

ШКОЛА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

Паранюшкин Р.В.
Хандова Г.Н.



Цветоведение для художников

КОЛОРИСТИКА

Серия «Школа изобразительных искусств»

**Р. В. ПАРАНЮШКИН
Г. Н. ХАНДОВА**

ЦВЕТОВЕДЕНИЕ ДЛЯ ХУДОЖНИКОВ

Колористика

*Учебное пособие для студентов высших и средних художественных учебных заведений
подготовлено в соответствии с Государственным образовательным стандартом
высшего и среднего образования РФ и программой учебного курса «Цветоведение»*

**Ростов-на-Дону
«Феникс»
2007**

УДК 75.02
ББК 85.14
КТК 851
П 18

Авторы:

Паранюшкин Р.В., профессор Волгоградского института искусств и культуры,
член Союза художников РФ.

Хандова Г.Н., доцент Волгоградского института искусств и культуры,
член Союза архитекторов РФ.

Таранов Н.Н., директор Волгоградского института художественного образования,
доктор педагогических наук, профессор, член Союза художников РФ.

Кириллова О.С., зав. кафедрой методики преподавания изобразительных дисциплин,
кандидат педагогических наук, доцент ВПИУ, член Союза художников РФ.

Паранюшкин Р. В.

П 18 Цветоведение для художников : колористика / Р. В. Паранюшкин, Г. Н. Хандова. —
Ростов н/Д : Феникс, 2007. — 96, [1] с. : ил. — (Школа изобразительных искусств).

ISBN 978-5-222-12405-5

Практическое пособие для студентов высших и средних художественных учебных заведений, учащихся художественных школ и всех интересующихся основами живописи.

Рассматриваются вопросы образования и восприятия цвета, цветовые отношения в живописи, типы колорита, эстетико-психологические аспекты цвета, возможности цвета как средства композиции.

ISBN 978-5-222-12405-5

УДК 75.02
ББК 85.14

© Паранюшкин Р. В., Хандова Г. Н., 2007 *
© ООО «Феникс», оформление, 2007



ПРЕДИСЛОВИЕ

Цветоведение как предмет — синтетическая наука. В ней используется аппарат математики, многие инженерные дисциплины и элементы биологии. Основные задачи цветоведения — определение объективных параметров цвета, закономерностей его восприятия и способов точного воспроизведения.

Для художников такого глубокого познания теории цвета не требуется, для них важнее эстетическая, эмоциональная сторона цвета, гармония цветовых отношений и красота колорита в картине. Именно поэтому авторы внесли в название книги подзаголовок «колористика», подчеркивая этим художественную направленность темы, как один из разделов

цветоведения, без его математического и инженерного блока. Таким образом, предметом колористики являются внешние, визуальные проявления цвета в произведениях искусства, а также пути приведения цветовых отношений в гармонию.

Мы рассматриваем цвет не только в служебном, но и в общем плане, соблюдая последовательность продвижения по ступеням познания характеристик цвета от общего к частному, от природно-естественного к средствам искусства.

Цвет настолько плотно контактирует с человеком в течение всей жизни, что нельзя обойти и такие вопросы, как исторический аспект темы, элементы психологического воздействия

цвета, информативную роль цвета в деятельности человека и участие цвета в развитии художественных идей.

Книга построена таким образом, что читателю, изучающему основы живописи, можно легко войти в курс темы с любой главы, в зависимости от того, какой круг вопросов интересует его в данный момент.

Авторы обобщили не только чужой опыт, но и результаты собственной художественной практики, а также богатый опыт работы с учениками разного возраста, разной художественной подготовки и разной степени природной одаренности. Включение в процесс освоения живописи элементов живописной грамоты ни в коей мере не сковывает свободу художника, не навязывает установленных готовых рецептов, но, надеемся, поможет значительно сократить путь к профессиональному овладению цветом, к пониманию законов красоты, к раскрепощению живописца, к осознанному свободному творчеству.

Художники очень не любят отвлеченное теоретизирование, рассуждения «по поводу»,

справедливо полагая, что живопись создается не словами и определениями, а красками и формами. Глаз воспитывается постепенно, шаг за шагом, в созерцании гармоничных красочных сочетаний, в наблюдениях природных и искусственных цветовых отношений, вырабатывая эстетическую систему. Однако давно замечено, что долгий путь в обход теорий не всегда оказывается лучшим. Учитывая, что книга обращена к художникам, мы постарались избежать искусствоведческой теоретической усложненности, тем более что сами являемся художниками и окончательными аргументами считаем кисть и палитру.

Для тех, кто стремится более подробно изучить теоретические взгляды на цветовые отношения, рекомендуем книгу Г. М. Логвиненко «Декоративная композиция», в которой есть глава «Цвет в декоративной композиции». В этой главе приводятся представления о цвете Р. Адамса, А. Менселла, В. Бецольда, Б. Оствальда, В. Козлова, В. Кандинского, М. Матюшина.

Глава 1. ПРИРОДА ЦВЕТА

1.1. КАК ОБРАЗУЕТСЯ ЦВЕТ

Наше привычное отношение к цвету не требует никаких специальных рассуждений, цвет есть цвет, он сопровождает человека всю жизнь и служит для различения предметов и поверхностей, обладая при этом эстетическими качествами.

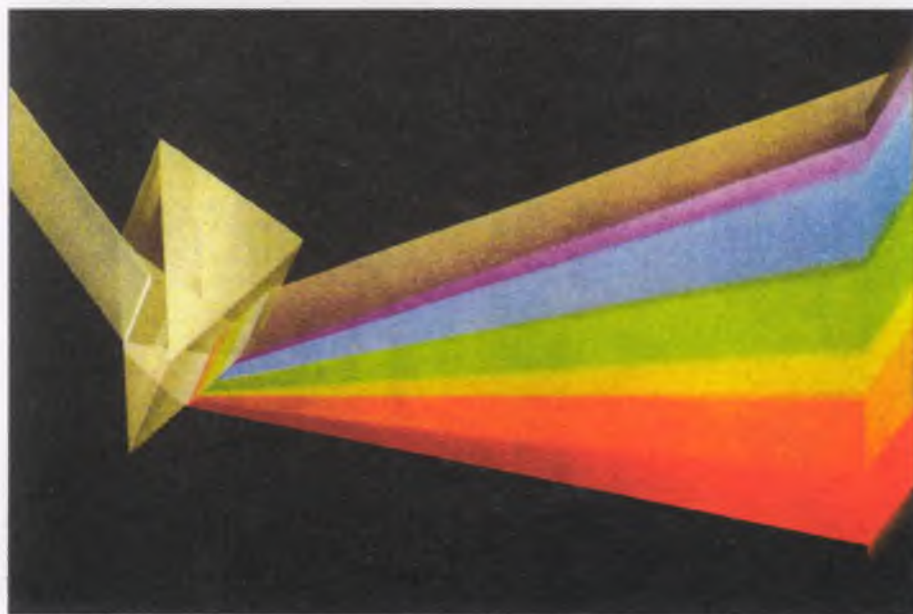
Многоцветие мира — благословенная данность, украшение жизни.

Художнику приходится о цвете думать постоянно, он замечает, как изменяется цвет зеленого дерева при закатном освещении, как черная поверхность кажется светлым пятном при ярком свете, как лилово-синие тени на предмете переходят в тепло-оранжевые тона в рефlekсах. Цвет возникает, живет, исчезает в зависимости от освещенности, то есть *свет* — неперемнное условие существования цвета;

в абсолютно темной пещере никакого цвета не видно, но стоит включить фонарь, и стены заиграют разноцветьем.

В XVIII веке вышел труд великого физика Исаака Ньютона (1642—1727) под названием «Оптика», в котором описан экспериментальный метод исследования цвета. Ньютон, исследуя законы преломления света, установил на пути солнечного луча прозрачную призму и получил картину, сходную с обыкновенной радугой.

Он считал, что солнечный свет разлагается на семь цветов: *красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый*. (Для художника голубой цвет не является самостоятельным цветом, это разбеленный синий, поэтому в рассматриваемом в дальнейшем цветовом круге будем считать шесть цветов.) Открытие Ньютона заключается в следующем: цвет рождается не полным солнечным



Спектральный
состав света

светом, а лишь частью его спектра, то есть окраска любого объекта зависит от того, какой свет идет от него к глазу наблюдателя. Современная трактовка этого явления выглядит так: свет состоит из частиц, называемых фотонами, каждую из которых можно рассматривать как пакет электромагнитных волн. Будет ли луч электромагнитной энергии именно светом, а не рентгеновскими лучами или радиоволнами, определяется длиной волны. Видимый человеку диапазон — длины волн от 380 до 760 нанометров (нм — одна миллиардная доля метра). Таким образом, красные лучи имеют наибольшую длину волны, а сине-фиолетовые — наименьшую.

Ультрафиолетовый свет — невидимый компонент света, находящийся за пределами фиолетовой части спектра. (Ультрафиолетовый свет возбуждает во многих веществах излучение видимого света. Если излучение прекращается сразу после прекращения возбуждения, такое явление называется флюоресценцией; если свечение продолжается — фосфоресценцией.)

В дальнейших исследованиях выяснилось, что ощущение одного и того же цвета вызывается и комбинациями излучений с различной частотой, но в любом случае *без света не бывает цвета*.

Когда свет падает на некий объект, может происходить одно из трех событий: свет может поглощаться, а энергия его превращаться в тепло; он может проходить сквозь объект (стекло, вода); либо он может отражаться. Часто происходит 2 или 3 события; например, часть света может поглотиться, а часть — отразиться. Допустим, мы видим желтую поверхность, это значит, что она не отражает синие и фиолетовые лучи, которые поглотились поверхностью, а посылает в зрительный аппарат желтую часть спектра.

Итак, существует первая составляющая цвета, независимая от человека, — *излучение, или отражение, как физическое явление*.

Вторая составляющая цвета — светоприемник, то есть *глаз*. Устройство глаза таково, что, воспринимая свет, рецепторы реагируют и на степень освещенности, и на спектральный состав света.

Роговица (прозрачный роговой слой, покрывающий глазное яблоко) строит вместе с хрусталиком глаза изображение внешних объектов на сетчатке. Рецепторный аппарат глаза — сетчатка. Она состоит из десяти слоев, наиболее важным из которых является слой зрительных клеток, так называемых палочек и колбочек. Палочки позволяют видеть ночью, а колбочки — днем. Палочек значительно боль-

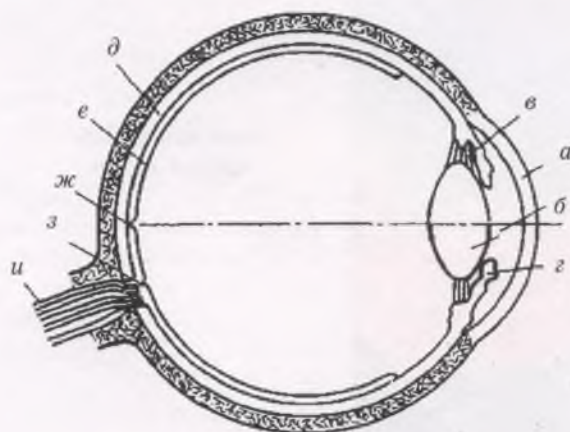


Схема строения глаза человека:

- а — роговая оболочка;
- б — хрусталик;
- в — мышцы, изменяющие кривизну хрусталика;
- г — радужная оболочка;
- д — сосудистая оболочка;
- е — сетчатая оболочка;
- ж — центральная ямка сетчатки;
- з — слепое пятно;
- и — зрительный нерв

ше, чем колбочек, но существует лишь один тип палочек, воспринимающий только синие лучи, поэтому ночью и при тусклом освещении цвета практически не различаются. Колбочки же менее чувствительны к свету, но их три типа — одни воспринимают красные, другие зеленые, а третьи синие лучи. Различная степень реакции каждого из трех типов рецепторов в их комбинации позволяет различать неограниченное число оттенков цвета.

Если обобщить в наиболее простой и доступной форме вышеизложенное, то можно сказать следующее: фоторецепторы нашего глаза устроены так, что одни наиболее отзывчивы на красные цвета, другие на зеленые, третьи на синие. И вот комбинации уровней раздражения всех трех типов наших рецепторов дают все многообразие цветного мира.

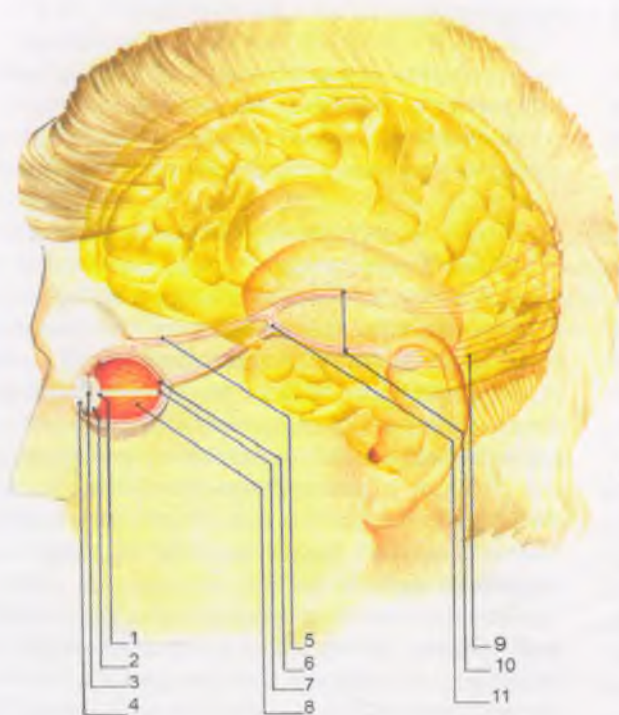
Необходимое замечание для тех художников, которые прекрасно знают, что при смешении красок основными считаются красный, синий и желтый, а не зеленый, как можно по-

думать, читая о зеленом рецепторе. Никакой ошибки здесь нет, это внешнее несовпадение связано с двумя видами цветосмещения (синтеза), о которых мы поговорим немного позже.

Третья составляющая цвета — работа *мозга*. Сто двадцать пять миллионов рецепторов, реагирующих на свет, передают сигнал с помощью 80 тысяч нервных волокон в соответствующие отделы мозга, где автоматически, на бессознательном уровне определяется, какой цвет или группу цветов видит человек.

На этом конечном этапе идет как бы присвоение названия цвету, его окончательное оформление в сознании. Как пишет В. Демидов — популяризатор работ лаборатории зрения (Институт физиологии им. И. Павлова), «любой воспринимаемый нами цвет — продукт работы мозга».

Итак, имеются три самостоятельных ипостаси, вместе составляющих цвет: физика (световые лучи), физиология (глаз), психология (мозг).



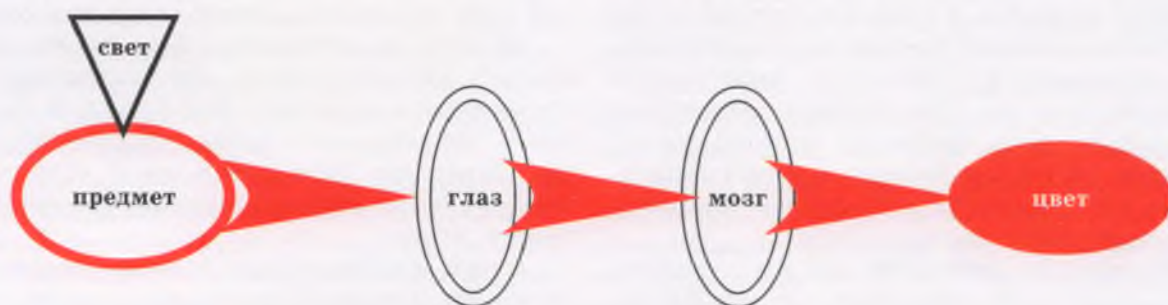
- 1 — хрусталик;
- 2 — радужная оболочка;
- 3 — зрачок;
- 4 — роговица;
- 5 — зрительные тракты;
- 6 — сосок зрительного нерва;
- 7 — ямка;
- 8 — сетчатка;
- 9 — сигналы, идущие к коре головного мозга;
- 10 — зрительные тракты;
- 11 — перекрест зрительных нервов

Чтобы убедиться, что для человека цвет становится цветом только на психологическом уровне, следует вспомнить дальтоников, совершенно по-другому воспринимающих цветовой мир, а также ощущение цвета, возникающее без воздействия света — при давлении на глазное яблоко, ударе, электрическом раздражении.

