



С. АЛЕКСЕЕВ

О КОЛОРИТЕ

С. АЛЕКСЕЕВ

# О КОЛОРИТЕ

ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»  
МОСКВА . 1974



## ОТ АВТОРА

Колорит теснейшим образом связан с цветом в живописи. Однако при внимательном рассмотрении вопросов цвета и колорита выясняется их существенное различие: совокупность цветов картины еще не определяет колорита. Среди произведений живописи не трудно найти такие, которые содержат примерно одни и те же цвета, но колористически оказываются несхожими. Колорит определяется как система цветов, но система и сумма — это не одно и то же. Система закономерна, обладает единством, целостностью, поэтому важно понять, чем обусловлено цветовое единство системы, в силу каких признаков она воспринимается едино-целостно. Этот вопрос и составляет одну из основных задач работы.

В первой главе выясняется разница между вопросами цвета и колорита и взаимосвязь света и цвета в живописи; во второй разбираются примеры построения колорита; третья отведена взаимосвязи колорита с эстетическим идеалом времени (здесь же затрагивается вопрос о связи колорита с историческими стилями); четвертая глава посвящена типам и видам колорита, то есть проблеме его классификации.

Суть и природу колорита можно раскрыть, обратившись к конкретным произведениям. Закономерности колорита всеобщие, их можно проследить на различных произведениях.

Задача автора в данной работе сводилась к выбору именно тех памятников, на которых наиболее наглядно проявила себя та или иная колористическая закономерность. Большинство рассматриваемых произведений относится к станковой, но некоторые — к монументальной живописи. Характер и основы станковых картин и монументальных настенных росписей не одинаковы, но отдельные черты колорита общи как для тех, так и для других.

Несколько примеров взято автором из архитектуры; большинство из них относится к Новому времени, но некоторые — к Средневековью. В рамках проводимого в книге анализа такое сопоставление разнородного по существу материала вполне допустимо.

Произведения живописи, на которые ссылается автор, сопровождаются указаниями их местонахождения, при этом в тексте приняты следующие сокращения:

ГТГ — Государственная Третьяковская галерея

ГМИИ — Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина

ГРМ — Государственный Русский музей

ГЭ — Государственный Эрмитаж

ГРМ — Государственный Русский музей

Для произведений, хранящихся в иных музеях, указаны полные наименования мест их хранения. Упомянутые архитектурные памятники, в тех случаях, когда это известно, сопровождаются указаниями дат строительства и имен строителей.

В конце книги приводятся основные термины по цветоведению.

## ЦВЕТ В ЖИВОПИСИ И КОЛОРИТ

Анализ колористического построения картин приводит к определенным выводам. Прежде всего он убеждает в том, что средством изображения в живописи является цвет. Цвет играет важнейшую роль в построении картины, в ее композиции. Варьируя яркостную характеристику цвета, голландский мастер XVII века Рембрандт ван Рейн выделял главное, самое существенное в изображении. Посредством цвета русский художник XIX века П. А. Федотов заставлял зрителя воспринимать изображение в определенной последовательности, от основного к второстепенному, от главных действующих лиц к деталям картины. Таких примеров можно привести много из произведений, созданных в самые различные эпохи. Однако не трудно понять, что выделение цветом главного возможно лишь в картине, то есть в изображении определенного предметного и сюжетного содержания.

Об эмоциональной роли цвета говорить вне его изобразительного смысла вообще невозможно. Один и тот же цвет, будучи цветом различных объектов, воспринимается и оценивается по-разному. Напри-

мер, красный цвет в изображении цветка и такой же красный цвет в изображении расплавленного металла производит различное впечатление. При этом и сам цвет в живописном произведении воспринимается различно. В науке о цвете выяснено, что светлые цвета холодных оттенков кажутся «легкими», но в изображении стены в картине В. И. Сурикова «Утро стрелецкой казни» (ГТГ) они не выглядят «легкими», напротив, они передают тяжесть камня.

Картина Огюста Ренуара «Девушки в черном» (ГМИИ) отнюдь не мрачная. Наоборот, она жизне-радостная, звонкая в цвете. Черные шляпы и платья девушек написаны художником не черной, а более светлой краской — берлинской лазурью. Работы же Пабло Пикассо, относимые к так называемому «голубому периоду» и исполненные той же краской, далеки от ликующей радости картин Ренуара. Изолированно взятый цвет, цвет «сам по себе», ничего не может ни изобразить, ни выразить. В «Черном квадрате» (ГТГ) К. С. Малевича цвет «изобразил» квадрат, но здесь решающим является не столько цвет, сколько геометрическая фигура. Вне связи с другими средствами живописи, — рисунком, формой, композицией, а главное — вне связи с изобразительным, предметным значением, цвет может выступать только в качестве пространственно неограниченного общего цветного освещения, в остальных случаях он всегда является цветом чего-либо.

Из сказанного с очевидностью вытекает, что цвет в живописи — одно из средств изображения, способное осуществлять эту роль лишь в сочетании с другими ее средствами.

Некоторые практики и теоретики беспредметного искусства полагают, что цвет, не изображающий ничего конкретного, может что-то выразить. Так

В. В. Кандинский уверял, будто его композиции (или импровизации, как он сам их называл) выражают настроения, во власти которых находится художник. Не говоря о субъективности подобного рода заверений, надо еще отметить, что и в беспредметных композициях цвет участвует не изолированно взятый, а в сочетании с формой, с другими цветами; он существует в определенных количественных, ритмических и прочих связях, а вовсе не «сам по себе». Стремясь обосновать выразительные способности изолированного цвета, некоторые исследователи проводят иногда параллель со звуком, который будто бы обладает способностью эмоционального воздействия. Звук в музыкальном произведении действительно эмоционально выразителен и содержателен. Но в музыкальном произведении звук связан с другими компонентами и средствами: ритмом, метром, темпом, гармонией. Изолированный отдельный звук также ничего не выражает; он становится выразительным и совершенно конкретным по содержанию лишь в музыкальном произведении. В ряде случаев звук становится даже изобразительным. Так, в музыке балета И. Ф. Стравинского «Петрушка» в сцене народного гулянья воспроизводится игра шарманки и рев медведя. Вступление к опере Н. А. Римского — Корсакова «Золотой петушок» начинается со звуков, подражающих крику петуха. Таких примеров много, но все это относится не к изолированному звуку, а к звуку в общем музыкальном строе.

Так рассматривается вопрос о выразительности и изобразительности звука, хотя его восприятие, в отличие от восприятия цвета, не предметно. Воспринимая же цвета, мы обычно не отрываем их от объектов материальной действительности. Цвета называют оранжевыми, фиолетовыми, связывая их с



цветом апельсина, фиалки. В обиходной речи цвета часто называют небесными, землистыми, огненными, солнечными, ледяными. Казалось бы эта «предметность», усматриваемая в цвете, наполняет каждый из цветов определенным содержанием, хотя бы за счет ассоциативных моментов. Но дело в том, что возникающие ассоциативные связи не однозначны. Красный цвет может казаться и цветом пламени, и цветом розы. Цвета в отдельности не обладают однозначным, конкретным содержанием и вне предметного значения не могут выражать что-либо определенное.

Второй вывод, вытекающий из анализа произведений — цвет в живописи воспринимается не в его колориметрических характеристиках, а в зависимости от окружающих цветов и освещения, причем он всегда подчинен общей тональности.

В природе мы обычно наблюдаем цвета при том или ином освещении и в окружении других цветов. Так как цвета изменяются под влиянием освещения и в силу цветовой индукции, они всегда оказываются подчиненными тому освещению и окружению, в котором наблюдаются. Дени Дидро приводит такой пример: «Сравните какую-нибудь сцену природы днем при сияющем солнце с той же сценой при пасмурном небе. Там будут сильными и свет и тени, здесь же все будет бледным и серым»<sup>1</sup>. В этом примере обращено внимание на изменение яркостной контрастности между цветами, но Дидро не случайно оговорился, сказав «здесь же все будет бледным и серым». При изменении освещения и окружения неминуемо меняются характеристики цветов.

Прав был Дидро, утверждая также, что «свет как общий колорит картины имеет свой тон»<sup>2</sup>, и что свет является «общим колоритом» картины. При этом от освещения и окружения изменяются не

только яркостные характеристики цветов, но и все прочие качества, включая фактурные характеристики. Так, в часы рассвета, особенно при наблюдении с больших расстояний и вблизи от больших водоемов, все цвета пейзажа выглядят «легкими», «прозрачными», «стеклянными». Речь идет о влиянии среды, в результате чего возникает некий общий тон наблюдаемой картины, некая общая тональность. Понимание тональности в нашей трактовке подобно пониманию тональности в музыке. Музыкальная тональность — это высота звуков лада, определяемая положением главного звука (тоники) на той или иной ступени звукоряда музыкальной системы. Когда в музыкальный ряд попадает звук иной тональности, он выпадает из этого ряда и воспринимается чуждым, лишним. То же наблюдается в живописи. Когда в группу цветов определенной тональности попадает цвет другой тональности, он не сочетается с данной цветовой группой, колористически с ней не объединяется.

В окружающей нас среде мы часто наблюдаем сопутствующие друг другу различные тональные ряды. Так всегда бывает, когда в поле зрения попадают объекты, находящиеся в различных условиях освещения (например, при освещении отдельных частей пространства потоками солнечного света через разрывы в тучевом покрове). Так бывает вечером, когда отдельные объекты освещаются источниками искусственного света. В пределах каждой из различных частей пространства цвета соответствуют условиям освещения данной части, в итоге чего они оказываются подчиненными различным световым режимам, то есть разнотональными. Тогда цвета каждой тональной группы относятся к цветам других тональных групп в той же мере, в какой соотносятся друг с другом разноинтенсивные световые

потоки. Возникает политональный колорит, где различные тональности связываются между собой.

Отдельные цвета любого изображения воспринимаются подчиненными условиям освещения и выглядят соответственно воспроизведенным в изображении условиям среды, то есть в зависимости от тональности. Чтобы убедиться в этом, достаточно посмотреть на цвет лица старухи (на первом плане картины В. И. Сурикова «Утро стрелецкой казни»), изолировав его от окружающих цветов (например, через отверстие в непрозрачном экране). Цвет лица, взятый отдельно, выглядит неестественным, но при наблюдении всей картины в целом этот цвет воспринимается живым цветом старческого лица, находящегося в глубокой тени. Портрет Генриэтты Гиршман (ГТГ) написан Валентином Серовым малонасыщенными замутненными красками. При восприятии произведения в целом, краски его кажутся чистыми, серебристыми. Осмысливая в изображении рассеянное освещение, мы «трансформируем» цвета, они выглядят тогда отличными от колориметрически определяемых.

Нельзя рассматривать цвет в живописи независимо от живописного изображения в целом, вне предметных связей и, прежде всего, независимо от воспроизведенного в картине освещения.

Тональная соподчиненность определяет характер каждого цвета цветовой системы, который не исчерпывается тремя основными характеристиками — светлотой, насыщенностью и цветовым тоном, тем более он не исчерпывается одной яркостной характеристикой. Анри Матисс высказывал мысль, что яркость не имеет решающего значения. По его мнению, интенсивность цвета (а интенсивность зависит от яркости, то есть светлоты, и от насыщенности)— это «ничто, одно повышение голоса», которое не

убеждает. Он придавал большое значение плотности цвета, его фактурной характеристике<sup>3</sup>. Категоричность такого утверждения связана с живописной концепцией самого Матисса. Яркие отношения (тональные отношения, как говорят живописцы) играют в живописи важную роль. Но Матисс прав в том, что тональная соподчиненность цветов выражается как в основных, так и во всех прочих качествах (свойствах) цвета, в том числе и плотности. Фактурная разработка имеет большое значение в живописи. И. Б. Репин писал широким, открытым мазком, но для большей выразительности он разнообразил технику. Так, в «Портрете Мусоргского» лицо композитора, его одежда и фон написаны по-разному.

Выбор цветов композиции диктуется образной задачей, творческим замыслом художника. Можно думать, что в работах с натуры этот выбор или отбор цветов диктуется самой натурой, но, во-первых, не все живописные произведения пишутся непосредственно с натуры, во-вторых, художник свободен в выборе точки зрения на природу, в-третьих, следуя натуре, художник всегда подвергает ее определенной интерпретации. К тому же в каждом отдельном случае он выбирает технику письма, красочный и иной технический живописный материал, прибегая порой и к нетрадиционным материалам. В ранних картинах Серова («Девочка с персиками» и «Девушка, освещенная солнцем») цвет вибрирует, мерцает, воспроизводя атмосферу, пронизанную лучами света, в его же работах последнего периода («Похищение Европы», «Одиссей и Навзикая» и другие)— цвет локальный, обобщенный.

За многовековую историю живописи накопилась, к примеру, грандиозная галерея летних пейзажей, и все они разные не только по сюжету и мотивам,

но и по живописной форме, по колориту. Общий эмоциональный строй произведений связан с колоритом, но различные художники одному и тому же мотиву изображения придают разную эмоциональную окраску.

Картина не есть точный макет природы, который вообще неосуществим. В живописной картине нет ни реального пространства, ни реального освещения. Важно еще и то, что возможности зрения ограничены «разрешающей способностью глаза». А живопись, как отмечал уже античный писатель Филострат, «создает много больше». В картине П. А. Федотова «Сватовство майора» (ГТГ) выделены два главных действующих лица — невеста и жених. Фигура невесты освещена ярче всего. Такой световой эффект при рассеянном комнатном освещении невозможен. Однако этот прием позволил мастеру обратить внимание зрителя в первую очередь на основной персонаж, на самую суть сюжета.

В пейзажных работах старых мастеров, изображающих летние мотивы, обычно встречается преобладание коричневых цветов в тенях, в том числе в теневой части зеленых крон деревьев, чего не бывает и не может быть в действительности, но такие пейзажи не вызывают у зрителя сомнений в их естественности и правдоподобности.

Пользуясь ослабленными, несколько ахроматизированными красочными смесями, Валентин Серов создавал картины высокой цветности. Можно привести очень интересный пример: в учебной мастерской Школы живописи, ваяния и зодчества в Москве В. А. Серов обычно делал этюды совместно с учениками. Однажды ученикам было предложено написать загорелую натурщицу. В то время как каждый из учеников стремился подобрать цвет соответственно натуре, учитель писал сероватыми ослаблен-

ными красками. Когда же сравнили все работы, оказалось, что ближе всего к натуре выглядела работа учителя<sup>4</sup>.

В живописи можно найти много примеров отклонений от натурального цвета<sup>5</sup>, «незамечаемых» зрителем. Независимо от того, в силу каких явлений имеет место такой факт, некоторые отступления от природы в цвете оказываются допустимыми и даже неизбежными, поскольку художник не может и не должен воспроизводить каждый цвет, наблюдаемый в природе с колориметрической точностью.

В картине «Ночное кафе в Арле» (собрание Кларк, Нью-Йорк) Винсента Ван Гога легко заметить усиленную желтизну света, повышенную интенсивность красного цвета стен и зеленого цвета крышки бильярдного стола, но это не вызывает возражения зрителя, так как служит цели образной выразительности, способствует созданию определенного впечатления от картины.

Говоря о цвете, помимо светлоты, цветового тона и насыщенности, надо иметь в виду его «весовые», пространственные и другие качества или свойства. Состояние освещения существенно влияет на воспринимаемую плотность цвета, а эта последняя не менее важна. В образовании цвета приобретают значение технические средства живописи и живописные материалы. У каждого материала есть свои художественно-выразительные качества: корпусность или лессировочность красок, физические свойства связующих материалов, фактура красочного слоя. Еще более существенно значение техники живописного письма. Индивидуальные приемы мастера, его манера писать, вся совокупность средств, и художественных, и технических (красочный материал, способ построения красочного слоя и другие) имеют прямое отношение к фор-

мированию художественного образа. Это легко иллюстрировать многочисленными конкретными примерами. Не случайно М. А. Врубель ввел в арсенал своих красочных материалов бронзу, и не случайно Валентин Серов выполнял варианты картины «Похищение Европы» в различных техниках. Погрудный «Портрет камеристки» (ГЭ) написан Рубенсом на доске таким тонким красочным слоем, что просматривается текстура основания, а «Голова старика» (ГМИИ), выполненная в мастерской Рубенса, написана крупными мазками по холсту. Если бы портрет старика был написан с такой же тонкостью, просвечиваемостью слоя красок, как портрет молодой женщины, то не было бы возможности столь убедительно показать старческое мужское лицо. Наоборот, если бы портрет камеристки был выполнен, как портрет старика, пострадала бы передача юности модели.

В некоторых случаях цвет приобретает значение символа, однако символичным он становится при определенном изобразительном (предметном) смысле. В русских иконах часто встречаются изображения, явно противоречащие природной окраске. Так, например, на пророка Илью в христианстве перенесено языческое представление о боже-громовержце. Поэтому пророк Илья, его колесница и кони мыслятся огненными и изображаются красной киноварью. В новгородской иконе XV века «Власий и Спиридоний с охраняемым ими стадом» (ГИМ) овцы, коровы и горки частично изображены киноварно-красными, а частично золотисто-охристыми. Искать особый символический смысл киноварных и охристых цветов, очевидно, бесполезно, общее же образное звучание этой иконы всецело зависит от них. В данном случае каждый цвет в отдельности не несет конкретной образной нагрузки, но

его символическое значение определяется тем образным содержанием, которое в значительной мере выявляется совокупность всех цветов. Иногда цвет играет роль условного обозначения. Так, души людей в иконах изображаются белыми фигурами спеленутых детей.

Итак, цвет — одно из средств живописи, всегда участвующее в создании художественного образа совместно с другими средствами. Он приобретает определенную художественную выразительность лишь тогда, когда вступает в содружество с остальными цветами, то есть в систему цветов. Но система цветов — это уже колорит. При всей важности и значении проблемы колорита, ее теоретическая разработка еще не завершена. Имеющиеся публикации, во-первых, малочисленны, во-вторых, в ряде случаев вопросы колорита в них не отделяются от вопросов цвета в живописи, а они различны. Цвет в живописи не является, подобно колориту, элементом художественной формы. Оценка цвета в картинах предопределяется содержанием изображенного. Совокупность цветов, находящихся в определенных соотношениях друг с другом, наделенных определенным предметным смыслом, образует конкретный, чувственно воспринимаемый строй, способный выразить содержание. Другими словами, единоцелостно воспринимаемая система цветов становится элементом, составной частью, одной из граней художественной формы.

Предпринимались неоднократные попытки связать вопросы колорита с проблемой так называемой гармонии цветов, при этом под гармоничными цветами нередко понимались красиво сочетающиеся. Не говоря о моментах субъективности любой нормативной эстетики цвета, не надо еще забывать, что в картинах, соответственно творческому замы-



слу, порой нарочито подбираются «негармоничные» цветные сочетания. Создание теорий «цветовой гармонии», так же, как и разработка норм эмоционального, либо «морально-нравственного» воздействия цветов на человека<sup>6</sup>, мало продвинуло разработку теории колорита в живописи. Когда иные картины в целях экспрессии исполняются в «негармоничных» цветах, они все же не лишаются колорита.

Существенно отметить, что попытки разработки эстетики цвета предпринимались большей частью представителями естествознания, а вопросы цвета в живописи и колорита относятся к сфере искусствоведения. Рассмотрение такого рода проблем с точки зрения психофизиологии зрения, к тому же отвлеченное, не основанное на материале искусства, заведомо обречено на неудачу. Далее существенно уточнить понимание негармоничности. Так называемые негармоничные сочетания представляют собой более сложные случаи той же гармонии. В рассуждениях теоретиков о цветовой гармонии нередко можно встретить аналогии с музыкальными консонансами и диссонансами. Но такие аналогии вызывают недоумения, ибо музыкальный диссонанс отличается от консонанса тем, что требует, разрешения (консонанс его не требует), и музыкальная гармония не исключает диссонансы. Живописи же, лишенной колорита, не существует и не может существовать, коль скоро за колорит принимается единой целостно воспринимаемая система цветов. Не может быть живописного произведения без цветовой системы, то есть без цветов (тогда это не будет живописью), либо с набором независимых, никак между собой не согласованных, не соподчиненных, не составляющих систему цветов. Даже в однотонной гризайли имеются оттенки и световые

переходы, то есть наличествуют различные цвета (хотя одного и того же цветового тона). Правда, среди художников и даже искусствоведов бытует мнение, что бывают живописцы колористы и неколористы. На самом деле любой живописец является колористом. Различие может проявляться в уровне колористического мастерства. Разногласия возникают вследствие того, что иные художники и теоретики подразумевают под колоритом определенное качество живописи, которое не является обязательным и всеобщим. К колористам относят таких живописцев, как Тициан и Веласкес, ставя под сомнение наличие колорита у многих мастеров живописи (даже у Рембрандта). Но, во-первых, если таким образом понимать колорит, то надо вводить новый термин для определения системы цветов, во-вторых, такая постановка сужает понятие колорита. Нами мыслится под колоритом организованная совокупность или система цветов художественного произведения. Она может быть плохо организованной, как это бывает у малоспособных и малограмотных живописцев, но и у них она все же присутствует.

Разумеется, понятие колорит можно истолковать и в более узком смысле, то есть как качественный признак живописи; в таком случае для всей совокупности цветов следует пользоваться термином «система цветов». Очевидно, что система цветов живописного произведения определяет его колорит. Следовательно, колорит и система цветов являются понятиями однозначными.

При хорошей организации цветовой системы малейшее изменение хотя бы одного из цветов ведет к ее распаду. Если возможны произвольные изменения цветов, значит система не организована. С другой стороны низкое качество колорита непосредственно связано с недостаточной культурой самого

цвета, с недостаточно верной тональной соподчиненностью. При вялых, невыразительных и неопределенных цветах не может быть хорошего колорита. Иначе — качество колорита зависит от достоинства составляющих систему цветов.

Встречаются такие произведения живописи, в которых цвета и их сочетания нарочито подбираются в расчете на внешнюю красоту, хотя бы она противоречила существу произведения. Ясно, что в таких случаях колорит получается «слащавым», неглубоким, неубедительным, невыразительным.

Наблюдаемые в природе цвета выглядят очень сложными. В результате влияний окружающей среды и освещения они изменяются по своим свойствам, приобретая многочисленные оттенки, меняясь по фактурным характеристикам. В живописи можно передавать цвета со всеми наблюдаемыми градациями, но можно их обобщать. В последнем случае надлежит находить характер цветов, который выражал бы эти изменения. Если же цвет взят примерно, приблизительно, без учета влияний на него световой и цветовой среды, и воспроизведен он лишь подходящей краской либо красочной смесью, если с первого взгляда можно безошибочно назвать эту краску или красочную смесь, то нельзя говорить о полноценном живописном воспроизведении. Получается то, что живописцы обычно называют раскраской.

Приняв во внимание понятие тональности, можно еще полнее дать определение колорита, представив его как совокупность цветов живописного произведения единой тональности.

Поскольку тональность определяется подчиненностью цветов условиям воспроизведенного в картине освещения, объединяющим началом колорита выступает свет.

Колорит, разумеется, связан с самим набором цветов и с трактовкой цвета, — локальная она или обогащенная, элементарная или сложная. Не безразличен колорит к трактовке цвета, и трактовка цвета не безразлична к колориту. Но трактовка цвета и наличные цвета еще не определяют колорита. Можно найти примеры колористически разных произведений, цветовые гаммы которых примерно одинаковы. Отвергать зависимость колорита от наличествующих в картине цветов было бы безрассудно, но существенно, что единая цветовая система (то есть колорит) организуется при посредстве света, что и является первостепенным.

Колорит как одна из сторон художественной формы, активно участвующая в раскрытии содержания, оказывает сильнейшее эмоциональное, психологическое воздействие, он активен в формировании художественного образа.

Новгородское изображение архангела Михаила второй половины XIV века и «Архангел Михаил», написанный Андреем Рублевым в начале XV века (оба произведения в ГТГ), посвящены одной и той же теме, одному и тому же персонажу. Композиция изображений почти одного порядка, лишь колорит их различен, но воспринимаются они по-разному и несут различную идейно-художественную нагрузку.

Наряду с предметным значением каждого цвета колорит подчинен творческой задаче художника. В этом заложено некоторое противоречие. При полном и безусловном подобии изображения предметному облику изображаемого, это противоречие оказывается неразрешимым. Но проблему отображения действительности в искусстве нельзя истолковывать примитивно. Образная оправданность снимает недоверие к форме. Ни колорит произведений Эль Греко, ни колорит портретных работ Франса Гальса не

вызывают сомнений в их правдоподобности, хотя серых и черных теней на лицах в природе не бывает.

