

Мир науки. Педагогика и психология / World of Science. Pedagogy and psychology <https://mir-nauki.com>

2023, Том 11, № 1 / 2023, Vol. 11, Iss. 1 <https://mir-nauki.com/issue-1-2023.html>

URL статьи: <https://mir-nauki.com/PDF/04PDMN123.pdf>

**Ссылка для цитирования этой статьи:**

Цырульник, А. Н. Философско-методологические основания процесса профессионального интеграционного обучения студентов в условиях пленэра / А. Н. Цырульник, В. И. Денисенко // Мир науки. Педагогика и психология. — 2023. — Т. 11. — № 1. — URL: <https://mir-nauki.com/PDF/04PDMN123.pdf>

**For citation:**

Tsyrulnik A.N., Denisenko V.I. Philosophical and methodological foundations of the process of professional integration training of students in the open — air environment. *World of Science. Pedagogy and psychology*. 2023; 11(1): 04PDMN123. Available at: <https://mir-nauki.com/PDF/04PDMN123.pdf>. (In Russ., abstract in Eng.)

**Цырульник Алла Николаевна**

ФГБОУ ВО «Кубанский государственный университет», Краснодар, Россия  
Педагог изобразительного искусства, аспирант,  
соискатель кафедры «Живописи и композиции» «Художественно-графического» факультета  
Магистр художественно-педагогического образования, Член Краснодарской региональной  
общественной организации «Творческий союз художников» Международной федерации художников  
E-mail: [alla.czyrulnik@mail.ru](mailto:alla.czyrulnik@mail.ru)

**Денисенко Виктор Иванович**

ФГБОУ ВО «Кубанский государственный университет», Краснодар, Россия  
Профессор кафедры «Живописи и композиции»  
Кандидат педагогических наук, доцент  
E-mail: [denisenkovit@yandex.ru](mailto:denisenkovit@yandex.ru)

**Философско-методологические основания  
процесса профессионального интеграционного  
обучения студентов в условиях пленэра**

**Аннотация.** В статье качестве основы анализа были использованы философские труды мыслителей различных стран и периодов мировой истории. Цель данного научного исследования является: обозначить философские и методологические основания, предполагающие профессиональное обучение студентов изобразительной деятельности интеграционной направленности в условиях пленэра. Эта цель предполагает выполнение следующих задач:

- проанализировать философские и педагогические труды, позволяющие определить методологическую основу исследования;
- предложить способы совершенствования образовательного процесса на основе мнений российских и зарубежных исследователей, имеющих отношение к обучению живописи и рисунка в условиях пленэра;
- раскрыть особенности и решить проблемы интеграционного обучения студентов изобразительной деятельности, включающего в себя синтез живописи, рисунка, композиции и перспективы.

В рамках исследования представлена точка зрения, согласно которой композиционный компонент живописи на пленэре обладает своими законами и внутренними детерминантами (определение). Кроме того, особое внимание уделено диалектическому методу обучения. Композиция представляет собой сложный комплексный учебный предмет, а особенно ее

создание в условиях пленэра. Анализ творческой деятельности на пленэре позволяет говорить о том, что, уделяя внимание композиционной составляющей указанного процесса, необходимо помнить о перспективе и т. д.

В статье описан краткий очерк исторического периода, определяющий различное понимание законов композиции. Например, в Древнем Египте или в эпоху античности они были возведены в ранг канона. В иные исторические периоды композиционное построение предполагало опору на эмпирику, живое впечатление, в результате чего старые законы утрачивали свою силу. Среди философов и художников, предметом изучения которых была композиция, необходимо отметить следующих: Аристотель, Леонардо да Винчи, И. Ньютон, Л. Фибоначчи (Л. Пизанский первый математик средневековой Европы), Э. Делакруа, В. Кандинский, Н. Матюшин, Е. Кибрик, Е. Шорохов, В. Фаворский и др. Многие исследователи в своих теоретических разработках опираются на определенные философские воззрения, предполагающие, что законы бытия и законы искусства представляют собой единое целое. По причине того, что методы познания демонстрируют характер множественности, композиционные законы вступают в противоречие друг с другом. Методология, предполагающая обращение к диалектизму, способна наиболее точно отразить противоречивый характер окружающей действительности. В первую очередь, диалектизм наиболее полно отражен в немецкой классической философии, представителями которой являются: И. Кант, И. Фихте, Ф. Шеллинг и Г. Гегель. Диалектика и композиция демонстрируют характер схожести по причине того, что основой первой являются единство и борьба противоположностей, а второй — закон контрастов. Гегель полагал, что философия представляет собой научную дисциплину, в то время как Ф. Шеллинг утверждал, что философия имеет отношение к искусству. В качестве обоснования своей позиции Ф. Шеллинг указывал, что философия, как и искусство, опирается на законы эстетики.

В данной работе представлен метод изображения цветовой композиции в живописи на пленэре (цветовые отношения). Кроме того, исходим из предположения, что отсутствие контраста предполагает невозможность правильной передачи светотеневой составляющей изображения. Диалектические законы и композиционные законы (в изобразительном искусстве) предполагают наличие общих категорий, среди которых необходимо отметить следующие: движение и покой; тождество и различие; наличие пространства.

**Ключевые слова:** философско-методологическая основа; пленэр; живопись; контраст; ритм; композиция; интеграционное обучение студентов на пленэре; профессионализм

## Введение

Статья посвящена обучению с точки мировоззрения философии и методологии профессионального интеграционного процесса преподавания на пленэре. Единое понятие философии (от греческого «любовь к мудрости») — учение об общих принципах бытия и познания, наука о всеобщих законах развития природы и мыслительных процессов. Назначение философии — поиск истины, всеобщего знания (бесконечного познания) в процессе жизни, способного объяснить все явления бесконечного бытия. В качестве примера философского мыслителя следует привести Платона, который стремился соединить множество явлений в одном первоисточнике. Он полагал, что конечное и бесконечное могут соединиться в этом единичном первоисточнике [1]. *Философский метод* и есть путь познания, включающий в себя разные системы теоретического освоения, в том числе и искусства. Ф. Гёте, философ и мыслитель, раскрыл категорию «творчества» в своей работе «Природа и искусство» (1800). Он утверждал, что искусство возникает в силу имеющихся ограничений познавательного процесса. Это ограничение является актом веры, который пресекает поток вопросов, не имеющих

предела. «Строгая дисциплина, навязанная литургией, должна стать внутренней потребностью, превратиться в добровольно надеваемую огненную власяницу души, стать границей, принимаемой с горячим сердцем, а не охраняемой полицией» — указывает Ф. Гете.

