

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
1 Цветовая гармония и колорит	5
1.1 Что такое цветовая гармония?.....	5
1.2 Понятие колорит.....	15
2 Анализ работ русских художников	20
Заключение.....	35
Список использованных источников.....	36
Приложение А Цветовая гармония.....	30
Приложение Б Картины художников для анализа	40

ВВЕДЕНИЕ

Значение цвета очень велико и значимо в жизни человека. Все, что мы видим, – это благодаря физическим особенностям цвета и глаза. Наличие цвета вызывает у людей радостные чувства. Но что же такое цвет, колорит и цветовая гармония? Этими вопросами давно занимались разные ученые. Проблемами цвета в настоящее время занимаются целый ряд наук. Разработаны множественные теории цветовых систем. Художники всегда стремились отличиться друг от друга с помощью цвета, колорита. Проблемы цвета в живописи широко были распространены в 20–х и в 30–х годах. Однако более широко развиты эти вопросы в настоящее время.

Леонардо да Винчи насмехался над подражателями чужим манерам. Он считал, что живописец, который бессмысленно срисовывает и рисует благодаря суждениям глаза, подобен зеркалу, которое подражает предметам и не обладает их знаниями. История зарубежной литературы по колористике имеет не один десяток названий. Существуют даже книги по отдельным направлениям колорита. Например, колорит Нидерландской живописи XV – XVII в, по Венецианскому колориту есть история колорита Тициана, существует также исследование о колорите Рембрандта. Умения различать цвета, понимать окружающий нас мир света и тени словно возвышает человека, делает его особенным. Уловить тот миг, когда различаются тончайшие нюансы в природе, есть огромная возможность, которую надо ценить и развивать.

Целью данной курсовой работы является образная характеристика особенностей колористического анализа живописных работ. В процессе анализа картины, используя колористический параметр осмотра как основной, зритель приходит к определенным выводам. Первостепенное познание его основывается на том, что в живописи основным средством изображения является цвет. Он играет важную роль в концепции картины, в построении ее композиции. Многие художники, виртуозно владея цветовыми

навыками передачи пространства в своих работах, вынуждали наблюдателя воспринимать полотно в определенной последовательности. Путь следования взгляда направлялся от главных элементов к второстепенным и обратно по своей невидимой траектории, продиктованной замыслом самого художника. Нельзя вести диалог об эмоциональном воздействии цвета вне концепции его изобразительного смысла. Один и тот же цвет присущий различным объектам может восприниматься человеческим глазом по-разному. При этом в живописном произведении он так же несет в себе различные впечатления.

Живопись – это изобразительное искусство, с помощью которого художник передает зрителю свои чувства и эмоции. Живопись означает «писать живо». Главную роль в живописи играет цвет. Цвет подразделяется на две гаммы – теплую и холодную. Совокупность цвета и оттенков в картине, их взаимоотношение образуют такое понятие как колорит. Закономерность колорита в живописи – это переработанное сознанием художника увиденная им реальность.

Изучением воздействия цвета в картине на зрителя занимались разные художники всех эпох. Русский художник Г.Б. Якулов после своих путешествий по странам мира пришел к выводу, что колорит в живописи различных народов зависит от солнечного света, а он в разных местах мира, как правило, не одинаков.

В разные эпохи сложилось разное понимание систем колорита. С помощью света и тени художники передавали не только пространство, форму, объем, но и выделяли нужную деталь, которая привлекала бы зрителя.

1 Цветовая гармония и колорит

1.1 Что такое цветовая гармония?

Внешний вид цвета равносильно выбору. Если свет с общим безразличием раскрывает себя и объекты для нас, создавая впечатление бессмысленного присутствия, то цвет всегда оказывается специфическим, характерным, значимым.

Воспринимая цвета в жизни, мы невольно ассоциируем их с объектами материальной реальности. Цвета называются зелеными, красными, ассоциируя их с травой и закатом. В повседневной речи цвета часто называют лазурными, песчаными, огненными, солнечными, снежными. Казалось бы, эта «объективность», воспринимаемая в цвете, наполняет каждый из цветов специфическим содержанием, свойственным данному предмету. Если вы начинаете невольно, а затем объективно сравниваете одну и ту же область природы, но в разных погодных условиях, например, днем или ночью, летом или зимой, вы можете увидеть, как цветовое решение по-разному воспринимается на изображении объектов окружающей среды [2, с. 30].

Подобные поиски решений можно наблюдать в работах Моне, который изобразил Руанский собор в разное время суток (Рис. А.1). Вокруг мы часто замечаем различные тональные серии, сопровождающие друг друга. Таким образом, всегда есть моменты, когда объекты, находящиеся в разных условиях освещения, попадают в поле зрения (например, при освещении отдельных частей пространства прозрачными световыми потоками через промежутки в пышном небе). Это происходит вечером, когда отдельные предметы освещаются источниками искусственного освещения [1, с. 17]. В границах любого из различных элементов места цвета соответствуют обстоятельствам яркости этой среды, в

результате чего они становятся объектом различных световых режимов, то есть разных тональных. В этом случае цвета одной тональной группы принадлежат цветам других тональных групп в том же пределе; они более или менее связаны с различными интенсивными световыми струями. Появляется политональный спектр, в котором разные тоны взаимосвязаны.

Н. Ю. Маслов утверждает, что в практике реалистической живописи термин «цвет» иногда используется в других, более узких значениях, близких к понятиям «цветовая гамма», «доминирующий цветовой оттенок» и «тональность».

Когда люди говорят о цветовой гармонии, они ценят впечатления от взаимодействия двух или более цветов. Живопись и наблюдение за субъективными цветовыми предпочтениями разных людей говорят о неоднозначных представлениях о гармонии и дисгармонии [9, с. 70].

Для большинства цветовые комбинации, обычно называемые «гармоничными», обычно состоят из близких друг к другу тонов или разных цветов, имеющих одинаковую яркость. В основном, эти комбинации не имеют сильного контраста. Как правило, оценка гармонии или диссонанса вызвана приятным – неприятным или привлекательным – непривлекательным чувством. Такие суждения основаны на личном мнении и не являются объективными [10].

Понятие цветовой гармонии должно быть удалено из области субъективных чувств и перенесено в область объективных законов. Гармония – это равновесие, симметрия сил. Изучение физиологической стороны цветового зрения приближает нас к решению этой проблемы. Итак, если вы посмотрите на зеленый квадрат некоторое время, а затем закроете глаза, то в наших глазах появится красный квадрат. И наоборот, наблюдая за красным квадратом, мы получаем его «возврат» – зеленый.

Эти эксперименты могут быть выполнены со всеми цветами, и они подтверждают, что цветное изображение, которое возникает в глазах, всегда основано на цвете, в дополнение к фактически увиденному. Глаза требуют

основано на цвете, в дополнение к фактически увиденному. Глаза требуют или производят дополнительные цвета. И это естественная необходимость достижения баланса. Это явление можно назвать последовательным контрастом [3, с. 17].

Другой опыт заключается в том, что мы накладываем меньший серый квадрат на цветной квадрат, но с той же яркостью. На желтом этот серый квадрат нам покажется светло-фиолетовым, на оранжевом – голубовато-серым, на красном – зеленовато-серым, на зеленом – красновато-серым, на синем – оранжево-серым и на фиолетовом – желтовато-серым (Рис. А.2). Каждый цвет придает серому дополнительный оттенок. Чистые цвета также имеют тенденцию окрашивать другие хроматические цвета своими дополнительными цветами. Это явление называется одновременным контрастом.

Последовательные и одновременные контрасты указывают на то, что глаз получает удовлетворение и чувство равновесия только на основании закона о дополнительных цветах. Учтите это также с другой стороны. Физик Румфорд первым опубликовал в 1797 году в журнале Николсона свою гипотезу о том, что цвета гармоничны, если их смесь дает белый цвет. Как физик, он исходил из изучения спектральных цветов [12].

В разделе, посвященном физике цвета, уже говорилось, что если мы удалим какой-либо спектральный цвет, скажем, красный, из цветового спектра, а оставшиеся цветные световые лучи – желтый, оранжевый, фиолетовый, синий и зеленый – объединятся с линза, тогда сумма этих остаточных цветов будет зеленой, то есть мы получим цвет, который дополняет тот, который мы удалили. В области физики цвет, смешанный с его дополнительным цветом, образует общее количество всех цветов, то есть белого, и смесь пигментов в этом случае даст серо-черный оттенок. У физиолога Эвальда Геринга есть следующее замечание: «Средний или нейтральный серый цвет соответствует состоянию оптического вещества, в котором диссимиляция – расход сил, затраченных на восприятие цвета, и

ассимиляция – их восстановление – сбалансированы [17]. Это означает, что средний серый цвет создает равновесие глаз. «Геринг доказал, что глазу и мозгу требуется средний серый цвет, иначе при его отсутствии они теряют спокойствие. Если мы видим белый квадрат на черном фоне, а затем смотрим в другом направлении, то в виде остаточного изображение мы увидим черный квадрат. Если мы посмотрим на черный квадрат на белом фоне, остаточное изображение будет белым. Мы видим в наших глазах желание восстановить состояние равновесия. Но если мы посмотрим на средне-серый квадрат на среднем сером фоне, тогда в глазах не будет остаточного изображения, которое отличается от среднего серого цвета, что означает, что средний серый цвет соответствует состоянию баланса, необходимому нашему зрению [5, с. 67].

