

Лубенский В. И.

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры живописи

Киевского государственного института
декоративно-прикладного искусства
и дизайна имени М. Бойчука

**КОЛОРИТ В ЖИВОПИСИ:
ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА**

Аннотация. На примере живописного портрета автор показывает, как теоретические законы колорита, в частности, «закон П. П. Чистякова», реализуются в практике живописи.

Ключевые слова: живопись, теория колорита, «закон П. П. Чистякова», портрет.

Анотація. Лубенський В. І. Колорит в живописі: теорія і практика. На прикладі живопису портрета автор показує, як теоретичні закони колорита, а саме – «закон П. П. Чистякова» реалізується в практиці живопису.

Ключові слова: живопис, теорія колориту, «закон П. П. Чистякова», портрет.

Annotation. Lubensky V. I. Color in art: theory and practice. The example of painting a portrait of the author shows how theoretical laws of color, in particular, «law Chistyakov», implemented in the practice of painting.

Keywords: painting, color theory, «Law Chistyakov», a portrait.

Постановка проблемы. В статье «Проблемы колорита в живописи» [1] нами были рассмотрены основные теоретические предпосылки создания колористического строя картины. Определив колорит как цветовой строй, основанный на гармонии двух главных оттенков цвета – «розового и зелёного» («закон П. П. Чистякова»), рассмотрим, как этот закон реализуется в практике живописи.

П. П. Чистяков сделал гениальное в своей простоте открытие, что все цвета природы содержат либо зеленоватые либо розоватые оттенки, и художнику надо только уметь различать их [2]. В самом деле, три основные пары дополнительных цветов: 1) красный – зелёный, 2) жёлтый – фиолетовый и 3) синий – оранжевый содержат в каждом цвете либо зелёный либо розовый оттенки, которые и составляют главную предпосылку их гармонизации в живописном колорите.

Белое платье на зелёной траве приобретает розовый оттенок [3]. Светло-серая дорожка на траве всегда кажется розовой, а серые стволы деревьев на фоне зелёной травы и листвы – фиолетовыми (к серому примешивается розовое). В паре «жёлтый – фиолетовый» мы имеем контраст и дополнение розового в фиолетовом и зеленоватого в жёлтом. Если сравнить жёлтый цвет с оранжевым, то жёлтый зеленее, так как в оранжевом есть примесь красного. Поэтому оранжевый цвет в третьей паре дополняет синий, содержащий зеленоватый оттенок (в сравнении с фиолетовым, в котором присутствует розовый). Взаимодействие розовых и зелёных оттенков можно определить как всеобщий дополнительный контраст: появление одного всюду вызывает возникновение другого, и они взаимно усиливают друг друга по насыщенности. Именно поэтому небо в летнюю пору всегда имеет розовый оттенок, дополнительный к зелёному цвету растительности.

Таким образом, на какой бы цветовой гамме ни строилась картина, везде взаимодействуют розоватые и зеленоватые оттенки цвета. Дополнительный контраст розового и зелёного – не частный случай, а универсальный закон колорита.

Изложение и анализ материала. Рассмотрим для примера «Портрет Александры Гладун» работы автора статьи (рис. 1). В картине две большие, равные по площади части холста занимают синий фон и светло-розовое платье. Они составляют главный дополнительный контраст розового и зелёного (синий фон приобрёл зеленоватый оттенок). Другие равные по площади локальные пятна – лицо с шеей и волосы – также соотносятся как розовые и золотисто-зелёные.

Поскольку цветовой строй картины – это «система, в которой живёт, меняется и обогащается ощущение отдельного цвета» [3, 286 с.], каждое цветное пятно картины не однородно, а изменяет оттенки согласно «закону П. П. Чистякова». Синий фон переливается зеленоватыми и розовыми вкраплениями под влиянием дополнительного контраста с розовым платьем. Появление зеленоватых мазков вызывает рядом игру розоватых в общем синем подмалёвке. В местах касания тёплых золотистых волос синий