Исходя из задачи образной выразительности, художник выбирает ту или иную общую трактовку изображения, в частности, трактовку цвета. Колорит «Портрета священника Григория Кирилловича Левицкого» (отца художника, ГТГ) и «Портрета Урсулы Мнишек» (ГТГ), написанных Д. Г. Левицким с разрывом по времени всего в три года, совершенно разный. В одном случае он сдержан, скромнен, прост (хотя живописная техника Левицкого сложна), в другом — чрезвычайно эффектен и декоративен. В портрете Мнишек использованы контрастирующие между собой оттенки цвета. Яркий цвет румянца щек (явно превышающий естественный румянец), предельный блеск глаз, светлая полуфигура на относительно темном фоне обеспечивают ту приподнятость произведения, которая придала ему характер светской парадности. (Разумеется, общее звучание портрета зависит не только от колорита. Играть роль и избранная поза портретируемой и овальная форма портрета.)

Портрет Марии Ивановны Лопухиной (ГТГ), написанный В. Л. Боровиковским, овеян романтическим настроением. Грустно-задумчивое лицо молодой женщины, предвечерний пейзаж и роза, помещенная на переднем плане картины, создают определенное настроение, при этом нежно-голубоватый тон картины и приглушенность красок еще более его подчеркивают. В реалистической живописи колорит всегда выступает совместно с композицией, ритмом, в соподчинении с предметностью изображения, в соответствии с художественным замыслом, преследуя цели раскрытия содержания произведения.

В основе искусства лежит образное отражение действительности с позиций определенного эстетического идеала и с изменением последнего меняется искусство как по содержанию, так и по художественной форме.

Вспомним «Сикстинскую мадонну» Рафаэля (Дрезденская картинная галерея). Это произведение преисполнено величественного покоя. В нем все пронизано ясностью, выполнено в светлых гармоничных цветах. Цвета локальны, сочетания их четки и выразительны. Другое мы видим у Тициана, Веронезе, Тинторетто. В их произведениях нет рафаэлевской ясности, просветленности, успокоенности. Композиции сложны, загружены, цвета — насыщенные, движения сильные, порой напряженные. Человеческое страдание и физическая сила выражены Тицианом в его «Святом Себастьяне» (ГЭ). О мощи и силе повествуют и другие картины Тициана. Для этого художник использует напряженный сверкающий колорит, цветовые и световые контрасты.

Можно привести много примеров из истории живописи (и вообще из истории искусства, в том числе памятников прикладного искусства и архитектуры) в подтверждение того, что колорит находится в теснейшей связи с эстетическими идеалами времени и самого художника.

В статье «В защиту новой Академии художеств», опубликованной И. Е. Репиным в октябре 1897 года в журнале «Неделя», приведено интересное свидетельство: «...да, времена изменились,— пишет Репин. — ...На последней Передвижной выставке картина Савицкого «На меже» прошла почти незамеченной. И многие картины, появившись они 30 лет назад, произвели бы большой фурор...», и далее: «...между тем и в художественном смысле эти запоздалые произведения были не только ниже работ

60-х годов, но значительно превосходили их в технике. На наших глазах, очевидно, неумолимо совершается эволюция в искусстве»<sup>7</sup>. И. Н. Крамской говорил, что русских художников «нужно двинуть к цвету и свету». В. И. Суриков, действительно, двинулся к цвету и свету. Сложно, с игрой теплых и холодных оттенков написан снег в картине «Боярыня Морозова», как и вся эта картина, как и другие его живописные произведения. В картине «Утро стрелецкой казни» воспроизведены часы утреннего рассвета. В ней великолепно передано состояние атмосферы, тонально соподчинившее все цвета. Справедлив Дидро, считавший свет и воздух «всеобщими примирителями гармонии».

У каждого художника есть своя манера, свой индивидуальный стиль, свой особый характер колорита. Колорит изменчив также в рамках творчества одного и того же художника. Сопоставим три работы К. П. Брюллова: «Итальянский полдень», «Всадница» (портрет Джованины Паччини) и «Портрет писателя Нестора Васильевича Кукольника» (все три работы в ГТГ). Написаны они маслом по холсту, и сравнительно близки по времени написания (между 1828—1836 годами). Однако колористическое звучание их различно. Объясняется это прежде всего тем, что указанные три произведения глубоко различны по содержанию.

В «Итальянском полдне» художник передает пышную природу южной страны, прохладу тени и игру солнечных бликов. Эта работа преисполнена ощущения жизни. Она подкупает своей полнокровной радостью и лиричностью. В портрете Паччини, называемом «Всадница», создан блистательный парадный портрет. В данном случае перед мастером была поставлена задача построения портрета, который привлекал бы внимание, останавливал взгляд

каждого, был бы предельно эффективным. Этой задаче подчинены все средства: на фоне темного парка выделяется светлая фигура гарцующей на лошади молодой всадницы. Изящная поза амазонки, блестящие шелковые ткани ее одежды, развевающаяся вуаль, холеная черная лошадь, скачущая прямо на зрителя. Портрет построен декоративно. Таков и колорит, базирующийся на контрастных светлых и темных красках. Портрет впечатляет. Совсем иные задачи преследовались Брюлловым в портрете Кукольника. Художник стремился создать глубоко психологический портрет, раскрыть внутренний мир портретируемого, подчеркнуть сосредоточенность, глубину мысли, сложные переживания писателя. Колорит портрета напряженный, красочная гамма темная, даже несколько мрачная. Светлые лицо и руки выделяются из общего полумрака. Композиция портрета статичная, поза писателя застывшая, скованная. Преследуемая художником цель, поставленная им задача определяют в каждом случае выбор средств воплощения замысла, той художественной формы, которая наиболее полно выражает содержание произведения, наиболее глубоко его вскрывает.

Различное понимание задач и целей искусства порождает различные художественные направления. Основные особенности каждого направления проявляют себя как в содержании, так и в форме художественных произведений, в том числе в колорите. Однородность понимания целей и форм искусства приводит к возникновению художественных школ, для каждой из которой характерны определенные признаки художественной формы. Например, венецианская школа эпохи Возрождения колористически резко отличалась от умбрийской или римской.



Порой на колорите значительно сказывается и национальная форма. Контрастность, насыщенность цветов, локальность, солнечность колорита характеризуют, скажем, современную армянскую живопись.

На развитие колорита оказывают влияние развитие живописной культуры, а также развитие техники в области производства живописных материалов. В древнейших настенных росписях встречается ограниченное количество красок, и это имеет простое объяснение — в распоряжении художника того времени не было иного красочного материала. По мере освоения человеком окружающей его действительности совершенствовался и сам человек, обогащалось, развивалось его сознание, расширялся образный мир, оттачивалось видение. Обогащение внутреннего мира человека дифференцировало его практическую деятельность во всех сферах. В области живописи это вело к совершенству художественной формы и, конечно, к совершенству колорита. Одновременно увеличивались технические возможности художника, его техническая база, разнообразие красочного материала.

Обогащение красочных материалов непрерывно расширяло возможности живописцев, а новые, возникающие перед художником задачи требовали все новых и новых технических средств.

Среди подготовительных работ М. А. Врубеля к картине «Демон поверженный» имеются эскизы-варианты (Киевский Государственный музей русского искусства, частное собрание, ГРМ, ГТГ, ГМИИ), выполненные в различных техниках (картон, графический карандаш, белила; бумага, карандаш; бумага, акварель, графический карандаш, тушь, перо; бумага, акварель, гуашь, бронза). Эти варианты весьма близки друг другу; схожие в целом они

разнятся лишь в позе фигуры или в отдельных деталях, техника же выполнения и примененные живописные материалы различны. В одном из эскизов, так же как и в самой картине, использована бронзовая краска, не входящая в число традиционных красок. Это свидетельствует о поисках художником новых технических средств в целях образной выразительности произведения, новых колористических эффектов.

Валентином Серовым тоже были выполнены различные эскизы к картине «Одиссей и Навзикая»: один — на бумаге темперой (ГРМ), три — на картоне темперой (два из них в ГТГ и один в ГРМ), один, принадлежащий семье художника (Москва) — на картоне акварелью и гуашью. Можно думать, что выбор материала был случайным, но важно другое, — варианты, выполненные в разных техниках, воспринимаются по-разному. В то же время есть основания полагать, что художник сознательно изыскивал технические средства выполнения. Нельзя объяснить случайностью исполнение в разных техниках двух имеющихся эскизов-вариантов картины «Похищение Европы»: один написан темперой (ГРМ), а другой маслом (ГТГ), сама же картина (неоконченная), принадлежащая семье художника, написана темперой. Видимо, выполнив эскизы темперой и маслом, для выполнения произведения художник предпочел темперу.

Показательно сопоставление пейзажных этюдов Александра Иванова, исполненных акварелью и выполненных маслом (ГТГ, ГРМ). Среди этих этюдов встречаются аналогичные по мотивам изображения. Сопоставляя их, легко заметить, что даже при высокой цветовой плотности и насыщенности акварелей, этюды, написанные маслом, выглядят «монументальнее».

Приведем еще один пример. У К. П. Брюллова есть акварельные эскизы-варианты картины «Последний день Помпеи» (ГТГ). Интенсивность цвета в одном из них превышает интенсивность цвета в самой картине. По общей композиции, рисунку, деталям этот акварельный эскиз-вариант и сама картина почти одинаковы (между ними имеются лишь небольшие расхождения). В акварели очень энергично сопоставлены голубые тона группы людей в левой части композиции с насыщенным красно-оранжевым цветом зарева, сгустившегося в правой стороне неба. Яснее передана пространственная глубина в акварели, больше ощущается воздушная среда, и она производит сильное впечатление, несмотря на свои весьма малые размеры (17,0 x 24,6 см). Картина «суше», я, надо сказать, эмоционально менее значительна, хотя казалось бы при ее грандиозном размере она должна впечатлять больше. При всем этом акварель уступает картине в материальности цвета (что объясняется свойствами самой акварели).

В формировании колорита существенную роль играет техника живописного письма. При различных техниках письма, цвета приобретают различный характер: то они становятся объемными, подобными цвету прозрачных сред, то выглядят плотными и передают поверхность предметов, то какими-то материально неопределенными, не локализуясь в пространстве и не выявляющими рельефа поверхностей.

Переход импрессионистов от смешения красок к технике разработанной мазки (то есть к использованию оптического пространственного смешения цветов) предопределил новые своеобразные черты колорита в живописи.

Колорит живописного произведения, роль кото-

рого в формировании художественного образа неоспорима, находится в прямой зависимости от материалов, используемых в живописи. Золотые фоны древнерусских, византийских и многих произведений живописи итальянского Проторенессанса, всецело участвуют в формировании колорита. Поэтому, ставя проблему создания художественного образа, нельзя обходить молчанием роль техники выполнения произведений.

До сих пор речь шла об объективных факторах, влияющих на колорит, заложенных в самих произведениях живописи. Но нельзя забывать факторы субъективного порядка, связанные с восприятием произведений зрителем.

Колорит окончательно формируется в процессе восприятия. Это связано с тем, что цвета картины воспринимаются не изолированно, не сами по себе в их колориметрических характеристиках, а измененными воздействием соседних и отдаленных (на изобразительной поверхности) цветов, согласуясь с их пространственно-плановым положением в композиции и с общей тональностью картины. Причем на соотношение цветов влияют среда и окружающий картину фон.

Восприятие зрителя — существенный фактор. Зрители подходят к произведениям со своими критериями и нормами, которые, однако, не чисто субъективны. Они обусловлены историческими и социальными предпосылками, в их основе лежит эстетический идеал, в то же время они связаны с индивидуальными особенностями зрителя. Но не следует думать о произволе восприятия зрителя. Заложенные в произведении основы его содержания и формы подчиняют себе реакцию зрителя. Определенную роль играет и подготовленность зрителя, его способность воспринимать художественное

произведение, испытывать эстетическое наслаждение от его содержания и способа выражения этого содержания.

Но вернемся к определению колорита. Мы условились понимать под колоритом систему цветов произведения. Однако в этой формулировке есть некоторая неточность, заставляющая задуматься над тем, что понимать под системой. Обычно под системой подразумевают определенный порядок связи частей целого. Условимся не менять это общепринятое представление о системе. Итак, система цветов — это единократно воспринимаемая цветовая совокупность. Один цвет не может составить систему, необходимо минимум два цвета. Само собой разумеется, для того, чтобы обеспечить возможность единократного восприятия, цвета такой группы должны быть соподчинены друг другу и составлять некое гармоническое целое. При этом под гармоничностью мыслится соподчиненность любых цветов, ибо, как уже говорилось, «негармоничные» цветовые сочетания составляют более сложные случаи гармонии. Например, в живописных работах экспрессионистов часто встречаются «некрасивые», неприятные цветовые сочетания, но эти произведения в большинстве случаев не теряют своей цветовой слаженности, шире — гармоничности.

Цветовая система живописного произведения всегда тесно связана с его образным строем. Она может стать системой этого произведения лишь в том случае, если сама соотносится с его общим цветовым решением. Значит она должна исчерпывать цветовой охват произведения или группы произведений. Под цветовым же охватом подразумевается совокупность всех цветов произведения или границы, в пределах которых умещаются все цвета

произведения. Цветовой охват здесь истолковывается так же, как принято в цветоведческих работах.

Уяснив таким образом основные положения формулировки, принятой для определения колорита в живописи, можно сказать, что под цветовой системой (или колоритом) подразумевается единосторонне воспринимаемая совокупность взаимно соподчиненных цветов, исчерпывающая цветовой охват живописного произведения, либо ряда живописных произведений.

Как же новая формулировка колорита увязывается с ранее принятой? Помимо разъяснения термина «система», новая формулировка отличается от прежней тем, что в ней исключено упоминание о единой тональности. Но не трудно понять, что соподчиненность цветов таит в себе именно тональную соподчиненность. Эжен Делакруа писал в своем «Дневнике»: «Когда мы смотрим на окружающие нас предметы, будь то пейзаж или интерьер, мы замечаем, что между ними есть что-то связующее, являющееся следствием окутывающей атмосферы и всякого рода рефлексов, которые, если так можно выразиться, вовлекают каждый предмет в некую общую гармонию»<sup>8</sup>. Под гармоничностью здесь подразумевается соподчиненность, то есть согласованность, а последняя в значительной мере определяется единством характера цветов, возникающим под влиянием единства среды.

Очень важно в характеристике системы или колорита указание на цветовой охват. Колорит в конечном результате зависит от набора составляющих произведение цветов, от их палитры. Палитра одних художников чрезвычайно широка, например, палитра Веласкеса; палитра других художников, наоборот, крайне ограничена. Некоторые картины Александра Маньяско или Джузеппе Мария Креспи близ-

ки к однотонности. Их цветовая гамма зачастую не выходит за рамки коричневых оттенков и немногих ахроматических цветов, примером чего могут служить картины «Трапеза монахинь» и «Обучение со-роки» Маньяско (ГМИИ) и картины из цикла «Семь таинств» Креспи (Дрезденская картинная галерея). В зависимости от наличных цветов создается то или иное впечатление от произведения, то или иное представление о его колорите.

Интересно отметить, что картины Маньяско и Креспи не кажутся колористически бедными, они воспринимаются вполне полноцветными; расширения палитры вовсе не требуется, так как в них воспроизводится вся полнота качеств материальной среды. Точно так же однотонная живопись (иногда ее называют одноцветной, что терминологически неправильно) и нецветные фотографии удовлетворяют зрителя, хотя в них отсутствует цветовое разнообразие природы. Зритель как бы дополняет изображение и корректирует его, если не нарушены условия, предоставляющие эту возможность. Именно в таких случаях большую роль играет компенсация цветовых градаций градациями светлоты.

Реалистическая картина — замкнутая в себе закономерность, образно верно и полно отображающая существенные стороны действительности. При этом ни одна картина не претендует и не может претендовать на исчерпывающую полноту воспроизведения природы. Непосредственная сопоставимость изображения с натурой вовсе не требуется. В отдельных случаях ограниченность палитры настолько очевидна, что о какой бы то ни было сопоставимости (в отношении цвета) не может быть и речи. Это особенно наглядно по отношению к однотонной живописи, которая позволяет зрителю полноценно воспринимать изображение. Цветовая «недостаточность», ра-

зумеется, не компенсируется чем-то другим, ибо произведение искусства не подменяет действительность, а является замкнутым в себе художественно-образным ее отображенным. Задача сводится не к воспроизведению всех качеств природы, а к убедительности ее художественно-образного воспроизведения. Встречающиеся в живописи цветовые системы крайне разнообразны по цветовому охвату и, несмотря на это, в равной мере служат целям живописного воспроизведения.

Не менее важный и сложный вопрос возникает при знакомстве с творчеством тех художников, у которых имеются работы, существенно различные между собой в трактовке цвета и в характере самой живописи. Среди таких художников можно назвать Веласкеса и Коро, Ге и Валентина Серова. Колорит картин Веласкеса, выполненных в его севильский период, ничего общего не имеет с колоритом картин мадридского периода. Колорит живописи Коро совершенно различен в его лирических пейзажах и в скучных академических построениях. Портреты Ге по своему образно-колористическому построению сильно отличны от тематических композиций. За счет чего же изменяется колорит в разных произведениях даже у одного и того же художника? Чаще всего, за счет иного образного решения. При этом нередко меняется и связь света и цвета. Если в одних случаях свет и цвет в картинах как бы изолированы друг от друга, в какой-то мере самостоятельны, цвета освещены, но не несут в себе света, его вибраций, то в других нет самостоятельно существующих (разумеется, сопряженных) освещения и цветов. Свет передается через цвета, которые играют роль его носителей. Когда художник стремится передать всю полноту цветовых вибраций, вызванных освещением, он неминуемо усложняет цвет, отказы-



вается от его локализации, стремится воспроизвести влияние атмосферной среды на цвет, сложные оттенки, вызванные освещением и атмосферной средой. Значит отношение художника к цвету в разных случаях различное. Например, в живописи севильского периода у Веласкеса наличествует освещение, свет, изменяющий цвета, а в живописи мадридского периода сами цвета выражают функцию освещения, цвет становится носителем света.

Уточняя далее формулировку колорита надо еще добавить, что система становится иной при изменении соотношения между светом и цветом. Изменение этого соотношения фактически означает изменение трактовки цвета, изменение отношения к нему, изменение его функций, но оно не меняет общей структуры освещения.

Принципиально новая система колорита рождается с возникновением импрессионизма. Новизна импрессионистической системы связана с изменением отношения к свету и к цвету. Свет и цвет исчезают как самостоятельные феномены, они сливаются воедино. Цвет становится носителем света, а свет — функцией цвета. Новизна импрессионизма проявила себя не в новой технике живописного письма, не в стремлении к воспроизведению эффектов освещения, и даже не в отображении мгновенных впечатлений, а в изменении отношения к цвету, в изменении взаимосвязи света и цвета. Именно эти изменения привели к открытию нового способа построения красочного слоя, основанного на оптическом смешении цветов. Цвета, несущие свет, передаются лучше и легче техникой раздельного мазка и использованием аддитивных смесей. Это обстоятельство привело к пуантелизму, рассчитанному на смешение световых излучений. Как в импрессионизме так и во всех других художественных направлениях, где происхо-

дит изменение соотношений между светом и цветом, неминуемо перестраиваются технические основы живописи.

Чтобы цвета могли осуществлять функции света, необходимо изменить построение красочного слоя, изменить технику его наложения, технику живописного письма. Присматриваясь к ранним и поздним работам Веласкеса, можно увидеть значительное изменение техники. Больше того, художник перешел от темных грунтов к светлым основаниям. Которое то закрашивал поверхности, то писал легкими, трепетными мазками. Где, стремясь передать эффект освещения, в картине «Суд Синадриона» (ГТГ) заменяет широкий мазок раздельным.

Каждая творческая задача требует своего воплощения, своей живописной техники. Портрет, натюрморт или пейзаж нельзя писать в одинаковой манере. П. И. Чистяков говорил: «Что ни сюжет, то манер». Этот завет великого педагога всегда следует твердо помнить.

## ПОСТРОЕНИЕ КОЛОРИТА КАРТИН

Возможны различные виды колорита, и каждый из них предопределяется предметно-изобразительным и идейным смыслом, в чем легко убедиться, рассмотрев цветовой строй разнообразных по сюжету, времени создания и художественной школе произведений живописи.

Древнерусский художник Дионисий строит свою икону «Митрополит Алексей с житием» (начало XVI в., ГТГ) следующим образом: митрополит изображен в рост (средник иконы), его окружают клейма, повествующие о жизненном пути святителя. В целом икона светлая, выполненная в легких тонах прозрачными, как бы светящимися красками. Но в клеймах разбросаны пятна плотной красной киновари, явно отличной по своему характеру от прочих красок. Такое сопоставление разнохарактерных цветов могло бы породить колористическую несогласованность, но в данном произведении этого не наблюдается. Киноварные пятна образуют второй тональный ряд, отличающийся от основного цветового строя и как бы обрамляющий центральное изображение. Подобно тому, как бронзированная рама

(если она удачно подобрана) замыкает картину и содействует лучшему ее восприятию, хотя и не объединяется с ней, окружение всего изображения такого типа, как в данной иконе, ритмически и равномерно (композиционно) расположенными пятнами цветов, не вписывающихся в общий цветовой порядок, не разрушает, а, наоборот, укрепляет его. Это произведение политонального построения.

Исследуя колористический строй иконы «Троица» (ГТГ), написанной Андреем Рублевым, можно заметить, что плотность красок и интенсивность цветов возрастают в ней по направлению от краев иконной доски к центру, где встречается более насыщенный и плотный вишневый цвет хитона центрального ангела. Здесь же, в центре изобразительной композиции, находится и центр того композиционного круга, который как бы замыкает ее. Средний ангел помещен за престолом, а на нем перед ангелом поставлена жертвенная чаша — основной смысловой элемент произведения. Таким образом, цвет становится наиболее определенным, «броским» там, где наиболее значительна его смысловая часть.

Фигура среднего ангела, жертвенная чаша и другие элементы изображения образуют вертикальную композиционную ось. Справа и слева от оси симметрично размещены два других ангела. Но симметрия неполная. Она нарушена в деталях рисунка и оттенках цвета. Если различие фигур ангелов сказалось главным образом в цвете, то различие изобразительных элементов второго плана (горок и архитектурного сооружения) выразилось в их предметном содержании и в их рисунке.

Колорит «Троицы» Рублева и других произведений древней русской живописи основан на локальных цветах при ограниченной палитре. Так в «Троице» можно обнаружить всего пять основных

цветовых тонов (не считая золота): зеленовато-желтоватый, голубой, вишневый, золотисто-охристый и коричневый (затемненный желто-оранжевый). Они использованы в цветовой композиции иконы с различной интенсивностью, но почти при одних и тех же оттенках.

Цвет в «Троице», как и во всех иконах древней Руси, не натурален. Он брался не по признаку сходства с природным цветом объектов изображения, а соответственно целям формирования художественного образа. Лики и кисти рук во всех иконах (вплоть до второй половины XVII века) писались коричневыми красками. Лишь со времени Симона Ушакова и Иосифа Владимирова цвет ликов и других открытых частей тела начал приближаться к естественному цвету. Владимиров писал в своем «Трактате об иконописи»: «В искусной живописи... всякое изображение или новая икона пишется живоподобно, с тенями, светло и румяно»<sup>9</sup>. Локальность и «ненатуральность» цвета — основные признаки колорита древнерусской живописи. Эти же качества присущи средневековой живописной культуре Византии и некоторым иным живописным школам.

Как каждый цвет, так и сочетания цветов в иконах, подчинены задаче построения художественного образа и смыслу произведения. Фигура среднего ангела в композиции рублевской «Троицы», особенно кисть его правой руки с пальцами, сложенными в благословляющий жест, имеет глубокое смысловое значение, она наиболее выделяется, обладает наибольшей броскостью (относительной заметностью).

При слабой оттененности голов ангелов установить в композиции «Троицы» положение источника света не представляется возможным. Такого источника вообще нет, как нет освещения извне. Многие

исследователи, говоря о колорите «Троицы», неизменно отмечают «светимость» самих красок. Действительно, смотря на «Троицу», ощущаешь поток как бы идущего изнутри света, будто свет излучается левкасом. Это дает возможность утверждать наличие особого принципа единства колорита, принципа объединения цветов системы, основанного не на единстве натурной световой среды, а на каком-то самостоятельно излучаемом, собственном свете.

«Ненатурность» цвета в древней русской живописи выражается в особом освещении, а также и в снятии проблемы воспроизведения материальности изображенных объектов. Это не означает снятия фактурности, плотности и материальности самого цвета. Действительно, краски «Троицы» прозрачны и нефактурны, поверхность красочного слоя равномерно-гладкая, живописное письмо в пределах всего изображения одинаковое, но плотность цвета неодинакова. В других иконных изображениях (особенно новгородских и псковских) встречаются весьма плотные цвета. Плотность цвета зачастую соответствует материальности объектов изображения, но не иллюзорности в их передаче. В древнерусской живописи материальность цвета столь же «ненатуральна», как и цвет, и освещение. В «Троице» Рублева изменение цветовой плотности подчинено задаче выявления смыслового центра композиции. Во многих случаях плотность, материальность и связанная с ними «весомость» цвета используются в целях композиционного уравнивания изображений. В какой-то мере в некоторых произведениях древнерусской живописи воспроизводится материальность изображенных объектов, точнее говоря, намек на материальность, но это никогда не передача материала, доведенная до осязательности. Встречаются более плотно написанные дальние планы (что связано со

своеобразным решением пространства в древнерусской живописи). Древнерусская живопись, особенно новгородская, характеризуется плоскостностью, однако она не лишена глубинности, опять-таки «не натурной», не иллюзорной. Теневые стороны сооружений иной раз оказываются более светлого, а то и совершенно иного цвета, объемные формы — вне перспективы. Так, обрезы книг порой окружают переплет с трех, а иногда и со всех четырех сторон (что связано с так называемой обратной перспективой).

