

Юрьева Алла Ивановна

ЦВЕТ КАК ЭЛЕМЕНТ ИСКУССТВА

В статье рассматривается цвет как элемент искусства живописи, где оптические, эмоциональные и духовные проявления цвета взаимосвязаны. Рождение системы цвета импрессионистов повлияло на дальнейшее развитие живописи. С этого момента начинается пора поисков новых цветовых возможностей и решений в искусстве. Неоимпрессионисты, фовисты, художники ташизма по-своему воплощали выразительные возможности цвета.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2012/8-2/53.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2012. № 8 (22): в 2-х ч. Ч. II. С. 226-229. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2012/8-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 7.01

Искусствоведение

В статье рассматривается цвет как элемент искусства живописи, где оптические, эмоциональные и духовные проявления цвета взаимосвязаны. Рождение системы цвета импрессионистов повлияло на дальнейшее развитие живописи. С этого момента начинается пора поисков новых цветовых возможностей и решений в искусстве. Неоимпрессионисты, фовисты, художники ташизма по-своему воплощали выразительные возможности цвета.

Ключевые слова и фразы: живопись; импрессионизм; цветовые решения; ташизм; абстракция.

Алла Ивановна Юрьева*Кафедра общественных наук**Литературный институт им. А. М. Горького, г. Москва**alla_ur@list.ru***ЦВЕТ КАК ЭЛЕМЕНТ ИСКУССТВА[©]**

Цвет, взятый как элемент искусства, может быть использован для содействия высшим эстетическим силам. Живопись одна наделена правом смотреть на все вещи без какой бы то ни было обязанности их оценивать [11, с. 12]. Реципиент, увидевший впервые ту или иную картину, ещё не проникнув в суть произведения, обращает внимание на яркие, насыщенные краски, на цвет. Конечно, впечатление определяется под воздействием более глубоких качеств произведения, но, безусловно, то, что какая-то доля изобразительности содержится в любом пятне цвета, положенного на плоскость.

Леонардо да Винчи советовал художникам вглядываться в случайные пятна, чтобы стимулировать собственное воображение. Леонардо отметил, что в случайных пятнах проступают «выдумки» лишь в том случае, «когда кто-либо пожелает там искать», как в звоне колоколов «можно расслышать, будто они говорят то, что тебе кажется» [Цит. по: 9, с. 152]. Разноцветное пятно может быть прочитано как фигура, но может стать фоном. Целый мир зрительного познания действительности скрыто присутствует в подобных качествах. Связи, возникающие в предметном и изобразительном опыте людей, обеспечивающие восприятие этих качеств, легче найти, чем связи, определяющие впечатление красоты. «Картины отличаются от природной реальности тем, что даже если последняя красива, красота не является ее единственной целью» [5, с. 228].

В эпоху Возрождения, кроме задачи распределения на плоскости цветных силуэтов, возникла задача изображения красок природы и объединения красок картины на основе природных цветовых гармоний.

Цветовые гармонии и изобразительная сила цвета существуют в искусстве ради выражения чувств и идей человека. Выразительность составляет внутреннюю основу образа, основу колорита картины. Выразительные цветовые сочетания несут в себе отголоски человеческих чувств, настроения, динамику чувств, несут в себе, однако, и нечто иное - элементы познания жизни, особо важные для человека [4, с. 88].

В искусстве живописи оптические, эмоциональные и духовные проявления цвета взаимосвязаны, но каждый человек по-своему воспринимает цветовое воспроизведение, а это, в свою очередь, ведет к субъективности, к субъективности личностной, конкретной, абстрактной [1, с. 47].

Импрессионисты пришли к совершенно новой системе цвета. Термин «импрессионизм» относится к системе письма открытым, свободным мазком, посредством которого в картине схватывается эффект изменчивого движения света и цвета. Эта система была развита во Франции по преимуществу в пейзажной живописи [13, с. 20].

Неоимпрессионисты ввели и развивали с 1886 года технику так называемого разделения (division), употребляя при этом как способ выражения оптическую смесь тонов и цветов. Эти художники, уважая законы искусства: ритм, чувство меры и контраст, пришли к этой технике вследствие своего стремления достигнуть наибольшей силы света, красок и гармонии, что, как им казалось, недостижимо никаким другим способом [16, с. 204]. Эта система живописи в свою очередь соединяется с традицией предметной, объемно-пространственной живописи, образуя своего рода комбинированную манеру.

