

# Содержание

<i>Выражение признательности.</i> . . . . .	9
<i>Введение. Роль цвета.</i> . . . . .	11

## Часть I

<b>Глава 1. РИСУНОК, ЦВЕТ, ЖИВОПИСЬ И СОПУТСТВУЮЩИЕ ПСИХИЧЕСКИЕ ПРОЦЕССЫ</b> . . . . .	18
Восприятие цвета сквозь призму светлоты. . . . .	19
Почему важна светлота. . . . .	20
Роль языка в цвете и живописи . . . . .	22
Константность восприятия: видеть и верить. . . . .	24
Изменение цвета под влиянием освещенности . . . . .	27
Влияние цветов друг на друга . . . . .	28

<b>Глава 2. ТЕОРИЯ ЦВЕТА И ЕЕ ПРИМЕНЕНИЕ</b> . . . . .	31
Теоретические представления о цвете . . . . .	31
Применение теории цвета в искусстве . . . . .	34

<b>Глава 3. ТЕРМИНОЛОГИЯ ЦВЕТА</b> . . . . .	37
Три первичных цвета. . . . .	38
Три вторичных цвета . . . . .	39
Шесть третичных цветов . . . . .	40
Родственные цвета . . . . .	40
Дополнительные цвета . . . . .	42
Как называть цвета: роль Л-режима в смешивании красок. . . . .	44
Три атрибута цвета: тон, светлота и насыщенность . . . . .	45
От названия — к смешиванию. . . . .	48
От теории — к практике . . . . .	50

## Часть II

<b>Глава 4. КИСТИ И КРАСКИ</b> . . . . .	54
Принадлежности для живописи . . . . .	54
С чего начать . . . . .	58
Как смешивать пигменты и получать необходимый цвет . . . . .	61
Упражнение 1. Субъективность цвета. . . . .	62
Уход за принадлежностями для живописи . . . . .	64

<b>Глава 5. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ТОНА С ПОМОЩЬЮ ЦВЕТОВОГО КРУГА</b> . . . . .	66
Упражнение 2. Изготовление шаблона цветового круга. . . . .	67
Упражнение 3. Закрашивание цветового круга . . . .	69
Упражнение 4. Определение тонов . . . . .	74
Смешивание пигментов для получения необходимого цвета . . . . .	75
Создание цветов. Каким образом четыре пигмента превращаются в сотни разных цветов? . . . . .	76
<b>Глава 6. ОПРЕДЕЛЕНИЕ СВЕТЛОТЫ С ПОМОЩЬЮ ЦВЕТОВОГО КРУГА</b> . . . . .	78
Светлота . . . . .	79
Упражнение 5. Оттенки серого: построение светлотного круга-цветоделителя. . . . .	79
Как пользоваться светлотным кругом- цветоделителем . . . . .	81
Осветление и затемнение цвета . . . . .	82
Упражнение 6. Два цветных светлотных круга: один в диапазоне от белизны до чистого тона, другой в диапазоне от чистого тона до черноты. . . . .	83
Другие способы осветления и затемнения цвета . . .	86
Еще один способ затемнения цвета . . . . .	88
Подведение итогов . . . . .	89
<b>Глава 7. ОПРЕДЕЛЕНИЕ УРОВНЯ НАСЫЩЕННОСТИ С ПОМОЩЬЮ ЦВЕТОВОГО КРУГА</b> . . . . .	90
Упражнение 7. Каким образом первичные цвета могут нейтрализовать друг друга . . . . .	91
Упражнение 8. Построение круга насыщенности: от чистого тона до «никакого» цвета и обратно. . . . .	95
Упражнение 9. Определение тона, уровней светлоты и насыщенности . . . . .	97
Еще несколько способов приглушения цвета . . . . .	98
<b>Глава 8. ГАРМОНИЯ В ЦВЕТЕ</b> . . . . .	102
Эстетическое наслаждение, вызываемое гармоничным сочетанием цветов . . . . .	103
Феномен послеобраза. . . . .	104
Послеобраз и атрибуты цвета . . . . .	108
Теория цветовой гармонии Альберта Манселла и принцип сбалансированности цвета . . . . .	110
Что такое сбалансированные цвета. . . . .	111

