

**МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРИМЕНЕНИЯ ТОНАЛЬНОЙ ТЕОРИИ ЖИВОПИСИ
Н.П. КРЫМОВА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ РАБОТЕ НА ПЛЕНЭРЕ**

В.И. Лукьянчиков

Статья поступила в редакцию 28 июля 2024 г.

В статье рассматривается тональная теория живописи известного отечественного художника и педагога Н.П. Крымова с позиций ее актуального методического потенциала и практического применения в процессе обучения студентов пленэрной живописи. В том числе в данной статье по-новому осмысливаются многие затронутые им фундаментальные вопросы значения общего тона, передачи колористического состояния, целостных светлотных и цветовых отношений в работе над пейзажем с натуры как важнейшие элементы освоения профессиональной изобразительной грамоты в системе современного художественного образования. Особое внимание в исследовании уделялось аутентичной реконструкции идей художественной педагогики Н.П. Крымова применительно к работе над пейзажем на основе компаративного изучения текстов его статей, выступлений и воспоминаний учеников. Также использовались методы теоретического анализа современной научно-методической литературы по различным вопросам пленэрной живописи и обучения ей в процессе проведения художественных практик в вузе. В результате исследования делается вывод о том, что осмысленное применение основных положений тональной теории живописи Н.П. Крымова, а также его конкретных практических методов и рекомендаций по выполнению этюдов с натуры будет способствовать более эффективному формированию у студентов-художников специальных профессиональных знаний, умений и навыков, необходимых для работы на пленэре.

***Ключевые слова:** пейзажная живопись, цвет, тон, Н.П. Крымов, художественное образование, пленэр.*

**METHODOLOGICAL ASPECTS OF APPLYING N.P. KRYMOV'S TONAL THEORY
OF PAINTING IN THE PROCESS OF TEACHING STUDENTS TO WORK IN PLEIN AIR**

V.I. Lukyanchikov

The article considers the tonal theory of painting of the famous Russian artist and teacher N.P. Krymov from the standpoint of its current methodological potential and practical application in the process of teaching students plein air painting. Many of the fundamental issues of the meaning of the general tone the transmission of the coloristic state holistic light and color relations in working on the landscape from nature are comprehended in a new way as the most important elements of mastering professional visual literacy in the system of modern art education. Particular attention in the study is paid to the authentic reconstruction of N.P. Krymov's ideas of artistic pedagogy in relation to work on the landscape, based on a comparative study of the texts of his articles, speeches and memoirs of students. The paper also used methods of theoretical analysis of modern scientific and methodological literature on various issues of plein air painting and teaching it in the process of conducting art practices at the university. As a result of the study, it is concluded that the meaningful application of the main provisions of N.P. Krymov's tonal theory of painting as well as his specific practical methods and recommendations for performing studies from nature will contribute to a more effective formation of special professional knowledge and skills for student artists to work in the open air.

***Key words:** landscape painting, color, tone, N.P. Krymov, art education, plein air.*

Одним из значимых компонентов профессионального художественного образования студентов педагогических вузов, обучающихся по профилю изобразительного искусства, являются пленэрные практики. Как правило, они носят дискретный характер, проводятся несколько раз в течение всего периода обучения и предпо-

лагают систематическое формирование у обучающихся особых изобразительных знаний, умений и навыков, в том числе, работы над живописным этюдом пейзажа с натуры, которые трудно приобретаемы в дистанционном формате.

Живопись на открытом воздухе или пленэре имеет свою определенную специфику, особенности и во многом отличается от работы в помещении, от выполнения учебных постановок в условиях мастерской и дистанционного взаимодействия [1, с. 190-191]. Это обусловлено целым рядом факторов. В частности, рассуждая о работе на пленэре, Г.В. Беда поясняет: «Сильное освещение, множество и разнообразие рефлексов, большая удаленность объектов пейзажа от наблюдателя, быстрая смена освещенности, различное состояние погоды и времени года – все это новые и непривычные для начинающего условия» [2, с. 104]. Очевидно, что все это значительно усложняет работу с натуры, особенно для тех, кто еще только учится мастерству живописи. Кроме освоения базовых, общих основ изобразительной грамоты выход на пленэр предполагает наличие у обучающихся добротной специальной теоретической и практической подготовки для того, чтобы писать пейзажные этюды со знанием дела, грамотно, быстро и точно. Не менее важна здесь их творческая активность, профессиональная ответственность и художественная инициатива [8, с. 89]. В свою очередь, это также требует от педагога, ведущего пленэрную практику, особого внимания к дидактическим вопросам и методическим аспектам обучения пейзажной живописи.

