

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ**  
**УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ**  
**«БРЕСТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

**Кафедра архитектурного проектирования и рисунка**

# **МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ**

**К ПРАКТИЧЕСКИМ ЗАДАНИЯМ ПО КУРСУ**  
**«ЦВЕТОВЕДЕНИЕ»**

**ДЛЯ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ**  
**69 01 01 «АРХИТЕКТУРА»**  
**1 КУРС**

**БРЕСТ 2005**

УДК 72.017.4

Цель – помочь будущим архитекторам и дизайнерам овладеть методами и приемами использования цвета в компоновке пространственной среды и формы.

Предложены темы и теоретические основы выполнения 6 практических заданий по курсу «Цветоведение».

Составители: О.М. Гайдукович, старший преподаватель, член Союза художников РБ.

Рецензент: В.Г. Кескевич, главный архитектор проектов ОАО «Брестпроект», член Союза архитекторов РБ, лауреат Госпремии БССР.

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Цель методических указаний – помочь будущему архитектору или дизайнеру в выполнении практических заданий по курсу «Цветоведение».

Цветоведение для названных специалистов раскрывает закономерности, методы и приемы использования цвета в компоновке пространственной формы. Вместе с тем, имеющаяся литература посвящается живописным проблемам плоскостных композиций. Без соответствующего методического пособия, студентам сложно интерпретировать цветоведческие наработки в живописи для формирования пространственной среды.

На основе обобщения закономерностей восприятия человеком пространства и цвета, методов компоновки формы и технологий создания колеров, в данном пособии предложены темы и образцы решений практических заданий по цветоведению для архитекторов и дизайнеров. Темы заданий отражают сложившиеся подходы к композиции предметно-пространственной среды.

## 1. СИСТЕМАТИКА ЦВЕТА

Систематика цвета изучает закономерности сочетания и методы подбора красок по количеству и качеству.

В пространственных и плоскостных композициях краски составляют палитру, где все взаимосвязано, начиная от художественного замысла и заканчивая техникой его исполнения. Хаотическая палитра свидетельствует о хаосе в сознании художника; если же в палитре явно просматриваются закономерность и система, то это – залог совершенства произведения.

От древности до нашей эпохи систематика цвета претерпела очень большие изменения. Исследователи древнейших культур показывают, что первобытные народы систематизировали цвета, отождествляя их с наиболее ценными для них веществами и жизненно важными (по их понятиям) стихиями (7.10, 7.21, 7.23). Таковыми являлись: кровь, молоко, огонь, земля. Им соответствовали красный, белый и черный цвета. Эта триада надолго сохранила значение основной. Позднее, когда стало развиваться земледелие и скотоводство, а главными богами стали считаться Солнце (или Небо), а также Земля и произрастающие на ней Растения, к этой триаде присоединились желтый цвет земли (у греков и китайцев), зеленый цвет растительности (у всех народов) и синий цвет неба (у китайцев и египтян) (7.11). Иными словами, у древних народов вопрос систематики цвета был связан с вопросом об устройстве мира богов и людей. Все самое ценное и значимое отмечалось каким-либо цветом. Эти цвета считались основными.

В эллинистическую пору, когда античная философия опиралась на человеческий разум, логику и исследования законов природы, появляются другие основания систематизировать цвет. Осмысливая мир, греки создают удобную и понятную его конструкцию. Великий ученый V века до н.э. Эмпедокл утверждал, что вселенная состоит из «4 стихий» (элементов): воды, воздуха, огня и земли. Им соответствуют 4 основные цвета: черный, белый, красный, желтый. Остальные цвета образуют смешением этих главных. Черный – цвет воды. Объясняется тем, что у древних вода была во владении бога преисподней, чей цвет был черный. В античной Греции появляется первая попытка систематизировать цвета по естественному принципу, исходя из их цветовых свойств, наблюдаемых в реальной действительности. Заслуга создания первой естественнонаучной системы принадлежала Аристотелю (IV в. до н.э.) (7.4). Он заметил, что цвет связан со светом и невозможен без него. Свет можно представить белым, а тьму – черной. Это и будут основные цвета. Все остальные цвета представляют собой смешение белого и черного в разных пропорциях. Верность этой теории впоследствии была доказана в новое время. Если из белого светового потока «убрать» какую-то его часть, то получится другой цвет – хроматический или ахроматический (серый). Процесс этот назвали вычитательным (субтрактивным).

В средневековой Европе вопрос систематики цвета упрощается, т.к. появляется единое основание для его решения – христианская религия и ее догматы (7.9). Цвета подразделяются на «божественные» и «богопротивные». «Божественные» - это главные, почитаемые и прекрасные. Максимально светоносным считался белый цвет. Второй по значимости – желтый (золотистый), который нес в себе отблеск божественного сияния, потом красный (огонь, солнце) и синий (небо, место обитания бога и источник света). Третье место занимали цвета «земные» - зеленый (цвет растений, пищи, воспроизводства жизни), - черный (цвет преисподней, т.е. цвет зла), - фиолетовый (хотя и был близок к синему, но хранил отблеск красного, поэтому не был лишен божественности). «Богопротивные» цвета или «погасшие», в которых нет блеска божественного света, совершенно не ценились в средневековой культуре. Это серый и коричневый, а также неопределенные или слишком сложные цвета. Такая же систематика цвета была принята и в станах Ближнего Востока, принявших ислам.

В эпоху Возрождения Альберти систематизировал цвета, опираясь на античную систематику Эмпедокла, а Патрици возвращается к идеям Платона и средневековья, разрабатывая свою систему цвета (7.16). Леонардо да Винчи разработал «практически-живописную» систему цветов исходя из минимальной палитры живописца (XV – XVI в.в.). Он считал, что основных цветов 6: красный, желтый, зеленый, синий, белый, черный. Это цвета, которые способны отобразить все многообразие природы (7.13).

В VII веке Ньютон ввел научную основу систематики цвета. Он разложил белый солнечный цвет на ряд спектральных цветов: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый и пурпурный, образованный смешением крайних цветов спектра. Изогнув спектр в виде кольца, Ньютон получил первый в истории цветовой 7-ступенчатый круг (7.18). Возможен и другой принцип построения цветового круга, где действует закон

цветовой индукции или контраста. Ученые различных времен (Античность, Возрождение, XVII век) замечали, что человеческий глаз, в ответ на раздражение каким-либо цветом, как будто воспроизводит другой цвет, названный контрастным. Если же глаз наблюдает два контрастных цвета вместе, то он испытывает удовлетворение, ему «нравится» такое сочетание. В XVII – начале XIX века Гете, наблюдая явления взаимного влияния цветов, сделал вывод, что глаз по природе своей стремится к цельности и единству, к полноте впечатлений. Поэтому в ответ на какое-либо «одностороннее» раздражение он сам продуцирует противоположное, «в самом себе замыкая цветовой круг». Так Гете построил 6-ступенчатый круг (7.7).