Процессы, происходящие в зрительном восприятии, вызывают соответствующие психические ощущения. В этом случае гармония в нашем зрительном аппарате указывает на психофизическое состояние равновесия, при котором диссимилиация и ассимиляция зрительного вещества одинаковы. Нейтральный серый соответствует этому состоянию. Можно получить один и тот же серый цвет из черного и белого или из двух дополнительных цветов, если они состоят из трех основных цветов – желтого, красного и синего в правильной пропорции. В частности, каждая пара дополнительных цветов включает в себя все три основных цвета:

красный – зелёный = красный – (жёлтый и синий);

синий – оранжевый = синий – (жёлтый и красный);

жёлтый – фиолетовый = жёлтый – (красный и синий).

Таким образом, можно сказать, что если группа из двух или более цветов содержит желтый, красный и синий цвета в соответствующих пропорциях, то смесь этих цветов будет серой [14].

Желтый, красный и синий представляют общую цветовую комбинацию. Для удовлетворения глаз необходим этот общий цветовой пакет, и только в этом случае цветовое восприятие достигает гармоничного баланса.

Два или более цвета гармоничны, если их смесь нейтрального серого цвета.

Все другие цветовые сочетания, которые не дают нам серый цвет, по своей природе становятся выразительными или дисгармоничными. В живописи много работ с односторонней выразительной интонацией, и их цветовая композиция, с точки зрения выше, не является гармоничной. Эти работы действуют раздражающе и слишком захватывающе с их подчеркнутым постоянным использованием единственного доминирующего цвета[15]. Нет необходимости утверждать, что цветовые композиции должны быть гармоничными, и когда Сульфур говорит, что искусство – это гармония, он смешивает художественные средства и цели искусства. Легко видеть, что большое значение имеет не только расположение цветов относительно друг друга, но также их количественное соотношение, а также степень их чистоты и яркости.

Основной принцип гармонии исходит из закона дополнительных цветов, определяемых физиологией. В своей работе над цветом Гете писал о гармонии и целостности следующим образом: «Когда глаз созерцает цвет, он сразу приходит в активное состояние и по своей природе неизбежно и неосознанно немедленно создает другой цвет, который в сочетании с этим цвет охватывает весь цветовой круг. Каждый отдельный цвет, благодаря особенностям восприятия, заставляет глаз стремиться к универсальности, а затем, чтобы достичь этого, глаз в целях самоудовлетворения ищет рядом с каждым цветом какое-то бесцветное пустое пространство, в которое оно могло бы попасть, соответствует отсутствующему цвету. Это главное правило цветовой гармонии » [19].

К цветовой гармонии также обратился теоретик цвета Вильгельм Оствальд. В своей книге об основах цвета он писал: «Опыт учит, что

некоторые комбинации одних цветов приятны, другие неприятны или не вызывают эмоций. Возникает вопрос, что определяет это впечатление? Вы можете ответить на это, что приятны те цвета, между которыми существует естественная связь, т. Е. Порядок. Сочетания цветов, впечатление от которых нам приятно, мы называем гармоничными. Таким образом, основной закон можно сформулировать следующим образом:

Гармония = Порядок.

Чтобы определить все возможные гармоничные комбинации, необходимо найти систему порядка, включающую все их варианты [5, с. 28]. Чем проще эта процедура, тем более очевидной или воспринимаемой как должное будет гармония. В основном мы нашли две системы, способные обеспечить этот порядок: цветные круги, соединяющие цвета с одинаковой степенью яркости или затемнения, и треугольники для цветов, представляющих смеси определенного цвета с белым или черным. Цветовые круги позволяют определять гармоничные сочетания разных цветов, треугольники – гармонию цветов одинаковой цветовой тональности [7, с. 109].

Когда Оствальд утверждает, что «... цвета, впечатление от которых мы довольны, мы называем гармоничными», он выражает свою чисто субъективную идею гармонии. Но понятие цветовой гармонии следует перенести из области субъективного отношения в область объективных законов. Когда Оствальд говорит: «Гармония = Порядок», предлагая цветные круги для разных цветов с одинаковыми яркостью и цветовыми треугольниками в качестве системы заказов, он не учитывает физиологические законы остаточного изображения и одновременности [10].

Чрезвычайно важной основой для любой эстетической теории цвета является цветовое колесо, поскольку оно обеспечивает систему расстановки цветов. Так как колорист работает с цветными пигментами, порядок цветов круга должен быть построен в соответствии с законами пигментных цветовых сочетаний. Это означает, что диаметрально противоположные

цвета должны быть взаимодополняющими, то есть давать при смешивании серого цвета.

Итак, в цветовом круге синий цвет противостоит оранжевому, а смесь этих цветов дает нам серый цвет. В то время как в цветном круге Оствальда, синий цвет противоположен желтому цвету, и их смесь пигмента дает зеленый [6, с. 55]. Это основное отличие в конструкции означает, что цветовой круг Оствальда нельзя использовать ни в живописи, ни в прикладном искусстве.

Определение гармонии закладывает основу для гармоничной цветовой композиции. Для последнего очень важно количественное соотношение цветов.

На основании яркости основных цветов Гёте вывел следующую формулу их количественного соотношения:

жёлтый : красный : синий = 3:6:8.

Можно сделать общий вывод, что все пары дополнительных цветов, все комбинации трех цветов в цветовом круге из двенадцати частей, которые связаны друг с другом через равносторонние или равнобедренные треугольники, квадраты и прямоугольники, являются гармоничными.

Желто–красно–синяя форма здесь – главная гармоническая триада. Если эти цвета в системе цветовых колес двенадцати цветов взаимосвязаны, мы получим равносторонний треугольник. В этой триаде каждый цвет представлен с чрезвычайной силой и интенсивностью, причем каждый из них выступает здесь в своих типичных общих качествах, то есть желтый действует на зрителя как желтый, красный – как красный, а синий – как синий [11]. Глаз не требует дополнительных дополнительных цветов, а их смесь дает темно–черный и серый цвета. Желтый, красно–фиолетовый и сине–фиолетовый цвета объединяет фигура равнобедренного треугольника. Гармоничное согласие желтого, красно–оранжевого, фиолетового и сине–зеленого сочетается в квадрат. Прямоугольник дает гармоничное сочетание

желто-оранжевого, красно-фиолетового, сине-фиолетового и желто-зеленого[13].

Пучок геометрических фигур, состоящий из равностороннего и равнобедренного треугольника, квадрата и прямоугольника, может быть размещен в любой точке цветового круга. Эти фигуры можно вращать внутри круга, заменяя таким образом треугольник, состоящий из желтого, красного и синего, треугольника, объединяющего желто-оранжевый, красно-фиолетовый и сине-зеленый или красно-оранжевый, сине-фиолетовый и желто-зеленый.

Тот же самый опыт может быть выполнен с другими геометрическими формами. Дальнейшее развитие этой темы можно найти в разделе, посвященном гармонии цветовых созвучий.

Понятие «гармония» является самой обширной проблемой. Признаками гармонии являются созвучие, баланс, пропорциональность. Гармония делится на гармонию форм, гармонию звуков и гармонию цвета. Термин «цветовая гармония» обычно означает красивое сочетание цветов. У него свои законы, между отдельными точками картины существует тесная связь. Каждый цвет поддерживает другой; два других цвета взаимодействуют с третьим. Изменение цвета на изображении может разорвать связь и привести к нарушению гармонии. Такой рисунок является важным признаком гармонии. Цветовая гармония тесно связана с цветовым кругом. Сочетание цветов гармонично и негармонично. Выразительность цветов работы формирует комбинацию цветов[16].

Цветовая гармония также связана с насыщенностью цвета, с его тоном и степенью легкости. Два цвета могут гармонизировать друг с другом, так как они приближены по родству.

Качество цвета гармонии зависит от площади цветового пятна. Например, чтобы приглушить большое пятно, достаточно заложить рядом цветное пятно контраста и насыщенности, которое в несколько раз меньше[18].

Признаки гармонии цвета:

1. Связь и сглаженность. Факторами могут быть ахроматичность, монохроматичность, сдвиг к цветовой гамме, тону.

2. Целостность противоположностей или контраст. Виды контраста: по насыщенности (смешанные и чистые), по яркости (светлые–темные), по цветовому тону (контрастные сочетания).

3. Мера (в гармоничной композиции нечего добавить и убрать)

4. Соотношение частей (явлений или предметов) друг с другом.

Соотношение площадей цветовых пятен:

а) одна часть чистого цвета – 4–5 частей смешанного;

б) одна часть светлого поля – 3–4 частей темного поля;

в) одна часть хроматического – 3–4 части ахроматического поля.

5. Уравновешенность цветов.

6. Четкое и простое восприятие.

7. Недопустимость диссонанса.