Во фреске XII века «Чудо Георгия о змие» из церкви Георгия в Старой Ладогe изображен Георгий, восседающий на торжественно переступающем коне, на фоне неба и горок в золотом панцире с накинутым на него вишневым плащом. Горки, конь и фигура Георгия трактованы условно, орнаментально. Условно же, орнаментально и ритмично нарисованы на первом плане царевна и влекомый ею змий. Вся композиция выполнена (в основном) в светлых голубо-сероватых и золотистых тонах. Вишнево-коричневый цвет плаща Георгия, гривы и хвоста коня, седла на коне, окантовки горок воспринимаются несколько обособленно. Но этот же вишнево-коричневатый цвет акцентирует и общий цветовой строй, не привнося колористической раздробленности.

Колорит фрески легкий, прозрачный, светящийся. Голубоватые и золотистые оттенки взаимно контрастируют и усиливаются в итоге цветовой индукции.

Простодушно наивно трактованный змий с рогом на голове больше похож на ящерицу. Фреска повествует о чуде сказочно просто и непосредственно, и в то же время впечатляюще и ясно. Фреска интересна не только «светящимся» колоритом, но и по-

строением пространственных планов. Георгий на коне, змий и царевна образуют первый план изображения, горки — второй, небо — третий. Не трудно заметить, что цвета всех трех пространственных планов различно интенсивные и различно плотные, хотя здесь нет линейно-перспективных и воздушно-перспективных построений. Пространственность трех компонентов изображения обусловлена композиционным расположением изобразительных элементов и собственными качествами цвета. Разнотональность цветов первого, второго и третьего планов оправдана их различной ролью в построении изображения.

Обратимся теперь к рассмотрению более поздних живописных композиций русских и западноевропейских художников.

В картине К. С. Петрова-Водкина «Купание красного коня» (ГТГ), как и в древнерусских иконах, цвет «ненатурален». На первом плане изображен красно-киноварного цвета конь с оседлавшим его обнаженным юношей, написанным в золотисто-охристых тонах. Второй план образует водная поверхность светлого ультрамаринового цвета (с некоторым бирюзовым оттенком). В том же цвете, но чуть светлее, написано небо. По водной глади пробегают орнаментально прорисованные волны. Слева и справа от красного коня изображены купающиеся в воде белая неоседланная лошадь, наполовину скрытая водой (для зрителя — слева от красного коня), и красновато-оранжевая лошадь с седоком, выполненным в таких же, лишь более ослабленных тонах, как юноша на красном коне. Эти два изображения второго плана уравнивают друг друга и подчеркивают центральное пятно — красного коня, — смысловой и композиционный центр картины. Вдоль верхнего края картинной плоскости тянется розовая полоса (дугообразно-изогнутой формы),



изображающая дальний песчаный берег с пятнами зелени. Она удерживает всю композицию в плоскости. Картина не воспринимается абсолютно плоским изображением; в ней ясно ощущается плановость. Колорит существенным образом предопределяет весь ее строй. Наиболее броско выделен красный конь, звучность его цвета подчеркивается еще черным цветом сбруи. Изображение освещено равномерно в пределах всей картинной плоскости. Интересно заметить, что установить направление света не представляется возможным. Конь со всадником (на первом плане) освещен слева (для зрителя), а две фигуры лошадей на втором плане — справа, деревья дальнего берега — прямо.

В другой картине Петрова-Водкина «Девушки на Волге» (ГТГ) построение колорита принципиально то же. Первый план образован песчаным берегом розового цвета и группой из четырех одевающихся девушек и одной обнаженной девочки. Две средние фигуры девушек кажутся находящимися несколько ближе двух крайних. Все четыре фигуры выполнены в интенсивных цветах: юбка одной — ярко красная, юбка другой — малиновая. У крайних боковых фигур девушек юбки синие различного оттенка. Сорочка одной девушки белая, другой — розовая. Одна девушка надевает темно-красную, интенсивно-карминовую кофту. Фигурка девочки написана в золотисто-охристых тонах. В тех же золотистых тонах написаны все лица, руки, стопы ног.

Второй план образуют изображение реки зеленовато-голубого цвета и небо того же, но более светлого, цвета. На розовой песчаной отмели первого плана разбросаны одежды: киноварные, малиновые, оранжево-красные. У левого для зрителя края картины изображен холмистый крутой склон, порос-

ший травой и кустарником. Вверх по склону идет дорожка насыщенного розового цвета, а на ее фоне рисуются маленькие фигурки в розовых, желтых, синевато-малиновых, киноварно-красных и голубых одеждах. Цветовые пятна в картине взаимно уравновешиваются (по массе с учетом их интенсивности) и определяют два четко воспринимаемых пространственных плана. Освещение равномерно-рассеянное, ему подчинена тональность всех цветов картины.

Среди произведений русских художников XIX века интересна своим колористическим строем картина Н. Н. Ге «Голгофа». Ее слепящий колорит контрастен по светлотным отношениям. Наиболее плотными и интенсивными цветами наделено изображение фигуры Христа (его хитон достаточно насыщенного малинового цвета). По бокам от фигуры Христа, написанные в цветах темной охры и натуральной сиены, две фигуры разбойников. На втором плане — лишь легко намеченные, силуэтно трактованные людские группы. Общий непредметный фон и земля желтовато-белильные, при неплотно проложенном, просвечивающем красочном слое. Широкая тень на земле — фиолетово-синяя. Сочетание цветов нарочито резкое, хроматически-контрастное (в основном — фиолетовый с желтоватым). Фактура красочного слоя и техника письма, цветовая контрастность выбраны автором в расчете на создание у зрителя ощущения трагизма. Картина Ге «Голгофа» — по существу подмалевок (она не окончена), но смотрится совершенно законченной и по праву считается одним из замечательных произведений русской живописи XIX века. Ее колориту в некоторой мере присущ эффект излучения внутреннего света, которого не достигали другие художники того же времени. «Голгофа» представляется исключительным примером.

Если в работах Петрова-Водкина интересны композиционное построение и трактовка формы, то в картине Ге — участие колорита в создании сильного эмоционального звучания. Его «Голгофа» интересна еще как пример редкого колористического единства, достигнутого световым потоком, пронизывающим цвета и как бы излученным изнутри. Фигурный план картины смотрится силуэтно, как противостоящий идущему на зрителя световому потоку.

Во многих живописных произведениях М. А. Врубеля, таких, как «К ночи» (ГТГ), «Сирень» (ГТГ) и другие, явно выражена подчиненность всех цветов общей цветности освещения, то красной, то синева-то-голубоватой. В цветах главенствует оттенок, обусловленный цветностью освещения, В некоторых работах Врубеля общий оттенок не замечается, но сами цвета изменены так, как должны выглядеть при цветном освещении. Такой характер цветов способствует их объединению (основой единства остается свет, то есть подчиненность единой тональности).

Цвет в картинах Врубеля выходит за рамки «натурности», но обусловлен природными закономерностями. В картинах большинства других русских художников XIX и начала XX века колорит построен на «натурном» цвете и подчинен закономерностям пространственной среды. Взять для примера картины Сурикова «Утро стрелецкой казни», «Меншиков в Березове», «Боярыня Морозова» (все три картины в ГТГ), в них цвета таковы, какими их можно видеть в данной ситуации в природе, при таком освещении, как оно и воспроизведено в картинах.

Теперь рассмотрим несколько произведений западноевропейской живописи. В картине Джорджоне «Спящая Венера» (Дрезденская картинная галерея) цвета первого плана с изображением Венеры состав-

ляют группу одной тональности, а цвета дальнего пейзажного плана — группу цветов другой тональности, что оправдано и предметным и сюжетным смысловым их содержанием. (Следует принять во внимание высказывающееся мнение, что дальний пейзажный план написан другим художником — Тицианом.) Фигура Венеры — центральный тематический мотив, и пейзажные дали не имеют в изображении данного сюжета главенствующего значения. Здесь мог бы быть гладкий фон или какое-либо другое изображение; от этого сюжет картины не изменился бы. Но это не значит, что пейзажный фон с большой пространственной глубиной не играет определенной роли. При ином фоне картина звучала бы иначе. Она не рождала бы того ощущения юности, свежести, которым «дышит» произведение. Верхняя часть картины при неизобразительном фоне возможно не уравнивала бы фигуру первого плана. При наличии предметно-содержательного плана вдали (справа) оправдывается смещение передней предметной группы (влево — вниз). Контрастируя с темным передним планом, светлая пейзажная даль подчеркивает первый, сюжетно-основной.

Картина Джорджоне построена на сопоставлении двух разных тональностей. Встречаются живописные произведения и более сложного цветового строя.

На иных принципах построена цветовая система в картине Рембрандта «Ассур, Аман и Эсфирь» (ГМИИ). В целом картина темная. Общее темно-коричневое окружение воспринимается затененным пространством внутреннего помещения, в котором с трудом просматриваются детали. За освещенным столом расположены фигуры царя Асура, его ближайшего визиря Амана и жены Асура Эсфири. Эсфирь в золотисто-розовом парчовом одеянии, на ее плечи накинута золотой парчовый плащ, голова

украшена драгоценностями, рукава платья расшиты и образуют сложный светящийся узор. Руки Эсфири, положенные на стол, нервно мнут белый платок. У царя выделены подсветом его правое плечо, правая часть лица и кисть правой руки, сжимающей скипетр — символ царской власти. Аман находится в тени, его фигура освещена слабо. Все внимание зрителя сосредоточивается на трехфигурной группе и в первую очередь на Эсфири, затем уже обращается к суровому лицу царя и его руке со скипетром. Много позднее замечается фигура Амана. На столе поставлено золотое блюдо, видны кубки — свидетельство того, что разговор между Эсфирью и царем протекает во время торжественной трапезы. Эсфирь взволнована, — царь еще не высказал своего суждения, он еще медлит с решением. Композиция картины передает момент острой психологической напряженности. Колористический строй, основанный на резком контрасте света и глубокой тени как нельзя лучше отвечает этому состоянию.

Край плаща Эсфири уходит за пределы края картины, фигура Амана расположена у левого ее края. Асур находится в центре композиции. Просветы, открывающие едва намеченные детали обстановки (слева от зрителя, над фигурной группой), перекликаются со светлыми пятнами фигур. Легкий подсвет спускающегося вниз края скатерти в свою очередь перекликается со слабыми просветами, замечаемыми в темном окружении. Общая коричневая мгла не выглядит гладким фоном, напротив, она воспринимается глубоким пространством. Все цветовые (и световые) акценты уравновешены. Две пространственно сближенные фигуры, царя и Эсфири, размещены в правой для зрителя половине картины, они уравновешены значительно отодвинутой влево фигурой Амана.

Рембрандта называют мастером света. Действительно, этот художник всегда использовал освещение в целях выявления и подчеркивания самого главного, самого значительного в картине, заставляя зрителя воспринимать изображение в нужной для раскрытия содержания последовательности. Объединяющим началом всего цветового строя картин Рембрандта выступает общая световая среда, но если в живописи Рафаэля и многих других художников эта среда обычно заполняется равномерно рассеянным и всеосвещающим светом, то в картинах Рембрандта изображения погружаются в общую всеохватывающую тень.

Колорит произведений многих русских и западноевропейских художников, особенно XIX века, строится соответственно естественной или искусственной «натурной» освещенности и воздушной перспективе. В таких живописных произведениях свет и воздух, как писал Дидро, выступают «всеобщими примирителями гармонии». Это не означает, что художник, следующий этому принципу, не использует светлотные (яркостные) отношения для построения композиции, для выделения и подчеркивания сюжетно главного, так же как и освещения для усиления эмоциональной выразительности своих произведений. Примером может служить картина В. Г. Перова «Последний кабак у заставы» (ГТГ). Перов последовательно придерживался принципа натурности освещения, но нельзя при этом не видеть того, что в этой картине сопоставление оранжевого цвета зари и освещенных окон кабака с синеватыми темными цветами всего пейзажа, включая стены дома, рассчитано на сильный эмоциональный эффект. В определенных пределах такой колорит допускает и отступления от натурности, однако не противореча тому, что наблюдалось в природе. Построение

цветовой композиция тогда подчинено природным закономерностям материальной среды.

Импрессионисты стремились как можно полнее передать материальный мир, многообразие природы. Однако они подходили к натуре односторонне, уделяя внимание больше среде, чем предмету, при этом предмет становился не более как состоянием той же среды и терял индивидуальность. Среда же понималась как воздух, пропитанный светом. Можно сказать, что импрессионистическая живопись «единопредметна». Без предметность в самой воздушной среде. При всей сложности импрессионистической трактовки цвета, проблема цветовой соподчиненности, по существу, снималась. Не приходилось думать об объединяющей роли света, когда сам цвет выступал в качестве световой вибрации единой среды.

В советской живописи можно видеть немало интересных колористических построений. В картине Б. В. Иогансона «На старом уральском заводе» (ГТГ) воспроизведен эпизод далекого прошлого. Картина темная. Объясняется это не сюжетной ситуацией, а стремлением художника к определенному эмоциональному звучанию произведения. Из общего темного окружения выступают хорошо освещенные две фигуры: сидящего рабочего и фабриканта в шубе с бобровым воротником. Здесь столкновение двух социальных сил, момент, передающий предельное напряжение. Контраст светлых фигур и темного фона, зловеще красные отсветы на фигуре кочегара, весь колористический строй произведения соответствуют цели выявления внутреннего содержания картины. Чрезвычайно простой сюжет — приезд на завод хозяина-заводчика — позволил художнику создать образ большого социального обобщения. Колориту здесь принадлежит важная роль.

Фигура управляющего, выступающая из-за фигуры заводчика, воспринимается как-то совместно с последним. Это композиционное пятно двух фигур не уравновешивалось бы пятном фигуры сидящего рабочего, но последняя поддержана наклоненной фигурой кочегара, сильно затемненной, но выделяемой красными подсветами. Остальные фигуры мало заметны, некоторые из них с трудом различаются. Синеватые тона фигур второго плана, одежда заводчика и общие полутени сопоставлены с желто-охристыми цветами в изображении сидящего рабочего. Тень объединяет всю колористическую систему живописного полотна.

В 1945 году А. А. Пластов написал большую картину «Сенокос» (ГТГ). Сюжет произведения самый обычный, но содержание его несравненно значительнее. «Кончилась война... — говорил художник. — ...Какое же искусство мы, художники, должны взрастить сейчас для нашего народа?.. Мне кажется, искусство радости»<sup>10</sup>. Нежные, ажурные березки, полевые цветы, яркий солнечный свет его картины дышат радостью. Ее цветовой строй несколько пестроват, но такова задача: в многообразии красок, звонких и ярких, воспроизвести перезвон ликующей природы. В этом произведении ясно видно участие колорита в формировании художественного образа.

Среди пестроты красок цветущего поля выделяются четыре фигуры косцов. Они стоят плотным строем, каждый чувствует своего соседа. В одном ряду и старик и подросток, и мужчина и женщина. Фигуры косцов написаны значительно спокойнее, обобщеннее, что и способствует их «выделяемости». Интересно отметить, что Пластов в этой работе использовал технику раздельного мазка, что повлияло на колорит, сообщив ему своеобразную легкость.



«Автопортрет с женой» П. П. Кончаловского (ГТГ) написан сложно в цвете, со сложной фактурной обработкой холста, с большой «красочной нагрузкой», что обычно для живописи этого мастера. Многочисленные оттенки цвета, градации и переходы светотени характеризуют тяжеловесную монументальность живописи. Весь предметный план портрета — орнаментированная драпировка, двойная группа портретируемых и столик, — покрыт сильной тенью. Портрет передает условия неяркого естественного комнатного освещения и выдержан в строгой тональности. Правый нижний угол, занимающий больше половины изобразительной поверхности, заполнен элементами изображения, а левый верхний угол — фоном серой стены, на которой виднеется фрагмент картины в золотой раме. Эта, казалось бы «пустая», поверхность не кажется такой — она равноценный элемент всей картины. Сложная живописная разработка обеспечивает ей место, равнозначное с сюжетно и изобразительно главными элементами. Частично освещенные лица и кисти рук с бокалами темного красного вина выделяют основное. Объединяющим колористическим началом портрета выступает прозрачная, но сильная тень, прикрывающая весь первый план. Этот портрет особо интересен своим композиционным построением, когда все изобразительные элементы и персонажи произведения смещены вправо вниз и при этом вся изобразительная поверхность в целом уравновешена. Объяснить это можно точно найденным колористическим приемом: именно перегруженная живописная разработка стены (цветовая и фактурная) ставит ее в равноценные условия со всеми изобразительными элементами. Колористическое решение, таким образом, приобретает в произведении ведущее значение.

Для выявления в картине главного, основного художником А. А. Дейнекой использовано другое качество цвета, так называемая заметность цветов. В работе «Улица в Риме. Монахи в красном» (темпера, акварель, графический карандаш, ГТГ) на фоне весьма многоцветного архитектурного пейзажа, выполненного акварелью, выделяются две фигуры католических монахов в светло-киноварно-красных сутанах. Эти фигуры написаны темперой. Помимо абсолютной «заметности» насыщенного красного цвета, «выделяемости» фигур монахов способствует также их цвето-фактурная обособленность. Плотный киноварный цвет темперной краски и прозрачные акварельные цвета архитектурного пейзажа принадлежат к различным тональностям. Это обстоятельство не порождает колористической раздробленности, поскольку наиболее интенсивные и плотные цвета совпадают тематически и композиционно с центром изображения. Вновь с очевидностью выступает роль осмысления зрителем предметного значения цвета.

Можно было бы привести много примеров построения колорита, но в этом здесь нет особой необходимости. Важно было выяснить на фактическом материале органичное участие колорита в формировании художественного образа. Итак, колорит не есть какое-то особенное качество живописи, которое может быть или не быть в произведении, не есть нечто самостоятельное, независимое от произведения. Являясь одной из сторон художественной формы, он неотделим от произведения в целом, от его содержания, предметного и сюжетного воплощения.

## КОЛОРИТ И ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ

С изменением эстетического идеала изменяется искусство как по содержанию, так и по форме. Рассмотрим этот вопрос на материале древнерусского искусства, ограничившись всего четырьмя примерами: искусство Киева XI века, Владимира XII века, Новгорода XIV века и Москвы конца XIV—начала XVI века. Оговоримся, что такой обзор отнюдь не подменяет исторического исследования, требующего полноты и последовательности.

Живопись неразрывно связана с общим историческим процессом: экономическим, общественно-политическим, общекультурным. В IX—X веках центром культуры и искусства Древней Руси становится Киев, объединявший тогда огромные территории. При Владимире, в 988—989 годах, Русь приняла от Византии христианство. В новой для русских людей религии господствовали идеи карающей силы божества, покорности смертного воле всевышнего, божественного происхождения власти земных правителей. С принятием христианства на Руси определился коренной перелом в ее культурной жизни, в частности в области искусства.

В это же время установились связи Руси с Западной Европой. Русь знакомилась не только с греческой, но и с романской культурой. И все, взятое со стороны, перестраивалось на Руси на свой лад, носило ярко выраженные самобытные черты.

Как отмечает В. Н. Лазарев, «...в XI веке художественные достижения Киева, намного опередившие решения романских мастеров, были передовыми для всей Европы»<sup>11</sup>.

Расцвет искусства Киевской Руси был обусловлен, таким образом, ее общественным положением. Новое искусство было проникнуто идеями, принесенными христианством. Однако христианство привилось не сразу, приспособляясь к привычному народу представлениям древней языческой религии. Язычество переплеталось с христианством, что продолжалось на Руси довольно длительное время.

Искусство Киевской Руси было тесно связано с византийскими традициями и тем не менее имело свое лицо. (Так было и в последующие времена, во Владимиро-Суздальском княжестве при Андрее Боголюбском и Всеволоде Ш.) Среди центров мировой культуры Киев занимал особое место. Нельзя не согласиться с положением, выдвинутым М. В. Алпатовым, что причины успехов Киева «...были в том, что еще в период распада общинно-родового строя и возникновения государства славяне в итоге своего самостоятельного развития подошли к выработке нового взгляда на мир и на человека, который позднее так ярко проявился в искусстве Киевской Руси»<sup>12</sup>.

Во второй половине XI века в жизни древнерусского государства происходят изменения. Князья расширяют свои владения. Между княжествами ведутся непрерывные междоусобные войны. Распрост-

раняются монастырские воззрения о греховности земной жизни. Это находит отражение в искусстве.

Ценнейший памятник культуры древнего Киева Софийский собор. (XI век) внутри покрыт мозаиками и фресковыми росписями. Реалистическая тенденция русского искусства ярко проявила себя в них. В церковные изображения включаются чисто светские сюжеты. На стенах башни с лестницей на хоры Софии Киевской изображены сцены охоты, танцующие скоморохи; в самом же храме помещены портреты семьи Ярослава.

В центре интерьера Софийского собора, в его центральной апсиде и в примыкающем к ней пространстве сосредоточена мозаика. Ее окружают фресковые росписи передней части центрального нефа и боковых пространств. Над алтарной преградой центрального нефа высится грандиозное изображение Оранты, как бы парящей над всем внутренним пространством собора. В образе Оранты молящимся выделась заступница, «стена», вечная покровительница. В Софийском соборе облик Оранты сосредоточенный, почти столь же строгий, что и Вседержителя, изображение которого расположено в центре купола. Золотые фоны мозаик придают этим образам звучание небесных видений и в то же время торжественной парадности. Цвета, в которых выполнена фигура богоматери, сильно контрастируют с фоном и выделяют ее, она неумолимо предстает перед взорами людей, приковывает их внимание и довлеет над ними. Цветовые сопоставления ясны и четки, что обеспечивает выразительность изображения. Каждый из цветов композиции звучит как бы самостоятельно. Принцип колористического объединения цветов потоком света, пронизывающим все изображение, характерный для древнерусской живописи, проявит себя позднее (в XIV—XV веках),

но в зародыше он уже замечен в киевских фресках и мозаиках XI века; мозаики лучезарны, от них исходят потоки цветного света. Этому способствует сам материал смальтовых кубиков, отражающих интенсивно окрашенный свет. Слепящее сияние исходит от золотых фонов. Цвет в мозаичных картинах материальный, плотный, а очерченность элементов изображений темными контурами усиливает выразительность каждого цветового пятна.

Фрески Софии колористически отличаются от мозаик не только иной техникой. Правда, о них труднее судить,— они в худшей сохранности и не все раскрыты, но общий стиль фресковых росписей подобен стилю мозаик (фронтальность фигур, сильное подчеркивание глаз, резкие очертания деталей). И колорит софийских фресок не менее богат, чем колорит мозаик: сине-голубые, светло-зеленые, золотистые, сиреневые, теплые и холодные белые гармонично сочетаются между собой. Однако в отличие от мозаик во всех фресковых изображениях проявляет себя четко выявленная тональность, ощущается «окрашенность» среды и состояние света. Колористическое единство композиций достигается в них через подчиненность всех цветов (в пределах каждой композиции) тональному состоянию и наличием в каждом живописном произведении некоторого среднего цветового оттенка, порою весьма сложно переходящего из одного в другой. Так в одной стороне фрески, получившей название «Ипподром» (на стене башни с лестницей на хоры) главенствует зеленовато-голубой оттенок, а в другой — золотистый.

Второй великолепный памятник монументальной живописи Киева XI века — это мозаики собора Михайловского монастыря (собор разобран, но часть мозаики снята со стен и сохранена). Стиль этих

мозаик более линейрен, контуры фигур усилены, но образная трактовка шире, свободнее, жизненнее. Лица в ряде изображений наделены психологизмом. Михайловские мозаики были последним памятником русской мозаичной живописи. Мелким феодальным княжествам последующих времен оказалось не под силу украшать храмы столь дорогим способом. На Руси развивалась не мозаика, а фреска.

«Дмитрий Солунский» из мозаики Михайловского монастыря (ГТГ), почти полностью выложен кубиками золотой смальты. Фигура почти статична, движение выражено слабо, жест рук застылый, психологическая характеристика лица лишь намечена. Но при всем этом изображение воспринимается как портретное. Выкладывание фигуры теми же золотыми кубиками, что и фона, имеет свой смысл. Едва ли это можно объяснить желанием передать золотой цвет одеяния, то есть предметным значением цвета. Скорее, здесь имеет место «смысловая» направленность цвета: благодаря тому, что вся картинная плоскость в основном заполнена одними и теми же золотыми кубиками смальты, изображение воспринимается особо торжественно. Сравнительно небольшое участие смальты других цветов лишь дополняет и разнообразит колорит.

