

УДК 75.017.4

НЕФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ ЦВЕТ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ*Е. В. Куприянова, Ю. А. Казаченко*

Донской государственной технической университет (г. Ростов-на-Дону, Российская Федерация)

Рассматривается роль цвета в изобразительном искусстве. Представлены результаты исследования в области цветоведения и колористики о влиянии цвета на восприятие пластической структуры изображения на плоскости или в художественной форме. Затронуты профессиональные позиции и мировоззренческие взгляды известных теоретиков через обращение к фундаментальным научным знаниям о творческой сути художественного созидания. Раскрыто понимание целостности изображения, принципы его направленного формирования, влияющие на восприятие объекта и пространства. Проведен подробный анализ процесса восприятия нефункциональности цвета и его значимости для художника.

Ключевые слова: искусство, целостность, композиция, форма цвета, художественное видение, нефункциональный цвет, дизайн.

NON-FUNCTIONAL COLOR IN VISUAL ARTS*E. V. Kupriyanova, Yu. A. Kazachenko*

Don State Technical University (Rostov-on-Don, Russian Federation)

The article discusses the role of color in visual arts. It presents the results of the study in the field of color science and colorization on the influence of color on the perception of the plastic structure of an image on a plane or an art form. The professional positions and worldviews of famous theorists are touched upon through the appeal to fundamental scientific knowledge about the creative essence of artistic creation. An understanding of the integrity of the image, the principles of its directed formation, affecting the perception of the object and space are discussed. The paper provides a detailed analysis of the process of perception of non-functional color and its significance for the artist.

Keywords: art, integrity, composition, color form, artistic vision, non-functional color, design.

Введение. Понятие «искусство» очень субъективно, если о нем рассуждать как о явлении. Г. В. Гегель считал, что искусство находится между непосредственной чувственностью и областью ментального — мыслью [1]. Авторы согласны с ним, ведь искусство — это не только изобразительная деятельность, это нечто большее, затрагивающее глубокие внутренние ресурсы человека, формирующее анатомию его души. Понятие искусства даже теоретикам давалось в описании нелегко. Созерцая окружающий мир, мы не осознаем, что находимся в самом эпицентре вселенского искусства, наша галактика с россыпью звезд, ежегодно умирающая и возрождающаяся природа — это разве не искусство? Наблюдая каждый день, мы принимаем это как данность, не задумываясь о механизме непрерывного возрождения нашей реальности. Всегда целостность «полотна» безупречна. Нам очень близко высказывание В. А. Фаворского: «Искусство существует не отдельно от жизни, оно зарождается в повседневной жизни» [2]. Если говорить о социальной принадлежности деятелей искусства, то принято считать, что к ним относятся не только художники, но и представители близких профессий: архитекторы, дизайнеры, музыканты и т. д. И важно понимать, что все, кто так или иначе связывает свою жизнь с творческой деятельностью, создают новую реальность [3]. Моделируя искусство, синтезируя что-то заново, создавая нечто, ранее не существовавшее, человек формирует новую реальность, и сегодня этому процессу есть название — дизайн. Проведя исследование, авторы обнаружили, что еще в начале 20 в. В. А. Фаворский высказывал в «Литературно-теоретическом наследии» размышления об искусстве

будущего. О том, что человек, например, насмотревшись всяческих экзотических деревьев во всем мире, вдруг по-новому почувствует и увидит нашу елку, и не потому что она родная, а удивится ей как чудесному событию [2]. Изменится его восприятие реальности, его видение повседневности, и прежняя обыденность предстанет перед ним важным событием текущего момента жизни. Когда представляется будущее общества, то думается, что искусство будет пронизывать всю жизнь, и люди будут почти все или все жить искусством, и может быть все будут художниками. Позиция В. А. Фаворского вдохновляет и может стать руководством к действию. Начиная практиковать изобразительную деятельность, можно отметить, что процесс созидания сегодня стал более прогрессивным. Понятие дизайна приобрело масштабность, но не только у В. А. Фаворского встречалось размышление на данную тему. Об этом пишет В. А. Мошников: «Наступит время, когда не живописи будет искать художник, а посредством ее...» [4]. Изменение внутреннего мира человека в процессе творческой работы становится такой же реальностью, как создание самого художественного произведения. Действительно, познание творчества раскрывает весь спектр возможностей искусства, развивающих и выстраивающих гибкое, сочинительское мышление, открывающее новые горизонты личностного развития.

