

Омский филиал федерального государственного бюджетного
образовательного учреждения высшего образования
«Высшая школа народных искусств (академия)»

ПЦК учебных дисциплин

Кадикова Ольга Рашитовна

**ОРГАНИЗАЦИЯ РАБОТЫ НА ПЛЕНЭРЕ
В ВЫСОКОГОРНЫХ УСЛОВИЯХ**
Учебное пособие для преподавателей и студентов

Омск – 2018

Составитель:

Кадикова Ольга Рашитовна, член Союза Художников России, преподаватель
Омского филиала ВШНИ

Организация работы на пленэре в высокогорных условиях. – учебное
пособие для преподавателей и студентов Омского филиала ВШНИ / сост.
Кадикова О.Р.; Омский филиал ВШНИ. – Омск, 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
I. ГОРНЫЙ ПЕЙЗАЖ В ИСТОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА.....	6
1.1. ИЗОБРАЖЕНИЕ ГОР В КИТАЙСКОМ И ЯПОНСКОМ ИСКУССТВЕ.....	6
1.2. ГОРНЫЙ ПЕЙЗАЖ В ИСКУССТВЕ СТРАН ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ.....	12
1.3. ГОРНЫЙ ПЕЙЗАЖ В РУССКОЙ И СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ.....	15
1.4. ГОРНЫЙ ПЕЙЗАЖ В ИСКУССТВЕ СИБИРИ.....	21
II. ПРАКТИКА ЖИВОПИСИ НА ПЛЕНЭРЕ.....	27
2.1. МЕТОДЫ РАБОТЫ НА ПЛЕНЭРЕ.....	27
2.2. ПОДГОТОВКА МАТЕРИАЛОВ К ПРАКТИЧЕСКОЙ РАБОТЕ НА ПЛЕНЭРЕ.....	39
2.3. РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОРГАНИЗАЦИИ ПЛЕНЭРА В ВЫСОКОГОРНЫХ УСЛОВИЯХ.....	42
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	54
СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	56
ПРИЛОЖЕНИЕ А.....	58

ВВЕДЕНИЕ

Мастерство – не только умение сделать, но умение видеть, умение отбирать, трактовать, умение мыслить. Это приходит с каждодневной работой, творческими поездками, в общении с коллегами. Внутренняя потребность постоянного совершенствования свойственна художнику.
В.Попков, 1978г.

«Гляжу я на горы, и горы глядят на меня, И долго глядим мы, друг другу не надоедая...» - писал в VIII веке китайский поэт и мудрец Ли Бо, британский писатель Леонард Хаксли говорил, что прогулка в горах равнозначна походу в церковь, значительная часть поэтического наследия Михаила Лермонтова посвящена запечатлению в слове монолитного и вместе с тем непостижимого образа гор, а в современной культуре стихия камня оставила неповторимый след в пронзительной лирике Владимира Высоцкого. Для художников разных эпох и стран горный пейзаж всегда был невероятно привлекательным: изображая нагромождение объемов, находясь в поиске соотношений пространства неба, камней, лежащих внизу равнин и озер, каждый из них неминуемо создавал собственный образ гор – тревожный или патетический, романтический или полный мистики, безмятежный мир, царство гармонии или пространство, где оживают древние легенды... Одним словом, для каждого художника стихия гор неповторима, у каждого она своя, и часто такая несхожесть связана с выбором места. Снежные равнины, ледяные скалы, голубая, бездонная высь в звенящей тишине настраивают на мысли отрешения от всего земного. Многие путешественники и художники, посетившие известные горные массивы, навсегда полюбили их незабываемые панорамы.

Естественно предположить, что каждый, кто когда-то начал рисовать или писать с натуры, испытывает хоть какой-то интерес к зрелищу окружающего мира: те или иные доступные глазу явления природы возбуждают желание изобразить их. Без такого желания, испытываемого хотя бы от случая к случаю, вряд ли возможно вообще добровольное занятие

пейзажной живописью. Для каждой ситуации в природе характерно определенное состояние среды, в которой она находится, – состояние атмосферы и связанное с ним состояние освещения, зависящие от времени дня и года, от условий погоды. Мы не можем наблюдать на Земле никаких объектов вне такого состояния. Это состояние к тому же, как мы знаем, всегда меняется, всегда чрезвычайно разнообразно. Каждая ситуация поэтому всегда представляет собою определенное событие, которое наступает, развивается, проходит. Каждый фрагмент реальной действительности неисчерпаем по своему предметному содержанию, и потому неизбежно в процессе его воспроизведения и даже просто при разглядывании его происходит, выражаясь пока фигурально и не очень точно, определенный отбор и отсеивание видимого. На этот отбор, в частности, как раз и влияет способ использования материала, в котором предполагается выполнение работы. [2].

Данные методические рекомендации разработаны для преподавателей и студентов художественных учебных заведений.

Целью учебного пособия является ознакомление с теоретическими и практическими знаниями основ работы на пленэре в высокогорных условиях; ознакомление с историей горного пейзажа в изобразительном искусстве.

Основные задачи учебного пособия:

1. Развитие культуры зрительного восприятия, явлений окружающей действительности;
2. ознакомление с историей горного пейзажа в изобразительном искусстве;
3. ознакомление с методами работы на пленэре (наброски, зарисовки, этюды) и материалами для пленэра в высокогорных условиях.

I. ГОРНЫЙ ПЕЙЗАЖ В ИСТОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА.

1.1. ИЗОБРАЖЕНИЕ ГОР В КИТАЙСКОМ И ЯПОНСКОМ ИСКУССТВЕ

Первые наброски пейзажа в виде контуров гор, деревьев и рек появились в первобытных наскальных рисунках. В то время человек делал первые попытки изобразить себя в окружении дикой природы.

Элементы горного пейзажа можно встретить в искусстве Древней Греции. Залы Кносского дворца на Крите до настоящего времени сохранили фрески, настенную живопись с реалистическим изображением людей на фоне моря, садов, горного ландшафта.

Пейзаж в виде самостоятельного жанра появился в древнем Китае как лирическое направление, воспевающее красоту и изящество первозданной природы. Китайские художники тонко выписывали горные вершины, камни, ветви бамбука, цветки сакуры и изогнутые сосны. Картины создавались в виде монохромных одноцветных пейзажей и сопровождались иероглифами. Китайское искусство оказало большое влияние на развитие пейзажа в странах Дальнего Востока: Японии, Монголии, Корее. [13].

Уникальным можно считать место горного пейзажа в китайском искусстве. Придавая пейзажу большое значение, китайцы с древних времен особенно выделяли изображения гор. Создание впечатления живого общения предметов между собой – одна из основных задач композиции китайского пейзажа. Это общение по принципам соотношения композиции большого и малого, низкого и высокого. Самая высокая гора – «хозяин-пик», которой подчиняются все другие формы. Китайский пейзаж, в отличие от европейского, предельно философичен и значительно опосредован от конкретной природы. Цзюй-Жань, Цзин-Хао, Гуань Тун, Ли Чен, Ван Вэй, Го Си, Ми Фэй и другие китайские художники, изображавшие горы, понимали и отражали философско-эстетические начала пейзажных композиций.

Причудливое сочетание конфуцианства и даосизма лежит в основе каждого пейзажного изображения традиционной китайской живописи. [3]. Рис. 1 – 8.

Китайской пейзажной живописи около 1500 лет. Живопись «гор и вод» – «Шань Шуй» один из первых жанров, который появился внутри живописной традиции поднебесной. Ни в одной другой культуре пейзаж не занимал столь почётного места. Горы и воды стали универсальным языком, на котором говорит китайская культура. Горы – Воды это не только вид живописи, большая часть китайской поэзии говорит с нами на языке Гор и Вод. Неподвижная, спокойная, но устремлённая вверх гора – символ Ян, символ человека, занимающегося практиками бессмертия. На русский язык этот иероглиф чаще всего переводят, как «гуманность» или «человеколюбие», но в реальности речь идёт об умении взаимодействовать с окружающим миром. Вечно пребывающие в движении Воды, стремящиеся стечь вниз, занять всё свободные лощины – символ начала Инь, символ человека погружённого в мирские радости. [13].

Язык Гор и Вод, в китайской традиции, – это в своей основе всегда сочетание начал Инь и Ян, земного и небесного, движения и покоя, статики и динамики, тьмы и света, наличия и отсутствия. Уравновешивая эти начала, человек познаёт срединный путь и великий предел. Но это ещё и нечто большее, для китайца горный пейзаж всегда был образом Рая. Взбираясь по горам на небеса, спускаясь вместе с реками к океану, мы возвращаемся к изначальному естеству. Известные китайские высказывания гласят: «Сотни потоков устремляются в безбрежное море» и «Десять тысяч вершин пропадают в заоблачных далях».

Возвращение к изначальному для Китая – это всегда возвращение к далёкому прошлому. Дело в том, что древняя китайская культура родилась в горах. По одной из самых популярных мифологем, прародиной китайских мифических предков были среднеазиатские горы «Кунь-Лунь», расположенные на западе относительно основной части срединного государства. Именно там находился китайский Олимп. На этой горе согласно

традиционному даосскому мировоззрению живут боги. Именно на горе Кунь Лунь жил мифический праотец китайской цивилизации – жёлтый владыка Хуан Ди. Китайцы всегда помнили о своём горном происхождении и боготворили своих мифических горных предков. Недаром большинство даосских и буддистских храмов всегда находились в горах. [13].

Японская пейзажная живопись тушью (сансуйга, сан – гора + суй – вода + га – картина) имела корни китайские, но впоследствии развивалась независимо и ассоциировалась, как живопись тушью в черно-серых тонах. Ранние японские пейзажи изображают нагромождение гор, глубоких ущелий – сюжеты, свойственные китайским мастерам. Позднее наряду с китайским появился свой японский стиль суйбокуга. Картинки японских авторов нужно рассматривать очень медленно, не так, как мы привыкли делать это обычно. Внимательно, сосредотачиваясь на мелких деталях, ведь каждое произведение рассказывает свою собственную небольшую историю.

Японская национальная пространственная модель складывается из трех элементов: стихия океана, острова–горы–столп Фудзиямы и народ страны (многолюдный, но имеющий краткий, как мгновение цветения, жизненный срок). Именно с этой точки зрения художник Кацусика Хокусай (1760-1849) переосмыслил классический китайский пейзажный канон «горы — воды». Огромный континентальный Китай знал множественность гор и множественность текущих вод — горных потоков, водопадов, рек. Японская пространственная модель складывалась как островная и одноосевая. В ней главная оппозиция формировалась как остров/гора — океан. [10].

Хокусай не был первым, кто начал рисовать священную гору Японии. До него существовал тип буддийской иконы — картина-мандала с Фудзи и богом, восседающим на ней посередине мироздания. Изображение горы Фудзи впервые появилось в серии свитков, повествующих о жизни священника Иппэна (1239–1289). Затем ее рисовали художники школы Римпа, серию «Сто видов Фудзи» создал Тайга (1723–1776) и т.д. Рис. 9 – 12.

Хокусай взял из традиционных изображений идею изображения реальной горы в пейзаже, но отбросил форму бесконечного свитка. Из картины-мандалы он взял идею сакральности Фудзи как единственного столпа мира, но отказался от фигуры буддийского божества в пользу чисто синтоистского почитания природных объектов. И наконец, из традиции укиё-э он взял многообразие тем и сюжетов повседневности, мгновений из жизни — цветения множества людей-лепестков. [10].

В западной традиции Хокусай обрел адекватные своему мировоззрению художественные средства воплощения — центральная перспектива и соответствующая ей мыслимая рама графического листа сконцентрировали композицию вокруг центра — Фудзиямы. Даже самые маленькие сценки представляли перед зрителем как законченные монументальные пейзажи с продуманной законченной композицией, стремлением передать простор, воздух, туманные дали. Два мотива особенно часто привлекали внимание мастера - это горы и волны. Они были особенно многозначными, в них художник раскрывал законы дуализма жизни вселенной, искал больших обобщений. Вода для него - зримое воплощение вечных изменений, происходящих в природе. Он изображал волны то тихо плещущимися, то катящимися ровной чередой, то вздыбленными, неистовыми и грозными, порождающими из себя драконов и птиц. Горы для него - символ покоя и величия мироздания. Не случайно так часто изображал он вершины, покрытые снегом и словно застывшие в гордом безмолвии. Таковы представленные в седьмом томе Манга гравюры Хигати. Снег на горе Цукуба и Перевал Мисима, где от белых горных вершин, доминирующих в пейзаже, веяло холодом и пустынностью. Художник, монументализируя горный пейзаж, приближая и как бы надвигая снежную вершину на зрителя, укрупняя и выводя ее на передний план, менял свою традиционную позицию взгляда с птичьего полета, заставлял его смотреть на гору снизу вверх. Контрастом черного и белого он подчеркивал суровость зимнего пейзажа, создавая особое настроение бесприютности. Но творческий метод Хокуса

был чрезвычайно разнообразен. Подчас он прибегал к сложным композиционным решениям, позволяющим зрителю по-новому взглянуть на привычный ландшафт. Композиция ряда пейзажей седьмого тома, таких как Мост в Синано или Река Фудзикава в провинции Каи, строилась на пересечении диагональных линий, сообщающих движению воды динамичность и естественность. Внимание художника все чаще привлекал показ стихийности и мощи природы. Ему нравилось изображать ураганы и ливни, показывающие движение жизни вселенной. Но пейзажи томов Манга представляли природу в разных состояниях. Во многих случаях Хокусай показывал себя и как вдумчивый философ и поэт, создатель эпических изображений. Почти в каждом томе Манга встречались пейзажные мотивы, полные тонких наблюдений природы, рассказывающие о смене сезонов, о цветении вишен или спящих селениях, как бы укутанных мягкой и пушистой снежной пеленой. В этих живописных композициях, наполненных большим человеческим чувством, каждый компонент имел определенное значение для создания образа. В весеннем пейзаже это старая слива, усыпанная цветами, и стаи легких птиц, кружащихся над ней, в зимнем ландшафте - мерно падающие хлопья снега и рыбачьи лодки, вмерзшие в залив. Красота природы во всех своих проявлениях волновала художника, а ее жизнь была осознана им как нечто значительное и ценное. [10].

С понятием Дао в изобразительном искусстве связано понятие Пустоты, ее особенного таинства. В традиции даосизма понятие пустоты связывалось с пониманием значимости не-сущего, в котором пребывает все сущее. Нам это понять очень трудно, так как европейская цивилизация в основном сосредоточилась на изучении того, что существует, на предметности мира, на конструктивных взаимосвязях внутри данного объекта. Пустота в дальневосточной традиции является знаком того, что не существует, она внушает чувство бесконечности, беззвучного довременного молчания, тончайшие оттенки настороженной или тяжелой тишины. При этом пустота должна быть живой и нести в себе ощущение ци, жизненной

силы, порожденной Дао. И если жизненная сила ци в материальных объектах проявляла себя в ритме естественного роста, то в пустоте ее знаком является ритмическая напряженность пространственных пауз.

Пауза пустоты, ее звучание, то напряженное, то настороженное, то умиротворенно спокойное должны прочитываться нами в гравюрах Хокусая хотя бы наравне с предметностью, а лучше в первую очередь, опережая восприятие предметности. Зоны пустоты играют особую роль в пространственной организации пейзажа. Хокусай придерживался традиционного принципа трех глубин, соответственно которому в пейзаже присутствовал передний, средний и задний планы. Переход между ними происходит через расплывчатые пустоты вод, туманов и облаков, иногда цветущих облаков сакуры или снежных просторов. Расплывчатость и неопределенность в классическом восточном пейзаже является проявлением беспредельности Дао и разлитой в пейзаже жизненной силы ци. В более конкретном мире Хокусая пустоты, означенные туманами, чаще всего лежат на границе мира реального и мира идеальных сущностей. [10].

Утагава (Андо) Хиросигэ (1797-1858) — японский художник, последний великий мастер традиции стиля укиё-э. Он больше всего известен своими сериями цветных гравюр, такими как «53 станции Токайдо» и «69 станций Кисо Кайдо», а также изображениями птиц и цветов. Объектом работ художника являлись типичные для стиля укиё-э жанры, которые были направлены на женскую красоту, популярных личностей и другие сцены современности периода Эдо (1603-1868). Известная всему миру серия «36 видов горы Фудзи», созданная Хокусаем (1760-1849), оказала огромное влияние на выбор субъекта живописи Хиросигэ. [7]. Рис. 13 – 16.

Если в работах Хокусая изображения природы по его собственной прихоти принимали второстепенное значение, уступая место приковывающей внимание, мастерски построенной символической композиции, то как раз этому противопоставляются пейзажные гравюры Хиросигэ периода 1830—1840-х годов. Его изначальное намерение —

создать образ природного ландшафта, который зритель мог бы воспринять достаточно эмоционально и со всеми мельчайшими оттенками настроения окружающей природы. Мягкий лиризм, естественность и простота отличают пейзажные работы Хиросигэ, относящиеся к данному периоду.

Известно, что Хиросигэ вел дневник своих путешествий, в котором описывал виды местности, привлекающие его внимание. Следовательно, можно предположить, что все отклонения автора от реального изображения картин природы были продиктованы исключительно художественными соображениями. Хиросигэ не только мог запечатлеть какой-то определенный вид местности, но и старался придать ему доминирующий эмоциональный оттенок, передать настроение окружающей природы. Судя о своей работе в целом, он считал вторую задачу более важной. Этим, видимо, и объясняется отсутствие некоторых индивидуальных деталей на картине или, наоборот, добавление других, реально не существующих в том сюжете, который автор запечатлел на своей картине. [7].

1.2. ГОРНЫЙ ПЕЙЗАЖ В ИСКУССТВЕ СТРАН ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ.

Становление в изображении горного пейзажа произошло и в Западной, и в Восточной Европе на основе впечатлений художников от путешествий. Гравюры с живописных композиций горных северных пейзажей, исполненные голландскими граверами-репродукционистами позволяют понять широту распространения пейзажей гор в XVII и в XVIII вв. В XIX в. горные пейзажи становятся неотъемлемой частью жилых и служебных интерьеров стран Европы и Америки. Эта традиция успешно переходит в XX в. Необычайно выразительные образы гор созданы знаменитым американским художником Р. Кентом. [3]. Рис. 17 – 20.

Кент Рокуэлл (1882-1971) - американский художник, архитектор, писатель и общественный деятель. Работая с равным успехом в различных техниках - масляной живописи, акварели, перовом рисунке, литографии и гравюре на дереве, - он сочетал классическую форму с романтическим настроением. В круг его тем и мотивов входят суровые северные пейзажи, морские виды и драматические сцены. Неутомимый путешественник, Кент подолгу жил среди народов крайнего Севера, изучал быт и обычаи эскимосов Аляски и Гренландии. Его наблюдения легли в основу нескольких книг, написанных и проиллюстрированных автором: «В диком краю» (1930), «Это я, Господи!» (1955). Иллюстрировал он и произведения американских, западноевропейских, русских авторов.

Для творчества Кента характерны мужественная одухотворённость образов, чёткий, сильный рисунок, звучный колорит. Его произведения вошли в коллекции крупнейших музеев мира. В 1960 г. Кент подарил СССР свыше 900 своих произведений. Вел широкую лекционную и политическую деятельность, активно боролся за мир и демократию. Член Всемирного Совета Мира. Председатель Национального совета американо-советской дружбы. Почётный член АХ СССР. Обладатель международной Ленинской премии "За укрепление мира между народами". [11].

В очень искренней, глубокой автобиографической книге, названной первыми словами негритянского гимна "Это я, Господи", Рокуэлл Кент, неутомимый путешественник и творец пластических мифов, попытался объяснить свое мировосприятие. "Бог для меня,- писал он,- символ жизненной силы мира и Вселенной; его именем я называю то огромное неизвестное, непознаваемое, что присуще человеку, зверям, птицам и жукам, деревьям, цветам и грибам, земле, солнцу, луне и звездам". Именно это возвышенное, глубинное восприятие бытия чувствуется в его лаконичных, строгих и в то же время очень романтических пейзажах северной природы и даже в иллюстрациях.

Центральная тема творчества Р. Кента – романтический поиск гармоничной модели со-бытия человека и природы, визуальное представление основополагающих истин о природе, изображение человека-героя, способного «дотянуться» до природного величия или, по крайней мере, способного это величие созерцать; визуальное и натуралистическое постижение феноменов «первозданная природа», «природа в отсутствие человека». [11].

Формирование романтизма в Германии связано с творчеством Каспара Давида Фридриха (1774-1840) и его последователей. Основным жанром его живописи стал пейзаж, воплотивший философское восприятие мира. Его картина «Исполиновые горы» не только отражает впечатление художника от путешествия, но и является отголоском философских идей и душевных состояний. Рис. 21. Вид конкретной местности преобразуется у Фридриха в собирательный образ природы, захватывающей своей грандиозностью и бесконечностью. Пейзаж пронизан томительной устремленностью вдаль, к горным вершинам, тающим в лучах утреннего солнца. Природа предстает у Фридриха как бы между человеком и Богом. Несмотря на малые размеры произведения, в нем господствует бескрайнее, непостижимое пространство. По выражению современников, Фридрих искал в пейзаже «мировую душу», искал в каждом уголке природы действие сил, лежащих в основе мироздания.

Пейзаж художника проникнут стремлением к безграничной свободе, и вместе с тем ему присущи мечтательность и умиротворенность, которые так привлекали в творчестве Фридриха русского поэта Василия Жуковского, с которым он был связан дружескими узами.

Современники мастера ощущали в его работах присутствие таинственного смысла. Более поздние интерпретации творчества, порой в чем-то противореча друг другу, единодушны в основном: данные картины говорят со зрителем языком философии – о божественном, о бытии, бесконечности, смерти, надежде.[14].Рис.21–26.

1.3. ГОРНЫЙ ПЕЙЗАЖ В РУССКОЙ И СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ.

В русском искусстве горный пейзаж как самостоятельный жанр появился в конце XVIII в. Его основоположниками были архитекторы, театральные декораторы, мастера перспективных видов. В Петербургской академии художеств пейзажистов воспитывали в соответствии с принципами классицизма. Художники должны были создавать виды родной природы по образцам знаменитых картин прошлого, и, прежде всего, произведений итальянцев XVII-XVIII вв. [8].

Эпоха романтизма принесла новые веяния. Горный пейзаж мыслился как воплощение души мироздания; природа, как и душа человека, предстает в динамике, в вечной изменчивости.

В живописи второй половины XIX в. горный пейзаж занимал важное место в творчестве передвижников. В России передвижные выставки объединили все прогрессивные художественные силы. В 70-80-х годах реалистическая живопись, оттеснив академическое искусство, приобретает понимание национального.

На рубеже XIX-XX вв. горный пейзаж не теряет своей актуальности. Традиции русской реалистической школы пейзажной живописи сохраняются и развиваются в творчестве ведущих художников.

В начале XX в. в русском искусстве начало складываться былинно-мистическое восприятие гор. В первую очередь это относится к поискам К.Ф. Богаевского и Н.К. Рериха. Уже первые крымские ландшафты К.Ф. Богаевского, ученика А.И. Куинджи, обратили на себя внимание на академических выставках 1890 г. В его пейзажах архаичные видения горных ландшафтов освещены волшебным небесным всепроникающим светом. [6].
Рис. 27 – 42.

Странной и жуткой величием наполнены горы в работах Н.К. Рериха. Они появились в его творчестве уже в первом десятилетии XXв., и

количество их изображений постоянно увеличивалось, пока не заполнило все его творчество в период жизни на севере Индии. Природа гор действует на Рериха магически. Древние мифы соседствуют с одухотворенностью природных стихий, создавая специфические «рериховские» эзотерические образы. Вначале это были сказочные пейзажи, напоминавшие скандинавский север, потом – реальные пейзажи вершин Гималаев. Рис. 31 – 36.

