

УДК 7.02

Цвет – душа живописи, без цвета живопись не существует... Цвет – жизнь живописи.

А. Недошивин

**Сенько В.К.,
Качаева В.Е.**

НА ПЛЕНЭРЕ. И НЕ ТОЛЬКО. ВОЗМОЖНЫЕ И ДОПУСТИМЫЕ СОСТОЯНИЯ ХРОМАТИЧЕСКОГО ЦВЕТА В ОПРЕДЕЛЕННЫХ И ЗАДАННЫХ УСЛОВИЯХ ОСВЕЩЕНИЯ

Ключевые слова: цветоведение, световой поток, цветовой круг, пограничный контраст, свет, тень, локальный цвет.

Пленэрная практика, как правило, проходит в сезон буйства растительности: ранняя весна, лето, ранняя и богатая осень – довольно длительный и благоприятный период для работы на природе художника-пейзажиста. Зеленый цвет, растительность, окрашенная спокойным, ленивым, зеленым цветом во всех его проявлениях, с любезностью предоставляют возможности к непосредственному созерцанию, отдыху и творчеству. «Музыкально мне хотелось бы обозначить абсолютно-зеленое спокойными, растянутыми, средними тонами скрипки» (Кандинский, 1992, с. 43).

Зеленый, как любой хроматический цвет, имеет свою символику и историю в искусстве, науке и творчестве. Это бесконечный замкнутый жизненный цикл, круговорот: зеленым был и цветок – символ вечной молодости, и нефрит в Китае как камень – символ вечности; также он считается символом надежды, цветом древа жизни. Неся в себе психозмоциональное воздействие на человека, способен изменить поведенческие характеристики с возможностью влияния на состояние организма в целом. Возможности современных прикладных синтетических наук, таких как цветомузыка и цветотерапия, с полной уверенностью (по результатам экспериментов и исследований) позволяют корректировать и направлять в нужное русло действия по достижению определенных задач согласно поставленной проблематике.

Наличие у ученика таланта иногда ставит педагога в бережную, выжидающую позицию: не помешать бы, не спугнуть, не чинить помехи и т.д. Такая позиция, естественно, деликат-

на, но вряд ли полезна, поскольку способствует не развитию симпатии к творчеству, а рождению инфантилизма. Талант подлежит обучению без принуждения, на интересе к предмету с целью сопоставить теоретические предпосылки с реальностью. П.П. Чистяков на этот счет говорил, что «талант... не обученный (самоуверенный) всегда порождает разврат – упадок» (Ростовцев, 1982, с. 115).

Базовой, научной, определяющей все остальные направления как синтетических наук, так и художественных, а следовательно, и творчества как такового, является наука о цвете – цветоведение. Наука, которая в том числе выступает определяющей в классификации хроматического и ахроматического ряда цветов и их гармонических сочетаний, несет в себе прикладной характер, столь необходимый и художнику-практику, и исследователю, и психологу. Психологией цвета занимались теоретики искусства и художники: Делакруа, Леонардо да Винчи, Кандинский, Гете и др. У психологов есть основания считать, что «ближе всего к акту творчества стоит понимание» (Журавлев, 1983, с. 177). Психология влияния различных цветов на настроение и симптоматику достаточно разработана и широко применяется в различного рода профилактических и медицинских целях, используя направленные действия цвето-светового потока на испытуемого (Nascimento et al., 2017; O'Connor, 2010). Например, известно, что оранжевый цвет вызывает морскую болезнь, красный – цвет эротики, синий цвет лечит различные психологические расстройства, фиолетовый цвет привлекает и нравится женщинам, желтый цвет – цвет солнца и жизни, черный – грусти, зеленый цвет действует положительно на нервную систему, повышает умственную

деятельность, успокаивает, снимает усталость и т.д. Можно привести массу примеров.

