

Мы рассмотрели примеры лишь некоторых архетипов. Однако этого достаточно, чтобы утверждать их важность и актуальность в процессе создания качественного рекламного продукта, направленного на формирование стойкого эмоционального образа, доверительных отношений. Успешное использование архетипических образов в рекламе разных сфер деятельности зависит также от грамотного выбора художественно-композиционных средств проектирования.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Калмыков, С. Б. Социальная реклама / С. Б. Калмыков, Н. П. Пашин. – М. : Инфра-М, 2017. – 229 с.
2. Моисеев, В. С. Теория и методология дизайна: учеб. Пособие / В. С. Моисеев. – Минск, РИВШ, 2012. – 340 с.
3. Марк, М. Герой и бунтарь. Создание бренда с помощью архетипов / М. Марк, К. Пирсон. — СПб. : Питер, 2005. – 336 с. : ил. – (Серия «Маркетинг для профессионалов»).
4. Юнг, К. Архетипы и коллективное бессознательное / К. Юнг. – М. : АСТ, 2019. – 496 с.

КОЛОРИСТИКА В КОНТЕКСТЕ ВИЗУАЛЬНЫХ ПРАКТИК

COLORISTICS IN THE CONTEXT OF VISUAL PRACTICES

Н. В. ДЛОТОВСКАЯ

N. V. DLOTOVSKAYA

Белорусский государственный университет

Минск, Республика Беларусь

Belarusian State University

Minsk, Republic Belarus

e-mail: dlotovskaya@tut.by

В статье рассматривается связь художественных направлений с уровнем развития технологий и интеллектуального и культурного контекста и их влияние на развитие новых медиа. Дается обзор разнообразных подходов к теории и практике колористики в зависимости от направлений в искусстве и других визуальных практиках на примере творчества неоконструктивистов, таких как Альберс, ранних модернистов, как Жорж Вантонгерлоо, представителей неопластизма и голландского движения Де Стил, таких как Пит Мондриан и Тео Ван Дуйсбург, абстракционистов, как Барнетт Ньюман, Герхард Рихтер, Эллсворт Келли, Ричард Пол Лозе.

Ключевые слова: художественные направления; конструктивизм; неопластицизм; абстракционизм; новые медиа; мультимедийные технологии; культурно-исторический контекст.

The article discusses the relationship between artistic trends and the level of technology development and the intellectual and cultural context and their impact on the development of new media. The author gives an overview of the various approaches to the theory and practice of colorism, depending on trends in art and other visual practices, is given on the example of the work of neoconstructivists such as Albers, early modernists such as Georges Vantongerloo, representatives of neoplasticism and the Dutch De Stijl movement such as Pete Mondrian and Theo Van Duisburg, abstractionists like Barnett Newman, Gerhard Richter, Ellsworth Kelly, Richard Paul Lohse.

Keywords: art movements; constructivism; neoplasticism; abstractionism; new media; multimedia technologies; cultural and historical context.

Художественные практики были и остаются под влиянием преобладающего интеллектуального и культурного климата текущего момента, и сами они, в свою очередь, способствуют его формированию. Древнегреческие философы обратились к опыту использования художниками пигментов для объяснения своих представлений о природе цветов и их смещении в веществе; но, начиная с *Аристотеля*, они также хорошо понимали, что внешний вид цветов обманчив: «Мы не видим цвета такими, какие они есть на самом деле», — писал автор единственного дошедшего до нас древнегреческого трактата «*О цветах*», который знал, что внешнему виду поверхности цветов не следует доверять. Это идея, которая в сущности означает, что именно контекст цветов, а также их непосредственный физический стимул (внутренняя или поверхностная структура объектов, которые отражают одни длины волн света и поглощают другие), определяют то, как они видятся. Эта идея продолжает интересовать художников, по крайней мере, до оп-арта 1960-х годов. Например, в книге *Джозефа Альберса «Взаимодействие цвета»* (1963), высказывается предположение, что «в нашем визуальном восприятии мы почти никогда не видим цвет таким, каков он в реальности, каков он физически. Этот факт делает цвет самым относительным визуальным средством в искусстве» [1, с.15], что продемонстрировано в этой книге самым элегантным и визуально захватывающим способом.