Интересно цветовое зрение у животных. Собака видит мир в серых тонах, кошка —

в фиолетовых. Многие виды рыб, земноводные, пчелы, шмели, обезьяны видят как человек. Суслики и многие виды насекомых имеют два цветовых рецептора, птицы и черепахи, возможно, четыре. Кстати, насекомые видят и в ультрафиолетовом диапазоне.

Цвет — всего лишь зрительное ощущение, в некотором смысле — иллюзия.



1.2. ДВА ВИДА СИНТЕЗА ЦВЕТА

Для получения какого-либо цвета живописец смешивает краски, а театральный осветитель смешивает цветные лучи. При смешении красок разной светлоты, например, кадмия лимонного и ультрамарина, смесь по светлоте будет промежуточной: темнее светлого компонента и светлее темного. Чем больше разных красок добавлять в смесь, тем определеннее в результате получится **серый** цвет какого-либо оттенка. Совсем другая картина наблюдается при смешении нескольких цветных лучей: так как добавление любого луча усиливает освещение поверхности (подобно включению дополнительной лампы в люстре), то результирующий цвет будет обязательно светлее обоих составляющих компонентов. Чем больше лучей направлять на поверхность, тем ближе результирующий цвет к **белому**. Таким образом, при смешении **красок** происходит как бы вычитание, а при смешении лучей — сложение цветов. Поэтому различают два вида синтеза цвета.

1. Субтрактивный (от слова «извлекаю», «вычитаю») синтез — смешение красок.

2. Аддитивный (от лат. *additivus* — прибавляемый) синтез — смешение цветных лучей.

1.2.1. Субтрактивный синтез цвета

Опыт показывает, что один и тот же цвет можно получить различными комбинациями красок, но есть три цвета, которые нельзя получить смешением других. Эти цвета — красный, желтый, синий. Они являются базовыми для получения всех остальных цветов. Механизм изменения цвета при смешении красок связан с избирательным поглощением некоторой части спектра. Это называется смешением цветов путем вычитания, или **«субтрактивный синтез»**.

Здесь уместно упомянуть о черном и белом цветах, которых нет в нашей схеме. Некоторые художники не признают их цветом, и в их рассуждениях есть доля логики. Дей-

ствительно, абсолютно черная поверхность может быть таковой только при полном отсутствии отраженного света (вспомним темную пещеру), а совершенно белая поверхность — та, которая отражает весь спектр, то есть блик, отблеск света, а не цвет. Но ведь существуют черная и белая краски (которые, естественно, не абсолютно черная и не совершенно белая), их успешно используют для уменьшения или увеличения светлоты цвета. Наука о цвете не до конца проникла в тайну цветового зрения, поэтому был введен термин «ахроматический цвет», то есть «нецветной цвет», что само по себе похоже на чепуху, но зато четко отделяет хроматические, то есть «настоящие» цвета, от черного и белого, названных ахроматическими. Так что на практике ахроматические цвета широко распространены, а в схеме синтеза они бы только помешали. К ахроматическим относится и серый цвет как результат смешения черной и белой красок.

1.2.2. Аддитивный синтез цвета

Главный вывод, который сделал Ньютон из своих опытов в труде «Оптика», означал, что физическая структура спектра и цветовая структура ощущений — совершенно разные явления. Глаз как инструмент зрения реагирует на световые потоки, то есть на лучи. И не случайно глазные рецепторы настроены на красные, синие и зеленые лучи, так как белый свет можно синтезировать именно при помощи трех лучей этого цвета. Эти лучи называют «основными». При смешении или наложении двух цветных лучей количество света удваивается, и мы получаем более светлый цвет. Физики называют это явление «синтез наложения», или «**аддитивный синтез**».

В красках смешением желтого и синего цветов можно получить зеленый. При наложении красного и зеленого лучей можно получить желтый, а смешением желтого и синего спектральный зеленый цвет получить нельзя. Так показала практика. Если сравнить эту схему с предыдущей, то можно заметить, что при сме-



Так выглядит схема субтрактивного синтеза



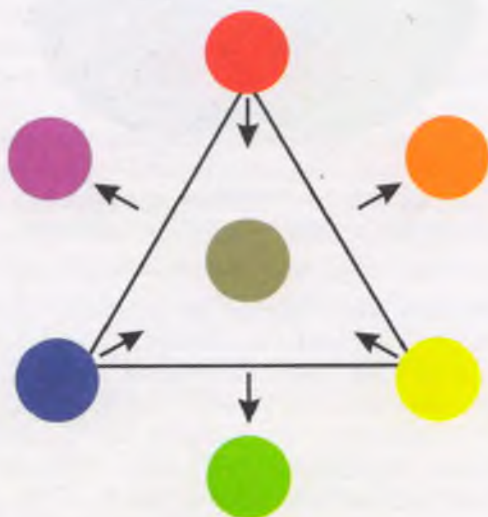
Сложение световых потоков
отвечает схеме аддитивного синтеза

шении основных **красок** не отмечен голубой цвет, а при смешении основных **лучей** не показан оранжевый цвет. Вот тут и приходит на помощь ахроматика, то есть регулирование не цвета, а светлоты, что бесконечно расширяет диапазон результирующих цветов. Уровень освещения сам по себе меняет цвета, вернее их восприятие.

1.3. МЕХАНИЗМ ОБРАЗОВАНИЯ ЦВЕТА

Зная, что ощущение цвета формируется в мозге человека через глазные рецепторы, мы упростим рассуждения, то есть оставим физиологию и психологию цветоощущения за кадром.

Для удобства будем считать смешение красок результатом наложения прозрачных слоев. Этот же механизм образования цвета работает при наложении на луч прожекторов светофильтров (не путать с наложением цветных лучей от разных прожекторов). Белый солнечный свет (полный спектр), попадая на какую-либо поверхность, содержит шесть цветов: красный, оранжевый, желтый, зеленый, синий, фиолетовый. Но четкой границы между этими цветами нет. Если взглянуть в спектральный ряд, то станет заметным, что соседние в спектре лучи кажутся более похожими друг на друга, чем дальние. И здесь Ньютон сделал еще одно открытие. Он заметил, что для крайнего фиолетового луча спектра наиболее близким по цвету является не только синий, но и пурпурный. И для крайнего красного луча спектра пару соседних цветов составят оранжевый с этим же пурпурным.



Таким образом, если расположить цвета спектра и их смеси в соответствии с их похожестью, то они образуют не линию, а замкнутый круг.

Основные, первичные краски — красная, желтая, синяя — попарно дают промежуточные цвета:

красная + желтая = оранжевый;

красная + синяя = фиолетовый;

желтая + синяя = зеленый.

При смешивании основных цветов (красного, желтого, синего) получим дополнительные цвета (оранжевый, фиолетовый, зеленый).

1. Красная + желтая = оранжевый цвет

Красная краска пропускает через себя, конечно, красный цвет и чуть хуже — соседей по цветовому кругу: оранжевый и фиолетовый, поскольку в том и другом цвете есть некоторая доля красного.



Желтая краска хорошо пропускает желтый цвет и своих соседей по цветовому кругу: оранжевый и зеленый — в этих цветах есть некоторая примесь желтого.



Как видим, красная краска не пропустила синий, зеленый и желтый цвета, так как в них нет примеси красного (именно потому, что поглотились эти цвета, краска и кажется красной, так как отраженная красная часть спектра попадает в наш зрачок).



Таким образом, до желтой краски «добрались» красный, оранжевый и фиолетовый цвета. Из них только в оранжевом есть примесь желтого, следовательно, через желтую краску он пройдет, а красный и фиолетовый поглотятся — они чужие, без примеси желтого цвета. Желтая краска могла бы пропустить желтый и зеленый цвета, но после красной краски этих цветов просто не будет. Таким образом, остается только оранжевый цвет:

2. Красная + синяя = фиолетовый цвет

Рассуждения о том, какие цвета поглотятся, а какие будут пропущены, в точности повторятся по отношению к цветовому кругу, на котором легко определить близкие и чужие цвета красок.



Цвета, пропущенные красной краской, — красный, оранжевый, фиолетовый. Цвета, пропущенные синей краской, — синий, зеленый, фиолетовый. Общим для двух этих красок является фиолетовый цвет. Вот он и получится при смешении красной и синей краски.



3. Желтая + синяя = зеленый цвет



Для полноты взгляда на образование цвета рассмотрим смешение цветных *лучей*, то есть аддитивный синтез цвета.

Так как глазные рецепторы лучше всего реагируют на красный, синий и зеленый лучи, то именно эти цвета и надо считать основными, исходными. Сложение цветных лучей увеличивает светлоту результирующего цвета, и наше рассуждение о поглощении

поверхностью части спектра здесь неуместно. Расположим три основных цвета (луча) в вершинах равностороннего треугольника. Тогда попарное смешение цветных лучей рождает новый цвет, близкий по спектральной части к складываемым цветам, а полный спектр (белый цвет) окажется в середине треугольника при сложении всех трех лучей в равных долях.

Глава 2. СТАНДАРТНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЦВЕТА

2.1. ТОН, НАСЫЩЕННОСТЬ, СВЕТЛОТА

Бесконечное разнообразие цветов в живописи и в природе делает совершенно бессмысленными попытки дать название всем цветам и их оттенкам. Конечно, можно назвать цвет темно-вишневым, терракотовым, бирюзовым, лазоревым, лимонным, цветом морской волны, салатным, пурпурным и т. д., но никаких слов не хватит для обозначения оттенков каждого из цветов, не говоря уж о полной цветовой шкале. Кроме того, слова — вещь приблизительная, образная. Для точного тождества названного и реального цветов слова мало пригодны. Международные ассоциации художников, дизайнеров, архитекторов, специалистов-цветоведов в течение многих лет основательно обсуждали возможность объективной оценки цвета и пришли к выводу, что наиболее полно характеризуют цвет три главных его свойства: *тон, насыщенность, светлота*.

ЦВЕТОВОЙ ТОН — основное отличие его от других цветов, то есть собственно цвет: красный, синий, желтый и т. д. — название цветовой основы.

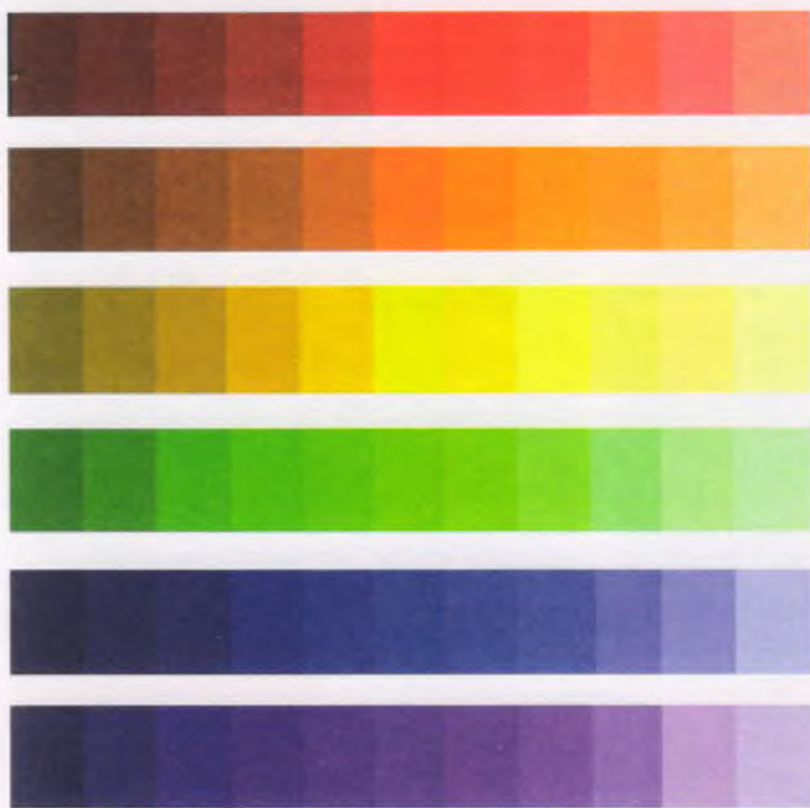
НАСЫЩЕННОСТЬ — степень приближения цвета к спектральному цвету, то есть сте-

пень чистоты цвета, мера отсутствия ахроматической (например, серой) составляющей. Насыщенность тем выше, чем сильнее выражен цветовой тон. Ахроматические цвета можно назвать цветами нулевой насыщенности.

СВЕТЛОТА — степень приближения цвета к белому. Свойство цвета, связанное в сознании с примесью белого или силой освещения. Увеличение того и другого делает цвет светлее. Светлота присуща и хроматическим, и ахроматическим цветам.

Одна из причин различия тона — в разнообразии окраски предметов, т. е. в способности вещества сильнее или слабее поглощать световой поток. Предмет будет тем светлее, чем менее он поглощает падающий на него свет. Светлота и цветовой тон взаимосвязаны. Значительное уменьшение интенсивности излучения меняет цветовой тон. Примерная картина цветового сдвига при уменьшении интенсивности освещения такова: зеленые синеют, синие приближаются к фиолетовым, желтые к оранжевым, оранжевые к красным. Дальнейшее уменьшение ведет к обесцвечиванию.

Насыщенность и светлота также взаимосвязаны. Как правило, усиление насыщенности (концентрации красителя) снижает уровень отражательной способности предмета, что снижает ощущение светлоты.



Изменение насыщенности
цвета в зависимости
от светлоты

Насыщенность как выразитель цветового тона у разных цветов, естественно, не должна зависеть от самого цветового тона, но при слабом освещении все цвета различаются хуже и воспринимаются менее насыщенными (эффект сумеречного зрения). Но и при очень сильном освещении цвета кажутся разбеленными, что также снижает ощущение насыщенности.

И еще одно немаловажное замечание — светлоту не следует путать с белизной. Потому как белый снег под серо-голубым небом будет темнее желтого цвета от лампы.

Возникает вопрос: если стандартные характеристики цвета зависят от условий освещения и других факторов, следовательно, они не объективны?

Заметим, что определение цвета изначально связано с психикой и физиологией, а значит, элемент необъективности присутствует

всегда, но цветовые эталоны составляются при заранее оговоренных условиях освещения независимыми людьми с нормальным зрением, и чем больше людей участвует в стандартизации, тем объективнее результат. Кроме того, цветовой тон, насыщенность и светлота поддаются инструментальному измерению, хотя, в общем-то, для художника это не представляет большой необходимости.

2.2. РАССУЖДЕНИЕ О ЯРКОСТИ

Вышеуказанные принятые характеристики цвета совсем не затронули наиболее распространенный в практической художественной деятельности атрибут цвета — *яркость*. На первый взгляд, яркость настолько понятный термин и настолько очевидное свойство, что с нее и надо было начинать идентификацию. А что

такое яркость? Какой цвет ярче — красный или желтый? Как измерить эту яркость?

Начнем с последнего вопроса. Если заняться целью измерить яркость цвета, мы все равно должны будем определить цветовой тон, насыщенность (чистоту), светлоту анализируемого цвета, то есть увидим, что яркость зависит от стандартных характеристик, она вторична, не определяет базовых свойств. Яркость — производная от цветового тона, насыщенности и светлоты.

Теперь о вопросе, что такое яркость. Это степень контрастности цвета на фоне другого цвета, интенсивность выделения его из окружающей цветовой среды. Принято считать, что красный цвет яркий, а желтый бледнее и менее заметен. Да, в природе красное кажется кричащим, ярким, но это чаще всего потому, что, как правило, фоном красному служит зе-

лень травы и листвы, срабатывают законы контраста. А если красную краску поместить на коричневый фон? Яркость красного пятна не будет сильно отличаться от фоновой яркости. А совсем неяркая желто-лимонная краска будет казаться ярчайшим пятном, если ее поместить на темно-синий фон.

О яркости как о характеристике цвета имеет смысл судить только в присутствии другого цвета, то есть *яркость — это не свойство цвета, а его соотношение с другими цветами*.

Яркость играет большую роль в колористическом строе картины, часто является выразителем композиционного замысла, показателем художественного стиля, поэтому для художника это понятие привычное и эстетически полноценное. Нужно помнить, что, по сути, здесь имеются в виду цветовые отношения.



