

УДК 159

DOI: 10.34670/AR.2025.51.57.002

Восприятие цвета глазами художника**Коробко Юрий Владимирович**

Доктор педагогических наук, профессор,
Кубанский государственный университет,
350040, Российская Федерация, Краснодар, ул. Ставропольская, 149;
e-mail: yv.korobko@gmail.com

Козыренко Кристина Викторовна

Соискатель,
Кубанский государственный университет,
350040, Российская Федерация, Краснодар, ул. Ставропольская, 149;
e-mail: kristinakozyrenko@gmail.com

Аннотация

В статье исследуются особенности процессов восприятия цвета глазами художника. Рассматриваются проблемы укрепления взаимосвязи теоретического обоснования понимания и видения цвета в искусстве живописи с психологией и другими смежными областями научного знания. Выявляется специфика профессиональной организации деятельности живописца, обращённой на целенаправленное формирование визуального образа объекта изображения. Обосновывается необходимость учёта в исследованиях работы органов зрения, осуществляемой в процессе живописи с натуры, взаимодействия разных факторов освещения — натуры, рабочего места художника, а также освещения, которое планируется для экспонирования созданного произведения. Раскрывается взаимосвязь влияний данных компонентов освещения на формирование зрительного образа натуры и цветового строя изображения. Анализируются изобразительные функции живописных качеств цвета. Классифицируются основные понятия, определяющие их признаки и используемые художником как инструменты мышления при обработке зрительной информации. Приводятся примеры практических приёмов и технических средств постановки глаза художника на восприятие цвета, отвечающее цели и задачам живописи с натуры. Материалы статьи основаны на практическом опыте авторов в живописи с натуры, а также на педагогическом опыте постановки глаза начинающих художников на восприятие живописных качеств цвета и на целостное видение натуры.

Для цитирования в научных исследованиях

Коробко Ю.В., Козыренко К.В. Восприятие цвета глазами художника // Психология. Историко-критические обзоры и современные исследования. 2025. Т. 14. № 11А. С. 14-26. DOI: 10.34670/AR.2025.51.57.002

Ключевые слова

Восприятие цвета, зрительный образ, адаптация зрения, постановка глаза художника, живопись, теория искусства, психология творчества.

Введение

К цвету, воспринимаемому глазами художника, всегда было особое отношение как к некоему таинству, недоступному для непосвящённых. В литературе, обращающейся к образной составляющей изобразительного искусства, часто создаются мифы о сакральном происхождении колорита, истоки которого следует искать в творческом воображении живописца. Так, о «внеземном», лиловом колорите, который открывается зрителю в большей части произведений Михаила Врубеля, написано много восторженных страниц, однако в них не найти упоминаний о взаимосвязи доминирования холодной цветовой гаммы с увлечённостью художника наблюдать над реальными проявлениями сгущающейся синевы сумерек.

В повседневной жизни человека цвет – один из наиболее важных аспектов эмоционально-чувственного восприятия окружающего мира. Неслучайно ассоциативное к нему отношение всегда использовалось и в простонародной речи, и в литературном творчестве: «красна девица», «чёрные дни», «малиновый звон», «лазурная волна», «голубая кровь». Этот ряд примеров может быть бесконечно продолжен, подтверждая значимость обращения человека к цвету в моменты, в которых возникает желание достичь образности и выразительности языка общения.

Феномен цвета исследовали философы, культурологи, физики, психологи, поэты и представители многих других направлений научной и художественно-творческой деятельности. В их работах часто встречаются ссылки на опыт мастеров живописи, но крайне редко прослеживается зависимость создаваемого ими цветового строя картины от условий, в которых художник над ней работал, равно как и обусловленность спецификой приёмов профессиональной постановки глаза, которые при этом использовались.

Цвет в искусстве живописи – основное средство создания художественного образа, поэтому внимание теории и практики живописи к учениям о цветах всегда будет сопровождать творческие поиски художников. Отраслью научного знания, наиболее востребованной у современных живописцев и исследователей проблем теории живописи, несомненно, является психология. Научным руководителям и консультантам диссертационных исследований в области теории и методики обучения живописи постоянно приходится сталкиваться с чрезмерной увлечённостью соискателей учёных степеней психологическими аспектами изобразительной деятельности. Проходя этот этап теоретической обоснованности своих методических разработок, они часто заходят в область психологии зрительного восприятия так далеко, что ставят под сомнение соответствие содержания диссертационной работы изначально выбранной научной специальности.

