

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Тольяттинский государственный университет»

Институт изобразительного и декоративно-прикладного искусства  
(наименование института полностью)

Кафедра «Живопись и художественное образование»  
(наименование)

54.05.02 Живопись

(код и наименование направления подготовки, специальности)

Художник-живописец (станковая-живопись)

(направленность (профиль) / специализация)

## ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА (ДИПЛОМНАЯ РАБОТА)

на тему «Солнечный день»

Студент

А.В.Фомина

(И.О. Фамилия)

(личная подпись)

Руководитель

Профессор, В.И. Ротмистров

(ученая степень, звание, И.О. Фамилия)

Тольятти 2021

## Аннотация

Тема дипломной работы «Солнечный день» выбрана автором не случайно, ведь она имеет для него большое значение. Самые яркие впечатления оставила после себя летняя пленэрная практика, где творчество могло раскрыться в полной мере, и весь полученный опыт от неё не похож ни на какой другой. Летнее солнце, июньский зной, буйное цветение полевой травы в данной работе выражается посредством изображения пленэра, с которым у автора связаны самые светлые и незабываемые впечатления. «Солнечный день» также отображает не только пленэр, но и дружбу, благодаря чему создается представление действительно теплого, ясного дня. Тема пленэра стала актуальной с начала XIX века и продолжает оставаться актуальной до сих пор. Работая над созданием картины, автор обратился к художникам прошлых лет, изучил их творчество и проследил, как именно мастера изображали пленэр в своих работах, а также было изучено, какое значение он имел в их жизни. С помощью приобретённого опыта в процессе обучения в университете, автор проводит исследование законов светотени, колорита и тональности в изображении природы в летнюю ясную погоду.

Целью работы можно назвать создание картины, отражающей летние воспоминания автора о пленэрной практике, также в процессе следовало определить и решить ряд промежуточных задач. В данной работе прослеживается весь процесс создания станковой картины. Прежде всего, замысел и первоначальный композиционный эскиз, после – проведение анализа картин русских и зарубежных художников, создание полноразмерного тонового эскиза (картона), живописных этюдов с натуры, графических набросков элементов картины. Конечным итогом станет живописная работа. Поставленная цель достигнута – создана станковая картина в технике масляная живопись, а также решены все промежуточные задачи.

## Оглавление

|   |    |
|---|----|
| <b>Введение</b> .....   | 5  |
| Глава 1 Исследование темы пленэра и деревенского пейзажа в мировой живописи ..... | 11 |
| 1.1 Зарождение и развитие пленэра в живописи зарубежных художников .....          | 11 |
| 1.2 Зарождение и развитие пленэра в живописи русских художников                   | 24 |
| 1.3 Тема сельского пейзажа в живописи зарубежных художников.                      | 35 |
| 1.4 Тема сельского пейзажа в живописи русских художников.....                     | 46 |
| Глава 2 Предварительная подготовка к созданию живописной картины .....            | 58 |
| 2.1 Поиск идей, сюжета и образов для дипломной картины .....                      | 58 |
| 2.2 Выполнение поисковых и натуральных эскизов, этюдов, зарисовок .....           | 61 |
| Глава 3 Процесс создания картины «Солнечный день» .....                           | 66 |
| 3.1 Процесс создание картона .....  | 66 |
| 3.2 Процесс создания живописного полотна .....                                    | 69 |
| Заключение .....  | 78 |
| Список используемой литературы и используемых источников.....                     | 80 |
| Приложение А Учебная композиция .....   | 83 |
| Приложение Б Графический эскиз композиции .....                                   | 84 |
| Приложение В наброски фигур.....  | 85 |
| Приложение Г наброски рук .....   | 88 |
| Приложение Д наброски голов .....   | 89 |
| Приложение Е зарисовки трав.....  | 90 |
| Приложение Ж Поисковые цветочные эскизы.....                                      | 91 |
| Приложение И Итоговые цветочные эскизы.....                                       | 92 |
| Приложение К Этюды природы .....  | 93 |
| Приложение Л Натюрморты с полевыми цветами .....                                  | 95 |
| Приложение М Этюд фигуры .....  | 96 |
| Приложение Н Копия картины В.Ф. Стожарова «Село Большая Пысса» .....              | 97 |

|   |     |
|---|-----|
| Приложение П Тональный эскиз к дипломной работе ..... | 98  |
| Приложение Р Этапы работы над картиной.....           | 99  |
| Приложение С Картина «Солнечный день».....            | 101 |

## Введение

Пленэр – термин, означающий процесс создания картины на природе, целью которого является максимальная передача переменчивости состояния окружающей среды в зависимости от света и погодных условий. Живопись на открытом воздухе зародилась во Франции в середине XIX века, «plein air» буквально так и переводится – открытый воздух. Название полностью отражает основной смысл такой живописи. Художники в своем стремлении реалистично и достоверно перенести на поверхность картины световоздушную среду в условиях естественного освещения вышли на природу [19].

Различные предпосылки создания пленэрной живописи появились ещё в творчестве художников итальянского Возрождения и мастеров XVII века. Однако столкнувшись с техническими сложностями, эти попытки не получили должного развития. И только в XIX веке, с созданием красок в тубах, художники перестали быть привязаны к своим мастерским и получили возможность рисовать с натуры на открытом воздухе. Первыми познавать принципы пленэрной живописи стали Джон Констебл в Великобритании и Александр Андреевич Иванов в России ещё в начале века. Главными основоположниками пленэра в середине XIX века были художники барбизонской школы: Жан-Жак Руссо, Шарль-Франсуа Добиньи и Камиль Коро. Однако свое распространение термин «пленэр» получил только во второй половине XIX века, благодаря французским мастерам, таким как: Клод Моне, Камиль Писсарро, Огюст Ренуар и многим другим. В России пленэр зарождался постепенно. Сначала существовали пейзажные классы, куда для преподавания приглашались европейские специалисты. После выпускники и студенты академии начали ездить в пенсионерские поездки в Италию и Францию, перенимая традиции зарубежных мастеров. Представителями пейзажной живописи в России того времени можно назвать

А.К. Саврасова, И.И. Шишкина, В.Д. Поленова, И.И. Левитана, В.А. Серова и некоторых других. В конце XIX – в начале XX веков работали и творили К.А. Коровин, И.Э. Грабарь и их современники [13].

В высших художественных учебных заведениях при освоении профессии художника-живописца обязательны выезды на природу для изучения принципов пленэрной живописи. Учебный план включает в себя пленэр в разные времена года, но самым запоминающимся будет первый. Рисование на природе кардинально отличается от работы в мастерской. На открытом воздухе для художника важными становятся краткосрочность, первое впечатление и живость мазка. Это важно по причине того, что погодные условия нестабильны и цветовая гамма меняется в зависимости от времени суток, поэтому важно успеть запечатлеть пейзаж. Для изображения световоздушной атмосферы имеются свои законы. Работа над портретом в помещении может занимать у художника от двух до ста сеансов, мастер возвращается к ней спустя недели и месяцы, используя техники лессировок, нуждающиеся в полном высыхании предыдущего слоя краски. Пленэр не даёт такой возможности. Порой у художника нет и двадцати минут, чтобы запечатлеть мгновения утренней дымки или вечернего заката. Солнце не остановится ни на секунду, продолжая свой ход, а тени будут изменять свою форму постоянно. Природа переменчива и этим же прекрасна. Ради возможности быстро и четко передать состояние окружающей среды, художники тратят годы в рисовании этюдов с натуры. И сотни неудачных попыток превращаются в опыт и мастерство.

Начало познания изображения природы начинается с первого пленэра. Часто встречается, что он выпадает на летнюю пору, и студенты стремятся вырваться из душного города ближе к природе, желая увидеть её во всей красе. В этом может помочь поездка в ближайшие деревни и сёла, которые дадут и кров для ночлега, и возможность увидеть просторы, которых не встретишь в городской среде. Свое особое очарование имеют деревенские

домики и дали в ясный солнечный летний день. Многие художники в своем творчестве использовали деревенские мотивы, будь то старые мастера или наши современники. Как пример можно рассмотреть работы Н.П. Крымова «Когда цветут липы» 1947 г., С.П. и А.П. Ткачёвых «Новая жизнь» 1994г. (Рисунок 1), Н.А. Антохиной-Кураксы «Субботний день» 2008г. и И.Г. Панова «Под летним небом» 2020г. Общим мотивом этих картин является летний погожий денёк в деревне. Их объединяет светлый яркий колорит, наполненный звенящим воздухом, отражающий легкость и гармонию жизни в единстве с природой. Множество художников имеют теплые воспоминания о деревне, идущие из детства и юношества, которые находят отражение в их картинах. Лето – удивительная пора, в которую природа наполнена огромным количеством красок.



Рисунок 1. – С.П. и А.П. Ткачёвы «Новая жизнь» (1994г.)

Пленэрное изображение летней природы имеет ряд своих особенностей. Изображение локального цвета в условиях освещения неотраженным солнечным светом отличается от цветовых решений в помещении, которые в противоположность наполнены уже отраженным светом. Рисующий должен учитывать воздушную перспективу, тоновые и цветовые контрасты. Натура на пленэре наполнена разнообразными рефлексами. Также в природе нельзя

встретить глухого черного цвета [6]. Как пример, можно рассмотреть картины Камиля Писсарро «Деревушка близ Понтуаза» 1872 г. (Рисунок 2), Клода Моне «Поле маков у Аржантёя» 1873 г. и С.А. Герасимова «Сирень в цвету» 1955 г



Рисунок 2 – С.А. Герасимов «Сирень в цвету» (1955г.)

Эти работы, такие разные по стилю и манере письма, объединяет трепетное отношение авторов к цвету и тону. Крымов в своих статьях писал: «Главной задачей живописи является передача общего тона картины, то есть общее потемнение или посветление светосилы. Только то произведение можно назвать живописным, где угадана светосила. Дневной мотив солнечного дня в своих световых частях светлее световых частей серого дня. Вечер - будь то пейзаж, портрет или жанр - в световых частях темнее дня»[7;39]. В этих картинах показана удивительная связь человека и природы. С помощью теплого колорита передана свежесть распутившейся зелени и бескрайнего неба. Virtuозное мастерство художников придает философскую глубину изображению знакомых видов природы. Каждый мастер в своей манере передал традиции пленэрной живописи, сотканной из игры света и цвета.



В своем стремлении запечатлеть момент, часто художники на пленэре изображают друг друга. Можно вспомнить картины Джона Сарджента «Клод Моне, рисующий на опушке леса» 1885г. или Клода Моне «В лесу в Живерни, Бланш Ошеде Моне за мольбертом с читающей Сюзанной Ошеде» 1887 г.

Этим и многим другим премудростям живописи на пленэре обучают студентов-живописцев. Это очень важный этап в обучении будущих художников, наполненный вдохновляющими моментами. Впервые не связанные расписаниями и парами, студенты погружаются в самостоятельный творческий процесс. Отсутствие четких временных рамок дает простор фантазии. Дыхание перехватывает от множества открывшихся мотивов. Безграничные просторы просятся запечатлеть их. Пленэр учит самостоятельности, организованности и уверенности в своих решениях. Это важный этап в становлении на путь художника-живописца, который нельзя игнорировать и недооценивать.

Данная дипломная работа значима и важна в наше время, потому что искусство постоянно развивается, вместе с ним развиваются и преподавание творческих профессий. Эти два аспекта связаны друг с другом. Пленэр появился столетия назад, но не теряет своей важности. Основы и традиции будут переходить от учителя к ученикам, развиваясь и изменяясь со временем, но сохраняя опыт прошлого.

Цель этой дипломной работы – написать живописную картину на тему «Солнечный день».

Задачи:

- изучить зарождение пленэра, его становление и развитие в русской и зарубежной живописи;
- изучить и исследовать литературу по истории искусств на тему «Деревня» в мировой живописи;

- найти изобразительно-выразительные средства и художественные приемы, способствующие выражению образа летней пленэрной практики;
- сделать достаточное количество поисковых эскизов, этюдов и набросков для выявления образа живописной работы;
- нарисовать картон в выбранном формате мягкими материалами, проработать детали, основываясь на собранном подготовительном материале;
- написать итоговую композицию на тему «Солнечный день» в технике масляной живописи.

Объект исследования – процесс создания станковой картины в технике масляной живописи.

Предмет исследования – средства выявления художественного образа в пейзажной живописи.

Пояснительная записка к дипломной работе раскрывает творческий замысел картины.

Дипломная работа включает в себя аннотацию, введение, три главы и вывод к каждой из них, заключение, список используемой литературы и приложения. Графическую часть дипломной работы составляют поисковые эскизы, подготовительные наброски и полноформатный картон, выполненный в тоне с использованием мягких материалов. Художественно-практическая часть дипломной работы представлена в виде станковой картины на холсте в натуральную величину и подготовительных этюдов, выполненных в технике масляной живописи.

# **Глава 1 Исследование темы пленэра и деревенского пейзажа в мировой живописи**

## **1.1 Зарождение и развитие пленэра в живописи зарубежных художников**

Начиная с эпохи Возрождения, художники стремились всё реалистичнее и точнее передать окружающий мир. Хотя тогда природа и использовалась только как фон, но была уже более достоверной, чем в предыдущие годы. Художники стремились более полно отразить окружающую действительность в своих работах. Перед тем как создать графический или живописный пейзаж, художники делали зарисовки отдельных трав или деревьев, а также всех объектов окружающей действительности, т.е. используя наброски, пытались создать тематический пейзаж (городской, морской и т.д.) Для развития пейзажа в живописи большую роль сыграли такие художники как Питер Брейгель, Питер Пауль Рубенс и представители малых голландцев. Параллельно в Италии работали Каналетто и Бернардо Беллотто. Однако только к первой половине XIX века можно начать уверенно говорить о зарождении принципов пленэрной живописи. В Англии прародителями считаются Томас Гейнсборо, Джон Констебл и Ричард Паркс Бонингтон. Они интересовались игрой света и тени, изменчивостью погодных явлений и их влиянием на цвет и объем. Свободное пленэрное изображение природы становится самостоятельным объектом изучения, отбирая первенство у конкретных детализированных изображений предметов. В некоторых работах они отдают предпочтение легким неточным силуэтам или вовсе опускают подробности. Позже этим приемом вдохновятся французские импрессионисты, и он будет весьма популярным в этих кругах [17].

Работа Джона Констебла «Хэмпстед-хит с костром» (Рисунок 3) небольшого размера. Её высота тридцать один сантиметр, а ширина – тридцать семь. Мягкие динамичные мазки дают удивительные легкие

касания, наполняя работу поразительной живостью. Ненавязчивые, но уверенные диагональные ритмы передают легкое волнение зрителю. Художник точно и ловко запечатлел мгновения взволнованного неба и быстро бегущих облаков. При помощи направления дыма от костра, мастер в точности передает ветреную погоду. Этим композиционным решением художник сильно погружает созерцающего человека в происходящее на картине. Автор не концентрируется на детализации, изображая скопление людей вокруг костра маленькими мазками. Главным героем картины является раскрывшийся вид. Джон Констебл славился своим умением подбирать удачные и непривычные ракурсы для своих пейзажей. Теплые колористические решения в написании травы создают ощущения августовской зелени. Весь этот небольшой этюд пронизан особым настроением. Он отличается от ранних учебных и ранних работ. Чувствуется особенное отношение автора. Художник написал его в зрелые годы. Во времена, когда его работы приобрели эмоциональную составляющую часть – настроение. Констебль отличался особой любовью к своим родным местам. Он не снискал богатства на родине, но всё равно не уехал за границу, не смотря на возможность лучшего заработка. Его работы пронизаны теплой привязанностью к Англии, что невозможно не заметить. В последние четыре года жизни преподавал историю пейзажной живописи в Королевской академии художеств. Он пользовался большой популярностью и уважением среди студентов. На этих лекциях он вывел три правила. Первое – пейзажная живопись должна быть в той же степени технична, как и поэтична. Второе – одним лишь воображением не создать мастерского живописного произведения, которое могло бы сравниться с действительностью. Последнее – никто из великих мастеров не был самоучкой. Джон Констебль был убежден, что в живописи надо отталкиваться от реальной природы, а не картин старых мастеров. Цветовые решения надо искать с натуры, а не на картинах, виденных ранее. Все эти правила находят свое отражение в его творчестве и творчестве его учеников.