---

<b>Глава 9. ГАРМОНИЧНЫЙ КОЛОРИТ</b> . . . . .	114
Упражнение 10. Преобразование цветов путем превращения их в дополнительные и варьирования по трем атрибутам: тону, светлоте и насыщенности . . . . .	114
<hr/>	
<b>Глава 10. ИГРА СВЕТА, ЦВЕТОВАЯ КОНСТАНТ- НОСТЬ И ОДНОВРЕМЕННЫЙ КОНТРАСТ</b> . . . . .	130
Следующий этап: влияние света на цвет трехмерных объектов . . . . .	131
Почему так трудно распознать игру света . . . . .	132
Как научиться замечать изменения цвета под влиянием освещения . . . . .	134
Три метода цветоделения . . . . .	134
Следующий этап: определение уровня насыщенности . . . . .	137
Три этапа написания картины . . . . .	138
Упражнение 11. Написание натюрморта . . . . .	140
<hr/>	
<b>Глава 11. КРАСОТА ЦВЕТА В ПРИРОДЕ</b> . . . . .	152
Цветовая гармония растений . . . . .	152
Цветочные натюрморты в искусстве . . . . .	154
Отличие природных цветов от созданных человеком . . . . .	156
Упражнение 12. Написание цветочного натюрморта . . . . .	158
Природные цвета . . . . .	172
<hr/>	
<b>Глава 12. ЦВЕТОВАЯ СИМВОЛИКА</b> . . . . .	175
Подбираем названия для цветов . . . . .	175
Как с помощью цвета выразить смысл . . . . .	177
Упражнение 13. Цвет человеческих эмоций . . . . .	180
Ваши любимые цвета и их значение . . . . .	186
Выясняем, каковы ваши любимые цвета и как вы выражаете себя через цвет . . . . .	189
Цветовая символика . . . . .	190
Как научиться интерпретировать символику цвета . . . . .	213
Как применять свои знания о цвете . . . . .	214
 <i>Глоссарий</i> . . . . .	 217

# Выражение признательности

Я хотела бы поблагодарить:

Энн Фаррел за неоценимую помощь в работе: она помогала мне в сборе и редактировании материала, предлагала свои идеи и готовила рукопись к печати;

Брайана Бомейслера за вклад в преподавание основ цвета и блестящие идеи по этому вопросу, когда мы с ним вели семинар по цвету;

Джереми Тарчера за содействие и активную поддержку этого проекта;

Джо Моллоя за великолепный дизайн книги;

Роберта Барнетта и его коллегу Кэтлин Райан за грамотную юридическую поддержку;

Рейчел Тили за неизменную помощь с разрешениями на репродукцию произведений изобразительного искусства;

Мэри Надлер за ее зоркий глаз и мудрые советы в редактировании рукописи;

Венди Хьюбхерт за редакторское мастерство, особенно в составлении структуры книги;

Тони Дэвиса за прекрасную корректуру;

Дона Дейма за профессиональные знания в области цвета и поддержку в те годы, когда я преподавала цветоведение в Университете штата Калифорния в Лонг-Бич;

всех студентов пятидневного семинара по цвету за творческий вклад и смелые идеи;

моих близких — Энн и Джону, Рое и Брайану — за терпение и неизменную поддержку.

Из всех прочитанных мною авторов в наибольшей степени я обязана трудам Альберта Манселла,

---

Йоханнеса Иттена, Энида Верити и Хейзел Россотти. Также я благодарна Артуру Стерну за изложение преподавательских методов Чарлза Хоторна в книге «Как видеть цвета и передавать их в живописи» («How to See Color and Paint It»).

# Введение

## Роль цвета

А поколения бредут, бредут, бредут  
И мир грязнят торговлей и трудами.  
Нага земля, но землю под ногами  
Не чует тот, кто в сапоги обут.  
И все ж природа не прейдет вовек,  
И драгоценна свежесть струй сокрытых.  
Угаснет луч, но вслед за тьмой избытой  
В золотое утро вступит человек.

*Джерард Мэнли Хопкинс.*

Отрывок из стихотворения «Величие Бога»

### Цвет на планете Земля

Цвет означает жизнь. Исследуя планеты Солнечной системы и их многочисленные спутники, мы видим, насколько уникально богатство красок нашей планеты. Джунгли и океаны, леса и луга радуют глаз и улаждают душу богатством природных красок. Даже в тех районах, которые стали безжизненными, а значит, и бесцветными в результате стихийных бедствий или варварской эксплуатации, природа, как пишет английский поэт Джерард Мэнли Хопкинс, непреходяща, а вместе с новой жизнью возвращается и цвет.

