

**ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА**

**СОБОЛЬ Наталія Віталіївна** – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри інструментально-виконавської майстерності Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка

*Наукові інтереси:* музична освіта дорослих, методика навчання гри на фортепіано, художньо-творча толерантність в освітньому мистецькому середовищі.

**INFORMATION ABOUT THE AUTHOR**

**SOBOL Nataliia Vitaliivna** – PhD in Pedagogical Sciences, Senior Lecturer at the Department of Instrumental and Performance Skills, Institute of Arts, Borys Grinchenko Kyiv University.

*Circle of scientific interests:* musical education for adults, methodology of piano trainings, issues of artistic tolerance in the educational artistic environment.

*Стаття надійшла до редакції 17.04.2019 р.*

УДК : 75.03:[37.011.3-051:75

**СОВА Ольга Сергіївна** – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри образотворчого мистецтва Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова  
<https://orcid.org/0000-0001-9335-4155>  
 e-mail: o\_sova@bigmir.net

**ІСТОРИКО-ПЕДАГОГІЧНИЙ АНАЛІЗ РОЗВИТКУ МЕТОДИКИ РОБОТИ НА ПЛЕНЕРІ**

**Постановка та обґрунтування актуальності проблеми.** Ключовим завданням сучасної мистецько-педагогічної освіти є оновлення навчальної системи задля забезпечення формування у майбутнього вчителя-художника необхідних професійних знань, умінь і навичок, сприяння творчому становленню його особистості та підготовки до різноаспектної образотворчої й викладацької діяльності. Реалізація окресленої мети втілюється, зокрема, і на творчій пленерній практиці. Для розв'язання зазначеної проблеми та пошуку сучасних підходів до організаційно-методичного забезпечення пленерної практики варто дослідити історію розвитку методики роботи художників в умовах відкритого середовища.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Аналіз наукових праць останніх років [1; 4; 6; 7] дозволяє стверджувати, що до вивчення проблематики пленеру зверталась велика кількість мистецтвознавців, науковців та художників-педагогів. Організаційно-методичні засади роботи на пленері, його унікальне значення у навчальному процесі, рекомендації викладачам-методистам, які проводять практику, а також деякі історичні аспекти з виникнення пейзажного жанру висвітлювали у наукових статтях такі вітчизняні та зарубіжні вчені, як Т. Віскайло, В. Соколинський, Ю. Тютонова, В. Чурсіна, А. Яланський та інші. Художник-викладач Є. Коваленко [4] досліджує зародження імпресіоністичного живопису та його вплив

на розвиток світового образотворчого мистецтва. У дослідженні О. Музики [6] розглядається значення пленерної практики у системі фахової підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва. І. Пилипенко [7] досліджує особливості організації пленерної роботи у мистецьких закладах вищої освіти та представляє навчально-методичні рекомендації щодо оптимального перебігу літньої практики художників-живописців.

Отже, переважна більшість учених дають загальні характеристики організаційно-методичного забезпечення роботи в умовах відкритого середовища та висвітлюють окремі історичні етапи розвитку пленеру. Проте залишається поза увагою ґрунтовне дослідження становлення методики художньої роботи на пленері в історичному аспекті.

**Мета статті.** Ми вважаємо доцільним детальніше розглянути історію розвитку методики пленерної роботи, дослідити зміну способів і прийомів художньої творчості на природі, вивчити наукові праці видатних теоретиків мистецтва та науки. Це дасть можливість виявити дидактичні особливості навчання студентів в умовах природного середовища.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Пленер (від франц. «en plein air» – на свіжому повітрі) – робота художника на природі, в умовах відкритого середовища, просто неба, під час якої вивчаються враження від світлоповітряних ефектів у

пейзажі, натюрморти, портрети поза межами майстерні. Термін «плєнер» також застосовують для визначення правдивого зображення у живопису колірною розмаїття природи, в умовах природного середовища за активної участі світла та повітря.

У процесі аналізу наукової та мистецтвознавчої літератури виявлено, що зародження теоретичного фундаменту методики роботи на плєнері походить з часів Раннього Відродження, коли художники почали досліджувати закономірності у передачі простору та кольору у композиції. У першій «Книзі про мистецтво або Трактаті про живопис» Ч. Ченніні знаходимо думки, що зразком для живопису повинні стати саме картини природи. Теоретик мистецтва Л. Альберті на основі власних спостережень створив науковий трактат «Десять книжок про архітектуру», в якому висвітлив цінні думки з основ живопису та необхідності вивчати природу, зазначаючи, що усі шляхи до того, щоб стати майстром, повинні братися у природи.

