

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Н.П. Бесчастнов

# ЦВЕТНАЯ ГРАФИКА



УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ ВУЗОВ



УДК 76(075.8)  
ББК 85.15р  
Б53

Рецензенты:

Ректор Московского государственного академического  
художественного института им. В.И. Сурикова,  
Действительный член Российской академии художеств, профессор  
*А.А. Любавин;*

Проректор Московской государственной художественно-промышленной  
академии им. С.Г. Строганова, доктор искусствоведения, профессор  
*А.Н. Лаврентьев*

**Бесчастнов, Николай Петрович.**

Б53 Цветная графика : Учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 07 1002.65 «Графика» / Н.П. Бесчастнов. — М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2014. — 176 с. : ил.; 48 с. цв. ил. — (Изобразительное искусство).

ISBN 978-5-691-01966-1

Агентство СІР РГБ.

В учебном пособии излагаются основы теории и практики цветной графики, применительно к задачам обучения студентов вузов, занимающихся изобразительным искусством. Теоретический материал и темы практических заданий приводятся в методической взаимосвязи. Особое внимание в издании уделено особенностям исполнения творческих тем, встречающихся в практической работе художников-графиков, а также материалам, средствам и приемам работы в цветной графике.

Издание является обобщением опыта преподавания цветной графики в отечественных вузах изобразительного и прикладного искусства. Сведения излагаются с учетом уровня знаний, полученных студентами в период обучения основам академических художественных дисциплин.

Пособие богато иллюстрировано произведениями известных мастеров мировой и отечественной цветной графики (около 200 иллюстраций). Оно является первым значительным по объему и систематизации изданием такого характера в нашей стране. Предназначено для студентов обучающихся по специальности 071002.65 «Графика», готовящихся к работе в сфере изобразительного искусства. Пособие будет полезно педагогам и студентам вузов, выпускающих специалистов книжной и рекламной графики, специалистам, занимающимся подготовкой и переподготовкой художников декоративно-прикладного искусства и дизайнерам различных отраслей промышленности.

**УДК 76(075.8)**

**ББК 85.15р**

- © Бесчастнов Н.П., 2014
- © ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2014
- © Художественное оформление. ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2014

ISBN 978-5-691-01966-1

*Учебное издание*

**Бесчастнов Николай Петрович**

**ЦВЕТНАЯ ГРАФИКА**

*Учебное пособие для студентов высших учебных заведений,  
обучающихся по специальности 071002.65 «Графика»*

Лицензия ИД № 03115 от 10.11.2000.

Сертификат соответствия № РОСС RU. АЕ51. Н 16440 от 20.11.2012.

Подписано в печать 16.07.2013. Формат 70×90/16. Печать офсетная. Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 12,87 + 3,51 вкл. Тираж 15 000 экз. (1-й завод 1–1 500 экз.). Заказ №

Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС.

119571, Москва, а/я 19. Тел./факс: (495) 984-40-21, 984-40-22. E-mail: vlados@dol.ru; <http://www.vlados.ru>

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного  
электронного оригинал-макета в типографии филиала ОАО «ТАТМЕДИА» «ПИК «Идел-Пресс».  
420066, г. Казань, ул. Декабристов, 2.

# Оглавление

<i>Предисловие</i> .....	3
<i>Введение</i> .....	4
<b>Глава I. НАУЧНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ЦВЕТНОЙ ГРАФИКИ</b> .....	8
1. Геометрия пространственных построений графических изображений на плоскости .....	8
2. Светотень .....	16
3. Цвет и колорит .....	20
<b>Глава II. ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ЦВЕТНОЙ ГРАФИКИ</b> .....	27
1. Краткий обзор основных этапов развития цветной графики .....	27
2. Японская гравюра XVII—XVIII веков .....	40
3. Русская цветная графика .....	44
<b>Глава III. ЭЛЕМЕНТЫ ГРАФИКИ И ИХ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ</b> ..	58
1. Элементы графики .....	58
2. Линейная (линейная) цветная графика .....	58
3. Цветная пятновая графика .....	61
4. Изображения, исполненные цветным штрихом .....	62
5. Точечные цветные изображения .....	63
<b>Глава IV. ИЗОБРАЖЕНИЯ, ПОСТРОЕННЫЕ НА ОСНОВЕ РАЗЛИЧНЫХ КОМБИНАЦИЙ ЭЛЕМЕНТОВ ГРАФИКИ</b> .....	65
1. Цветные линейно-пятновые изображения .....	65
2. Линейно-штриховые изображения .....	67
3. Изображения, включающие в себя линию, пятно и штрих .....	67
4. Изображения, исполненные на основе сочетания всех элементов графики ...	68
<b>Глава V. КОМПОЗИЦИЯ В ЦВЕТНОЙ ГРАФИКЕ</b> .....	70
1. Проблема композиции в цветной графике .....	70
2. Тоновая и цветовая организация в графике .....	72
3. Распределение света и тени в композиции цветного графического листа .....	74
<b>Глава VI. ПОРТРЕТНАЯ ГРАФИКА</b> .....	75
1. Портретная графика как учебное задание .....	75
2. Композиционная организация портретной графики .....	81
Примерные практические задания .....	84
<b>Глава VII. ЦВЕТНАЯ ГРАФИКА. ИЗОБРАЖЕНИЕ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА</b> .....	85
1. Однофигурные композиции .....	85
2. Двухфигурные композиции .....	88