Философ указывает, что ограничения могут быть как мистическими, так и «ограниченными». Последние не позволяют возникнуть новым произведениям искусства по причине того, что их цель — контролирование, а новое возникает из вечной гармонии. По этой причине полагаем, что запреты должны исходить из более могущественного источника, быть выше «ограничений», что, в конечном счете, и позволит создавать новые произведения искусства. По этой причине «вера» представляет собой абсолютную реальность, демонстрирующую характер отсутствия гибкости. «И лишь так дух — связанный, покорный, но пытающийся, с неизменным послушанием, выразить мир и себя, располагая столь малым пространством для изобретательности, в узкой полосе свободы создает великие произведения» — утверждает Ф. Гете. Указанная ситуация справедлива для всех форм художественных произведений. В качестве примера философ приводит танец, который в действительности не может дать свободу человеку его исполняющему. В реальности танцовщик подчиняется диктату партитуры, задающей ритм его движениям. При этом самовыражение, позволяющее раскрывать индивидуальность исполнителя, имеет место лишь в редких промежутках, предполагающих интерпретацию. Указанные ограничения имеют место не только в религиозных учениях, но они нуждаются в придании сакральности, иначе они перестают выполнять свою функцию. Если человек не отказывается от ограничений, то он скован свободой выбора [1].

## 1. Актуальность статьи

Опытным путем (2018–2023 гг.) установлено, что для успешного обеспечения взаимосвязи всех учебных дисциплин необходимо скорректировать содержание пленэрной практики на художественных факультетах. На сегодняшний день опыт различных образовательных учреждений позволяет говорить о том, что учебные дисциплины разделены и не преподаются в качестве единого целого. Каждая кафедра проводит занятия на пленэре в рамках своей предметной области (например, преподаватели кафедры графики обучают только рисунку и композиции). Полагаем необходимым вернуться к содержательной парадигме, которая показала высокую эффективность в 1970–1990 гг. Необходимо, чтобы преподаватель разъяснил, каким образом следует разделять свою работу на этапы. Необходимо освещать тематические и практические проблемы всех междисциплинарных направлений (нахождение композиции; живописного рисунка) обуславливает актуальность данной статьи.

## 2. Исследование

Данное исследование рассматривает разные формы, методологические аспекты, философские размышления о контрасте, ритме, композиции профессионального обучения студентов на пленэре. Можно утверждать, что философия — это соединение учений об общих принципах познания, бытия и отношений между человеком и окружающей действительностью, демонстрирующих характер универсальности. В контексте философии методология представляет собой алгоритм, опосредующий реализацию сознательных действий. Методология (от греч. *méthodos* — путь исследования, теория и *lógos* — слово, учение) — учение о принципах исследования, формах и способах научного познания. Деятельность преподавателя в рамках теории изобразительного искусства должна быть направлена на открытие новых принципов и методов, позволяющих обучать студентов изобразительному искусству.

Развитие философских положений предполагает наличие нелинейности, так как оно начинается с хаоса и заканчивается строгой упорядоченностью. Указанный процесс находит отражение в теории изобразительной деятельности, а именно, в *контрастных цветовых отношениях*. Примечательно, что восприятие субъекта сознательной деятельности упорядочивается законами природы, то есть, без его непосредственного участия. По причине того, что контраст органично вписывается в диалектическое понятие противоположности, следует сделать вывод о том, что каждая последующая парадигма не оспаривает предыдущую, а лишь выводит ее на новый уровень познания.

Художественная методология предполагает наличие широкого набора инструментов, позволяющих обучающимся студентам овладеть опытом изобразительной деятельности [2]. В рамках теории изобразительной деятельности одно из ключевых направлений представлено ритмом.

Ритм используется при создании композиции в изобразительной деятельности. Несмотря на то, что цветовой ритм является редким явлением, он представляет собой композиционное начало в пейзажах, натюрмортах и портретах в условиях пленэра. Кроме того, он присутствует во многих сферах действительности, например, в цикличности времен года.

В рамках *диалектики* указанная периодичность природного развития объясняется посредством закона отрицания, характеризующего любые процессы развития. Согласно диалектическому закону, любой объект является как результатом функционирования, так и причиной существования другого объекта. В качестве примера указанного положения Гегель приводит рост растений. Например, зерно является результатом роста растения. Но при этом оно является причиной будущего растения. Согласно мнению Гегеля, имеет место отрицание отрицания [3]. Таким образом, объясняются практически все природные циклы.

Ритм — закономерное чередование или изменение элементов, свойств, явлений во времени и пространстве. Он связывает отдельные линии, плоскости, формы в композиции, управляет движением взгляда зрителя по объекту изображения, помогает целостному восприятию на пленэре. Ритму подчинен порядок, связь, строй всех элементов художественного произведения. Кроме того, он побуждает к преодолению неподвижности изображения, заставляет его дышать и двигаться [3, с. 64].<sup>1</sup>

По этой причине полагаю, что в *интеграционное обучение живописи на пленэре* необходимо включить *метод «цветового движения»*. Цветовой ритм при композиционном построении пейзажа, натюрморта или портрета на пленэре, может развиваться как по горизонтали и вертикали, так и по кругу с перспективным движением. Каждому виду ритмического развития соответствует свой вид симметрии: перенос (линейный ритм); осевая симметрия (строение портрета); винтовая (строение веток) и т. п. Таким образом, наблюдается связь между ритмом и законами природы, следовательно, имеется связь между ритмом и диалектическими законами.

В качестве примера необходимо привести мнение немецкого философа Г. Гегеля, согласно которому винтовая симметрия (спираль) представляет собой модель мирового циклического развития. Исследования философа сконцентрированы на том, что процесс развития представляет собой восходящую линию, которая не только возвращается «к старому», но и переходит на качественно новый уровень.

---

<sup>1</sup> Шорохов Е.В., Козлов Н.Г. Композиция / М.: Просвещение 1978. — 160 с.: ил.