Тем не менее, в данном направлении есть и примеры плодотворной научной работы художников, результаты которой получили в своё время высокую оценку специалистов, в том числе, на государственном уровне. Так, Н.Н. Волков – художник и исследователь проблем зрительного восприятия, связанных с изобразительным искусством, в середине XX в. руководил лабораторией психологии творчества в Институте психологии АПН РСФСР. Им созданы фундаментальные научные труды о цвете в живописи и о композиции. Учебники художника, учёного и педагога В.С. Кузина «Психология» (Государственная премия СССР, 1986 г.), «Психология живописи» и сегодня составляют золотой фонд научно-методической литературы для системы художественного образования.

Внимание художественно-творческой и художественно-педагогической практик к исследованиям психологии зрительного восприятия цвета со временем не только не утрачивается, но и возрастает. В этой связи возрастает и актуальность ответа на вопросы: «Насколько данные психологии зрительного восприятия связаны со спецификой видения цвета

глазами художника? Насколько они применимы к условиям процесса живописи с натуры?» Проблема, возникающая в этой связи перед живописцами, обусловлена тем, что подавляющая часть данных психологии зрительного восприятия получена на материалах исследования восприятия отдельно взятого предмета и в условиях, характерных для повседневной практики. Кроме того, такого рода изыскания проводятся в контексте целей и задач видов деятельности, для которых важны относительно постоянные, так называемые «предметные качества цвета». Более приближены к потребностям живописи исследования закономерностей в результатах контрастного взаимодействия различных цветовых пятен, а также изучение природы возникновения и форм проявления константности зрительного восприятия формы и цвета.

Для обеспечения эффективности взаимодействия смежных отраслей научного знания с теорией, методикой и практикой живописи целесообразным представляется выявление тех аспектов восприятия цвета, которые должны быть учтены в раскрытии специфики понимания и видения цвета глазами художника, а также их взаимосвязей с особенностями условий и процессуальными составляющими его профессиональной деятельности – живописи с натуры.

Методологическая база исследования

Методологическими ориентирами на пути продвижения к обозначенной цели приняты утверждения выдающегося отечественного психолога А.Н. Леонтьева: «...чтобы научно объяснить возникновение и особенности субъективного чувственного образа, недостаточно изучить, с одной стороны, устройство и работу органов чувств, а с другой – физическую природу воздействий, оказываемых на них предметом. Нужно ещё проникнуть в деятельность субъекта, опосредующую его связи с предметным миром» [Леонтьев, 1975, с.34].

Разбирая факторы возникновения специфики восприятия цвета глазами художника, подчеркнем, что в данном случае речь идёт только о той части его профессиональной деятельности, которая связана с работой с натуры. Создание произведений реалистического изобразительного искусства здесь всегда опирается на зрительный образ натуры, поэтому в данном случае практика художника будет рассматриваться в контексте методов реалистической живописи. При этом в качестве натуры может быть взята любая часть реальной действительности, которая стала объектом изображения, – натюрморт, портрет, пейзаж. Именно здесь закладываются основы классического искусства, «...ибо поистине, – писал Альбрехт Дюрер, – искусство заключено в природе; кто умеет обнаружить его, тот владеет им» [Из истории классического искусства Запада, 1980, с. 123].

В установлении границ такого рода исследований не менее значимо и сосредоточение внимания на процессуальных аспектах профессиональной деятельности живописца. Они специфичны, поскольку создают особые условия и особые целевые установки восприятия реальной действительности, оперируют в процессе осмысления зрительной информации профессиональными понятиями как инструментами мышления художника, а также методами и приёмами организации процесса восприятия цветового строя натуры и построения её реалистического изображения средствами живописи.

Специфика процесса живописи с натуры

Условия освещения, из которых глаза живописца смотрят на объект изображения, неоднозначны, поскольку всегда представляют собой сложную комбинацию освещения натуры, рабочего места и условий последующего экспонирования произведения. Эти условия редко

совпадают по своим параметрам. При этом потенциально возможные условия экспонирования присутствуют опосредованно, поэтому в область внимания исследования процесса живописи с натуры попадают крайне редко.

Важнейшим фактором формирования колористической составляющей зрительного образа натуры и её изображения всегда становится включение в этот процесс профессиональных приёмов получения зрительной информации. Они дают возможность увидеть живописные качества цвета, необходимые художнику. Процесс работы с натуры пошагово организован и развёрнут во времени, поэтому на разных его этапах требования к зрительному образу натуры не всегда одинаковы, поскольку ориентированы на подобие тому, что в данный момент должно быть построено на холсте. В первом приближении эти этапы могут быть обозначены как обобщение – детализация – обобщение.

В отличие от обыденного восприятия цвета, глаза художника смотрят на объект профессионального внимания «сквозь призму» изобразительных средств живописи и технических приёмов построения его образа.

