

**О. В. Сосипатрова**

**АРХИТЕКТУРНАЯ КОЛОРИСТИКА:  
РАЗВИТИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ ЦВЕТА  
В ОБРАЗНОМ МЫШЛЕНИИ АРХИТЕКТОРА И ДИЗАЙНЕРА**

**Учебно-практическое пособие**



© Федеральное государственное бюджетное  
образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Волгоградский государственный  
архитектурно-строительный университет», 2013

**Волгоград  
ВолгГАСУ  
2013**

Министерство образования науки Российской Федерации  
Волгоградский государственный архитектурно-строительный университет

О. В. Сосипатрова

**АРХИТЕКТУРНАЯ КОЛОРИСТИКА:  
РАЗВИТИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ ЦВЕТА  
В ОБРАЗНОМ МЫШЛЕНИИ АРХИТЕКТОРА И ДИЗАЙНЕРА**

Учебно-практическое пособие

Волгоград  
ВолгГАСУ  
2013

УДК 72.017.4(075.8)  
ББК 85.110.5я73  
С66

**Р е ц е н з е н т ы:**

заведующий кафедрой дизайна и монументально-декоративного искусства  
Волгоградского государственного архитектурно-строительного университета  
кандидат архитектуры доцент *С. А. Матовников*; доцент кафедры социологии управления  
Российской академии народного хозяйства и государственной службы *С. В. Шакарбиева*

*Утверждено редакционно-издательским советом университета  
в качестве учебно-практического пособия*

**Сосипатрова, О.В.**

С66

Архитектурная колористика: развитие профессионального восприятия цвета в образном мышлении архитектора и дизайнера [Электронный ресурс]: учебно-практическое пособие / О. В. Сосипатрова ; М-во образования и науки Рос. Федерации, Волгогр. гос. архит.-строит. ун-т. — Электронные текстовые и графические данные (33,4 Мбайт). — Волгоград : ВолгГАСУ, 2013. — Учебное электронное издание комбинированного распространения: 1 CD-диск. — Систем. требования: PC 486 DX-33; Microsoft Windows XP; 2-скоростной дисковод CD-ROM; Adobe Reader 6.0. — Официальный сайт Волгоградского государственного архитектурно-строительного университета. Режим доступа: <http://www.vgasu.ru/publishing/on-line/> — Загл. с титул. экрана.

ISBN 978-5-98276-592-5

Содержится систематизированный теоретический материал по основам цветоведения и колористики. Разработаны практические задания по темам «Стилизация и трансформация» и «Колористическая интерпретация вербального образа».

Для студентов 3-го курса профиля «Монументальная живопись» очной формы обучения.

Для удобства работы с изданием рекомендуется пользоваться функцией Bookmarks (Закладки) в боковом меню программы Adobe Reader.

**УДК 72.017.4(075.8)  
ББК 85.110.5я73**

Нелегальное использование данного продукта запрещено

ISBN 978-5-98276-592-5



© Федеральное государственное бюджетное  
образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Волгоградский государственный  
архитектурно-строительный университет», 2013

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие .....	4
Введение .....	5
Формирование эстетической ценности архитектурной колористики в профессиональной деятельности архитектора .....	8
Основные аспекты изучения архитектурной колористики .....	11
1. Цветоведение и колористика .....	13
1.1. Цвет в различных научных дисциплинах .....	13
1.2. Осмысление цвета в процессе развития человечества .....	14
1.3. Физическая природа цвета. Основные характеристики и свойства цвета .....	18
1.4. Особенности зрительного восприятия цвета .....	22
1.5. Основы трехкомпонентной теории смешения цветов. Принципы аддитивного и субтрактивного смешения цветов .....	24
1.6. Двумерные и трехмерные цветовые модели. Основы количественной колориметрии .....	29
1.7. Семантика цвета и универсалии цветового воздействия .....	37
1.7.1. Красный цвет .....	39
1.7.2. Оранжевый цвет .....	42
1.7.3. Желтый цвет .....	44
1.7.4. Зеленый цвет .....	46
1.7.5. Голубой цвет .....	48
1.7.6. Синий цвет .....	49
1.7.7. Фиолетовый цвет .....	51
1.7.8. Пурпурный цвет .....	52
1.7.9. Коричневый цвет .....	54
1.7.10. Белый цвет .....	55
1.7.11. Серый цвет .....	57
1.7.12. Черный цвет .....	58
2. Цвет и художественные приемы, формирующие чувственное восприятие .....	61
2.1. Аспекты колористического анализа живописных произведений мировой художественной культуры .....	61
2.2. Стилизация и трансформация .....	80
2.2.1. Стилизация как художественный прием .....	80
2.2.2. Трансформация формы .....	83
2.2.3. Практическое задание «Стилизация и трансформация» .....	86
2.3. Синестезия .....	93
2.4. Коллаж .....	98
2.5. Практическое задание «Колористическая интерпретация вербального образа» .....	110
Словарь терминов и определений .....	130
Список использованной литературы .....	138
Список рекомендуемой литературы .....	140