Світовий геній, італійський художник, мислитель та науковець доби Відродження Леонардо да Вінчі, відштовхуючись від власного досвіду вивчення законів світла та кольору в природі, першим розробив деякі положення плєнерного живопису, сформулював наукові принципи та закономірності, якими користуються художники сьогодення та спирається вся академічна мистецька освіта. Основи теорії лінійної та повітряної перспективи знаходимо в його «Книзі про живопис», де вперше описаний вплив повітря як матеріального середовища, що зумовлює колір поверхні об'єктів та закономірності перспективного скорочення всіх предметів.

Разом з тим, як змінювалося розуміння та ставлення до пейзажного жанру, змінювались і вимоги до професійної підготовки художників. Поступово з'являються художні академії, в яких склалась послідовна педагогічна система підготовки творчої молоді, в рамках якої навчались студенти професійним знанням, умінням і навичкам з рисунку, живопису та композиції. Окрім практичної роботи на плєнері на початку XVIII сторіччя з'являються теоретичні праці з основ роботи в жанрі пейзажного живопису, які були рекомендовані як посібники для художників. Французький художник та науковець Р. де Піль, який написав теоретичний трактат «Курс з основ живопису», закликав митців до регулярного спостереження за природними явищами та роботи на плєнері в різні пори року. Особливу увагу він зосереджував на

осінніх етюдах як найцікавіших у колірному відношенні.

Видатні мислителі, письменники та поети теж не залишалися осторонь роздумів про мистецтво, а також важливої ролі природи в творчості художників. Німецький поет Й.-В. Гете, який переймався красою природи та знаходив у ній джерело натхнення, став автором видатного твору «Вчення про колір», де описані роздуми про основу колірних явищ. У науковій спадщині французького філософа-педагога епохи Просвітництва Д. Дідро зазначається необхідність вивчення станів природи в художній освіті – «нехай той, хто не вивчав та не відчував ефекту світла та тіні у полях, у хащах лісів, на дахах сільських хатинок, на дахах міських будинків вдень та вночі, залишить пензель; особливо нехай він не сподівається стати пейзажистом» [2, с. 328].

Важливим етапом розвитку навчання образотворчого мистецтва, що вплинув на професійну підготовку художників України, можна назвати відкриття у 1757 р. Імператорської Академії мистецтв (Санкт-Петербург, Росія). Видатні українські митці (М. Беркос, С. Васильківський, М. Кузнецов, П. Левченко, М. Ткаченко, Т. Шевченко та інші) отримували свою першу професійну художньо-творчу освіту саме в Петербурзькій Академії. На початку існування Академії головним предметом в ній був рисунок, а основним освітнім методом було копіювання з оригіналів. Згодом з'являються нові методичні положення, що спрямовують навчання на вивчення природи.

У 1800 р. французький пейзажист П.-А. Валансьєн написав трактат для молодих художників, де виявляв різнопланові умови освітлення пейзажу та наголошував на необхідності вивчення природи у різні періоди доби. Автор закликав початківців працювати в умовах відкритого середовища та виконувати натурні етюди з подальшим використанням їх як підготовчого ескізного матеріалу для картин.

Початок XIX ст. у мистецькому світі Англії пов'язаний з ім'ям видатного пейзажиста Д. Констебля, який був прихильником всебічної художньої освіти, заснованої на науковому підході в оволодінні майстерністю живопису пейзажу. У своєму зверненні до молодих художників під час занять Д. Констебль наголошував на необхідності постійної роботи на природі, стверджуючи, що «одна тільки уява не може створити твір, який зміг би стати в одну ланку з реальними речами» [5, с. 281]. На власному практичному досвіді художник дійшов висновку необхідності вивчення в

етюдах різноманітних станів пейзажу залежно від кольору неба. Художні методи практичного вивчення живопису пейзажу на пленері, засновані Д. Констеблем, стали підґрунтям художніх шкіл Європи 30–60 рр. XIX ст.

Епоха романтизму зробила свій внесок не тільки у подальший розвиток теорії та методики класичного реалістичного живопису, але й також у розуміння роботи на пленері. Видатний французький художник Е. Делакруа підкреслював необхідність творчих пошуків під час написання пейзажних етюдів просто неба. Митець зазначав, що «уява необхідна художнику навіть тоді, коли перед ним знаходиться натура – залежно від цього (наявна чи ні уява) результат буде різним, і тільки той, хто може домислити, той і зможе осилити те живописне завдання, яке перед ним стоїть, захопити красою, яка знаходиться навкруги нас» [3, с. 427].