Не менее сложные задачи ставят перед исследователями поиски ответов на вопросы влияния эмоциональной составляющей процесса восприятия цвета глазами художника. Эти вопросы связаны с миром чувств, переживаемых художником в работе над художественным образом, и чувствами, которые он адресует зрителю. Показательны в этом отношении воспоминания Н.И. Мурашко о М.А. Врубеле, пригласившего его в Риме посмотреть на тон мутной синевы, ступавшейся в сумерках у воды фонтана. «Мне нужно посмотреть; он мне нужен на завтра», – пояснял Врубель. «Смотрел я с ними ничего не видел, а он смотрел и затих, и онемел» [Врубель, 1976, с.78].

Потребности теории и практики живописи приводят к запросам на психологические исследования специфики цвета, воспринимаемого глазами художника, на исследования, которые будут учитывать факторы формирования зрительного образа, предопределяемые особенностями его профессиональной деятельности. Эта специфика связана:

- с пониманием живописных качеств цвета, отвечающих целям и задачам отражения объёмно-пространственной (трёхмерной) реальной действительности на изобразительной плоскости средствами того художественного материала, который при этом используется;
- с условиями восприятия натуры, прежде всего с условиями освещения, в которых художник работает над изображением и из которых смотрит на натуру;
- с профессиональными приёмами организации работы глаза, которые дают возможность получить тот зрительный образ натуры, который отвечает целям и задачам её изображения;
- с профессиональным инструментарием, с приспособлениями и атрибутами профессиональной деятельности, целенаправленно включаемыми художником в процесс зрительного восприятия.

Обращение к более развёрнутому рассмотрению любого из отмеченных компонентов профессиональной организации процесса восприятия цвета глазами художника должно исходить из обязательной и принципиально важной исходной установки – целостности восприятия объекта изображения. При этом под целостностью традиционно понимается одновременное видение всех предметов и деталей натуры.

Понимание живописных качеств цвета натуры

Профессиональные понятия, описывающие признаки живописных качеств цвета, служат глазу художника ориентирами в поиске зрительной информации, отвечающей цели и задачам создания художественного образа натуры. «Понимание художника должно обогатить зрение... Художник не понял предмета, как ему нужно, до тех пор, пока не увидел в нем элементов, выражающих это его понимание», – отмечал Н.Н. Волков [Волков, 1965, с. 129]. Изобразительные качества цвета в теоретических основах данного вида искусства классифицируются двумя обобщающими понятиями: предметный цвет и цвет обусловленный.

Предметный цвет понимается как относительно постоянная характеристика предметов, связанная с их физическими свойствами. В обыденной жизни они определяются как характерная окраска: бумага – белая; трава – зелёная; лимон – жёлтый и т.п. С этих позиций «человек использует цвет как способ видеть вещи – цветы, здания, поверхность земли и небо» [Грибер, Лавренова, 2024, с.52]. Изменение цвета при этом связывается с изменением физических качеств предмета – бумага желтеет от времени, помидор краснеет при созревании и т.п. Для визуальной оценки таких свойств повседневный опыт выработал и наиболее рациональные приёмы рассматривания: смотреть при хорошем – дневном – освещении; рассматривать отдельно каждый предмет на близком – соответствующем его размеру – расстоянии; неспешность рассматривания, дающая возможность настроиться механизмам резкости и адаптации органов зрения, и т.д.

Для художника в предметной первооснове цвета особо значимо проявление эстетических качества визуального образа предмета. «Если натура (объект изображения) оставила художника равнодушным, не заинтересовала его, процесс изображения будет пассивен» [Кузин, 2005, с. 251].

В решении изобразительных задач живописи понятие «предметный цвет» указывает на признаки проявления таких качеств, как материальность предмета, форма (объём) предмета, фактура его поверхности.

Материальность предмета

С точки зрения живописца, материальность предмета – его прозрачность, полупрозрачность, полное отсутствие прозрачности – характеризуется через цвет, прежде всего по степени его насыщенности. Прозрачные предметы по цвету более насыщены. Как правило, со стороны тени они имеют фрагмент поверхности – цветовое пятно – насыщенного цвета. Например, у живописного изображения прозрачной ягоды винограда в этом месте всегда будет «искра» чистой краски. Если этого эффекта нет, то создаётся впечатление о том, что ягода не прозрачна или покрыта сизой патиной. Несколько мазков чистого цвета, положенные в глубине рисунка волны, – это средство передать прозрачность воды. Знание таких закономерностей цветового облика натуры направляет глаз художника на поиск признаков проявления её материальности и создаёт ориентиры для осмысления получаемой зрительной информации. Отмеченные цветовые взаимосвязи относительноны и могут быть замечены живописцем только в том случае, при котором он смотрит на объект изображения целостно, сопоставляя цвета между собой. Такого рода материальность натуры может быть передана даже в диапазоне приглушенных красок, которые оказались на палитре. В данном случае важно, чтобы на холсте были выдержаны пропорциональные натуре цветовые отношения и переданы акценты

относительно более чистого цвета.

