И.В. АКИЛОВ
Старший преподаватель кафедры «Академическая живопись» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: akiloff@yandex.ru

Н.В. АКИЛОВ
Старший преподаватель кафедры «Академическая живопись» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: akilov.nik@yandex.ru

I.V. AKILOV
Senior lecturer of the Academic Painting Department of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: akiloff@yandex.ru

N.V. AKILOV
Senior lecturer of the Academic Painting Department of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: akilov.nik@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_180_187

ВЛИЯНИЕ ИНДИВИДУАЛЬНОЙ ИЕРАРХИИ ВОСПРИЯТИЯ ЦВЕТА НА ТВОРЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ УЧАЩЕГОСЯ

THE INDIVIDUAL COLOUR PERCEPTION'S HIERARCHY INFLUENCE ON THE STUDENT'S CREATIVE POTENTIAL

В статье рассматриваются субъективные иерархические отношения между основными цветовыми группами, складывающиеся в процессе эстетического становления личности художника и дизайнера, и их влияние на качество результата выполнения творческих учебных заданий.

The paper examines the subjective hierarchical relationships between the main colour groups developed in the artist's and designer's personality aesthetic formation process, and their influence on the quality of the implementing creative educational task's result.

Ключевые слова: иерархия цвета, эстетическое развитие, учебный процесс, творческий потенциал, индивидуальное восприятие, дизайн, живопись.
Keywords: colour hierarchy, aesthetic development, educational process, creativity, individual perception, design, painting.

В творческой и проектной деятельности будущего художника и дизайнера цвет выполняет наиболее ясно выраженную художественную функцию и зачастую формирует эмоциональный строй произведения. При этом его роль и выразительность прямо пропорциональны степени творческой трансформации зрительного опыта в новую индивидуально упрощенную изобразительную форму [4, с. 222–223].

Упрощение видимого неизменно ведет к абсолютизации одного из множества оттенков [9, с. 551–552], а иногда и к созданию не существующего в исходной ситуации цвета, призванного наиболее ярко отобразить ее авторское прочтение и сформировать узкий эмоциональный посыл от создателя к зрителю [8, с. 152]. Таким образом, чем активнее упрощение, тем более односложно и ясно звучит художественная ткань итогового произведения. Но поскольку авторское решение заведомо субъективно и обусловлено синтезом осознанного зрительного опыта индивида с проявлением его творческой воли [2, с. 192], то результат визуального упрощения не всегда бывает художественным, а иногда и вовсе рискует приобрести ярко выраженные антихудожественные качества.

Чтобы объяснить причины, влияющие на изобразительную ценность результата творческого упрощения цвета, необходимо понять его эмоциональную наполненность и место в иерархии субъективного восприятия индивида.

Цветовой спектр делится на три основные группы: желто-оранжевую, красно-фиолетовую и сине-зеленую. При этом, в зависимости от индивидуального художественного опыта, абсолютизация цвета в каждой группе доходит до трех основных цветов — простых в субтрактивном смешении [6, с. 22] или сложных в аддитивном [6, с. 18]. В творческом инструментарии художника и дизайнера избранная им в качестве главной одна из спектральных цветовых групп неизбежно выстраивает оставшиеся две группы цветов в иерархию.

Главный цвет становится таковым в силу своей избранности будущим художником в качестве исключительного выразительного изо-

бразительного средства на основе индивидуально сложившихся эстетических предпочтений. Чаще всего главный для него цвет характеризуется положительно, и зачастую на него проецируется наиболее ранний личный опыт цветовой гармонии. Оттенки этого цвета понимаются как наиболее важные в искусстве и дизайне [5, с. 26–27], и они способны заслонить все остальные цвета спектра. В этом случае субъективные сокровенность и красота избранного цвета настолько созвучны сложившемуся эстетическому воспитанию личности будущего художника, что не допускают в его творчестве никакого равноправия со стороны иных цветовых групп. В итоге для художественно неразвитого сознания такой цвет способен сформировать ложное представление о прекрасном и правильном.