Предмет исследования. Если говорить более наглядно о способности человека к созидательной деятельности в области искусств, то мы вслед за Б. Г. Ананьевым обратимся к задачам человека созидающего и к механизму процесса восприятия, художественного видения, природа которого раскрыта у А. Д. Гончарова и А. С. Котлярова [5]. Художественное познание мира дает нечто большее, чем любование красотой мира. Пропуская через сознание и душу все увиденное, человек делает его неотъемлемой частью себя и процессе созидания продуцирует часть своего мира. Исследуя искусство более детально, авторы пришли к пониманию того, как проявлен процесс творчества в профессиях. Всегда существовал особый подход к восприятию реальности у тех, кто создавал объекты искусства, и уже позже появился интерес к исследованию самих механизмов, которые выведены в мыслительную закономерность и работают по сегодняшний день. В деятельности художника основополагающей темой является композиционное решение изобразительной плоскости. С этой задачи все начинается и в завершении происходит контрольный возврат, т. е. целостность превыше всего. Целостность, создаваемая творцом, является совокупностью множества деталей и, если надо упустить деталь малозначимую для изображения, то ничего не разрушится, потому что композиционная структура управляема автором. Самым ярким примером в творческом опыте художника является натюрморт. Решение задачи подчинения предметов, их гармонизация, чутко и грамотно собранная конструкция дают целостность ощущения от трехмерной реальности, изображенной на двухмерной плоскости. Авторы обращают особое внимание на функциональную значимость отрицательных пространств в композиции, не менее важных, чем предметы, находящиеся в ней. Они имеют свою пластическую функцию в поддержке общей ритмической структуры изображения. И когда мы говорим о пластике и пластической идее в живописи, то обращаемся к понятию формы цвета, ее развитию и динамическому существованию в произведении художника.

Методы. Исследуя проблему нефункциональности цвета в живописи, авторы применили следующие методы:

1. Теоретический. Позволил систематизировать информацию, синтезируя в единое целое, задействовать анализ, дедукцию и аналогию.

2. Эмпирический. На основании конкретных фактов этот метод помог произвести уникальный эксперимент, основанный, в том числе, на глубинных чувственных впечатлениях. Позволил произвести наиболее полное исследование физиологии восприятия у человека.

3. Хронологический. Применим для выявления значимых событий в изучаемой области науки, заключается в последовательности формирования исследования.

4. Сравнительный. Помог установить сходства сравниваемых объектов, провести синтез объектов, заключительное выявление обобщенности или же различия общих признаков.

5. Индуктивное обобщение. Позволил найти определение общих существенных признаков, устанавливая конкретные признаки, анализируя и синтезируя их.

Последовательность развития способности к творчеству имеет очень логично организованную структуру, где основополагающим аспектом является практика. Человек рисующий рано или поздно приходит к пониманию важной истины о том, что основа любого произведения целостна, она вбирает в себя все частности, которые отдельно рассматривать нельзя. Они существуют в реальности взаимозависимо. Воспринимая цвет как самостоятельную форму, не привязанную к предмету, можно понять все богатство его пространственной выразительности. Особенно цвет влияет на восприятие глубины или приближенности [6]. Данного эффекта, безусловно, можно добиться и при монохромном, одноцветном написании за счет насыщенности тона, но только цвет покажет в тени и полутоне глубокие рефлексии, пронизывающие до глубины души, собирающие все пространство воедино. Пространство играет первостепенную задачу в создании характера живописного объекта. Оно дает основополагающее начало трехмерности, объему. Но разве можно добиться трехмерности без противопоставлений? Нет. Если изображать исключительно объем, то целостность разрушится. В противопоставление объему художники используют плоскость. Она то и дает ту целостность и глубину в изображении трехмерного пространства. Пространство, как и сама композиция, — это фундамент [2]. Начиная строительство, подготавливают сначала место, т. е. тот самый «фундамент», и только потом приступают к материалам. Цвет служит материалом, к которому прибегает художник. Именно цвет художник видит первым, а потом уже методом анализа выстраивает целостность, ищет в натуре повод для развития цветоформы в самой структуре первоначального замысла.

Большую часть своей жизни В. А. Фаворский посвятил изучению изобразительного процесса. Его пылкий ум анализировал возможности избирательного восприятия качеств природы, проблемы постановки авторской задачи и содержания художественной деятельности человека. Фаворский был структуралистом и деятелем аналитического искусства, уделял большое внимание теории композиции. Он подвергал глубокому анализу процесс художественного созидания. Именно его научные изыскания пробуждают интерес к синтезу пространства и пластической форме в изображении на плоскости. Как мы рассуждали выше, пространство является частью ситуации, и оно включено в процесс синтеза цвета и формы на изобразительной плоскости. Решая эту задачу, художник может наработать уникальный опыт в развитии особого видения, которое представляет собой чередование: фокусированного восприятия отдельного цвета; прослеживания его развития в качестве оттенка во всем пространстве; рассеянного, обобщенного взгляда на натуру, как на завершённую ситуацию. Возвращаясь к Фаворскому, авторы соглашаются с его теорией пространственной функциональной структуры: «определённая функция может получить образ не во всяком пространстве, а в пространстве определённого строя». Это подтверждает предположение, что цвет может быть формой, неким условным элементом композиции, становясь частью пространства, и может перетекать в некую форму, превращая ее в плоскость в качестве нефункционального элемента композиции [7].