Известно, что с точки зрения физики, цветовой элемент — это набор длин волн, которые раздражают воспринимающий аппарат глаза и не соответствуют тому, что мы понимаем под словом «цвет». Человеческая зрительная система не производит «цвет», поскольку механизмы сетчат-

ки просто превращают физическую энергию в электрохимическую, которая поступает в нервную систему и, в конечном итоге, в кору головного мозга. Один набор фоторецепторов сетчатки, называемый «колбочками», восприимчив к длинам волн света около 440–480 нанометров; другой, с длиной волны около 510–550 нм; и третий, частотам около 620–770 нм, что примерно соответствует нашему восприятию синего, зеленого и красного. Это «основные» цвета света. Однако желтый, который соответствует длине волны около 575–585 нм и обычно рассматривается как несмешанный цвет, считается результатом взаимодействия «красно ощущающих» и «зелено ощущающих» колбочек. Сетчатка записывает и передает ощущения, а не восприятие, и распознавание даже одного цвета зависит от сложных мозговых процессов, таких как умозаключения и память. «Цвет» – это, в первую очередь, вопрос психофизиологии и психологии. Разрыв между цветовыми ощущениями и цветовым восприятием может быть проиллюстрирован тем фактом, что человеческий глаз способен различать многие миллионы цветовых стимулов (различные исследователи называют число от одного до десяти миллионов, что говорит о том, что эти цифры не основаны на эмпирических исследованиях, но являются экстраполяциями из ограниченной базы данных).

Открытие в начале девятнадцатого века того факта, что в сетчатке существует всего три различных по функции типа колбочек, тесно связано с гораздо более ранней гипотезой сокращения количества основных цветов до трех «первичных». Это были основные цвета палитры – красный, синий и желтый, которые, как считалось, с некоторым основанием, могли генерировать весь спектр цветов путем смешивания. В древности смешение цветов применялось достаточно редко, во многом по идеологическим причинам: человек не должен был вмешиваться в промысел Божий, а смешение производило изменения. Но были и веские химические причины, по которым это было рискованно и могло привести к неприятным визуальным результатам. К более позднему Средневековью, однако, было больше примеров получения зеленого от смешения синего и желтого, особенно там, где зеленые пигменты были редкими и дорогостоящими. Инструмент для смешивания красок – палитра художника, появился в Европе около 1400 года. Развитие масляной живописи в период раннего Ренессанса ускорило распространение смешивания, поскольку защитная масляная оболочка подавляла нежелательные химические реакции между частицами пигмента. Новый ренессансный интерес к натуралистической живописи зависел от возможности смешивать и сочетать различные цвета в природных пигментных смесях. Художники были очарованы идеей, что, как символически, так и практически, три «первичных» или «прими-

тивных» цвета могут охватывать весь широчайший мир цвета. Эта идея впервые появляется в трактатах по искусству во второй половине шестнадцатого века.

Такая триада оставалась главной в умах художников и в начале двадцатого века и нашла новое идеологическое воплощение в искусстве тех ранних современных движений, называемых конструктивистскими, которые стремились идентифицировать и использовать основные принципы дизайна, особенно в неопластизме голландского движения *Де Стил* и в немецком *Баухаусе* в 1920-х годах. «Эта триада, предполагаемая как универсальная основа цвета, была настолько распространена, что в 1960-х годах американский художник-колорист *Барнетт Ньюман* написал серию крупных работ под названием «Кто боится красного, желтого и синего?». Ньюман был заинтересован в том, чтобы сделать триаду «выразительной, а не дидактической», хотя он так и не дал точного разъяснения, что, по его мнению, они выражают.» [2, с.27]

Художники иногда говорят, что цвет не может быть описан словами. Недавние попытки этнолингвистов идентифицировать универсальный «базовый» цветовой словарь встретили обоснованную критику, но также верно и то, что страсть к цвету среди художников привела их к тому, что они не слишком сдержаны в способах дать цветам названия. Существует большое разнообразие взглядов на подобные аспекты цвета. Экспериментальные психологи, которые с самого начала своей науки в середине девятнадцатого века занимались реакцией человека на цвет, редко опираются на опыт художников. В основном их экспериментальная база опирается на данные, полученные в результате исследований небольших групп из числа «широкой публики». Как следствие, сделано много выводов, например, по вопросу цветовых предпочтений, которые зависят, по большей части от результатов круговых опросов, общественного мнения и исследования рынка.

