

УДК 75

UDC 75

**МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ
ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ
ПАЛИТРЫ НАЧИНАЮЩЕГО ХУДОЖНИКА****METHODOLOGICAL FOUNDATIONS OF
PROFESSIONAL ORGANIZATION OF
PALETTE OF YOUNG ARTISTS**

Коробко Юрий Владимирович
д.пед.н., профессор
*Кубанский государственный университет,
Краснодар, Россия*

Korobko Yuri Vladimirovich
Dr.Sci.Ped., professor
Kuban State University, Krasnodar, Russia

В статье рассмотрены основы обучения искусству живописи. Оно начинается с обучения основам профессиональной организации палитры начинающего художника

The article covers the basics of learning the art of painting. It begins with learning the basics of a professional organization of palette of young artist

Ключевые слова: МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ,
ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ,
ПАЛИТРА НАЧИНАЮЩЕГО ХУДОЖНИКА

Keywords: METHODOLOGICAL FOUNDATIONS,
PROFESSIONAL ORGANIZATION, PALETTE OF
YOUNG ARTISTS

Обучение искусству живописи начинается с обучения основам профессиональной организации палитры начинающего художника. В работе с цветом палитра является посредником в переложении красок природы на краски живописного изображения. Отсюда начинается профессиональное восприятие объекта изображения сквозь призму живописного материала. Важнейшей гранью этой "призмы", формирующей живописную специфику восприятия природы, является ограниченный диапазон светлот красок палитры. Осознанное отношение к узости данного диапазона заставляет мышление, участвующее в восприятии цвета, по-другому оценивать зрительную информацию, классифицировать ее диапазон, искать цвета, закладывающие его границы, разделять зрительную информацию на существенную и несущественную.

В качестве точки отсчета в определении необходимого диапазона цветового строя изображения могут быть использованы сами краски палитры. Таковыми, в частности, могут служить белила ("камертон" для соотнесения самого светлого в природе цвета), любая черная краска ("камертон" самого темного) и чистый цвет краски, соответствующей светлотой и оттенком самому насыщенному пятну в природе.

Конкретный диапазон природы определяется исходя из того, насколько ее цвета в данных условиях темнее, чем они будут смотреться на самом ярком солнечном свете. Установив таким образом место конкретного светлотного диапазона природы по отношению к наиболее светлому из возможных, следует соответствующим образом установить и соотношение самого светлого цвета изображения природы к чистым белилам. В практике некоторых опытных живописцев мазок чистых белил постоянно находится с этой целью в центре палитры, в центре красочных смесей любого изображения.

Чтобы использовать потенциал палитры в целенаправленной настройке глаза на живописное восприятие цветового строя природы, к ней нужно относиться не просто как месту механического смешивания красок, а как к началу определения изобразительных качеств цвета.

Цвет, взятый на палитре, станет началом живописного изображения, если будут соблюдаться следующие требования:

– учет влияния соседствующих красок, которого можно достичь при условии, что красочная смесь составляется на палитре не изолированно, на условном ее фоне, а во взаимосвязи с окружающими цветами. Иначе говоря, на палитре должно быть составлено несколько цветов природы в заданном ею соседстве, что следует сделать прежде, чем каждый из них будет положен на холст;

– взятый на палитре цвет должен буквально, в абсолютных значениях соответствовать тому, каким ему необходимо выглядеть на холсте; это требование следует из того, что палитра является лишь посредником в соотношениях красок природы и красок изображения, в их адекватности.

Первое условие выполнимо только в случае формирования на палитре не красок изображения, а начала построения их цветовых отношений.

Изолированно взять необходимый цвет на палитре, равно как и на холсте, крайне сложно. Составленный отдельно, он все равно будет восприниматься измененным под воздействием окружения, но окружения уже не свойственного натуре, а исходящего из цвета поверхности палитры или холста.

Построение цветовых отношений на палитре подразумевает такой порядок работы, при котором сначала составляется группа из нескольких рядом расположенных цветов в сочетании (соседстве), задаваемом натурой, а затем они переносятся на холст. Подобным образом составляются так называемые колера основных цветов природы. При этом каждый из цветов группы своими свойствами (тоном, цветовым оттенком, насыщенностью) способствует определению свойств других по степени их различия или схожести. Разумеется, отношения в данном случае должны строиться с учетом определенного цветового масштаба.

