

Д.Н. Деменёв

## О ЛОГИКЕ ЦВЕТА В ЖИВОПИСИ: ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ, ГНОСЕОЛОГИЧЕСКИЙ И АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ

---

**Аннотация.** Статья представляет собой опыт философского исследования, целью которого является многоуровневое комплексное исследование цветовой гармонии. Основным вопросом, рассматриваемым в статье, является логика цвета в искусстве живописи в онтологическом, гносеологическом и аксиологическом аспектах. Выстраивая свои рассуждения от максимально общих понятий, таких как: структура, иерархия, порядок, автор переходит к рассмотрению узко-специальных вопросов, связанных с цветовой гармонией или логикой цвета в живописи и утверждает необходимость наличия трёх её основных аспектов. Методологической базой исследования является метод структурно-функционального анализа; логический, исторический, диалектический метод; метод герменевтической редукции; метод интеллектуальной спекуляции, а также общенаучные (общелогические) методы: анализ, синтез, индукция, дедукция, аналогия. В конце статьи автор приходит к следующим результатам: 1) Онтологический аспект логики цвета, по преимуществу, обнаруживается в триединой системе, включающей в себя теорию трёхкомпонентности, вытекающий из последней принцип цветового равновесия, базирующийся, в свою очередь, на трёх основных цветах: синем, красном, жёлтом; 2) Гносеологический аспект логики цвета, по преимуществу, обнаруживается в совокупности знаний о цвете или «цветознании»; 3) Аксиологический аспект логики цвета, по преимуществу, обнаруживается в контекстуальности замысла Автора, в идее его произведения. В результате, автор делает главный вывод: в творческом процессе, при работе с цветом всё имеет значение: форма пятна, размер пятна, его фактура, интервалы, фон и т.д., так как логика построения цветовой гармонии будет напрямую зависеть от идеи произведения, его ценностно-смыслового субстрата.

**Ключевые слова:** живопись, искусство, онтологический аспект, гносеологический аспект, аксиологический аспект, логика, структура, цвет, порядок, гармония.

**Abstract.** Thus article represents the experience of philosophical heritage, the goal of which is the multilevel comprehensive research of the color harmony. The main question reviewed in this work is the logic of color in art of painting from the ontological, gnoseological, and axiological aspects. The author begins with the examination of the general notions, such as structure, hierarchy, and order; and later, shifts towards the narrow-profile questions associated with color harmony and logic of color in painting, as well as explains the necessity of presence of the three of its main aspects. During the course of this research, the author comes to the following results: The ontological aspect of the logic of color is predominantly observed in the triune system that includes the three-component theory, the emerging from the latter principle of color balance, which is in turn based on the three main colors: blue, red, and yellow; The gnoseological aspect of the logic of color consists mainly in the contextuality of the author's concept, in the idea of its composition. The author concludes that in the creative process pertaining to the work with color, everything has importance: shape of a spot, its size and texture, intervals, background, etc., because the logic of structuring of the color harmony directly depends on the idea of composition, and the conceptual value of the substratum.

**Key words:** structure, logic, axiological aspect, gnoseological aspect, ontological aspect, art, painting, color, order, harmony.

**Ч**то общего между государством и живописью, обществом и живописью, природой и живописью, космосом и живописью?

Каждое из названных целостностей (образований, систем) характеризуется наличием структуры, иерархии и порядка. Тогда как сами они

являются структурными элементами глобальной системы – космоса. Конечно, у каждого из них есть свои особенности, но все вышеперечисленные целостности имеют в основе своей структуру. Целостность в основе своей имеет структуру. Структура, в свою очередь, предполагает наличие иерархии, т.е.

упорядоченность и соотнесённость одних элементов по отношению к другим в определённой последовательности. Но мы должны начать немного сужать область нашего исследования от широчайшей до более конкретной, иначе мы можем свернуть с главного пути. Поэтому, из общей «иерархии» мы выделим нужную для нашего дискурса – «иерархию зависимости», суть которой обозначим коротко и сразу. Данное явление можно охарактеризовать как отношения находящиеся в зависимости друг от друга частей (положение, свойства) психического образа. Согласно философскому энциклопедическому словарю, «даже простой образ, восприятие обнаруживают наличие определённого центра (см.: *Гештальт*) зависимости и второстепенных по важности частей, т.е. определённую иерархию зависимости». Можно смело утверждать, что вышеозначенное явление является основополагающим фактором и в художественном творчестве, ведь его результаты это есть «озвученное мировосприятие», «озвученное мироощущение», «озвученное мышление» художника-живописца. Данный факт будет являться своего рода фундаментом для третьей части нашего дискурса: аксиологического аспекта логики цвета в живописи.