Многие художники в двадцатом веке, в частности *Матисс* (1869–1954) и *Кандинский* (1866–1944), сделали попытки сформулировать свои концепции подхода к цвету. Радикальное изменение искусства в то время требовало новых манифестов и обширных комментариев. В таких областях как средства массовой информации, кино, перформанс, театральное искусство, развивающиеся новые медиа, эти требования были особенно явными.

В связи с технологическим прорывом в новых медиа в текущий момент и возникновением новых проблем требуются и новые подходы. Можно развивать тему физики, химии, психологии или лингвистики, например, которая предназначена для того, чтобы точно определить от-

ношения этих дисциплин с искусством. Но надо помнить, что цвет – это прежде всего психологическое явление, хотя начинается он с физики и химии и работает через физиологию. Все эти аспекты едва ли можно рассмотреть в короткой статье, но возможно переосмыслить и проиллюстрировать созидательной изобретательностью художников, которая вызывает ощущение бесконечного творчества. Принимая во внимание, что дизайн – деятельность синтетическая, включающая научное, техническое и художественное творчество, где наука и техника относится к области рационально-логического, а художественное творчество к области эмоционально-чувственного, следует искать новые подходы к вопросу о цвете на стыке этих видов творчества.

Одним из ранних модернистов, использовавшим весь естественный спектр в создании света и движения, был участник группы Де Стил, бельгийский художник *Жорж Вантонгерлоо* (1886–1944), который в 1920 году разработал эстетику, основанную на невидимых вибрациях, включая цвета, которые были частью «абсолютного спектра», распространяющегося на звуковые и тепловые и химические «лучи». Подобно художнику *Пити Мондриану* (1872–1944), другому члену группы, Вантонгерлоо находился под сильным влиянием теорий видного теософа того времени *М.Х.Д. Шенмейкера*, чья работа «*Новый образ мира*» (1915) включала раздел по теории цветов. В этом тексте синий, горизонтальный, как небо, и желтый, вертикальный, как луч солнца, были основными цветами при взаимодействии которых возникает - зеленый. Третьим основным цветом был красный, полученный в результате «более высокого» процесса, согласно понятию, заимствованному из теории цветов *Гете* (1810). Вантонгерлоо начал своё творческое сотрудничество с группой Де Стил в 1918 году, используя три традиционных основных цвета (красный, жёлтый, синий), но вскоре вступил в спор с *Питом Мондрианом*, разработав спектральную палитру в ньютоновской манере, как он сам это называл, «*Семь цветов Радуги*». Каждый цвет должен был находиться в определенном месте сетки, точные области которой должны были быть установлены с помощью сложных математических расчетов и с использованием тех пропорций основных цветов, которые смешались бы на вращающемся диске до нейтрального серого. Здесь мы наблюдаем большую долю рационально-логического подхода. Мондриан сначала подумал, что теория может быть работоспособна, но позже он написал *Тео Ван Дуйсбургу*, что Вантонгерлоо «не имеет ни малейшего представления о разнице между манерой природы и манерой искусства». Вантонгерлоо попытался опровергнуть эти обвинения в своем эссе «*Единство*» 1920 года, опубликованном в журнале «*Искусство и будущее*» (1924): «Формальные сред-

ства (пластика) живописи остаются полностью в области цвета, не вводя ничего в природу». [2,с.41] С этого момента Вантонгерлоо радикально уменьшил свою палитру, хотя уже никогда больше не доводил ее до трех основных цветов: красного, желтого и синего.