Рисунок 3. – Джон Констебл «Хэмпстед-хит с костром» около 1822г.

Другими яркими представителями зарождавшейся пленэрной живописи были художники барбизонской школы. Это была группа французских художников-пейзажистов, работавших в 1830-1860-х годах. Название своё получили из-за деревни Барбизон, в которой долгое время проживали. Черпали свое вдохновение в лесу Фонтбло и его окрестностей, включая реки и озера, заросшие камышом. До них рисование на открытом воздухе присутствовало по большей части для создания эскизов. Барбизонцы выстраивают собственную эстетику и продвигают её. Самыми известными представителями барбизонской школы называют Теодора Руссо, Жюля Дюпре, Нарсиса Диаз, Жана-Франсуа Милле и Шарля-Франсуа Добиньи.

Первооснователем и идейным вдохновителем считается Пьер Этьен Теодор Руссо. Пейзажи деревни так вдохновляли художника, что сначала он ездил на природу каждый год, а впоследствии поселился в Барбизоне на постоянной основе вместе со своей семьёй. Художник внедрил термин «интимный пейзаж»: простой и непосредственный, без пафосных излишеств. В нём не должно быть бушующей грозы, бурного водопада или гигантских гор.

Рассмотрим картину «Дубы в поселке Апремон» (Рисунок 4). Центром горизонтальной композиции являются могучие дубы. Густые кроны,

отбрасывающие мощные тени, выполнены в теплом коричнево – зеленом колорите. Небо представляет собой паузу и выполнено в нейтральных серебристо - голубых красках с теплинкой. Стадо коров и люди соединены с пятном теней деревьев. Спокойная статичная композиция выполнена живой манерой письма. Детали рисунка исполнены просто и натурально.

Часто дубы – это символ мудрости и величия. В этой картине автору удалось передать этот образ во всей полноте. Могущественные деревья напоминают стражей. В их тени могут укрыться и пасущиеся коровы, и уставшие пастушки, может прилечь собака или передохнуть идущие крестьяне. Общий колорит холста, поэтично и лирично показывает настроение, которое рождает изумительная природа в душе художника.



Рисунок 4 – Теодор Руссо «Дубы в поселке Апремон» (1850-1852гг.)

Непосредственное участие и близкие дружеские отношения с ними имел Камиль Кору. Он оказал огромное влияние на импрессионистов, а его этюды и наброски ценятся также высоко, как и оконченные полотна. Всё его творчество отличается чёткой самобытностью. Камиль Кору часто выезжал на пленэр вместе с барбизонцами, однако его картины отличаются большей динамичностью. Художник любил путешествия, и часто писал пейзажи по

своим воспоминаниям от увиденных мест. За всю жизнь он создал около трёх тысяч работ [3].

Рассмотрим его картину «Пейзаж в Арле-дю-Нор» (Рисунок 5). Во время своей поездки на северо-восток Франции, художник начал эту работу на пленэре, но дописывал её в мастерской. Картина имеет явную диагональную композицию, которую выстраивает линия деревьев, растущих на берегу. За ними проглядывают стога сена и крыши домов в тени. Значительную массу занимает спокойное небо. Весь левый нижний угол заполняет водная гладь речушки, по которой плывёт пара уток. На переднем плане изображена лодка с ярким пятнышком спины рыбака.

Коро отличался весьма сдержанной колористической палитрой. Цветовые решения выполнены на изящных отношениях серебристо-серых и жемчужно-перламутровых красок. Художник наибольшее внимание отдавал использованию валёров в картине. В картине задействовано несколько основных оттенков, вокруг которых художник выстраивает сложнейшие тональные отношения [34].

Таким образом, несмотря на небольшое разнообразие красок, мастер прекрасно передавал настроение в своих работах.



Рисунок 5 – Камиль Коро «Пейзаж в Арле-дю-Нор» (1874г.)

По-настоящему в историю живописи пленэр вошел благодаря французским импрессионистам, а после захватил весь мир.

В умах многих слово пленэр сразу же ассоциируется с именем Клода Моне. Неповторимый мастер изображения природы. Страстный любитель растений заставил весь мир влюбиться в водные лилии. Его закаты ярко демонстрируют изменчивость освещения нашего мира. Серии его картин, запечатлевающие буквально само время, в образах стогов сена или стен собора поражают людей со всего мира в музеях. Клод Моне в своих этюдах-картинах собирает буйство красок и выстраивает их в прекрасную мелодию мазков [27].

Картина «Поле маков у Аржантёя» (Рисунок 6) впервые была показана на выставке импрессионистов. На неё изображены жена художника Камилла и их сын Жан, гуляющие неподалёку от дома в Аржантёя. Они неспешно прогуливаются среди цветов. Камилла Моне написана, как изящный силуэт с неизменным зонтиком, который художник часто рисует на картинах с женой. Рядом с ней сын, которого по пояс скрывают цветы, делая еще более маленьким по сравнению с раскинувшимися просторами. Приглядевшись, среди маков можно найти еле заметную зеленую полоску тропинки, которая ведет ко второй паре людей. На холме изображена другая пара



прогуливающимися, что придает композиции больше динамичности. Моделями для них стали также жена и сын.

Эта картина была написана непосредственно на пленэре. Она создает ощущение спонтанности, но её композиция тщательно продумана. Такой вывод можно сделать, учитывая расположение фигур и их связь между собой. Ярко красные маки диагонально заполняют левую часть, подчеркивая их движение. Уходящие за пределы картины цветы ещё больше усиливают этот эффект. Пара на переднем плане образует вход в композицию. Вверх линию взгляда к другой паре направляет поле маков. Далее движение идет по полосе темнеющих деревьев. Натыкаясь, на светлое пятно дома, разрыв создает связь с небом. Правая часть поля и нежные облака на небе выступают в роли композиционной паузы. Светлое пятнышко дома с терракотовой крышей поддерживает красные маки, соединяя передний и задний планы. Красочный передний план уравновешен нейтральными красками дальнего поля и неба в правой части картины. Плотную гряду деревьев на заднем плане художник разбивает домиком с красно-коричневой крышей. Художник пишет мягко, мазки почти не видны. Цветы тонально схожи с зарослями травы и выделяются только цветом. Контрасты зеленого и красного сильно увлекали Моне. Однако, чтобы избежать однообразности и искусственности, художник включает в траву желтые всполохи. В поддержку макам появляются цветочки лимонного цвета. Люди в картине нарисованы парой мазков, без особой детальности. Лица не прописаны, однако они четко выделяются на фоне травы. Художник мастерски использует контраст в своей работе.



Рисунок 6 – Клод Моне «Поле маков у Аржантёя» (1873г.)

Другой представитель французского импрессионизма – Огюст Ренуар. В историю мировой живописи вошёл как прекрасный портретист. Однако, водя дружбу с Клодом Моне, с которым познакомился в Школе изящных искусств, ездил с ним на пленэры [5].

Обратим внимание на картину «Железнодорожный мост в Шату» (Рисунок 7). В центре композиции цветущее дерево. В его тени стоят железнодорожные работники, прячущиеся от жаркого летнего солнца. В левом нижнем углу начинается полоса кустарников, которая является входом в композицию. Это движение подчеркнуто светло-охристой тропинкой. Силуэт человека подчеркнут светящимся задним планом. Мост, в честь которого названа картина, почти полностью закрыт зеленью и не играет главенствующей роли. Маленький кусочек, который проглядывает вдалеке, выступает поддержкой части неба справа.

Колорит светлый и насыщенный. Звонкие зеленые и желтые краски передают жару летнего дня. Глубокие немногочисленные тени, выполненные холодными изумрудными и синими цветами, создают ненавязчивую диагональ. Часть лужайки в нижней правой части картины выступает композиционной паузой, в противовес наполненной левой части. Буйная зелень изображена отрывистыми мазками. Во всём пейзаже нет четких

контуров, что создает ощущение переливчатости цвета. Из-за этого пейзаж очень воздушный и трепетный. Яркости работе предает почти полное отсутствие темных красок. Тонально работа весьма светлая.

В работе чувствуется особая сентиментальность. В этом пейзаже присутствует определенная пронзительность образа, созданного по первому впечатлению. Эта работа отвечает всем творческим задачам импрессионистов. Ренуар запечатлел мимолетность мгновения отдыха рабочих. Картина наполнена спокойным настроением тихой мирной жизни.



Рисунок 7 – Огюст Ренуар «Железнодорожный мост в Шату» (1891г.)

В пленэрной живописи люди не всегда становятся главными героями. Часто их рисуют достаточно обобщенно, иногда оставляют только силуэт. В пленэрной живописи главным всегда остается природа. На пленэре изображают то, что видят, поэтому на этюды попадают друзья и семья художников. Рассмотрим и изучим несколько таких работ.

Взглянем на картину Джона Сингера Саржента «Клод Моне, рисующий на опушке леса» (Рисунок 8). Художник в своё время не был признан как импрессионист, хотя был близок с ними. Только спустя длительное время

было признано умение мастера передавать особое эмоциональное состояние изображаемого объекта. Однако он этого не застал [39].

Картина, изображающая Клода Моне за работой, была написана во времена их близкого общения и дружбы. Это классический пример пленэрного этюда в импрессионистской манере, в котором есть свобода мазка и яркость колористических решений. Холст наполнен теплотой летнего дня. Зритель даже может получить ощущение дуновения жаркого воздуха.

На работе нарисованы два человека. Главным героем композиции является левая фигура мужчины. Это изображен пишущий Клод Моне. Он сидит на маленьком складном стульчике левым боком к нам. Этюдник с развернутой на зрителя картиной находится очень близко к земле. Художник увлечен работой. Его руки заняты палитрой и кистями. Он полностью погружен в процесс, словно оторван от этого мира. В центре картины кусок опушки, открывающий вид на задний план деревьев. Это место выглядит как маленький пролесок или небольшой парк. Охристый оттенок травы показывает, что эта лужайка открыта солнцу. В углублении трава меняется до сочного зеленого цвета, давая четкое представление о прохладном теньке, что появился между деревьями.

Вторая фигура на картине расположена чуть глубже, чем первая. Это женщина в белом платье. Её поза показывает, что она полностью расслаблена и наслаждается отдыхом на природе. По лёгкому наклону головы можно предположить, что она занята чтением. Полы её платья раскиданы широко и непринужденно. Обе фигуры написаны крупными свободными мазками, без портретного сходства. Полностью выполнена главная задача импрессионизма – запечатлеть момент.

Влияние направленного солнечного света меняет привычные цветовые схемы. Картина написана в разнообразной, но не пёстрой цветовой гамме. Белое платье, синяя кофта Клода Моне, серо-синий холст и голубоватые,

лиловые тени стволов прекрасно сочетаются с богатым охристо-зеленым колоритом травы и зелени. Желтые шляпки персонажей соединяют фигуры с природой.



Рисунок 8 – Джон Сарджент «Клод Моне, рисующий на опушке леса» (1885г.)

Другая картина, на которой запечатлены художники на пленэре, - это «В лесу в Живерни, Бланш Ошеде Моне за мольбертом с читающей Сюзанной Ошеде» (Рисунок 9) авторства Клода Моне. Эти две девушки были падчерицами художника. У Бланш в возрасте 11 лет появился интерес к рисованию. Она обучалась у Моне, а позже стала его подмастерьем. Прекрасно обучилась его манере письма так, что различить их работы было не просто [38].

На квадратном холсте расположены две фигуры. Главным героем композиции является стоящая Бланш. В центр холста выпадает точно на изображенный мольберт. Девушка держит в левой руке палитру, а правой рисует что-то на холсте. Этот жест придает статичной фигуре немного динамики. Напротив неё, на земле сидит Сюзанна с книжкой в руках. Она одета в светлую юбку, что теряется в траве, и в коричневый жакет. На голове

у неё желтая шляпка в цвет книжки. Платье Бланш светло-голубого оттенка прекрасно перекликается с просвечивающим небом. Девушки изображены на фоне, таких же как и они, тоненьких молоденьких деревьев. Холодная изумрудная зелень сочетается с голубым платьем Бланш и выглядывающим воротником платья Сюзанны. Яркая зелень на дальнем плане придает картине звонкую сочность. Теплые охристые оттенки успокаивают насыщенность других красок.

Творчеству Клода Моне свойственно особенная передача белого цвета. Он никогда не показывал его чисто белым. Вот и здесь юбка Бланш имеет голубые оттенки, а у Сюзанны – светлые бежевые. Также как и другие импрессионисты, Моне избегал чёрного цвета. Художник заменил его тёмным ультрамарином.

В этой работе Клод Моне фокусируется на передаче настроения.

Личная жизнь художника была полна трагедий. В этой работе запечатлены мирные радостные дни. Холст наполнен атмосферой спокойных будней.



Рисунок 9 – Клод Моне «В лесу в Живерни, Бланш Ошеде Моне за мольбертом с читающей Сюзанной Ошеде» (1887 г.)

Следующая картина, которая показывает художников в процессе пленэрной живописи, - это полотно Уинслоу Хомера «Художники зарисовывают в Белых горах» (Рисунок 10). Он положил начало американской реалистичной живописи. Великолепный художник и график. Широко известен своими картинами на морскую тематику. Его творчество делят на два периода: до 1880-х годов, когда ему свойственны светлый солнечный колорит и радостные сцены, и после двухлетнего перерыва, когда его палитра полностью меняется. Художник концентрируется на драматичных и трагических сюжетах, выполненных в темных тонах [37].

Картина «Художники зарисовывают в Белых горах» имеет ясную диагональ в композиционном строе. Темные облака и тучи создают большую динамичность. Работа отличается проработанной пластической формой, точным уверенным рисунком и глубокой философской наполненностью образов.

У работы мрачный серебристый колорит. Насыщенные земляные цвета в изображении почвы создают образ непоколебимой вечности. Эта земля здесь миллионы лет и она останется дальше. Темный глубокий серо-синий цвет неба передает впечатление хмурой погоды. Только глядя на картину можно ощутить холодный морской воздух. Самые светлые места написаны теплой светлой охристой краской. Атмосфера на полотне суровая.

В центре композиции – художник в черной одежде. Он сидит с прямой спиной, излучая уверенность. На его фигуру медленно наползает тень от тучи. Выставленные зонтики, так похожие на пляжные, показывают готовность художников рисовать даже в дождь. На переднем плане, среди камней и коряг, лежит рюкзак с вещами. В отдалении нарисована группа из двух художников. Они все сосредоточены на своей работе, несмотря на портящуюся погоду. Никто из них уходить не собирается.

Эта картина наполнена твердой упорностью художников. Статичные фигуры художников расположены в противовес быстронесущимся тучам. Погода отнюдь не создаёт благоприятных условий, но это никак не останавливает рисующих. В поисках живописного мастерства они готовы противопоставить стихии свои стойкость и трудолюбие.



