

УДК 378.016:75.01

Понятие «живопись объективного наблюдения» и методика ее практического применения в процессе преподавания академической живописи

Богустов А. П.

Учреждение образования «Гродненский государственный университет
имени Янки Купалы», Гродно

Цветовая гармония в живописи и ее значение в художественно-педагогической практике прочно связаны с историей искусства и духовной культурой. Поэтому автор не может не затронуть некоторые теоретические аспекты, касающиеся науки о цвете. Обобщение опыта творчества многих поколений художников-живописцев убеждает нас в том, что понятие цвета в живописи весьма сложно и многослойно и содержит в себе как минимум два начала: объективное (свет) и субъективное (зрение). Цветовые системы в живописи относятся к понятию формы.

Вопросы изучения формы в искусстве особенно актуальны в условиях реформирования высшей школы, в том числе и художественной, когда заметно снижается объем учебных часов, отведенных на специальные дисциплины, в частности на живопись. Это, в свою очередь, должно повлечь за собой более тщательный отбор учебного материала, его содержательной составляющей, особенно с учетом наметившейся в последние годы «пониженной селекции» абитуриентов, а следовательно, и студентов младших курсов.

Методическая система, обозначенная как «живопись объективного наблюдения», и предложенный в статье цикл упражнений-этюдов должны помочь педагогам и студентам раскрыть понятие формы как одной из важнейших составляющих в искусстве живописи.

Ключевые слова: академическая живопись, методика преподавания живописи, цвет, цветовые системы в живописи.

(Искусство и культура. – 2016. – № 4(24). – С. 111–123)

The Notion of «Objective Observation Painting» and Methods of its Practical Application in the Process of Teaching Academic Painting

Bogustov A. P.

Educational Establishment «Grodno State Yanka Kupala University», Grodno

Color harmony in painting and its significance in the art and pedagogical practice are closely linked with the history of art and spiritual culture. So the author can't but touch upon some theoretical aspects connected with the science of color. Generalization of the historic experience of the creative work of numerous generations of painters convinces us that the notion of color in painting is rather complicated and has many layers; it also contains at least two beginnings, the objective (color) and the subjective (eyesight). Color systems in painting belong to the notion of form.

Issues of studying form in art are especially urgent in the conditions of higher school reform, art school including, when the number of academic hours for special disciplines, namely art, considerably reduces. This, in its turn, should be followed by more scrupulous choice of the academic material, its content component, especially taking into account the «lowering selection» of applicants of the recent years and, consequently, of first year students.

In our opinion, the methods and teaching system, which we call «painting of objective observation» as well as the cycle of exercises-sketches, which we present in the article, should help teachers and students to reveal for themselves the notion of form as one of the most important components in understanding the art of painting.

Key words: academic painting, methods of teaching painting, color, color systems in painting.

(Art and Culture. – 2016. – № 4(24). – P. 111–123)

Нескончаемое многообразие цвета в природе основано на бесконечном множестве градаций светлого и темного, яркого и блеклого, интенсивного и мягкого в пределах каждого тона, на смешении цветов образующих новые тона и оттенки, на взаимодействии цвета предметов и окружающей среды. «В самом широком значении цвет означает всю эту сложную и динамичную совокупность градаций,

Адрес для корреспонденции: e-mail: Bogustow@mail.ru – А. П. Богустов

взаимодействия, смешения, изменчивости тонов и оттенков. Цвет в пластических искусствах, отражая цветовое богатство действительности, имеет особые возможности и особые функции, вытекающие из природы искусства... Каждое конкретное художественное произведение по-своему использует потребность человеческого глаза и сознания в красоте и гармонии цвета.

Способность цвета активно и сильно воздействовать на сознание и эмоции человека, волновать и успокаивать его, внушать ему то или иное настроение представляет собой одну из основных составляющих его формальных свойств, без которых невозможно создание живописного произведения. Все это делает цвет непосредственно сравнимым с музыкой, средством общения и внушения, способом передачи эмоций, представлений оценок, ощущений красоты, гармонии, идеала» [1].

Цель данной статьи – обозначить рамки понятия «живопись объективного наблюдения» и проанализировать методику ее практического применения в процессе преподавания академической живописи.

Принципиально важным является поиск путей если не сближения и интеграции существующих сегодня часто противоположных друг другу школ, сколько обоснование необходимости профессионального обучения живописи, основанного на объективных законах формы, столь же объективных как закон всемирного тяготения. Отсюда и возникло понятие «живопись объективного наблюдения».

Содержательная часть статьи касается в первую очередь пропедевтических основ обучения живописи и не касается в полной мере чисто художественных, творческих вопросов создания живописного произведения, где главенствующая роль принадлежит более тонкой материи – духовного мира человека. По словам философа Гегеля, характер колорита в живописи определяется духовным содержанием. Духовное содержание любого произведения необходимо поставить во главу угла в любом из искусств – как в живописи, так и в графике, музыке, поэзии, в кино и в театральном искусстве, и зависит не столько от школы,

сколько от морального и духовного климата всего общества.

