

6. Melaya, T.G. (2015) Innovative Technologies in Modern the Costume Design. *Fundamental'nye issledovaniya – Fundamental Research*. 2 (18). pp. 3935–3939. (In Russian).
7. Upine, A.M. (2011) The Method of Forming Typological Structures in Studies of Pattern Relationships in the Costume Design. *Vestnik OGU*. 9 (128). pp. 78–81. (In Russian).
8. Yaluner, E.Ya. (2019) Russian Fashion Industry: Problems and Prospects. *Izvestiya Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo ekonomicheskogo universiteta*. 4 (118). pp. 90–95. (In Russian).
9. Abercrombie, A. (ed.) (2016) *Costume design and performance*. New York Public Library for the Performing Arts; Dorothy and Lewis B. Cullman Center.
10. Merz, M. (2016) *The Art and Practice of Costume Design*. CRC Press.

УДК 7.01

DOI: 10.24412/2070-075X-2022-2-65-72

С.В. Бурмирова

О ВЗАИМОСВЯЗИ КОЛОРИСТИЧЕСКИХ ПОСТРОЕНИЙ В ЖИВОПИСИ И ГРАФИКЕ

В статье представлен анализ принципов, методов и приемов построения колорита в графическом произведении, составивших предмет исследования. Обосновывается методологическая взаимосвязь колористических построений в графике и живописи. Приведена новая аргументация соотношения понятий «цветовой строй», «колорит» и рекомендаций по гармонизации цветового состава графического изображения. Делается итоговое заключение: чем ближе графическое изображение к реалистическому, тем более тесной должна быть его взаимосвязь с колористическими построениями в живописи.

Ключевые слова: изобразительное искусство, графика, гравюра, живопись, цветовой строй, колорит.

В рассматривании проблем теории и практики искусств многие современные исследования опираются на фундаментальное, выверенное временем положение, которое утверждает общность основных законов разных видов искусств. Среди этих законов можно отметить такие, как целостность произведения, соответствие содержания форме, опора на закономерности гармонии, созданной природой. Различия при этом связываются со спецификой художественного материала – слова, звука, металла, камня, глины, краски и т.д.

В области изобразительного искусства в наиболее тесной взаимосвязи находятся графика и живопись. Графика XX–XXI веков все более активно вводит в арсенал своих изобразительных средств цвет. При этом колористические построения относятся как к передаче материальных качеств объектов изображения, так и к композиционной организации создаваемого произведения, что неминуемо обращает внимание автора на взаимосвязь принципов достижения цветовой гармонии в живописи и графике. Творческая практика последних десятилетий в этой области изобразительного искусства свидетельствует об активизации применения цвета художниками-графиками, а современные художественные материалы предоставляют для этого все более широкие возможности. Достаточно привести примеры огромного разнообразия тонированной бумаги и фактур ее поверхностей, которые уже сопоставимы с фактурами красочного слоя. В этой связи актуальными становятся исследования, направленные на теоретическое обоснование взаимосвязи колористических построений в живописи и графике – вопросы, на рассмотрение которых обращены материалы настоящей публикации.

Важной проблемой перенесения теоретических аспектов цветовой организации изображения из живописи в теорию и практику графики является их соотнесение со степенью условности изобразительного языка, которым в данном случае – в каждом конкретном произведении – пользуется художник. Исследование теоретической составляющей этой проблемы и выявление практических приемов ее разрешения составили основу новизны нашей работы.

В основе изобразительного языка этих видов искусств лежит рисунок. Даже в тех случаях, в которых живописцы не делают подготовительного рисунка под живописные изображения, а работают «от пятна», они вынуждены быть предельно точными в построении силуэтов цветowych пятен. При таком подходе есть все основания говорить о том, что рисунок в живописи – это рисунок цветowych пятен, их силуэтов. Он может быть намечен линейно (контуром), может браться сразу пятном нужного цвета – сути дела это не меняет.

Не менее существенный элемент общности – необходимость переложения изображения объемно-пространственных форм реальной действительности в плоскостные построения, изначально заданные плоскостью листа бумаги, картона, холста. Существенный вклад в обоснование потребности творческой практики в предельно точной, научной оценке художественных средств, используемых художником в соответствии с поставленными задачами, внес в начале XX века Василий Кандинский. Свое видение этой проблемы он, в частности, сформулировал в работе «Точка и линия на плоскости».