Каждая новая ступень включает в себя элементы предшествующих, в результате чего следует говорить об ее содержательной наполненности. Г. Гегель обозначает указанный процесс термином «снятие». Таким образом, процесс развития характеризуется поступательным движением расширяющейся спирали [3].

Полагаю, что в выполнение этюда на пленэре необходимо включить в качество эксперимента «спиральный» метод Г. Гегеля, предполагающий, что цветовой ритм будет либо нарастать, либо убывать. Убывающий «цветовой ритм» предполагает использование глубоких цветовых отношений с разными градациями. Нарастающий – это использование насыщенного перспективного цветотона. Известна ритмическая пауза — прием, в рамках которой цветовой ритм останавливается. Указанная пауза говорит не о цветовом движении, что позволяет зрителю акцентировать внимание непосредственно на цветовой перспективе, а на композиционном центре (доминанте). Цветовой ритм, как всякое движение, включает в себя начало и завершение.

В станковой композиции наблюдается скрытый ритм, который лишен математической четкости. Об этой закономерности Е. Шорохов пишет следующее: «Ритмическое решение композиции в реалистической станковой живописи выражается не так обнаженно, как в монументально-декоративной. Композиционный ритм играет большую роль, но он не должен быть навязчивым, не должен становиться самоцелью» [3, с. 20].

Одни художники называют ритм правилом композиции, другие — закономерностью, третьи — средством, позволяющим организовать начало композиции. Понимая ритм в качестве организующего начала, Е. Кибрик пишет: «Ритмическая основа композиции выражает внутреннюю закономерность идейного замысла художника. Эта особая закономерность присутствует в каждом идейном замысле, и умение найти соответствующий ему композиционный строй или ритм является залогом художественности в произведении. Ритм — не только организующее начало композиции, но и эстетическое. Именно через него сообщаются произведению поэтические, музыкальные свойства, неотделимые от художественности» [4, с. 112].

Ритм является общей закономерностью для всех видов искусств. На указанный факт обращали внимание следующие авторы: В. Кандинский [5], Р. Арнхейм [6], В. Кузин [7], Н. Сокольникова и другие. «В произведениях изобразительного искусства, как и в музыке, различают активный, порывистый, дробный ритм или плавный, спокойный, замедленный» [4, с. 158].<sup>1,2</sup>

Композиционное решение в рамках пленэра продумывается в первую очередь, после чего передается цветное распределение. Практика свидетельствует о том, что в рамках интегрированного обучения звуки природы формируют наиболее гармоничный настрой студентов на учебное выполнение этюдов. Совместно с природными звуками необходимо включить в образовательный процесс прослушивание произведений П.И. Чайковского. Важно знать, что первый в мире композитор-философ А. Скрябин придумал концепцию свето-цветозвука и визуализировал мелодию с помощью цвета. Объединение природных звуков и музыкальных произведений, склоны побудить студентов к творческому нововведению.

Исследование о цветовом контрасте в композиции требует особого внимания, так как при его отсутствии невозможно создать не только произведение искусства, но и этюд на пленэре. Цветотоновые контрасты являются необходимым условием на пленэре в этюде, так

---

<sup>2</sup> Сокольникова Н.М. Изобразительное искусство и методика его преподавания / — М.: Академия 2006. — 368 с.: 4 л.



как на их основании определяются четкость, цветовых характеристик изображения. Кроме того, они позволяют распределить колористический акцент, на котором строится вся цветовая гамма этюда.

Психологи определяют «контраст» в качестве совокупности ощущений, выделяя его различные виды. В контексте пленэра интерес представляют лишь некоторые из них. Следует отметить ахроматический контраст, высшей степенью которого является сочетание черного и белого тонов, имеющее место в пятновой (силуэтной) графике. «Примером светлотного контраста могут служить два круга, вырезанные из одного и того же листа серой бумаги на черном и белом фоне. Серый круг на черном фоне выглядит светлее, чем на белом фоне, по той причине, что в обоих случаях происходит усиление различия между серым кругом и его фоном (черным и белым)» [7, с. 94]. Кроме того, наблюдается усиление светлотного контраста на границе темного и светлого пятен. Так, светлое пятно становится светлее, темное — темнее. Указанный процесс получил название «пограничный контраст». Таким образом, следует сделать вывод о том, что противоположности стремятся наиболее полно проявиться.

Суть хроматического (цветового) контраста заключается в противопоставлении противоположных (дополнительных) цветов. «При хроматическом контрасте изменение цветового тона осуществляется в результате влияния окружающего цветового фона в направлении цвета, дополнительного к цвету фона. При таком контрасте цвет противоположных цветов усиливается по насыщенности. Хроматический контраст легко наблюдать на примере тех же двух серых кругов на красном и зеленом фонах. Серый круг на красном фоне вследствие контраста зеленеет, а на зеленом — краснеет» [7, с. 94]. Таким образом, в восприятии цвета наблюдается стремление к противоположности, противопоставлению.

Следует говорить о том, что цвета противопоставляются на основании различных признаков. Разделение на теплые и холодные цвета является наиболее известным, впервые на него обратил внимание И. Гете. Соединив в рамках исследования научный и философский подходы, И. Гете определил теплые цвета (красный, оранжевый, желтый) в качестве «световых», связав их с ахроматическим белым. Холодные цвета были определены (голубой, синий, фиолетовый) в качестве «цветов тьмы». Их высшее проявление находит отражение в ахроматическом черном. Указанная теория представлена в «Учении о цвете» и подтверждается эмпирическими наблюдениями автора. В результате И. Гете создал первый цветовой круг и ввел понятие «дополнительного» (противоположного) цвета. Н. Матюшин уделил внимание взаимовлиянию дополнительных цветов в своей работе «Справочник по цвету» [8]. В рамках исследования рассмотрен принцип цветовой гармонизации на основе сцепляющего цвета, который был открыт непосредственно автором.

