Муниципальное казенное учреждение дополнительного образования

«Вихоревская детская школа искусств»

ДОКЛАД

По предмету живопись.

Тема: Цвет как выразительное средство живописи в изобразительной деятельности детей.

Преподаватель художественного отделения

Кузьмина Тамара Федоровна

Вихоревка 2015

Курс живописи является одним из важнейших разделов учебного процесса в детской художественной школе. В его задачи входят развитие у учащихся способности видеть и изображать окружающий мир во всем многообразии его цвето-световых отношений. Обучение живописному мастерству нельзя начинать, если не выработать у ученика способность к цельному восприятию натуры. И важно, чтобы он постепенно на практике овладел методом работы отношениями. Д.Кардовский, воспитавший большую плеяду живописцев учил, что главное внимание как в постановке, так и в руководстве работы должно быть обращено на то, чтобы вести преподавание только нахождении отношений. Нужно все время приучиться мыслить и работать отношениями. Цвет появляется в сочетании живописных отношений. Если живописные отношения не верны, то самые чистые краски могут казаться мазней.

Цвет вообще - это свойство предмета вызвать определенные зрительные ощущения в зависимости от тех цветовых волн солнечного спектра, которые он отражает. Цвет солнечного спектра, красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый. Когда от поверхности предметов цвет отражается, например, красные лучи солнечного спектра, а другие цвета поглощают (или отражение их незначительное), мы видим предмет красным. Если предмет поглощают все лучи спектра, кроме зеленых он будет иметь зеленую окраску. При полном отражении лучей солнечного спектра предмет воспринимается белым или серым. А при почти полном отражении лучей – черным. Белые, серые и черные принято называть ахроматическими, а имеющие цветовой оттенок – хроматическими. Хроматические цвета различают по трем признакам или свойствам: цветовому тону (оттенку), светлоте и насыщенности. Цветовой тон обозначает название цвета (красный, зеленый, синий и др.) и определяется длиной волны. Светлота – это воспринимаемая яркость, т.е. настолько тот или иной цвет выглядит светлее или темнее другого цвета. Насыщенность характеризует степень отличия цвета от серого или характеризует степень приближения его к чистому цвету. Насыщенность иногда именуют силой, интенсивностью, напряженностью, яркостью.

В обыденной жизни за каждым из предметов в нашем сознании на основании жизненного опыта закрепляется какой то определенный цвет (трава зеленая, море синее и т.д.). Такой цвет называется предметным или собственным. Однако предметный цвет постоянно подвергается самым различным влияниям и изменениям. Он изменяется при усилении силы света, при слабом освещении все цвета предметов темнеют и ослабевает их насыщенность. Цвет общего освещения тоже подчиняет своему влиянию все цвета предметов, делает их родственными и соподчиненными единой колористической гамме. Среда, в которой находится предмет способна видоизменять цвет предмета, на предметах появляются разнообразные свето-теневые и цветовые рефлексы, отражение от ближних предметов, от стен, от потолков комнаты… Цвет предмета может претерпевать изменения по причине так называемого контрастного воздействия цветов. Взаимодействия цветов, например, серый предмет на красном фоне приобретает сине-зеленый оттенок. Дополнительные цвета, расположенные по соседству, усиливают свою яркость. Цвет предмета изменяется также и при удалении его в пространстве (воздушная перспектива). Чем дальше удален от нас предмет, тем толще слой воздуха, находящийся между нашими глазами и предметами, и тем больше влияет голубой цвет на эти предметы. Они становятся все более голубыми или фиолетовыми. Светлые предметы темнеют, а темные светлеют, предметы выглядят более плоскими.

Под влиянием перечисленных выше условий, предметный цвет может измениться и по оттенку цвета, и по светлоте, и по насыщенности и по всем этим свойствам одновременно. Называется такой измененный цвет уже не предметным, а обусловленным. Начинающий художник обычно не замечает указанных изменений предметного цвета – во всех случаях он видит постоянную предметную окраску. Например, свет белой бумаги при электрическом освещении для него выглядит, как при естественном, дневном – белом, хотя в действительности при вечернем освещении белая бумага имеет напряженный желтый или оранжевый цвет. Цвет деревьев вблизи и в глубине парковой аллеи неопытный художник покажет на этюде одинаково зеленый, хотя цвет деревьев дальнего плана переменился (по цвету, по насыщенности, по светлоте) Зелень вдали уже будет восприниматься более холодной, голубоватой, более светлой или темной, или более нейтральной. И другой пример, ученик рисуя желтое яблоко, нередко передает его темную сторону такой же желтой, как освещенную, хотя цвет яблока (по светлоте и оттенку) в тени изменился.