Итак, выполнение учебных этюдов на пленэре предполагает решение целого ряда задач, связанных с необходимостью передачи разнообразных состояний при-

роды, сложной освещенности и световоздушной среды, различных по глубине пространственных планов. Всего этого, как отмечает в своем известном пособии по пленэру Н.Я. Маслов, «художник добивается с помощью цветовых отношений с учетом воздушной перспективы, а также передачей так называемого общего тонового и цветового состояния освещенности, колористической согласованности красок природы» [4, с. 4].

Огромное значение формированию различных элементов профессионального мастерства, имеющих фундаментальное значение для пленэрной живописи, уделял известный отечественный художник и педагог Н.П. Крымов, который еще в первой трети XX столетия разработал тональную теорию реалистической живописи и весьма плодотворно применял ее как в своем художественном творчестве, так и в своей педагогической деятельности на факультете изобразительного искусства в Пречистенском практическом институте, во ВХУТЕМАСе, а также в Московском областном художественном училище памяти восстания 1905 года.

Главной темой в творчестве Н.П. Крымова всегда оставался пейзаж. Своим многочисленным ученикам он, прежде всего, стремился привить любовь к природе, учил их видеть красоту самых простых, незамысловатых сюжетов и уметь правдиво передавать ее на холсте, как можно чаще работая на натуре. Художник был глубоко убежден, что достичь подлинной творческой свободы и вершин мастерства в реалистическом пейзаже возможно только «в результате многолетнего кропотливого изучения природы и законов живописи» [5, с. 79]. Именно этим путем в творчестве он старался идти сам и вести за собой других. Об особой значимости такого подхода в обучении сложному ис-

кусству пленэрной живописи много говорится и в научно-методических трудах Г.В. Беды [2], Н.Я. Маслова [4], А.П. Яшухина [9], С.П. Ломова [3] и других авторитетных специалистов в области художественной педагогики.

В 1938 г. Н.П. Крымов в периодических изданиях по искусству публикует две сравнительно небольшие, но по сути программные для его творческого кредо статьи «О Левитане» и «О живописи». В них он предельно ясно и лаконично излагает основные положения своей живописной системы, которые в дальнейшем получили широкую известность в профессиональном сообществе и спустя несколько десятилетий не потеряли своей значимости и актуальности для всех тех, кто стремился овладеть основами изобразительной грамоты. Своими идеями и размышлениями о живописи, а также конкретными практическими советами и рекомендациями мастер щедро делился с молодыми, начинающими художниками. Они и сегодня находят живой отклик в художественно-педагогической среде, о чем свидетельствуют достаточно частые прямые ссылки на них во многих современных научно-методических разработках по проблемам теории и практики живописи на пленэре.

На основании многолетнего личного опыта работы с натуры, а также анализа множества произведений признанных мастеров русской и зарубежной живописи Н.П. Крымов приходит к принципиальному выводу о том, что главную, определяющую роль в реалистической живописи играет тон, под которым он понимает «степень светосилы цвета» [5, с. 17], т.е. визуально воспринимаемую степень светлотности конкретного цвета или его градацию по шкале «светлее-темнее». Он вовсе не отрицает значения иных пара-

метров цвета в построении живописного изображения, искусственно не разделяет цвет и тон, в чем иногда его пытались упрекнуть, в том числе известный художник Б.В. Иогансон [7, с. 121-122], а, скорее, напротив, старается раскрыть их сложную, неразрывную диалектическую взаимосвязь. Крымов подчеркивает, что всякая «ошибка в тоне дает неверный цвет» [5, с.17]. Цвет, неверно, приблизительно взятый в тоне, по сути, становится просто краской, которой уже невозможно будет передать в картине или этюде реальные колористические характеристики натуры. Неслучайно такой великолепный художник-колорист как К.А. Коровин советовал: «При составлении цвета (окраски) смотреть, что светлое, что темное. Когда цвет не похож и в случае желания сделать его похожим, надо смотреть, насколько он темен или светел по отношению к другим цветам в картине» [7, с. 116].