Михайловские мозаики представляют дальнейший шаг в развитии колорита киевской монументальной живописи. Это заметно как по мозаике, так и по фресковой живописи. Достаточно сравнить фрески Софийского собора с «Благовещением» из цикла Михайловских фресок, чтобы заметить такое же изменение колорита, как и в мозаике — движение к большей просветленности и к ослаблению византийской традиционности.

Отрезок времени между созданием живописных комплексов Софийского собора и церкви Михайлов-

ского монастыря невелик. Но в искусстве за это время наметились определенные сдвиги. Русь стремилась к политической и культурной независимости от Византии. Вполне естественна и закономерна при этом постепенная и все возрастающая творческая самостоятельность.

О станковой живописи Киева не приходится судить, — она не дошла до нашего времени. «Владимирская богоматерь» — икона византийского происхождения, а «Свенская богоматерь» своей архаичностью занимает особое место в древнерусской живописи. Говоря об изобразительном искусстве Киева, приходится ограничиваться мозаикой и фреской, но последние дают возможность точно охарактеризовать живопись в целом и ее колорит. Это живопись торжественная, представительная, впечатляющая своей парадностью. Грандиозность Оранты, золотые фоны изображений, четкость цветовых сопоставлений, звучность красок, так же как грандиозность здания Софии Киевской с ее тринадцатью куполами, производят на зрителя торжественно-подавляющее, неизгладимое впечатление. Киев тогда считали «третьим Римом», и был он величествен подобно Риму, такой же величественной была его живопись, таким же велеречивым и торжественным был ее колорит.

С конца XI века Киевское государство начало распадаться. Возрастали и возвышались другие княжества, развивались производительные силы на местах, активизировались городские народные массы. Все это сыграло решающую роль в культурном развитии Руси XII века. Новые центры стремились к самостоятельности. Но постепенно разрозненные очаги все более замыкались в рамки своих узких интересов. Процесс образования местных культур был связан (что вполне естественно) со



значительным влиянием многовековой народной культуры. В каждом новом очаге складывалась своя своеобразная культура, со своими особенными чертами, сказывавшимися и в архитектуре, и в живописи.

Вторым центром после Киева становится Ростово-Суздальский край. Здесь складывается великорусская народность. В тяжелых хозяйственных и природных условиях, в постоянной борьбе с татаро-монголами вырабатывается характер великоросса. Здесь, в этом крае, образуется Владимиро-Суздальское княжество. При княжении Андрея Боголюбского город Владимир обстраивается, возводятся такие прославленные архитектурные сооружения как Успенский собор и церковь Покрова на Нерли, а несколько позднее, уже при Всеволоде Большое Гнездо — Дмитриевский собор.

Наружные стены владимирских соборов (Успенского, Дмитриевского) и церкви на Нерли покрывают скульптурные рельефы. В них языческие мотивы переплетаются с христианскими. Внутренние их стены были украшены росписями. Хотя культура края многим обязана Киевской Руси, но в архитектуре и ее декоре звучит иная, новая черта; на смену киевской представительности приходит изящество, узорчатость, изысканность. Владимиро-суздальское искусство в то же время лишено всего внешнего. Оно человечно, гуманно, музыкально, отвечает высокому вкусу.

Новизна искусства Владимира и Суздаля порождена новой почвой, на которой оно выросло. Следует здесь отметить, что участие русских мастеров в создании художественных произведений приобретает больший удельный вес, чем это имело место в Киеве, что предопределяет усиление народного характера искусства.

Чтобы убедиться в этом, следует сравнить роспись южного склона большого свода Дмитриевского собора, исполненную византийским мастером, с росписью северного склона того же большого свода, исполненного, очевидно, русскими мастерами.

Лики ангелов южного склона более тонко прорисованы, ангелы северного склона написаны более непосредственно, без напряженного психологизма, свойственного византийскому искусству. В русском исполнении овал лиц утрачивает утонченную заостренность, становится более округлым, трактовка утяжеляется, греческий тип вытесняется славянским. Нежные краски у византийского мастера образуют мягкую цветовую гамму. В одеяниях использованы переливы зеленых, фиолетовых и других оттенков. У русских мастеров меньше мастерства, но больше живого ощущения, больше земного, жизненного.

Своеобразие владими́ро-суздальской станковой живописи может быть прослежено по нескольким иконам. От этой живописной школы до нашего времени дошло мало памятников, но дошедший фактический материал дает возможность представить особенности владими́ро-суздальских писем.

Примечательный пример — изображение Дмитрия Солунского (конец XII века, ГТГ). В этой композиции все построение подчинено орнаментальному ритму. Одежды Дмитрия, его трон, подушки изукрашены узорами, отделками, складки одежд орнаментальны. Декоративен и многоцветен колорит: светлые и темные зеленые, яркий киноварно-красный, темный синий и разнообразные коричневые сочетаются с золотистыми. Изображение воспринимается портретно и реально убедительно. В нем выражено движение, но нет порыва, аффекта. Узорчатость, орнаментальная ритмичность и декоратив-

ность колорита, оптимистическое звучание красок — таковы черты произведения, присущие не только «Дмитрию Солунскому», но и всей живописной культуре края. Колорит этой живописи не слепит глаз, не поражает воображение, но очаровывает своей содержательностью.

Искусство Киева было величественным, торжественным; искусство Владимира — изысканным, утонченным. Иным было искусство Новгорода.

Тенденция к плоскостности, орнаментальности и декоративности проявилась в живописи Новгорода и в ее колорите. В новгородской живописи XIV—XV веков ярко выступила «звонкость» и «лучезарность» цвета. Для палитры новгородской живописи типично своеобразие и ограниченность основных локальных цветов.

Новгород не был захвачен татаро-монголами, и в XIII веке новгородская живопись не прекращала своего развития. Большое место занимают в ней монументальные росписи. На паперти Софии Новгородской (1045 — 1050 годы) сохранился фрагмент с изображением головы св. Елены, выполненный в светлых красках с преобладанием голубой, розовой и белой. Роспись отличалась особой прозрачностью и цветовой лучезарностью (ныне заметно поблекшей). Имеются основания полагать, что эта роспись принадлежит новгородскому мастеру. К концу XII века преопределились основные черты новгородской живописи, которые связаны с социальными сдвигами (30-е годы XII века), вовлекшими в политическую жизнь ремесленные круги и приведшие к ограничению княжеской власти. Это новое можно наблюдать уже во фресках в Аркажах (1189), которые исполнены в свободной решительной технике, а краски образуют светлую гамму золотистых тонов. Они радостны, «солнечны».

В станковой живописи Новгорода нередки киноварно-красные или сверкающе-светлые фоны; интенсивность цветов вторых планов иной раз превышает интенсивность цветов первых планов.

Крупнейшим памятником новгородской монументальной живописи были росписи церкви Спаса Нередицы (1199, близ Новгорода), разрушенной в годы Великой Отечественной войны фашистскими захватчиками. Церковь ныне реконструирована, но фрески погибли. Эти фрески отличались монументальностью, строгостью и даже суровостью стиля. В них ясно чувствовалась та особая самостоятельность, которая исключала всякое византийское влияние. Образцы нередицкой росписи, несмотря на свою суровость, очень «земные», написаны с глубокой реалистической убедительностью. Принцип композиционного расположения изображений по поверхности стен церкви диаметрально противоположен византийскому. Изображения сплошь покрывали стены, без строгого византийского распорядка. В бездонно глубокой синеве неба парили фигуры, смотрящие на молящегося человека. Композиции была чужда симметрия. Техника письма свободная. Среди красок преобладали красновато-коричневые, желтые, синие голубоватого оттенка, зеленые и белые. Цветовая гамма была несколько пестрой. В сочных и разнообразных тонах были написаны многие женские фигуры. Но разнообразные цвета объединяла синева фона. Она не растворяла фигуры, не поглощала их очертания, наоборот, выявляла их. Колористическая система росписей Нередицы не противоречила тому, что говорилось об единой тональности.

Живопись во второй половине века усложнилась по композиции, стала более глубинной, активнее включился пейзаж, краски приобрели большую

декоративность. Объяснение этому факту можно видеть в том, что в связи с вовлечением широких масс новгородских людей в общественно-политическую жизнь, церкви начали строиться на средства купцов и ремесленников. Каждый конец, каждая улица, а то и отдельный богатый человек строили церковь. Развитие искусства продолжалось, накапливался художественный опыт, обогащался художественный вкус.

В 70-х годах XIV века в Новгород приехал крупнейший мастер из Византии — Феофан Грек.

Феофан привез на Русь художественные традиции Византии, еще связанные с «палеологовским Ренессансом» («палеологовский стиль» проник в Новгород еще до Феофана). Но на Руси была иная культура, выросшая на другой почве и на другой идейной основе. Блистательные работы Феофана стояли в Новгороде особняком (хотя в новгородской живописи имели место подражания Феофану Греку). Феофан воссоздавал образы строгих судей человеческого греховного рода. Его предельно выразительные фрески впечатляют, запоминаются и устрашают всемогущей силой надземного мира, тем же целям служит и колорит его фресок, решенный с виртуозностью крупного мастера. Колористическая система феофановских новгородских росписей отлична от собственно новгородских. Его фрески в церкви Спаса Преображения (1378) выдержаны в темных коричневых цветах с резко выделяющимися белильными штрихами, моделирующими формы.

Весьма интересны были фрески церкви на Волотовом поле (XIV век, церковь полностью уничтожена фашистскими захватчиками). Эти фрески представляли то направление, которое питалось народными источниками.

Самыми примечательными среди вологовского фрескового цикла были изображения «Воскресения», «Преображения» и «Ангела со сферой». Колорит «Ангела со сферой», основанный на переливах коричневато-золотистых, фиолетовых, вишневых, бирюзовых, зеленовато-желтых, бледно-зеленых оттенков, сливался в единое созвучие радостного, просветленного мира.

В росписях церкви Спаса на Ковалеве (1380) сказались связи русской культуры с южно-славянской (ковалевская церковь разрушена в период Великой Отечественной войны). Цвета этих росписей были светлые, насыщенные, колорит их несколько пестрый, лишенный гармоничности. Красно-коричневые, желтые, оранжевые, зеленые, голубые, фиолетовые и белые краски составляли его основу. Роспись была выполнена не одним мастером, а, возможно, тремя. Колорит изображений, написанный одним из них, отличался прозрачностью и легкостью красок.

К новгородской станковой живописи XII—XIII веков относится великолепно написанная икона «Устюжское Благовещение» из Юрьева монастыря (ГТГ). На золотом фоне выделяются две фигуры — архангела Гавриила и Марии. Голова и крылья архангела написаны в цвете натуральной сиены, пряди волос и оперение архангела обозначены графически золотыми прожилками. Хитон того же цвета натуральной сиены, с золотыми ассистами. Лик его слабо оттенен более темной коричневой краской, черты лица обозначены графически темнокоричневым цветом. Лик Марии несколько темнее лика архангела, но того же цветового тона. Ее хитон — лазорево-синий, мафорий — вишневого цвета, складки мафория проработаны золотом. В общей цветовой композиции активен размещенный у верхнего края

иконы полукруглый медальон, в котором на темно-синем фоне изображены красной краской серафимы в серебристом одеянии и фигура Христа. Контрастное по светлоте сопоставление фигур с фоном, напряженная, чуть притемненная цветность фигур, всюду сквозящая прозолоть придают колориту иконы особую звучность. Складки одежд, пряди волос и оперение крыльев архангела создают сложный орнаментальный узор. Орнаментированы подножье трона Богоматери, край мафория, обрамляющий ее лицо, края рукавов ее одежды. Плавны и ритмичны абрисы фигур. Узорчатость, орнаментальность и напряженная цветность при исключительно гармоничной согласованности всех цветов выделяют это произведение, как одно из замечательных творений местных новгородских живописцев.

«Устюжское Благовещение» — изображение глубоко лиричное, проникнутое чувством умиротворенности и возвышенности. Этим продиктован ее колорит — спокойный, сдержанный и торжественный.

Пример «Устюжского Благовещения» также убедительно демонстрирует участие колорита в формировании художественного образа.

В новгородской живописи XII—XIII веков встречаются иконы различного колористического строя. Типично новгородский колорит с его четко сложившейся живописной концепцией, характеризующейся оптимистическим звучанием, народностью, убедительной и подкупающей простотой и ясностью языка, формируется несколько позднее. Однако его черты уже предугадываются, а в некоторых иконах явно выступают. Черта, характерная для всей новгородской живописи — силуэтность изображений на светлом, либо интенсивном цветном фоне. На таком композиционном принципе построена новгородская икона XV века «Страшный суд» (ГТГ). На золотом

фоне (золотое покрытие почти не сохранилось) представлена сложная многофигурная и многоярусная композиция, выполненная многоцветно. Голубовато-зеленые, изумрудные, красно-киноварные, в меньшем количестве — белые, золотистые, оливковые, коричнево-вишневые слегка затемненные цвета воспринимаются силуэтными пятнами, сливающимися в единую массу, прорезанную просветами фона. Возникает вопрос, что объединяет явно разнотональные изображения и фон? Чем обеспечивается целостность композиции? Подобно тому, как в Нередице общий фон синего цвета объединял весь изобразительный цикл, так и в этом примере фон выступает всеобъединяющим началом. Глядя на такую композицию, воспринимаешь тональную среду фона как общее, в которое вписано изображение.

Другая черта, которую также можно проследить во всей новгородской живописи, проявилась в узорчатости и орнаментальности. Третья характерная особенность — интенсивность и лучезарность колорита.

Яркость, подлинное сверкание интенсивных красок, декоративность, плоскостность и цветовая выразительность присущи новгородской иконе XV века «Чудо Георгия о змие» (ГТГ). Георгий в золотистых латах на белом коне. Он поражает змия, выполненного вишнево-красной краской. Земля написана коричневато-оливковой, плащ Георгия — киноварно-красной краской. Фон очень светлый, слегка кремовый.

Для новгородской живописи типична локальность цветов. Сочетание белого, кремового, киноварного, в меньшем количестве — оливкового, при силуэтно-плоскостной трактовке формы; участие орнаментально-графических элементов и глубинно-плановая передача пространства — все эти особен-



ности наиболее ярко сказались в период ее расцвета, в XIV—XV веках.

В характере новгородской живописи отразился деловой народный характер вечевой торговой республики. Даже церкви строили новгородцы в расчете на их возможное использование под склады товаров. Книги в Новгороде переписывались не церковниками, а светскими писцами, которые нередко делали на полях рукописей свои приписки. На те же поля наносились рисунки бытового содержания. Новгородские летописи отличались чрезвычайной деловитостью, краткостью и фактологичностью. Язык их приближался к просторечию. Царившая в Новгороде деловитость, солидность и простота оказывались созвучными его искусству.

Во второй половине XIV века политическим и культурным центром древней Руси становится Московское княжество. Дмитрий Донской при поддержке других русских князей в 1380 году одержал в Куликовской битве блестящую победу, которая подняла авторитет Москвы и развеяла миф о непобедимости татаро-монгольских полчищ. Москва выступила с активной политикой объединения княжеств и освобождения Руси от ига. Положение Москвы на перекрестке торговых путей обусловило рост и укрепление ее экономики. Москва собирала русские земли и объединяла русскую культуру.

С 90-х годов XIV века в Москве начинается интенсивная художественная жизнь: в ней работают русские, византийские и балканские мастера. Действительность тех лет была сложной и суровой. Еще продолжались княжеские раздоры и набеги извне. Но люди верили в будущее, верили и в достоинство человека. Героические образы воинов-победителей на Куликовом поле порождали и укрепляли эту веру, служили примерами доблести и долга.

Новые черты — оптимизм, устремленность, лиричность отразились в памятниках раннемосковской культуры. Для московского зодчества этой поры типична стройность и легкость пропорций (собор Андроникова монастыря в Москве, 1410—1427, и другие).

В XIV веке складывается в целом и новая живописная культура. Икона «Борис и Глеб» (1340, ГТГ) ритмична и музыкальна в построении и в колорите; характерна для нее цветовая согласованность. Она отлична и от новгородских и от владимиросудзальских писем.

Московская литература конца XIV века, которая по количеству и по тематике занимала тогда первое место на Руси, весьма характерна. Показательны летописи. Московские летописные своды 1392, 1408, 1418 годов поражают своей энциклопедичностью. Через всю литературу красной нитью проходят идеи единства русских земель и национального самосознания. В житийной литературе звучат гуманистические ноты, интерес к человеку и его внутреннему миру.

Все это определило идейное содержание творчества величайшего художника древней Руси — Андрея Рублева и его самого совершенного произведения — «Троицы». Символ «Троицы» понимался в народе как символ единства, мира и любви. И самым просветленным, самым вдохновенным произведением стала «Троица» Рублева, выполненная им на склоне лет по заказу Никона, тогдашнего настоятеля Троице-Сергиева монастыря. Икона создана в память о Сергие Радонежском.

В «Троице» Рублев достиг того, чего не удавалось его предшественникам. Однако «Троица» создана не только силой рублевского таланта, но и всей предшествующей историей национальной

культуры. Это определило ее глубоко русское содержание.

К известным нам ранним произведениям Рублева относятся фресковые изображения Успенского собора в Звенигороде (на Городце), воздвигнутом в 1396—1399 годах. Судить об их колорите затруднительно из-за плохой сохранности, но в погрудном изображении Лавра можно заметить характерную прозрачность и легкость красок.

В 1405 году Рублев трудился в Московском Кремле над росписью и иконостасом Благовещенского собора совместно с Феофаном Греком и Прохором с Городца. Несмотря на силу искусства Феофана, его огромное влияние на русских мастеров, Рублев неуклонно шел своим самостоятельным путем. Роспись собора погибла при разборке его до подклета. Рублевым совместно с Прохором был написан праздничный чин для иконостаса этого собора, а ряд икон чина приписывают самому Рублеву. Среди них особенно выделяется икона «Преображение», выдержанная в холодной серебристой гамме. Икона «сверкает» ровным матовым светом, какой бывает у металла, ее цвета лежат вне поверхности, заполняя околоповерхностное пространство.

Рублевым были созданы иконы деисусного чина, от которых сохранились три доски больших размеров с изображениями Спаса, архангела Михаила и апостола Павла (1420-е годы, ГТГ).

В этих трех звенигородских иконах, дошедших до нас лишь фрагментарно, ярко проявилась «светимость» колорита. Холодные голубые и розовые цвета поистине «светятся», а на лицах Христа, Павла и архангела Михаила мерцают отблески.

В 1408 году Рублев с Даниилом Черным работал в Успенском соборе во Владимире. В легких

цветах просвечивающими красками выполнил Рублев композицию «Страшного суда». Фигура «Трубящего ангела» из этой композиции особенно прозрачна в цвете. Колорит в изображении ангела «светится» так же, как звенигородские иконы.

Мы опять подходим к «Троице» — наиболее значительному произведению Рублева, созданному им без участия помощников и соавторов. Трудно найти исследователя, писавшего о древнерусском искусстве, который не уделит бы внимания «Троице». Н. А. Демина посвятила ей специальное исследование, А. Т. Ягодковская опубликовала отдельную брошюру<sup>13</sup>.

В литературе о «Троице» (как и о некоторых других иконах Рублева) встречаются сравнения ее колорита с красками окружавшего художника летнего ландшафта среднерусской природы. Однако красок, подобных краскам Рублева, у других художников, живущих в таком же природном окружении, не встречается. Разумеется, окружающая художника материальная среда как-то влияет, но не она определяет творчество, особенности живописи и колорита. Колорит «Троицы» столь тесно связан с образным строем, с содержанием и значением произведения, что без оценки произведения в целом нельзя говорить о колорите. «Троица» обозначила новую ступень в развитии русского искусства, а ее колорит — новую ступень в развитии русского колоризма. Как произведение в целом, так и его колорит подготовлены всем ходом предшествовавшего развития. Колорит «Троицы» продиктован ее идейным содержанием, а это последнее продиктовано эпохой; «Троица» предопределила дальнейшее развитие русской живописи, что позволяет говорить о ее историческом значении. Рублев оставил потомкам «Троицу», в которой, как в фокусе лучей,

совместилось все передовое и значительное, что было в то далекое от нас время.

Во второй половине XV—начале XVI века работал Дионисий, последователь и продолжатель Рублева. Работал он в тот замечательный период русской истории, когда было сброшено татарское иго, собраны воедино раздробленные княжества.

Однако, во времена Дионисия уже нарастали социальные противоречия. Он был свидетелем идейной борьбы между Иосифом Волоцким, представлявшим официальную государственную церковь, и «нестяжателями» во главе с Нилом Сорским.

И если русская иконописная школа приобрела полную самостоятельность и достигла высшего совершенства еще в конце XIV—начале XV века в творчестве Рублева и мастеров его круга, то творчество Дионисия определило дальнейший путь ее развития.

Колористический дар Дионисия ярко проявился в иконе «Распятие» из иконостаса Павлово-Обнорского монастыря (1500, ГТГ). Икона очень светлая, радостная, как всегда у Дионисия, изящно нарисованная, оптимистически трактованная. В его произведениях нет и следа драматичности. То же самое настроение передается в «Богоматери Одигитрии», иконе 1482 года из Вознесенского монастыря Московского Кремля, где ясно выражена присущая Дионисию светимость колорита (ГТГ). На светлом, почти белом фоне силуэтное изображение выглядит как бы окутанным лучами идущего на зрителя светового потока. Пример колористической системы Дионисия являет и икона из Успенского московского собора: «Митрополит Алексей с житием».

Самое замечательное произведение Дионисия, выполненное им совместно с сыновьями Феодосией

и Владимиром в 1500 — 1502 годах, — это роспись храма Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре. Когда попадаешь в храм Рождества, поражает, что интерьер его кажется хорошо освещенным, хотя действительная внутренняя освещенность храма не столь высока. Всматриваясь в роспись, поражаешься еще тому, насколько она слита с архитектурой, органично с ней связана. Роспись «расширяет» внутренний объем, находящегося в храме не покидает ощущение утренней свежести, будто он рассматривает фрески в часы рассвета на открытом пространстве, заполненном прозрачным воздухом.

При входе в храм на одной из сторон портала встречаешь изображение архангела Михаила. На голубом фоне рисуется светлая фигура. Одежда и крылья архангела цвета коричневой охры, голова и руки — цвета темной охры, плащ розовый, сапожки очень светлые, серые. Фреска «светится», переливается оттенками нежных цветов. На фреске с изображением едущих на конях волхвов фигурная композиция расположена на фоне горного пейзажа, написанного в серебристых розоватых и голубоватых оттенках. Одежды волхвов выполнены в тонах сиреневых, розовых, розовато-сиреневых. Добавлен еще серовато-голубой цвет шарфа одного из волхвов. Кони у них: один — цвета красноватой охры, другой — охристо-зеленоватый. Во фреске «Слыша пастыри ангелов поющих» изображены ясли с младенцем Христом, вокруг которых komponуются фигуры остальных персонажей. От яслей исходит свет, пронизывающий всю сцену. Цветовую гамму составляют те же нежные прозрачные краски. Несколько отличающийся по плотности и интенсивности вишневый цвет мафория Марии выделяет ее фигуру, так же как излучающийся от яслей свет

акцентирует изображение Христа. Это два смысловых центра композиции.

В сценах «Благовещения» сочетаются цвета: голубые (небо), розовые и очень светлые умбристые (архитектурные сооружения вторых планов), коричневато-вишневые и голубые (в одеждах Марии), белесо-зеленые (земля), голубые, золотистые и голубоватые (в фигурах Гавриила). Лица, ноги, руки — умбристые, нимбы — цвета золотистой охры.

Объединяющим началом в колористической системе Дионисия, как и у Рублева, служит пронизывающий все краски свет, но сами краски отличны от рублевских, — они более бесплотные. В композициях Рублева нет застывшей неподвижности, в них всегда ощущается скрытое, внутреннее движение, у Дионисия же оно плавное и явно выраженное. В ферапонтовском цикле все фигуры точно парят и скользят. И эти легкие фигуры в их легком плавном движении согласуются с прозрачностью воздушного колорита. Эффект «светимости» колорита и в рублевских, и в дионисиевских фресках может показаться сомнительным. В самом деле, каким образом самоизлучается свет от изобразительной поверхности, откуда берется этот пронизывающий все краски световой поток? От любой картины, иконы или фрески отражается лишь тот свет, который падает извне. Но достаточно принять во внимание прозрачность красочных слоев, наносимых на грунт, как все становится легко объяснимым. Когда краски прозрачны, падающий на изображение свет свободно проходит через них, достигает грунта и отражается от него, пронизывая вышележащие красочные слои. Возникает свечение в подлинном его смысле. Таким образом, эффект «светимости» колорита обусловлен техникой живописи. Но особое понимание света в работах

Дионисия, его колористическая свобода делают его творчество созвучным тем идеям, которые нес в народ Нил Сорский.