3. Многофигурные композиции .....	91
Примерные практические задания .....	96
Глава VIII. НАТЮРМОРТ .....	97
1. Жанр натюрморта в цветной графике .....	97
2. Композиция в цветной натюрмортной графике .....	103
Примерные практические задания .....	105
Глава IX. ИНТЕРЬЕР .....	106
1. Графика интерьера .....	106
2. Практические советы .....	109
Примерные практические задания .....	110
Глава X. ПЕЙЗАЖ .....	111
1. Обзор развития цветной графики пейзажа .....	111
2. Композиция цветного пейзажного изображения. Работа на пленэре .....	117
Примерные практические задания .....	119
Глава XI. ИЗОБРАЖЕНИЕ РАСТЕНИЙ .....	120
1. Образно-эмоциональные изображения .....	121
2. Орнаментально-пластические изображения .....	125
Примерные практические задания .....	126
Глава XII. АНИМАЛИСТИЧЕСКАЯ ГРАФИКА .....	127
1. Изображения животных в мировой графике .....	127
2. Практические советы .....	131
Примерные практические задания .....	131
Глава XIII. ПРАКТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЦВЕТНОЙ ГРАФИКИ .....	132
1. Рисунок и зарисовки с натуры .....	132
2. Эскизная работа .....	133
3. Исполнение чистовых листов .....	133
Глава XIV. ОРНАМЕНТАЛЬНОСТЬ В ЦВЕТНОЙ ГРАФИКЕ .....	135
1. Принципы орнаментальной организации изображения .....	135
2. Орнаментальная графика .....	142
Глава XV. МАТЕРИАЛЫ И ТЕХНИКИ ЦВЕТНОЙ ГРАФИКИ .....	150
1. Рисовальные цветные материалы и техники их использования .....	151
2. Технические приемы работы жидкими и порошковидными красками .....	154
3. Цветная гравюра и литография .....	156
4. Коллаж .....	163
5. Фотография, фотографика и фотомонтаж .....	167
6. Компьютерная цветная графика .....	170
<i>Заключение</i> .....	172
<i>Основная литература</i> .....	173
<i>Дополнительная литература</i> .....	174

# Глава I

## НАУЧНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ЦВЕТНОЙ ГРАФИКИ

В качестве научных положений, лежащих в основе цветного и черно-белого графического изображения, обычно приводится перспектива, законы оптики и цветоведения, законы о пропорциях и психологии восприятия, пластическая анатомия. Учитывая, что большинство общих для изобразительного искусства научных положений достаточно полно изло-

жено в изданных ранее учебниках и учебных пособиях<sup>1</sup>, в данной работе мы сосредоточим свое внимание на специфике использования в цветной графике всего трех специализированных научных положений: геометрии пространственных построений графических изображений на плоскости, принципов использования в графике светотени, цвета и колорита.

### 1. Геометрия пространственных построений графических изображений на плоскости

В пособиях по изобразительному искусству больше всего распространены примеры из линейной перспективы. Они как бы подчеркивают наше преклонение перед достижениями эпохи Возрождения. Однако в графических изображениях в силу их условности принципы линейной перспективы в полном объеме употребляются ограниченно, а о теоретических аспектах других систем перспективы художники имеют неточные представления. Поэтому, в целом, в среде художников бытуют общие расплывчатые понятия о «пло-

скостности» графики. Эти представления распространяются и на стадию натурной зарисовки в творческом процессе. Они же влияют и на учебную работу. Такое положение дел сегодня удовлетворить нас не может, так как для эффективной практики нужны более конкретные рекомендации к построению изображений различного вида. Попытаемся очертить

---

<sup>1</sup> Алексеев С.С. Цветоведение. М., 1992; Барышников А.П. Перспектива. М.; Л., 1949; Павлов Г.М., Павлова В.Н. Пластическая анатомия. М., 1954; Механик Н.С. Основы пластической анатомии. М., 1958 и др.

принципиальные направления в методике пространственных построений композиций в цветной графике на различных этапах творческой практики.

Математический анализ наиболее типичных геометрических закономерностей изобразительного материала, проведенный известным ученым Б.В. Раушенбахом, позволил выделить четыре основных метода пространственных построений изображений на плоскости. Ими являются:

— чертежные методы (изображения объективного пространства, свойственные, например, искусству Древнего Египта);

— метод локальных аксонометрий и их трансформаций (ему соответствует античное и средневековое искусство);

— центральная линейная перспектива эпохи Возрождения;

— центральная криволинейная перспектива, появившаяся на рубеже XIX—XX столетий.

Каждый из названных основных типов пространственных построений мог появиться в разное время, в разных регионах и в различных модификациях, дающих огромное разнообразие изобразительных средств. Это разнообразие дополнительно усиливалось тем, что упомянутые выше основные типы пространственных построений нередко сочетались друг с другом в художественных произведениях той или иной культуры<sup>1</sup>. Мы

останавливаемся на пространственных построениях в пособии потому, что изображаемые объекты в природе трехмерны, и мы должны графически воспроизвести их на плоскости. Б.В. Раушенбах, введя для художественных изображений термин «чертеж», имел в виду изображение, передающее геометрию «объективного пространства». Тем самым он отделил объективное пространство от перцептивного, то есть то, что «знаю», от того, что «вижу». Это узловой момент и для графических изображений, так как часть изображений объемных фигур подается «чертежно» и зрительно «не оправдываются».

**Чертежные методы.** Стремление полнее связать изображение с плоскостью и не утратить при этом «узнаваемость» объективных форм привело к распространению метода ортогональных проекций и условно-чертежным приемам с условными поворотами плоскостей изображения, разномасштабностью, знакомостью.