Изобразительный язык графики более условен, чем язык живописи. Очевидно, что это обусловлено более широким диапазоном изобразительных возможностей, которыми располагает живописец. Имея в своем арсенале все те средства создания изобразительной составляющей художественного образа, которые есть у графика, он дополняет их цветом. Цвет всегда несет в себе и декоративные, и дополнительные изобразительные, и эмоционально значимые качества. Неслучайно в станковой графике всегда разрабатывались способы дополнения традиционного черно-белого изображения двумя-тремя цветами. Достаточно часто цветовая палитра и здесь выбирается все более развернутой. Между тем научных исследований, направленных на обоснование колористических построений в графике, использующей цвет, чрезвычайно мало, они не отвечают потребностям, обусловленным динамикой развития технологий и новыми возможностями этого вида изобразительного искусства. Очевидно, что чем больше количество цветов, используемых художником, тем более актуальна проблема разрешения противоречия между традиционной условностью изобразительного языка графики и возникающей необходимостью приведения к согласованности ее цветового строя. В этих условиях гораздо острее встает перед автором необходимость приведения цветового решения в некую систему. Без решения возникающих в этой связи вопросов невозможно достичь целостности создаваемого художественного образа. По существу решаемых задач данная часть творческого процесса относится к колористическим построениям. Теоретическое обоснование этих построений, исходящее из взаимосвязи живописи и графики, – цель нашей публикации, а предмет исследования – методы и приемы достижения цветовой гармонии в графике, использующей цвет.

Методологически мы исходим из того, что базовые принципы гармонизации цветов закладываются в реалистической живописи, в живописи с натуры, проходят этап обобщения и выделения наиболее существенных закономерностей, а затем перекладываются на более условный язык графики, дополняющей черно-белое изображение цветом. С точки зрения специализированного научного знания такой интегрированный подход содержит определенную новизну, поскольку в искусствоведении проблемы колористических построений в графике и живописи, тем более в живописи с натуры, исследуются раздельно.

Таким образом, достижение поставленной цели связывается нами с решением следующих задач:

– обосновать положение, указывающее на то, что условность изобразительного языка графики и предельно ограниченное по составу палитры использование цвета обуславливают необходимость сосредоточения на наиболее общих закономерностях колористических построений, берущих начало в живописи с натуры;

– уточнить в этом контексте общность и различие понятий «цветовой строй» и «колорит»;

– выявить закономерности колористических построений, которые связывают между собой изобразительные качества живописи и графики. Эти закономерности призваны стать ориентирами для использования в художественно-творческой и художественно-педагогической практике.

Графика в данном случае будет рассматриваться на примере технологической базы прорезной гравюры – технологии относительно новой, но получающей все более широкое распространение как в работе современных художников-графиков, так и в работе художественных школ. Эта технология апробирована в экспериментально-творческой работе кафедры графики художественно-графического факультета Кубанского государственного университета (г. Краснодар). Вместе с тем такой выбор сделан не только исходя из относительной простоты и доступности технологических процессов, используемых материалов и инструментария, но и исходя из того, что изобразительным средством прорезной гравюры является цветное пятно. Последнее обстоятельство сближает ее со средствами живописи, устанавливает между ними более тесные взаимосвязи. Художники, обладающие опытом использования прорезной гравюры в своей творческой практике, особым образом отмечают, что она «обладает специфической декоративностью» [1. С. 24].

Печатная форма прорезной гравюры – это трафарет на прорезную, т.е. на вырезанную по контурам одного цветowego пятна плотную бумагу наносится краска и осуществляется печать. В зависимости от числа запланированных цветов выполняется число печатных форм, которые могут быть дополнены формой собирающего изображение контура. Печатная форма режется вручную, поэтому вырезаемое пятно, которое потом станет пятном цвета, должно иметь достаточно простой и ясный силуэт. Силуэт этот, как правило, не имеет очень мелких деталей, иначе их будет крайне сложно вырезать, а при печати они могут порваться.