Проследив на искусстве Древней Руси основные положения об эстетическом идеале, тесно связанном с эпохой, его породившей, мы можем продолжить эти примеры, обратившись к искусству других стран и других исторических периодов. Из этих примеров неизменно следует, что эстетический идеал, сложившийся в конкретных исторических условиях при конкретных общественных отношениях, неизменно определяет содержание и форму художественного произведения, а более узко — определяет характер живописи и ее колорит.

Это положение прекрасно подтверждает искусство Венеции эпохи Возрождения. Подчинив себе окрестные провинции, Венеция в начале XVI века превратилась в сильное и независимое государство-республику. В то время, когда иностранные завоеватели захватили почти всю Италию, Венеция сумела сохранить свою политическую и государственную независимость. Мировая торговля и развитое производство превратили Венецию в богатейший город Европы. Экономическому процветанию сопутствовал и культурный подъем.

Живое эмоциональное восприятие материального мира определяло художественное воплощение окружающей действительности. Образы, созданные художниками, рождались из непосредственного наблюдения действительности, и вместо четкой проработки форм и строгого следования законам линейной перспективы (столь тщательно разработанных тосканскими и римскими художниками) у венецианских живописцев главным средством выражения



становится цвет. Именно цвет помогал венецианским мастерам воплотить в картине единство предметов окружающего мира и сделать фигуру человека более живой, меняющейся в пространстве.

Как бы ни были различны творческие индивидуальности венецианских художников XVI века, всех их объединяет особая звучность цвета, повышенный интерес к колориту.

Произведения Джорджоне овеяны мягким задумчивым лиризмом. Для создания этого настроения художник использует главным образом выразительность колорита.

Живопись Тициана отличается особым богатством цвета, сочностью красок, колористической интенсивностью. Творческая зрелость Тициана относится к 1518—1530 годам, когда художник выполняет огромное количество работ на религиозные, мифологические и исторические сюжеты. Колорит его произведений этой поры неизменно строится на звучном приподнятом сочетании пурпурно-красного и синего цветов. В 50-е годы феодально-католическая реакция коснулась и Венеции. Изменения, произошедшие в республике, сказались и на творениях Тициана. Все чаще у него появляются темы человеческого страдания («Святой Себастьян», «Бичевание Христа»), все чаще в своих полотнах он отходит от ясного контраста звучных цветовых пятен, которые сменяют светлотные контрасты. В дальнейшем сверкающий колорит тициановских творений претерпевает ряд изменений, а у последователей Тициана появляется сухость красочных сочетаний, утрачивается былая эмоциональная насыщенность, ее заменяет холодность и нарочитость.

Еще рельефнее связь искусства с идеалом эпохи проявила себя в живописи Голландии XVII века. Сороковые годы этого столетия явились переход-

ным периодом между двумя этапами развития голландского искусства,— это время, когда изживаются старые демократические идеалы и формируются новая буржуазная идеология и новые художественные течения. В области художественных средств — это период, когда на основе монохромной живописи предшествующего десятилетия начинают возникать новые, более богатые красочные возможности тонального колорита.

Примеров, подтверждающих тесную связь живописи, в частности, колорита живописных произведений с общественным идеалом эпохи, можно привести великое множество. Так же наглядно можно проследить неотделимость живописи от общественных идеалов и стиля эпохи.

Термин «стиль» иногда применяют для обозначения определенного характера исполнения, манеры или даже особенностей поведения, но в собственном смысле он определяет исторически сложившуюся, относительно устойчивую образную систему, обусловленную единством идейного содержания. Иногда в понятие стиля включают еще общность средств и приемов художественного выражения и общность внешних признаков художественной формы. Однако стили, как правило, можно проследить в различных видах искусства. В каждом из них используются специфические средства данного вида художественного творчества. Не может быть общности средств и приемов, а тем более — общности внешних форм, скажем, у живописи и архитектуры. Стили охватывают все виды художественной практики, но особенно ярко проявляют себя в архитектуре и некоторых видах прикладного искусства: в мебели, фарфоре, фаянсе, гобеленах, costume.

В один и тот же исторический период художественные идеалы и образные системы различных социальных слоев общества различны, что лучше всего прослеживается на архитектурном материале.

Колорит в архитектуре отличен от колорита в живописи. Цвет архитектурной окраски или строительного (отделочного) материала более локален. Архитектура не изобразительна, и цвет в архитектуре не играет и не может играть изобразительную роль. Зато он играет конструктивную роль, выявляя конструктивные элементы. Цвет в архитектуре связан с реально существующими формами и освещением, и образуется он как за счет цветности поверхностей, так и за счет освещения. В средневековой архитектуре, особенно восточной, так же как и в живописи, цвет приобретает символический смысл. Бесспорно, символическое значение имели потоки цветного света, проникающие через витражи внутрь готических соборов. Символически золотой цвет росписи внутреннего купола мазара Туркан-Ака (XV век) или комплекса Шахи-Зинда (XV век, Самарканд), где на синем фоне изображены золотые звезды.

Эмоциональное воздействие цвета в архитектуре связано не с изобразительным, а с функциональным содержанием. Как в живописи, так и в архитектуре, цвет не тождествен колориметрически определяемому. Но в восприятии архитектурных сооружений, как и скульптурных памятников участвует цвет, измененный воздействием освещения и окружающей цветовой среды.

Сопоставим несколько различных стилей. Прекрасный образец архитектуры русского барокко представляет собой Екатерининский дворец в городе Пушкине (бывшее Царское Село), перестроенный в 80-х годах XVIII столетия В. В. Растрелли. По

свидетельству самого архитектора, трехсотметровый фасад сверкал золотом. Были позолочены лепные детали наличников, вазы и статуи балюстрады, капители колонн и пилястр. Стены фасада были окрашены «лазоревой» краской, колонны и пилястры оставались белыми. Более скромными в цвете, но такими же многоцветными были и другие сооружения Растрелли: бывший дом Строганова и Смольный монастырь в Ленинграде и Андреевская церковь в Киеве. Многоцветная окраска сооружений органично сочеталась с материалом и пластикой архитектурных форм. «Лазоревый» цвет Екатерининского дворца перекликался с цветом неба, вписывался в окружающий ландшафт, а округлые мягкие линии профилей сооружения вплетались в паутину ветвей деревьев парка. Грандиозность масштабов, напряженная цветность, парадность, величественность, безудержная роскошь — такова архитектура барокко.

Еще более наглядно выступают черты стиля в убранстве внутренних помещений дворца, в особенности его большого, тронного зала. Боковые стены зала сплошь прорезаны окнами, в простенках между окнами вставлены зеркала в рельефных, орнаментальных обрамлениях. Стены окрашены голубой краской, на потолке находился большой плафон с различными изображениями на фоне неба (в настоящее время дворец, за исключением этого плафона, восстановлен). Пространство зала беспредельно расширялось за счет отражений в зеркалах и голубой окраски стен (голубые цвета относятся к «отступающим», то есть кажущимся дальше своего фактического положения в пространстве). Плафон создавал иллюзию большей высоты, прорывая плоскость потолка ввысь. И без того огромный зал выглядел еще грандиознее. Такова была творческая задача,

поставленная перед архитектором. Таков был социальный заказ: выразить в архитектурных формах богатство и могущество властителей феодально-крепостнической России. Стремление к пышности и грандиозности сказалось в размерах дворца и парка, в оформлении парадных помещений, в сверкающей позолоте, в богатейшей цветовой отделке.

Стиль барокко обусловил внешние черты архитектуры и ее внутреннее убранство, окружавшее русское дворянство в период его расцвета. Мы уже говорили о портрете Урсулы Мнишек работы Д. Г. Левицкого. Та же пышность, те же величественность и торжественность, тот же блеск красок, продиктованные тем же социальным заказом. Конечно, нельзя говорить об одинаковости колористической трактовки архитектурных сооружений и живописных произведений (средства у этих искусств разные), но внутреннее содержание, как видим, одинаково. Оно проявилось и в мебели, и в люстрах, и в костюме: всюду достоинство и солидность, всюду поражающий воображение блеск. А наряду с тем какая-то затейливость. Она усматривается в орнаментике, в маскаронах, в сверкании хрустальных люстр и шандалов, в усыпанных камнями рукоятках шпаг, в украшениях женских причесок.

Иным было рококо, выразившее культуру западноевропейской придворной аристократии середины XVIII века. Прихотливость и грациозность, изысканность и поверхностность образов, утонченность и декоративность — все это нашло отражение в живописи, архитектуре, прикладном искусстве и, конечно, в их колорите. Наиболее значительное развитие стиль рококо получил в прикладном искусстве (в мебели, фарфоре, гобеленах). В музыке он породил несложные по сюжету пьесы-миниатюры, основанные на грациозно-танцевальных ритмах с при-

ятной мелодией и украшениями. Крупнейший представитель этого стиля — художник Франсуа Буше. Для большинства его живописных работ типичны нежные сочетания голубых и розовых тонов, манерность поз, изящество, декоративность, легкость содержания. Колорит Буше типичен и для французских тканей, гобеленов, одежды, фарфора первой половины XVIII века. Севрская фарфоровая королевская мануфактура особенно славилась своими красками: соломенно-желтой, цвета «неба после дождя», бирюзовой и бледно-розовой с золотистым оттенком.

Чтобы иллюстрировать связь колорита со стилем, можно было бы ограничиться приведенными примерами, они показательны и убедительны, но интересно сопоставить русское барокко с русским классицизмом конца XVIII — первой трети XIX века. Взамен изогнутым линиям барокко мы встречаем четкую прямолинейность, взамен многоцветий) — предельную цветовую сдержанность (но не бесцветность). Как было отмечено, архитектура связана с естественным освещением, то есть реально существующим в действительности. В живописи освещение воспроизводится, а в архитектуре оно существует, обогащая сооружения игрой светотени и рефлексов. В этом отношении показателен бывший дом Пашкова в Москве (1784—1786, архитектор В.И.Баженов, ныне — старое здание библиотеки имени В. И. Ленина). Все сооружение одноцветно-белое, но в любое время года, при любой погоде его белый цвет обогащен переливами оттенков, особенно разнообразных на каннелированных колоннах при летнем солнце.

Цвет всегда неразрывен с формой. Здание научно-исследовательского института скорой помощи имени Н. В. Склифосовского в Москве (1794 —

1807, бывший Староприемный дом, основанный гр. Н. П. Шереметевым, архитектор Е. Назаров, доработка Д. Кваренги) построено с явно выявленным центром, образованным полуциркульной колоннадой. Очень эффектно сопряжение двух разнонаправленных форм основного здания и колоннады. Благодаря светотени колоннада выглядит мощным цветовым пятном.

Для стиля барокко характерны декоративные, эффектные сочетания цветов, классицизм предпочитал однотонность. Архитектура барокко вписывалась в пейзаж, архитектура классицизма — противопоставлялась природе. Чисто белые, либо желтые с белым или серые с белым здания резко противоположны природному окружению.

Строгость архитектуры русского классицизма убедительно звучит в любом сооружении и очень показательна в Останкинском дворце-театре Шереметева (Москва, конец XVIII века, крепостной архитектор П. И. Аргунов). Этот пример ценен еще тем, что около дворца имеется церковь Живоначальной Троицы — характерный памятник XVII века с обильными украшениями из белого камня и изразцов, что дает возможность непосредственно сопоставить два различных стиля. Если классицизм характеризуется строгостью и некоторой суховатостью, то стиль XVII века, наоборот, декоративно-затейливый, нарядный, многоцветный, несколько пестрый как в архитектуре, так и в монументальной живописи.

Архитектурных памятников XVII века много в Москве, Суздале, Ярославле и других среднерусских городах. Такие же сооружения, как церковь Григория Неокесарийского в Москве, Николы Мокрого или Иоанна Предтечи в Ярославле особенно показательны. Церковь Григория Неокесарийского (1667—1669, зодчие Иван Кузнецик и Губа)

построена из красного кирпича и украшена великолепными изразцовыми фризами по верхнему краю стен и на подкупольных барабанах. Шатер и главка притвора-крыльца церкви Николы Мокрого (1662) покрыты зеленой черепицей. Широкий карниз из цветных изразцов охватывает все здание. Окна имеют изразцовые наличники, а изразцовые вставки ромбической формы заполняют простенки между окнами.

Фресковая роспись церкви, так же как ее наружная отделка, характерны для стиля конца XVII века, так называемого нарышкинского барокко. В этой росписи нашли отражение реалистические тенденции. Красочная гамма фресок несколько пестрая, но очень жизнерадостная. Во внешнем декоре и во внутренних росписях бросается в глаза предельный декоративизм, даже излишняя изукрашенность, игривость. Примеров, подобных приведенным, много. Стиль XVII века был цельным, одинаково проявившим себя как в архитектуре, так и в монументальной живописи. Колористически он был декоративным и преувеличенно пестрым, всюду, во всех памятниках, легко узнаваемым. Если позволительно так сказать, этот стиль был каким-то «игрушечным», что особенно проявилось в конце столетия. Пример тому — трапезная Троице-Сергиева монастыря (1686—1692, Загорск) с ее яркой пестрой раскраской стен, имитирующей граненый руст, со столь же пестрой окраской кровли, с витыми, украшенными виноградными лозами, колонками оконных наличников сложного рисунка.

Между стилями XVII и XVIII веков можно усмотреть определенную преемственность. Классицизм же противоположен и барокко, и стилю XVII века. Между тем искусство XVII и XVIII веков в целом не схоже между собой, но и то



и другое декоративно и многокрасочно. В классицизме проявляются совсем иные черты. Белыми, серыми, либо желтыми цветами исчерпывается палитра классицистической архитектуры. Ей присущи сдержанная торжественность, строгость, классическая ясность, чуждая какой-либо загруженности, тяжеловесности. Почувствовать это особенно полно можно в Овальном зале Юсуповского дворца в Архангельском (под Москвой), отделка которого была окончена в начале XIX века (крепостной архитектор В. Я. Стрижаков), а в 1820 году была восстановлена после пожара в Отечественную войну 1812 года архитектором Е. Д. Тюриным.

Овальный зал — центр композиции дворца. Он представляет собой овальное в плане, двухсветное помещение со сферическим куполом, с шестнадцатью колоннами искусственного мрамора нежного кремового цвета, с золотисто-охристой окраской стен, с зеркалами в промежутках между колоннами. Золоченые торшеры и трехъярусная люстра с плоским стеклянным поддоном внизу, белые капители колонн, мебель карельской березы, светлые шелковые ткани обивки и драпировок завершают интерьер. Зал, очень светлый и торжественный, является самым изысканным вкусом.

Архангельский дворец можно назвать музеем гризайной живописи изящнейших плафонов. Нет в них ни пестроты, ни тяжеловесности. Мягкие, светлые цвета, преобладание белого придают им своеобразную воздушность. Стены залов дворца однотонные, светлые. Ничто не выделяется, не нарушает спокойной торжественности, благородной роскоши, восхищавшей Александра Пушкина.

При сравнении Архангельского дворца с Останкинским можно сразу почувствовать разницу стилей раннего и развитого классицизма. В Останкин-

ском дворце все выдержано в строгом требовании хорошего вкуса. Замечательная деревянная резьба (консоли, украшенные цветочными гирляндами, вырезаны из дерева и окрашены), великолепные осветительные приборы (люстры, торшеры, шандалы) завершают убранство дворца. Во всем эlegantность, как основной признак стиля, но в нем нет той законченности, того совершенства, которые ощущаются в каждой детали дворца в Архангельском.

Классицизм широко представлен в Ленинграде: Горный институт, Публичная библиотека, Адмиралтейство, Биржа, Михайловский дворец, здание Генштаба — это далеко не полный перечень ленинградских архитектурных памятников классицизма.

Михайловский дворец (ныне Государственный Русский музей, 1819—1825 годы, архитектор К. Росси) весьма показателен для понимания колорита, присущего интерьеру классицизма. Рассмотрим цветное оформление центрального Белого зала. Колонны белого искусственного мрамора, орнаментальная золотая роспись плафона, золоченые бронзовые украшения мебели из карельской березы придают залу исключительную парадность, изысканную красоту, сдержанное благородство. В Михайловском дворце много мебели белого цвета с ажурным золоченым орнаментом. Касаясь мебели этого дворца, следует особо подчеркнуть ее «вписанность» в интерьер. В этом дворце ярко выражен принцип ансамбля. Каждый предмет мебели проектировался с учетом определенного места, где он должен находиться. Впрочем, органическая цельность ансамблевых решений характерна вообще для классицизма, и в этом немалая заслуга принадлежит колориту. Цветовая близость способствует взаимной соподчиненности всех частей целому, их единству и родственности.

Основным принципам классицизма отвечает белый неокрашенный фарфор с легким орнаментальным узором или обильно золоченый, обогащенный каким-то одним цветом. Типичны для классицизма предметы так называемого Гурьевского сервиза, в создании которого участвовал скульптор С. С. Пименов. Типичен и сделанный по эскизу А. Н. Воронихина хрустальный кувшин с золоченой бронзовой ручкой (Государственный музей керамики, Кусково). Прозрачный граненый хрусталь в сочетании с золотом очень эффектен. В стекле и в фарфоре все те же черты стиля: сдержанность, строгость, торжественность, благородство, но некоторая суховатость. Таков и свойственный ему колорит.

Классицизм сложился во второй половине XVIII века. Разрабатывая свои нормы и принципы в живописи, он постепенно перерос в сухой, безжизненный, отвлеченный академизм. Вместе с тем, в творчестве крупнейших художников первой половины XIX века побеждает реалистическое начало. Александр Иванов получил академическое образование и в начале творческой деятельности следовал принципам академического классицизма, но все более и более отходил от условности и отвлеченных схем академической школы. Прогрессивно настроенный художник-философ не мог оставаться далеким от жизни, от волновавших тогда передовых людей социальных проблем. Однако в ранний классицистический период его творчество еще далеко от всех этих вопросов. Чисто живописная манера в эти годы еще очень «скована», в ней не наблюдается раздробления цвета и широкого использования контрастного взаимодействия цветов, которые в дальнейшем станут основными в его произведениях, особенно в пейзажных этюдах. Для раннего же периода характерны локальность цвета и строгая ясность

формы. Поэтому некоторые исследователи считают Александра Иванова художником, который не смог преодолеть академическое образование<sup>14</sup>. С таким мнением можно согласиться лишь частично. В живописи А. Иванова осталась схематичность композиции, но это не служит основанием считать его художником, оставшимся в рамках академической школы. Слишком глубока жизненная правда его работ, слишком волнующа живопись его пейзажных этюдов, слишком верно передана предметность цвета, чтобы не усмотреть в каждом этюде художника преодоление академизма. Его крупнейшее произведение — «Явление Христа народу» — И. Е. Репин считал самым гениальным и самым народным<sup>15</sup>. Оно, действительно, преисполнено жизненной правды огромной силы. В нем поставлены острые вопросы современности. От бездушия, мертвенности, абстрактности академизма не осталось и следа. Композицию пронизывает возвышенная строгость классицизма.

В целом для классицистической живописи и ее колорита характерны те же черты, что и для архитектуры классицизма. Примерно та же связь существует между архитектурой модерна и особенностями живописи конца XIX — начала XX века. Колорит архитектуры модерна своеобразен. Модерн не являет собой цельного, сложившегося стиля, он крайне эклектичен. На одной и той же площади Свердлова в Москве находятся два совершенно непохожих друг на друга здания, представляющие стиль модерн: здание Центрального универсального магазина (бывший магазин Мюра и Мерелиза, 1909, архитектор Р. Клейн) и здание гостиницы «Метрополь» (1899—1903, архитектор В. Валькотт). Для модерна, который иной раз называют «московским», типичен тусклый, вялый колорит. В этом отношении показательна гостиница «Метрополь»: первый

этаж фасада облицован темно-красным полированным камнем, стены окрашены густой зеленой краской, выше они облицованы метлахской плиткой коричневатого цвета. Белый широкий скульптурный фриз и многоцветные майоликовые тематические панно завершают здание. Цвета его тусклые, мутноватые, колорит панно приглушенный. Тусклость и блеклость колорита, как и болезненная изломанность рисунка изобразительных элементов характерны для стиля. Те же черты присущи колориту здания Ярославского (Северного) вокзала в Москве (1903—1904, архитектор Ф. О. Шехтель).

Модерн, со всеми присущими ему чертами, нашел свое отражение в прикладном искусстве. Его «пристрастие» к темным, порой неопределенным цветам, отвечает майолика, столь любимая в оформлении зданий. М. А. Врубелем создан ряд майоликовых скульптур. Одна из них, получившая название «Цыганка», полита темными, переливчатыми глазурями. Как в живописной вещи на ту же тему, так и в майоликовой скульптуре художник передает нечто таинственное, загадочное, даже жутковатое. Скрыбинские ноты слышны в творчестве Врубеля: в его майолике, в его декоративных панно, в его станковых картинах. И эта таинственность и загадочность в первую очередь связаны с колоритом.

Модерн выработал определенный принцип интерьерных решений: в однотонно и даже монотонно решенную обстановку включается один предмет мебели или, скажем, настенное украшение, максимально контрастное всему остальному. Так, к примеру, на одной из стен комнаты с зеленовато-золотистой штофной обивкой эксцентрично размещено украшение в форме зигзагообразного завитка из полированной меди. Или в комнате, обставленной дорогой темной мебелью из ценных пород дерева с темной

одноцветной обивкой, поставлено огромное, массивное мягкое кресло, обитое пестрым, ярким ситцем. Использование предельного контраста в оформлении интерьера представляется заслуживающим внимания принципом.

Модерну были присущи настроения упадочничества, меланхолии, черты пессимизма, болезненности. Это во многом относится к одной из его разновидностей, условно названной московским модерном.

Живопись М. А. Врубеля нельзя безоговорочно отнести к модерну, но отпечаток времени, породившего модерн, в ней бесспорен. Цвета врубелевских картин приглушенные, порой даже замутненные, мрачные, темные. Встречающиеся в иных произведениях сильные светлотные контрасты еще больше выявляют мрачность других цветов. Сверкают кристаллические просветы скалы и фантастические цветы в «Демоне» (сидящем, ГТГ), отчего еще приглушенней в цвете выглядит полуфигура Демона. Пылают цветы чертополоха в картине «К ночи», от этого темней и загадочней выглядит вся картина в целом.

В исторических стилях, связанных с эстетическими идеалами времени, в самой их основе заложено идейное единство. Искусство не может быть оторванным от эстетических идеалов, и не может оно быть независимым от «духа времени». Приведенные примеры убеждают в этом, вместе с тем они показывают, что внешне стили проявляются по-разному в разных искусствах и что стили охватывают все виды художественного творчества, хотя и не одинаково проявляют себя в различных произведениях.

## ТИПЫ И ВИДЫ КОЛОРИТА В ЖИВОПИСИ

Колорит в живописи так же разнообразен, как сама живопись. Для изучения колорита целесообразно его как-то систематизировать, хотя охватить все имеющееся разнообразие чрезвычайно трудно. Необходимо сосредоточить внимание на основном признаке и, выявив его, попытаться определить отдельные типы цветового строя.

В первых двух главах приводились примеры различных живописных произведений, созданных разными художниками, принадлежащих различным эпохам и живописным школам. Одни из них характеризовались равномерной освещенностью всего изображения, другие — общей затененностью с выступающими отдельными освещенными элементами композиции; в одних легко усматривалось положение источника света, в других источник света неопределим; в одних ощущалась световая среда, в других она не ощущалась. Можно думать, что эти колористические особенности являются индивидуальными чертами данных произведений, но подобные

признаки встречаются не в единичных случаях, а во многих произведениях, что позволяет говорить о существовании различных типов колорита.

Общая освещенность, легкость цвета, ясность и четкость изображения каждого объекта наблюдаются у Рафаэля. Эти признаки выступают в произведениях многих художников раннего Возрождения, например, такую же основу колористического строя можно видеть в картинах Боттичелли, Перуджино, Пинтуриккио. Напротив, во многих произведениях позднего Тициана наблюдается общая затемненность, порою поглощающая очертания изображенных объектов. Колористическая концепция, подобная тициановской, наблюдается у Тинторетто, Веронезе, Рембрандта, Веласкеса. Это две колористические линии.

Совершенно очевидно, что колорит Веласкеса отличен от колорита Рембрандта. Во-первых, красочная палитра Рембрандта по сравнению с шириной цветовых градаций Веласкеса выглядит более ограниченной. У Рембрандта богаты яркостные градации, у Веласкеса богаты градации цветовых тонов. Во-вторых, соотношения света и цвета у них различные. Но это относится к трактовке цвета, основа же объединения цветов у них одна и та же — общая всеокутывающая затемненность. Несхожесть колорита двух мастеров выражается в различии их отношения к цвету. Основание же цветовой гармонии у того и у другого одно, это — световая среда. Изменение соотношения света и цвета меняет трактовку и функции цвета. Но изменение функции цвета не меняет структуры освещения.