«Иерархия» и «структура» тесно связаны с категорией «порядок». Порядок, среди всех вышеперечисленных категорий представляется наиболее архаичной, но, несмотря на это, наиболее лаконичной и приемлемой в большей степени для темы нашего разговора. Ведь категория «гармонии», композиционной целостности и завершённости в искусстве вообще и, в живописи в частности, напрямую связано с категорией «порядка». Более того, в профессиональном художественном лексиконе (в среде живописцев), слово «порядок» зачастую является синонимом слова «гармония», «целостность». Порядок и гармония немыслимы без разумного, без рационального. Благодаря *ratio* мир постигаем нами как нечто упорядоченное и гармоничное. Автор не имеет в виду лишь разум отдельного человека, индивида. Речь идёт о разумном устройстве всего мироздания, всей целостности, начиная с Вселенной и заканчивая каждым отдельным человеком.

Вопросы структуры, иерархии, порядка – онтологические, бытийные, так как вышеозначенные звенья покоятся в фундаменте всего нашего мироздания. Структура, иерархия и порядок – те базовые категории, которые являются фундаментальными для нашего разговора. Без существования первых двух не будет третьего. Не будет порядка – не получится и гармонии. Следовательно, гармония является базовой категорией и для фило-

софского разговора об искусстве. И здесь, наряду с прочими, в качестве «инструментария» мы применим логический и исторический методы. Данные методы довольно часто используются в сочетании друг с другом, поскольку глубоко взаимосвязаны между собой. Логический метод, указывал Ф. Энгельс, «в сущности является не чем иным, как тем же историческим методом, только освобождённым от исторической формы и от мешающих случайностей. С чего начинается история, с того же должен начинаться и ход мыслей, и его дальнейшее движение будет представлять собой не что иное, как отражение исторического процесса в абстрактной и теоретически последовательной форме...» [1, с. 497].

### Онтологический аспект логики цвета в живописи

Можно было бы завершить данный подраздел буквально парой предложений. Дело в том, что, на наш взгляд, онтологический аспект цветовой логики *вообще* заключается в объективном существовании цвета вне нас в виде световых (солнечных) лучей. И. Ньютон, преломив световой луч сквозь призму, раскрыл человечеству великую тайну. В результате спектрального анализа (разложения) светового луча, появляется «радуга» из семи цветов, которые в своём плавном перетекании из одного в другой, являют нам уникальный естественный образец цветовой гармонии. Вся проблема в том (несмотря на всю прелесть раскрытой тайны), что если смешать эти семь цветов, но уже механически в живописи (т.е. смешать семь красок) в равных пропорциях, то получится «грязный» или чёрный цвет (зависит от завода-изготовителя красок), что не совсем подходит под понятие «гармония»...

Начиная с XIX в. создавались различные нормативные теории и классификации цветовой гармоний (художник Рудольф Адамсом, живописец Альберт Генри Менсел, немецким физиолог Брюкке, Герман Гельмгольц, Бекольд, В. Оствальд, советские учёные Б.М. Теплов и П.А. Шеваров и др.), в которых с большим или меньшим успехом обосновывались преимущества тех или иных цветковых сочетаний.

Среди прочих цветковых сочетаний, предложенных вышеуказанными авторами (см. их труды), гармонии, полученные на основе *взаимодополнительных цветов*, считаются наилучшими. На данный факт обращали внимание и искусствоведы и художники. Вопрос о том, почему смеси именно данных цветов обнаруживают наибольшее удовлетворение «для глаза», стало возможным

разрешить с помощью психофизиологических закономерностей зрения. Базируясь на этих закономерностях, возникла так называемая трёхкомпонентная теория цветового зрения. На данные закономерности обратил внимание ещё М.В. Ломоносов [2]. Но только Томас Юнг (английский физик и врач) в 1802 г. Впервые объяснил многообразие воспринимаемых цветов строением глаза. Юнг считал, что в глазу находятся три вида светочувствительных окончаний нервных волокон. Действие света приводит к их раздражению. При раздражении волокон каждого отдельного вида возникают ощущения красного, зелёного и синего цвета. При раздражении нервных волокон всех видов возникают ощущения всевозможных других цветов, которые можно рассматривать как смеси трёх цветов основных раздражений. Юнг первый правильно назвал одну из триад основных цветов: красного, зелёного, синего.

В общей структуре взаимодополнительных цветов, нужно выделить *основные* и *дополнительные*. Для наук, связанных с оптикой (с оптическим, аддитивным смешением цветов), основными цветами являются красный, зелёный и синий. Для нас, занимающихся живописной практикой (механическим, субтрактивным смешением), основными являются синий, жёлтый и красный. В чём различие между оптическим смешением цветов и механическим смешением красок [см., напр.: 3, с. 71-85].