Такая технология диктует стремление привести эскиз к предельной простоте, а простота, как известно, в искусстве приходит последней. Для выразительности живописи, для живописной композиции это тоже важно, но живописцы приходят к этому через более длинный путь опыта и его осознания, поскольку здесь простота выступает как пожелание, а не как жестко, технологически заданная необходимость. Кроме того, отмечавшийся ранее принцип «рисунок в живописи – это рисунок цветowego пятна, его силуэта» в прорезной гравюре материализуется в печатных формах, остаются в памяти глаза и руки художника. На вершине профессионального мастерства такой подход к рисунку выводит его на уровень декоративно-эстетических качеств орнамента. М.В. Врубель стремился в рисунке и живописи к орнаментальности форм, утверждал, что «декоративно все и только декоративно» [2. С. 251]. Он выражал убежденность в том, что, рисуя ветки, надо рисовать просветы воздуха в ветвях, поскольку в них и заключена красота.

В искусстве и в повседневной жизни мы связываем представления о гармонии цветов с тем, что замечаем в природе. У художника этот процесс происходит осознанно, он руководствуется теми признаками взаимосвязи цветов, которые дают ему профессиональные знания и практический опыт целенаправленно выстроенной и профессионально организованной творческой деятельности. В повседневной жизни мы следуем общим представлениям о красоте. В выраженных формах проявления гармо-

нии, например, в цветовой гармонии пейзажа при закате солнца, она замечается и закладывается как ориентир в зрительную память. Именно на изучение и передачу посредством красок палитры закономерностей гармонических цветовых взаимосвязей в природе направлена работа художника с натуры. С наибольшей очевидностью эти закономерности проявляются в условиях пленэра.

Если точность соответствия натуры ее изображению строго соблюдается, то принято говорить о цветовом строе натурального этюда. Именно из этого исходит значение термина «цветовой строй». В композиции, картине в цветовой строй, почерпнутый из поискового натурального этюда, могут быть внесены коррективы, которые призваны отражать авторское видение создаваемого художественного образа и выразить идею создаваемого произведения.

Не менее значима здесь и композиционная организация цветовой системы. Чаще всего такого рода изменения осуществляются посредством усиления влияния одних цветообразующих факторов и ослабления других либо полного отказа от них. Выделяется контрастом цветов композиционный центр, а их отголоски вплетаются в композиционную периферию как своего рода обрамления центра. Используются и другие приемы выражения творческого замысла посредством цвета. В таких случаях принято использовать термин «колорит» произведения. Так, в своих колористических построениях французские импрессионисты исходили из доминирования световоздушной среды, в которой они растворяли материальные качества привычного предметного мира. Для зрителя того времени, еще не знавшего цветной фотографии и кинематографа, на полотнах появился новый образ окружающего мира, образ, который они не замечали и принять который были готовы далеко не все.

Таким образом, постижение закономерностей гармонического построения цветовой гаммы в живописи основывается на той гармонии, которая создается природой. Однако в полной мере она открывается только профессионально поставленному глазу художника. Целостность восприятия натуры, а константность восприятия формы и цвета, достигаемые специальными приемами работы глаза живописца (быстрый взгляд на натуру, взгляд прищурившись, перевод глаза между пространственными планами, «плавание» глазом по границам соприкосновения цветовых пятен, рассматривание натуры по цветовым узлам), а также специальные приспособления (видоискатель, зеркало – простое, замутненное, черное) – все это профессиональные способы формирования зрительного образа натуры. Они позволяют заметить проявление таких цветообразующих факторов, как влияние освещения и воздушной среды, увидеть рефлексную взаимосвязь и контрастное взаимодействие цветов (последовательный контраст, краевой контраст). Каждый из этих факторов выступает как составная часть гармонизации цветового строя натуры, становится источником цветового единства и родства.

Возможности изобразительных средств живописи, возможности красок ее палитры позволяют осуществлять колористические построения, основанные на использовании эстетических качеств каждого из тех элементов гармонизации цветов, на которые ориентирует нас работа с натуры. Язык графики более условен, поэтому диктует жесткое ограничение изобразительной составляющей передачи колористических качеств света, воздуха, рефлексов, цветовых контрастов. В данных случаях целесообразно изначально определить, в каких изобразительных качествах графического произведения применена наибольшая степень условности и как это планируется выразить посредством цвета. Например, если графическое построение не содержит глубину пространственных планов, то применение в его цветовых составляющих колористических закономерностей воздушной перспективы будет стилистически не оправдано. При этом мы исходим из определения стиля как общего принципа соединения разнородных элементов в общее композиционное целое художественного образа.