Трудно представить себе мир без цвета. Тем не менее большую часть времени мы воспринимаем существование цвета как должное. Мы почти не обращаем внимания на фантастическое изобилие и насыщенность красок, созданных человеком, возможно, потому, что, купаясь в такой изобилии цвета, привыкли к нему. Это море цвета не выполняет никакой практической функции, кроме как привлечь к себе внимание. В отличие от природы, где все цвета возникают постепенно в процессе эволюции и имеют строго утилитарное назначение, а также в отличие

**Чтобы государство оперативнее реагировало на террористические угрозы, в 2002 году для предупреждения о террористической угрозе американское правительство ввело цветовой код. Зеленый цвет обозначает минимальную угрозу, затем идет голубой, желтый, оранжевый и красный, который означает максимальный риск.**

**Как и следовало ожидать, журналисты, юмористы с ночных телеканалов и карикатуристы порезвились на славу, изощряясь в висельном юморе. Кто-то даже назвал это «цветовым кругом террора».**

**Журналист из «New York Times» Дэвид Мартин предложил расширить количество цветов, чтобы определять угрозу более точно.**

**Он хотел бы добавить бирюзовый, сине-зеленый, серый, жженую сиену, мадженту, розовый и, наконец, черный, который означал бы: «Паниковать уже слишком поздно. Смириться с неизбежным».**

от древности, когда дорогостоящие красители вроде пурпура являлись исключительно прерогативой богатей с их роскошью и были столь же драгоценны и исполнены символического смысла, как алмазы и изумруды, мы наносим краски так, как нам заблагорассудится, потому что нам так нравится, у нас они есть и мы это *можем*. У нас, современных людей, под рукой миллионы дешевых красок. И решение, во что покрасить стену, вывеску или фасад магазина, обычно принимается наобум: «Давайте покрасим это в желтый (или сиреневый, или бирюзовый, или шар-трез)». Покупая одежду, по крайней мере в большинстве современных обществ, мы вправе выбирать яркие цвета, которые прежде были недоступны и, что еще важнее, *запретны* для всех, кроме могущественных правителей. Неудивительно, что подобное изобилие красок, не несущих никакой смысловой нагрузки, притупило нашу первобытную реакцию на цвета.

И все же цвет каким-то таинственным образом по-прежнему играет в нашей жизни важную роль. В силу неких унаследованных нами (возможно, на подсознательном уровне) биологических механизмов и сейчас какие-то цвета привлекают нас, а какие-то отталкивают, какие-то несут полезную информацию, какие-то предупреждают об опасности, а какие-то устанавливают определенные границы. Во многих странах разные праздники часто отмечены в календаре соответствующим цветом: красно-розово-белым, красно-бело-синим, оранжево-черным, красно-зеленым. Даже сегодня девочек чаще одевают в розовое, а мальчиков — в голубое. Красный, желтый и зеленый сигналы светофора без всяких подсказок со стороны человека регулируют уличное движение. Кроме того, порой мы выбираем цвет подсознательно. Есть ли какая-нибудь разумная причина, по которой сегодня я предпочитаю надеть этот синий свитер? Почему я купила желтый чайник, а не белый? Возьмем такой пример: по статистике, темно-красные автомобили чаще других попадают в аварии со смертельным исходом. А какого цвета машины попадают в такие аварии реже всего? Светло-голубые.

Поскольку цвет всегда интересовал ученых, литературы на эту тему вполне достаточно. Величайшие умы в истории человечества были одержимы страстным желанием понять, что же такое цвет. Среди них — греческий ученый и философ Аристотель, английский ученый Исаак Ньютон, а также немецкий писатель и ученый Иоганн Вольфганг Гёте. Своим важнейшим достижением Гёте считал изданный в 1810 году труд «Учение о цвете» («Farbenlehre»), который он ценил выше, чем свой шедевр — поэму «Фауст». Ученые и философы исписали горы бумаги, размышляя над вопросом «что такое цвет?». Но на этот, казалось бы, простой вопрос однозначного ответа нет.

От словарных дефиниций тоже мало толку. В словаре «Encarta World English Dictionary» в качестве первого значения слова «colour/color» («цвет») указано следующее: «Свойство, вызывающее зрительное ощущение. Свойство объектов, зависящее от света, который они отражают, и воспринимающееся как красный, синий, зеленый или другие тона». Но что это за «свойство»? Как на самом деле выглядят объекты? Дальше в словаре приводится еще восемнадцать значений этого слова, которые в действительности не объясняют, что такое свет, а лишь являют собой любопытную параллель к английскому слову «draw» («рисовать»). Оба слова имеют несколько значений, что свидетельствует о широкой востребованности данных понятий. Оба они могут использоваться в качестве существительных, как, например, в предложениях «The contest was a draw» («Конкурс закончился вничью») или «The color was bright» («Цвет был ярким»). И то и другое может использоваться и в качестве глагола, например: «to draw on previous experience» («исходить из предшествующего опыта») или «to color one's opinions» («быть тенденциозным в своих мнениях»). Оба слова могут использоваться и в качестве прилагательных, например: «She had a drawn expression» («Ее лицо было искажено гримасой») или «He uses colorful language» («Он ругается как извозчик»). Можно привести множество примеров использования этих слов в самом