Рисунок 10 – Уинслоу Хомер «Художники зарисовывают в Белых горах» (1868 г.)

Пленэрная живопись появилась во Франции и начала бурно развиваться. Она оказала огромное влияние на всю мировую художественную культуру. Творческий путь импрессионистов дал толчок развития русскому искусству.

## **1.2 Зарождение и развитие пленэра в живописи русских художников**

В XIX веке, когда появляется академия художеств, в ней существовали только отдельные рисовальные классы – натурные классы, классы пейзажа, натюрморта, скульптуры. В то время все преподаватели были приглашенными мастерами из Италии, Франции и других европейских стран.



Например, один из тех, у кого обучался И.К. Айвазовский, был французский маринист Филипп Таннер.

Первые шаги к пленэрной живописи в России делал Сильвестр Феодосиевич Щедрин. Истории русской живописи он известен как автор многочисленных пейзажных изображений Гатчины, Павловска, Петергофа. Обучавшийся за границей художник привносит традиции итальянских мастеров, давая развитию жанра пейзажа в России новое направление. До него весь вектор искусства был ориентирован в религиозное русло. Его работы имеют сходство с английскими пейзажными парками, свободно разросшимися среди озер и ручейков, с декоративными островами, украшающими их дворцами и павильонами. С большим интересом к деталям, художник изображал хрупкую красоту цветов раскинувшейся зелени. Аккуратно и с трепетом он вписывал архитектурные строения и элементы городского обустройства в окружающие виды природы [28].

Основной темой его творчества была природа Италии, но хотелось бы рассмотреть пейзаж русского периода «Вид с Петровского острова на Тучков мост и на Васильевский остров в Петербурге» (Рисунок 11). Величественные кроны деревьев, сквозь листву которых пробивается летнее солнце, художник изображает с тщательной старательностью. Спокойное небо, отражающееся в глади воды, и граждане, занятые обыденными делами, отражают мирную гармонию бытия. Здания на противоположном берегу естественно соединяются с природой. Густые заросли пластично перетекают в виды города, показывая органичность окружающей среды.

Щедрин стремился писать на открытом воздухе даже свои самые крупные полотна. Он тратил множество сеансов на пленэр, в попытках отыскать живописные средства, чтобы лучше передать натуру. Художник тянулся понять природу и с большой страстью изучал её. Щедрин отошел от классического коричневого колорита, принятого тогда в академической живописи, и стал писать с добавлением зеленых оттенков в рефлексы для лучшей передачи воздуха и света. Высокие звонкие небеса отражают в себе

жемчужную поверхность воды. Щедрин первый начал пользоваться в изображении жара солнца не только насыщенными желтыми и розовыми красками, а также прохладными, серебристыми. Однако цветовые отношения в работах художника подчиняются светотеневой композиции картин.

Виднеется большое влияние другого известного пейзажиста того времени – Ф.Я. Алексеева. Настроение работы пронизано величественной лиричностью, отсылающей к сдержанной эмоциональности классических пейзажей позднего периода творчества. Несмотря на все достижения в своих художественных изысканиях, картины С.Ф. Щедрина сложно отнести к пленэрной живописи.



Рисунок 11 – С.Ф. Щедрин «Вид с Петровского острова на Тучков мост и на Васильевский остров в Петербурге» (1815г.)

Одним из прародителей пленэра принято считать Александра Андреевича Иванова. Во время работы над своим самым масштабным и известным полотном «Явление Христа народу» художник отходит от канонов академической живописи и начинает индивидуальное изучение природы. Большая часть его этюдов связана с поисками пластически-образных решений для этой картины. Одной из подобных работ является «Вода и камни под Палаццуоло» (Рисунок 12). Центром композиции является береговой край и крупные валуны на нём. Они создают ненавязчивое диагональное композиционное решение, продуманное до мелочей. Желто-

зеленые краски, использованные в изображении каменной поверхности, передают теплоту и даже температуру булыжников. В противовес им, холодная прозрачность воды передана насыщенным синим светом и глубокими тенями с теплыми отражениями. Зеленая гряда серебрится в дали. Многослойная живопись создает удивительную цветность работы. Автору удалось запечатлеть яркий летний свет. Интенсивная звучность цвета и характерная пластичность форм помогает создать художнику портрет окружающей земли. В этом этюде прошедшие столетия показаны путем наполненных яркостью цветовых сочетаний и четкости контуров. Вся работа соткана из легких и живых рефлексов. Игра света на разных поверхностях передаёт свежесть легкого бриза.

Этюд с натуры, что должен был быть просто вспомогательным материалом, благодаря мастерству А.А. Иванова стал полноценным произведением. Он наполнен медиативным спокойствием. Столкновение воды, которая находится в постоянном движении, и монументально недвижимых валунов отражает силу мысли художника. Иванову удалось затронуть вопрос переменчивого и незыблемого в небольшом этюде [20].

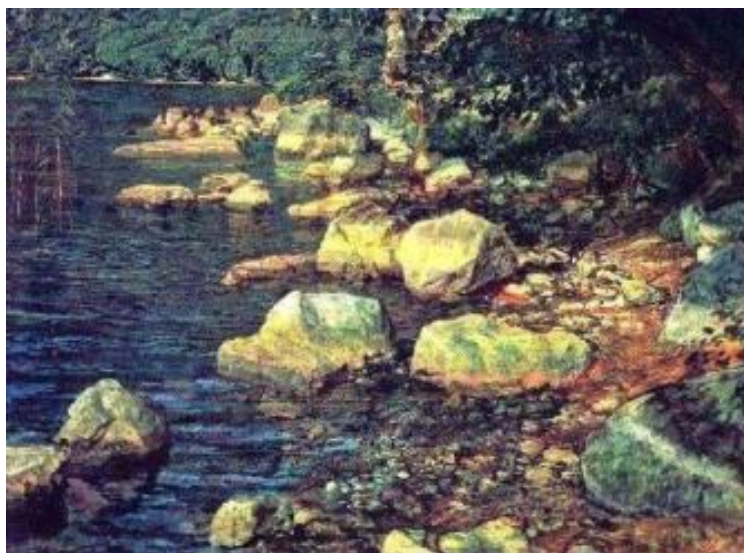


Рисунок 12 – А.А. Иванов «Вода и камни под Палаццуоло» (начало 1850 гг.)

Пленэр ярко расцветает в русской пейзажной живописи во второй половине XIX - начале XX веков. В это время происходит активный процесс

развития в сфере изобразительного искусства. Старые традиции подвергаются сомнениям, молодые художники с огромной страстью искали новые живописные методы и художественные образы. Самыми яркими представителями пленэрной живописи были А.К. Саврасов, В.Д. Поленов, А.И. Куинджи, В.В. Верещагин, И.И. Левитан, В.А. Серов, К.А. Коровин, И.Э. Грабарь [11].

Художник, к творчеству которого стоит обратиться, – это Алексей Кондратьевич Саврасов. Он стал известен своими «пейзажами настроения». Рассмотрим картину «Пейзаж с избушкой» (Рисунок 13) величайшего русского пейзажиста. Саврасов, как никто другой, мог передать в своих картинах русский дух и самобытность. Эта работа относится к произведениям 1860-х годов [1].

Мотив картины может показаться унылым. Старенькая избушка с соломенной крышей, телега, оставленная без присмотра, немного пустой двор производят печальное впечатление. Солнечный луч подсвечивает брёвна дома и дорогу рядом. На земле лежит собака и греется, а на крышу взлетел петух. Тонкая проработка деталей и спокойный сближенный колорит производят удивительно умиротворенное впечатление. И вот уже это спокойствие забирает внимание зрителя, и сюжет приобретает поразительную человечность. От картины сложно оторвать взгляд.



Рисунок 13 – А.К. Саврасов «Пейзаж с избушкой» (1860г.)

Обратимся к одной из самых известных картин Василия Дмитриевича Поленова «Бабушкин сад» (Рисунок 14). Художник относил её к пейзажно-бытовому жанру. На ней изображен старый московский особняк в классическом стиле. Такие было популярно строить после пожара 1812 года. Так как Поленов сам был рожден в дворянском роде, он выстраивает правдоподобные образы жительниц усадьбы, привнося в произведение ностальгическую лиричность и особую литературность происходящего [8].

Центр композиции смещён в левую сторону. Направление дорожки приводит к главным героям картины – сгорбившейся старушке в чёрной одежде и молоденькой девушке в розовом платье. Их дуэт – символ противоположности. Буйно растущая зелень прикрывает особняк, показывая зрителю только пошарканную лестницу и пару облупившихся колонн, подпирающих крышу. Время не пощадило когда-то роскошного здания. В отличие от особняка, природа особняка цветёт и пахнет. На переднем плане живописно прописанные садовые растения. Их свежая листва выглядит сочной и живой. Несмотря на достаточную детальность, зелень выглядит обобщенно, создавая собой одну большую массу.

Колорит картины построен на изысканных сочетаниях серебристой зелени и нежных бледно-розовых, песочных, пепельных и изящных сиренево-голубых красках.

Вся работа построена на противоположностях. В ней есть удивительная романтическая лиричность сюжета, посвященная уходящему миру дворянства.



Рисунок 14 – В.Д. Поленов «Бабушкин сад» (1878г.)

В русской пленэрной живописи так же, как и в зарубежной, художники изображали своих коллег на картинах. Как пример, картина Ильи Ефимовича Репина «На Академической даче» (Рисунок 15). В конце 1870-х годов художник решил организовать пространство для студентов Академии художеств, в котором они бы могли творить и поправлять здоровье. Таким местом стала усадьба общественного деятеля Василия Кокорева, расположенная в окрестностях Вышнего Волочка. В конце XIX столетия здесь преподавали П.П. Чистяков, В.И. Якоби, В.В. Верещагин, В.Е. Савинский, А.И. Куинджи и другие профессора, а их учениками были К.Ф. Богаевский, Н.К. Рерих, А.А. Рылов, М.В. Нестеров и другие молодые художники, впоследствии вошедшие в историю русской живописи [25].

Картина острого динамичного формата показывает рабочий процесс всего десятилетие организованной Академической дачи. Темным рядом выстраиваются пишущие на пленэре художники. Самая левая фигура даёт входение в картину. Светлый зонтик изящно сливается с облаками на небе. В центре композиции пара разговаривающих человек. Может они обсуждают будущие картины или, наоборот, что они будут делать после пленэра. В отдалении от них стоит фигура другого художника. Его силуэт сливается с березой на дальнем плане. Густая зелень разбивается домиком справа и

светлыми зонтиками и этюдниками слева. Опушка, на которой расположились художники, написано общими крупными мазками, с парой светлых точек цветов. Трава взята плотным зеленым цветом. Темные фигуры написаны краской насыщенного индиго. В небе и светлых местах использованы бежево-охристые оттенки. Богатство красок показано через весьма сдержанный колорит.

Вся работа наполнена жизнью. Рабочий процесс кипит. Все люди заняты каждый своим делом. Все растения уже распустились во всю силу.

Академическая дача существует и в наше время, всё также принимая в своих владениях будущих и нынешних художников – живописцев.



Рисунок 15 – И.Е. Репин «На Академической даче» (1898 г.)

Рассмотрим картину «Солнечный день» (Рисунок 16) величайшего русского пейзажиста Исаака Ильича Левитана. Художник всему миру известен как выдающийся певец красоты русской природы [14]. Эта небольшая картина написана в его последние годы жизни, и в ней сосредоточена вся величина его мастерства. На полотне изображен задний дворик усадьбы в солнечный день. Сквозь раскидистые кроны мощных берез падает полуденный летний свет, создавая сложный узор теней на свежей травке. Под влиянием солнца зелень приобретает приглушенный мягкий цвет. Небо, проглядывающее в небольшие промежутки листвы, сливается в тоне с

деревьями, отражая солнечный свет и наполняя работу воздухом. Благодаря рефлексам на белых стволах берёз и стенах построек работа пропитана светлым настроением и душевным подъёмом. Ровная аккуратная лужайка, чистый светло-бежевый заборчик подчеркивают общий порядок этого тихого уголка. Летнюю гармонию автор передаёт спокойной цветовой гаммой. В изображении бликов на стволах деревьев, мягких переходах и вибрации света можно узнать характерные приёмы импрессионистской живописи. В картине не используются чистые яркие краски, отсутствуют динамичные, жёсткие мазки. Композиция мягкая и уравновешенная. Художник опускает мелкие детали, создавая тихую идиллию в работе, передавая безмятежность изображенного места.



Рисунок 16 – И.И. Левитан «Солнечный день» (1898г.)

Другим художником, испытавшим большое влияние импрессионистов, был Константин Алексеевич Коровин. Он возвёл этюд в ранг самостоятельного жанра. Коровин часто и много писал на пленэре. Обратимся к его картине «Крым. Гурзуф» (Рисунок 17). Художник любил крымскую природу, и с удовольствием ездил туда. Там он черпал своё вдохновение и отдыхал душой. Маленький городок Гурзуф художник запечатлел на нескольких своих полотнах. На картине 1917 года левая часть полна заполнена буйной цветущей зеленью и двумя изящными пышными



кронами деревьев. В поддержку им, на противоположной стороне изображен еще один кипарис. Особенная манера мастера придает движения зелени, наполняя картину воздушностью и лёгкостью. В просветах крон проглядывает насыщенная голубая водная гладь южного моря [10].

Композиция работы построена на диагоналях. Одну из них создает светлая полоса дорожки, другую выстраивает горная гряда на дальнем плане.

Работа написана характерными широкими активными мазками, цветовая гамма активная, что является отличительной чертой живописи Коровина. Картина раскрывается в полной мере при просмотре на расстоянии.



Рисунок 17 – К.А. Коровин «Крым. Гурзуф» (1917 г.)

Пленэрная живопись стала обязательной и неотъемлемой частью русской живописи. В советский период пленэр ценился художниками-реалистами так же, как и их предшественниками. Однако, с появлением и развитием изобразительного искусства, в пленэрной живописи пришло больше стилизации. Обратимся к картине З.И. Филиппова «На этюдах» (Рисунок 18). Зиновий Иванович – заслуженный художник Украины, крымский живописец. Мастер портрета и пейзажа [33].

Композиция фрагментарная. Работа разделяется падающей тенью. В нижней части большая наполненность композиции. Она имеет поддержку

светлой верхней частью посредством изображенной рядом с зонтом пары людей. На переднем плане сидят девушка и мужчина. Он одет в расстёгнутую светлую рубашку и шляпу в цвет. Его поза создаёт впечатление опытного художника. Между губ сверкает кончик сигареты. Девушка сидит рядом и повернута к зрителям полубоком. Она одета в темную безрукавку, и её лицо прикрывают солнцезащитные очки. Девушка выглядит очень увлеченной своей работой. Общий колорит картины теплый. Он создаёт впечатление залитой ярким солнечным светом местности. На переднем плане используются плотные насыщенные краски. Светлая одежда мужчины контрастно выделяется на фоне тени, подчеркивая его силуэт. Персонажи на дальнем плане нарисованы всего парой мазков кисти, однако мы можем чётко понять, что они делают.

В работе использована стилизация. Для того, чтобы подчеркнуть игру света, автор упрощает объемы фигур, но не лишает их материальности полностью. Художник сконцентрирован на передаче локального цвета.



Рисунок 18 – З.И. Филиппов «На этюдах» (1957 г.)