Глава 3. ЦВЕТ В ЖИВОПИСИ

3.1. ЦВЕТОВОЙ КРУГ

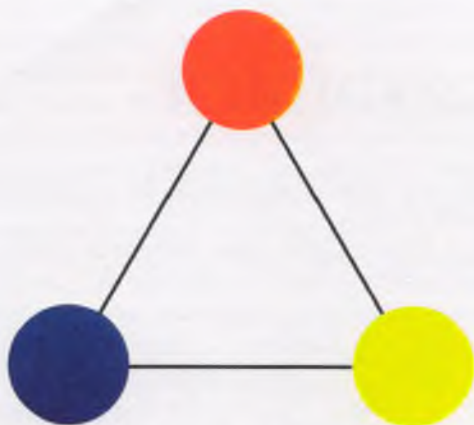
Ньютон в спектре солнечного света выделил семь основных цветов, Леонардо да Винчи полагал, что основных цветов пять, некоторые современные исследователи пришли к выводу, что основных цветов может быть и четыре (как в полиграфии), и четырнадцать — смотря какие критерии брать за основу.

В живописи традиционно основными считаются шесть цветов, вместе они составляют цветовой круг. Для лучшего запоминания схемы расположения основных цветов используется магическая поговорка: «Каждый Охотник Желает Знать, где Сидят Фазаны». Пер-

вые буквы произнесенных слов обозначают нужный цвет.

Этот простенький круг является прекрасной основой для освоения живописной грамоты. Он помогает объяснять главные художественные принципы и приводить в систему композиционные задачи. Работа с цветовым кругом легко входит в логику творчества и дает осознание заданной гармонии мира, упорядоченности в природе. Надо сразу оговориться, что в предлагаемом цветовом круге речь идет о цветах, нанесенных красками (не о цветных лучах), поэтому построение его должно начинаться с красного, желтого и синего, то есть с тех цветов, которые не могут получиться смешением других цветов.

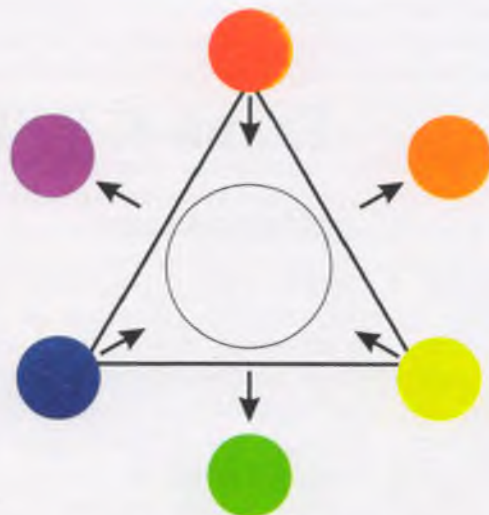




Эти три цвета называются *первичными*

В результате попарного смешения первичных цветов получаются, так называемые, *вторичные* цвета.

Для работы с цветовым кругом достаточно полученных шести цветов, чтобы выявить три типа цветовых отношений и в то же время не отвлекаться на более мелкие деления смесей. Рассматривая цветовые отношения, мы возьмем



Красный, желтый, синий — *первичные цвета*,
оранжевый, зеленый, фиолетовый — *вторичные цвета*

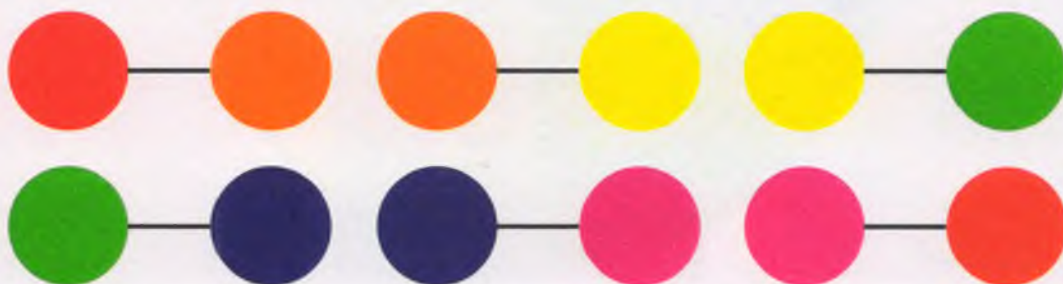
самые простые варианты, то есть будем учитывать только цветовой тон в его оптимальной насыщенности, или, как говорят художники, в спектральном виде.

Как наиболее просто можно сочетать указанные цвета?

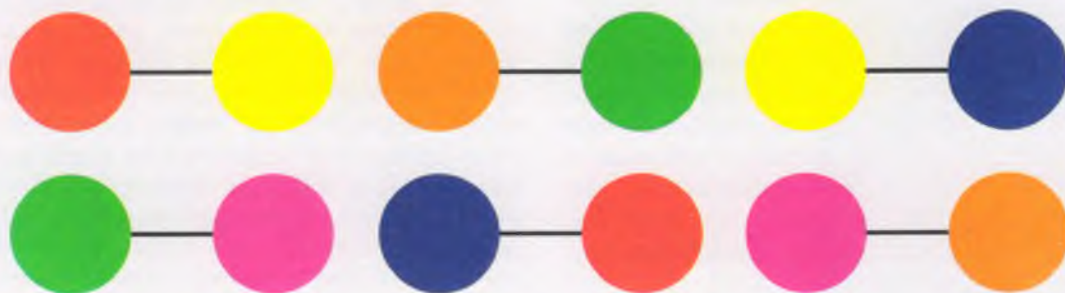
1. Попарно по концам диаметров:



2. Попарно рядом с соседним цветом:



3. Парно через один:



4. Все три первичных цвета:



5. Все три вторичных цвета:



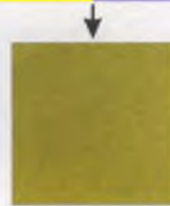
Можно сочетать по три или четыре цвета в других вариантах, но это уже ничего не добавит к выявлению типов цветовых отношений, да и само по себе неинтересно, потому как хаотично.

3.2. ТРИ ТИПА ЦВЕТОВЫХ ОТНОШЕНИЙ

3.2.1. Цветовой контраст

Сочетание цветов по концам диаметров является *цветовым контрастом*, а сами цвета называются *противоположными (или дополнительными)*.

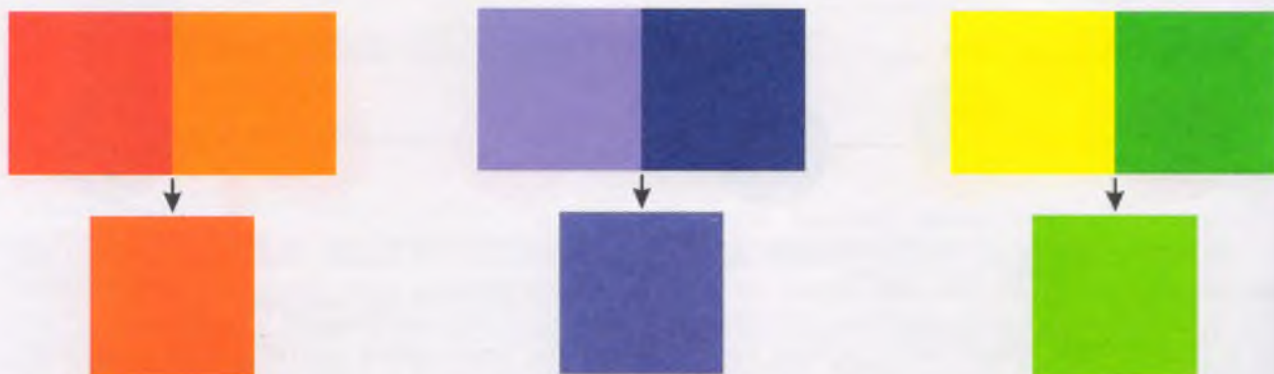
Располагаясь рядом, контрастные цвета усиливают яркость друг друга. Но при смешивании дают ахроматический (серый) цвет, то есть как бы уничтожают партнера. Эта способность взаимного усиления несмешанных противоположных цветов является мощным колористическим средством композиции, когда требуется выразить сильные эмоции, столкновения, возвышенные, грандиозные явления. А второе свойство — взаимоуничтожаться в смесях — предостерегает неопытных художников о нежелательности смешивания дополнительных цветов с целью получения чистых, насыщенных оттенков — они такими просто не получатся.



3.2.2. Цветовой нюанс

В соседних цветах ощущается присутствие обоих составляющих цветов. Спокойное цветосочетание влияет на рецепторы глаза таким образом, что появляется ощущение близости, единства колористических элементов. Здесь легче добиться согласованности, гармонии, целостности колорита. Но существует опасность монотонности, некоторой оди-

наковости. Конечно, художники легко уходят от этой гипотетической опасности, если почувствуют ее в картине, работая свободно, не по схеме. Но все-таки бывают случаи, когда начинающий художник с удивлением обнаруживает, что не может энергично выделить доминанту композиции близкими красками. Смеси близких цветов вполне жизнеспособны. Для примера приводим некоторые из них.



3.2.3. Триады

Сочетая в цветовом круге цвета попарно через один (см. п. 3), можно убедиться, что одна пара дает сочетание по типу нюанса, другая — по типу контраста. То есть парные сочетания через один не дают нового типа цветовых отношений. Другое дело в сочетаниях по три цвета (п. 4 и п. 5). Первая триада содержит основные цвета, вторая — дополнительные. В обеих триадах заключена интересная закономерность: один из трех цветов как бы

противопоставляет себя оставшейся паре, он «холоднее» в первой триаде и явно «теплее» во второй.

Вывод напрашивается сам собой. Триады, с одной стороны, обладают свойством контраста, а с другой стороны, тяготеют к нюансу, то есть триады — промежуточный тип цветовых отношений. Это не накладывает никаких практических ограничений на практику живописи, просто мы формально рассмотрели все возможные варианты цветосочетаний.



3.3. ПОНЯТИЕ О КОЛОРИТЕ

Представим себе, что мы пришли в магазин восточных ковров. Все ковры многоцветны, похожи по размерам, фактуре, узорам, технике исполнения и т. д., но все равно заметно отличаются друг от друга.

Чем? Общим доминирующим цветом. Один ковер соткан в оливковых тонах, другой горит красным полем, третий серебрится лиловыми оттенками, четвертый золотится красками осени... Пытаясь одним словом определить цветовую гамму изделия, мы, в сущности, определяем его колорит.

Колорит совершенно свободно включает в себя множество цветов, но картина должна быть не случайным набором пестрых пятен, а согласованным аккордом цвета. Легче всего колорит выстраивается применением близких по цвету красок. Контрастные краски также создадут гармонию цветового строя, если специально обращать внимание на подбор оттенков в русле общего цветового замысла.

Начинающим художникам часто трудно сдержать себя, когда они работают над деталями. Стремясь как можно интереснее прописать предметы, они абсолютно не обращают внимания на другие детали и так «разбирают на части» картину, что происходит нарушение одного из главных признаков композиции — целостности. А ведь зрители обычно начинают рассматривать картину издалека и подходят, заинтересованные, к произведению, еще не видя подробностей. Картину замечают, выделяют среди других потому, что она выделяется гармоничным цветом на фоне стены.

Колорит является показателем мастерства живописной культуры художника.



Колорит —
обобщенный,
доминирующий
цветовой
строй картины





Б. Кустодиев «Портрет Р. И. Ноггафт»



В. Серов «Похищение Европы»



И. Грабарь «Хризантемы»



М. Врубель «Утро»

3.4. ТИПЫ КОЛОРИТА

Когда мы упомянули ковры в магазине, то невольно задела понятие о теплых и холодных тонах.

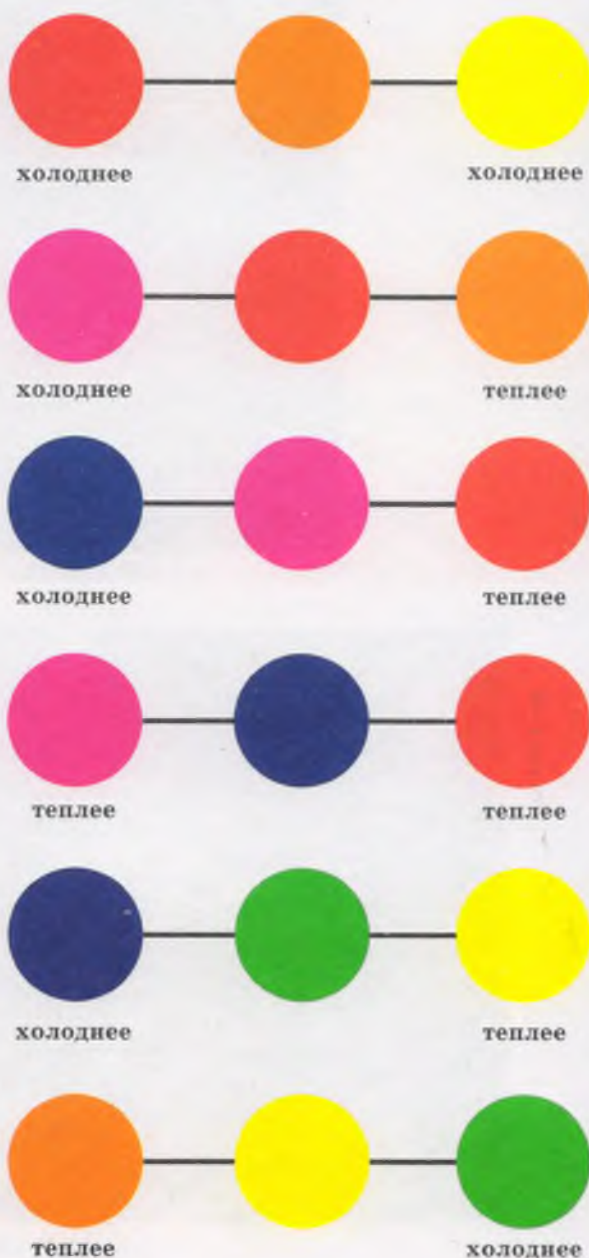
Если воспроизвести цветовой круг, то можно увидеть, как его правая сторона заметно отличается от левой стороны. Справа красный, оранжевый и желтый цвета напоминают о пламени, горячем песке, солнечном дне. Левая сторона, где фиолетовый, синий и зеленый цвета, будто специально предназначена для передачи зимних теней, прохлады воды, холодных сумерек.



Самым «горячим» цветом является оранжевый — цвет огня. Самый «холодный» — синий цвет, напоминающий ледяную зимнюю ночь. Эти антиподы являются двумя полюсами, от которых движение в любую сторону изменяет цвет к противоположной гамме. Например, желтый цвет имеет тенденцию к желто-зеленому, затем к зеленому — холоднее оранжевого; красный цвет стремится к пурпурному, затем к фиолетовому — тоже холоднее оранжевого.

Фиолетовый и зеленый — теплее синего, их соседа с «ледяным» характером.

Интересно расположены красный и зеленый цвета: они как бы разделяют теплую и холодную стороны круга, поэтому частично принадлежат обеим сторонам.



Из приведенных сопоставлений мы видим, что кроме полюсных цветов, оранжевого и синего, все другие цвета оказываются *холодными и теплыми в отношении с соседними цветами*. Это и есть принцип цветовых отноше-

ний: сопоставление по тепло-холодности. В реалистической живописи с натуры сама природа подсказывает степень холодности или теплоты колорита. Это зависит от погоды, освещенности, времени года и времени дня.



И. Шишкин
«Перед грозой»



И. Левитан
«Летний вечер»

Добавив сюда настроение художника, его темперамент, художественную задачу и, в конце концов, наличие определенного набора красок под рукой, мы приходим к выводу, что по тепло-холодности колорит картины может быть бесконечно разнообразным. Посмотрите, как один и тот же сюжет, написанный Клодом Моне при различном освещении, меняет настроение в картине.



К. Моне
«Руанский собор в полдень»



К. Моне
«Руанский собор вечером»



М. Ротко
«Красное, белое, коричневое»

А если художник исповедует концептуальность, он выражает себя и идею, расширяя границы реализма, то каждая картина по замыслу может быть со своим особым колоритом.



