

**Лубенский В.И.**

кандидат искусствоведения,  
профессор кафедры живописи

Киевский государственный институт  
декоративно-прикладного искусства  
и дизайна имени М.Бойчука

**ТЕОРИЯ КОЛОРИТА И ЖИВОПИСЬ**

**Аннотация.** На основе анализа терминологии и природы цвета приводятся: новое определение колорита и методические основы колористического построения картины.

**Ключевые слова:** тон, цвет, полутон, цветовой тон, колорит, живопись, изобразительность, выразительность.

**Анотація.** Лубенський В.І. Теорія колориту і живопису. На основі аналізу термінології та змісту кольору надаються: нове висловлення колориту та методичні основи колористичної побудови картини.

**Ключові слова:** тон, колір, півтон, кольоровий тон, колорит, живопис, зображальність, виразність.

**Annotation.** Lubenskiy W.I. *Theorie of coloring and painting.* Based on an analysis of terminology and the nature of color are the new meaning of coloring and methodological foundations of color constructing a picture.

**Keywords:** tone, color, halftone, color tone, coloring, painting, depiction, expression.

**Постановка проблемы.** Создание теории колорита невозможно без четкой научной терминологии. Между тем, до сего времени цветоведомы, искусствоведомы и художниками не установлены единые значения таких терминов как «тон», «полутон», «цветовой тон», «колорит» и др.

**Цель статьи** — разобраться в этом лексиконе, дать научное определение колорита и раскрыть его принципиальные методические основы как цветового строя картины.

**Состояния и анализ проблемы.** «Как уже отмечалось, - пишет А.Зайцев, - термином «тон» часто обозначают светлоту, или цветовой тон, или совокупность этих переменных. Действительным содержанием термина «тон» будет качество цветового пятна, взятого относительно других рядом положенных пятен, а также относительно основного тона изображаемого объема (особенно при работе с натуры)... Термины «тон» и «полутон», которые мы применяем, говоря о светотени, употребляются также и тогда, когда говорят об одном и том же цвете; живописный тон есть цветное пятно, переработанное согласно требованиям колорита. Тон включает в себе обогащенное чувство цвета: он может быть теплым и холодным, тяжелым или легким, глухим или звонким»[1].

Таким образом, «тон» рассматривается в книге А.Зайцева сразу в шести значениях и обсуждается в шести подразделах: 1. «Светлота, или тон» (с. 39), 2. «Цветовой тон (с. 42)», 3. «Тональные отношения» (с. 129), 4. «Тон» (с. 135), 5. «Полутон», 6. «Деградация тона...» (с. 137). В результате ясности так и не достигнуто. Автор не приходит к каким-либо определенным выводам, к четкой однозначности в терминах. О чём говорит, к примеру его разъяснение того, что «тон — это качество цветового пятна, взятого ... относительно основного тона изображаемого объема...»(?!), или выражение: ... «то это тона одной краски, то цветовые тона»? [с. 136, 137].

А. Зайцев, к сожалению, в этом не одинок: почти все справочники, монографии о живописи и труды художников о колорите (за немногим исключением) содержат противоречивые определения тона и цветового тона. Например, «Словник образотворчого мистецтва» (Харків, 1996.) термин «тон» обозначает как «колір, забарвлення, нюанс якого-небудь кольору», а «Російсько-український словник художніх термінів» (Київ, Каравела 2004) под словом «тон» подразумевает «загальний кольоровий лад художнього твору», что больше подходит к определению не тона, а колорита.

Даже такой крупный ученый и исследователь живописи как художник Н.Волков не избежал смешения понятий: «Цветовым тоном называют качества цвета, обозначаемые такими словами как желтое, красное, синее ... и т. д. Понятно, что между оранжевым и желтым... можно найти промежуточные цвета, более близкие к одному или другому цвету. Можно составить непрерывный замкнутый ряд изменений по цветовому тону... Все цвета, обладающие цветовым тоном, называются хроматическими...»[2].

Автор этих строк в «цветовом тоне» видит цвет — желтый, красный и т. д. Тогда почему не сказать

Надійшла до редакції 17.10.2011

просто: «желтый или красный цвет»? К чему здесь лишняя приставка «тон»? Чтобы обозначить «промежуточные тона»? Нет, Н.Волков ясно говорит: «промежуточные **цвета**, близкие к одному или другому **цвету**». «Цветовой тон» и «цвет» у него выражают одно и то же — цветовые различия. Но кроме того, есть еще и «цвета, обладающие цветовым тоном» [2, с.66]. Chroma — от греческого, означает «цвет». Если вдуматься в приведенное выше предложение Н. Волкова «цвета, обладающие цветовым тоном, называются хроматическими», то оно, по его терминологии, прочитывается как «цвета, обладающие цветом, называются цветными» (!).

Там где Н.Волков обходится без термина «тон» в связке с прилагательным «цветовой», там мысли выражаются им четко и ясно. Например: «интенсивная цветная тень» (а не «цветовой тон тени»), «фиолетовый оттенок» (а не «фиолетовый цветовой тон»), «цветовые различия» (а не различия по «цветовому тону») и т. п. [2, с.44]. Примечательно, что в статье «О цветовом строе картины», написанной Н. Волковым в журнале «Искусство» (1958, № 9), то есть за 7 лет до выхода его цитируемой здесь книги «Цвет в живописи» (1956), употребляются однозначно точные термины, как, например, «цельны и чисты по цвету», «однороден по цвету», «игра цветовых оттенков», «пятна локального цвета», «тон окраски предмета», «цветовые нюансы», «и по тону и по цвету» и т. п. [2, с. 58-60]. Отдавая дань предложенному цветоведом термины «цветовой тон» (в книге 1965 г.), Н. Волков пытается его обосновать, но без успеха в силу неразрешимого противоречия в самой этой связке «цветовой тон», понимаемой как «цвет» и читаемой как «цветовой цвет». Отсюда и бессмысленные нагромождения слов типа «цвета, обладающие цветовым тоном», или «обладать цветовым тоном цвета, промежуточного между смешиваемыми цветами» [2,-с. 70]