Существует мнение, будто европейский колоризм исходит из цветовых концепций Тициана, являясь его естественным развитием. Однако у Тьеполо, художника XVIII века, получила развитие колористи-



ческая концепция Рафаэля. Можно без труда найти примеры того же порядка в творчестве многих последующих художников, колорит картин которых не связан с тичиановской линией. Колористическая концепция Тициана получила широкое распространение в испанской, голландской и фламандской живописи XVII века, в живописи Франции и в живописи романтизма различных стран, в то время как система, которую условно назовем рафаэлевской (хотя она сложилась до Рафаэля), встречается у итальянцев XVII века (Болонская Академия), у Тьеполо и у ряда мастеров XVIII века, позднее — в живописи классицизма XIX века.

Рембрандт довел систему Тициана (ее можно было бы назвать также рембрандтовской) до совершенства. Показательно построение колорита его картины «Возвращение блудного сына». Из бескрайней темной глубины выступает ярко освещенная фигура коленопреклоненного сына и менее ярко освещенная фигура старика-отца. Расположенная справа от них фигура мужчины несколько затенена, сидящая фигура слабо выступает из фона, а два персонажа в глубине картины едва просматриваются. Не случайно называют Рембрандта «мастером света». Действительно, свет в творчестве великого голландца является мощным средством построения изображения.

Небольшие картинки бытового жанра писали в XVII веке многие голландские мастера. Они подкупают своей «достоверностью», простотой и искренностью в передаче сцен из повседневной жизни. Роль цвета в такой живописи заключена в предметной характеристике изображаемых объектов, через которые, в их сюжетной ситуации, раскрывается содержание произведений. Эти качества особенно проявили себя в натюрморте. Колорит «малых

голландцев» диктовался точным наблюдением самой природы, предельно близкой передачей предметного цвета. Однако колористическая концепция ряда голландских художников приближается к тициановской линии (Я. Рейсдаль, Я. Вермеер, Ф. Гальс, отдельные произведения А. ван Остаде и Э. де Витте).

Рубенс, Иорданс и Ван Дейк придерживались той же колористической линии, что и Рембрандт, но на фламандской почве она дала самые неожиданные решения. В частности, в живописи Рубенса широко использовались декоративные качества цвета. Рубенс в совершенстве овладел сверкающими сопоставлениями интенсивных цветов. Иорданс не обладал широтой и тонкостью рубенсовской палитры, но мощь и сила его полотен отвечают колористической направленности фламандской живописи XVII века.

Итак, в условно называемой рафаэлевской колористической концепции наиболее характерным признаком выступает равномерное освещение изображения, в тициановской системе — всеокутывающая тень, у большинства «малых голландцев» — цветовые (включая яркостные) отношения продиктованы натурой. Это три ясно различимые типа колорита.

При колорите первого и второго типов в картинах воспроизводится световая среда, но строится она по соображениям композиционного порядка, в целях постижения основного, главного, в целях достижения наибольшего раскрытия творческого замысла. Колорит третьего типа строится согласно тому, как это наблюдается в природе. Поэтому, в иных случаях, при колорите первых двух типов оказывается невозможным определить местонахождение источника света, а при колорите третьего типа это всегда очевидно. В нем всегда ощущается наличие воздушной среды, в то время как при ко-

лорите первых двух типов оно подчас мало ощути-  
мо. В этом существенная разница между данными  
типами колорита. При колорите любого из указан-  
ных типов зритель в равной мере видит освещение,  
подобное натурному, но основа светового строя и  
распределения освещенностей в картинах принципи-  
ально разные.

Вариант одной из колористических систем, ус-  
ловно названной нами рафаэлевской, присущ живо-  
писи ряда художников нидерландской и староне-  
мецкой школ. Различие здесь наблюдается в том,  
что если картины Боттичелли, Рафаэля, Джорджо-  
не характеризуются «прозрачностью» простран-  
ственной среды, как бы наблюденной в часы раннего  
рассвета, то живописные произведения Дюрера вос-  
принимаются как бы увиденными в рассеянном све-  
те закрытых помещений.

Индивидуален в своих колористических решени-  
ях и Лукас Кранах. Цвета многих его композиций  
равноинтенсивны для восприятия (хотя физически  
они различны по интенсивности). Вследствие этого  
сохраняется четко воспринимаемая картинная плос-  
кость, независимо от того, строится ли изображение  
на однотонном (той или иной светлоты), гладком  
или же пейзажном фоне с изображением далей. О  
картинах Кранаха можно сказать, что им всегда  
присуща двуплановость: изображение и фон. Не-  
смотря на светотеневую трактовку объемных форм,  
освещение как таковое в некоторых из них не вос-  
производится (например, «Венера и амур», ГЭ).  
Цвет в большинстве случаев локален. Формы четко  
очерчены. Локальность цвета и обрисованность  
форм иногда доводится до предела, и тогда крана-  
ховская живопись приближается в некоторой мере  
к цветной графике («Портрет герцога Генриха  
Благочестивого» и парный к нему «Портрет герцо-

гини Катарины Мекленбургской», оба в Дрезденской картинной галерее). В живописи Кранаха всегда равномерно освещается предметный план его картин, значение единой тональности цветов сохраняет полную силу, хотя важнейшую роль играет соотношение цветовых масс. Изучение картин немецкого художника позволяет заключить, что своеобразный колорит его живописи не является самостоятельным типом — при всех ярких индивидуальных особенностях он представляет собой лишь разновидность рафаэлевской системы. В равной мере это положение можно отнести и к колориту старых нидерландских мастеров.

Однако тремя указанными выше типами колорита не исчерпывается разнообразие колористических построений. В XIX веке складываются новые системы. Колористический строй некоторых работ Эдуарда Мане несет черты, напоминающие ту или иную систему его предшественников, но у него же встречаются совершенно иные колористические решения. Цвет во многих его работах «ненатурален» («Портрет Клемансо» и «Олимпия», обе в Лувре). Цвет Мане локализует, использует его цветовую индукцию, вводит цветные контуры. Его живопись не лишена объемности, но в ряде случаев уплощается вследствие меньшего количества цветовых (ярких) градаций. В других работах Мане колорит основан на тональной соподчиненности как бы независимых друг от друга цветов.

Несколько позднее развивается колористическая система импрессионизма. Некоторые исследователи видят в импрессионистической живописи как бы завершающий этап колористической концепции Тициана, но при внимательном рассмотрении выясняется самостоятельность импрессионистического колоризма, даже его противоположность тициановско-

му. У Тициана изображения чаще всего окружаются глубокой тенью, у импрессионистов — полное отсутствие затененности, все изображение пронизывается светом. У Тициана живопись относительно темная, у импрессионистов — светлая. Но и у Тициана, и у импрессионистов цвет усложнен рефлексами и оттенками, обусловленными контрастными влияниями, цвет вибрирует. Иногда полагают, что цветовое единство системы Тициана достигается связью цветов через рефлексы, сами же цвета трактуются усложненно, с разнообразными оттенками и нюансами. Однако нетрудно найти произведения этого мастера, исполненные в локализованных цветах («Даная», «Христос-Вседержитель», обе в ГЭ; «Портрет дамы в белом», Дрезденская картинная галерея). Усложненность цветов в живописи Тициана действительно есть (хотя и не столь многооттеночная, как у импрессионистов), но это не может служить основанием для приобщения колорита импрессионистов к тициановской линии. Более важен вопрос об общем характере колорита. Тициановская живопись материальная, внутренне напряженная, мощная. Живопись импрессионистов легкая, прозрачная, дематериальная. Завершающий этап тициановской традиции скорее можно усматривать в живописи Сезанна, а живопись импрессионистов рассматривать как самостоятельный тип колорита. Но здесь нужно сразу оговориться.

В искусствоведческой литературе часто встречается мнение, согласно которому колорит импрессионистов является новым, совершенно особым явлением, новой ступенью европейского колоризма. Однако мы можем считать импрессионизм особым типом колорита лишь условно. В импрессионистической живописи структура цвета не изменилась (как это наблюдается при различных типах колори-

та), а изменилось соотношение цвета и света. Цвет стал носителем света. Освещение и цвет слились воедино, в результате чего свет стал всепоглощающим. Это определило совершенно новый вид колорита, но не изменило его типа, за основу которого принята нами структура освещения. Поэтому, чтобы найти более точное определение колориту импрессионистов, продолжим наши рассуждения.

Основной признак тициановского колоризма вытекает не из рефлексов и усложненности цвета, а из того, что изображения в его картинах, так же как у Рембрандта, Рубенса, Пуссена, Делакруа и многих других живописцев, погружаются в затененную среду, окутываются общей тенью, то более густой, то более прозрачной и легкой. В отдельных произведениях эта тень столь густа и глубока, что теряются очертания изображенных объектов («Святой Себастьян» Тициана, ГЭ). То же можно видеть в подавляющем большинстве картин Рембрандта.

Изображая различные объекты, импрессионисты не очерчивали их четкими контурами, а как бы растворяли в световоздушной среде. Но, одно дело — поглощение очертаний тенью (то, что мы видели в «тициановском» типе), другое — растворение их в световом потоке. Не случайно говорят подчас, что главное действующее лицо в картинах импрессионистов — это свет. Выражение, разумеется, образное, условное, отражающее лишь формальную сторону живописи, но в какой-то мере верное. Ничего подобного невозможно представить в живописи Тициана и всех продолжателей его колористической линии.

Итак, можно заключить, что основой колорита Тициана, цветовой целостности его картин, служит всеохватывающая затененность, а основой единства колорита импрессионистов — всеобщий, пронизывающий воздушную среду свет.

Со времен Возрождения художники все более и более осваивали сложные взаимосвязи предмета и среды, цвета — как одного из качеств объектов материальной действительности, и цвета, во взаимодействии с другими цветами претерпевающего влияние окружающей среды, атмосферы и освещения, цвета в природе и цвета в живописи. Все это наиболее полно отразилось в импрессионизме, развивавшемся во второй половине XIX столетия. На европейскую живопись XIX века оказали сильное влияние открытия естествознания, физической и физиологической оптики, что перестроило отношение художников к цвету и непосредственно отразилось в живописной практике. Импрессионисты практически овладевают цветовым (хроматическим) контрастом и оптическим смешением цветов. В стремлении к передаче мгновенных ощущений художники теряли предметность изображений, зачастую порывая связь с предметным цветом. Клод Моне писал: «...я хочу уловить «мгновенность» и, главное, атмосферу и свет, разлитый в ней»<sup>16</sup>.

Цвет в живописи импрессионистов приобрел доминирующее значение, заслонив остальные ее средства. Оторвавшись от непосредственного следования натуре в передаче объектов природы, он стал средством отображения мгновенных впечатлений. Таким образом живопись импрессионистов утрачивала свою предметную роль, цвет переставал характеризовать естественную окрашенность объектов. В картине Клода Моне «Руанский собор в полдень» (ГМИИ) — собор розовато-желтый, в его же картине «Руанский собор вечером» (ГМИИ) — он голубой с фиолетовым оттенком. Узнать по этим двум картинам действительный цвет сооружения нельзя.

Импрессионисты воспроизводили в живописи световоздушную среду (и надо сказать — с большим

совершенством), в которой растворялись, поглощались предметы, как это получалось у того же Моне в ряде его произведений, например, в картине «Впечатление. Заход солнца» (Музей Мармонтен, Париж), экспонированной на первой выставке импрессионистов в 1874 году, или в картине «Городок Ветейль» (ГМИИ). Тем не менее в живописи импрессионистов не следует видеть особый тип колорита. У импрессионистов изменилось отношение к цвету, соотношение света и цвета, структура же освещения осталась той же, — всеобщее равномерное освещение всего изображения. Следовательно, здесь мы имеем новый вариант уже известной структуры.

Если же обратиться вновь к древнерусской живописи и к живописи Византии, то здесь мы встречаемся еще с одним, четвертым типом колорита. В основе колорита произведений живописи Древней Руси заложена иная особенность в передаче света. В русских иконах всегда наличествует свет, зачастую даже имеются собственные тени (при отсутствии падающих теней), направление же света игнорируется, и местоположение его источника неопределимо. Воспринимаемая зрителем световая среда не напоминает натурное освещение. Свет «самостоятельный», как будто краски обладают своим собственным излучением, достигая иной раз эффекта светимости. Цвета рублевской «Троицы», фресок из Старой Ладogi и других произведений «светятся». К приведенным примерам можно добавить «Трубящего ангела» из «Страшного суда» Рублева — фрески Успенского собора во Владимире и «Ангела со сферой» из цикла фресок церкви на Волотовом поле. Во всех этих произведениях свет, падающий извне, заменяется «собственным» светом. (Следует заметить, что эффект «свечения» колорита нельзя считать особым достоинством отдельных произведений



древнерусской живописи — это особенность световой структуры данного типа колорита.)

В некоторых произведениях живописи итальянского Проторенессанса также наблюдается эффект «свечения». Но при общем, весьма заметном стремлении итальянской живописи того времени к натурности, этот эффект воспринимается по-другому, не так, как в русских иконах. Иное восприятие «свечения» обусловлено той же причиной, что и иное восприятие золотых фонов, также встречающихся в итальянских изображениях. Внешне они похожи на золотые фоны русских икон. При ясно заметной в итальянских вещах тенденции к натурности, золотые фоны выглядят вполне вещественными дорогами поверхностями, а «светящийся» колорит — особенность живописного письма. В древнерусской живописи и фоны, и богатое окружение персонажей культовых изображений не вещественны, — это, скорее, атрибуты видений и метафорическое выражение какой-то просветленности.

Помимо факторов, заложенных в самой живописи, включая технику ее выполнения, существенно влияет на колорит восприятие произведений зрителем. «Портрет Жанны Самари» Ренуара воспринимается розовым, несмотря на большое участие в нем зеленоватых и бирюзовых тонов. «Порыв ветра» Коро выглядит коричневым с желтыми просветами в небе. В нем даже не замечается зеленых красок. Еще более сложно различное происхождение и различное восприятие фактически одинаковых золотых фонов в древнерусских иконах и во многих произведениях итальянского Проторенессанса.

В западноевропейской живописи, начиная с Ренессанса, фоны трактуются как равноценные элементы изображаемой действительности. Они заполняются объектами изображения, но бывают и глад-

кие, однотонные и золотые. Однако золотые фоны нередко покрывались орнаментальным рельефным рисунком и, тем самым, им придавалось значение материальных поверхностей. Беспредметные однотонные фоны воспринимались как предметно неопределенные, но вполне материальные поверхности.

В произведениях итальянского Проторенессанса в некоторых случаях наблюдается схожесть с древнерусской живописью, однако всегда ощущается и серьезное различие. Уже в ту пору в итальянской живописи определилось стремление к натурности (материальность и вещественность, объемность форм, «натурность» цвета). Стремление это получило свое развитие и отразилось как в практике искусства, так и в трактатах и высказываниях мастеров-художников. Ченнино Ченнини в «Трактате о живописи» писал: «Иногда нужно изобразить на стене изнанку плаща или такую одежду, которая бы казалась сделанной из шерстяной ткани. Для этого наложи штукатурку... и крась по ней... она будет выглядеть совсем, как шерстяная ткань или сукно»<sup>17</sup>. Подобные указания встречаются на ряде страниц трактата. Сближение живописного цвета с «натурным», светотеневая, лишенная или почти лишенная условности трактовка форм — лучшее этому свидетельство. Совсем иное мы видим в древнерусской живописи, в коей «ненатурность» сказывается как в использовании изобразительных средств, так и в композиционном строе.

Фактически одинаковые цвета или цветовые покрытия оцениваются по-разному в зависимости от общего характера изображений, от проявляющихся общих художественных тенденций.

Пронизанность светом всех красок рублевской «Троицы» присуща почти всем произведениям Рублева и многим произведениям других художников

Древней Руси. Эта особенность колорита весьма наглядно проявилась в рублевских иконах «Благовещение» и «Вознесение» из иконостаса Успенского собора во Владимире. В иконе «Благовещение» (ГТГ) на фоне архитектурного пейзажа, исполненного в светлых «светящихся» цветах, силуэтно рисуются фигуры архангела и Марии. На последней заметны отблески света. В иконе «Вознесение» темная фигура Марии изображена на фоне почти белых «светящихся» одежд ангелов. Очень мягко и нечетко проработаны детали всего фигурного плана, точно фигуры рассматриваются против света и размыты в его потоке.

В связи с общей проблемой «ненатурности» древнерусской живописи, выясняется вопрос относительно золотых, серебряных, сверкающе-белых или слегка кремовых (желтоватых) фонов в русских иконах. Подобное окружение в природе не встречается. Смысл золотых фонов в древнерусских иконах не в том, что культовое изображение подается в драгоценном окружении; их смысл в «неприродности», необычности. Средневековый художник изображал не земной шар, а круг своих представлений, при этом пытался воссоздать то, что «возвышается» над земным существованием. Он использовал свой зрительный опыт, впитанные им с детства краски окружающих полей, открытых далей и прозрачного неба. Росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря, «Троица» Андрея Рублева и многие творения наших древних художников преисполнены аромата родной природы. И все же «Троица» Рублева — метафора, форма воплощения идей единства, дружбы и человечности. И золотой ассист, столь широко распространенный в русской живописи, смотрится не как богатство одеяний, а как сверкание, олицетворяющее возвышенный смысл происходящего. Тем же

символизмом наделены отмеченные Н. Н. Волковым особенности трактовки в иконах белого и черного цветов<sup>18</sup>. В этой живописи все аналогично предметному, земному миру, и вместе с тем не такое, как в нем. То, на что указывает Волков (лапидарность белого и черного цветов в русской иконописи), не представляется непонятным, поскольку цвет в ней вообще «ненатурален» и расположение локальных пятен предопределено смыслом изображения.

Итак, колорит, как один из компонентов художественной формы, содержателен, его нельзя осмысливать и оценивать по внешним признакам, не раскрывая смысловой сути, обусловленной содержанием произведений и общим характером искусства.

В картинах Врубеля, как и в ряде произведений древнерусской живописи, наблюдается эффект «свечения» красок. Однако световая структура врубелевских картин иная. У Врубеля пронизываются светом не все цвета в пределах изобразительной поверхности, а лишь отдельные элементы или части изображения. Так, в картине «Царевна-Лебедь» (ГТГ) светятся краски горизонта, в картине «К ночи» (ГТГ) — пурпурные цветы чертополоха, в картине «Демон поверженный» (ГТГ) — передние перья венчика на голове (раньше еще светилось потемневшее ныне оперение поломанных крыльев) и розовые отблески на полузаснеженных горах второго плана картины. Эффект свечения очень сильно выражен в картине «Демон» (сидящий, ГТГ). Здесь светятся крупные фантастические цветы и особенно — разноцветные кристаллы, образующие яркое пятно в скале, служащей фоном для полуфигуры Демона.

Как и в системе извне падающего света, в системе «собственного света» можно различить два типа световой структуры — общего равномерного свече-

ния и местного свечения, сконцентрированного в отдельных участках изображений. При общей затененности композиций Врубеля, в них выделяются отдельные светящиеся составляющие.

Заметим также, что природа «свечения» у Врубеля и у древнерусских мастеров различна. В произведениях Врубеля эффект свечения красок возникает не в результате прозрачности красочных слоев, а вследствие использования цветового (хроматического) контраста. Такой тип колорита присущ не только ряду картин Врубеля. Этот тип наименее распространен, но его можно встретить у русских художников XIX — начала XX века (в произведениях А. И. Куинджи, А. А. Рылова и особенно Н. К. Рериха).

В живописи стран Дальнего Востока можно усмотреть еще один, уже шестой тип колорита. В этой живописи не воспроизводятся наблюдаемые в природе освещение, объемность форм и пространственная глубина. Цвета в ней согласуются по тональной соподчиненности, соответствуя одному уровню освещенности, будто все (в пределах одной композиции) освещено равноинтенсивным цветом. Принцип соответствия условиям освещения сохраняется и в этом случае. Но одно дело — соответствие структуре освещения, другое — соответствие его уровню. В целом же колорит дальневосточной живописи остается системой цветов единой тональности (при этом нужно всегда помнить, что в старой китайской и японской живописи главенствует не изображение действительности, а своего рода авторский рассказ о ней).

Может сложиться впечатление, что колорит живописи стран Востока: Китая, Японии, Ирана и колорит живописи Древней Руси принадлежат к одному и тому же типу. Действительно, в колорите Древ-

ней Руси также не воспроизводится освещение. Однако, в древнерусской живописи всегда наличествует свето-цветовая среда. Натурное освещение, как таковое, в этой живописи не воспроизводится, но свет наличествует (правда, как уже отмечалось, не внешний, падающий извне, а «собственный», как бы излучаемой изнутри). Здесь возможно сомнение, не относится ли это только к тем произведениям, в которых наблюдается эффект свечения красок? Однако и там, где нет такого эффекта, имеется какая-то «внутренняя» освещенность. Непосредственно сопоставляя, скажем, иранскую миниатюру с произведениями псковской живописи XIV—XV веков, легко убедиться в существенной разнице их колорита. В русской иконе всегда ощущается связь со светом, краски же восточной живописи, особенно иранской, не несут на себе признаков освещенности. Это же обстоятельство в какой-то мере объясняет отсутствие светотени в последней.

Итак, установлены типы колорита, характеризующиеся различной структурой света в произведениях. Быть может, данная типологическая система не охватывает всего колористического богатства мировой живописи и можно выявить и другие типы или же сократить число установленных путем объединения некоторых из них. Важным оказывается то, что подобным разбором представилась возможность подразделить все колористическое многообразие на несколько типов по одному единственному признаку. Таким признаком в первую очередь оказалась структура света. В самом деле, вне освещения не воспринимается внешний, окружающий материальный мир, вне освещения немислимо изображение. И в китайской живописи, и в древнерусской, и в произведениях живописи XX века краски воспринимаются только потому, что они отражают свет. Вне

связи со светом нельзя говорить о цвете. Меняется свет — меняются и цвета. Цветовой строй как воспроизводимого, так и воспроизведения, в первую очередь, определяется светом, его характером, его структурой.

Есть ли основания искать какие-либо другие колористические типы? Предпосылок к этому нет. В самом деле, изображение может быть равномерно и полностью освещено, или же полностью погружено в тень и лишь отдельные его части или составляющие его элементы выделены светом. И в том, и в другом случаях цветовая система может строиться на основе соображений, вытекающих из творческого замысла, и может полностью быть подчиненной закономерностям природы. Свет в картине может в большей или меньшей мере воспроизводить натурное освещение, либо быть аналогичным ему и может быть совершенно не связанным с ним, независимым от естественного освещения. Наконец, живопись может воспроизводить световую среду (природную или собственную), и может ее не воспроизводить. Если, характеризуя колорит, исходить из структуры света, то другие типы колорита, кроме перечисленных, невозможны.

Однако, как уже отмечалось, колорит в конечном счете определяется не только структурой света в картине, а еще наличием цветами, их трактовкой и композицией. В рамках каждого типа образуются различные колористические виды. Колористическое разнообразие в живописи не исчерпывается схемой из шести колористических типов. Тип колорита еще не дает представления о колорите отдельной картины, однако первоначальное впечатление всегда бывает связано со структурой света в ней. Начиная говорить о колорите, мы, прежде всего, называем картины светлыми, либо темными, равномерно осве-

щенными в пределах всего изображения, или же погруженными в тень, с ярко освещенными отдельными объектами изображения и т. д. Колорит Тициана и Рембрандта относится к одному и тому же типу, но у этих мастеров он совершенно различен. Разница определяется совокупностью цветов, их суммой и характером, цветовой гаммой и ее строем, отношением света к цвету. Можно привести много примеров несхожести колорита произведений при одном и том же колористическом типе.

Возникает вопрос, целесообразно ли выяснение типов колорита, если они его не определяют? Да, целесообразно, если учесть ранее сказанное о зависимости общей и первоначальной оценки цветового строя картины, то есть колорита, от структуры света и характера освещения.

Самая общая, первоначально замечаемая особенность колорита связана со структурой света в картине, но окончательная его оценка, его индивидуальный облик предопределяется наличным составом цветов композиции, их сочетаний, трактовкой цвета, цветовой композицией. Одни и те же цвета, одна и та же цветовая гамма при ином взаимном расположении цветов, при иных количественных отношениях между ними образуют различный колорит. Совершенно одинаковые цветовые композиции при разных структурах света обуславливают так же различный колорит. При этом возможное количество световых структур ограничено, а виды колорита разнообразны практически до безграничности.

Все богатейшее разнообразие колорита связано, главным образом, с разнообразием возможных цветовых композиций. Структура света в картине и наличная цветовая композиция, включая характер самого цвета и его трактовки, определяют вид коло-



рита. Выясняя характер колорита той или иной живописной школы, того или иного художника, чаще всего указывают не на вид, а на тип колорита, который характерен или более всего наблюдаем в живописи этой школы, либо этого художника. Можно, например, сказать, что старая испанская живопись в целом темная, контрастная; фоны, на которых выступают светлые пятна, — порой почти черные. Эти признаки можно отнести чуть ли не ко всем произведениям старых испанских художников, но таким образом нельзя охарактеризовать колорит каждого из мастеров. У каждого мастера имеются свои колористические особенности, а у Веласкеса, как уже говорилось, колорит различен в его севильский и мадридский периоды.