В XIX веке, благодаря экспериментам немецкого ученого Гельмгольца, доказано, что в органе зрения имеется 3 аппарата цветного зрения, дающие красные, зеленые и синие возбуждения. На основании этих экспериментов он систематизировал цвета как: основные – красный, зеленый и синий, дающих в слагательных смесях все остальные цвета спектра в любой насыщенности. Эта триада используется в качестве основной в физиологической оптике, а также во всех случаях, где имеет место слагательное смешение цветов: в полиграфии, пуантилистической живописи, ткачестве, в цветном кино, телевидении, театрально-декоративном освещении (7.12).

В XX веке продолжается процесс систематики цвета. Появляются новые цветовые системы (Освальд, Рабкин, Менселл, Юстов, Кюпперс). Система деления цвета на главные и второстепенные цвета утратила свое значение и применяется лишь в некоторых областях деятельности, где требуется быстрая узнаваемость цвета (геральдика, сигнализация, кодирование) (7.20, 7.27).

### **Предлагаемые практические работы по систематике цвета.**

#### **1.1. Цветовые системы в природе и искусстве.**

**1.1.1. Изучение палитры, составление 4 рядов красок: хроматических в теплой и холодной гаммах, полухроматических (земляных) и ахроматических.**

**1.1.2. Составление цветowych кругов в 3-х гаммах: нейтральной, теплой и холодной.**

## 2. КОЛОРИТ

Понятие колорита очень широко. Мы говорим о «колорите местности», «национальном колорите» в литературе, языке, музыке и т.д. Определение понятия колорита актуально для всех жанров искусства. Многие пытались раскрыть суть этого понятия. Четкой и однозначной формулировке оно не поддается, как и все фундаментальные понятия искусства. Но описательно можно определить его как систему цветов, выражающую какую-либо мысль, чувство, состояние природы или человека. Старейший советский колорист С.С. Алексеев в книге «О колорите» в данном определении подразумевает, во-первых, что эстетически полноценный, совершенный, ясно воспринимаемый зрителем колорит – это связанная целостность, все цвета в этой системе чем-то связаны и объединены, во-вторых, колорит должен быть осмыслен, связан как с формой, так и с содержанием произведения, его замыслом (7.2).

В XVIII – XIX в.в. колорит в живописи связывался с гармонией, причем второе считалось условием первого. В XX веке пришлось пересмотреть этот принцип, дисгармония заняла в искусстве прочное место рядом с гармонией.

Знакомясь с историей искусств, мы можем видеть, что все многообразие цветовых систем можно свести к нескольким типам колорита.

Первое место отведем типу колорита, построенному на чистых цветах. Назовем его насыщенным. В нем используется небольшое число основных цветов – красный, желтый, зеленый, синий, белый, черный. Эта палитра может быть сокращена до 3-х или 2-х цветов, может быть расширена за счет промежуточных цветов спектра – оранжевого, голубого, фиолетового, пурпурного. Главный признак колорита этого типа – максимальная насыщенность его элементов.

В истории искусства встречается часто:

- 1) в «примитивных» культурах;
- 2) в народном искусстве, в живописи примитивистов;
- 3) в искусстве кича, в карнавальном искусстве, в «городском фольклоре»;
- 4) в детском творчестве;
- 5) в рекламной и агитационной графике;
- 6) в авангардных течениях XX века (кубизм, футуризм, поп-арт, оп-арт).

Второе место отведем светлым цветам – желтому и белому, которые сами по себе высоко ценились в древности и средневековье, а тип колорита назовем разбеленным. Известно применение этих цветов в одежде и архитектуре, скульптуре и всевозможных прикладных искусствах. Разбеленный и высветленный колорит появился в архитектуре и прикладном искусстве в XVIII веке, в стиле рококо. И кульминация высветленной и разбеленной палитры – импрессионизм (Сера, Боннар, Сислей).

Зачерненный колорит мы наблюдаем там, где в понимании мира нет ясности, где человеческий разум отступает перед тайной. Применения темного колорита в истории немало: коричнево-черные иконы с темными ликами святых; у Рембрандта – темные сцены, на которых сияет лик Христа или светятся лица стариков. Темные фоны цветов и натюрмортов в XVII веке (Зурбаран, Рибера, Веласкес, поздний Тициан, Тинторетто).

В прикладном искусстве есть примеры, когда используются черные фоны в больших количествах – японские шерлы, русское декоративно-прикладное искусство, белорусские расписные коврики.

В частном быту темные гаммы создают впечатление уюта, покоя и репрезентативности. «Буржуазный» интерьер XIX века не признавал белых стен и светлой мебели, в нем господствовали темные цвета.

Следующий тип колорита – «серый», или «ломаный», т.е. колорит, в котором преобладают цвета с подписью серого. «Ломаный» колорит был излюблен в стиле модерн (он же югендштиль, сецессия, яр нуво). В России многие художники, группировавшиеся вокруг журнала «Мир искусства», предпочитали серый колорит: Е. Лансере, А. Бенуа, О. Остроумова-Лебедева, А. Головин, И. Билибин, В. Серов.

Говоря «классический колорит», мы вспоминаем живопись Беллини, Джорджоне, Тициана, и Дюрера, Пуссена, Рубенса, Вермеера, Ватто, Давида, Шардена... иными словами, всю европейскую живопись нового времени от Мазаччо и Рафаэля до Брюллова и Репина. Классический колорит как бы отражает природу человека в его нормальном, спокойном и здоровом состоянии, в нем нет ни экзальтации яркости, ни угнетенности черноты, ни болезненной хрупкости белизны. Классический колорит соответствует способностям и потребностям нормальному зрению: в нем есть хроматические краски, но они не утомляют глаз яркостью и насыщенностью, они всегда несколько приглушены и смягчены. Насыщенных цветов немного, они дополняются разбеленными, зачерненными или ахроматическими. Все краски приведены в гармоническое единство друг с другом.

### Предлагаемые практические работы по колористике.

#### 2.1. Колорит. Многоцветие в 4-х типах колорита:

- насыщенном;
- разбеленном;
- зачерненном;
- приглушенном.

### 3. ЦВЕТОВАЯ КОМПОЗИЦИЯ

Если отвлечься от содержания произведения искусства (здания, скульптуры, картины), то можно сказать, что для нашего зрения оно представляет собой некоторую систему цветowych пятен – в пространстве, объеме или на плоскости. Расположение этих пятен, их цветовые характеристики и размеры подчиняются определенной закономерности и логике, связанной с содержанием и назначением произведения. Это и называется цветовой композицией. В завершение определения цветовой композиции, нужно добавить, что она должна содержать эстетическое качество или производить эстетическое впечатление, задуманное архитектором, дизайнером или художником (7.1, 7.2).