В его творчестве усиливается тяготение к декоративно-монументальному искусству. Такая направленность творчества, естественно, определяла его эпическое звучание. Эта устремленность к монументальности мировосприятия и миропонимания сказывалась в стремлении к космическим масштабам изображения. [6].

В картинах Н. К. Рериха выразилось его желание потрясти человечество красотой природы, ее космическим величием, символистически представить горные массивы и бесконечно прекрасные вершины как путь к совершенству человека, созерцающего себя частью этого мира.

Горный пейзаж является ведущим жанром в творчестве С. Н. Рериха. В своих пейзажах С. Н. Рерих значительное место уделяет состоянию природы, стараясь найти и запечатлеть на холсте необычные, краткосрочные эффекты утреннего или вечернего освещения. Тема вечернего света передана в горных пейзажах «Канченджунга» (1954), где из вечернего тумана возвышаются оранжевые горные пики, подсвеченные вечерним солнцем и картиной «Закат над Маланой» (1938), в которой колористическое решение построено на контрасте синих и желтых оттенков. Рис. 37, 38.

Открыв для себя эстетику гор в искусстве только во второй половине XIX в., русские художники исполнили огромное количество графических и живописных изображений гор. Особенно это относится к XX в., когда профессиональные художники с равнин России пришли с этюдниками и

блокнотами не только на Кавказ или в Крым, но и на Урал, Камчатку, Байкал и в десятки новых неизвестных ранее горных областей и стран.

Мастера советского искусства продолжили великие традиции предшественников. Появился новый стиль социалистический реализм, в русле которого горный пейзаж получил свое развитие в национальных и региональных школах живописи, но на основе русской реалистической школы пейзажной живописи. В конце XX – начале XXI века горный пейзаж по-прежнему актуален, так как в основу жанра горного пейзажа заложены архетипы и символы, а живописное изображение гор наиболее ярко передает этнические мотивы. [6].

Жанр горного пейзажа является одним из приоритетных во многих национальных художественных школах. Вобрав в себя традиции народов Средней Азии и Закавказья, горный пейзаж в республиках развивается на основе русской реалистической школы живописи. Реалистический горный пейзаж в живописи художников Средней Азии и Закавказья занимает ведущую позицию, что объясняется натурным богатством горных ландшафтов, изобилием пейзажных мотивов. Близкое месторасположение гор позволяет художникам Средней Азии и Закавказья максимально точно передать сущность родной природы и выявить ее специфику непосредственно с натуры.

Горный пейзаж не случайно является приоритетным жанром изобразительного искусства Армении. Горы Кавказа, высокогорное озеро Севан и гора Арарат являются основными сюжетами в пейзажной живописи художников Армении.

После революции 1917 года, когда складывалась советская армянская школа изобразительного искусства, огромную роль в развитии жанра горного пейзажа сыграло то обстоятельство, что в столице молодой республики, Ереване, навсегда поселились выдающиеся художники живописцы: М. Сарьян, С. Агаджанян, Ф. Терлемезян. В своем творчестве эти мастера, получившие профессиональное образование в

московских и петербургских художественных учебных заведениях и за рубежом, стремились выразить суть новой жизни, отразить новое бытие своего народа. Обращение армянских художников в своем живописном творчестве к жанру горного пейзажа обусловлено национальным художественным наследием, которое широко привлекалось и интерпретировалось каждым художником по-своему.

Изобразительное искусство Армении берет свое начало в декоративно-прикладном искусстве рельефной вышивки и ковроткачестве. Без преувеличения можно сказать, что выработанная в крестьянской набойке и коврах Армении яркая цветовая гамма с ее приверженностью к определенным цветовым сочетаниям отразила народные представления о прекрасном и сыграла в дальнейшем решающую роль в становлении современной пейзажной школы армянской живописи. [6]. Рис. 43 – 49.

Развитие декоративного направления в жанре горного пейзажа связано в первую очередь с творчеством Сарьяна Мартироса Сергеевича. Начало творческого пути художника совпало с широким распространением символизма.

Творческий метод М. С. Сарьяна заключался в поиске прочных, простых форм и красок для передачи живописного существа действительности. У М. С. Сарьяна цвет никогда не был произвольным, он лишь стремился к его интенсивности.

В процессе развития своего творчества, сохранив своеобразную цветовую структуру полотен, М. С. Сарьян ищет точности во всем, любая деталь, любое состояние под его кистью обретают свой особый облик. Очень скоро именно мир картин М. С. Сарьяна становится олицетворением общественного осознания Армении: сарьяновские пейзажи, герои его картин, изобилие цветов и фруктов отождествляются с Родиной. Рис. 43 – 46.

В дальнейшем многие черты полотен М. С. Сарьяна, их оптимизм, яркость, обобщенность и одновременно стремление к изображению острохарактерного, ложатся в основу одной из главных линий в армянской живописи, становясь чертами школы в целом. Привлекательность сарьяновских работ, прежде всего, объяснялась их несомненной созвучностью народному пониманию прекрасного, в них содержалась современная интерпретация основ народного искусства.

Сюжетами и мотивами горного пейзажа для живописцев Киргизии служат горы Тянь-Шань на севере страны и Алайский хребет на юге страны, что относится к горной системе Памира. Озеро Иссык-Куль также находит отражение в живописи киргизских художников. [6].

Необходимо сказать, что горный пейзаж в значительной степени определяет специфические черты киргизского искусства. Он входит обязательным компонентом и в большинство сюжетно-тематических картин, во многие графические листы, встречается в работах монументально-декоративного плана. По-видимому, такой интерес к горному пейзажу можно объяснить не только красотой киргизской природы и постоянной привычкой киргизских художников работать на природе, но и особенностями быта киргизов и их духовного склада.

Киргизские художники, стремясь постигнуть природу, ее красоту и место в жизни современного человека, находят в ней воплощение идеала цельности и чистоты, а также состояния, созвучные человеческим переживаниям и страстям. Не случайно пейзажная живопись наиболее известных представителей этого жанра обладает особой нравственной силой, пробуждающей в зрителе воспоминания о живой природе, приобщающей его к ассоциативному созерцанию-размышлению. Для всех киргизских художников характерно теплое чувство любви и уважения к земле, которая не только кормит, но и возвышает дух человека. [6].

Пейзаж – один из наиболее распространенных в Узбекистане жанров. Но в пейзажной живописи республики не так много произведений, раскрывающих в подлинно художественных образах природу родного края.

Круг пейзажных мотивов ограничен в основном горными ландшафтами и мотивами пригородов Ташкента, Самарканда, Ферганы. Преобладает интимно-лирическая направленность. Своеобразная красота и прелесть равнинной природы Узбекистана не находит отражения в живописном творчестве художников. Жанр горного пейзажа привлекает художников эффектным сочетанием горных вершин и потоков, контрастом масштабов и игрой светотени. Среди пейзажистов Узбекистана необходимо выделить Урала Тансыкбаева, художника, посвятившего свое творчество жанру горного пейзажа (рис.). Его редкое дарование пейзажиста расцвело именно в послевоенный период и оказало благотворное влияние на всю пейзажную живопись республики. Впервые о У. Тансыкбаеве как о мастере пейзажа-картины заставил говорить большой холст «Родной край» (1951). В нем нашли отражение многолетние поиски цвета в условиях пленэра. Солнечный горный пейзаж воспринимается как искренняя поэма о счастливой жизни в Узбекистане. Большое эмоциональное воздействие оказывает на зрителя горный пейзаж «Вечер на Иссык-Куле» (1951). Формат картины вытянут по горизонтали: отблески зари, огромное светлое озеро, и на его фоне, найденная с безошибочным чувством ритма, единственная вертикаль-фигура старого чабана. Незамкнутая горизонтальная композиция – прием, который художник не раз использовал в своих работах, – ведет взгляд далеко за пределы холста: озеро и берег кажутся бесконечными. Художник не любил частных дворов, укромных дворишков, замкнутого пространства. Его влекли просторы равнин и горные выси, типичные для среднеазиатского пейзажа. [5, с. 10, 11]. Рис. 50 – 54.

1.4. ГОРНЫЙ ПЕЙЗАЖ В ИСКУССТВЕ СИБИРИ.

Жанр горного пейзажа является одним из приоритетных, в котором воплощают свою художественную идею сибирские художники, отражая в своих работах специфику мироощущения жителей Сибири. Близкое месторасположение гор позволяет сибирскому художнику максимально точно передать сущность родной природы и выявить ее специфику непосредственно с натуры. Русская реалистическая школа живописи XIX века является примером и основой для пейзажной живописи сибирской художественной школы. Необходимо отметить, что на Алтае в начале XX века в жанре горного пейзажа работали Г. И. Гуркин, А. О. Никулин и Д. И. Кузнецов. Горный пейзаж, не востребованный в сороковые годы, получает свое дальнейшее развитие в конце 1950-х – начале 1960-х годов. Благоприятными условиями для живописного освоения горных ландшафтов послужило несколько факторов: создание системы Домов творчества, организация отчетных зональных выставок «Сибирь социалистическая», пополнение алтайского отделения Союза художников новыми кадрами – выпускниками, высших и средних художественных учебных заведений СССР. Художественные традиции школы Алтайского горного пейзажа развивались под воздействием уникальной природы Алтая и историко-культурных периодов развития региона. Красота и многообразие алтайских гор, воспеты в живописных произведениях местных художников, составили ряд сюжетов и мотивов, в которых объединились общие направления, характерные для алтайского горного пейзажа. К исторически сложившимся мотивам в жанре горного пейзажа относятся Алтайские горы и степи, горные реки и озера, кедр как символ не только Алтая, но и Сибири, Чуйский тракт как основная дорога, соединяющая Алтай и Монголию. В живописи алтайских художников мы можем выделить следующие направления в

типологическом подразделении жанра горного пейзажа: горы, реки и горы, озера, жанровые мотивы в горном пейзаже. [6].

Тема озер в жанре горного пейзажа отражается в творчестве многих художников Алтая. К факторам, повлиявшим на привлекательность темы горных озер в алтайской живописи, относится красота альпийских лугов, первозданность природы высокогорья, колористическое богатство оттенков отражения и цвета самой воды.

В творчестве Г. И. Гуркина особой известностью у зрителей пользуется картина «Озеро горных духов» (1910), в которой образ горного озера с его холодной свинцовой водой передан настолько точно и правдиво, что основной мотив водной глади доминирует над не менее живописными заснеженными горами, скалами и небольшой группой кедров на дальнем берегу. Мотив поваленного старого дерева на первом плане задает ритм в произведении, замыкает композицию и привносит в сюжет ощущение многовековой истории горного озера. Рис. 55 – 58.

В 1940 году важным этапом развития изобразительного искусства Сибири, становится формирование отделений Союза художников СССР в крупных сибирских городах: Иркутске, Томске, Красноярске, Омске, Тюмени, Барнауле, Тобольске. С началом Великой Отечественной войны 1941-1945 гг. в Сибирь приехали эвакуированные из Москвы, Ленинграда и других городов Советского Союза деятели культуры, в том числе и художники. Пребывание в Сибири художников из центральной России было не продолжительным, но тесное сотрудничество положительно отразилось на работах местных авторов. [6].

С конца 1950-х гг. в Сибирь стали приезжать выпускники художественных училищ и вузов, в том числе столичных. В результате повысился общий профессиональный уровень произведений местных художников.

В послевоенное время пейзажная живопись в творчестве художников-сибиряков становится ведущим жанром. Значительным событием в художественной жизни Сибири, пробудившим интерес к жанру горного пейзажа, становится работа над летописью строительства Красноярской и Саяно-Шушенской ГЭС.

В этот период продолжается развитие реалистического пейзажа Сибири. Главным в определении данной условной границы стало то, что последним большим творческим отчетом для художников явилась республиканская выставка «Мы строим БАМ» (1970). Именно на ней впервые отчетливо проявилась тенденция, которая выявила активный интерес к горному пейзажу художников не только местных, но и других регионов страны. Эта тенденция получила широкое развитие и стала играть важную роль в судьбах как сибирского, так и всего русского искусства.

Художественные традиции школы горного пейзажа Сибири развивались под воздействием неповторимой, суровой сибирской природы и историко-культурных периодов развития региона. Красота и многообразие гор Сибири, воспетые в живописных произведениях художников региона, составили ряд сюжетов и мотивов, в которых объединились общие направления, характерные для сибирского горного пейзажа. К исторически сложившимся мотивам в жанре горного пейзажа относятся горы Саян, Алтай, Байкала и Забайкалья, степи, горные реки и озера, кедр как символ Сибири. В живописи сибирских художников мы можем выделить следующие направления в типологическом подразделении жанра горного пейзажа: горы, реки и озера, жанровые мотивы в горном пейзаже. [6].

Тема рек и гор в жанре горного пейзажа пользуется наибольшим вниманием среди художников Сибири. К факторам, повлиявшим на доминантность темы горных рек в сибирской живописи, относится красота и мощь сибирских рек, достигаемость сюжетов и мотивов,

привлечение государством художников к летописи строительства Красноярской и Саяно-Шушенской ГЭС.

В основе фактурных разработок горных пейзажей Сибири лежит реалистический метод. Но он зависит от темперамента художника и задач, которые ставит перед собой автор, учитывая особенности природной среды. Обычно живопись на дальнем плане картины пишется менее фактурно, чем на ближнем, что отражается на модуле применяемого мазка, по большей части широком и продолговатом. Иногда художники используют технику мелкого, раздельного мазка, что позволяет точнее передать материальность и природное состояние мотива.

Развитие жанра горного пейзажа проходило в тесной связи с общероссийскими художественными тенденциями. В эпоху классицизма горы изображались условно на дальнем плане, замыкали композицию. Изображение гор в классическом пейзаже носило обязательный характер и подчеркивало идеальную природу. Повышенным вниманием пользовался горный пейзаж в среде художников романтического стиля. Мастера данного направления изображали горы обобщенно, но с утонченной пластикой линий горных хребтов. Для романтиков горы представляли загадочный, неизведанный мир. С развитием реалистического искусства горный пейзаж становится главной темой в творчестве многих российских художников. Пленэрный подход к живописи горных пейзажей становится основным методом работы над живописным произведением. У художников-реалистов горы часто становятся доминантным сюжетом или мотивом картины-пейзажа. Горный пейзаж очень интересен для модернистов и символистов. Жанр горного пейзажа дает возможность для самовыражения художника, ведь гора – это еще и символ божественного, древнего, созданного нерукотворно. В советский и постсоветский периоды жанр горного пейзажа развивался в русле русской школы реалистической живописи,

менялось лишь отношение человека к природе. В годы советской власти человек в живописных произведениях выступал победителем горной природы, а в настоящее время в жанре горного пейзажа прослеживается тема единения человека с природой. [8].

В русской художественной школе пейзажной живописи горы по праву считаются чем-то экзотическим, нетипичным ландшафтом, однако в республиках Средней Азии и Закавказья горный пейзаж является источником самобытности и национальной гордости. Развитие жанра горного пейзажа в данных республиках происходило в 20-е гг. XX столетия и было обусловлено государственной политикой в сфере образования и культуры. Национальные художественные кадры получали образование в высших учебных учреждениях Москвы и Ленинграда. Вместе с тем, создавались местные художественные образовательные учреждения различного уровня, в которых преподавали столичные мастера изобразительного искусства, командированные в республики по указу правительства. Школа национального горного пейзажа в республиках Средней Азии и Закавказья сложилась в 70-е гг. XX века под воздействием уникальной природы данных регионов. Лирическое, эпическое и декоративное направления в живописи горных пейзажей в творчестве национальных художников подчеркивают принадлежность к русской реалистической традиции пейзажной живописи.

Этническую принадлежность в живописи горного пейзажа в большей мере отражают в своем творчестве художники Киргизии и Казахстана, изображая в горных пейзажах жанровые сцены из народной жизни и традиционные предметы быта.

Главенство жанра горного пейзажа в изобразительном искусстве республик прослеживается у художников Казахстана, Киргизии и Армении.

В сибирском регионе жанр горного пейзажа складывался под воздействием уникальной суровой сибирской природы. Многообразие и

достижимость горных сюжетов и мотивов способствуют развитию жанра горного пейзажа в сибирском регионе. Сюжетами и мотивами в живописи горных пейзажей Сибири являются горы Алтая, Западный Саян, Восточный Саян, горы Тувинской АССР, Прибайкалья, Забайкалья, Верхоянский хребет и Колымское нагорье. Среди многочисленных озер Сибири выделяются Байкал, Таймыр, Чаны, Телецкое. Работа на пленэре составляет доминанту творческого метода художников. В художественных школах Красноярска, Тывы, Хакасии, Алтая и Горного Алтая жанр горного пейзажа является ведущим в пейзажном творчестве художников. [6].

В алтайском изобразительном искусстве становление жанра горного пейзажа связано с развитием горной промышленности в регионе. К исторически сложившимся мотивам в жанре горного пейзажа относятся Алтайские горы и степи, горные реки и озера, кедр как символ не только Алтая, но и Сибири, Чуйский тракт как основная дорога, соединяющая Алтай и Монголию. В живописи алтайских художников мы можем выделить следующие направления в типологическом подразделении жанра горного пейзажа: горы, реки и озера, жанровые мотивы в горном пейзаже.

Горный пейзаж в региональной живописи остается востребованным зрителями и художниками, так как обладает высоким художественно-эстетическим потенциалом. В эпоху глобализации и технического прогресса пейзажная живопись восполняет потребности человека в общении с живой природой, является носителем традиций коренных народов.

Жанр горного пейзажа Сибири развился на основе особенностей исторического прошлого сибирского региона, неповторимости географической среды, уникальности творческих индивидуальностей, рожденных в Сибири, на основе традиций русской пейзажной живописи, обогатив изобразительное искусство России.

II. ПРАКТИКА ЖИВОПИСИ НА ПЛЕНЭРЕ

2.1. МЕТОДЫ РАБОТЫ НА ПЛЕНЭРЕ

Изучение природы и рост профессионального живописного мастерства являются глубоко взаимосвязанными процессами в формировании художника-пейзажиста. Творческий подход к изображению пейзажа основывается на тех зрительных образах и впечатлениях, которые живописец получает при работе с натуры. Только в результате общения с природой может появиться вдохновение, созреть замысел пейзажных композиций. «Работа над этюдами, – говорил видный советский художник А.А.Пластов, – это самая что ни на есть высшая школа». Поэтому живопись пейзажа, обучение пейзажному этюду – одна из существенных задач подготовки художника-педагога и важный раздел программы курса живописи.

Выполнение учебных этюдов на пленэре (на открытом воздухе) несколько отличается от работы в помещении. Обилие света, множество разнообразных рефлексов, большая удаленность объектов пейзажа от наблюдателя, смена освещенности в зависимости от состояния погоды и времени года – все это новые и непривычные для неопытного живописца условия, которые усложняют работу с натуры. [9, с. 3].

В процессе работы А. И. Куинджи пришел к несколько необычному для художников того времени живописному методу. Один из учеников Куинджи, А. А. Рылов, так передает слова своего учителя о его методе работы над картиной: «Этюд надо писать с таким вниманием, чтобы потом все осталось в памяти. Картину следует писать «от себя», не связывая свободное творчество с этюдами. Писать наизусть, на основании знаний, приобретенных в этюде. В картине должно быть «внутреннее», – любил говорить он, – то есть мысль, художественное содержание. Композиция и техника должны быть подчинены этому «внутреннему». Ничто не должно отвлекать зрителя от главной мысли. [6]

Творчески активная профессиональная подготовка, основанная на знании изображаемой природы, ее структуры в соединении с умением передавать в живописи свое эмоциональное отношение к увиденному, – такова другая важная задача, которую ставил перед своими учениками известный живописец А.Саврасов. При этом он считал недопустимым простое копирование окружающей действительности, чтобы на картине или этюде все было «точь-в-точь», как видит глаз. Прежде всего следует стремиться передать «ощущение», «чувство» природы. Мало срисовать мотив, описать его глазами ботаника – важно уловить жизнь, настроение природы, которая вызывает в человеке созвучное состояние, задевает неуловимые душевные струны. Саврасов стремился воспитать у своих учеников умение видеть в природе живописную картину, ее «эмоциональный сюжет», так как этим обуславливается выбор мотива, цветовой строй этюда. Преимущественно с этой точки зрения проходили и обсуждения ученических работ, которые привозили молодые художники из своих путешествий. [9, с. 21].

В работе над пейзажем на пленэре от художника требуется быстрый темп работы, величайшая собранность, ибо необходимо отразить в этюде мимолетные прекрасные впечатления, освещение дня, воздушную перспективу и еще множество цветовых оттенков изображаемого пейзажа, а состояние природы быстро меняется.

Поэтому художником многое продумывается и определяется сразу, в частности:

- гармонические пары;
- акценты;
- расположение пятен самого темного, самого светлого цвета в картине;
- узор рисунка контура форм, прием его исполнения;
- свет, тени, рефлекс;
- колорит картины в целом.

Здесь имеется в виду написание пейзажа за один сеанс методом «а la prima», с механическим и мозаичным соединением красок. Этот метод написания картины исключает повторные прописки и поправки, требуя от художника точного расчета, виртуозного мастерства, знания и отработки художественно-технических приемов, хорошего владения кистями разных размеров и, конечно же, хорошего развитого вкуса, поэтического восприятия мира, особенно возвышенного чувствования окружающей действительности для того, чтобы суметь быстро выделить и успеть запечатлеть красивый момент в природе.

Главным является передача цвета солнечного освещения, небесного освещения, передача воздушной среды. Распределяются гармонические пары, акценты, черный цвет, белый цвет, определяется рисунок, свет, тени, рефлексы, колорит картины в целом, – все это необходимо решить перед началом работы красками над живописным этюдом. [4].

Метод написания этюда картины «а la prima», отказ от частого применения черной краски, введение цветных теней, уход художников от лессировок, применение белого цвета грунта картины – все это дарит нам импрессионистический стиль в живописи. Интерес к передаче воздушной среды послужил причиной поиска художниками новых форм мазка.

В мастерской имеется один постоянный, небольшой мощности источник освещения, с определенным направлением лучей, которое регулирует сам художник. Освещение постановки тихое, спокойное, не раздражающее глаза. Художник всегда находится как бы «над ситуацией», владеет ею, это он устанавливает необходимую мощь света и его направление. Он прекрасно видит все предметы и может верно передать их цветовые, тоновые, яркостные отношения, длительно изучать постановку.

При работе на пленэре (солнечным днем, в открытом поле) художник оказывается под влиянием мощного, яркого солнечного освещения, а также и сильного небесного освещения. При нахождении под таким прямым воздействием солнечного излучения уже через 10-15 минут начинает резко

слепить глаза, в результате искажается цветовое, тоновое, яркостное видение природы: все тени видятся черными, а «море» тончайших природных цветовых нюансов для художника уже будет неуловимо. В конечном итоге, находясь длительное время под палящими лучами солнца, можно вообще получить и ожог кожи, и тепловой удар, при этом еще и краски на холсте засвечиваются и белый холст ослепляет глаза. Художник становится пленником этой ситуации. Работать в таких «экстремальных» условиях практически невозможно. Это большая проблема для начинающего художника. Поэтому, рисуя пейзаж на открытом воздухе, художнику необходимо обязательно находиться в тени деревьев или в тени раскрытого темного зонта и держать там же холст, на котором ведется изображение пейзажа.

Такое расположение холста и художника в едином мягком освещении позволяет точно определять и передавать все тоновые и цветовые, яркостные отношения природы, т.к. глаза художника не ослеплены ярким солнцем, белым холстом, не испытывают переутомления и вследствие этого не искажают природные цветовые оттенки. [4].