Полупрозрачность предмета, так называемая мутная среда, создаёт зависимость цвета от того фона, который сквозь неё просвечивается. Если полупросвет работает на высветление фона, то цвет выглядит более холодным (голубым), чем его исходная окраска, а если на утмнение – более тёплым (коричневым). Данный эффект хорошо знаком всем нам по обыденному опыту наблюдения за поднимающимся дымом – на фоне земли и крон деревьев он голубой, а на фоне белых облаков – коричневый. С той же закономерностью сталкивается и художник, когда работает с полупрозрачной красочной смесью, в составе которой есть белила, либо когда делает скользящий мазок кистью по ранее нанесённому красочному слою.

Форма (объём) предмета проявляется через градации света и тени, что в изобразительном искусстве классифицируется как блик, свет, полутень, тень, рефлекс. Так воспринимается глазом форма предметов и в повседневной практике, и в практике живописи. Вместе с тем профессиональная постановка глаза художника на целостность восприятия приводит к тому, что формообразующие градации светотени он видит иначе, чем это бывает в обыденной практике, а именно – с разной степенью подробности.

В условиях мастерской тени воспринимаются живописцем значительно более обобщёнными, а подробности формы и цвета предмета видны на свету и в полутенях. Внимательному зрителю такого рода изобразительные эффекты хорошо знакомы по произведениям Рембрандта, Караваджо и других мастеров кисти. На ярком солнечном свету данная закономерность восприятия формы глазом художника меняется в диаметрально противоположном направлении – обобщённым воспринимается слепящий глаза яркий свет, а цветными и подробными в деталях форм становятся тени. Прекрасным примером воплощения такого видения на холсте и в красках служат крымские этюды Константина Коровина.

Фактура поверхности. Закономерности проявления через цвет фактуры поверхности предметов связаны с насыщенностью окраски, а также с активностью и чёткостью градаций светотени. Глянец поверхности проявляет цвет, т.е. делает его более насыщенным, матовость (шероховатость) – белёсым. С этим эффектом знаком каждый, кому приходилось наблюдать как меняется цвет доски, когда она покрывается прозрачным лаком. Различия в градации светотени камня шероховатого и камня полированного тоже знакомы нам из практики повседневной жизни. Активность бликов (блеск) также характеризует степень глянца поверхности.

Для художника предметный мир, природа и сам человек всегда погружены в среду света и воздуха, которые придают элементам гармонизирующего цвета единство. Кроме того, сам глаз так устроен, что порождает дополнительные эффекты взаимосвязи цветов, такие как контрастное их взаимодействие, или эффект Пуркине, который, в частности, предопределяет уже отмечавшуюся ранее синеву сумерек. Факторы такого рода становятся движущими силами изменений предметного цвета и формирования цвета обусловленного.

Обусловленный цвет в теории живописи понимается как предметный цвет, изменённый под влиянием факторов внешней среды, в которой он находится и наблюдается профессионально поставленным глазом художника.

В число основных факторов принято включать влияние освещения, пространственных изменений, рефлексной взаимосвязи цветов, контрастного их взаимодействия. Считать их основными позволяет то, что их влияние возникает всегда, в любых условиях работы художника с натуры. Факторы дополнительные, такие как явление ореола, эффект Пуркине, зримо проявляются только при определённых условиях.

Фактор освещения как движущая сила изменений цветов натуры распространяется на все предметы, составляющие объект зрительного восприятия и его изображения. Под влиянием

яркости и спектрального состава света формируется так называемое общее цветовое состояние природы. Оно складывается из возникающей в этой связи общности всех цветов по всем их свойствам – общего тона (степени светлоты), общего оттенка, общей насыщенности.

В обыденной практике наблюдатель, как правило, находится в тех же условиях, что и объект наблюдения. В таких случаях механизм адаптации глаза даёт ему возможность приспосабливаться к изменениям состояния освещения и возвращает визуальному образу предметов относительное постоянство видимой окраски (предметного цвета). Степень адаптации такого рода особенно высока в условиях освещения, характерных для интерьера, мастерской художника. В процессе живописи с натуры время сосредоточения глаза на холсте многократно больше, чем на натуре, поэтому и адаптация в основном формируется яркостью и цветностью освещения изобразительной плоскости. Это даёт художнику возможность целенаправленно задавать степень адаптации глаза.

