

Е. Л. Балкинд

Средства и способы трансформации цвета в изобразительном искусстве

Данная статья посвящена изучению цвета как природного явления с одной стороны, и изобразительного средства – с другой. Рассмотрены способы трансформации натурального цвета в изобразительное средство: инверсия, цветовой контраст, цветовые отношения. Разобран ряд примеров их практического применения из истории изобразительного искусства.

***Ключевые слова:** колорит, трансформация цвета, художественная условность, цветовые отношения.*

Проблема цвета в изобразительном искусстве представляется нам хорошо изученной. В то же время с точки зрения трансформации и, как следствие, художественной условности, цвет рассматривается мало. В изобразительном искусстве цвет, пожалуй, является самым мощным изобразительным средством, при чем тавтология в данном случае неизбежна и выражает неотделимость изображения от цвета. Цвет привлекает внимание и оказывает эмоциональное воздействие. Его роль сложно переоценить. Но в данном исследовании нас интересуют в первую очередь механизмы превращения, трансформации натурального цвета, который существует объективно, в цвет, принадлежащий художественному произведению, в тот цвет, который существует в художественной реальности; а также взаимосвязь цветопередачи и меры условности в различных видах изобразительного искусства. Такие понятия как колорит, инверсия и замена цвета, цветовой контраст, рассматриваются обычно в связи с цветом, но как средства композиции, а не способы его трансформации. Мы попробуем обосновать в данном исследовании свою точку зрения на предлагаемую проблему.

Как было сказано выше, проблематика цвета как изобразительного средства и природного явления хорошо изучена разными авторами на протяжении длительного периода времени, начиная Высоким Возрождением, и,

заканчивая современностью, а также проверена практикой, то есть самим искусством. Вопросы цвета и колорита поднимались в трудах Леонардо да Винчи, Д. Дидро, Ф. Гегеля, И. В. Гете. Современных авторов отличает более системный и разносторонний подход к проблеме. Немалый вклад в изучение цвета внесли художники и теоретики искусства: И. Иттен, Н. Волков, А. Зайцев.

Прежде чем говорить о цвете с точки зрения живописи, рассмотрим цвет как физическое явление. Цвет это зрительно воспринимаемое качество среды, свойство материи. Каждый цвет характеризуется определенной длиной электромагнитной волны, то есть может быть задан частотой ее колебаний. С позиций физики предметы сами по себе не имеют цвета. Когда белый свет — под которым мы подразумеваем солнечный свет — освещает поверхность какого-либо предмета, то последний, в соответствии со своим молекулярным составом, поглощает одни световые волны определённой длины, и отражает другие. Объект, который отражает все лучи белого света, выглядит белым. Объект, поглощающий все лучи белого света, кажется наблюдателю чёрным. Красный цветок выглядит красным потому, что его поверхность поглощает все остальные волны кроме тех, длина которых соответствует красному цвету. Таким образом, цвет зависит от качества цветопередающей поверхности, освещения и его интенсивности, изменения которых, приводят к изменению локального цвета объекта.

Как известно, в 1676 году Исаак Ньютон при помощи трёхгранной призмы разложил белый солнечный свет на цветовой спектр, который содержал все цвета за исключением пурпурного. Основными цветами спектра принято считать красный, синий и желтый. В результате их смешения добавляются еще три основных цвета: зеленый, оранжевый и фиолетовый. При этом белый и черный являются ахроматическими цветами. Цвета спектра образуют пары, оптическое смешение которых дает ахроматические цвета. Эти пары называют дополнительными цветами. Дополнительным к красному цвету будет зеленый, к синему — оранжевый, к фиолетовому — желтый. Смесь в определенной

пропорции материальных пигментов, содержащих три основных цвета — жёлтый, красный и синий — будет иметь черный цвет, в то время как аналогичное смешение невещественных цветов, полученное в ньютоновском эксперименте с призмой, даст в результате белый цвет, поскольку здесь объединение цветов основывается на принципе сложения, когда два расположенных рядом цветовых пятна, на определенном расстоянии, создают впечатление единого цветового поля. В первом случае речь идет о субтрактивном, вычитательном смешении, во втором – об аддитивном, которое возникает благодаря сложению, а не вычитанию световых потоков. Таким образом, отражённый цвет кажется нам тем локальным цветом, который присущ поверхности данного объекта.

