

УДК 730(075.8)

Валерій **Федічев**

професор кафедри художньої кераміки, дерева, скульптури та металу
КДІДПМД ім. М. Бойчука,
Заслужений діяч мистецтв України

Колір у мистецтві скульптури

© Федічев В., 2017

<http://doi.org/10.5281/zenodo.1068795>

Анотація. Розглядаються особливості впливу кольору (натуральні фарби, фарби штучного походження) та застосування його як допоміжного засобу для створення виразності й краси скульптурного твору. Наголошується на використанні природних барвників (кольоровими глинами, рослинами тощо), а також техніки інкрустації та поєднання коштовних матеріалів митців-майстрів Шумеру, Єгипту, Давньої Греції, Риму. Їхні знання і уміння використання кольору в культурній пластиці загублені або дійшли до сучасного художника-скульптора уривками в архівах або на прикладах музейних зразків. Застосування фарбників хімічного походження задля збереження скульптури як матеріального об'єкта від атмосферного руйнування, комплексне дослідження сучасних можливостей застосування кольору та засоби їх використання є насущною проблемою у сучасних умовах. Тонована поверхня скульптури, виходячи з покривальних властивостей фарб, структура матеріалу скульптури – компоненти, що надають довговічності й виразності об'єкту. Ефект тимчасової ілюзії матеріальності при застосуванні акварелі на гіпсовій моделі дає змогу ретельно підібрати натуральний матеріал для подальшого переведення в скульптурний твір. Масштабність кольору щодо скульптурного об'єкта в навколишньому середовищі полягає у співвідношенні насиченості кольору, його активності до розміру, значущості скульптури: чим більший за розміром, величніший скульптурний об'єкт, тим скромніше й блідіше за тоном має бути кольорова гама. Щодо малої пластики тенденція до інтенсивності, у співвідношеннях кольору до розміру, може зростати.

Ключові слова: колір, фарба, форма, матеріал, простір, масштаб.

Концептуальне вирішення поєднання форми та кольору на практичній основі в мистецтві скульптури ставилося з прадавніх часів. Значення впливу кольору на скульптуру як зв'язок форми з простором триває й сьогодні та має активну позитивну роль у культурному соціумі. Тверді кам'яні породи (граніти усіх видів, базальти, порфіри) та м'які (пісковик, вапняк) були добре відомі скульпторам як найвитриваліші об'єкти скульптури, що потерпають від атмосфери [3]. Античні бронзові статуї на відкритому повітрі поступово змінювали свій колір, вкриваючись оксидною плівкою, і руйнувалися скоріше [10]. Залежно від присутності в повітрі хлористих, вуглекислотних або сірчаних з'єднань, оксидна плівка на бронзовій поверхні скульптури змінювалась у різні кольори – синій, темно-зелений або чорний, що було пов'язано зі сполуками бронзи [6] – усе це зумовило необхідність звернути увагу на цей факт.

Ідея поєднання захисту матеріалу скульптурного об'єкта з композиційною виразністю, в основі якого – активна взаємодія форми з доволопластичним простором, – надати скульптурові можливість використати викладений попит у роботі над твором не тільки в майстерні, але й у польових умовах, у комбінаціях з різними сполуками матеріалів і розчинів.

У дослідженні автор використав праці таких науковців як С. Ходжаш [6; 11], Є.Б. Муріна [5], В.П. Павлов [5] та ін. Особливої уваги заслуговують праці Г.А. Пугаченкової [8], де на прикладі розфарбованих фрагментів скульптур з обпеченої глини та бронзи IV-I ст. до н.е. відслідковується вплив Античності.

Актуальність дослідження полягає в тому, що реконструкція принципів поєднання кольору різного ґатунку зі скульптурним об'єктом з різних матеріалів і структур дасть змогу по-новому підійти до створення виразніших форм у сучасних умовах.

Розфарбування скульптури належить до початку існування культової малої пластики, коли людина зрозуміла, що використання кольорових глин, пізніше рослин у розфарбуванні зооморфних, антропоморфних фігурок, а потім і в побуті – річ не тільки приваблива, але й запобіжна руйнуванню, дає можливість користуватися скульптурним зображенням довше.