**Роковой статистике ДТП со смертельным исходом может быть несколько объяснений:**

- **Ночью темно-красный цвет разглядеть труднее, чем светло-голубой.**
- **Темно-красный цвет популярнее среди молодежи, в то время как светло-голубой привлекательнее для водителей постарше, которые зачастую ездят осторожнее.**
- **Красного цвета бывают преимущественно мощные спортивные автомобили, в то время как светло-голубой характерен, как правило, для степенных седанов.**
- **Красный цвет традиционно ассоциируется с опасностью и возбуждением, поэтому, возможно, особенно привлекателен для горячих голов.**



**Цвет загадочен и не поддается определению; это субъективное восприятие, ощущение в мозге, опирающееся на три взаимосвязанных и необходимых фактора: свет, объект и наблюдатель.**

**Энид ВЕРИТИ.  
Наблюдения  
над цветом  
(Color Observed)**

**Мы никогда не воспринимаем объекты внешнего мира непосредственным образом. Мы воспринимаем лишь их воздействие на свой собственный нервный аппарат, и так было всегда, с первой минуты нашей жизни.**

**ГЕРМАН ГЕЛЬМГОЛЬЦ.  
Человеческое зрение  
(Human Vision)**

широком контексте: «to draw conclusions» («сделать выводы»), «to draw a line in the sand» («завязать с какой-нибудь вредной привычкой»), «to show one's true colors» («показать свое истинное лицо») или «to pass a test with flying colors» («с блеском сдать экзамен»).

Что же касается первого определения («свойство, вызывающее зрительное ощущение»), неужели правда, что цвет не является вещью в себе, а представляет собой всего лишь психическое ощущение от попадания света на поверхность сетчатки? Лимон действительно желтый или это всего лишь ощущение желтизны у меня в голове? Как утверждают ученые, какого бы цвета ни был лимон (а он может быть даже бесцветным!), его поверхность обладает свойством поглощать всю световую часть спектра, за исключением определенной части. Эта часть спектра, отразившись от поверхности, попадает в систему «глаз — мозг — разум». Под воздействием светового луча этой конкретной части спектра моя зрительная система испытывает психическое ощущение цвета, в данном случае желтого. Однако восприятие тона во многом зависит от того, кто на него смотрит. Действительно ли воспринимаемый мною желтый цвет — это тот же желтый цвет, который видите вы? А что видит дальтоник? Подобные вопросы будоражили человеческие умы на протяжении многих столетий, но разрешить их не под силу ни простым людям, ни ученым, потому что мы не в состоянии выйти из системы «глаз — мозг — разум» и выяснить, что же на самом деле там, снаружи. Нам просто придется смириться с тем, что цвет — это нечто таинственное, и с уникальностью нашего индивидуального (психического и эмоционального) восприятия данного феномена.

Если же оставить эти тонкие материи философам и ученым, то можно отметить, что цвет нам нравится, каким бы он ни был, и порой нам хотелось бы лучше разобраться в том, как правильно его воспринимать, как сочетать различные цвета и как пользоваться всеми преимуществами цвета. Определенные сочетания цветов доставляют нам неизъяснимое

наслаждение, и мы задаемся вопросом, почему так происходит, какие знания нужны для получения красивых цветосочетаний — будь то на листе бумаги, в одежде или интерьере.

В то же время мы, возможно, опасаемся, что если будем знать о цвете слишком много, то лишимся его и сияние радуги померкнет, она станет серой, как предупреждает Китс в своей поэме. И тем не менее я считаю, что знание не лишит нас радости. Каждому из нас в повседневной жизни так или иначе приходится выбирать какие-то цвета. Разумеется, нам в этом помогает интуиция, но когда она сочетается со знанием, то, как правило, работает гораздо эффективнее.

В этой книге я собираюсь приподнять завесу тайны и четко разъяснить, что же такое цвет, как его воспринимать и как им пользоваться. Если вы серьезно работаете с цветом, я объясню, как смешивать и сочетать цвета, чтобы обрести желанную гармонию. Если же для вас это всего лишь развлечение, то с помощью элементарных упражнений вы гораздо лучше сможете понять, что такое цвет, и будете получать от работы с ним больше удовольствия.

