

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение 8

Глава 1. Традиция

Цвет у старых мастеров 12
Академическая традиция 14
Британская живопись
на пленэре 16
Школа реки Гудзон 18
Свет на пленэре 20
Грезы символистов 22
Журнальные иллюстрации 24

Глава 2. Источники света

Прямой солнечный свет 28
Свет в облачную погоду 30
Свет из окна 32
Свет от свечи и от камина 34
Электрическое освещение
в помещении 36
Ночное освещение 38
Люминесценция 40
Скрытые источники
света 42

Глава 3. Свет и форма

Принцип изображения
формы 46
Разделение света и тени 48
Падающие тени 50
Полутень 52
Смыкающиеся тени 54
Свет в три четверти 56
Фронтальный свет 58
Контурный свет 60
Контражур 62
Свет снизу 64
Отраженный свет 66
Прожекторное
освещение 68

Недостатки изображения
формы 70

Глава 4. Элементы цвета

Переосмысление цветового
круга 74
Цветность и светлота 76
Истинный цвет 78
Серые и нейтральные
тона 80
Проблемы зеленого
цвета 82
Градация тонов 84
Светлые тона 86

Глава 5. Краска и пигменты

Поиск пигментов 90
Карта пигментов 92
Светостойкость 94
Подмалевок в теплых
тонах 96
Заготовки с небесным
фоном 98
Прозрачность
и глазировка 100

Организация палитры 102
Ограниченная палитра 104
Споры о грязном
цвете 106

Глава 6. Взаимосвязи цветов

Монохроматические
схемы 110
Теплые и холодные
цвета 112
Цветной свет 114
Цветовые триады 116
Цветовой акцент 118

Глава 7. Предварительный замес

Смешение цветовых
рядов 122
Преобразование цветовой
гаммы 124
Создание цветового
шаблона 126
Виды цветовых схем 128
Смешение управляемых
цветовых гамм 130
Цветовой сценарий 132



Глава 8.					
Зрительное восприятие					
Мир без цвета	136	Зеркальные отражения	162	Освещенный передний план	196
Разве лунный свет голубой?	138	Блики	164	Снег и лед	198
Резкость контуров и глубина	140	Цветной ореол	166	Вода: отражение и прозрачность	200
Цветовые противопоставления	142	Размытость в движении	168	Горные потоки	202
Константность цвета	144	Фотография или живопись с натуры	170	Цвет под водой	204
Адаптация и контраст	146				
Аппетитные и исцеляющие цвета	148	Глава 10.		Глава 11.	
		Атмосферные эффекты		Как меняется свет	
Глава 9.		Небесная голубизна	174	Живописная серия	208
Поверхности и эффекты		Воздушная перспектива	176	На склоне дня	210
Проходящий свет	152	Обратная воздушная перспектива	178		
Подповерхностное рассеяние	154	Золотой час	180	Глава 12.	
Цветовые зоны лица	156	Закаты	182	Полезная информация	
Тайна волос	158	Туман, дымка, дым, пыль	184	Глоссарий	214
Каустика	160	Радуга	186	Информация о пигментах	218
		Просветы и листва	188	Рекомендуемая литература	220
		Солнечные и сумеречные столбы	190	Благодарность	222
		Пятнистый свет	192	Указатель	222
		Тени от облаков	194		



Адо́льф Хи́реми-Хи́ршл (1860—1933), венгерский художник. *Души на берегах Ахерона*.
1898. Холст, масло. 216 × 340.
Австрийская национальная галерея Бельведер, Вена



ВВЕДЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ

В этой книге рассматриваются два важнейших инструмента любого живописца: цвет и свет. Она адресована художникам, работающим в любой технике и предпочитающим традиционную реалистическую манеру изображения, а также всем, кто интересуется законами зрительного восприятия.

Когда я учился в художественной школе, у нас были уроки, на которых мы рисовали множество однотонных фигур, вырезали их ножом и отработывали на них технику градиента. Я провел несколько месяцев, обучаясь абсолютно ровно закрашивать фигуры и пытаюсь добиться постепенного и равномерного цветового перехода от одного цвета к другому.