Пространственные факторы формирования живописных качеств природы связаны с глубиной воспринимаемого пространства, поэтому они не одинаковы для изображения природы, т.е. для живописи на пленэре, и для природы, расположенной в мастерской (в интерьере). В пространственных построениях живописного изображения пейзажа возникают цветовые эффекты воздушной перспективы – удаляясь, зрительные образы объектов изображения становятся всё более обобщёнными и обретающими объединяющий голубой оттенок. Если воздух чистый, то данный оттенок более выражен, в противном случае он, выражаясь определениями художников, «стремится к разбелу».

В живописи натуральных постановок (натюрморт, портрет и т.п.) нет той глубины пространственных планов, при которой проявляются эффекты воздушной перспективы. В таких случаях восприятие пространственных качеств природы обеспечивает целостность профессионально организованного восприятия художника. Возникающий при этом образ во многом похож на результат целенаправленного наведения фокуса фотоаппарата. Изобразительная грамота предписывает живописцу смотреть на природу, сохраняя фокус глаз на одной плоскости. Это может быть воображаемая плоскость, плоскость видоискателя, плоскость зеркала или иного приспособления, посредством которого художник организует работу своих глаз. Результат, описываемый в самом общем виде, приводит к созданию образа природы, в котором силуэты предметов, равно как и очертания их деталей, вступают во взаимосвязь со своим окружением. Для глаза художника признаками этой взаимосвязи является меняющееся проявление силуэтов, которые то чётко видны, то сливаются со своим фоном, погружаясь во свето-пространственную среду природы. При этом глаз скользит по границам предмет – фон, оценивая различие их цветов примерно так, как советовал К. Коровин: «что кричит, что молчит».

Рефлексная взаимосвязь цветов – ещё один из факторов, придающих живописные качества образу природы. Его влияние на цвета предметов может быть охарактеризовано как цветовое родство, как составная часть гармонических взаимосвязей. Глаза художника ищут их возникновение в локализованных зонах природы, в которых предметы противостоят друг другу таким образом, чтобы поверхности форм попадали в зону достижения отражённого света. При этом влияние рефлексов оценивается по соотношению рефлекс – свет, в котором свет всегда имеет преимущество. Визуально сопоставляются также цветовые различия предмета и его отражения. Глаза при этом находятся в движении, взор переводится между зонами рефлексного взаимовлияния.

Если речь идёт о пейзаже, то здесь особую роль, сопоставимую с прямым освещением, играет рефлекс неба. Он подсвечивает тени, придавая им свой оттенок. «Я прихожу к выводу,

что тени нет, есть рефлекс», – писал в своих дневниках Эжен Делакруа [Делакруа, 1950, с.34].

Контрастное взаимодействие цветов дополняет гармонические взаимосвязи цветов, формируемые факторами их единства и родства, визуальной активизацией цветовых различий. Они порождаются функциональными особенностями работы зрительного аппарата человека, поэтому степень выраженности результатов контрастного взаимодействия цветов предопределяется умением целенаправленно использовать для этого возможности глаза. Профессиональные приёмы постановки глаза художника на восприятие этих живописных качеств цветов природы дифференцированы исходя из классификации контрастов на одновременные (краевые) и последовательные. В первом случае часто рекомендуется смотреть по границам соприкосновения предмета и фона. Если исходить из того, что контраст возникает как результат так называемых локальных адаптаций, то взгляд может быть задержан в данной зоне для того, чтобы дать время для срабатывания механизма адаптации и возникновения искомого качества зрительного образа. У художников-практиков можно найти советы укладывать этот временной параметр в 10 – 12 секунд.

Наряду с контрастом одновременным живописцу важно увидеть и цветовые эффекты, порождаемые контрастом последовательным. Этот эффект следует за движением глаза. Цветовые нюансы, возникающие в зрительном образе однородно окрашенного предмета, например, фоновой для натурной постановки стены, появятся и станут заметны, если глаз находится в движении. В решении такого рода задач профессиональной организации процесса зрительного восприятия не будет преувеличением сказать, что художник перестает видеть цвет, когда перестает переводить глаза.

Базовые для живописца понятия «предметный цвет» и «обусловленный цвет», признаки живописных качеств цвета, которые они описывают, служат художнику инструментами его профессионального мышления. Понятия помогают осмыслить зрительную информацию, направить глаз на её получение, дают возможность впервые заметить те качества цветового образа природы, на которые раньше не обращали внимания.