Практика изобразительного искусства свидетельствует о том, что в мастерском произведении ясен тип цветовой композиции. Какие-либо отклонения от канонического типа, как правило, снижают эстетическое качество произведения и затемняют его смысл. Существует 4 основных типа и несколько разновидностей цветовой композиции.

#### Первый тип – монохромия.

В композиции доминирует один основной тон или несколько соседних цветов. Монохромия встречается в искусстве всех времен и народов. При помощи композиции этого типа достигаются разнообразные и сильные эффекты:

1. Классическая простота и ясность (Древнегреческая живопись, краснофигурные и чернофигурные вазы, живопись барокко, реализм XVII века).
2. Сильное эмоциональное воздействие (Русские иконы: «Владимирская Божья мать», «Спас нерукотворный», «Архангел Михаил», картины Рембрандта на библейские сюжеты).
3. Сосредоточенность на внутреннем мире человека (Средневековая живопись Японии и Китая, живопись XX века – Моранди, Попков, Маркевич).
4. Старость, угасание жизненных сил, трагизм (Поздний Тициан, Тинторетто, Хальс).
5. Простота, лаконизм (геральдика, реклама).

#### Второй тип – полярная цветовая композиция.

Доминантой служит пара контрастирующих цветов, противоположных в цветовом круге. Эти цвета могут быть дополнительными, контрастными или близкими к ним. Полярную композицию могут составить только 2 цвета, например красный и зеленый, желтый и синий, красный и синий и т.д. Эти цвета могут быть взяты с оттенками.

Полярная цветовая композиция применяется:

1. Для противопоставления, например: большое и малое, верх и низ, фигура и фон.
2. Для достижения эффекта декоративности, основанного на физиологической потребности глаза в «уравновешивании» впечатлений (пурпурно-зеленые и оранжево-голубые фрески в критских дворцах, египетские украшения из золота и лазурита).
3. Для передачи световых эффектов. Свет и тень окрашиваются в контрастные или дополнительные цвета (Матисс, Вламинк, Аветисян, Сарьян).

#### Третий тип – трехцветная композиция.

Основу этого типа композиции могут составлять триада основных цветов (красный, зеленый, синий), или триада основных красок (красный, желтый, синий), а также любые три цвета при вершинах равностороннего треугольника, вписанного в цветовой круг. Трехцветие – самый сложный тип цветовой композиции, т.к. его труднее гармонизировать, привести к равновесию и к единству гаммы.

Чаще всего трехцветие мы наблюдаем:

1. В искусстве, проникнутом мифологизмом или религиозными идеями (Древний мир и Средневековье).
2. Для сосредоточения на одной фигуре или на группе фигур, где трехцветие – композиционный центр (Библейские сцены и многофигурные композиции Возрождения).
3. При плоскостно-орнаментальном подходе к живописи, когда сокращается количество цветов, но зато каждый из них берет на себя значительную роль (работы постимпрессионистов, Матисса, Петрова-Водкина, Мондриана).

#### Четвертый тип – многоцветие.

Многоцветием называют такую цветовую композицию, в которой доминируют 4 или больше хроматических цвета. Обычно используются две основные пары, или 4 основных хроматических цвета: красный, желтый, зеленый, синий и также их оттенки.

Этот тип композиции используется в следующих случаях:

1. В произведениях, где изображено большое количество фигур и предметов (Древние росписи, восточные средневековые миниатюры на мифологические темы, историческая и жанровая живопись).
2. В произведениях, стремящихся к «космичности» (интерьеры храмов, гобелены и картины на космические темы, многофигурные иконы с изображением неба, земли, богов, святых, людей, растений).

3. Там, где мир рассыпается на «осколки», где господствует хаос или просто «неразбериха» (живопись дадаизма, поп-арта, ярмарочно-атракционный дизайн).

Помимо этих 4-х основных типов цветовой композиции можно выделить 2 разновидности: многоцветие со сдвигом к одному цветовому тону и ахроматическая цветовая композиция.

#### **МНОГОЦВETИЕ СО СДВИГОМ К ОДНОМУ ЦВЕТОВОМУ ТОНУ.**

Такая цветовая композиция представляет собой синтез многоцветия и монохромии. Она встречается главным образом в пейзажной живописи, когда художник пытается передать солнечное или лунное освещение (живопись французских импрессионистов).

#### **АХРОМАТИЧЕСКАЯ ЦВЕТОВАЯ КОМПОЗИЦИЯ.**

Такая цветовая композиция может состоять из белого и черного, а также всех промежуточных серых тонов. В нее могут включаться небольшие по площади акценты хроматических цветов. Природа создала много образцов бело-черно-серых гамм: зимний пейзаж, заснеженные вершины гор, дождь и туман, кора деревьев, оперенье птиц.

Ахроматическая цветовая композиция широко применяется в тех случаях, когда хотят сосредоточить внимание на форме, отказываясь от цвета или вводя его в минимальных количествах (в дизайне – станки, приборы, аппараты, в проектной графике – архитектурной, дизайнерской, в станковой и книжной графике).

#### **Предлагаемые практические работы по цветовой композиции.**

- 3.1. Составление монохромии в 2-х гаммах.**
- 3.2. Подбор дополнительного цвета к заданному (в соответствии с цветовым кругом).  
Составление композиций на основе цветковых пар.**
- 3.3. Ознакомление с трехцветием.**
- 3.4. Создание ахроматической композиции.**

#### 4. ЦВЕТОВАЯ ГАРМОНИЯ

Гармония является высшей целью жизни человечества в самом широком смысле. Мир невозможен без понимания согласованности, связанности, прилаженности одной вещи к другой. Поэтому понятие «гармония» достойно занять центральное место среди других понятий цвета (7.24, 7.25).

В искусстве это понятие имеет свою историю. Первоначальный смысл понятия «гармония» был аналогичен понятию «прочная связь» (этим словом Гомер называл скрепы или гвозди, которыми сбивали корабли). Но вместе с тем, уже в древности, возникло понимание гармонии как единства противоположностей. Именем Гармонии в мифологии названа дочь Афродиты (богини любви) и Ареса (бога войны). Тем самым в гармонии объединились два диаметрально противоположных начала – любовь и вражда.

На протяжении веков понятие гармонии переосмысливалось (в средние века главным в нем становится не единство, а борьба противоположностей, драматический конфликт, т.е. всякому понятию противопоставляется другое контрастное понятие – свет и тень, темное и светлое, красное и зеленое).