Э. Делакруа говорил, что «цвет таит в себе еще неразгаданную и более могущественную силу, чем обычно думают» (Ковалев, 1989, с. 140). Вопросы прикладного цветоведения и их практического применения человечество занимается давно. Леонардо да Винчи, гениальный исследователь явлений природы, итальянский архитектор, изобретатель и гениальный живописец, считал, что основных цветов шесть: синий, красный, желтый, зеленый, белый и черный. Леонардо называл их «простыми цветами» и выстроил их в определенной логической последовательности: белый – желтый – зеленый – синий – красный – черный. Белый принимается за свет (в дальнейшем – световой поток), желтый – за землю, зеленый – за воду, синий – за воздух, красный – за огонь, черный – за мрак (да Винчи, 2010). Да Винчи – создатель передовой цветовой теории, в которой черный и белый цвета относятся к основным.

В более поздние времена теорией цвета и гармонических сочетаний занимались И. Ньютон, В. Бецольд, Б.В. Оствальд и др. В современной системе цветового круга используются три основных цвета: красный, желтый, синий. Остальные же цвета получаются путем смешения их между собой. Нас окружает природа, где три четверти года мы наблюдаем окружающую растительность с различными оттенками зеленого окраса. И вдруг зеленый – не главный. Справедливо, видимо, зеленый цвет считать цветом жизни, развития и причислить его к главным. А классификацию Леонардо да Винчи никто не отменял.

Возможность оперировать четырехцветной системой цветового круга

нам предоставляет академик В.М. Шугаев, чья теория основана на исследовании Менселла и Бецольда, где цветовой круг строится на четырех основных цветах: желтый, красный, синий, зеленый. В предлагаемом цветовом круге определены две группы противоположных цветов: желтый – синий, красный – зеленый. Но белый и черный не лишены присутствия в системе организации гармонических сочетаний и являются естественными гармонизаторами цветовых отношений.

Однако в контексте поставленной проблемы – «На пленэре. И не только» – следует вначале вернуться на природу и взглядом не новичка перед тем, как приступить к выполнению этюда пейзажа, выбрать мотив и определиться с качеством и силой светового потока. Утреннее состояние – одна ситуация, состояние освещенных элементов ландшафта согласуется с утренним холодным светом. Ситуация днем, в полдень при ярком солнечном свете иная – освещенные элементы пейзажа кажутся теплыми, в отличие от их же собственной тени. Вечернее состояние, когда деревья и прочие элементы пейзажа освещены заходящим багровым солнцем, – ситуация, отличная от первых двух.

Таким образом, следует предположить, что состояние освещенной и теневой частей объекта (в нашем случае – исследуемого зеленого цвета) может зависеть от времени года, времени суток, погодных условий и расстояния (с учетом воздушной перспективы). Цвет растительности будет меняться в зависимости от цвета светового потока, и это можно подтвердить при визуальном наблюдении, а также при проведении фотосессии. И фотопейзаж не обманет. Очень интересная ситуация с работой над пейзажем возникает при длительном, постоянном, ровном и спокойном освещении так

называемым купольным освещением – во время бездождливой пасмурной погоды. Объект освещен ровным серым световым потоком, не образующим теней. В это время можно наблюдать собственный, локальный цвет предмета, объекта, и это определение в предстоящих экспериментах может стать стартовым при определении освещенной и теневой частей объекта.

«Научись прежде всего, – наставляет всех желающих быть художниками С. Дали, – рисовать и писать, как старые мастера. Потом можешь делать, что хочешь, и каждый будет тебя уважать» (Дали, 2001). Период границы XX–XX вв. вызывает всеобщий интерес как у искусствоведов и художников, так и у критиков. Эра импрессионизма. У импрессионистов пленэр стал методом. Он не допускал ни коррективов, ни компромиссов. Импрессионисты встали перед решением двух важных принципиальных проблем, которые, по существу, являлись звеньями одной цепи, одной и той же главной задачи: передачи солнечного света в его возможных проявлениях и логически связанной с ней колористической разработки пейзажа (этюда, картины). Работая на пленэре, художник реально присутствует в стихии света, где тени как «абсолюта», уничтожающего божественные начала цвета, вроде бы как и не существует. Но это не так. Тени также имеют свою окраску, но в отличие от света они холоднее, ближе к синей части спектра. Вот какова качественная оценка этого «холодного». В дальнейшем мы постараемся внести ясность в организацию освещенной и теневой частей объекта при помощи опытных экспериментов, фотосессии, оперируя смешением красок на палитре и логических рассуждений.