«Художник будет играть на клавиатуре красок так же, как композитор управляет различными инструментами для оркестровки какой-нибудь симфонии; он по своему желанию преобразует ритмы и размеры, уничтожает или вызывает тот или другой элемент и доводит деградацию до бесконечности» [Там же, с. 210-211]. К началу XX века течение дивизионизма, или пуантилизма, исчерпывает себя.

В 1905 году во Франции образовалась группа живописцев, получивших в одной из рецензий на парижский Осенний салон этого года наименование фовистов («диких»). В Германии, в Дрездене, возникло общество «Мост». Французские фовисты склонялись к созерцательности, немецкие художники тяготели к экспрессивности: за ними закрепили название экспрессионистов. «Экспрессия начинается там, где заканчивается

мышление» [7, с. 291]. Утверждается живопись «без правил» в духе предсказания, сделанного главе французского фовизма А. Матиссу его учителем Г. Моро: «Вам предстоит упростить живопись». Даже манера письма кажется в ней неупорядоченной, «дикой» [Цит. по: 13, с. 85]. Красочный слой наносится на холст словно бы произвольно, либо закрашенными одним цветом крупными плоскими пятнами, либо хаотичными разноцветными густыми мазками.

Анри Матисс в статье «О современности и традиции» пишет: «В неоимпрессионистических картинах тема выделяется целой серией контрастирующих планов, которые всегда остаются второстепенными. Для меня же одинаково ценны и предмет картины, и ее фон... Картина - это координация управляемых ритмов, и можно заменить поверхность, которая кажется красно-зелено-синей-черной, на бело-сине-красно-зеленую, и картина останется той же, как и тем же остается выраженные ею чувства, изменятся только ритмы... Я очень люблю яркие, ясные, чистые краски и всегда удивляюсь, когда красивые цвета зачем-то грязнят и затемняют» [10, с. 27]. Матисс писал множество натюрмортов и фигурных композиций, используя силу контраста.

«Произвольно комбинируя изображения реальных объектов или же свободно вычлененные перекомбинированные фрагменты этих изображений, художник утверждает свое неоспоримое право создавать воображаемую реальность, как бы подражая ей» [5, с. 236-237].

Кандинский считал, что цвет не способен распространяться безгранично. «Беспредельное красное, например, можно лишь мыслить, либо видеть духовным взором. Когда мы слышим слово “красное”, в нашем представлении это красное не имеет границ. Нужно сделать над собой усилие, чтобы, в случае необходимости, эти границы вообразить. С другой стороны, красное, которое мы не видим воочию, а лишь абстрактно представляем, возбуждает определенный внутренний образ - точный и неточный одновременно, - и этот образ обладает чисто внутренним, психологическим звучанием. Звучащее лишь словесно красное само по себе не имеет специально выраженного перехода к теплоте или холодному» [8, с. 117]. Всеми этими средствами цвет может влиять на человеческую душу, исходя из «принципа внутренней необходимости». Кандинский выстраивает свою систему: «Цвет - это клавиш, глаза - молоточек, душа - многострунный инструмент. Художник есть рука, которая посредством того или иного клавиша целесообразно приводит в вибрацию человеческую душу» [Цит. по: 14, с. 35]. Кандинский демонстрирует взаимодействие формы и цвета. Он использует треугольник, квадрат, круг и считает каждую из этих форм «духовным существом». Каждая из этих форм по-своему взаимодействует с цветом. Кандинский часто упоминает Гете, для художника Гете был человеком, который приблизился к знанию самых глубинных тайн мира. Кандинский создал свой мир, в котором сосуществуют и уживаются микромиры.

Выразительные возможности каждого отдельного цветового контраста могут проявляться самыми различными способами. С их помощью можно выразить бурное веселье, глубокое горе. Контрасты и противоположности: день и ночь, черный и белый, свет и тень - имеют основополагающее значение в человеческой жизни и в природе вообще.

