

Розин В.М.

Комментарии к книге Н.Н. Волкова

«Цвет в живописи»

Аннотация: Статья представляет собой комментарии на известную книгу Н.Волкова «Цвет в живописи», который пытается построить теорию, сравнимую с теориями в музыковедении. Сравнение цвета в живописи и музыкального звука показывает, что это вряд ли возможно. Автор обращает внимание, что Волков разводит цвет как художественную форму и колористические художественные события, которые относятся к художественной реальности. Обсуждаются особенности художественной реальности в живописи, а также сравниваемые Волковым две системы цвета – Ньютона и Гете. Выдвигается и обосновывается гипотеза, что роль этих систем в живописи сравнима с концепцией «прямой перспективы». Другая гипотеза связана с анализом автором статьи искусствоведческой концепции «выражения» чувств и идей человека. Автор проблематизирует эту концепцию и показывает, что скорее все наоборот: именно развитие искусства, в том числе «цветопрактики» конституирует эмоциональную жизнь человека, а затем и изучение ее. Полученные в статье результаты предполагали использование таких методов как сравнительный анализ, проблематизацию, обращение к авторскому учению о психических реальностях, а также к его исследованиям искусства и музыки. В результате удалось в определенной мере развести музыку и цветопрактику, содержательно прокомментировать книгу Н.Волкова, обратив внимание на интересные положения этой работы, обсудить особенности художественной реальности, в построении событий которой используется цвет, сформулировать гипотезу о роли объяснения цвета в системах Ньютона и Гете.

Review: The article presents commentaries on a famous book written by N. Volkov 'The Color in Painting'. In his book Volkov tried to create the theory comparable to the theories in music studies. However, comparison of color in painting with the musical sound shows that it is rather impossible. Rozin points out that Volkov distinguishes between the color as an art form and coloristic art events which refer to artistic reality. Rozin discusses peculiarities of artistic reality in painting and analyzes the two color systems (offered by Newton and Goethe) compared by Volkov. Rozin also establishes and substantiates the hypothesis about the role of these color systems in painting being comparable to the 'single point perspective' concept. The other hypothesis is based on Rozin's analysis of the concept of 'expression' of human feelings and ideas as it is presented in art studies. Rozin questions this concept and proves quite the opposite. Based on Rozin, the development of art and 'color practice' constitute the emotional life of human but not vice versa. The research article is based on such methods as the comparative analysis, problematization, reference to the author's teaching about psychic (mental) realities as well as his studies of art and music. As a result, Rozin has managed, in some ways, to distinguish between music and color practice, provide a substantive commentary on N. Volkov's book emphasizing the most interesting provisions of that book, discuss peculiarities of artistic reality which events are described based on the color and establish the hypothesis about the role of the color concepts offered by Newton and Goethe.

Ключевые слова: Цвет, звук, музыка, цветопрактика, произведение, искусствознание, теория, система, живопись, музыковедение.

Keywords: Color, sound, music, color practice, creation, art studies, theory, system, painting, music studies.

Автор книги «Цвет в живописи» Н.Н. Волков (1985) сетует на то, что теория живописи не располагает таким разработанным аппаратом понятий как музыковедение и поэтому вынуждена прибегать к аналогиям. Он хочет восполнить этот пробел применительно к цветоведению, создав соответствующую теорию.

(Комментарии Розина)¹. Сравним феномен музыкального звука с феноменом цвета. Начиная глубокой древности музыкальное исполнение строилось на основе инструментов, что потом в эпоху античности позволило выйти на удобную и операциональную

¹ Идут с отступом.

Изобразительные искусства

звуковысотную организацию музыкальных тонов. По преданию, первые успехи в этой области принадлежали Пифагору, который предложил, во-первых, использовать для этих целей математику (теорию пропорций), во-вторых, подчинить конструкции струн и действия с ними математическим отношениям². И дальше звуковысотная организация, достигшая необыкновенного развития, и даже организация тембров и музыкальных голосов обязаны специально сконструированным инструментам. Цвета же удалось операционализировать только с развитием естествознания (теория Ньютона), и то не для сферы искусства. Гете пытался восполнить этот пробел, но его теорию цвета принимают не все художники, кроме того, она может быть по-разному интерпретирована и понята. В области живописи и других «цветопрактик» (дизайн, конструирование одежды, интерьеры, кино и др.) единственным инструментом – это глаз человека и его искусство (в том числе колористические образцы живописи). Понятно, что они не могут конкурировать с музыкальными инструментами и точными знаниями музыкальной теории. Есть еще одно обстоятельство. Волков ставит вопрос о создании теории цвета, аналогично тому как в музыке существует «теория звука»³. Но в музыке уже есть теория и поэтому можно взять звук специфическим для музыки образом, а живописи подобной теории нет (или она гуманитарная), в этом случае возникает сложная проблема правильного выделения цвета для изучения.

Изложение своей теории Волков начинает с разбора проблемы «естественного цвета». При этом, с одной стороны, обращается к

² Однажды, проходя мимо кузницы, Пифагор случайно услышал, как удары молотов создают вполне определенное созвучие, и после этого занялся экспериментами, пытаясь найти соотношения между высотой тона и числами. С помощью чаши с водой и однострунной арфы он изучил взаимосвязь между уровнем воды и длиной струны и обнаружил, что половина длины струны поднимает ноту на одну октаву вверх. Пифагор обнаружил, что первая и четвертая струны, когда звучат вместе, дают гармонический интервал октавы, первая и третья струны – гармонию диатессарон, или квинту, первая и вторая струны – гармонию диатессарон, или терцию. <http://dshi7.ru/8/16/>

³ Например: *Блацерна П.* Теория звука в приложении к музыке. М., 2012 г.

физике и психологии восприятия, а с другой – подчеркивает, что опора на эти науки – это только «леса» для художника.

«Наивную точку зрения повседневной практики, – пишет он, – можно было бы выразить так: каждый предмет имеет свой природный цвет, как свое неотъемлемое относительно устойчивое свойство... Наблюдательный художник, опираясь на свою творческую практику, не согласится с такой простой и, казалось бы, естественной постановкой вопроса. Он заметит сложность вопроса. Он знает, что цвет предмета крайне изменчив, что он, строго говоря, всегда разный: тут изменилось освещение, там играет роль цветовая перспектива, здесь – рефлекс от неба, тут – контраст. Стемнело, и все цвета сдвинулись в сторону холодных. Наконец наступили полные сумерки. Мы еще видим предметы, но куда исчез их собственный характерный цвет?»...⁴

Наблюдения художника хорошо объясняет современная наука. Предметы делятся на самосветящиеся тела и вторичные излучатели – тела, только отражающие световой поток. Лишь первые обладают более или менее устойчивым «собственным» цветом. Вторые, – а их подавляющее большинство, почти все то, что мы изображаем, – обладают цветом только за счет того света, который на них падает. Цвет таких предметов с физической точки зрения – это состав вторичного излучения, состав отраженного от предмета светового потока. Если вы измените цвет освещения, вы неизбежно измените и отраженный световой поток, цвет предмета...