За часів Шумеру, Єгипту, Давньої Греції, Риму і до сьогодні використання кольору в скульптурі й побуті завжди було мистецтвом, прикладом творчого підходу і ознакою вишуканого

смаку в завершальному етапі твору. Традиційні природні матеріали, що найчастіше використовуються у скульптурі — це камінь [4], обпалена глина [7], дерево [8], іноді бронза [4; 6], гіпс [10] — не потребують розфарбування, головне — суть скульптури, її чіткий силует, об'єм, виразні форми. Але щоразу сутність скульптурної композиції може вимагати від матеріалу не тільки тієї чи іншої виразності за формою, об'ємом загалом, але й того, чого в природі саме цього матеріалу й не вистачає. Таким допоміжним «елементом» завжди був колір. Він міг бути присутнім в інших природних матеріалах, і тому давні майстри мистецьки використовували їх у таких технологіях, які дозволяли урізноманітнювати пристосування, різних за природою матеріалів, заради виразності й краси твору, наприклад, у техніці інкрустації [11].

Однією з таких унікальних технік на часи, наприклад, Стародавньої Греції була «хризоелефантіна» (від грецької «hriso» — золото, «elefant» — слон) технологія, суть якої полягала у використанні золотих пластинок, слонової кістки та інших коштовних матеріалів для вбрання скульптурної фігури, виконаної з мармуру, для контрасту тіла людини з атрибутикою.

Давньогрецька скульптура «Афіна Парфенос» Фідія є прикладом цієї технології. Враження від цього шедевра було таким, що літописи різних народів давніх часів описують цю техніку як диво, що дійшло у переказах до наших часів, як приклад інкрустації у скульптурі, як зразок високого мистецтва синтезу.

На думку російського мистецтвознавця Г.А. Пугаченкової, «...синтез мистецтв був відомий і Давньому Сходу, і Сходу середньовічному. Специфіку його в епоху античності (наприклад, Бактрійське мистецтво епохи Кушан) складає те, що мистецтво є особливо предметним, реалістичним. Нема там жодних стилізацій, як у Давньосхідному світі, ні абстрагованої пластичності, з кольором декоративності, як у середні віки. Головним мірилом є гармонія з архітектурних, скульптурних, живописних форм, цілісного розуміння простору, кольору рельєфу, який трактується не візерунком, а як пластичний образ, що лежить у площині стіни або в просторі ландшафту» [8].

Приклади мистецтва давнього минулого дають нам змогу сміливіше й винахідливіше підходити до питання кольору в пластиці. Сучасні можливості в науці й техніці відчиняють двері у вирішенні проблем з коштовними матеріалами: їх замінюють інші технології,

де поряд з традиційним підходом вживається і новітній. За своєю суттю колір і форма можуть співіснувати, і колір може не завдавати шкоди скульптурі – тільки доповнювати й працювати на ідею твору. Це вже залежить від потреб часу, культури суспільства, таланту й можливостей художника. Були часи, коли скульптура, а з нею і фарби перебували або в занепаді, або на піднесенні, але колір, як неодмінна складова тривимірного простору, завжди залишався одним з найактивніших учасників виразності цього простору.

У сучасному світі можливості застосування кольору в скульптурі (наявність фарб, хімічних реактивів інших природних сполук) є активними й багатшими у виборі, тому, за браком професіоналізму, а головне – смаку, цим іноді зловживають. Справа розфарбування об'ємного зображення, особливо в різні барви, потребує фахової підготовки. Загальновідомо, що найкращим кольором для скульптури є природний колір того матеріалу, з якого скульптура зроблена. Але атмосферне середовище впливає на матеріал (камінь, дерево, метал) негативно, призводячи до руйнації фізичної структури і самого твору. І давні майстри, і сучасні завжди переймалися питанням збереження в агресивних природних умовах творів образотворчого мистецтва. Ці дві зумовленості – збереження і виразність – за необхідністю умов співіснування дали творам довге життя, корисне поєднання форми й кольору зумовило пошуки нових технологічних розробок, не відкидаючи традиційних.

Досягнення скульптором єдності кольору і форми полягає у пошуках таких відносин у співвідлеглості цих двох самостійних елементів, сукупність яких працювала б на цілісність і за пластичною формою, і за ідейною спрямованістю у скульптурному творі.

Сучасні художники-скульптори все частіше звертаються не тільки до штучних матеріалів (фарб хімічного походження), але й розробляють на основі природних структур матеріалів, з яких скульптура виконується, якісно інші, тільки авторові відомі рецепти речовин тонування, фарбування металу, каменя, дерева, глини, гіпсу і т.п. [6].