8. Безупречное сочетание цветов.

9. Рациональность и порядок.

Гармоничными сочетаниями по Гётте являются: желтый – фиолетовый, красный – зеленый, оранжевый – синий;

бесхарактерное сочетание: оранжевый – красный, красный – фиолетовый, желтый – оранжевый, фиолетовый – синий;

негармоничное сочетание: синий – зеленый, зеленый – желтый.

Гармония полагает совокупность цветов в определенном соотношении. Она зависит от качества, от площади, пропорций, насыщенности светлоты и не поддается жестким математическим законам.

1.2 Понятие колорит

Колорит не имеет однозначной концепции, так как у каждого свое понимание, но есть множество ее описаний. Этот термин вошел в художественный словарь в XVIII в. Это происходит от латинского слова «цвет», что означает «цвет, краска». Это слово использовалось как синоним слова «цвет».

При понимании колорита принято говорить о теплом, холодном или каком-либо другом цвете, и при анализе произведения искусства эти функции очень полезны, поскольку они показывают предпочтение художника тому или иному цвету и проясняют особенности его видения. Например, можно сказать, В.И. Суриков имел более холодный вкус, чем И.Е. Репин, или, например, Эль Греко холоднее, чем Рембрандт [20].

Широкое развитие цвета, его теории и истории в искусстве было очень развито в XIX веке. Эта концепция более глубоко изучена. Не каждый человек, работающий с красками, даже если он работает красиво, может быть колористом. Эта концепция становится более загадочной и секретной.

В XIX веке Гегель дал более глубокое определение цвета. По его словам, цвет зависит от использования всех цветов, чтобы они отражались друг в друге, и чтобы создавалась игра отражений, и это приобретает духовный характер. Гегель обращает внимание на то, что «колорит» является отражением цветовой реальности [7, с. 53]. Это понимание лежит в основе идеи воспроизводства природы. Существует различие между понятиями «цвет» и «колорит». Обычно эти термины используются взаимозаменяемо. Разницу между этими терминами показывает нам Н. Дмитриев. Она считает, что цвет – это цветовая конструкция, которая не зависит ни от какой эпохи, а «колорит» имеет другой оттенок [6, с. 61].

Вы можете провести такую аналогию. Например, под термином «живопись» мы понимаем произведение, выполненное с помощью некоторых красок на холсте или бумаге, а под словом «живописность» мы понимаем

определенное качество, которое не характерно для каждой картины. Точно так же слово «цвет» понимается как сочетание цветов и под «колоритом» – определенное качество, которое не характерно для всех цветов. Колорит возникает из живописности и определяет новый этап живописи. Создает новое понимание задачи живописи. От художника требуются более сложные вещи, чтобы они передавались более осязательно. Это было сложнее. В художественном изображении цвет немного выцветает и становится менее ярким и заметным [4, с. 93].

Существует несколько видов понятия колорита:

1 Колорит существует там, где есть созвучие цветов, которые придают произведению настроение и воздействуют на содержание.

2 Колорит – система цветовых отношений произведения, также содержит цветовую гармонию, которая придает смысл и содержательность.

3 Колорит – это внутреннее ощущение, которое связано с действительностью, выражается в цветовом изображении. Цветовые закономерности воздействуют на подсознание зрителя и вызывают похожее внутреннее ощущение, как у автора произведения, то есть сходная эмоциональность.

4 Колорит – это не только цветовой строй картины, даже если он правильно увиден, это не просто цветовая гармония, хоть и без нее колорит не может существовать, это не просто правильно переданное освещение, которое выражает состояние природы и настроение художника – колорит – это все вышесказанное, а также единство художественного образа автора, произведения раскрытое зрителю. Основные признаки колорита:

В основе колорита большую роль играет гармония красок. Монохромность устраняет колорит.

Комбинация окрашенных предметов на плоскости может представлять собой приятное сочетание и образовывать оптическое единство.

Важным условием также является интерпретация цвета, то есть необычная комбинация чистых цветов и система правильных отношений. Цвет и свет выступают в единой целостности.

Колорит – это неточное копирование цветовых отношений предметов. Художник может добавлять повышенное звучание действительных цветов.

Главным признаком колорита является выразительность цвета в очертаниях далей. Художник сохраняет выразительность цветов, которые находятся на разной глубине предметного пространства.

Колорит находится там, где употреблены чистые и насыщенные краски. Он может даже находиться в произведениях, которые, на первый взгляд, могут показаться серыми. Колорист употребляет в живописи и сероватые оттенки, которые созданы воздушной средой, рефлексамии и светом [8, с. 86].

Раскраска не имеет однозначного понятия, поскольку у каждого свое понимание, но есть много ее описаний. Этот термин был включен в художественный словарь в XVIII веке. Это происходит от латинского слова «цвет», что означает «цвет, краска». Это слово использовалось как синоним цвета [10].

2 Анализ работ русских художников XIX– XX вв.

Картины в русской живописи тонко передают культуру народной жизни и состояние русской души, настроение которых русские художники XIX – XX веков так четко выражали в своих картинах, которые стали знаменитыми.

Пейзажи родной природы, иллюстрации героев народных сказок, портреты и художественные сюжеты на картинах известных художников, все это формирует нашу культуру, превращая искусство русской живописи в национальное достояние[15].

Во второй половине XIX века в русском искусстве господствовали общественно–политические идеи. Ни одна европейская страна не имела такого долгого существования в живописи критического реализма – исторической модификации реалистического направления, в котором художники ставили перед собой задачу не только изображать жизнь «в форме самой жизни», но и показывать самые неприглядные аспекты реальности. Реформа об отмене крепостного права в 1861 году была очень запоздалой: в стране существовал резкий разрыв между существующими властями, небольшим дворянством и большинством населения – крестьянами. Проведенные Александром II государственные реформы не принесли значительного облегчения народу. Разнообразная интеллигенция вышла на арену исторической и особенно художественной жизни в России, остро чувствуя ответственность за «униженных и оскорбленных». Метод критического реализма является своеобразной версией «народнического движения» в живописи, когда в искусстве они видят оружие для переустройства жизни[10].

На художников демократического направления большое влияние оказали идеи, высказанные в 1855 году Н. Чернышевским в его диссертации «Об эстетическом отношении искусства к реальности». «Прекрасное есть жизнь», – заявил Чернышевский, – «величайшая красота встречается только в

реальном мире». Искусство, по словам Чернышевского, должно было выполнять идеологическую роль: объяснять явления жизни и судить их. Идеологом этих эстетических идей был известный критик В. Стасов[17].

Одним из первых, кто вступил на путь критического реализма, был Василий Григорьевич Перов (1834–1882). В своих работах он рисует образ безнадежной жизни, где растоптаны все святыни («Сельский крестный ход на Пасхе» (Рис. Б.1).

Из хижины вышла пьяная процессия со знаменами и священник с дьяконом, где их только что прославляли после службы. Священник с трудом удерживается на ногах: чтобы спуститься с крыльца и не упасть со всеми честными людьми, он положил руку на шест. Дряблое лицо, тусклые глаза, спутанные волосы на голове ослабляют святость духовного пастыря, «пьяного от вина до положения ризы» [14].

Рядом с ним три «падших грешника»: клерк, раскинувшийся на крыльце и беспомощно пытающийся подняться, и два мирянина: один ползал под крыльцом мертвого пьяного, а второй молодой крестьянин обливает его холодной водой. Какая трагикомическая сцена, сколько в ней едкой сатиры. «Богоносцы» (в деревне называли крестьян, которые согласились носить иконы и знамена на всю пасхальную неделю) тянут церковные песнопения «кто в лесу, кто на дровах» («Христос воскрес из мертвых. ...»). Глупый молодой крестьянин с иконой в руках громко поет; видимо, она тоже приложила к опьяняющему зелью [18].

Рядом с ней ходит дряхлый старик с головой и плечами, в рваной броневой шубе и лаптях. Он также много пил и даже не заметил, что икона повернулась лицом к земле.

Перед этими темными, угнетенными людьми стоят три «помощи», то есть состоятельные люди в шубах и армяки. Один держит фонарь с зажженной свечой, у второго – знамя, развевающееся на ветру, у третьего – чудовище [20].

И вот, целую неделю «Годоны» гуляли по деревням своего прихода, от хижины до хижины, вместе с священнослужителями, куличами и яйцами, пирогами и водкой или, по крайней мере, грабителем. Львиная доля пасхальных угощений денежными пожертвованиями была передана священнику (его носитель берет у хозяина хижины этот милостыню «в пользу Господа Бога») [19].

Погода ветреная, холодная. Все небо покрыто свинцовыми облаками. Одинокие деревья голые, их украшают только гнезда и скворечники. На земле лужи и грязь. Все это пасхальное шествие спускается в глубокий овраг, где можно увидеть почерневшие хижины и церковь.

Цветовое решение картины истинно и выразительно. Яркие пятна синего цвета (на мантии и эпитрахили священника), затем красные (сарафан хозяйки, изображенный на крыльце, юбка женщины с иконой, чудовище в руках божьего медведя, кисточка и фонарь) прекрати внимание. Зритель постепенно вникает в содержание картины, думает о ее ценности [10].