Изобразительная функция цвета в искусстве опирается на богатство цвета в природе, но следует своей собственной системе, неизбежно более ограниченной в своих возможностях, поскольку краски, используемые художником, значительно ниже естественного цвета по диапазону светосилы, по многообразию оттенков, по интенсивности и окраске тонов. Искусство живописи возмещает эту ограниченность, организуя свою цветовую систему – «колорит», отбирая соответственно ей тона и оттенки, составляющую красочную «гамму», пропорционально варьируя краски по светосиле, яркости, насыщенности (т. е. по количеству «пигмента» в единице связующего вещества), используя отношения, градации, переходы тонов и оттенков, цветовые контрасты, дополнительные цвета, смешение красок на палитре и оптическое смешение их на холсте и т. д. Наукой о цвете (цветоведением) достаточно подробно изучены физические, оптические, психологические свойства цвета, доказывающие объективность законов цветоведения независимо от области их применения в изобразительном искусстве и в живописи, в частности, тем самым соотнося понятие цвета в искусстве с понятием формы (или «чистой формы»), что позволяет нам в свою очередь утверждать, что цвет не является принадлежностью одного какого-либо стиля или направления живописи. Законы цвета объективны и универсальны и могут иметь одинаковое значение как для произведений академической школы, соцарта и постмодернизма, так и для любых иных течений и направлений в искусстве. Решительная ломка формы цветом началась на заре новейшего времени, т. е. в конце XIX века. Импрессионисты уже не стремятся к четкости контура (иногда он совсем пропадает), к выявлению объемности. Для них живопись – это прежде всего цвет, превратившийся в свет. Форма – лишь неизбежное поле, на котором размещаются красочные точки. Импрессионисты выпустили цвет на свободу, эмансипировали его от формы, и с тех пор началось победное шествие цвета в искусстве XX в.

«Фовизм, экспрессивный абстракционизм, оп-арт, ташизм, экспрессионизм... Во всех этих “измах” цвет явно преодолевает форму или заключает с ней непрочный союз, готовый вот-вот рухнуть, чтобы уже ничто не мешало краскам свободно разливаться по холстам и “изливаться на ненавистную им форму вещей”, – как писал Малевич» [1].

В начале XXI века можно наблюдать исчезновение локального и неизменного цвета, полную победу динамичного, изменчивого цвета, раздробленного на основе тона спектра, а затем переход к условному цвету, к его метафорическому значению, к цветовой экспрессии, выражающей субъективный мир художника, и, наконец, к цветовому конструированию мира и его форм с помощью контрастов теплых и холодных тонов и других средств, выработанных в ходе истории живописи.

Отсюда возникает парадоксальный на первый взгляд вопрос: «А возможно ли, и так ли необходимо обучать молодых художников живописи?». На самом деле вопрос более чем актуален, он неизбежно возникает и у молодых преподавателей. Достаточно вспомнить собственный студенческий опыт, когда мы, молодые художники, пытались вырваться из круга рутинных академических заданий, пытались как можно быстрее «выпустить цвет на свободу», правда, следует признать, что из этого редко выходило что-то путное, а один профессор говорил нам: «Вам нужно созреть. Вы еще настолько неопытны и зелены, что если выпустить вас на лужок, на зеленую травку, то вас неизбежно съест коза». Нам видится процесс обучения живописи в следовании объективным законам науки и художественной практике искусства. Она также объективна, как и объективны законы человеческого зрения и действие коры головного мозга воспринимающего и анализирующего цвет, как в природе, так и на палитре и, наконец, на холсте. Для полноценного «созревания» художника кроме знания теоретических основ цветоведения, законов зрительного и психологического восприятия крайне важно и необходимо приобрести практический опыт работы в различных цветовых системах, что дает впоследствии возможность вы-

бирать сознательно ту или иную из этих систем в соответствии с ее внутренней логикой, т. е. соотношению «содержания и формы».

В искусстве живописи к категориям художественной формы в первую очередь необходимо отнести цвет, когда цветовой строй произведения является «первой скрипкой» в трактовке полотна. В этой связи следует отметить особую роль изучения формальных свойств цвета в художественной педагогике. Часто сами термины «формальные свойства», «формальные признаки» и т. п. в художественной школе звучали как ругательства, а во главу угла ставились идейно-содержательная составляющая, а всякая относительная самостоятельность в построении художественной формы воспринималась вульгарно-социологической критикой, да и педагогикой как формализм, отрыв формы от содержания, а затем и как его утрата. Достаточно вспомнить, что «Цветоведение» нашло свое место в перечне дисциплин в учебных заведениях художественного профиля не так давно. Еще в середине 1960-х годов отношение к этому предмету со стороны руководящих учебным процессом инстанций было явно отрицательным. Одним из первых учебных заведений, привнесших в свои планы в начале 60-х годов XX века, была Латвийская государственная Академия художеств имени Теодора Залькална в Риге, на что последовала немедленная реакция. По указанию руководства Академии художеств СССР предмет «Цветоведение» был исключен из списка учебных дисциплин по причине проникновения в стройную систему советской художественной педагогики буржуазного формализма. «Таким образом, к началу 60-х годов прошлого века слово “форма” утратило научный смысл, и стало употребляться для дискредитации художников и направлений (импрессионизм, сезаннизм и др.) по тем или иным причинам не отвечавшие официальным доктринам» [1].

Между тем в начале XX века, в том числе и в советской художественной школе в лице ВХУТЕМАСа и ВХУТЕИНа, был накоплен значительный позитивный опыт формального метода в художественном творчестве. Официальное искусствозна-

ние, правда, постаралось умолчать, а затем забыть достижения этих центров формотворчества, но они тем не менее оказали большое воздействие на развитие не только советского искусства и дизайна. В 30-е годы XX века их воздействие влияло ощущало на себе как европейское, так и мировое искусство в целом, что нашло непосредственное отражение в руководимого Кандинским «Баухаузе» в Германии. Именно там группа художников во главе с Василием Кандинским изучала цвет как формальный язык изобразительного искусства. Именно там швейцарский художник и педагог И. Иттен (1888–1967) создал новый и прогрессивный метод обучения науке о цвете и написал новаторский для своего времени учебник «Искусство цвета».