Порой, созерцая окружающий мир, наблюдатель не воспринимает цвет в качестве его формы. Он смотрит, охватывая все рассеянным взглядом, наблюдая красоту игры цвета, существующую так же долго, как жизнь земная. Поле зелёное, небо синее, все предельно ясно.

Если мыслить цветоформами, то невольно начинаешь поиски откликов зеленого в синем, синего — в зелени, а также изменения оттенков на свету и в тени. Становишься мыслящим художником, умеющим управлять восприятием многообразия оттенков и полутонов. У человека есть физиология глаза и мышление, и есть мир — это то, что художник веками изучает, обретая опыт познания, находя новые границы непостижимого. Художник, созерцая красоту, мысленно создает новую реальность форм, прибегает к той самой нефункциональности цвета как к изобразительному приему, когда, располагая формы в задуманной ритмической структуре изображения, получают целостность [7].

Созидая, художник невольно доверяется форме цвета, объект диктует видение и формирование реальности на плоскости. Термин «форма цвета» или, другими словами, художественная форма появился относительно недавно, в начале 20 в. Великие создатели Кандинский и Иттен вошли в историю науки об изобразительном творчестве. Благодаря их деятельности в области цвета, ученые и практики смогли расширить представление о взаимосвязи восприятия формы и цвета, дали художнику и дизайнеру инструмент для профессионального развития [1]. Знаменитый цветовой круг, который с помощью экспериментов с формой цвета И. Иттен смог структурировать, помог продемонстрировать закономерности цветовых сочетаний, взаимовлияния цвета на цвет, распределения цветов в пространстве по отношению к зрителю [6].

Воспринимая предметы формами, зритель понимает форму как пятно цвета. Если в объекте несколько цветов, то для наблюдателя они будут принадлежать разным пространствам. В пространстве цвет может выступать как самостоятельная единица, отделяясь от поверхности, или же наоборот, сливаясь с ней. В художественных образах цвет может нарушать границы объектов, перемещаясь свободно на плоскости, порождая новое пластическое видение цвета как самостоятельной формы. Исследуя данный аспект нефункциональности цвета, стало понятно, что цветоформа свидетельствует не о пространстве и о частичной окраске предмета, а о том, как цвет может организовать ритмические формы. Созидатель, размышляя цветоформами, превращает цвет в элемент пространства, создаёт объект целостным, неразделенно слитным пространством [7]. Минимализм в качестве течения в искусстве ошибочно воспринимается как утрата достоинства или значимости сакрального живописного процесса цветотворчества. Но на самом деле это течение, напротив, декларирует чувственность физиологического восприятия цвета. основополагающим фактором у минималистов оказывается форма, с помощью которой они передают глубину цвета. Сюжеты картин повествовательны, наполнены метафорами и символами, но при этом колористическая структура произведений демонстрирует неслучайное появление того или иного цвета.

С точки зрения формообразования в дизайнерской деятельности служит алгоритм: человек — предмет — среда, а организующим звеном будет пространство. В своей созидательной деятельности дизайнер обобщает многообразие форм и пространства. Он делает выразительным акцент за счет планирования структуры композиционного строя и, в частности, прибегает к нефункциональным цветоформам в пространстве. Интегрируя его в многообразие форм, получает оригинальное решение, которое работает в архитектурной среде как некая функция, позволяющая структурировать и организовать ее целостность. Форма, образующая архитектурное пространство, является результатом гармоничного обустройства жизни человеком. Это происходит на ментальном уровне, задействованы механизмы чувственного восприятия цветовых вибраций в пространстве, некие импульсы дают человеку в совокупности ощущение целостности окружающего его пространства. Исследуя архитектурные объекты, можно увидеть, что данный прием в среде был задействован еще в XVII в. Храмы Руси часто декорировались орнаментом, переходящим с плоскостей стен на объемы плоскостного пространства. Специальные

преобразования созидателем форм внутри трехмерности объема с помощью сочетаний цветов дает зрителю измененное видение пространства, деформируя пластически величину объекта в архитектурной среде [7, 8]. Сами же храмы, в основном, отделялись однотонным монолитным покрытием, которое, сливаясь в единую форму, превращало купола в отдельную часть конструкции, создавая оригинальную стилистику пространства. Например, Византийский храм полностью преобразован в единой массе, и только кое-где выделяется отвлеченная массивная стена. Если в архитектурном пространстве главную роль играют художественно-композиционные отношения различных материальных форм, то в предметном пространстве начинают доминировать связи между структурными элементами внутри самой формы. И тут уже физический признак цвета является отличным от формы.