Вторым в иерархии является цвет, который учащийся наделяет эмоционально негативной окраской, он раздражает его своей банальностью или же наоборот кажется ему недопустимым из-за эмоциональной избыточности, маргинальности и эпатажа. В понимании творческого индивида, это цвет его конкурента — главный цвет чужого искусства, а иногда и общества в целом. Данный цвет субъективно воспринимается противоположным главному цвету, хотя он почти никогда не является его прямой инверсией [3, с. 69–73]. Если будущий художник стремится отстаивать свою индивидуальность, которую он ассоциирует с главным для себя цветом [1, с. 16–19], то конкурентный цвет станет для него знаменем коллективного общества, массы. Если же, наоборот, он видит в индивидуализме тупик для развития своего творческого эго, то уже общественное окрасится главным цветом, а маргинальность — конкурирующим эстетически противоположным оттенком.

Третьим в иерархии является нейтральный цвет. Поскольку черно-белый градиент самодостаточно существует в изобразительном искусстве и дизайне без привлечения цвета, то его серые градации принято соотносить в цветовом круге лишь с проявлением тона. Однако понимание серого в искусстве значительно шире обозначения темного и светлого. Он эмоционально ровен и постоянен и поэтому незаменим в валёрной живописи. Однако спектральный серый в искусстве мертв, и для его жизни требуется придать ему цветовой оттенок. Индивидуальное восприятие каждого окрасит валёр в цвет из той группы в спектре, которая не является для него главной или конкурирующей с главной. Нейтральность валёра позволяет ему гармонично связывать между собою любые цвета и оттен-

ки, обеспечивая гармонию за счет благородства сдержанного колорита. Но эмоционально для учащегося он неинтересен и скучен, хотя и полезен своим созидательным и ненавязчивым потенциалом.

Таким образом, возможны лишь три степени иерархии цвета: главная, конкурирующая и нейтральная. Их абсолютное неравенство, собственно, и придает им иерархическую форму, которая, в свою очередь, наделяет их совершенно разными творческими потенциями. Чтобы лучше их понять, нами в течение нескольких лет регулярно проводились изобразительные опыты разработки однотипных сюжетов на разных по цвету основах. Данное исследование показало стабильную зависимость результата от цвета, причем художественная ценность работы каждого из нас напрямую зависела от того, какое место в личной цветовой иерархии занимал тот или иной оттенок основы.

Наиболее продуктивный и художественно выразительный результат получался, когда основа была окрашена в цвет, который каждый из нас считал конкурирующим с главным избранным цветом. Стабильно благополучное в художественном отношении произведение неизменно было связано с той частью спектра, отношение к которой была у нас нейтральным. А самый художественно спорный, неудачный и вялый рисунок неизбежно рождался на основе главного в личной шкале колористических ценностей. Однако если основа окрашивалась в валёрный оттенок данного цвета, то результат получался значительно более художественно здравым, отчасти приближаясь к характеристикам рисунка на нейтральном цвете. При этом необходимо отметить, что у каждого из нас сложилась собственная иерархия спектральных цветовых групп, и результат зависел только от субъективного восприятия и отношения к цвету, а не от него самого.

Теперь требуется объяснить, почему использование главного цвета в качестве доминирующего художественного выразительного средства неизбежно приводит к изобразительной несостоятельности автора. На наш взгляд, причина кроется в слабости творческой позиции художника по отношению к данному цвету. Дело в том, что стереотип цветовой гармонии с участием оттенков избранного цвета складывается во время эстетического созревания личности, когда внешние проявления не поддаются анализу и являются незыблемым авторитетом. Их непреложность одновременно служит опорой и ориентиром для неокрепшего чувства прекрасного в самом начале художественного воспитания лич-

