

Матюшин М. В.

**Закономерность
изменяемости цветовых
сочетаний. Справочник по
цвету**

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82-3
ББК 84-4
М11

М11 **М. В. М.**
Закономерность изменяемости цветовых сочетаний. Справочник по цвету /
Матюшин М. В. – М.: Книга по Требованию, 2024. – 36 с.

ISBN 978-5-519-95750-2

ISBN 978-5-519-95750-2

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2024

© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2024

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



Серия Книжный Ренессанс

www.samizday.ru/reprint

Между тем изучение связей цветовых явления показывает закономерную зависимость цветов цветового сочетания как целого ¹.

Механическая концепция изолированного, неизменного цвета у Оствальда находит свое выражение в практике многих художественных школ и направлений, как их теоретическое осмысление. Этот применяемый до сих пор способ изолированного смотрения, покоится на тине формально логического мышления, как на своей философской базе ².

III

То, что не мог разрешить Оствальд в теории, и многие шедшие по тому же пути художники не могли последовательно провести в своей творческой практике, поставили своей задачей т. н. новейшие течения в западной живописи.

Работа М. В. Матюшина в области цвета становится понятной только в свете этого движения в искусстве.

Матюшин был одним из вождей «русского футуризма», бунтарской группы мелкобуржуазной интеллигенции, которая вела ожесточенную борьбу с официальным буржуазным искусством ³.

¹ Любопытно, что сам Оствальд, доказывая сложность физического состава цветов, абстрагируется от их сложности, объясняя это невозможностью восприятия их вне спектрального анализа. Но ограничиваясь восприятием изолированного цвета, он исключает всякую возможность уловить явления цветовых взаимоотношений.

² Между прочим данные физиологии показывают большую приспособленность зрительного аппарата к изолированному смотрению, чем к восприятию связей, что не могло не способствовать укреплению механистического понимания цветовых явлений.

Характерно, что впервые явление физиологического дополнительного было установлено именно в тех случаях, когда изолирование через желтое пятно (на сетчатке) оказывалось невозможным. Например, когда нейтральное пятно в насыщенной хроматической среде оказывается настолько маленьким или удаленным, что не может быть выделено глазом, а попадает в глаз обязательно вместе со средой («случайные» цвета в физике).

³ Матюшин в 1909 г. организует общество «Союз Молодежи». Общество имеет свой журнал (Гуро, Крученых, Маяковский, Хлебников и пр.), устраивает выставки (Гончарова, Гуро, Бурлюки, Ларионов, Малевич, Матюшин, Татлин, Филонов и пр.), ставит спектакли (опера «Победа над солнцем» Крученых, музыка Матюшина, худ. Малевич. Трагедия Маяковского, худ. Филонов и пр.) и т. д.

После октября 1917 года, в атмосфере ожесточенной борьбы реакционной части интеллигенции против советской власти, «футуристы» объявили себя союзниками пролетариата — «левым фронтом искусства».

Матюшин вместе с другими участвует в работе по оформлению города к революционным празднествам, входит в работу по перестройке художественного ВУЗ'а в Ленинграде (б. Академия Художеств) и т. д.

Но, громя старое буржуазное искусство, «футуристы» тянули к «беспредметничеству», т. е. к фактическому отрицанию идеологической сущности искусства, и тем определяли собственную неотрывность от буржуазного общества, оставаясь на позициях буржуазной идеологии.

В условиях Советской власти, когда перед искусством встали задачи непосредственного участия в борьбе пролетариата за социалистическое строительство, формалистические установки новейших течений, отрицавших идеологическую содержательность искусства, объективно выражали буржуазное сопротивление социалистическому наступлению.

Это противоречие становилось все непримиримее и поставило перед Матюшиным необходимость коренного пересмотра своих позиций и полного перевооружения в практике и теории.

Определяющим лозунгом художественной и научной работы Матюшина (1914 — 29 гг.) был «пространственный реализм», т. е. понимание изобразительного искусства, как пространственной культуры. Этим выражалась характерная особенность формализма, эпохи империализма, во всех его разновидностях.

Интерес к пространственным связям и отношениям приводил к тому, что эти пространственные взаимоотношения выпячивались как единственно существенные, в них начинали видеть «специфику» изобразительного искусства, выхолащивая его идеологическое содержание.

С другой стороны в этом лозунге Матюшин противопоставлял абстрактности чисто композиционных упражнений «русских кубистов», обязательную работу на натуре. Если «кубисты» и «супрематисты» строили свои беспредметные композиции по законам, установленным на основе формаль-

ного анализа новейшей французской живописи, то Матюшин со своей группой продолжал скорее традиции французского кубизма и импрессионизма (преувеличение роли глаза — «расширенное смотрение»¹, непосредственное ощущение, интуиция и т. д.).