Цвета, расположенные в цветовом круге напротив основных, называются дополнительными (см. «цветовой круг» в трудах И. Ньютона, И. Гёте, И. Иттена). Синий, жёлтый и красный цвета в живописи, тесно взаимосвязаны с тремя базовыми структурными элементами – мерой, гармонией, вкусом [4], при разумном употреблении которых (в определённой пропорциональной взаимосвязи), живописец создаёт целостное, упорядоченное произведение. Мы говорим «тесно взаимосвязаны», так как если взять в смеси красок «без меры» (непропорционально много), например синего или красного – то нужно констатировать, что гармония не состоится и произведение в таком случае будет представляться «безвкусным».

Это есть те онтологические цвета для живописи как системы, которые лежат в основании структуры художественного произведения и в его завершении: «...ни один основной цвет не должен отсутствовать, ибо в противном случае был бы нарушен смысл полноты. Особенно старые итальянские и нидерландские мастера доставляют полное удовлетворение в отношении этой системы цветов. В их картинах мы находим синий, жёлтый, красный и зелёный цвета; такая полнота составля-

ет основу гармонии» [5, с. 235]. Эти цвета как бы замыкают это произведение, объёмлют его с двух сторон. А при их грамотном, разумном использовании (отнюдь не чисто механическом) возможно «присутствовать» при таинстве создания художественного произведения. Это можно представить как: красный + жёлтый + синий = художественное произведение. Но из этих трёх цветов, возможно получить великое множество других цветов. И это множество необходимо согласовать между собой, привести к определённой логике, ведь великое неупорядоченное множество – это уже не есть система, не есть целостность. Чтобы добиться *гармонии вообще* в произведении, необходимо *всё* привести к определённой системе: «Множество преобразуется в систему в силу неустойчивости состояния первого путём возникновения *центра кристаллизации*, иначе – *генерирующего центра* (сокращённо «гецен»), вокруг которого начинают группироваться элементы множества, постепенно преобразованные по составляющему закону композиции. По своей сущности генерирующий центр соответствует *принципу дополненности*» [6].

Трёхкомпонентность цветового зрения как уже отмечалось выше, базируется на трёх видах светочувствительных окончаний нервных волокон, которые должны работать согласованно. Воспринимая сочетания любых взаимодополнительных цветов, глаз, в результате такой согласованной работы обязательно получает весь «комплект» основных цветов (поскольку один из пары взаимодополнительных цветов представляет собой сумму двух основных, то в каждой паре оказывается наличие всех трёх цветов, образующих равновесие). В результате только такой согласованной работы, у человека возникает в перцепции ощущение «цветового баланса», а в итоге, и определённого психологического равновесия и удовлетворения.

*Таким образом, триединая система, включающая в себя теорию трёхкомпонентности, вытекающий из последней принцип цветового равновесия, базирующийся, в свою очередь, на трёх основных цветах, является важнейшим основанием логики цветовой гармонии.*

Понятие «цветовая гармония» *вообще*, предполагает обычное, приятное для глаз, красивое сочетание цветов, характеризующееся определённой согласованностью между собой, определённым порядком среди них, определённой соразмерностью и пропорциональностью. Не случайно, самое простое определение самой «гармонии» (греч.) – созвучие, соразмерность.

Действительно, цветовая гармония не случайное беспорядочное нагромождение окрашенных

пятен. Последние тесно взаимосвязаны между собой: каждый из них уравнивает или выявляет другой, а два цвета, положенных рядом – влияют на третий. Достаточно изменить всего лишь один цвет в живописной работе, чтобы нарушить данную взаимосвязь и гармонию. В результате, можно говорить о том, что закономерность есть главный признак гармонии, благодаря чему «мы воспринимаем некое упорядоченное сочетание цветов как эстетически положительную совокупность, а всякую случайную комбинацию характеризуем как отрицательную» [7, с. 91].

На основе данной закономерности, в различные периоды истории (начиная XIX в.), неоднократно предпринимались попытки (теоретиков и практиков-живописцев) привязать «логику цвета» к определённым законам. Но по существу, эти попытки зачастую носили противоречивый характер, а именно: цветовые сочетания, полученные по определённым правилам или законам, зритель мог оценить как «некрасивые», а хаотичное сочетание, наоборот – приятное «для глаза».