Художник и холст должны обязательно находиться при работе на пленэре в тени, как в яркий солнечный день, так и в любое время дня и года. Это один из принципиально важных моментов в работе на пленэре.

Лучшее время для работы над пейзажем на пленэре, конечно же, утренние часы (с 9 до 13), когда тени и общее состояние дня меняется не так быстро. Об этом писал еще в свое время В.А. Серов – замечательный русский живописец. Необходимо помнить, что при работе на пленэре цвет вашей одежды также оказывает рефлекс на холст, поэтому не нужно одеваться слишком ярко. Очень хорошо помогает при работе на пленэре видоискатель. Он представляет собой вырезанную рамочку («окошко») из плотной бумаги (картона), обязательно глубокого черного цвета, т.к. по закону цветовой гармонии именно черный цвет при сопоставлении с другими цветами выявляет цветность соседних пятен и подсказывает, насколько данное

красочное пятно приближено к черному цвету – крайнему пределу тоновой шкалы. Видоискатель изготавливается всегда самим художником. Размер внутреннего «окошка» всегда составляет 5x7 см, поля такой рамочки обычно делаются большими – до 10 см. [4, с.167].

Видоискатель выполняет несколько функций.

1. Видоискатель помогает художнику выбрать красивый фрагмент природы из окружающего пространства.
2. Видоискатель помогает определиться с композицией будущей картины. Вырезанную рамочку («окошко») наводят на пейзаж и смотрят в «окошко» одним глазом, другой глаз при этом закрыт. В этом случае увеличивается прицельное видение, внимание становится менее рассеянным, и тоновые, цветовые, яркостные различия между цветовыми пятнами воспринимаются гораздо точнее и конкретней. При этом видоискатель играет роль условной рамы будущей картины.
3. Через видоискатель определяются, уточняются основные (первый, второй и третий) планы и расположение предметов будущего пейзажа.
4. Черный цвет рамки видоискателя играет важную роль в определении тоновых, цветовых и яркостных характеристик элементов пейзажа на разных планах путем их сравнения с черной рамкой видоискателя.
5. Черный цвет рамки видоискателя, служащий уточняющим фоном, помогает точнее определить цвет, тон и плотность воздушной дымки на каждом плане в пейзаже.
6. Сравнение с черной рамкой видоискателя помогает точнее определить цвет и тон теней на первом, втором и третьем планах.
7. Черный цвет рамки видоискателя помогает определить цвет и тон самого светлого пятна и самого темного пятна пейзажа, которые являются тональными границами будущей картины.
8. Черный цвет рамки видоискателя помогает определить цветовые, тоновые оттенки неба, их яркость.

9. Черный цвет видоискателя выступает в роли камертона – точки отсчета при определении тона и цвета более темных элементов пейзажа, ибо черный цвет видоискателя – это самый глубокий черный цвет и тон, по которому художник сверяет все цвета и оттенки в пейзаже и выстраивает потом эти цветовые пятна в картине.

10. Белый цвет холста будет также точкой отсчета, по которой сверяются самые светлые цвета и тона пейзажа. Он определяет, насколько данное красочное пятно приближено к белому цвету – верхнему крайнему пределу тоновой шкалы.

11. Черный видоискатель и белый холст выступают в роли тональных границ при создании будущего этюда в условиях пленэра. [4].

Начинающему художнику необходимо резко и четко разграничивать понятие работы с натуры и составление картины – это разные виды художественной работы, использующие различные способы написания. Работа с натуры – это чаще всего работа, выполняемая за ограниченный, короткий промежуток времени. Составление картины представляет собой создание картины в условиях мастерской, в течение длительного времени, на основе множества уже написанных художником кратковременных пейзажных этюдов, где освещение, тоновые, цветовые отношения уже определены и разработаны, и художник имеет целостное видение будущей картины. При этом художник обычно ведет работу над картиной начиная от горизонта (фона) и заканчивая первым планом, с послойной просушкой.

Писать пейзажный этюд на пленэре с натуры за короткий промежуток времени сложно, т.к. быстро меняется погода, и здесь важно знать точную последовательность хода работы. Действия художника должны быть максимально быстрыми, точными, хорошо слаженными, ибо погода не ждет.

Ведение работы пленэрного этюда с натуры за короткий промежуток времени масляными, гуашевыми красками необходимо начинать с первого плана картины, затем постепенно дописывая второй и третий планы. Невозможно вести работу с натуры в один сеанс (за короткий промежуток

времени) в обратном порядке, ибо, прописав сначала дальние планы, потом второй и подойдя к написанию первого плана, выходит, что работу придется вести по вязкому сырому красочному слою предыдущих планов, что в итоге даст грязные красочные соединения.

В односеансном этюде с натуры нет места и времени для 3-7 дневной просушки дальних планов картины. Да и допущенные художником ошибки, стираемые тряпочкой в течение работы над первым планом, влекут за собой частичное стирание сырого красочного слоя дальних планов, таким образом, происходит своего рода «топтание на месте» вместо быстрой и точной передачи понравившегося мимолетного состояния в природе и т.д. [4, с.165-178].

Учитывая, что просыхание масляных красок требует длительного времени, на пленэре в этюдах маслом все цветовые отношения строятся по возможности сразу, непосредственно в ходе работы с натуры без каких-либо последующих лессировок и прописок. [9, с.54].

При работе с натуры порядок написания этюда именно от первого плана к дальним дает максимально чистый и точный результат.

1. При выполнении рисунка этюда (пейзаж, натюрморт, портрет или цветы и т.д.) одновременно с прорисовкой происходит уточнение композиции.
2. Затем происходит тоновой разбор этюда, выявление наиболее светлых и темных пятен, показываются тени и рефлексы, объем предметов.
3. Далее ведется работа над цветовым решением этюда.
4. Предварительно на палитре необходимо подобрать и уточнить большие живописные отношения в цвете, тоне и яркости будущего пейзажа.
5. Работа начинается с прокладки основного, главного раздела – раздела «натуральный». В каждом предмете картины этот раздел является своеобразной точкой отсчета цветового строя каждого предмета и этюда в целом. Точно подбирается и прокладывается натуральный цвет каждого

предмета. Натуральные разделы каждого предмета сравниваются между собой и с натурой по трем основным категориям:

- цветовая (теплый – холодный);
- тоновая (светлый – темный);
- яркостная (яркий – приглушенный).

Прежде чем начать рисовать выбранный фрагмент природы, проанализируйте его внимательно, согласно плану.

1. Разберите его тоновые, яркостные, цветовые отношения (определите какие элементы пейзажа относятся к группе холодных цветов, какие – к группе теплых оттенков).
2. Найдите основные гармонические пары, на которых строится пейзаж.
3. Определите самое яркое пятно в будущей картине (на первом плане).
4. Определите одно самое светлое и темное пятно будущей картины – тоновые границы внутри картины.
5. Проанализируйте светлые места в пейзаже, определите их разницу, дабы в картине все они не получались одинакового тона и цвета, яркости, это недопустимо, потому что нарушается воздушная перспектива картины.
6. Определите тени и их разницу в тоне и цвете, яркости, согласно основным планам картины.

Работа над пейзажем делится на две части.

Первая часть – работа ведется по принципу от общего к частному. На этом этапе формы предметов прописываются обобщенно.

1. Сначала начинаем с прокладки общих крупных цветовых пятен, прописки широкими, крупными мазками основных цветовых, тоновых, яркостных отношений воды, земли, неба, леса.
2. Далее происходит уточнение тонального регистра, общих тональных границ изображаемого пейзажа, определяются их живописные отношения (разница тоновая, цветовая, яркостная) и отношения между первым, вторым и третьим планами в небесном пространстве и на земле.

Вторая часть – работа ведется над более мелкими деталями.

1. Разработка первого плана посвящена его детализации, уточнению подробностей.

2. Еще раз уточните разницу тоновую, цветовую, яркостную между цветовыми пятнами в картине, а также сравните их с натурой по этим же основным трем характеристикам: по тону, цвету, яркости.

3. В обязательном порядке удаление неверно положенного красочного слоя на холсте производится тряпкой, смоченной скипидаром. Затем следует положить новый слой краски вместо ошибочного. В противном случае это ведет к потере свежести, чистоты нового цвета, к потере верности его тона, а в целом к созданию общей загрязненности колорита картины. [4].

При работе на пленэре необходимо учитывать, что пространство в пейзаже строится с точки зрения линейной перспективы по диагонали, где основная линия, плавно разворачиваясь, начиная с первого плана, диагональю проходит в глубину к горизонту картины, либо пространство может строиться на главной оси картины (в центре холста). Хорошо подчеркивает изображаемую глубину пространства в пейзаже прием, при котором элементы картины частично перекрывают друг друга. [4, с 172].

Важным правилом в написании природной зелени (и в целом картины) является как можно меньшее употребление белой краски в красочных смесях, ибо ее большое количество при составлении красочных смесей ведет к потере яркости любого цвета, в которые белая краска добавляется. Любое осветление цвета, которое вы хотите произвести, должно быть обдуманым. В картине не должно быть глухих чернот и бесцветной белизности. Свет облаков или темная глубина теней – все должно быть написано цветом, звучно. Ахроматические цвета (белый, серый, черный), присутствующие в картине, всегда должны нести в себе тепло-холодную, т.е. эмоциональную характеристику. Ибо цвет – это и есть эмоции самого художника. Правильные тоновые отношения должны быть решены именно живописно, цветом.

Нежелательно употребление при написании картины ядовитого цвета желтой и ярко-зеленой краски, схожей по цвету с медицинской зеленкой. Необходимо искать сложные красочные смеси для отображения многоцветного зеленого мира природы. Невозможно напрямую взять зеленую краску из тюбика и написать пейзаж. [4].

Передаче элементов воздушной перспективы, ее объемных, пространственных и материальных качеств на пленэрном этюде способствует целый ряд технических приемов письма. Основными из них являются:

1. Использование фактуры основы, сохранение ее в тенях и на дальних планах (в масляной живописи – бережное отношение к зернистости холста, шероховатости картона или бумаги, выполнение легких тонкослойных прописок, лессировок и т.п.).
2. Применение по ходу исполнения этюда нескольких различных по размеру кистей, соответствующих определенным планам изображаемого пространства (одинаковые по величине мазки, наносимые на холст одной кистью, подчеркивают плоскостность изображения и затрудняют выявление глубины его пространства).
3. Активность письма, разнообразие мазков по направлению, нажиму и фактуре увеличиваются по мере приближения из глубины к первому плану изображения (если ближние предметы пишутся пастозно в светах, то удаленные объекты изображаются независимо от своего рельефа, с применением обобщенных по цвету заливок, затеков, легких и едва заметных мазков по выступающим зернам холста). [9, с.54].

Масляные краски дают наиболее сложные и самые разнообразные красочные оттенки, в отличие от гуашевых и, тем более, акварельных. Для работы на пленэре не стремитесь брать холст для этюдов большого размера. Размер холста должен быть малым (15х20 см), т.к. свои творческие усилия, знания и опыт художнику необходимо направлять на углубленное исследование природы, на точную, детальную проработку изображаемых предметов в картине, точное определение ее общего тона, цвета, яркости, т.е.

общего настроения пейзажа. Малый размер холста позволит быстрее и точнее успеть передать в картине быстроменяющееся состояние дня, освещение, воздушную дымку, цвет теней, погоду в целом. [4, с.175].

Существует два варианта подхода к написанию картины. Первый вариант – это работа над знакомыми пейзажами. Бывает так, что природа данной местности по своему поэтическому настроению близка сердцу художника. Возможно, он провел многие годы жизни в окружении этой природы, поэтому она как-то сразу увлекает, завораживает, будит фантазию и находит эмоциональный отклик в его душе. В данном случае мы можем говорить о первом варианте написания, когда в воображении художника существует некий полюбившийся мотив, всем сердцем глубоко прочувствованный.

Видение будущей картины – это всегда итог, сумма жизненных наблюдений, впечатлений. При воплощении в картине того или иного образа этюды – это опора на зафиксированные наблюдения живой природы.

Наблюдения, закрепленные в этюде, служат непререкаемыми свидетелями живой жизни, в этом и заключается реалистический метод в живописи. Этюды пишутся при разном состоянии природы. Один этюд ценен именно состоянием неба, в другом привлекает рисунок дерева, в третьем – тон прибрежного песка, но все эти наблюдения перерабатываются, переосмысливаются в зависимости от замысла картины, строго ему подчиняются. Начав данный этюд, надо его завершить в том же состоянии дня, в какое вы его начали.

Иногда необходимо и полезно писать этюд долго, чтобы изучить натуру, но иногда надо писать очень быстро, чтобы успеть верно схватить отношение земли к небу и силу тона. [4].

Накопив достаточно этюдов, художник приступает к выполнению своего замысла. Теперь картина представляется гораздо более богатой, наполненной великолепными жизненными подробностями, интересным освещением, воздушной перспективой, цветовой гармонией.

Второй вариант написания картины представляет собой тот случай, когда в воображении художника нет еще замысла будущей картины. Такое происходит, если попадаешь в новую, ранее не знакомую местность, возможно, это поездка в другую республику, страну, имеющую своеобразную красоту природы. Задача написания местного, национального пейзажа сама по себе очень привлекательна и интересна.

Здесь путем выполнения этюдов художнику предстоит ознакомиться, полюбить местную природу, проникнуться ею, понять ее поэзию, подметить в ней особенные, характерные черты, красивые места. И только после этого прочувствования природы возникнет художественный замысел, который и ляжет в основу будущего пейзажа. [4].

Подспорьем художнику служат опять же многочисленные этюды, зарисовки с натуры. На этом этапе он много комбинирует, сочиняет композицию, насыщает ее деталями, взятыми из разных набросков, этюдов с натуры. Поэтому законченная картина композиционно выходит намного сложнее, полифоничней, чем «отправной» начальный этюд.

Картина – это создание целостного образа природы, это художественное обобщение, преобразование природы с помощью воображения художника. Невозможно живописно преобразовать то, о чем не имеешь представления. Поэтому созданию пейзажа всегда предшествует длительная работа над этюдами с натуры, кропотливое, детальное изучение элементов прекрасной природы, ее азбуки.

Художнику необходимо развивать свою зрительную память. Старайтесь поразившее вас состояние природы написать по памяти. Это очень важно и нужно, т.к. не всегда возможно картину написать непосредственно с натуры. Работая по впечатлению, вы будете постоянно тренировать свою память. Вы приучите себя активно, творчески наблюдать окружающую действительность. Работа по памяти дает возможность уловить и передать в изображении обобщенный живописный образ природы, являясь

как бы переходной стадией между непосредственным этюдом с натуры и работой над композицией картины. [4].

2.2. ПОДГОТОВКА МАТЕРИАЛОВ К ПРАКТИЧЕСКОЙ РАБОТЕ НА ПЛЕНЭРЕ

Полумасляный и масляный грунты позволяют писать тонкими слоями, т.е. вести лессировочное и полулессировочное, а также и пастозное (густое) письмо, в этом отношении данные грунты универсальны, ибо масляная живопись включает в себя одновременное использование тонкого и плотного письма, при этом такой грунт всегда сохраняет неизменным тон, цвет и яркость вашей картины.

Остальные виды грунтов – эмульсионные, клеевые, синтетические и различные цветные грунты, с использованием проклейки поливинилацетатной (ПВА), мела, гипса – ведут к большой всасывающей способности масла из краски, что влечет за собой тоновой перепад, потерю свежести, яркостной характеристики цвета в картине, ведет к недолговечности картины, фрески. Виды тянущих и впитывающих масло и краски грунтов были созданы художниками в XIX в. в поисках матовой поверхности, бледного «пастельного звучания красок». Существуют различные варианты приготовления качественного грунта в домашних условиях. [4].

Полумасляный грунт

1. Берется доска ДВП (оргалит) или натянутый холст нужного вам размера.
2. Берется клеевая смесь (желатин, столярный клей, рыбий, казеиновый клей) и наносится очень тонкой, равномерной, эластичной пленкой в два-три слоя. Клей хорошо впитывается в поверхность оргалита. Если клеевая смесь

наносится широкой кистью на холст, необходимо следить, чтобы клей не проникал сквозь поры на обратную сторону холста.

3. Для проклеек нужен слабый клеевой раствор, он должен лишь слегка сцеплять пальцы. Чтобы придать клеевому слою еще большую эластичность, во вторую проклейку к раствору добавляют несколько капель глицерина или немного меда.

4. Состав клеевой смеси приготавливается следующим образом.

- желатин – пищевой или рыбий клей (сухой порошок) и кипяченую воду комнатной температуры смешивают (в пропорциях: 1 часть сухого клея на 20 частей воды) в эмалированной посуде и держат половину суток или сутки до полного набухания.

- на газовой (на очень медленном огне) или электроплите подогревают смесь до 70°C , но до кипения не доводят, ибо смесь резко теряет свои клеящие свойства.

5. Проклеенные доска (ДВП) или холст сушатся до двух суток. Если клеевой слой холста при сгибе или проведении ногтем по обратной стороне холста не трескается, можно считать проклейку удачной.

6. После сушки загрунтованную сторону ДВП или холст слегка протереть 2-3 раза мелкой наждачной бумагой для лучшей сцепки красочного слоя с грунтом.

7. Наносится один слой клеевого раствора с мелом и сушится. В качестве последних слоев наносятся тонкие слои масляной белой краски, разжиженной скипидаром.

Доска ДВП или холст сушится в течение от двух или трех недель до шести месяцев.

8. После сушки загрунтованную сторону ДВП или холст слегка протереть 2-3 раза мелкой наждачной бумагой, пемзой, нашатырным спиртом или ретушным лаком для лучшей сцепки красочного слоя с грунтом.

9. Протирают губкой с льняным маслом поверхность уже готового холста, что в дальнейшем помогает соединять красочные мазки как постепенные,

плавные, мягкие переходы одного цвета в другой без резких границ. Такой прием необходим для исполнения дальних планов неба и воды.

10. После этого можно приступать к написанию картины.

Масляный грунт

1. Проклеивается холст клеевой смесью (2-3 раза).
2. Желатин – пищевой или рыбий клей (сухой порошок) и кипяченая вода комнатной температуры смешивают в эмалированной посуде (в пропорциях 1:15) и держат половину суток или сутки до полного набухания.
3. На газовой или электроплите подогревают смесь до 70°C, но до кипения не доводят, ибо смесь теряет свои клеящие свойства.
4. После просушки (2-3 дня) поверхность обрабатывается мелкой наждачной бумагой или пемзой.
5. На проклеенную основу тампоном наносится тонкий слой грунта, который затем втирается в холст, разравнивается. Грунт – это готовые тюбиковые белые масляные краски, неразбавленные маслом.
6. После просушки (2-3 недели) поверхность обрабатывается мелкой наждачной бумагой или пемзой.
7. После этого приемом лессировки наносится кистью или флейцем второй слой грунта. Это тонкий слой жидкой белой краски, разбавленной скипидаром.
8. Далее холст сушится в течение от двух или трех недель до шести месяцев, затем поверхность обрабатывается мелкой наждачной бумагой или пемзой.
9. Перед работой протирают губкой с льняным маслом поверхность уже готового холста.

В способах наложения грунта преследуются различные цели. Например, поверхность грунта может быть гладкой, и тогда она полностью скрывает фактуру холста. Может быть крупно- или мелкозернистой. При этом фактура холста выделяется, подчеркивается наносимым грунтом. [4].

Из разбавителей используется «двойник» – ретушный или даммарный лак с добавлением пинена (скипидара). Часто используют в качестве разбавителя только лак жидкий, или только масло льняное, или только скипидар, дающий возможность «легко разгонять краски по холсту». Кроме этого применяют разбавитель «тройник» – ретушный (даммарный) лак с добавлением пинена (скипидара) и масла льняного, смешанных в равных пропорциях.

2.3. РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОРГАНИЗАЦИИ ПЛЕНЭРА В ВЫСОКОГОРНЫХ УСЛОВИЯХ.

То, что мы называем «мотивом» или «пейзажем», определяется, так сказать, тремя (по меньшей мере) координатами, – во-первых, это данное географическое место, с данным составом объектов и условий; во-вторых, это определенный момент в жизни или истории этого места – определенное время года и дня, с определенной погодой, с определенной событийной ситуацией; в-третьих, это определенное отношение рисующего к видимому, которое выражается в том интересе и внимании, с которым он подходит к наблюдению, в свою очередь определяющих те конкретные операции по выбору, которые он производит, включая сюда предпочтение, оказываемое данному сочетанию и составу объектов и точке зрения на них, определение композиции картины и предвосхищение ее материальной формы. Реально существующий в действительности и реально видимый рисующим в природе пейзаж есть сложное единство всех этих компонентов; ни один из них нельзя опустить в реальном процессе выбора мотива в природе для изображения. [12].

В выборе пейзажного мотива есть такие личные факторы, как заинтересованность рисующего в своем деле, его опыт, воля и способности.

Так как интересность пейзажа в сильнейшей степени зависит от умения видеть их, то можно, стало быть, везде найти интересный мотив; даже в одном и том же месте, на одном и том же наборе объектов можно найти множество пейзажей совершенно разных и очень интересных, отличающихся друг от друга принципиально по самой теме – если быть внимательным к разным состояниям, активно использовать возможности фрагментирования, от выделения крупных планов, выражаясь кинематографически, до планов общих. Внимательное разглядывание откроет бездну цветового богатства в самых обыденных объектах – например, в обычных домиках и заборах на улице, в соотношениях цвета мостовой и тротуара (в городском пейзаже), подробностях коры деревьев, в оттенках неба и облаков, нюансах цвета воздушных планов. Но если верно, что интересно все, т.е. что в любом месте можно найти что-либо, достойное изображения, то это не значит, что безразлично, как это изображать. Способ изображения, как ясно из сказанного, входит в само понятие мотива и задумывается одновременно с выбором. Практически это означает, что мотив надо действительно хорошо увидеть, т.е. почувствовать интерес к нему. Автоматическое изображение с разных точек зрения одного и того же объекта, безразлично как, еще не решает дела. В выборе должно присутствовать, сказали бы мы, ощущение единственности и ценности именно данного выбора, данной композиции; должна сильно чувствоваться данная тема, должно быть ясно, за что именно выбирается данный аспект. Когда мы говорим, что можно на одном месте сделать много пейзажей, то имеем в виду, что может быть найдено много именно таких, единственных в своем роде, разных, уникальных аспектов объекта. Сильное желание выполнить данный мотив, соединенное с предчувствием, что это выйдет, – лучший критерий правильности выбора. [12].

Возможности выбора чрезвычайно широки, всегда есть место для индивидуальных открытий, для оригинальных и свежих прочтений давно исчерпанных, казалось бы, сюжетов. Не нужно привычные и многократно

использованные композиционные схемы считать обязательными; нужно чаще взглядывать на те сюжеты в природе, которые пока еще непривычны для вас. Можно порекомендовать проделывать время от времени, даже когда вы идете куда-то по делам, мысленный выбор мотива, в самых разных местах проглядывая как можно более разнообразный круг объектов и их сочетаний. Такое очень простое упражнение может сильно развить способности видения. Выбор мотива – лишь начало работы. Сама работа еще впереди, и она, как можно было уже понять и из нашего изложения, никогда не бывает простым фотографированием выбранного мотива. [12].

Существует интересный вариант подхода к написанию пейзажа на природе. Он заключается в том, что художник изображает на двух холстах один и тот же любимившийся мотив природы. При выезде на пленэр случается так, что погода меняется в течение дня – то солнечная, то пасмурная. И чтобы не терять драгоценного времени, художники пишут один понравившийся мотив природы в двух вариантах. На одном холсте пишется пейзаж при ясном солнечном состоянии дня, на другом холсте пишется этот же пейзаж, когда вдруг произошла резкая смена погоды, при пасмурном состоянии дня. [4, с.172]. Рис. 89.