Різними засобами скульптор підходить до вирішення цієї проблеми виразності в роботі, де використовується колір. Технологія ефекту виразності може бути досягнута шляхом прямого впливу на форму кольорами з фарб різного гатунку. Наприклад, акварельні фарби по гіпсовій моделі майбутньої скульптури в заданий ко-

лір (патину) зазвичай використовують перед тим, як вирішити, у який матеріал перевести твір, з урахуванням усіляких особливостей обраного матеріалу, якщо метал – одна палітра (а це може бути і бронза, і чавун і алюміній, а також – литий бетон [4] (іл. 7-10) та ін., дерево – зовсім інша структура (породи з їхніми текстурами) – друга палітра, каміння – також зі своїми особливостями порід потребують свого вирішення, це третя палітра [7] (іл. 1-3).

В акварелі по гіпсу ця імітація відчувається особливо гостро. Відчуття простору цікавіше, якщо воно заповнене об'ємами, освітленими променями світла, які падають на предмети (на гіпсову модель скульптури) і дають найбільшу інформацію про те, чим саме ця творча робота може привабити глядача, підкреслити особливо важливі місця, як доповнення до збагачення усього твору [3]. Водночас форма стає емоційнішою, не переобтяженою зайвим настирливим «помічником» у «завоюванні» простору.

Акварель, на відміну від гуаші, яка затоновану поверхню робить непрозорою, щільно забиваючи всі пори й щілини, – найтактовніше може підійти до стилістичного формування мови кольору в поєднанні з мовою пластики. У разі невтраплення у колір чи тон, можна змити водою чи подряпати в потрібному місці, що нелегко зробити по гуашевій фарбі, а тим більше – у твердому матеріалі. Це практичний бік теоретичних пошуків цих поєднань, і зробити такий пошук можна тільки, як вже було сказано, по гіпсовій моделі, тобто – застосувати. Це дає можливість втілити в життя, знаючи особливості хімічних розчинів і речовин в оригінальних матеріалах, спробувати це відтворити: у металі (бронза, чавун, мідь, алюміній і т.ін.), глині (теракотна, шамотна), порід дерева, каміння [10].

Поєднання кольорів натуральних матеріалів (яшма, берил, червоне дерево, що є підставками (іл. 1-4), граніт як скульптура на підставці з дерева (іл. 5), з кольорами окисленої бронзи – усе це розподіляє увагу глядача таким чином, що акцент на саме скульптурне зображення підпорядковується кольору натурального матеріалу з каменя і дерева, збалансовано поєднуючись у цілісне сприйняття твору (іл. 1-6).

Можливі в користуванні розчини й сполуки рослинного походження мають свою небезпеку, але ця тема більш технологічно-хімічного напрямку, й для цього є спеціальні посібники. Затонована поверхня гіпсової форми скульптурної моделі акварельними фарбами, насичуючи цю форму водою, розтікається і в ширину, і в гли-

бину, таким чином створюючи ілюзію кольорового матеріалу, що має товщину, імітуючи той матеріал, з якого має бути виконана скульптура остаточно. У випадку з олійними та іншими фарбами – ефект імітації оригінального матеріалу по гіпсу зовсім інший, бо олійні фарби після першого прокладання на поверхню площини стають ізоляцією для наступних шарів – пошук цього вимагає, – тому ці наступні шари перетворюються у нашарування олійної фарби з ефектом матеріальності, що нафантазував автор, або не настає зовсім, і скульптурна робота стає «фарбованою», із самостійною мовою кольору, але не тією, яка імітує конкретний природний матеріал. Це не є вадою: багато композицій, дуже складних за концепцією просто неможливо перевести у оригінальний матеріал, а створити її в остаточному вигляді автору необхідно. Тут і вихід на відливку з високоякісного керамічного гіпсу, який нічим не відрізняється від такого матеріалу як алебастр (мінерал, що має теплий колір і легко обробляється різьбленням). З практики автора цієї статті та інших скульпторів, якщо укріпити керамічну гіпсову суміш клеєм ПВА, чи іншим, що розбавляється водою, – порівнюються з вапняком за твердістю. Різні ажурні деталі можуть бути присутні в композиційному плані, чого у вапняку й алебастру зробити майже неможливо. Розфарбування цих деталей саме масляними фарбами буде доречним [7] (іл. 7-10).