ности, не умудренной культурой изобразительного искусства и дизайна. В итоге начинающий художник попадает в эстетическое рабство по отношению к надуманной величине, которая является результатом чужого профессионального творчества, находящегося в недостижимой дали от его собственного изобразительного опыта. Это порождает позицию преклонения перед непостижимым авторитетом, зависимости, подчинения и служения надуманному цветовому кумиру. В таком положении невозможно полноценное творческое делание, поскольку в процессе отсутствуют какой-либо анализ и контроль со стороны художника, и сколько бы ему не было лет, в данной ситуации он всегда находится в положении начинающего и неумелого ребенка, ведомого неподконтрольной ему силой слепого эстетического ликования.

Наш опыт преподавания в МГХПА имени С.Г. Строганова показал, что цвета сине-зеленой группы доминируют в сознании 90 % учащихся. Авторитет красно-фиолетовой и желто-оранжевой групп встречается примерно в равной степени редкости, т. е. в 5 % случаев каждый. Из-за этого учебные постановки в холодной гамме с использованием цветов синего спектра не поддаются культурному художественному воспроизведению у 90 % студентов, абитуриентов, учащихся групп дополнительного профессионального образования и детской академии дизайна. Наиболее ярко художественная несостоятельность в работе с цветами сине-зеленого спектра проявляется в условиях онлайн образования и при декоративной трансформации учебных постановок, поскольку при этом творческая самостоятельность учащегося проявляется в большей степени, нежели при очной работе с преподавателем и при академическом решении видимых реалий учебных постановок. В сложившейся ситуации можно рекомендовать заменить в изобразительном инструментарии учащегося цвета доминирующей цветовой группы на их слабые сложносоставные аналоги и валёры, дабы повысить их живописную культуру и профессионализм.

Диаметрально противоположным образом зарекомендовало себя творчество, основанное на цветовой группе, которая в сознании учащегося является конкурентом доминирующей части спектра. Видимый профессионализм результата объясним тем, что восприятие цветов данной группы сформировано индивидом в зрелом возрасте и, чаще всего, в результате осознанного анализа и субъективного упрощения колористических особенностей мировой истории изобразительного ис-

кусства и дизайна. При этом внутренний эстетический баланс, основанный на главенстве совсем других цветов, вступает в сердце учащегося в непрерывный бой с этим новым агрессивно насаждаемым мировым эстетическим опытом. В такой ситуации каждое новое наблюдение заново порождает цепочку логических рассуждений и выводов, тем самым непрерывно обновляя и углубляя знания учащегося и его личные методы эстетического анализа. В итоге, при работе в этой изученной и упрощенной новой системе эстетических координат, он полностью контролирует творческий процесс, при этом, благодаря чувству притворства в подмене собственного эго чужим, в его действиях появляются артистизм и свобода.

Таким образом, та подавляющая часть учащихся, что абсолютизировала сине-зеленый спектр и не могла трансформировать краску в цвет, подчиненный колористическому строю постановки в холодной гамме, успешно работала с видимой действительностью, где отсутствовали предметы сине-зеленого спектра. 70 % из них проявили художественный артистизм в работе с красно-фиолетовой группой цветов, а 30 % — в работе с желто-оранжевой частью спектра. Тем самым они показали, что для них чужой эстетической ценностью явились различные проявления роскоши в искусстве, для большинства это был пурпур, для прочих же — золото.

Из меньшинства, которое не контролировало желто-оранжевые цвета, 60 % прекрасно себя зарекомендовали в сине-зеленой части спектра, особенно, в работе с изумрудными оттенками, а 40 % сумели раскрыть свой потенциал в красно-фиолетовой гамме. В другом меньшинстве, чьей ахиллесовой пятой были красно-фиолетовые оттенки, 70 % сумели выйти на профессиональный результат в желто-оранжевой части спектра, а 30 % реализовались в сине-зеленом колорите, при этом удачнее работая в тепло-зеленых оттенках.