В горных районах, где воздух отличается наибольшей чистотой, небо наблюдателю кажется исключительно синим. Это происходит потому, что, чем меньше взвешенных частиц в воздухе, чем «чище» он, тем в большей мере происходит молекулярное рассеивание коротковолновых лучей спектра. Находясь под открытым небом, художник видит предметы, которые погружены в воздух. Чем дальше от наблюдателя в пространстве расположены видимые объекты, тем сильнее сказывается действие воздуха. Дальние планы заметно окрашиваются синими оттенками. В горах, где более чистый и разреженный воздух, рассеиваются фиолетовые цвета и дали кажутся наблюдателю фиолетовыми. В горной атмосфере из-за отсутствия сравнительно крупных частиц, способных задерживать световые волны красного, желтого, зеленого цветов, рассеивается только часть синих и

фиолетовых цветов, т.е. наиболее короткие волны видимого спектра цветов. Таким образом, в работе с натуры следует постоянно учитывать эти явления. [9, с 49].

Специфика пленэра в высокогорных условиях отличается от городского и выездного пленэра в сельской местности. Разберем несколько пленэрных выездов.

Весной 2016 года состоялась поездка в Горный Алтай, альплагерь Актру. В альплагере были установлены палатки, участники тура поделились на несколько групп: группа альпинистов-разрядников, группа альпинистов-новичков и группа любителей гор. Погода в мае намного суровее летней, температура ночью была -10-15 градусов. Безусловно, при такой температуре этюды, написанные масляными красками, не высыхали, игодились заранее подготовленные специальные планшеты с зажимами для их перевозки и хранения. Рис. 65 – 68.

В июле 2016 года состоялся высокогорный пленэр на высоте 3800 м. в штурмовом лагере «Северный приют» на Эльбрусе. Чтобы занести все принадлежности для масляной живописи на такую высоту, понадобилась помощь альпинистов из нашей команды. Когда добрались до Карачаево-Черкесской республики, остановились на поляне, названной в честь генерала Эммануэля – это и есть Базовый альпинистский лагерь на Эльбрусе. Здесь были написаны первые этюды Кавказской серии: с видами на Эльбрус, на поляну Эммануэля и Нарзанные источники. Лагерь «Северный приют» как раз был целью данной поездки для пленэра. Для этого было задействовано несколько человек, которые подняли этюдник и остальные принадлежности для живописи на высоту 3800м. Рис. 69, 70. Пленэр в таких суровых условиях требует определенной подготовки: моральной, физической и технической. Первое – это то, что художник должен четко знать, к каким трудностям быть готовым: это суровые и непредсказуемые погодные условия. Так, на данной высоте были и безоблачные дни, но в основном было очень ветрено, холодно, и в один из дней был шторм, после которого весь лагерь засыпало снегом и

порвало палатки. В горах нередкое явление, когда при сильном ветре снег идет в горизонтальном направлении. При низкой температуре масляная краска не сохнет, и были предусмотрены специально для этого тонкие планшеты для хранения и переноски этюдов, чтобы последние не портились. Рис. 75, 76. Также в самом этюднике разработаны специальные крепления для шести этюдов формата А-4 (можно и больше этюдов, если формат меньше А-4). Рис. 73. И, безусловно, нужно продумывать удобную и теплую одежду, без которой не обойтись на такой высоте. Что касается физической подготовки – нужно быть готовым, чтобы совершать подъемы и нести свои вещи: альпинистский рюкзак на 70-90 литров (15-20 кг), а также знать, как твой организм переносит эту высоту, т.е. нужно пройти акклиматизацию в нижних лагерях. Для успешной акклиматизации необходимо больше ходить, двигаться, совершать физическую нагрузку, чтобы лучше работало кровообращение. Техническое оснащение уже немного описывалось выше, к чему можно добавить, что для пленэра в горах нужен специальный облегченный этюдник без ножек. Рис. 73. Собранный по индивидуальному чертежу, теперь этот этюдник путешествует во всех пленэрных выездах. Стульчиком в такой ситуации служит туристическая сидуха-коврик, которая крепится резинкой на бедра. Рис. 74. Также из масляных красок нужно брать в такие выезды самые необходимые цвета, чтобы максимально облегчить этюдник.

В конце июля 2016 состоялся пленэрный выезд на Алтай. Стационарный лагерь для художников был установлен в Курайской степи (Кош-Агачский район, республика Алтай) на живописном берегу реки Чуя и восхитительными видами на Северо-Чуйский хребет. Первые дни пленэра наша группа знакомилась с местностью, все активно писали этюды в Курайской степи. В другие дни были совершены выезды, иногда и за пределы Кош-Агачского района, например, в Улаганский район мимо села Акташ – на горное озеро Чейбеккель, на котором группа провела один день и еще успела посмотреть местную достопримечательность «Красные ворота».

Затем художники провели день в селе Курай и Кызылташ, где написали много интересных этюдов с алтайскими домиками, юртами на фоне Северо-Чуйского хребта и познакомились с местными художниками из Кызылташа, среди которых был внук известного алтайского художника Г.И. Чорос-Гуркина. В последний день пленэра мы посетили еще одно живописное место Горного Алтая, в 100 км от Монголии – Кызыл Чин (Красная горка), или Марсовые поля, где также вдохновились природой и написали несколько этюдов. В лагере была установлена большая палатка для просушки масляных этюдов, в которой были натянуты веревки и к ним крепились этюды.

Хочется вернуться к более ранним походам и пленэрным поездкам. В 2014 году был совершен самый высокогорный пленэр за все выезды на высоте 4400 м., в Передовом базовом лагере пика Ленина (Памир, Киргизия), семитысячника. Путь начинается с Базового лагеря (3600м) Ачик-Таша, в котором также была написана серия этюдов с пиком Ленина. В этой поездке большая трудность заключалась в этюднике с ножками, его вес был тяжелым для больших самостоятельных переносов. Пришлось нанимать портеров, которые сделали заброску на лошадях и осликах в передовой базовый лагерь. И, конечно, на высоте 4400 м. масляные краски вообще не просыхали, что затрудняло работу. Приходилось брать пару планшетов-футляров для хранения этюдов. В этом лагере находились несколько дней, поэтому была возможность организовать просушку этюдов: между палатками натянули веревку, на которой с помощью канцелярских зажимов были развешаны этюды. Особенность высотного пленэра в данном месте в том, что писать можно было только утром и днем, когда светило солнце. Вечером, особенно при закате, становилось очень холодно, и при таких низких температурных условиях невозможно работать. Рис. 71, 72; 94 – 97.

После таких дальних переездов задумываешься над более легкими по весу материалами для пленэра. И в июле 2017 года была совершена поездка на Казбек (Кавказ), в Грузию, материалом для пленэра послужила акварель. Рис. 77, 78. Хочется вспомнить выдающегося советского альпиниста,

художника и скульптора – Евгения Абалакова, совершившего первовосхождения и многочисленные освоения Памира, Тянь-Шаня, Кавказа в 1930-1940е гг. Вот что он писал в своем дневнике из Оловоразведочной экспедиции на Туркестанском хребте в 1935 году: «5 июня. Утро очень теплое и ясное. Занялся акварелью. Рисовал долго и упорно, однако остался недоволен: получилось робко и краски не те. А акварель сама по себе очень хороша: чуть тронешь кистью – и уже полна звучного цвета. Мое желание как можно ближе подойти к цвету природы – убил цвет акварели. Возможно, и недосмотрел. Решил лучше познакомиться с самими красками, и тут только понял, до чего они хороши. Но как ими передать краски окружающей природы – осталось загадкой». [1, с.204]. Рис. 59 – 64. И действительно, после масляных красок переход на акварельные оказался не таким уж простым. Требуется совершенно другой подход в написании этюда, который заключается в том, что в акварельной живописи нужно уметь обходиться без белил. В качестве белого цвета служит бумага, которая должна просвечивать сквозь прозрачные слои акварели. Важно не затемнить работу, так как акварель потеряет свою живость, легкость и прозрачность. Также в акварельной живописи этюд можно решить с помощью различных приемов, таких как по-сырому, алла-прима, отмывка, либо графично, с использованием более жестких пятен и линий. В масляной живописи, наоборот, этюд следует писать корпусно, фактурно, что намного легче технически, потому что всегда можно исправить то, что не нравится. В акварельной же живописи нужно сразу все продумывать до мелочей – где будут располагаться светлые пятна и заранее их оставить нетронутыми. Первые акварельные этюды, можно сказать, почти не получались. Но когда продолжаешь работать и анализировать, многое удается решить. Бумага тоже имеет большое значение. Сейчас можно приобрести большое количество акварельной бумаги разных видов и экспериментировать. Кисти также необходимы различных видов. Самые подходящие для акварели – беличьи разных размеров для основной работы, и для размытия темных

участков понадобятся плоские кисти из щетины. Обязательно нужны канцелярские зажимы, чтобы скреплять бумагу от ветра. Следовательно, нужно заранее продумывать все необходимые материалы для работы с акварельными красками на пленэре. И конечно, по весу набор акварели намного легче масляных красок с этюдником, поэтому в дальние путешествия с авиа-перелетами можно брать небольшой альбомчик и коробочку акварели. Пленэр акварельными красками оказался очень полезным и продуктивным. Художнику нужно пробовать разные материалы, чтобы найти какие-то новые стилистические решения для своих работ.

Акварель не зря считается среди художников самой капризной техникой. Малейшие неточности в рисунке или цветовых отношениях даже в благоприятных условиях оказываются серьезной проблемой при исправлении. Не случайно в последние годы появилось несколько разновидностей смешанной акварельной техники (акварель с белилами, гуашью, темперой, акварель с пастелью, акварель с восковыми мелками, цветными карандашами и т.п.). На пленэре применяются все основные приемы работы акварелью: по сырому, лессировки, живопись по сухой бумаге, «мозаичный набор». Особенно широко используются прокладки общих цветов, причем не только для основных предметов и масс (например, для земли, неба и воды), но и для всего этюда в целом. [9, с.56].

Мастера русской пейзажной живописи (например, Шишкин, Поленов, Саврасов, Васильев, Левитан) успешно использовали легкий серебристый тон бумаги в качестве одного из полутонов природы. Блики или свет выполнялись с применением белил, мела или пастели; карандашом или пером прорабатывались собственные и падающие тени в одной массе с рефlekсами. Русские пейзажисты, продолжая классические традиции старых мастеров, виртуозно владели приемами работы на пленэре мягкими материалами (уголь, сангина, соус, мел, пастель и т.п.) на тонированной бумаге, картоне, замше. Для создания определенного общего тона (и общего цветового тона) в масляной живописи с давних пор применяют окрашенный

грунт, который старые мастера называют имприматурой. Нужный цветовой тон наносится тонким слоем специального состава поверх основы. Его используют не только в качестве первоначального фона, но и для создания впечатления тепло-холодности. Основу для цветowych набросков и этюдов на пленэре целесообразно тонировать самому. Это полезное и интересное упражнение, отнимающее мало времени. [9, с.57-58].

В августе 2018 года снова состоялась поездка на Памир, пик Ленина. В основном пленэр был в Первом лагере на высоте 4400м. Каждый день с утра до обеда шла работа акварелью, причем далеко не нужно было ходить: все интересные виды были вокруг. В этом году в Первом лагере придумали специальную террасу с Вай-фай зоной, поставили скамейки и столы, на которых было очень удобно рисовать. Акварельные этюды получались разные, в зависимости от погоды: если небо синее, безоблачное, то и этюд цветной, живописный. А если небо затянуто тучами, то в горах на такой высоте как такового цвета нет, все виды достаточно графичные, и получались почти черно-белые этюды. Художникам-живописцам очень полезно менять материалы, потому что когда привыкаешь к одному, например, к масляной живописи, получаются одинаковые этюды. А когда берешь другие материалы, особенно графические, появляются новые стилистические приемы. Рис. 79 – 81; 82 – 86.

В зимних условиях теплую воду для акварели хранят в термосе. При легком морозе, вода при замерзании в красочном слое на бумаге дает неожиданные эффекты в виде узоров. Однако их изобразительная и выразительная ценность может быть несомненной только при правильном построении больших тоновых и цветowych отношений, передающих определенное состояние освещенности зимнего мотива, его общий колористический строй.

Для успешной работы в любой живописной технике на пленэре необходимо обязательное соблюдение следующих условий: портативность оборудования и материалов, простота технологии нанесения красок на

основу и обеспечение сохранности красочного слоя на ней. При этом особую роль играет нестационарное оборудование, инвентарь и снаряжение для работы с натуры. [9, с.63].

Удачный, с ходу написанный этюд получается лишь в том случае, когда общий цветовой тон и большие отношения в нем художник находит до непосредственного исполнения в материале. [9, с.52].

Художнику, работая на пленэре в высоких горах, необходимо применять солнцезащитные очки, слегка затонированные серым цветом. Периодически поглядывая через такие серые стекла на пейзаж, можно быстрее и точнее определить тональные отношения между элементами пейзажа, что, несомненно, является великолепным подспорьем в работе. [4, с. 167]).

Одинаковыми поездки в одни и те же места быть не могут. Все меняется, и тем интереснее становится путешествие для художника. В этюдах появляется новый цвет, иные композиции и сюжеты. В последние дни походов всегда организовывается персональная выставка этюдов, благодаря которой можно сделать выводы и подвести итоги работы на пленэре и сформулировать дальнейшие планы в живописи.

Выезд на пленэр – своего рода школа мастерства, в которой ты учишься заново видеть в природе и передавать те моменты, которые тебе еще не встречались. Каждое место уникально, а в горах и каждый час, даже каждая минута неуловима! В горах погода очень быстро меняется, и приходится приспосабливаться к таким экстремальным условиям. Чтобы уловить один момент, нужно подключить всю свою энергию, усилить внимание, сосредоточение и анализ. В таких условиях происходит колоссальная работа над цветом, тоном и композицией сюжета. Также еще нужно предусматривать техническое оснащение художника на пленэре, в зависимости от материалов: если это масляные краски, то нужен специальный зонт с креплением от солнца и дождя; крепежи для картона или холста к этюднику, чтобы не унесло ветром (в горах ветер может возникнуть

неожиданно); футляры для переноса и перевозки этюдов на картоне или холстах (тонкие планшеты, скрепляющиеся большими канцелярскими зажимами); крепежи в самом этюднике: для палитры и этюдов. И, безусловно, необходимы материалы для пленэра: правильно загрунтованные картонки и холсты, наличие необходимых красок, кистей, растворителей и т.д. Из всего этого складывается успешность и продуктивность художника на пленэре. Пленэры в экстремальных условиях помогают художнику сосредоточиться на главном, потому что при частой смене погоды нужно уметь очень быстро «схватывать» состояние, передавать атмосферу в этюде. Поэтому очень важно научиться быстро работать на пленэре в прием «алла-прима» и брать небольшие форматы, чтобы успевать за сменой состояний. Этюд не следует дорабатывать после его написания, так как в нем теряется энергетика и атмосфера изображаемого места. Если хочется продолжить этюд, лучше всего начать его заново, на новом формате. Такие выезды на пленэр – большой профессиональный опыт для художника, потому что в этюдах появляются новые композиции, новая стилистика, новые цветовые сочетания, новые сюжеты. После отбора удачных этюдов имеются новые планы на создание работ в станковой живописи.

С.А. Коровин в беседе с В.К. Бялыницким-Бируля напоминал, «что у пейзажиста натура капризная; вода и небо позируют плохо, и как необходимо художнику-пейзажисту уметь и форму дать, и быстро схватить тон. И еще я хочу добавить: не трогайте этюд дома, не поправляйте его, всегда будет фальшиво. Когда вы пишете этюд, не увлекайтесь мелочами, умейте найти и схватить существо природы, чтобы в случае, если вы по каким-либо причинам не сможете продолжать начатый этюд, осталась суть пейзажа». [9, с.73].

Как один из приемов выполнения этюда на пленэре небезынтересно привести совет опытного художника Г.Савицкого: «Как целесообразнее начинать писать пейзаж: с первого или второго плана? Это зависит от того, что в живописном отношении является ведущим, то есть на чем строится вся тональность этюда. Может получиться такое положение, что как раз на

горизонте, при стыке неба с землей, и находится живописный лейтмотив всей вещи. В таком случае в первую очередь эти отношения и нужно решить, их прежде всего и берите, и уже к этому добавляйте все остальное. А может этюд построиться и так, что основным будет первоплановое пятно, а затем дальнейшее пространство пейзажа. В этом случае начинайте отталкиваться от первого плана, подчинив ему все остальное. Следует ли этюд пейзажа закончить в один прием или лучше не торопясь сделать его в два-три сеанса? Это очень существенный вопрос... Важна расчетливая работа над этюдом, потому что чрезмерная усидчивость в писании этюда тоже вредна, ибо притупляется первое впечатление от природы, устаешь, утомляешься и не так остро чувствуешь. Это одно. Второе: в пейзажном этюде мы имеем дело с живой природой, где все время меняется освещение. Даже если солнце за облаками, все равно оно влияет на пейзаж настолько, что в начале и в конце сеанса пейзаж совершенно различен по освещению и состоянию. В период работы часто не замечаешь этого, скажем, когда ты начал писать землю, то солнце было слева, потом начинаешь писать небо, а солнце за это время перешло на другую сторону, и в пейзаже получается разрыв, неправдоподобие, так как в этюде земля освещена слева, а небо озарено справа. Часто и у зрелых художников видишь подобную ошибку. Значит, этюд лучше всего рассчитать на известный период, не торопиться сделать сразу много, соразмерить свои силы так, чтобы не притупилось внимание и не было потеряно первое ощущение». [9, с.74].

Таким образом, этюды с пленэра – это подготовительный материал для художника, из которого выбираются наиболее удачные решения для дальнейшей работы. Проработанный, анализирующий форму, колорит, пространство и пластические связи, этюд может служить основой для нескольких композиций для станковой живописи больших форматов. Персональная выставка этюдов служит наглядным пособием для учащихся, это примеры техники исполнения этюдов, сюжетов, композиции, колорита, формата, грунтовки, имприматуры, оформления и т.д.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«И вечно будем мы туда стремиться – к возвышенным над суетой местам, поскольку человеку, как и птице, дана такая радость – высота»
Ю.Визбор.

Профессия художника состоит не только в овладении интересными техническими живописными приемами, выразительными средствами живописи. Главное для художника – это яркое, образное мышление, особое состояние души человека, складывающееся из природных способностей и высокого духовно-нравственного воспитания, профессионального образования. Высокий эстетический уровень живописного произведения определяется тем, насколько в нем отражены сердечные, душевные переживания самого художника. Картина должна быть наполнена дыханием поэзии, что требует от художника искренней взволнованности и явной, страстной направленности своего искусства.

Художник своим особым искусством вызывает особые эмоции. Они создаются определенным расположением цветов, игрой света, тени, гармонией линий, словом, тем, что можно было бы назвать музыкой картины. Эта магическая гармония захватывает зрителя при первом же взгляде на нее, затрагивает самые сокровенные струны человеческой души и переносит нас в мир чувств, подобно могущественной волшебнице, увлекает ввысь на своих крыльях. Яркое творческое воображение обладает той мощью, которая соединяет в одном действии множество характеров, дает им жизнь и превращает произведение в самостоятельный организм.

Гора – величественный природный символ вечности, превосходства, постоянства, чистоты, гармонии устремленности и духовного подъема. Во все века люди с восхищением и благоговением взирали на заснеженные пики гор, взметнувшиеся выше облаков и пронзающие сами небеса. Неудивительно, что у древних народов горы

считались местом соединения неба и земли, центром или осью мира, обителью бессмертных богов. Вершины гор рассматривались как пуп Земли, а иногда – как вход в тоннель, откуда начинается дорога в Царство Мертвых [6].

Горы привлекают художников особенного склада, романтиков, для которых они символизируют некую тайну и величие. Такие живописцы стремятся к поиску вечной истины, поэтизируют древность. Горный пейзаж становится для них самым лучшим способом самовыражения, ведь гора – это еще и символ божественного, древнего, созданного нерукотворно. Она монументальна и приближена к небу, способна вызвать чувство благоговения.

Горный пейзаж в русском изобразительном искусстве по праву считается ведущим жанром во многих национальных художественных школах. Ломаные линии, буйство красок, монументальность такие, что едва ли другое направление пейзажного жанра сможет дать такую возможность для самовыражения художника.

Пленэрная живопись дает учащимся возможность понять, что мир человека и мир природы объединяются бесчисленным множеством изменчивых связей. Чтобы увидеть их гармонию и передать ее в живописи, необходима постоянная практика и глубокие научные знания. [9, с.22].

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Абалаков Е. «На высочайших вершинах Советского Союза». [Текст]: /Е.Абалаков. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1962., 490с.: ил.
2. Бесчастнов Н.П. Живопись: учебное пособие для студентов высших учебных заведений. [Текст]: /Н.П. Бесчастнов. – М.: 2001
3. Бесчастнов Н.П. Графика пейзажа: учебное пособие для студентов высших учебных заведений. [Текст]: /Н.П. Бесчастнов. – М.: 2008
4. Визер В.В. Живописная грамота. Основы пейзажа. [Текст]: /В.В. Визер. – СПб.: Питер, 2006. – 192 с.: ил.
5. Гинсбург, И. В. Урал Тансыкбаев [Текст] / И. В. Гинсбург; - Л.: «Аврора», 1977. – 14 с. ил.
6. Жук С.А. «Горный пейзаж в отечественном искусстве: этапы развития, типология, стилистика» – диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. [Текст]: /С.А. Жук. - Барнаул, 2016.
7. Захарова К. Утагава Хиросигэ. [Электронный ресурс] // vostalk.net: [сайт]. – URL: <http://vostalk.net/utagava-xirosige-43-stanciya-yokkaiti/>
8. Лясковская, О. А. Пленэр в русской живописи XIX века [Текст] / О. А. Лясковская; - М.: «Искусство», 1966. - 316 с. ил.
9. Маслов Н.Я. Пленэр: Практика по изобразительному искусству. Учеб. Пособие для студентов худож.-граф. Фак. Пед. Ин-тов. [Текст]: /Н.Я. Маслов; – М.: Просвещение, 1984. – 112 с., ил.
10. Медкова Е. Ключи к символике изобразительного искусства Японии. [Электронный ресурс] // Издательский дом «1 сентября»: [сайт]. – URL: <http://art.1september.ru/article.php?ID=200801304>
11. Ситникова А.А. Концепт «Север» в творчестве Рокуэлла Кента. Человек и культура. [Электронный ресурс] // Электронные журналы издательства Notabene: [сайт]. - 2014.-№2. - С.1-27. DOI: 10.7256/2306-1618.2014.2.11550 URL: http://e-notabene.ru/ca/article_11550.html

12. Щербаков А. «Выбор пейзажного мотива» [Текст]: статья ежемесячного журнала Союза Художников РСФСР «Художник», 16-й год издания, №11, 1973г., с.57-59
13. Щербаков А. История и философия китайского пейзажа: язык Гор и Вод. [Электронный ресурс] // Вектор духовности: [сайт]. - 2016.-URL: <http://vectors.org/istoriya-i-filosofiya-kitajskogo-peizazha-yazyk-gor-i-vod/>
14. Фридрих Каспар Давид. Исполиновые горы. [Электронный ресурс] // izi.travel.ru: [сайт]. - URL: <https://izi.travel/ru/e2e1-kaspar-david-fridrih-ispolinovy-gory-vid-na-maluyu-shturmhaube-iz-varmbrunna/ru>

ПРИЛОЖЕНИЕ А



Рисунок 1 – Китайская живопись. Художник Цзюй-Жань.



Рисунок 2 – Китайская живопись. Художник Гуань Тун.



Рисунок 3 – Китайская живопись. Художник Ми Фэй.



