

Александров Н.Н.

ДНК ЦВЕТОВОГО ВИДЕНИЯ

Или закон социальной эволюции видения цвета



СТАТЬЯ ПЕРВАЯ

ВВЕДЕНИЕ

Эта работа возникла несколько неожиданно для меня. Я не собирался ее писать. Но она сама по себе вышла из логики изложения циклической парадигмы и потребовала, чтобы я ее завершил отдельно. Поначалу она «колыхалась» как некое множество иллюстраций и текстовых фрагментов, как нечто выложенное на многих страницах по поводу цветового спектра. Потом внутри этого множества начались самопроизвольные группировки – я обожаю этот момент в своей работе, а в группировках выявились последовательности. Наконец, на итоговой схеме я просто расставил все модели по числовому ряду и тут же увидел новые закономерности, сразу несколько. О таких я не читал, а читал я по теме цвета многое. Не рассказать о них я уже не могу, обязан и все. Другой бы похитрил, поскольку из этого образовавшегося целого много шапочек можно сшить. Но мне же некогда, держит меня на месте эта тема цвета на пути к более обширной теме парадигмы цикличности. Избавиться от ее требовательной назойливости я могу только единственным способом: выложить полученное для всеобщего обозрения. И на время как бы забыть о ней.

Впрочем, я знаю, что тема цветовых моделей меня не оставит в покое, поскольку именно они наилучшим образом иллюстрируют цикличность как интересующую нас область знания, да и процессы вообще. В графологии науки есть как бы две стадии освоения зримых моделей: 1) черно-белые (сначала линейные – потом тональные с растяжками) и 2) цветные. Причем, я имею в виду не декоративное раскрашивание научных схем, как это имеет место быть в большинстве изданий, а именно использование цветового спектра как содержательного языка – это редкость и по сей день, но образцы есть.

Я в студенчестве начинал с идеалов 60-х, а тогда магия черно-белых простых фигур в науке главенствовала и это был хороший тон – рисовать схемы тонкими квадратами и кругами. Да и полиграфия не блистала возможностями, а кому нужна головная боль с многоцветной печатью, если можно обойтись без

нее. Поэтому большинство моих первых книг в визуальном отношении графичны: они строго черно-белые и преимущественно линейные, а не тональные, что важно: и в истории тоже идет сначала линия, потом тональность пятна и растяжки тона. Я осваивал цвет как художник и дизайнер. А теперь я как бы заново осознаю цвет в его качестве *визуального языка* науки (и культуры в целом), поскольку компьютер и интернет освободили от ограничений черно-белости. Это не значит, что с компьютером вдруг появилась культура цвета, нет, появилась только возможность ее создания. Пока же это – весьма дикое пространство.

О методе

Мы используем способ связывания понятий путем проецирования его ядра на разные мыслительные плоскости. У нас это плоскость Числа, плоскость Системности (статика) и плоскость Цикличности (динамика).

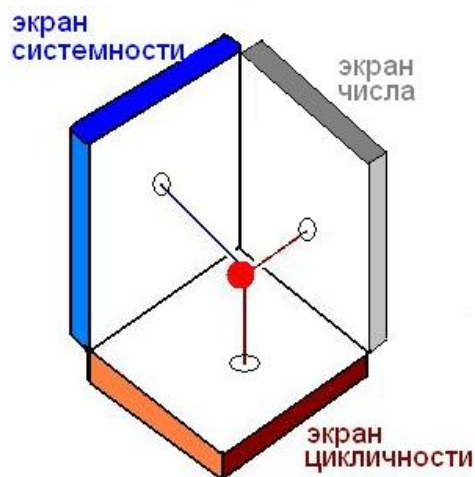


Рис. 1. Метод связывания трех мыслительных плоскостей.

В этом отношении мы все учимся у Пифагора, который построил для нас представление о Космосе на этих же плоскостях (Число – «арифметика», статика пространства – «геометрия», динамика циклов – «учение о гармонических колебаниях»). Мы как-то писали про это.

Прежде всего для нас важно, что спектр есть цикл, непрерывность. Это позволяет отписывать его при помощи циклических моделей: цилиндрической и конической спирали.

Число, в свою очередь, дает дискретность, которая накладывается на непрерывность; мы удерживаем в сознании, что это и дискретно, и непрерывно.