Смещение понятий в термине «тон» у такого известного живописца как А.Дейнека также вызывает недоумение: «В живописи тон имеет еще другие значения: этим словом обозначаются холодные и теплые тона, единая сила тона в разных цветах (красках), градации различных оттенков тона, локальный тон» [3]. Здесь «тон» одновременно и цвет и «сила тона в разных цветах», то есть светлота цвета. И если говорить кратко словами А. Дейнеки, то получится так: «тоном... обозначаются тона, сила тона, градации тона, локальный тон», то есть «тоном обозначается тон». Понимайте как хотите! Потому что абзацем выше у А. Дейнеки написано: «Слово «тон» происходит от греческого *Topos*, что означает **напряжение**. Тон — физическая характеристика силы света» [3,-с. 14].

Двойственность значения термина «тон» наблюдается и в лексиконе многих современных художников и педагогов. Например, доцент кафедры живописи и композиции Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры А. Зорко в своей статье отмечает: «Адже тон — це світлосила кольору. В тональних відношеннях криється успішне виконання живописного етюдю». А ниже, на той же странице: «Так, в ранці кольоровий відтінок освітлення рожево-

блакитний, холодного тону. Вечір — це теплі тони...» [12]. Тон понимается здесь и как светлота (яркость) и как оттенок цвета, то есть в двух различных его качествах. Было бы правильнее, и научнее, не допуская смешения понятий, написать: «Так, вранці відтінок освітлення рожево-блакитний, холодний, а ввечері — теплий.»

В своих попытках защитить содержательность термина «цветовой тон» А.Зайцев, кроме разновидности по цвету, приписывает ему еще и качества, полученные в результате «переработки согласно требованиям колорита» - теплохолодности, тяжести и легкости, приглушенности и звонкости [1, - с. 136]. Но это все ничего к его сути не добавляет, так как относится к тому же понятию «цвет» и его отдельным свойствам в цветовом строе живописи. И если «цветовому тону» и Н. Волковым, и А. Дейнекой, и А. Зайцевым и другими авторами приписывается цветность, разнообразие цвета, то ничто не мешает нам называть его своим собственным, однозначным именем «цвет» или «цветовой оттенок», как это и делает Н. Волков, когда не насилует свою логику ради сомнительного «цветового тона».

Термины «тон» и «полутон» заимствованы цветоведом из музыки. Наивно полагая, что цветовые гармонии можно строить по аналогии с звуковой мелодией, музыкальные термины «тон» и «полутон» автоматически приписали к живописи и стали их именовать «цветовым тоном» и «полутоном». Однако в музыке тон, как напряжение звука, означает его высоту, а «полутон» — наименьший интервал между двумя звуками, 1/12 часть октавы — семиступенного звукоряда, содержащего 12 полутонов [4]. Придав «тону» в живописи значение цвета (цветовой тон), авторы исказили его истинное содержание (напряжение), отсюда и все последующие смысловые недоразумения, неясность и многообразие терминологический «винегрет». Когда Гете сравнивает музыкальный тон и цвет, он не называет цвет «цветовым тоном»: «Цвет и музыкальный тон совершенно не сравнимы между собой; ... не найдется ни одного места, где они были бы похожи...»[2, - с. 140].

Сама природа звука и цвета неидентична, несмотря на их общую волновую основу. Музыкальный тон имеет точную высоту — одну определенную звуковую волну, воспринимаемую нашим слухом. А тон видимого предметного цвета складывается из нескольких световых волн, зависящих: 1) от яркости источника освещения или силы света, 2) от цвета освещения (теплого, холодного и др.) и 3) от отраженного от поверхности предмета излучения. Эта сумма трех излучений и дает нам два ощущения, с одной стороны - светлоты предметного цвета, а с другой — цветового оттенка поверхности предмета. Тон предметного цвета — это его **видимая светлота** (яркость, напряжение, свечение), а цвет — **видимая окраска** поверхности с различными оттенками в переходах светотени.

Поясним примером. Крышка деревянного стола освещена холодным светом из окна. Золотисто-охристый цвет крышки светлее на ближней к окну поверхности и постепенно темнеет по мере удаления от

окна. Мы ясно видим, как более холодный у окна цвет приобретает все более теплый оттенок, приближаясь к цвету красной охры и становится красно-коричневым с умброй в торце крышки, находящейся в тени. Мы чувствуем и тонально-светлотные различия и видим изменения цветовых оттенков по мере утемнения тона.

Живописцу такое разделение понятно: он имеет дело с светом и цветом, и на чувстве того и другого основано живописное мастерство. Ему безразлично, из каких волн состоят световые излучения, его интересуют **видимые** качества света и цвета, воспринимаемые глазом колориста. Свет ощущается как тон — светлота предмета и среды, а цвет — как их видимая окраска. Тон — первичен, а цвет — вторичен: без тона нет цвета, а без динамики цвета в условиях конкретного освещения нет живописи.