С конца XIX века и до нынешних дней пленэр является важным этапом обучения будущих живописцев. Начиная с маленьких шагов, набирая мощь стараниями великих мастеров, в России была создана уникальная школа русского пейзажа. Если раньше это были отдельные классы пейзажа, и

только они занимались пленэром, то сейчас это обязательный пункт в учебной программе. До сих пор чтутся традиции старых мастеров, таких как И.И. Шишкин, А.И. Куинджи, И.И. Левитан, К.А. Коровин, А.М. Грицай, Н.М. Ромадин и другие [22]. Значительное количество художников, специализирующихся на пейзаже, и сейчас пишут свои произведения на пленэре.

### **1.3 Тема сельского пейзажа в живописи зарубежных художников**

Частично пейзаж использовался уже в наскальной живописи. В древности люди изображали на стенах деревья, кусты и заросли травы схематично. Пейзаж играл второстепенную роль в настенных росписях. И только во времена Древнего Китая изображение окружающей природы приобрело самостоятельность, как отдельного жанра. И до сегодняшнего дня, он играет значительную роль в искусстве страны. Пейзаж присутствует практически во всех картинах современного Китая. В Средневековье в Европе пейзаж развивался только как фон в миниатюрах. Более глубокое значение он приобретает в эпоху Высокого Возрождения. Начинают использовать пейзаж не только в качестве фона библейских сюжетов, но и в портретах. В пример можно привести величайший шедевр того времени «Джоконду» или «Моно Лизу» Леонардо да Винчи [31].

Развитие пейзажа, как жанра в живописи, в Европе началось раньше, нежели в России, в XVI веке. До этого времени, виды природы использовались только как фоны в религиозных изображениях, жанровых картинах или портретах. Альбрехта Альтдорфера принято считать первооснователем немецкой пейзажной живописи. Обратимся к его величественной картине «Лесной пейзаж со св. Георгием, поражающим дракона» (Рисунок 19) [30]. Маленькие фигуры главных персонажей изображены на фоне могучего леса. Кроны столетних деревьев закрывают собой небеса, концентрируя внимание зрителя на основных героях. Тонкая

полоска яркого неба подчеркивает масштабность лесной чащи. Густая листва и необъятные стволы написаны легкими мазками в сложной коричнево-зеленой гамме. Для пробивающегося света автор выбрал тонкие необыкновенные золотистые оттенки. Художник с тщательным изяществом прописывает блики солнца на листьях крон. Фигура св. Георгия расположена в композиционном центре. В изображении силуэта всадника на коне использовалась холодная серебристая гамма. Автор цветом показывает святость главного героя. В противоположность ему, в создании облика дракона применяются насыщенные красные краски.



Рисунок 19 – Альбрехт Альтдорфер «Лесной пейзаж со св. Георгием, поражающим дракона»(1510 г.)

С развитием пейзажа появились поджанры: природный, парковый, морской, городской, сельский [17]. Рассмотрим подробнее сельский пейзаж. Деревенская тема занимает значительный пласт в творчестве художников-живописцев. Это обусловлено тем, что многие из них родились и выросли в сельской местности. Также природа является вдохновением для многих мастеров как того, так и нашего времени. Маленькие домики, цветущие поля, ветряные мельницы, извилистые дороги, пасущийся скот – всё это привлекает художников своей живописностью.

Пейзаж в картине может выступать как главным героем, так и важным элементом раскрытия художественного образа и замысла. Обратим внимание на изображение сельских видов в творчестве зарубежных художников. Для примера возьмём картину Камиля Писсарро «Жатва близ Монфуко» (Рисунок 20). Эта картина признана одной из лучших, что была написана в имени Людовика Пьетта, близкого друга художника. Это полотно относится к значимым работам импрессионистического периода мастера [18]. Она переполнена искренней открытостью и будто наполнена запахом жатвы. Местность, изображенная на картине, разительно отличается от пейзажей Парижа, привычных для работ автора. На картине написаны окрестности Монфуко, что находится в западной Франции. Им свойственны естественная контрастность окружающей природы. Художник изображает привычный сельский мотив. Стога приобретают насыщенный золотой оттенок на фоне сочной яркой зелени деревьев. В центре композиции высится дерево, под ним расположились копны сена, рядом идёт крестьянин. В небе размеренно плывут чистые кучевые облака. Вся картина наполнена умиротворенностью деревенской жизни.

Писсарро использует в этой работы широкие резкие мазки, в некоторых местах мы можем увидеть моменты использования мастихина. Мастер не делает акцента на деталях, оставляя в работе мягкость касаний и особое размытие планов. Такой приём прекрасно передаёт жар лета в поле. Художник выделяет каждый план локальным цветом, погружая в летние виды Монфуко. Цветовая палитра художника не такая многообразная, как в других работах, но всё равно очень сочная и яркая. Сочетание сверкающей золотой соломы и глубокой зелени деревьев создают удивительное впечатление. Голубое высокое небо, наполненное мягкими облаками, контрастирует, но не противоречит, жёлто-охристой поверхностью земли. Вся эта работа пронизана радостью жизни и впечатлениями от прекрасной окружающей художника природы.



Рисунок 20 – Камиль Писсарро «Жатва близ Монфуко» (1876 г.)

Обратим внимание на работу «Цветущий сад в Сент-Адресс» (Рисунок 21), которую написал Клод Моне. Эта картина относится к раннему периоду творчества великого импрессиониста [4]. Нельзя точно сказать в каком именно году была написана данная работа, потому что Моне был в городе Сент-Адресс летом 1866 и 1867 годов. В этом живописном месте находился родительский дом художника, поэтому виды этой местности часто встречаются в его работах. Картина, выполненная насыщенными и буквально сверкающими яркими красками, показывает небольшой, но намеренно выбранный уголок сада. Художник изображает кусты роз, с распутившимися цветами, на переднем плане, которые создают живую изгородь. Густая крона дерева, которая частично попадает в картинную плоскость, отбрасывает плотную тень. На дальнем плане виднеется кусочек фамильного особняка и верхушка кипариса. Художник использует яркие краски для передачи солнечного света. Контрастные насыщенные тени создают впечатление яркого полуденного солнца. Цветки на кустах выполнены маленькими частыми мазками. В противовес наполненной мелкими деталями нижней части чистое небо без единого облачка служит паузой в картине, уравновешивая композицию. Достаточно классический в своём композиционном решении пейзаж отличается смелой техникой и колоритом, которая предопределяет направление движения импрессионистов. Чистые и насыщенные краски на полотне создают

безмятежное настроение молодого Моне, попавшего в чудесное место родных мест.



Рисунок 21 – Клод Моне «Цветущий сад в Сент-Адресс» (около 1866г.)

Рассмотрим другую картину Клода Моне «Сток сена около Живерни» (Рисунок 22). Данная картина не является частью знаменитой серии «Стога», хоть и имеет схожий мотив. Её относят к более раннему периоду, приблизительно она была написана за пять лет до начала создания известной серии. Клод Моне известен тем, что изображал одну и ту же местность, но в разное время суток, в разнообразную погоду или в иное время года. Он стремился уловить и запечатлеть игру света и переменчивость теней. Эти поиски стали основой его изобразительного языка [35].

В Живерни написаны множество известных работ автора, которые принесут ему признание и почёт. Одной из них является и это полотно. На нём изображена привычная для сельской французской глубинки картина. На переднем плане укрытый мощной тенью расположился главный герой композиции – большой немного покосившийся стог сена. Яркая полоса зелени ведёт взгляд от правого края к левому и заканчивается на другом стоге. Однако он освещён солнцем, а не скрыт в тени. Полосу света на траве художник рисует под небольшим наклоном, придавая динамичности весьма

спокойной и устойчивой композиции. На дальнем плане идёт ряд деревьев. Моне пишет их будто бы летучими и почти невесомыми, придавая всей работе воздушности и лёгкости. Колорит картины теплый и контрастный. Художник использует яркие цветовые замесы и цветовые сочетания. Воздушная перспектива в работе передана посредством сине-голубых красок, которыми автор пишет дальний план. Передний план сочетает в себе тёмно-зеленый цвет травы в тени, сине-серебристые касания и ярко-салатовую зелень на свету.

Эта удивительная работа показывает весь гений мастера и его чувства к прекрасным пейзажам его родины.



Рисунок 22 – Клод Моне «Сток сена около Живерни» (около 1884- 1889 гг.)

Другой великолепный импрессионист Альфред Сислей. На него оказали большое влияние творчество Уильяма Тёрнера, Джона Констебла, Ричарда Паркса Бонингтона, Камиля Коро, Гюстава Курбе и Эжена Будена. Сислей имел дружеские отношения с другими представителями французского импрессионизма – Клодом Моне, Огюстом Ренуаром, Камилем Писсарро и Фредериком Базилем. Обратимся к картине «Пшеничные поля в Аржантее» (Рисунок 23), которую Сислей написал в 1873 году [36].

В своих картинах художник стремился отразить настроение пейзажа и своё впечатление от увиденной природы. Сислей утверждал, что рисование неба основополагающий этап каждой композиции. Любую работу он



стремился начать именно с него. Он говорил, что небо не просто фон или пустое место в композиции, оно – источник света для всей картины. Небесное пространство создает глубину картине, а его движение дает динамики композиции.

На переднем плане изображена свежая зелень, затопленная солнечным светом. Слева край картины обрезает низкое дерево, отбрасывающее небольшую тень, что теряется в сочной траве. Справа золотистая рожь яркой стрелой устремляется вглубь картины и сливается там с огромным жёлтым полем на дальнем плане. В ясном подвижном небе медленно плывут тяжелые белые облака, которые приобретают лёгкий желтый оттенок от отражённого солнечного света. Вдалеке виднеется маленький пролесок.

В этой картине нет четкой прорисовки или проработки деталей. Картина написана энергичными мазками. Интересное композиционное решение применяет художник в этом полотне. Диагонали полос полей уходят в центр, передавая глубину и масштабность пространства. Картина написана в свежей и сдержанной светлой гамме, однако палитра художника наполнена яркими красками, что тонко гармонируют друг с другом. Цветовые решения разработаны до тончайших нюансов. Весь пейзаж пропитан воздухом и светом. Работы Сислея очень поэтичные, но скромные по сюжету. Таким образом, он показывал свой весьма лиричный взгляд на мир. Его пейзажи не стремятся потрясать воображение зрителей, но всё равно цепляют взгляд своими видами, преисполненными безмятежности и изящной красоты мира. Пейзажная живопись Сислея хранит в себе особую умиротворённость и мягкость природных явлений.



Рисунок 23 – Альфред Сислей «Пшеничные поля в Аржантее» (1873г.)

В XIX веке импрессионисты своим творчеством освободили художников от обязательных академических ограничений, непреложности композиционных законов, замкнутости холста. Благодаря учениям импрессионизма цветовой колорит картин был избавлен от черноты и засиял яркими красками. Через некоторое время, начинает зарождаться постимпрессионизм. Самыми значимыми имена в этом направлении можно назвать Поль Сезанна, Винсента Ван Гога и Поль Гогена. Их творчество, испытав влияние импрессионизма, также включает в себя тонкую светлую палитру. Эти мастера пытались показать весомость материального мира, статичность композиции, пользуясь декоративно-пластическими решениями, вписывая в образ природы символический смысл [24].

Рассмотрим картину «Хижины» (Рисунок 24) одного из ярких представителей постимпрессионизма Винсента Ван Гога. Он значимая фигура во всей мировой живописи. Ван Гог, под впечатлением от работ Жан-Франсуа Милле, проявляет большой интерес к изображению крестьянской жизни. Впоследствии этот мотив займёт огромный пласт его творчества. Для того, чтобы прочувствовать и понять дух такой жизни, художник переезжает в деревню, занимается хозяйством и проводя время вместе с крестьянами, разделяя вместе все тягости. Он стремился понять их суть, полностью погрузившись в такую жизнь. Со временем его манеры и речь начали

меняться, что оттолкнуло некоторых друзей, но нисколько не смутило художника. Он видел в этом важный этап своего творческого развития. Первые картины, которые были посвящены крестьянской теме, отличались темным, мрачным колоритом, и жёсткой, но выразительной формой. Позже знакомство с Полем Сезанном и Поль Гогеном влияет на палитру художника. Она становится светлее, цвета – насыщеннее. Появляется характерная фактура и динамика мазка [37].

Картина «Хижины» написана на юге Франции в последний год жизни Ван Гога. Творчество художника поистине драматично. В каждую свою работу он вкладывал частицу своей души. На картине изображены небольшие домики, которые расположены очень близко друг к другу. Создаётся ощущение, будто они зажаты краями картины, появляется чувство незащищённости. Можно представить, что автор держится на расстоянии, боясь нарушить умиротворенность и покой этого места. В этой работе более спокойная цветовая гамма, в отличие от буйной красочности предшествующих. Автор использует светлые голубые, жёлто-зеленые и оливковые оттенки. В картине нет той контрастности, что присуща более ранним работам художника. Самым ярким пятном можно назвать только красно-коричневую крышу, одного из домиков, и небольшой кусочек неба в верхнем крае картины. Однако цветовая сдержанность поддерживается сильной динамичностью композиции и художественной стилизации изображаемых предметов. Картина написана в характерной динамичной манере. Мазки Ван Гога экспрессивны и объёмны. Они придают движения белым облакам, клубящемуся дыму из трубы, яркой зелени травы и кустарников. Закручивающиеся волны растительности будто обрушивается на передний план, не останавливаясь и за границами холста.

Художник максимально использовал композицию, цвет и даже фактуру мазка для передачи собственного мироощущения и эмоций. В сравнении с его современником Полем Сезанном, в картинах которого мир будто

застывает в идеальной неподвижности, природа в искусстве Ван Гога переполнена постоянным движением.



Рисунок 24 – Винсент Ван Гог «Хижины» (1890г.)

Искусство продолжает развиваться, и в XX веке начинают появляться новые направления, отвергающие традиционные принципы пропорционального изображения. Благодаря творчеству Пабло Пикассо зарождается кубизм. Мастер даёт толчок появлению экспрессионизма, абстракционизма и других направлений. Интерес к пейзажу как к самостоятельному жанру начинает угасать. Однако, несмотря на новые движения, реалистичное изображение природы не исчезает в зарубежной живописи полностью, хоть и занимает значительно меньший пласт [23].

Одним из великих художников-реалистов Америки в XX веке называют Эндрю Уайета. Всё свое творчество он посвятил изображению быту в провинции и американской природе. Обратимся к картине «Мир Кристины» (Рисунок 25), в которой сельский пейзаж играет немаловажную роль в передаче художественного образа. На холсте художник написал Кристину Ольсон, которая была соседкой Уайета в штате Мэн, где располагался его летний домик. Большую часть картины занимает поле, фигура полулежащей девушки находится в левой части картины и смещена к низу. Такой ракурс делает поле ещё более необъятным, и создает ощущение большой возвышенности. Небольшие домики, нарисованные в верхней части

картины, связаны с силуэтом главной героини диагональю. Девушка написана со спины, но по направлению головы, можно понять, что её взгляд направлен на самый правый дом. Было известно, что Кристина страдала от осложнений от полиомиелита, перенесённого в детстве. У неё было серьёзное неврологическое расстройство, которое сопровождалось параличом нижних конечностей. Сила духа и стойкость женщины вдохновили художника на эту картину. Для этой работы позировала жена художника, которая была подругой Кристины. Именно она познакомила художника и девушку. Однако любовного интереса между ними никогда не было. Художник был впечатлён волей к жизни молодой женщины. Кристина не могла ходить, и передвигалась, ползая к нужному месту. Именно в этом положении художник запечатлел её. Автор не противопоставляет больной девушке буйно цветущую природу, как это сделали бы в романтизме, а поддерживает образ аскетическим и пустынным изображением природного окружения. Таким образом, художник подчёркивает глубокий драматизм ситуации, в которой живет необычная главная героиня. Мастер использует оригинальный ракурс, который только усиливает впечатление от картины. Сдержанная почти монохромная палитра только развивает и увеличивает напряжённость полотна.