В. Кандинский «Маленькие удовольствия»

Предыдущая фраза предупреждает молодого художника, что колорит теплый, колорит холодный, колорит серебристый, огненный, весенний и т. д. — не *тип* колорита (какой уж тут тип, если каждая картина имеет свой колорит), а индивидуальное качество каждого произведения.

М. Шагал
«Интерьер с цветами»



Х. Грис «Мужчина в кафе»



Н. Рерих «Небесный бой»



П. Гоген
«Натюрморт с тремя щенками»



Ж. Лиотар
«Шоколадница»

Нельзя назвать *типом колорита* и манеру работы автора — будь то мощное напластование либо тонкие лессировки. Сколько художников, столько и манер, что, кстати, и прекрасно — художник должен иметь свое лицо.



Я. Стен «Гуляки»



М. Врубель «Жемчужина»

Также не проглядывается система, если сравнивать академические иллюзорные работы с формально-абстрактными, сравнивать жанры и темы, фактуру полотна и яркость красок...

Колорит, конечно, в каждом направлении живописи носит какие-то обобщенные черты, как, например, традиционный зеленовато-ко-

ричевый колорит передвижников, «погребной» (приглушенный, темный) колорит Караваджо, брызжущий светом колорит импрессионистов, голубые и розовые картины Пикассо. Колорит может быть и темным, и светлым, и тяжелым, и легким, и каким только он не может быть — он бывает всяким.



Караваджо
«Отдых на пути в Египет»



Тициан
«Изабелла Португальская»



В. Васнецов
«Сирин
и Алконост.
Песнь радости
и печали»



К. Моне
«Вид на Рюэзль»



А. Модильяни «Цыганка с ребенком»



И. Репин «Осенний букет»

Но есть все-таки в бесконечной череде картин нечто общее, не зависимое от манеры и эпохи, традиций и авангардности. Это проходящие через всю историю живописи три типа колорита, которыми художники пользуются

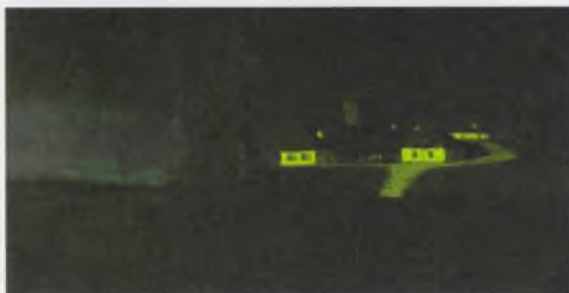
широко и постоянно. Для наглядности и убедительности мы попытались собрать ряд произведений, имеющих общие черты по типу колорита.

Рассмотрим три группы иллюстраций.

ПЕРВАЯ ГРУППА



Караваджо «Св. Екатерина Александрийская»



А. Куинджи «Украинская ночь»



Р. Паранюшкин «Кавказ»



И. Крамской «Иван Крамской работает над портретом своей дочери»



Тициан «Портрет молодой женщины»



К. Моне «Подсолнухи»



А. Головин «Купавки»



Г. Хандова «Голубой натюрморт»



М. Ротко «Номер 7»

ВТОРАЯ ГРУППА



М. Добужинский «Зима в городе»



В. Серов «Площадь Св. Марка в Венеции»



Р. Паранюшкин
«Поэт»



Ж. Брак
«Скрипка и кувшин»



М. Добужинский
«Воздушный корабль»



К. Моне
«Мост
через
Темзу»



Г. Хайдова
«Прогулка»



М. Нестеров
«Адриатическое море»



М. Добужинский «Зима в Царском Селе»



И. Левитан «Дорога в лесу»



И. Крылов
«Начало весны»

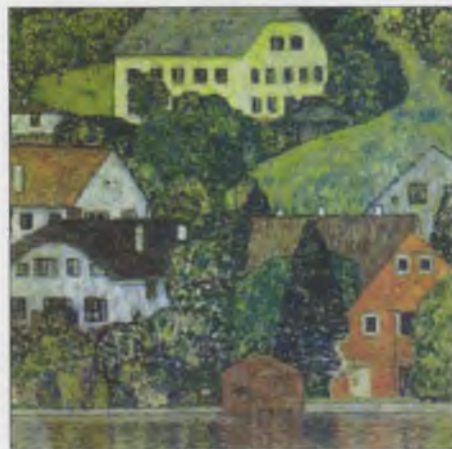


Ж. Брак
«Кларнет
и бутылка рома»

ТРЕТЬЯ ГРУППА



Ж. Шарден
«Натюрморт
с атрибутами
искусств»



Г. Климт
«Дома
на озере
Аттер»



В. Кандинский
«Импровизация 7»



В. Поленов
«Московский дворик»



К. Коровин «Рыбачья бухта»



Э. Мане «Натюрморт с дыней и персиками»



К. Коровин
«У открытого
окна»



Б. Кустодиев
«Купчиха»



А. Головин
«Цветы
и фарфор»



И. Грабарь
«Груши»

Как видим, первая группа работ имеет общий композиционный признак — ярко выраженную цветовую доминанту, выделяющую главный элемент картины из остальной массы предметов. Этот тип колорита называется колоритом с *цветовым акцентом*. Здесь обязательно присутствует контраст главного и второстепенного по цветовому тону.

Вторая группа является прямой противоположностью предыдущим картинам. Все произведения построены так, что в них целостность цветовой композиции является главной заботой художника, явно главенствует обобщающий цвет, не позволяя каким-нибудь цветовым вспышкам проявляться в полную силу. Эти произведения написаны почти одной краской с колебаниями по светлоте и насыщенности; если красок несколько, то они, в общем-то, из одной стороны цветового круга — или холодной, или теплой. Этот тип колорита мы называем *монохромией*. Монохромия означает одноцветность, что противоречит в живописи принципу цветовых отношений, поэтому монохромия не надо понимать буквально, просто обозначение этим словом определенного типа колорита оказывается наиболее точным и кратким для самой идеи этого колорита.

Третья группа картин представляет собой широкое разнообразие цвета: теплые, холодные, светлые, темные, чистые и многокомпонентные, яркие и глухие — цвета в той или иной степени закрывают о себе, переплетаются, конфликтуют, сливаются. Такой колорит широко распространен в XIX веке благодаря импрессионистам, хотя существовал, конечно, и ранее, но не так ярко и откровенно был выражен. Это *полихромия*, т. е. многоцветие. Тип колорита для начинающих художников наиболее желанный и простой, для великих мастеров колористов наиболее сложный и таинственный. Характерные признаки полихромии — наличие красок из обеих сторон цветового круга, теплых и холодных, взятых художником в определенной пропорции для создания богатства и цветовой целостности картины.

Рассмотрим типы колорита подробнее.

3.4.1. Колорит с цветовым акцентом

Наличие композиционной доминанты является желательным для многих художественных произведений. И в наскальных рисунках, и в египетских рельефах, и в греческих архитектурных ансамблях, и в картинах эпохи Возрождения, и в классической портретной живописи, и в сюжетных реалистических произведениях, и в абстрактных композициях художники выявляют главные изобразительные элементы, подчеркивая их фоном, перспективой, второстепенными деталями. Речь идет именно о *цветовом акценте*, т. е. в классическом колорите такого рода главный элемент и остальная часть картины находятся в разных областях цветового круга: если композиционная доминанта желтая или красная, то фоновая часть сине-фиолетовая или сине-зеленая; если же главный герой холодного цвета, то фоновая часть должна быть теплая, что резко выделяет доминанту. Очень важно композиционное размещение и размер цветового акцента для сохранения целостности колорита.

Рассмотрим для примера работу Игоря Эммануиловича Грабаря «Неприбранный стол». Этот пронизанный светом натюрморт написан в холодной голубовато-лиловой гамме. Представим себе, что художник не стал бы писать яркие красно-желтые яблоки. Работа стала бы более спокойной, но, возможно, и более вялой, более скучной. Но яблоки сияют, притягивая к себе взгляд, делая картину ритмичной, живой. Несомненно, теплый цвет кресла тоже введен не случайно, так как без этого теплого силуэтного пятна яблоки могли бы стать очень активным акцентом, что не соответствует общему мягкому характеру живописной работы. Брызги янтарного цвета в бокалах на столе также очень важны — они помогают создать интересный ритм теплых цветов. И все-таки яблоки объединяют вокруг себя остальные предметы, таким образом организовывая плоскость картины.

А в трогательной работе Бориса Кустодиева «Дети в маскарадных костюмах» цветовым



И. Грабарь «Неприбранный стол»

акцентом является такая второстепенная, казалось бы, деталь, как юбка на девочке. Этот прием применен не случайно. Оранжевый цвет позволяет появиться теплым рефлексам, он делает голубые оттенки более чистыми и как бы светящимися. Попробуйте представить эту картину без этого теплого цветового пятна — и работа будет нести совсем иное настроение. Любой другой оттенок также убавит неумолимую тонкость взаимодействия и взаимосочетания присутствующих в картине цветов. Мастерство художника, его творческая интуиция помогли выстроить цветовые отношения в этой работе таким образом, что, несмотря на присутствие таких ярких и крупных пятен (голубых и оранжевых), наш взгляд все равно с удовольствием сосредоточивается на детских лицах, они являются главными в этой картине.

Картина А. Куинджи «Роща» по композиции почти симметрична (силуэтное пятно в верхней части картины). Смещенный от вер-



Б. Кустодиев «Дети в маскарадных костюмах»

тикальной оси цветовой акцент делает всю композицию более естественной и интересной.

С точки зрения композиционной грамотности колорит с цветовым акцентом обладает несомненными достоинствами. Цветовой акцент как бы собирает композицию, концентрирует вокруг себя живописное напряжение, является солистом в оркестре.



А. Куинджи «Роща»

3.4.2. Монохромия

Монохромная картина по колориту всегда целостна, что отвечает одному из главных принципов композиции. В этом случае художник застрахован от пестроты, от цветового хаоса, поэтому нередко опытные мастера советуют начинающим художникам не усложнять себе задачу в поисках колорита: не знаешь как согласовать цвета — пиши монохромно. Такой мудрый совет непременно принесет положительный результат, но подрезает крылья любителям погрузиться в радугу, в многоцветную роскошь. А самое главное — художник не сможет работать мощно, в контрастах, если нет столк-

новения тепло-холодности. Так рассуждают те, кто путает понятия *нюанс* и *монохромия*.

Монохромия совсем не отвергает контраст, она ограничивает лишь цветовой тон, а у цвета есть еще светлота, которая при монохромии может быть любой. Ярким примером служит черно-белая графика, в частности линогравюра, где используется только один рисующий цвет, а контрастность посильнее, чем в многоцветных работах.

Живописные качества монохромии ни в коей мере не уступают полихромии, так как из огромного количества близких по цвету нюансов и оттенков возникает нежнейший, роскошный колорит.



Р. Паранюшкин «Иллюстрации к произведениям М. Ю. Лермонтова»



И. Шишкин «На Севере диком...»



К. Моне «Кувшинки»



П. Сезанн «Тающий снег»



П. Синьяк «Волнение на море»



И. Айвазовский «Ледяные горы»

Итак, монохромия — это тип колорита с использованием красок, близких по цветовому тону, но не обязательно с отсутствием контрастов по светлоте.

3.4.3. Полихромия

Художники любят многоцветие за его богатство, за его неограниченные колористические возможности, за полнокровность художе-

ственного воплощения. Все правильно, только здесь прячется художественная ловушка, которую совершенно не замечают начинающие живописцы (многие предполагают, что чем больше и ярче цветов в картине, тем она живописнее).

О чем идет речь, станет понятно из ежегодно повторяющегося эпизода на вступительных экзаменах по живописи. Мы специально ста-



Б. Кустодиев «Московский трактир»

вим на выбор натюрморты: на теплую гамму, на холодно-серебристую гамму, вплоть до белого на белом, и, конечно, на спектрально-контрастные цвета. И что же? Подавляющая часть абитуриентов изъявляет желание писать спектрально-контрастный натюрморт, наивно пола-

гая, что яркость красок больше отвечает идее живописи, чем сдержанность, сближенность тонов. И не помогает предупреждение, что первые два натюрморта уже имеют заданный колорит, надо писать поближе к натуре — и все. А в последнем очень легко потерять целостность композиции, что чаще всего и случается. Подобное явление нередко наблюдается и в работе на пленэре. Ядовитая зелень деревьев с ультрамариновым разбелом неба на этюде выходят весьма забавным сочетанием, о колорите здесь речи вести и не приходится. Особенно трудно дается зелень. В таких случаях преподаватели обращают внимание учеников на классические примеры, допустим, из эпохи Возрождения, и к удивлению многих обнаруживается, что великие мастера не писали крону деревьев зеленой краской, а использовали краски охристой группы для сохранения колорита.

Таким образом, полихромия как тип колорита не каждому по силам, это непростая вещь.

Ван Гог
«Ирисы»



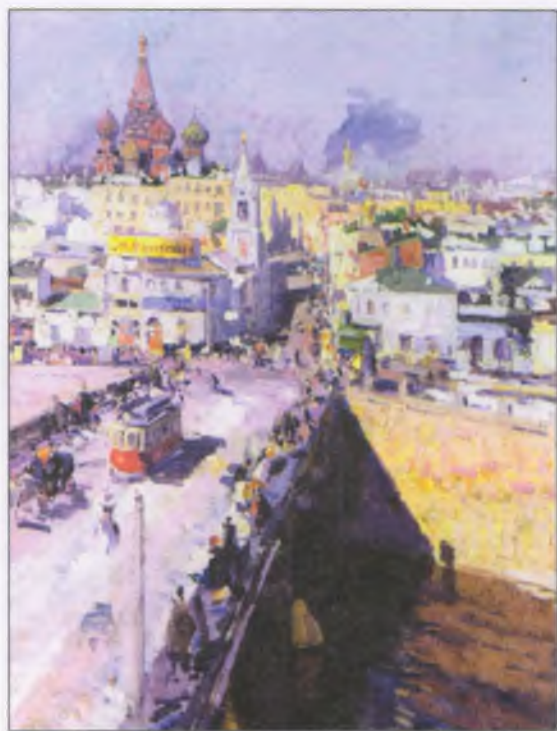
Во все века полихромия применялась, но до импрессионистов, т. е. до середины XIX века, красочность все-таки подчинялась рисунку, была, в общем-то, условным обозначением реальных природных цветов. И поначалу «варварское», а затем все более утонченное многоцветие родоначальников импрессионизма освободило палитру, пустило в картину яркие краски и позволило передать сиюминутное впечатление от природы.

В любой, даже самой яркой полихромной работе должен преобладать тот или иной цвет. Речь идет не о конкретном цвете — красном, синем, коричневом и проч., — а, скорее, о цветовой гамме. В полихромии не

могут в *одинаковой мере* преобладать цвета из разных по тепло-холодности зон цветового круга. Проще говоря, в картине могут преобладать тона, располагающиеся в цветовом круге рядом, например красно-оранжево-желтые или сине-зеленые и т. д., но не красно-синие, зелено-красные. И если мы обозначаем колорит картины как серебристый, то это не означает, что он написан серебряной краской, это означает холодноватую гамму, золотистый, наоборот, означает теплые оттенки. И в насыщенном горячем колорите, конечно же, могут присутствовать и синие, и зеленые, и любые цвета. Задачей автора является их верное дозирование.