Заслуга майстрів «барбізонської школи» полягає у розробці нової форми пленерного живопису та методики вивчення законів світла і колірно-тонального просторового середовища. Представники даної школи (Т. Руссо, Ж. Дюпре, Ш. Дюбіньї та інші) вивчали практичні прийоми передачі природного освітлення та повітряного середовища у пейзажі, намагалися відтворити реалістичні колірні співвідношення, зображуючи буденні мотиви з натури.

Нові важливі аспекти пленеризму були відкриті французькими художниками-імпресіоністами (М. Бракмон, Е. Дега, К. Мане, Б. Морізо, К. Піссарро, О. Ренуар, А. Сіслей та інші). Художній напрям «імпресіонізм» (від *impression* – враження) зародився у Франції в кінці 1860-х років. Імпресіоністами були глибоко вивчені зв'язки предметів із середовищем, досліджена проблема зміни кольору та візуалізації об'єктів у постійно мінливому оточенні, відкриті та проаналізовані у практичній роботі «рефлекси» – віддзеркалення одна на одну кольорових поверхонь, завдяки чому їм вдавалось глибоко передавати об'єм предметів та колірно-тонове багатство відтінків. Досліджуючи естетико-культурологічні особливості зображення простору в живописі художників-імпресіоністів, М. Юр відмічає, що ці митці «запам'ятовували відтінки, які створює освітлення, що швидко змінюється. Тому їх творчим методом став етюд, який дозволяв точно відобразити певні стани природи. Даний метод змінив темпи їхньої роботи – писати потрібно було швидко, що призвело до створення рухливої імпульсивної фактури

живопису» [8, с. 260].

Аналізуючи педагогічну діяльність художника Г. Перова бачимо, що головним в його діяльності було формування світосприйняття вихованців, тому він звертав увагу учнів при виконанні пленерних етюдів та замальовок на необхідність пошуку сюжетно-тематичних мотивів, виявляючи змістову, психологічну та емоційну насиченість в роботах. Педагог В. Маковський у своїй методиці навчання пленеру велику увагу приділяв розвитку самостійності в учнів. Його вихованці отримували завдання самостійно вивчати та зображати різні цікаві в мистецькому плані куточки міста. О. Саврасов на пленерних заняттях застосовував методику спільної роботи з учнями і наполегливо працював над пейзажами, власним прикладом надихаючи молодь на творчу роботу. У навчанні живопису на основі пленерних спостережень В. Поленов готував учнів до образного розкриття основного змісту твору. Застосовуючи у своїй педагогічній роботі методику знайомства учнів із творчими доробками художників-барбізонців та імпресіоністів, художник акцентував увагу студентів на необхідність відображення особливостей освітлення та світлоповітряного середовища.

Необхідною умовою навчання живопису під час роботи на природі художники-педагоги К. Коровін та В. Серов вважали розвиток в учнів здібності до цілісного бачення та сприймання зображуваної натури, вбачаючи в цьому запоруку професійної роботи співвідношеннями. Вираженню головних якостей зображуваного вчив своїх вихованців А. Куїнджі, наголошуючи на необхідності передачі у роботі першого враження від натури та виявлення її характерних рис. Власним прикладом роботи стимулював своїх учнів видатний митець І. Репін. Розкриваючи ціленаправленість академічної освіти, він застосовував метод наочності, демонструючи своїм вихованцям власні твори з усіма підготовчими матеріалами (ескізами, начерками, замальовками ідей) та остаточними варіантами вирішення.

Неоціненний вклад у розвиток основ теорії та методики викладання пленеру зробив художник-педагог П. Чистяков, чия педагогічна діяльність ґрунтувалась на традиціях реалістичної академічної художньої освіти. Головним навчальним аспектом в його методиці було початкове визначення тональних та колірних співвідношень натури при її цілісному сприйманні. Для реалізації цього завдання,

П. Чистяков увів у освітянську практику роботи на пленері художній прийом написання етюдів невеликого розміру (не більше 5x10 см), пояснюючи це неможливістю у даному масштабі пророблювати деталі природи, що надавали б дрібності всій роботі. Використовуючи цей прийом, учень не вдавався до копіювання природи, а шукав великі колірно-тональні співвідношення.