В последующие эпохи понимание гармонии развивается и обогащается, приобретая различные нюансы, но в целом колеблется между этими двумя полюсами.

Для архитекторов и дизайнеров гармония остается одной из ведущих категорий. Но одухотворять собой искусство она может лишь в том случае, если она присутствует в самой жизни художника, пусть даже как мечта. Чтобы понять эту категорию, необходимо раскрыть ее содержание и определить основные признаки.

##### Первый признак – связь, слаженность.

В колористике достигается:

1. Единством цветового тона (монохромностью).
2. Отсутствием цветового тона (ахроматичностью).
3. Объединяющими подсмесями или «налетами» белого, серого, черного, сдвигами к какому-либо цветовому тону.

##### Второй признак – единство противоположностей (контраст).

В колористике используются различные контрасты, связанные с цветовыми ассоциациями:

1. По яркости или светлоте (светлое - темное).
2. По насыщенности и чистоте (чистые и смешанные).
3. По цветовому тону (дополнительные или контрастные пары).
4. Контраст хроматических и ахроматических цветов, теплых и холодных, легких и тяжелых.

##### Третий признак – мера.

Мера – это «золотая середина», такое состояние системы, когда нельзя ничего убрать и нельзя ничего добавить, когда все сомасштабно, соразмерно.

В гармоничной цветовой гамме нет ничего чрезмерного – ни ослепительного сияния, ни подавляющего мрака, ни слишком ярких и тусклых тонов.

##### Четвертый признак – пропорциональность.

В гармоничной цветовой композиции пропорциональность заключается в «подобии» отношений яркостей, насыщенностей, цветовых тонов. Например, если в композиционном центре картины принято отношение яркостей 1:2 (средний контраст), то и других частях выдерживается такое же отношение.

Правило пропорциональности относится также к соотношению площадей пятен: на 1 часть светлого приходится 3-4 части темного, на 1 часть чистого цвета – 4-5 частей приглушенного, на 1 часть хроматического – 3-4 части ахроматического. То есть, в гармоничной цветовой композиции сильные «раздражители» берутся в количестве в несколько раз меньше, чем слабые.

##### Пятый признак – равновесие.

В классической архитектуре равновесие достигалось симметрией. В классической живописи ее избегают, заменяя «правилом рычага» - цветовые пятна на расстоянии их от центральной оси картины должны быть примерно равны. Иными словами, правая и левая части картины должны быть одинаково загружены, чтобы ни одна не перевешивала. По вертикали тяжесть распределяется по природному принципу: верх – светлее и легче, низ – темнее и тяжелее.

##### Шестой признак – ясность, легкость восприятия.

Принцип ясности раскрывается в четкости избрания типа композиции. Закономерность в выборе цветов и их распределении должна быть ясна. Классическая гармония должна избегать сочетания цветов в среднем интервале круга, например оранжевого с зеленым, фиолетового с голубым, пурпурного с оранжевым. Такие сочетания нехороши своей неопределенностью – цвета в них не близкие и не далекие (7.7).



Седьмой признак – прекрасное.

Гармоничное произведение искусства всегда ориентируется на категорию прекрасного. Архитектор или дизайнер должен искать в своих прообразах красоту и стремиться показать ее в своем произведении.

В гармоничной цветовой композиции недопустимы диссонансы, невозможны психологически негативные цвета, вызывающие чувства отвращения.

Восьмой признак – возвышенное.

Он тесно связан с прекрасным. Отличие состоит в том, что изображаемая действительность как бы приподнимается над реальной, художник облагораживает свой прототип, очищает от мелкого, несущественного, бытового, физиологического. В колористическом плане произведение облагораживается: например, тела людей пишутся золотистыми, теплых оттенков, а холодные желтые или зеленоватые тона, неизбежные на коже людей белой расы, не передаются.

Девятый признак – организованность, порядок, рациональность.

В гармоничной композиции разум и логика проявляются во всем – в целом и деталях, в форме и цвете.

**Предлагаемые практические работы по цветовой гармонии.**

- 4.1. Изучение таблицы канонизированных гармонических сочетаний.
- 4.2. Гармонизация 2-3 наугад выбранных цветов (в композиции).
- 4.3. Составление 2-х цветowych карт:
  - 1 - из чистых красок палитры в нейтральной гамме;
  - 2 – из гармонизированных (с тем же рисунком).

## 5. ВЗАИМОТНОШЕНИЯ ФОРМЫ И ЦВЕТА

Форма и цвет – это понятия, взаимодействия которых составляют антитезу, иногда примеряясь, а иногда вступая в конфликт. Преобладание той или иной ценности зависит от многих факторов, например: ареной борьбы формы и цвета служит психика каждого отдельного человека, социальная (коллективная) психика, в том числе подсознательная, дух времени, стиль в искусстве и т.д.

Полная гармония цвета и формы возможна – природа безошибочно синтезирует эти две противоположности, показывая нам образцы совершенной формы в оболочке совершенной окраски. Но в произведениях искусства приходится искать этот синтез на различных путях.

В истории искусства взаимоотношения формы и цвета имеют длительную историю, богатую событиями. Эти отношения складывались по-разному в искусстве разных времен и народов. Попробуем проследить в них определенную закономерность.

Прежде всего, вспомним, что цвет и форма, несмотря на тесное соседство и почти неразлучное единство, все же являются в психологическом смысле антиподами. Форма и цвет воспринимаются отдельно; люди различного возраста и психологического склада реагируют на цвет и форму по-разному и ценят их неодинаково. Схематически люди делятся на 2 типа: «рациональный» и «эмоциональный». Первый больше ценит форму, острее на нее реагирует, раньше замечает, второй же лучше воспринимает цвет. Среди живописцев, при всем их многообразии, можно также заметить «колористов» и «неколористов». У первых на почетном месте цвет, у вторых – форма, рисунок, композиция, светотень.

Если подойти к этому вопросу с такой индивидуально-психологической точки зрения, то она сводится к проблеме одаренности мастера и восприимчивости зрителя. В любом стиле живописи есть и были художники, владеющие колоритом. В их произведениях цвет воздействует на зрителя, прежде всего и сильнее всего. Форма, композиция, сюжет будут малоинтересными, например, темы и сюжеты картин во всех школах итальянского Возрождения примерно одинаковы (это портреты и сцены из мифологии), но картины венецианской школы ценятся за их великолепный колорит. У Микеланджело же, с его скульптурным мышлением, форма явно преобладает над цветом; палитра сужена до предела, и цвет сам по себе не является выразительным средством.