С точки зрения противоположностей интерес представляют исследования В. Кандинского. Противопоставляя между собой синий и желтый, как крайние проявления теплохолодности, он усматривает в них противоположные движения — концентрическое и эксцентрическое. Черный и белый выделяются автором в качестве одного из видов контраста, что позволяет использовать их для усиления эффекта движения. «Это есть движение в горизонтальном направлении, причем при теплой краске движение на этой горизонтальной плоскости направлено к зрителю, стремится к нему, а при холодной краске — удаляется от него... Второго рода движение: желтого и синего, усиливающее первый большой контраст, есть их эксцентрическое и концентрическое движение. Если изобразить два круга одинаковой величины, и закрасить один желтым, а другой синим цветом, то уже при непродолжительном сосредоточении на этих кругах можно заметить, что желтый круг излучает, приобретает движение от центра и почти видимо приближается к человеку, тогда как синий круг приобретает концентрическое движение (подобно улитке, заползающей в свою раковину) и

удаляется от человека. Это действие усиливается, если добавить контраст светлого и темного: действие желтого цвета возрастет при освещении (проще сказать — при примешивании белой краски); действие синего увеличивается при утмнении краски (подмешивании черной) [5, с. 64–65].

Следует говорить о том, что теория В. Кандинского является логическим продолжением учения И. Гете. Автор предполагает, что между черным и синим, белым и желтым присутствует родство: «желтый цвет настолько тяготеет к светлому (белому), что вообще не может быть очень темного желтого цвета. Таким образом, ясно видно глубокое физическое сходство желтого с белым, а также синего с черным, так как синее может получить такую глубину, что будет граничить с черным. Кроме этого, физического сходства имеется и моральное, которое по внутренней ценности сильно разделяет эти две пары (желтое и белое, с одной стороны, и синее, и черное, с другой стороны) и делает очень родственными между собою два члена каждой пары» [5, с. 65].

Важно акцентировать внимание на том, что позиция исследователя представляет собой субъективное мнение, не основанное на научных данных. Примечательно, что теоретические изыскания Кандинского в области композиции оказали большое влияние на преподавательскую деятельность, сопряженную с обучением дизайнеров.

Далее отметим категорию «дополнительной формы», впервые введенную М. Матюшиным по аналогии с явлением дополнительного цвета [8, с. 66]. Он иллюстрирует свою идею пространственной инсталляцией, в рамках которой контраст представлен во всех своих проявлениях. Так, желтый шар расположен на черном бархате, а кованые гвозди — на деревянном планшете.

Понятие «контраст» является результатом действия второго закона диалектики — единства и борьбы противоположностей, который наиболее полно описан Г. Гегелем [3]. Пытаясь охарактеризовать указанный процесс, автор оперирует следующими категориями: тождество, различие, противоположность, противоречие. Также встречается понятие антиномий, которое было введено Кантом. Гегель не согласен относительно их количества (у Канта их четыре), утверждая, что они содержатся «во всех предметах всякого рода, во всех представлениях, понятиях и идеях. Знание этого и познание предметов в этом их свойстве составляют ... диалектический момент логического. Истинное же и положительное значение антиномий заключается вообще в том, что все действительное содержит в себе противоположные определения и что, следовательно, познание и, точнее, постижение предмета в понятиях как раз и означает познание его как конкретного единства противоположных определений» [3, с. 167].

Гегель подчеркивал, что противоположности непрерывно взаимодействуют, в результате чего имеет место взаимный переход друг в друга. И хотя они существуют благодаря наличию друг друга, они продолжают находиться в постоянной борьбе. Такие взаимоотношения противоположностей Гегель понимал в качестве противоречий.

Примером указанного взаимодействия в теории композиции является цветовой контраст, а точнее, отношения взаимодополнительных цветов. Если взять за основу трехкомпонентную теорию цветового зрения, то дополнительными можно считать те цвета, что находятся в противоположных секторах цветового круга. Эти пары обладают удивительными свойствами: и, хотя они находятся рядом, в действительности происходит усиление яркости. Указанное воздействие является настолько сильным, что коричневый цвет рядом с зеленым кажется красным. Это происходит по причине того, что красный и зеленый — дополнительные цвета. Более того, ахроматический серый цвет будет стремиться к зеленому, который находится рядом с красным.

Это свойство зрения, называемое хроматическим контрастом, было описано В.С. Кузиным [7]. Оно образно иллюстрирует потребность каждого объекта обладать противоположностью. В действительности серая краска не может стать зеленой, но подсознательная потребность в противопоставлении способна изменить ее цвет для наблюдающего субъекта [8].

Следует акцентировать внимание на следующем аспекте. При оптическом или механическом смешении дополнительные цвета нивелируют друг друга, а именно — дают ахроматический (белый, серый, или черный) цвет. Полагаем, что указанное явление дополнительности является иллюстрацией закона философии о единстве и борьбе противоположностей. По причине того, что человек обладает потребностью видеть в окружающих феноменах контрасты, принято считать, что сочетания дополнительных цветов демонстрируют характер гармоничности. Впервые это явление было отмечено Гете в «Учении о цвете». На сегодняшний день оно является истиной в рамках преподавания живописи и композиции на различных уровнях.

Художники на протяжении всей человеческой истории отмечали роль контрастов в композиции. Леонардо да Винчи в «Трактате о живописи» говорит о контрастах величин (высокого с низким, толстого с тонким), контрасте характеров, фактур, материалов и др. [9]. Микеланджело большое значение придавал контрастам объема и плоскости. Композиционные контрасты связаны и с характером художественного образа. Е. Кибрик утверждал, что контрастность, как композиционный элемент, представляет собой «Не только основной замысел композиции, но и вся ее художественная ткань должны состоять из контрастов. Если мир бесконечно разнообразен, то и реалистическое искусство, правдиво отражающее действительность, должно, естественно, стремиться отразить бесконечную неповторимость деталей бесконечного мира. Лучший же способ выявить своеобразие деталей — это сопоставить их по принципу контрастов» [4, с. 108].

Е. Шорохов понимает контраст в качестве композиционного закона: «Контрасты в изобразительном искусстве выступают в форме композиционного закона, так как они являются основой выразительности изображения и всегда имеют отношение к построению произведения, к его конструкции, композиции. Контрасты помогают выявить содержание произведения, усиливают его выразительность, создают цельность действия и единство композиции» «Контраст, противопоставление — движущая сила композиции. Характер, состояние, величина, близкое и далекое, свет и тень, объем и плоскость составляют энергию, воздействующую силу, выразительность композиции. Отсутствие же контрастов порождает серое, скучное произведение» [4, с. 78].