Рисунок 4 – Китайская живопись. Художник Ван Вэй.



Рисунок 5 – Китайская живопись. Художник Ван Вэй.



Рисунок 6 – Китайская живопись. Художник Ван Вэй.



Рисунок 7 – Китайская живопись. Художник Ван Вэй.



Рисунок 8 – Китайская живопись. Художник Ван Вэй.



Рисунок 9 – Японская живопись. Художник Кацусика Хокусай.



Рисунок 10 – Японская живопись. Художник Кацусика Хокусай.



Рисунок 11 – Японская живопись. Художник Кацусика Хокусай.



Рисунок 12 – Японская живопись. Художник Кацусика Хокусай.



Рисунок 13 – Японская живопись. Художник Утагава Хиросигэ.



Рисунок 14 – Японская живопись. Художник Утагава Хиросигэ.



Рисунок 15 – Японская живопись. Художник Утагава Хиросигэ.



Рисунок 16 – Японская живопись. Художник Утагава Хиросигэ.



Рисунок 17 – Живопись Америки. Художник Рокуэлл Кент.



Рисунок 18 – Живопись Америки. Художник Рокуэлл Кент.



Рисунок 19 – Живопись Америки. Художник Рокуэлл Кент.



Рисунок 20 – Живопись Америки. Художник Рокуэлл Кент.



Рисунок 21 – Живопись Европы. Художник Каспар Давид Фридрих.



Рисунок 22 – Живопись Европы. Художник Каспар Давид Фридрих.



Рисунок 23 – Живопись Европы. Художник Каспар Давид Фридрих.



Рисунок 24 – Живопись Европы. Художник Каспар Давид Фридрих.



Рисунок 25 – Живопись Европы. Художник Каспар Давид Фридрих.



Рисунок 26 – Живопись Европы. Художник Каспар Давид Фридрих.

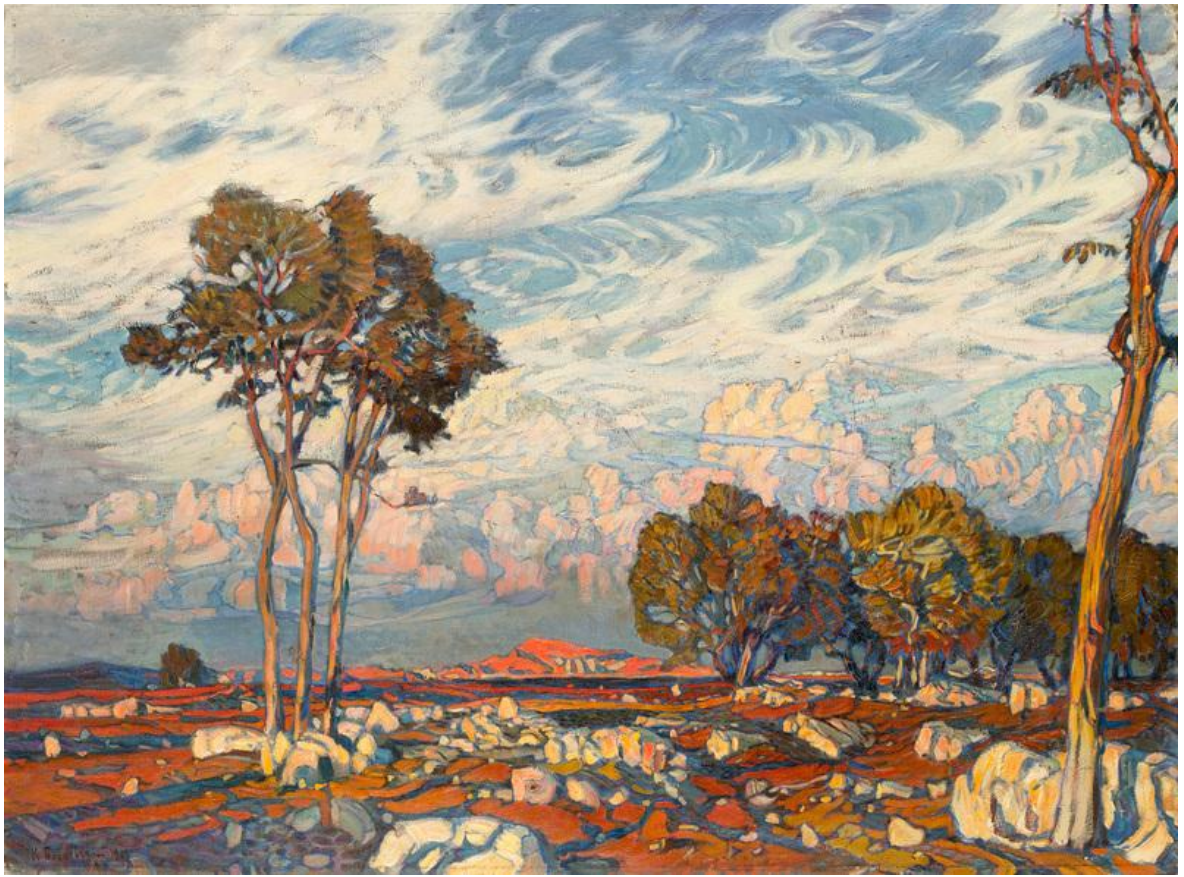


Рисунок 27 – Живопись России. Художник К.Ф. Богаевский.



Рисунок 28 – Живопись России. Художник К.Ф. Богаевский.



Рисунок 29 – Живопись России. Художник К.Ф. Богаевский.

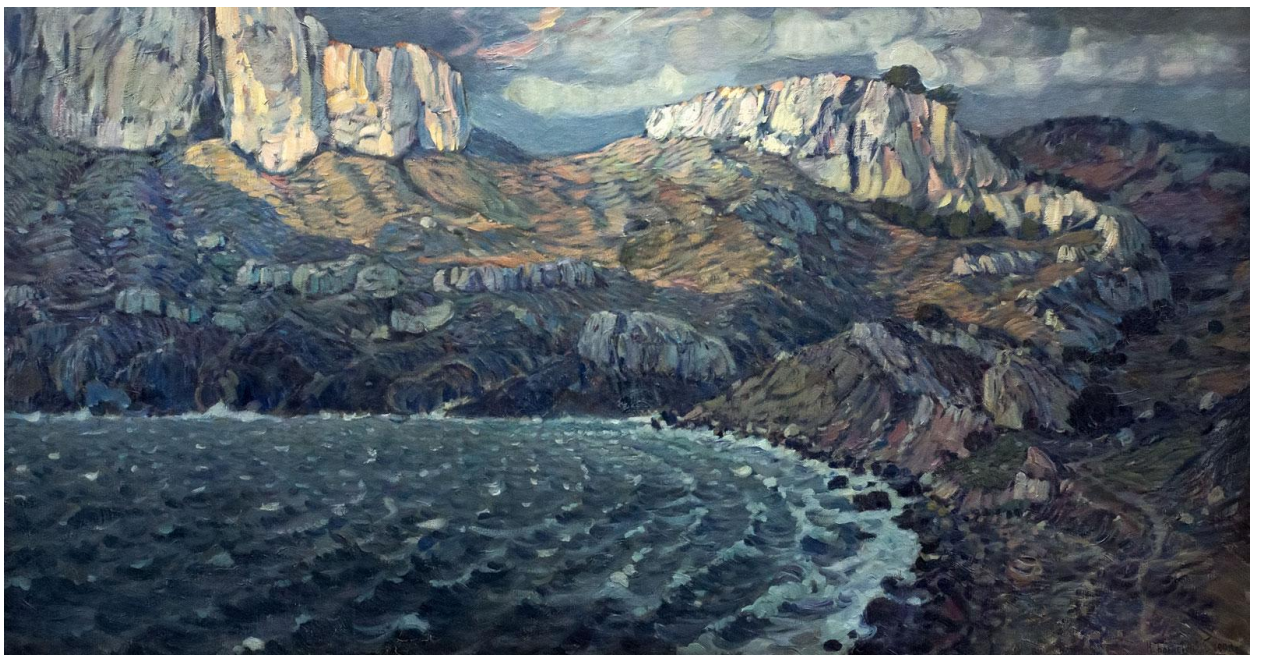


Рисунок 30 – Живопись России. Художник К.Ф. Богаевский.



Рисунок 31 – Живопись России. Гималайская серия Н.К. Рериха.



Рисунок 32 – Живопись России. Гималайская серия Н.К. Рериха.

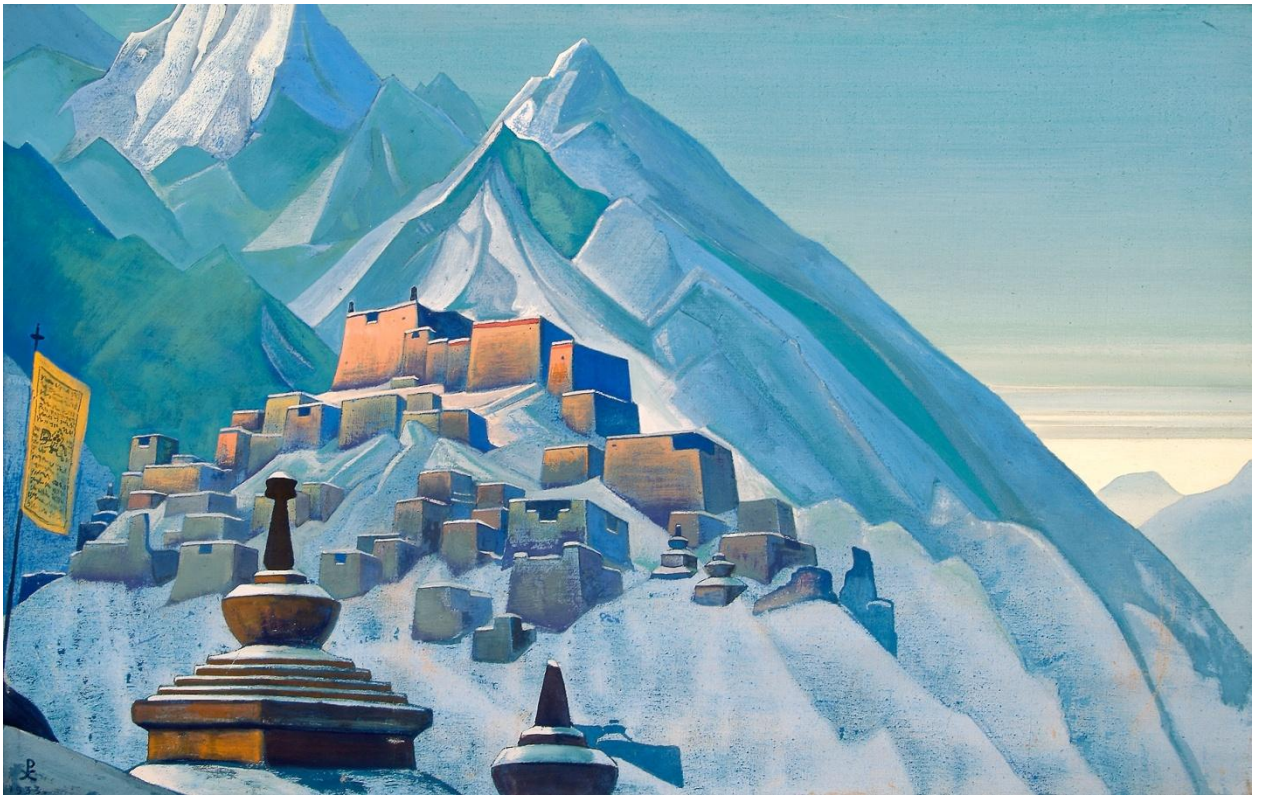


Рисунок 33 – Живопись России. Гималайская серия Н.К. Рериха.



Рисунок 34 – Живопись России. Гималайская серия Н.К. Рериха.

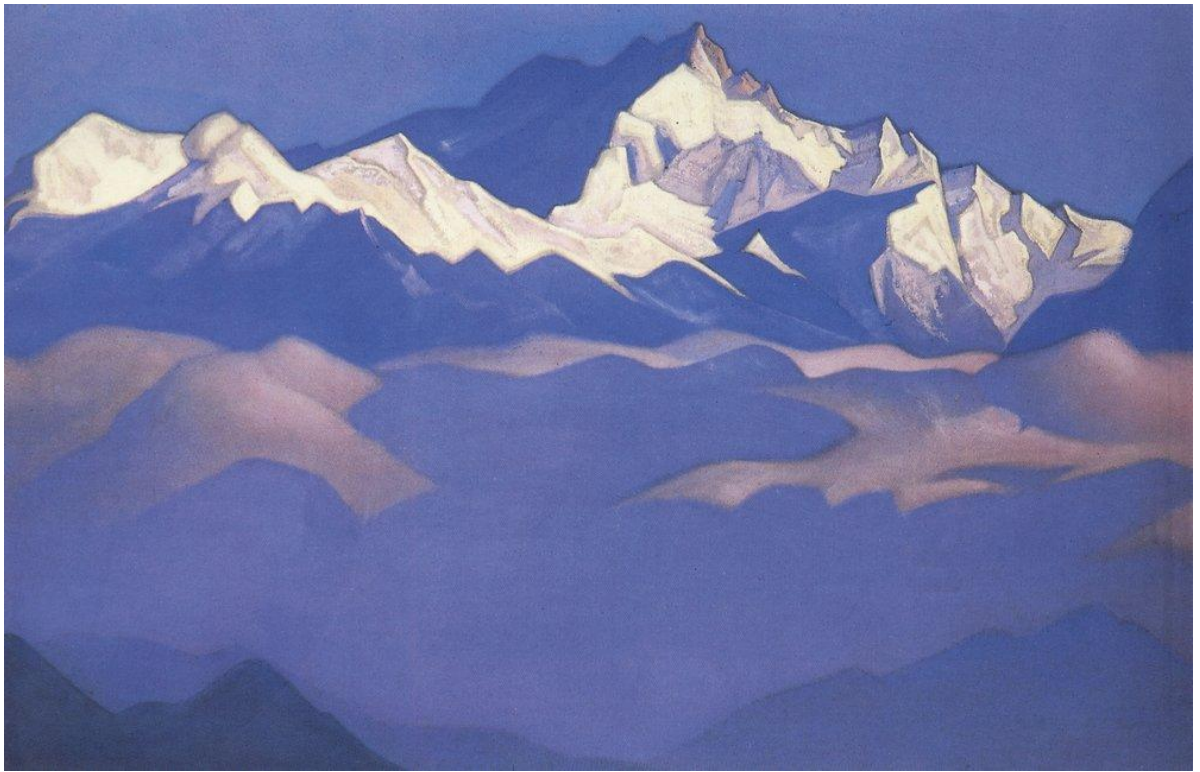


Рисунок 35 – Живопись России. Гималайская серия Н.К. Рериха.

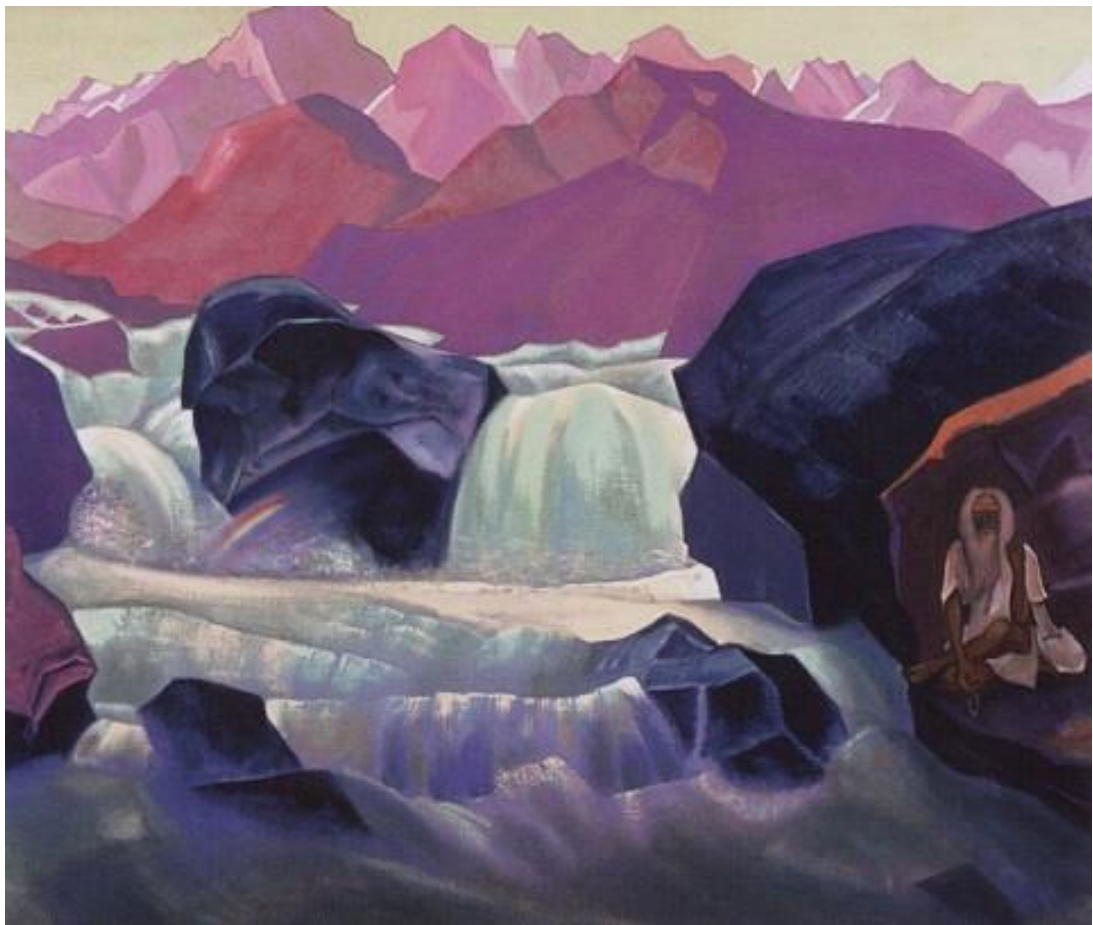


Рисунок 36 – Живопись России. Гималайская серия Н.К. Рериха.



Рисунок 37 – Художник С.Н. Рерих.



Рисунок 38 – Художник С.Н. Рерих.



Рисунок 39 – Живопись России. Художник А.И. Куинджи. Кавказ (Эльбрус).



Рисунок 40 – Живопись России. Художник А.И. Куинджи. Кавказ.



Рисунок 41 – Живопись России. Художник А.И. Куинджи.

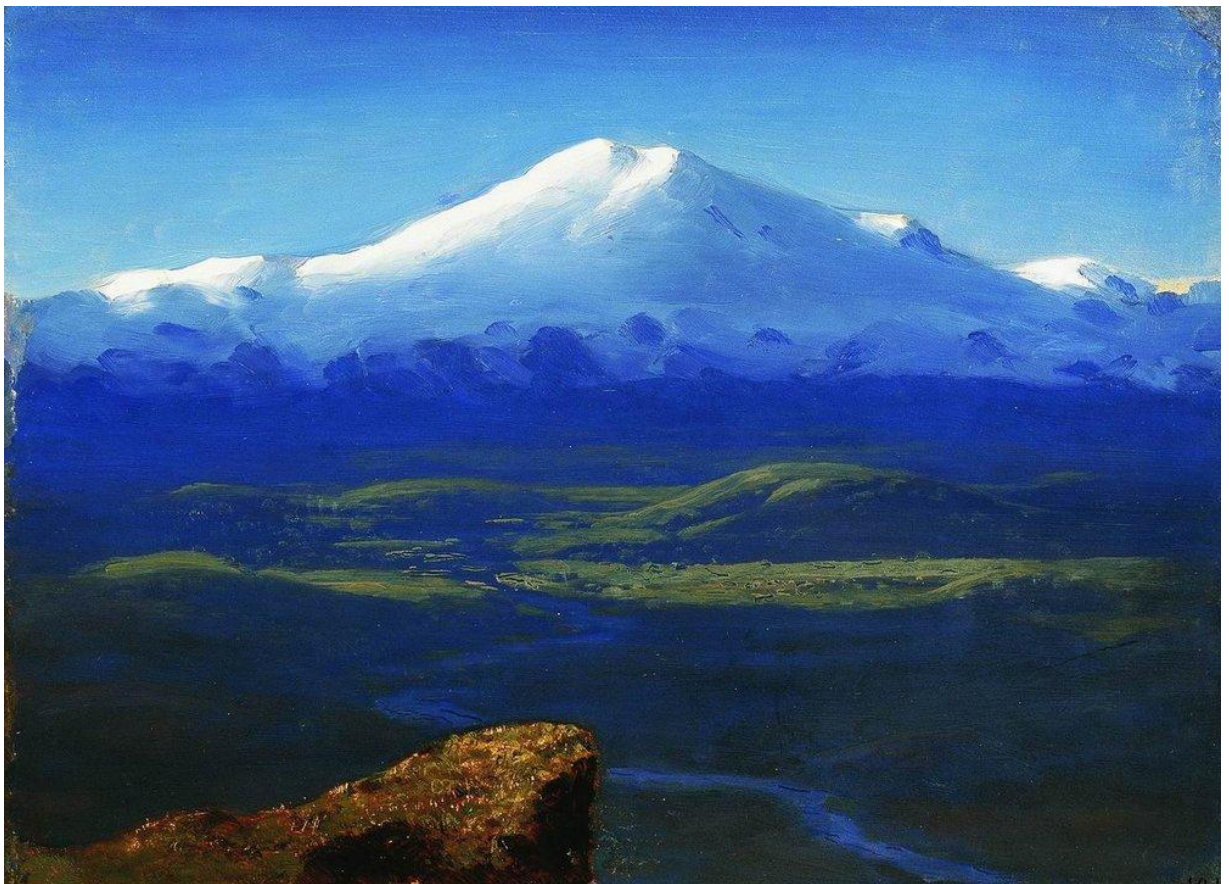


Рисунок 42 – Живопись России. Художник А.И. Куинджи. Кавказ (Эльбрус).

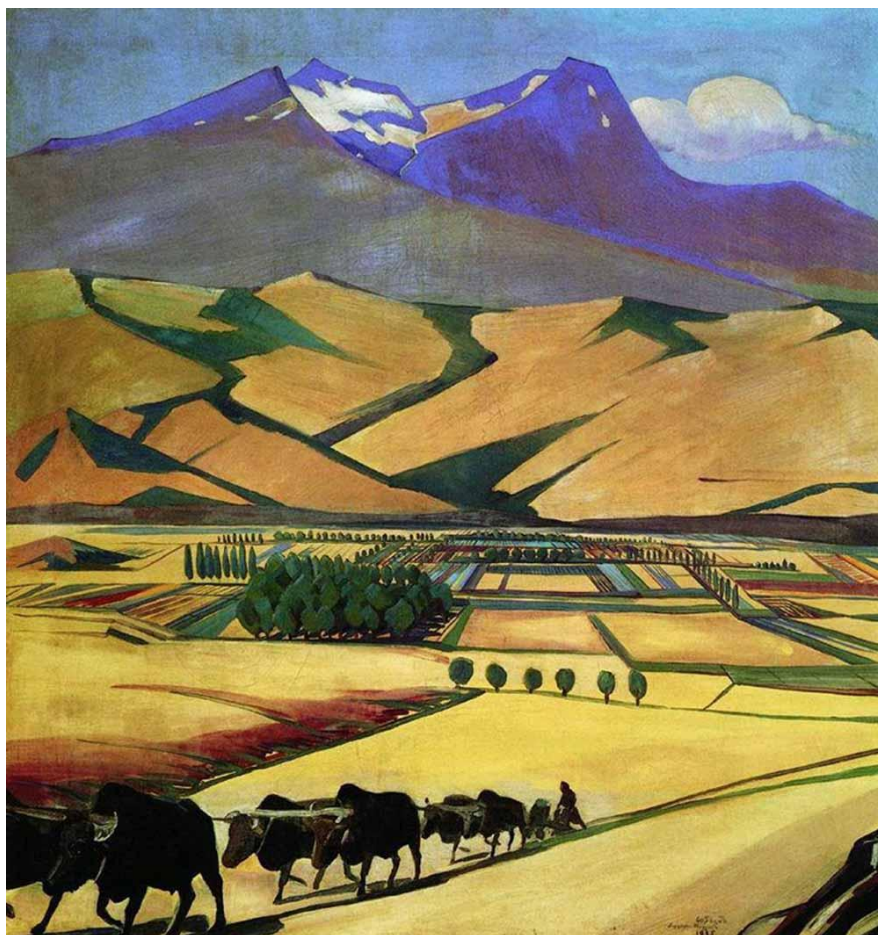


Рисунок 43 – Живопись Армении. Художник М. Сарьян.