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Общая направленность материала данного учебно-практического пособия соотнесена с одной из первостепенных задач понимания влияния цвета на формирование профессионального творческого мышления и развития воображения архитекторов и дизайнеров. Основой творческого развития в области архитектурной колористики является постановка не просто образного, а именно профессионального мышления, которое вбирает в себя все формы композиционной деятельности в архитектуре и дизайне.

В первой главе пособия «Цветоведение и колористика» даны систематизированные сведения из определенных областей физики, физиологии, психологии и культурологии, которые необходимы для объяснения цветовых явлений. Основное внимание уделено базовым принципам гармонизации цвета, выделены закономерности его зрительного восприятия.

Безусловно, талант очень много значит для архитектора и дизайнера, но без знания основных правил работы с цветом и специфических приемов невозможно создать какое-либо ценное с художественной точки зрения произведение.

Вторая глава пособия «Цвет и художественные приемы, формирующие чувственное восприятие» посвящена анализу современных научных представлений об основных закономерностях цветового воздействия на эмоциональную сферу человека. Рассматривается феномен синестезии как проводника новых чувственных смыслов цветового кодирования, в том числе общезначимых межчувственных ассоциаций.

Завершает пособие словарь терминов и определений. В качестве иллюстративного материала в пособии представлены работы знаменитых художников, а также лучшие работы, выполненные студентами. Исследуются образная система цветовых сочетаний в живописи XIX—XX вв.

Материал данного пособия оформился благодаря апробированию системы экспериментальных упражнений в течение 2007—2012 гг. Результатом изучения материала, изложенного в пособии, должно стать освоение метода создания цветообраза.

Основная цель данного пособия — с помощью синтеза традиционных и новых подходов развить у студентов эстетический вкус и общую цветовую культуру.

## ВВЕДЕНИЕ

Сегодня до 80 % времени мы имеем дело с объектами, требующими зрительного внимания. Эта тенденция все возрастает и, соответственно, усугубляется наше положение, потому что хотя возможности человека и велики, но не безграничны. Наступила пора, когда мы должны осознанно вмешаться в содержание окружающей нас визуальной среды, которая превращается в экологически опасный фактор.

*В. А. Филлин. Видеоэкология*

Крупномасштабные формы, которыми оперируют архитекторы, и интерьерные пространства, созданием которых занимаются дизайнеры, образуют реальную среду жизни людей. Современный город растет, развивается, и все больше цветоносителей участвуют в формировании его цветового облика, вследствие чего становится труднее их гармонизировать. В урбанистском обществе нарушены многие тонкие связи: среда потеряла чувство меры по отношению к цвету — важнейшему фактору, влияющему на работу глаз и эмоциональные переживания человека. Данная проблема усугубляется слепым следованием требованиям стихии рыночной экономики, которая не проникает в сущность социокультурных процессов. Это противоречит эстетической ценности пространственной среды, формирование которой является одной из основных целей профессиональной деятельности архитекторов и дизайнеров. Беспорядочной смене модных предпочтений, атрибутов китча и престижа может противостоять целостно сформированная и эстетически осмысленная предметно-пространственная среда, в которой цвет имеет решающее значение. Научно доказано, что та или иная цветовая гамма активно воздействует на психологическое состояние человека. Использование соответствующих красок способно улучшить унылый городской или промышленный пейзаж, оказать значительное влияние на настроение и здоровье людей. Этим и обуславливается важность цветовых составляющих пространства.

Сегодня в архитектурных вузах обучаются архитекторы и дизайнеры, которым предстоит работать в XXI веке. Высшая школа не должна уклоняться от ориентации специалистов на будущее, поэтому учебные задачи, стоящие перед студентами, должны несколько отличаться от практических задач прошлого века. Развитие чувства пространства, чувства поэтичности и концептуальности интерьера невозможно на стереотипных примерах. Искусство интерьера порой забывает о самоценности и сакральности пространства. Человек, большую часть своей жизни проводящий в интерьерах, нуждается не только в деловых и полезных помещениях — он ищет пространство, наполненное духом поэзии и более высокой, не «житейской» истины.

В связи с этим становится актуальной проблема поиска эффективных методов обучения, связанных с формированием практических навыков, нацеленных на решение не только функциональных, но и эстетических задач.