В первую часть книги я попыталась вместить огромный объем существующих знаний о цвете, кратко, но вместе с тем исчерпывающе изложив основы его символики, цветоведческих теорий и терминологии.

Во второй части излагается практическая информация о различных принадлежностях для живописи и их особенностях, а также предлагаются практические упражнения, способные помочь уяснить теорию и терминологию цвета.

Наконец, в третьей части вам будут предложены объяснение того, что такое гармоничное сочетание цветов, рассуждения о символике цвета, а также о том, как благодаря этим знаниям наполнить радостью цвета свою повседневную жизнь.

**От прикосновенья  
Холодной философии — виденья  
Волшебные не распалутся ль в прах?  
Дивились радуге  
на небесах  
Когда-то все,  
а ныне — что нам  
в ней,  
Разложенной  
на тысячу частей?  
Подрезал разум  
ангела крыла,  
Над тайнами линейка  
верх взяла,  
Не стало гномов  
в копи  
заповедной...**

**Джон Китс. *Ламия***

**Если ты, будучи  
невеждой, способен  
создавать шедевры  
в цвете, тебе надлежит  
оставаться  
невеждой. Но если  
в своем невежестве  
ты не способен  
создавать шедевры,  
тебе придется  
заняться своим  
образованием.**

**Йоханнес Иттен.  
*Искусство цвета***



# ЧАСТЬ I

ФРЕДЕРИК ЛЕЙТОН.

*Девушка с золотистыми волосами*, 1895 (фрагмент)

Холст, масло, 60 × 75 см

Библиотека искусства Бриджмена

## Рисунок, цвет, живопись и сопутствующие психические процессы

**И**зучение цвета не входит в программу общеобразовательной школы. Детей учат разбираться в нем только в специальных художественных школах на уроках живописи. Однако изучать данные дисциплины лучше в определенной последовательности: сначала рисунок, затем цвет и лишь потом живопись.

Несмотря на то что благодаря единству процессов в мозге все три дисциплины тесно связаны между собой, они в то же время совершенно разные. Самая очевидная разница между рисунком и живописью заключается в том, что цвет, как правило, ассоциируется с живописью. Менее очевидная разница состоит в том, что живопись без рисунка немыслима и органически включает его в себя (за исключением, может быть, некоторых абстрактных стилей живописи), а рисунок не требует живописной проработки. Поэтому в идеале студенты, прежде чем заняться живописью, должны научиться рисовать. Третья основополагающая дисциплина, цвет, требует специальной подготовки (изучения теории цвета), и проходить ее нужно между рисунком и живописью. Все три дисциплины схожи в том, что студенты учатся применять всевозможные художественные средства, изо-

бражать различные предметы и, прежде всего, видеть так, как видят художники. В частности, и рисунок, и живопись, и цвет немыслимы без восприятия светлоты (светотеневых переходов или модуляций).

Так же как в традиционной программе по изучению основ изобразительного искусства, в своей книге «Откройте в себе художника» я рекомендую, чтобы в идеале студент сначала учился видеть и рисовать контур с помощью линий, а затем переходил к изображению пространства и формы в пропорции и перспективе. Затем у него должно сформироваться умение видеть и передавать в рисунке светлоту, а также видеть и смешивать цвета. Лишь после этого он может приступать к живописи, где в равной мере требуются и умение рисовать, и умение работать с цветом. Такая последовательность идеальна потому, что, прежде чем браться за написание многофигурной композиции, художник должен уметь видеть, рисовать и смешивать цвета. Интересно отметить, что голландский художник Винсент Ван Гог, который был в значительной мере самоучкой, прежде чем позволить себе роскошь цвета, совершенствовался в рисунке. Тем не менее большинство упражнений в этой книге основаны на работе с цветом, поэтому умение рисовать, при всей его полезности, отнюдь не обязательно. Исключением является восприятие светлоты — этому вас научит шестая глава.

