

КОЛОРИТ КАК ГЛАВНОЕ КАЧЕСТВО ЖИВОПИСИ

Человеку дан дар воспринимать цветовое многообразие мира, а естественная потребность к творчеству стимулирует его отображение. В этом случае живопись выступает тем видом искусства, где реализуется потребность человека эстетического наслаждения от восприятия и воспроизведения цвета. Живопись это не только средство цветного познания формы, но и колористический строй всего произведения, его художественно-образное выражение. Следует отметить, что в своем развитии живопись выступает все более самостоятельно, то есть не удовлетворяется вспомогательной ролью при рисунке. Многие художники в своих работах отдают предпочтение цветовому пятну для определения формы предмета в ущерб линии. Во многом этому способствовала живопись импрессионистов, которые использовали в своей работе последние данные физики о природе цвета. Появились понятия об основных, дополнительных и производных цветах. Составление цветового пятна происходит не только в процессе смешивания красок на палитре художника, но и оптическим в процессе восприятия. С эмоциональной точки зрения цвету уделяется все больше внимания. Интерес к цвету в живописи все больше возрастает и это способствовало созданию множества теорий цветовой гармонии. В этой связи можно привести в пример «хроматический аккордеон» Р. Адамса. Этот прибор представлял собой цветовой круг, состоящий из 24 секторов и 5 шаблонов к нему. Передвигая шаблоны предполагалось получение различных гармоничных цветовых сочетаний. Р. Адамс назвал эти комбинации аккордами и считал, что они служат основанием для выбора гармонических цветовых тонов в живописи. Определенным значением для практической живописи явились сформулированные им основные принципы цветовой гармонии:

1. В гармонии должны быть заметными, по крайней мере, первоначальные элементы многообразия цветовой области: красный, желтый и синий. Будь они неразличимы, как это было бы в черном, сером или белом цвете, то было бы единство без многообразия, то есть количественное отношение красок.

2. Многообразие тонов должно достигаться также через разнообразие светлого и темного и через изменения в цвете.

3. Тона должны находится в равновесии таким образом, чтобы ни один из них не выделялся. Этот момент охватывает качественные отношения и составляет цветовой ритм.

4. В больших комбинациях цвета должны по порядку следовать друг за другом так, чтобы естественная связь по степени их родства имела место как в спектре или радуге. В следовании тонов выражается мелодия цветового единства.

5. Чистые краски следует применять экономно из-за их яркости и лишь в тех частях, на которые глаз в первую очередь должен быть направлен [1, с. 30].

До настоящего времени многие художники пытались определить какую-либо модель цветовой гармонии. Некоторые из них в основу своих поисков пытались взять теорию музыкальной грамоты. Такие попытки называются квазимузыкальными. Но живопись в отличие от музыки или поэзии не поддается простому математическому просчету, ее вариативность громадна а ритм не моделируется в формулу (в музыке – $3/4$, $3/8$, в поэзии – ямб, хорей и т.д.). Так или иначе, все исследователи этого вопроса понимают цветовую гармонию как равновесие цветовых сил. Определение этого равновесия и есть та проблема, которая стоит перед живописцем. Живописным выражением цветовой гармонии является колорит картины – характер взаимной связи всех цветовых элементов изображения. Колорит живописной композиции должен отвечать целям и задачам замысла автора, выражать общую идею свойственным ему изобразительным языком. Колорит выражает мировосприятие и эстетические взгляды художника и, по большому счету, общую художественную культуру времени.

Колорит непосредственно связан с объективным происхождением изображения. Это предмет изображения, его особенности и свойства, среда и характер освещения композиции. Вот что о значении колорита в живописи писал В.И. Суриков: «Да колорит – великое дело! Видевши массу картин, я пришел к такому заключению, что только колорит вечное неизменяемое наслаждение может доставлять, если он непосредственно, горячо передан с природы...» [4, с. 144]. Пластическое и цветное изучение природы в первую очередь влияет на замысел работы, уточняет и продвигает его.