Необходимо подчеркнуть, что определенный цвет в живописи не делится надвое «полутон» подобно тому, как музыкальный тон есть соотношение двух полутонов. «Одновременное звучание двух или многих музыкальных тонов никогда не производит впечатления простого тона музыкальной гаммы. Слуховой анализатор не производит ничего аналогичного переводу зрительным анализатором разной световой информации в одни и те же цвета» [2, - с. 291]. Поэтому термин «полутон» применительно к живописи — случайное, необоснованное слово, которому теории и практики искусства никак не могут найти надлежащего места. То это - «полутень» в свето-теневой градации тона [1, - с. 137] то это оттенок цвета («розоватый полутон» и т. п.), то «...в полутоне наиболее полное выражение находит предметный или локальный цвет предмета» [1, - с. 138]. В этих соображениях нелегко сориентироваться: если полутон «выражает предметный цвет» — «основной тон изображаемого объема», то почему он именуется «полутоном»? С другой стороны, если полутень — это полутон, то значит основной тон — это тень?! Нет, ... «**полутон** рассматривается как **основной носитель цветности** или собственного цвета предметов... полутон как носитель локального цвета принадлежит не только частям средней освещенности; у хороших колористов он сохраняется как на свету, так и в тени»(?) «Таким образом, полутон действительно аналогичен полутени, которая также есть середина между освещенной частью и затененной» [1, - с. 138].

Сколько лишних слов, пояснений! Это показывает, что невозможно четко изложить свою мысль, вкладывая в один надуманный термин несколько содержаний.

«Тон» и «полутон» как относящиеся к цвету часто употребляются в русских переводах Делакруа, Леонардо и др., и многие авторы ссылаются на эти источники. Однако, имеющие место смешения понятий в этих источниках следует по большей части отнести к некомпетентности переводчиков в области живописи, которые не всегда употребляют верные по смыслу термины. Наши же теоретики, принимая сомнительный смысл перевода за истину, подводят под него разные теории типа «теории полутона Делакруа» [1, - с. 137].

Нетрудно оценить такие «жемчужины» словесности, к примеру, в «Палитре Делакруа» (автор Рене Пио, перевод А.Тихонова): ... «окрашенный рефлексом полутона есть тот принцип, который должен доминировать. В самом деле, это он дает верный тон, тон, образующий валер, самый важный в предмете и дающий ему существование...» [М.-Л.: 1932.- с. 8]. Смысл этого перевода: полутона дает верный тон, самый важный в предмете ...(!). Или ещё: «Каждый из планов в тени или, вернее, в целом эффекте полутона, должен иметь свой особый рефлекс»[- с. 9]. «Место основного определяющего тона предмета у разных мастеров различно. Примитивы помещают его обычно в тень, что исключает рефлекс, обыкновение, по-видимому, свойственное закону героического искусства»[с. 18]. Или такие «шедевры» как: «достигнуть полутонов оставленной бумагой»; «моделировать плоскими тонами»; «античная система рисования шарами»; «Закон предварительного замысла локальных тонов, чувство категорий и устойчивых элементов в различных решениях, то есть исходные пункты палитры Делакруа»[- с. 28].

Далее «Делакруа» (переводчик) пишет: «... Я наблюдал в омнибусе эффект **полутона**, среднего между блестящим светом и тёплым окрашенным **тоном**. На такой подготовке достаточно сделать прозрачную тёплую лессировку, чтобы получить тeneвую рефлексовую часть, а на **верхних тонах этого самого полутона** светящиеся места отметятся светлыми и холодными **тонами**» [- с. 28]. Только вдумайтесь в «смысл» написанного: на верхних тонах полутона — светлые и холодные тона (!)

Все приведенные здесь терминологические описания из «переводов» Делакруа, а вслед за ними и рассуждения об «основном тоне в полутоне», «полутоне как верном тоне» и т. п. можно выразить одним коротким и ясным по смыслу предложением: «Основной оттенок предметного цвета находится в области полутени».

Вольное обращение с термином «**колорит**» приводит к таким его характеристикам как «серебристый, теплый, холодный» и т. п. Это не отвечает его содержанию, т. к. колорит — не цветовая гамма, а организация цвета по определённым законам, или цветовой строй, структура произведения. Поэтому правильно говорить нужно так: «колорит на основе серебристой цветовой гаммы» и т. д.

Колорит называют ещё и «общим цветовым тоном» и «всякой совокупностью красок» [1, - с.126,127], забывая о том, что общий цветовой оттенок, объединяющий все цвета в единое целое (по академику С. Григорьеву - «цветовая доминанта») - всего лишь одно из средств гармонизации цвета в колорите (о чем будет сказано ниже), и не всякая совокупность красок представляет собой организованную в цветовом единстве.

**Основной материал.** Какими же средствами художник превращает «совокупность красок» палитры в строго организованную цветовую гармонию картины? По словам И.Репина, сказанным одному из его учеников, для этого требуется умение «нужную краску положить в нужное место». Несмотря на оттенок юмора, в этом определении тем не менее содержится глубокий смысл: чтобы «краска» стала «цветом» в



колорите, необходимо найти, во-первых, ее «нужный» оттенок, а во-вторых положить в «нужное место» картины, в котором цвета окружения «примут» эту нужную краску как родственную и единственную из возможных. Когда говорят «краска кричит», «режет глаз», это значит, что она в картине чужая, не сгармонизованная в общем цветовом строе. «При составлении цвета (окраски) смотреть, что светлее, что темнее. Когда цвет не похож и в случае желанья сделать его похожим, надо смотреть, насколько он темен или светел по отношению к другим цветам в картине» [5]. Константин Коровин был прекрасным колористом, и не верить ему мы не можем, он знал как «нужную краску» превратить в цвет - составную часть колорита: цвет определять через относительную его светлоту — вначале тон цвета, потом оттенок цвета. Тон и цвет, взятые в отношении других пятен в картине, - вот путь к верному колориту.