Немецкий эстетик К. Фидлер разработал свою теорию «абсолютного зрения», преодолевающего хаос эмпирических впечатлений и создающего «чистую форму», своего рода «идеальную действительность», на основе которой была разработана методика формального анализа, выявляющего взаимодействие основных понятий в рамках конкретного произведения искусства – тем самым позволяя последовательно переходить от чисто чувственных впечатлений к интеллектуальному изучению художественного произведения. «На наш взгляд, именно в этой плоскости следует рассматривать и явление “живописи объективного наблюдения”».

Объективные законы, таким образом, ставятся во главу угла и отказавшись в процессе обучения от всяческих идеологий, обозначив такой метод как «живопись объективного наблюдения», поставив, следовательно, обучение вне зависимости от влияния каких-либо художественных стилей, направлений и предпочтений самого художника, уделив главное внимание чистым живописным опытам, связанным: во-первых, с ограничением цветовой палитры в «живописи объективного наблюдения», во-вторых, с опытами-этюдами с полной цветовой палитрой.

Основательная живописная подготовка, полученная в результате, позволяет вырабатывать прочные правила поведения художника на палитре, а затем непосредственно

на холсте, т. е. дисциплинирует живописца, «воспитывает» художника видеть то, что скрыто для неорганизованного глаза и, наконец, прочно усвоенные знания и навыки, обретенные в результате опытов, позволяют художнику уверенно и, главное, сознательно вести работу над живописным произведением в любом современном направлении и стиле. В то время как «хаотичная палитра свидетельствует о хаосе в сознании художника» [2].

Историческая и культурологическая база понятия «живопись объективного наблюдения». Сознательное ограничение цветовой палитры есть действие, ведущее к определенной системе, в данном случае цветовой. Система ограничения цвета, так как мы ее понимаем сегодня, сложилась еще во времена, когда по вполне объяснимым объективным причинам люди не имели возможности использовать иные цвета кроме черного, белого и красного. Объясняется это в первую очередь тем фактом, что данные цвета были у человека, что называется, под рукой:

черный цвет – уголь в кострище,
белый цвет – меловые отложения,
красный цвет – цвет африканской земли или глины.

К классической триаде постепенно присоединяется желтый цвет (цвет охристых оттенков той же глины).

Можно долго анализировать эти цветовые сочетания, рассматривая их с различных точек зрения (исторической, мифотворческой, культурологической и в самую последнюю очередь – с живописной). Мы убеждаемся в том, что эти цветовые предпочтения очень стойки на протяжении всей истории культуры и искусства, о чем убедительно свидетельствуют исследования М. Н. Мироновой «Цветоведение», «Учение о цвете» и «Цвет в изобразительном искусстве». Этот же автор в своих работах убеждает нас в том, что такие цветовые сочетания устойчиво живут в одежде, обрядах и искусстве так называемых примитивных народов, то есть народов, сохранивших родоплеменные отношения. Достаточно увидеть ритуальные (чаще сувенирные) маски народностей Уганды, Кении, Бурунди и они подтверждают эти выводы лучше любого учебника

или энциклопедии. Здесь в основе черный цвет дерева, вставки белой кости для глаз и зубов, дополняемая дозированной раскраской красного или охристого цвета природного происхождения. Несмотря на цветовую скромность маски и скульптурные изображения местных художников очень выразительны и не оставляют равнодушным даже самого искушенного зрителя.

Такие древние «первобытные» цветосочетания («цветовые системы») не исчезли с наступлением цивилизации, но как это ни парадоксально продолжают успешно существовать в живописи, прикладном искусстве и особенно в дизайне. В определенные периоды истории, пройдя долгий путь самоутверждения, система ограниченной цветовой палитры ярко проявилась, в частности в русском искусстве в его одном из самых ярких и признанных всеми народами явлений – явлении русской школы. Именно в иконописи художники в рамках скромной по количеству цветовых знаков системы добились наивысшего живописного мастерства, высочайшей выразительности и той степени духовности, которая не оставляет равнодушным человека не только верующего приверженца православной конфессии, но и любого «постороннего» зрителя. Привлекает часто (а иногда и в первую очередь) к иконе не только ее духовная, сакральная составляющая, но и великолепная живопись по технике, индивидуальное мастерство художников, различие их творческих подходов и философско-религиозных взглядов сумевших проявиться, несмотря на свод строгих канонов, и церковных установлений. «До XVII века иконописцы, как правило, не подписывали своих работ, однако в летописях упоминаются наиболее известных из них: Феофана Грека, Андрея Рублева, Даниила Черного, Дионисия. Безусловно, всех имен невозможно перечислить, многие остались неизвестны. Один из первых на Руси памятников иконописи – завезенная из Византии икона Владимирской Богоматери (ныне хранящаяся в Третьяковской галерее). В этом шедевре живописи очень характерного для своего времени и для последующих поколений мастеров проявились начала т. н. ограниченной палитры, т. е. мастерски

сгармонизированы всего несколько цветов. Неизгладимое впечатление на многие поколения зрителей производит и рублевская «Троица», где в полной мере воплотилось живописное начало ограниченной палитры. Введя живописную ткань охристой гаммы, голубые одеяния персонажей, он усиливает тем самым эмоциональное звучание композиции. К шедеврам иконописи среди множества образцов можно отнести икону неизвестного автора «Георгий-воин» (XII в., Музей Московского Кремля). Очень характерна в этом плане икона XVI века «Чудо Георгия о змие» (Государственная Третьяковская галерея), где применяются излюбленные краски иконописцев: охра, киноварь, багор. В различных сочетаниях и разбелах они создают богатую живописную гамму, разнообразную по светлоте и насыщенности. Как пример шедевра в иконописи нельзя не упомянуть и икону Дионисия «Митрополит Алексей исцеляет Тайдулу (жену хана)». Клеймо на иконе «Митрополит Алексей» начала XVI века (Государственная Третьяковская галерея, Москва). Наиболее полно и открыто, на наш взгляд, идея ограниченной палитры «выражена в иконе XII века “Георгий-воин”, как и в большинстве русских икон последующих веков» [3].