Необходимо также указать на то, что в реалистической живописи в целом, включая пейзаж, именно правильно найденные светлотные отношения, согласно тональной теории Н.П. Крымова, позволяют изобразить «материальный объем в пространстве» [5, с. 81]. Наглядным подтверждением этому могут служить черно-белые фотографии или монохромные репродукции картин, в которых все материальные качества объектов, объем и пространство переданы исключительно за счет тональных градаций. Именно поэтому Крымов столь категорично и даже на первый взгляд парадоксально заявляет, что для художника гораздо важнее видение тона, чем цвета, индивидуально воспринимаемого во множестве его оттенков, насыщенности и теплохолодности. «Верный тон на верное место, – говорил он, – и тогда будет всё: и рисунок, и воздух, и пространство» [5, с. 156]. При этом

вполне понятно, что выстраивание тоновых и цветовых отношений в картине рассматривается им как единый, целостный процесс, а в передаче пространства, например, ни в коей мере не отрицается также значение теплотности цветов.

Однако тональные градации объектов природы, по мнению Н.П. Крымова, видеть гораздо сложнее, чем их непосредственные цветовые отличия. Для того чтобы убедиться в этом, достаточно посмотреть на обычный светофор. То, что один из его сигнальных огней красный, а другой – зеленый, замечает Крымов, «скажет каждый, но только немногие верно определят, который из них светлее» [5, с. 17]. На своих занятиях он предлагал ученикам сравнить цвет и тональность двух разных пятен красок. Их собственный цветовой оттенок (например, то, что одно пятно синее, а второе зеленое), разумеется, все видели сразу, а вот сопоставление их по тону (светлоте) у многих вызывало затруднение и далеко не все давали правильные ответы. Поэтому своим воспитанникам он старался изначально привить «острое восприятие тона» [5, с. 16], без которого невозможно решение даже самых простых живописных задач, например, верно взять в этюде соотношение больших цветовых масс земли к небу. Крымов был глубоко убежден, что правильному нахождению и передаче тона в работе с натуры необходимо учить.

Для работы над пейзажем с его сложной, подвижной световоздушной колористической средой особое значение приобретает рекомендация Н.П. Крымова писать не предмет (в принципе, отказавшись от восприятия действительности как «предметной диорамы»), а как бы некую «мозаику» цветотональных пятен природы, организуя их на холсте через сравнение и сопоставление друг с другом по светлоте,

цветовому оттенку, насыщенности и теплотности. Такой подход позволяет эффективно вести работу отношениями и тем самым более точно брать не локальный (предметный), а обусловленный цвет и тон изображаемых природных объектов, избегая их механического раскрашивания «похожими» красками и натурализма. Заметим, что аконстантное видение цвета, целостное восприятие природы и умение работать отношениями – это то, без чего невозможно добиться успеха в освоении реалистической живописи, в том числе пленэрной.

По Крымову, художник-реалист должен изображать не «знаемый», а «видимый материал» природных объектов, передавая на картине или в этюде их цветотональные характеристики такими, какими они видятся ему непосредственно в конкретных условиях восприятия природы [5, с. 29]. При этом, всегда следует помнить о том, что «цвет в живописи не может полностью совпадать с цветом натуры», т.к. тональный диапазон красок от самого светлого до самого темного, которыми художник располагает на палитре, намного меньше шкалы реальных светлотных градаций в природе [5, с. 104]. Поэтому обучающимся, работая на пленэре, как поясняет Н.К. Пронина, необходимо научиться выстраивать колористические отношения изображения к натуре «в определенном тоновом и цветовом масштабе», а также следить за их общей «колористической соподчиненностью». Такой изобразительный метод помогает добиться «колористической гармонии и согласованности цветового строя этюда в условиях пленэра» [6, с. 119]. Крымов не только убедительно обосновал данный подход в своих теоретических рассуждениях, но и успешно практически воплотил его в многочисленных живописных пей-

зажах, которые могут использоваться в работе со студентами на пленэре как иллюстративный методический материал.

Н.П. Крымов стремился показать, что цвет и тон изображаемых объектов природы всегда неразрывно взаимосвязаны и обусловлены характером освещения. Для наглядной демонстрации он однажды предложил своим студентам написать разноцветную ширму-гармошку, одни створки которой освещались из окна дневным светом, а другие, расположенные под углом к ним так, что они изначально оказываясь в тени, были освещены электрической лампочкой. В этой постановке можно было заметить различные, часто неожиданные изменения цвета, когда, например, желтый при холодном естественном освещении оказывался почти таким же, как белый, освещенный теплым искусственным светом лампы. Выполнить такое интересное, но необычное задание, как вспоминали затем Д.Н. Домогацкий, Ю.П. Кугач и другие его ученики, было очень непросто [5, с. 103, с. 132]. Однако подобные упражнения очень хорошо помогают развивать целостное цветотональное видение и имеют большое практическое значение для подготовки художника к работе над пейзажем, т.к. в действительности мы часто можем наблюдать смешанное освещение или одновременное присутствие нескольких источников света. Особенно это касается изображения вечерних или ночных мотивов.