Тоновые отношения — основа цветового решения. Так считали почти все представители классической школы живописи. П. Чистяков, например, по словам его знаменитого ученика Д. Кардовского, ставшего потом выдающимся педагогом, «...на цвет в живописи... смотрел не как на раскраску, а как на известный подбор цветов **в тоне** и в зависимости от отношений. Он ввел понимание живописи как цвета, связанного с **тоном** и с воздействием света на цвет» [6]. Тоновые отношения — это по сути рисунок как фундамент живописи. Это и послужило основанием известному советскому мастеру живописи В. Бакшееву сказать: «Живопись — это рисунок цветом», а великому французскому портретисту Ж. Энгру утверждать, что «живопись на 70 % состоит из рисунка». Цвет, постигаемый в системе тоновых отношений предметной и свето-воздушной среды — такова в общих чертах методическая **изобразительная** основа создания полнокровного колорита.

Колорит выполняет в живописи не только изобразительную, но и выразительную функции. Изобразительность относится к области материальной формы, выразительность - «душа» произведения.

**Изобразительность.** Колорит как свойство изображения покоится на «трех китах»: 1) тон, 2) цвет и 3) форма.

**Тоновые отношения** в колорите строятся на светлотных различиях элементов предметно-пространственной среды. Эти различия включают **семь свето-теневых градаций тона** (блик, свет, полусвет, полутень, тень собственная, рефлекс и тень падающая). Объединенные общей тональностью среды (время года, суток и т. п.) и воздушной перспективой (пространственные планы), тоновые отношения, как уже отмечалось, выявляются в колорите не сами по себе, а как основа цветового построения. Различия тонов пятен по светлоте от самого светлого до самого темного образуют своего рода «камертон» для определения цветовых отношений в колористическом строе произведения. Цвет не сам по себе, а цвет «в тоне» становится «словом» живописного языка.

**Цвет** как изобразительное средство является главным колористическим «материалом» живописи.

Для практики живописи наиболее приемлема цветовая палитра, состоящая из **шести основных цветов** цветового круга (по Гёте): красный, оранжевый, желтый, зеленый, синий, фиолетовый. Они тем удобны в практическом применении, что составляют три пары дополнительных цветов: 1) красный-зеленый, 2) оранжевый-синий, 3) желтый — фиолетовый. Нетрудно заметить, что в каждой паре присутствуют розовые и зеленые оттенки, а в каждом из шести цветов нашего цветового «алфавита» также содержится оттенок либо розовый, либо зеленый. Верхняя половина цветового круга (красный-фиолетовый-оранжевый) содержит розовые оттенки, а нижняя (синий-зеленый-желтый)-зеленые [7]. Если дополнительные цвета находятся в композиции холста рядом, то контраст розового и зеленого особенно заметен. И если учесть, что в картине чисто спектральные цвета почти никогда не применяются, приобретаемые в результате дополнительного контраста розовые и зеленые оттенки всех цветов являются необходимым условием их гармонизации в колорите.

Неизвестно, почему теоретики искусства оставили без внимания эту истину, открытую еще в XIX в. П. Чистяковым, который писал: «Сущность колорита состоит в умении угадать краски, из которых состоит данный цвет... Два положения, одно другое обуславливающие: конечное-бесконечность, светлое — тьму, неподвижное — постоянно движущееся, теплое-вечный холод, и красное и зеленое и т. д. Зеленый оттенок отвечает холодному, неподвижному, мертвому; красное отвечает теплому, шевелящемуся, живому... Мудрость для живописца и состоит в том, чтобы уметь отличить цвета зеленоватые от розоватых ... Живописцам не надо знать, из каких цветов можно составить все цвета, им нужно знать эти два оттенка и уметь различать их и, конечно, для этого нужно уметь глядеть.» [8].

Связывая единство противоположностей розового и зеленого цвета с общей диалектической сущностью природы, П. Чистяков предвидел подтвержденное современной наукой о цвете единство красного и зеленого как основы существования на планете всего живого и растительного мира (гемоглобин и хлорофил) [9].

Единство и противоположность розовых и зеленых оттенков цвета — это главный принцип построения колорита у многих выдающихся живописцев. Живописная система В.Борисова-Мусатова — яркий пример такого цветового строя (рис. 1). На заре русского импрессионизма Н. Ге рассказал однажды, как был «поражен тем, что освещенная солнцем соломенная крыша сарая сквозь ветви цветущей яблони казалась совершенно розовой» [6-с.51]. Даже великий колорист И. Репин удивлялся, будучи в деревне зимой: «Какая красота! Белая лошадь на снегу кажется желтой. Все яркое, цветное!» [6. с. -49]. Желтизна белого на снегу виделась И. Репину в силу контраста с розово — фиолетовым снегом. Тот же белый цвет на фоне зеленой травы приобретает розовый оттенок, а серые ветки дерева в окружении зеленой листвы кажутся фиолетовыми. Взаимодействие цвета в дополнительном контрасте чистяковского «розового и зеленого» не только легко объясняет цветовую гармонию произведений