Проследив за творчеством профессиональных художников Европы и России XVI–XIX вв., мы убеждаемся в том, что «ограниченная палитра» в перечисленном количестве цветов применяется очень активно, особенно в портретной живописи, т. к. данный набор цветов наиболее приемлем в поисках так называемого «телесного» цвета.

Наиболее ярко и ближе к нам по времени проявилась «живопись объективного наблюдения» в творчестве русских советских художников первой половины – середины XX в. Воспитанная на прочных позициях русского реализма (академической школы), эта плеяда мастеров создала ряд живописных произведений, ставших классикой советского искусства. Начиная с конца 20-х годов XX в. эта тенденция приверженности к живописи «ограниченной палитрой» четко просматривается на примере произведений Г. Г. Ряжского («Делегатка», 1927 г., Государственная Третьяковская галерея),

А. Н. Самохвалова («Девушка в футболке», 1932 г., Центральный музей Вооруженных сил, Москва), а также значительное количество других произведений автора, из которых нас в первую очередь могут заинтересовать с точки зрения живописи «ограниченной палитрой» «Мать и дитя», «Спящий ребенок», где мастер очень умело и оправданно вводит в спокойное теплое повествование яркий цветовой удар (букет синих васильков), Б. В. Иогансона («Допрос коммунистов», 1933 г., Государственная Третьяковская галерея) и многих мастеров советской живописи. Если мы оставим за скобками идеологическую заданность этих работ, а будем смотреть на них только через призму искусства живописи, то без всякой натяжки должны признать их подлинную эстетическую и художественную ценность. Следующие поколения художников советской живописи, во всяком случае, значительное число известных мастеров продолжили этот творческий метод. Назовем Ф. П. Решетникова («За мир» 1950 г., Государственная Третьяковская галерея), Т. В. Яблонскую («Хлеб», 1949 г., Государственная Третьяковская галерея). Особо необходимо выделить картину В. А. Серова «Ходоки у Ленина» (Центральный музей В. И. Ленина, Москва, 1950 г.). Нам она интересна в основном своим живописным решением и набором «ограниченной палитры» – охра, черной и белой краски. Как бы мы не вглядывались в картину в целом или в отдельные ее части, ни одного оттенка цвета кроме них мы не обнаружим.

Аналитическая составляющая живописных этюдов в системе «живописи объективного наблюдения». Этюды-опыты на ограничение цветовой палитры в учебном процессе и в воспитании «дисциплины палитры» имеют определяющее значение в «постановке» (воспитании) глаза художника и могут являться основными пропедевтическими (предваряющими основное обучение и творчество в живописи) упражнениями. Как в начале обучения живописи они являются фундаментом обретения профессиональных знаний и навыков, так и в процессе профессионального творчества опытный живописец, время от времени обратившись к ним, может «освежить»

свое художественное зрение и технические приемы ведения этюда. Упражнения этого рода представляют собой серию этюдов к последующим профессиональным творческим работам.

Обобщив известные теоретические исследования в области формальных свойств цвета мастеров прошлого, экспериментальный опыт В. Кандинского, исследования профессора Белорусской Академии искусств Л. Н. Мироновой, художника-педагога Г. В. Беды и собственный педагогический и творческий опыт кафедры изобразительного искусства ГрГУ им. Я. Купалы, разработана методика, уже накопившая определенный опытно-экспериментальный материал, который позволяет обосновать новые подходы в обучении живописи. Практической базой экспериментальной методики является исполнение этюдов натуральных постановок, специально продуманных и подготовленных для этих целей. В нашей практике такие этюды называются «опытами».

Этюд на ограничение цветовой палитры не следует понимать как гризайль в традиционной интерпретации, когда он ведется одним цветом в разбелах различной градации.

В нашем случае имеется в виду строгое ограничение набора необходимых для работы цветов. Чаще всего и оправданной с точки зрения конечного результата нужно использовать следующий набор: охра светлая, охра золотистая, охра красная, белила, виноградная черная. Все краски обладают лессирующими свойствами, за исключением белил.

В различных количественных сочетаниях смеси красок позволяют получать различные цветовые гаммы, прекрасно могут передавать не только тональные отношения, но теплохолодность и иные живописные качества. Художники давно научились использовать эти свойства ограниченной палитры. Примером могут служить многие произведения Бродского, Кацмана, Дейнеки и др.

Ведение этюда рациональней начинать с легкого, почти акварельного подмалевка светлой охрой, а не использовать лаки и масла, работать только растворителем. В подмалевке «выбирается» вся основ-

ная теневая составляющая постановки, включая как собственные тени на предметах постановки, так и падающие тени, тени драпировок и т. д. Дальнейшая проработка группы теней ведется в направлении их градации от самой темной тени к самой светлой, при этом сохраняя прозрачность каждого слоя при ведении последующих прописок без применения белил.