На характер колорита влияет техника живописного письма. Импрессионисты перешли от механического смешивания красок к раздельному мазку, то есть к оптическому смешению. Цвета при этом стали получаться легкими, «воздушными», менее материальными.

Суждение о цвете в картине во многом зависит от восприятия его зрителем, от осмысления цвета. Следовательно, при оценке воздействия цвета в силу вступает и субъективный фактор. Колорит как обязательный компонент художественной формы в живописи участвует в формировании художественного образа и неминуемо связан с сюжетной и предметной основой произведения. Как неотъемлемая часть художественного образа колорит оказывает мощное эмоциональное воздействие. И именно поэтому при всей сложности проблемы колорита, при всем разнообразии колористических систем, можно навести определенный порядок в этом калейдоскопе индивидуальных решений, стихию привести к строгому размеренному миру. Само собой разумеется, колорит

в сильнейшей степени зависит от цвета, от его многообразия, от характера цветовых сочетаний. Цветовые сочетания связаны с композицией цвета. Одно впечатление от сочетания, когда контрастирующие цвета непосредственно соприкасаются, и другое — когда они пространственно разделены. Колорит зависит не только от цветовых сочетаний как таковых, но и от цветовой композиции, то есть от расположения цветовых пятен.

Колорит, несомненно, зависит и от того, как выглядит каждый цвет, дан ли он локальным пятном или усложнен множеством оттенков, градаций, воспринимающихся изменениями цвета. Совсем особый колорит, когда цвет раздроблен, как в живописи пуантилистов. Иначе говоря, колорит зависит от трактовки цвета.

Возможно множество разнообразных аспектов рассмотрения зависимостей колорита, но важно выявить узловые вопросы. Чем сложнее проблема, тем важнее ограничение анализа. При внимательном рассмотрении оказывается, что цветовые сочетания (цветовая гармония), цветовая композиция и цветовая трактовка играют наибольшую роль среди других факторов. Мы выделяем их в качестве главных в формировании видов колорита. Рассмотрим каждый фактор отдельно. Попытаемся типизировать цветовые сочетания, цветовые композиции и цветовые трактовки.

Наиболее существенно влияет на вид колорита фактор гармонии. Сочетания цветов бывают разнообразные и могут встретиться самые неожиданные. Но исходя из схемы цветового круга, можно установить три типа сочетаний: в пределах малого, в пределах среднего и в пределах большого интервалов, принимая за малый интервал колебание цветового тона в рамках одной восьмой части круга,

за средний — колебания в пределах одной четвертой его части и за большой интервал — колебания в пределах половины круга. В. М. Шугаев предложил называть сочетания малого интервала родственными, среднего — родственно-контрастными и большого — контрастными<sup>19</sup>. Терминология Шугаева, быть может, не совсем удачна, но она помогает разобраться в сути дела.

Цвета родственных сочетаний воспринимаются как вариации одного тона (хотя в строго научном понимании любая вариация тона дает новые цветовые тона). Действительно, цвета в пределах малых интервалов смотрятся как разнообразие единой цветовой тональности. О такой группе всегда можно сказать, что она красная или оранжевая, зеленая или синяя. В равноступенном цветовом круге всегда бывает так, если даже взят малый интервал в зоне изменения цветового тона. В неравноступенном круге в зонах заметных скачков тона малые интервалы иногда захватывают цвета совершенно различных наименований.

Цвета, лежащие в пределах средних интервалов, образуют родственно-контрастные сочетания. В таких сочетаниях (по мнению Шугаева) чувствуется некая общность оттенка у большинства цветов и самостоятельность какого-то одного цвета, либо каких-то нескольких цветов. Взять к примеру сочетания красно-желтых цветов. Во всех красных и оранжевых цветах ощущается красноватость, но особо смотрятся цвета желтые, другими словами, в таких сочетаниях усматривается и родственность и контрастность. Наконец, цветам, лежащим в пределах половины круга, можно приписать наименование контрастных. Между цветами таких сочетаний, если не ощущается полной противоположности, то не ощущается и никакой общности.

К этим трем группам цветовых сочетаний следует еще добавить сочетания одного тона, то есть однотонные в буквальном понимании этого слова, и сочетания ахроматических цветов.

В. М. Шугаев проверил свою классификацию сочетаний на большом числе примеров из области орнаментально-декоративного искусства. Как выяснилось, система классификации легко применима и практически полезна. Ее применение к живописи затрудняется усложненностью самого живописного цвета. Если довольно легко найти в орнаментально-декоративном искусстве, например, в печатном цветном текстильном рисунке, родственные сочетания, то в живописи эти сочетания найти труднее, поскольку наряду с основными цветами почти во всех картинах в той или иной мере присутствуют контрастные им цвета. Но в то же время существует множество живописных работ, в которых свободно усматривается общий цветовой тон. Например, о пояском «Портрете Жанны Самари» Ренуара (ГМИИ) легко скажешь, что он розовый, хотя в нем много бирюзового цвета и зеленых оттенков, возникших на теле под влиянием розового фона.

При определении цветовых сочетаний в живописи нельзя подходить чисто статистически, перечисляя все наличествующие цвета. Такой подход приводит к тому, что почти все живописные произведения попадают в одну и ту же группу. Следует учитывать не фактически наличествующие цвета, а только те, которые активно участвуют в формировании колорита. В этюде к портрету Самари зеленоватые оттенки и бирюзовый цвет платья, несмотря на занимаемую ими площадь, не дают основания назвать портрет зелено-розовым, они исключаются из оценки цветовой тональности произведения, они пассивны в формировании колорита.

К однотонной живописи мы уверенно относим работу Пикассо «Старый нищий с мальчиком» (ГМИИ), хотя в этом произведении можно обнаружить охристые тона. Как и в случае с портретом Самари, колористический результат надо оценивать не по фактически встречающимся в композиции цветам, а лишь по тем из них, которые изменяют впечатление о цветности произведения, то есть активно участвуют в формировании колорита.

«Автопортрет» Сезанна (ГМИИ) — типичный пример гармонии контрастных сочетаний, хотя в нем усматривается сине-зеленоватый общий цветовой тон. Этот портрет нельзя отнести к образцу гармонии родственных тонов, коль скоро телесно-охристые и розовые тона существенно влияют на колорит.

Если судить только по цветам, активно формирующим колорит, то к гармонии родственных и родственно-контрастных сочетаний можно отнести много произведений: картину Моне «Руанский собор в полдень» (ГМИИ), картину Коро «Порыв ветра» (Художественный музей в Реймсе), пейзаж Камиля Писсарро «Оперный проезд в Париже» (ГМИИ) и многие другие.

Интересно заметить, что фактически «Порыв ветра» Коро написан с большим участием зеленых красок, но воспринимается как основанный на сочетании коричневых и желтых тонов. Разумеется, при оценке колорита надо брать во внимание воспринимаемые цвета. В этом и во всех других случаях мы говорим о том, как цвет выглядит в произведении, как он воспринимается, а не каков он колориметрически.

Картины Ван Гога «Красные виноградники в Арле» и «Прогулка заключенных» (обе в ГМИИ), по тем же соображениям, что и «Портрет Жанны Са-

мари» Ренуара, мы относим к примерам живописи, основанной на родственных сочетаниях.

К родственно-контрастным сочетаниям можно отнести колорит картины Пикассо «Девочка на шаре» (ГМИИ) или картину Гогена «Жена короля» (ГМИИ). К произведениям, основанным на контрастных сочетаниях, отнесем картину Пикассо «Странствующие гимнасты» (ГМИИ), натюрморт Гогена «Попугай» (ГМИИ), натюрморт Матисса «Фрукты и бронза» (ГМИИ), произведения Сезанна «Мужчина с трубкой» (ГМИИ) и «Цветы» (ГМИИ), картину Ренуара «Обнаженная» (ГМИИ).

Сочетания этого типа более всего распространены в живописи. Они в равной мере встречаются как в живописи с явно подчеркнутой контрастностью, так и в живописи крайне мягкой трактовки, которую трудно назвать контрастной. Например, ренуаровская «Обнаженная» выполнена в ослабленных малонасыщенных цветах и не производит впечатления контрастной, а названные работы Сезанна контрастны.

Впечатление от цветов меняется в зависимости от их взаимного расположения. Колорит в натюрморте Гогена «Попугай» производит впечатление гораздо большей контрастности, чем в натюрморте Матисса «Фрукты и бронза», хотя сами цветовые сочетания и в том, и в другом контрастны в одинаковой мере. По в натюрморте Гогена контрастирующие цвета непосредственно сопоставлены, а у Матисса разбросаны по всему холсту, рассредоточены.

Композицию цвета типизировать чрезвычайно трудно из-за многообразия ее форм. Но все же можно выделить три основных формы расположения цветов: непосредственное сопоставление (соприкосновение) контрастирующих цветов, размещение их на каком-то удалении друг от друга и полное отсутст-

вие в композиции контрастирующих цветов. Впечатление наибольшей контрастности дают композиции первого типа, наименьшей контрастности — композиции третьего типа. Такое подразделение цветовых композиций приводит, разумеется, к грубой схеме. В действительности многочисленные варианты и промежуточные типы обеспечивают разнообразие результатов.

На вид колорита влияет также трактовка цвета, которая бывает и лапидарно локальной, как в живописи А. А. Дейнеки, и локальной, но несколько обогащенной градациями, выявляющими формы, как у К. С. Петрова-Водкина, и сложной, как у А. А. Кончаловского. Наконец, трактовка цвета бывает дробной, как у пуантилистов. Живопись всякий раз выглядит по-разному, то более однообразной и сухой, то более воздушной, легкой, то более тяжеловесной, а при технике раздробленности мазка (то есть у пуантилистов) особенно прозрачной и трепетной.

Основные типы трактовки цвета в живописи можно классифицировать по пяти рубрикам: совершенно локальная трактовка, локально-обогащенная, обогащенная, многооттеночная и дробленная (расчлененная). Это тоже схематично, огрублено и не исчерпывает безграничных возможностей в индивидуальных особенностях воспроизведения цвета.

Говоря о колорите в архитектуре, прежде всего надо отметить его элементарность по сравнению с колоритом в живописи. В архитектурном колорите можно усмотреть всего два типа: достигаемый преимущественно светом (освещением) и достигаемый преимущественно цветом (окраской, либо применением разноцветных конструктивных и отделочных материалов). Задача цветового решения архитектуры сводится к подбору локальных цветов. Все, что говорилось о цветовой гармонии применительно к

колориту в живописи, сохраняет свое значение и для колорита в архитектуре. Соображения относительно композиции цветов также распространяются на колорит в архитектуре, но о трактовке цвета говорить не приходится, коль скоро в архитектуре трактовка цвета всегда одного и того же порядка.

Итак, подразделяя колорит на типы и виды, которые зависят от структуры освещения в картинах и от наличия в них цветов, можно колориту любого произведения живописи найти соответствующее место в общем многообразии колористических форм, последовательно, полно и ясно его описать, выяснить его отличие от колорита других произведений. Разумеется, данная предлагаемая система классификации не является единственной. Могут быть предложены другие системы, основанные на иных принципах. Но эта система нам представляется возможной и вполне логичной.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Выяснить природу колорита можно, опираясь на конкретный фактический материал. Внимательное рассмотрение различных живописных (и архитектурных) произведений подводит к определенным выводам. Но известно, что краски картин со временем изменяются, и сейчас живописные произведения выглядят далеко не так, как при их создании. Освещение в «Ночном дозоре» Рембрандта (Рийксмузеум, Амстердам) после расчистки картины оказалось вовсе не похожим на воспроизведение ночного времени. Темные фоны многих испанских картин в свое время не были темными. С картины Тициана «Даная» (ГЭ) при неудачной реставрации прошлого века были сняты лессировки. Пейзажи Куинджи утратили свой первоначальный цвет. Иконы в течение веков покрывались пылью и копотью, неоднократно записывались и переписывались. Фрески тоже подвергались переписям, иной раз масляными красками. Окраска зданий менялась при каждом ее подновлении. Все это существенно изменило облик произведений, чем осложнило исследование колорита. Однако, исследовать колорит — это значит исследовать струк-

туру света и цвет в произведениях. Если цвет во многих случаях дошел до наших дней измененным, то со структурой света существенных изменений произойти почти не могло. Колорит архитектурного сооружения создают освещение и цвет строительных материалов. И то и другое можно считать постоянным. В живописи, как правило, меняются только краски, но если мы встречаем картину XVI или XVII века с равномерно распределенным светом, это значит, что и первоначально структура света в ней была той же. Только в редких случаях технологические причины (например, диффузия частиц асфальта или битума из слоя грунта на поверхность картины) могут исказить структуру света в произведении. Эти соображения позволяют думать, что технологические изменения не препятствуют выяснению типа колорита. Взаимное расположение цветных пятен и их площади также не могут измениться. Это означает, что при изучении колорита ненадежно по современному состоянию судить лишь о характеристике самих цветов. Однако, приведенные примеры относятся к наиболее значительным произведениям искусства, которые наиболее тщательно оберегаются и реставрируются.

При изучении колорита картин интересно и заманчиво применить колористические методы цветных измерений.

В книге В. Н. Лазарева «Мозаики Софии Киевской» помещена таблица под названием «Палитра смальты», в которой перечислен цвет смальт, обнаруженных в мозаичном наборе сцены «Евхаристия» из цикла мозаик Софийского собора. Каждому цвету и оттенку смальт в этой таблице дано словесное описание. В другой книге того же автора — «Михайловские мозаики» — помещена статья В. И. Левицкой «О палитре Михайловских мозаик»<sup>20</sup>.

Цвет смальт, использованных в мозаичном наборе композиции «Евхаристия» в церкви архангела Михаила Михайловского монастыря, так же как и цвет смальт, использованных в мозаиках Софии Киевской, был колориметрически измерен автором статьи. В итоге исследования оказалось, что палитра смальт Михайловских мозаик существенно не отличается от софийской палитры, хотя колорит тех и других различен (за счет количественного участия кубиков разных цветов в мозаичных изображениях). Оказалось так же, что в Михайловских мозаиках группа зеленых цветов больше использовалась в наборе одежд, группа коричневато-зеленых — в тенях одежд и лиц. Желтые смальты встречаются в лицах и одеждах, красные — только в наборах лиц. Ахроматические смальты имеют те или иные цветовые оттенки, то есть, строго говоря, ахроматических цветов в наборе смальт нет, так как черные цвета применялись лишь в контурах. Насыщенность цвета смальт колеблется в довольно широком диапазоне. Золотая смальта разнообразна, кроме того, встречаются прозрачные кубики, воспринимающиеся в изображениях золотыми. Самые темные — черные и некоторые синие, самые светлые — желтые, розовые и белые. (Общее количество образцов смальты различного цвета не удалось установить из-за недостатка сохранившегося материала.)

Наибольшей чистотой обладают оранжевые образцы смальт (89%), затем зеленые с коричневатым оттенком (66%—70%); наименьшей — синие (от 3% до 7%). Однако синие при наименьшей чистоте достаточно насыщены. (Надо помнить, что чистота и насыщенность не однозначны.)

Сопоставление цикла «Евхаристия» Михайловского монастыря с мозаиками Софийского собора приводит автора к выводу, что «принципиальная

разница в палитрах заключается в основных тонах». Это означает, что при одинаковом в целом наборе смальт именно Михайловским мозаикам присуща полихромность, интенсивность и глубина цвета. В софийской палитре большинство цветов гармонично увязывается с серыми, порождая впечатление своеобразной серебртости. Из этого следует, что полихромный характер палитры и колорита Михайловской «Евхаристии» не способствует монументальности фигур и целостности композиции, что характерно для «Евхаристии» Софии Киевской.

Колориметрическое исследование палитр мозаик дает возможность их точной фиксации, но непосредственно не может служить целям изучения колорита. Колорит дооформляется в процессе его восприятия, а воспринимаемый цвет отличен от колориметрически зафиксированного. Тщательно изучив колориметрические характеристики смальт, еще нельзя до конца представить себе колорита мозаик. Колориметрические методы пригодны для точной фиксации цвета смальт или красок по его состоянию на день измерения, что может быть полезным в целях реставрации и для контроля постоянства цвета. Может быть, изучая процесс изменения цвета, его характер и динамику, можно будет интерпретировать первоначальные цвета. Такая возможность была бы весьма ценной, но к ее осуществлению пока нет никаких предпосылок. К этим принципиальным соображениям надо еще добавить, что технически чрезвычайно трудно колориметрически измерять цвета в живописи, например, при технике «раздробленного мазка» и в ряде других случаев. Колориметрическое измерение цветов в архитектуре вполне возможно. Но главное заключается в том, что колорит в живописи и в какой-то мере в архитектуре определяется не объективными, колориметрически измеря-

емыми характеристиками цвета, а особенностями зрительного восприятия. Это подтверждают многочисленные факты.

На Руси существовали так называемые «образцы» и «иконописные подлинники», регламентировавшие изображения, вплоть до их цвета. Но дошедшие до нас художественные памятники свидетельствуют об индивидуальности мастеров и о своеобразии живописных школ. «Образцы» и «подлинники» не препятствовали творческой интерпретации, больше того, они сами существовали в различных редакциях<sup>71</sup>. Повторение мотивов в иконописи в какой-то мере аналогично тому, что наблюдалось и в древнерусской литературе, когда в более поздних литературных источниках зачастую повторялись, иной раз — буквально цитировались тексты более ранних источников, однако при этом они не теряли своей оригинальности.

И, наконец, последний вопрос, который следует затронуть. В какой мере связано наше понимание тональности с тем, что подразумевается живописцами-практиками под отношениями по тону. Тональные отношения, о которых постоянно говорят живописцы, — это отношения яркостей. Они, действительно, играют важную роль в живописи, но ими не обуславливается световая среда, предопределяемая не только отношениями яркостей, но и отношениями всех характеристик, всех качеств цвета. Одинаковые или почти одинаковые яркостные отношения можно наблюдать при различном уровне освещенности и при различном состоянии световой среды. Яркостные отношения не исчерпывают их тональную соподчиненность. Наше понимание тональности шире того, о чем говорят практики. То, что мыслит-

ся под тональными или тоновыми отношениями в живописи, лишь одна сторона, лишь частный случай более общего вопроса.

Подведем итог. Анализ конкретных произведений живописи позволяет сказать, что колорит в живописи не есть какое-то ее качество, которое может быть и может не быть в живописном произведении, не есть что-то стороннее по отношению к произведению. Колорит — это та цветовая система, без которой не бывает ни живописи, ни архитектуры, ни произведений прикладного искусства. Он изменчив и разнообразен, различен в различных живописных школах, стилях, у разных художников, а порой и у одного и того же художника, при изменении задач и целей, перед ним возникающих. Он меняется при изменении структуры света в произведении или при изменении отношения света к цвету. Он зависит от трактовки цвета, от цветового охвата, от цветовой композиции. Но нельзя забывать главное — изменение колорита всегда связано с художественно-творческими задачами, с идейно-художественным и предметным содержанием произведения.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Дени Дидро. Об искусстве, т. I. М.—Л., 1936, стр. 64.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Матисс. Сборник статей о творчестве. Под ред. и с предисловием А. Владимирского. М., 1958, стр. 100.

<sup>4</sup> Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников, т. II, 1956, стр. 195—196.

<sup>5</sup> Под натурным цветом подразумевается локальный цвет изображаемого объекта. Воспринимаемый цвет выглядит иначе, ибо он изменен воздействием освещения и окружающей среды.

<sup>6</sup> Goethe. Zur Farbenlehre. б/м. 1810. (Сокращенное изложение в кн.: Лихтенштадт. Гете, борьба за реалистическое мировоззрение. Пб., 1920); Bezold. Farbenlehre, 1874. (Русский перевод: Бецольд. Учение о цветах по отношению к искусству и технике, СПб, 1878); Brucke. Die Physiologie der Farben für die Zwecke des Kunstgewerbes, 2 Aufl., Leipzig, 1878; Jannicke. Die Farbenharmonie, S. 1., 1861; Utitz. Grundzuge der asthetischen Farbenlehre, S. 1., 1908, W. Ostwald. Die Harmonie der Farben, 3 Aufl., 1923 (теория гармонии цветов изложена Оствальдом также в кн.: Farbkunde, 1923. Изд. на русск. яз. под названием «Цветоведение». М.—Л., 1926).

<sup>7</sup> Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов. Под ред. Д. Аркина и Б. Терновца, т. IV. М.—Л., 1937, стр. 390—391.

<sup>8</sup> Мастера искусства об искусстве. Под ред. И. Л. Маца и Н. В. Яворской, т. 4. М., 1967, стр. 168.

<sup>9</sup> Мастера искусства об искусстве. Под ред. А. А. Федорова-Давыдова. т. 6. М., 1969, стр. 40.

<sup>10</sup> Цит. по кн.: П. Лебедев. Русская советская живопись. М., 1963, стр. 205.

<sup>11</sup> История русского искусства, т. I. М., 1953, стр. 110.

<sup>12</sup> М. В. Алпатов. Всеобщая история искусств, т. III. М., 1955, стр. 63.

<sup>13</sup> Н. Демина. «Троица» Андрея Рублева. М., 1963; А. Ягодовская. Андрей Рублев. М., 1960.

<sup>14</sup> Н. Н. Волков. Цвет в живописи. М., 1965, стр. 168 и последующие.

<sup>15</sup> Мастера искусства об искусстве. Под ред. А. А. Федорова-Давыдова и Г. А. Недошивина, т. 7. М., 1970, стр. 35.

<sup>16</sup> Мастера искусства об искусстве. Под ред. И. Л. Маца и Н. В. Яворской, т. 5, кн. I. М., 1968, стр. 98—99.

<sup>17</sup> Ченнино Ченнини. Книга об искусстве, или трактат о живописи. М., 1933, стр. 97.

<sup>18</sup> Н. Н. Волков. Цвет в живописи. М., 1965, стр. 105.

<sup>19</sup> В. М. Шугаев. Орнамент на ткани. М., 1969.

<sup>20</sup> В. Н. Лазарев. Михайловские мозаики. М., 1965 (Статья В. И. Левицкой «О палитре Михайловских мозаик», стр. 103).

<sup>21</sup> Мастера искусства об искусстве. Под ред. А. А. Федорова-Давыдова, т. 6. М., 1968, стр. 11—25.



## ОСНОВНЫЕ ТЕРМИНЫ ЦВЕТОВЕДЕНИЯ

Аддитивные смеси — смеси цветов, основанные на их сложении и независимые от их спектрального состава.

Ахроматические цвета — цвета, не имеющие цветового тона и отличающиеся друг от друга только по светлоте (белые, серые и черные цвета).

Весомость цвета — дополнительная характеристика цвета чисто ассоциативного происхождения.

Выступающие (отступающие) цвета — цвета, кажущиеся ближе (дальше) своего фактического положения в пространстве.

Вычитание цветов — процесс образования цвета в результате поглощения части световых лучей.

Главные цвета — четыре цвета, выделяющиеся в цветовом круге: красный, желтый, зеленый и синий.

Дополнительные цвета — два цвета, дающие третий — ахроматический, при оптическом смешении в определенных количественных соотношениях.

Избирательное поглощение — поглощение, при котором различные спектральные лучи поглощаются неодинаково.

Интенсивность цвета — качество цвета, зависящее от его светлоты и от его насыщенности.

Колориметрия — наука о способах измерения (определения) цветов, выражающая каждый цвет посредством трех величин: коэффициента отражения (доли падающего света, отражаемой данной цветной поверхностью), длины волны спектрального цвета (одинакового по

оттенку) и процента чистоты (то есть доли участия чистого спектрального цвета в общей яркости цвета).

Контраст цветов — изменение цветов под влиянием других, окружающих их цветов (одновременный контраст) или под влиянием цветов, предварительно наблюдавшихся (последовательный контраст).

Контрастные цвета — цвета, наблюдающиеся на ахроматических поверхностях в результате влияния окружающих или соседних хроматических цветов (несколько отличаются от дополнительных).

Локальный цвет — основной цвет объекта, не претерпевший изменений под воздействием освещения и окружающей среды.

Насыщенность цвета — степень отличия хроматического цвета от равного ему по светлоте ахроматического; степень цветности.

Независимые (бесфактурные) цвета — цвета, не локализующиеся в пространстве и не выявляющие поверхности, ее фактуры и рельефа.

Неизбирательное поглощение — поглощение, при котором различные спектральные лучи поглощаются в равной мере.

Объемные цвета, пространственные цвета — цвета, воспринимаемые в трех измерениях.

Основные свойства цветов — светлота, цветовой тон и насыщенность.

Основные цвета — три цвета (киноварно-красный, изумрудно-зеленый и ультрамариново-синий), путем оптического смешения которых можно получить наиболее насыщенные цвета всех остальных цветовых тонов.