В методе ортогональных проекций применяются не все три проекции, как в инженерной деятельности, а всего одна или две. Для увеличения информативности изображения применяют различные условные приемы. Например, в Древнем Египте при основной направленности изображения фигуры человека как вид сбоку, глаза передаются как вид спереди. В этом случае для большей объективности рисунка применен условный поворот части объекта (рис. 1). Условные повороты отдельных объектов во мно-

<sup>1</sup> Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. М., 1980. С. 4.



1. Использование метода ортогональных проекций (Душа усопшей пьет воду в потустороннем мире. Иллюстрация из Книги Мертвых. 1085–950 до н. э. Древний Египет)

жестве встречаются в древнерусской миниатюре. Так в миниатюру второй половины XVI века, изображающей закладку церкви, включен план-чертеж фундамента возводимой церкви как вид сверху (рис. 2). В современном искусстве цветной графики условные повороты частей тела человека в одном изображении применяются для усиления воздействия образа художественного произведения. Наиболее характерна в этом плане портретная графика П. Пикассо (рис. 3). В книжной и текстильной графике всех времен практикуются разномасштабные изображения фигур в одной и той же проекции. Знаковость наглядно проявляется в прикладной графике и выражается в виде схематизированных символов человека, построенных на основе условных поворотов частей объектов.

### ***Метод локальных аксонометрий.***

Аксонометрия как метод изображения, применимая лишь для изображения неглубоких пространств и передачи облика отдельных небольших объектов, оказывается вполне достаточной для большей части графических композиций. В аксонометрических построениях активно работает лишь один признак глубины «перекрытие» (близкие предметы заслоняют далекие), так как другой признак уменьшение размеров предметов по мере удаления вглубь пространства — неприменим. Неприменимы и эффекты типа воздушной перспективы. Действие «перекрытия» в аксонометрии обычно объясняется на примере кубов с непрозрачными и прозрачными гранями. Положение кубов с непрозрачными гранями воспринимается однозначно (рис. 4).



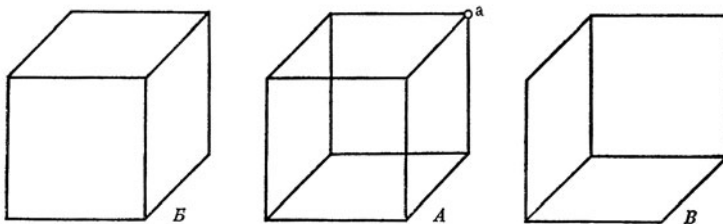
**2.** Чертежный метод изображения в древнерусском искусстве (Закладка каменной церкви Святого Михаила в Великом Новгороде. Миниатюра из «Древнего летописца». XVI век. Т. II. Л. 494)



**3.** Условные повороты частей головы человека в графике XX века (П. Пикассо. Большая голова. 1962. Цветная линогравюра)

В аксонометрии все видимые ребра куба важны так же, как общий силуэт, например, в пятновой графике фигуры человека. Чем выразительнее силуэт объекта изображения, тем большая роль отводится дальним очер-

таниям рисунка. Аксонометрические построения на декоративных тканях, панно хорошо заметны в рисунках с сюжетными сценами в городской среде и интерьерах. Сюжетные платочные композиции XIX века с изо-



**4.** Аксонометрическое изображение куба





5. Аксонометрическое изображение стола в натюрморте П. Сезанна «Ваза с тюльпанами». 1890—1892

бражениями, близкими к реальным, можно считать аксонометрическими. «Пространственный слой» таких композиций очень «тонок», и он как бы лежит на основном поле платка. Наглядность аксонометрических изображений объясняется абсолютной точностью следования закономерностям зрительного восприятия. Это очень рациональный способ изображения и аксонометрические построения объектов первого плана можно найти в работах А. Матисса, В.В. Кандинского (рис. 6) и П. Сезанна (рис. 5).

Приемы использования цвета упрощают эффекты объема, но не

уничтожают полностью ощущения некоторой глубины. Отклонения от аксонометрии в сторону прямой или обратной перспективы и введение ряда условных приемов не меняют сути дела. Большие панно, тематические платки могут представлять сложную систему локальных аксонометрий.

**Центральная линейная перспектива** в современной графике, как мы уже отмечали, в полном ее объеме редка. Даже тогда, когда сюжеты с перспективными сокращениями являются основой графической композиции, они не имеют всех признаков глубины. Таких признаков достаточно много. К наиболее заметным монокулярным признакам глубины относятся:

«1) перекрытие — более близкие предметы могут заслонять собой более далекие;

2) уменьшение размеров предметов по мере их удаления от зрителя; особенно эффективен этот признак, если рассматривать предметы, истинный размер которых известен (деревья и т.п.);

3) явление воздушной перспективы — далекие предметы видны менее четко и меняют свой цвет (наблюдаются как бы через голубую дымку);

4) далекие предметы видны сдвинутыми вверх в поле зрения, точнее, приближенными к горизонту;

5) большие предметы, освещенные солнцем, оказываются затененными различным образом в различных своих частях, и наблюдаемая система теней способна дать представление