Второй особенностью пейзажной живописи на пленэре стала конкрет-

но-временная обусловленность, поскольку природа, ее состояние постоянно меняются. Цветовые отношения, несколько минут назад казавшиеся верными, становятся другими, и изображенные на полотне оказывается неверным по сравнению с тем, что теперь видит глаз. Импрессионисты пошли ва-банк, начав фиксировать мгновения. Это, естественно, привело к определенной перестановке акцентов: то, что раньше для них было этюдом, заготовкой, стало целью живописи. Писать надо было быстрее, в результате чего появилась подвижная «импульсивная» фактура, но с фиксацией единого образа этого всплеска природы. Глубоко изучая природу, ее различные состояния, свет, передачу цвета, они фиксировали мимолетные впечатления реальности. Классик, основатель движения Клод Моне (1840–1926) очень точно и досконально изучал все эти моменты и практически каждый час менял холст, дабы запечатлеть положение облаков, солнца, теней и рефлексов.

Неоценимый вклад в развитие живописи XIX в. в России внесли своим новаторством именно импрессионисты. Возникают новые течения и группы, такие как «Голубая роза», «Бубновый валет», одним из основателей которого был П.П. Кончаловский. Даже художники-передвижники ощутили на себе, своем творчестве влияние импрессионистов (А.К. Саврасов, И.И. Шишкин). В «Корабельной роще» Шишкина показана мощь русского леса, эпическая, девственная красота пейзажа. Колорит пейзажей Шишкина отличался изысканностью, обилием богатейших оттенков зеленого цвета.

«Нет такого изящного искусства, в котором бы не было чего-то механического, что можно постигнуть по правилам: таким образом, нечто согласное со школьными правилами

составляет существенное условие искусства» (Кант, 1966). Очень часто во время выездных пленэрных практик, особенно во время проведения практических занятий по живописи, можно услышать замечания педагога, обращенные к студентам, что в данной ситуации теневая часть дерева или иного объекта должна быть теплее, а свет, напротив, холоднее. Как и почему, обычно разъяснений не следует. Виной всему отсутствие теоретической составляющей сути вопроса – базового теоретического закона, объясняющего механизм образования светотеневых частей объекта.

Основываясь на базовых теоретических законах цветоведения, путем логических рассуждений следует рассмотреть эту проблему. Предположим, имеется определенный объект (дерево, стог и пр.), имеющий локальный (собственный) зеленый цвет. Механизм создания виртуальной модели выглядит таким образом:

1. Определяем цветовой тон светового потока – А.

2. Определяем локальный (собственный) цветовой тон исследуемого объекта – В (зеленый) (рис. 1).

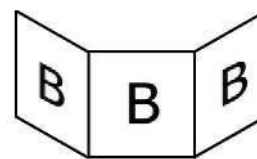


Рис. 1

3. По цветовому кругу В.М. Шугаева определяем диаметрально противоположный (контрастный) цветовой тон – С, необходимый в дальнейшем для организации теневой части объекта.

Согласно одному из основных средств изобразительности тоновой контраст является условием видимости, заметности; по аналогии должен существовать и цветовой контраст.

В данном случае следует его принимать как пограничный цветовой контраст.

Дальнейшие действия:

4. Световой поток А освещает часть объекта, смешивая оба цветовых тона: $A + B$.

5. Определяем цвет теневой части аналогично освещенной, т.е. локальный цвет В, смешиваем с контрастным цветом светового потока С: $B + C$. Таким образом, схема может быть представлена формулой: световой поток определенного (заданного) цветового тона А освещает объект В, оставляя локальную часть объекта нейтральной (неосвещенной и не находящейся в теневой части). Теневая часть формируется согласно описанию выше (рис. 2).

$$A + \quad \wedge \quad B \quad \text{[З]} \quad + C$$

Рис. 2

На рис. 2 предложена геометрическая модель освещенного объекта, которую можно представить в виде формулы:

$$A + B \quad B \quad B + C$$

Геометрическую модель и предложенную формулу можно конкретизировать, точно определив локальный цвет объекта, направленный световой поток освещения. Предположим, локальный цвет объекта В – зеленый. Выберем по цветовому кругу Шугаева цветовой тон светового потока А – светлый желтый. Диаметрально противоположный цветовой тон, который участвует в формировании теневой части объекта, будет затемненный синий С (см. п. 3 механизма создания виртуальной модели). Можно на словах проиллюстрировать

полученную цветную модель подобно геометрической:

1. Локальный (собственный) цветовой тон объекта В – зеленый.