Розквіт українського національного пленерного живопису відбувся у другій половині XIX – на початку XX століть у художніх творах митців європейського рівня М. Беркоса, С. Васильківського, К. Костанді, П. Нілуса, Г. Світлицького, М. Ткаченка, І. Труша, К. Трутовського та інших, які у своєрідних пейзажах змогли виразити характерні риси рідної землі.

У 1880–1890-х роках в українському живописі виникає таке творче явище як пленерний пейзаж-етюд, пізніше названий «пейзажем настрою» за відтворення своєрідного національного стану, настрою та духу місцевої природи. Українські митці наповнювали його ліризмом як характерною емоційною складовою нації. Ліричний пейзаж, або «пейзаж настрою», вирізнявся від закордонних аналогів пластичною мовою, в якій відображалися традиції української колористичної культури, національної художньої естетики та світоглядні позиції художника-митця [1].

На початку XX ст. в Україні почали відкривати художні інститути, училища та художньо-педагогічні технікуми, що сприяло історичному процесу розвитку національної образотворчої освіти та творчій роботі на пленері. У 1917 році відбулось відкриття Київського художнього інституту (з педагогічним факультетом), у 1921 р. – Харківського державного художнього інституту, де зберігалися традиції академічної реалістичної художньої школи з обов'язковим вивченням оточуючої дійсності. Робота на пленері деякий час (до 1930-х років) не входила до переліку обов'язкових систематичних навчальних занять. Студенти використовували вільний час на написання пейзажів, самостійно вивчаючи закономірності природного освітлення, перспективи та колірно-тональних особливостей пейзажу в різні пори доби, року та станів природи.

Починаючи з 1934 року, відбуваються докорінні зміни у методиці художньо-професійної освіти і живопис на пленері став виконуватися як обов'язкова літня практика. Для знайомства студентів з різноманітністю пейзажних мотивів, починають

організовувати виїзні пленери у різні регіони країни та закордон. Вивчаючи програми художніх закладів вищої освіти, бачимо, що з 1950-х років живопис на пленері входив у перелік обов'язкових навчальних дисциплін. У навчальних програмах наступних років відбувається збільшення кількості композиційних завдань з рисунку та живопису на пленері.

Навчальними програмами сучасних українських мистецьких та художньо-педагогічних закладів вищої освіти передбачене обов'язкове проходження студентами занять на пленерній практиці, як необхідної складової фахової підготовки майбутнього спеціаліста. Навчально-творча пленерна практика планується в осінній, весняний та літній періоди. Місяця проведення пленеру та перелік навчальних завдань обирається кожним вишем індивідуально згідно професійного спрямування.

Якщо розглядати методику роботи на пленері майбутніх учителів образотворчого мистецтва, важливо зазначити, що система навчальних завдань повинна передбачати формування не лише художніх умінь, але й педагогічних. Завдання з пленеру необхідно складати за принципом «від простого до складного». Варто передбачити роботу різними художніми матеріалами і техніками, орієнтуючись на ті матеріали, якими працюють студенти під час аудиторних занять на певному курсі (попередньо акварель, гуаш, олія), що дозволить закріпити і розширити набуті образотворчі уміння і навички у змінених умовах. Вивчення на пленері якомога більшої кількості природних об'єктів та оволодіння роботою різноманітними художніми матеріалами необхідно для подальшої професійної діяльності майбутніх учителів-художників як у спеціалізованих, загальноосвітніх, так і позашкільних навчальних закладах. Методична система з пленеру повинна включати, окрім виконання художніх етюдів, начерків і зарисовок, ще й низку завдань педагогічного спрямування (проведення студентами майстер-класів, створення навчально-методичних комплексів, розробку технологічних карт з поетапного виконання пейзажів тощо).

**Висновки та перспективи подальших розвідок напрямку.** Аналіз історичних трансформацій методики проведення занять на пленері виявив необхідність думок науковців, щодо необхідності регулярних практичних вправлянь у художній роботі в умовах природного середовища. З огляду на вищезазначене, можемо стверджувати, що пленерна практика дійсно є однією з

важливих складових навчального процесу художньо-педагогічних закладів вищої освіти з підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва до професійної діяльності. Вагомість її спирається не лише на взаємозв'язок і доповнення основних спеціальних дисциплін, але й на цілісне формування художньо-педагогічних умінь.