А. Лактионов
«Письмо с фронта»





К. Коровин «Москворецкий мост»

В полихромии нередко употребляется понятие *валера* (*валер* от франц. *valeur* — цена, ценность). Художники под *валером* понимают разработку тональных изменений элементов изображения в живописи от светлого до темного при сохранении цветового богатства. Овладение принципами *валера* позволяет написать светлый предмет в тени темными красками так, чтобы ощущение светлоты предмета сохранялось. Также можно написать яркий



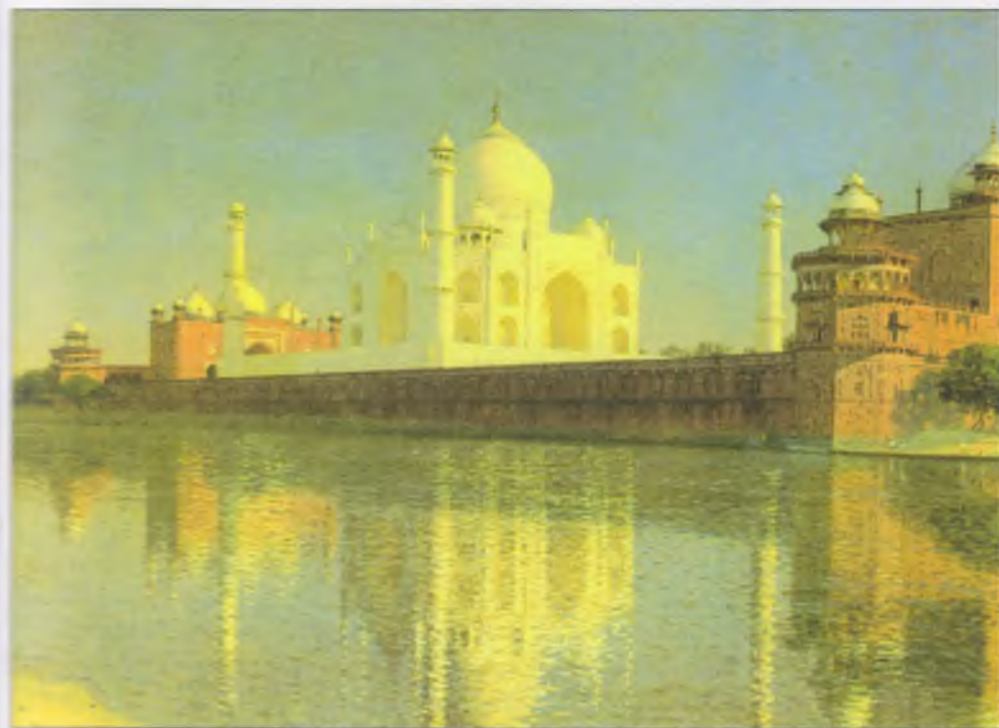
П. Кузнецов «Натюрморт с хрусталем»

предмет темными красками таким образом, что он не потеряет яркости.

Валер — это каждый из оттенков цвета, передающего градации света и тени в пределах этого цвета, т. е. игра оттенков. С помощью валеров передается цвето- и свето-воздушная среда и взаимосвязь цвета предметов с пространством картины. Как говорил Ю. Юон, «валеры являются формальными показателями тонкостей живописных отношений».

П. Гоген
«Откуда мы? Кто мы?
Куда мы идем?»





В. Верещагин
«Мавзолей
Тадж-Махал
в Агре»



В. Борисов-Мусатов
«Гобелен»



В. Васнецов
«Несмеяна-царевна»

Если внимательно изучить представленные репродукции, можно заметить, что художники в полихромии идут двумя путями. Первый путь — при любой чистоте и яркости палитры сознательно избирается яркий заданный колорит, где самые кричащие краски уравни-

ваются общим цветовым единством. Вторым путем — используются уравновешенные по насыщенности, сдержанные цвета, т. е. авторы отказываются от спектральной яркости красок и сознательно приглушают все цвета, добиваясь единства колорита.

Глава 4. ЭСТЕТИКА ЦВЕТА

4.1. ОБЩИЙ ВЗГЛЯД

Суть эстетики — познание категории прекрасного. В основе красоты — материальный мир, но только человеческий разум придает миру эстетические категории. Чувство красоты и ее антипода — безобразного, понимание возвышенного и низменного, истинного и ложного, художественного и бесформенного, порядка и хаоса — эти чувства исходят из естественно-природного мира, связаны с жизненными ситуациями. Наша книга посвящена цвету, поэтому коснемся только эстетики цвета.

Хотя некоторые учебники вслед за Платоном утверждают, что красота разлита в мире как идея, существует как закон, который просто открывается аналогично открытиям физики, мы осмелимся утверждать, что чувство красоты — прерогатива человека как мыслящего существа. По крайней мере, в отношении к цвету наше утверждение обоснованно.

Современный научный взгляд на мир определяет три больших этапа в развитии Вселенной: первый этап — возникновение звезд и планет, второй этап — зарождение жизни в любой ее форме, третий этап — появление и эволюция человека разумного. Цвет как *свойство вещей* по-разному отражать свет существовал всегда. Никакой эстетической нагрузки он не нес, потому что эстетика — это чувство, а чувствовать может только живое существо. С зарождением жизни, с появлением живых существ цвет стал *источником информации*. Мы не знаем, как реагировали на цвет доисторические животные, но то, что цвет служит отличием одного предмета от другого — это не вызывает сомнения. Современные птицы, пчелы, млекопитающие, осьминоги явно используют цвет как информацию, возможно, в силу привлекательности определенных цве-

тов у животных есть зачатки ощущения красоты, этого мы точно не знаем, но зато знаем, что *человек* наряду с информативностью цвета чувствует и красоту его, то есть относит цвет к *категории эстетического*.

С возникновением человека возникла эстетика. Принято считать, что есть красивые цвета (чистые, насыщенные краски), а есть изначально неприятные, вроде грязно-коричневого.

Мы утверждаем: *любой* цвет может быть красивым в определенных условиях. Красота цвета не является его неотъемлемым свойством. Подобно яркости, она проявляется в соотношении с фоном. Люди даже не замечают, что за всю жизнь практически ни разу не видели изолированный, одиночный цвет, обязательно присутствует какой-либо другой, в соотношении с ним и возникает ощущение красоты (или безобразности). Даже если смотреть вверх на чистое небо, время от времени там увидишь проплывающее облако. Если долго смотреть на абсолютно безоблачное небо, чтобы в поле зрения не попадался ни один предмет, голубизна неба блекнет, и цвет практически исчезает. Подобный эффект наблюдается при печатании черно-белых фотографий в красных лучах фото-фонаря: вначале белое кажется ярко-красным, а по мере привыкания глаза белое вновь воспринимается белым, и только перевод взгляда на другие предметы возвращает к ощущению красного цвета.

Итак, любой цвет мы всегда видим на каком-то фоне.

В этой книге фоном каждому цвету служит белая страница, поэтому при сравнении каких-нибудь двух цветов мы, строго говоря, эту пару цветов не оставляем наедине. Чтобы убедиться, что красота цвета присутствует или отсутствует в зависимости от фона, рассмотрим ряд примеров.



Красный цвет на малиновом фоне смотрится неярким, он как бы пропадает. В то время как на зеленом фоне он просто сияет. Сочетание же красного с желтым тоже достаточно яркое, но кажется, что в этом случае красный не такой чистый, как в предыдущем сочетании.

Теперь о самом ощущении красоты. Эволюция человека выработала представление о положительных, приятных эмоциях как проявление жизни и ее безопасности. Желтое солнце на голубом небе, голубые тени и освещенная зелень, лазурь моря, чистота снега — разнообразие бесконечно — все это жизнь света, дня, когда первобытные люди могли издалека

заметить хищника и скрыться от него. Все темное, невнятное, «грязное» связано с сумерками и ночью, когда и опасность внезапного нападения больше, и напряженное всматривание утомляло.

Люди любят красный цвет. На фоне зелени это самый заметный, самый яркий цвет, он объявляет о себе открыто, не прячется, будь то цветок или рыжий тигр. Все понятное, видимое, проявленное рождает ощущение уверенности, порядка. А если взять нюансные, мало отличимые цвета, то ощущение некоей целостности, родственности выделяет эту пару из окружающего фона своеобразным аккордом, согласованностью внутри пары.



Три пары контрастных сочетаний



Три пары нюансных сочетаний

4.2. ЭВОЛЮЦИЯ ЭСТЕТИКИ ЦВЕТА

Живопись возникла в эпоху позднего палеолита, примерно 40–80 тысяч лет назад. Цвета были самыми природными — земляные краски (охры), черная сажа и древесный уголь. В рабовладельческом обществе, в Древнем Египте, в Древней Америке главными художественно-выразительными средствами живописи были контурная линия и цветное пятно, т. е. она обладала декоративными качествами. В античную эпоху у живописи, выступавшей в художественном единстве с архитектурой и скульптурой, появились новые возможности, зародились принципы светотени, своеобразные варианты линейной и воздушной перспективы. Но всегда те или иные цвета в тех или иных странах имели символическое значение. На отношение к цвету в какой-либо стране влияет целый комплекс факторов: природные условия, бытовые и религиозные традиции, материалы и возможности получения красителей, наличие связей с другими странами, национальный темперамент.

Возьмем, к примеру, Египет. Обилие жаркого солнца, отсутствие густых лесов, господство

песка и камня естественным образом сложили природную цветовую гамму, используемую в архитектуре и в изобразительном искусстве. Кстати, некоторые исследователи предполагают, что преимущественное развитие скульптурного рельефа в Египте как вида искусства связано с высоко стоящим в полдень солнцем, которое освещало статуи и объемную скульптуру с невыгодной, слишком резкой светотенью.

Все оттенки желто-коричневого, белый, серый цвет (с небольшими вкраплениями пурпурного) из природы перешли в искусство и составили традиционный национальный теплый колорит — цвета солнца и песка.

Такой же по краскам теплый колорит представляет и Древнюю Грецию. Дошедшие до нас краснофигурные и чернофигурные вазы, цвет мрамора зданий и статуй — вот обычные источники нашего представления о Греции. На самом деле улицы древних городов были заполнены разнообразной по цвету толпой. Ткани одежды окрашивались в оттенки бежевого, желтого, голубого, красно-коричневатого, в светло-зеленые и пурпурные цвета. Пурпурная и белая одежда была привилегией аристократии, так как пурпур был очень дорогой краской, а белый цвет считался самым краси-

вым и нарядным. Кстати, о цвете статуй. Мы знаем не подлинники, а римские копии с греческих оригиналов, поэтому сложилось устойчивое мнение об исключительной беломраморности древнегреческих скульптур. Это не так. Греки часто подкрашивали фигуры богов и героев, покрывали позолотой и даже вставляли в глазницы драгоценные камни. Особенно это было распространено в период архаики, время более примитивной и «разноцветной» эстетики. Изысканность белого цвета утвердила себя с развитием цивилизации.

Африканцы, индусы, южноамериканцы, арабы развивали эстетику цвета схожими путями, отдавая предпочтение чистым и ярким цветам. Более сдержанное цветовое сочетание, более сложные и разнообразные оттенки куль-

тивируют народы, которым можно дать общее название — европейцы. Именно европейцы нашли прекрасным сочетание ахроматических и насыщенных цветов: вспомним черные плащи испанских грандов с пурпурной подкладкой.

Интересная особенность в отношении к цвету наблюдалась у китайцев, корейцев и японцев. Охотно пользуясь в архитектуре и в быту яркими красками, в живописи они отдавали предпочтение нюансам, графическим изыскам палевых, охристо-зеленоватых, неопределенно-серых тонов, часто применяя краски так называемой земляной группы. Здесь сложился особый тип пространственного изображения: фигуры и предметы почти лишены объема, их положение в пространстве показывается соотношением тонов.



Фрагмент рисунка
из Африки



Фрагмент рисунка
из Египта



Персидские миниатюры



Японское
искусство



В Европе эпохи Возрождения возросла роль живописи, выработавшей систему средств реалистического изображения действительности. Научное изучение перспективы, оптики и анатомии, использование усовершенствованной Я. Ван Эйком техники масляной живописи способствовали раскрытию заложенных в природе живописи возможностей: воспроизведению объемных форм, передаче глубины пространства и световой среды, раскрытию цветового многообразия мира.



П. Рубенс
«Соломенная
шляпка»



Эль Греко
«Кающаяся
Мария Магдалина»



Тициан «Венера Урбинская»



Т. Гейнсборо
«Мальчик в голубом»



Ж. Фрагонар
«Поцелуй
украдкой»

Конечно, современность решительно сблизила большинство стран, перемешала народности и обогатила палитру новыми красками соседних цивилизаций и сгладила различия в эстетике. Но национальные, климатические и традиционные особенности не уходят, они становятся более опосредованными и тонкими.

В истории были периоды, когда эстетика в большой степени зависела от общественных установок на смысл жизни. Наиболее яркими примерами может служить Средневековье в Европе и рубеж XIX–XX веков в России.

Мрачное Средневековье действительно было мрачным: можно было угодить на костер инквизиции за излишнюю веселость, за красоту, за поиски научной истины. Земная жизнь трактовалась как страдание, богопочитание, временность в ожидании загробной благодати. Смирение, а заодно и темная серость, объек-

тивно заглушали яркость и богатство цвета в быту. И, тем не менее, иконописи, мозаике, книжной миниатюре и, конечно же, витражам соборов того времени присуща экспрессия звукового, преимущественно локального цвета.

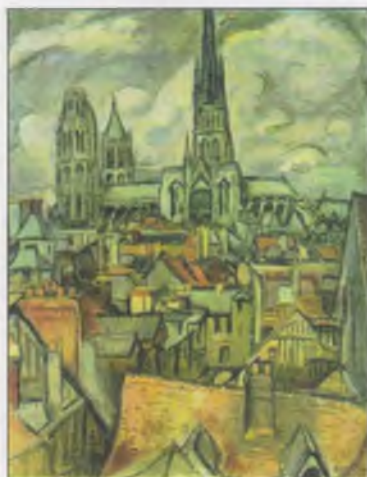
Второй, явно диктаторский период был в годы декадентства, нарочитой экзальтации и ощущения бессмысленности жизни.

Бледная лиловость, все цвета серо-фиолетовой гаммы как нельзя лучше подходили к душевно-изможденным, разочаровавшимся поэтам и поэтессам, поклонникам Надсона, гениям безвременья. Живопись этого периода отличается плоскостностью. К счастью, длилось это недолго, жизнь взяла свое — люди снова обратились к действию, надежде на будущее.

Живописцы этого времени в своих работах не поддались общей тенденции печали и не потеряли многоцветность.



Г. Климт
«Дама в шляпе»



О. Фриез
«Крыши и собор в Руане»



А. Модильяни
«Портрет мальчика»

М. Вламинк
«Городок на берегу озера»



Г. Климт
«Женщина с веером»



Эта глава написана в адрес молодых художников, работающих в историческом и этнографическом жанре. Ее нельзя воспринимать как прямое руководство, но при сборе материалов для будущей картины не вредно вспомнить основную мысль раздела — эстетика цвета подчиняется эволюции, и исторически достоверная цветовая гамма должна учитывать страну, эпоху, общественное состояние и традиции народа. Колорит — мощное средство художественной выразительности, отпечаток времени.

Глава 5.

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ЦВЕТА

5.1. СИМВОЛИЧЕСКАЯ РОЛЬ ЦВЕТА

Развитие культуры всегда было тесно связано с толкованием цвета как основы зрительного восприятия. *Людам свойственно приписывать цветам специфические качества. Выбор качества зависит от особенностей культуры и образа жизни. В своем восприятии цвета и отношении к нему люди основываются на общекультурных ценностях и традициях, уходящих корнями в инстинктивно-физиологическую сферу.*

В мифологические времена каждому цвету приписывались символические значения и устойчивые связи с изображением. В Древнем Египте боги и мужчины изображались красно-коричневой, терракотовой красками, которые символизировали активность и бесстрашие. Изображения богинь и женщин всегда окрашивались в желтый цвет, который символизировал женственность и светлое начало. Зеленый цвет предназначался Осирису (Произрастающему) и означал явную связь с природой, естественностью. Танцовщицы изображались в голубых одеждах.

В античном мире был широко распространен белый цвет, который, согласно Платону, символизировал совестливую часть души. В белый одевались жрицы Афродиты, подчеркивая таким образом чистоту любовных чувств. Цветом траура был принят серый, в горе люди не хотели видеть ярких одежд. А черный цвет, по Платону, исходит из низменных желаний и неистовства.

Нас не удивит, что в костюмах и гриме вьетнамских актеров красный цвет — символ гнева, но мы ни за что не догадаемся, что белый цвет — символ предательства, а черный — смелости.

В буддистских верованиях оранжевые и желто-оранжевые тона символизируют слияние солнечного светлого женского начала (желтый) и мужской жизненной силы (красный). Это цвет одеяний служителей культа.

Христианство избрало символом божественного света, торжественных событий белый цвет. «Белое — венчальное, черное — прощальное.» Особое отношение у христиан к красному цвету: это цвет крови Христа, пролитой во спасение человечества.

А у славянских народов «красный» и «красивый» фактически синонимы (не красна изба углами, а красна пирогами; красна девица). В православии и католичестве голубой цвет символизирует небесную истину, поэтому соответствует праздникам Пресвятой Богородицы. Этот цвет божественного спокойствия часто встречается в изразцах и голубых куполах храмов.