2. Освещенная часть объекта формируется путем смешения локального зеленого В и светло-желтого А: $A + B$ = светлый желто-зеленый.

3. Теневая часть образуется в результате смешения локального цветового тона В (зеленый) и контрастного цветовому тону светового потока С – затемненного синего (тень) и будет определена как затемненный сине-зеленый цветовой тон (темный изумрудный).

На рис. 3 представлено, как будет выглядеть освещенный объект.



Рис. 3

Для посвященного человека предложенный порядок и способ трактовки не кажется неприемлемым, но для дилетанта, неспособного абстрагироваться в систему виртуальных манипуляций с чертежами и схемами, основанных на логических размышлениях, догадках, он может оказаться недоступным и непонятным. Ведь когда свет, тень, полутень, цвет представлены лишь буквенными обозначениями, абстрагироваться трудно и подготовленному человеку, но не специалисту. Студенты III–IV курсов бакалавриата по специальности «Изобразительное искусство» могут считаться, да и считаются подготовленными. Схемы просты, но необходимо провести целый ряд практических занятий с использова-

нием фотосессии, когда есть возможность освещать объект искусственным, направленным световым потоком разного цветового тона. Это требует более развернутого, реально представленного видеоряда в полном хроматическом выражении, облеченного в стройную теоретическую систему.

Рассмотренная выше экспериментальная часть лишь абстрактно, беспредметно, умозрительно может составлять представление о непосредственной практической работе, связанной с живым материалом, а именно с таким, который способен создавать изображения видимых предметов посредством рисунка цвета, светотени, т.е. целесообразными, определенными в данной ситуации изобразительными средствами, которые, в свою очередь, подсказывают выбор оптимального материала (акварель, пастель, масляные краски и пр.) и методики его применения. «Простая истина состоит в том, что ни измерение, ни эксперимент, ни наблюдение невозможны без соответствующей теоретической схемы...» (Kothari, 1975, p. 5).

Естественно, нельзя не воспользоваться возможностью для иллюстрации сказанного провести исследование с реальным изобразительным материалом, например – гуашевыми красками, проанализировать и провести существующие параллели с учетом предыдущих опытов. Предлагаемый локальный цветовой тон – зеленый. Цветовой тон, обозначающий цветовой поток, – желтый. Контрастный желтому (определяющий состояние тени) – синий. Цветовой тон, определяющий световой поток, – белый. Цветовой тон, определяющий теневую часть, – черный. Имеем следующую палитру красок:

- 1) белая;
- 2) желтая;
- 3) зеленая;

4) синяя;

5) черная.

1, 2, 3 – цветовые тона определяют освещенную часть объекта.

3 – остается без изменения – центральная, локальная.

3, 4, 5 – цветовые тона определяют теневую часть объекта.

Следует придерживаться следующей последовательности:

1. Определяем свето-цветовой поток: 1 + 2 (б. + ж. = св.-ж.).

2. Локальный (зеленый) остается без изменения: 3 (з.).

3. Определяем цвето-тоновое состояние регулятора тени: 4 + 5 (с. + ч. = т.-с.).

Получились цветовые тона:

- по позиции 1 – светло-желтый;
- по позиции 2 – зеленый;
- по позиции 3 – темно-синий.

При механическом смешении (кисть) светло-желтого и локального зеленого получаем освещенную часть объекта – светлый желто-зеленый.

При смешении сине-черного и зеленого получаем темный сине-зеленый (темно-изумрудный) цветовой тон, определяющий теневую часть (рис. 4).