Перов изобразил конкретный факт, но факт, типичный для России того времени. Смелая критика духовенства и темных сторон жизни крестьянства потрясла многих современников Перова, которые увидели в фильме протест художника против всей самодержавно-крепостной системы.

«Сельский крестный ход на Пасхе» впервые был показан на выставке Общества поощрения художников. Картину предложили немедленно убрать из экспозиции, но, к счастью, П. М. Третьякову удалось ее купить, и «аморальная» картина, разоблачающая лицемерие и лицемерие духовенства, сохранилась [14].

В 1863 году в петербургской Академии художеств произошло «восстание из четырнадцати»: четырнадцать лучших выпускников потребовали право свободно выбирать тему диссертации. Академия была имперским учебным заведением, где все подвергалось строгому порядку принуждения, поэтому художникам было отказано. В ответ они покинули Академию, образовали творческую Артель, которая в 1870 году переросла в новое объединение –

Ассоциацию передвижных художественных выставок. Членами этого объединения были почти все известные мастера второй половины XIX века, исключений было мало (например, В. Верещагин) [5, с. 44]. Странники организовывали выставки своих картин в разных городах страны, в том числе в глубокой провинции. В своих работах люди должны были узнавать себя со всеми своими радостями и горестями, и понимание картины должно было быть доступно непросветленному человеку на улице и даже крестьянину.

Действие большинства жанровых и исторических картин Странников разворачивается как бы на театральной сцене, но «спектакль» разыгрывается по законам реалистического театра «настроения», а не по традиционной драматургии классической эпохи. Акцент делается на сюжет повествования, на литературный рассказ, на яркие типы персонажей. Формальная сторона живописи – утонченный стиль, изысканный цвет, художественный мазок – большинство художников считают второстепенными, и поэтому не заслуживают пристального внимания и развития. Конечно, были исключения из этого правила в лице таких гениальных мастеров, как А. Саврасов, И. Репин, В. Суриков, И. Левитан и другие [9, с. 77].

Для формирования русской школы живописи второй половины XIX века огромное значение сыграл Павел Михайлович Третьяков (1832–1898), коллекционер и создатель русской художественной галереи, которую он подарил Москве в 1892 году.

Во второй половине XIX века различия между двумя школами живописи – Московской и Санкт-Петербургской – были четко обозначены. В Санкт-Петербурге действуют «правила» Академии художеств, в которых, несмотря на снятие запрета на бытовые и самые современные сюжеты, редко можно было найти интимное и глубокое понимание национальных русских фондов жизнь. Типичным примером петербургской школы является работа Архипа Ивановича Куинджи (1842 – 1910), которого в русской живописи называли «волшебником света». В своих необычайно зрелищных пейзажах он, как птица, «взлетает» над землей, прикрывая его величественные просторы

просторы своим взглядом, заставляет «вспыхивать» лучи заходящего солнца или искрить яркую луну, отраженную в водах Днепр («Лунная ночь на Днепре»)(Рис. Б.2) [18].

Способность Куинджи придавать природе тайное значение была наиболее полно реализована в «Лунной ночи на Днепре» (1880, РМ). Мистический свет луны, изображенный на холсте, превратил настоящую природу в пространство снов и магии и произвел на зрителей завораживающий, гипнотизирующий эффект. «Лунная ночь на Днепре» была одной из последних картин, показанных публично. Выйдя из Ассоциации Странников, Куинджи самостоятельно решил вопросы, связанные с экспозицией произведений. Для «Лунной ночи» он отлично продумал сценарий дизайна [6, с. 17]. Художник поместил единственный холст в темную комнату и направил на него пучок электрического света. Местное освещение было важно не только для создания возвышенного эмоционального состояния, но и для другой не менее важной цели. Куинджи хорошо понимал роль оптических законов отражения и поглощения света в восприятии живописи и умел применять их на практике. Таким образом, светлые пастообразные участки холста с рельефным слоем краски (луна, лунный свет на воде, окна хижин) больше отражают падающий луч света, чем те же светлые участки на гладкой поверхности. Под лучами электрического света яркие рельефные участки стали еще ярче, приобретая также сияющий блеск. Аналогичную роль сыграли гряды лунного пути с сухой кистью на воде. Различные степени отражения света на его приподнятых частях и в углублениях умножали эффект мерцания света и в то же время создавали иллюзию колеблющейся поверхности воды. Темные участки неба и земли заметно поглощали искусственный свет, увеличивая глубину тон и способствующий бархатистому эффекту окраски поверхности [8, с. 31].

Значительную роль в создании реального освещения сыграл прием, построенный на использовании оптической силы дополнительных цветов.

Суть его заключалась в том, что определенные цвета, расположенные рядом, например, синий и желтый, увеличивали интенсивность друг друга и создавали впечатление глубины пространства, а небольшие темные мазки в освещенных областях холста могли передавать ощущение легкой вибрации. Передний план, как обычно набросал, не привлекал внимания зрителей; наоборот, тщательно продуманное небо стало смысловым центром композиции. Величественное, торжественное зрелище, развернувшееся на холсте, заставило погрузиться в размышления о вечности и вечной красоте мира, поскольку «и тьма ночи, и ночной лунный свет дают образное выражение загадки великого и ужасного мира» [8].

Репин напомнил, что в помещении Общества поощрения художеств на Большой Морской улице в Санкт–Петербурге, где проходила выставка, «... публика стояла на лестнице в ожидании пропуска с длинным хвостом, а на Улица, по обе стороны от тротуара, целые массы терпеливо ждали, строго соблюдая порядок подъезда к заветной двери, где им было позволено только последовательно, так как публика могла задохнуться от стеснения и нехватки воздуха ... » [9] для него люди в «молчании молитвы» перед холстом Куинджи покидали зал со слезами на глазах.

Картина была приобретена великим князем Константином Константиновичем и всегда хранилась в его квартирах. Два других варианта повторения были при жизни художника в его мастерской, и лишь спустя десятилетия попали в музейные коллекции: один в Третьяковскую галерею, другой в Симферопольский художественный музей. Теперь все эти полотна можно увидеть в выставочном пространстве [5, с. 37].

Эпическое величие могучих северных лесов исходит из пейзажей Ивана Ивановича Шишкина (1832–1898). Он был представителем так называемого «вида» ландшафта, главное в котором – портрет местности с тщательным «исследовательским» рисунком каждой детали [2, с. 10].

В Санкт–Петербурге Иван Николаевич Крамской (1837–1887), портретист, педагог и проницательный искусствовед, жил и работал идейным

вдохновителем и руководителем Ассоциации выставок передвижного искусства. После отмены крепостного права происходит смена героев портретов: если раньше они были представителями дворянства – «лучшими людьми» страны, то теперь творческая интеллигенция «царствует» в портретах – правителями мысли целого поколения людей. В портретах Л. Толстого, Н. Некрасова и других деятелей культуры Крамской подчеркивает не личную особенность изображаемых, а их социальную роль, государственную службу интересам народа [15].

Работа известного живописца Ивана Константиновича Айвазовского (1817–1900), наследника романтической эпохи, началась с приказа императорского двора. Айвазовский большую часть жизни жил дома, в Феодосии, наблюдал за морем, работал в студии по памяти, играя, как плейбой, различные эффекты моря («Черное море»), (Рис. Б.3). Глядя на это, сразу становится понятно, почему Черное море получило свое название. Мирное и нежное, сине-зеленое и спокойное в хорошую погоду, это море превращается в бурю в ревущего дикого зверя [14].

Многие корабли нашли свой конец в его глубинах в течение долгой эпохи судоходства в этом регионе мира. Намек на это – крошечное, едва заметное изображение за бурным валом воды на горизонте. Нам не ясно, терпит ли судно бедствие или справляется ли со свирепыми стихиями, так как он очень далеко от нас, почти на границе неба и земли. Но, зная суровую и непредсказуемую природу Черного моря, моряков, попавших в шторм на нем, можно только посочувствовать [16].

Знаменитая картина показывает момент, когда шторм только начинается. До того, как вздымающиеся шахты достигнут критической высоты, они еще далеко, но вода уже заполнена глубоким свинцовым оттенком, а гребни волн показывают зарождающуюся бурю. Даже человек, который просто смотрит на холст, начинает буквально физически чувствовать это вращение, потому что рисунок волн передается навыку, граничащему с магией.

Цветовая гамма картины темная, приглушенная, довольно насыщенная и насыщенная, но без единого яркого или «открытого» оттенка. Вся композиция построена на полутонах, которые должны заставить волны переливаться свежими цветами воды в шторм. Небо написано под стальными волнами. Это полностью продлено тяжелыми облаками, как свинец, угрожая длительным дождем и опасными грозами. Быть в такую погоду посреди открытого моря смертельно[17]. И только на расстоянии, прямо на горизонте, художник выписал яркую полосу, над которой кружатся белые безопасные облака. Возможно, именно там, за горизонтом, затененным облаками, находится желанная спасительная земля, где маленькая лодка стремится изо всех сил, затерянная в ужасных, угрожающих водах Черного моря. Общее впечатление от холста – невероятная, сокрушительная сила элементов, которые до сих пор скрывались, не разыгрывались в полную силу. Но скоро, скоро шторм разразится ...