Однако это не первая картина с Кристиной. Художник не сразу показал её, как человека с тяжелым заболеванием. На первой картине «Кристина Ольсон» 1947 года, она сидит на пороге своего дома. Её нелёгкое положение отражает только глубоко печальные глаза и настроение картины, показывающие одиночество и печаль [26].

Полиомиелит – страшное заболевание, которое влечёт за собой паралич. Больные требуют за собой постоянный уход и опеку, однако Кристина всегда стремилась быть самостоятельной и не обременять своим тяжёлым состоянием окружающих. Эту тягу к независимости художник старался показать в каждой картине с Кристиной Ольсон. Эндрю Уайет был глубоко восхищён мужеством несломленной болезнью женщины.

На фоне распространившегося абстракционизма картина контрастировала беспощадным реализмом, чем сильно шокировало американское общество. С того момента, имя Эндрю Уайета стало известно не только в Америке, но и по всему миру.



Рисунок 25 – Эндрю Уайет «Мир Кристины» (1948г.)

Итак, исходя из всего вышесказанного, можно сделать вывод, что пейзажная живопись претерпела изменения. Пройдя путь длиною в тысячи лет, она трансформировалась из наскального рисунка в те живописные произведения, которые мы можем наблюдать в художественных музеях и на выставках современного искусства по сей день. Искусство не останавливается в своем развитии.

Пейзаж и его различные поджанры никогда не потеряют своей актуальности. Художники всегда будут обращаться к этим темам. Особенный интерес вызывает сельский пейзаж. Даже несмотря на то, что в современном обществе многие люди проживают в городах, тема загородной жизни и природы продолжает волновать художников.

#### **1.4Тема сельского пейзажа в живописи русских художников**

Пейзаж как отдельный жанр зародился в России только в 18 веке. До этого момента, в изобразительном искусстве преобладала церковная

культура. Первые подвиги для формирования пейзажной живописи появились в 17 веке. Природа использовалась только как фон в иконописи или книжных иллюстрациях. В то время, художники начинают выходить за рамки иконописных канонов, привнося в свои работы новые художественные решения. Процесс развития живописи начинает набирать свой ход, оставляя позади долгие годы жестких законов и постоянства. По причине активной политике Петра I европейское искусство неминуемо начинает оказывать свое влияние на русскую художественную систему. Появляется стремление запечатлеть окружающую действительность, важные этапы истории государства и произведения архитектуры. Таким образом, первые пейзажные работы представляют собой точные виды Москвы, Петербурга, императорских дворцов и парков. Первыми представителями пейзажной живописи того времени являются Фёдор Яковлевич Алексеев и Семён Фёдорович Щедрин. Оба эти художника проходили обучение в Европе, приняв новые художественные принципы и приёмы. Они известны своими изображениями парков и дворцов, но имеются изображения провинциальных видов (Рисунок 26). Их творчеству характерны мастерское сочетание красоты пейзажа и архитектуры, воспевание высоких небес и стойкости строений [15].



Рисунок 26 – С.Ф. Щедрин Каменный мост в Гатчине у площади Коннетабля(1801 г.)

В начале 19 века в России всё зарубежное ценилось как эталонное, как пример прекрасного эстетического вкуса. Высший свет разговаривал на французском языке, для девушек благородных кровей нанимают французских гувернанток. Русская культура считалась слишком грубой и безвкусной. Не обошёл такой ошибочный стереотип и русский пейзаж. Родная природа считалась слишком скучной и блёклой для изобразительного искусства, поэтому многие пейзажисты предпочитали писать в Италии и других странах. Однако уже к середине века образовывается противоположная сторона. В творческой среде обращают внимание, что родные просторы явно недооценены и определенно имеют свой колорит и большое значение. Историки делят деятелей искусства этого периода на два лагеря: западники и славянофилы. Западники ратовали за перенятые традиции, которые были привезены. Славянофилы, в противоположность, считали, что русская культура и русская природа особенная и уникальная. Её самобытность достойна, чтобы её запечатлели в картинах, воспевали в песнях и прославляли в литературе. Многие художники того времени утверждали, что путь творческого развития нашей страны должен быть отличным от европейского, а не повторять его. Россия – прекрасная и самобытная держава, со своими традициями и устоями, которые невозможно показать, пользуясь канонами искусства Европы. Русская живопись должна двигаться в своем неповторимом ключе [2].

Тема сельского пейзажа и крестьянского быта была основополагающей в творчестве величайшего русского художника Алексея Гавриловича Венецианова. Его вклад был чрезвычайно значительным. Художник является основателем венециановской школы.

Рассмотрим картину Венецианова «На жатве. Лето» (Рисунок 27). На ней изображена отдыхающая крестьянка с ребёнком на руках – издавна это символ плодородия. Рядом с ней лежит серп. Она сидит на помосте, а за ней открывается вид на пшеничные поля. Слева обрезанная фигура другой девушки. С края картины виднеется только угол дома и падающая лёгкая



тень от него. Среди колосьев пшеницы еле различимы фигуры других крестьянок. Сверху над ними Венецианов изображает чистую небесную высь.

Несмотря на то, что труд крестьян необычайно сложен, картина наполнена тишиной и спокойствием. Картина написана в теплой и нежной гамме. Композиционным центром является крестьянка в красном платье. Это самое яркое пятно в работе. Она – смысловое ядро сюжета картины. В её образе отражается, что изматывающая жатва закончится, и настанет время отдыха. Настроение картины умиротворенное и безмятежное. Композиционно полотно четко делится на две части: половина неба и земли. В них мы видим столкновение небесного покоя и земной активной жизни. Эта картина философское размышление о крестьянской жизни и гармоничной жизни в лоне природы.



Рисунок 27 – А.Г. Венецианов «На жатве. Лето» (1820-е годы)

Самыми известными русскими художниками, воспевающими родную природу, являются великие пейзажисты прошлого: А.К. Саврасов, В.Д. Поленов, И.И. Шишкин, А.И. Куинджи, И.И. Левитан. Их картины задевают

струны души русского человека и в наше время. Они привнесли значительное количество нововведений, и сложно сказать что-то новое в раскрытии образа русской природы [9].

Обратимся к творчеству величайшего русского пейзажиста Алексея Кондратьевича Саврасова и его картине «Сельский вид» (Рисунок 28). Художник один из первых начинает изображать прозаичные виды русской природы и раскрывать красоту даже самых будничных сюжетов жизни. Как, например, в этой картине. Здесь показан старый пасечник среди его ульев, склонившийся над дымящимся костерком, небольшой шалашик и деревня на дальнем плане. Природа начинает расцветать. Яблоньки, осыпанные маленькими розовенькими цветами, молоденькие березки, только покрывшиеся листвой, нежный ковёр травы привлекают взгляд. Даже ещё голые ветки деревьев дарят ощущение зарождающейся жизни. Художник восхищён лиричным видом сельской пасеки. Саврасов писал: «В России природа поёт. И весна, и осень, и зима – всё поёт. Надо только уметь услышать эту волшебную песню» [32, с.380].

В этой картине необычно решена композиция. Наклонами холмов художник задаёт движение взгляду зрителя, заставляя скользить глазами из одной стороны в другую. Благодаря этому происходит погружение в атмосферу произведения. Художник выбрал удивительно нежный и точный колорит, который прекрасно передаёт свежесть весны. Картина будто наполнена воздухом. Мастер внимательно относится к деталям, с точностью оставляя в истории быт людей того времени.

В картинах Саврасова поэтично передано единство природы и человека.



Рисунок 28 – А.К. Саврасов «Сельский вид» (1867 г.)

Незаурядным представителем пейзажистов начала XIX века был Николай Петрович Крымов. Основная тематика его творчества – русская провинция. Художник внимательно показывал родную природу, которую искренне любил. Рассмотрим картину «После весеннего дождя» (Рисунок 30).

Внимание художника привлекает Подмосковье, деревенские улочки, листва деревьев под лучами солнца. Крымов усердно работал над тем, чтобы как можно лучше передать состояние природы.

«В живописи основной задачей я считаю верную передачу общего тона картины, то есть степень ее общей светлоты или темноты. Хорошего живописного произведения не может получиться, если художник ошибается в определении общего тона», – так пишет о тоне живописец в автобиографии [7, с.13].

Ранние картины художника несколько похожи на работы импрессионистов: чистые яркие краски, смелый мазок. В своих полотнах Крымов хотел соединить первое впечатление и декоративность. Он стремился обобщить формы и одновременно писать работы тщательно и детально.

Автор выбирает интересный сюжет с радугой в сером пасмурном небе. Художник восхитительно показал появившийся после дождя свет, который

проглядывается сквозь тучи. На картине небо ещё серое, поэтому создается ощущение, что солнце светит из-за спины зрителя.

Это поразительное произведение, как с точки зрения композиции, так и со стороны колористического решения.



Рисунок 30 – Н.П. Крымов «После весеннего дождя» (1908 г.)

Обратимся к советской пейзажной живописи. Пейзаж так же, как и все другие жанры, отражает дух времени. В эпоху СССР появляются новые пейзажные поджанры: индустриальный и колхозный. Последний достаточно сильно переплетается с сельским. Значимыми художниками, которые творили в это время, были А.А. Рылов, П.П. Кончаловский, А.В. Куприн, С.В. Герасимов, А.А. Дейнека, Н.М. Ромадин, Г.Г. Нисский, А.А. Мыльников, В.Ф. Стожаров, Б.С. Угаров [21].

Отличительной чертой живописи этой эпохи является наполненность картин жизнеутверждающим оптимизмом, надеждой на светлое будущее и огромная значимость сплоченности общества. Произведения художников показывают их любовь к Родине и её природе, а также гордость за свою страну.

Как пример, можно взять картину Андрея Андреевича Мыльникова «На мирных полях» (Рисунок 31). Она написана в послевоенные годы и пропитана радостью мирной жизни и душевным подъёмом победы. Картина полностью отвечает основным догмам социалистического реализма. Когда

пришло мирное время, большая часть работы в полях легла на плечи женщин. В картине они идут, освещенные лучами летнего солнца. Чувствуется их сила. Через необычный ракурс художник передаёт бескрайние просторы. Теплый колорит картины показывает летнюю жару.



Рисунок 31 – А.А. Мыльников «На мирных полях» (1950г.)

Рассмотрим картину Георгия Григорьевича Нисского «Колхоз «Загорье»» (Рисунок 32). Художник известен как мастер впечатляющих индустриальных пейзажей, однако в его творчестве есть великолепная картина, показывающая чудесный сельский пейзаж [16]. Эта работа позднего периода автора. Она наполнена лиричностью, душевностью и некой приземлённостью. Нисский – непревзойденный мастер композиции. В картине уходящая вдаль дорога является основной доминантой, вокруг которой выстраиваются ритмы домиков и холмов. На переднем плане изображена мирная сцена из жизни деревни – отдыхающие и разговаривающие женщины на скамейке. Работа выполнена в теплом колорите, который точно передаёт тихую гармонию летнего дня. Необычно низко расположен горизонт в картине, благодаря чему открывается широкий вид на деревню. На дальнем плане строится дом и прогуливаются люди. Эта удивительная картина изображает чудесное мгновение сельской жизни в послевоенные годы.



Рисунок 32 – Г.Г. Нисский «Колхоз «Загорье»» (1960 г.)

Обратимся к творчеству великолепного мастера Владимира Фёдоровича Стожарова, известного своей любовью к крестьянским мотивам. Его называют народным художником. В историю живописи он вошёл как мастер натюрморта и пейзажа, большой знаток сельского быта. В своих картинах воспевал деревенский уклад жизни.

Стожаров часто путешествовал на Север. Он любил те места и посветил им почти всё свое творчество. Его увлекало то, как в жизни северного села сочетались советская современность и древние традиции, которые складывались веками. Художник стремился изобразить своеобразный быт, которого не встретишь больше ни в одном уголке мира. Со всей достоверностью художника-реалиста он показывал уникальный окружающий мир, необычную архитектуру и характерных людей, проживающих там [29].

Его пейзажи можно называть пейзажами-жанрами, потому что в них не просто запечатлена природа, а всегда отражен образ жизни людей проживающих в ней. Даже если в картине не нарисован человек, там всегда присутствует его дух, виднеются отголоски его деятельности. Он мастерски

изображает города, деревни, сёла. Природа не тронутая человеком не привлекает художника. Обычно на картинах показаны моменты тишины и спокойствия, когда люди не попали в кадр, но незримо ощущаются во всех домиках, хлевах и сарайчиках. Зритель видит пасущийся или отдыхающий скот и домашних животных. Пейзажи наполнены жизнью, даже если не художник не рисует активную деятельность. Именно к таким работам можно отнести картину «Овины. Последний луч» (Рисунок 33). На ней изображён уголок деревни в лучах закатного солнца. В центре расположены овины – это специальные здания, приспособленные для сушки сена. Рядом с ними стоят стога, на солнышке греется корова.

Необычный сюжет показан через интересную композицию [12]. Примерно половину пространства картины заполняет диагональная тень, придавая весьма статичной работе большую динамичность. Для того, чтобы передать расстояние, художник оставляет передний план почти пустым. Домики в отдалении кажутся совсем маленькими и будто сжавшимися в кучку. Художник даже обрезает кусочек крыши самого высокого строения, тем самым показывая размах природных просторов. Пространство изображено настолько широко, что дома кажутся совсем миниатюрными. Таким образом, художник показывает, каким маленьким видится человек на фоне Северного раздолья.

Стожаров знаменит своим особенным мажорным колоритом, и эта картина яркий пример тому. Автор использует насыщенные краски и широкую живописную манеру письма. Его работы выполнены плотными фактурными мазками. Цветовые замесы сочные и густые. В картинах Стожарова всегда присутствует мощный сильный контраст. Автор великолепно передаёт материальность предметов. Картина «Овины. Последний луч» сочетает в себе всё это.



Рисунок 33 – В.Ф. Стожаров «Овины. Последний луч» (1958 г.)

Художники, творившие в жанре пейзажа, в частности сельского, оставили огромное наследие. Их творческий опыт оказал широкое воздействие на всю мировую живопись. Картины русских мастеров находятся во всех музеях мира. Их творчество оказало неизмеримое влияние на современную творческую молодежь. Сейчас многие художники продолжают традиции и преувеличивают этот опыт, который останется нашим потомкам.

### **Вывод по 1 главе**

Итак, изучив пленэр и сельский пейзаж в картинах знаменитых художников, автор пришел к мнению, что природа часто изображалась мастерами, а это значит, что данная тема актуальна всегда. Также автор выяснил, когда зародилась пленэрная живопись как в России, так и за рубежом. Было проанализировано множество картин великих живописцев, благодаря чему было выявлено, какие средства художественной выразительности они использовали в написании природы на открытом воздухе.

Также было выяснено, что пленэрная живопись очень важна художников, потому что именно благодаря письму на природе формируется



представление светотени, познаются законы воздушной перспективы и цветовых отношений. Огромное значение пленэр имеет и в процессе обучения студентов-живописцев. Они учатся писать в короткие сроки, быстро подбирать нужный колорит и передавать первое впечатление, что очень помогает им в дальнейшем и является немалым подспорьем для дальнейшего развития.