На уровне восприятия цвета также делятся на теплые и холодные. К теплым относят цвета пламени: красный, оранжевый и желтый. К холодным, соответственно, цвета льда: синий, зеленый и фиолетовый. На взаимодействии теплого и холодного цвета строится основной цветовой контраст. Попытку охарактеризовать чувственно-эмоциональное воздействие цветов и их различных сочетаний предпринял И. В. Гете в своем труде «Учении о цвете». Позиция И. В. Гете во многом субъективна, тем не менее, именно ее субъективность позволила великому поэту рассмотреть тонкие взаимосвязи между восприятием цвета и психикой человека.

В этой связи показателен метод работы импрессионистов и их роль в освоении культуры цвета. Именно импрессионисты, изучив законы пленэрной живописи, первыми в полной мере использовали теплохолодность. Но это не означает, что до появления импрессионизма художники интуитивно не чувствовали и не применяли этот живописный принцип. Русские иконописцы: Андрей Рублев, Феофан Грек, Дионисий; испанские художники: Эль Греко, Тициан Вечеллио, Диего Веласкес, Франсиско Гойя – все они использовали столкновение теплых и холодных локальных цветов. Заслуга импрессионистов состоит в том, что они последовательно изучали на практике изменения натурального цвета под воздействием естественного освещения.

Физическим носителем цвета в живописи является краска. Забегая вперед, следует отметить, что краска становится цветом только в результате верно выстроенных живописных *отношений*. Трансформации и упрощению подлежит цвет, который мы видим в природе. Трансформируется физический цвет. Оказавшись на холсте, цвет становится изобразительным средством, средством трансформации объективной реальности в художественную, и, одновременно, результатом этой трансформации, которая выражается мерой условности художественного произведения.

Рассмотрим, как именно происходит трансформация натурального цвета. Мы воспринимаем мир цветным, и если в произведении искусства отсутствует цветовая характеристика, то усиливается дистанция между объективной и художественной реальностью, следовательно, возрастает условность. Черно-белое кино более условно по отношению к цветному, потому что отсутствие цвета увеличивает дистанцию между объективной и художественной реальностью. Но и всякая трансформация натурального цвета, как правило, приводит к повышению меры условности изображения.

Цвет в изобразительном искусстве всегда является упрощенным по отношению к цвету в природе. Наиболее полно стремится передать все богатство натурального цвета живопись. Если в живописи цвет выступает как существенный признак, то в графике и скульптуре он не является необходимым изобразительным средством. Графика может быть и монохромной – то есть использовать только один цвет и его тональные оттенки. Но о цвете как изобразительном средстве, можно говорить только как о результате взаимодействия двух или более цветов, когда возникает цветовая гармония и колорит, поскольку цвет существует только в результате отношений, то есть при наличии рядом другого цвета. Психология разделяет цветовое зрение на два качественных уровня – на ощущение цвета и его восприятие. При этом восприятие, безусловно, является более сложным процессом, чем ощущение. Для человеческого глаза чистого восприятия цвета не существует, цвет мы всегда видим в том или ином окружении, на восприятие также влияет

физическое состояние субъекта. Краска становится цветом именно благодаря верно выстроенным цветовым отношениям, при помощи сравнения и контрастов. Художник и теоретик искусства И. Иттен называет это воздействие психофизиологической реальностью цвета. Следовательно, цвет это и результат нашего восприятия, отрегулированного именно этими отношениями. Таким образом, цвет сам по себе, без присутствия рядом другого цвета, не является изобразительным средством. Его роль проявляется во взаимодействии. Цветовые отношения и есть тот инструмент, благодаря которому краска перестает быть краской и превращается в цвет. Поэтому, даже имея общую цветовую характеристику, монохромная графика, или скульптура, не выстраивая цветовых отношений, не используют цвет, как изобразительное средство.

В цветной графике цвет также более условен, он изначально упрощен, поскольку его функция несколько иная, чем у цвета в живописи. Цвет в живописи применяется для передачи пространства, объема, стремясь сохранить свою тональную характеристику, то есть натурные отношения. В графике цвет не передает натуральных отношений, выполняя сигнальную функцию – например, в плакате. Он более ограничен, подчинен графическим задачам. В известном военном агитационном плакате, выполненном в черном и красном цвете «Родина-мать зовет!» Ираклия Тоидзе, красный цвет присутствует не только в качестве советской атрибутики, он также привлекает внимание, воздействует на подсознание. Красное в окружении черного воспринимается не как цвет, а как символ, благодаря чему данное сочетание получило широкое распространение в графике, и не только советского периода.