Оттенок — градация цветового тона в пределах одного цвета.

Поверхностные цвета — цвета, выявляющие фактуру и рельеф поверхности.

Полутень — промежуточные градации яркости между тенью и освещенными участками поверхности объемного объекта.

Пространственное смешение цветов — один из видов оптического смешения цветов; слияние различных мелких цветовых образов на расстоянии, с образованием суммарного (общего) цвета.

Светлота цвета — качество цвета, в отношении которого его можно приравнять к одному из членов ахроматического ряда; относительная яркость.

Светлотные (яркостные) отношения — относительные отличия цветов по светлоте (по яркости).

Светотень — распределение яркостей по поверхности освещенной объемной формы; совокупность яркостных градаций на объемной форме, обусловленная освещением.

Теплые цвета — цвета, ассоциирующиеся с цветом огня, солнца, нагретых предметов: красные, красно-оранжевые, оранжевые, желто-оранжевые, желто-зеленые.

Тон (в терминологии художников) — термин, употребляющийся в двух значениях: 1) для определения яркости цветов или поверхностей, 2) для определения цветности, то есть цветового тона.

Тональность — подчиненность всех цветов композиции условиям единства среды.

Трансформация цветов — нивелирование изменений в цвете, вызванных освещением, при осознании условий этого освещения.

Фактура — видимое строение (структура) поверхности.

Холодные цвета — цвета, ассоциирующиеся с цветом воды, льда и других холодных объектов: голубо-зеленые, голубые, голубо-синие, синие, сине-фиолетовые.

Хроматические цвета — цвета, обладающие цветовым тоном; все цвета, кроме белых, серых и черных.

Цветовой круг — расположение всех цветовых тонов по окружностям: замкнутый ряд цветов, отличающихся друг от друга по цветовому тону, причем цветовой тон изменяется в последовательности спектра, замкнутого, через пурпурные цвета.

Цветовой тон — качество цвета, в отношении которого цвет можно приравнять к одному из цветов спектральных или пурпурных; выражается словами: красный, оранжевый, желтый, зеленый и т. д.; качество, определяющее место цвета в цветовом круге.

Цветовые отношения (отношения цветов) — относительные отличия цветов, в основном, по цветовому тону.

Яркость — количество света, отражаемого в определенном направлении и приходящееся на единицу площади поверхности, видимой с этого же направления.

Яркостные отношения цветов — отношения цветов по светлоте.

Яркостная контрастность — контрастность по светлоте; сопоставление разноярких цветов (цветов различной светлоты).

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Алексеев С. С. О цвете и красках. М., 1962; 2-е изд., 1964.
2. Алексеев С. С. Согласование цветов.— «Художник», № 2, февраль, 1971.
3. Беда Г. В. Тоновые и цветовые отношения в живописи. М., 1964.
4. Волков Н. Н. Цвет в живописи. М., 1965.
5. Делакура Э. Дневник, т. I—II. М., 1961.
6. Дидро Дени. Об искусстве, т. I, Л.—М., 1936.
7. Иогансон Б. В. Молодым художникам о живописи. М., 1960.
8. Крымов — художник и педагог. М., 1960.
9. Шегаль Г. М. Колорит в живописи. Заметки художника. М., 1957.
10. Юон К. Ф. О живописи. М.—Л., 1937.
11. Bercken E., Untersuchungen der Farbengebung in der venezianischen Malerei. Parachim, 1914.
12. Gericke Lothar, Schone Klaus, Phänomen Farbe. Zur Geschichte und Theorie ihrer Anwendung. Berlin, 1970.
13. Hetzer Th. Tizian. Geschichte seiner Farbe. Frankfurt a. Main, 1935.
14. Jantzen H. Farbenwahl und Farbengebung in

der holländischen Malerei des XVII. Jahrhunderts, Parachim, 1912.

15. Kandinski W. Über das Geistige in der Malerei. München, 1933.

16. Klein A. Farbe in der Malerei. Würzburg, 1944.

17. Kruse F. Die Farben Rembrandts. Stockholm, 1912.

18. Siblom A., Die koloristische Entwicklung in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, 1928.

## РЕПРОДУКЦИИ



1. Дмитрий  
Солунский.  
Мозаика.



2. Устюжское Благовещение





3. Чудо Георгия о змии. Фреска.



4. Андрей Рублев. Троица.



5. Дионисий. Митрополит Алексей с житием



6. Д. Левицкий. Портрет Урсулы Мнишек  
132



7. В. Боровиковский. Портрет Лопухиной



8. К. Брюллов. Всадница



9. К. Брюллов. Портрет Нестора Кукольника



10. К. Брюллов. Последний день Помпеи. Эскиз (акварель)





11. К. Брюллов. Последний день Помпеи



12. А. Иванов. Оливковое дерево (масло)



13. А. Иванов. Итальянский пейзаж. Эюд (акварель)



14. И. Репин. Портрет Мусоргского





16. В. Серов. Девушка, освещенная солнцем



17. В. Серов. Портрет Генриэтты Гиршман

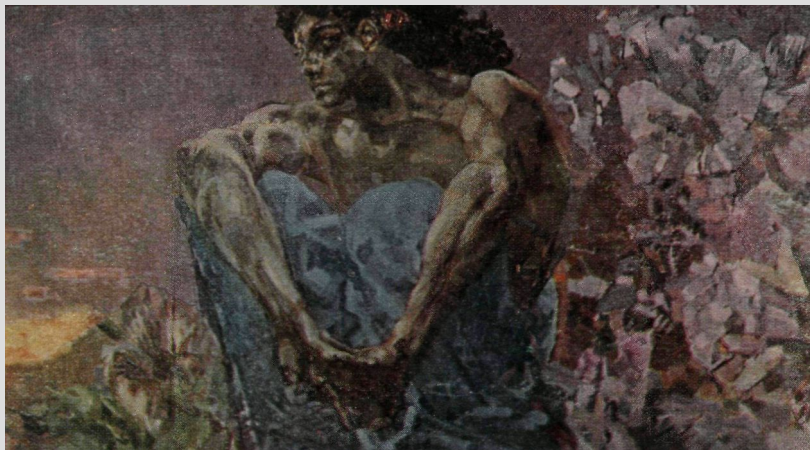


18. В. Серов. Одиссей и Навзикая (темпера)



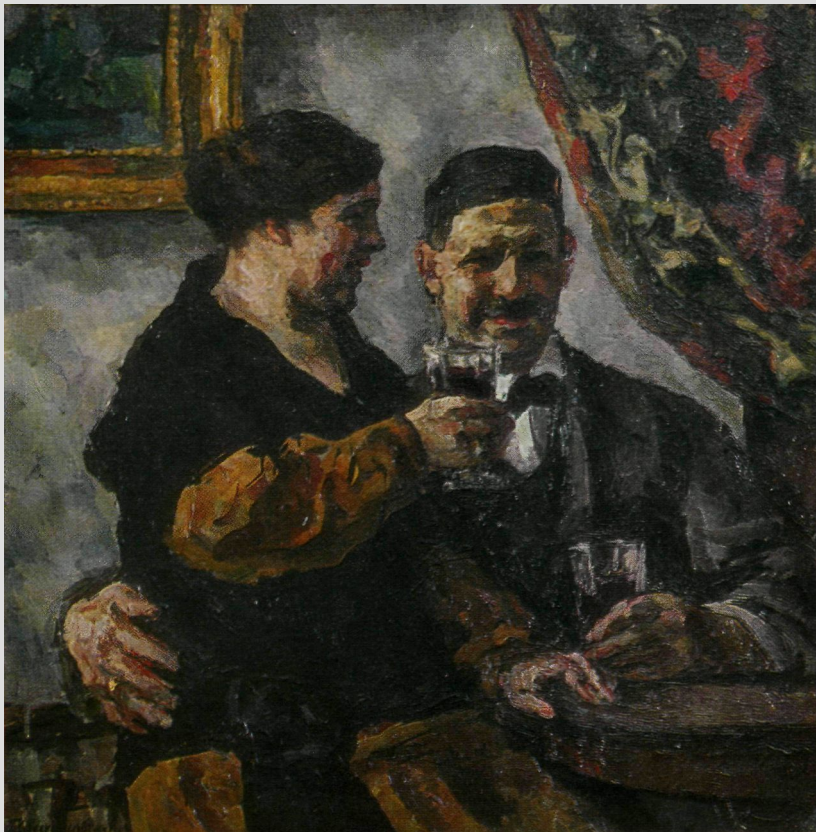


19. В. Серов. Одиссей и Навзикая (акварель)





21. К. Петров-Водкин. Девушки на Волге



22. П. Кончаловский. Автопортрет с женой



23. Б. Иогансон. На старом уральском заводе



24. А. Дейнека. Улица в Риме (Монахи в красном)





26. Кранах. Портрет герцогини Катарины Мекленбургской  
152





27. Джорджоне. Спящая Венера



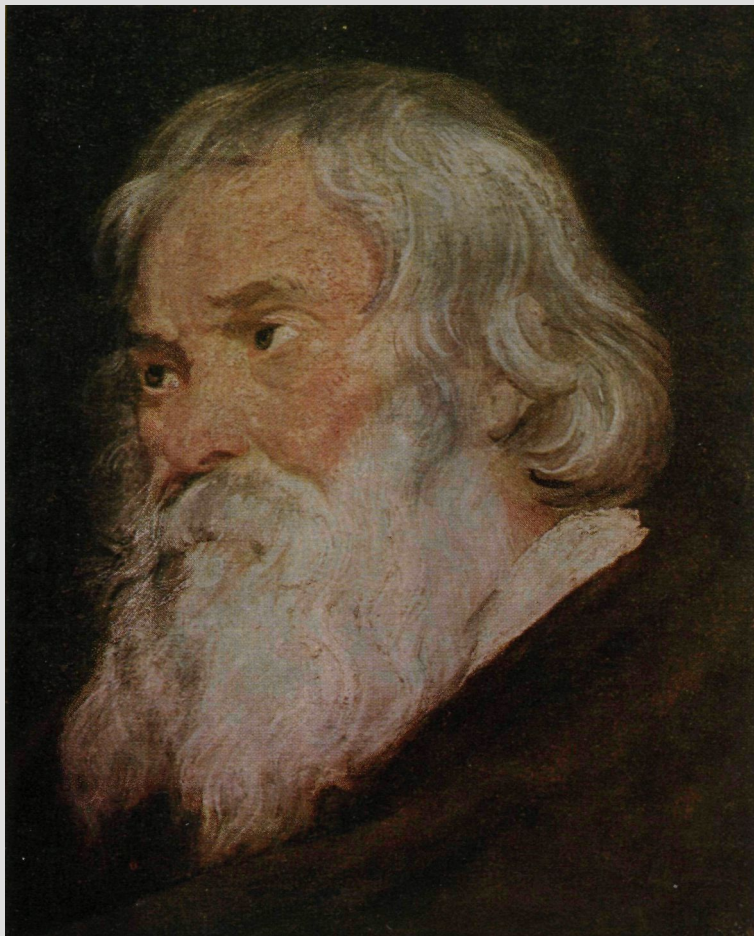
28. Тициан. Св. Себастьян



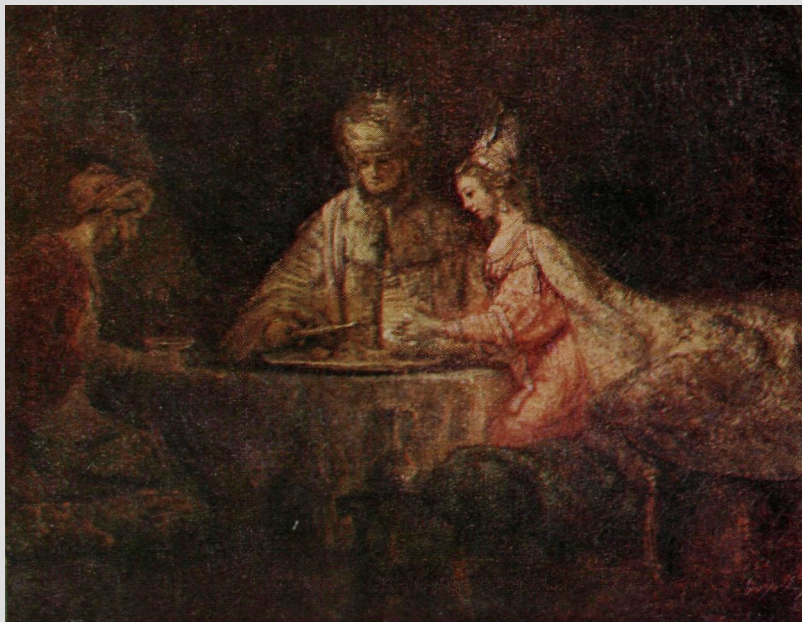
29. Рафаэль. Сикстинская мадонна



30. Рубенс. Портрет камеристки



31. Фламандский мастер школы Рубенса. Голова старика



32. Рембрандт. Ассур, Аман и Эсфирь



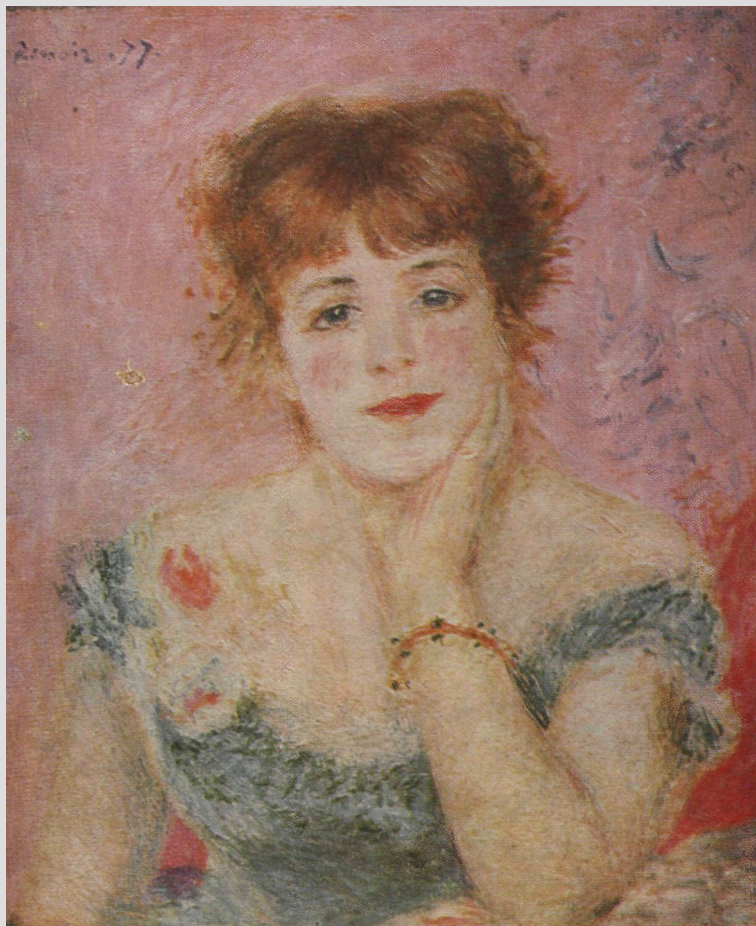
33. Рембрандт. Возвращение блудного сына



34. Маньяско. Обучение сороки







36. Ренуар. Портрет Жанны Самари



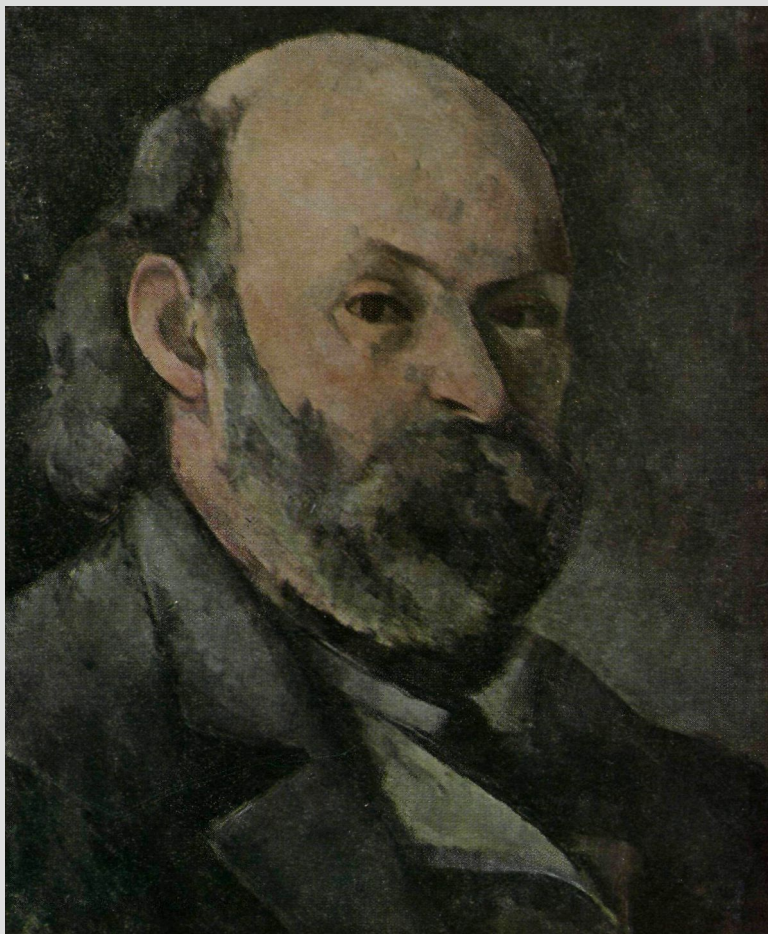
37. Ренуар. Обнаженная



38. Моне. Руанский собор в полдень



39. Моне. Руанский собор вечером  
165



40. Сезанн. Автопортрет



41. Ван Гог. Красные виноградники

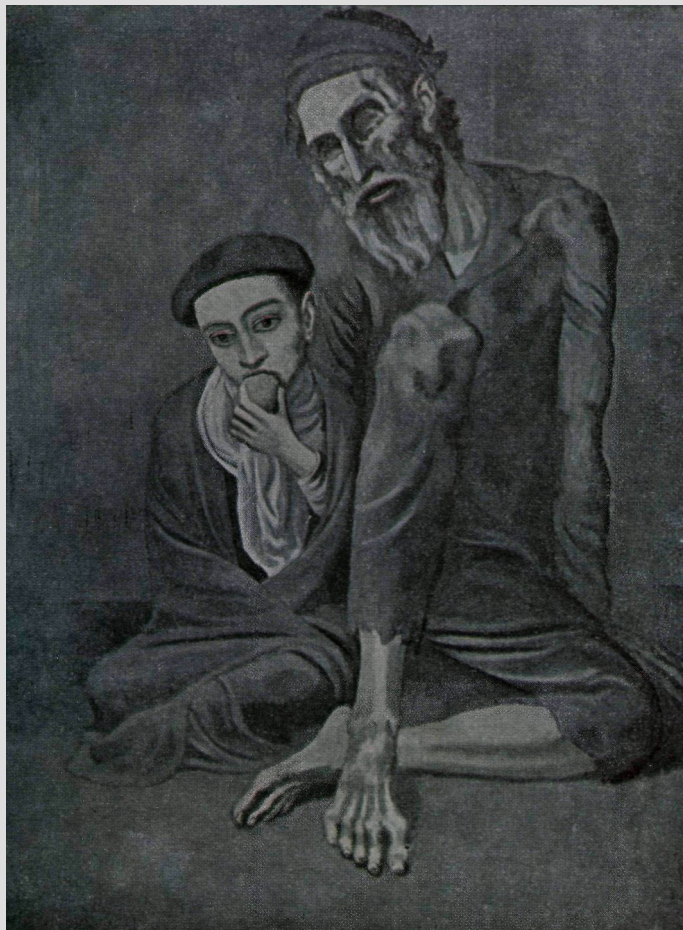


42. Гоген. Попугаи





43. Матисс. Фрукты и бронза.



44. Пикассо. Старый нищий с мальчиком



45. Чжан Сунь-ли. Лодка рыбака весенней порой

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Дмитрий Солунский. Мозаика. XI век. ГТГ
2. Устюжское Благовещение. XII век. ГТГ
3. Чудо Георгия о змие. Фреска. XII век. Церковь Георгия в Старой Ладогe
4. Андрей Рублев. Троица. 20 е годы XV века. ГТГ
5. Дионисий. Митрополит Алексей с житием. Начало XV века. ГТГ
6. Д. Левицкий. Портрет Урсулы Мнишек. 1782 г. ГТГ
7. В. Боровиковский. Портрет Лопухиной. 1797 г. ГТГ
8. К. Брюллов. Всадница. 1832 г. ГТГ
9. К. Брюллов. Портрет Нестора Кукольника. 1839 г. ГТГ
10. К. Брюллов. Последний день Помпеи. Эскиз (акварель). 1830 г. ГТГ
11. К. Брюллов. Последний день Помпеи. 1830—1833 гг. ГТГ
12. А. Иванов. Оливковое дерево (масло). 1841 г. ГТГ
13. А. Иванов. Итальянский пейзаж. Эюд (акварель). Конец 1840-х—1860-е годы. ГТГ
14. И. Репин. Портрет Мусоргского. ГТГ
15. Н. Ге. Голгофа. 1892 г. ГТГ
16. В. Серов. Девушка, освещенная солнцем. 1888 г. ГТГ
17. В. Серов. Портрет Генриэтты Гиршман. 1907 г. ГТГ
18. В. Серов. Одиссей и Навзикая (темпера). 1910 г. ГТГ
19. В. Серов. Одиссей и Навзикая (акварель). 1910 г. ГТГ
20. М. Врубель. Демон. 1890 г. ГТГ

21. К. Петров-Водкин. Девушки на Волге. 1915 г. ГТГ
22. П. Кончаловский. Автопортрет с женой. 1923 г. ГТГ
23. Б. Иогансон. На старом уральском заводе. 1937 г. ГТГ
24. А. Дейнека. Улица в Риме. (Монахи в красном). 1935 г. ГТГ
25. А. Пластов. Сенокос. 1945 г. ГТГ
26. Л. Крапах. Портрет герцогини Катарины Мекленбургской. 1514 г. Дрезденская картинная галерея
27. Джорджоне. Спящая Венера. 1508 г. Дрезденская картинная галерея
28. Тициан. Св. Себастьян. 1570 г. ГЭ
29. Рафаэль. Сикстинская мадонна. Около 1518 г. Дрезденская картинная галерея
30. Рубенс. Портрет камеристки. Около 1625 г. ГЭ
31. Фламандский мастер школы Рубенса. Голова старика. 30-е годы XVII века. ГМИИ
32. Рембрандт. Ассур, Аман и Эсфирь. 1660 г. ГМИИ
33. Рембрандт. Возвращение блудного сына. 1668—1669 гг. ГЭ
34. Маньяско. Обучение сороки. Между 1703 и 1711 годами. ГМИИ
35. К. Коро. Порыв ветра. Между 1865 и 1870 годами. Художественный музей в Реймсе
36. О. Ренуар. Портрет Жанны Самари. 1877 г. ГМИИ
37. О. Ренуар. Обнаженная. 1876 г. ГМИИ
38. К. Моне. Руанский собор в полдень. 1894 г. ГМИИ
39. К. Моне. Руанский собор вечером. 1894 г. ГМИИ
40. П. Сезанн. Автопортрет. Начало 1880-х годов. ГМИИ
41. Ван Гог. Красные виноградники. 1888 г. ГМИИ
42. П. Гоген. Попугаи. 1902 г. ГМИИ
43. А. Матисс. Фрукты и бронза. 1910 г. ГМИИ
44. П. Пикассо. Старый нищий с мальчиком. 1903 г. ГМИИ
45. Чжан Сунь-ли. Лодка рыбака весенней порой. XI — начало XII века. Пекин. Музей Гугун

## ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	4
Цвет в живописи и колорит	6
Построение колорита картин	35
Колорит и эстетический идеал	51
Типы и виды колорита в живописи	87
Заключение	113
Примечания	119
Основные термины цветоведения	121
Библиография	124
Список иллюстраций	172

Сергей  
Семенович  
АЛЕКСЕЕВ

## О КОЛОРИТЕ

«Изобразительное искусство». Москва. 1974, стр. 1—176  
Москва 129272, Сушевский вал, 64

Редактор Н. И. Рыбакова  
Художественный редактор В. В. Савченко  
Технический редактор Т. П. Бакланова  
Корректор Л. И. Гордеева

Художник-оформитель Д. А. Исаев

Сдано в набор 3/ХП-1973 г.  
А08681 Подп. к печ. 10/VI-1974 г. Формат 70X108/32  
Печ. л. 5,5. Уч.-изд. л. 7,604. Усл.-печ. л. 7,7  
Бум. мел. 120 гр. Изд. № 2-85  
Зак. 4701. Тираж 40.000 экз. Цена 1 р. 07 к.

Московская типография № 5 «Союзполиграфпрома»  
при Государственном комитете Совета Министров СССР  
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли  
Москва, Мало-Московская, 21