Морис Мерло-Понти размышляет над устойчивостью и подвижностью, универсальностью видимого, субъективного и объективного. Глаз видит мир и то, чего недостает миру, чтобы быть картиной, и то, чего не хватает картине, чтобы быть самой собой, краску на палитре, которую ждет полотно, и он видит однажды написанную картину, которая восполняет все эти недостатки и отвечает на все эти потребности, и картины других художников - другие ответы на другие ожидания. Живописец, каким бы он ни был, когда он занимается живописью, практически осуществляет магическую теорию видения. Освещение, тени, отблески, цвет - «все эти объекты не могут быть безоговорочно отнесены к реальному существу. Художник преобразует мир в живопись, отдавая взамен свое тело. Чтобы понять эти транссубстантивации, нужно восстановить действующее и действительное тело - не кусок пространства, не пучок функций, а переплетение видения и движения» [11, с. 13-47].

Методу «живописи жеста» или ташизму в искусстве 1950-х годов принадлежала роль «передового отряда» [9, с. 82]. Художник работает на холсте без предварительного замысла, повинуюсь исключительно ритмам бессознательных психических потоков. Художники ташизма опирались на живопись Кандинского, импрессионистов, Ван Гога, Сера и Синьяка, Матисса и фовистов.

Творчество художника Пьера Сулажа (род. 1919 г.) можно условно разделить на несколько периодов: темные знаки на белом фоне, черные работы с добавлением одного-двух цветов, крупно-форматная черно-белая живопись, громадные черные полиптихи и снова черно-белые работы. Художник рассказывает о своем открытии черного цвета. Однажды он взглянул на свою картину и увидел, что её оживляет. Это был не черный цвет, а свет, отраженный от черных поверхностей. Свет вибрировал на исчерченных линиями поверхностях, а на гладких все было покойно. «Свет шел ко мне от картины, и я находился в пространстве самой картины, - рассказывал художник, - и более того, свет исходил от цвета, в котором его было меньше всего» [Цит. по: 12, с. 45]. Пьер Сулаж назвал это явление «ультра-черное». Черный интересен своим отношением к другим цветам, контрастом. Черный усиливает белый цвет. Абсолютно черного цвета не существует. «В своем символическом значении черный противоречивый цвет. Он обозначает одновременно анархию и власть. В нем столько же пышности и торжественности, как и аскетизма и скорби. Для меня его ценность далека от символической: я люблю его за скрытую в нем живописную мощь» [Цит. по: Там же].

В картинах Сулажа проступают сооружения - то ли едва начатые, то ли заброшенные, пришедшие в ветхость и запустение. Все «конструктивные» элементы проложены черной краской, благодаря чему, по контрасту, просветы белого холста наполняются сиянием и уходят вдаль. Сулаж прокрашивает эти элементы золотистым, голубым, бирюзовым цветом, повышая их светоносность. Эффект удаленного свечения усиливает впечатление объемности черных элементов. Оторвавшись от плоскости, они разворачиваются под разными углами, выдвигаются вперед или отступают в глубину. Сулаж тонко оперирует соотношением черного и белого, напряжение между ними постоянно меняется [9, с. 129]. Сулаж с середины 1960-х годов начинает работать приемом *all over*, то есть распространение краски по большой поверхности. Густые черные мазки ложатся массивными решетками, плотными рядами, смыкаются в подобие занавесов с тяжелыми складками. В других случаях черный цвет заливает весь холст, оставляя лишь маленькие просветы, за глухой преградой мерцает даль убегающего пространства. С 1979 года он покрывает холсты исключительно черным цветом. Форма рождается движением жесткой щетки или скребка, которые покрывают красочный слой параллельными полосами - горизонтальными, вертикальными, наклонными. Форма меняется со сменой угла падения света, то есть при движении зрителя перед картиной. Реальный свет втягивается в живописный строй, становится важным формообразующим элементом [Там же, с. 137-138].