Цвет использовался и в скульптуре, например в буддистской или католической храмовой скульптуре, скульптуре Древнего Египта, в мелкой пластике. В окрашенной скульптуре также отсутствует тонкость живописных отношений. Здесь цвет играет вспомогательную роль, «описывая» детали одежды, разграничивая части формы, и, скорее характеризуя сам объект изображения, чем участвуя в создании живописного образа. Известняковые

раскрашенные статуи сына фараона Снофру – Рахотепа и его жены Нофре из гробницы Рахотепа в Медуме решены в сдержанной естественной цветовой гамме. Открытие участки тела обеих фигур окрашены локальным охристым цветом, одежда и троны – белым, а волосы – черным. В самом распределении краски отсутствуют полутона и оттенки, но, тем не менее, они есть непосредственно на скульптурном изображении, благодаря его объемности – светотень скульптуры не иллюзорна как в живописи или графике, а объективна. Деревянная раскрашенная скульптура Марии Магдалины (XVIII в.) из коллекции музея Великого Устюга, также служит примером распределения цвета согласно деталям одежды и открытым участкам тела. Цвета изображения гармоничны, но локальны, они передают общую окраску, не имея тепло-холодных и тональных растяжек. При этом цветовое решение по особенному определяет эмоциональное воздействие этой камерной скульптуры, обостряя внутреннее противоречие образа Марии Магдалины, благодаря сочетанию голубовато-серебристой накидки и теплого терракотового платья.

Таким образом, отсутствие цветовых отношений, с одной стороны, увеличивает меру условности произведения искусства. Но с другой – сам принцип отношений является средством трансформации натурального цвета в изображаемый цвет.

Те цветовые отношения, которые художник выстраивает на холсте, могут выглядеть богаче того цвета, что мы наблюдаем в природе. Но это иллюзия, потому, что возможности палитры ограничены по сравнению с существующим в природе многообразием цвета. Чтобы компенсировать эту особенность, художник выстраивает цветовые отношения, таким образом, работая с цветовым пятном и разбивая его на оттенки. Это необходимо для того, чтобы обострить то, что он наблюдает в природе, опуская связующие, второстепенные звенья – нюансы, для проявления конкурирующих, то есть дополнительных цветов. Это сопоставимо с селекцией, где отбираются наиболее интересные представители, а особи с маловыраженными признаками не выдерживают конкуренции – скажем, для того, чтобы вывести новый цветок, нужно

пожертвовать частью материала. К тому же на холсте (стене, бумаге) есть такие цветные участки, которые сознательно подчиняются главному, приносятся ему в жертву. И здесь речь идет не о содержании (наполнении) живописного пятна, а о взаимодействии разных пятен, их противопоставлении друг другу, и художник для обострения конфликта, сталкивает их, доводя каждое до максимального звучания, усиливает противоречия. Живопись, которая использует этот принцип как метод, является декоративной. Цвета в этом случае почти не имеют оттенков – они локальны. В таком изображении отсутствуют световоздушная среда и рефлексы, потому что художник не учитывает взаимное влияние предметов друг на друга. Мера художественной условности изображения в этом случае повышается. Ярким примером может служить картина Анри Матисса «Танец». В своей работе Матисс использует только три цвета: оранжевый, синий и зеленый. Каждый из них доведен до максимального звучания, благодаря присутствию рядом двух других. «Натюрморт с подсолнухами» Винсента Ван Гога также построен на столкновении дополнительных цветов: насыщенные желтые подсолнухи изображены на чистом голубом фоне.