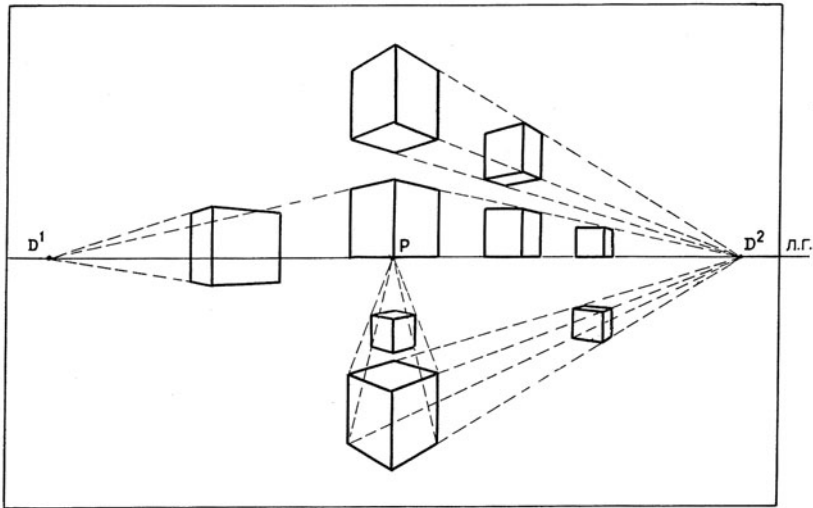
6. Аксонометрическое изображение домов в живописи В.В. Кандинского «Москва. Zubовская площадь». Этуд. 1916

о более близких и более далеких частях этих предметов»<sup>1</sup>.

В сюжетных или пейзажных цветных графических композициях обычно используют воздушную перспективу с цветовыми изменениями и уменьшением размеров фигур, но эти признаки трактуются очень вольно. Вполне возможно уменьшение, например, размера фигуры человека в композиции при полном отрицании законов воздушной перспективы,

и наоборот. В современном проектировании интерьеров с активным участием изобразительного компонента в виде панно или ткани иллюзии глубокого трехмерного пространства постепенно завоевывают право на существование, и знание основ линейной перспективы является обязательным как для художников изобразительного, так и прикладного искусства. Принципы получения изображения в линейной перспективе визуализированы на рис. 7. Работа, исполненная по законам линейной перспективы, дана на рис. 8.

<sup>1</sup> Раушенбах В.В. Пространственные построения в живописи. М., 1980. С. 44.



7. Перспективное изображение куба под углом  $45^\circ$  к плоскости картины

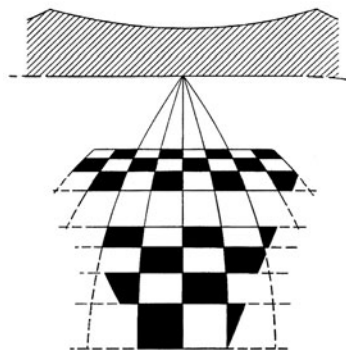


8. Пейзаж «Невские ворота Петропавловской крепости и Комендантская пристань», построенный Б. Петерсеном по законам линейной перспективы. 1779. Бумага, гравюра очерком, акварель

**Центральная криволинейная перспектива** появилась как результат неудовлетворенности художниками рубежа XIX—XX веков системой линейной перспективы. Отклонение от линейной перспективы в рисунках этих художников, в основном, сводилось к наличию нескольких точек схода для объективно параллельных прямых, преувеличению размеров предметов на дальних планах и *плавному искривлению линий*, в натуре являющихся прямыми. Делали они это для большей естественности восприятия их работ зрителям. Научное обоснование законов восприятия предметов в трехмерном пространстве позволило сегодня выявить, что человек воспринимает по законам линейной перспективы (законам оптики, не связанным с сознанием человека) только отдаленные предметы, близкие предметы воспринимаются человеком иначе и это восприятие не укладывается в рамки центральной прямолинейной перспективы.

Введенное в научный оборот понятие «перцептивной системы перспективы», где линейная перспектива является только частным случаем для отдаленных областей пространства, расширяет диапазон творческой работы. В системе перцептивной перспективы линейная перспектива переходит в аксонометрию, где соблюдается принцип параллельности линий. Такая перспектива может быть жесткой, а может быть и свободной. В искусстве она может применяться там же, где применяют построения с монокулярными признаками глубины. Это композиции с различ-

ными сюжетными многофигурными построениями в пространстве, сложные натюрморты, иллюстративные и рекламные изображения. Схема жесткой перцептивной перспективы дана на рис. 9. Пейзаж, построенный П. Сезанном на одном из вариантов системы свободной перцептивной перспективы, дан на рис. 10.



9. Схема построения жесткой перцептивной перспективы



10. Композиция картины П. Сезанна «Поворот дороги» (1879—1882), построена на одном из вариантов перцептивной перспективы

## 2. Светотень

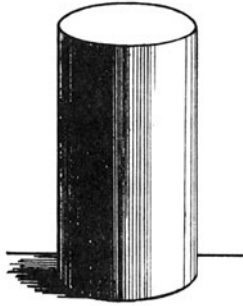
С точки зрения физики, белый свет — это световой поток, состоящий из волн различной длины. Поверхности, на которые падают лучи света, поглощают и отражают лучи по-разному. Вследствие этого они получают различную окраску, цвет. Однако есть поверхности, которые равномерно поглощают и отражают лучи всех длин волн. Это создает серые поверхности. Чем больше будут отражать такие поверхности лучей света, тем они белее, и наоборот — чем меньше, тем чернее. Серые цвета еще называют ахроматическими. Они имеют только одну характеристику — светлоту. Из жизненного опыта мы знаем, что таких поверхностей довольно много и их роль в создании произведений искусства заставляет нас внимательно осмыслить изобразительные и выразительные возможности данной цветовой шкалы.