В процессе изучения картин разных художников, автор выяснил для себя, какие колористические решения лучше использовать для написания своей творческой дипломной работы. Также было выделено множество удачных композиционных решений, что тоже сыграло большую роль в разработке итоговой картины.

Например, одним из самых важных правил в написании природы является правильный подбор тона и цвета. Если свет написан теплыми красками, то тень следует писать холодными оттенками. В работе должна присутствовать легкость и соблюдаться тональность. Также нельзя использовать черный цвет в чистом виде, ведь это лишит картину ощущения воздуха. Автор учел все нюансы пленэрной живописи и перенес все полученные знания в написание своей итоговой картины.

## Глава 2 Предварительная подготовка к созданию живописной картины

### 2.1 Поиск идей, сюжета и образов для дипломной картины

Для поиска сюжета дипломной работы автор обратился к своим композициям, выполненным за всё время обучения в университете. Пересмотрев все сохранившиеся эскизы, этюды и законченные работы, посоветовавшись с преподавателем, стало возможно выделить самую частую тему в галерее автора. Неоднократно использовался мотив пленэрной практики и студенческие будни будущих художников. На основе выводов первой главы, можно утверждать, что тема пленэра и сельского пейзажа актуальна и в наше время, а значит подходит для дипломной работы.

Проанализировав каждую соответствующую теме работу, выбор остановился на картоне 2017 года «Остановка в летний вечер» (Рисунок А.1).

Работа выполнена в технике сухой сепии. На ней изображены уставшие студенты-художники, которые ожидают на остановке последний автобус. Они были на пленэре, о чем свидетельствуют этюдники, рюкзаки и холсты. Яркие выраженные падающие тени показывают, что время уже близится к вечеру, и ребята закончили свою работу. В центре композиции находятся пара девушек. Одна из них сидит на скамейке, опираясь на планшет, и смотрит на свою собеседницу. Другая девушка стоит и держит в руках блокнот, быстро зарисовывая, чтобы скоротать время. В тени располагаются их одноклассники, которых сморил сон после продуктивного дня. Слева за пределами остановки виднеется силуэт человека, разговаривающего по телефону. Хотелось бы отметить, что «Остановка в летний вечер» была удостоена чести стать частью фонда художественных работ Тольяттинского Государственного Университета. Она была отобрана преподавательским составом для использования в выставках и конкурсах.

Сюжет данной композиции натолкнул на размышления, в результате которых появилась идея дипломной работы. Автор захотел изобразить

обстоятельства, предшествующие тем, что изображены на работе 2017 года. Основным сюжетом стали воспоминания о времени проведённом на пленэре. Художественный интерес сосредоточен на изображении процесса изучения пленэрной живописи. Идея работы, заключается в том, чтобы показать, как юные студентки постигают азы пленэра и знакомятся с трудностями живописи на открытом воздухе. Они находятся под палящими лучами солнца в живописном месте, которое достойно, чтобы запечатлеть его на картине. В летний день хочется прогуляться по лесу или искупаться в речке, но девушки увлечены необычными для городских людей сельскими видами, и не могут бросить свои холсты и краски.

Многие признанные художники обращались к трёхфигурным композициям. Благодаря небольшому количеству героев интерес зрителя будет сосредоточен на ключевых деталях, точно передавая идею. Порой слишком большое количество людей может создавать ощущение переполненности и загромождённости, что лишает композицию воздуха. А это противоречит задумке автора, именно поэтому выбор остановился на варианте эскиза с тремя фигурами.

Главная героиня – девушка, стоящая за этюдником. Её взгляд устремлён вдаль. Из-за яркого солнца она вынуждена прикрывать глаза ладонью. Однако открывшийся вид настолько её заинтересовал, что она не меняет своего положения, несмотря на неудобства. Фигура девушки смещена в левую сторону от центра. Она стоит на фоне старого обветшалого деревенского домика. У его стен расположена скамеечка, рядом с которой расположена другие персонажи картины. На маленьком переносном стульчике в густых зарослях дикой травы сидит девушка в соломенной шляпе и рисует на планшете. Позади неё, на скамейке устроилась её подруга. Она присела передохнуть и наблюдает за рисованием своих одноклассниц. На переднем плане расположена буйно растущая полевая трава, сквозь которую проглядывают извилистые тропки. Они уходят далеко за дом, растворяясь вдалеке.

На картине изображена летняя природа, в написании которой надо учитывать правила пленэрной живописи. Надо обратить внимание на достоверную передачу световоздушной среды, которая меняется в зависимости от погодных условий и времени суток. Важно помнить, что изображая летнюю погоду, на открытом воздухе солнечный свет ни от чего не отражается и, падая на предметы, имеет теплый подтон, а значит, тень должна быть передана в более холодных оттенках. В картине должен быть использован яркий светлый колорит, с помощью которого можно передать летний жар и сочность травы. Нельзя применять чёрную краску в полную силу, так как противоречит выбранному в работе времени суток. Не стоит забывать, что натура на пленэре наполнена разнообразными рефлексами.

Для работы балы выбрана тёплая цветовая гамма, наполненная яркими красками, в соответствии с законами пленэрной живописи. Световая часть работы исполнена в сочных насыщенных жёлтых, охристых, зеленых и голубых красках. Для того чтобы сохранить гармонию цветов, теневая часть картины состоит из сдержанных приглушенных оттенков. Цветущая природа выполнена в разнообразных жёлто-зелёных и зелёно-голубых с включением розовых красках. Яркий колорит подобран специально, чтобы отражать общее радостное настроение происходящего. Все фигуры наполнены различными рефлексами. Белая одежда отражает всё окружающее разноцветье. Для изображения загорелой кожи использованы тёплые интенсивные оттенки бежевого и розового. Для передачи чистого неба применяются светло-голубые оттенки, которые повторяются в одежде героев. Старый дом изображён в глухих серовато-коричневых красках, чтобы подчеркнуть его возраст и дряхлость. В контрасте сочной яркой травы, юных девушек, наполненных мечтаниями и стремлениями, и ветхого дома, чей век уже близится к концу, отражается неумолимое течение времени. Эти тихие места были наполнены жизненной суетой, но даже когда человек покинул их, жизнь не остановилась. В этих местах писали наши предшественники, и будут писать наши потомки.

## 2.2 Выполнение поисковых и натуральных эскизов, этюдов, зарисовок

После того как тема дипломной работы была найдена, пришло время подготовить вспомогательный материал такой как: зарисовки, наброски, эскизы и этюды. Автор не ограничен в выборе материала для выполнения подготовительных работ. Можно использовать различные краски: масляные, акварельные, темперные. Или взять мягкие материалы: графитные и акварельные карандаши, уголь, тушь, пастель, сепия, сангина, соус. Для выполнения графических эскизов (Рисунок Б.1) автор использует сепию в мелках. Это мягкий материал темного теплого коричневого цвета, который можно при желании размыть водой. Интересно, что в переводе с греческого буквально значит «каракатица», так как раньше изготавливалась из чернильного мешка моллюсков. Сейчас же производится искусственным способом. Продаётся в виде мелков и карандашей. В своих эскизах автор работает только в сухой технике сепии. Таким образом, сохраняется фактура бумаги, и работа выглядит более воздушной. Также в этой технике материал не сильно сцепляется с бумагой, и есть возможность легко стереть ненужное ластиком. В рисовании поисковых набросков фигур для композиции использовались графические карандаши (Рисунок В.1 – В.9). Их стержни делают из смешения глины и графита. Карандаши бывают разной твёрдости. В набросках использовались самые мягкие – В8 и В9. Они прекрасно подходят для линейных набросков. Автор делал быстрые наброски рисующих людей, в попытке запечатлеть максимально естественные позы, чтобы использовать в дальнейшей работе. Многие зарисовки были выполнены на пленэре. В изначальной задумке дипломной работы присутствовала фигура спящей девушки, которая прислонилась к стене дома (Рисунок В.1) или облокотилась на ногу (Рисунок В.6). Однако в процессе размышлений и композиционных поисков было принято решение изменить позу, так как она плохо передавала действие персонажа. Некоторые наброски не использовались в конечном эскизе, так как не подошли по смыслу

(Рисунок В.1-В.6). Спустя многочасовые попытки и искания были определены позы героев картины (Рисунок В.7-В.9). В дальнейшем они применялись в рисовании картона.

Наброски фигур выполнялись очень быстро, и времени для прорисовки деталей не оставалось. В них запечатлены основные силуэты и движения. Однако для дальнейшей разработки картона этого было недостаточно. Тогда автор приступил к созданию набросков отдельных частей тела. В образе художников хотелось бы обратить внимание на руки, которыми и создаются картины. Именно поэтому автор делает серию набросков рук, которые могут быть использованы при работе над деталями в картоне (Рисунок Г.1-Г.4). Часть набросков выполнена с использованием сухой коричневой сепии. При рисовании одного наброска применялся чёрный угольный карандаш (Рисунок Г.3). Другой был нарисован с помощью красной сангины и белого мелового карандаша на крафтовой бумаге (Рисунок Г.4). Такой выбор материалов был неслучаен. Автор хотел передать сильное направленное освещение и яркое солнце.

Следующим важным этапом идёт поиск образов героев картины. В работе мы можем видеть лица только двух девушек, потому что лицо третьей скрыто полями соломенной шляпы. Автор изображает своих одноклассниц, которые и послужили прообразами героям композиции (Рисунок Д.1-Д.3). В рисовании этих набросков использованы коричневая сепия и растушка (Рисунок Д.2-Д.3). Автор не использует разведённый в воде материал, чтобы не тратить время на ожидание высыхания. Наброски направлены на то, чтобы максимально быстро запечатлеть эмоции на лицах моделей. Одна работа выполнена на крафтовой бумаге красной сангиной и меловым карандашом (Рисунок Д.1).

Для того чтобы качественно выполнить картон и саму дипломную работу, автор зарисовывает предметы окружения, которые могут быть

использованы в дальнейшей работе. Были сделаны быстрые зарисовки трав (Рисунок Е.1-Е.2).

После того как было найдено приблизительное пятно в графических эскизах, автор приступает к цветовым (Рисунок Ж.1-Ж.4). При помощи них производится поиск будущего колорита картины. В процессе выполнения цветовых эскизов было принято решение об увеличении области на переднем плане. До этого момента композиция казалась слишком зажатой, что не соответствует замыслу автора. Данные эскизы выполнены на грунтованном картоне масляными красками. Каждая картонка тонируется разными цветами: изумрудным, ультрамариновым и коричнево-оранжевым. Один эскиз выполнен на бумаге темперными красками в более светлой гамме (Рисунок Ж.1). Учитывая выполненные работы, автор начинает два итоговых цветовых эскиза (Рисунок И.1-И.2). В них автор решает все ключевые моменты композиции. Они нужны для поиска колористических решений и художественного образа. В эскизах взяты общие тональные отношения. Из двух работ выбран один, на который автор опирается в выполнении живописного полотна (Рисунок И.1).

Для изучения цветовых решений автор делает пленэрные этюды природы (Рисунок К.1-К.8) и фигуры (Рисунок М.1). Благодаря им происходит понимание законов светотени и использования выразительных средств пленэра. Автор на натуре узнаёт, какими красками можно изобразить солнечный день.

Автор пишет натюрморты с полевыми цветами для изучения строения растений и колористические решения их изображения (Рисунок Л.1-Л.2).

Следует отметить, что в подготовительной работе к дипломной работе автор выполняет копию картины Владимира Фёдоровича Стожарова «Село Большая Пысса», написанной в 1964 году (Рисунок Н.1). Данное произведение было выбрано неслучайно. На нём изображено активная

сельская жизнь в колоритном окружении. Художник мощно и пастозно передаёт виды Дальнего Севера. Как известно, Стожаров много и часто путешествовал и писал на пленэре. Все цветовые решения художник наблюдал в своих поездках.

Картина Стожарова произвела на автора большое впечатление. Также в полотне живописно раскрывается деревенский мотив, который пересекается с композиционными поисками данной дипломной работы. Автор во время копирования почерпнул много важной информации о тоне, свете и цвете, которым можно передать сельский пейзаж.

Таким образом, в ходе подготовительной работы был собран разнообразный вспомогательный материал. Автор приобрёл более чёткое понимание деталей, которые должны присутствовать в дипломной картине.

## **Вывод по 2 главе**

Таким образом, в данной главе рассказывается о начальном этапе создания дипломной картины. Первоначально идёт поиск идеи, затем нужно приступать к определению замысла, выбору темы и смысла работы. Далее следует начинать приводить задумку в исполнение. Нужно рисовать эскизы, наброски, зарисовки, этюды, для того, чтобы определиться с композицией, форматом и цветом. Вспомогательный материал нужен для лучшего понимания света и формы.

Перед автором стоит цель написать живописное полотно, и для этого, проводится тщательная работа по поиску лучшего композиционного решения. По этой причине автор обращается ко всему полученному во время учебы опыту и делает множественные эскизы.



Разработка картины «Солнечный день» началась ещё в период летней практики. В процессе поиска идеи было перепробовано много различных вариаций тем, однако эта была признана самой удавшейся. Далее были выполнены разные тональные и цветные эскизы для поиска пятна и колорита будущей картины. После того, как были утверждены самые получившиеся, автор приступил к сбору дополнительных материалов. Были созданы многообразные зарисовки, наброски и этюды.

В ходе разработки темы автор занимался копированием картины В.Ф. Стожарова «Село Большая Пысса». Это дало более четкое понимание сельского пейзажа, что значительно могло в работе над дипломной работой.

Когда все вспомогательные материалы были собраны, автор может приступать к рисованию картона. Благодаря разнообразным эскизам был определён формат будущей картины. Картина «Солнечный день» составляет в высоту 75 сантиметров и 88 сантиметров в длину.

На основе всего вышеперечисленного можно сказать, что тема дипломной работы найдена, эскизы подготовлены. Из них были выбраны самые удачные решения. Подготовительная работа выполнена и проанализирована. А значит, можно приступать к следующему этапу – выполнению станковой живописной картины.

## Глава 3 Процесс создания картины «Солнечный день»

### 3.1 Процесс создание картона

После выполнения итогового цветового эскиза и его утверждения следует этап выполнения полноформатного тонального рисунка (Рисунок П.1). Полный тональный разбор картины называется картоном. Таким образом, картон – это рисунок картины, выполненный на белой или заранее загрунтованной бумаге графическими материалами полностью повторяющим размер будущего живописного полотна. Его делают для того, чтобы понять тональность, проработать детали, подкорректировать расположение и масштаб героев и предметов. После полной готовности картон используют для перевода рисунка на холст.

Раньше применялись только при создании фресок, так как в этой технике требуется точный рисунок для быстрого нанесения краски. Основной целью картона является решение композиционных задач, нахождение пятен и отрисовка деталей. В некоторых случаях, картон и живописная работа может быть выполнена разными художниками. Как пример, история знает ситуации, когда мастер выполнял тональный рисунок, но из-за определенных стечений обстоятельств не мог продолжить работу, и передавал выполнение цветного исполнения своим ученикам.

Для выполнения картона подбирается формат, который художник предполагает для будущей картины. Таким образом, сразу можно определить композиционные дыры и провести работу над ошибками, которые незаметны в мелкоформатных эскизах. Автор выбрал итоговый эскиз, который был рассмотрен и одобрен дипломным руководителем и профессорской комиссией, для того, чтобы перенести его на картон. Раньше для этого маленький эскиз расчерчивался на квадраты и переводился на больший размер по ключевым точкам. Однако с развитием компьютерных технологий

появилась возможность сделать распечатку нужного размера с минимальными потерями в качестве. Именно к этому способу прибегает автор.