Следующим этапом является плотная прописка фона, согласовав его и подчинив найденным теням. Фон прописывается в полную силу использованием всей названной палитры. Применение белил позволяет вести на этом этапе плотную непрозрачную пастозную прописку. Согласовав, таким образом, фон с тенями, можно приступить к следующему этапу – прописке «группы света». Если работа велась с соблюдением названных требований, системно и продуманно, то после прописки фона можно считать, что этюд «раскрыт» примерно на 80%, оставив 20% на поиски «группы света». На этом этапе работы следует избегать откровенных разбелов и однородности (одинаковости) оттенков цвета в свету.

Обобщением этюда, завершением работы в таких этюдах-упражнениях станет окончательная проработка «большой формы», моделировка крупных форм постановки и окончательный поиск в этюде триады «самое светлое», «самое темное», «самое яркое».

Этюды-опыты на ограничение цветовой палитры в учебном процессе и в воспитании «дисциплины палитры» имеют определяющее значение в постановке (воспитании) глаза художника и могут являться основными пропедевтическими (предваряющими основное обучение и творчество в живописи) упражнениями. Как в начале обучения они являются фундаментом обретения профессиональных знаний и навыков, так и в процессе профессионального творчества опытный живописец время от времени, обратившись к ним, может «освежить» свое художественное зрение и технические приемы ведения этюда. Упражнения этого рода представляют собой серию этюдов к последующим профессиональным творческим работам. Основными задачами

в их исполнении можно назвать следующие:

- изучение признаков и свойств больших тональных отношений;
- воспитание дисциплинированного, продуманного и последовательного ведения этюда, полное и рациональное использование живописных качеств ограниченной цветовой палитры;
- освоение первоначальных навыков в технике многослойной живописи, когда применение всего многочисленного набора цветов нецелесообразно;
- обретение живописного опыта в поисках различных цветовых гамм в процессе работы над одной и той же постановкой.

В нашем случае имеется в виду строгое ограничение набора необходимых для работы цветов. Чаще всего и оправданной с точки зрения конечного результата необходим следующий набор:

- охра светлая;
- охра золотистая;
- охра красная;
- белила;
- черная.

Необходимо заметить, все эти краски имеют природное происхождение, т. е. исходным материалом для них служат земля и производные растительного происхождения как «виноградная черная». Они являются близкими родственниками тех материалов, какими пользовались африканские художники или творцы шедевров пещер Альтамира. Безусловно, качество современных фабричных красок на несколько порядков выше своих древних аналогов. Более тщательным стал подбор исходных материалов, обогащение, размол и т. д. Изменился состав связующих и добавок. Все это ставит первобытного мастера или русского иконописца в неравные условия по сравнению с сегодняшним студентом-первокурсником, именно в наборе и подготовке исходных материалов для работы. Кроме того, следует учитывать, что в данном выборе все краски, опять же за исключением белил имеют лессирующие свойства, что придает живописным слоям необходимую прозрачность и особое свечение законченной живописной работе.

Для более щадящего приобщения к основным параметрам данной цветовой си-

Таблица 1. Смешение двух цветов.

→	1	2	3	4	5	6	7	8	9	←
Черная										Белая
Охра светлая										
Охра золотистая										
Охра красная										
Охра светлая										Черная
Охра золотистая										
Охра красная										
→	1	2	3	4	5	6	7	8	9	←

Таблица 2. Смешение трех цветов.

→	1	2	3	4	5	6	7	8	9	←
Охра светлая										Белая+ черная (серая)
Охра золотистая										
Охра красная										
→	1	2	3	4	5	6	7	8	9	←

стемы целесообразно использование как минимум двух таблиц выкрасок, выполненных самим учащимся, решившим освоить принципы системы с самого начала, от ее корней.

В таблице 1 показана последовательность смешения двух цветов и количество полученных путем механического смешения оттенков цвета. Попытки получения более девяти-десяти оттенков цвета в данном опыте возможны, но нецелесообразны по причине значительной трудоемкости и малозначительности результатов.

В таблице 2 показаны варианты механического смешения трех цветов, входящих в данную цветовую систему. Механическое смешение на палитре трех цветов больше всего соответствует требованиям технологии масляной живописи, так как смешение четырех и более цветов в одном замесе, как правило, дают в результате замутнение оттенка цвета (на сленге художника – «грязь»). Однако в нашем случае возможно применение в расширенном варианте четырех красок в одном замесе в случае введения в систему ограниченной цветовой палитры одного из спек-

тральных цветов. Для чистоты опыта следует все же использовать результаты механического смешения, указанные в таблицах 1 и 2.

На полученных выкрасках, кроме входящих в систему пяти чистых цветовых тонов, мы имеем 82 производных оттенка цвета, необходимых для решения сложных живописных задач.

Наши выводы в этом случае подтверждают теоретические высказывания Альберти: «Примесь белого не меняет род цвета, но создает ее разновидности. Также и черный цвет обладает подобным же свойством производить своей примесью бесчисленные разновидности цветов».