Противоречивость или, наоборот, непротиворечивость данной ситуации напрямую и всецело взаимосвязана с контекстом [8, с. 5–11]. *Логика цвета зависит от контекста пропорционально тому, как и сам контекст зависит от данного цвета.* Цветовое сочетание, взятое изолированно, может восприниматься и красивым и некрасивым. Но, благодаря наличию контекста, т.е. общей структуры художественного произведения, результат нашего субъективного восприятия и его субъективная эстетическая оценка не всегда будут однозначными. Например, те изолированные комбинации, которые мы могли оценить как отрицательные, в совокупности с прочими структурными элементами картины (линия, пятно, фактура, композиция, тема, сюжет, художественный образ), наоборот, могут быть гармоничными и вполне логичными. К этому моменту мы ещё вернёмся в последней части нашего разговора.

### Гносеологический аспект логики цвета

С древних времён философы, учёные и художники пытались объяснить природу цвета. Данной проблемой интересовались Аристотель и Платон, позднее – учёные Рене Декарт, Иоганн Кеплер и многие другие. Природу цвета многие мыслители того времени связывали со свойствами самого цвета, а не с работой глаза. В 1664-1668 гг. Исаак Ньютон в результате серии опытов по изучению солнечного света и причин возникновения цветов, заложил основу современных научных представ-

лений о цвете. С тех пор «наука о цвете» и прочие теории изобразительного искусства, выделившись на определённом историческом этапе в самостоятельную область знаний, в гносеологическом аспекте продвинулись достаточно далеко.

Важнейшим исследовательским направлением в проблематике цветовой гармонии, является всесторонний анализ различных типов знаний о цвете: физиологического, физического, психологического, оптического и т.д. И здесь, мы должны сказать о том, что знания в этой сфере обязаны своим развитием их единству. Именно во многом благодаря своим гносеологическим основаниям (диалектическому единству знаний – теоретическому, эмпирическому, чувственному, рациональному, методологическому, образно-понятийному и т.д.) и решались подчас неразрешимые задачи в областях знания, связанных с изучением цвета. Рассмотреть, пусть и очень сжато диалектическое единство всего «цветознания», в рамках данного дискурса не представляется возможным. Можно в качестве примера привести лишь некоторые области применения и *функционирования* диалектики знаний о цвете.

Художественное творчество, как развивающийся процесс, имеет своим основанием такой закон диалектики как «переход количества в качество». Если взять в качестве возможного примера такие дефиниции художественного произведения как «стиль» и «мастерство» художника, то всем «посвящённым в искусство» известно, что оба вышеперечисленных момента развиваются, достигают некоторого качества, лишь с течением времени в результате систематической практики, т.е. занятий художественным творчеством непосредственно. Если мы, в качестве отправной точки будем рассматривать красивый колорит (цветовую гармонию), присущий данному художнику, то непременно должны это связать с многократными «упражнениями», т.е. опытом цветового созерцания (как «внешнего», так и «внутреннего»). А это, в свою очередь, сопряжено такими процессами художественного творчества как *наблюдательность* и *зрительная память* и подтверждается ими.

Наблюдательность и зрительная память развиваются на основе практического опыта, в результате повторяющихся упражнений, т.е. в результате некоторого количества повторов (здесь, конечно не стоит думать, что художник каждый раз прямо ставит себе подобную задачу, это может происходить и неосознанно, интуитивно). Наблюдая и зрительно запоминая то или иное красивое цветовое сочетание и, упражняясь, таким образом, в составлении какой-либо цветовой гаммы, худож-

ник в дальнейшем «экономит время» на очередном «нахождении гармоничной цветовой пары». Он лишь пользуется «копилкой» памяти, для того, чтобы вынуть из неё увиденный однажды «цвет». В результате подобной пользы, художественное творчество (процесс создания), движется гораздо быстрее во времени, смелее и увереннее; при этом затрачивается меньше материала, не повторяются прошлые ошибки (или вовсе не допускаются возможные) – это суть мастерство (или искусство, в одном из его значений). А это и есть один из признаков качества. Таким образом, мы вновь видим *переход количества в качество*. Кроме всего прочего, имеет место быть и переход достигнутого качества в возможное количество, а именно: так как художник достигает некоего уровня мастерства, у него высвобождается определённое количество времени и средств, на которые он может позволить себе создать определённое количество художественных произведений.

В этом отношении, такая образовательная дисциплина как «колористика», оказывается как никогда полезной и необходимой для предмета «живопись». «Колористика» является своего рода фундаментом, базой для «живописи». Здесь объективно работает диалектический принцип «перехода количества в качество», который, как показывает жизнь не всегда и «не везде» работает (в других областях знания, бытия). Вдумчивое и осознанное занятие колористикой, потенциально позволяет снимать в будущем различного рода противоречия в области теоретических знаний и практических умений и навыков, непосредственно связанных с цветовыми гармониями. В процессе поэтапного, систематического и последовательного выкрашивания различных хроматических и ахроматических шкал (конечно же, вдумчивого, отнюдь не чисто механического), а также лекционного курса, обучающимся приобретается *опыт и знания*, во-первых: чисто *технологические* (техника); во-вторых: *созерцательные* (о котором мы и писали выше); в-третьих: теоретические. В результате данная «муштра» является своего рода фундаментом изменения представлений и понимания цветовых закономерностей, профессионального использования цвета в дальнейшем. Эти знания трансформируются в форму профессиональной интуиции, как важнейшую составляющую цветовой культуры (или чутья, если хотите) будущего художника-живописца [9].