В Петербурге работали почти все представители академического направления, которые в значительной степени придерживались в живописи старых правил и норм: рано умерший Константин Дмитриевич Флавицкий (1830–1866), автор «Княжны Таракановой»; талантливый Генрих Ипполитович Семирадский (1843–1902), который блеском и яркостью красок «оживил» умирающий академизм («Светочи христианства (Факелы Нерона)» и др.); артистичный, блистательный живописец Константин Егорович Маковский (1839–1915), отразивший «солнечное», жизнерадостное начало в жизни («В мастерской художника» и др.) [11].

В 1843 году в Москве была создана Московская школа живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ), в которой, в отличие от Академии художеств, царила более свободная атмосфера, была больше свободы в выборе предметов и использовании живописных традиций разных направлений. Преподаватель МУЖВЗ Алексей Кондратьевич Саврасов (1830–1897) стал пионером русского лирического «пейзажа настроения», который выразил очарование

спокойной природы русской равнины («Грачи прибыли», «Проселочная дорога») [12].

В конце 70-х годов XIX века многие выпускники Академии переехали жить и работать в Москву – хранительницу русской старины, особого русского духа. После зарубежной поездки на пенсию выпускник Академии Василий Поленов (1844–1927) после выпуска переезжает в Европу. Его вдохновленные Москвой картины «Московский дворик» и «Бабушкин сад» являются шедеврами лирического «пейзажа настроения», передающего чарующий шарм и спокойствие русской усадебной жизни [2, с. 33].

Картина "Московский дворик" (Рис. Б. 4) В.Д. Поленова воспроизвела типичный уголок старой Москвы – с особняками, церквями, заросшими дворами зеленой травой, с провинциальным образом жизни. В.Д. Поленов напомнил, что «это было утро ясного солнечного дня в начале лета. Облака слегка скользили по небу, солнце поднималось все выше и выше, согревая землю своим теплом, освещая купола церквей невыносимым блеском, сокращаясь густые тени ... Двор постепенно ожил ».

Женщина с ведром торопливо идет к колодцу, цыплята заняты копанием в земле возле сарая, дети начали возиться на зеленой траве. Разогревшись на солнце, лошадь, запряженная в телегу, готовая двигаться, мирно ждет хозяина [20].

Девушка в белом свитере и длинной юбке стоит и внимательно рассматривает цветок, который она держит. Рядом маленькая девочка, сидящая на земле, горько плачет, но никто не обращает на нее внимания. Эта ежедневная суета не нарушает безмятежную ясность и тишину, которая распространяется по всему ландшафту [15].

Искусствовед Т.В. Юрова написала, что В.Д. Поленов вложил в полотно «силу любви к людям и к жизни, именно эта любовь делает самые простые прозаические вещи поэтическими. В картине В.Д. Поленова все дышит поэзией истины: оба седовласые дети, и неуклюжие березы с завитками,

нависающими над ними, и пушистый ковер молодой травы, и даже шаткие хозяйственные постройки".

Рядом с косыми навесами, колодцем и заборами, белоснежными особняками, стройными храмами сверкают белизной, взлетают кружевные колокольни, купола церквей блестят в лучах солнца. И над этим царит бездонное небо[19].

Для картины В.Д. Поленов выбрал раннее летнее утро, чтобы не было жары или ослепительного солнца. Художник чувствовал, что жаркое солнце не вписывается в скромный пейзаж, мирное и ясное настроение, царящее в природе.

На первый взгляд состав московского двора выглядит несколько хаотично. Но хорошее знание перспектив позволило В.Д. Поленову строить продукт таким способом. Силуэт сарая между белой церковью и колокольней, освещенной солнцем, и домом определяет центр[15].

В центре – пустошь, поросшая свежей травой и пересекаемая диагональными дорожками, подчеркивающими глубину космоса. Ребенок на переднем плане, фигура женщины с ведром воды и лошадью, запряженной в телегу, образуют треугольник композиции и подчеркивают соотношение весов.

Дети играют, по какой-то причине ребенок плачет, цыплята пасутся – все это создает беспокойный маленький мир, нагретый теплом солнца. Взгляд художника останавливается с нежностью на венчике ромашки, золотой голове девушки и сияющей голове церкви, создавая гармоничную связь между маленьким и большим миром.

Слева – приглушенные тона зеленого сада, справа пространство закрывает затененный угол сарая. Выше и ниже пространство изображения закрыто темной зеленой травой на нижнем краю и темным в зените неба. Извилистые тропинки среди травы, дома и деревья на расстоянии позади сарая ведут взгляд зрителя в глубину перспективы. Чистый воздух обтекает

белую церковь горящими куполами, что несколько лишает ее четких очертаний, но всех остальных форм написаны художником довольно четко.

На заднем плане изображена могучая сосна, как символ творчества Шишкина. Непрерывно влюбленный в русский лес, он пишет его мягко, ветви которого наклонены от силы тяжести вниз, причудливо искривленный ствол, придающий дереву дополнительное очарование, а вершина гордо поднимается на вершину[19].

Скопления кучевых облаков сильно нависают над рожью, они грозят близким ливнем – очищающим и плодородным. Тишина и безветренность, картины распространяются в пространстве и воспринимаются как знак земли рядом с грозой, чтобы дать природные и земные дары человеку, который его выращивает.

Единственная тревожная деталь – мертвое дерево. Возможно, она включена в композицию, чтобы усилить ее реалистичное звучание, и является результатом воспоминаний под открытым небом. Или высушенная сосна выделяется переживаниями автора, который потерял свою любимую жену, отца, двух маленьких сыновей. Проселочная дорога, наполовину заросшая травой и цветами, приглашает путешественника пройти по ней, маня счастливыми открытиями, обещая увести их на светлое расстояние.

Ласточки быстро "режутся" прямо над землей, чтобы тени не поспевали за ними. «Рожь» как звучащая картина, при создании которой автор совершает настоящее чудо, заставляя зрителя услышать жужжание шмелей в горячем воздухе и шелест крыльев ласточки[7, с. 110].

Весенняя зелень травы дает В.Д. Поленов с оттенками, хотя издали кажется, что его поверхность окрашена в один тон. Чувствуется, что художник любит цвет, но он, кажется, сознательно ограничивает себя четырьмя необходимыми цветами, чтобы достичь общей гармонии и передать воздушную атмосферу, которая охватывает все деревья, фигуры и здания, крыши всех домов, например, светло-голубой, слегка зеленоватый.

В каждом отдельном случае тон был выбран очень правильно, что позволило художнику плавно перейти от зелени травы и деревьев к синеве неба.

Создание картины «Московский дворик» связано с переносом В. Поленова в 1877 году в Москву. Старые московские улицы, памятники народного зодчества, патриархальный образ жизни того времени, который казался особенно своеобразным по сравнению с официальным Петербургом, поразили воображение художника. «Вы сами увидите, – писал ему накануне Репин, – как наша российская реальность будет сиять перед вами, не кем-то изображенным. Как ее поэтическая истина притянет тебя до костей, как ты поймешь это, но со всей пылью любви ты сам удивишься тому, что происходит у тебя на глазах. [17].

Точность помогает художнику передать чувство восторженного изумления перед красотой московской архитектуры, которая открылась ему. На фоне ярко-голубого неба соборы и терем, залитые солнцем, усиливая основной звук цветовой системы, «живут» в светло-воздушной среде.

Архитектура, органично вписывающаяся в своем декоративном многоцветном в лазурное небо, играет с отражениями солнечного света, словно наполненного светом, воздухом. Энтузиазм художника по отношению к Москве, ее жизни и архитектуре также виден в эскизе «Московский дворик» (1877), написанном из окна квартиры, которую он снимал в Трубниковском переулке. Этот эскиз стал прообразом будущей знаменитой картины [12].

Васнецов не только чутко воспринимал древнерусское народное творчество, он был чуток к вопросам современной ему действительности. И это обусловило появление первых эскизов картины «После побоища Игоря Святославича с половцами» в напряженное время конца 70-х годов, когда в стране росло революционное движение, за рубежом шла война [18].

Борьба балканских славян за освобождение вызвала горячее сочувствие русского народа. Но царское правительство вступило в войну не подготовленным, а высшее командование во главе с братом царя было

бездарным. В результате страна понесла огромные и напрасные жертвы. Тяжкой болью отозвались три неудачных штурма Плевны. Образно об этом рассказывает современник: «... валились сотни и тысячи солдат... Благородные сердца обливались кровью... Весь строй, вся система оказывалась устарелой; неподходящей... Все здание грозило рухнуть... Рядом с этим выростала иная сила... народ. Он являлся великаном, он, массами ложась под серпами, выручал бездарность и ошибки других» [5, с. 17].

Остро воспринимая происходившее, Васнецов в эти годы создал три жанровых произведения на темы войны: «Чтение военной телеграммы», «Победа» и «Ночью на улицах Петербурга в день взятия Плевны». В замысле картины на историческую тему, возникшем у художника в это время, также нашли отражение переживания и мысли, связанные с военными событиями.