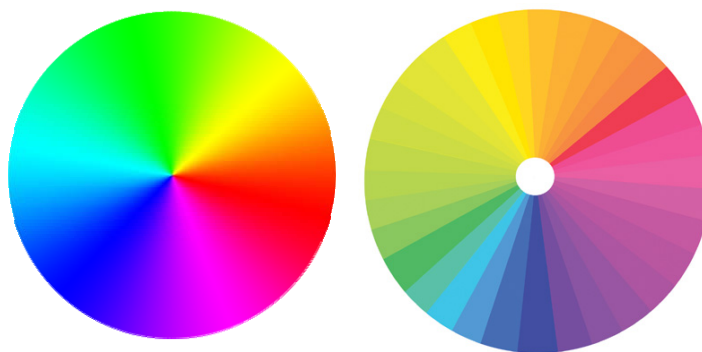


Рис. 2. Цвет как непрерывность и как дискретность.

Наше знание нуждается в «подпорке» численных моделей неспроста, иначе работать с целым пока невозможно (или мы еще не научились). Поэтому мы приступаем к рассмотрению темы цветового спектра, группируя модели по числовому ряду. Пределы этого ряда обусловлены самим человеком: есть такой закон «семь плюс-минус два», дающий нам ряд 5 – 7 – 9 единиц в оперативной памяти человека (от минимума, через оптимум, до максимума). Семицветовая школьная модель спектра Ньютона, как и мнемотехническая приговорка «Каждый Охотник Желает Знать Где Сидит Фазан» – это дань семиричному оптимуму. А за этими пределами находится либо «мало», либо неразличимое «много». Например, 12 – это много и оперировать с числом 12 мы можем только рационально, опираясь в основном на четверку, хотя в цвете иногда и на тройку. Тройка и четверка (не только в цвете) – самые важные и в системном мире исходные модели. Здесь плоскость числа связывается с системностью, о чем мы много писали. Система есть целое – 1, систему движет противоречие – 2, система внутренне иерархична – 3, она имеет состав – 4.

Числа от 1 до 4 – это основные числа Пифагора. Обратите внимание в ходе изложения, что в пределах 1-4 преобладают научные модели, условные группировки, которые несколько бедны для полноценной культуры. Модели эти как раз и характеризуют системность. И парные модели цвета, и троичные, и четверичные относятся обычно либо к теориям (некие исходные понятия о цвете), либо к технике.

Четверка есть минимальная клеточка состава системы. Поэтому о *четырех цветах* следует поговорить особо: их используют в самые классические периоды истории искусства повсеместно, но четырехцветность требует достаточно развитого овладения тоном, поскольку эти цвета в чистом виде трудно удерживать рядом. Обратите внимание, на какую хитрость идут дизайнеры и сегодня: они снижают тональное напряжение, чтобы выровнять их активность, удержать эти цвета на плоскости:



Рис. 3. Четыре цвета в логотипе «Windows».

Тональная нюансировка как бы компенсирует неполноту и схематичность четверки цветов, поскольку сама она достаточно рациональна, как всякая типология она идет от ума (пара дополнительных цветовых пар). Этот привкус сконструированности слегка заметен и в искусстве, например, в Возрождении:



Рис. 4. Четыре цвета как первая полная группа цветов в искусстве.

Цвет в ряду средств выражения

Еще будучи студентом-первокурсником дизайнерского вуза, я обнаружил циклический закон связанности таких формально-выразительных средств в искусстве, как линейность, тональность и цвет. Смысл связки ясен из следующей схемы, я так надеюсь:

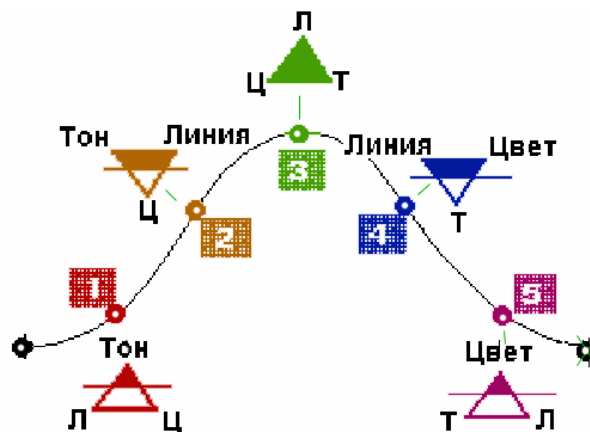


Рис. 5. Закон связки и доминирования формальных средств в цикле

Все началось с наблюдения, сделанного в Третьяковской галерее и Пушкинском музее. Обращусь к этим старым студенческим запискам:

«В самом начале светской живописи в России (в ранних парсунах и светских портретах) присутствует очень жесткий – и по понятиям нынешнего времени «непрофессиональный» – тональный контраст. Очень темное на очень светлом – и наоборот».

«Классические работы живописцев середины девятнадцатого века равновесны, они имеют оптимальное соотношение контраста и нюанса».

«Поздние работы мирискусников местами почти лишены контрастов тона, зато беспредельно нюансированы и полны цвета».