Студенты на занятиях по колористике, таким образом, *познают* те существенные моменты организации и построения цветового пятна, которые в дальнейшем будут способствовать гораздо более

успешному, быстрому и уверенному нахождению гармонии цветowych пятен.

Также, в качестве примера реального действия диалектического единства знаний в искусстве, можно обратиться к живописи *вообще*, как виду искусства. А в *частности*, говоря о диалектике живописного произведения, мы должны говорить о цвете, как важнейшем (вполне справедливо сказать – фундаментальном) структурном компоненте всего целого организма.

Становление общего цветового строя в живописном произведении – колорита или гаммы – предполагает взаимодействие таких противоположностей как «*тёмное*» и «*светлое*», «*хроматическое*» (цветное (пятно)) и «*ахроматическое*» (чёрное, белое и находящиеся между ними оттенки серого), «*тёплое*» (цвета в спектре от красного до жёлто-зелёного) и «*холодное*» (цвета в спектре от зелёного до фиолетового – см. «цветовой круг» Ньютона, Гёте, Иттена). Здесь мы подошли к понятию *контраста* (от французского «*contraste*») – как резко выраженной противоположности. В контрасте, в результате сопоставления двух противоположных качеств, способствующих их усилению, налицо присутствие диалектических противоположностей. В случае если эти противоположности достигают своего апогея, мы должны говорить о диаметральном или полярном контрасте. Закон контрастов в живописи – один из главнейших.

Следующий момент: такой специфический, узкопрофессиональный термин как «тепло-холодность», также говорит о присутствии в нём двух противоположностей. В живописной практике, в процессе «конструирования» колорита картины, некоторые художники (не все), в большей или меньшей мере и степени, используют принцип «тепло-холодности», независимо от того, работают ли они с «контрастной композицией» или «нюансированной».

Коротко суть этого принципа можно объяснить следующим образом. *Одной* из главных композиционных задач в живописи является реализация равновесия цветowych масс. *Одним* из приёмов «уравновешивания», является сближение цветowych масс на основе тождественности отдельных дискретных цветowych элементов – мазков – в каждой отдельной цветовой массе. Красный и зелёный цвет, по сути, являются диалектически противоположными, полярными массами, *тезисом* и *анти-тезисом*, которые необходимо привести к *синтезу*. При неправильном их соотношении, целостность цветовой «ткани» композиции будет нарушена, так как эти две противоположности при *равновесной* своей силе, будут «спорить» друг с другом.

Гармонизировать эти цвета между собой можно разными путями, например, уменьшить размер или понизить насыщенность одного из них. Но можно прийти к синтезу и путём *относительного* внедрения одного в другой. Конечно, если неразумно и прямолинейно «вгонять» зелёный в красный и наоборот, то «равновесие получится в лучшем случае серым». В подобных ситуациях, действовать нужно дискретно, за счёт более тонких цветовых модуляций. Воздействие цвета в цветовой группе относительно. Сине-зелёный кажется рядом с жёлто-зелёным – холодным, рядом с синим – тёплым. Так и в ситуации с красным и зелёным: необходимо сблизить их контрастные (противоположные) начала за счёт более холодных красных и более тёплых зелёных оттенков. Использование в пределах одной («материнской») локальной цветовой массы сети производных, близких, родственных, но уже не тождественных дискретных цветовых единиц – и есть использование принципа тепло-холодности в живописи.

*И в этом, непрерывно движущемся, изменчивом становлении «ткани» живописного произведения, объективно реализуется процесс его развития как постоянного возникновения чего-то принципиально нового и необратимого в нём [9].*

#### Аксиологический аспект логики цвета

Если рассматривать цветовые сочетания не изолированно, не абстрактно – как цветовую гармонию *вообще*, а поместить их в определённый контекст – в общую структуру художественного произведения (тогда как сам контекст будет находиться внутри другого контекста) будет обоснована, либо не обоснована логика именно их присутствия в данном произведении. Аксиологический аспект вопроса заставляет смотреть на данную проблему уже не изолированно – «логика цвета *для себя*», а в общем контексте творческого замысла, задаче более высокого порядка – *для чего?* Можно сказать, что благодаря практическому решению данного вопроса в живописи, цветовая логика и наполняется аксиологическим субстратом, превращаясь из абстрактной категории во вполне конкретное и действенное выразительное средство: «Если цветовая гармония может рассматриваться как преимущественно формальная категория, касающаяся внешней привлекательности сочетания красочных пятен, то цветовая композиция есть организация цвета в первую очередь соответственно логике изображаемых предметов, смыслу образного содержания» [7, с. 109].