Эту привычку видеть и воспринимать форму, цвет предметов в их действительных качествах и свойствах в психологии называют константностью восприятия. Появляется она потому, что зрительные восприятия человека основываются не только на ощущениях, полученных глазом в данный момент, но и в прошлой жизненной практике. Воспринимая зрительно те или иные объекты, люди на основе опыта видят не просто пятна разной величины и цвета, которые возникают в глазной сетчатке, а вещи, которым присущи действительная форма и предметный цвет. Художнику уже важно воспринимать предметы (формы, цвет) с определенной точки зрения, в конкретных условиях среды, освещения, удаления и изображать их в том виде, в каком они представляются глазу. Если эти зрительно ощущаемые качества формы и цвета будут переданы в изображения, зритель увидит правдивую картину действительности. Метод работы отношениями не есть случайные открытия художников – это закон физиологии и психологии зрительного восприятия окружающей действительности, формы, материала предметов. Проявляется он соответствующим образом при восприятии не только тонального и живописного изображения, но и линейного. Предметы, нас окружающие, кроме конструктивного строения характеризуются своими пропорциями, которые показывают нам отличительные черты каждого предмета. Когда мы говорим: высокий дом или приземистое строение, худой или толстый человек – имеем в виду характер и пропорции. Нельзя любой предмет нарисовать правдиво, не передав на рисунке его пропорции. Если отношения размеров предметов на бумаге передано пропорционально натурным, изображенные объекты на рисунке легко узнаются. Как правило , предметы рисуют меньше их натуральной величины, в связи с этим встает задача выбора единого масштаба изображения всей группы предметов. Если натура состоит из трех предметов (крынка, стакан, блюдце) и мы решили изобразить крынку в два раза меньше ее натуральной величины, то и другие предметы следует рисовать в том же масштабе, т.е. в два раза уменьшенными. Размеры отдельных частей и деталей предмета должны быть так же уменьшены по отношению к общим массам, в пределах выбранном масштабе изображения. Сходным образом происходит восприятие светлоты, окраски с вязанной с ними материальности предметов, их узнавание, если тональное различие предметов переданы на изобразительной плоскости пропорционально натурным. То есть если между белыми, черными и серыми предметами на рисунке будут переданы такие же отношения как в натуре. В течение дня освещенность предметов меняется, но воспринимаемая светлота определенной поверхности кажется практически неизменной. Почему, например, лист бумаги мы видим белым в полдень, вечером, при ясном и при облачном небе, при меньшем или большем удалении от окна? Потому что взаимные отношения светлого сохраняются. Таким образом, можно увеличить или уменьшить силу освещенности, (до известного предела) одновременно всех поверхностей – восприятие их не изменится, если при этом будут сохранены их тональные отношения. Работая с натуры, выполняя тональный рисунок, надо так распределить переходы тонов от светлого к темному, чтобы самое темное в натуре, было и на рисунке самым темным, самое светлое – самым светлым, тона промежуточные – во столько раз темнее или слабее их в натуре.

В станковой живописи решающими являются передача освещенности, так как чрезмерное высветление или затемнение общего тона мешает материальности предметов и состояния освещенности. Для решения данной задачи применяют светлотный камертон, позволяющий определять в этюде, каким будет наиболее светлое и более темное пятно в окраске предметов. Это обуславливает особенности дальнейшего построения цветового строя. Кроме силы общего освещения, от которого зависит общее тональное и цветовое состояние натуры, следует еще иметь в виду цвет освещения. Он всегда входит составной частью во все краски природы; вечернее искусственное освещение придает комнате желто-оранжевый оттенок, утром преобладают золотисто-розовые оттенки; в пасмурный день – нейтральные серебристые; при слабом свете луны преобладают серо-голубые или серо-зеленые цвета; в лесу все пронизано теплым зеленоватым цветом. Как бы ни были разнообразны цветовые качества натуры, цвет освещения всегда присутствует во всех частях и деталях и все краски подчиняются ему. Потому, работая с натуры должны не только строить цветовые отношения в определенном тоновом и цветовом масштабе, но и следить за колористической соподчиненностью. Нельзя наносить цвета на бумагу произвольно, брать «знаемые» предметные (локальные) цвета, не поняв то общее между ними, что делает их едиными родственными. На натюрморте одни предметы могут быть самыми светлыми, другие уступают им по тональности, одни более заметные с четкими контурами, у других же, находящихся на втором плане или в тени, границы очертания почти не заметны. Однако если в процессе работы, переводить взгляд с одного предмета на другой и сравнить их, таким образом, невозможно увидеть и правильно определить цветовые отношения натуры, добиться гармоничного их изображения, получится лишь пестрый набор отдельных предметов с резкими границами и пестрыми светлотными световыми сочетаниями. Чтобы гармонично показать цветовые и тоновые отношения натурной постановки, необходимо научиться целостно видеть и работать отношениями.

Успех будет возможен, если заняться подготовкой глаз на цельность восприятия. Суть этого необходимого умения в том, чтобы на все предметы цельно, одновременно видеть сразу всю натурную постановку, включая и фон. Если изображается, например, букет цветов, стоящий на подоконнике раскрытого окна, надо одновременно видеть и цветы, и оконную занавеску, и панораму города за окном. Художники выработали практические способы «смотреть на натуру широко», «держать все в фокусе», в момент наблюдения прищурить или «распустить глаза» на всю натуру. С прищуриванием резко уменьшается количество цвета попадающего в глаза, от чего, как в сумерках перестают замечаться второстепенные детали. «Распускание» глаз не позволяют четко видеть отдельные детали. Световые и цветовые отношения при ярком солнечном освещении легко можно установить, если использовать затемненные стекла очков или черное зеркало.

Определение цветового оттенка, насыщенности цвета отдельных предметов лучше всего производить путем сравнения их с чистыми цветами краски палитры. Если в поле зрения одновременно иметь объекты изображаемой натуры и яркие краски палитры, то в результате такого сопоставления станет понятным характер света каждого предмета в отдельности: его цветовой оттенок, светлота и насыщенность.

Литература:

1. Волков Н.Н. Цвет в живописи.-М.:Искусство,1966г.
2. Полуянов Ю.А. Формирование способности целостного восприятия цвета у детей.33 Вопросы психологии.-1980г. №1.
3. Мастера искусств об искусстве т.т. 1- 7- М.: Искусство, 1965-1970гг.
4. Полунина В. Искусство и дети.-М: Просвещение, 1982г.