультетов педагогических вузов на занятиях композицией в живописи пейзажа: Дис. канд. пед. наук: 13.00.02. — М., 2000.
5. *Осин И. О.* Формирование эстетического отношения к среде у студентов III–IV курсов художественно-графического факультета в процессе работы над городским пейзажем: Дис. канд. пед. наук: 13.00.02. — М., 2000.
6. *Жаборюк А. А.* Український живопис останньої третини XIX — початку XX ст. — Київ—Одеса: Либідь, 1990. — 310 с.
7. *Лобановський Б. Б., Говдя П. І.* Українське мистецтво другої половини XIX — початку XX ст. // Нариси з історії українського мистецтва. — К.: Мистецтво, 1989. — 206 с.
8. *Асеева Н. Ю.* Українське мистецтво і європейські художні центри. — К.: Наук. думка, 1989. — 385 с.
9. *Говдя П. І.* Українське мистецтво другої половини XIX — початок XX ст. — К.: Мистецтво, 1964. — 43 с.
10. *Волков Н. Н.* Цвет в живописи. — М.: Искусство, 1984. — 320 с.
11. *Даниэль С. М.* Искусство видеть. — Л.: Искусство, 1990. — 120 с.
12. *Аристотель.* Поэтика // Античная литература. Греция. Антология / Сост. Н. А. Федоров, В. И. Мирошенкова. — М.: Высш. школа, 1989. Ч. 2. — 383 с.

OBJECTIVE FIGURATIVENESS AS ONE OF THE TASKS FOR SUMMER PRACTICE

Andriy Yalansky

Annotation. The experience of carrying out the summer practice in plain air, the most important theoretical aspects of it, the methods of representation of reality in the works of realistic painting and formation the practical skills of students are reported. The importance of summer practice in plain air for mastering fundamental knowledge of art and high aesthetic culture is emphasized.

Key words: painting, landscape, plain-air, colour correlations, aesthetic solemnity, visual authenticity.