Мы видим, что в тени цвета «густеют», а когда усиливается свет, становятся ярче и светлее. Поэтому нетрудно убедить живописца, что белое и черное не суть настоящие цвета, но лишь изменение других цветов. «Черное и белое, – пишет Леонардо да Винчи, – хотя и не причисляются к цветам, так как одно есть мрак, а другое – свет, т. е. лишение, а другое порождение, – все же я не хочу на этом основании оставлять их в стороне, так как в живописи они являются главными, т. к. живопись состоит

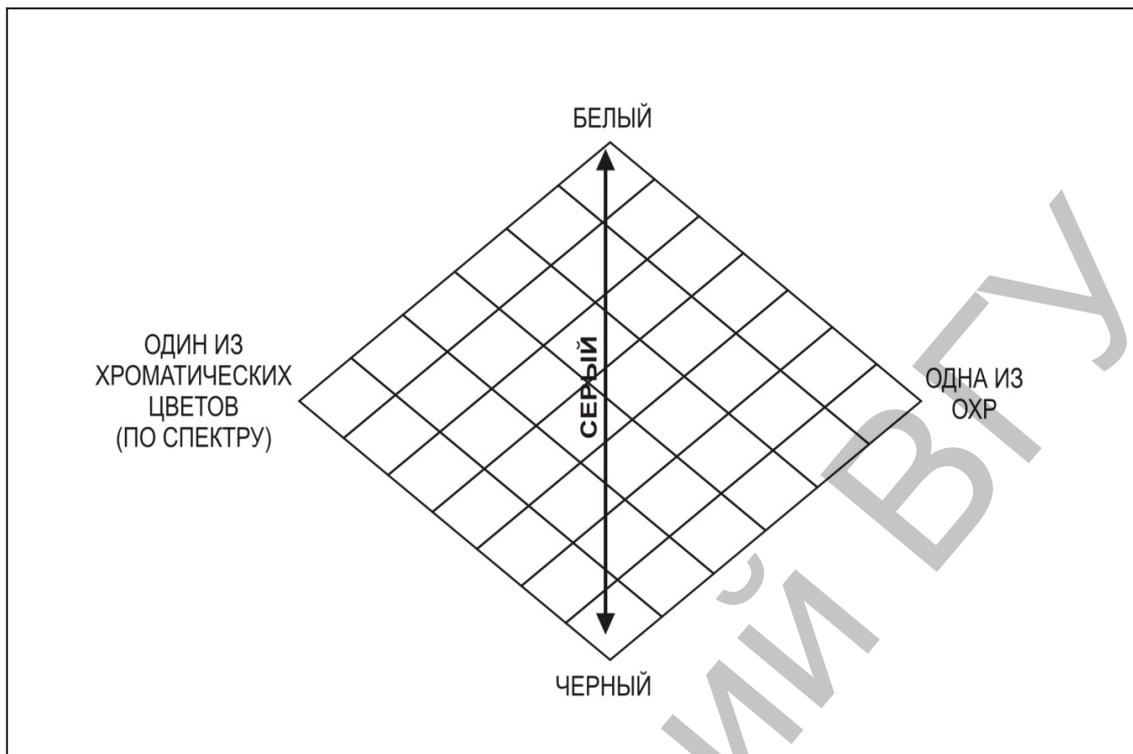


Рис. 1. Смешение четырех цветов.

из теней и светов, т. е. из светлого и темного?» [4].

Помимо прямого механического смешения в дальнейшем ходе опытов с обретением определенных знаний и навыков в непростом и постепенном процессе совершенствования живописного мастерства возможно и необходимо провести ряд опытов оптического смешения цветов. В рамках предложенной системы самым простым способом оптического смешения будет использование цветных грунтов (с использованием одного из цветов ограниченной палитры) и с последующей живописью по этому цветовому грунту. Например, проложенный заранее красной охрой грунт дает великолепный эффект получения холодного, почти синего цвета, после последующей прописки разбелом черного, в особенности если эта прописка расположена рядом с пропиской золотисто охристым цветом. Таких эффектов оптического смешения множество, но это уже суть вопроса живописного мастерства художника.

Упомянутые выше попытки использования цветных оттенков четырех цветов

путем механического смешения на палитре возможны и допустимы, как правило, в случае включения в систему ограниченной палитры одного из спектральных ахроматических цветов. Такие опыты могут проводиться сознательно и целенаправленно только после уверенного использования ограниченной палитры (рис. 1).

Изготовление таких таблиц – процесс достаточно сложный и трудоемкий. Однако результат работы значительно обогатит цветовой кругозор любого художника как начинающего, так и достаточно опытного. Такая схема цветных выкрасок использовалась германской фирмой ИГ «Фарбен индустрии» во время Второй мировой войны. Были созданы десятки и сотни альбомов, вкуче представлявшие собой значительную не только прикладную, но и эстетическую ценность.

В нашем случае в качестве дополнительного привлеченного спектрального цвета может быть использован практически любой, за исключением скорее всего фиолетового, смеси которого с цветами ограниченной палитры дают блекло-болезненные оттенки цвета, хотя тут все зависит от постав-

ленной творческой задачи и авторского замысла.

Знания и практические навыки необходимы как академической, так и авангардной школам живописи. Обучение живописца, опирающееся только на полную свободу творчества, как и на игнорирование, а иногда и на полный отказ от изучения формальных свойств цвета или формальных законов композиции, обречено на негативный результат. Это будет означать полную утрату как одной, так и другой школы. Здесь уместно привести слова Леонардо да Винчи о недостатке настоящего мастерства: «О жалком убеждении тех, кто ложно называет себя живописцами: существует некоторый ряд живописцев, которые вследствие своего скудного обучения и по необходимости живут под покровом красоты золота и лазури; они с величайшей глупостью заверяют, что они, мол, не берутся за хорошие вещи ради жалкого вознаграждения, и что они сумели бы сделать хорошо, лишь бы им хорошо платили... В этой ошибке они подобны тем, кто красивыми словами ничего не говорит».