Более плодотворным будет другой подход к взаимоотношениям цвета и формы. И то и другое – средства изобразительного искусства. Они могут быть заодно, быть направленными к одной цели, а могут вступать в конфликт. Говоря конкретно: в живописи цвет или выявляет форму, или разрушает ее. Но поскольку живопись располагает еще одним могучим средством – светотенью, то полюсы антитезы «цвет – форма» могут замещаться третьим понятием – свет. Эта модель превращается в две антитезы «форма – свет» и «цвет – свет». Вторая из них будет рассмотрена в главе «Взаимоотношения света и цвета», а первую следует обсудить в связи с понятием взаимоотношений формы и цвета.

Вся древняя, средневековая и классическая живопись строилась на примате формы (7.9, 7.10, 7.21, 7.22). Цвет мог играть более или менее значительную роль, но никогда не разрушал форму и не противопоставлял себя ей. В живописи древнего Востока цветное пятно было плоскостным, уплощенной форме соответствовал такой же цвет. В живописи античности, Возрождения и классицизма, форме придавали иллюзорную трехмерность, и ее объем выявлялся светотеневой лепкой (7.3). При этом цвет отступал по значению перед светотенью. Леонардо да Винчи наблюдал цветовые рефлексии в природе, но не считал возможным изображать их в живописи, т.к. они разрушали форму (7.13).

В средневековой живописи цвет пытается преодолеть форму, но не ради ее отрицания, т.к. средневековая эстетика высоко ценит форму (Августин, Фома Аквинат). Это происходит потому, что средневековая идеология понимает материю и дух как антитезу и ради прославления духа уничтожает материю.

Впоследствии ренессансное искусство возвращает святым их человеческие тела из плоти и крови. Первым это сделал живописец Джотто, особенно поразивший современников тем, что его фигуры были не условные, а телесные и осязаемые.

В живописи барокко форма теряет четкость контура под напором экспрессии и динамики, появляются цветовые рефлексии, работающие против целостной формы. Цвет тоже не щадит формы, иной раз он ее почти скрывает, иной раз ломает резкими контрастами бликов и теней (у караваджистов), но при этом сохраняется единство гаммы и традиционный колорит.

Решительная ломка формы началась в конце XIX века. Импрессионисты уже не стремились к четкости контура, к выявлению объемности (6). Для них живопись – это, прежде всего, цвет, превратившийся в свет. Форма – это поле, на котором разместились красочные точки. Импрессионисты выпустили цвет на свободу, эмансипировали его от формы, и с тех пор началось победное его шествие в искусстве XX века.

Фовизм, постимпрессионизм, кубизм, футуризм, экспрессивный абстракционизм, экспрессионизм... Во всех этих течениях цвет преодолевает форму (7.14).

Каковы глубинные причины такого фейерверка цвета в XX веке?

Отчасти этот вопрос затрагивается в главе «Колорит». Теперь рассмотрим эту проблему в плане сопоставления формы и цвета.

Если в живописи ведущее место занимает форма, значит, в мышлении художника преобладает ясность, логика, рациональность – его мышление близко к научному. Это – идеал в искусстве Возрождения, а затем во всех

производных от него направлениях. В XX веке происходит поворот к мифологическому мышлению с его иррациональностью и мистикой. Все это гораздо лучше поддается выражению на языке цвета: он может выразить и смутные ощущения, и яркие эмоции, и темную мистику, и ослепительные вспышки отчаяния. Цвет исходит от чувства художника более непосредственно, чем форма, и чувству зрителя он может говорить прямо, минуя логику и рефлексию (7.5, 7.19).

Максимальное уничтожение формы ради цвета, достигается в таких течениях, как оп-арт, орфизм, ташизм. В этих направлениях искусства цвет превращается из средства живописи в ее цель.

### Предлагаемые практические работы по выявлению взаимоотношения формы и цвета.

5.1. С помощью цвета несколько одинаковых геометрических фигур (куб, цилиндр, призма и т.д.) необходимо раскрасить так, чтобы решить следующие задачи:

- Одна геометрическая фигура ясно выделяется на фоне, а другая не видна;
- Одна геометрическая фигура кажется выше, другая – ниже и шире;
- Одна геометрическая фигура стоит спокойно, а другая как будто движется;
- Одна геометрическая фигура массивная и сплошная, а другая легкая и ажурная;

5.2. Составить из геометрических фигур натюрморт и попробовать с помощью цвета решить следующие задачи:

- Выразить взаимное притяжение фигур или отталкивание;
- Связать все фигуры между собой;
- Разобщить и нарушить связи;
- Выделить центральную фигуру среди других, второстепенных;
- Показать центр тяжести натюрморта;
- Создать иллюзию движения фигур (танец, бег, взлет, падение и т.д.).

Можно выбрать по 2-3 пункта из каждого задания по усмотрению студента.

## 6. ВЗАИМООТНОШЕНИЕ СВЕТА И ЦВЕТА

Свет и цвет противоположны на шкале ценностей в той же мере, как духовное и материальное, пространственное и объемно-пластическое художественное видение.

Свет, как и цвет, могучее средство в архитектуре, дизайне и живописи. Но его трактовка только тогда хороша, когда она связана с содержанием, замыслом, композицией и всеми художественными средствами (7.1, 7.2).

История искусств знает периоды, когда живопись не стремилась изображать свет, тень или какие-либо световые эффекты. Древние росписи египтян, критов, этрусков, индийцев представляли собой «раскрашенный рисунок», где основные художественные средства – это форма и цвет. В живописи Дальнего Востока плоскостная манера без светотени проходит от древности до наших дней (Хокусай, Утамаро, Харунобу). Многие течения XX века также оказывались от передачи света, например модерн, супрематизм, пуризм, дадаизм, унизм. Однако это всегда было так.

В поздней античности у греческих художников возникла потребность в передаче объема тел, и для этого они изображают светотень. Хотя ведущими жанрами искусства у греков были архитектура и скульптура, они стремились к такой же «скульптурной» пластической выразительности и в живописи. При помощи именно светотени они достигли ее. Но тем самым цвет, как средство живописи, был оттеснен на задний план. Таким образом, уже с древности, до начала нашей эры, в живописи намечается антитеза – цвет или свет.

С наступлением средневековья дилемма возрастала. Средневековая живопись отказалась от иллюзорного восприятия объемных тел и вообще от природы. Но свет религия боготворила и ввела его различными способами в архитектуру, монументальную и иконную живопись. Первые шедевры христианской архитектуры – это византийские храмы. Казалось, что божественный свет бродил свободно по храму, выбирая ему одному ведомые пути. Сама колористика средневековых изображений и техника их исполнения создавали «самосвечение». Чистые краски, среди которых было много красных и желтых (или золотых), подчеркнутых сопоставлением с изумрудно-зелеными или темно-коричневыми, казались еще ярче в силу хроматического или яркостного контрастов.