Рис. 1. В. Борисов-Мусатов. Весна. Фрагмент, х., м. 1901



Рис. 4. В. Орешников. Белый шиповник, х., м. 1957



Рис. 2. И. Грабарь. Туркестанские яблоки, х., м. 1920

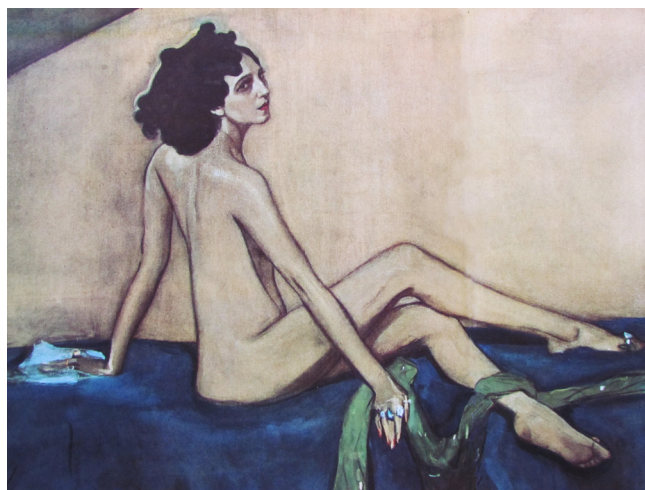


Рис. 5. В. Серов. Портрет Иды Рубеништейн, х., м. 1910



Рис. 3. И. Грабарь, Светлана, х., м. 1933



Рис. 6. А. Архипов. Девушка с кувшином, х., м. 1927



выдающихся мастеров живописи, но и вносит ясность в понимание цветовых отношений в колорите живописного этюда при работе с натуры.

**Форма** в изображении — третья составляющая колорита, его материальное «ложе» для тона и цвета. В отличие от трехмерной пластики скульптуры, пластика живописи — двухмерное пространство, ограниченное рамой картины с ее размерами, текстурой холста и фактурой красочного слоя. Изображение, формируемое в пространстве картины с помощью тона и цвета, обретает предметность (опредмечивается) в какой-либо форме, силуэте, красочном пятне на поверхности холста. Все бесконечное многообразие формы предметно-пространственного мира, отражаемого средствами живописи, может быть классифицировано всего семью типами двухмерных изобразительных знаков-форм: 1) точки, 2) линии, 3) углы, 4) треугольники, 5) четырехугольники, 6) многоугольники и 7) овалы [10]. Названные знаки могут быть либо чисто геометрическими (абстрактная, декоративная живопись, орнамент), либо предметными, фигуративными, то есть обозначать какие-либо формы, существующие в действительности.

Поскольку в форме реалистической картины тон и цвет воплощаются в сюжетной канве, они становятся носителями не только предметно-изобразительного, но и образного содержания. «Цвет всегда воспринимается в определенных очертаниях..., и качество цвета или комбинация цветов будет зависеть от этой формы». Разное впечатление производят абстрактные цветовые пятна и «имеющая свой внутренний смысл ритмика цветовых пятен, заключенных в предметно-изобразительную форму» [1, - с. 103].

К примеру, в колорите натюрморта И. Грабаря «Туркестанские яблоки» (рис. 2) желтый, зеленый и розовый цвета опредмечиваются в овальных силуэтах яблок. Цвет «оживает» в валерах на форме круглых яблок — бликах, светах, тенях и рефлексах; форма определяет взаимосвязь всех цветовых оттенков, их влияние друг на друга и воздействие на зрителя. «Пространство и предметы можно назвать каркасом для красок, своего рода «синтаксисом» для «слов» цветового языка. Краски беспредметной живописи ... если и говорят что-то, то только благодаря тому, что смутно напоминают предметы и предметную среду». [2.- с. 136].

Таким образом, колорит как цветовое единство изображения в картине строится на **семи** различиях тона, **шести** основных различиях цвета и **семи** типах изобразительных знаков формы. Эти **двадцать** элементов **тона, цвета и формы** и составляют изобразительный «алфавит» колорита. Подобно тому, как из 33 букв литературного языка составляются слова, выражения, создаются мысли, образы, 20 элементов изобразительного «языка» (все или их часть) служат базой для колористического построения изображения в картине, а в итоге — для выражения образного содержания с помощью различных средств выразительности.

**Выразительность.** Выразительная функция колорита реализуется так, что, комбинируя тон, цвет и

форму по законам изображения, художник достигает предметного сходства изображения с прообразом в природе. Но простое подобие действительности не является задачей искусства. Вдохнуть в изображение одухотворенность, поэтичность, образную идею - к этому должен стремиться художник. А для этого ему надо владеть искусством «поэтического слога». Образу говоря, из наших 20 «кирпичиков» изображения надо выбрать «нужные» и так их уложить «в нужное место», чтобы простая «кладка» превратилась, по словам Э.Верхарна, в «благородный взлет архитектуры стройной», которую Гете называл ещё «застывшей музыкой».

Когда говорят о «музыке цвета», об аналогии музыкальной и цветовой гармонии, то понимать ее следует не как прямое подобие музыкального и живописного строя и возможности создания произведений живописи «по нотам», к примеру, тон «до» - это фиолетовый цвет, «ре» - синий и т. п. Такой путь перевода звука в цвет, о котором мечтали и цветоведы и композиторы, начиная от Ньютона, Оствальда, Вагнера и др., не идет дальше эстрадно-цирковой развлекательной «цвето-музыки». Сопоставление музыкальной и цветовой «мелодии» закономерно лишь в плане общности законов композиции, основанных на ритме, контрасте, нюансе, мажоре и миноре, статике и динамике, хроматизме звука и цвета. Однако, ритм звука не идентичен цветовому ритму, а «хроматический» музыкальный ряд — только метафора по отношению к хроматизму живописи. Богатство цветовых различий в живописи, получаемых путём смешения цветов между собой и насчитывающих более 20 тысяч оттенков, не идет ни в какое сравнение с числом музыкальных звуков, производных от семиступенчатого диатонического ряда и насчитывающих порядка двух сотен звуков (в клавиатуре фортепиано 88 тонов и полутонов, в гитаре — 126.)

«Музыкальность» живописных полотен В.Борисова -Мусатова под названием «Гармония», «Адажио», «Летняя мелодия», «Осенний мотив», «Реквием» и др. - это не цветовые «копии» мелодий Моцарта, Вагнера, Баха, а лишь отголоски образных представлений, настроений, состояний природы и души, которые навеяны своеобразной ритмикой цвета и формы, контрастом дополнительных цветов, богатством цветовых валеров и которые при созерцании цветовых гармоний вызывают ощущения, подобные переживаниям, рождаемым музыкой.