Безусловно, качественный дизайн требует качественных материалов, хороших исполнителей, а следовательно, денег. Однако за всем этим должен стоять еще и высокий профессионализм. Даже при скудном финансировании можно работать, но для этого необходимо знать объективные закономерности восприятия цвета, уметь оценивать цветосочетания в масштабе, процентном соотношении и, конечно, в материалах-носителях. Чтобы наполнить пространство атмосферой, сформировать неповторимый образ, необходимо обладать творческим воображением. Архитектура и дизайн вместе образуют основу предметно-пространственного окружения, значительную часть «второй природы», которую создает вокруг себя человек. В пространстве «второй природы» человек, реагируя на свое окружение, формирует свое поведение и деятельность. Первое восприятие окружающей архитектурной среды — визуальное. Облик трактуется как то, что видит человек, а образ — как то, что он запоминает, что остается в его подсознании. Понятие «облик» часто заменяется терминами «пластика форм», «внешний вид», «архитектурно-художественный облик». Исследователи отмечают связь облика со спецификой материального построения объекта и часто смешивают эти понятия. Облик — это непосредственно воспринимаемые человеком объективные характеристики архитектурной формы, т. е. отражение в сознании конкретных морфологических характеристик архитектурного объекта. В облике выделяются два аспекта: стабильный — то, что материально закреплено в объекте, и изменяемый — цвет. Рассматривая облик как непосредственно воспринимаемую чувственную реальность, принято считать его первым этапом формирования образа.

Информация, передаваемая цветом, воспринимается человеком на уровне подсознания. Выходя на уровень сознания, цвет фиксируется, становится атрибутом объекта, переходит в иное качество, но именно в цвете сильнее всего живет память о других сферах жизнедеятельности человека.

Цвет является одной из характеристик всех архитектурных элементов зданий и сооружений, влияет на формирование зрительного образа, трансформируя пространство, корректируя размеры элементов и их удаленность

от наблюдателя, участвует в выявлении тектонической сущности архитектурного объекта, его метроритмических закономерностей, масштабного строя.

Используя цвет как прием, архитектор и дизайнер получают огромные возможности для воплощения своих идей. Однако важно понять, что цвет не только средство композиции, но и, как правило, ее смысл.

Процесс создания цветообраза подобен траектории полета пули. Чтобы попасть в цель, стрелок заведомо берет прицел с превышением. Он знает, что пуля не полетит по прямой: под воздействием ветра, гравитации, сопротивления воздуха ее траектория представляет собой дугу параболы.

Когда выстрел сделан, ничего изменить уже нельзя. Следует заранее учитывать все факторы: направление и скорость ветра, движение мишени и т. д. Стрелок берет прицел по прямой, а пуля, не долетев, зарывается в песок. Все, что в замыслах казалось откровением, после долгих мук создания эскизов оказывается любительской зарисовкой. Субъективное восприятие новичка приписало свойства искусства тому, что объективно не имело ценности ни с точки зрения колористики, ни с точки зрения композиции. И таких печальных примеров множество, поэтому опыт преподавателя и измеряется его способностью заранее предвидеть траекторию полета пули, т. е. предугадать тот эффект, который произведет на зрителя родившийся в фантазии студента образ.

Сущность работы архитектора и дизайнера состоит в том, чтобы в процессе творческого поиска найти и воплотить в жизнь новый способ комфортного, эстетического устройства предметно-пространственной среды.

Архитектурная колористика должна не только формировать элементы внешних цветоносителей пространственной среды, регулировать ее полихромную, в которой доминируют искусственные компоненты, но и целенаправленно прогнозировать комфортную одухотворенную эмоциональную сферу.



## **ФОРМИРОВАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ЦЕННОСТИ АРХИТЕКТУРНОЙ КОЛОРИСТИКИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АРХИТЕКТОРА**

Ибо именно эстетика в своих суждениях обязана учитывать не только общее, но и особенное, не только закономерное, но и случайное, не только великое, но и микроскопически малое. В этом же должна быть и ее точность.

*Н. И. Крюковский*

Процесс формирования эстетической ценности цвета в профессиональной деятельности архитектора может рассматриваться как процесс художественного образного моделирования архитектурной среды. Однако в массовом сознании представление об эстетической ценности складывается стихийно, под воздействием многих культурных факторов. Для того чтобы эстетическая ценность цвета не утратилась в меняющихся условиях общественного бытия, необходим ряд условий. В их число входят не только эстетические установки, потребности и ситуации, но и способность к эстетическому суждению, без которой любые установки останутся нереализованными, потребности — неосознанными, а эстетические ситуации — неосуществленными.