В эпоху Возрождения свет служил только для выявления формы. В живописи задача была одна – передать предмет «как живой», или отразить его в картине «как в зеркале». Тут на помощь приходит светотень. Изображение света при помощи контраста яркостей без изменения цветового фона – классическое решение использования света (7.3). Вся европейская живопись вплоть до конца XIX века пользовалась таким способом передачи света.

В XVI – XVII веках – свет стал композиционным средством, он организовывал пространство, выделял главное, скрывал второстепенное. Немецкий теоретик искусства Вельфлин выделял первенство света среди всех других средств художника (не только живописца, но и архитектора, и даже, в известной мере, скульптора) и считал его главным признаком живописности. В живописи барокко свет не только связывал воедино пространство картины, но и, что самое главное, он представлял собой средоточие идеи. Свет стал символическим, как в древней и средневековой мифологии и философии. На картинах XVII века божественный свет сосредотачивался на фигурах Христа, Богородицы и святых. Освещая лица рембрандтовских стариков, он символизировал их мудрость, нажитую ценой долгих размышлений и страданий. Выделяя из мрака фигуру старика в картине «Возвращение блудного сына», свет внушал идею благотворности человеческой доброты и всепрощения. Живопись барокко XVII века подтверждает антитезу «свет и цвет». Сосредотачиваясь на передаче света, мастер отказывался от цвета.

В конце XIX века был открыт новый способ передачи света – «импрессионистический». Его принципиальная новизна, по сравнению с классическим, состояла в том, что освещенная и затемненная части предмета имели не один и тот же цветовой тон, а разные, то есть взаимно дополнительные. Свет передавался не через контраст яркостей, а через контраст хроматических цветов. Свет и тень представляли собой пару дополнительных (или контрастных) цветов. Эффект светоносности импрессионисты усиливали тем, что писали мелкими мазками чистых (или разбеленных) красок. Мелкие мазки создавали мерцание, эффект живописи и подвижности света и, кроме того, иллюзию воздуха (7.5, 7.8, 7.15, 7.26).

Импрессионистическое видение света восприняли художники-реалисты XX века, в том числе мастера советской живописи. Полотна Грабаря, Петрова-Водкина, Кузнецова, Сапунова излучали свет, не омраченный тенями. Как и белый солнечный свет, он слагался из потоков чистых цветов.

В современном искусстве можно встретить буквально все варианты решения передачи и использования проблемы света – от полного игнорирования до сложных приемов сочетания различных функций света.

### Предлагаемые практические работы по освещению в интерьере.

- 6.1. Классическое освещение;
- 6.2. Барочное освещение;
- 6.3. Освещение в стиле «Серебряного века»;
- 6.4. Конструктивистское освещение.

# СИСТЕМАТИКА ЦВЕТА



Сушкевич Д. гр. А-11



# СИСТЕМАТИКА ЦВЕТА



Сушкевич Д. гр. А-11

# СИСТЕМАТИКА ЦВЕТА



Борсук Е. гр. А-12



# СИСТЕМАТИКА ЦВЕТА

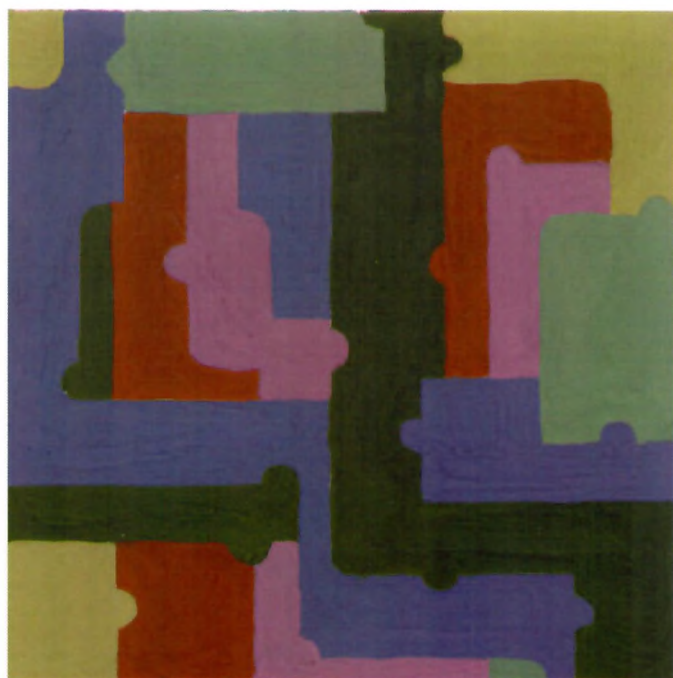
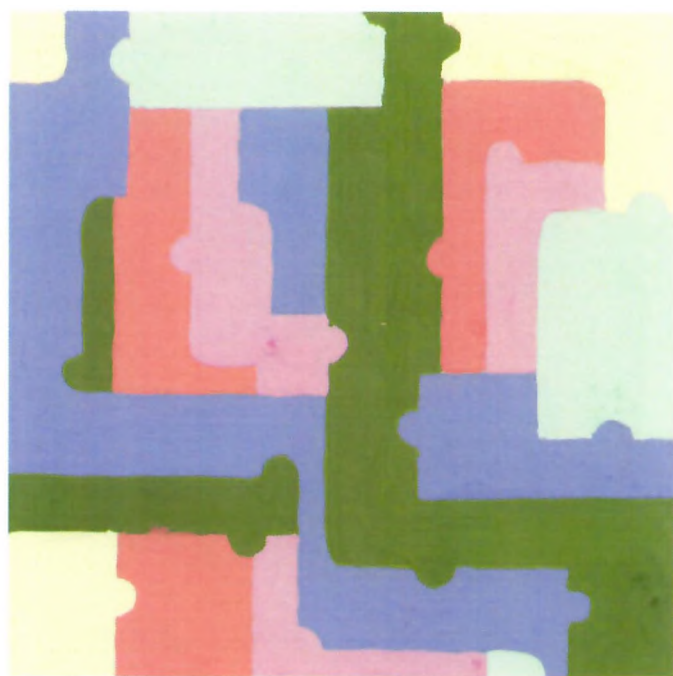
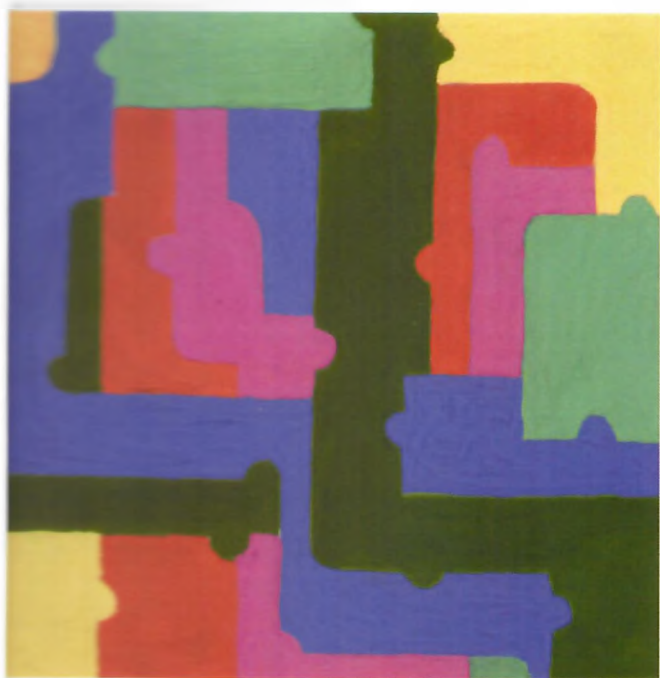