### **Восприятие цвета сквозь призму светлоты**

Наиболее частая проблема, с которой сталкиваются новички при работе с цветом, — это трудность восприятия цвета сквозь призму светлоты. Поскольку большинство рисунков выполняются в серых тонах, в процессе обучения рисованию будущие художники попутно учатся передавать цвет через светлоту. Студенты учатся видеть, оценивать и рисовать цвета как серые тона, соотносящиеся с различными градациями в диапазоне от белого до черного. Эта совокупность градаций называется серой, или светлотной, шкалой. Взгляните на нее (см. рис. 1.1) и скажите, на каком уровне светлоты вы поместили бы этот

**В январе я уже это пробовал [писать картины], но тогда мне пришлось прекратить свое занятие, и остановило меня, помимо всего прочего, то, что мой рисунок был слишком робким. Сейчас прошло шесть месяцев, которые были полностью посвящены рисунку... Я всегда придавал и буду придавать рисунку большое значение, потому что это основа картины, стержень, на котором держится все остальное.**

**ВАН ГОГ. Письма**



Рис. 1.1

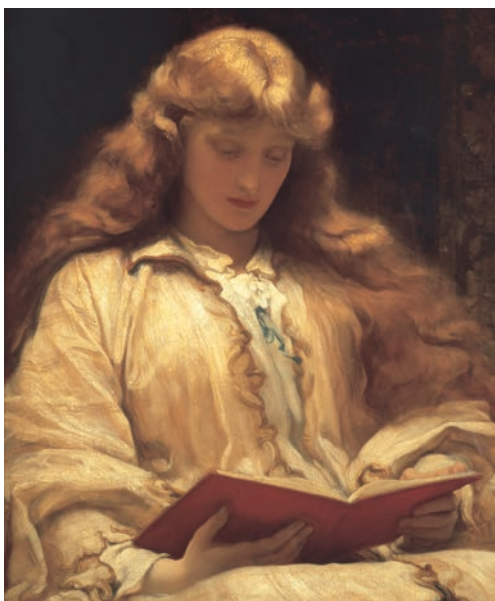
желтый цвет, а на каком фиолетовый? Действительно ли один из этих цветов темнее или они почти совпадают по уровню светлоты? (Тот факт, что оба цвета практически совпадают по уровню светлоты, еще больше усложняет дело, поскольку мы привыкли считать, что желтый — это светлый цвет, а сиреневый — темный.)

### Почему важна светлота

Различие в уровнях светлоты очень важно, поскольку контраст между темными и светлыми тонами играет в композиции основополагающую роль. От этого зависит, как сочетаются в рисунке или картине форма и пространство, свет и тень. Проблемы с контрастом почти неизбежно ведут к проблемам с композицией. Например, в своей картине «Девушка с золотистыми волосами» (см. рис. 1.2) английский художник лорд Фредерик Лейтон написал светло-золотистые волосы девушки в диапазоне от светло-золотистого цвета до почти черного. И поскольку он использовал полный спектр светлоты, мы воспринимаем волосы сидящей девушки как изысканно и роскошно золотистые. Если бы лорд Лейтон не увидел светлых и темных оттенков ее волос и написал их в единой светлоте (скажем, светлого золота), вся композиция распалась бы.

В середине XIX века у художников не было подобных проблем с контрастом, потому что они, прежде чем добавлять цвет, прописывали всю композицию в серых тонах и тем самым задавали светлотность, начиная с самых светлых тонов и заканчивая самыми темными. Этот метод получил название *гризайль* (от франц. *gris* — серый). На рисунке 1.3 представлена черно-белая фотография картины Лейтона, где показано, как выглядел бы подмалевок, если бы это был гризайль.

Гризайль (см. рис. 1.4) — это, по сути, рисунок краской, что еще раз иллюстрирует неразрывную связь между рисунком, живописью и цветом. Если светлота цветов переведена в серые тона, то, передавая синий цвет вечернего платья, художник может, смешивая, получать нужные цвета — светлые и тем-



**Рис. 1.2. ФРЕДЕРИК ЛЕЙТОН.**  
*Девушка с золотистыми волосами*



**Рис. 1.3**

ные, — руководствуясь серым подмалевком, который подскажет ему, какой светлоты должен быть тот или иной цвет при отображении освещенных и затененных участков платья. Этот метод был сложным и трудоемким, поэтому к концу XIX века большинство художников отказались от гризайля. Тем не менее этот исторический факт — лишнее доказательство того, насколько важно уметь адекватно просчитывать уровень светлоты.



**Рис. 1.4. МАТИН  
ЙОЗЕФ ГЕЕРАЭРТС.**  
*Аллегория искусств*  
(фрагмент)  
Холст, масло,  
45 × 52 см  
Raphael Valls Gallery,  
Лондон



## Роль языка в цвете и живописи

Еще один общий момент, который связывает между собой рисунок, живопись и цвет, относится к сфере психических процессов. Когда мы рисуем воспринимаемый объект, то, вероятнее всего, задействуем преимущественно визуальные и перцептивные функции невербального правого полушария мозга без какого-либо вмешательства вербальной системы левого полушария. И напротив, работая с цветом и занимаясь живописью, мы задействуем те же визуально-перцептивные функции, но уже при участии вербального и логического левого полушария, которое отвечает за смешивание цветов.