Васнецов воспринимал задачи исторической живописи, как их понимали современники: «Только тот исторический сюжет годится для искусства, который затрагивает настоящее с прошедшим по сродству идей...» И он откликнулся своей картиной на волновавшие русское общество события 1877–1878 гг., но откликнулся своеобразно, не так, как В.В.Верещагин, В.Д.Поленов, П. О. Ковалевский и другие [6, с. 47].

В прекрасной древней повести «Слово о полку Игореве» Васнецов воспринял те мысли, чувства и образы, которые были созвучны его времени. Народное творчество вдохновило художника на создание поэтического произведения во славу мужества народа.

В «Слове» Васнецов нашел идеи и образы большого художественного значения, величайшей жизненной силы, отражавшие события XII века, борьбу народа за родину и готовность отдать за нее жизнь.

Образ Игоря был близок и дорог художнику, потому что в нем он чувствовал исключительную силу и мужество русского духа; силу, пронизывающую всю повесть даже в тех строфах, где с эпической проникновенностью оплакивается гибель храброй дружины Игоря.

Тоска разлилась
По всей земле Русской
И печаль потекла широко.

Будучи сам художником лирического склада и горячо, страстно любя родину, Васнецов нашел в «Слове» поэтические мотивы для своего произведения.

Картина Васнецова – не изображение битвы с ужасами войны, не воспроизведение страшного смертоносного события, а эпически величественное и просветленно поэтическое произведение, вызывающее преклонение перед героической гибелью павших за родину героев[14].

Торжественное безмолвие царит на поле брани. Степь покрыта телами убитых воинов – русских и половцев. Величественно покоятся русские богатыри. Они пали смертью героев. И, умирая, падая, они как бы хотели защитить землю родную, прикрыть ее своими телами. Глубокое впечатление оставляют могучий богатырь, упавший с широко раскинутыми руками, и прекрасный юноша, пронзенный стрелой в сердце. В глубине поля, справа, торжественно и спокойно, как бы заснув, лежит убитый богатырь, в руке его остался зажатый лук.

Эти образы определяют идею картины – величие, благородство и красоту совершенного патриотического подвига[15].

По всему полю рядом с русскими полегли поверженные половцы. Они лежат ничком, на боку, на спине, мучительно изогнувшись. В воздухе бьются орлы. На переднем плане слева орел чистит перья. Синими тучами затянут горизонт, темная тень от них легла на край степи, из-за туч выходит тусклая, красная, как бы омытая в крови земли, луна. На степь ложится сумрак.

Как богатырская застава встали Игоревы полки на границе своей земли и полегли за ее честь и неприкосновенность – таково содержание картины, эпически величавой и глубоко лиричной[19].

Эпиграфом к произведению Васнецова являются строки:

Пали стяги Игоревы, Тут кровавого вина не достало, Тут пир окончили храбрые русские, Сватов напоили и сами полегли За землю Русскую.

Создавая картину, Васнецов стремился выразить преклонение перед павшими воинами. Он украсил их последнее ложе печально склонившимися полевыми цветами – колокольчиками и ромашками, воплощая в своем произведении поэтический образ «Слова».

Никнет трава

От жалости.

А дерево с кручиною

К земле приклонилось.

От этого поэтического образа печали, тончайшими нитями связанного с народной поэзией, и шел Васнецов, творчески претворяя мотивы древней повести в своей композиции.

Красива центральная фигура. Она навеяна одним из самых поэтичных образов «Слова» – описанием гибели юного князя Ростислава. Образ прекрасного отрока–княжича, пронзенного стрелой, вносит в картину глубоко лирическую ноту. Этому способствует и светлая нежная цветовая гамма его одежды. Но она выпадает из общей тональности картины. Прекрасен покоящийся рядом богатырь – воплощение доблести и величия русского воинства, беззаветной преданности родине. Образ, возможно, возник под влиянием поэтических строк «Слова» о гибели мужественного Изяслава, который, «изрони жемчужну душу из храбра тела», «побил славу деда своего Всеслава, а сам был побит под красными щитами на кровавой траве мечами» [19].

Хороша группа из трех воинов на первом плане. Русские, сражавшиеся до последнего вздоха, умирая, падали на поверженных врагов. Мужество и выносливость русских – такова тема этой части композиции. На заднем плане выразителен половец, опрокинувшийся на спину. Его мучительная судорожная поза нужна была художнику как контраст спокойной величавой позе русского богатыря.

Чутко воспринята была художником и характеристика певца «Слова» двух враждебных друг другу ратей:

И поля преградили Дети бесовы – Кликом,

А храбрые русичи – Щитами багряными Поле великое – Князю славы ища Чести себе.

Из этих строк художником была взята и введена в картину важная для композиции деталь: красные щиты усеяли все поле битвы. Прекрасно найденные по форме и цвету, они подчеркивают отдельные группы павших воинов[15].

Здесь он проявил себя не только знатоком археологии, но и чутким поэтом-художником, для которого имели особое, художественно-поэтическое значение древние доспехи, их тонкая чеканка, детали.

Большую роль в картине «После побоища» играет пейзаж. В нем воплощено величественное представление об образах сказания, воспевавшего героическую кончину витязей Игоря.

Весь пейзаж с мрачными грозowymi тучами, тяжелой синей пеленой надвигающимися на поле битвы, мертвая неподвижность, которую не нарушают сцепившиеся в схватке орлы, восходящая кроваво-красная луна выражает вдохновенный образ «Слова»:

Уже пустыня силу прикрыла... Черные тучи Надвигаются с моря.

Картина «После побоища Игоря Святославича с половцами» (Рис. Б. 5) была для Васнецова не просто новым по теме произведением, но и боевым выступлением, утверждающим особые художественные принципы исторической живописи – возможность поэтической интерпретации исторического сюжета. Васнецов хотел доказать не только допустимость, но и законность подобного рода исторических произведений. Сознание, что он способен сказать свое слово в области русской исторической живописи, будило в нем творческую энергию.

Новая и сложная проблема встала перед художником во всей серьезности. Васнецов не предполагал ограничиться иллюстрированием одного из

эпизодов «Слова». Он взялся за интерпретацию повести в целом, за перевоплощение образов поэзии в образы живописи, поэтического ритма в линейные ритмы, словесного и звукового – в «зрительное». Почувствовать и творчески понять замечательную ритмичность «Слова», величавую медлительность его поэтической речи, своеобразное восприятие природы, определенную художественную систему – вот задачи, которые встали перед Васнецовым. Все это необходимо было прочувствовать, пережить, «перевести» в другие образы, выразить средствами изобразительного искусства. Несмотря на необычность и новизну творческой задачи, Васнецову удалось ее разрешить[14].

Только на дальнем плане, в левой части картины, нагромождением тел и щитов художник показывает происходившую жестокую схватку. Но это не нарушает общего ритма. Контуры тел и щитов этой группы павших воинов несколько выше далекой линии горизонта. Сохраняя нужное ему для выражения покоя равновесие, художник помещает в противоположной части картины, в орбите того же овала, группу тел павших воинов. Ничто не нарушает торжественного и плавного ритма композиции[15]. Но, избегая его однообразия, Васнецов чуть приподымает руку богатыря с луком, бердыш на дальнем плане, контуры двух щитов там же, полукруг щита около головы могучего витязя и щит на переднем плане справа. Чутко прослеживая ритм, он не допускает возможности малейшего изменения этой плавной композиционной овальной линии и заполняет пространство между возвышающимися щитами на дальнем плане приподнятой, согнутой в локте рукой поверженного воина.

Ощущению скорбной тишины способствуют ровная линия горизонта и пустынная даль беспредельной степи, где нашли свою гибель отважные русичи. Большое значение для композиционного и колористического решения имеет группа сцепившихся в воздухе орлов. Она намечает центр картины, довершает ее ритмическую композицию и разбивает однообразие неба, покрытого ровной пеленой синих туч. Орлы подчеркивают плоскость

холста, противостоят прорыву вглубь. Стремление к плоскостности было вызвано монументально-декоративной задачей, поставленной художником [12].

Весь строй картины и ее живописное решение идут от «Слова». Степная даль и синие тучи, несущие печальную весть земле русской, задуманы в соответствии с повестью. Блеклые, приглушенные тона темно-зеленого ложа погибших воинов тонко сочетаются с броней и доспехами, багряными щитами, сине-голубыми одеждами узорами орнамента, желтой и оранжевой кожей, поблескивающими шлемами. Много щитов брошено «на поле неведомом среди половецкой земли». Выразительно звучат их цветовые пятна, создавая единую мелодию, эмоционально выражающую строфы «Слова», в которых певец воплотил свои возвышенные и скорбные чувства и думы [16].