Ученые делят ахроматические цвета на группы, которых бывает от четырех до двадцати девяти. Для художников это важно, так как белое и серое обладают поверхностными качествами, а черное лишено этих качеств. Значит, основные характеристики формы в черно-белой графике необходимо выявить белым и серым цветами. Причем серое можно получить путем оптического смещения белых и черных линий, штрихов или точек. Примером зрительного уничтожения формы путем предельного сокращения серых оттенков может служить опыт, описанный А.С. Зайцевым

в книге «Наука о цвете и живопись»: «Допустим, что белый шар находится в комнате, все стены и пол которой окрашены в черный цвет, и свет падает через единственное окно. В этом случае мы не будем видеть шара полностью, а только его освещенную половину, потому что зона тени на шаре сольется с чернотой фона. Такой концентрированно направленный свет разрушает форму предмета, шар теряет свой основной признак — “круглоту”, — отмечает исследователь»<sup>1</sup>. Схоже «работает» неполная луна в ночном небе. Эффект разрушения действителен и в случаях, когда освещение идет через хроматические фильтры. Этот принцип в разных вариантах используется как в черно-белой, так и в цветной графике.

В обычных условиях резкого контраста света и тени нет, так как затемненные части предмета все-таки освещены отраженным светом, и световых градаций довольно много. Эти градации дают постепенный переход от зоны света к зоне тени и связывают их между собой. В академической живописи и тональном рисунке, как мы знаем, светотень делят на свет, полутень, тень, блик и рефлекс. Фазы светотени обычно приводятся на примере цилиндра или шара (рис. 11). Самое светлое пятно в освещенной части предмета — блик, самое светлое в тени — рефлекс. Перечисленные

<sup>1</sup> Зайцев А.С. Наука о цвете и живопись. М., 1986. С. 18.



11. Фазы расположения светотени на цилиндре

фазы светотени в полной мере соблюдались в портретных рисунках и репродукционной гравюре XIX века, когда нужно было точно передать тональные нюансы реалистического построения изображения. Мастерство светопередачи в рисунках цветными материалами было настолько велико, что при печати их в виде репродукций в ахроматическом регистре они сохраняют выразительность! В творческой графике XX века градации светотени уже не трактуются как абсолютная эстетическая ценность и применяются довольно избирательно.

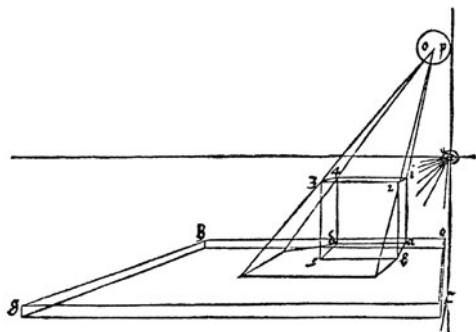
В графике XX века большое значение стало отводиться «падающей» от какого-либо предмета тени. В отличие от «собственной» тени она не принадлежит самому предмету, а появляется при направленном освещении. Если собственная тень, в основном, выявляет объем и пластику самого предмета, то падающая тень работает как дополнительное средство организации пространства. Она также может выступать и как при-

ем усиления образа произведения. «Падающая тень, в зависимости от расположения источника освещения, может иметь самую различную конфигурацию, начиная от повторения силуэта предмета и кончая пятнами весьма причудливых очертаний, которые ничего общего не имеют с формой того предмета, который отбрасывает данную тень. В зависимости от того, под каким углом к предмету и на каком расстоянии от него находится источник освещения, меняются очертания тени. Между предметом, отбрасывающим тень, и источником света в природе имеется геометрическая связь, которая и определяет построение падающих теней по правилам линейной перспективы»<sup>1</sup>.

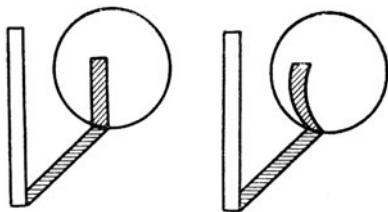
Средоорганизующие и образные возможности падающей тени эффективно используются современными художниками-педагогами в учебном процессе. При объяснении графических законов на лекционных и практических занятиях со студентами с применением точечного источника света, падающая от фигуры натурщика тень-силуэт становится символом зарождения графической идеи. В ряде случаев она может быть даже основой графической композиции. Схемы построения падающей тени даны на рис. 12, 13.

Вместе с линейной перспективой светотень вот уже четыре столетия осознанно используется как одно из важнейших средств выражения про-

<sup>1</sup> Зайцев А.С. Наука о цвете и живопись. М., 1986. С. 21.



12. А. Дюрер. Схемы построения падающей тени



13. Падающая тень, выявляющая форму предмета

странства. Однако так было не всегда. До эпохи Возрождения светотень применялась только для определения объема объектов изображения и почти не работала «на пространство». Впервые наиболее последовательно

светотень проявляется в творчестве Леонардо да Винчи, но подлинным чародеем «средовой» светотени в живописи и графике считается — Рембрандт. Свет — главный композиционный стержень его произведений, в среду которого помещаются соответствующие сюжету лица. У Рембрандта свет не только отвечает за цельность картинной плоскости, но и определяет методiku ее созерцания.

В цветной графике и «собственная», и «падающая» тени активно участвуют в создании общего колорита композиции и в конечном счете образа произведения.

Разнообразие расположения источников освещения в композициях позволяет облегчить восприятие произведения зрителями, четко выявить главное действующее лицо. Особенно это заметно в книжной графике, где условность графического языка позволяет использовать светотень довольно свободно.

Освещение традиционного плана с наличием конкретного источника освещения меньше всего применяется в современной цветной графике с яркими локальными цветами. Освещение в такой графике или полностью игнорируется, или трансформируется в совершенно новый прием — прием «затемнения».