Когда графическое изображение строится на 3–4 цветах, его значительно более разнообразный предметный состав подразумевает объединение одним цветом несколь-

ких предметов, вне зависимости от их естественной окраски. Очевидно, что таким образом цвет обретает декоративную функцию, а колористическое построение в значительной степени подчиняется структурной организации формальной композиции, включающей контраст, ритм, цветовое равновесие и другие элементы. В составлении цветовой гаммы цветовая гармония и выразительность становятся определяющими требованиями.

Проблемами разработки универсальных принципов построения гармоничных цветовых сочетаний в формальных композициях, которые применимы к разным видам искусств, к дизайну и архитектуре, ко всем областям профессиональной деятельности, включающим работу с цветом, занимается цветоведение. Эта отрасль знания направлена на описание и систематизацию бесконечного многообразия цветов окружающей нас реальной действительности. Создаваемые здесь цветовые системы подчинены математическим принципам организации.

Применительно к задачам изобразительного искусства традиционно обращаются к цветовым кругам. Они могут быть составлены из узкого состава цветов, классическим примером чему служит цветовой круг Ньютона, включающий 7 цветов; другие, такие как 24-частный цветовой круг Иттена, оперируют значительно большим количеством составляющих его элементов. Очевидно, что такое деление, основанное на расположении цветов в спектре солнечного света, достаточно условно, так как в спектре это плавный переход от одного цвета к другому – от желтого к оранжевому, от оранжевого – к красному, от красного – к фиолетовому и т.д. Количество выделенных здесь цветов может быть любое, важно соблюдение логики, предписывающей разделение цветового круга на равные промежутки. В таком случае закладывается базовая часть математически обоснованной гармонии – выбранные цвета через равные доли охватывают все многообразие мира цветов, созданных природой. Таким образом, создается своего рода целостная модель мироздания, проявляющегося через цвет.

Если следовать этой логике, то в качестве примера практических приемов подбора гармонично связанных цветов можно рекомендовать простое, но эффективное решение – достаточно вписать в цветовой круг правильную геометрическую фигуру – правильный треугольник для трех цветов, квадрат – для четырех и так далее. При этом можно фигуру вращать как угодно, в любом случае своими углами она укажет на состав красок, через равные промежутки охватывающих все цвета реальной действительности. Понятно, что речь идет только о цветах, спектрально чистых, но все многообразие приглушенных оттенков описывается цветоведением как переходы от компонентов спектрального круга к их постепенному потемнению или высветлению. Если гармония понимается как система цветов, моделирующая все колористическое многообразие реального мира, то целенаправленно выделенные цвета следует дифференцировать и по насыщенности. Если в сделанном посредством геометрических построений внутри цветового круга выборе есть цвета насыщенные и есть преобразованные в приглушенные, значит, мы на пути к гармонии.

В таких логических построениях нельзя упускать из виду тот факт, который возвращает их к исходной установке – в своем оптическом взаимодействии эти цвета порождают белый цвет, точнее – белый свет. Если следовать этой логике, то цветовая гармония должна включать цвет белый или его производные – серые. Это утверждение приводит к очевидной рекомендации: наряду с явно выраженными цветовыми пятнами должны быть и пятна с нейтральной окраской.

В живописи о колористических решениях, упускающих такой элемент гармонии, обычно говорят «слишком много цвета». В такой отрасли научного знания, как экология зрения, утверждают, что в поле зрения всегда должно быть место, в котором глаз может отдохнуть от цвета. Примером практической реализации такого подхода к поиску гармонии может служить классический прием составления натуральных постановок – включение в их предметный состав белого цвета (белый воротник рубашки, белая

драпировка, белое облако и т.п.). Конечно, в реалистическом изобразительном искусстве, связанном с работой с натуры, белое позволяет точнее решить и другую задачу – выверить соотношение оттенка света и тени. При этом различие оценивается по тепло-холодному соотношению оттенков пары дополнительных цветов. Обычно эти оттенки выражены достаточно слабо, но диаметрально противоположный вектор их различий сохраняется и зрительно усиливается под воздействием краевого (одновременного) контраста. Если же обратиться к примеру составления натюрморта с цветами, то к белым цветам больше подойдет цветной фон, к разноцветному букету – нейтральный (белый, серый, черный).