Цвет, отраженный предметом, меняется и в зависимости от цвета окружающих предметов. Все они, как вторичные излучатели, также освещают соседние предметы своим отраженным светом. Говоря словами Леонардо да Винчи: «поверхность каждого тела причастна цвету противостоящего ему предмета». Тень от красного предмета на зеленом уже не будет зеленой... Кроме того, на сетчатку глаза действуют вовсе не предметы сами по себе и даже не отраженный от них световой поток, а световой поток, дошедший до сетчатки глаза и измененный, как правило, на своем пути. Именно этот, и только этот, дошедший до сетчатки световой поток оказывает, в зависимости от своих свойств, то или иное фотохимическое действие на концевые нервные аппараты, заложенные в

⁴ *Волков Н.Н.* Цвет в живописи». М., 1985. С. 2

сетчатке. Если общий световой поток достаточно интенсивен, работают нервные окончания, обеспечивающие (у человека с нормальным зрением) ясное ощущение разных цветов. Если общий световой поток очень слаб, работают другие нервные окончания, обеспечивающие почти только ощущение относительной яркости света («ночное зрение»).

Но процесс восприятия цвета лишь начинается в концевых нервных аппаратах, заложенных в сетчатке глаза. В силу особенностей работы коры головного мозга, куда поступают нервные возбуждения, также возникают заметные вариации видимого цвета. Они зависят, в частности, от соседства объектов и последовательности восприятия. Если долго смотреть на красный предмет и затем перенести взор на серый предмет, последний покажется зеленоватым (последовательный контраст). Через некоторое время: зеленоватый оттенок погаснет. Если ярко-зеленое поле окружает белое пятно, белое кажется розовым. Желтое освещение порождает на белом голубые тени (одновременный контраст)...

Что же, спросит читатель, разве наш повседневный опыт обманывает нас? Разве у предметов нет устойчивого цвета? Разве трава летом не зеленая, а свежеснеженный снег не белый? Нет! Наш опыт нас не обманывает. У предметов есть свои «природные» цвета: более или менее устойчивые цветовые признаки, по которым мы их узнаем и различаем... Но вопрос о цвете предмета, как видно, не прост. И, что особенно важно, его сложность имеет прямое отношение к тем задачам, которые решает художник-колорист...

Ребенок, рисуя по памяти, пользуется локальным цветом. Он покрасит луг зеленой краской, небо – синей. Но что это за локальные цвета? Это почти всегда краски, которые он находит готовыми в своем наборе. Ребенку не приходится самому в голову смешивать их, добываясь локального цвета, передающего характерный цвет предмета. Если в работе ребенка нередко проявляется большой вкус, то только в выборе второго и третьего цвета заданной палитры, гармонирующего с первым, и в расположении пятен»⁵.

«Цвета предметов при рассеянном дневном свете наиболее различны между собой. Они особенно подвержены разноречию и дисгармонии, если положены на одной плоскости...

Именно цвет предмета при рассеянном дневном свете мы и принимаем за собственный цвет предмета ⁶...

Мы видим, с какими трудностями сталкивается гуманитарий при попытке опереться на знания точных наук. Ни естественный цвет предмета, но отраженный от самосветящихся тел нельзя поставить в строгое соответствие с цветом в живописи, хотя и от того и от другого все-таки как-то отталкивается художник. Ведь что означало бы, если бы искусствоведу удалось полностью обосновать искусство в точных науках? Редукцию к природным феноменам, в данном случае к свету и его законам. Но живопись – не упражнение в законах света и отражения. Интересно другое – Волков обращает внимание на то, что, рисуя, дети не стремятся адекватно отображать цветовую организацию предмета, а конструируют его, манипулируя с красками, которые, кстати, имеют фиксированные цвета, поэтому их можно сравнивать между собой. Думаю, в значительной степени это справедливо и для взрослых, и для художников, только последние научились конструировать из красок и линий визуальные предметы таким образом, что они могут быть соотнесены с обычными предметами и явлениями, причем характер соотнесения здесь самый разный (подобие, противопоставление, артикуляция каких-то сторон или аспектов, гротеск, деконструкция и прочее). Сакраментальный вопрос: что собой представляют подобные визуальные предметы и почему они воспринимаются нами как подлинная реальность, часто заставляющая нас переживать сильнее, чем в обычной жизни, не преображенной искусством?

«В связи со сказанным, – продолжает Волков, – уместно следующее примечание. Надо различать сущность художественного явления и теоретические работы, полемические манифесты, которыми оно обрастает. Теоретики неимпрессионизма любили пользоваться выражениями «вибрация света», «передача световой вибрации», «изображение вибрирующего светового потока» и т. п... С точки зрения физики эти выражения – образы, не имеющие отношения к волновой природе света.

⁵ Там же. С. 3

⁶ Там же. С. 7

Изобразительные искусства

Мы не можем видеть световых колебаний иначе как в виде простого, цельного цвета. «Вибрация», которая воспроизводится, например, в «Руанских соборах» Клода Моне, – это игра света, тени и рефлексов, размытая «струящимся» воздухом города. Ни о какой передаче световых колебаний, «вибраций» как таковых, на что неясно намекают К.Моклер, П.Синьяк и другие теоретики импрессионизма и неимпрессионизма, не может быть речи. Для большинства вопросов художественной практики достаточно представлять себе свет как излучение определенного качества и силы»⁷.

Другими словами, Волков понимает, что речь идет не о физических явлениях, а о «событиях художественной реальности», на которые указал еще Аристотель в «Поэтике». Задавая «начало искусства», Аристотель пытается схватить в знании его сущность. С одной стороны, сущность искусства по Аристотелю задается отношением искусства к обычной жизни. Здесь и идея подражания жизни, но также, если так можно выразиться, характеристика «назначения искусства», последнее или доставляет удовольствие или, второй вариант, способствует очищению чувств (аристотелевский катарсис) посредством страха и сострадания. С другой стороны, сущность искусства, Аристотель задает, характеризуя особенности художественной формы («средств») и «художественной реальности» («предмет» и «способ»). Сюда относятся: различения искусств, пользующихся словом, красками, танцами и прочее; различение того, чему искусство подражает (лучшим, худшим и похожим на нас); различение позиций, с точки зрения которых идет повествование (например, от третьего лица или первого). Но фактически Аристотель задает особенности художественной реальности и другими способами. Так, например, он характеризует правильное художественное произведение как «целое», имеющее определенный «объем», «правдоподобное», органичное («если части событий должны быть соединены таким образом, чтобы при перестановке или пропуске какой-нибудь части изменялось и потрясалось целое», «удивление будет сильнее, чем в том случае,

когда что-нибудь является само собою и случайно. Ведь даже из случайных событий более всего удивления вызывают те, которые кажутся происшедшими как бы ненамеренно»). Стагирит уже догадывается, что художник создает особый мир, события которого выглядят для нас настолько правдоподобно, что мы их воспринимаем как настоящие, если не более подлинными, чем настоящие, что и вызывает восхищение. Идеи Аристотеля подхватывают ренессансные художники, которые в техническом отношении вышли на концепцию прямой перспективы. Но копирование изображаемого с помощью центральной перспективы позволяет создавать только «леса» для построения полноценной художественной реальности. Чтобы возникла последняя, необходимы еще, по меньшей мере, две вещи. Во-первых, построить и другие «леса»: связать изображаемое с сакральным планом (например, совместить точку схода с открытой дверью храма на заднем плане как на картине⁸); создать «выпуклые и похожие на то, что изображается» образы; «написать историю и добиться органичности изображаемого («следует сначала связать каждую кость в живом существе, затем приложить его мышцы и, наконец, целиком облечь его плотью»); «прежде чем одеть человека, надо сначала нарисовать его голым, а уже затем облекать его в одежды»; «в истории они должны быть согласованы друг с другом как по величине, так и по своим действиям»⁹); изобразить движения души; правильно сочетать свет и тень, а также цвета; ориентироваться как на природу, так и на красоту.