Затемнение используется не для передачи освещения объекта, а для передачи изменений объема. Например, затемнение к краям форм. Наглядно это прослеживается в некоторых графических, да и живописных работах А. Матисса, П. Пикассо,

Ф. Леже. Постепенное освещение или затенение накладывающихся друг на друга предметов в целях пространственной организации применялось и раньше, но художники первых десятилетий XX века довели метод до совершенства, трактуя его как один из основных (рис. 14). Кубисты часто злоупотребляли этим методом, но в разумных формах он вполне применим в современной графике.

Полностью отсутствует традиционное освещение в средневековой книжной миниатюре стран Востока и Европы, в русском лубке, в работе ряда европейских художников-графиков конца XIX — начала XX века. Однако это не означает, что свет и тень постепенно утрачивают свои главенствующие позиции в организации композиции. Творческая практика показывает, что изображение тени от фигуры человека вместе с самой фигурой позволяет строить множество интересных графических решений. Конечно, изображаемая в графике тень не является точным воспроизведением тени постановки, а представляет художественно измененное изображение в соответствии с композиционной организацией графического листа. Такие «тени» могут располагаться в листе и безотносительно к освещению, выступая уже как активный компонент композиции (рис. 15). Свобода в расположении «теней» в графическом листе предопределяет и свободу цветовых характеристик. Цвет той или иной тени может быть любым, в зависимости от цветовой организации графики.



14. Использование приема «затемнение» в живописи П. Пикассо «Женщина с мандолиной». 1909



15. Свободное использование светотени в цветной линогравюре П. Пикассо «Натюрморт с лампой». 1962



### 3. Цвет и колорит

Исполнение цветной графики требует от художника основ знаний о цвете. Знания о цвете помогут обогатить художественную практику, откроют путь для собственных целеустремленных поисков в области колорита — основы образного построения цветного изображения.

Цветная графика всегда оперирует ограниченным количеством цветов, применяемых на плоскости бумаги. Однако не следует понимать это как упрощение художественных проблем. Н.Н. Волков говорил, что «... задача цветного изображения есть всегда и непременно — даже при отсутствии чисто творческих задач — задача переложения, во-первых, бесконечного множества цветовых явлений на ограниченный словарь палитры, во-вторых, задача переложения объемно-пространственной жизни цвета в систему пятен, заключающих ограниченный кусок плоскости»<sup>1</sup>. Будь то полноценная живопись или графика с очень ограниченной цветовой палитрой, основная художественная проблематика работы с цветом принципиально не меняется. Цветовые законы существуют и активно участвуют в создании образа произведения и в живописи, и в графике с различным количеством цветовых включений. В связи с этим мы не приводим в пособии общепринятых и массово изложенных в лите-

ратуре понятий о происхождении цвета, цветовом тоне, насыщенности, светлоте, оптическом смешении цветов, контрасте, несобственных качествах цвета<sup>2</sup>. Учитывая имеющуюся информацию, мы остановимся только на вопросах конкретного применения в графической работе законов колорита и цветовой гармонии.

Колорит в графике отличается от колорита в живописи большей условностью и определенной ограниченностью цветовых отношений. В многовековом споре о примате формы и цвета, рисунка и колорита в цветном изображении в графике побеждает форма, т.е. рисунок. График в своем искусстве почти всегда встает на точку зрения флорентийских мастеров эпохи Возрождения, оценивающих рисунок как первооснову любого цветного изображения, в том числе и живописи. Интересно, что и великий живописец Франции Ж.-Л. Давид считал, что «...линия — это контур реального, цвет — не более чем мираж»<sup>3</sup>. Многие педагоги-художники русской реалистической художественной школы отдавали пальму первенства рисунку. И.Н. Крамской отмечал, что «...рисунок чаще достигает объективности, нежели краска»<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Зайцев А.С. Наука о цвете и живопись. М., 1986; Алексеев С.С. Цветоведение. М., 1952 и др.

<sup>3</sup> Guerlin H. L'Art enseigne par les maitres. La couleur. Paris, 1956. P. 14.

<sup>4</sup> Соловьев А.М., Смирнов Г.Б., Алексеева Е.С. Учебный рисунок. М., 1953. С. 18.

<sup>1</sup> Волков Н.Н. Цвет в живописи. М., 1984. С. 278.

О колорите, как о вспомогательном средстве, часто говорил П.П. Чистяков<sup>1</sup>.

Сказав об условности и ограниченности цветовых сочетаний, мы как бы сузили проблему выражения колорита, но задачи творческого использования цвета в художественном произведении, конечно, остались. Цвет в графике, безусловно, помогает усилить эмоциональное восприятие произведения, позволяет обогатить композиционный строй творческой работы и колористически соединить ее с интерьерным пространством. Поэтому положения теории колорита, подробно изложенные в ряде пособий по живописи, в целом действительны и в графике.

О различных способах колористического решения художественного произведения особенно много написано в XIX и XX веках. Г.В.Ф. Гегель, Э. Утитц, Ф. Енике, К. Юон, Н.Н. Волков, А.С. Зайцев и другие художники и ученые достаточно полно исследовали колорит в соответствии с развитием теории, истории и практики искусства своего времени. Н.Н. Волков, анализируя развитие теории колорита во времени, отмечал, что несмотря на разнообразие творческих и научных подходов авторов к вопросу о колорите из всех поисков «остаются лишь три самых общих закона — закон увиденности цвета, закон подчинения содержательной задаче образа и закон единства (цельности) системы

переложения красок природы»<sup>2</sup>. Все три закона действительны в отношении цветной графики.