В конце каждого дня, выйдя из аудитории, я вглядывался в цвета неба, деревьев и воды, которые видел вокруг. На небе не было никаких чистых цветов, я видел на нем бесконечное множество плавно переходящих друг в друга оттенков. Почему темные тучи синеют, опускаясь ниже к линии горизонта, за исключением тех редких моментов (как на картине справа), когда заходящее солнце заливает далекие объекты оранжевым светом? Почему у листьев такой яркий желто-зеленый цвет, когда сквозь них просачивается свет, а сверху они кажутся серозелеными?

В школе меня учили видеть и смешивать цвета, но я совсем не представлял себе, как применить приобретенный опыт к живописному изображению реального мира. Я ощущал себя как школяр, обучающийся игре на фортепьяно, выучивший множество гамм, но так никогда и не сложивший из них мелодии.

Если и были ответы на мои вопросы о том, как свет взаимодействует с цветом, атмосферой, водой и другими материалами, то их нужно было бы искать в таких областях науки, как физика, оптика, физиология и материаловедение. Я начал штудировать учебники по искусству, выпущенные более семидесяти пяти лет тому назад, когда никто не сомневался в том, что задача художника состоит в создании иллюзии реальности. Такие далекие от нас художники, как Леонардо да Винчи, изо всех сил старались объяснить, каким образом мы воспринимаем окружающий нас мир. Каждая старая книга — источник бесценной информации, которую необходимо тщательно изучить, проверить и дополнить при помощи новейших научных достижений.

Я заинтересовался последними открытиями в области визуального восприятия, и оказалось, что многие из моих предположений ошибочны, даже те, что касаются таких основополагающих вещей, как основные цвета. Я узнал, что глаз походит не на фотокамеру, а, скорее, на ответвление головного мозга. Я узнал, что лунный свет вовсе не голубого цвета. Он только кажется голубым из-за обмана зрения.

Последние пять лет, после выхода в свет книги *Диното-*

Путешествие в Чандару, я изучал работы разных художественных школ и киностудий. Кроме того, я вел ежедневный блог, посвященный изучению методов академических художников и иллюстраторов золотого века, и использовал некоторые из этих материалов при написании своей последней книги *Имажинативный реализм: как изобразить то, чего не существует (Imaginative Realism: How to Paint What Doesn't Exist)*. Подбирая материал для этой книги, я понял, что информация о цвете и свете так обширна и пользуется такой популярностью у блогеров, что решил написать второй том.

Эта книга начинается с обзора старых мастеров, которые особым образом использовали цвет и свет. Кроме того, их картины могут стать достойным примером для подражания. В остальных частях книги я в качестве иллюстраций использую собственные работы, написанные как с натуры, так и благодаря воображению. Поскольку я являюсь их автором, то могу рассказать вам, о чем думал, когда работал над ними. Во 2-й и 3-й главах рассматриваются различные источники света. Мы увидим, как с помощью света можно создать иллюзию трехмерности. 4-я и 5-я главы посвя-



щены основным свойствам цвета, а также кратко знакомят с пигментами и красками. В 6-й и 7-й главах изложена используемая мною методика, называемая преобразованием цветовой гаммы, которой я пользуюсь, подбирая цвета для той или иной картины.

Последние главы книги рассказывают о специфических проблемах, с которыми мы сталкиваемся, передавая такую текстуру, как волосы или листва, после чего речь пойдет об отличающихся бесконечным разнообразием атмосферных эффектах. В конце книги вы найдете глоссарий, перечень пигментов и библиографию.

Книга не содержит рецептов по смешению цветов или пошаговых инструкций по технике живописи. Моя цель — заполнить брешь, существующую между абстрактными теориями и практическим знанием. Мне хотелось бы разобраться в противоречивых и сбивающих с толку догмах о цвете, испытать их на прочность, используя современные научные достижения, и передать их вам из рук в руки, чтобы они помогли вам в ваших художественных исканиях. С чем бы вы ни имели дело, с краской или пикселями, с реальностью или фантазией, мне хочется, чтобы эта книга заставила вас трезво взглянуть на цвет и свет.