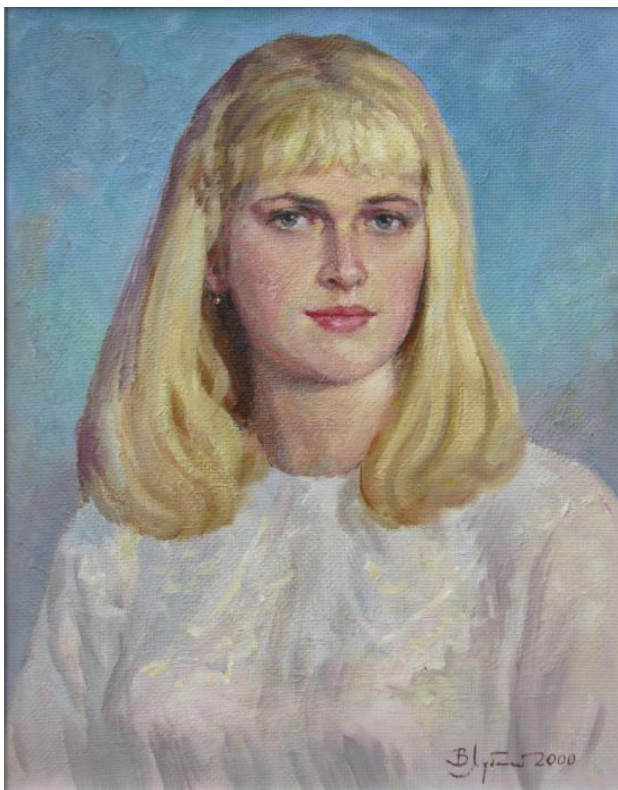


Рис. 1. В. Лубенский. Портрет Александры Гладун. х., масло, 2000 г.

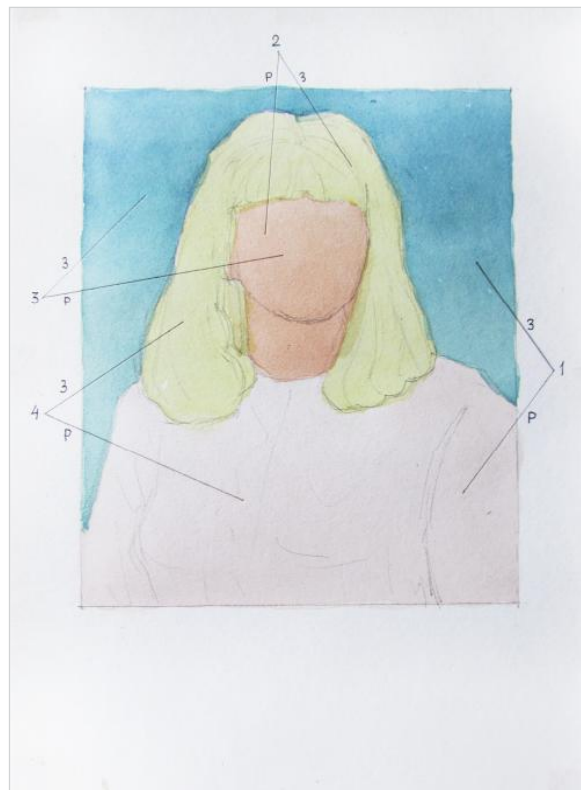


Рис. 3. Схема колористического построения портрета в розовом – Р и зелёном – З



Рис. 2. Контраст «розового и зелёного» в различных деталях

фон становится холоднее (зеленее), а волосы – розовее (краевой контраст). В динамике синего цвета – от холодного сверху к тёплому внизу – угадывается предзакатное небо, а на фигуре светятся отблески склоняющегося к горизонту солнца.

На лице – тёплые блики: возле крыльев носа, уголков губ, на подбородке, лбу и шее. Постепенно сгущаясь от бликов и светов к полусветам, полутеням и теням, цвет лица заметно холоднее, вбирая в себя

излучения от холодного неба, а в рефлексах – теплеет от цвета золотистых волос. Общее ритмическое движение цвета от желтоватого к фиолетовому (от «зеленоватого к розоватому»), развивающееся на форме лица и шеи в семи тональных различиях (от блика до падающей тени), обогащает локальный розовый цвет тела богатством цветовых валеров. Кроме того, акцент насыщенного розового цвета губ отвечает контрастом дополнительного зеленоватого в окружении губ, а голубой цвет радужных оболочек глаз приобретает зеленоватый оттенок в соседстве с розоватыми оттенками век и глазничных впадин (рис. 2).

Одновременный контраст и тёпло-холодного и дополнительного цвета мы видим также в форме волос: в свету – тёплый жёлто-золотистый, в тени – фиолетовый (снова «зеленоватый – розоватый»). В сравнении с желтоватыми бликами на лице, желтоватый цвет на волосах – чуть зеленее – в контрасте с розовым локальным цветом лица (сравните блик на лбу и блик на волосах рис. 2).