Содержательная часть данной работы касается в первую очередь пропедевтических основ обучения живописи и не касается в полной мере чисто художественных, творческих вопросов создания живописного произведения, где главенствующая роль принадлежит более тонкой материи – духовного мира человека. По словам Гегеля, характер колорита в живописи определяется духовным содержанием. Духовное содержание любого произведения необходимо поставить во главу угла в любом из искусств – как в живописи, так и в графике, музыке, поэзии, в кино и театральном искусстве, и зависит не столько от школы, сколько от морального и духовного климата всего общества и от гражданской позиции художника.

Практические результаты опытов на полноцветное использование палитры на основе упражнений с «цветовой гармошкой». «Живопись объективного наблюдения», бытующая в практике многих поколений художников и педагогов, занимающихся живописью как особым видом изобразительного искусства, имеет глубокие корни.

На опыте творчества поздних импрессионистов, Сезанна, Гогена, а также русских художников первой четверти XX века, мы прослеживаем тенденцию к изучению и применению в живописном творчестве цвета как формального начала, к преодолению нарратива в искусстве. Сложившиеся в свое время исторические условия, идеологические предрассудки, социальные запросы выдвигали на первый план именно содержательную часть, часто в ущерб собственно живописи. Закладывались противоречия между фундаментальными понятиями формы и содержания. Эти надуманные противоречия и сегодня бытуют в художественной жизни. Особенно остро и неоправданно эти тенденции наблюдаются во время исполнения живописных этюдов натуральных учебных постановок, будь то натюрморт, портрет или пейзаж.

Вопросам формы в живописи, в том числе вопросам цвета как ее основного признака, в практике художественной школы уделяется пристальное внимание. Изучение цвета имеет давние традиции. Школа современного авангарда, опираясь на форму как одну из структурообразующих основ художественного творчества, несмотря на значительное теоретическое наследие таких художников, как В. Кандинский, Пауль Клее и многих других, часто игнорирует роль системного обучения на основе объективно существующих законов восприятия и отображения цвета. На наш взгляд, во многом именно игнорирование системной школы лежит в основе надуманных противоречий между двумя давно сложившимися и автономно существующими школами, когда одни и те же объективные качества и свойства цвета рассматриваются с различных позиций и традиционных предпочтений.

Разнообразие толкований вопросов восприятия, воспроизведения и воздействия цвета в искусстве имеет место в практике живописной подготовки художников различных специальностей: живописцев, дизайнеров или художников декоративно-прикладного искусства. Специалисты-педагоги и художники каждой из названных специальностей претендуют на свой особый взгляд на вопросы, связанные

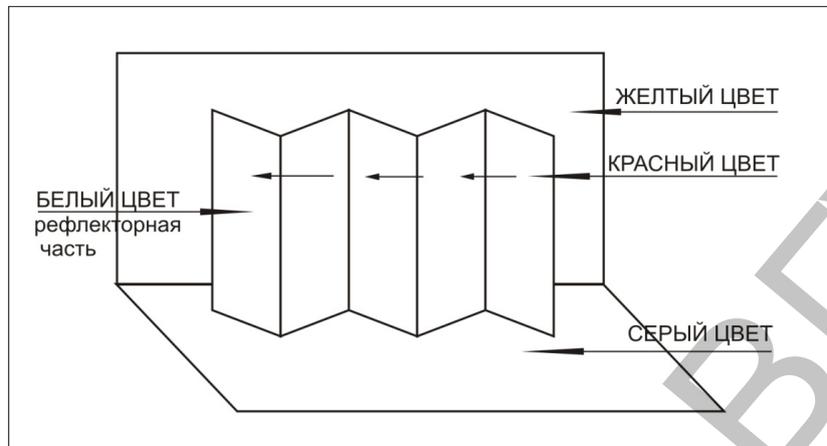


Рис. 2. Опыт на поиск родственных цветовых отношений.

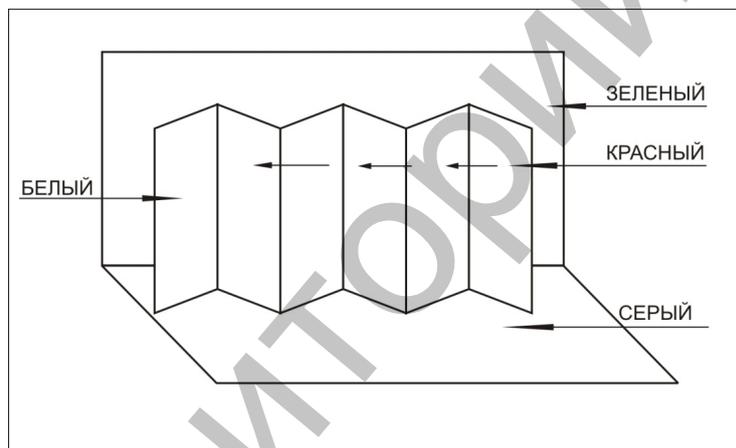


Рис. 3. Опыт на поиск контрастных цветовых отношений.