Созревший конструктивизм 1930-х и 1940-х годов отбросил духовную основу более ранних движений и заменил его на рациональную, что можно наблюдать в работах *Элсворта Келли* и *Герхарда Рихтера* 1950-60-х годов. Эти работы кажутся предвосхищением современных диаграмм и цветовых шкал систем управления цветом XXI века вроде системы управления цветом *Eye-One*, которые предназначены для построения и редактирования профилей входных и выводных устройств: цифровых камер, сканеров, мониторов, принтеров, печатных машин и цифровых проекторов. Герхард Рихтер объяснил это как жест, в духе поп-арта, против благочестивой серьезности неоконструктивистов, таких как Альберс, однако у его произведений была своя собственная система, основанная на трех основных цветах плюс серый. Как неоднозначно объяснил Рихтер в 1974 году: «Расположение цветов на квадратах было выполнено случайным способом, чтобы получить рассеянный, недифференцированный общий эффект в сочетании со стимулирующими деталями - жесткая сетка предотвращает создание конфигураций...» [2,с.41] Случайность стала эстетической стратегией художников Нью-Йорка в послевоенные годы, после сюрреализма она была также заметна в подходе американского художника *Элсворта Келли* (р. 1923), работавшего в Париже в 1950-х годах. Серия Келли *Spectrum Colors Arranged by Chance* сохранилась в восьми версиях, написанных между 1951 и 1953 годами, и в конце 1960-х годов ее сменила серия одинаково случайных спектров. Келли и Рихтера можно назвать неоконструктивистами цвета, которые использовали сетку систематического потенциала спектрального цвета. Другим заметным конструктивистом цвета, был швейцарский художник *Ричард Пол Лозе* (1902–1988), исследования цвета которого развернули весь спектр чистых цветов в бесконечно изобретательных сериях. Если Вантонгерлоо ощущал цвета как видимые проявления вибраций сотворенного мира, его невидимой структуры, задачи Лозе были в значительной степени математическими. Он обычно начинал с цветного круга и, хотя его интересовали, например, круги Гете и немецкого химика и теоретика цвета *Вильгельма Оствальда*, он обычно создавал свои собственные версии для каждой работы.

В современной специальной литературе можно найти обзор применения концепций теории цвета к цифровым медиа и визуализации. В ней освещаются конкретные концепции цвета, и показано, как применять эти концепции на практике с использованием актуальных онлайн- и мобиль-

ных цветовых инструментов, которые можно снова и снова применять к цифровым медиа, решая проблемы визуализации в разных областях коммуникативного дизайна. [3]

Однако, все визуальные практики имеют свои специфические контексты и свое конкретное обоснование, так что цвет должен быть, наконец, не просто ответвлением и второстепенной частью формального анализа, но должен быть полностью интегрирован в историю развития визуальных практик. Влияние всех вышеперечисленных подходов на текущий культурный контекст несомненно, и все эти творческие поиски и эксперименты оказали и продолжают оказывать влияние на развитие новой визуальной культуры и новых медиа, как ведущей её формы. Современное понимание колористики – по сути общечеловеческое психологическое переживание в контексте культурно-исторического развития новых визуальных практик.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Альбертс, Дж. Взаимодействие цвета. / Джозеф Альбертс. – Азбука-Аттикус, 2017. – 100 с.
2. Gage, J. Colour in Art. / John Gage. Thames & Hudson, 2006. – 224 p.
3. [Электронный ресурс] Режим доступа : <https://colorart.ru/sistema-upravleniya-tsvetom/sistema-upravleniya-tsvetom-na-baze-eyeone/>. Дата доступа : 29.03.2020

МУЗЕЙНАЯ ПРАКТИКА В СИСТЕМЕ ФАКТОРОВ ФОРМИРОВАНИЯ ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ БУДУЩИХ ДИЗАЙНЕРОВ

MUSEUM PRACTICE IN THE SYSTEM OF FORMATION FACTORS CONCERNING FUTURE DESIGNERS ETHNOCULTURAL COMPETENCES

Е. В. ЕРОХИНА

E. V. EROKHINA

Курский государственный университет

Курск, Российская Федерация

Kursk State University

Kursk, Russian Federation

e-mail: elenmoda@gmail.com

Автор обращается к проблеме формирования этнокультурных компетенций студентов-дизайнеров в процессе прохождения музейной практики, акцентируя внимание на повышение качества профессионального худо-