Успешное колористическое построение картины, пусть даже совсем небольшой, невозможно без целостного восприятия и построения изображения. Ни одно цветное пятно не может существовать в картине без согласования с общим цветовым состоянием. Для решения этой задачи необходима профессиональная постановка глаза художника на цельность вос-

приятия природы. Чтобы достичь этого необходимо уметь смотреть на все предметы изображения одновременно, цельно, не выпуская из поля зрения всю группу, не отвлекаясь на детали. Как говорят художники надо поставить глаза широко. Выработка способности цельного видения природы достигается практическими способами: «распусканием» глаза в момент наблюдения, то есть держать все не в фокусе, и прищуриванием, когда резко уменьшается количество света попадающего в глаз. В результате этого перестают замечаться второстепенные детали, достигаются обобщения.

Проверка целостного характера исполнения картины художником достигается многими способами, к их числу относится взгляд на работу через зеркало, переворачивание, взгляд под различными ракурсами, использование различного освещения и т.д. Эффективным считается метод быстрого взгляда на работу и затем ее мысленного восстановления. Если при этом в зрительном воображении никакая деталь или цветное пятно не «выскакивает», то проверкой можно удовлетвориться. Подводя итог вышеизложенному можно привести высказывание известного художника и педагога Н.Н. Волкова: «Существовало много попыток создать систему правил для цветового построения картины. Все эти попытки часто полезные для их авторов, скоро становились мертвыми рецептами, ибо задачи, для которых были созданы правила, менялись. Остаются лишь три самых общих закона – закон видения цвета, закон подчинения содержательной задаче образа и закон единства (целостности) системы переложения красок природы» [2, с. 279].

Вопросам колорита живописного произведения посвящено множество исследований и, в этой связи, необходимо вспомнить труды мэтра нашей художественной культуры – И.И. Грабаря. Будучи большим художником-живописцем, всю свою жизнь посвятившему художественному творчеству, он, в то же время, занимался теорией и историей живописи. Такое удачное сочетание художника и ученого позволили ему, на мой взгляд, создать шедевры живописи, основанные на передовых взглядах на теорию искусства, а в теории и истории живописи высказать много новых идей с точки зрения практического живописца. Так И.И. Грабарь в истории живописи выделил периоды, каждый из которых получил обоснованную характеристику и адекватен целям и задачам искусства конкретного времени и, возможно, его логические построения показывают пути дальнейшего развития живописи.

По мнению И.И. Грабаря живописные представления художников проявились не сразу и не вдруг, а путем длительных эстетических поисков.

Сначала мастера древнего мира удовлетворялись простейшей раскраской скульптуры и контурного рисунка. Там, где раскраска представляла собой стремление к гармоничным цветовым отношениям можно говорить о первых шагах завоевания живописного искусства. Сохранившиеся памятники искусства древнего мира говорят о том, что и в Египте и Византии явно прослеживается подбор цветовых сочетаний отдельных заливок в сложную систему гармоничного единства. Древнеегипетское и Византийское искусство представляло собой плоскостной стиль в живописи, где гармоническое сочетание цветовых отношений и контур получили возможности для своего высокого развития и первых представлений о колорите произведения. Понятие колорита, как качества живописи, с этого времени занимает важнейшее место в изобразительном искусстве. В русской иконописи развитие искусства плоскостного стиля нашло свое высочайшее воплощение со времени Андрея Рублева до наших дней. Специальным постановлением Ивана Грозного иконописцам предписывалось писать тем «добрым письмом», что «Троица» А. Рублева. Цветовые отношения пятен в иконе так гармонично сочетаются между собой, что по общепринятому выражению производят впечатление застывшей музыки.

Постановка задач выражения колорита произведения в плоскостной живописи, без активного пространственного построения, определяет второй этап развития живописи. Это отличает его от первого, где цвет представлял собой подкраску формы.

Началом третьего периода в развитии живописи можно считать итальянскую живопись XIV в. С этого времени художники активно увлеклись передачей объема и пространства в своих произведениях на первых порах пренебрегая колоритом. Затем, постепенно, комплексное решение объемно-пространственных задач и задач колористических занимают все большее место в живописи, являя нам шедевры искусства, принадлежащие кисти таких мастеров как Леонардо да Винчи, Рафаэля, Тициана. Особенное место среди этих художников занимает Тициан, его художественная деятельность была во многом посвящена именно поискам колористических решений произведения. Приведу мнение И.И. Грабаря: «На вопрос, что такое колорит в живописи, можно с достаточным основанием ответить: колорит – это живопись Тициана» [3, с. 21].