В практике работа велась преимущественно на пейзаже, как и на натюрморте, наиболее отвечавшем условиям «расширенного смотрения».

В научно-исследовательской работе были поставлены задачи дать руководство в практике, выдвигая лозунг «НОТ (научная организация труда) в искусстве», понимаемый как рационализация «художественных» средств, и наряду с этим — объяснить «непонятное» новое в искусстве новейших западных течений, через отыскание строгой закономерности в изменении цвета и формы.

Таким образом метод исследовательской работы был обусловлен пониманием изобразительного искусства, как пространственной культуры, т. е. творческим методом формализма.

Исходя из этого понимания задач искусства, Матюшин поставил работу по изучению цвета в различных условиях пространственной среды на моделях абстрактных форм и цветов.

Так ставились вопросы о деформации цвета и формы в зависимости от положения модели в пространстве и физиологических условий смотрения, вопрос о роли движения при восприятии цвета, о взаимоотношении цвета и формы и т. д.

Преодолевая теорию «изолированного цвета» в смысле учета условий цветовой и пространственной среды, формы, освещения, движения и пр. эта работа ни в какой мере не снимала «абстрактности» цвета по существу, ведя изучение цвета на моделях в лаборатории и выясняя его пространственные возможности.

Изучая закономерность цветовой изменчивости, Матюшин делает этим попытку преодоления механистических теорий в цветоведении. Но в этой работе как и в практике формализма, верно нащупав связи и взаимоотношения цвета в пространственной среде, художники абсолютизировали эти связи заслонив

¹ Смотри объяснительную статью Матюшина, I часть.

ими классовый смысл социальных противоречий эпохи загнивающего капитализма.

IV

Совсем с другой стороны подошел к цвету В. Фриче.

Верно поставив задачу социологического изучения цвета в изобразительном искусстве, Фриче не мог правильно ее разрешить, вследствие механистической линии своей концепции. Попытка Фриче определить классовую природу цветовых сочетаний, самих по себе, вне конкретного содержания художественного мировоззрения, неверна в самой постановке вопроса. Ошибка заключается в том, что он совершенно механически вырывает формально понимаемую «красочную гамму» в живописи и сводит ее непосредственно к классам и экономике общества, без последовательного раскрытия всех промежуточных звеньев и опосредований.

Говоря «о тяжеловатом, темном колорите», выражающем «психическое состояние пригнетенности и безнадежности» у «французских передвижников» Фриче склонен считать, что мрачность впечатления создается самим набором красок, не понимая, что тем же красочным материалом можно достигать очень различных результатов в зависимости от задачи ¹.

Точку зрения Фриче можно пояснить на оценке цветовых качеств из приводимых им рассуждений Шпенглера о красном и желтом, как цветах «шумной общественности, рынка, народных празднеств», о голубом и зеленом, как о цветах, «уничтожающих телесность, вызывающих впечатление шири, дали и безграничности» и т. д.

Эти сочетания цветов Фриче - Шпенглера, увязываясь с вечными гармониями Оствальда и прочих идеалистов, пока-

¹ Темнокрасная краска, например, изображая яркокрасное пятно в натуре, произведет более мрачное впечатление, чем тот же материал для изображения тяжелого, темного или даже черного в самой натуре. Определяющим моментом при этом является масштаб цветовых различий, в котором выдерживается целое, так как достаточно ярко выразительное соотношение в одном масштабе цветовых различий, совершенно глухо в другом.

зывают неспособность механистической философии последовательно бороться с формализмом.

Итак, наряду с опасностью формализма в оценке цветовых средств, мы имеем опасность механистического отношения к цвету, которое с другой стороны приходит к той же недооценке возможностей цвета, как средства выражения идеологического содержания.

Механистическая тенденция сильна также и в художественной практике.

Натуралистическая трактовка темы у современных «передвижников» пассивна, между прочим потому, что никогда не охватывает существенных связей и отношений целого.

Неумение оценивать зависимость цвета от окружающей среды, погоня за локальной правдоподобностью отдельных частей, делает художника неспособным дать сознательную направленность цветовых средств для выявления большого содержания.

Ту же опасность механистического отношения к цвету можно обнаружить и в т. н. производственном искусстве, например, в цветовом оформлении города: разделение районов абстрактным цветом, без попытки раскрыть их содержание, отрывая цветовые средства от комплекса художественного оформления и от общих задач социалистической реконструкции (цветные районы, красная площадь, зеленое кольцо и проч. в «плановом оформлении Москвы»); попытки использования символических свойств цвета самого по себе, для выражения содержания, например, Июльских дней красной полоской на доме на углу Пр. 25 Октября и ул. 3 Июля в Ленинграде и т. д.