Автор чесно йде не на якусь «імітацію» матеріалу, а випробовує свою оригінальну технологію і матеріал, фантазуючи та розслабляючись; може «натворити», завжди знаючи, що невдалий шматок (деталь роботи) можна виправити або зовсім замінити, що складно зробити у металі та зовсім неможливо – у камені. Зрозуміло, що такий підхід вимагає високої самодисципліни: у разі переходу в роботі до натуральних матеріалів (особливо – камені), може бути збій: твердість наче така, а спротив інший.

Білий гіпс, як білий папір під аквареллю, може створювати тимчасові ефекти, підказуючи скульпторові, куди йти і як діяти далі, як можна розпорядитися поверхнею під тим чи іншим шаром фарби: ще вологу – промити до перших шарів, або висохлу фарбу протерти – утворюються різні за фактурою рельєфні площини, а загалом – задумана кольорово-тонова гама. Перед перенесенням знайденої гами на відтворення задуму в матеріалі, усі ці процеси корегуються (за умови присутності відповідних розчинів, хімічного чи рослинного походження), ро-

бляться «пробники» на окремих шматках металу, обпеченої (або сирій – залежно від завдань) глини чи дерева. Зрозуміло, що кінцевий результат відрізняється від задуманого настільки, наскільки автор або за браком досвіду, або недбало міг поставитися до експериментальних проб.

Глина як кінцевий скульптурний матеріал у вогні веде себе завжди неочікувано, але ж досвідченому скульпторові-керамісту, окрім технологічного попиту, допомагає завжди практична інтуїція, передчуття результату, що намітився на гіпсовій моделі чи шматку однорідного з твором матеріалу (пробниках). Ефекти після вживаних тонувальних матеріалів можуть домінувати над змістом чи знищувати саму ідею твору або гармонійно співіснувати у монотонній гамі (іл. 14).

Шойно «спечений» твір відстоюється в майстерні, відкладається на певний час у «карантин», щоб «дозрів» до показу широкому загалу. Готова робота уявно «прокручується» у зворотному напрямку, підлягає критичній оцінці: уявляється у початковій стадії (глині чи пластиліні, коли робота народжувалась), – буде цей витвір відповідати початковому задуму, досягнута ціль або, якщо пішли зміни, – у кращий чи гірший бік це сталося.

У творчому процесі все передбачити неможливо, і тому ставлення до невдач є «філософським»: не звинувачувати ні матеріали, ні інструменти, ні себе – усе можна виправити, аналізуючи помилки! Народження високого мистецького твору завжди супроводжується ретельною підготовчою працею і Творцем, що вказує шлях митцеві.

У кольорі існує і така величина як масштаб. Ця величина умовна. Суть її полягає не тільки в тактовності (це головне) його використання відносно пластики, її глибини, ажурності або згрупованості, але й відносно розміру всього твору. Чим більша за розміром, величніша скульптура, тим скромнішою і м'якшою за тоном має бути кольорова гама. Відносно малої пластики тенденція до інтенсивності, у співвідношеннях кольору і розміру, може зростати [1, с. 2].

Запропонована наукова праця окреслює окремі проблеми, що виникають у мистецтві скульптури, на рівні поєднання кольору з формою, в інтерпретації різних матеріалів, в умовах сучасних технологій і традицій давніх майстрів.

1. Бабурина Н.А. Скульптура малых форм : альбом, пер. с англ. / Н.М. Бабурина ; пер. Е.Ларченко . – М. : Советский художник, 1982. – 248 с. : ил.
2. Матье М.: Коптские и египетские магические женские статуэтки // Труды отдела Востока Государственного Эрмитажа : у 2 т. – Ленинград, 1939-1947. – Том 1. – С. 171-185.
3. Памятники искусства Древнего Египта в музеях Советского Союза : альбом / М.Матье, В.Павлов. – М. : Государственное издательство изобразительного искусства, 1958. – 135 с.
4. Александр Матвеев : альбом / Авт.введ. Е.Б. Мурина, Д.В. Белоус. – Москва : Советский художник, 1979. – 383 с. : ил.
5. Павлов В.: К вопросу о скульптурном портрете эфиопского периода времени XXV династии // Вестник древней истории. – 1946. – № 4(18). – С. 153-158.
6. Павлов В., Ходжаш С. Художественное ремесло Древнего Египта / В.В. Павлов, С.И Ходжаш. – Москва, 1959. –184 с.
7. Сергей Коненков / Сост. Е.В. Савелова, И.Н. Банковская; Авт. вступ. ст.: В.Н. Петров, И.Н. Банковская. – М. : Советский художник, 1978. – 383 с. : ил.
8. Пугаченкова Г.А. Скульптура Халчаяна / Г.А. Пугаченкова. – М., Искусство, 1971. – 204 с.
9. Рижов С.М Давня кераміка України : Археол. джерела та реконструкції. Ч. 1 / С.М. Рижов, Н. Б. Бурдо, М.Ю. Відейко, Б.В. Магомедов; НАН України. Ін-т археол. – К., 2001. – 238 с.
10. Античная скульптура. Рим : альбом / Авт. сост. Г.И. Соколов. – М. : Советский художник, 1965. – 104 с.
11. Ходжаш С. Египетское искусство в государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина / С.И. Ходжаш. – М. : Изобразительное искусство, 1971. – 113 с.