Католические епископы носят сутаны лилового цвета как знак высшей мудрости, истины и покаяния. На Рождество кардиналы Ватикана надевают фиолетовые митры, а во время Страстной недели покрывают крест фиолетовым покрывалом. Вселенский Собор 431 г. н. э. постановил изображать Деву Марию и св. Анну в пурпурных одеждах в знак наивысшего почитания.



Эль Греко «Портрет кардинала»

5.2. ЭМОЦИИ И ЦВЕТ

Проанализировать эмоциональное или психологическое воздействие цвета не так легко, как физиологические процессы, которые возникают в результате цветовосприятия.

Оптические процессы, описанные физиками, изучены достаточно хорошо: глазной хрусталик отражает образы предметов, излучающих либо отражающих световые лучи на сетчатку, которая передает это сообщение головному мозгу. Но это не означает, что в психологическом аспекте восприятие представляет собой механическую регистрацию вещей. Мир окружающих нас образов не просто запечатлевается в органах чувств, а, скорее, наоборот, у нас возникают те или иные образы в результате работы сознания.

Люди давно, много веков назад, заметили психологическое воздействие цвета на человека. Красный и оранжевый возбуждали и раздражали, зеленый и синий успокаивали, фиолетовый расслаблял. Этим решили воспользоваться психотерапевты и провели ряд научных экспериментов в медицинских целях. Оказалось, действительно, цвет обладает специфичным воздействием. В литературе появились специальные таблицы цветов для тех или

иных медицинских целей. Они не всегда совпадают, но общую хроматическую картину можно считать достаточно объективной. Перед нами не стоит задача с научной дотошностью показать результаты исследования, поэтому приводим самую простую таблицу Мориса Дерибери из книги «Цвет в деятельности человека» на основе опыта доктора Подольского:

- «зеленый — болеутоляющий, гипнотизирующий, успокаивающий»;
- «голубой, синий — антисептический, успокаивающий»;
- «оранжевый — стимулирует чувства и пищеварение»;
- «желтый — стимулирует мозг»;
- «красный — раздражающий»;
- «фиолетовый — вызывает печаль, действует на сердце расслабляюще».

Психологическими аспектами цвета интересовался Василий Кандинский, когда подводил теоретическую базу под эмоциональное воздействие абстрактной живописи.

Мы приводим ряд цитат из его статей и высказываний:

- «серое беззвучно и бездвижно»;
- «беспределенное красное можно только мыслить или духовно видеть»;



В. Кандинский «Композиция 158»

— «конечно, любой цвет может быть холодным и теплым, но нигде этот контраст не замечен так сильно, как в красном»;

— «оранжевые оттенки неустойчивы и неточны»;

— «густо-коричневое повисло, будто на все времена (о его вечной тяжести)»;

— «желтая краска связана с выражением безумия, с признаками слепого бешенства»;

— «пассивное зеленое соотносится с самодовольностью буржуазии»;

— «синий цвет зовет человека к бесконечному, сверхчувственному»;

— «синее, как движение совершенно противоположное, тормозит желтое»;

— «охлажденное синим, красное (фиолетовое) в физическом и психическом смысле звучит несколько болезненно».

Сравним высказывания В. Кандинского с выводами психологов, изложенными в книге Г. Фрилинга и К. Ауэра «Человек — цвет — пространство».

Очень заметно, как отличаются взволнованный взгляд и чувства художника от объективно спокойного описания рождаемых цветом эмоций у исследователей, хотя, в общем, результаты анализов близки. Вот классификация действия цвета у Г. Фрилинга:

— стимулирующие, возбуждающие: красный, оранжевый, желтый;

- успокаивающие: зеленый, голубой;
- ласковые, мягкие: все светлые градации цветов;
- статичные, уравнивающие: коричневый, серый, синий, зеленый;
- глухие, нейтральные: коричневый, серый, черный;
- инертные, тяжелые: фиолетовый, все темные градации цветов;
- подавляющие, раздражение: фиолетовый, синий, белый, зеленый.

У некоторых людей цвета ассоциируются с различными ощущениями. Так, например, Римский-Корсаков представлял, что каждая музыкальная тональность окрашена в свой особый цвет: до мажор — в белый, ре мажор — в желтый, ми мажор — в синий и т. д.

Особое внимание цветовой окраске звуков уделял Скрябин. По его замыслу симфонии должны исполняться в сопровождении световой партитуры, эмоционально согласованной с музыкальными образами. Но в те годы технические возможности не позволили осуществить его замысел.

Эмоциональное воздействие цвета широко используется в архитектуре, в частности при проектировании интерьеров. В жарком климате в помещениях, обращенных окнами на юг, цвет стен стараются не делать в теплой гамме, чтобы не усугублять ощущение жары. В холодном климате, наоборот, целесообразно воспользоваться желто-золотистым колоритом стен, особенно в помещениях с окнами на север.

5.3. ОПТИЧЕСКИЕ ИЛЛЮЗИИ

Художнику часто приходится решать задачи пространства, пропорций, сопоставления деталей картины. Глаз человека — инструмент тонкий и точный, но ввиду огромного количества комбинаций и вариантов зрительных образов мозг нередко работает в режиме обобщения, интуиции, некоторого упрощения впечатлений, и тогда он «сам обманываться рад». С этим связаны оптические иллюзии, которые исчезают при логическом анализе, но в пер-

вый момент обман прикидывается абсолютной достоверностью, реальной формой, хотя, в сущности, это чистой воды наваждение.

Способность глаза обобщать сигналы широко используется в кино, телевидении, растровой печати.

Если взять обычную киноплёнку и кадр за кадром рассматривать ее, мы не обнаружим там ни единого намека на реальное движение. Каждый кадр — обыкновенная фотография (диапозитив), но в то же время чуть-чуть отличается от соседнего, и если плавно и непрерывно прокручивать плёнку в объективе киноаппарата, мельчайшие изменения сменяемых кадров создают полную реальную картину движения, хотя это все лишь иллюзия.

На телеэкране мы видим настоящую жизнь в движении, но на самом деле, если сильно замедлить процесс, там последовательно, линия за линией, луч прочерчивает световую полосу, изменяющуюся по яркости и цвету в соответствии с реальным цветом и реальной яркостью. Это происходит так быстро, что глаз не успевает за каждой полосой — создается иллюзия сплошной картинки.

Такой же обман зрения используется в растровой печати, только здесь иллюзионистами работают не линии, а точки, и чем меньше зерно раstra, тем лучше качество печати.



Когда мы разбирали цветосмещение красок и лучей, то рассматривали сплошные поверхности цвета. А если воспользоваться идеей раstra, то можно цвет получать без прямого смещения красок, располагая близко друг к другу, но не сливая цветовые точки исходных цветов для получения иллюзии искомого цвета. Существует мнение, что принцип иллюзорности результирующего цвета открыли пуантилисты — одна из ветвей неоимпрессионизма.

Французские художники Ж. Сера, П. Синьяк, бельгиец Т. ван Рейселберге, итальянец Дж. Сегантини работали мелкими правильными мазками, добиваясь точками иллюзии цветной сплошной поверхности, разлагая сложный тон на отдельные чистые цвета.



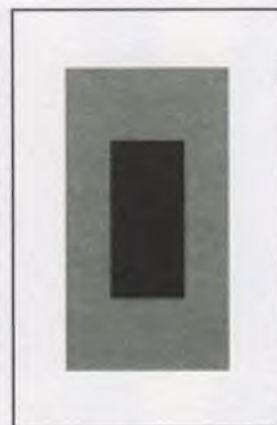
П. Синьяк
«Порт в Сен-Тропе»

Этому стилю живописи дали название *пуантилизм* (от франц. *pointiller* — писать точками). Есть у него и другое название — *дивизионизм* (от франц. *divison* — разделяю).

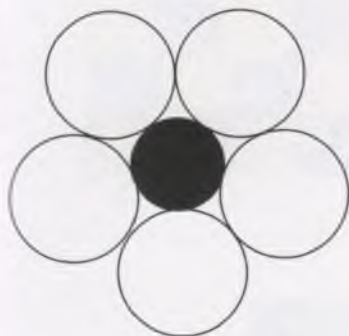
В картине прямое, механическое смешение красок отсутствует, но оно возникает при восприятии в нашем мозгу. Такое иллюзорное смешение некоторые авторы называют *пространственным*.

Цветом можно создать иллюзию глубины. Так, теплый желтый прямоугольник в центре кажется ближе к нам, чем холодный синий прямоугольник, который, наоборот, кажется удаляющимся от нас. То есть светлые, теплые цвета всегда кажутся ближе, чем темные и холодные.





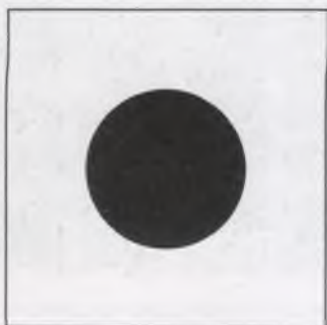
Оптические иллюзии могут проявляться в самых разных вариантах. Мы приводим здесь наиболее наглядные и часто встречающиеся в практике художников и архитекторов.



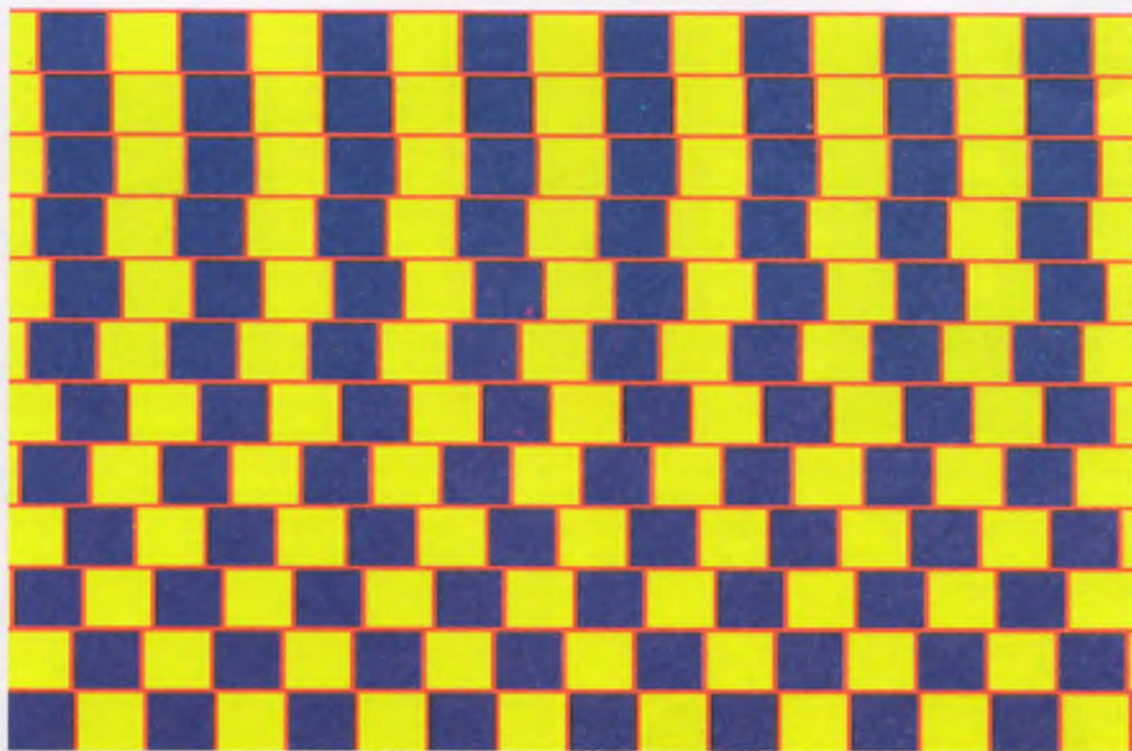
Круг, окруженный маленькими окружностями, кажется больше, чем круг, окруженный большими окружностями



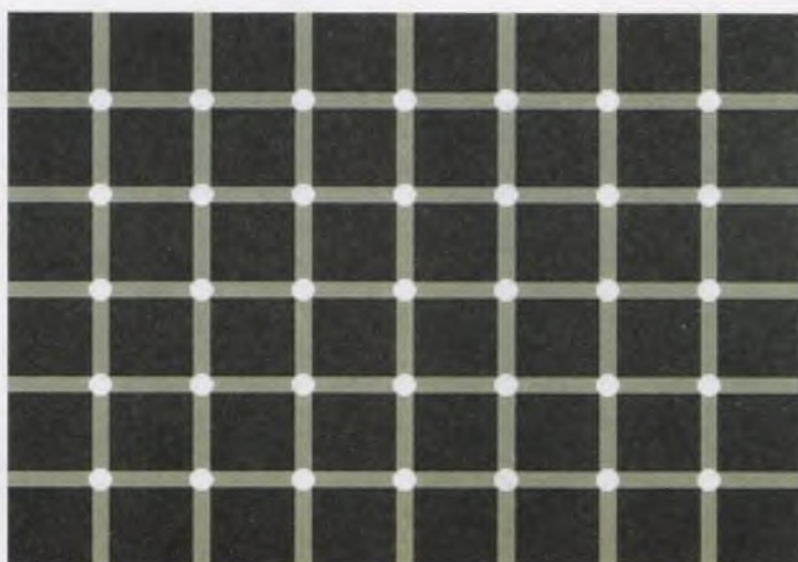
Окрашенный предмет тяжелее, чем контур



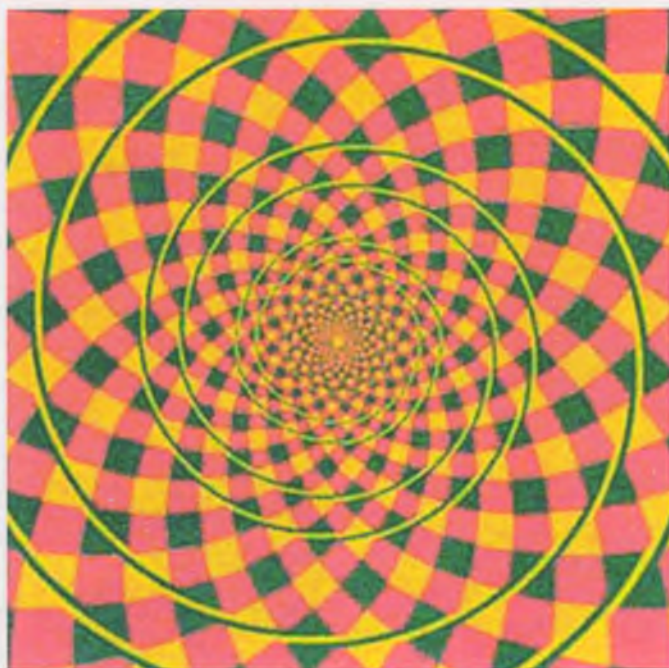
Светлый круг на темном фоне кажется больше темного круга на светлом фоне. Свет как бы набегае на границу круга



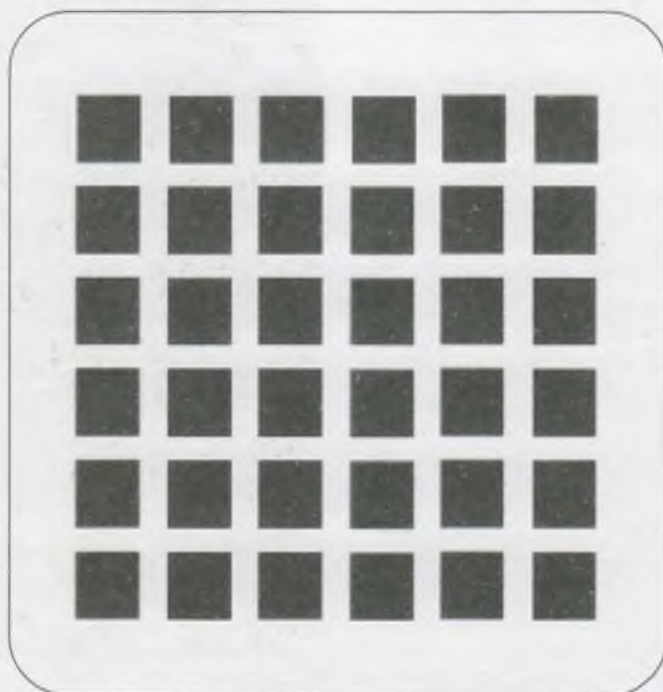
Вы удивитесь, но красные линии параллельны



Вы видите и черные, и белые точки, но тут только белые



Это не спираль. Здесь только круги



Серых точек между квадратами нет

Глава 6.