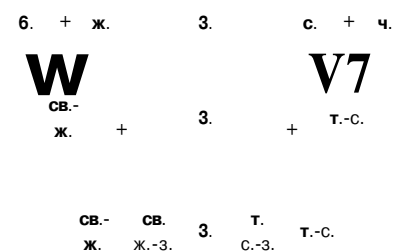


Рис. 4

Сопоставив предыдущее исследование и последнее, можно сделать вывод, что результаты виртуального и реального экспериментов совпадают. Предлагаемый метод, естественно, может быть использован с применением свето-цветового потока различного

цветового тона. И испытуемый объект возможно рассматривать не только цвета зелени, но всех цветов, составляющих ландшафт, пейзаж, натюрморт.

В процессе работы над созданием объема освещенного цветного тела необходимы следующие условия:

1. Наличие самого объекта определенного цветового тона.
2. Умение оперировать с системой цветового круга.
3. Знание основных признаков цвета (цветовой контраст).
4. Умелое использование ахроматического ряда цветов.

Использование ахроматического ряда цветов при создании хроматических композиций, гармонических сочетаний и теневого ряда, вероятно, является одним из главных условий прикладного цветоведения, так как они одновременно проявляются самостоятельно и воздействуют на качество ахроматических цветов, выступая в роли гармонизаторов. Иногда от педагога модно слышать реплику: «Не разбели, исключи черную в смесях». Однако при умелом, разумном применении черного и белого цветов можно добиться неожиданно удачных результатов, которые находят применение в живописи, декоративно-прикладном искусстве и дизайне.

Вот что Иоханесс Иттен говорит в своем труде «Искусство цвета»: «Если вы, не зная законов владения цветом, способны создавать шедевры, то ваш путь заключается в этом “незнании”». Но если вы в своем “незнании” неспособны создавать нечто высококлассное с точки зрения владения цветом, то вам следует позаботиться о получении соответствующих знаний» (Иттен, 2001).

Литература

1. Да Винчи Л. Трактат о живописи. М.: Азбука-классика, 2010.

2. Дали С. 50 магических секретов мастерства. М.: Эксмо-пресс, 2001.
3. Журавлев Г.Е. Обучение творчеству // Число и мысль. М.: Знание, 1983. С. 173-189.
4. Иттен И. Искусство цвета. М.: Д. Аронов, 2001.
5. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992.
6. Кант И. Критика эстетической способности суждения // Сочинения: в 6 т. М.: Политиздат, 1966. Т. 3.
7. Ковалев В.Ф. Золотое сечение в живописи. Киев: Вища школа, 1989.
8. Ростовцев Н.Н. История методов обучения рисованию: русская и советская школы рисунка. М.: Просвещение, 1982.
9. Kothari, D.P., 1975. Some Thoughts on Truth. New Delhi: Anniversary Address, Indian National Science Academy.
10. Nascimento, S. et al., 2017. The colors of paintings and viewers' preferences. Vision Research, 130: 76-84.
11. O'Connor, Z., 2010. Colour Harmony Revisited. Color Research and Application, 35 (4): 267-273.

References

1. Da Vinci, L., 2010. The treatise about painting. Moscow: Azbuka-klassika. (rus)
2. Dali, S., 2001. 50 Secrets of Magic Craftsmanship. Moscow: Eksmo-press. (rus)
3. Zhuravlev, G.E., 1983. Teaching creativity. In: A number and thought (pp. 173-189). Moscow: Znaniye. (rus)
4. Itten, J., 2001. The art of color. Moscow: D. Aro-nov. (rus)
5. Kandinsky, V.V., 1992. Concerning the Spiritual in Art. Moscow: Archimedes. (rus)
6. Kant, I., 1966. Criticism of esthetic ability of judgment. In: Compositions: in 6 vols. (Vol. 3). Moscow: Politizdat. (rus)
7. Kovalyov, V.F., 1989. Golden ratio in painting. Kiev: Vishcha Shkola. (rus)
8. Rostovtsev, N.N., 1982. The history of methods of teaching drawing: Russian and Soviet Schools of Drawing. Moscow: Prosveshcheniye. (rus)
9. Kothari, D.P., 1975. Some Thoughts on Truth. New Delhi: Anniversary Address, Indian National Science Academy.
10. Nascimento, S. et al., 2017. The colors of paintings and viewers' preferences. Vision Research, 130: 76-84.
11. O'Connor, Z., 2010. Colour Harmony Revisited. Color Research and Application, 35 (4): 267-273.