Кроме того, контраст представляет собой инструмент пленэрной живописи, позволяющий художнику выделить композиционный центр (доминанту). Указанный факт является важным в рамках преподавания композиции, что было отмечено следующими авторами: Е. Шорохов, Л. Панова<sup>3</sup>, Г. Логвиненко, Б. Лушников<sup>4</sup> и др. Композиционный центр должен быть максимально контрастным, обращать на себя внимание. По этой причине самые яркие, темные, светлые элементы расположены в композиционном центре. Периферия картины решается с помощью нюансных отношений. Помимо тонового и цветового контраста необходимо использовать контраст форм и величин.

<sup>3</sup> Панова Л.А. Основные принципы композиции в изобразительном искусстве и компьютерной графике. М.: Владос, 2005. — 144 с.

<sup>4</sup> Лушников Б.В. Рисунок, Изобразительно — выразительные средства М.: Владос, 2006 — 240 с. Ил.



Необходимо акцентировать внимание на том, что контраст очевиден лишь при условии, что контрастные понятия взаимодействуют друг с другом. Таким образом, приходим к выводу о том, что изображение этюдов в природных условиях предполагает проявление контраста в композиции, так как он представляет собой сильное средство выразительности.

В рамках исследования контрастных явлений на пленэре следует отметить, что его изучение в рамках композиции предполагает наличие следующих категорий: нюанс и тождество. Характеризуя принципы диалектики, Гегель оперирует следующими понятиями: тождество, различие, противоположности, противоречия. Тождество, как в диалектике, так и в композиции — категория, выражающая отношение объекта к самому себе или отношение различных объектов друг к другу. Противоположность (в композиции — контраст) — это категория, которая отражает взаимоотношения качеств объекта или качества различных объектов, отличающие их друг от друга. В композиции имеется категория «нюанс», которая представляет собой «соотношение элементов композиции, при котором преобладает сходство, но имеются незначительные различия. В нюансе нет четко выраженных противоречий, он играет роль оттенка, помогая избежать монотонности» [11, с. 63].

Таким образом, приходим к выводу о том, что нюанс является переходным звеном между стадиями тождества и контраста (противоположности). При этом актуальными представляются вопросы о степени различий. Например, какую степень незначительности они должны демонстрировать для пребывания в рамках нюанса? Какая степень отличия переводит отношения сопоставляемых объектов в категорию контраста, противоположности?

Проблему перехода одного качества в другое рассматривал Гегель. Это находит отражение в исследовании, в рамках которого он размышляет о переходе количественных изменений в качественные. Гегель полагал, что те или иные предметы и явления могут изменяться, например, уменьшаться или увеличиваться в количественном отношении. Но если эти количественные изменения происходят в границах специфической для каждого предмета и явления меры, то их качество остается прежним. Если же подобное изменение перейдет границы, выйдет за пределы своей меры, то это обязательно приведет к изменению качества: количество перейдет в новое качество. К примеру, Гегель утверждал: «степень температуры воды сначала не оказывает никакого влияния на ее капельножидкое состояние, но затем, при возрастании или уменьшении температуры достигается точка, на которой это состояние сцепления качественно изменяется, и вода переходит с одной стороны, в пар, и, с другой — в лед» [3, с. 186]. Гегель полагал, что переход от одной меры к другой, от одного качества к другому предполагает наличие «скачка». Он характеризовал «скачок» в качестве сложного диалектического состояния. Скачок — единство бытия и небытия, момент, когда старого качества уже нет, а новое еще не появилось. Указанная категория выражает состояние борьбы нового со старым, замену старых качеств новыми. Она может выражаться в различных формах на основании различных качественных характеристик.

Иллюстрацией перехода количественных изменений в качественные может являться преобразование квадрата в круг. Указанное преобразование происходит путем увеличения количества сторон до момента, когда прямые перестанут быть видимыми, а многосторонняя форма станет демонстрировать характер округлости. Подобные упражнения, иллюстрирующие процесс перехода противоположностей, использует в своих исследованиях теоретик искусства М. Матюшин [8]. Он наблюдает за простейшими формами: прямой линией, полукругом, шаром и квадратом на плоскости. Внося постепенно незначительные (нюансные) изменения в исходную форму, исследователь наблюдает процесс ее деформации в противоположную ей контрастную форму. Процесс этих изменений сначала не воспринимается наблюдателем в силу константности (устойчивости) восприятия. Затем достигается момент «скачка» — перехода в другую форму.

Об этой важной для художественного творчества особенности восприятия упоминает Мария Эндр в докладе «О дополнительной форме»: «Устойчивость формы, к которой мы привыкли, присуща только «зрительным представлениям», которыми мы заполняем текучую массу «зрительного восприятия». Только достаточно резкое нарушение условий восприятия дает распадение устойчивых форм зрительных представлений, вкрапленных в текучую массу зрительного восприятия, и сознание, внезапно освобожденное от назойливых форм этих готовых образов, сталкивается с неожиданной динамикой формы... Таким образом, происходит смена отживших «зрительных представлений». Конечно, состав зрительных представлений также разнообразен, как и язык слов. Но также, как и язык слов, он обладает зрительной инерцией и легче может принять новую форму как искажение привычной, чем допустить «реальность» этой новой формы... А то, что часто принимается за истинный реализм в живописи, является совпадением «живописного образа» со «зрительными представлениями» [12, с. 64–65].

Проблемы композиции в изобразительном искусстве пытались решить многие художники и исследователи: Леонардо да Винчи, Делакруа, Арнхейм, Фаворский, Волков и др. Многие сходятся во мнении, согласно которому художник должен найти кульминацию развития сюжета, действия, движения: «Художник в композиции может показать только один момент, но таким образом, чтобы зритель мог предположить, представить, что этому моменту предшествовало и что последует за ним. Художник располагает только одним мгновением, длительность которого равна взгляду, но он должен суметь объединить два временных момента. В композиционно-смысловом центре прошлое и настоящее должны быть, как бы завязаны в единый узел. Только в этом случае создается впечатление движения, жизни» [12, с. 186].