ЦВЕТ КАК СРЕДСТВО КОМПОЗИЦИИ

Художественное произведение задумывается автором с какой-то главной задачей, ей обычно служат все изобразительные средства. Задача эта индивидуальна в каждой картине. Мы чуть-чуть формализуем процесс и выделим некоторые задачи по техническим приемам:

- передача пространства;
- выделение цветом;
- объединение цветом;
- уравнивание;
- статичность, монументальность;
- передача движения, динамичность;
- яркость, цветность;
- материальность;
- эмоциональная выразительность.

6.1. ПЕРЕДАЧА ПРОСТРАНСТВА

Речь, в сущности, пойдет о воздушной перспективе (от лат. *perspicio* — ясно вижу). Чем дальше предмет находится от наблюдателя, тем слабее выявляется объем предмета — и свет, и тени сближаются друг с другом по цвету. В пейзаже дальний план из-за маскирующего рассеивания света приобретает голубоватые или серовато-сиреневые оттенки, что, возможно, психологически объясняет иллюзию удаленности голубых тонов. Но дело не только в холодности дальних планов. Эффект пространства может быть передан и теплыми красками, если вдали будет закатное небо и удаляющиеся предметы как бы растворяются в золотистых тонах неба. Таким образом, цветовая композиция, передающая пространство, строится по общему принципу: ближние предметы изображаются контрастно и цветно, с удалением в глубину уменьшаются четкость и разноцветность, чаще всего в сторону обобщения холодных тонов, хотя в

некоторых случаях можно обобщать и теплые тона (пример заката).

Для переднего плана художники выбирают контрастные по светлоте сочетания. Чем дальше от нас пространство, тем меньше контраст и насыщенность цветов.



В. Поленов
«Константинополь»



К. Д. Фридрих «Горный пейзаж»



И. Шишкин «У берегов Финского залива»



М. Волошин
«Крым»



И. Левитан
«Весна.
Последний снег»

6.2. ВЫДЕЛЕНИЕ ЦВЕТОМ

В композиции выделение цветом, возможно, наиболее убедительный прием для определения «главных героев» и прекрасное средство для сохранения целостности картинного поля. Это типичный колорит с цветовым акцентом. Здесь не обязательно согласование с задачами передачи пространства, но во мно-

гих случаях именно выделение цветом помогает усилить ощущение пространственной глубины картины. Контраст может строиться цветовым тоном, светлотой, насыщенностью.

Колорит с цветовым акцентом отличается от монохромного или полихромного колорита своеобразным ритмом цветовых пятен, пожалуй, наиболее ярко выраженным по сравнению с вышеперечисленными колоритами.



Тициан «Иоланта»

Рассмотрим некоторые произведения.

В картине О. Ренуара происходит метаморфоза. Выделенная активным синим цветом в почти монохромном колорите фигура женщины, казалось бы, должна быть главной. Но главным является лицо женщины, написанное теплыми тонами. То есть большое пятно цветового акцента помогло выявить маленький, но главный смысловой акцент, привлечь внимание к образу модели.

В портрете работы Ильи Ефимовича Репина контрастные красный и синий цвета выделяют силуэт фигуры. Но эти цвета локальны и поэтому не отвлекают от главного — светлого лица ученого. Более того, они подчеркивают напряженную сосредоточенность образа и придают ему монументальность.

В портрете Софьи Крамской художник использует прием выделения не только цветом, но и светом. Все внимание сосредоточено на

фигуре. Работа монохромна, т. е. мягкая по цветовому решению, что, должно быть, также соответствует данному образу.

Похожий прием выделения цветом использует Жан Огюст Доминик Энгр в портрете мадам Муатессье — на темном, приглушенном фоне интерьера, в обрамлении черного платья сияет великолепная белизна и бархатистость кожи портретируемой. Думается, художник специально в данной работе использовал этот прием, чтобы все внимание зрителя сконцентрировалось на прелестном лице, мягких плечах и необыкновенно женственных руках женщины.

Произведения с выделенным цветовым акцентом, безусловно, ярки и выразительны. Но именно поэтому к композиции таких работ необходимо подходить тщательно и, мы бы сказали, осторожно.

Именно цветовой акцент в картине делает ее эмоционально напряженной и динамичной.



О. Ренуар «Парижанка»



И. Репин «Портрет Д. И. Менделеева»



И. Крамской «Портрет Софьи Крамской»



Ж. Энгр «Мадам Муатессье»



Р. Паранюшкин
«Иллюстрации
к произведениям
М. Ю. Лермонтова»



Г. Хандова
«Натюрморт с яблоком»

6.3. ОБЪЕДИНЕНИЕ ЦВЕТОМ

В монохромии объединение цветом происходит автоматически, в этом сама природа колорита.

Нас больше интересует полихромия, многоцветие, особенно, если картина имеет большое количество мелких деталей. Объединять тогда приходится или все поле картины, или

отдельные предметы, используя в первую очередь тон и насыщенность.

Этот композиционный прием чаще всего и приводит к колориту теплomu или холодному, нейтрально-серебристому или огненно-горячему, т. е. к бесконечному ряду колоритов, которые часто путают с *типом* колорита. Общее у всех колоритов одно: доминирующий цветовой тон (индивидуальный для каждой картины).



Э. Мунк
«Поцелуй»

Н. Рерих
«Змиевна Град обреченный»



Работы объединяет холодноватый тон, который проявляется и в охристо-оранжевой майке циркача в картине П. Пикассо, и в благородном золоте рам на полотне В. Серова.

Эти работы О. Ренуара и Г. Хандова объединены неуловимыми сочетаниями охристых, стронциевых, розовато-лиловых оттенков. При этом и на, холодных казалось бы, оттенках бирюзовых, лиловых и голубовато-серых тонов лежит прозрачный теплый флер.



П. Пикассо
«Девочка на шаре»



О. Ренуар
«Портрет
Жанны
Самари»

В. Серов
«Портрет княгини
З. Н. Юсуповой»



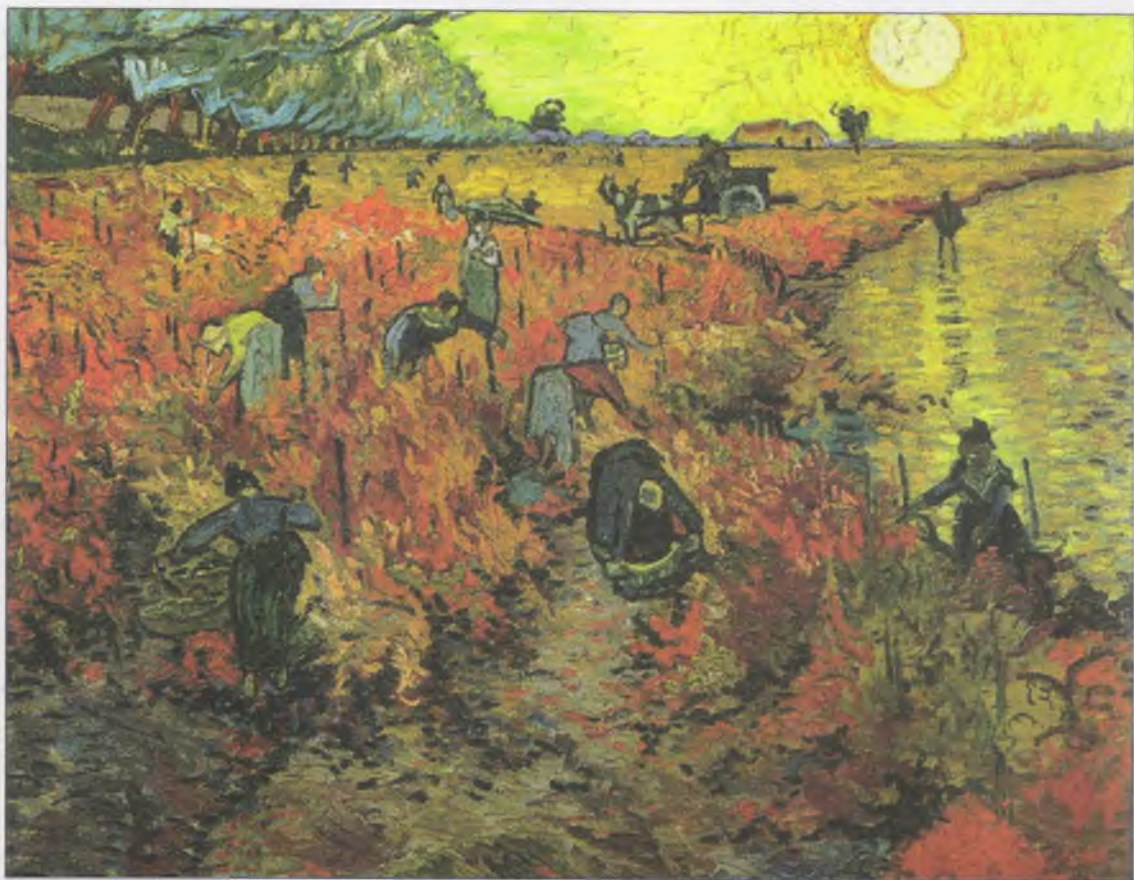
Г. Хандова
«Осень.
Другая
жизнь»



Картина великого художника Ван Гога «Красные виноградники в Арле» также может служить примером объединения цветом. Красные тона в центре картины трансформируются. Перемещаясь вверх, они становятся более теплыми — оранжеватыми, охристыми и, наконец, желтыми. А перемещаясь вниз, красный цвет приобретает более холодные оттенки, появляются крап-лак, фиолетовый, красно-коричневый и серый тона. Таким образом, в целом, картина объединена именно красными тонами, а отдельные серо-голубые пятна фигурок и дальнего леса делают колорит ритмичным и интересным.

6.4. УРАВНОВЕШИВАНИЕ

Рассматривая работы мастеров, иногда видим композиции, выполненные (если смотреть только рисунок) вроде бы неграмотно, неуравновешенно: детали, густо расположенные в одной части картины, ничем не поддерживаются в другой части, изображение стремится к распаду по массам, но... этого не происходит! Мастера виртуозно используют цвет, пятно в качестве полноправного средства композиции, и многие «неграмотные» работы являются истинными шедеврами с безупречной уравновешенностью.



Ван Гог «Красные виноградники в Арле»

В качестве примера рассмотрим дрезденскую жемчужину — полотно В. Хеды «Натюрморт с позолоченным кубком». В предметном плане правая сторона картины перегружена темными тонами. Для уравнивания композиции мастер применил активное затемнение фона с левой стороны, что сделало композицию безупречной.

В. Хеда
«Натюрморт
с позолоченным кубком»



Приемы уравнивания цветом в каждой композиции индивидуальны.

В натюрморте Поля Гогена более контрастное сочетание разрезанного апельсина с фоном и само темное пятно в левом нижнем углу картины успешно противостоят белому графину и двум апельсинам на скатерти.



П. Гоген «Натюрморт с апельсинами»

Близкие по тону и светлоте цветовые пятна использовал для уравнивания Ван Гог в «Морском пейзаже в Сен-Мари», где перекликаются теплый цвет парусов и цвет гребней волн.

А в работе К. Моне «Завтрак на траве» объединяющим является не только светлое пятно в центре нижней части картины, но и теплые от-

тенки, расположившиеся эллипсом вокруг него. С желто-охристого платья дамы они переходят вверх на листву деревьев, слегка углубляются в дальней листве и вновь вспыхивают на огромном стволе дерева, чтобы затем рассыпаться по земле, листве и брюкам мужчины, расположившегося под деревом.



Ван Гог
«Морской пейзаж в Сен-Мари»

К. Моне
«Завтрак на траве»



6.5. СТАТИЧНОСТЬ, МОНУМЕНТАЛЬНОСТЬ

Задачи на статичность — довольно частое творческое требование. Если картина задумана как монументальное, обобщающее, основательное полотно, то и краски должны выра-

жать эту ассоциацию. Вечное не должно быть легковесным, в плохом смысле иллюстративным, сиюминутным. Психология цвета отдает первенство в свойстве неподвижности и тяжести темно-коричневому цвету и его оттенкам, а из других цветов этому свойству отвечают неяркие, темные, сложные тона.



Х. Хольбейн-младший
«Портрет
Шарля
Моретта»



Эль Греко
«Апостолы Петр и Павел»



К. Сомов
«Портрет С. В. Рахманинова»



Н. Ге
«Петр I допрашивает
царевича Алексея
в Петергофе»

Конечно, темные цвета не являются единственным средством монументализации картины.

В ряде случаев чистые и светлые тона тоже неплохо решают эту задачу, но только в контексте специально статично выстроенной композиции.

А. Дейнека
«Будущие летчики»



В. Борисов-Мусатов
«Водоем»

6.6. ПЕРЕДАЧА ДВИЖЕНИЯ, ДИНАМИЧНОСТЬ

Движение привлекает внимание человека чаще, чем статика. В качестве примера упомянем эффективное воздействие движущейся рекламы. Но на статичном полотне картины передача движения требует особых усилий и приемов.

Естественно предположить, что ассоциация с движением появляется при наличии контрастных цветов, при фактурной, беспокойной, негладкой живописи.

Свободное расположение мазков, столкновение больших и малых пятен, нечеткие границы предметов — эти классические приемы в общем случае обеспечивают динамику изображения. Но, как показали некоторые супрематические и кубистические опусы, не меньшее значение имеет открытость, незамянутость композиции. Изображение, стремящееся уйти за пределы поля картины, направляет взгляд вслед предметам, заставляет домысливать пространственную структуру, что создает динамику.



К. Малевич
«Супрематизм в контуре спортсменов»



Ван Гог
«Морской пейзаж»

При динамике светлота палитры может быть любой, спектральность или ахроматичность красок тоже не очень влияют на динамичность, но есть одно обстоятельство, «останавливающее» движение: сильный цветовой акцент. Это случается, конечно, не всегда, но чаще всего при передаче движения цветовой акцент мешает, он стягивает композицию к себе, замыкает ее вокруг себя. Если в картине нежелательна остановка и в то же время необходим цветовой акцент, обычно применяется простое действие: в поле картины заставляют вспыхивать еще несколько небольших цветовых акцентов, что как бы рассыпает цвет в пространстве. Чем интереснее ритм контрастных по цвету и свету пятен, тем больше возможности создать динамику в картине.



Ван Гог «Звездная ночь»



Р. Паранюшкин
«Табун»

6.7. ЯРКОСТЬ, ЦВЕТНОСТЬ

Эжен Делакруа, глава романтической школы в живописи, рассказывал коллегам, как он долго пытался передать впечатление сияния от позолоченной поверхности кареты, меняя цвет, затемняя фон, высветляя позолоту, — все не приносило желаемого результата. Но однажды художник рядом с желтой освещенной поверхностью положил чистую фиолетовую тень — и картина засверкала. По сути дела, Делакруа нашел главный принцип светотени: свет и тень лежат по разные стороны цветового круга, т. е. передаются допол-

нительными (противоположными) цветами. Освещенная солнцем сторона — бело-желтая, тени — холодные сине-фиолетовые; освещенная (в комнате от окна) сторона — холодно-голубая, тени — теплые и горячие. Если к этому контрасту добавить и рефлексы, т. е. отраженный от соседних поверхностей цвет, получится богатая многоцветная палитра с сильной контрастностью и энергией. Работая с цветными тенями и по принципу разложения цвета, Делакруа предвосхитил открытие импрессионистов, которые освободили палитру от черноты и сумрачных красок; но это не значит, что импрессионисты игнорировали черный цвет.



Э. Делакруа «Ладья Данте»

Вслед за Э. Мане первый импрессионист К. Моне ввел в палитру черную чистую краску, которая в соседстве с открытой цветностью других красок давала дополнительный эффект контрастности и яркости композиции.

Работа с полноцветной палитрой, т. е. соединение в одной картине множества насыщен-

ных цветов, таит в себе опасность для неопытных художников.

Соседство контрастных лимонно-желтых и фиолетово-синих оттенков, конечно же, само по себе уже очень ярко. Но контрастность теней на траве и в глубине окон также является наиважнейшей составляющей для достижения общей яркости в картине.