Рисунок 44 – Живопись Армении. Художник М. Сарьян.



Рисунок 45 – Живопись Армении. Художник М. Сарьян.

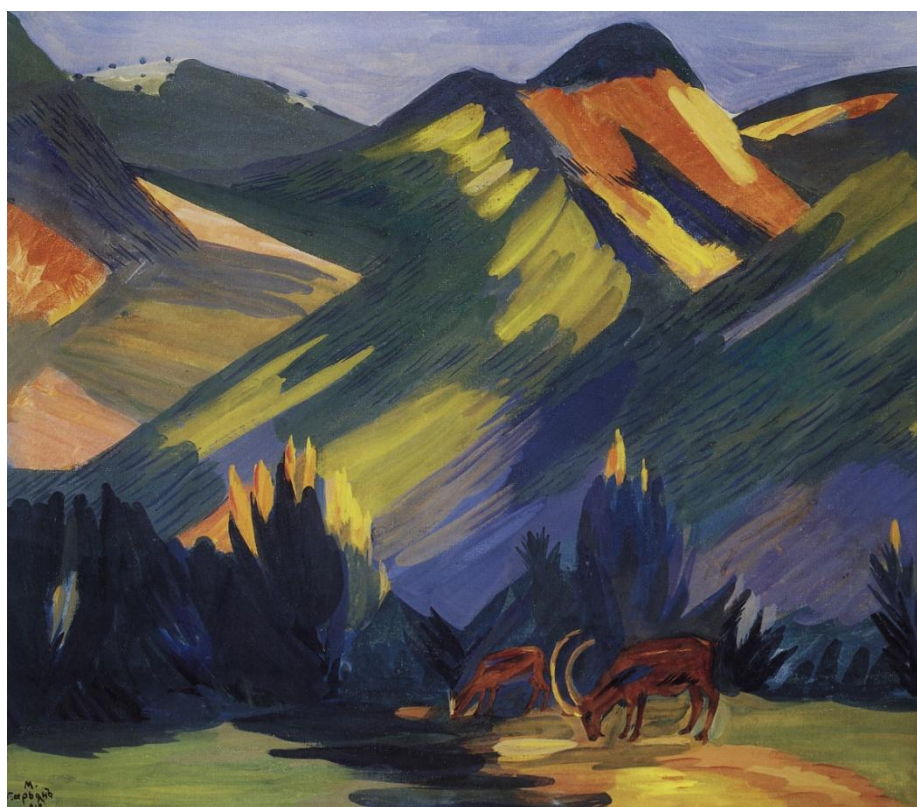


Рисунок 46 – Живопись Армении. Художник М. Сарьян.



Рисунок 47 – Живопись Армении. Художник Ф. Терлемезян.



Рисунок 48 – Живопись Армении. Художник Ф. Терлемезян.



Рисунок 49 – Живопись Армении. Художник Ф. Терлемезян.

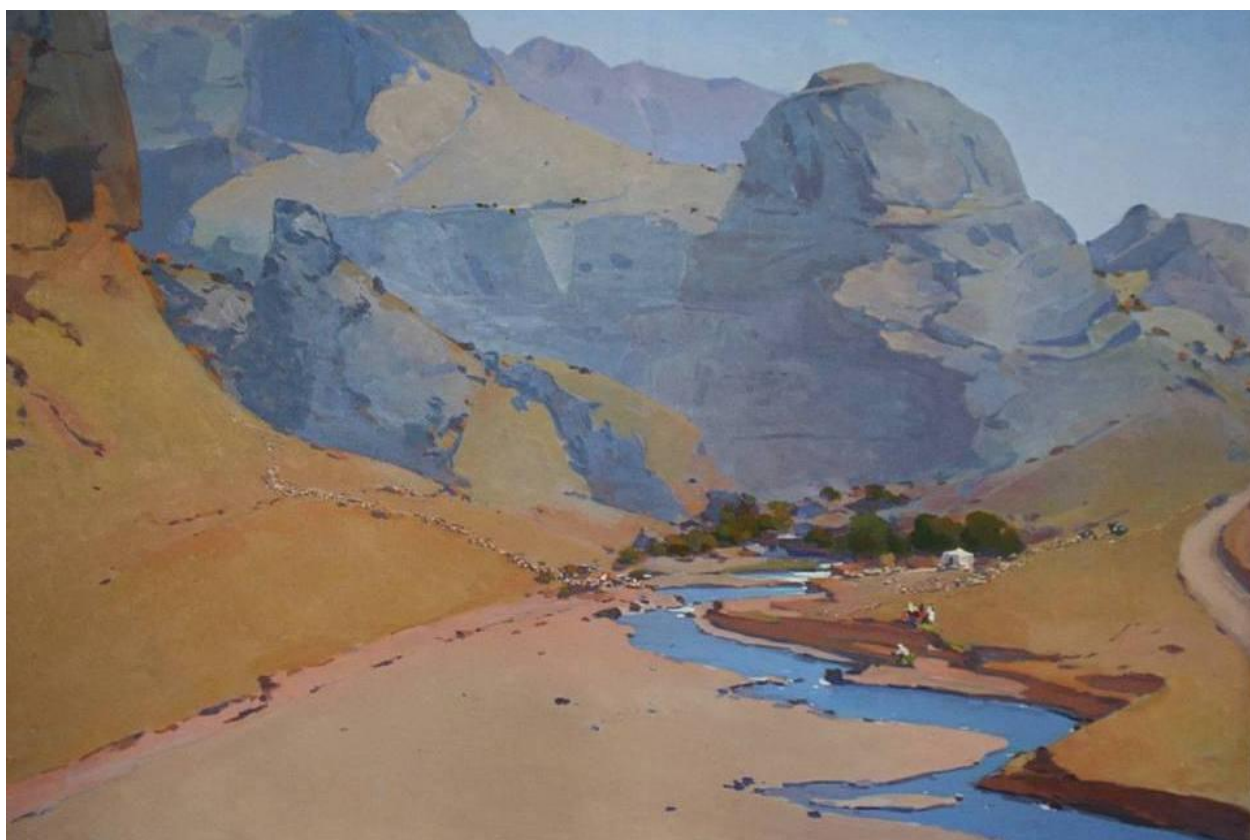


Рисунок 50 – Живопись Узбекистана. Художник У. Тансыкбаев.

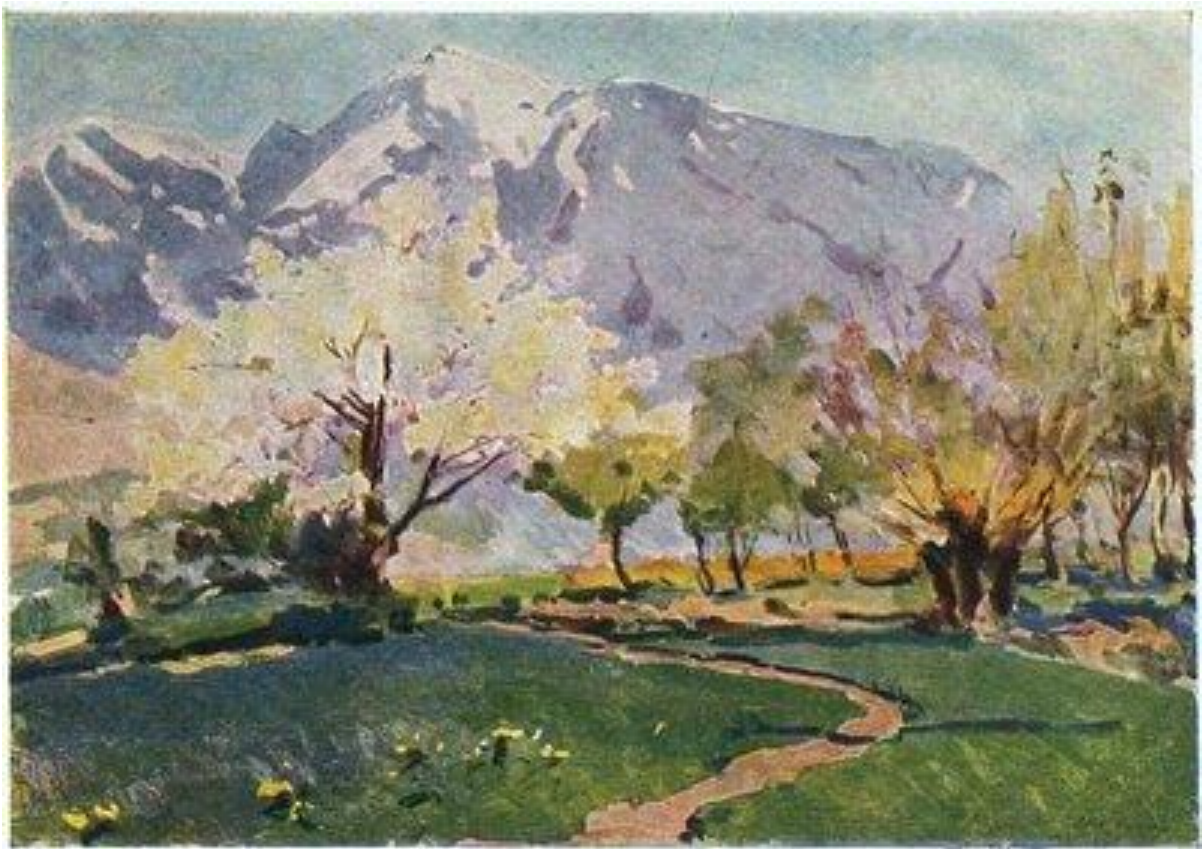


Рисунок 51 – Живопись Узбекистана. Художник У. Тансыкбаев.



Рисунок 52 – Живопись Узбекистана. Художник У. Тансыкбаев.



Рисунок 53 – Живопись Узбекистана. Художник У. Тансыкбаев.



Рисунок 54 – Живопись Узбекистана. Художник У. Тансыкбаев.

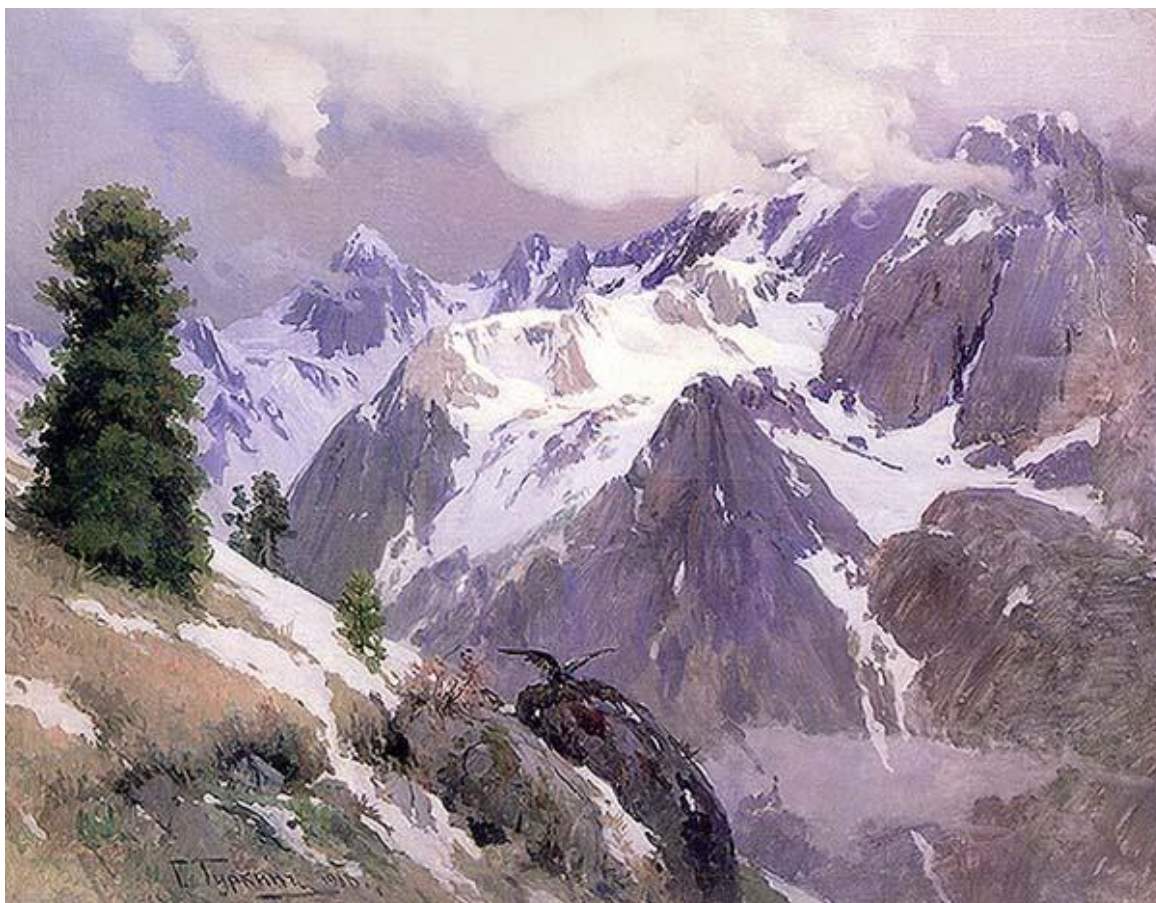


Рисунок 55 – Живопись Сибири. Художник Г.И. Чорос-Гуркин «Хан-Алтай».



Рисунок 56 – Живопись Сибири. Художник Г.И. Чорос-Гуркин.

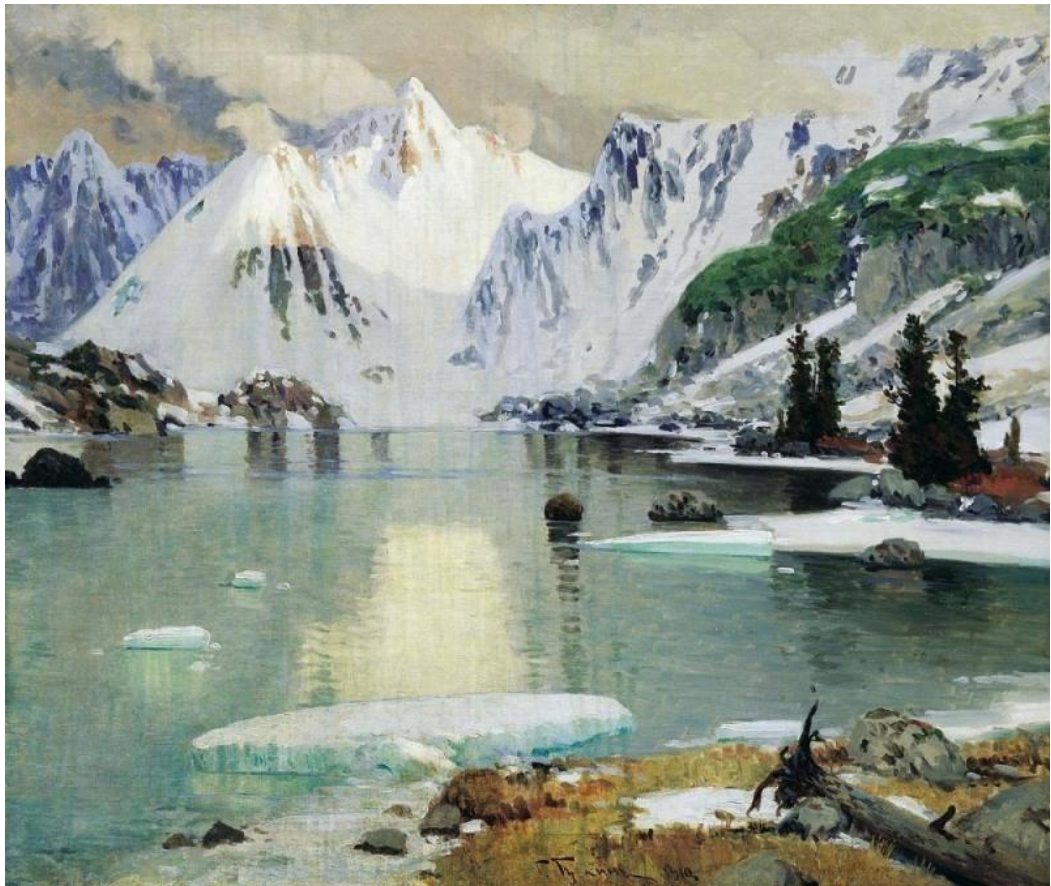


Рисунок 57 – Живопись Сибири. Художник Г.И. Чорос-Гуркин «Озеро Горных духов. Алтай».



Рисунок 58 – Живопись Сибири. Художник Г.И. Чорос-Гуркин. Алтай.

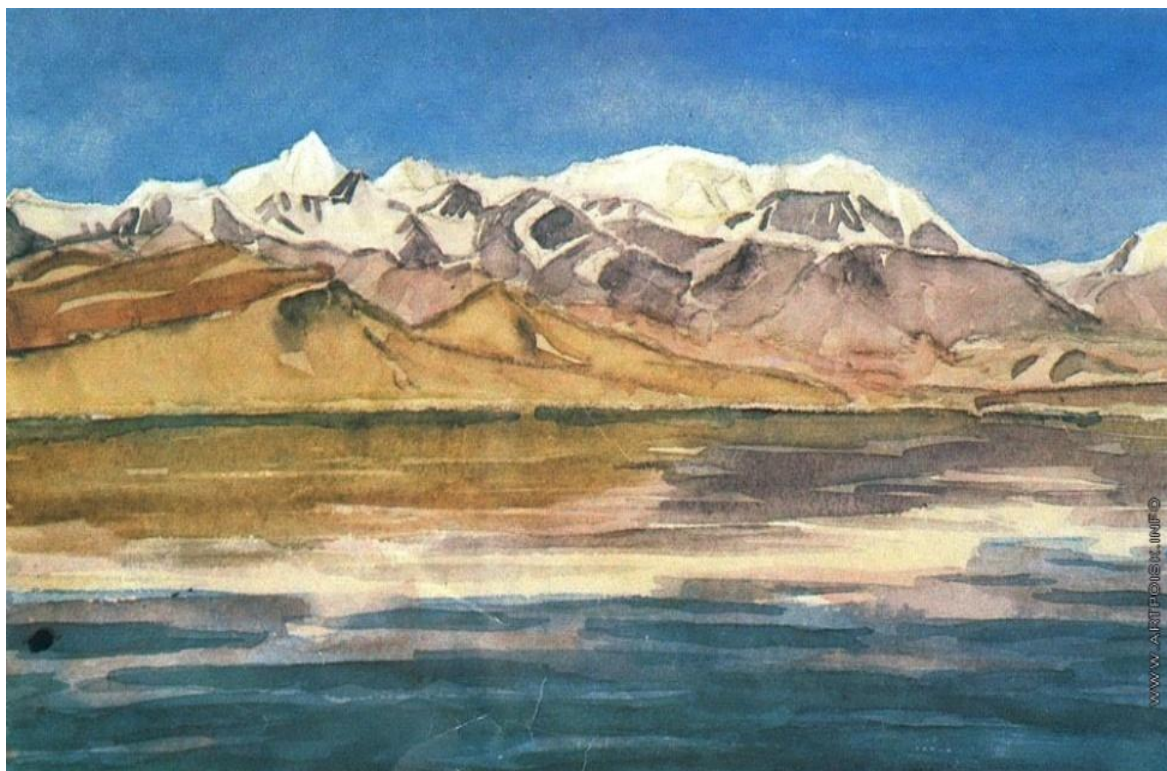


Рисунок 59 – Акварель Е.Абалакова. Озеро Кара-Куль. 1930-е гг.

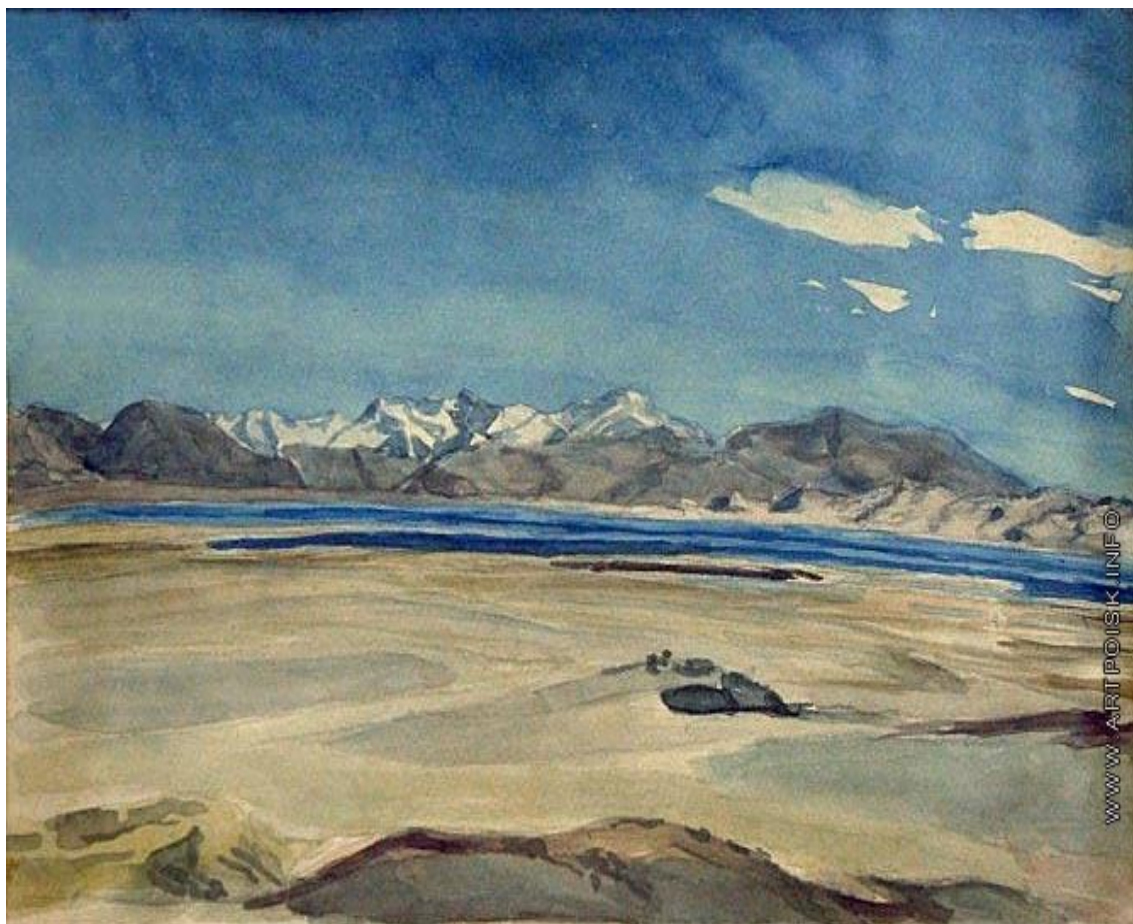


Рисунок 60 – Акварель Е.Абалакова. Панорама озера Кара-Куль. 1930-е гг.