Цветовое решение носит декоративный характер. Симметричное расположение крупных цветовых пятен гармонирует с общим композиционным ритмом. На темно-зеленом фоне луга напряженно звучит кровавый тон щитов. Из-за синих туч выходит красный диск луны. На переднем плане ему созвучны по цвету красные сапоги витязя. Коричневые пятна: орлов, бьющихся в центре картины, орла, сидящего на земле слева, и головы павшего половца справа создают цветовое равновесие композиции. Голубые и желтые пятна одежд дополняют колорит [19].

Живописное решение картины несло в себе декоративное начало, близкое народному изобразительному искусству, с его любовью к яркому выразительному пятну. В этом первом монументальном произведении Васнецова уже сказался его декоративный дар [20].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итог, можно сказать, что творческий подход к изображению картины основывается на том впечатлении, которое живописец получает при работе с натуры. Взаимодействие с цветами влияет на появление мотива картины. Мотив представляет сложную группу взаимосвязанных объектов, объединенную ситуацией в природе, состоянием среды.

Колористический анализ – это способность зрителя осознать замысел художника, ориентируясь по «подсказкам» в виде цветовых пятен, имеющих свою единую систему.

Несмотря на то, что на протяжении всей истории человечества содержание цветных символов претерпело значительные изменения – их интерпретация и отношение к ним изменились – ядро цветовой символики осталось неизменным. Речь идет о той части содержания цветового символа, которая сохраняется даже в гипотетическом случае, когда цвет теряет все свои внешние, объективные ассоциации. Последние зависят от культурных традиций и опыта. Но даже без них цвет не теряет своего «первоначального» значения и не превращается в вымысел. Цвет – это не «чистая доска», на которой человек может писать, что хочет. Цвет вызывает определенные и специфические изменения в ментальном мире человека, интерпретация которых порождает то, что мы называем цветовыми ассоциациями и символами, цветными впечатлениями. Например, красный цвет вызывает волнение, это был он, а не мы сами. Волнение – это его объективное свойство. Можно сказать, что цветовая символика является лишь верхней частью айсберга всех этих взаимосвязей и отношений между цветом и психикой человека. Основу его составляют объективные законы цветового воздействия на человека.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

- 1 Бесчастнов, Н.П. Живопись[текст]: учебное пособие для вузов Изд., М.: Владос, 2010. — 255 с.
- 2 Волков, Н.Н. Цвет в живописи [текст]: Изд., М., 2014. — 480 с.
- 3 Голодных, Ю.Н. Рабочая программа учебной дисциплины ОП.04. Живопись с основами цветоведения. Основной профессиональной образовательной программы базовой подготовки по специальности среднего профессионального образования 072501 «Дизайн (по отраслям)». Иттен И. Искусство цвета. Выпуск 9 / [текст]: Изд., М., 2004. — 159 с.
- 4 Эрганова, Н.Е. Методика профессионального обучения: учеб. пособие для студ. высш. учеб. Заведений [текст]: Изд., М., Издательский центр «Академия», 2007. — 160 с.
- 5 Сарабьянов, Д.В. История русского искусства второй половины XIX в. [текст]: Изд., М., 1989.— 239 с.
- 6 Стернин, Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX вв [текст]: Изд., М., 1999–68с.
- 7 Турчин, В. С. Эпоха романтизма в России. [текст]: Изд., М., 1981– 90 с.
- 8 Федоров–Давыдов, А.А. И.И. Левитан. Жизнь и творчество[текст]: Изд., М., 1966–335с.
- 9 Власов, В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства[текст]: в 10 т. Т. 7. Изд., М., 2006г. –56с
- 10 ote4estvo.ru URL: <http://www.ote4estvo.ru/sobytiya-xviii-xix/16836-zhivopis-v-rossii-19-veka.html> [Электронный ресурс]
- 10artpoisk.infoURL:nhttp://artpoisk.info/artist/vasnecov_viktorposle_poboischa_i_gorya_svyatoslavicha [Электронный ресурс]
- 11 art-portrets.ru URL: <http://www.art-portrets.ru/artists/russkie-kartiny2.html> [Электронный ресурс]

- 12 evg-crystal.ru URL: <http://evg-crystal.ru/kartiny/analiz-kartin.html>
[Электронный ресурс]
- 13 sibac.info URL: <https://sibac.info/journal/student/7/78650> [Электронный ресурс]
- 14 tvormena.jimdo.com URL: <https://tvormena.jimdo.com/%D1%83%D10%B0/>
[Электронный ресурс]
- 15 opisanie-kartin.com URL: <https://opisanie-kartin.com/> [Электронный ресурс]
- 16 worldartdalia.com URL: worldartdalia.blogspot.com [Электронный ресурс]
- 17 arthistoryonline URL: <http://blog.arthistoryonline.ru> [Электронный ресурс]
- 18 beauty.net.ru URL: http://beauty.net.ru/public/typy_tsvetovykh_garmoniy_i_printsi_ru_ikh_postroeniya/ [Электронный ресурс]
- 19 iskusstvoed.ru URL: <http://iskusstvoed.ru/2016/05/24/%D0%BA%D0%BE>
[Электронный ресурс]
- 20 dissercat.com URL: <https://www.dissercat.com/content/formirovanie-predstavlenii-o-garmonii-tsveta-v-uchebno-vospitatelnom-protseesse-nachalnoishk> [Электронный ресурс]