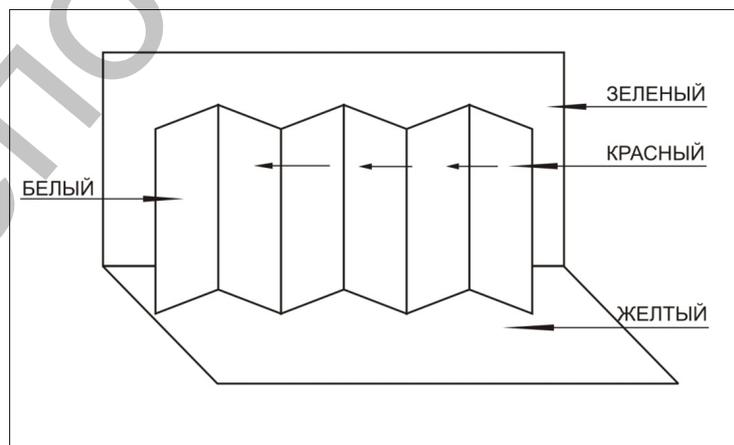


Рис. 4. Опыт на поиск родственно-контрастных цветовых отношений.

с цветом. Различие толкований в данном случае имеет право на существование, но абсолютно не оправдано в изучении основ живописи.

Целью наших опытов по изучению основ живописи является исследование теории, методологии, практики живописи и связанных с этим вопросом цветовосприятия и цветовоспроизведения применительно ко всем специальностям и к двум основным направлениям, существующим в современной художественной практике: академическому и авангардно-новаторскому, рассматривая при этом цвет как объективную данность, обусловленную особенностями человеческого зрения, а также физических и психологических свойств цвета, обозначив такой метод как «живопись объективного наблюдения».

Практической базой экспериментальной методики является исполнение этюдов натуральных постановок, специально продуманных и подготовленных для этих целей. В этюдном исполнении это действительно опыты, содержание которых невозможно отразить в кратком тезисном изложении. Попытка описания одного из опытов может выглядеть следующим образом:

«Этюд "цветовой гармошки"»: «цветовая гармошка» представляет собой окрашенный в один из спектральных цветов кусок картона размером не менее 40х60 см, складывающийся определенным образом. Грани «гармошки», таким образом, при боковом освещении оказываются в различных условиях освещения. В одном случае на грань падает прямой свет, в другом – она находится в тени, в третьем – на ней проявляется рефлекс от соседней грани и т. д. (рис. 2).

Меняя цветовой фон от нейтрального (белого, серого) до контрастного или близкого по спектру цвета, мы имеем возможность наблюдать изменения локального (предметного) цвета в зависимости от условий освещения и соседства сближенных или контрастных «цветов, образования «цветовой среды», обретая при этом навыки наблюдения и воспроизведения цвета в живописном этюде (рис. 3).

Опыты могут повторяться и варьироваться в зависимости от целей и задач, поставленных педагогом перед студентами,

и, как правило, предшествуют учебным заданиям по исполнению живописных этюдов по темам: «Этюд натюрморта из предметов, сближенных по цвету на контрастном фоне»; «Этюд натюрморта из яркоокрашенных предметов на фоне однотонной драпировки»; «Этюд головы натурщика на фоне яркой драпировки»; «Этюды-нашлепки фигуры» (рис. 4).

Опыты-упражнения позволят вести обучение на базе усвоения канонов как традиционной художественной школы, так и в направлении новаторских живописных поисков, что в конечном итоге может оказать благотворное влияние на развитие живописного мастерства и становление молодых художников-живописцев.

Упражнения-этюды данного типа исполняются за один сеанс и продолжительность до 4 часов, на примере таких этюдов осваивается техника «а ля прима».

Понятие «живопись объективного наблюдения» можно считать чисто условным, хотя в то же время, по мнению автора, является определением более всего отвечающим на вопросы, поставленные в настоящей статье.

Заключение. Перед художественной педагогикой сегодня стоит весьма сложная задача поиска путей развития, сохранения опыта прошлого, накопленного поколениями художников-педагогов. Более того, с наступлением всеобщей глобализации актуален вопрос о постепенном полном поглощении академической школы (в живописи) различными авангардными течениями, как это случилось со школами живописи прибалтийских стран в постсоветский период. Процесс такого поглощения часто никем не навязывается и происходит как бы сам собой, оправданный прочно вошедшим в творческую практику постмодернизмом, понимаемым и практикуемым произвольно. Его трактовка, как у каждого существующего сегодня художественного направления, так и каждого отдельного живописца своя, что открывает безграничную свободу творчества, независимую ни от традиций национальных школ живописи, ни от школы вообще, ни от выбора средств выражения и даже материала.

Без досконального изучения формы как языка искусства и главного сред-

ства выражения не может состояться академическая школа живописи, и художественная школа авангардного толка. Как одна, так и другая педагогическая система передачи знаний живописи нуждается в научном подходе, системности методике преподавания. Системное обучение живописному искусству должно включать в себя следующие обязательные элементы:

– знание законов формы в основных видах изобразительного искусства: живописи, графике, скульптуре;

– знание и практическое применение всех формальных свойств цвета в живописи;

– знание самого широкого спектра современных живописных материалов и умение ими пользоваться;

– знание истории искусства и особенно истории и теории живописи.

Это далеко не полный перечень всех необходимых живописцу профессиональных знаний и навыков. Сюда входят и другие специальные дисциплины от перспективы и цветоведения до пластической анатомии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Миронова, Л. Н. Цветоведение / Л. Н. Миронова. – Минск: Высш. шк., 1984. – С. 4–5.
2. Арсланов, В. Г. Содержание и форма. Пластические искусства / В. Г. Арсланов [и др.] // Краткий терминологический словарь. – М., 1995. – С. 139.
3. Шедевры русской живописи. – М., 2005. – С. 4–19.
4. Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентийского. – М.: ОГИЗ-Изогиз, 1934. – С. 65.

Поступила в редакцию 23.06.2016 г.