**Выразительные средства** колорита можно разделить на три группы:

- 1)компоновочные (организация изображения «по пятнам»)
- 2)гармонизации (упорядоченность по «законам красоты»)
- 3)образно-художественные (идейность, эмоциональность, психологизм)

**Компоновочные средства** в конечном итоге сводятся в практике к семи типам композиционных схем: 1) центрическая, 2) вертикальная, 3) горизонтальная, 4) диагональная, 5) треугольная, 6) четырёхугольная и 7) круговая. Пятна цвета и их расположение в плос-

кости картины в зависимости от авторской задачи (равновесия, динамики и т. п.) укладываются в одну из названных схем или их комбинацию. К примеру, в портрете чаще всего используется центрическая схема: в композиционном центре холста помещается самое насыщенное по цвету пятно-лицо, которое и «держит» весь колорит картины (рис. 3). Портретное изображение с руками вписывается в треугольную схему — лицо и две кисти рук и т. п.

**Средства гармонизации** в колорите играют роль «нотного письма» или поэтических «строф». Они регламентируют: 1) соотношения величин и других качеств цветовых пятен (пропорции); 2) расстояния между ними (ритм); 3) их взаимодействие (контраст); 4) положение в пространстве картины (динамика, симметрия); 5) общий цветовой оттенок (цветовая доминанта); 6) изменения в насыщенности цвета (оптические коррективы) и 7) передачу материальности и глубины пространства (фактура).

**Пропорции** как средство гармонизации в колорите — это соотношение пятен цвета по величине, светлоте и насыщенности. Компонуя цвет в картине, художник оценивает пятна также и по «весу», легкости или тяжести, добиваясь равновесия, регулируя их на основе ассоциативного чувства идентичности светлоты и разбела с легкостью, черноты и насыщенности с тяжестью. Однако, установить их точную соразмерность — задача не из легких, она требует огромного труда в выборе из множества вариантов оптимального решения, которое в итоге все равно не утрачивает доли субъективности. Можно ли с уверенностью сказать, что при решении картины в колорите на основе двух или трех цветов, их пропорции будут именно такими? Эта проблема еще глубоко не изучена, хотя некоторые отправные точки искусствоведческой наукой уже установлены.

Если картина включает в цветовом строе все шесть цветов «азбуки» колорита, то их гармонические пропорции, по Иттону, будут такие: желтый — 3 части, оранжевый — 4, красный и зеленый — по 6, синий — 8, фиолетовый — 9 частей [11]. Таким образом, колорит, построенный на парах дополнительных цветов, будет основан на пропорциях: красного и зеленого — 1:1, оранжевого и синего — 1:2 и желтого и фиолетового — 1:3, причем, чем насыщеннее и контрастнее по светлоте цветное пятно, тем меньшую площадь оно должно занимать в картине.

На рис. 2 общая площадь синефиолетового фона меньше площади, занимаемой желтыми яблоками: в чистом виде их соотношение не гармоничное. Поэтому количество желтого автором картины уменьшено, а синего увеличено за счет их смешения — некоторые яблоки стали зелеными. Появление зеленого вызвало ответ в розовых дополнительных пятнах на других яблоках. Все сгармонизовано: чисто желтых яблок стало ровно столько, сколько «удерживает» синефиолетовый (1:3), а зеленого цвета столько же, сколько розового (1:1).

**Ритм** в колорите — то же, что и в музыке — равномерное чередование каких-либо признаков цвета (метрический строй) или постепенное нарастание

или убывание этих признаков (ритмический строй). Ритмическое движение цвета от сдержанного до максимально насыщенного — важнейшее средство выразительности, позволяющее избежать монотонности и серости картины. Изменение оттенков предметного цвета в светотеневых валерах от светлого до темного также обогащает колорит животрепещущей игрой света и цвета. В практике живописи редко используется в картине один ритмический цветовой ряд, скажем, в красном. Наличие одного цвета требует для глаза появления противоположного оттенка. Поэтому в сгармонизованном колорите пересекаются чаще всего два ритмических ряда на дополнительных цветах, например, розового и зеленого. Как варианты могут использоваться ритмы двух или трех дополнительных цветов.

Ритм как правило сочетается с **контрастом** — противопоставлением каких-либо признаков цвета и формы. В колорите следует различать следующие виды контраста:

- 1) по тепло-холодности цвета,
- 2) по дополнительности цвета,
- 3) по цвету света и тени,
- 4) силуэтов «темного на светлом» и «светлого на темном»,
- 5) оптический (одновременный и последовательный)
- 6) по насыщенности цвета
- 7) по размеру пятен цвета

Контраст теплых и холодных оттенков цвета — это главный признак колорита. Он же проявляется в контрасте дополнительных цветов, противоположных по тепло-холодности, и в различиях света и тени. Теплохолодный контраст дополнительных цветов может быть активным (предельно-насыщенные цвета) или сдержанными (нюансное различие). Последний в виде валеров в светотеневых переходах или в тепло-холодных вкраплениях в локальные цвета — способствует богатству и живости цвета. Если осветить белый шар цветным светом, то желтый свет дает фиолетовую тень, а красный зеленую. Об этом писал еще Делякрук. По сути все контрасты в колорите по теплохолодности и дополнительности основаны на «законе П.Чистякова»- противопоставлении зеленых и розовых оттенков.