Исходя из своего опыта работы с тысячами людей, я могу сказать, что нарисовать воспринимаемый объект можно, только отбросив любые усвоенные с чьих-то слов представления о том, что изображаешь. Иными словами, когда переходишь из когнитивного *Л-режима* (этим термином я обозначаю доминантный вербально-аналитический режим работы мозга, который обычно ассоциируется с деятельностью левого полушария) в *П-режим* (этим термином я обозначаю так называемый субдоминантный визуально-перцептивный режим работы мозга, который обычно ассоциируется с деятельностью правого полушария), названия вещей поневоле забываются.

Переключение психики в визуальный *П-режим* вызывает небольшой сдвиг в сознании, и это измененное сознание заметно отличается от обычного состояния души, в котором пребывает человек, занимаясь повседневной деятельностью. К примеру, в игровых видах спорта вход в «зону» характеризуется потерей чувства времени, полнейшей сконцентрированностью на решении задачи, а также трудностью или даже невозможностью разговаривать. Аналогичное психическое состояние испытывает художник, изображая воспринимаемый объект; он точно так же переживает особое чувство слияния с наблюдаемым объектом и с рисунком, который выходит из-под его пера. Этот особый сдвиг в сознании я назвала переключением в когнитивный *П-режим*. Такой же сдвиг

**Дональд С. Кристиансен, консультант по спортивной психологии Вашингтонского университета, перечисляет характеристики «пиковой производительности» спортсмена, которую иногда называют «зоной»:**

**Физически расслаблен**

**Душевно спокоен**

**Сосредоточен**

**Готов ринуться в бой**

**Уверен в себе**

**Оптимистично настроен**

**Владеет собой**

**Получает удовольствие от того, что делает**

**Ощущает легкость**

**Действует «на автомате»**

**Поглощен текущим моментом**

в сознании происходит и в работе живописца, когда включаются особые, присущие П-режиму зрительные механизмы, чтобы художник ясно воспринимал не только объект, который он пишет, но и цвета, прежде всего их соотношение. Ведь восприятие соотношений — это одна из основных функций правого полушария.

Несмотря на то что П-режим является основным как в рисовании, так и в живописи, в последнем случае мозг находится в несколько ином психическом состоянии. Мне кажется, это различие во многом обусловлено тем, что принадлежности для живописи сложны в применении. Рисовальные принадлежности просты и немногочисленны: бумага, карандаш (перо, уголь и т. п.) и ластик. Когда художник рисует, ему почти не приходится отвлекаться на этот примитивный инвентарь, поэтому он относительно безмятежно пребывает в П-состоянии. А в большинстве живописных техник, будь то акварель, масляная или акриловая живопись, нужно несколько кистей, палитра с восемью, десятью, двадцатью, а то и более пигментами, растворитель типа воды, олифы или скипидара, а также знание того, как смешивать цвета. Помимо этого, сам процесс смешивания цветов (особенно у начинающего художника) — это словесно опосредованный, пошаговый процесс, для осуществления которого необходимо вернуться в Л-режим, то есть в тот более привычный нам логический, вербально-аналитический режим, который является атрибутом левого полушария мозга. Примечательно, что в процессе написания картины художник вынужден часто прерывать свою работу, чтобы смешать цвета, из-за чего П-состояние каждый раз неизбежно нарушается.

Следовательно, психический процесс работы живописца протекает, по-видимому, следующим образом: художник «закрашивает полотно» в П-режиме, пока не возникает необходимость смешать пигменты для получения какого-то конкретного тона. Тогда он выходит из П-режима и размышляет о том, как создать нужный тон, при этом зачастую рассуждая сам с собой: «Мне нужен приглушенный синий цвет

**На самом деле цвет — это область с размытыми границами; ее место где-то посередине между наукой и искусством, а сами контуры этой страны служат границей между этими двумя столь различными культурами.**

**В результате, однако, представления о цвете как с одной, так и с другой стороны слишком туманны и весьма уязвимы для критических нападок; это земля, которую легко покорить, но она и поныне остается во многом вне сферы аналитических и экспериментальных методов.**

**МАНЛИО БРЮЗАТЕН.  
*История красок*  
(*A History of Colors*)**

средней светлоты. Возьму-ка я синий ультрамарин, добавлю в него немного оранжевого кадмия и капельку белил. Тон получился слишком светлый. Значит, нужно добавить еще синего. А теперь слишком яркий. Нужно добавить оранжевого. Ну, что получилось сейчас? Вроде неплохо». Затем происходит возврат в П-режим, в котором художник пребывает до тех пор, пока ему вновь не понадобится получить какой-нибудь цвет.