Стараясь отыскать «основной закон реалистического изображения в природе», Крымов в результате долгих творческих поисков и размышлений постепенно приходит к ясному осознанию того, что в пейзажной живописи, помимо верно взятых и выстроенных колористических отношений, а также тональных градаций отдель-

ных изображаемых объектов, крайне важно уловить в натуре и максимально точно передать в работе то, что он называет «общий тон». Под ним, как поясняет художник, следует понимать «общее потемнение или посветление природы в соответствующие моменты дня» или общую освещенность изображаемого мотива в целом [5, с. 13, 15]. Так, например, общий тон пейзажа при солнечном освещении будет значительно светлее, чем при пасмурном или вечернем состоянии, а все тона сумерек будут заметно темнее тональных градаций дня.

Однако безошибочно уловить этот общий тон или конкретную степень светосилы изображаемого момента порой бывает очень непросто. Крымов рассказывал, как однажды на этюдах, работая над вечерним пейзажем, он зажег спичку и увидел, что ее пламя оказалось гораздо светлее яркого закатного неба. В следующий раз, уже повторяя это специально по отношению к самым разным объектам природы, художник обнаружил, что огонь горящей спички сливается с освещенной солнцем белой стеной, а значит, равен ей по своей светосиле. Таким образом, для себя он нашел некий своеобразный светлотный «камертон», позволяющий, к примеру, не только без необходимости чрезмерно не пересветлять небо в пейзаже, но и прийти к пониманию разнообразного общего тона вообще [5, с. 16].

Для наглядной практической демонстрации студентам закономерностей общего тона в пейзажной живописи Крымовым в учебных целях была изготовлена своеобразная сводная таблица «Изменение в пейзаже отношений по тону и цвету в разное время суток», состоящая из девяти изображений равного формата одного и того же простого, одинакового по композиции сельского мотива с домиком,

при ярком солнечном освещении, при об-
лачном и пасмурном состоянии, в вечер-
нее время, на закате и ночью. Она имеет
огромную методическую ценность для
объяснения обучающимся конкретных
особенностей достоверной передачи об-
щего колористического состояния природы
в реалистическом пейзаже в разное вре-
мя суток и при различных погодных усло-
виях. Ее внимательное изучение и ис-
пользование при работе на пленэре также
может помочь студентам не допускать по
неопытности многих других неточностей и
ошибок, в том числе, избежать неоправ-
данного высветления тонов или форсиро-
вания цвета в этюде.

Особо восхищаясь творчеством
И.И. Левитана, Крымов замечал, что в
своих великолепных пейзажах периода
художественного расцвета, при «чрезвы-
чайно широком письме и свободе его
техники», он мастерски передавал общий
тон, что позволяло ему с необычайной
выразительностью и достоверностью
изображать разнообразные состояния
природы, причем так, что «мы сразу ви-
дим, какой именно день и какой момент
дня изображен художником» [5, с. 16]. В
качестве примера здесь можно вспомнить
его знаменитые живописные полотна
«Вечерний звон» (1892), «Март» (1895),
«Золотая осень» (1895), «Весна. Большая
вода» (1897) и другие. Для Крымова было
очевидно, что художник, подобно Леви-
тану умеющий живописными средствами
точно передавать общий тон природного
мотива, в тысячу раз сильнее того, кто
смог выписать все мельчащие детали, со-
блюсти все колористические нюансы, а в
общий тон не попал. Николай Петрович
пояснял, что верное нахождение в кар-
тине общего тона позволяет «без излиш-
ней детализации» достоверно изобразить
«состояние природы, правильно расста-

вить предметы в пространстве, убедит-
ельно передать их материал, то есть пе-
редать на полотне подлинную жизнь» [5,
с. 22]. Если же художник не стремится или
не может верно определить и отразить в
этюде общее тональное звучание приро-
ды, то он в полной мере не создает ее ре-
алистического живописного изображения,
а как бы только «раскрашивает, хотя бы и
похожими по цвету и природе красками»
[5, с. 35]. Поэтому мастер настойчиво ре-
комендовал, обучая молодежь основам
пейзажной живописи, уделять особое
внимание формированию чувства общего
тона [5, с. 35]. Для этого очень полезно
практиковать задания на написание крат-
косрочных этюдов небольшого формата с
природы «на состояние». Но их необходи-
мо, как советовал Крымов, в обязатель-
ном порядке чередовать с длительными,
многосеансными работами на пленэре,
«стараясь достигнуть в них «потолка»
своих возможностей» [5, с. 134].