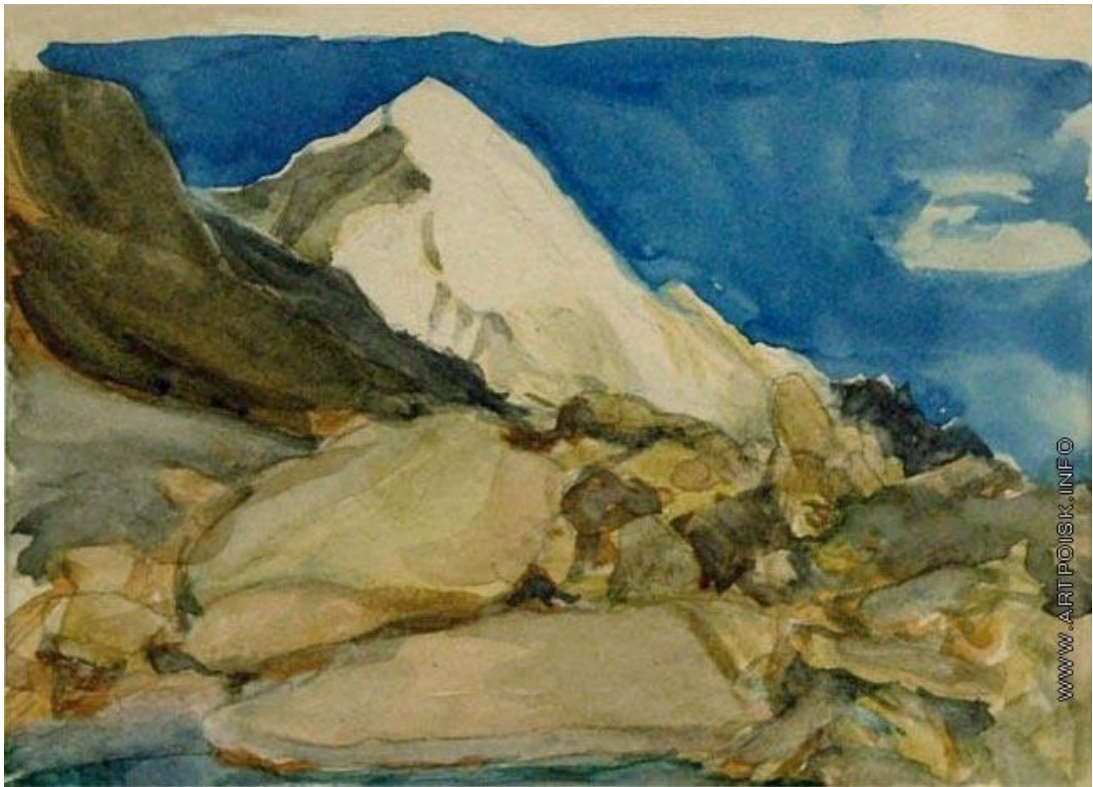


Рисунок 61 – Акварель Е.Абалакова. Изумрудное озеро пик. 1930-е гг.

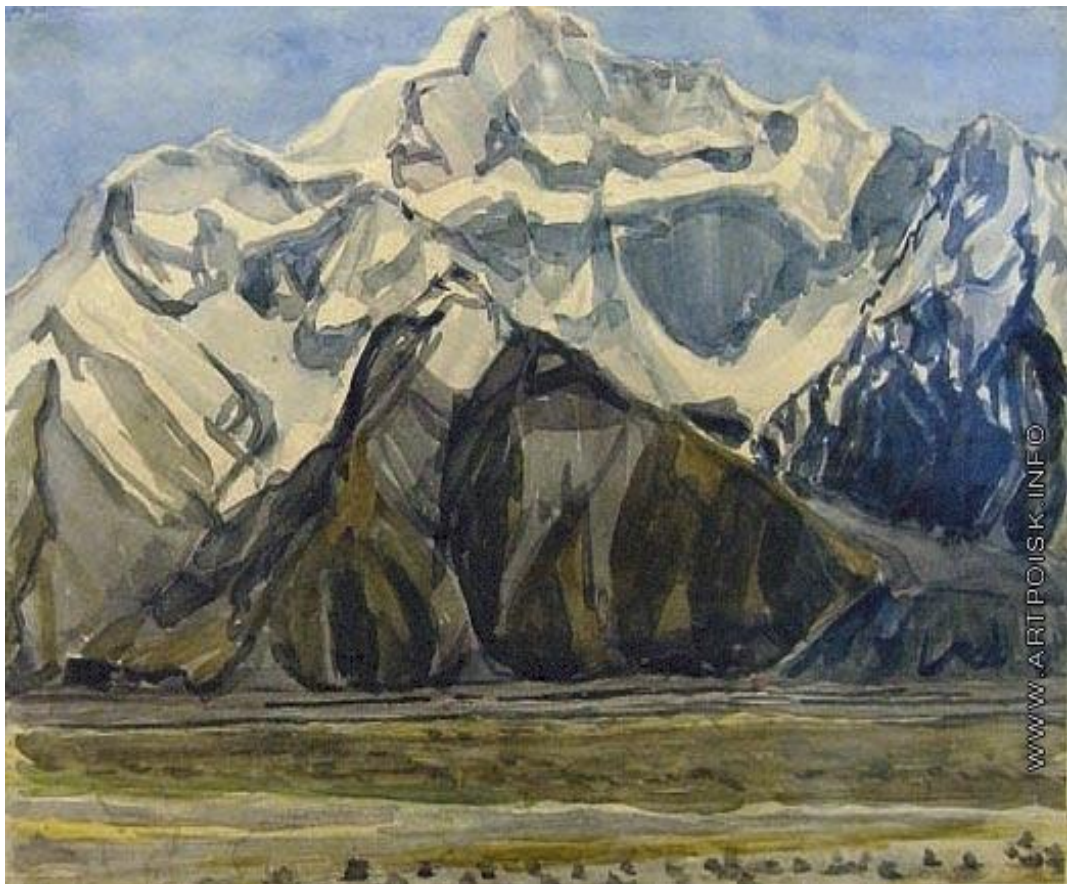


Рисунок 62 – Акварель Е.Абалакова. Тянь-Шань. Пик Нансена. 1930-е гг.



Рисунок 63 – Акварель Е.Абалакова. Памир. Пик Коммунизма. 1930-е гг.

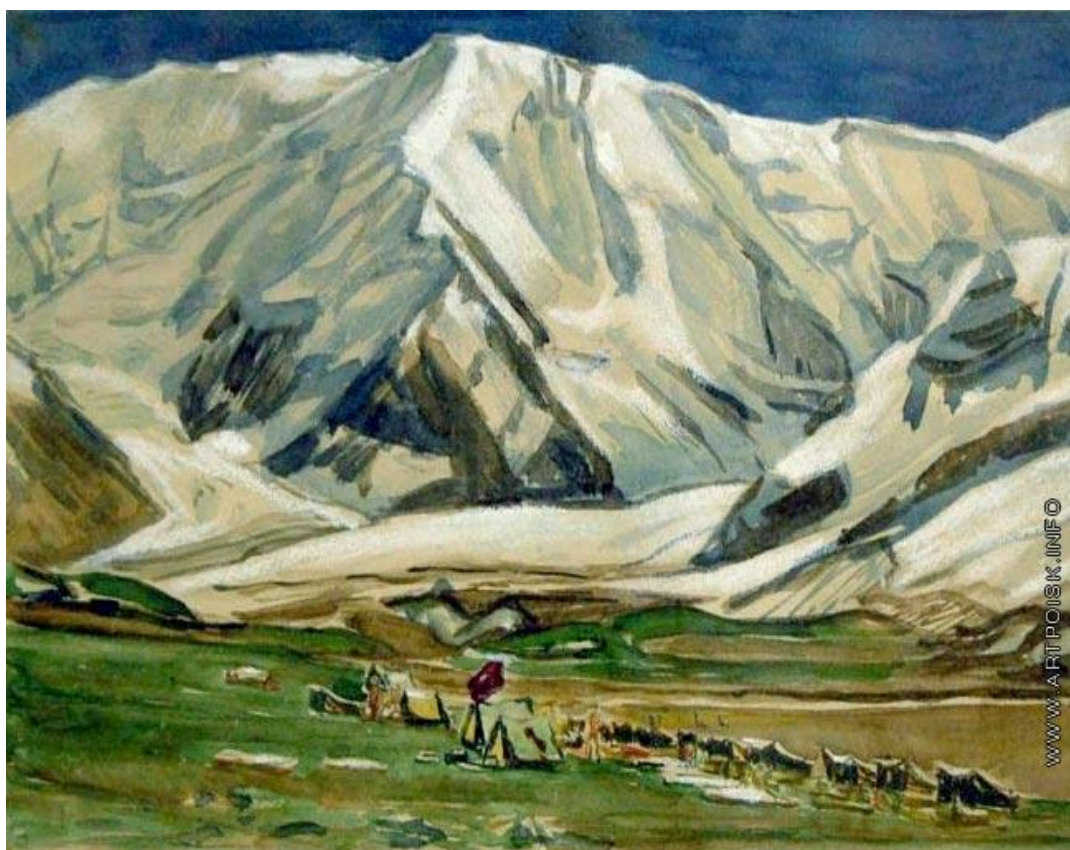


Рисунок 64 – Акварель Е.Абалакова. Памир.

Второй лагерь под пиком Ленина. 1934г.



Рисунок 65 – Май 2016г., альп-лагерь Актру, Горный Алтай. Высота 2150 м.



Рисунок 66 – Май 2016г., альп-лагерь Актру, Горный Алтай. Высота 2300 м.



Рисунок 67 – Май 2016г., альп-лагерь Актру, Горный Алтай. Высота 2150 м.



Рисунок 68 – Выставка и сушка этюдов в базовом лагере, май 2016г., альп-лагерь Актру, Горный Алтай. Высота 2150 м.



Рисунок 69 – Пленэр на Эльбрусе, первая стоянка
«Поляна Эммануэля», высота 2500м., июль 2016г., Кавказ.



Рисунок 70 – Пленэр на Эльбрусе, штурмовой лагерь
«Северный приют», высота 3800м., июль 2016г., Кавказ.



Рисунок 71 – Самый высокогорный пленэр в первом лагере пика Ленина на высоте 4400 м., август 2014г., Памир, Киргизия.



Рисунок 72 – Сушка этюдов в Первом лагере пика Ленина, 4400м.
Август 2014г., Памир, Киргизия.



Рисунок 73 – Особенности технического оснащения для пленэра масляными красками. Облегченный этюдник без ножек.

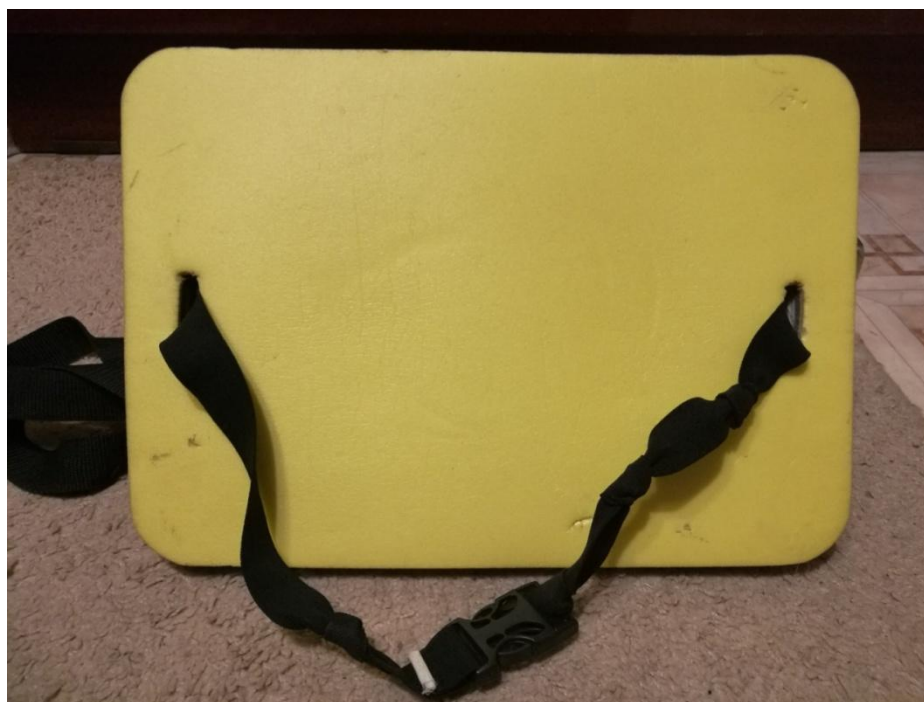


Рисунок 74 – Специальная туристическая сидушка.

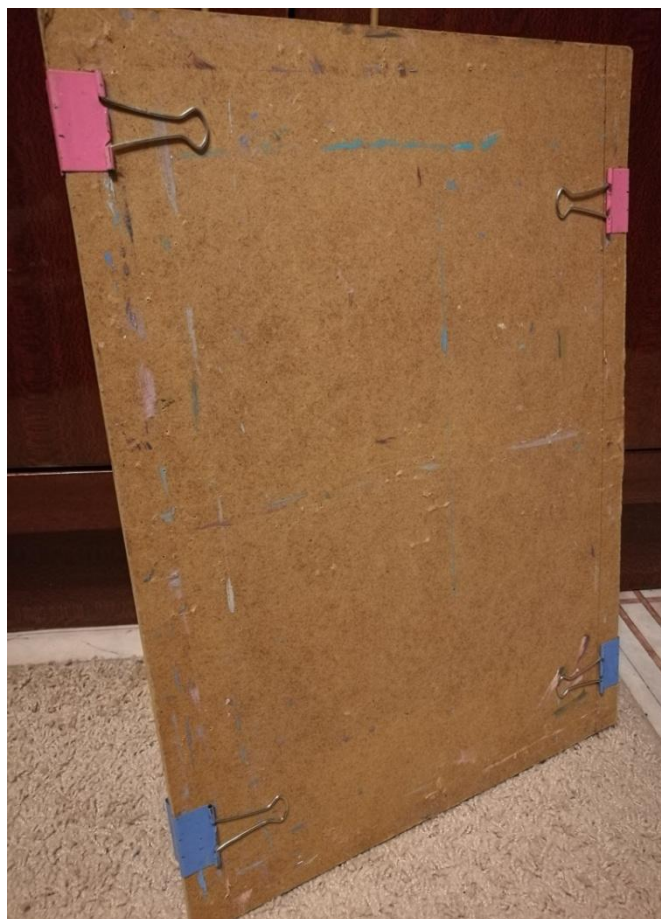


Рисунок 75 – Планшеты-футляры для хранения и переноса этюдов.



Рисунок 76 – Планшеты-футляры для хранения и переноса этюдов.



Рисунок 77 – Пленэр на Казбеке (Кавказ, Грузия): Метеостанция, 3600м.



Рисунок 78 – Пленэр на Казбеке (Кавказ, Грузия): Метеостанция, 3600м.



Рисунок 79 – Пленэр на Памире, пик Ленина, август 2018г.



Рисунок 80 – Пленэр на Памире, пик Ленина, август 2018г.

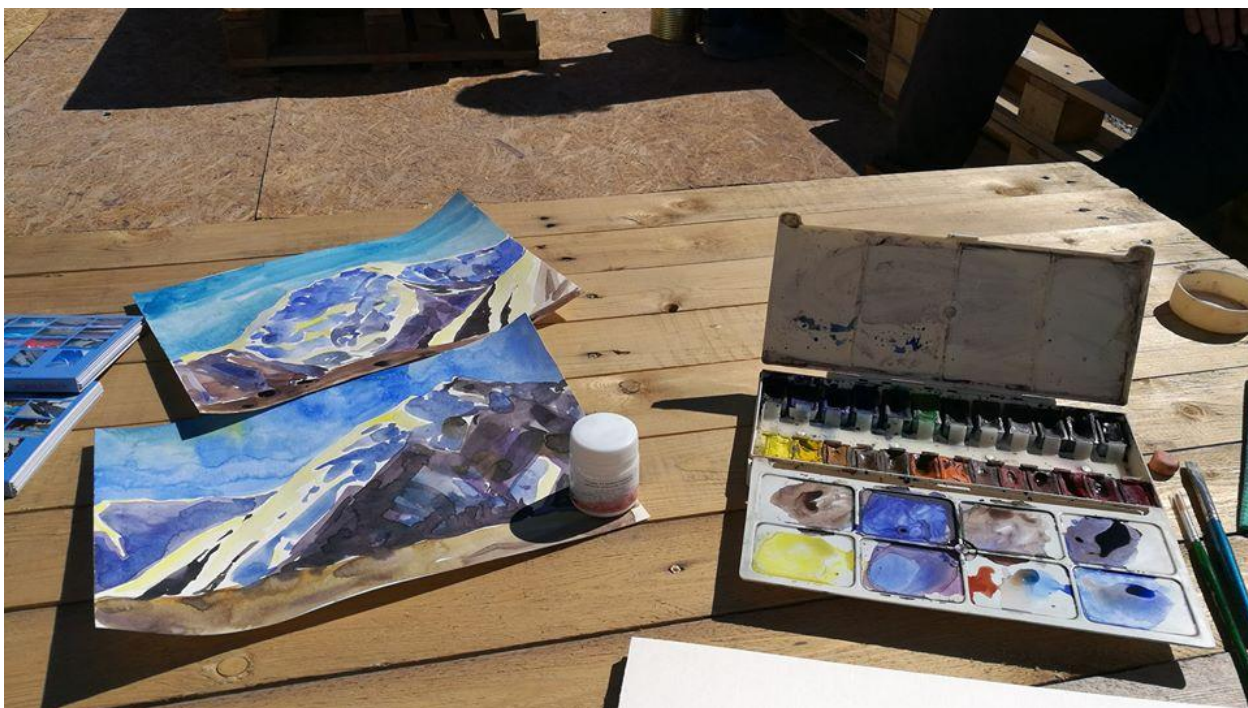


Рисунок 81 – Пленэр на Памире, пик Ленина, август 2018г.



Рисунок 82 – Кадикова О. Этюд. Акварель, бумага. Окрестности Первого лагеря пика Ленина, 4400м.



Рисунок 83 – Кадикова О. Этюд. Акварель, бумага. Окрестности Первого лагеря пика Ленина, 4400м.



Рисунок 84 – Кадикова О. Этюд. Акварель, бумага. Окрестности Первого лагеря пика Ленина, 4400м.

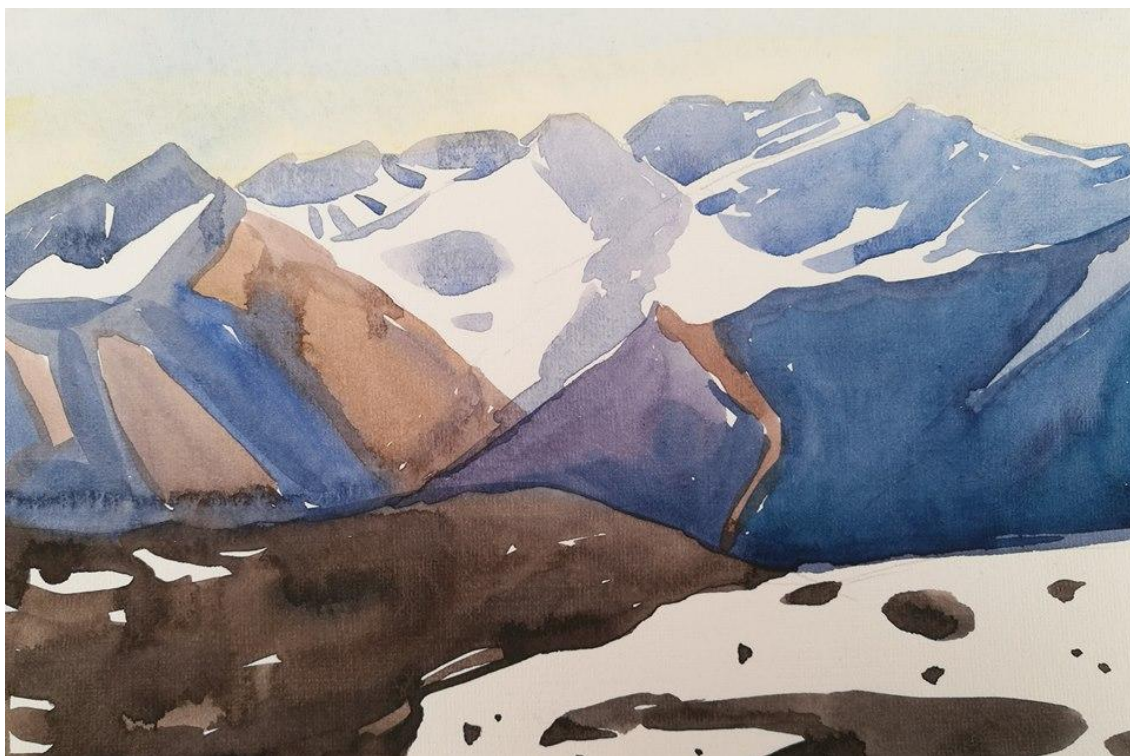


Рисунок 85 – Кадикова О. Этюд. Акварель, бумага. Окрестности Первого лагеря пика Ленина, 4400м.



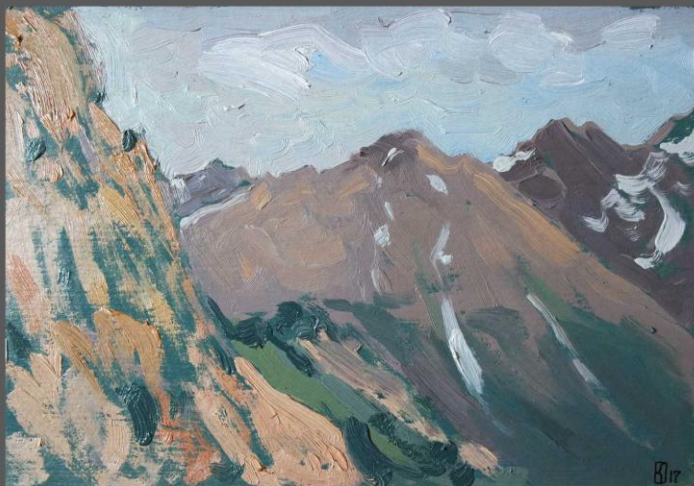
Рисунок 86 – Кадикова О. Этюд. Акварель, бумага. Окрестности Первого лагеря пика Ленина, 4400м.



Рисунок 87 – Персональная выставка этюдов в Базовом лагере, 3600м.

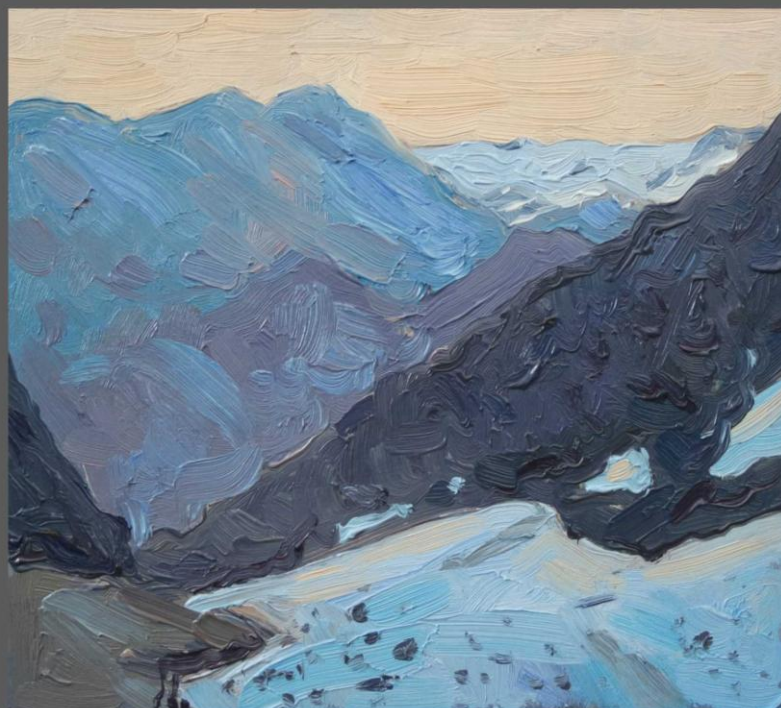


Рисунок 88 – Передвижная выставка этюдов в Первом лагере, 4400м.