В длительных академических постановках такие колера иногда закладываются в пустые тюбики, а каждый очередной сеанс работы с природы начинается с того, что на палитру выдавливаются заготовленные колера. При такой организации работы построение живописного изображения удерживается в пределах изначально заложенного на палитре цветового диапазона. Кроме того, таким образом, самому процессу восприятия цвета задаются зримые ориентиры в формировании необходимого общего цветового состояния природы.

Через подготовку колеров палитрой закладываются основы цветовой среды, в которой становится возможным точное восприятие и определение каждого конкретного цвета изображения. Подобная среда создается на

палитре установлением больших цветовых отношений локальных пятен. Присущая им обобщенность приучает глаз начинающего художника замечать в природе большие цветовые отношения.

В плоскостном изображении основное влияние, которое оказывают цвета друг на друга – это контрастное взаимодействие. Чтобы контрастное взаимодействие красок на палитре приводило к результатам, тождественным явлениям контраста в зрительном образе изображаемого объекта, между их пятнами не должно быть не свойственных природе разрывов, заполненных инородным фоном, т.е. цвета должны браться на палитре в непосредственном соприкосновении друг с другом.

Действие контраста зависит от размера и формы взаимодействующих пятен, поэтому в идеале сочетание взятых на палитре цветов должно приближаться к предельно обобщенному этюду изображаемого на полотне мотива.

Естественный тон палитр, выполненных из натурального дерева, может быть расценен как средний тон для большинства типичных состояний природы. В этом одна из причин того, что они так популярны у современных живописцев, обладающих возможностями большого выбора пластиковых палитр.

Цвета, взятые на палитре, должны в абсолютных значениях их свойств (тона, оттенка, насыщенности) соответствовать перенесенным на холст. Цветовые отношения красочных смесей на палитре могут сохраниться при изменении общей тональности, обусловленном изменением освещенности самой палитры. Тем не менее, не имеющему большого опыта художнику подобных изменений следует избегать, поскольку сохранение цветовых отношений не гарантирует адекватность их масштаба с масштабом изображения.

Абсолютные значения красок изображения через конкретный цветовой масштаб, в котором они строятся, передают характер общего состояния цветового строя природы. Прямое соответствие красок палитры и холста призвано точно воспроизводить передаваемое общее состояние освещенности природы, определяемое как общее потемнение или общее посветление ее цветов. Условием, обеспечивающим выполнение этого требования, должно быть непременно равенство или достаточная степень близости в освещении холста и палитры.

Говоря о том, что цветовые отношения определяются уже на палитре, следует все же уточнить, что проверка их в окончательном виде проводится только по холсту. Чтобы понять необходимость и существенность контроля подобного рода, нужно учитывать возможные различия холста и палитры, активно влияющие на восприятие их цветов. Эти различия могут заключаться:

- в освещенности;
- в размерах цветowych пятен (локальных цветов), взаимодействующих на плоскости палитры и холста;
- в расстояниях, с которых они воспринимаются.

Разница в восприятии цветов, к которой приводят различия последних из указанных параметров, особенно сказывается при большом различии в размерах холста и палитры. Чем больше степень несовпадения всех параметров, тем сильнее скажется влияние данных факторов восприятия на зрительный образ одних и тех же цветов (красок) на палитре и на холсте.

Обычно в профессионально организованной работе на палитре добиваются построения больших цветовых отношений, которые могут быть перенесены на холст без необходимости существенных уточнений.

Выполнению длительных постановок или крупноформатных композиций предшествуют этюды небольших размеров. Площади цветового пятна на холсте и соответствующего ему пятна краски на палитре в последнем случае вполне сопоставимы, как и расстояния, с которых они рассматриваются. Сочетание подобранных на палитре красок тем точнее, чем оно более похоже на взятый в самом общем виде подготовительный этюд изображения.

Переход к формату холста, значительно превышающему размеры палитры, создает условия, в которых "этюд" палитры должен принципиально отличаться от подготовительного этюда к крупноформатному полотну.

Цветовой строй маленького этюда можно воспроизвести на большом полотне более точно, если добиваться адекватного впечатления с расстояния, на котором изображение воспринимается целостно, т.е. все и одновременно. Обычно оно составляет 3–4 диагонали холста. В большинстве случаев с этого же расстояния рассматривает живописное полотно и зритель.

Адекватности впечатления от этюда и его воспроизведения на большом холсте невозможно добиться, если переносить краски этюда на холст один к одному. Взятые в значительно больших размерах и значительно дальше отнесенные от зрителя, эти же краски создадут совершенно иное впечатление, чем на этюде: цвет неба, облаков, воды и т.п. на холсте будет смотреться совсем другим.