Произведение изобразительного искусства

может быть организовано по тем или иным принципам, правилам, приёмам и закономерностям. Подробно на них мы останавливаться не будем (так как это не входит в задачи нашего исследования, а подробная информация по данному вопросу имеется в специальной литературе по теории изобразительного искусства). Живописное произведение в завершённом виде *должно быть* и отвечать основным композиционным законам: закону целостности, закону контрастов, закону равновесия, закону соподчинённости всех элементов главному. Данные композиционные законы также взаимосвязаны между собой, ибо не будет соподчинения всех элементов главному – не будет целостности. Не будет равновесия в работе (не обязательно это предполагает симметрию и (или) статику) – уравновешенность светлого и тёмного, красного и синего и т.п. – не будет целостной вещи. Не будет в произведении контраста чего-либо (не обязательно произведение должно быть в целом контрастным, «кричащим», но может быть и мягким, лиричным) – контраста по цвету, по тону, по форме, по размеру и т.д. – не будет целостности и гармонии. Можно сказать, что композиционный закон целостности в произведении искусства *наиглавнейший*, которому подчиняются все остальные законы. Но сам этот закон будет пребывать в логической зависимости от аксиологической компоненты художественного процесса – идеи общения со зрителем посредством художественных образов.

Все элементы живописного произведения в вышеозначенном контексте должны быть иерархически сбалансированы. Иерархия данных элементов будет обусловлена и выстроена с учётом, прежде всего, «*аксиологической доминанты*». Ведь если мы говорим о художественности (в широком смысле слова), тогда мы должны говорить и об образах художественных [10], а, следовательно, о ценностях, т.е. связываем это с ценностной мировоззренческой составляющей.... Ежели мы говорим об искусстве минуя аксиологический (ценностный) аспект, – открывается дорога для искусства так называемого «современного», с его инсталляциями, перформансами, арт-объектами и прочим «арт-шоу». Эти последние, нередко являют пример дисгармонии. В многочисленных художественно-модернистских экспериментах искусства XX-XXI вв., в результате мощной пропаганды, финансовой поддержки, различного рода философских обоснований, а также общей социально-психологической атмосферы напряжённости – дисгармония претендует быть в основе мироустройства наравне с гармонией. Справедливости ради нужно отметить, что с точки зрения самого искусства «дисгармония»

как выразительное средство в некоторых произведениях действительно отражает и выражает мироощущение эпохи и основной замысел работы художника. Тем самым, она переходит в сферу «гармонии». Гармония как диалектическая категория, включает в себя дисгармонию.

*В результате наличия у искусства функции не только эстетической, но и психологической, содержательной, коммуникативной и, шире – мировоззренческой – дисгармонию как художественно-композиционный приём, вполне обосновано, можно поставить в один ряд с гармонией.* Мировая живопись содержит много примеров «негармоничных» цветовых сочетаний, будучи, однако, в гармонической связи с содержанием художественного произведения и ставшими, в связи с этим, художественно выразительными.

Всё в творческом процессе при работе с цветом имеет значение: форма пятна, размер пятна, их фактура (красный треугольник будет восприниматься по-другому, чем красный квадрат; простое сочетание чередующихся цветных квадратов всегда будет менее выразительным, чем сочетания тех же цветов в том же количестве, но заключённых в определённую форму и принимающие в результате дополнительную предметную выразительность; важным в логике построения цветовой гармонии, будет являться фон и т.д.). А логика построения цветовой гармонии будет напрямую зависеть от идеи произведения, его ценностно-смыслового субстрата. Последний, в художественном процессе, имеет все признаки развития, как в течение длительного времени, так и в пределах малых периодов. Так, каждый раз, начиная новое произведение, художник производит всё новые и новые процессы развития его (произведения) от идеи до законченного варианта и, чем чаще он это делает, тем эффективней кумулятивный характер его развития – накопление новообразований, тем необратимей он уводит свою живописную систему от её исходного состояния. Под «необратимостью»

здесь понимается, конечно, не та ситуация, когда мастер никогда больше не сможет воспроизвести заново написанное много лет назад полотно (в определённой ситуации, «под давлением грубых бытовых потребностей», любой художник сможет повторить себя).