Существуют иные приемы, позволяющие передать движение. В композиции они обусловлены понятиями «динамика» и «ритм». Ритм, о котором упоминалось ранее, способен передавать движение. Это связано с особенностью человеческого зрения — взгляд переходит от одного элемента изображения к другому, принимая участие в движении. Особенность человеческого зрения такова, что любое изображение воспринимается слева — направо. Соответственно, движение слева — направо будет казаться более активным, быстрым.

Если для передачи статики (покоя) принято использовать горизонтальные направления и симметрию, то для передачи движения (динамики) используют асимметрию и диагональные направления. Необходимо учитывать особенности восприятия наклонных линий. Например, диагональ (из левого нижнего угла в правый верхний) выражает движение вверх, радость, подъем. Взгляд поднимается по ней слева — направо. Наоборот, диагональ (из левого верхнего угла в правый нижний) будет выражать движение вниз, падение, грусть. Эти направления в композиции соответственно называют «линия жизни» и «линия смерти». В композиции необходимо учитывать ассоциативное воздействие разнонаправленных линий. В рамках начального образовательного этапа обучение этому предполагает наличие формальных упражнений. Например, студенту ставится задача, в рамках которой он должен с помощью различных линий изобразить определенные явления (взрыв, ураган, ветерок и т. п.).

Таким образом, были рассмотрены некоторые аспекты «движения» и «покоя», а также категория «времени» и ее отражение в изобразительном искусстве. В рамках изучения композиции указанные явления демонстрируют характер повышенной важности, так как представляют собой отражение диалектического процесса всеобщего развития. На основании вышеизложенного необходимо отметить, что композиционное решение, контраст, цветовые отношения, тоновое распределение демонстрируют характер важности в рамках образовательного процесса на пленэре и несут объединение закономерностей живописи и рисунка в познании пленэрных основ.

### 3. Интеграционное обучение на пленэре

Интеграция (от лат. *integratio* — соединение, восстановление) — объединение ранее разрозненных частей и элементов в единую систему на основании их взаимозависимости и взаимодополняемости. Указанный процесс является инновационным, так как его реализация в рамках какой-либо образовательной системы обучения приводит к повышению качества образования.

Сущность интеграционного процесса в обучении основам художественной изобразительной деятельности на пленэре заключается в качественном преобразовании каждого элемента, входящего в педагогическую систему. Также необходимо объединение методик нескольких учебных предметов в одну систему: композиции, рисунка, живописи, цветоведения, перспективы и др.

Необходимо обозначить причины использования указанной методики. Рассмотреть проблемы интеграционного обучения. Значительная часть, студентов не обладает необходимыми знаниями о пленэре, не владеют средствами, позволяющими им отображать окружающий мир, в должной степени. Анализ современных учебных пособий позволяет сделать вывод о том, что в них содержатся не только неполные, но и противоречивые сведения относительно теоретического и методического обоснования обучения натюрмортной, пейзажной и портретной живописи, графике в природных условиях. Указанная ситуация имеет место быть по следующим причинам: передача знаний по смежным дисциплинам демонстрирует характер бессистемности; информационные материалы о достижениях практиков и методистов в области обучения пленэру не содержат необходимых внутрипредметных и межпредметных связей. Таким образом, в методике преподавания на пленэре имеется множество проблем, требующих решения. В качестве решения указанной проблемы предлагается введение интеграционного обучения.

Достигнуть высокого образовательного уровня в рамках пленэрной живописи возможно при условии, что отдельно взятые элементы будут синтезированы в одну систему. Указанная система станет успешно функционировать лишь при объединении и внедрении в учебный процесс новых педагогических технологий.

Основная *цель* педагогической интеграционной технологии (педагогической системы) заключается в следующем: добиться осознанного применения учениками навыков, полученных из различных предметных областей (психология восприятия, цветоведение, перспектива и др.), в рамках пленэрной живописи.

В качестве важнейших *задач интеграционного обучения* определены:

1. Обосновать теоретическую и практическую необходимость комплексного объединения нескольких специальных дисциплин в одной образовательной области (живопись, рисунок, композиция на пленэре).
2. Проверить эффективность разработанной модели интеграционной педагогической технологии при обучении студентов художественных образовательных организаций в условиях пленэра.

Для достижения поставленных целей и решения обозначенных задач необходимо пересмотреть не только содержательную часть обучения, но также формы, методики и средства. Из всех форм интеграционного процесса обучения на пленэре необходимо отметить самостоятельное освоение приемов, методов изображения пейзажа, натюрморта и портрета в условиях природы. Преподаватели указывают, что указанная проблема является актуальной на сегодняшний день. По этой причине необходимо составление такого методического пособия,

которое бы было направлено на самостоятельное усвоение методики тонального рисунка и живописных этюдов натюрморта, пейзажа и портрета на пленэре.

Выполняя живописную зарисовку графическим материалом на пленэре, важно строго соблюдается поэтапные осознанные действия. Первое, используя линейно — конструктивный подход, студентам необходимо отметить и определить светотеневые части, постепенно приступая к полутону. Результат тоновых зарисовок зависит от быстроты выполнения. По причине того, что природное освещение изменяется, меняется также отображение формы человеческой головы. В условиях пленэрной среды студенты могут изучать графические основы, в особенности те, что имеют отношение к светотени (рисунки 1–3 — авторские краткосрочные тоновые живописные зарисовки). Необходимо отдавать себе отчет в том, что природа представляет собой бесконечный источник, позволяющий студентам профессионально осмыслить свою деятельность и использовать ее результаты правильно.



*Рисунок 1. «Мамочка»  
2022 г. (рисунок автора)*



*Рисунок 2. «Мамочка»  
2022 г. (рисунок автора)*



*Рисунок 3. «Ника»  
2023 г. (рисунок автора)*

#### 4. Решение обозначенной проблемы

Интеграционная методика живописи на пленэре должна развивать различные способы формирования обобщенного видения и навыки целостного изображения. Цель художественной подготовки — получить опыт и знания на пленэре, что становится возможным благодаря комплексному подходу. Для реалистичного изображения пейзажа, натюрморта или портрета, студенту надлежит концентрировать внимание на формировании аконстантного восприятия, вдумчиво изучать природу и находить правильные цветотонные решения.