Процессы профессионального мышления находятся в развитии. Одновременно с освоением общецехового опыта живописцев, заключённого в готовое знание, в общепринятые понятия, накапливается и собственный практический опыт. Он существенно дополняет процесс зрительного восприятия индивидуальным осмыслением признаков качественного состояния окружающей действительности, проявляющихся через цвет. В одних случаях это может быть новое знание, в других – открытое заново, т.е. знание, открытое художником для себя. Такому развитию способствует обретение практического опыта профессиональной деятельности, осуществляемой в различных условиях восприятия. Не случайно в традициях академического художественного образования всегда было проведение пленэров для начинающих живописцев в разных географических зонах. При таком подходе проявления звенящей синевы воздушной перспективы в горах, где воздух кристально чист, и относительная белёсость дальних планов в местах заболоченных, в которых воздух всегда влажен, становятся заметными даже для глаза неопытного живописца.

Условия восприятия цвета в живописи с натуры

Основополагающей частью специфики видения цветов реальной действительности глазами художника являются особенности условий, из которых осуществляется восприятие цвета в живописи с натуры. Эти условия всегда создаются так, чтобы краски на холсте выглядели так же, как и в условиях освещения планируемого экспонирования картины. Оно, как правило,

продиктовано заказчиком, либо выставочными залами. Чаще всего эти условия одинаковы – естественный дневной свет средней яркости. К этому и стремится художник, работает ли он в своей мастерской, или пишет пейзаж с ярким солнечным светом. В последнем случае используется этюдный зонт, который устанавливается таким образом, чтобы приблизить условия освещения рабочего места к условиям работы в мастерской.

В процессе живописи и восприятия природы глаза художника сосредоточены на холсте, а взгляд на природу, как правило, краткосрочен. Таким образом, адаптация зрения художника формируется не уровнем освещённости объекта наблюдения, а освещением изобразительной плоскости. Это особое видение. В глазах художника зрительный образ такого объекта, как пейзаж, существенно отличается от того, что видит в то же самое время прохожий.

Кроме того, требования реалистической живописи ориентированы на целостное восприятие природы, что предопределяет предпочтения художника в выборе расстояния до объекта изображения, как правило, находящегося в пределах от 3 до 4 его диагоналей. При раздельном видении, привычном в повседневной практике, целостность переносится на восприятие отдельных составляющих объекта внимания, поэтому их зрительный образ может существенно отличаться от того, что видит художник.

Взгляд «сквозь призму» живописного материала

С опытом практической профессиональной деятельности приходит и особая направленность формирования зрительного образа природы. Художник стремится приблизить свое видение природы к той форме, которая будет соответствовать изобразительным средствам избранного художественного материала. Иначе говоря, необходим взгляд «сквозь призму» живописного материала и технических приёмов живописи. Изобразительное средство живописи – цветовое пятно. При этом реалистическое изображение природы предполагает передачу всех живописных качеств природы, которые связаны и с предметным цветом, и с цветом обусловленным. Как уже отмечалось, факторов, которые их формируют, достаточно много. В поисках способов, позволяющих совместить содержательную составляющую всех признаков живописных качеств цвета, практика живописи привела к пониманию визуального образа природы не как совокупности предметов, её составляющих, а как к сочетанию плоских цветовых пятен. Для формирования целостного образа природы эти пятна должны восприниматься как равнозначные, а для изобразительной функции живописи они должны быть точно определены в рисунке силуэтов и в пропорционально выстроенном цветовом соотношении их тонов, цветовых оттенков и насыщенности. Писать одинаково и берёзу, и сосну советовал своим ученикам А.И. Куинджи, которого считали основоположником нового направления изобразительного искусства – так называемой декоративной живописи. Такого рода декоративность продиктована не стремлением авторов к созданию условного изобразительного языка, а потребностью его приведения к прямому соответствию основному изобразительному средству живописи – цветовому пятну.

На разных этапах построения живописного изображения оно проходит этапы обобщения, детализации и вновь обобщения. В последнем случае уже детализированное решение вновь возвращается к целостности художественного произведения. Выражая в образной форме суть итогового обобщения, скульпторы советуют спустить свою скульптуру с горы – «что отвалилось, то лишнее». Очевидно, что художнику на каждом этапе его работы необходимо реально увидеть природу соответствующим образом. Выработка способов такого рода рассматривания природы опирается на профессиональный опыт многих поколений живописцев.

Приёмы профессиональной постановки глаза художника

Приёмы целенаправленного восприятия необходимых художнику живописных качеств природы очень разнообразны: целостное восприятие природы, быстрый на неё взгляд, взгляд прищурившись, рассматривание природы «по цветовым узлам», постоянный перевод глаз между цветовыми пятнами (предметами), продолжительность сосредоточения взгляда на природе и на изобразительной плоскости, взгляд на природу и её изображение издали, взгляд не на предмет, а рядом и др. Их использование всегда носит индивидуальный характер, может меняться художником в зависимости от изобразительной задачи. Более того, оно носит поисковый характер, который часто диктуется содержанием художественного образа, а иногда впервые позволяет его увидеть.