⁸ В «Обручении Марии» (1504 г.), картине Рафаэля, знаменитого современника Леонардо, точка схода находится в открытом дверном проеме круглого храма на заднем плане. На первый взгляд это место лишено особого значения, но для зрителя эпохи Возрождения оно несло в себе глубокий религиозный смысл. И действительно, это здание символизирует мистический храм, открытая дверь которого, со всеми очевидными сопутствующими символами, связывает центральный луч с глазом зрителя. Через открытый дверной проем видно небо по другую сторону храма. Так Рафаэль искусно связал геометрическое понятие точки схода с мистической идеей Божией бесконечности на небесах. (Валерий Цагараев Битва цивилизаций (proekt@anaharsis.ru))

⁹ История в данном случае – это не историческое повествование, а художественное (сюжет, последовательность тем, образов, драматургия).

⁷ Там же. С. 3

Во-вторых, для создания убедительной художественной реальности нужно не просто построить «леса», но и, так сказать, оживить само изображение. Для этого, как это ни странно, нужно, отчасти, покинуть «леса», чтобы учесть природу искусства и задачи, которые решает художник. Здесь, вероятно, работают гений, культура и вкус художника, но также понимание им красоты («назначение и цель гармонии, – утверждает Альберти, – упорядочить части, вообще говоря, различные по природе, неким совершенным соотношением так, чтобы они одна другой соответствовали, создавая красоту»¹⁰).

Волков понимает, что понятие «собственный цвет предмета» вступает в противоречие с физическими моделями конкретного цвета предмета. «Итак, – пишет он, – природа как будто подсказывает нам только два пути: или мы выбираем как основу цветовой гармонии только систему взаимно влияющих, естественно объединенных излучений, и тогда мы жертвуем предметностью мира, или мы полагаем в основу картины только предметные цвета, и тогда мы жертвуем состоянием природы, светом, средой. Или мы принимаем импрессионистическую культуру видения, или наивно предметную.

Но разве нельзя, – продолжает Волков, – построить цветовую гармонию картины на двусторонней сущности природных цветовых гармоний? Ведь и художники-импрессионисты во многих работах, передавая сложную игру излучений, не теряли чувства локального цвета. Вспомните “Поле маков” К. Моне, композиции и портреты Ренуара, сохранились определенные отношения между светлотами дисков и между их светлотами и общей светлотой окружения»¹¹.

То есть Волков предлагает сочетать научные знания и выразительные средства художника. При этом, считает он, основная задача – не в том, чтобы точно воспроизвести природу, которую описывает физика и оптика, а в том, чтобы, пользуясь выразительными средствами искусства, получить нужный эффект. Можно вспомнить и еще

¹⁰ Лазарев В.Н. Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве. Трактаты. Трактаты Альберти. М., 1979. С. 494-508.

¹¹ Там же. Стр. 4

одну точку зрения, а именно, что искусство воспроизводит не природу, а душевный мир человека. Пожалуй, этот взгляд более актуален для музыковедения. Многие музыковеды одинаково определяют природу музыки: они считают, что музыка в ы р а ж а е т мир эмоций и переживаний человека. Однако, что вообще современные музыковеды имеют в виду, когда говорят о «выражении», «раскрытии» душевного континуума, эмоциональных состояний или переживаний? Означает ли это, что душевная и эмоциональная жизнь уже сложились, и их нужно только описать, представить, «промоделировать» в музыке? Или, может быть, само «выражение» в музыке как-то влияет на душевную и эмоциональную жизнь, видоизменяет их? Наконец, возможен и более кардинальный вариант: именно музыка (так же, как и другие искусства), выражение в ней чего-то (?) формирует определенные стороны и структуры душевной жизни. До музыки, вне музыки этих сторон и структур душевной и эмоциональной жизни не было в природе вообще. В отношении к классической музыке этот тезис (гипотеза) может звучать так: именно классическая музыка сформировала в человеке Нового времени (начиная с XVII столетия и дальше) определенные стороны и структуры душевной и эмоциональной жизни. В этом смысле человек Нового времени подготовлен не только культурой эпохи Возрождения и Просвещения, но и классической музыкой. Аналогично, можно предположить, что живопись как цветопрактика способствовала формированию у человека Нового времени нового цветового видения. Но вернемся к Волкову, который обсуждает, как художник воспроизводит природу, по сути, игнорируя ее, а точнее, отталкиваясь от природы, каким образом он создает новую визуальную и художественную реальность.

«Однако художник вправе рассуждать иначе. Диск заходящего солнца много ярче неба, но и небо светится желтым сиянием по отношению к темно-красному густому цвету освещенных закатом виноградников и темным силуэтам фигур и деревьев. На картине небо изображено светло-желтым, а диск солнца, окруженный красными штрихами, передающими обычную вокруг источника света ир-

Изобразительные искусства

радиацию, едва светлее неба. Он изображен бледно-розовой краской. Но он все же светится, потому что сильный свет всегда кажется менее окрашенным. Силуэты по отношению к освещенным скользящим светом виноградникам должны были бы быть достаточно темными, а они на картине синие и той же светлоты, что виноградники. Они выделяются не тоном, а «цветом». Это попытка передать мощный контраст горячих красок закатного освещения и холодных сизо-синих теней. Художник не хотел ослаблять цветовой контраст обесцвечиванием теневых кусков, неизбежным при попытке передать общий тон в аналогичных мотивах (Ван-Гог. «Красные виноградники»).

«Художник, страстно изучающий природу, ее краски, стоит скорее перед задачей выбора, чем перед задачей всестороннего воспроизведения. Ему только кажется, что именно он овладел тайной колорита, вырвав ее из рук природы; на самом деле он пользовался одним из возможных, чаще всего привычным языком переложения красок природы на краски картины. Подумаем о том, что приходится делать художнику, стремящемуся передать игру красок природы. Природа располагает бесконечным разнообразием окраски предметов (предметного цвета). Но природа меняет и объединяет предметные краски посредством общего освещения, игры рефлексов, пространства.

Художник располагает только цветом краски. Его картина равномерно освещена рассеянным белым светом, лучше всего выявляющим разнообразие красок. Если рефлексы от окружающих предметов мешают видеть краски картины, мы стараемся устранить рефлексы, выбрать выгодную точку зрения. В распоряжении художника краски, только краски, с их предметным цветом, ограниченное число красок. А на картине мы можем видеть и цвет предмета и цвет освещения. Мы видим соединенными в единой выкраске и цвет голубого платья и присутствие желтого рефлекса на нем. В едином предметном цвете краски должны быть соединены все причины изменений цвета в природе. Художник располагает только возможностью смешивать и наслаивать краски и еще – соседством на плоскости одинаково освещенных пятен. Природа располагает несравненно большим богатством средств для создания своих гармоний.

Рядом с белым пятном мы положили пятно красной киновари. Другой раз мы положили рядом с ним пятно желтого кадмия, а красное пятно – рядом с зеленым, затем с черным пятном. Что произошло с цветом пятен? «Но что же могло с ними произойти?» – спросит неискушенный в живописи читатель. Ведь пятна лежат на одной плоскости: красное пятно не воспринимает рефлекса от белого, белое – от красного и желтого пятна и т. п. Однако художник знает, что каждый новый цвет, положенный на плоскость картины, меняет соседние цвета и тем самым меняет общее цветовое равновесие. Каждый новый цвет может разрушить гармонию и завершить ее, погасить сильное пятно другого цвета и зажечь это пятно»¹².

«Настоящие законы колорита можно вывести не из законов природы как таковых, а из того, как эти законы понимал и передавал в живописи человек – творец истории, творец искусства.