Имеется в виду, конечно, не только и не столько технический момент (ремесло), сколько аксиологический аспект творчества художника-живописца. Речь идёт об осознанной мастером «художественно-мировоззренческой» необратимости. *Каждый последующий этап его развития как осознающего индивида обнаруживает для него самого, скрытые и невидимые прежде, но сейчас приобретённые, а от того становящиеся бесценными шаги его восхождения а, вместе с ними, фиксируемые «планки» раскручивающейся спирали его творчества [9].*

Таким образом, мы приходим к следующим результатам:

1. *Онтологический аспект логики цвета, по преимуществу, обнаруживается в триединой системе, включающей в себя теорию трёхкомпонентности, вытекающий из последней принцип цветового равновесия, базирующийся, в свою очередь, на трёх основных цветах: синем, красном, жёлтом;*
  2. *Гносеологический аспект логики цвета, по преимуществу, обнаруживается в совокупности знаний о цвете или «цветознании»;*
  3. *Аксиологический аспект логики цвета, по преимуществу, обнаруживается в контекстуальности замысла Автора, в идее его произведения.*
- В результате всего вышесказанного, можно сделать главный вывод:

*В творческом процессе, при работе с цветом всё имеет значение: форма пятна, размер пятна, его фактура, интервалы, фон и т.д., так как логика построения цветовой гармонии будет напрямую зависеть от идеи произведения, его ценностно-смыслового субстрата.*

## Список литературы:

1. Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 13. С. 497.
2. Ломоносов М.В. Слово о происхождении света, новую теорию о цветах представляющее, в публичном собрании Императорской Академии наук июля 1 дня 1756 говоренное // Ломоносов М.В. Полн. собр. соч. Т. 3. М.: Изд-во АН СССР, 1952.
3. Брилл Т. Свет: Воздействие на произведения искусства / Пер. с англ. М.: Мир, 1983. 307 с.
4. Деменёв Д.Н. Мера, гармония, вкус как важнейшие структурные элементы художественного произведения // Философия и культура. 2010. № 10(34). С. 21-28.
5. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 3. М.: Искусство, 1971. С. 235.
6. Корень Р.В. Триединые системы как метаязык картины мира // NB: Философские исследования. 2013. № 8. С. 70-116. DOI: 10.7256/2306-0174.2013.8.722. URL: [http://e-notabene.ru/fr/article\\_722.html](http://e-notabene.ru/fr/article_722.html).
7. Зайцев А.С. Наука о цвете и живопись. М.: Искусство, 1986. 158 с.
8. Гуревич П.С. Понятие «холона» в эстетике К. Уилбера // Философия и культура. 2010. № 10(34). С. 5-11.

9. 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://e-notabene.ru/fr/article\\_13549.html](http://e-notabene.ru/fr/article_13549.html).
10. Деменёв Д.Н. Онтологические основания художественного творчества: Дис. ... канд. филос. наук. Магнитогорск, 2011. 167 с.
11. Деменёв Д.Н. Взаимодействие «вкуса», «меры» и «гармонии» в произведениях живописи // Философская мысль. 2014. № 8. С. 109-139. DOI: 10.7256/2409-8728.2014.8.13400. URL: [http://www.e-notabene.ru/fr/article\\_13400.html](http://www.e-notabene.ru/fr/article_13400.html).
12. Иванов С.Ю. Структурные компоненты картины мира // Философия и культура. 2011. № 3. С. 86-97.
13. Погонцева Д.В. Культурно-историческая динамика представлений о женской красоте // Человек и культура. 2014. № 5. С. 67-85. DOI: 10.7256/2409-8744.2014.5.14612. URL: [http://www.e-notabene.ru/ca/article\\_14612.html](http://www.e-notabene.ru/ca/article_14612.html).
14. Розин В.М. Комментарии к книге Н.Н. Волкова «Цвет в живописи» // Культура и искусство. 2015. № 1. С. 86-101. DOI: 10.7256/2222-1956.2015.1.13677.
15. Забелина Е.В. Симультанеизм как прорыв визуальных образов во временное измерение // Культура и искусство. 2012. № 4. С. 75-83.
16. Коробейников А.Г., Исмагилов В.С., Копытенко Ю.А., Петрищев М.С. Исследование геоэлектрической структуры земной коры на базе анализа фазовых скоростей ультранизкочастотных геомагнитных вариаций // Кибернетика и программирование. 2013. № 2. С. 36-43. DOI: 10.7256/2306-4196.2013.2.8736. URL: [http://www.e-notabene.ru/kp/article\\_8736.html](http://www.e-notabene.ru/kp/article_8736.html).
17. Липов А.Н. Золотое сечение как основной морфологический закон // Философия и культура. 2010. № 9. С. 96-108.
18. Серов Н.В. Цвет, искусство, культурология: коды относительной детерминации синестезии // Культура и искусство. 2011. № 4. С. 97-104.