Таким образом, любое обострение цветовых отношений в живописи – результат упрощения каждого из них. В процессе упрощения опускаются полутона и оттенки, вследствие чего усиливается основное качество цвета. Результатом взаимодействия таких «очищенных» цветов является *цветовой контраст*. Цветовой контраст – это четко выраженное различие между двумя цветами. И. Иттен, например, различает семь типов цветовых контрастов. Но, подобная дифференциация представляется нам несколько излишней, поскольку, например, контраст дополнительных цветов это одновременно и контраст теплого и холодного. А симультанный контраст вообще является на наш взгляд, описанием механизма восприятия всякого цветового контраста на физиологическом уровне. Н. Волков добавляет к перечисленным И. Иттенем контрастам краевой контраст, имея в виду, что «контраст яснее по краям пятна»

[2, с. 61]. При этом Н. Волков справедливо отмечает, что «основой противопоставления могут быть любые качества цвета» [2, с. 63].

Следует отметить, что цветовой контраст в отличие от колорита, существует в природе. Но здесь нет противоречия, поскольку цветовой контраст в изображении применяется художником сознательно, для создания образа и организации всего произведения. Художник расставляет свои акценты, природа – свои.

Сложные, тонкие цветовые отношения, построены на *нюансах*, оттенках. Благородство цветовой гаммы может воздействовать не меньше, чем яркие, доведенные до максимального звучания посредством цветового контраста, цвета. Таковы, например, сдержанные пейзажи барбизонцев Жана Батиста Камиля Коро, Жана Франсуа Добиньи, работы представителей Гаагской школы живописи – Георга Генриха Брейтнера, Поля Жозефа Константина Габриэля или англичанина Джона Констебла. Музыка остается музыкой независимо от того, тихо или громко она звучит. Интенсивность звука или цвета должна зависеть от ситуации. И контрастные и нюансные цветовые отношения, так же являются результатом определенного подхода, ответом на поставленный перед художником вопрос, решением художественной задачи, а значит, и в том и другом случае происходит корректировка натурального физического цвета, его трансформация.

Замена цвета, который мы наблюдаем в природе, на другой цвет или его полная *инверсия* – еще один способ трансформации. Красный конь в картине Петрова-Водкина «Купание красного коня» – пример создания мощного образа через изменение цветовой характеристики. Повышение меры условности произведения в данном случае очевидна.

Колорит – это хроматический строй, единство, цветовая гармонизация художественного произведения. Колорит присущ всему произведению в целом в отличии от цветовых сочетаний, и выражает художественный смысл всего цветового решения. Поэтому о колорите можно говорить в основном применительно к живописи и некоторым видам графики. Обычно в цветовом

решении доминирует какой то один цвет, который служит объединяющим началом всего произведения. Когда речь идет о теплом или холодном колорите, то он определяется по этому доминирующему цвету. Показательным примером такого объединяющего цвета, которым задается колорит, могут служить голубой и розовый периоды в творчестве Пабло Пикассо. Но этим определение колорита не ограничивается. На наш взгляд колорит следует отнести к итогам трансформации цвета. Гегель и Дидро считали, что колорит отражает цветовые отношения действительности, он есть результат подражания природе. С нашей точки зрения колорит в живописи это наиболее ценный результат трансформации природного цвета. Именно в живописи, потому что цвет – ее главное изобразительное средство «Колорит не есть точная копия цветовых отношений природы» [3, с. 128]. В отличие от цветовой гармонии, в природе колорит отсутствует. Натурная цветовая гармония случайна, колорит – нет. Колорит – это и связь цвета с образом. В художественной реальности колорит репрезентует волевое усилие художника, его восприятие и использование натурной цветовой гармонии.

Некоторые авторы вводят понятие *колоризм*, ставя его выше колорита: Например, А. Зайцев пишет: «под колоритом понимается всякая совокупность красок, но под колоризмом – лишь некое особое качество, присущее не всякой совокупности красок» [3, с. 127]. Таким образом, применение понятия колоризма предполагает, что там, где используется цвет, колорит есть всегда, «по умолчанию». Но можно ли говорить о колорите в плакате? Таким образом, А. Зайцев принижает значение колорита, определяя колорит главным образом, как иерархию цвета. Но колорит, в первую очередь, решение, единственный возможный ответ, в котором учитываются все слагаемые. Предполагается, что колорит, при использовании понятия колоризма, всего лишь попытка приблизиться к цветовому решению. Так же предполагается, что колорит, если он есть всегда, может существовать отдельно от эстетики цвета, что он присущ любому цветному изображению. Но, на наш взгляд, главный инструмент колорита – цветовая гармония. И колоризм не может быть использован иначе, как синоним колорита. Колорит, таким образом, и есть то высшее проявление эстетики цвета в живописи.