Реальная действительность указывает нам на то, что, как бы гармонично цветовой состав предметного мира изначально ни сложился, он приводит к завершающей целостности под влиянием факторов внешней среды. В этом суть обращения к опыту живописи с натуры – именно здесь исследуются на рациональном и эмоционально-чувственном уровнях истоки цветовой гармонии, поскольку работа с натуры помогает «осмысливать до конца, ощупывать сущности, поступающие через глаз» [4. С. 3]. Зритель чувствует и воспринимает гармоничное колористическое построение по большей части безотчетно, но опираясь на повседневный опыт визуального взаимодействия с гармоническими проявлениями природы и на свою сопричастность к образованию, культуре и искусству.

Профессиональное осмысление опыта живописи с натуры подсказывает художнику-графику, что в гармонизирующей доработке выбранного состава красок необходимо ориентироваться на закономерности проявления тех цветообразующих факторов, влияние которых в равной мере распространяется на все цвета объекта изображения. Этот фактор не должен зависеть от предметной основы натуры точно так же, как три-четыре цвета графического изображения напрямую не могут быть связаны со значительно более широким многообразием предметных цветов. Наиболее общей и универсальной движущей силой гармонизации является объединяющее все многообразие предметного мира влияние освещения. Оно порождает общий оттенок и общий тон, понимаемый как общее посветление или общее потемнение всех цветов изображения. В первом приближении влияние общего оттенка на сделанный для печати подбор красок можно представить как взгляд сквозь цветное стекло со слабо выраженным оттенком (оранжевым, синим, красным и т.п.).

Вместе с тем проявление освещения через цвет имеет и другую закономерность, которая может быть замечена только при целостном восприятии натуры. В условиях среднего и слабого освещения, которое характерно для работы с натуры в мастерской, тени и другие темные пятна (например, темные одежды или драпировки) выглядят обобщенно, поэтому имеют относительно большую площадь цветового пятна. Она больше, поскольку объединяет собственные и падающие тени. При ярком солнечном свете эта закономерность меняет свет и тени местами – более обобщенными становятся цвета, слепящие глаз художника и не дающие возможности видеть детали. Примеры такого видения и построения изображения можно отметить в крымских этюдах Константина Коровина. В приведенных примерах из творческой практики одного из выдающихся мастеров отечественного изобразительного искусства важно подчеркнуть, что с точки зрения формальной композиции эти приемы организации света и тени порождают ритм больших однородных и небольших детализирующих цветовых пятен. Изобразительная основа такого рода закономерностей указывает, что в светлой цветовой гамме более крупные массы относятся к светлым цветовым пятнам, а в более темной – к темным.

Таким образом, опора графики в решении задач колористической организации создаваемого художественного образа на опыт живописи с натуры позволяет связать эти поиски с закономерностями гармонии, порождаемой природой. Чем ближе графическое изображение к реалистическому, тем более тесной должна быть эта взаимо-

связь. Творческая составляющая таких построений начинается с целенаправленного выстраивания художником соотношения между силой влияния цветообразующих факторов.

Закономерности порождаемых ими взаимосвязей цветов служат автору графического произведения ориентирами на пути к достижению гармонии красок изображения, на пути к колориту, на пути к искусству, «...ибо поистине, – писал Альбрехт Дюрер, – искусство заключено в природе; кто умеет обнаружить его, тот владеет им» [4. С. 123].

Мудрость великих мастеров изобразительного искусства прошлого обладает ценностью, находящейся вне времени. Между тем тенденции развития современной графики и живописи уходят все дальше от путей реалистической направленности, что неизбежно приводит и к формализации используемых ими принципов построения цветовой гармонии, уходу от работы с натуры и обращению к все более популярным и доступным готовым решениям компьютерных технологий. В этой связи особую важность должны приобретать творческая практика и новые искусствоведческие исследования, возвращающие поиски гармонии из виртуального мира к реальной действительности, к закономерностям гармонии, созданным природой.

Литература

1. Бурмистрова С.В. Художественная графика. Краснодар: КубГУ, 2017.
2. Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Л.: Искусство, 1976.
3. Железняков В.Н. Цвет и контраст. Технология и творческий выбор. М: ВГИК, 2000. 294 с.
4. Зинченко В.П. Зрительное восприятие и творчество // Техническая эстетика. 1975. № 6.
5. Из истории классического искусства Запада / под ред. М.Я. Либмана. М.: Искусство, 1980.
6. Зайцев А. Наука о цвете и живопись. М.: Искусство, 1986. 159 с.
7. Масленников А.И. Система упражнений по освоению закона пропорциональных тоновых и цветовых отношений в живописи при подготовке художников-педагогов: дис. ... канд. пед. наук. М., 1974. 146 с.
8. Серов Н.В. Хроматизм мифа. Л.: Всесоюзный книжный центр. Филиал “Васильевский остров”, 1990. 351 с.
9. Волков Н.Н. Цвет в живописи. Москва: Изд-во В. Шевчук, 2014. 359 с.
10. Серов Н.В. Цвет культуры. М.: Речь, 2004. 672 с.