Опираясь на сказанное, можно отметить, что сильный *контраст тона* (очень темное и очень светлое, в пределе – черно-белое) присущ началу всякого культурного цикла, первой фазе. Предельный тональный контраст как бы «душит» выразительные возможности цвета и «парализует» выразительность линии, лишая ее пластичности. Отсюда – геометрический (упрощенный) характер изображения в архаиках и общий символизм, пронизывающий их.

Что касается доминирования контраста и нюанса в искусстве на границах культурного цикла в архаике и в декадансе, эти темы были развиты в двух моих опубликованных статьях.

Средства живописного выражения – *тон, линия и цвет* – есть то основное, что создает форму образа в визуальных искусствах. Этот набор составляющих связывается в закономерность, которую мы для простоты и изобразили как треугольник, который поворачивается. Любому рисующему (а все мы с детства рисуем) понятно, *как* они взаимосвязаны: если опираешься на одно, или одно-два средства, активность других нужно, соответственно, ослабить. Уравновесить все три удастся только на вершине классики: и линейность, и тональность, и цветность там равнозначны. С этим и связан тот феномен, который мы рассмотрели выше и еще будем рассматривать: четырехцветность классических произведений визуального искусства.

Вообще, если научиться понимать хотя бы попарное связываете этих средств (линии, тона, цвета), многое в истории культуры становится понятнее.

Рассмотрим чуть подробнее связь этих трех средств с позиций представленного циклического закона. Для чего пройдем по циклу от начала до завершения. Иллюстрации мы будем брать наиболее выразительные из разных эпох, поскольку связанность цикла и этих трех средств инвариантна.

Итак, на первом этапе перед нами – явная **доминанта тональности**. Ее выражением является тональный контраст. Он хорошо виден не только в приводимых «парсунах», но практически везде, во всех странах, в любых культурах. Этот этап репрезентативный, конструктивный и пропорционально основан на квадрате (пропорции сторон не активны). Предел тенденции – «Черный квадрат» К. Малевича, где все эти тенденции доведены до символа.

Тональный контраст фигуры и фона есть самое сильное, что может существовать в визуальном поле, – об этом говорит и гештальтпсихология. Соотношение тонального пятна и фона имеет как позитив (светлое на темном), так и негатив (темное на светлом). При этом линия крайне неактивна, скована, а цветность работает рационально: цвет используется символически.



Рис. 6. Ранние парсуны.

Затем в искусстве контраст тона ослабляется и наступает время доминирования *сильной линии*. Но не самой по себе, в связке с тоном. При этом цвет остается условно-рациональным. Например, таковы мощные линии, сниженная контрастность и цветовая локальность пятен у Лосенко.



Рис. 7. Рисунок Лосенко.

Такова же *конструкция изображения* у всех ранних романтиков, начиная с Боттичелли. В XX веке по этому пути шли Леже и поздний Матисс.

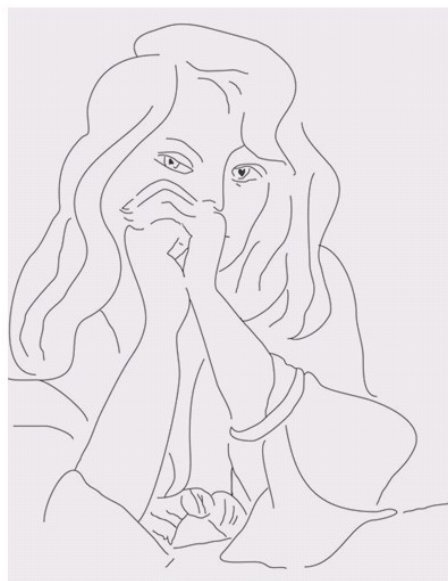




Рис. 8. Доминирование линии как средства выражения.

Назовем подобное доминирование «**линейно-тональным этапом**», существующим при неразвитом пока цвете. Цвета у того же Лосенко – локальные, как и у Боттичелли и его современников.

Тон уходит от максимального темного-светлого канона архаических изображений. Он приобретает разнообразие, осваивается как средство. Нередко используется несколько тональных контрастов разных уровней и силы. Такая развивающаяся тональность вместе с линией создает общую «графичность» подобных эпох. Вспомните хотя бы картинки пушкинского времени, они по набору средств такие же, как и во времена Боттичелли. И тот же условный цвет.



Рис. 9. Акварели пушкинской эпохи.

В середине цикла все три компонента сгармонизированы и уравновешены. *И линия, и тон, и цвет* имеют равноправное значение в классической композиции. Это хорошо видно в живописи Возрождения. В композиции можно насчитать несколько пар контрастов средств, в том числе две цветовых пары.



Рис. 10. Примеры живописи Возрождения.