Так, в натюрморте В. Орешникова «Белый шиповник» (рис. 4) главный активный контраст розового стола и зеленых кресел поддержан нюансными противопоставлениями теплых розовых лепестков и зеленых листьев шиповника, а в локально-розовом цвете стены мы видим зеленоватые валеры. Теплые и холодные оттенки локального цвета проглядываются и в розовом цвете стола, и в зеленых креслах, и в форме вазы. Акцент холодного синего в стоящей на столе чашке приобрел дополнительный к розовому окружению зеленоватый оттенок.

**Оптические коррективы** в колорите связаны с одновременным дополнительным контрастом, когда например, желтый и фиолетовый взаимно увеличивают свою насыщенность, находясь рядом в поле одновременного обозрения. Кажущаяся желтизна в

отличии от действительной окраски яблок на полотне (рис.1) — явление оптической иллюзии в результате контраста с фиолетово-синим окружением. На самом деле художник «погасил» желтый цвет охристой лессировкой (это и есть оптическая поправка), чтобы яблоки воспринимались желтыми. Там, где коррективы цвета отсутствуют и цвет берется с натуры «в лоб» так, «как кажется глазу нашему», там налицо дисгармония, аляповатость режущей глаз краски. Оптические коррективы как средство гармонизации позволяют живописцу преодолеть открытую краску и превратить ее в цвет — элемент колористического языка живописи.

**Цветовая доминанта** как средство гармонизации — это общий цветовой оттенок, объединяющий все цвета в картине. Именно так объяснял этот термин академик живописи, народный художник СССР и УССР, профессор С.А.Григорьев. Доминанта может быть любого оттенка по замыслу художника. Она же определяет цветовую гамму произведения: теплую или холодную, серебристую или золотистую, красно-коричневую или розово-фиолетовую. Это та цветовая среда, в которой уживается рядом с другими любой цвет живописной палитры. Практически в живописи доминанта применяется или в виде общей цветовой подкладки определенного оттенка (цветной грунт) или общей лессировки одним цветом по верху красочного слоя уже проработанной картины (так к примеру, закончил свою картину «Бурлаки на Волге» И.Репин). Чаще всего художники используют в качестве доминанты в смесях одну какую-либо краску (умбру, вандик и др.). Цветовой оттенок доминанты, вплавляясь во все цвета палитры художника, объединяет их в общем колористическом строе произведения.

Некоторые авторы понимают цветовую доминанту как пятно самого насыщенного цвета, что на наш взгляд, более соответствует термину «цветовой акцент», завершающий ритмическое движение цвета по насыщенности.

Колорит картины может строиться на одной, двух или нескольких доминантах, которые образуют отдельные цветовые зоны в картинной плоскости.

**Фактура** красочного слоя не безразлична для колориста. Кроме изобразительной роли в обогащении цвета путем рельефно нанесенной на холст красочной массы, фактура различной техники наложения способствует выражению содержательности образа. Различают фактуры раздельного мазка, полураздельного и слитного, рельефного и гладкого письма. Раздельный мазок, имеющий в каждом ударе кисти иной цветовой оттенок, при обзоре на расстоянии «... придает живописи тот акцент, которого ей не может дать слитность красок» (Делякрук). Рельефность красочного слоя повышает светоносность цвета, но затрудняет почувствовать глубину в картине. Поэтому даль в пейзаже, тени в объемных формах всегда писали лессировочным методом, а ближние планы и света — пастозно.

Многие современные художники совершают ошибку, изображая небо густоналоженным рельефным красочным слоем, из-за чего облака воспринимаются не расположенными в глубоком пространстве, а нависающими над передним планом и выпирающими из рамы.

Третьим и главным выразительным признаком колорита является **образность**, которая в свою очередь включает в себя два аспекта. Первый — организация цвета на основе таких средств, как обобщение, типизация, стилизация (от «стиль»), идеализация (от «идеал»), психологизм. Если эти средства развиваются в рамках «прямого» отражения действительности, то второй аспект включает в себя средства иносказательного образного мышления. Сюда относятся приемы метафорической образности, символика, аллегория, гипербола.

Примером обобщения, типизации и стилизации может служить колорит портрета Иды Рубинштейн работы В. Серова (рис. 5).

Пластическая форма фигуры обобщена до почти силуэтного изображения, лишеной всякой «натуральности» цвета и богатства свето-теневых валеров. Лепка формы ограничивается светом и тенью, в некоторых местах дополненными бликами и полутенями. Такое предельное обобщение формы и цвета вызвано типажом модели, навеявшим В.Серову воспоминания о фресках и рельефах времен египетских фараонов. Этим обусловлены и скупость цветовой гаммы, и стилизация формы под древность, и динамика в движении фигуры экзальтированной танцовщицы. Контрасты темных коричневых волос и светлого охристого тела, темносинего канapé и желтосерой стены повышают экспрессию образа, олицетворяющего грацию вихреподобного танца, как бы остановившегося в заключительном аккорде. Эта фигура — не живое женское тело (о чем сильно сокрушался И.Репин), а словно застывшая мраморная статуя, подобная «окаменевшей музыке».

**Идеализация** образа — это стремление приблизить изображаемое к некоему идеалу. Такой идеал красоты мы наблюдаем в колорите и форме картин П.Рубенса, в фигурах купчих Б.Кустодиева, крестьянок А.Архипова, дворянок В.Сурикова и многих других.

**Психологическая образность** в колорите связана с эмоциональными качествами цвета, «ассоциативным ореолом», воздействием цвета на психику человека. Отсюда мажор и минор определенных цветовых гамм, вызывающих соответствующие переживания зрителя. Те же крестьянские девушки А. Архипова, написанные в красно-желто-зеленой гамме, с широкими трепетными валерными мазками — это типические образы русской женщины, дышащей физической силой и жизнерадостностью. Выражению этих качеств и способствует мажорный, праздничный, ярконасыщенный цвет в колорите архиповских портретов (рис.6).