Из этого следует, что наилучшим образом с синей частью спектра работают те, кто воспринимает его нейтрально. Это 70 % учащихся, не владеющих красно-фиолетовыми оттенками, и 40 % тех, кто пытался, но не совладал с желто-оранжевыми.

Специфика работы с субъективно нейтральной частью цветового спектра зачастую обусловлена творческой сдержанностью индивида. Наилучшим и наиболее стабильным образом работают с ней представители математического склада ума, не склонные к гуманитарному

фантазированию. Это обусловлено тем, что здраво оценивающий свои возможности учащийся не склонен к артистическим авантюрам проявления своего эго, он заведомо выбирает самый надежный и верный путь трансформации видимой действительности посредством сложного комбинирования валёрных отношений. Наилучшим образом такой индивид раскрывается в графике, альфрейной росписи или в искусстве гризайли. Чаще всего приверженность к нейтральным оттенкам приходит после крайне болезненного опыта работы с главным для себя цветом и из-за нерешительности попробовать себя в рамках чужой системы изобразительных ценностей. Из-за этого учащийся склонен познавать искусство посредством внимательного созерцания и наблюдения действительности, упуская возможность аналитического обобщения внешнего изобразительного опыта.

Из всего вышеизложенного следует, что удручающе низкий уровень отдельных учащихся в работе с цветом обусловлен исключительно двумя факторами, которые объясняют их зацикленность на личной детской системе изобразительных ценностей.

Первый фактор, не позволяющий развиваться через чужой колористический опыт, — невежество в отношении мирового изобразительного искусства и дизайна и леность ума в выявлении новых для себя изобразительных художественных закономерностей.

Второй фактор, который не способствует приобщению к искусству валёров, — упрямое выпячивание собственного неполноценного творческого эго и неспособность к усидчивому изучению тоновых реалий видимой действительности.

Учащийся может считаться потерянным для искусства только тогда, когда его творчество сковано обоими факторами. Если же присутствует только первый фактор, то такого индивида можно направить по пути исследования тональных отношений и валёров в работе с натуры [7, с. 154–158]. В случае же преобладания второго фактора, эго учащегося можно направить в сторону приобщения к мировому изобразительному опыту ради развития аналитического мышления и художественного артистизма [4, с. 295–302]. Понимание же индивидуальной иерархии цвета в сложившейся системе эстетических ценностей учащегося позволит преподавателю наиболее эффективно направлять будущего художника по пути искусства через раскрытие дремлющих творческих изобразительных потенций.

Подводя итог, стоит отметить, что изложенные нами выводы способствует быстрому выявлению в процессе преподавания проблемной инерции незрелых эстетических стереотипов в творческой работе учащегося по цветовому упрощению, трансформации и стилизации видимых реалий учебной постановки, объясняют ее суть, помогают преодолеть ее и вывести учащегося на более высокий и зрелый художественный уровень.

Список литературы:

1. *Браэм Г.* Психология цвета. — Москва: Астрель, 2009.

2. *Волков Н.Н.* Цвет в живописи. — Москва: Искусство, 1965.

3. *Гете И.В.* Учение о цвете. — Санкт-Петербург: Азбука, 2019.

4. *Дюбо Ж.-Б.* Критические размышления о поэзии и живописи. — Москва: Искусство, 1976.

5. *Иттен И.* Искусство цвета. — Москва: Д. Аронов, 2008.

6. *Сен-Клер К.* Тайная жизнь цвета. — Москва: Бомбора, 2018.

7. *Фромантен Э.* Старые мастера. — Москва: Советский художник, 1966.

8. *Hurlbert A., Ling Y.* Understanding colour perception and preference // Colour Design: Theories and Applications. — Duxford: Woodhead Publishing, 2017.

9. *Schloss K.B., Palmer S.E.* Aesthetic response to color combinations: Preference, harmony, and similarity // Attention Perception & Psychophysics. — Springer Verlag, 2011. — № 73 (2).