Питання пошуку і вивчення сучасних методик організації та проведення занять на пленері лишається актуальним, вимагає подальшого вивчення, а також удосконалення та розробки нових методичних посібників, підручників, навчально-методичних комплексів.

#### СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Асеева Н. Ремінісценції імпресіонізму в українському живописі ХХ ст. / Н. Асеева // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.: В 2 кн. – Київ, 2006. – Кн. 1. – С. 122–161.
2. Дидро Д. Эстетика и литературная критика: Пер. с фр. / [Вступит. статья В. Бахмутского; Примеч. Е. Сапрыкиной]. – Москва: Худож. лит., 1980. – 658 с.
3. История мирового искусства [Текст]: монография / Авт. кол.: Э. Анноша и др.; Пер. с итал. Е. Балаховская и др.; Ред. Е. Сабашникова. – Москва: БММ АО, 1998. – 720 с.
4. Коваленко С. В. Характеристика основных эстетических параметров импрессионистической техники у пленерному живописи / С. В. Коваленко // Гілея: науковий вісник: Збірник наукових праць. – Київ, 2014. – Випуск 86. – С. 253–256.
5. Лесли Ч.-Р. Жизнь Джона Констебля, эскивайра / Пер. с англ. – Москва: Искусство, 1964. – 335 с.
6. Музика О. Пленерная практика как важный компонент подготовки будущего учителя образотворческого искусства / Ольга Музика // Проблемы подготовки современного учителя: сб. науч. праць Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини. – Умань: ПП Жовтий О. О., 2012. – Випуск 6. – Частина 2. – С. 47–52.
7. Пилипенко І. Про досвід організації літньої практики для студентів мистецького ВУЗу / Іван Пилипенко // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні: Зб. наук. пр. – Київ: Муз. Україна, 2010. – Вип. 6. – С. 164–167.
8. Юр М. Естетико-культурологічні особливості художнього простору в живописі імпресіонізму / М. Юр // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. – 2014. – Вип. 10. – С. 255–269.

#### REFERENCES

1. Asieieva, N. (2006). *Reministsentsii impresionizmu v ukrainskomu zhyvopysi XX st. Narysy z istorii obrazotvorchoho mystetstva Ukrainy XX st.* [Reminiscence of Impressionism in the Ukrainian painting of the 20th Century. Essays on the history of fine art of Ukraine of the 20th Century]. Kyiv.
2. Didro, D. (1980). *Estetika i literaturnaya kritika perevoda.* [Aesthetics and literary criticism]. Moscow.
3. Annosha, E. (1998). *Istoriya mirovogo iskusstva.* [World art history]. Moscow.
4. Kovalenko, Ye. V. (2014). *Kharakterystyka osnovnykh estetychnykh parametriv impresionistychnoi tekhniki u plenernomu zhyvopysi.* [Characteristics of the main aesthetic parameters of impressionistic technique in the plene painting]. Kyiv.
5. Lesli, Ch.-R. (1964). *Zhizn Dzhona Konsteblya, eskvayra.* [The life of John Constable, Esquire]. Moscow.
6. Muzyka, O. (2012). *Plenerna praktyka yak vazhlyvyi komponent pidhotovky maibutnoho vchytelia obrazotvorchoho mystetstva.* [Plein-air practice as an important component of the preparation of the future teacher of fine arts]. Uman.
7. Pylypenko, I. (2010). *Pro dosvid orhanizatsii litnoi praktyky dlia studentiv mystetskoho VUZu.* [About the experience of organizing summer practice for students of artistic university]. Kyiv.
8. Yur, M. (2014). *Estetyko-kulturolohichni osoblyvosti khudozhnoho prostoru v zhyvopysi impresionizmu.* [Aesthetic and cultural characteristics of the artistic space in the painting of impressionism]. Moscow.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**СОВА Ольга Сергіївна** – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри образотворчого мистецтва Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.

**Наукові інтереси:** методика навчання образотворчого мистецтва у закладах вищої освіти, формування художньо-педагогічних умінь майбутніх учителів образотворчого мистецтва в процесі пленерної практики.

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

**SOVA Olha Serhiivna** – Candidate of Pedagogical Sciences, Senior Teacher of the Department of Fine Arts of the National Pedagogical Dragomanov University.

**Circle of scientific interests:** methods of teaching fine arts at universities, formation of artistic and pedagogical skills of future teachers of fine arts in the process on the plein-air practice.

*Стаття надійшла до редакції 27.04.2019 р.*