Практика работы со студентами на
пленэре также показывает, что они очень
часто случайно, недостаточно осмыслен-
но и формально подходят к решению в
этюдах с природы композиционных задач.
Между тем, уже сам природный мотив
(панорамный он или камерный, с высо-
ким или низким горизонтом и т.д.) опре-
деленно влияет на выбор наиболее под-
ходящего для выполнения работы форма-
та (большой он будет или маленький,
прямоугольный или квадратный, верти-
кальный или горизонтальный). Как пояс-
няет Н.П. Крымов, даже если писать со-
всем, казалось бы, на первый взгляд про-
стой, незамысловатый пейзаж, изобра-
жающий «внизу пустое море, а наверху
безоблачное небо», то «отношения по
размеру неба в длину и ширину к морю
уже есть композиция» [5, с. 39]. Здесь
важно сразу определить главное, а затем

найти выразительный для воплощения исходного творческого замысла баланс соотношения их масс с размером всей картины в целом.

Согласно Крымову, композиционный поиск всегда ведется через нахождение и организацию на изобразительной плоскости разнообразных живописных пятен, выражающих эмоциональное «переживание цвета» автором [5, с. 71]. Своим ученикам он настоятельно советовал: «Писать под первым впечатлением. Ограничивать пейзаж тем, что понравилось. И найти верный размер того, что понравилось...» [5, с. 211]. В этом смысле исходным моментом в работе над композицией пейзажа, как считал художник, является любование им. При этом Крымов не приветствовал чрезмерное увлечение условными, формально-композиционными схемами, а всякое нарочитое размещение изображаемых объектов по «диагоналям», «треугольникам» или «овалам» считал безжизненным, искусственным и надуманным. Он утверждал, что «композиция есть творческая организация картины», которую не следует сводить только к размещению фигур и предметов на холсте [5, с. 39]. Даже в этюде работа над его композиционной организацией требует комплексного решения целого спектра изобразительных и художественно-выразительных задач. Помочь в их решении студенту в ходе пленэрной практики и должен его более опытный наставник-руководитель.

Н.П. Крымов как художник-пейзажист во многом унаследовал лучшие традиции отечественной школы реалистической живописи, олицетворением которых для него были И.Е. Репин, В.А. Серов, И.И. Левитан, К.А. Коровин и некоторые другие выдающиеся мастера. Он не просто ценил и ставил очень высоко их творчество, но и

достаточно часто опирался на непосредственный анализ их произведений в своей педагогической практике, наглядно, на конкретных примерах объясняя те или иные секреты и тонкости живописного мастерства. Крымов, по его собственному признанию, считал, что изобразительное искусство во многих отношениях «математично», «объяснимо и очень логично» [5, с. 33]. Поэтому, преподавая курс живописи или рассуждая о закономерностях реалистического изображения пейзажа, он всегда стремился к научной строгости и доказательности.

В завершение отметим, что тональную теорию живописи Н.П. Крымова, при всей ясности, убедительности и универсальности её основных положений, конечно же, не следует абсолютизировать, т.к. живая природа богаче любых, даже самых продуманных теоретических конструкций и схем её изображения, но она позволяет лучше разобраться во многих вопросах теории и практики пейзажной живописи, её основополагающих, базовых законах и принципах, а потому её методический потенциал для работы на пленэре далеко не исчерпан. Известный отечественный художник Ф.П. Решетников в воспоминаниях о Крымове как о своем главном учителе и наставнике в искусстве с признательностью отмечал: «Его ясными и конкретными теоретическими основами я всю жизнь буду руководствоваться в постоянных поисках и решениях различных живописных проблем. Они помогают правильно понимать сущность реалистической живописи и способствуют развитию самых различных творческих индивидуальностей» [5, с. 192]. Далее, особо подчеркивая значение его теоретических разработок непосредственно для пленэрной живописи, он пояснял: «Следуя теории Крымова, художник, конечно, при наличии