Специфику взгляда живописца на цветовые качества природы дополняет включение в процесс восприятия профессионального инструментария. В большинстве случаев это инструменты, заимствованные из традиционного профессионального арсенала живописи: видоискатель, обычное зеркало, чёрное зеркало, мутное зеркало, красное стекло, так называемый «живописный камертон» и др. Нередко они изобретаются в процессе работы с кистью в руках. Например, пальцами, которые у художника всегда в краске, придаётся стёклам очков степень мутности, которую в данный момент построения изображения природы необходимо увидеть, создать своего рода «сфумато». Иногда же художники сознательно не пользуются предписанными им очками. А. Рылов и П. Бучкин отмечали, что их цветовое зрение приобрело дополнительные живописные качества, когда его острота с годами ослабла [Рылов, 1977, с. 265].

Среди атрибутов профессиональной деятельности, влияющих на процесс восприятия цвета глазами художника, следует особо отметить холст и этюдный зонт. При работе в мастерской холсту принято создавать такую же яркость освещения, которая будет в выставочном зале. Очевидно, что выстроенная таким образом освещённость будет относительно постоянной и придаст определённое постоянство уровню адаптации глаза художника. Это постоянство обусловлено тем, что в работе над построением изображения основную часть времени взгляд сосредоточен не на природе, а на холсте. Данный приём создаёт предпосылки для аконстантности зрительного образа, который отражает общее цветовое состояние природы, обусловленное её освещением. Чтобы реализовать эти потенциальные возможности и не позволить глазу приспособиться к яркости и спектральному составу света в зоне объекта изображения, взгляд на природу должен быть краткосрочен. Очевидно, что именно в этом одно из главных предназначений мимолётного взгляда на природу, провозглашенного импрессионистами.

При работе на пленэре холст иногда целенаправленно подставляют цветному рефлексу неба, что меняет восприятие общего состояния природы и цветового строя изображения в направлении, которое диаметрально противоположно оттоку рефлекса. Так, в частности, была написана с природы знаменитая картина И.Э. Грабаря «Февральская лазурь». Голубой рефлекс небосвода, попавший на холст, привёл к тому, что и в визуальном образе природы в красках изображения диаметрально противоположный (контрастный) оттенок стал более выраженным. В этом и был парадоксальный творческий замысел живописца – в лазури февраля обнаружить и передать оранжевые оттенки как вестники приближающейся весны. Что касается цветового строя красок на холсте, то был осознанный расчёт автора на то, что теплые нюансы колорита зазвучат, когда холст вернётся в условия освещения, обычные для выставочных залов.

Этюдный зонт применяется художниками на пленэре. Его функция заключается в том,

чтобы затенить рабочее место художника. В идеале такой приём должен привести условия освещения его рабочего места на пленэре к такому же состоянию, как и в живописной мастерской, и в залах галерей живописи. Если зонта нет, то для работы на открытом воздухе общепринято подыскивать затенённое место без активных цветных рефлексивов.

Заключение

Выводы, к которым приводят результаты проведённого анализа восприятия цвета глазами художника, исходят из необходимости подчеркнуть положения, принципиально важные для исследований и теоретических обоснований особенностей зрительного восприятия, осуществляемого в процессе живописи с натуры как вида творческой деятельности:

- цвет воспринимается глазами художника в процессе профессиональной деятельности – в процессе построения изображения натуры средствами живописи;
- художник смотрит на натуру «сквозь призму» изобразительных возможностей материалов и технических приёмов живописи;
- зрительный образ натуры формируется профессионально поставленным глазом в соответствии с целью и задачами создания её художественного образа. Инструментами мышления в процессе живописи с натуры становятся понятия о живописных качествах цвета, указывающие на признаки их визуального проявления;
- процесс живописи с натуры создаёт особые условия освещения, активно влияющие на уровень адаптации зрения, исходя из которой художник рассматривает объект наблюдения и изображения;
- в процесс формирования необходимых качеств зрительного образа натуры может быть целенаправленно включен специализированный инструментальный художника (видоискатель, зеркало, живописный «камертон» и т.д.);
- профессиональная организация процесса восприятия цвета в живописи с натуры предусматривает применение приёмов получения глазом необходимой зрительной информации (целостность восприятия, сосредоточение фокуса глаза на одной плоскости, взгляд прищурившись, перевод глаз по границам предмет – фон; стремление смотреть по «цветовым узлам»; сосредоточение глаз на холсте с краткосрочным взглядом на натуру и т.д.).