**Иносказательность** образного выражения применяется там, где отступая от прямого объективного отражения действительности, художник стремится выразить вполне реальными формами иное содержание, иногда фантастическое, гиперболизированное, с выявлением характерных сторон предметов и явлений. Для этого служат аллегория, метафора, гипербола и символ. Иносказательная образность всегда



обновляет предмет изображения, «показывает его в неожиданном ракурсе» (П. Антокольский). Совмещение одновременных ситуаций (картина К. Брюллова «Сон девушки в летнюю ночь»), перенос реальных персонажей в сказочную нереальную жизнь («Садко» И. Репина, «Русалка» К. Маковского) - примеры метафорической и аллегорической образности. Колорит в таких картинах строится часто на нереальных цветовых сочетаниях, преувеличенных (гипербола) контрастах цвета и формы («Купание красного коня» К. Петрова-Водкина, «Большевик» Б. Кустодиева и др.).

**Символ** как средство выражения, в котором какой-либо знак наделен содержанием художественного образа, широко использовался в конце XIX – начале XX веков в течении «символизма» (Г. Климт, В. Борисов-Мусатов, Н. Рерих, М. Врубель, К. Сомов и др.). Характерны для живописи символистов – сочетание реального и идеального, подсознательного, использование образов на основе ассоциаций, цвета – как средства с символическим содержанием. В метафорической образности используется символическое значение цвета: желтый - чистота, ясность, свет, святость; красный – любовь; красный с оранжевым – воинственность, мужество, власть; синий – неземной, духовный, небесный, символ вечности; зеленый – плодородие, жизнь; желто-зеленый – весна, возрождение; сине-зеленый – холод, северный дух; фиолетовый - печаль, сумрак, траур, угроза; красно-фиолетовый – величие, поклонение, символ власти. Эти признаки цвета имеют исторические корни и у разных народов находят различные интерпретации.

Психологическое воздействие цвета с символическим содержанием играет важную роль не только в символизме, но и в классической живописи, повышая эмоциональный тон восприятия произведения зрителем, зачастую не осознающим истинных причин такого воздействия.

#### Выводы.

**1. В терминологии колорита** под термином «тон» следует понимать видимую светлоту, светоненасыщенность, свечение, светосилу, яркость, а «цвет»-как видимую окраску элементов предметно-пространственной среды. Термины «цветовой тон» и «полутон», вносящие путаницу из-за смешения понятий тона и цвета, из лексики следует исключить, заменив их терминами «цветовой оттенок», «валёр», «нюанс».

**2. Изобразительной основой колорита** является совокупность трех составляющих: 1) тон, 2) цвет и 3) форма. Всего «алфавит» колорита включает 20 основных элементов: семь тоновых различий (блик, свет, полусвет, полутень, тень собственная, рефлекс и тень падающая), шесть основных цветов (красный, оранжевый, желтый, зеленый, синий, фиолетовый) и семь типов изобразительных знаков формы (точка, линия, угол, треугольник, четырехугольник, многоугольник и овал). Тон, цвет и форма воплощаются (опредмечиваются) в сюжетной структуре картины.

**3. Выразительные средства колорита** разделяются на три группы: 1) компоновочные («по пятнам» в формате картины) на основе семи типов композиционных схем; 2) гармонизации (по законам красоты) на

основе пропорций, ритма, контраста, динамики, симметрии, цветовой доминанты, оптических коррективов, фактуры красочной поверхности; 3) образности – «прямой» (обобщение, типизация, стилизация, идеализация, психологизм) и иносказательной (метафора, аллегория, символ, гипербола).

**4. Универсальным законом** колорита наряду с законами тоновых, тепло-холодных и дополнительных отношений, следует считать «закон П. Чистякова» - наличие во всех цветах двух главных оттенков – «зеленоватого и розоватого», составляющих одну из основ колористического единства всякого живописного произведения.

**5. Колорит** – это упорядоченная система тоновых, тепло-холодных и цвето-дополнительных отношений, выраженных в изобразительно-выразительной форме, в которой ни один цвет не может быть изменен или удален без разрушения единства цвета и образа.

#### Литература:

1. А. Зайцев. Наука о цвете и живопись. - М: Искусство. 1986.- с. 136,138.
2. Н.Н. Волков. Цвет в живописи. - М: Искусство. 1985. — с. 66
3. Дейнека А. Учись рисовать // Архитектура — С. - М: 2005. — с. 14.
4. Ю.Е. Яцевич. Музыка. Словник — довідник. // Музична книга. - Богдан. - Тернопіль: 2003.- с. 196.
5. Константин Коровин вспоминает. — М: Изобразительное искусство 1990. - с. 82.
6. Д.Н. Кардовский об искусстве. - М: Изд. АХ СССР. – 1960. -с. 43,44.
7. Р. Арнхейм. Искусство и визуальное восприятие. - М: Прогрес. 1974. — с. 342.
8. П.П. Чистяков. Письма, записные книжки, воспоминания — М: Искусство. 1953. — с. 369, 374.
9. Романенко Н.Г. Колір як природна сутність. // Вісник ХДАДМ. – Харків: 2010. № 3. - с. 7
10. Лубенский В.И. «Азбука» рисунка (семь знаков в рисовании с натуры)//Сб. 21-й научн.-техн. конф. Харьковский худож.-пром. ин-т. - Харьков: 1988. – с. 114).
11. Иоханнес Иттен. Искусство цвета. – М: 2001.
12. А.Е.Зорко. Методичні засади роботи над пейзажним етюдом. // Вісник ХДАДМ. – Харків. 2011. № 4. – с. 119.