«Психология зрительного восприятия и цветоведение могут разъяснить некоторые из приемов цветового построения, которыми иногда интуитивно, иногда с известной долей теоретизирования пользовались художники. Игнорировать данные этих наук в теории колорита так же смешно, как смешно игнорировать данные физики цвета.

Но всегда надо помнить, что и цветоведение и теория цветового зрения содержат только вспомогательный материал для теории колорита. Цветовое зрение выработалось в процессе приспособления к природной среде. Глаз же, способный воспринимать красоту форм и красоту цвета, создан, кроме того, искусством. Чувство колорита – продукт истории и в особенности истории искусства. Поразительно, насколько бедны данные современной физиологии цветоощущения по сравнению с тем, что знал о цвете полтора столетия тому назад Вольфганг Гёте»¹³.

В данном случае, говоря, что «глаз, способный воспринимать красоту форм и красоту цвета, создан, кроме того, искусством», Волков выходит на очень важное представление, которое я связываю с понятием «социальное тело». Дело в том, что не только

¹² Там же. Стр. 6

¹³ Там же.

техника расширяет наши возможности, позволяя делать то, что человек как биологическое существо сделать не в состоянии (он не может поймать руками птицу, но «ловит» ее с помощью лука, не может летать, однако, «летает» на самолете и т.д.), но и искусство. Музыка меняет и развивает наш слух, живопись – глаз, поэзия – речь и воображение. Вот эту особенность техники и искусства (но также мышления, телесных практик и ряда других реалий), расширяющую биологические способности и создающую новые возможности в современной философии и обозначающую понятием «социальное тело». Техника как социальное тело человека, искусство как социальное тело, мышление как социальное тело, цветопрактики как социальное тело¹⁴.

Продумывая размышления Волкова можно задать и такой вопрос: что такое цвет не как художественная форма и одно из выразительных средств живописи, а как *событие художественной реальности*. Рассмотрим один конкретный пример – произведение Петрова-Водкина «Купание красного коня».



Известно от чего художник отталкивался. «По свидетельствам исследователей, замысел картины возник у художника после того, как его ученик Сергей Калмыков в рамках академической работы написал красных коней. Существует мнение, что первый вариант картины «Купание красного коня» (он не сохранился) был создан в имении знакомого генерала, куда художника с женой пригласили радушные хозяева. Прообразом живот-

¹⁴ Некоторые механизмы (культурные, семиотические, деятельностные) того, как формируются социальные тела я рассмотрел в работах: Розин В.М. Визуальная культура и восприятие. М., 2006; Розин В.М. Мышление: сущность и развитие. М., 2014.

ного в центральной части полотна послужил настоящий скакун по имени Мальчик. Позже, в Петербурге, Петров-Водкин заново написал картину. Сергей Калмыков вдохновил мастера в качестве модели для главного персонажа. В лице стройного юноши, сидящего верхом на коне, угадываются черты ученика художника»¹⁵.

Но это только то, на что Петров-Водкин поглядывал, создавал же он реальность, которую, например, тот же искусствовед описывают так. «Таких коней не бывает». Именно это было главным упреком, который слышал в свой адрес Петров-Водкин. «Купание красного коня» работа, вызвавшая столько же споров, сколько восхищенных откликов, явно навеяна и ранними впечатлениями, которые художник получил некогда в иконописной мастерской. Символический алый конь присутствует в древнерусской иконе, например, в изображении архангела Михаила, святых Бориса и Глеба и т. д.



В картине Петрова-Водкина этот цвет также аллегоричен. Он олицетворяет волю и стремительность, бескомпромиссность и жажду нового, к чему так рвалась предреволюционная Россия. В иконописи красный цвет символизирует венценосную и действенную силу, такой же силой наделяли пробужденную и готовую к переменам страну наши соотечественники, жившие сто лет назад»¹⁶.

К сказанному добавлю еще. Красный цвет коня ассоциируется с кровью, встающим

¹⁵ Милада Игнатъева Картина «Купание красного коня» <http://fb.ru/article/145375/kupanie-krasnogo-konya-petrov-vodkin-opisanie-kartin-kartina-kupanie-krasnogo-konya>

¹⁶ Там же.

Изобразительные искусства

или заходящим солнцем, с красным знаменем. То, что конь на картине не совсем реалистичный («таких коней не бывает», уж по цвету – наверняка) сдвигает восприятие и размышления в сторону символической реальности. Ассоциации (пусть не совсем ясные обычному зрителю, а не искусствоведу) с иконописью отсылают наше восприятие в древность Руси и реальность иконописи. Цветовой контраст обнаженного наездника и коня, а также контраст с двумя другими конями могут быть прочитаны, например, как обуздание (революции) или слияние (человеческих замыслов и революционной стихии).

Сами по себе цветовые решения картины интересны, но мало что значат, однако, в рамках художественной реальности они работают на ее события, задавая и поддерживая их. Но естественно, только вместе с другими выразительными средствами и художественными решениями (композицией, темами, образами, особенностями художественной формы, символикой и другими)¹⁷. В последней части статьи Волков разбирает две системы цветов (Ньютона и Гете), играющие в цветоведении примерно ту же роль, что и центральная перспектива в реалистической живописи. Система Ньютона, как известно, основана на физических свойствах света, а Гете, судя по разбору Волкова, опирается на опыт художественного творчества и восприятия.

«Первая попытка привести видимые цвета в систему принадлежала Исааку Ньютону. Цветовая система Ньютона – цветовой круг, составленный из семи секторов: красного, оранжевого, желтого, зеленого, голубого, синего и фиолетового»¹⁸...

«Приемы смешения, которыми пользовался Ньютон, не были безупречными. Но все законы оптического смешения были фактически предсказаны им. Он заметил и тот факт, что смешение фиолетового и красного цвета дает пурпурные цвета, которых нет в спектре. Таким образом, множество цветов оказалось не только непрерывным, но и замкнутым. Увидел Ньютон и то, что смешение

не близких по спектру цветов всегда ведет к потере насыщенности, к подмеси белого (серого). Идея цветового круга была столько же естественным, сколько и удивительным следствием экспериментов гениального физика по смешению цветов, так же как идея самого смешения – естественным и удивительным следствием наблюдений над разложением солнечного луча».

«Новейшие экспериментальные исследования, – отмечает Волков, – заставили несколько изменить геометрический образ множества цветов. В частности, идея сложения цветов нашла выражение в более точной модели – так называемом треугольнике смешения цветов. В вершинах треугольника смешения помещаются основные цвета ньютоновской цветовой системы – красный, зеленый, синий. Цвет суммы двух цветов находится по принципу центра тяжести на прямой, соединяющей соответствующие смешиваемым цветам точки треугольника смешения».

И опять Волков не забывает подчеркнуть, что система Ньютона для художника – это только одно из средств и «леса», а не сама художественная реальность.

«Цветовая система Ньютона, нашедшая свое выражение в цветовом круге и в законах смешения цветов, – задает вопрос Волков, – не есть ли это наиболее общая формальная основа колорита – цветовой системы картины?»¹⁹ И отвечает. «Живопись пользовалась, пользуется и будет пользоваться оптическим смешением цветов. Но едва ли можно одно из средств цветового построения представлять как единственную и обязательную его основу». «Ньютоновская цветовая система описывает только одну сторону фактов – цветное множество и не затрагивает цветового взаимодействия, она основана на законах оптического смешения, а художник имеет дело чаще всего не с оптическим смешением цветов. И вообще, бессмысленно искать цветовые гармонии абстрактным путем, если мы располагаем в качестве бесспорного материала множеством совершенных образцов, созданных великими колористами».