Локальный цвет платья – розово-фиолетовый. Разворот плеч несколько влево обуславливает ритм тона и цвета – от более светлого и тёплого ближнего плеча к более тёмному и холодному дальнему. Плоскости, повернутые к свету – теплее, блики – ещё теплее и в контрасте к розово-фиолетовому желтоватые. Но эти желтоватые блики на груди и плечах светлее и холоднее, чем блики на лице. Здесь соблюдается общий закон тональных и цветовых пропорциональных отношений. И лицо розовое, и блузка розовая, но лицо – теплее, а платье – холоднее. Следовательно, все цветовые различия должны быть на лице теплее, чем на платье. Другими словами, тень

на лице должна быть настолько теплее тени на блузке, насколько свет на лице теплее света платья, а блики на лице теплее бликов на блузке и т.д. (рис. 2).

Если представить колористический строй портрета в виде схемы из однородных цветовых пятен, то их взаимосвязь по отношениям «розового и зелёного» будет следующая (рис. 3):

- 1) платье Р – фон З
- 2) лицо Р – волосы З
- 3) лицо Р – фон З
- 4) платье Р – волосы З

Это – большие отношения на дополнительном контрасте «розового – зелёного». В пределах каждого из этих четырёх больших отношений строятся малые отношения на светотеневых цветотональных валерах и тепло-холодных отношениях света и тени. Здесь цветовая динамика основывается на семи тональных различиях формы и шести основных цветах «азбуки живописи»¹, которые облакаются уже не в абстрактные пятна цвета больших отношений, а в семь типов изобразительных знаков-форм, обозначающих реальные формы действительности [1,-112 с.].

Тон и цвет выступает здесь уже в качестве средств передачи объёма и пространства, материальности, пластической и художественной образности. Блик на радужной оболочке глаза – это не просто светлая точка на тёмном овальном силуэте, это знак-форма, за которой угадывается блеск ясных девичьих глаз, полных очарования молодости. Формы век, бровей, радужной оболочки, треугольники белков – не просто линии и пятна краски на поверхности холста. Это – знаки, за которыми просматриваются движения внутренней жизни, читаемые нами в «зеркале души» - глазах, полных едва уловимой грусти и в то же время говорящих о твёрдости характера нашей героини. Форма, тон и цвет как средства построения колорита становятся носителями образности, духовной содержательности изображения. Поэтому колорит всегда неотрывен от художественных задач выразительности, передачи в изображении не простой копии действительности, а возвышенного, одухотворённого образа, наполненного глубокой жизненной убедительностью. По словам Гёте, «художник создаёт на картине не ущербную копию мира, а мир много более зримый, чем действительный мир» [3,-65с.].

Важно выяснить, как колористически достоверное изображение перерастает в одухотворённый художественный образ. Этот вопрос не нашёл должного освещения в теории и практике портретной живописи и теория колорита отстаёт здесь от практики.

Чтобы показать связь живописи с внутренней жизнью образа, Н. Н. Волков анализирует «воплощение жизни на холсте путём нервно, эмоционально положенной красочной массы» [3,-296 с.]. Как художник и теоретик, он с большой убедительностью показывает на примере репинских портретов связь движений кисти художника с его «вживанием» во

внутренний мир портретируемого и его воплощением в картине. Однако, эти средства, на наш взгляд, относящиеся более к технике живописи, не являются главными в вопросе влияния колорита на проблему образности.

Подчёркивая далее «...разнообразные связи цвета с миром человека, его воспоминаниями, идеями и чувствами, слияние цвета с его ассоциативным ореолом...», Н. Н. Волков верно предостерегает живописцев от ложно понятого лаконизма цвета под видом новаторства: «Подвижность, живость цвета так же противоположна раскраске большими однородными пятнами, как и мерцающей дробности позднего импрессионизма и методической мозаичности пуантилизма» [3,-303-304 с.]. Художник, раскрашивая плоскости однородным (локальным) цветом под видом «обобщения», тем самым обедняет цвет. Усиливая его насыщенность якобы для большей выразительности, он уходит в сторону от жизненности образа. В первом случае это имеет место, когда живописец попросту не в силах пластически ёмко передать богатство светотеневых валеров, во втором – не может определить в своей палитре верного в колорите цветового оттенка.

Если предположить две крайности в колористическом строе картины, с одной стороны – гризайль (монохромная живопись), с другой – предельно насыщенный открытый цвет, которым пользуются фовисты («дикие»), то истина будет находиться в «золотой середине». От фовизма ближе к середине будут экспрессионисты (повышенная цветовая активность, или, по Ф. Еннике, «преувеличенный колорит» [4,-129 с.]), затем импрессионисты с естественно сгармонизированной системой «плернерного» цветового строя, а отходя от гризайли к центру – сдержанный цветовой строй (на серой гамме) и, наконец, колорит с пониженной цветовой активностью. Из семи разновидностей колорита по нашей классификации «золотой серединой» будет колорит, в наибольшей степени отвечающий глубокому, ёмкому постижению «правды жизни». Это – цветовая гармония как синтез предметного цвета, цвета освещения, светотеневых валеров, общего тона среды, пространственных планов, светлотных, теплохолодных и дополнительных контрастов «розового и зелёного», а также эмоциональных качеств цвета и средств выразительности для решения художественно-образных задач.