В несхожести зрительных образов изображений, выполненных одинаковыми колерами (красочными смесями), но значительно отличающихся в размерах, проявляются особенности оптического смешения цветов. Для таких колористических взаимосвязей размеры цветных поверхностей и расстояние между ними и зрителем – факторы

очень существенные. Иначе проявляется и контрастное взаимодействие цветowych пятен разных размеров.

Равнозначный цветовой строй на большом холсте может быть перенесен с небольшого этюда только при помощи иных красочных смесей и их сочетаний.

Естественно, что подобное взаимоотношение между красками палитры и холста бессмысленно, так как палитра по своей функции является местом основного формирования той красочной смеси, которая ляжет на холст. В случае значительного увеличения площади цветowych пятен (при перенесении их с палитры на холст) изменится характер пространственного смешения цветов и контрастного их взаимодействия. Действие обоих этих факторов связано как с размерами, так и с формой цветowych поверхностей, с расстоянием, с которого они воспринимаются.

Начинающим живописцам следует учитывать сложность задач, которые приходится решать при определении на палитре цветowych отношений, рассчитанных на крупноформатные изображения натуры. В начале работы, связанной с организацией больших цветowych отношений на холсте, разница размеров соответствующих пятен краски на холсте и палитре наиболее значительна. Найденные на палитре сочетания локальных цветов должны быть особенно внимательно уточнены на полотне с расстояния, на котором возможно его восприятие в целом и с которого предстоит рассматривать живописное изображение зрителю.

Практическое решение этих проблем выражается в том, что во время работы над изображением нужно постоянно отходить и смотреть на него издали. Работая же вблизи, целесообразно периодически приводить зрительный образ изображения к высокой степени расплывчатости (сильно прищуриваться), усиливая тем самым контрастное взаимодействие и оптическое смешение цветов на малом от них расстоянии глаза.

Таким образом, в организации работы с цветом на палитре могут быть использованы общие закономерности и приемы зрительного восприятия его изобразительных качеств. Палитра является одним из профессиональных инструментов работы художника, она включена в процессы восприятия цвета, активно влияет на формирование зрительного образа натуры и ее изображения. Профессиональная постановка работы с красками палитры, способствует организации работы сознания и глаза начинающего художника в процессе восприятия цвета.

Литература

1. Агостон Ж. Теория цвета и ее применение в искусстве и дизайне. - М.: Мир, 1982
2. Апексеев С.С. О колорите. М.: Изобразительное искусство, 1974.
3. Алексеев С.С. О цвете и красках. М.: Искусство, 1962.
4. Алехин А.Д. Изобразительное искусство. М.: Просвещение, 1984.
5. Аристотель. Метеорология. Л.: Гидрометеиздат, 1983.
6. Бонгард М.М. Проблема узнавания. М.: Наука, 1967.
7. Бродский И.А. Репин педагог. - М.: Издательство Академии художеств СССР, 1960.
8. Бучкин П.Д. О том, что в памяти. Л.: Художник РСФСР, 1963.
9. Валентин Серов в переписке, документах и интервью /Сост. И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. Л.: Художник РСФСР, 1985.
10. Васильев А.А. Из истории развития живописи пленэра /Научные труды.: Кубанский гос. университет, 1978.
11. Вибер Ж. Живопись и ее средства. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1961.
12. Виннер А.В. Как работают мастера живописи. М.: Советская Россия, 1965.
13. Виннер А.В. Материалы и техника живописи советских мастеров. М.: Советский
14. Голубева Э.И. Школа Венецианова. П.: Художник РСФСР, 1970.
15. Горелов Р.Г. Рисунок и живопись интерьера. М.: Просвещение, 1968.
16. Грабарь И.Э. Моя жизнь. Автобиография. М.: Искусство, 1965.
17. Грабарь И.Э. Письма. 1881 -1917. М.: Наука, 1974.
18. Гребенникова Э.Н. Особенности зрительного восприятия и "постановки глаза" начинающего живописца /Научные труды. Карачаево-Черкесский гос. пед. институт, 1971.
19. Зайцев А. О понятии "живописность" // Искусство, 1981, №5.
20. Зайцев А.С. Советы мастеров. П., 1979.50.Золотов Ю.К. Жорж де Па Тур. М.: Искусство. 1979.
21. Зинченко В. Зрительное восприятие и творчество //Техническая эстетика, 1975, №6.
22. Ивенс Р.М. Введение в теорию цвета. М.: Мир, 1964.