ANNOTATION

Fedichev Valerii. Color in the art of sculpture. The article examines the peculiarities of the color influence from natural or chemical paints and practices of it's applying for creating expressiveness of a sculpture. Accents are placed on the using of natural pigments, and techniques of inlaying and mixing various materials from precious rocks by ancient artist-sculptor of Sumer, Egypt, Ancient Greece, Rome. Their knowledge and skills of applying color in sculpture are lost or reached fragmentary in the form of archival information or museum examples. Using chemical paints to preserve sculpture as a material object from atmospheric

destruction is an urgent problem in modern conditions. The tinted surface of the sculpture, based on the coating characteristics of the dyes and the structure of the sculpture material in result have durable and expressive appearance. The effect of the temporary illusion of materiality when using watercolors on a plaster model gives the opportunity to choose the right material for the creating final sculpture. The scale of color is the correlation of the color saturation, its activity – to the size and significance of the sculpture. In the case of small objects, the tendency towards color intensity, relative to size, can grow.

Keywords: color, paint, shape, material, medium, scale.

АННОТАЦИЯ

Федичев Валерий. Цвет в искусстве скульптуры. В статье рассматриваются особенности влияния цвета из натуральных красок, красок химического происхождения и применения их как вспомогательного средства для создания выразительности и красоты скульптурного произведения. Акценты расставляются на рассмотрении использования природных красителей, в частности, из природных глин, растений и т.д., также техник инкрустации и соединения различных материалов из драгоценных пород древними мастерами-художниками Шумера, Египта, Древней Греции, Рима. Их знания и умения применения цвета в культовой скульптурной пластике утеряны или дошли до современного художника-скульптора в отрывочных архивных сведениях или на примерах музейных образцов. Использование красителей химического происхождения для сохранения скульптуры как материального объекта от атмосферного разрушения, комплексное применение – насущная проблема в современных условиях. Тонированная поверхность скульптуры, исходя из покрывающих особенностей красителей, структура материала скульптуры, – в результате приобретают долговечность и выразительный вид. Эффект временной иллюзии материальности – камня, дерева, металла и др., при использовании акварели по гипсовой модели даёт возможность тщательней подобрать подходящий материал для перевода в него скульптуры. Масштабность цвета, в отношении скульптурного объекта в окружающей среде, заключается в соотношении насыщенности цвета, его активности – к размеру, значимости скульптуры: чем больше размером, значительнее по сути скульптурный объект, тем скромнее и бледнее цветовая гамма. В отношении малой пластики тенденция к интенсивности цвета, по отношению к размеру, может расти.

Ключевые слова: цвет, краска, форма, материал, среда, масштаб.



- 7. Зараостр;
- 8. Т.Г. Шевченко;
- 9. Три Грації;
- 10. Лао-Цзи;



1. Коник, 2010; 2. Риба, 2010; 3. Політ, 1998;
Патинована бронза окислами міді, поліровка; камені: яшма, бірил, черв. дер.;



4. Володимир-Красне Сонечко, бр., черв. дер., 1998р.; 5. Донна риба, граніт, черв. дер., 2004; 6. Віга, бр. Патинована, 1981;



11. Фаетон, шамот, ангоби, глазур. 1984;



12. Карнавал, шамот, глазур. 1998;



13. Данте. Розфарбований аквареллю пісковик, 2007;



14. З грецької міфології. Задимлений шамот, 1991;