Итак, если Фриче правильно поставил задачу определения цвета в искусстве, но не разрешил ее, то Матюшин, углубляя работу по изучению отдельных специфических вопросов цветовых явлений, неверно определил самый методологический подход к цвету в искусстве.

Отсюда и отношение к книге.

Надо максимально использовать достижения исследовательской работы Матюшина в преодолении механистичности «изолированного» цвета, но при этом должна быть проделана работа по коренному преодолению всей системы формалистического раз-

рыва между цветом, как средством объемно-пространственной характеристики, и самим идеологическим содержанием. Так же надо подходить и к попытке справочника дать материал для непосредственного использования в практике — «внутреннее и наружное оформление архитектуры, текстиль, фарфор, обойное, полиграфическое и прочие производства».

Было бы совершенно неправильным относиться к предлагаемым таблицам, как к нормам-рецептам рекомендуемых цветовых сочетаний и рассматривать их как «вообще красивые» или «вообще правильные».

На предлагаемом материале надо учиться учитывать закономерность цветовой изменчивости. Это значительно расширяет наше знание о средствах цвета в практической работе.

Через этот мостик лабораторных упражнений легче вскрыть характерные особенности цветовых явлений, чем в творческом наблюдении природы, где более существенные задачи изображения законно отвлекают внимание от таких, например, моментов, как пространственные функции цвета, цветовые сочетания и т. д.

Описание цветовых сочетаний, их сравнение и особенно возможные изменения от перестановки цветов, должны помочь читателю научиться улавливать характер и значение цветовой изменчивости. Но так как это еще не метод изучения цветовых средств в искусстве, то оставаться на стадии данного анализа ошибочно.

Необходимо усвоить «эти новые возможности на базе диалектико-материалистического творческого метода в искусстве, а тогда и пространственные отношения займут то место, которое они могут и должны иметь, как средства выявления классического содержания в образе.

М. Эндер

ЗАКОНОМЕРНОСТЬ ИЗМЕНЯЕМОСТИ ЦВЕТОЧНЫХ СОЧЕТАНИЙ

I

Предлагаемый справочник является первым шагом в области определения закономерности цветовых взаимоотношений. Он построен на основании исследовательской работы, проведенной под моим руководством с группой художников в Государственном Институте Художественной Культуры, начиная с 1923 г. по изучению взаимоотношений цвета и окружающей его нейтральной среды.

Исследовательская работа велась на моделях абстрактных форм и цветов над вопросами пространственных, формирующих, фактурных и прочих качеств цвета и формы, не выходя за пределы узко цветоведческих проблем и физико-физиологических закономерностей.

Экспериментальная работа в лаборатории велась путем наблюдения цветовых моделей в простых, легко учитываемых условиях. Таким образом, возможно было установить закономерную зависимость цвета и формы от изменения тех или иных условий опыта.

Одной из основных рабочих гипотез нашей исследовательской работы в области изучения цвета и формы было положение о зависимости формы и цвета от условий зрительного восприятия, которое может быть различным в зависимости от тех потребностей, которые предъявляются глазу. Исходя из опыта моей художественной практики, экспериментальной работы и наблюдений над собой и другими художниками, я пришел к выводу, что человек и в частности художник не пользуется сознательно всеми особенностями нашего зрительного аппарата, хотя совершенно несомненно что бессознательно одновременно использование двух имеющихся у нас способов смотрения (прямое и не прямое зрение) все больше и больше проникает в жизнь и находит свое отражение в художественной практике.

При дневном зрении мы по четкости восприятия цветов и формы видим лучше всего, но зато очень узко, как в тонкую трубочку одним крошечным пятнышком, так называемым желтым пятном. Ночное зрение происходит во всю ширину глаза от края до края и не дает ни четкости, ни яркой цветности центрального пятна, зато оно хорошо дает всякое движение.

Чтобы сделать понятным дальнейшее изложение, мы приведем некоторые необходимые для этого сведения из физиологии зрения. —

Собственно воспринимающий аппарат нашего глаза состоит из системы преломляющих сред (хрусталик, роговица, стекловидное тело) и внутренней оболочки глазного яблока — сетчатки. Соответственно своему назначению сетчатка состоит из нервных волокон, клеток и собственно свето-цвето ощущающих образований — палочек и колбочек. Микроанатомические различия тех и других заставляют многих исследователей приписывать им и функциональные различия: палочки являются световоспринимающим органом, который возбуждается в равной мере лучами разной длины волны и различает свет и темноту; колбочки же, являющиеся органом чувства цвета, в разной мере возбуждаются волнами различной длины и служат для распознавания и различения цветов. На задней стенке сетчатки близ места входа зрительного нерва, в так называемом желтом пятне наблюдается огромное преобладание колбочек над палочками. В центральной ямке желтого пятна, в месте самого точного видения, колбочки выстилают дно сплошь. На периферии сетчатки колбочек становится меньше и преобладают палочки. На основании такого распределения колбочек и палочек, Кривз выдвинул теорию двойного зрения: центрального — прямого или дневного, и периферического — непрямого или сумеречного.