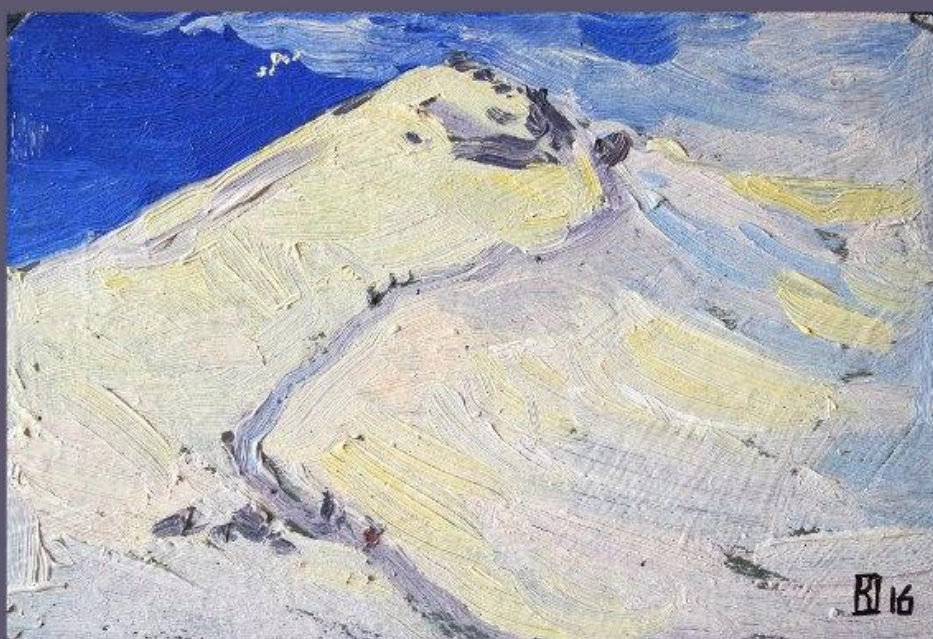
Три состояния. Ущелье Сайрам. Западный Тянь-Шань.
Южный Казахстан, 2017г. картон, масло.

Рисунок 89 – Кадикова О. Три этюда на разные состояния.

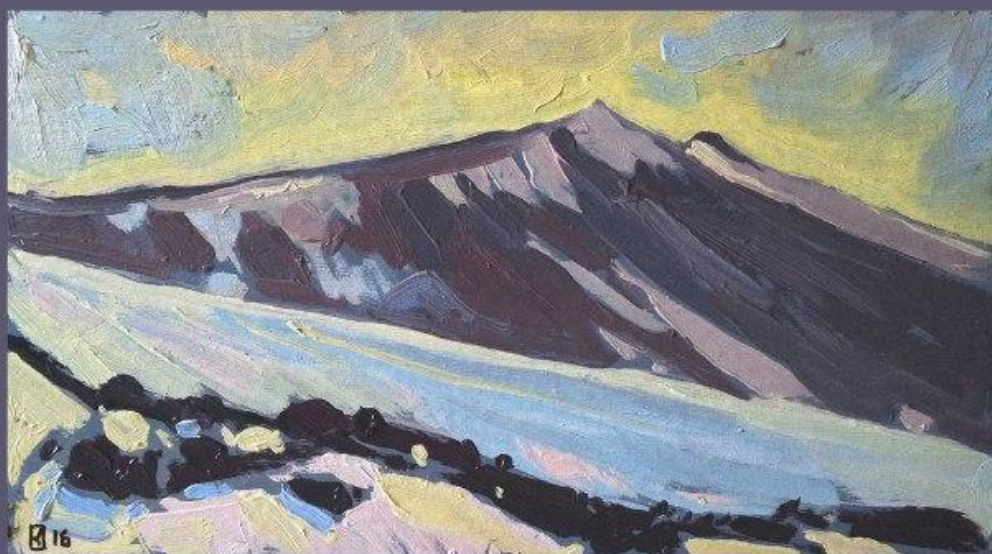


Ущелье Сайрам. Западный Тянь-Шань.
Южный Казахстан, 2017г. картон, масло.

Рисунок 90 – Кадикова О. Сайрамские этюды.



Вид из лагеря «Северный приют» на тропу к скалам Ленца.
2016г. картон, масло



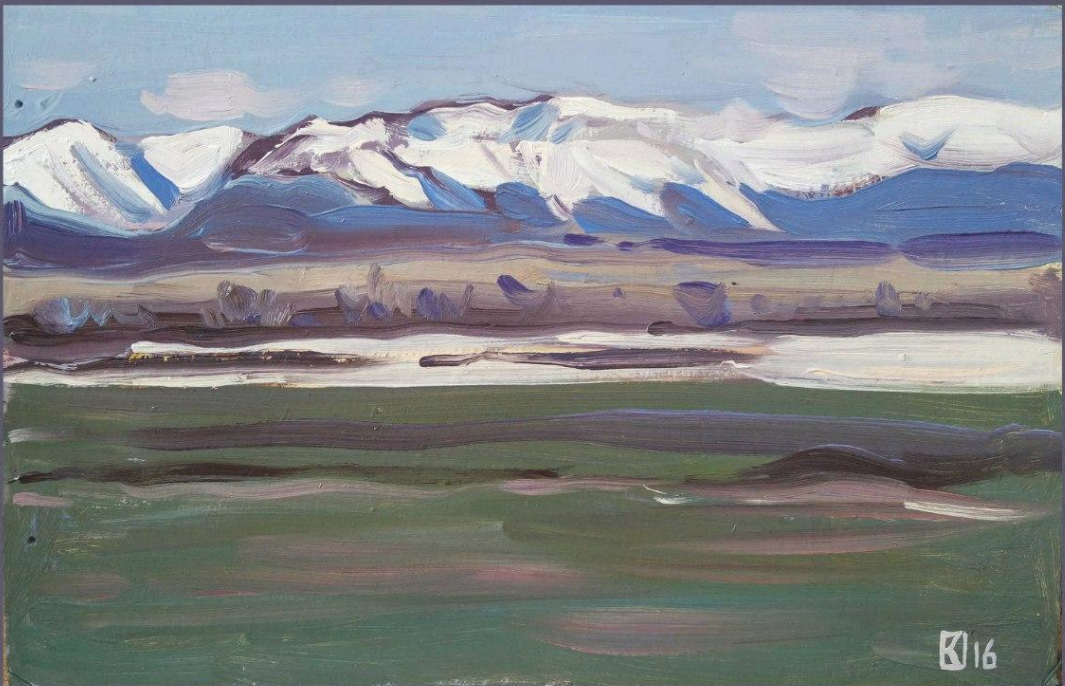
Вечер на 3800м. Северный приют, Эльбрус.
2016г., картон, масло.

Рисунок 91 – Кадикова О. Пленэр на Эльбрусе, июль 2016г.



Вечерний Эльбрус. Вид с Северного приюта. 2016г. картон, масло.

Рисунок 92 – Кадикова О. Пленэр на Эльбрусе, июль 2016г.



*Курайская степь, Горный Алтай.
Картон, масло, 2016г.*

Рисунок 93 – Кадикова О. Пленэр на Алтае, июль 2016г.

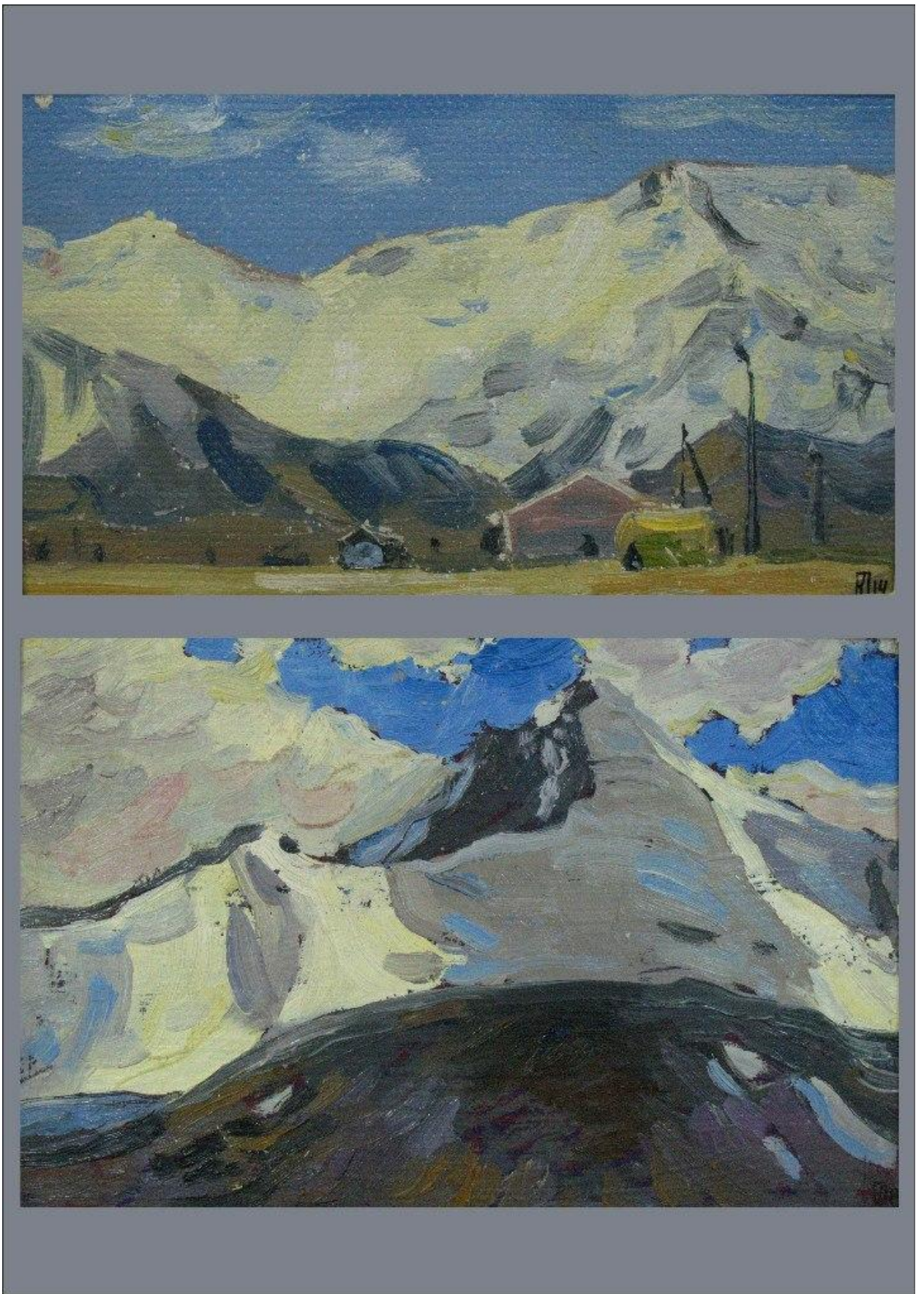


Рисунок 94 – Кадикова О. Пленэр на Памире, окрестности Первого лагеря пика Ленина (4400м), август 2014г. Картон, холст, масло.

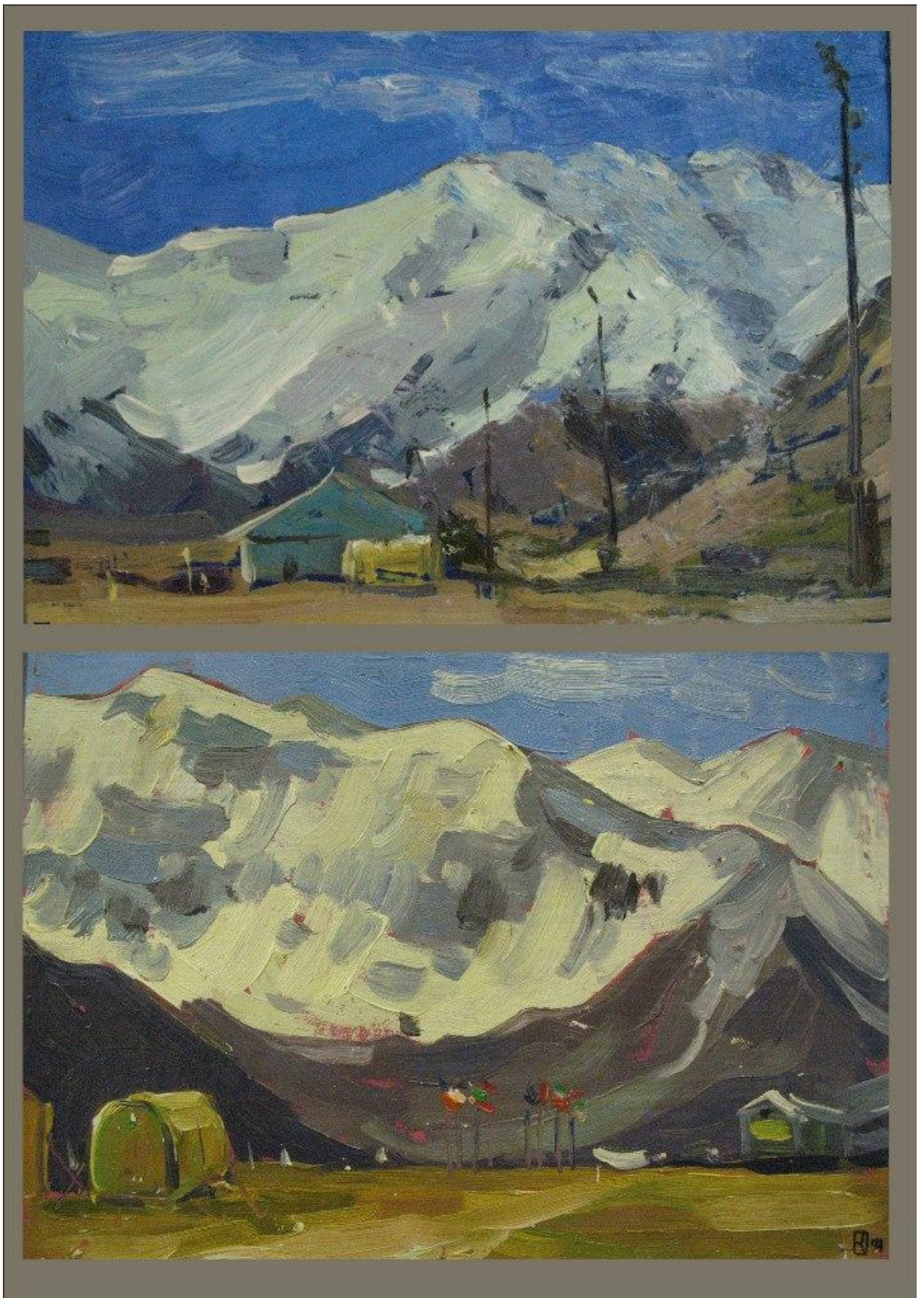


Рисунок 95 – Кадикова О. Пленэр на Памире, в Базовом лагере пика Ленина (3600м), август 2014г. Картон, масло.

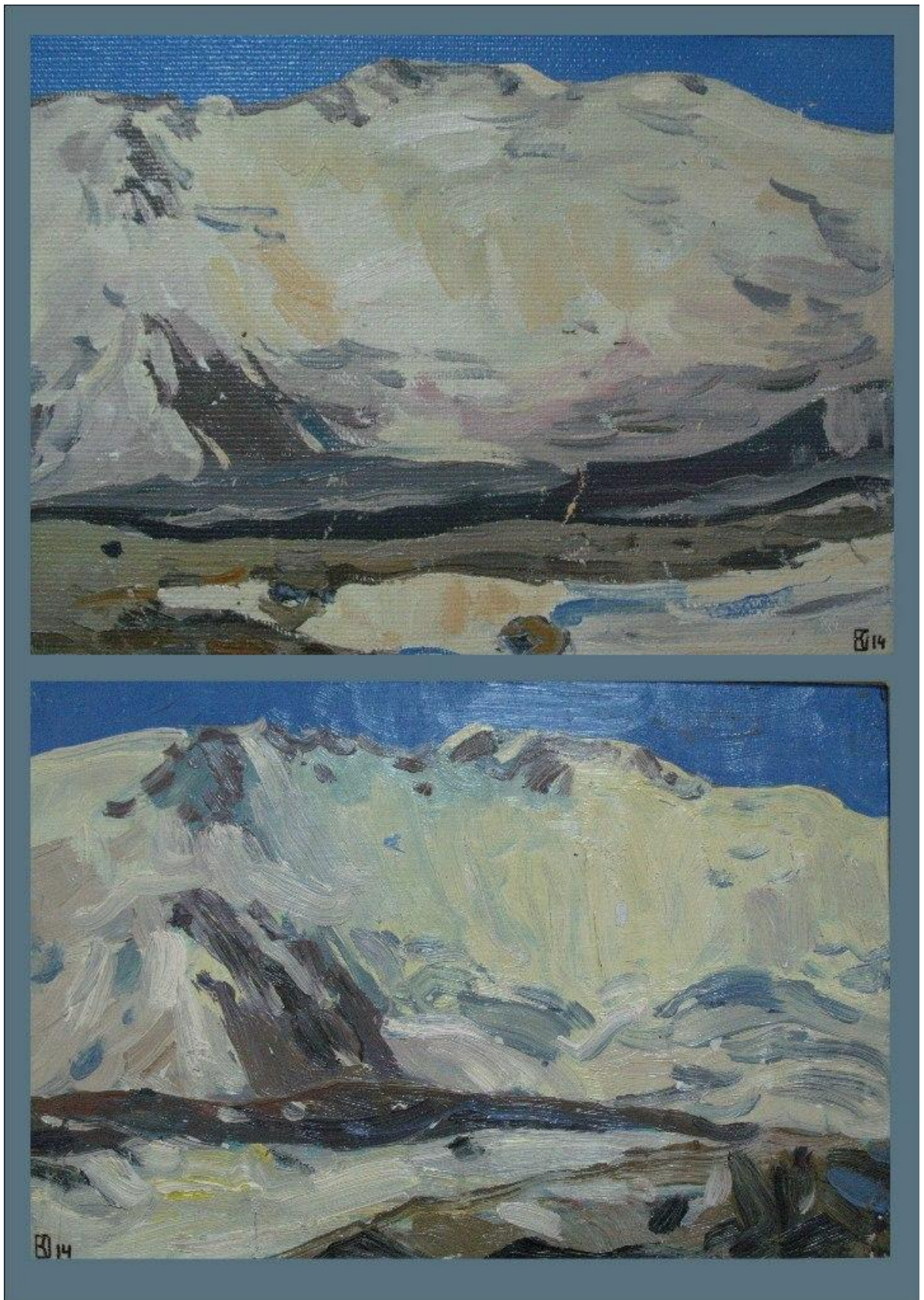


Рисунок 96 – Кадикова О. Пленэр на Памире, окрестности Первого лагеря пика Ленина (4400м), август 2014г. Картон, холст, масло.

Виды на пик Ленина.

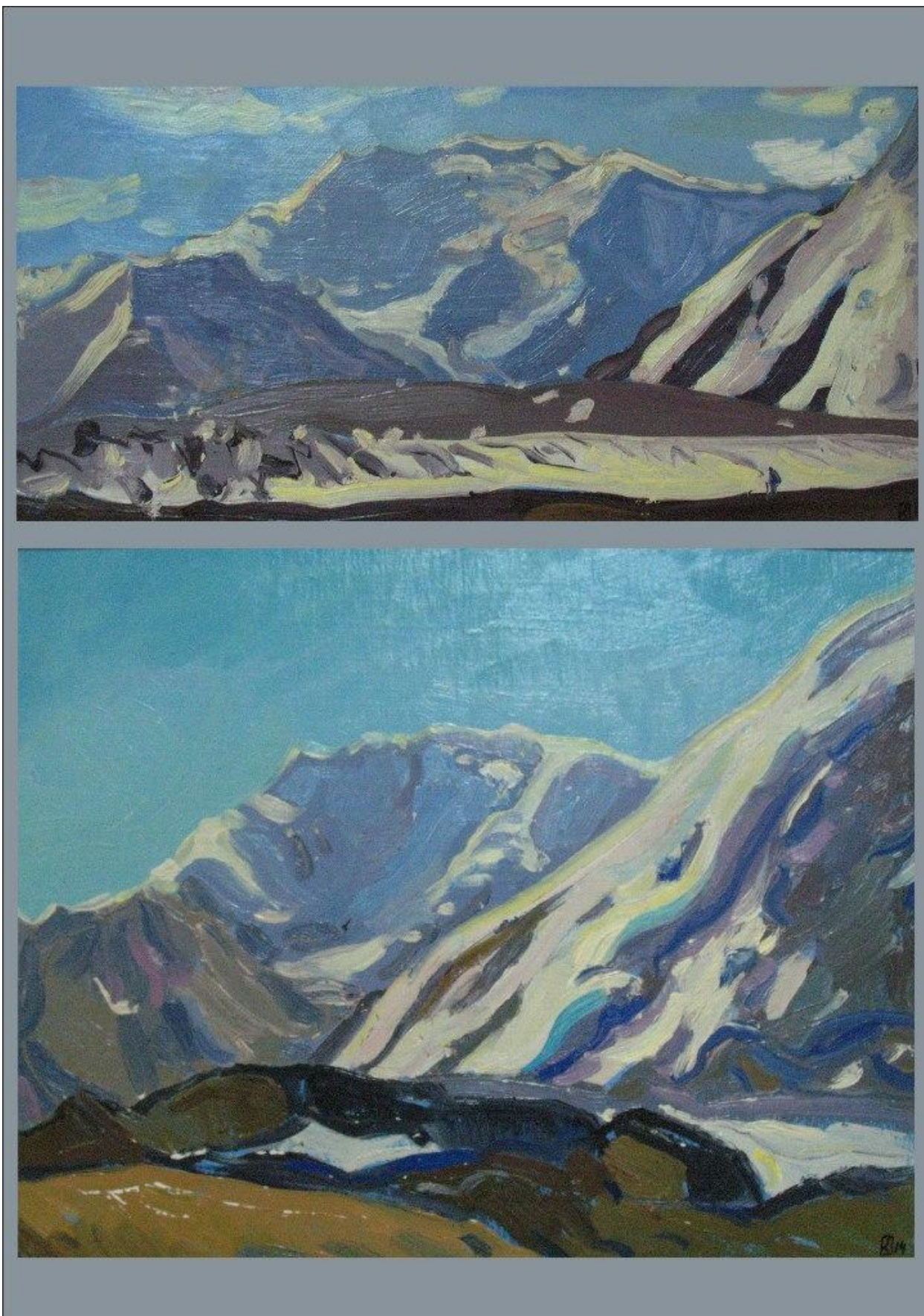


Рисунок 97 – Пленэр на Памире, окрестности Первого лагеря пика Ленина (4400м), август 2014г. Картон, масло.



Рисунок 98 – Незаменимый помощник для пленэра. Горный Алтай.