«Однако оговоримся еще раз – бесплодность претензий на абстрактные законы красоты не означает бесполезность для искусствознания и художественной практики цветоведения и физиологии цветового зрения».

¹⁷ См. также нашу статью: *Розин В.М.* Удивительный феномен музыки // *Культура и искусство.* 2014. № 4 и 5.

¹⁸ *Волков Н.* Цвет в живописи. С. 7.

¹⁹ Там же.

«Вместо того чтобы трудиться над прямой имитацией красок природы, художник должен принять как основной закон ту истину, что краски, которыми он располагает, и их смеси составляют только островки, вкрапленные в бесконечное богатство красок природы, только точки и нити, расположенные в ограниченной области цветового тела».

Теперь теория цветов Гете. «Говоря о цветных системах, – пишет Волков, – мы изложили только цветовую систему Ньютона. Теперь уместно изложить цветовую систему его противника Гёте. В ней метафизика причудливо перемешалась с тонкостью и полнотой наблюдений. При всем несовершенстве учения Гёте о цвете в нем есть что-то очень важное для понимания цвета в живописи. И Гёте считал круг естественным прообразом многообразия цветов. Однако он сообщал ему совсем другое значение. Свет для Гёте неразложим. Это основное явление. Свету противостоит тень (тьма). Цвет занимает середину между этими двумя стихиями, он всегда несет в себе «нечто теневое» – полусвет, полутень. Если побеждает свет, мы видим желтый цвет. Это цвет солнца, видимого через воздушную среду. Если побеждает тьма, мы видим синий цвет. Синий цвет – это цвет неба, возникающий благодаря тому, что мы видим тьму через среду воздуха. Таким образом, основных цветов – два: желтый (для ньютоновской цветовой системы он даже не основной!) и синий.

Все в природе создается противоречиями: желтое – синее; активность свойства – лишение свойства; свет – тень; сила – слабость; теплота – холод; близь – даль. Равновесное смешение синего и желтого порождает зеленый цвет. Уплотнение желтого (его сгущение), когда среда, через которую мы смотрим, сгущается, порождает сначала оранжевый, затем красный цвет. Синий цвет сгущается в фиолетовый. Равновесное соединение красного и фиолетового создает пурпурный цвет, самый совершенный из всех. Зеленый и пурпурный образуют новый контраст, глубокую гармонию, завершая цветовой круг.

В дальнейшем изложении законов смешения цветов Гёте говорит, в сущности, о результатах смешения красок. Но в изложенной здесь теории он наметил нечто более глубокое. Цвет для него и активен и пассивен, и горяч и холоден, характеризует близь и даль».

Иначе говоря, система Гете строится не на основе физических законов, а обобщает опыт художественного восприятия и творчества. Правда, возникают естественные вопросы. Какой опыт цветовосприятия и работы с цветами имел в виду Гете? Свой лично? Художников, какого направления? И можно ли этот опыт распространить на творчество художников других направлений, например, импрессионистов или неимпрессионистов?

Выражает эта система, на мой взгляд, и такую фундаментальную вмененность верующего человека, как противопоставление Света и Тьмы (Бога и Сатаны). Причем скорее в духе манихейцев, утверждавших, что поступки человека определяются борьбой двух противоположных сил – Бога и Сатаны. Эта борьба метафорически истолковывается Гете в представлении о смешении красок, а также их активности и пассивности.

Выше, я высказал предположение, что теории Ньютона и Гете выполняли в цветоведении сходную роль с прямой перспективой. Чтобы убедиться в этом, рассмотрим, как последняя складывалась. Кажется, что Возрождение просто продолжает средневековые идеи. Марсио Фичини и Аньоло Фиренциоло утверждают, что красота бестелесна, поскольку от Бога, и химерична, представляя собой только идеал²⁰. По сути, средневековой является также идея, что художник создает условия (форму), позволяющие бестелесной божественной идее «проникнуть в материю», порождая красоту творения. Однако, хотя художники Возрождения чаще всего писали о «подражании» и «изображении», понимали они свое

²⁰ В трактате Аньоло Фиренцуолы «О красотах женщин» одна из участниц диалога называет воображаемую красавицу, которую ведущий дискуссию предлагает при написании картины составлять из изображений прекрасных частей тела других женщин, попросту «химерой». В ответ ведущий восклицает: «Вы не могли сказать лучше, чем сказав: химера, ибо, подобно тому, как химера воображается, но не встречается, так и та красавица, которую мы собираемся создать, будет воображаться, но не будет встречаться, мы увидим скорее то, что требуется иметь, чтобы быть красивой, чем то, что имеется...» (Фиренцуола А. О красотах женщин // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1962. Т. 1. С. 565).

Изобразительные искусства

творчество прежде всего как «творение», причем часто по инженерному образцу.

«Однако в материи, испытавшей лучшее воздействие, – пишет Фичини, – оно более подобно чистой форме, в другой же материи оно менее подобно... Если бы кто спросил, каким образом форма тела может быть подобна форме души и разуму, пусть он, прощу, посмотрит на здание архитектора. Вначале архитектор зачинает в душе план (ratio) здания и как бы его идею. Затем в меру сил он сооружает дом таким, каким он его замыслил. Кто будет отрицать, что дом – тело и что, вместе с тем, он похож на бестелесную идею мастера, по подобию которой создан... Что же, наконец, красота тела? Деятельность (actus), жизненность (vivacitas) и некая прелесть (gratia), блистающие в нем от вливающейся в него идеи. Блеск этого рода проникает в материю не раньше, чем она будет надлежащим образом приурочена. Приурочивание живого тела заключается в следующих трех началах: порядке (ordo), мере (modus) и облике (species)»²¹.

Есть и другие существенные отличия. Художник Возрождения понимает себя, с одной стороны, как личность и отчасти демиурга, с другой как творца «второй природы» (первая, создана Богом, в ней Бог и пребывает). Лучше всего это новое мироощущение было выражено в знаменитой речи Пико делла Мирандолы «Речь о достоинстве человека», где были заданы схемы, определившие самосознание ренессансного человека. В этой речи Мирандола утверждает ни больше ни меньше, что человек стоит в центре мира, где в Средние века стоял Бог, и что он должен уподобиться, если и не самому Творцу, то уж во всяком случае херувимам (ангелам), чтобы стать столь же прекрасными и совершенными как они²².

Поскольку природа, подчиняется божественным законам, художник считает, что должен ей следовать. Законы природы описывает математика, представляющая собой истинное знание, которое при творении природы использовал сам Господь. Если человек хочет создавать вторые природы (а

он к этому стремился), то, опираясь на математику, человек должен как бы повторить творение²³. Опыт – еще один способ удостовериться в истинности знаний о природе. Опыт и математика связаны между собой. Например, Леонардо да Винчи гипотезы об устройстве природы формулирует на языке математики, а затем проверяет их в опыте. Таким образом, в Эпоху Возрождения складывается новая ситуация: с одной стороны, переосмысленные на возрожденческий лад средневековые представления о красоте и

²³ Кузанский Н. Собрание соч. в 2-х т. Т. 1. М., 1979. Т. 2. 1980. С. 162. Стоит отметить, что пересмотр значения математики намечается уже в средних веках. Именно со средних веков идет представление о Боге как геометре, хотя здесь средневековые мыслители, обосновывая свою мысль, конечно, опираются на «Тимея» Платона. В средние века математика кардинально переосмысливается. Это теперь не просто род бытия, входящий в другой (Аристотель), а, во-первых, средство творения Богом действительности (Бог создает мир, действуя как математик), во-вторых, поэтому математика – истинное знание о мире. Новое средневековое понимание математики хорошо просматривается в работах Роджера Бэкона (Opus Maius, Opus Minus, Opus Tertium). В Opus Tertium читаем. «Вторые же важнейшие ворота, которых нам по природе не достает, есть знание математики...она ближе всего к врожденному знанию...но не так в отношении естественных наук, метафизики и других...ясно, что она простая наука и как бы врожденная или близкая врожденному знанию. Из этого следует, что она – первейшая из наук, без которой другие не могут познаваться...Адам и его сыновья получили ее от Бога...понятно, что большая и лучшая часть математики повествует о вещах небесных, как астрология, спекулятивная и практическая...благодаря этим [двум наукам о небесном] подготавливается, тем не менее, познание этого подлунного мира...познание всего подлунного зависит от возможностей математики...Далее я обратился к распространению форм от места своего возникновения, и тут есть много значительного и прекрасного. Но это распространение может быть выражено и познано только посредством линий, углов и фигур» (Бэкон Р. Opus Tertium // Антология средневековой мысли. Т. 2. М., 2002. С. 103-109).