*Вверху: Рассвет на реке. 2007.
Картон, масло. 30,5 × 46.
Иллюстрация к книге
Динотопия. Путешествие в Чандару*



Гарри Андерсон (1906–1996), американский художник. *Вдова*. 1948. Картон, гуашь. 39,4 × 89. Из частной коллекции



ТРАДИЦИЯ

ЦВЕТ У СТАРЫХ МАСТЕРОВ

Для старых мастеров цвет обладал огромной ценностью. Прежним художникам были недоступны сотни пигментов, которыми мы располагаем теперь. Им приходилось использовать натуральные пигменты, добываемые в карьерах Умбрии и Сиены. Голубой краситель *ультрамарин* получил свое название благодаря тому, что материал для него привозился из-за моря.



Диего Родригес Веласкес (1599—1660), испанский художник. *Кузница Вулкана*. 1630. Холст, масло. 22 × 290. Музей Прадо, Мадрид, Испания. Scala / Art Resource, Нью-Йорк

На картине *Кузница Вулкана* Диего Веласкеса голова бога Аполлона окружена сверхъестественным ореолом. При этом свет, падающий на фигуры смертных, делает их более рельефными и заставляет их отбрасывать друг на друга резкие тени.

Вермееровская *Кружевница* — не что иное, как крошечное

окошко в скрытый от посторонних глаз мир, — выглядит более реальной благодаря оптическому эффекту, который автор наблюдал в камере-обскуре. Желтый, красный и голубой смотрятся ярче на сероватом фоне, составляющем задний план картины.



Ян Вермеер (1632–1675), нидерландский художник. *Кружевница*. Около 1669–1670. Холст, наклеенный на деревянную основу. 23,8 × 21,6. Лувр, Париж. Объединение национальных музеев Франции, фотография любезно предоставлена фотоархивом Art Resource

АКАДЕМИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ

Новые веяния в химии и открытия в сфере визуального восприятия послужили катализатором, который привел к революции в области цвета и света во французской живописи.

На плечах великих мастеров академической школы девятнадцатого века, таких как Адольф-Уильям Бугро и Жан-Леон Жером, лежит ответственность за три главных нововведения в живописи.

1. Наука о восприятии. Профессор химии Мишель-Эжен Шеврёль изучал восприятие цветов и доказал, что осознавать разные цвета можно только относительно друг друга и что нет ни одного цвета, который существовал бы отдельно от других. Другим ученым, чьи взгляды в значительной мере повлияли на живопись, был Герман Гельмгольц, выдвинувший убедительные доводы в пользу того, что мы не воспринимаем объекты непосредственно. На самом деле мы воспринимаем визуальный образ в зависимости от цветовых ощущений нашей сетчатки. Эти открытия привели к тому, что цвет перестали рассматривать как неотъемлемое свойство поверхности вещей и начали придавать больше значения влиянию освещения, окружающих предметов и атмосферы на формирование восприятия нами того или иного цвета.

2. Новые пигменты. Палитра художника обогатилась такими новыми пигментами, как прус-



Адольф-Вильям Бугро (1825–1905), французский художник. *Молодость*. 1893. Холст, масло. 191 × 122. Из частной коллекции



Жан-Леон Жером (1824–1904), французский художник. *Серый кардинал*. 1873. Холст, масло. 68,5 × 101. Музей изящных искусств, Бостон. Дар Сьюзен Корнелии Уоррен

ский синий (или берлинская лазурь), синий кобальт, хромовый желтый и кадмиевые пигменты. Как художники академической школы, так и импрессионисты выискивали сюжеты, которые позволили бы им продемонстрировать возможности новых цветов.

3. Упражнения на пленэре. Краски в тубах были запатентованы только в 1841 г. Вскоре ими повсюду стали пользоваться художники, работающие под

открытым небом. Хотя впервые живопись на пленэре заявила о себе еще в 80-х годах восемнадцатого века, повсеместно она распространилась только к середине девятнадцатого века. Жан-Леон Жером наставлял своих учеников: «В рисовании важную роль играет форма. А в живописи самое главное — поиск общего цветового ощущения... Каждый день делайте наброски непосредственно на природе».