Задача искусства заключается в том, чтобы, отразив в произведении самое существенное, выразить и своё отношение к изображаемому. По словам И. Бунина «...не краски верный глаз приметит, а то, что в этих красках светит – восторг и радость бытия».

В рассматриваемом нами портрете главное заключается в изображении лица, остальное поэтому написано широко, общо: волосы широкими продольными мазками изображены ниспадающими на плечи; несколько более дробными ударами кисти переданы локоны на лбу. Светотень на волосах не скопирована с натуры, а написана так, что сверху вниз

¹ красный, оранжевый, жёлтый, зелёный, синий, фиолетовый (по Гёте).

свет постепенно гаснет, а тень ослабляется, форма волос доходит снизу до почти силуэтного подмалёвка. При этом там, где волосы соприкасаются с сине-зеленым фоном, локоны становятся «розовее», а на розовых плечах заметно «зеленеют».

Чем дальше от лица – центра композиции – тем меньше подробностей в форме и цвете: низ платья написан всего на двух отношениях света и тени, различающихся и по тону, и по тепло-холодности цветовых оттенков розового. Максимальный светлотный контраст сосредоточен в глазах девушки – туда и приковывается взгляд зрителя. Блики на веках, зрачке и белке ближнего к нам глаза ярче и теплее, чем те же белки дальнего глаза, – это пространственные качества цвета, которые можно отметить в форме губ: ближний уголок губ темнее и теплее дальнего, чем и выражено положение губ в пространстве. Не остаётся без внимания даже такая малая деталь, как блик на кончике носа, который светлее в ближней к зрителю точке (рис. 2).

В целом свет на лице и верхней части волос видится нам чуть ярче и насыщеннее, чем в натуре, благодаря одновременному контрасту с сине-зелёным фоном: синий усиливает ноту звучания жёлтого (в сторону оранжевого), а зелёный оттенок в синем – повышает насыщенность розового в лице («румянец дышит красотой»).

Благодаря такой режиссуре в колорите – тон, цвет и форма работают на содержание: с одной стороны мы видим обаятельной свежести юную девушку, полную физического здоровья и жизненных сил («восторг бытия»), с другой – характерную представительницу русского типа женщины, образ которой можно встретить и в работах В. Тропинина, и в шедеврах В. Сурикова, Б. Кустодиева, К. Сомова и многих других.

Заключение. Гармонизация цвета в колористическом строе картины требует от художника немалых усилий и затрат времени, пока сложная система взаимодействия всех двадцати элементов тона, цвета и формы не будет приведена в единую слаженную систему. Немалую роль играет здесь и интуиция – природное чувство цветовой гармонии. Его нельзя сбрасывать со счёта, подменяя лишь набором законов и правил так же, как нельзя взойти на вершину искусства без знания этих законов. Нами подсчитано, что у каждого современного человека, начиная с XII столетия, было около двух миллиардов предков. И память, опыт восприятия цвета этих предков и заключены в нашем подсознании в виде скрытого кладезя – интуиции. Многое в колорите мы чувствуем и верно угадываем – это и есть интуиция как признак таланта. Но ошибается тот, кто полагается только на чувство и даровитый глаз. Вся история искусства от эпохи Возрождения до наших дней свидетельствует, что все великие колористы были не только талантливы, но и высокообразованны, обладали глубокими теоретическими знаниями в «науке живописи».

Ещё в XVI веке автор трактата о живописи Джованни Баттиста Арменини писал, что простые правила служат подлинной основой живописи, и

живописцами не рождаются, а становятся в результате правильного обучения, цель которого – вправить интуицию, как драгоценный камень, в золотую оправу знаний [5].

Литература:

1. Лубенский В. И. Проблемы колорита в живописи. Дизайнерська освіта України у світовому контексті. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. ХДАДМ, - Харків: 2011. - с.111.
2. Лубенський В. І. Основи академічного живопису. //Вісник ХДАДМ. – Харків, 2011, № 2. - с. 124.
3. Волков Н. Н. Цвет в живописи. – М: Искусство, 1985 г. – 62 с.
4. Зайцев А.. Наука о цвете и живопись. – М: Искусство. 1986 г. – 129 с.
5. Мелашенко Е.. Болонская академия и маньеризм. – М: Искусство. 1986 г., №8. – 64 с.

Примечание: цвет репродукций, помещённых в данной статье, не совсем точно отражает цвет оригинала.