Здесь врожденное знание – это знание сообщенное самим Богом. Математику Р.Бэкон понимает как первейшую науку, на которой основываются все другие. Именно математика обеспечивает познание всех вещей («подлунного мира»). При этом, стремясь реализовать идею, по которой все вещи созданы Богом по единому плану и поэтому в них есть нечто общее («универсалии», «формы»), Р.Бэкон выходит на трактовку природных явлений и процессов (движений и изменений) как «движение форм». Последние как раз и могут быть выражены с помощью математики (геометрии).

²¹ Фичино М. Комментарий на «Пир» Платона. // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1962. Т. 1. С. 503-504.

²² Пико делла Мирандола Д. Речь о достоинстве человека // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1. М., 1962. С. 507, 509, 512.

синергии, с другой – идеи личности, творчества, природы, математики и опыта. И вот мы видим, как эта ситуация сворачивается в концепции центральной перспективы.

«Поверхности, – утверждает Альберти, – измеряются некими лучами, как бы служителями зрения, именуемыми поэтому зрительными, которые передают чувству форму предметов». Среди лучей следует различать крайние или наружные (они измеряют протяжение), средний и центральный, перпендикулярный к плоскости изображения. Лучи образуют «зрительную пирамиду», «основанием которой будет видимая поверхность (сечение пирамиды). Стороны пирамиды – те лучи, которые называются наружными. Острие или вершина пирамиды находится внутри глаза, там же, где и угол протяжения». Для Альберти очевидно, что от большего расстояния предметы и фигуры утрачивают силу цвета, «слабеют», как он выражается. Это явление он формулирует в виде правила: «чем больше расстояние, тем видимая поверхность будет казаться темнее». Для общей реалистической установки Альберти весьма показательно, что он уподобляет плоскость, на которой выполняется рисунок, «открытому окну», – через которое зритель смотрит на изображение...»²⁴.

«Наука же о зрительных линиях, – вторит Альберти Леонард да Винчи, – породила науку астрономии, которая является простой перспективой, так как все (это) только зрительные линии и сечения пирамид... Перспектива делится на три главных части: первая из них – это уменьшение, которое претерпевают величины тел на различных расстояниях; вторая часть – это та, которая трактует об уменьшении цветов этих тел; третья – эта та, которая уменьшает отчетливость фигур и границ этих тел на разных расстояниях»²⁵.

Как могли сложиться эти представления? Возможно, следующим образом. В средние века основная коммуникация задавалась отношением человека к Богу и Бога к человеку; в визуальном же плане это было ощу-

щение, что Господь смотрит на человека, оценивает его поступки, направляет. Именно Бог был в центре мира, средоточием последнего. А человек – всего лишь восприимчиком образа Господа. Иконы и фрески в храме хорошо выражали это мироощущение и видение.

Коммуникация Возрождения совершенно иная. В центре мира человек. Он демиург и себя и второй природы. Но чтобы творить, нужно знать законы и принципы, по которым Господь устроил мир. Для этого служит опыт и математика. Опыт показывал, что при удалении от зрителя тела уменьшаются и видятся хуже. Конечно, это замечалось и раньше, даже в античности. Но не служило основанием изображать видимое, учитывая это обстоятельство. Почему? А потому, что античный человек никогда не ставил себя в центр мира и не считал творцом вещей. В мире были боги, причем разные, и люди, и вещи. Их и нужно было изображать в логике подражания.

Теперь же другая картина. Человек в центре, он творит видимое, опыт подсказывает нужные отношения, математика позволяет их оформить в единство новой реальности – прямой перспективы. При этом главный план и бытие совпадает с личностью художника (это и есть центр мира), а значение всех остальных уменьшается по мере удаления от этого главного центра. Образ окна, через который смотрит художник, и удаляющиеся, уменьшающиеся и ослабевающие виды неплохо схватывают это ощущение.

Новая коммуникация и видение с помощью схемы центральной перспективы (схемы становления) свертывается в новой реальности – живописного пространства, построенного в рамках концепции прямой перспективы. Однако, выше я отмечал, что это была не единственная схема. Важной для ренессансного искусства была также схема совмещения прямой перспективы с сакральным планом. «В «Обручении Марии» (1504 г.), картине Рафаэля, как уже отмечалось, точка схода находится в открытом дверном проеме круглого храма на заднем плане. На первый взгляд это место лишено особого значения, но для зрителя эпохи Возрождения оно несло в себе глубокий религиозный смысл. И действительно, это здание символизирует мистический храм,

²⁴ Лазарев В.Н. Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве. Трактаты. Трактаты Альберти. М., 1979. С. 494-508.

²⁵ Леонардо да Винчи Книга о живописи. М., 1934. С. 61, 218-219.

Изобразительные искусства

открытая дверь которого, со всеми очевидными сопутствующими символами, связывает центральный луч с глазом зрителя. Через открытый дверной проем видно небо по другую сторону храма. Рафаэль искусно связал геометрическое понятие точки схода с мистической идеей Божией бесконечности на небесах». Что вообще то понятно, если учесть христианские корни Возрождения и продолжение, конечно, в ином культурном контексте средневековой традиции. Не менее важными являются нарративы, которые задавали особенности новой художественной реальности. Это требование и рекомендации: создать «выпуклые и похожие на то, что изображается» образы; «написать историю и добиться органичности изображаемого; изобразить движения души; правильно сочетать свет и тень, а также цвета; ориентироваться как на природу, так и на красоту.

Здесь я снова возвращаюсь к понятию художественной реальности. Художник создает произведение, как мир событий, которые зритель проживает. При этом он должен изобрести такую художественную форму, так соединить свои выразительные средства, чтобы этот мир для зрителя воспринимался как совершенно естественный и органичный. Правда, необходимое условие подобного проживания и переживания – как раз понимание условности мира художественной реальности (хотя, говорил Леонардо да Винчи даны краски и плоскость, «мы видим уходящие в даль поля и луга»), умение определять жанр произведения, читать его текст, переживать и прочее. Одна реальность, как правило, противопоставляется другим, так художественная реальность сравнивается с научной, с реальностью сновидений, с обычной жизнью. Чтобы погрузиться в мир художественной реальности и прожить ее события, необходима специальная установка, но и чтобы выйти из реальности и перейти в другую тоже нужен акт переключения²⁶.