On the Interrelation of Colorist Constructions in Painting and Graphics

Kul'turnayazhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2022, 2 (85), 65–72.
DOI: 10.24412/2070-075X-2022-2-65-72

Svetlana V. Burmistrova, Kuban State University (Krasnodar, Russian Federation). E-mail: dean@art.kubsu.ru

Keywords: fine arts, graphics, engraving, painting, color structure, coloring.

The article presents an analysis of the principles, methods and techniques of constructing color in a graphic work that made up the object of the study. The scientific and methodological literature on the role of “color” in painting and graphics has been studied and analyzed, which gives an understanding of its unique significance as a factor influencing the development of a harmonious visual and coloristic vision. The methodological interrelation of coloristic constructions in graphics and painting is substantiated. A new argumentation of the correlation of the concepts “color system”, “color”, and recommendations for the harmonization of the color composition of a graphic image is given. When creating paintings, it is necessary to strive to convey lighting, shadows, reflexes, nuances, shades, semitones, etc. more reliably. All work with color is based on the law of additional colors. Knowledge of these fundamentals

of color science in the creation of a painting makes it possible to scientifically substantiate various techniques used by artists, as well as to find methods of teaching these techniques. The color scheme is harmoniously interconnected shades of color that are used in the process of creating works of art. The color scheme allows you to solve the issue of the first impression made by the work: depending on the color scheme, the viewer will stop at the picture or pass by. Thus, the concept of color scheme refers to all the relations of the colors of the product in terms of the number and variety of shades, strength and intensity of color, harmonious combinations. Coloristic culture is a set of specific achievements of society and science, which reflect the diversity of the role of color and its impact on the human environment. Coloristic culture is a component of the aesthetic culture of society. This research forms a system of perception of “color and light”. The author draws attention to the fact that each work has a “connecting color”, thanks to which contrast and saturation of the image are created; investigates the significance of light in the work: in order to highlight a significant object, the artist directs the viewer’s look with the help of a shadow on a light object. Thus, the final conclusion is made: the closer the graphic image is to the realistic one, the closer its relationship with coloristic constructions in painting should be.

References

1. Burmistrova, S.V. (2017) *Khudozhestvennaya grafika* [Artistic graphics]. Krasnodar: Kuban State University.
2. Anon. (1976) *Vrubel'. Perepiska. Vospominaniya o khudozhnike* [Vrubel. Correspondence. Memories of an artist]. Leningrad: Iskusstvo.
3. Zheleznyakov, V.N. (2000) *Tsvet i kontrast. Tekhnologiya i tvorcheskii vybor* [Color and contrast. Technology and creative choice]. Moscow: VGIK.
4. Zinchenko, V.P. (1975) *Zritel'noe vospriyatie i tvorchestvo* [Visual perception and creativity]. *Tekhnicheskaya estetika*. 6.
5. Libman, M.Ya. (1980) *Iz istorii klassicheskogo iskusstva Zapada* [From the history of classical art of the West]. Moscow: Iskusstvo.
6. Zaytsev, A. (1986) *Nauka o tsvete i zhivopis'* [The science of color and painting]. Moscow: Iskusstvo.
7. Maslennikov, A.I. (1974) *Sistema uprazhneniy po osvoeniyu zakona proporsional'nykh tonovykh i tsvetovykh otnosheniy v zhivopisi pri podgotovke khudozhnikov pedagogov* [The system of exercises for mastering the law of proportional tonal and color relations in painting in the preparation of artist teachers]. Pedagogy Cand. Diss. Moscow.
8. Serov, N.V. (1990) *Khromatizm mifa* [Chromatism of the myth]. Leningrad: Vsesoyuznyy knizhnyy tsentr; Filial “Vasil'evskiy ostrov”.
9. Volkov, N.N. (2014) *Tsvet v zhivopisi* [Color in painting]. Moscow: Izd-vo V. Shevchuk.
10. Serov, N.V. (2004) *Tsvet kul'tury* [The color of culture]. Moscow: Rech'.