К. Моне
«Пляж в Турвиле»

К. Моне
«Дом в Руели»





Ван Гог «Подсолнухи»



И. Грабарь «Яблоки»

Картины «Подсолнухи» и «Яблоки» выполнены разными художниками в разное время. Но и в той, и в другой работе есть нечто общее: чтобы не превратить картину в случайный набор ярких цветов, художники объединили все золотистым тоном. Именно этот прием (объединение каким-либо общим тоном) делает многоцветие колоритом.

6.8. МАТЕРИАЛЬНОСТЬ

В реалистической живописи задача материальности изображаемых предметов представляется одной из важнейших. Блестящее прозрачное стекло и матовая плотная керамика, шершавое сукно и скользкий шелк, прозрачное небо и густая листва дуба, звонкий металл и глухая терракота кирпича — всему соответствуют свои краски и свои технические приемы. С точки

зрения цветопередачи общая закономерность такова: в матовых и фактурных поверхностях наибольшее значение имеет локальный, собственный цвет предмета. Для точной передачи фактуры прежде всего необходимо провести сравнительный анализ всех фактур, которые предстоит написать в картине. Например, бархатные поверхности практически не рефлексируют, а шелк, наоборот, горит в рефлексах окружающих цветами. Виноградины также будут иметь более выраженный цветной рефлекс и блик, чем, к примеру, груша и т. д.

Непрозрачные, но блестящие поверхности непременно имеют блик и явно выраженный рефлекс, т. е. высветление некоторой части тени отраженным светом. Прозрачные, стеклянные тела вспыхивают преломленным светом в самых неожиданных местах — здесь глухие тени просто не существуют.



В. Хеда «Ветчина и серебряная посуда»



И. Крамской «Флоксы»



Ж. Перроно
«Портрет мадам де Соркенвиль»



Ж. О. Д. Энгр
«Портрет дамы»



А. Фантен-Латур «Цветы и фрукты»



К. Петров-Водкин «Черемуха в стакане»



К. Моне
«Натюрморт
с тыквой»

Природа так же материальна, как и предметы, нас окружающие. Вода, земля, кора дерева, лепесток или перо птицы — все можно написать очень ощутимо, тонко, фактурно.

Ощущение прозрачности куполообразного неба чаще всего передается ненасыщенными,

светлыми красками, причем светлота и теплота цвета увеличиваются с приближением к земле.

Тщательность проработки деталей, конечно же, важна при работе над материальностью.



А. Рылов «В голубом просторе»



И. Левитан «Цепь гор. Монблан»



И. Шишкин
«Корабельная роща»



И. Шишкин
«Сосны, освещенные солнцем»

Если говорить о передаче прозрачности спокойной воды в озере, то в общем случае отлично помогает повторение цвета реального предмета в его отражении, а также гладкая фактура письма. В беспокойной воде отражение рассыпается, фактура мазка может быть более пастозной, по форме повторяющей рябь или волны, в этом случае цвет отражения связан скорее с небом, чем с предметами на берегу.



И. Левитан «Сумерки»



В. Серов «Нил»



И. Репин
«Царевна Софья
Алексеевна...»
(фрагмент)

Все представленные в этом разделе работы различаются по манере письма, у каждого мастера своя индивидуальная техника живописи. Но все работы объединяет одно качество — все изображенные фактуры, будь то цветы, фрукты, стекло, ткань, драгоценные камни и проч., ощутимо материальны. Создать материальность изображаемых предметов не значит «вылизать» малой кистью каждый предмет. Здесь другая задача — увидеть, понять разницу в работе света на каждой поверхности и суметь перенести ее на холст.

6.9. ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ

Каждая картина несет в себе определенный эмоциональный настрой, и цвет часто играет здесь определяющую роль. Нельзя же выразить ликующую радость жизни глухими, темными, мрачными красками, как нельзя передать мятежно-трагическую стихию с помощью легких, светлых, нежных тонов — колорит будет фальшивым.

У многих художников колорит является неотъемлемым атрибутом, визитной карточкой мастера. Яркие пятна, разлетающиеся по холсту, легко увлекают нас в этот красочный вихрь.

Ассоциативность цвета тесно связана с психологическими аспектами, рассмотренными в предыдущей главе, но как средство композиции цвет значительно расширяет свои возможности, давая художнику богатую шкалу тонких оттенков настроения.

Сравните огненно-таинственные краски в картинах Рубенса, насыщенно-горячие тона

в произведениях Делакруа, серебристое благородство работ Серова, открытость и многоцветность палитры Ван Гога, вибрирующую тепло-холодность «обнаженки» Ренуара, светлую чистоту врубелевской «Царевны-Лебеди».

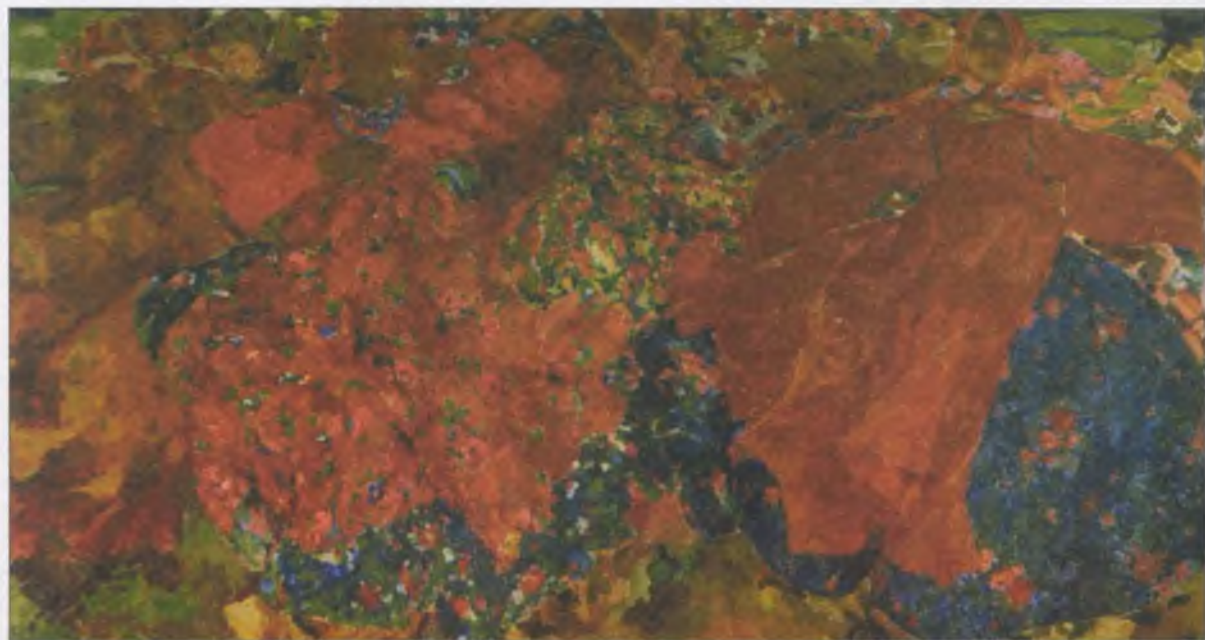
Очень напряженное сочетание оттенков красных и темных тонов выбрал Илья Ефимович Репин для своей картины «Иван Грозный убивает своего сына».

Эти же цветовые оттенки и силуэты цветных пятен создают ощущение беспокойства и ужаса, т. е. именно те эмоции, которых хотел добиться Э. Мунк в своей работе «Крик».

Сдержанные, лаконичные и неожиданные цветосочетания в работе Рене Магритта позволяют сосредоточиться над загадочным смыслом образа.

Мягкая зеленовато-голубая гамма задумчивых композиций В. Борисова-Мусатова помогает создать лиричное настроение.

Сочная полихромия и обстоятельность работ Б. Кустодиева несомненно является отражением создаваемых им образов.



Ф. Малявин «Вихрь»



И. Репин
«Иван Грозный
убивает своего сына»



Э. Мунк «Крик»



Р. Магрит «Черная магия»



В. Борисов-Мусатов «Изумрудное ожерелье»



Б. Кустодиев «Купчиха за чаем»



Б. Кустодиев «Красавица»

Рассматривая работы Мартироса Сарьяна, невольно проникаешься радостным настроением его колорита.

В каждой своей работе художники пытаются выразить ту или иную мысль, то или иное настроение, состояние, эмоции. Каждый мастер предполагает свой, только ему присущий набор приемов для достижения эмоциональ-

ной выразительности. Вглядитесь в легкие мазки Константина Коровина, создающие иллюзию беззаботности и солнечности; в сияющие изнутри картины Поля Гогена; в утонченные переливы нежнейших оттенков Леонардо да Винчи, Веласкеса, Рафаэля, Веронезе, Гейнсборо, Дега, Мане... За каждой работой стоит мастер, за каждым мастером — жизнь.



М. Сарьян
«Армения»



М. Сарьян
«Букет»



К. Коровин «Гурзуф»



К. Коровин «Розы»



А. Модильяни «Обнаженная»



Т. Гейнсборо «Портрет герцогини де Вофор»



В. Суриков «Боярыня Морозова»



Т. Яблонская «Утро»



А. Пластов «Сенокос»



И. Репин
«Отдых»



А. Пластов
«Весна»



И. Репин «Запорожцы пишут письмо турецкому султану»

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Художник Иогансон, обучая своих учеников живописной технике, логично и последовательно излагая профессиональные приемы, объясняя, почему и для чего надо поступать с холстом так или иначе, в конце концов позволял ученикам «мазать, как хотят», чтобы они сами попробовали преодолеть трудности живописных задач, и в случае необходимости уже сознательно обратились за помощью к мастеру. Искусство индивидуально, это игра, это чувство, а не математика, поэтому весь материал книги не претендует на статус незыблемых правил, это практический опыт художников, из которого они сделали некоторые выводы.

Цвет — штука тонкая, тем более, есть основания полагать, что у каждого человека свое цветовосприятие, пусть чуть-чуть, но отличающееся от восприятия других людей. И у каждого художника свои предпочтения в цветовосчетаниях. Как в стихах рифмы еще не показав-

тель поэзии, так и в картине многоцветие еще не колорит — индивидуальность художника находит свои гармонии, накладывая их на сугубо творческие цели, вплоть до диссонанса. Художник свободен — это главное.

Задача книги — обратить внимание на элементарные вещи, именно в силу своей элементарности не замечаемые многими. Простая вещь — дополнительные цвета, но столетиями художники упорно не замечали их мощного потенциала в контрастах, добиваясь эффекта освещенности за счет темно-коричневого фона. Или наличие национально-исторических традиций цвета — без обращения к ним можно легко попасть впросак.

Живопись — как музыка, где лучше знать ноты, чем играть на ощупь.

Хочется закончить книгу высказываниями старых мастеров, чьи произведения стали классикой мировой живописи.

Леонардо да Винчи: «Тени растений никогда не бывают черными, так как там, куда проникает воздух, не может быть мрака».

В. Машков: «Природа прекрасна, и когда наблюдаешь ее, нужно не выдумывать, а смотреть и смотреть, как можно больше. Как бы ни была богата фантазия, природа все равно богаче. Это всегда надо иметь в виду».

Д. Кардовский: «Тон в цвете гораздо труднее постигается, нежели в свете».

П. Кончаловский: «Точного цвета с натуры взять нельзя, ибо в каждую минуту цвет меняется в зависимости от освещения. Цвет не списывается, а создается на основании натуры».

Н. Крымов: «Пейзажи Левитана тем замечательны, что при широком письме и свободе его техники они удивительно материальны, воздушны и правдивы».

Ван Гог: «Мне бы хотелось писать так, чтобы все, у кого есть глаза, видели бы все ясно».

И. Репин: «Непрестанно рисовать с натуры — вот школа самая высшая и верная».

П. Чистяков: «Высокое серьезное искусство живописи без науки не может существовать, наука в высшем проявлении ее переходит в искусство».

Л. Альберти: «Ведь имеется некая дружба между цветами, так что один, присоединяясь к другому, придает ему достоинство и прелесть».

Ж. Грез: «Колорит решает первое впечатление, которое производит картина; в зависимости от него зритель, идущий по галерее, остановится или пройдет мимо».

Б. Иогансон: «В природе не существует ничего бесцветного».

В. Серов: «И собаку можно рисовать выучить, а колориту — не выучишь».

В. Хогарт: «Только вследствие незнания того, как природа объединяет цвета, колорит в живописи остается для всех времен загадкой».

ЛИТЕРАТУРА

1. Артюшин Л. Ф. Основы воспроизведения цвета в фотографии, кино и полиграфии. — М.: Искусство, 1970.
2. Гуревич М. М. Цвет и его измерение. — М.-Л.: Изд. АН СССР, 1950.
3. Гуревич М. М. Введение в фотометрию. — Л.: Энергия, 1968.
4. Демидов В. Как мы видим то, что видим. — М.: Знание, 1979.
5. Зернов В. А. Цветоведение. — М.: Книга, 1972.
6. Забоздаева Т. Б. Символика цвета. — СПб., 1996.
7. Логвиненко Г. М. Декоративная композиция. — М.: Владос, 2005.
8. Миронова Л. Н. Цветоведение. — Минск: Высшая школа, 1993.
9. Нюберг Н. Д. Курс цветоведения. — М.: Гизлегпром, 1932.
10. Серов Н. В. Аксиология цвета в культурах Востока и Запада. — Евразия, 2001, № 2.
11. Серов Н. В. Светоцветовая терапия. — СПб.: Речь, 2002.
12. Шаронов В. В. Свет и цвет. — М.: ГИФМЛ, 1961.
13. Фрилинг Г., Ауэр К. Человек, цвет, пространство. — М.: Знание, 1973.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3
Глава 1. Природа цвета	5
1.1. Как образуется цвет	5
1.2. Два вида синтеза цвета	8
1.2.1. Субтрактивный синтез цвета	8
1.2.2. Аддитивный синтез цвета	9
1.3. Механизм образования цвета	10
Глава 2. Стандартные характеристики цвета	12
2.1. Тон, насыщенность, светлота	12
2.2. Рассуждение о яркости	13
Глава 3. Цвет в живописи	15
3.1. Цветовой круг	15
3.2. Три типа цветовых отношений	17
3.2.1. Цветовой контраст	17
3.2.2. Цветовой нюанс	18
3.2.3. Триады	18
3.3. Понятие о колорите	19
3.4. Типы колорита	22
3.4.1. Колорит с цветовым акцентом	35
3.4.2. Монохромия	37
3.4.3. Полихромия	39
Глава 4. Эстетика цвета	45
4.1. Общий взгляд	45
4.2. Эволюция эстетики цвета	47
Глава 5. Психологические аспекты цвета	52
5.1. Символическая роль цвета	52
5.2. Эмоции и цвет	53
5.3. Оптические иллюзии	55
Глава 6. Цвет как средство композиции	60
6.1. Передача пространства	60
6.2. Выделение цветом	63
6.3. Объединение цветом	66
6.4. Уравновешивание	68
6.5. Статичность, монументальность	71
6.6. Передача движения, динамичность	74
6.7. Яркость, цветность	76
6.8. Материальность	78
6.9. Эмоциональная выразительность	84
Заключение	90
Литература	92

Учебное издание

ПАРАНЮШКИН Рудольф Васильевич
ХАНДОВА Галина Николаевна

Цветоведение для художников. Колористика

Ответственный редактор	<i>Оксана Морозова</i>
Технический редактор	<i>Галина Логвинова</i>
Корректор	<i>Елена Елецкая</i>
Компьютерная верстка:	<i>Михаил Говоров</i>
Макет обложки:	<i>Инна Лойкова</i>

Сдано в набор 20.06.2007. Подписано в печать 28.08.2007.

Формат 84×108/16. Бумага типографская № 2.

Гарнитура SchoolBookC. Тираж 3 000 экз. Зак. № 546.

ООО «Феникс»

344082, г. Ростов-на-Дону, пер. Халтуринский, 80

Тел.: (863) 261-89-76, факс: (863) 261-89-50

e-mail: morozovtext@aanet.ru

Отпечатано с готовых диапозитивов в ЗАО «Книга»

344019, г. Ростов-на-Дону, ул. Советская, 57

Качество печати соответствует предоставленным диапозитивам.



ISBN 978-5-222-12405-5



9 785222 124055

 ЕНИКС