Основные задачи интеграционного профессионального обучения изобразительной деятельности на пленэре, должна решаться при решении проблемы таким образом:

1. Помочь студенту сформировать художественный образ мышления, исследовательский подход к рисунку и композиции в условиях природы.
2. Наглядно обучать отображению цветотонных отношений как в натюрморте, так и в пейзаже (пример авторских этюдов — рисунки 4–6).
3. Студент должен приобрести профессиональные навыки отображения характерных особенностей портретируемого (пример: авторские этюды — рисунок 6).
4. Научить студента профессионально воспринимать феномены окружающей действительности и воспроизводить их в живописи.

Профессиональное интеграционное обучение на пленэрной практике должно начинаться с определения учебно-познавательной цели на весь период обучения, после чего преподаватель предъявляет конкретные требования по каждой дисциплине.





**Рисунок 4.** Этюд автора  
2012 г. (рисунок автора)



**Рисунок 5.** Этюд автора  
2017 г. (рисунок автора)



**Рисунок 6.** Этюд автора  
2021 г. (рисунок автора)

Практическое обучение начинается с написания маленьких живописных этюдов, поисков натюрморта и пейзажа. Затем выполняются рисунки и этюды в условиях природы, предполагающие изображение человека.

На третьем этапе преподаватель должен закрепить в студентах ту информацию, что они восприняли в процессе обучения, что можно сделать посредством вопросов и ответов, а также демонстрации практических работ, которые позволят определить уровень полученных знаний.

В завершении обучения графической и живописной деятельности, обучающиеся посредством рефлексии и анализа оценивают проделанную работу.

**Важно для решения проблемы** в процессе преподавания на пленэре применить *диалектический метод обучения*. Результативность демонстрирует использование *диалектического метода* — системы взаимосвязанных и взаимозависимых принципов, требований, установок и правил, предписывающих определенный порядок реализации действий, направленных на познание или преобразование процесса обучения на пленэре в изобразительной деятельности. Необходимо отметить, что диалектический метод демонстрирует характер универсальности, так как он включает в себя высшие методологические уровни.

Диалектические категории движения и покоя были впервые сформулированы Афинским философом Платоном [1]. Г. Гегель рассматривает «развитие» в качестве поступательного движения, происходящего при условии, что противоположности взаимодействуют между собой: «противоречие — есть корень всякого движения и жизненности; лишь поскольку нечто имеет в самом себе противоречие, оно, в конечном счете, движется, обладает импульсом и деятельностью» [3, с. 216]. О значении природы и времени Г. Гегель говорит: «Подобно пространству, время есть чистая форма чувственного восприятия, или интуиции. Оно является непременным условием всякого непосредственного активного восприятия, то есть всякого опыта и всего, что дается нам в опыте. *Природа — процесс*, протекающий во времени и пространстве. Подчеркивая ее пространственный аспект, мы имеем в виду ее объективную природу; подчеркивая ее временной аспект, мы имеем в виду ее субъективную природу. Природа представляется нам бесконечным и непрерывным процессом становления. Все вещи, появляясь и исчезая во времени, не просто существуют во времени, но и вообще обладают временной природой. Время — это способ существования» [3, с. 127].

Необходимо акцентировать внимание на следующих диалектических категориях, сформулированных впоследствии Г. Гегелем: тезис, антитезис, синтез [3]. *Диалектический метод* исследования (теоретическое мышление) предполагает изучение явлений с учетом их противоречий и схожих характеристик. Следует говорить о том, что во времена древнегреческого философа Аристотеля отсутствовала система, позволявшая получать эмпирически обоснованные сведения [13].



Тезис, антитезис и синтез позволяют исследователю находить общие композиционные закономерности, не вступающие в противоречие друг с другом, в результате чего композиция, в качестве научной категории, выходит на новый уровень. Следует говорить о том, что композиция и живопись на пленэре представляют собой единое целое.

Диалектический метод позволяет сформировать из различных учебных дисциплин целостную систему, позволяющую повысить навыки студентов в условиях пленэрной живописи. Необходимо использовать формальные композиционные упражнения, которые использовались в рамках пропедевтической подготовки педагогов — художников в первых школах дизайна (БАУХАУЗ и ВХУТЕМАС).

### Вывод

В данной статье мы исследовали взаимосвязь научной методологии и пленэрной живописи с целью использовать полученные результаты в рамках научной и педагогической художественной деятельности [14]. Были рассмотрены и раскрыты следующие художественные категории: цветовые отношения на пленэре, контраст, освещение в пейзаже, натюрморте и портрете. В качестве основы нашего анализа были использованы философские труды различных профессиональных мыслителей. Найдены закономерности между философскими идеями и живописью, среди которых необходимо отметить следующие: особенности визуального восприятия на пленэре (пограничный, хроматический и ахроматический контрасты), тепло-холодность и так далее.

Диалектические категории «нюанс» и «тождество» имеют непосредственное отношение к аспектам закона о переходе количественных изменений в качественные. Основой исследования, кроме того, являются результаты исследований в области визуального восприятия. Категории «ритм» и «движение», используемые в композиции, находят отражение в работах Гегеля, в рамках которых он раскрывает понятие диалектического закона двойного восприятия. Кроме того, к ритму и движению имеет отношение категория «времени», имеющая место в композиции. Идея заключается в том, что «время» в рамках изобразительного искусства возможно передать с помощью динамики и ритма композиции (*а также, применение метода «цветового движения».*) в условиях пленэра.

Таким образом, обозначена взаимосвязь между живописью и философскими положениями, законы композиции обоснованы с позиции диалектики. Следует говорить о том, что философия и наука развивались параллельно с изобразительным искусством, по причине чего происходило взаимное влияние указанных областей друг на друга.

В рамках нашего исследования композиция представлена в качестве одной из единых дисциплин, берущей начало во многих в философских трудах, и основываясь на научные издания, мы объединили композицию, живопись и рисунок в интеграционном обучении на природе. Полагаем, что интеграционное обучение предполагает наличие следующих этапов:

1. Определение учебно-познавательной интеграционной цели на весь период обучения, после чего преподаватель устанавливает конкретные методические указания.
2. Практическое обучение необходимо начинать с написания маленьких живописных этюдов, поисков. Затем выполняются рисунки и этюды в условиях природы.
3. В процессе демонстрации практических пленэрных работ важно вести диалог, который позволит определить уровень полученных знаний. Преподаватель должен закрепить в студентах ту информацию, что они восприняли в процессе

обучения, что можно сделать посредством вопросов и ответов, применяя диалектический метод, который способствует развитию теоретического мышления у обучающихся.