Черно-белого положения вещей в мире быть не может. Белое и черное – пограничные случаи. Черное - это отсутствие всех световых колебаний. Белое - присутствие всего спектра колебаний. Черно-белое положение вещей теоретично, черное и белое фактически не может быть. Возможно, попытаться представить мир черно-белым, и тогда не существуют никакие другие цвета и оттенки, есть только «истинное» и «ложное», третьего не дано. «Так и возвращаясь к черному и белому становится понятным, что черно-белое - это магия теоретического мышления» [17, с. 47-48]. Ван Гог писал: «Иногда мне думается, когда я слышу, как говорят: «в природе нет черного», что в краске, если угодно, тоже нет черного» Но это не значит, что художник не использует черного [2, с. 344].

Адорно (1903-1969 гг.) отмечал, что сегодняшнее радикальное искусство - искусство мрачное, в палитре которого преобладает черная краска. Значительная часть современного художественного производства утрачивает свое качество в результате того, что оно не принимает во внимание это обстоятельство, по-детски радуясь игре красок. Идеал черноты по своему содержанию является одним из глубочайших импульсов абстрактного искусства. Но, может быть, модная игра звуков и красок – это закономерная реакция на то обеднение арсенала искусства, которое несет с собой вышеуказанный импульс. Искусство обвиняет излишнюю бедность, добровольно обедняя собственные изобразительные средства; но оно в то же время обвиняет аскезу, которую не может просто утвердить в качестве своей нормы [1, с. 61].

Вольс (Вольфганг Шульце) (1913-1951) пришел к абстракции ташистского типа на завершающем этапе своего рано оборвавшегося творческого пути. Он сыграл немаловажную роль в становлении и общественном признании ташизма - отчасти благодаря своей дружбе с Сартром. Сартр использует работы Вольса в качестве иллюстраций к собственной философии. В тех сгустках материи, что представляют у Вольса един бытие, Сартр различает постоянные переливы качеств, перерождения субстанций [9, с. 90]. «Человек просто существует, и он не только такой, каким себя представляет, но такой, каким он хочет стать. И поскольку он представляет себя уже после того, как начинает существовать, и проявляет волю уже после того, как начинает существовать, и после этого порыва к существованию, то он есть лишь то, что сам из себя делает. Таков первый принцип экзистенциализма. Это и называется субъективностью, за которую нас упрекают. Но что мы хотим этим сказать, кроме того, что у человека достоинства больше, нежели у камня или стола? Ибо мы хотим сказать, что человек, прежде всего, существует, что человек – существо, которое устремлено к будущему и сознает, что оно проецирует себя в будущее. Человек – это прежде всего проект, который переживается субъективно...» [15, с. 323]. В работах Вольса красочные пятна вступают с поверхностью в активные взаимодействия, давая жизнь фантастическим образам. Сгустки гуаши то растекаются по листу, то собираются в гроздь. Тонкие мазки и линии закручиваются в спирали, в клубки. Кисть обрушивается на бумагу колющими и режущими ударами, и стремительные полосы, вспарывающие пористую поверхность, видятся разрезами на человеческой плоти или трещинами в штукатурке, щелями в древесной ткани, бороздами прочертивших небо метеоров [9, с. 90-93]. Здесь речь должна идти уже не просто о выплесках внутренней энергии художника, а об отображении свойств окружающего мира.

Наше зрение сформировалось в ходе эволюции как инструмент дистанционной ориентации в мире, бесконтактного прощупывания окружающей среды. Оно нацелено на поиск материальных объектов, их опознание. Сегодня мы устаем от цветового многоголосья. И мы перестали воспринимать реальные цвета и все чаще не знаем, от чего оттолкнуться, что взять за точку отсчета.

«В XIX веке мир был серым: стены, газеты, книги, рубашки, инструменты, все это колебалось между черным и белым, все это сливалось в серое, как сливается печатный текст» [17, с. 77]. Адорно казалось, что идея видения мира в черных тонах ведет к обеднению художественных средств. Идеал черноты приводит к замиранию творческого нерва, и мы приближаемся к порогу полной немоты [1, с. 61]. Никто из нас не хотел бы жить в мире из черных и белых красок, но настоящее в искусстве не обязательно должно быть разноцветным.

День и ночь, свет и темнота - это противоположности, без которых трудно представить нашу жизнь. Для художника белый и черный цвет - это всего лишь выразительные средства.