Необходимо отметить также, что процесс живописи с натуры направлен на создание художественного образа, предполагающего эмоционально-чувственное восприятие цвета и формы, умение вести восторженный разговор с гармонией и красотой натуры. Академическое художественное образование всегда стремилось воспитывать в начинающих художниках просвещённую любовь к искусству. Не случайно Л.С. Выготский отмечал, что «искусство есть работа мысли, но совершенно особенного эмоционального мышления» [Выготский, 1998, с.70].

Библиография

1. Волков Н. Н. Цвет в живописи. М.: Искусство, 1965. 216 с.
2. Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Л.: Искусство, 1976. 383 с.
3. Выготский Л. С. Психология искусства. Минск: Современное слово, 1998. 480 с.
4. Грибер Ю. А., Лавренова О. А. Когнитивная культурология цвета: основы колористики культурного ландшафта: монография. М.: Согласие, 2024. 318 с.
5. Делакруа Э. Дневник. М.: Искусство, 1950. 694 с.
6. Из истории классического искусства Запада / под ред. М. Я. Либмана. М.: Искусство, 1980. 264 с.

7. Кузин В. С. Психология живописи: учеб. пособие для вузов. М.: ООО «Издательский дом "ОНИКС 21 век"», 2005. 304 с.
8. Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. М.: Политиздат, 1975. 303 с.
9. Рылов А. А. Воспоминания. Л.: Художник РСФСР, 1977. 280 с.

Color Perception through the Eyes of an Artist

Yurii V. Korobko

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Kuban State University,
350040, 149, Stavropolskaya str., Krasnodar, Russian Federation;
e-mail: yv.korobko@gmail.com

Kristina V. Kozyrenko

Applicant for a Scientific Degree,
Kuban State University,
350040, 149, Stavropolskaya str., Krasnodar, Russian Federation;
e-mail: kristinakozyrenko@gmail.com

Abstract

The article investigates the features of color perception processes through the eyes of an artist. Problems of strengthening the connection between the theoretical justification of understanding and seeing color in the art of painting with psychology and other related fields of scientific knowledge are examined. The specificity of the professional organization of a painter's activity, aimed at the purposeful formation of a visual image of the depicted object, is revealed. The necessity of accounting for the work of the visual organs in research, carried out in the process of painting from life, the interaction of different lighting factors—the subject, the artist's workspace, and the lighting planned for exhibiting the created work—is substantiated. The interconnection of the influences of these lighting components on the formation of the visual image of the subject and the color structure of the image is revealed. The pictorial functions of color qualities are analyzed. The main concepts defining their characteristics and used by the artist as tools of thinking when processing visual information are classified. Examples of practical techniques and technical means for training the artist's eye to perceive color in accordance with the goals and objectives of painting from life are provided. The article's materials are based on the authors' practical experience in painting from life, as well as pedagogical experience in training the eyes of beginning artists to perceive the pictorial qualities of color and to see the subject holistically.

For citation

Korobko Yu.V., Kozyrenko K.V. (2025) *Vospriyatiye tsveta glazami khudozhnika* [Color Perception through the Eyes of an Artist]. *Psikhologiya. Istoriko-kriticheskie obzory i sovremennye issledovaniya* [Psychology. Historical-critical Reviews and Current Researches], 14 (11A), pp. 14-26. DOI: 10.34670/AR.2025.51.57.002

Keywords

Color perception, visual image, vision adaptation, training the artist's eye, painting, art theory, psychology of creativity.

References

1. Delacroix, E. (1950). Dnevnik [Journal]. Iskusstvo.
2. Griber, Yu. A., & Lavrenova, O. A. (2024). Kognitivnaia kul'turologiia tsveta: osnovy koloristiki kul'turnogo landshtafta [Cognitive culturology of color: Fundamentals of the coloristics of the cultural landscape]. So glasie.
3. Iz istorii klassicheskogo iskusstva Zapada [From the history of classical Western art]. (1980). (M. Ia. Libman, Ed.). Iskusstvo.
4. Kuzin, V. S. (2005). Psikhologiia zhivopisi [Psychology of painting]. ONIKS 21 vek.
5. Leont'ev, A. N. (1975). Deiatel'nost'. Soznanie. Lichnost' [Activity. Consciousness. Personality]. Politizdat.
6. Rylov, A. A. (1977). Vospominaniia [Memoirs]. Khudozhnik RSFSR.
7. Volkov, N. N. (1965). Tsvet v zhivopisi [Color in painting]. Iskusstvo.
8. Vrubel'. (1976). Perepiska. Vospominaniia o khudozhnike [Correspondence. Memories of the artist]. Iskusstvo.
9. Vygotskii, L. S. (1998). Psikhologiia iskusstva [The psychology of art]. Sovremennoe slovo.