# СИСТЕМАТИКА ЦВЕТА



# КОЛОРИТ

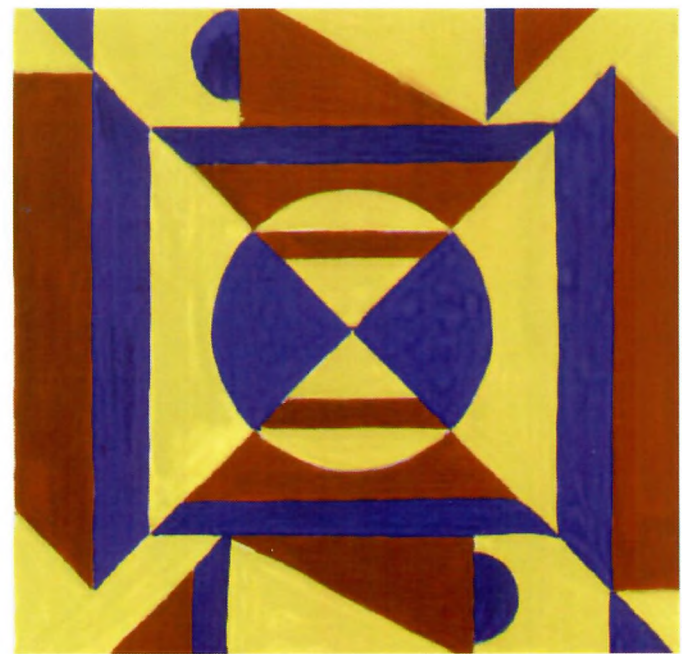
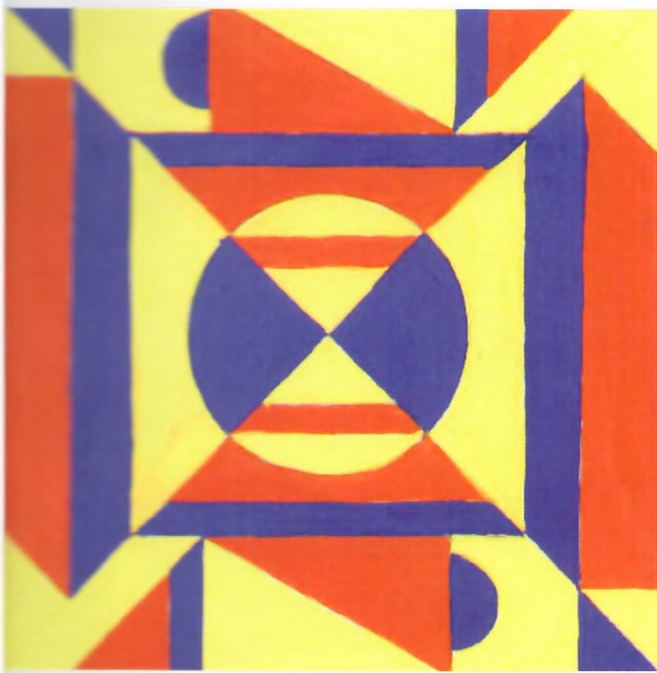




# КОЛОРИТ



# КОЛОРИТ

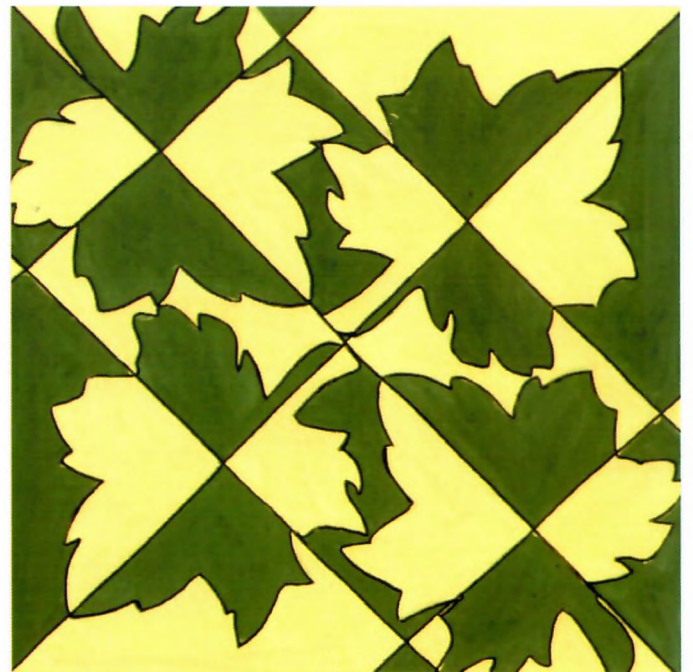
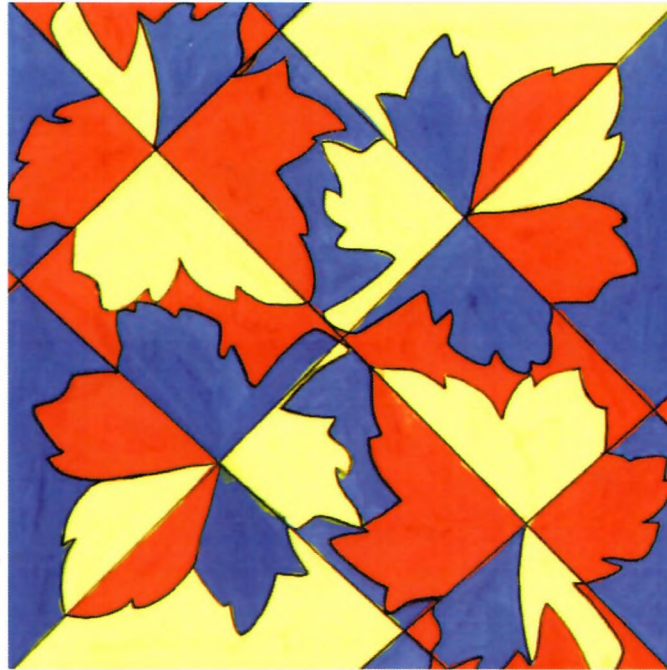