определенных способностей, найдет верный путь в решении общего состояния природы, пространственности, материальности и цветовой напряженности. Являясь одним из лучших советских художников-пейзажистов, Николай Петрович доказал правильность теории на своих превосходных картинах» [5, с. 192]. Известно, что очень многие ученики и по-

следователи этого признанного мастера пейзажного жанра, произведения которого сегодня хранятся в собраниях Государственной Третьяковской галереи и других ведущих музеев нашей страны, успешно применяли его идеи, имеющие большое методическое значение для работы на пленэре, в своей художественной и педагогической практике.

Список литературы

1. Байрамбеков М.М., Рамазанова Э.А. Реализация игровых технологий при обучении младших школьников в дистанционном формате // Мир науки, культуры, образования. – 2024. – № 3 (106). – С. 189-192.
2. Беда Г.В. Основы изобразительной грамоты. – М.: Просвещение, 1989. – 192 с.
3. Ломов С.П. Живопись. – М.: Агар, 2008. – 232 с.
4. Маслов Н.Я. Пленэр: Практика по изобразительному искусству. Учеб. пособие для студентов художественно-графических факультетов педагогических институтов. – М.: Просвещение, 1984. – 112 с.
5. Николай Петрович Крымов – художник и педагог. Статьи. Воспоминания. – М.: Изобразительное искусство, 1989. – 224 с.
6. Пронина Н.К. Методические рекомендации к заданиям на создание общего тонового и цветового состояния в живописи на пленэре // Гуманитарные исследования. – 2017. – №4 (17). – С. 118-122.
7. Рисунки. Живопись. Композиция: Хрестоматия: Учеб. пособие для студентов худож.-граф. факультетов пединститутов / Сост. Н.Н. Ростовцев и др. – М.: Просвещение, 1989. – 207 с.
8. Симонова С.А., Аталян Г.Б. К вопросу об эволюции искусства в XX-XXI вв.: культурологический анализ // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2022. – Т. 24. – № 84. – С. 84-92.
9. Яшухин А.П. Живопись. – М.: Просвещение, 1985. – 288 с.

References

1. Bajrambekov M.M., Ramazanova E.A. Realizaciya igrovyx texnologij pri obuchenii mladshix shkol'nikov v distancionnom formate // Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya. – 2024. – № 3 (106). – S. 189-192.
2. Beda G.V. Osnovy izobrazitel'noj gramoty. – M.: Prosveshhenie, 1989. – 192 s.
3. Lomov S.P. Zhivopis'. – M.: Agar, 2008. – 232 s.
4. Maslov N.Ya. Plene'r: Praktika po izobrazitel'nomu iskusstvu. Ucheb. posobie dlya studentov xudozhestvenno-graficheskix fakul'tetov pedagogicheskix institutov. – M.: Prosveshhenie, 1984. – 112 s.
5. Nikolaj Petrovich Kry'mov – xudozhnik i pedagog. Stat'i. Vospominaniya. – M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1989. – 224 s.
6. Pronina N.K. Metodicheskie rekomendacii k zadaniyam na sozdanie obshhego tonovogo i cvetovogo sostoyaniya v zhivopisi na plene're // Gumanitarny'e issledovaniya. – 2017. – №4 (17). – S. 118-122.
7. Risunok. Zhivopis'. Kompoziciya: Xrestomatiya: Ucheb. posobie dlya studentov xudozh.-graf. fakul'tetov pedinstitutov / Sost. N.N. Rostovcev i dr. – M.: Prosveshhenie, 1989. – 207 s.
8. Simonova S.A., Atalyan G.B. K voprosu ob e'volucii iskusstva v XX-XXI vv.: kul'turologicheskij analiz // Izvestiya Samarskogo nauchnogo centra Rossijskoj akademii nauk. Social'ny'e, gumanitarny'e, mediko-biologicheskie nauki. – 2022. – T. 24. – № 84. – S. 84-92.
9. Yashuxin A.P. Zhivopis'. – M.: Prosveshhenie, 1985. – 288 s.

Для ссылки: Лукьянчиков В.И. Методические аспекты применения тональной теории живописи Н.П. Крымова в процессе обучения студентов работе на пленэре // Гуманитарные исследования Центральной России. – 2024. – №3 (32). – С. 76-83.

DOI 10.24412/2541-9056-2024-332-76-83