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.

«Афинская школа»
Рафаэль Санти

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 изображённых 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 широтой 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

затененность. 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.

«Пряхи» (1658, Прадо, Мадрид)
Диего Веласкес

Существует мнение, будто европейский колоризм исходит из цветовых концепций Тициана, являясь его естественным развитием. Однако у Тьеполо, художника XVIII века, получила развитие колористическая концепция Рафаэля. Можно без труда найти примеры того же порядка в творчестве многих последующих художников, колорит картин которых не связан с тициановской 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.

«Возвращение блудного

Рембрандт довел систему Тициана (ее можно было бы назвать также рембрандтовской) до совершенства. Показательно построение колорита его картины «Возвращение блудного сына». Из бескрайной 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

сына» (1666/1669, Эрмитаж) Рембрандт	«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 натуры, 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.

Герцог Лерма. Портрет работы Рубенса.

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 натуре. 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 колорите первых двух типов оно подчас мало ощутимо. В этом существенная

разница между данными типами колорита. При колорите любого из указанных типов зритель в равной мере видит освещение, подобное натурному, но основа светового строя и распределения освещенностей в картинах принципиально разные.

Вариант одной из колористических систем, условно названной нами рафаэлевской, присущ живописи ряда художников нидерландской и старонемецкой школ. Различие здесь наблюдается в том, что если картины Боттичелли, Рафаэля, Джорджоне характеризуются «прозрачностью» пространственной среды, как бы наблюденной в часы раннего рассвета, то живописные произведения Дюрера воспринимаются как бы увиденными в рассеянном свете закрытых помещений.

«Венера и Амур». 1509, Эрмитаж Лукас Кранах Старший

Индивидуален в своих колористических решениях и Лукас Кранах. Цвета многих его композиций равноинтенсивны для восприятия (хотя физически они различны по интенсивности). Вследствие этого сохраняется четко воспринимаемая картинная плоскость, 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. Несмотря на светотеневую трактовку объемных форм, освещение как таковое в некоторых из них не воспроизводится (например, «Венера и амур», ГЭ). Цвет в большинстве случаев локален. Формы четко очерчены. Локальность цвета и обрисованность форм иногда доводится до предела, и тогда кранаховская живопись приближается в некоторой мере к цветной графике («Портрет герцога Генриха Благочестивого» и парный к нему «Портрет герцогини 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 (яркостных) 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 тициановскому. 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 колорита), 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, за частую порывая связь с предметным цветом. Клод Моне писал: «…я хочу уловить «мгновенность» и, главное, атмосферу и свет, разлитый в ней».

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 карти не «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 которойрастворялись, 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 Ладоги 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 дорогими 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 гладкие, 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». 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 натуре 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. В этой живописи все аналогично предменному, 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 свечения 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).

Вживописи 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 Древней Руси также не воспроизводится освещение. Однако, в древнерусской живописи всегда наличествует свето-цветоваясреда. 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—XVвеков, 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 единому признаку. Таким признаком в первую
очередь оказалась структура света. В самом деле, вне освещения не воспринимается внешний, окружающий материальный мир, вне освещения немыслимо 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 натуры. 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 наличными 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 освещенными 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 обусловливают 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 колорита. 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 сложней проблема, тем важней 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-контрастнымии большого — контрастными. 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 какихто 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 поясном «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 выключаются 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 Самари» 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 «Попугаи» (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 «Попугаи» 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 отсутствие 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 дробленая (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.