# КОЛОРИТ



# ЦВЕТОВАЯ КОМПОЗИЦИЯ

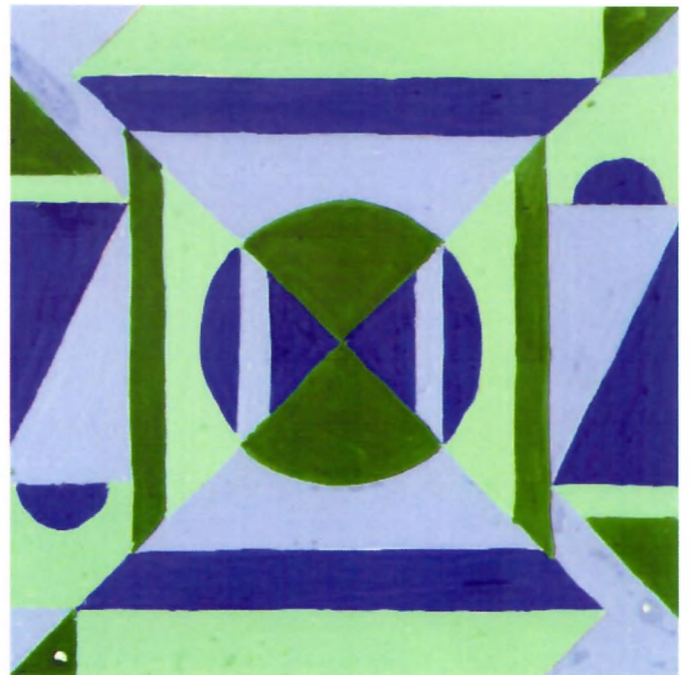
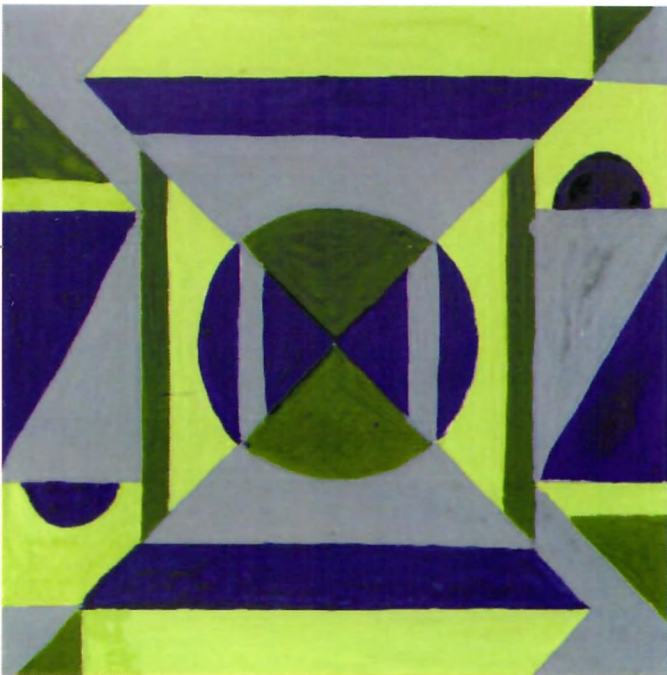




# ЦВЕТОВАЯ КОМПОЗИЦИЯ



# ЦВЕТОВАЯ КОМПОЗИЦИЯ





## 7. ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев С.С. Цветоведение.- М.: Искусство, 1975.
2. Алексеев С.С. О колорите. – М.: Изобразительное искусство, 1974.
3. Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве. В 2 томах. Т.2. – М., 1937.
4. Аристотель. О душе./ Собр. Соч. в 4-х томах. Т.1 – М., 1976.
5. Ван Гог В. Письма. – М., 1966.
6. Волков Н.Н. Цвет в живописи. – Л., 1965.
7. Гете И.В. К изучению о цвете (хроматика); Избранные сочинения по естествознанию. – М., 1957.
8. Гоген П. Письма. Ноа Ноа. – Л., 1972.
9. Зарубежная литература средних веков. Латинская, кельтская литература. – М., 1974.
10. Кабо В.Г. Сипкретизм первобытного искусства. Ранние формы искусства. – М., 1972.
11. Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии. – М., 1977.
12. Лазарев П.Л. Гельмгальц. – М., 1959.
13. Леонардо да Винчи. Книга о живописи. – М., 1935.
14. Малевич К. От кубизма до футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм. – М., 1916.
15. Матисс А. Сборник статей о творчестве.
16. Миронова Л.Н. Цветоведение. – Минск: «Вышэйшая школа», 1984.
17. Миронова Л.Н. Цвет в изобразительном искусстве. – Минск, «Беларусь», 2003.
18. Ньютон И. Лекции по оптике. – М., 1946.
19. Пикассо. Сборник статей о творчестве. – М., 1957.
20. Радкин Е.Б. Атлас цветов. – М.: Медиц., 1956.
21. Рафси Дик. Лупа и радуга. – М., 1978.
22. Сычев Л.П., Сычев В.Л. Китайский костюм. – М., 1975.
23. Тернер В.И. Символ и ритуал. – М., 1983.
24. Шестаков В.П. Эстетические категории. – М.: Искусство, 1983.
25. Шестаков В.П. Гармония как эстетическая категория. – М.: Наука, 1973.
26. Энгр об искусстве. – М., 1962.
27. Юстов Е.Н. Колористический атлас. Образцовая мера 2-го разряда. – М.: Издательство стандартов, 1966.

Учебное издание

Составитель:

**Гайдукович Оксана Михайловна**

# **МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ**

К ПРАКТИЧЕСКИМ ЗАДАНИЯМ ПО КУРСУ  
**«ЦВЕТОВЕДЕНИЕ»**

ДЛЯ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ  
**69 01 01 «АРХИТЕКТУРА»**  
**1 КУРС**

Ответственный за выпуск: **Гайдукович О.М.**

Редактор: **Строкач Т.В.**

Компьютерная верстка: **Боровикова Е.А.**

Корректор: **Никитчик Е.В.**

---

Подписано в печать 10.10.2005г. Формат 60x84 1/8. Бумага писчая. Усл. п. л. 2,9. Уч.-изд. л. 3,12.  
Тираж 100. Заказ № 1008. Отпечатано на ризографе учреждения образования «Брестский государственный  
технический университет». 224017, Брест, ул. Московская, 267.  
Цветные вклейки и обложка отпечатаны в ООО «Брестская типография».