А колоризм – искусственное понятие, связанное с излишней дифференциацией.

Необходимо так же отметить, что цветовое восприятие, и, следовательно, тенденции колористических решений менялись на протяжении времени, отражая отношение художника к миру. В иконописи, в западноевропейской живописи эпохи Раннего и Высокого Возрождения, в картинах Н. Пуссена можно наблюдать преобладание теплого колорита. Локальные цвета передавали неизменные качества предметов, их сущность вне зависимости от освещения, погоды, удалённости от зрителя. Такова, например фреска Мазаччо «Чудо со статиром», «Святой Петр, диктующий Евангелие Святому Марку» и другие композиции Фра Анжелико. Холодное цветовое решение, характерное для более позднего времени, связано с выходом на пленэр и возникновением импрессионизма. Форма предметов стала делиться на светотень не только за счет тона, но и за счет цвета. Вечернее или утреннее состояние, обилие теней в картине, в конце концов, присутствие в каждом теплом объекте холодной тени диктовало преобладание холодного цвета. «Сидящий демон» Михаила Врубеля, «Голубые танцовщицы» Эдгара Дега, «Лондонский парламент. Эффект тумана» Клода Моне – все это примеры использования холодного колорита. Художники рубежа XIX-XX вв., стремясь усилить эмоциональное воздействие своих произведений, вновь обращаются к локальному цвету, повышая при этом меру условности изображения и предлагая неожиданные колористические решения.

Таким образом, цвет в изобразительном искусстве – результат и сумма многих факторов. Это – восприятие художником и зрителем природы, заданное определенными историческими реалиями, а также следствие использования той или иной меры условности, тех или иных средств трансформации цвета, как необходимых факторов существования художественного произведения. Выбор этих средств продиктован изобразительными задачами разных видов искусства – скульптуры, живописи, графики. В итоге цвет в изобразительном искусстве – всегда трансформированный цвет, всегда более условный, чем в жизни. Благодаря рассмотренным нами способам трансформации натурального цвета в изобразительное средство – инверсии (замене цвета), цветовому контрасту, цветовым отношениям, а

так же главному результату трансформации – колориту, возникает образ цвета, «одушевляется» реальность произведения. Оно перестает быть мертвой копией объективной реальности.

Литература

1. Бохм-Дюшен М. Современное искусство / Моника Бохм-Дюшен, Джанет Кук; пер. с англ. Т. Емцовой. – М. : «Премьера», «Астрель», АСТ, 2001. – 64 с.
2. Волков Н. Н. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. – М. : Искусство, 1965. – 214 с.
3. Зайцев А. С. Наука о цвете и живопись / А. С. Зайцев. – М. : Искусство, 1986. – 145 с.
4. Иттен И. Искусство цвета / Иоханнес Иттен; пер. с нем. Л. Монаховой. – М. : Д. Аронов, 2008. – 96 с.
5. Itten Johannes. Kunst der Farbe (Studienausgabe) / Itten Johannes. – Ravensburger, 1990. – ISBN 3-473-61551-X
6. Раушенбах Б. В. Пространственные построения в живописи / Б. В. Раушенбах. – М. : Издательство «Наука», 1980. – 289 с.
7. Рисунок. Живопись. Композиция: хрестоматия / сост. Н. Н. Ростовцев и др. – М. : Просвещение, 1989. – 206 с.
8. Яворская Н. В. Пейзаж Барбизонской школы / Н. В. Яворская. – М. : Искусство, 1962. – 345 с.

Стаття присвячена вивченню кольору як природного явища з одного боку, та образотворчого засобу – з іншого. Розглянуті способи трансформації натурального кольору в образотворчий засіб: інверсія, кольоровий контраст, кольорові відносини. Розібрано ряд прикладів їх практичного застосування з історії образотворчого мистецтва.

Ключові слова: *колорит, кольорові відносини, трансформація кольору, художня умовність.*

The aim of given research is the study of color as a natural phenomenon on one side and as a descriptive mean on the other side. One can see the ways of transformation of natural color into descriptive means such as: inversion, color contrast, color relations. There is worked up the number of examples of practical application from the history of fine art.

Key words: *artistic conditionality, coloring, color relations, transformation of color.*