Для непосредственной творческой практики цветного изображения в графике с нашей точки зрения эффективной следует считать классификацию систем колорита, наиболее четко изложенную В.И. Костиним и В.А. Юматовым в изданном в 1978 году книге «Язык изобразительного искусства». В данной классификации выделяются: локальный колорит, тональный колорит (с условным или естественным освещением) и тональный колорит, основанный на явлениях контраста<sup>3</sup>.

Локальный колорит широко распространен в произведениях прикладного искусства, книжной графике, фресковых росписях. Цвет здесь однороден, постоянен и отделен от условий освещения. В одних случаях это ненавязчивое введение одного-двух условных цветов в изображения человеческих фигур в графических композициях А. да Тренто, Л. Кранаха, Е.Е. Лансере, О.Г. Верейского и других художников. В других случаях — применение пяти-шести чистых и сложных цветов, организованных по принципу гармонических рядов. Наиболее яркий пример — советская сюжетная линогравюра 1960—1980-х годов. Сочетание контрастных и сближенных цветовых отношений в виде цветовых

<sup>2</sup> Волков Н.Н. Цвет в живописи. М., 1984. С. 279.

<sup>3</sup> Костин В.И., Юматов В.А. Язык изобразительного искусства. М., 1978. С. 63—70.

<sup>1</sup> Мастера искусств об искусстве. М.; Л., 1937. Т. IV. С. 189.

пятен создавало достаточное для выражения идеи разнообразие цвета.

Однако при применении нескольких цветов в сюжетных композициях с активным включением природного окружения в той или иной форме проявляется тяготение к передаче сочетаниями пятен достаточно конкретного природного состояния. Ведь человек, прошедший длительный путь своего развития, воспринимает цвета эмоционально, крепко связывая их с рядом образцов и ассоциаций. Так, одни цвета воспринимаются им как теплые и ассоциируются с цветом горящего костра, другие как холодные и ассоциируются со льдом, снегом, морозным утром. Противопоставление теплых и холодных цветов дает ощущение заката солнца осенью или холодного летнего утра.

Разбеленные цвета вызывают ощущение легкой дымки, тумана, окутывающего или «растворяющего» фигуры в утреннем свежем воздухе или лесных далях. Плотные насыщенные охристые, красно-коричневые, зеленые оттенки будят в сознании впечатления летнего знойного дня. Теплые цвета имеют свойство зрительно приближать предметы, холодные — удалять. Поэтому для получения устойчивого пространственного эффекта уже со времени Возрождения художники начинают использовать предметы, изображенные в тепло-коричневой гамме на переднем плане, а на дальнем — в голубоватых оттенках. Это позволяет уже в локальном колорите получать пространственную среду. В дальней-

шем это становится общим правилом и входит в обыденное употребление в тиражном эстампе, книжной и журнальной иллюстрации, искусстве мультипликации.

Изучая цветную графику А. Тулуз-Лотрека, Т.-А. Стенлейна, Ж. Шере, А. Мухи, видишь, что художники хорошо освоили возможности эмоционального воздействия цвета на зрителя и артистично это использовали. Рисующий темный цвет в их работах только определяет форму, не мешая воздействию колорита. Условный колорит из локальных цветов дает возможность для построения множества разновидностей одной и той же композиции.

Тональным колоритом называется колористическая система, в которой цвета обусловлены освещенностью предметов и их светлотными характеристиками в пространстве. Тональный колорит может иметь множество вариантов как условного, так и естественного освещения. Эффекты освещения в цветной гравюре стали заметными в начале XVI века в сюжетных композициях итальянского живописца и резчика по дереву Уго да Капри. В 1516 году он получил от венецианского Сената привилегию на новый способ печати «*a chiaro e scuro*», что в переводе с итальянского означает «светотень». Подбирая близкие по цвету оттенки цветов, Уго да Капри градуировал их в основном по тону, по градации светотени и получал хорошо «вылепленные» объемы форм, несколько напоминающие живопись гризайлью. Применение

незамкнутого цветного контура приводило к поражавшей современников живописности и воздушности гравюр. Широко известны такие гравюры мастера, как «Рафаэль и его возлюбленная», «Диоген». Напечатанные земляными красками, они как бы излучают мягкий и ровный теплый свет. Условное освещение в цветной многофигурной графике широко применялось в репродукционной европейской гравюре восемнадцатого века. Полноценное и масштабное отражение светотени в графике закрепляется в девятнадцатом веке. В тот период в академиях художеств учили различать и воспроизводить в рисунке малейшие изменения светотени. Введение одного или двух хроматических цветов в ахроматический рисунок не меняло светотональный костяк изображения (рис. 16).

Тональный колорит, основанный на явлениях цветового контраста, получил распространение вместе с творчеством французских импрессионистов и проявился как новаторская цветовая система в живописи и графике. Однако это проявилось в большей степени в пейзажных литографиях. Находки импрессионистов и в настоящее время актуальны. Но сегодня цветовой контраст широко используется не только в работе точкой-мазком, но и линией и штрихом.