²⁶ О реальности и художественной реальности см. три более подробно работы автора. *Розин В.М.* Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир. Изд. Второе. УРСС. М., 2004; *Розин В.М.* Психология: наука и практика. Учебное пособие. ОМЕГА-Л. М., 2005; *Розин В.М.* Психическая реальность, способности и здоровье человека. М., 2000; *Розин В.М.* Семиотические исследования. М., 2001

В мир художественной реальности человек попадает из обычного мира, и события художественной реальности он проживает как человек, обусловленный и сформированный в других реальностях (в быту, практике обычной жизни, в науке и прочее, у каждого свой шлейф прошлого и настоящего). Поэтому, несмотря на специальные установки (например, эстетические) и наличие художественного сознания, обязательным условием существования искусства выступает задание отношений между искусством и другими реальностями. Уже Аристотель в «Поэтике» характеризует это отношения, причем по-разному: как подражание, как требование органичности (объем, непреднамеренность, правдоподобие и прочее). И Альберти, но на новом уровне и для своей художественной практики, задает эти отношения, говоря о красоте, «истории», органичности и т.д.

Наша реконструкция показывает, рассмотренные здесь схемы и нарративы, которые тоже, вероятно, являются схемами, но другого типа, создавались склонными к философствованию представителями искусства (сегодня мы их назвали бы искусствоведами). Последние с помощью этих схем конституировали новую реальность искусства. Однако сами предтечи искусствознания понимали свое занятие иначе, а именно, как познание в отношении к искусству. Но одно, вероятно, не противоречит другому. Действительно, на этапе становления схемы помогают создать новую реальность, а на следующих этапах новые схемы и нарративы дают возможность изучать ее.

Так было и со схемами центральной перспективы. На этапе становления они позволили конституировать художественное пространство, а на следующих изучать его, с одной стороны, в природе, с другой – в живописи. Может показаться, что схема центральной перспективы просто обобщила опыт ренессансных художников, ведь отдельные приемы изображения, которые мы сегодня относим к такой перспективе, встречаются даже в поздней античности. Но думаю, это не так.

Схема центральной перспективы, как я стараюсь показать, помогла перевести в объектную форму и события художественной реальности совершенно новую ситуацию

(осознание себя личностью и демиургом, новое понимание опыта, математики и природы). Затем она позволила перейти от действий по образцам и прототипам к действиям по правилам, что сразу подняло средний уровень мастерства художника.

При этом творческое начало не только не исчезает, но напротив, художник высвобождает свое сознание и чувства для решения новых творческих задач. Дело в том, что, реализуя принципы центральной перспективы, художник не освобождается от необходимости изобретения художественной формы. Просто ряд ее параметров он уже знает и может реализовать, так сказать, технически, как профессионал. То же самое относится и к другим схемам и нарративам: они задают ряд параметров и характеристик художественной формы, по поводу которых грамотный художник (настоящий профессионал) может не задумываться, он просто реализует их. Но все остальные характеристики художественной формы художник должен открыть, изобрести, создать.

Значительно позднее, в конце XIX, начале XX веков при изучении средневекового и архаического квазиискусства, а также постимпрессионизма и модернизма схема центральной перспективы позволила выйти на две новые схемы – схему обратной перспективы (полученную по принципу противопоставления) и схему, если так можно выразиться, «произвольных перспектив», где, или, по сути, отсутствуют какие-либо определенные принципы организации живописного пространства (они еще не сложились) или все зависит от уникального видения художника или характера художественной реальности. Хотя все три типа схем представляют собой прежде всего средства, задающие определенные способы построения художественной реальности, они вскоре стали трактоваться как знания о зрительном восприятии. Не понимая этого, например, Б. Раушенбах трактует полученное им знание («вблизи человек видит в слабой обратной (или неопределенной) перспективе, а вдали – практически в прямой») как визуальный закон, хотя это еще одна схема, эффективность которой надо выяснять²⁷. Другое дело, что схемы по

самой их природе задают видение, формируют его. Поэтому через некоторое время начинает казаться, что схемы выражают это видение. Утверждая, что в средних веках художники реализовали принципы обратной перспективы, искусствоведы ошибаются. Дело в том, что они проецируют схему обратной перспективы, созданную в XX столетии, на художественную практику, где этой схемы еще не существовало.

Не безинтересны размышления Волкова и о выразительности цветов.

«Однако, – пишет он, – и красота цветовых сочетаний и изобразительная сила цвета существуют в искусстве ради выражения чувств и идей человека. Выразительность составляет главную, внутреннюю основу образа, выразительность цвета – главную, внутреннюю основу колорита картины. Краски картины могут не быть красивыми, как в «Таинствах» Креспи, но их выразительность и выразительное единство обязательны для колорита. Краски титиановского «Себастьяна» нельзя назвать красивыми, но они в высшей степени выразительны. Выразительно тяжелое красное в поздних вещах Рембрандта...

Краски картины могут содержать немного изобразительных качеств, могут не изображать свет и тень, состояние среды и глубокое пространство, объединение предметов рефлексами и цветом освещения, как в иконе, но они должны составлять выразительный аккорд, вызывающий отклик в душе зрителя...

Итак, эмоциональные качества цвета. Ученый, привыкший оперировать точными понятиями, наверное, отвергнет подобные выражения как ненаучные. Существуют ли еще и эмоциональные качества цвета в дополнение к таким «изобразительным» его качествам, как плотность, пространственность, светоносность?

Однако в музыке говорят о мажоре и миноре. Мажор и минор – научные понятия. А ведь мажор и минор, хотя и неоднозначно, но очевидно связаны с эмоциями. Столь же очевидна связь ритмических ходов музыки с развитием, ростом эмоционального напряжения, беспокойством и успокоенностью, меланхоличной созерцательностью и романтической, даже революционной активностью. В цветовых сочетаниях художник также имеет «мажорные» и «минорные» созвучия, он также оперирует ритмами – плавными переходами

²⁷ Раушенбах Б. Пространственные построения в живописи. М., 1980. С. 117.

Изобразительные искусства

и скачками. Цветовые ходы иногда, переплетаясь, образуют нечто вроде контрапункта, цвет нарастает, приближаясь к главному пятну. Иногда цветовые массы, окруженные контрастной приглушенностью цветовых ходов, напоминают мощные аккорды медных инструментов в симфонии и создают аналогичное эмоциональное напряжение...

Ни гамма, ни гармония, ни ритм, ни грустное, ни мажорное – вовсе не являются достоянием только музыки. Хотя нельзя не заметить, что цвет и линия – наиболее близкие музыке художественные средства живописи. Цвет и линию можно назвать музыкальным началом живописи, в то время как развитие сюжета и предметную композицию – ее поэтическим началом.

Что же конкретного сказано об эмоциональном действии цвета? Ученый-цветовед, привыкший оперировать точными понятиями, не изучает эмоциональных качеств цвета. Лишь в самой примитивной форме ими занимались психологи. А поэт и художник Гёте выделил в своем учении о цвете главу, посвященную “чувственно-нравственному” действию цвета. Много в ней субъективно, многое метафизично, многое наивно. Но, читая Гёте, убеждаешься, что задача изучения связей цвета с нашими чувствами необходима и ясна...»²⁸.

Волков все время сравнивает цветопрактику с музыкой и говорит подражая музыковедам, что краски «выражают чувства и идеи человека». Но посмотрим, как складывалась «выражение» в музыке и в какой мере сами особенности душевной жизни (кристаллизации и реализации желаний, претерпевания и подтверждения личности) определяли характер новых музыкальных построений, например, непрерывность и плавность мелодического пения *bel canto* или же минорную организацию аккорда? Со всей определенностью нужно сказать, что изобретение новых музыкальных комплексов и структур детерминировалось вовсе не потребностью выразить в музыке соответствующие особенности эмоциональной жизни (например, непрерывность эмоциональных переживаний или тяготение одних эмоциональных событий к другим),

²⁸ Волков Н. Цвет в живописи.