Планшет для картона подбирается большего размера, чтобы было место для исправления и подвижек в работе. Следовательно, автора выбирает планшет с запасом по 5 сантиметров с каждой стороны. Итоговый размер картона без учета дополнительных полей составляет 75 сантиметров в высоту и 88 сантиметров в длину. Для того чтобы работать с подобным форматом была приобретена специальная бумага, ширина которой составляет один метр. Порой параметры картин превышают возможные размеры бумаги, и её приходится склеивать, из-за чего появляется чётко различимый шов. Однако картон автора этого не требует, таким образом, эстетичный вид работы не был нарушен. Поверхность планшета должна быть ровной и гладкой, чтобы при рисовании мягкими материалами она не влияла на рисунок. Подходящий автору планшет имеет остатки засохшего клея и облупившейся краски. Следовательно, на всей плоскости нужно удалить выступающие части, потом ошкурить до гладкости и нанести слой акриловой строительной краски для дерева, чтобы выровнять внешнюю сторону планшета.

После выбора и подготовки подходящего планшета, следующим этапом нужно натянуть бумагу. Для этого подготавливается тумба или табуретка, на которую будет уложен планшет. К его краям обязательно должен быть свободный доступ. Потом обрезается бумага, нужного размера. Измеряется планшет и к его параметрам прибавляется по несколько сантиметров, которые будут впоследствии загнуты. Таким образом, на планшет со сторонами 85 и 100 сантиметров натягивается лист бумаги со сторонами 87 и 102 сантиметра. Лист необходимо немного намочить чистой водой, чтобы бумага набухла и увеличилась. Следовательно, при высыхании она примет свои первоначальные размеры и плотно натянется. Обязательно надо следить, чтобы бумага не высохла раньше времени, иначе появятся

заломы. Или можно ошибиться и тянуть её слишком сильно, поэтому, высохнув, она может порваться. Для закрепления бумаги используются канцелярские кнопки, клей или строительный степлер. Автор выбирает последний вариант, ведь при использовании клеящих веществ снятие бумаги и дальнейшее использование планшета сильно затруднено, а при применении кнопок страдает надежность. Они часто выпадают и ломаются, из-за чего бумага может пойти волнами. Степлер же действует быстро и прочно. Достаточно скоб длиной не больше 10 миллиметров для качественного результата. При использовании более длинных, последующее снятие бумаги с планшета будет осложнено, и высок процент порвать бумагу. Вбивать скобы желательно на расстоянии 8 сантиметров, но при необходимости можно его сократить. Главное, чтобы бумага сохраняла нужное натяжение и плотно прилегал к планшету. После всех действий следует расположить планшет для сушки горизонтально.

После полного высыхания бумаги можно преступить к следующему этапу – переводу рисунка по подготовленной распечатке эскиза. Для этого разные художники пользуются калькой или черной копировальной бумагой. Автор использует вторую, чтобы сократить количество затраченного времени. Также результат получается более чистым и аккуратным. Копировальная бумага раскладывается на натянутый планшет блестящей стороной вниз. Поверх укладывается распечатанный эскиз и закрепляется по сторонам скотчем, чтобы избежать искажений. При помощи карандаша, ручки или тонкой палочки совершается перевод рисунка. В зависимости от нажатия изменяется тональность контура. Автор делал по возможности лёгкие и тонкие линии, чтобы не очернять работу.

После того как всё готово, можно приступать к работе с мягкими материалами. Они используются, потому что есть возможность работать с большими плоскостями, имеется большая пластичность, можно делать заливки, работать сухими фактурами, а также легко стираются, оставляя

минимальное количество следов. Автор выбрал коричневый соус двух оттенков – холодный и теплый коричневый. При желании бумагу можно затонировать, но в данном картоне это не выполняется, чтобы не перетемнить работу.

Следующим этапом производятся общие тональные заливки. Это значительно ускоряет процесс. Так как автор выбрал соус, есть возможность развести его водой, и при необходимости размыть или стереть после высыхания слишком насыщенные заливки. Работать следует, начиная от самого тёмного к самому светлому, от общего к частному. Постепенно прорабатывая все детали, важно не допустить раздробленности композиции. Детализация картона должна быть больше, чем в эскизах. Необходимо расставить акценты на важных композиционных элементах.

В процессе рисования картона было выявлено, что для лучшего отражения замысла автора следует изменить формат картины. Таким образом, снизу было добавлено больше места, а слева и справа немного обрезано. Благодаря этому в картине стало больше пространства, что лучше отражает идею и тему дипломной работы. Как известно, все пятна в композиции должны дополнять друг друга и ни в коем случае не существовать отдельно.

### **3.2 Процесс создания живописного полотна**

Благодаря выполнению картона, был определён точный размер картины. Он составил 75 сантиметров в высоту и 88 сантиметров в длину. Это нестандартный размер, поэтому подрамник был сделан на заказ в багетной мастерской. Подрамники бывают двух типов: модульные и глухие, также известные как цельные. Модульные сделаны из составных частей и имеет пазы для клиньев. С их помощью можно в любой момент

отрегулировать натяжение холста. Даже если он провиснет спустя любое время, можно вбить колышки, и части подрамника раздвинуться, чуть увеличиваясь. Однако из-за того, что они не скреплены между собой, при ударе или падении подрамник может расколоться. В отличие от них, цельные подрамники более крепкие и надежные, меньше подвержены деформации. Но при этом, если холст провиснет, его придётся полностью перетягивать. Автором был выбран именно такой подрамник. При больших размерах для большей жёсткости используются дополнительные деревянные балки, которые называются крестовинами.

Следующим важным этапом идёт выбор холста для будущей картины. Холсты можно разделить на два вида: грунтованные и негрунтованные. Грунтованные холсты могут продаваться в рулоне или уже натянутые на подрамник. Последний вариант самый удобный, но в магазинах предоставлены только стандартные и самые распространенные форматы. Если размеры картины, не позволяют просто купить готовый холст на подрамнике, можно приобрести рулонный. Он продаётся разной длины, и есть возможность купить нужный отрезок. Однако натягивать его придётся самостоятельно. Для этого надо его немного смочить водой и натянуть как бумагу на планшет. Холст обязательно должен быть упругий, почти как баран. Также продаётся негрунтованный холст. Его придётся самостоятельно проклеивать и грунтовать в соответствии с верной технологией. Подойдёт тем, кто имеет собственные уникальные предпочтения в использованном грунте, степени проклейки или ткани холста. Автор выбрал рулонный грунтованный холст и натянул его на подрамник, соблюдая все правила.

Когда холст готов, производим тонировку. Замешивается колер из прозрачных масляных красок. Для того чтобы избавиться от излишек масла, переносим его на бумагу. Она впитывает льняное масло в составе красок, оставляя минимальное его количество и пигмент. Это делается, чтобы после

нанесения тонировка быстрее высохла. После того как замешан нужный колер, при помощи большой флейцевой кисти и разбавителя равномерно наносим краску на белый грунт. Флейцем можно создать интересную фактуру, которую впоследствии возможно выигрышно использовать в картине. Цветная тонировка существует для создания колористической гармонии. По теплomu грунту холодный колорит куда ярче выражен и наоборот. Тонировка упрощает работу художника, ускоряя течение написания картины.

Перевод рисунка осуществляется так же, как и на картоне – с помощью копировальной бумаги и подготовленной распечатки. Автор специально сильно нажимает на карандаш, таким образом, линии чётко видны даже на тонированном холсте. Начиная закладывать тональные отношения с самых тёмных мест, автор использует прозрачные краски компании «Мастер-класс»: марс оранжевый прозрачный, марс желтый прозрачный, марс коричневый прозрачный и ван-дик. Для разведения красок использовался разбавитель №4. Для того чтобы первый слой быстрее высох, автор не использует льняное масло. Следующим этапом закладываются самые светлые места на картине (Рисунок Р.1). В последующей работе разбавитель смешивается с льняным маслом в пропорции два к одному, чтобы избежать прожухания цветов. Разбавитель составляет основу масляной живописи. Только с его помощью становится возможным делать лессировки и придавать краскам текучесть.

Другая важная составляющая качественной работы над картиной являются кисти. Они бывают синтетические, щетинные, колонковые, беличьи, козьи и других натуральных ворсов. Каждая из них имеют свою жёсткость и применяются для разных задач. Однако художники пишут не только кистями, но и тряпками, и мастихинами, а иногда даже пальцами.

Возвращаясь к кистям, следует отметить, что они делятся не только по типу ворса. Различают плоские и круглые кисти. С помощью первых можно

легко уложить краску пастозно и мощно. Используя их, просто писать широкими мазками и плоскостями, но если повернуть торцом, можно даже сделать тонкие линии. Такие кисти очень универсальны. При помощи них создаются разнообразные по форме мазки. Круглые кисти используются для прописки деталей, а также для рисования более изящных линий. С их помощью контролировать толщину мазка значительно проще.

Жёсткие кисти оставляют фактурные активные мазки, а мягкие производят противоположный эффект. С помощью последних художники обобщают или смягчают касания.

Флейцевые кисти благодаря своему размеру используются для обширных заливок и тонировок. Прекрасно подходит для создания неповторимых фактур.

При работе над живописным полотном автор использовал плоские и круглые кисти из щетины под номерами с десятого по двадцать четвёртый, также синтетические – с двойки по десятку. Для больших плоскостей использовался флейц шириной 70 миллиметров. Кроме этого, автором часто применялись разнообразные мастихины. Это специализированный художественный инструмент, своей формой напоминающий шпатель. Используется для смешения и наложения толстого слоя краски, создания фактур или очистки палитры. Рабочая часть мастихина может быть разной формы и длины и изготавливается чаще всего из стали. Ручку делают деревянной. Автор использовал мастихины в форме удлинённой лопаточки, длиной от 50 до 80 миллиметров.

Вместе с тем в живописном процессе есть немаловажный момент. Художник обязательно должен совершать отход от своей работы, чтобы видеть её на расстоянии. Это делается для того, чтобы было возможно охватить весь холст взглядом и верно оценить произведение, его композицию, соотнести масштабы предметов и деталей, их тон, цвет и



избежать деформации форм. Если постоянно находится только рядом с картиной, можно не заметить собственных ошибок. Также угол зрения вблизи отличается от того, который открывается при отходе. Зрители будут видеть картину на расстоянии, и важно учитывать это.

Дождавшись, пока предыдущие слои полностью высохнут, автор переходит к следующему этапу. Обязательно надо «вскрыть» работу, то есть сделать межслойную обработку. Для этого используется либо смесь льняного масла с разбавителем, либо «Тройник» - это предыдущая смесь, но с добавлением лака, либо определённые лаки. При применении масла с разбавителем работа получается более матовой. Некоторые используют «Тройник» и для межслойной обработки и для написания работы, что упрощает процесс. Подобные работы не обязательно покрывать потом лаком. Однако со временем такая картина может пожелтеть из-за переизбытка масла и недобропорядочных производителей, которые используют самый дешёвый и некачественный лак. Лучше всего использовать специализированные лаки, и использовать для каждого этапа работы подходящую смесь. Для межслойной обработки прекрасно подходит ретушный лак. Он обеспечивает отличное сцепление слоёв краски и её соединение с грунтом. При его использовании становится возможным избежать прожухания красочного слоя или появления матовых пятен на красочном слое.

После того как самые тёмные и светлые места на картине определены следует заложить основные локальные цвета (Рисунок Р.2). Теперь в дополнение к уже названным автор использует и корпусные краски: цинковые белила, небесно-голубая, ультрамарин, кадмий жёлтый средний, сиена натуральная, араратская зелёная, кобальт зелёный светлый и изумрудная зелёная. Начинать работу следует от общего к частному. Действие происходит летом на открытом воздухе, поэтому свет тёплый, а тень должна быть холоднее. Все элементы картины обозначены локальным цветом, а значит можно ещё раз судить о композиции. Расположение

признано удачным и следует продолжить работу. Следующим этапом стоит заняться освещением (Рисунок Р.3). Опираясь на этюды и опыт пленэрной живописи, автор добавляет контрастные холодные падающие тени для лучшей передачи полуденного солнца. В противовес световые части пишутся в теплом выбеленном колорите. В траву добавляются более темные насыщенные краски для придания большей глубины. Дикая зелень имеет разнообразные оттенки, поэтому автор использует многообразные холодные и теплые замесы. После полного высыхания работу следует пошкурить, чтобы предать теням воздушности. Сделав межслойную обработку, автор приступает к корректировке общего колорита (Рисунок Р.4). Предыдущие яркие краски стоит «успокоить» в соответствии с законами воздушной перспективы. Стены дома были выполнены в слишком свежих цветах, что неправильно передавало возраст и материал строения. Следующим этапом автор делает лессировки зелени для создания более глубоких и красочных теней, а также накладывает фактуру диких зарослей травы (Рисунок Р.5). Повторно проходит по акцентным местам, для усиления образа. Детализацию работы стоит начинать из центра, чтобы не нарушить композиции. Следующим пунктом после прорисовки деталей идет обобщение. На следующий сеанс автор приступает к фактурному исполнению дома с использованием мастихина (Рисунок Р.6). Важно следить, чтобы внимание от главных героев не отвлекали пастозные объёмы, поэтому стоит снова заняться обобщением. Всё окружение должно быть подчинено композиционному центру, а излишняя детальность может нарушить гармонию.

Работа движется к своему завершению. Когда вся местность залита ярким солнечным светом, тени кажутся бледными и серыми, поэтому автор исправляет теневые части на своей картине. После повторного обобщения следует расставить акценты и проверить точность композиции. Важно, чтобы была соблюдены светотеневые и тональные отношения. При долгой работе

человек устаёт и может не замечать даже очевидных ошибок, поэтому на финальном этапе следует вернуться к картине на следующий день после того, как было принято решение об окончании. Так сказать, взглянуть на картину свежим взглядом. Когда все недочёты исправлены, работу можно считать законченной (Рисунок С.1).

Для того чтобы сохранить красочность и свежесть работы, а также защитить её от пыли, картину нужно будет покрыть лаком. Однако важно понимать, что процесс полного высыхания всех слоёв краски занимает значительное время. Но при этом для каждого полотна оно уникально, поэтому желательно выждать год. Это достаточный срок, чтобы картина высохла, но не потеряла свою цветность. Если такая ситуация тем не менее произошла, значит, художник пренебрегал межслойной обработкой. Но при покрытии лаком всё выровняется. К выбору лака тоже надо отнестись со всей ответственностью. Например, даммарный лак лучше всего использовать в процессе написания картины, ведь он придаёт глубину и яркость краскам. Его можно использовать и для готового холста, но с течением лет он может немного желтеть. Для финального покрытия картины возможно использовать акрил-стирольный лак. Он имеет прекрасные защитные свойства и остаётся прозрачным.

Для покрытия лаком картину располагают горизонтально, берут крупный нежёсткий флейц, и равномерно разносят по поверхности. Если работа пожухла пятнами, следует сначала нанести лак только на них, чтобы выровнять общий цвет. После просыхания наносят лак на всю картину. Желательно использовать лак в несколько слоёв. Это даёт лучшую защиту красочного покрытия.