Список литературы

1. Адорно В.-Т. Эстетическая теория / пер. с нем. А. В. Дранова. М.: Республика, 2001. 527 с.
2. Ван Гог В. Письма: в 2-х ч. / пер. Н. М. Щекотова. М. - Л.: ACADEMIA, 1935. Ч. 1. 434 с.
3. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.: В. Шевчук, 2009. 344 с.
4. Волков Н. Н. Цвет в живописи. М.: Искусство, 1965. 215 с.
5. Жильсон Э. Живопись и реальность / пер. с франц. Н. Б. Маньковской. М.: Российская политическая энциклопедия, 2004. 368 с.
6. Иттен И. Искусство цвета / пер. с нем. Л. Монаховой. Изд-е 6-е. М.: Изд. Д. Аронов, 2010. 96 с.
7. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде / пер. А. М. Руткевича // Сумерки богов / сост. и общ. ред. А. А. Яковлева. М.: Политиздат, 1989. С. 222-318.
8. Кандинский В. О духовном в искусстве // Мастера искусства об искусстве: в 7-ми т. М.: Искусство, 1969. Т. 5. Кн. 2. С. 116-127.
9. Крючкова В. А. Мимесис в эпоху абстракции: образы реальности в искусстве второй парижской школы. М.: Прогресс-Традиция, 2010. 472 с.
10. Матисс А. Статьи об искусстве. Письма. Переписка. Записи бесед. Суждения современников / сост. Е. Б. Георгиевская. М.: Искусство, 1993. 416 с.
11. Мерло-Понти М. Око и дух / пер. с фр. А. В. Густыря. М.: Искусство, 1992. 63 с.
12. Обрист Х.-У. Пьер Сулаж: оттенки черного // Искусство. 2010. № 5-6. С. 44-47.
13. Полевой В. М. Двадцатый век. Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира. М.: Советский художник, 1989. 456 с.
14. Сарабьянов Д. В., Автономова Н. Б. Василий Кандинский. М.: Галарт, 1994. 174 с.
15. Сартр Ж. П. Экзистенциализм – это гуманизм / пер. А. А. Савина // Сумерки богов / сост. и общ. ред. А. А. Яковлева. М.: Политиздат, 1989. С. 319- 344.
16. Синьяк П. От Делакруа к неимпрессионизму // Мастера искусства об искусстве: в 7-ми т. М.: Искусство, 1969. Т. 5. Кн. 1. С. 204-214.
17. Флюссер В. За философию фотографии / пер. с нем. Г. Хайдаровой. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2008. 146 с.

COLOUR AS ELEMENT OF ART

Alla Ivanovna Yur'eva

Department of Social Sciences

Literary Institute named after A. M. Gor'kii in Moscow

alla_ur@list.ru

The author considers colour as the element of painting art, where the optical, emotional and spiritual manifestations of colour are interrelated. The birth of impressionist colour system influenced the further development of painting. From that moment the period of searching new colour capabilities and solutions in art begins. Neo-impressionists, fauvists, Tachisme artists embody colour expressive capabilities in their own way.

Key words and phrases: painting; impressionism; colour solutions; Tachisme; abstraction.

УДК 001.8

Философские науки

В статье оспариваются возражения, выдвинутые П. Фейерабендом против принципа непротиворечивости научного знания как обязательной нормы науки. Уточняется значение этого принципа для научного познания, состоящее в том, что выявление противоречий должно служить, в первую очередь, не победе над оппонентами, как утверждает автор «эпистемологического анархизма», а получению более глубоких и обоснованных знаний. Показывается, что действие данного принципа не может быть опровергнуто существованием «неклассических» логик.

Ключевые слова и фразы: рациональность; познание; наука; проблема; истина; вера; исследование; решение; метод; закон противоречия; аргумент; дискуссия.

Рустэм Альбертович Ярцев, к. техн. н., доцент

*Кафедра автоматизированных систем управления**Уфимский государственный авиационный технический университет*

rust-66@yandex.ru

ПРОТИВОРЕЧИЯ И НАУЧНОЕ ЗНАНИЕ®

К числу основных норм научного познания, обязательность применения которых пытается оспорить автор концепции «эпистемологического анархизма» П. Фейерабенд [5], относится требование непротиворечивости