4. Обучающиеся посредством рефлексии и анализа дают оценку проделанной работе.

Основная цель нашей педагогической интеграционной технологии (педагогической системы) реализовалась в следующем: обучающиеся осознанно применяли навыки, полученные из различных предметных областей (психология восприятия, цветоведение, перспектива и др.), в рамках пленэрной живописи.

Поставленные задачи интеграционного обучения воплотились в процессе обучения при объединении нескольких специальных дисциплин в одной образовательной области (живопись на пленэре). Проверили эффективность разработанной модели интеграционной педагогической технологии при обучении студентов в условиях пленэра.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Платон. Диалоги. — Ростов-на Дону: Феникс, 1998. — 512 с.
2. Новиков А.М. Методология художественной деятельности — М.: Издательство «Эвес» 2008, — 72 с.
3. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук в 3 т.: Т. 1 / Г.В.Ф. Гегель. — М.: Мысль, 1974. — 460 с.
4. Кибрик Е.А. Объективные законы композиции в изобразительном искусстве / Е.А. Кибрик // Вопросы философии. — 1966. — № 10.
5. Кандинский В.В. О духовном в искусстве / В.В. Кандинский. — М.: Архимед, 1992. — 108 с.: ил.
6. Арнхейм, Р.Л. Искусство и визуальное восприятие / Р.Л. Арнхейм. — М.: Прогресс, 1974. — 392 с.: ил.
7. Кузин, В.С. Психология / В.С. Кузин. — М.: Высшая школа, 1982. — 256 с.: ил.
8. Матюшин Н.В. Справочник по цвету. Закономерности изменений цветовых сочетаний / Н.В. Матюшин. — М.: издатель Д. Аронов, 2007. — 72 с.
9. Леонардо да Винчи. Избранные произведения. Переводы статьи и комментарии в 2 т.: Т. 2 — СПб.: Издательский дом «Нева»; М.: Олма-пресс, 2000. — 479 с.: ил.
10. Логвиненко, Г.М. Декоративная композиция / Г.М. Логвиненко. — М.: Владос, 2005. — 144 с.: ил.
11. Яцок, О.Г. Компьютерные технологии в дизайне / О.Г. Яцок. — СПб.: БХВ — Петербург, 2002. — 464 с.: ил.
12. Органика. Беспредметный мир природы в русском авангарде XX века. — М.: Издательство «РА», 2000. 131 с.: ил.
13. Кесиди Ф.Х. Сократ / Ф.Х. Кесиди. — М.: Мысль, 1988. — 220 с.
14. Рузавин Г.И. Методология научного исследования / Г.И. Рузавин. — М.: Центр, 1999. — 272 с.

**Tsyrulnik Alla Nikolaevna**

Kuban State University, Krasnodar, Russia  
E-mail: [alla.czyrulnik@mail.ru](mailto:alla.czyrulnik@mail.ru)

**Denisenko Viktor Ivanovich**

Kuban State University, Krasnodar, Russia  
E-mail: [denisenkovit@yandex.ru](mailto:denisenkovit@yandex.ru)

## **Philosophical and methodological foundations of the process of professional integration training of students in the open — air environment**

**Abstract.** The philosophical works of thinkers from various countries and periods of world history were used as the basis of the analysis in the article. The purpose of this scientific research is: to identify the philosophical and methodological foundations that presuppose professional training of students in integration-oriented visual activities in the conditions of the plain air. This goal involves the following tasks:

- to analyze philosophical and pedagogical works that allow determining the methodological basis of the study;
- to propose ways to improve the educational process based on the opinions of Russian and foreign researchers related to teaching painting and drawing in the open-air environment;
- to reveal the features of the integration training of students in visual activity, which includes the synthesis of painting, drawing, composition and perspective.

Within the framework of the study, the point of view is presented, according to which the compositional component of painting in the open air has its own laws and internal determinants (definition). In addition, special attention is paid to the dialectical method of teaching. Composition is a complex complex educational subject, and especially its creation in the open-air environment. The analysis of creative activity in the open air suggests that, paying attention to the compositional component of this process, it is necessary to keep in mind the perspective, etc.

The article describes a brief outline of the historical period, which determines the different understanding of the laws of composition. For example, in ancient Egypt or in the era of antiquity, they were elevated to the rank of canon. In other historical periods, compositional construction assumed reliance on empiricism, a living impression, as a result of which the old laws lost their force. Among the philosophers and artists whose subject of study was composition, the following should be noted: Aristotle, Leonardo da Vinci, I. Newton, L. Fibonacci (L. Pisansky, the first mathematician of medieval Europe), E. Delacroix, V. Kandinsky, N. Matyushin, E. Kibrik, E. Shorokhov, V. Favorsky, etc. Many researchers in their theoretical developments rely on certain philosophical views, suggesting that the laws of being and the laws of art are a single whole. Due to the fact that the methods of cognition demonstrate the nature of multiplicity, compositional laws come into conflict with each other. A methodology involving an appeal to dialecticism is able to most accurately reflect the contradictory nature of the surrounding reality. First of all, dialecticism is most fully reflected in German classical philosophy, whose representatives are: I. Kant, I. Fichte, F. Schelling and G. Hegel. Dialectics and composition demonstrate the nature of similarity due to the fact that the basis of the first is the unity and struggle of opposites, and the second is the law of contrasts. Hegel believed that philosophy is a scientific discipline, while F. Schelling argued that philosophy is related to art. As a

justification for his position, F. Schelling pointed out that philosophy, like art, is based on the laws of aesthetics.

The paper presents a method of depicting a color composition in open-air painting (color relations). In addition, we proceed from the assumption that the lack of contrast implies the impossibility of correct transmission of the chiaroscuro component of the image. Dialectical laws and compositional laws (in fine art) suggest the presence of general categories, among which the following should be noted: movement and rest; identity and difference; the presence of space.

**Keywords:** philosophical and methodological basis; plein air; painting; contrast; rhythm; composition; integration training of students in the open air; professionalism