Немаловажным моментом является оформление работы в багет. Рама должна подходить по общий колорит картины, усиливая впечатления от неё. Первостепенно рама должна быть продолжением картины, гармонизируя с ней и подчеркивая её достоинства. Нельзя сначала выбрать багет, а потом

вставить в него любую работу. Также важно, чтобы рама не спорила с самим произведением. Она не должна быть чересчур вычурной, отвлекая от самой картины. Ширина багета в свою очередь тоже играет важную роль. Тонкие рамы отлично сочетаются с графическими работами или к произведениями с гладкой поверхностью. Широкий же багет лучше подойдет к динамичным произведениям.

После длительных тщательных поисков картина «Солнечный день» была оформлена в багет. Рама была подобрана в соответствии с колоритом и стилем работы, создавая целостный образ.

Как итог, живописное полотно завершено и оформлено в багет.

### **Вывод по 3 главе**

В результате длительной работы автора на протяжении года конечным итогом стала картина «Солнечный день». Был создан многочисленный вспомогательный материал, велись продолжительные композиционные поиски, были испробованы разнообразные живописные техники и приемы. Весь приобретённый опыт помог автору в написании картины.

Вместе с тем было выявлена важность в подборе всех составляющих картины и их подготовки. К выбору холста, красок, кистей, разбавителя и лаков нужно относиться со всей серьезностью. При неправильном решении может пострадать качество работы. От подбора подходящих материалов зависит, как будет выглядеть конечный вариант картины, и что с ней произойдет спустя время. Важно помнить о межслойной обработке, ведь из-за её отсутствия страдает цветность и красочный слой работы.

Автор применил на практике весь полученный в университете опыт. Следуя приобретённым навыкам и знаниям, стремился выполнить работу в

соответствии с техниками и технологиями живописи. В процессе написания картины автор стремился соблюдать этапность ведения работы и воспользоваться всеми полученными советами и уроками от профессиональных художников.

Автор в создании живописного полотна опирался на весь собранный вспомогательный материал. При написании картины были выполнены поисковые зарисовки. Автор собирал материал о местной природе и выполнял натурные этюды и наброски. Был учтён опыт, полученный при копировании великих мастеров.

Самые удавшиеся этюды оформлены в багет. Удачные зарисовки, наброски и эскизы размещены на планшетах и скомпонованы по темам и техникам исполнения.

В приложении дипломной работы предоставлены поисковые материалы: эскизы, зарисовки, наброски и этюды. Также представлены к ознакомлению картон и итоговая живописная картина.

## Заключение

Подводя итог, автор в процессе создания дипломной работы изучил темы пленэра и сельского пейзажа и их влияние на мировое изобразительное искусство. Выяснил важность пленэрной живописи в становлении художником. Проанализировав разные картины, выявил основные правила изображения летней природы в солнечный день, и какими выразительными средствами это достигается. Пленэр является важным аспектом обучения и по сей день. Стоит отметить, что у автора хороший учитель, за плечами которого немалый опыт. Интересно проследить цепочку учитель-ученик: Владимир Ротмистров обучался у Андрея Мыльников, который, в свою очередь, был учеником у Игоря Грабаря. Он же учился у Ильи Репина. И эту цепочку можно проследить дальше, уходя в века. Таким образом, мы видим, как опыт великих художников передаётся всё новым и новым поколениям.

Помимо всего, автор вновь утвердился в огромной значимости и весомости вспомогательного материала, такого как наброски, зарисовки, эскизы и этюды, их большой роли в создании живописной работы. Для изучения законов пленэрной живописи следует обязательно выходить писать на природу.

Важно помнить о важности выполнения копирования произведения великих мастеров для изучения законов световоздушной перспективы и колорита. Благодаря приобретённым знаниям появляется возможность более точной и реалистичной передачи окружающей действительности.

Ко всему вышеперечисленному, следует помнить о ценности правильно подобранных художественных материалах и рабочих инструментах. Качество работы напрямую зависит от правильного подбора красок, разбавителей, лаков, красок, мастихинов, палитр и даже тряпок. Выбор холста и подрамника может определить процесс работы, а выбранный грунт и холст долговечность картины.

Таким образом, выбор льняной ткани был обусловлен тем, что при натягивании на большие форматы она не провисает, в отличие от хлопковой. Автором был выбран цельный подрамник, чтобы избежать деформации и перекручиваний. Важно учитывать наличие усилительных деревянных опор, если размер картины превышает метр.

Даже подбор соответствующего багета – серьёзный этап, к которому нельзя отнестись легкомысленно. Подходящая рама способна подчеркнуть достоинства живописной работы. Автором был выбран подходящий по ширине багет в сдержанных коричнево-бронзовых оттенках.

В заключение, используя весь полученный во время обучения опыт, автором была достигнута основная цель – создание дипломной работы на тему «Солнечный день». Также в процессе написания живописной картины были решены необходимые промежуточные задачи, одни из которых поиск и подготовка композиционных эскизов и исполнение картона в мягком материале на выбранную тему.

## Список используемой литературы и используемых источников

1. Астахов А. Галерея русской живописи «Великие мастера. Алексей Саврасов» / 2014.–27 с.
2. Баженова Т.Ю. История и теория художественного образования / Т.Ю. Баженова. – Конспект лекций. - Тула: Тульский гос. ун-т, 2007. - 41 с.
3. Байрамова Л.У. Знаменитые художники мира «Камиль Коро» / Л.У. Байрамова – Белый город, 2016 – 29с.
4. Бобкова А.А. Великие художники мира «Клод Моне»/ Бобкова А.А. – РИПОЛ Классик, 2014 – 34с.
5. Бобкова А.А. Великие зарубежные живописцы «Огюст Ренуар. Биография. Картины. История создания» / Бобкова А.А. – РИПОЛ Классик, 2018 – 15с.
6. Бояринова С. Главные правила сочетания цветов / С. Бояринова. – М.: Астрель: АСТ: Полиграфиздат, 2010. — 96 с.
7. Бялик В.М. Мастера живописи «Николай Крымов»/ В.М. Бялик – 2011. – 39 с.
8. Волков Н.Н. Композиция в живописи / Н.Н. Волков. – М.: Книга по Требованию, 2012. – 408 с.
9. Виннер А.В. Как работают мастера живописи / А.В. Виннер. – М.: Советская Россия, 1965. — 112 с.
10. Владимирова Е. (сост.). Импрессионизм / Е. Владимирова. – М.: Эксмо, 2012. — 385 с.
11. Голицына И.М. История русской живописи. Рубеж 19 – 20 веков / И.М. Голицына. – М.: Белый город, 2007. – 255 с.
12. Голубева О.Л. Основы композиции / О.Л. Голубева. – М.: Искусство, 2004. — 120 с
13. Давидова М.Г. Формальный метод в искусствоведении / М.Г. Давидова. — Учебное пособие для направления подготовки 50.03.04. — СПб.: СПбГЛТУ, 2016. — 80 с.



14. Для счастья народа. Каталог выставки Русского музея в Малаге, 2018 – 125 с.
15. Евстратова Е.Н. 500 сокровищ русской живописи / Е.Н. Евстратова. – М.: Олма Медиа Групп, 2011. — 245 с.
16. Зинченко Н.В. Самостоятельная работа студентов на пленэрной практике: монография / Н. В. Зинченко; Московский городской педагогический университет; под ред. С. П. Рошин. - Москва: Прометей: МПГУ, 2013. - 71 с.
17. ИттенЙоханнес. Искусство цвета / перевод: Монахова Людмила — М.: Д. Аронов. 2004. — 95 с.
18. Камминг Роберт. Великие художники. / Перевод с английского Скоробогатов Н. — Харьков, Белгород: Клуб семейного досуга, 2008. — 112 с.
19. Колесов М.С. Лекции по истории художественной культуры: учебное пособие / М. С. Колесов. - Москва: Инфра-М: 2015. - 292 с.
20. Коробейников, В. Н. Академическая живопись / В. Н. Коробейников, А. В. Ткаченко. - Кемерово: КемГИК, 2016. - 151 с.
21. Куликов В.А. Живопись маслом/ В. А. Куликов, И. Ю. Маркушина. — Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2014. — 25 с.
22. Ли Н.Г. Рисунок. Основы учебного академического рисунка / Н.Г. Ли. – М.: Эксмо, 2005. — 480 с.
23. Медведская О. Изобразительное искусство / О. Медведская. — М.: Мир книги, 2005. — 130 с.
24. Мост И.Г. Мировая живопись / И.Г. Мост. – СПб.: Кристалл, 2002. — 96 с.
25. Опимах И. Живописные истории. О великих полотнах, их создателях и героях / И. Опимах. – М.: Ломоносовъ, 2014. — 276 с.
26. Рид Г. Краткая история современной живописи / Г. Рид. – М.: Искусство-XXI век. 2006. – 320 с.

27. Рубио С. Моне. По ту сторону холста / перевод Трудов М. – МИФ, 2018 – 56 с.
28. Савельева А.: Русская живопись/ А. Савельева. Мастера и шедевры., 2007. – 120с.
29. Садохин А.П. Мировая культура и искусство: учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по направлению «Культурология», по социально-гуманитарным специальностям/ Садохин А.П. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2017. – 134 с.
30. Сокольникова Н.М. История изобразительного искусства Т.1 / Н.М. Сокольникова. – М.: Академия, 2007. — 304 с.
31. Торнтон С. Семь дней в искусстве. / С. Торнтон. — СПб.: Азбука-Аттикус, 2014. — 66 с.
32. Ханов Г. Моя энциклопедия искусства. / Г. Ханов. – Издательские решения, 2018. — 380 с.
33. Щукин, Ф. М. Роль цветового зрения в академической живописи: методические указания / Ф. М. Щукин. - Оренбург: ОГУ, 2013. - 35 с.
34. Basic Art Series. TEN in ONE. Impressionism [Текст]: зарубежная проза/ Basic Art Series. TEN in ONE – Taschen, 2021г. – 1004с.
35. Brodskáia Nathalia. Impressionism / New York: Parkstone Press International, 2012. — 200 p.
36. Brooker S., Bibliotheca Universalis «Impressionist Art» – Taschen, 2018. – 207 p.
37. Daverio Philippe. Il Museoimmaginato / Rizzoli, 2012. — 187 p.
38. Dorling Kindersley. Great Paintings: The World's Masterpieces Explored and Explained / Dorling Kindersley, 2011. — 256 p.
39. Tyson J. John Singer Sargent. Masterpieces of Art / Flame Tree Publishing, 2017. – 101 p.

## Приложение А

### Учебная композиция



Рисунок А.1 – учебная композиция «Остановка в летний вечер»  
(бумага/сепия)

## Приложение Б

### Графический эскиз композиции



Рисунок Б.1 – Графический эскиз композиции ( бумага/сепия)

## Приложение В

### Наброски фигур



Рисунок В.1-В.3 – Наброски фигур (тонированная бумага/карандаш)

## Приложение В продолжение



Рисунок В.4-В.6 – Наброски фигур (тонированная бумага/карандаш)

## Приложение В продолжение

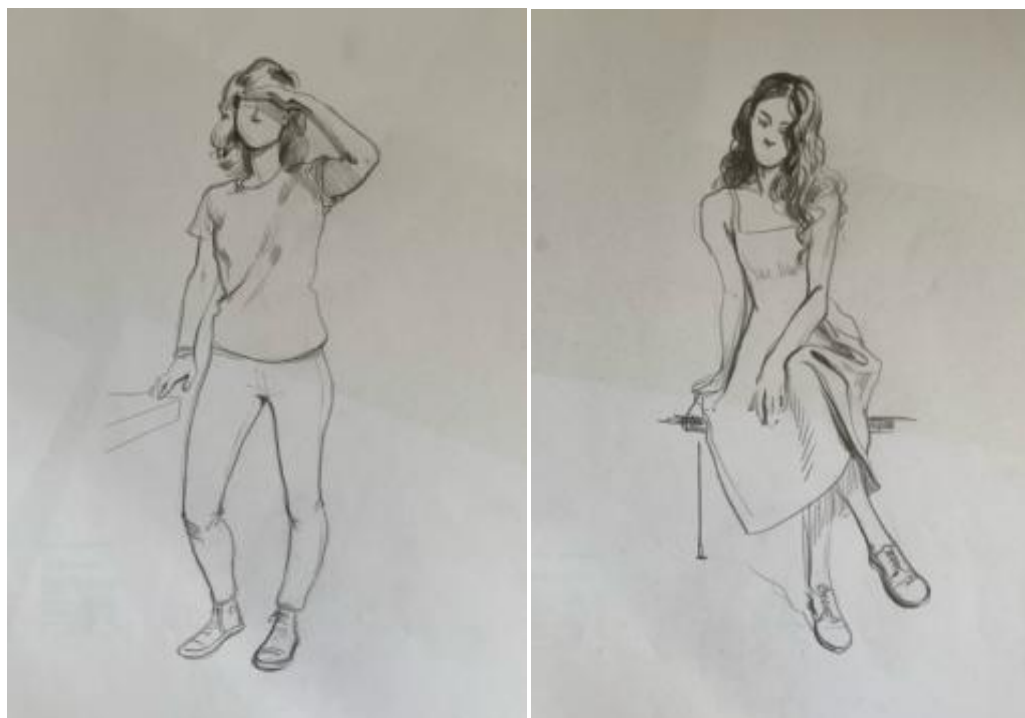


Рисунок В.7-В.9 – Наброски фигур (тонированная бумага/карандаш)

## Приложение Г

### Наброски рук



Рисунок Г.1-Г.2 – Наброски рук (тонированная бумага/сепия)

Рисунок Г.3 – Набросок рук (тонированная бумага/угольный карандаш)

Рисунок Г.4 – Набросок рук (крафтовая бумага/сангина)



## Приложение Д

### Наброски голов



Рисунок Д.1 – Набросок головы (крафтовая бумага/сангина)

Рисунок Д.2-Д.3 – Наброски голов (тонированная бумага/сепия)

## Приложение Е

### Зарисовки трав



Рисунок Е.1-Е.2 – Наброски трав (тонированная бумага/сепия)

## Приложение Ж

### Поисковые цветовые эскизы



Рисунок Ж.1 – Поисковый цветовой эскиз (бумага/темпера)

Рисунок Ж.2-Ж.4 – Поисковые цветовые эскизы (картон/масло)

## Приложение И

### Итоговые цветные эскизы



Рисунок И.1-И.2 – Итоговые цветные эскизы (картон/масло)

## Приложение К

### Этюды природы



Рисунок К.1-К.4 – Этюды природы (холст/масло)

## Приложение К продолжение



Рисунок К.5-К.8 – Этюды природы (холст/масло)

## Приложение Л

### Натюрморты с полевыми цветами



Рисунок Л.1-Л.2 – Натюрморты с полевыми цветами (холст/масло)

## Приложение М

### Этюд фигуры



Рисунок М.1 – Этюды фигуры (холст/масло)



## Приложение Н

### Копия картины В.Ф. Стожарова «Село Большая Пысса»



Рисунок Н.1 – Копия картины В.Ф. Стожарова «Село Большая Пысса»  
(холст/масло)

## Приложение П

### Тональный эскиз к дипломной работе



Рисунок П.1 – тональный эскиз к дипломной работе (бумага/соус)

## Приложение Р

### Этапы работы над картиной



Рисунок Р.1-Р.3 – Этапы работы над картиной (холст/масло)

## Приложение Р продолжение



Рисунок Р.4-Р.6 – Этапы работы над картиной (холст/масло)

## Приложение С

### Картина «Солнечный день»



Рисунок С.1 – Картина «Солнечный день» (холст/масло)