Итак, психическое состояние живописца можно охарактеризовать как процесс постоянного переключения между П-режимом с его блаженным растворением в визуальном восприятии и более знакомым нам словесно-аналитическим Л-режимом. Этот непрерывный переход из одного состояния в другое, вызванный необходимостью смешивать цвета, у опытного художника происходит почти бессознательно. Однако у начинающих такое переключение происходит сознательно, и этот навык нужно специально тренировать. Как только он будет усвоен, процесс смешения красок многократно упростится и ускорится, поэтому в итоге многие люди получают удовольствие от такого чередования режимов.

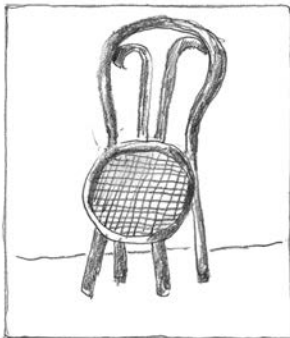


Рис. 1.5

### **Константность восприятия: видеть и верить**

И в рисовании, и в живописи, и в работе с цветом наиболее фундаментальным требованием является точность восприятия. Однако существуют самые разные психические процессы, которые не позволяют нам увидеть то, что находится буквально у нас перед носом. Я имею в виду реальные данные восприятия, отраженные нашей сетчаткой, а не то, что подсказывают наши стереотипы. Психический процесс (так называемая константность восприятия размера) сбивает восприятие с толку, перечеркивая непосредственную информацию, которая попадает на сетчатку глаза, и заставляя нас видеть в соответствии с имеющимися у нас знаниями. Например, когда в начале курса рисования студента просят нарисовать вид стула спереди, то сиденье он изображает совершенно круглым или квадратным, тогда как его изображе-

ние на сетчатке — узкое и сплющенное (см. рис. 1.5). Причина подобного искажения заключается в том, что, как известно студенту, сиденье стула должно быть достаточно широким, чтобы на нем можно было сидеть. Еще один пример: когда новичок рисует группу людей, одни из которых стоят ближе, а другие — дальше, размер всех персонажей получается у него приблизительно одинаковым, поскольку мозг отказывается воспринимать информацию о том, что, согласно изображению на сетчатке, люди, стоящие вдали, в несколько раз меньше стоящих вблизи.

### **Влияние константности восприятия размера**

Для того чтобы прямо сейчас пронаблюдать этот странный феномен, встаньте перед зеркалом примерно на расстоянии вытянутой руки и обратите внимание на то, что высота вашей головы в зеркале будет казаться такой же, какой она есть на самом деле. Однако если протянуть руку к зеркалу и измерить высоту головы ладонью, обнаружится, что она составляет около 12 см, то есть лишь половину реального размера. Тем не менее стоит только убрать руку, и вновь будет казаться, что высота отражения головы равна истинной. Мозг знает, каким должен быть размер головы, и соответственно интерпретирует ее отражение в зеркале. Однако он скроет от вас тот факт, что подкорректировал картинку, и вы узнаете об этом, только если произведете измерения. Константность восприятия размера проявляется на каждом шагу, а мы об этом даже не подозреваем. Потому и говорится: «Для того чтобы научиться рисовать, вы должны научиться видеть».

### **Константность цветовосприятия**

Аналогичная ситуация наблюдается и с цветом. Живописец вынужден бороться не только с константностью восприятия размера, но и с параллельным явлением — константностью цветовосприятия, когда мозг отказывается принимать цветовую информацию, поступающую с сетчатки. Наш мозг знает, к примеру, что небо голубое, облака белые, воло-

**Нас не должно удивлять, что константность цветовосприятия создает проблемы для учащихся художественных школ. Константность цветовосприятия у детей постоянно укрепляется из-за раскрасок и советов взрослых: «Раскрась дерево зеленым цветом, а небо голубым. Автомобиль сделай красным... Нет, листья не сиреневые, а зеленые!» Подобные методики действительно учат детей тому, каков общепринятый цвет предметов в нашем обществе, но при этом они снижают интерес к восприятию богатства цветовых явлений в природе и не позволяют наслаждаться цветом, регистрирующимся на сетчатке.**

**КЭРОЛИН БЛУМЕР.  
Принципы зрительного восприятия  
(The Principles of Visual Perception)**