С тем же успехом можно было бы рассмотреть *классический этап* и во французской живописи (развитый классицизм), и в русской (классицизм и передвижники) – то же разнообразие, та же уравновешенная тональность 3-8 тонов, тот же цветовой набор из четырех основных цветов.

На следующем этапе постепенно в качестве доминанты начинают выступать связка двух других средств. Это – **линия и цвет**, *цвет, обрамленный линией*. Тон, естественно, претерпевает ослабление контрастности до диапазона 4-7 тонов из 12. Назовем это «**линейно-цветовым этапом**» в культуре. Здесь применяется от трех до пяти даже и до семи цветовых контрастов. Это становится возможным в связи со снижением тонального контраста, что ведет к появлению эффекта декоративности. Художники называют это «писать через серое», т.е. смешивать любые цвета с сероватыми среднего диапазона тона.

Такова живопись барокко и рококо.



Рис. 11. Плафоны барокко.

Множественность проявляется здесь во всем, начиная от количества фигур, заканчивая количеством цветовых контрастов. И в этом отношении живопись Древнего Рима ничем не отличается от живописи позднего средневековья или от барокко. Линейно-тональный этап освобождает линию до состояния прихотливой игры. Причем, это касается не только живописи, но и скульптуры, декоративного искусства, а местами и архитектуры.

Данный процесс на последней фазе цикла завершается потрясающим *царством цвета*, в котором нет ведущего сильного тонального контраста и исчезает (как главное выразительное средство) линия в чистом виде: она становится рваной и превращается в «бисер» точек. Геометрическую линию скрывают и вуалируют, а органическая линия мечется в пространстве, становится очень сложной по траектории, гибкой и разнообразной по форме, рассыпается на мазки и точки. Все это хорошо видно в модерне (ар нуво).

Назовем это **«цветовым, или чисто декоративным этапом»**, ибо цвет в этот период оказывает предельно возможное эмоциональное воздействие на зрителя. Количество применяемых цветовых контрастов здесь описывается как «много» – до двенадцати и более. Это все декадансы, если следовать систематизации стилей, изложенной в моей «Эстетике».

Отметим одну особенность, которая ярче всего видна в фовизме и символизме на грани 19 и 20 веков. В этот момент история европейской живописи как самостоятельного целого заканчивается. Это не означает, что она исчезает с арены искусств, но это означает, что живопись в чистом виде теряет свое значение в обществе навсегда. Как в свое время и «классическая музыка», «классическая литература», скульптура. И вот на этом моменте ухода с исторической арены в живописи обнажается ее самое сильное и самое истинное средство – цвет. Он как бы старается вообще оторваться от линейных и тональных пут, от изображения реальности, что и приводит к экспрессионизму и абстракционизму Кандинского. Он сам же и рефлектирует это в текстах.



Рис. 12. Примеры цветовой экспрессии в декадансе.

Итак, на приводимой схеме цикла культуры *треугольник формальных средств* как бы «поворачивается» на протяжении одного цикла. Происходит этот условный поворот треугольника формальных средств в каждом цикле культуры с точностью хронометра. А это означает, что перед нами циклический пакет, закон целого, где сменяемость средств в их связке задана сценарием развития менталитета.

Мы вполне допускаем, что рассмотренную здесь закономерность доминирования средств можно проследить, как минимум, на двух уровнях истории культуры: это пять фаз на уровне *цикла ментальной формации* и *пять стилей* внутри каждой фазы ментальной формации. И тогда история искусства получается не только непрерывной, но и закономерной. Наложение закономерностей двух уровней лично мне очень много объясняет в зигзагах истории искусства и дизайна. Но это долгая тема, о ней вскользь не расскажешь.

Кроме того, говоря о цвете в культуре, мы взяли для иллюстрации три главных средства визуального мира, между тем их больше. Это разнообразие мы рассмотрели в монографиях «Экзистенциальная системогенетика» «Генезис пространствоощущения», «Эволюция перспективы» и во множестве статей.

В рамках данной темы цвета сказанного достаточно. Важнее всего для нас вывод о том, что цвет в визуальном выразительном мире связан с тоном и линией и отдельно мы его рассматриваем только условно. Это с очевидностью обнаруживается и в самих «теориях цвета», где есть обязательная тема связи цвета с тоном (цветовой круг и тональный градиент). Кроме того, в самых разных «учениях о цвете» фигурируют связанности цвета и линии: это многочисленные попытки придать геометрическим фигурам цветовой спектральный код, связать цвет не только со статичной формой, но и со звуком (динамикой) и т.п.. Особенно эти попытки активизировались в цветомузыке, которая даже приобрела свою теорию, но не стала отдельным искусством. От нее остались разве что «визуализаторы» в компьютерных проигрывателях.