<http://painting.artyx.ru/books/item/fo0/soo/zo000009/sto18.shtml>

ведь стремление к предмету желания – все-таки не гармоническое тяготение, а непрерывность претерпеваний или переживаний до тех пор, пока она не выражена в схемах, вообще является вещью в себе.

Изобретение новых музыкальных комплексов определялось прежде всего возможностью в целом реализовать в музыке жизнедеятельность и переживания личности. Другое дело, что потом, когда эта реализация осуществилась, например, в конкретной форме пения *bel canto* или минорно-мажорной гармонической организации, сама эмоциональная жизнь оказалась иначе структурированной: новые музыкальные построения внесли в нее и качества непрерывности (которые в другой музыке могли и не развиваться), и характеристики тяготения – разрешения.

Теперь уже стремление к предмету желания могло реализоваться в форме гармонического тяготения, смена событий или состояний претерпевания – в форме непрерывного изменения мелодического движения, подержанного ритмом и гармоническим тяготением, подтверждение личности в форме возвращения к вводному тону и тонике²⁹.

Аналогично и в живописи: развитие цветоведения сформировало соответствующее цветное художественное видение. Кстати, иногда, как я показываю, можно увидеть отдельные события этой стороны видения: а именно, в цветных снах и галлюцинациях³⁰. Рассмотренный материал позволяет поставить еще один вопрос: какую роль играют в искусстве научные обоснования. Не использование научных знаний и представлений, например, математических или физических, что имело место еще в искусстве Ренессанса, а именно обоснование, как у Волкова. Отметим еще, что Волков хорошо понимает различие научных построений и самой художественной реальности. Подчеркивание этих различий, вероятно, направлено против отождествления научных обоснований и событий художественной реальности, чем нередко грешат искусствоведы.

²⁹ См. подробнее Розин В.М. Становление и теоретическое осмысление в культуре Нового времени классической музыки // Культуры и искусства. 2013. № 3.

³⁰ Розин В.М. Приложение: «Учение о сновидениях и психических реальностях – одно из условий психологической интерпретации искусства» // Природа и генезис европейского искусства. М., 2011.

Библиография:

1. Блацерна П. Теория звука в приложении к музыке. М., 2012 г.
2. Бэкон Р. Opus Tertium // Антология средневековой мысли. Т. 2. М., 2002.
3. Валерий Цагараев Битва цивилизаций. (proekt@anaharsis.ru)
4. Волков Н.Н. Цвет в живописи». М., 1985.
5. Волков Н. Н. Цвет в живописи. <http://painting.artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000009/st018.shtml>
6. Кузанский Н. Собрание соч. в 2-х т. Т. 1. М., 1979. Т. 2. 1980.
7. Лазарев В.Н. Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве. Трактаты. Трактаты Альберти. М., 1979.
8. Леонардо да Винчи Книга о живописи. М., 1934.
9. Милада Игнатъева Картина «Купание красного коня» <http://fb.ru/article/145375/kupanie-krasnogo-konya-petrov-vodkin-opisanie-kartin-kartina-kupanie-krasnogo-konya>
10. Пико делла Мирандола Д. Речь о достоинстве человека // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1. М., 1962.
11. Раушенбах Б. Пространственные построения в живописи. М., 1980.
12. Розин В.М. Удивительный феномен музыки // Культура и искусство. 2014. N 4 и 5.
13. Розин В.М. Визуальная культура и восприятие. М., 2006;
14. Розин В.М. «Мышление: сущность и развитие». М., 2014.
15. Розин В.М. Психология: наука и практика. Учебное пособие. ОМЕГА-Л. М., 2005.
16. Розин В.М. Психическая реальность, способности и здоровье человека. М., 2000.
17. Розин В.М. Семиотические исследования. М., 2001.
18. Розин В.М. Становление и теоретическое осмысление в культуре Нового времени классической музыки // Культуры и искусства. 2013. N 3.
19. Фиренцуола А. О красотах женщин // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1962. Т. 1.
20. Фичино М. Комментарий на «Пир» Платона. // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1962. Т. 1.
21. <http://dshi7.ru/8/16/>
22. Деменёв Д.Н. Некоторые аспекты диалектичности процесса создания живописного произведения. // NB: Философские исследования. – 2014. – 9. – С. 150 – 185. DOI: 10.7256/2306-0174.2014.9.13549. URL: http://www.e-notabene.ru/fr/article_13549.html

References (transliterated):

1. Blatserna P. Teoriya zvuka v prilozhenii k muzyke. M., 2012 g.
2. Bekon R. Opus Tertium // Antologiya srednevekovoi mysli. T. 2. M., 2002.
3. Valerii Tsagaraev Bitva tsivilizatsii. (proekt@anaharsis.ru)
4. Volkov N.N. Tsvet v zhivopisi». M., 1985.
5. Volkov N. N. Tsvet v zhivopisi. <http://painting.artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000009/st018.shtml>
6. Kuzanskii N. Sobraie soch. v 2-kh t. T. 1. M., 1979. T. 2. 1980.
7. Lazarev V.N. Nachalo rannego Vozrozhdeniya v ital'yanskom iskusstve. Traktaty. Traktaty Al'berti. M., 1979.
8. Leonardo da Vinchi Kniga o zhivopisi. M., 1934.
9. Milada Ignat'eva Kartina «Kupanie krasnogo konya» <http://fb.ru/article/145375/kupanie-krasnogo-konya-petrov-vodkin-opisanie-kartin-kartina-kupanie-krasnogo-konya>
10. Piko della Mirandola D. Rech' o dostoinstve cheloveka // Istoriya estetiki. Pamyatniki mirovoi esteticheskoi mysli. T. 1. M., 1962.
11. Raushenbakh B. Prostranstvennye postroeniya v zhivopisi. M., 1980.
12. Rozin V.M. Udivitel'nyi fenomen muzyki // Kul'tura i iskusstvo. 2014. N 4 i 5.
13. Rozin V.M. Vizual'naya kul'tura i vospriyatie. M., 2006;
14. Rozin V.M. «Myshlenie: sushchnost' i razvitie». M., 2014.
15. Rozin V.M. Psikhologiya: nauka i praktika. Uchebnoe posobie. OMEGA-L. M., 2005.
16. Rozin V.M. Psikhicheskaya real'nost', sposobnosti i zdorov'e cheloveka. M., 2000.
17. Rozin V.M. Semioticheskie issledovaniya. M., 2001.

18. Rozin V.M. Stanovlenie i teoreticheskoe osmyslenie v kul'ture Novogo vremeni klassicheskoi muzyki // Kul'tury i iskusstva. 2013. N 3.
19. Firentsuola A. O krasotakh zhenshchin // Istoriya estetiki. Pamyatniki mirovoi esteticheskoi mysli. M., 1962. T. 1.
20. Fichino M. Kommentarii na «Pir» Platona. // Istoriya estetiki. Pamyatniki mirovoi esteticheskoi mysli. M., 1962. T. 1.
21. <http://dshi7.ru/8/16/>
22. Demenev D.N. Nekotorye aspekty dialektichnosti protsessa sozdaniya zhivopisnogo proizvedeniya. // NB: Filosofskie issledovaniya. – 2014. – 9. – С. 150 – 185. DOI: 10.7256/2306-0174.2014.9.13549. URL: http://www.e-notabene.ru/fr/article_13549.html