ПРИЛОЖЕНИЕ А

Цветовая гармония

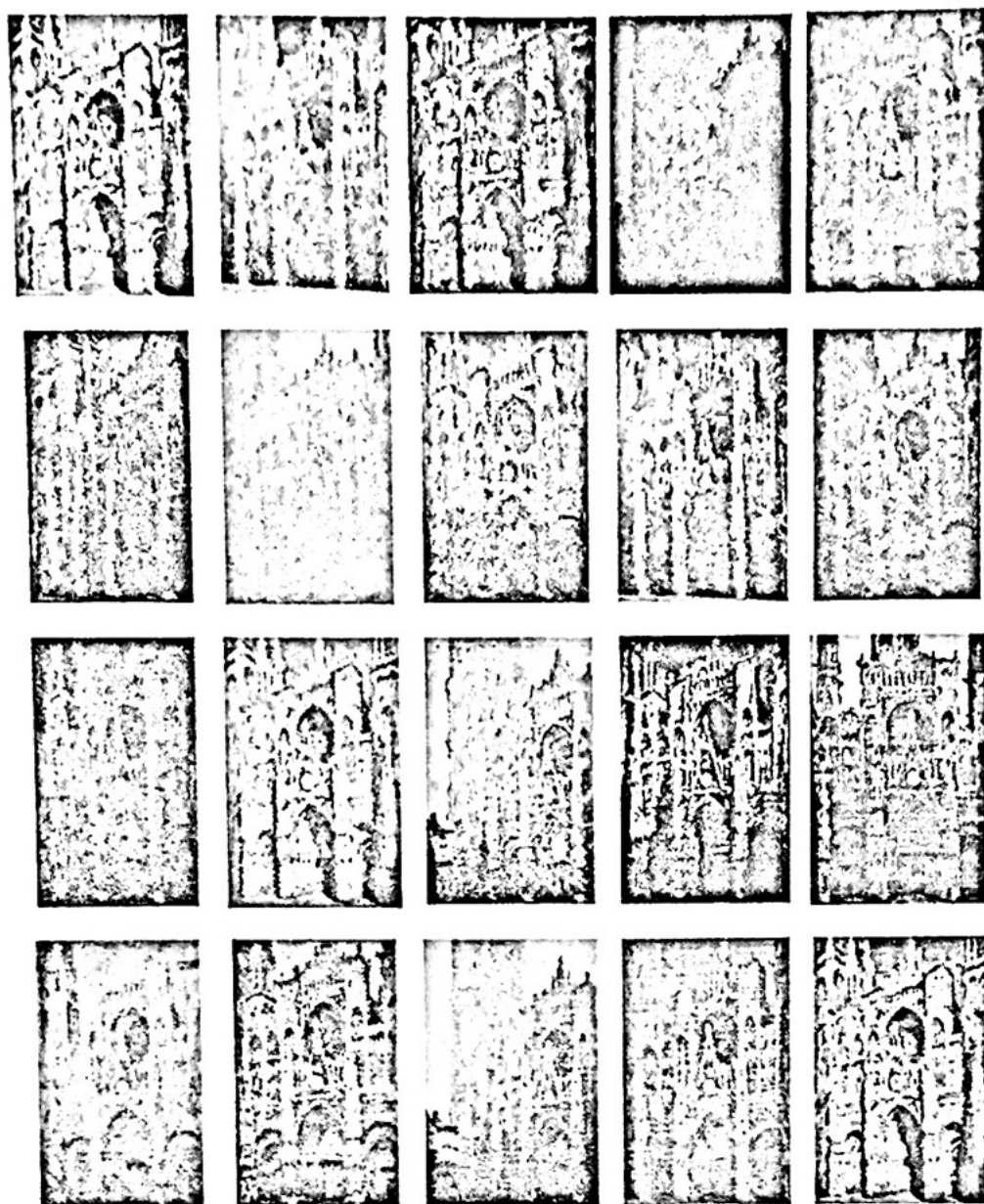


Рисунок – А.1 Серия "Руанский собор" Моне

Продолжение приложения А



Рис 31

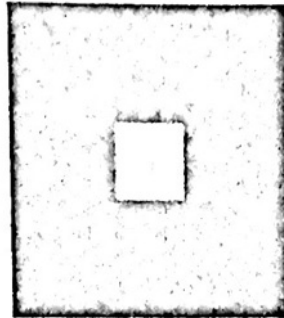


Рис 32

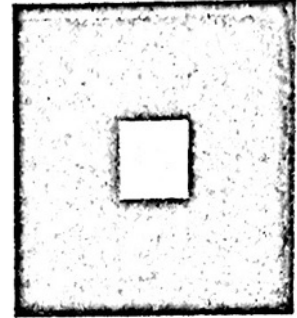


Рис 33

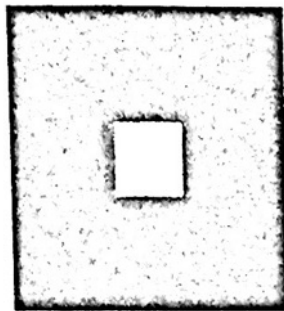


Рис 34

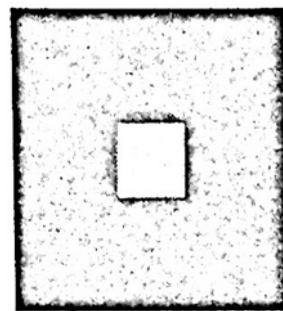


Рис 35

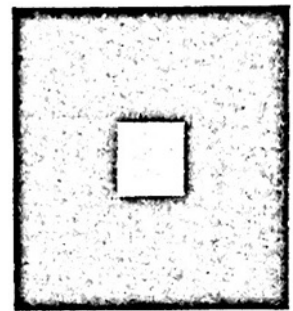


Рис 36

Рисунок – А.2 Пример одновременного контраста

ПРИЛОЖЕНИЕ Б

Картины художников для анализа

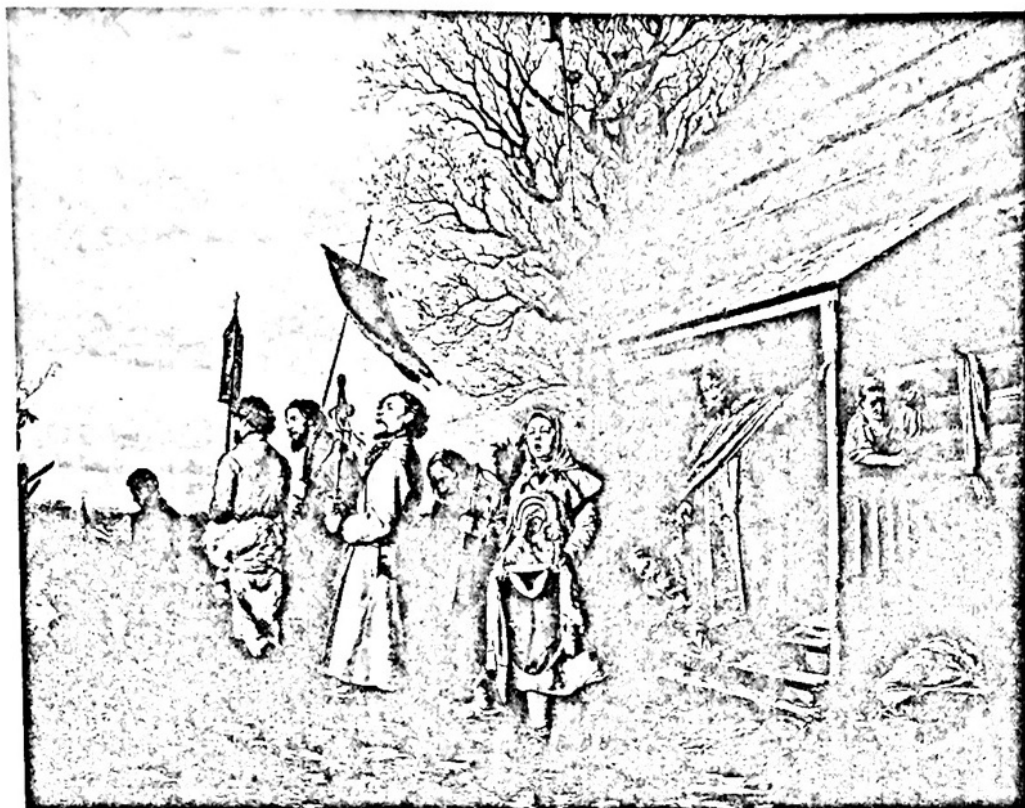
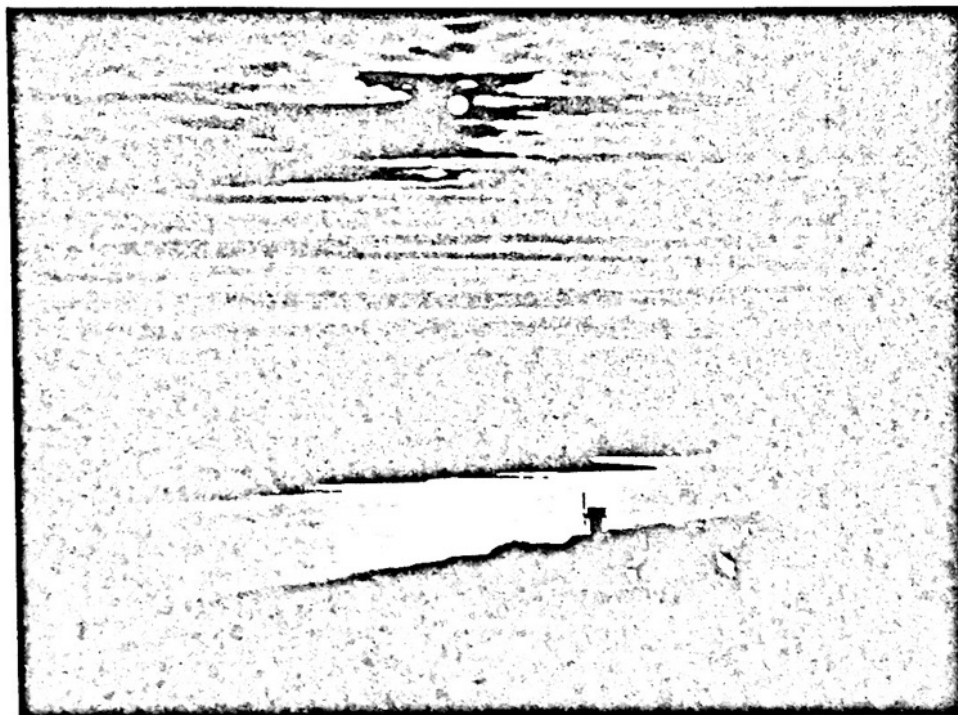


Рисунок –Б.1 Сельский крестный ход на Пасхе, Перов



Рисунок–Б. 2 Лунная ночь на Днепре, Куинджи

Продолжение приложения Б



Рисунок-Б.3 «Черное море» , Айвазовский

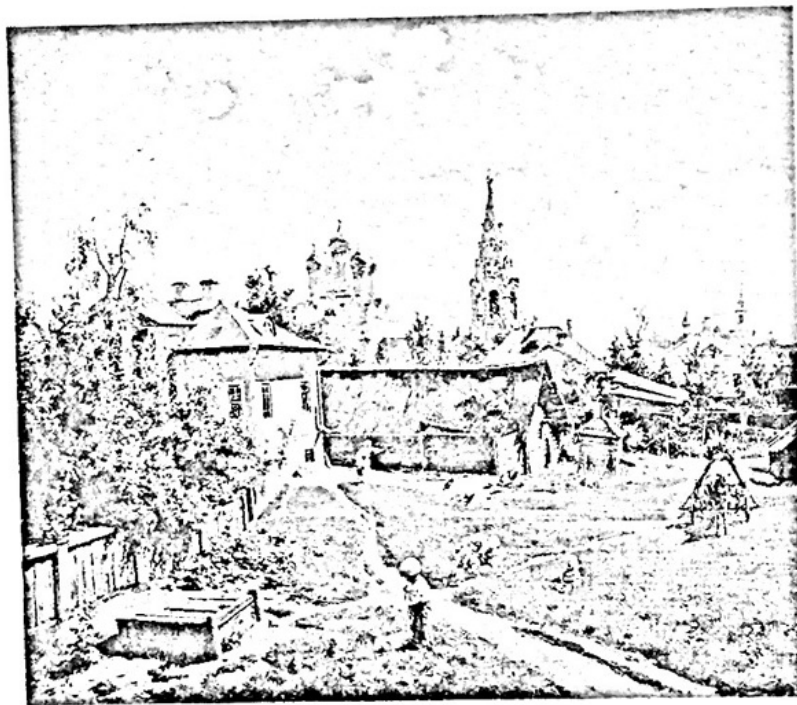


Рисунок- Б.4 «Московский дворик» , Поленов

Продолжение приложения Б



Рисунок –Б.5 «После побоища Игоря Святославича с половцами», Васнецов