Говоря о колорите, невозможно обойти проблемы цветовой гармонии, так как цветовая гармония — согласованность цветов между собой, является важнейшим средством художественной выразительности



16. А.О. Орловский. Автопортрет в красном плаще. 1809. Бумага, уголь, сангина, мел

в искусстве. Согласованность цветов имеет как содержательную согласованность, так и научно-практическую обоснованность. Гармоничный колорит позволяет точнее донести до зрителя идею художника. Попытки создания теории цветовой гармонии идут со времен И. Ньютона. Результаты этих попыток изложены в отмеченных выше обстоятельных работах А.С. Зайцева и Н.Н. Волкова, и мы не будем вникать в учебном пособии в особенности временных изменений ее положений. Кроме того, положения теории цветовой гармонии не исполь-

зуются непосредственно в искусстве, а только способствуют рационализации практических задач. У Р. Адамса, А.Г. Менселла, В. Оствальда и других ученых, исследовавших цветовую гармонию, имелись свои практически обоснованные схемы взаимодействия цветов. Наиболее известны в России теоретические выкладки В. Оствальда, «хроматический аккордеон» Р. Адамса, построения И. Иттена и «гармонии» В.М. Шугаева.

Все эти теории опирались на принцип, в соответствии с которым все цвета, гармонично сочетающиеся между собой, должны иметь в себе какое-то единое качество. Так теоретик XX века Оствальд считал, что цвета являются гармоничными, если они одинаковы по своей насыщенности. При этом он полагал, что цвета, расположенные друг против друга в цветовом круге, представляют дополнения друг к другу. Преподаватель факультета прикладного искусства Московского текстильного института В.М. Шугаев считал, что «уравновесить» (гармонизировать) цвета можно тремя способами (вследствие трехмерности цвета):

— равными количествами главных цветов;

— равной светлотой;

— равной насыщенностью<sup>1</sup>.

Эти теории имеют под собой практическую почву и часто дают благоприятные результаты. Ими можно пользоваться и нам, но как справедливо от-

мечает Р. Арнхейм в своей книге «Искусство и визуальное восприятие», не следует забывать, что цветовые взаимодействия меняются и в зависимости от размера цветового пятна. Внешний вид и выразительность цвета меняются в зависимости от содержания и темы произведения искусства. Думается, что и конфигурация окрашенной фигуры также меняет воздействие цвета. А это уже не укладывается в рамки данных систем.

Р. Арнхейм, говоря о трактовке гармонии как некоего целого, где все соответствует друг другу, отмечает примитивность такого вида гармонии. И в процессе доказательства сравнивает это с музыкой: «Если музыкальную гармонию рассматривать только как красивую совокупность всех звуков, взятых вместе, то подобный взгляд напоминал бы своего рода эстетство. Музыкальная теория не занимается вопросом, насколько приятно слушать все звуки вместе, а имеет дело с проблемой, каким образом подобрать форму, адекватную предполагаемому содержанию. Потребность создания единого целого есть лишь один из аспектов данной проблемы»<sup>2</sup>.

Думается, что нет никакой нужды слепо следовать указаниям теоретиков, так как искусство не делается по руководству. Но знать их необходимо. В определенной степени примитивные типы цветовой гармонии, очерченные теоретически, могут помочь

<sup>1</sup> Шугаев В.М. Орнамент на ткани. М., 1969. С. 68.

<sup>2</sup> Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1975. С. 328.

в ряде ситуаций практической работы, подсказать направления цветовых поисков в исполнении форэскизов. Тем более, что работа с цветом в наших форэскизах и чистовых графически листах в ряде случаев имеет своей целью довольно абстрагированные от сюжетного содержания поиски цветовых сочетаний, схожие с колорированием художниками-текстильщиками рисунков для тканей.

Вышеупомянутые приемы элементарной гармонизации цвета широко распространены в графическом дизайне. Целиком на такой цветовой организации «держится» ряд композиций, где, например, одна часть листа преимущественно одного цвета, а другая — другого. Пластического взаимопроникновения цветовых форм нет, так как цвета сгруппированы в различных частях графического листа, а композиция выглядит завершенной. В чем же дело? Оказывается, такие композиции организуются равными по светлоте и по насыщенности родственными или контрастными цветами.

Приемы элементарной гармонизации цвета приемлемы, в основном, для бессюжетных работ. Попытки цветовой организации станковой сюжетной графики путем сближения цветовых пятен по светлоте давали положительные результаты в смысле достижения большей цельности графического листа, но, к сожалению, содержательность произведений часто снижалась.

В настоящее время наиболее удобной для работы в цветной графике

является теория гармонических сочетаний цветовых тонов, в которой используется геометрический образ «множества цветов в виде треугольника, в вершинах которого располагаются основные, или первичные, чистые цвета — желтый, красный и синий. Смешивая попарно первичные цвета, можно получить вторичные, или смешанные цвета — оранжевый, зеленый и фиолетовый. Смещение вторичных цветов можно продолжать и получить различное количество промежуточных цветов между основными цветами, так называемых «интервалов»<sup>1</sup>.

По данной теории цвета делятся на группы: гармонических сочетаний родственных цветов (желтый-оранжевый, оранжевый-красный, красный-фиолетовый, синий-фиолетовый, синий-зеленый, желтый-зеленый); гармонических сочетаний родственно-контрастных цветов (желтый-фиолетовый-красный-оранжевый, желтый-фиолетовый-синий-зеленый, синий-оранжевый-красный-фиолетовый, синий-оранжевый-желтый-зеленый, красный-зеленый-желтый-фиолетовый, красный-зеленый-синий-фиолетовый); гармонических сочетаний контрастных цветов (желтый-фиолетовый, красный-зеленый, синий-оранжевый); гармонических сочетаний нейтральных в отношении родства и контраста цветов (желтый-красный, желтый-синий, красный-синий, желтый-красный-синий).

<sup>1</sup> Живопись: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. М., 2001. С. 32—33.