## References (transliterated):

1. Marks K., Engel's F. Soch. T. 13. S. 497.
2. Lomonosov M.V. Slovo o proiskhozhdenii sveta, novuyu teoriyu o tsvetakh predstavlyayushchee, v publichnom sobranii Imperatorskoi Akademii nauk iyulya 1 dnya 1756 govorennoe // Lomonosov M.V. Poln. sobr. soch. T. 3. M.: Izd-vo AN SSSR, 1952.
3. Brill T. Svet: Vozdeistvie na proizvedeniya iskusstva / Per. s angl. M.: Mir, 1983. 307 s.
4. Demenev D.N. Mera, harmoniya, vkus kak vazhneishie strukturnye elementy khudozhestvennogo proizvedeniya // Filosofiya i kul'tura. 2010. № 10(34). S. 21-28.
5. Gegel' G.V.F. Estetika. T. 3. M.: Iskusstvo, 1971. S. 235.
6. Koren' R.V. Triedinye sistemy kak metazyazyk kartiny mira // NB: Filosofskie issledovaniya. 2013. № 8. S. 70-116. DOI: 10.7256/2306-0174.2013.8.722. URL: [http://e-notabene.ru/fr/article\\_722.html](http://e-notabene.ru/fr/article_722.html).
7. Zaitsev A.S. Nauka o tsvete i zhivopis'. M.: Iskusstvo, 1986. 158 s.
8. Gurevich P.S. Ponyatie «kholona» v estetike K. Uilbera // Filosofiya i kul'tura. 2010. № 10(34). S. 5-11.
9. Demenev D.N. Nekotorye aspekty dialektichnosti protsessa sozdaniya zhivopisnogo proizvedeniya // NB: Filosofskie issledovaniya. 2014. № 9. S. 150-185. DOI: 10.7256/2306-0174.2014.9.13549. URL: [http://e-notabene.ru/fr/article\\_13549.html](http://e-notabene.ru/fr/article_13549.html).
10. Demenev D.N. Ontologicheskie osnovaniya khudozhestvennogo tvorchestva: Dis. ... kand. filos. nauk. Magnitogorsk, 2011. 167 s.
11. Demenev D.N. Vzaimodeistvie «vkusa», «mery» i «garmonii» v proizvedeniyakh zhivopisi // Filosofskaya mys'l'. 2014. № 8. S. 109-139. DOI: 10.7256/2409-8728.2014.8.13400. URL: [http://www.e-notabene.ru/fr/article\\_13400.html](http://www.e-notabene.ru/fr/article_13400.html).
12. Ivanov S.Yu. Strukturnye komponenty kartiny mira // Filosofiya i kul'tura. 2011. № 3. S. 86-97.
13. Pogontseva D.V. Kul'turno-istoricheskaya dinamika predstavlenii o zhenskoi krasote // Chelovek i kul'tura. 2014. № 5. S. 67-85. DOI: 10.7256/2409-8744.2014.5.14612. URL: [http://www.e-notabene.ru/ca/article\\_14612.html](http://www.e-notabene.ru/ca/article_14612.html).
14. Rozin V.M. Kommentarii k knige N.N. Volkova «Tsvet v zhivopisi» // Kul'tura i iskusstvo. 2015. № 1. S. 86-101. DOI: 10.7256/2222-1956.2015.1.13677.
15. Zabelina E.V. Simul'taneizm kak proryv vizual'nykh obrazov vo vremennoe izmerenie // Kul'tura i iskusstvo. 2012. № 4. S. 75-83.
16. Korobeinikov A.G., Ismagilov V.S., Kopytenko Yu.A., Petrishchev M.S. Issledovanie geoelektricheskoi struktury zemnoi kory na baze analiza fazovykh skorostei ul'tranizkochastotnykh geomagnitnykh variatsii // Kibernetika i programmirovaniye. 2013. № 2. S. 36-43. DOI: 10.7256/2306-4196.2013.2.8736. URL: [http://www.e-notabene.ru/kp/article\\_8736.html](http://www.e-notabene.ru/kp/article_8736.html).
17. Lipov A.N. Zolotoe sechenie kak osnovnoi morfologicheskii zakon // Filosofiya i kul'tura. 2010. № 9. S. 96-108.
18. Serov N.V. Tsvet, iskusstvo, kul'turologiya: kody otnositel'noi determinatsii sinestezii // Kul'tura i iskusstvo. 2011. № 4. S. 97-104.