23. Из истории классического искусства Запада /Под ред. Либмана М.Я. М.: Искусство,
24. Капланова С.Г. От замысла и природы к законченному произведению. М.: Изобразительное искусство, 1981.
25. Кузин В.С. Вопросы изобразительного творчества. М.: Просвещение, 1971.
26. Коробко Ю.В. О живописном понимании цвета /Научные труды. Кубанский гос. Университет, 1982.
27. Коробко Ю.В. Соотношение красок природы и палитры. М.: НИО ИНФОРМКУЛЬТУРА, гос. Библиотека им. В.И. Ленина СССР, 1989.
28. Коробко Ю.В. Теоретическое и методическое обоснование живописного понимания и видения цвета /Отчет о НИР. М.: ВНТИЦ, 1988.
29. Коробко Ю.В. Цвет в живописи: организация процесса восприятия цвета в работе над живописным изображением. Кубанский гос. университет, 1987.
30. Крымов Н.П. художник и педагог. Статьи, воспоминания. - М.: Издательство Академии художеств СССР, 1960.
31. Кузьмин Н.В. Давно и недавно. М.: Советский художник, 1982.
32. Левитан И.И. Письма, документы, воспоминания /Сост. Федоров-Давыдов А. М.: Искусство, 1956.
33. Манич В. Куинджи и "куинджисты" // Искусство, 1974, №8.
34. Масленников А.И. Система упражнений по освоению закона пропорциональности тоновых и цветовых отношений в живописи при подготовке художников педагогов. Дис. канд. пед. наук. - М.: 1974.
35. Маслов Н.Я. Пленэр. М.: Просвещение, 1984.
36. Мастера искусства об искусстве. Тт. I-V. М.: Искусство, 1965-1969.
37. Мастера советского изобразительного искусства. М.: Искусство, 1951.
38. Методика работы над натюрмортом /Пучков А.С., Трисилев А.В. М.: Просвещение, 1982.
39. Мизанбаев Р. Исследование методов развития целостного восприятия студентов 1-2
40. Осмеркин: размышления об искусстве. Письма. Критика. Воспоминания современников /Сост. Никич А.Ю. М.: Советский художник, 1981.
41. Павел Петрович Чистяков теоретик и педагог /художник/ Мо-лева Н.М., Белютин Э.М. - М.: Издательство Академии художеств СССР, 1953.
42. Панова Л.А. Принципы композиции натюрморта /на материале 1-2 курсов в системе
43. Программа заочного обучения живописи /Сост. Беда Г.В. Кубанский гос. Университет, 1980.
44. Программа педагогических институтов. Живопись. М.: Просвещение, 1972.
45. Раппопорт С.Х. От художника к зрителю. М.: Советский художник, 1978.
46. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи: Очерк основных методов. М.: Наука, 1980.
47. Рылов А.А. Воспоминания. Л.: Художник РСФСР, 1977.
48. Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина XIX века /Под. Ред. Леонова А.И. М.: Искусство, 1971.
49. Рынди́н А.С. Исследование методов обучения передачи свето-воздушной среды в
50. Савицкий Г.К. О живописи. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1959.
51. Сидоров А.А. Записки собирателя. Л.: Художник РСФСР, 1969.
52. Сомов К.А. Письма. Дневники. Суждения современников. М.: Искусство, 1979.
53. Стасевич В.Н. Пейзаж. Картина и действительность. М.: Просвещение, 1978.

54. Фальк Р.Р. Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике. М.: Советский художник, 1981.

55. Фомичева З.И. А.Г. Веницианов педагог. - М.: Издательство Академии художеств СССР, 1952.

56. Харитонов М. Ф. Научно-теоретические и методические основы учебных постановок по рисунку и живописи на художественно-графических факультетах. Дис. канд. пед. наук. М.: 1972.

57. Хогарт В. Анализ красоты. М.-Л: Искусство, 1958.

58. Хрестоматия. Рисунок. Живопись. Композиция. М.: Просвещение, 1989.

59. Юон К.Ф. Об искусстве. М.: Советский художник, 1959.

60. Юон К.Ф. О живописи. М.: ИЗОГИЗ, 1937.

61. Яковсон П.М. Психология художественного восприятия. М. Искусство, 1964.

62. Яковлев В.Н. О живописи. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1951.

63. Яшухин А.П. Живопись. М.: Просвещение, 1985.

64. Яшухин А.П. Живопись. Эююд с натуры. Ростовский гос. пед институт, 1987.1.

Общее тоновое состояние