Первое работает исключительно на свету главным образом желтым пятном. Второе периферическими частями сетчатки при слабом свете, когда различение цветов, вследствие меньшей чувствительности колбочек, пропадает и остается лишь ощущение светлого и темного.

Мои наблюдения показали с полной очевидностью, что мы используем при всех случаях смотрения лишь часть наших зрительных возможностей. Мы смотрим днем всегда желтым пятном, дающим наиболее точное изображение при попадании

на сетчатку, но принуждающим смотреть очень малым углом зрения.

Но зрение исключительно через желтое пятно оказывается недостаточным. Требуется усиление чувствительности периферии сетчатки и нет ничего невозможного в том, что количество колбочек на периферии сетчатки может расти, тем самым увеличивая чувствительность к цвету периферии сетчатки. Исторически развитие обеих возможностей шло всегда в пользу центрального зрения, исходя из необходимости видеть четко хоть и небольшие части.

Смотрение в узком пучке зрения уместно при необходимости тщательного рассматривания лишь очень небольшого участка нашего поля зрения, но оно происходит в ущерб связи частей видимого.

Для того чтобы получить понятие о связи вещей в их взаимоотношении к среде, необходимо привлечь к действию не только желтое пятно, но и периферические части сетчатки. Это особенно необходимо для восприятия движения. Понятно, что требование быстрой ориентации среди быстро движущихся предметов требует обязательного использования этого второго способа, т. е. периферического зрения. Здесь интересно указать на связь с только что отмеченным свойством периферии сетчатки — особенностями присоединения палочек и колбочек к нервным клеткам. Палочки вступают в контакт с телом клетки целой связкой (примерно 130), колбочки соединяются с дендритом клетки по одной¹.

Только сознательно разделяя зрительный аппарат на две действующие функции и также сознательно соединяя их, мы овладеваем в полной мере предоставленными нам природой возможностями.

Этот акт сознательного распоряжения центральным и периферическим зрением в одновременном усилии смотрения мы называем «расширенным зрением».

Расширенное зрение дает в ощущении понятие связи вещей и отношение их в среде. Расширенное зрение дает цельное ощущение любого движущегося предмета, потому что в силу физиологических особенностей глаза, именно периферия сетчатки является более чувствительной к восприятию движения.

¹ Палочек насчитывается всего до 130 милл., колбочек до 7-ми милл.

Для уяснения понятия «расширенного смотрения» приведем конкретный пример.

Большая комната с центральным пятном балконной двери, по сторонам которой имеются два окна. Центральная ямка желтого пятна устанавливается на световое пятно балконной двери в центре комнаты; при этом мы совершенно не видим имеющиеся по сторонам двери два окна. Представим теперь¹ что мы вводим эти два световые пятна в свое зрительное поле и постараемся как можно внимательнее и точнее оценить их форму, цвет и пр., но, не отводя при этом центрального зрения от балконной двери. Мы сразу же заметим, что такое включение периферического зрения даст нам изменение нашего пространственного представления о видимом: частное, благодаря вниманию к общему, исчезает, но зато мы получаем гораздо более цельное представление о взаимной связи вещей.

Первоначальное представление как бы подкрепляется от ощущения двух источников света, идущих от окон по сторонам балконного просвета. Стена как перегородка только и становится непосредственно видимой при одновременной оценке внутреннего и наружного пространства, т. е. только при расширенном смотрении. Эти пространственные связи проявляются в характерной деформации предметов. Отсюда деформация, которую претерпевают цвет и форма при широком смотрении, может служить для выражения конкретной пространственной связи вещей, через которую мы и должны дать зрительный образ наших понятий и представлений.

В результате долгой исследовательской работы стало совершенно ясно, что периферия сетчатки может воспринимать цвет и в своих средних частях достаточно ясно.

Другое дело самые края сетчатки, — они несомненно понижают цветность, но и эти пределы чувствительности периферии сетчатки могут быть путем тренировки расширены весьма значительно¹.

¹ Известно, что колбочки, выстилающие дно центральной ямки рассеяны также и по всей периферии сетчатки. Я утверждаю, что существует история развития глаза и что колбочки появились позднее.

В подтверждение сказанного можно указать на примеры из физиологии животных, знающей подобные случаи приобретения нужного свойства глаза: сокол, чайка, выюрок, гусь, утка, нуждающиеся в особо остром