Результат исследования. Многовековые поиски и экспериментальные открытия в живописи и по сей день находят отражение в бытии. Искусство прошлых эпох в наше время воспринимается с уважением и трактовкой нового течения. Каждый предшественник черпал и преобразовывал искусство в нечто новое, трактуя его по-своему. Зарождение науки о колорите также невероятно, если задуматься, что кто-то просто взял в руки мел, горстку сажи и появилось первое творчество, которое переросло в многообразие форм. Изучение традиций 20 в. в области изобразительного искусства и дизайна позволяют сделать вывод, что величайшим отечественным открытием педагогов Высших художественно-технических мастерских стала наука о пластике форм цвета и их роли в композиционной структуре изображения. Понятие нефункционального цвета впервые встречается сравнительно недавно. Авторы считают данный аспект мало описанным в научной литературе и требующим дальнейшего изучения.

Заключение. На основании проведенных исследований авторы выяснили, что искусство тесно связано с нашей жизнью, является ее неотъемлемой частью, синтезирует и дает начало формированию нашего видения. В 20 в. начались более детальные исследования как подтверждение вышесказанного. Авторы считают, что Фаворский действительно был одним из великих деятелей, которые подарили миру теоретическое наследие, с помощью которого открываются новые границы. Пространство является одним из выразительных аспектов художественного видения, оно позволяет внести новое звучание в проекты, показать зрителю, что форма и цвет — это два неотъемлемых объекта. Цвет позволяет выстраивать акценты, организует пространство, усиливает пластическую выразительность, информирует и выступает как самостоятельная функция или же, наоборот, выступает как средство отражения бессознательного. Исследуя эту тему, авторы пришли к пониманию, что нефункциональность является характеристикой одной из принадлежности цвета, помещенной на изобразительную плоскость. В случае, когда рисующий намеренно настраивает свой взгляд на избирательное видение природы, он воспринимает цвет сразу как некую форму и переносит в ее на плоскость в качестве условного, нефункционального элемента композиции. Данный прием художественного восприятия объекта рисования очень своевременно может быть рекомендован тому, кто находится на пути совершенствования своих художественных возможностей, способностей к переработке внешней визуальной информации для создания принципиально новых дизайн-объектов.

Библиографический список

1. Ананьев, Б. Г. Задачи психологии искусства. Психология художественного творчества / Б. Г. Ананьев. — Минск : Хрестоматия, 1999. — С. 452–464. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zadachi-psihologii-iskusstva/viewer> (дата обращения: 10.09.2020).
2. Фаворский, В. А. Литературно-теоретическое наследие / В. А. Фаворский. — Москва : Советский художник, 1988. — 588 с.

3. Адлер, Г. СQ, или Мускулы творческого интеллекта. / Г. Адлер. — Москва : ФАИР-ПРЕСС, 2004. — 496 с.
4. Мошников, В. А. Живописный символизм. Услышать голос Саратовской школы / В. А. Мошников. — Саратов : РОСИЗО, 2018. — 324 с.
5. Гончаров, А. Д. Теория композиции / А. Д. Гончаров, А. С. Котляров. — Москва : Изд-во Мос. полиграф. ин-та, 1986. — 59 с.
6. Иттен, И. Искусство цвета / И. Иттен. — Москва : Д. Аронов, 2004. — 53 с.
7. Куприянов, В. П. Пластика в изобразительном искусстве / В. П. Куприянов, Е. В. Куприянова. — Ростов-на-Дону : DSMGroup, 2020. — 132 с.
8. Чернышев, О. В. Формальная композиция. Творческий практикум / О. В. Чернышев. — Минск : Харвест, 1999. — 312 с.

Об авторах:

Куприянова Елена Владимировна, доцент кафедры «Изобразительное искусство» Донского государственного технического университета (344003, РФ, г. Ростов-на-Дону, пл. Гагарина, 1), ep@mail.ru

Казаченко Юлия Андреевна, студент кафедры «Дизайн» Донского государственного технического университета (344003, РФ, г. Ростов-на-Дону, пл. Гагарина, 1), yulasha_97@mail.ru

Authors:

Kupriyanova, Elena V., Associate professor, Department of Fine Arts, Don State Technical University (1, Gagarin sq., Rostov-on-Don, RF, 344003), ep@mail.ru

Kazachenko, Yuliya A., Student, Department of Design, Don State Technical University (1, Gagarin sq., Rostov-on-Don, RF, 344003), yulasha_97@mail.ru