Качественно новый уровень в развитии живописи И.И. Грабарь определяет с XVII в. В круг своих живописных задач художники уже включили передачу не только пространства, цвета и формы, но и передачу света. Если раньше художники учитывали роль света в несложных его прояв-

лениях в живописи портрета, фигуры или интерьера, то теперь причудливая игра света во всех его видах стала занимать живописцев достаточно сильно, иногда доминируя в общем эмоциональном настрое работы. Этот период в развитии живописи знаменит такими именами как Веласкес, Рубенс, Франс Хальс, Рембрандт, Вермеер. К отношениям цветовым, чисто колористическим, добавились отношения световых пятен и их изящного гармонического единства. Художники впервые стали заниматься пейзажем не как второстепенным атрибутом картины, а как лабораторией познания света. Впервые они стали работать на открытом воздухе, стараясь передать солнечное освещение.

Проблему колорита в сочетании с вопросами передачи света разрабатывали и все последующие художники, из которых можно выделить Гейнсборо в Англии, Гойю в Испании, Ватто и Шардена во Франции. Все они, каждый по-своему, были величайшими колористами в соответствии со своим эстетическим и эмоциональным восприятием жизни.

Барбизонцы внесли новые тенденции в развитие колорита. Коро в своих пейзажах большое значение уделяет не только передаче света, но и воздуха. В его работах свет не просто падает, а струится соответственно колебаниям воздуха.

Импрессионисты в своих живописных устремлениях передачи воздуха и света сделали еще один шаг. Разложив свет на составляющие его цвета они, буквально, сумели добиться ослепительного эффекта восприятия. А их живопись непосредственно с природы позволила достичь величайшей степени правдивости и выразительности. Отличие колористических решений импрессионистов от работ старых мастеров заключается в том, что их живописные поиски были непосредственно связаны с натурой. Старые мастера колорит своих произведений создавали условно, сообразно эстетическим и функциональным установкам. О. Ренуар, К. Моне и другие художники-импрессионисты колорит своих произведений искали основываясь на общем впечатлении от восприятия природы, поэтому их работы так убедительно правдивы и свет, изображенный на них, так ослепителен. Все последующее искусство испытало на себе влияние импрессионизма. Академическая живопись, как форма и метод образования, целиком приняла в себя новации импрессионизма. Пленэрность, воздух, струящийся свет стали необходимым условием реалистического изображения природы при обучении живописи.

Отечественная школа живописи знает множество примеров великих достижений в области колорита. Величайшими колористами были такие

мастера как А. Иванов, В. Суриков, И. Репин, В. Серов, И. Левитан, К. Коровин и многие другие. Можно сказать, что каждый значимый в профессиональном отношении художник-живописец является колористом. Некоторые из них в живописи достигают вершин совершенства именно обладая высокоразвитым чувством колорита. В начале XX в. многие художники отошли от реалистических традиций в искусстве, считая их устаревшими и мешающими творческому поиску художника. Существует мнение, что достижения мастеров прошлого в области реалистической трактовки формы достигло своего совершенства и художнику, как творцу, в этой области изобразительного искусства нечего делать. Поэтому многие художники в своих поисках уходили в область так называемого концептуального искусства, где теоретические и философские положения доминируют в эстетических поисках.

Невозможно себе представить пути дальнейшего развития живописи, каждая новая художественная эпоха имеет свои собственные «сюрпризы». Знать все вперед просто ненужно, но в контексте проблемы данной статьи можно сказать, что развитие живописи невозможно без развития понятия колорита и его возрастающей роли в создании произведения искусства.

Библиографический список

1. *Бесчастнов Н.И.* Живопись. М., 1993.
2. *Волков Н.Н.* Цвет в живописи. М., 1984.
3. Живопись. Уроки изобразительного искусства. М., 1995.
4. Мастера искусства об искусстве. М., 1977. Т.7.

Л.М. Рябошапка

ЗНАЧЕНИЕ НЕПРЕРЫВНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ПРОЕКТИРОВАНИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КАРЬЕРЫ

Ключевым элементом профессиональной привлекательности учебного заведения остается наша продукция – выпускник. Проектирование и моделирование его профессиональных качеств является ведущей методической задачей. Сегодня нужен организатор, компетентный, свободно владеющий своей профессией и ориентирующийся в смежных областях деятельности, готовый к профессиональному росту, социальной и профессиональной мобильности.