Процесс формирования эстетической ценности цвета должен быть введен в проектную практику архитекторов и дизайнеров. Согласно системным представлениям проектирование — более обширная деятельность, чем потребление, поэтому проектировщик не обязан связывать каждый вариант формы с теми или иными ситуациями потребления и соответствующими стереотипами эстетического отношения к цвету. В отличие от потребителя он знает не только социокультурные нормы и связываемые с ними эстетические значения, но и условия их реализации.

Стремление к единству предметно-пространственной среды, которое противостояло бы расширенному хаосу форм, приводит к тому, что в массовом сознании одним из критериев эстетической ценности цвета становится его отнесенность к определенной стилевой системе. Представления о стиле

воплощаются в узнаваемые образы, которые могут символизировать важные аспекты потребления. Тем самым культурная и социальная значимость стиля связывается с особенностями порождения и воспроизводства эстетической ценности цвета.

Взаимосвязь стиля и эстетической ценности цветоносителей архитектурной среды определяется их принадлежностью к одной нормативной системе архитектурной культуры. Если стилевая система выступает как жестко фиксированная система норм, задающая формальные условия архитектурному творчеству, то эстетическая ценность представляет собой социальную форму реализации такого рода норм и восприятия проектного творчества. Высокая скорость распространения информации в современной культуре приводит к тому, что, едва наметившись как стиль, новая система средств формообразования за короткое время получает широкое применение. Множество таких структур рождает их наложение, скрещивание и мозаичное сочетание.

Эстетическое осознание роли цвета в проектной деятельности архитектора и дизайнера отражает их общую профессиональную культуру. Авторские цветопредпочтения могут обладать лишь относительной самостоятельностью, так как есть научные данные об особенностях воздействия насыщенности цвета на эмоциональное и психологическое состояние человека. Однако в массовом сознании произведения архитектуры оцениваются прежде всего с точки зрения символики и престижа. Стиль схватывается массовым сознанием как «геометрический» или даже «прямоугольный», «живописный», «обтекаемый» и т. д. Для китча в его первоначальном, «наивном», варианте характерно, что объект, выполненный в определенном цвете и представляющий для потребителя эстетическую ценность, с точки зрения архитектора и эксперта этой ценностью не обладает. Проектировщик, создавая цветовой китч, не предлагает новый способ эстетического освоения действительности и не осуществляет творческий поиск, а лишь служит воспроизводству определенных стереотипов эстетического потребления.

Эстетические проблемы дизайна и архитектуры, как индустриальной, так и индивидуально-средовой, связаны не только с внешним обликом архитектурного объекта, но и со всеми сторонами его структурной упорядоченности, а через проблемы ценности и ценностного отношения — с обширным контекстом культуры, психологии и социальной жизни. Цвет укоренен в городской культуре, выступает эстетическим эталоном, важным критерием оценки качества окружающей среды. Рукотворное цветовое пространство, созданное в соответствии с модными тенденциями, игнорирующее специфику психологического воздействия цвета и традицию, предписывающую смысловую и ценную значимость цветовому образу, может спровоцировать агрессию, привести к патологическим зрительным аффектам.

Отношение к цвету связано с культурной нормой общества. Культура понимается как совокупность материальных и духовных ценностей, созданных человечеством. Она характеризует состояние общества, основанного на праве, порядке, воспитании, образовании, морали, этики, эстетики, нравст-

венности, и состояние духовной сферы жизни, искусства, творчества. Культурой называется позитивный опыт и знания человека или группы людей, ассимилированные в одной из сфер жизни (непосредственно в самом человеке, политике, архитектуре и т. д.).

Таким образом, культура (оцениваемая как опыт и знания) применительно к архитектуре становится элементом материальной культуры — строением, которое, будучи объектом материального мира, влияет на человека через его органы чувств.

Важным аспектом изучения проблем эстетической ценности архитектурных объектов является грамотный колористический анализ, так как цветовые составляющие архитектурных пространств неразрывно связаны с психофизическими и социальными процессами жизнедеятельности людей и духовной культурой общества в целом.

Эстетика цвета органична всему творческому процессу проектирования архитектурных объектов и вытекает из тонкого осмысления людьми окружающей действительности, в первую очередь природы, являющейся источником огромного множества цветовых сочетаний.

Эффекты разнообразного воздействия цвета и способы управления ими должны стать основой эстетического учения о цвете в архитектуре. При этом объективное восприятие цвета, построенное на знании общего принципа его воздействия на человека, оказывается особенно важным аспектом архитектурного образования. С позиции эстетики данная проблема может быть изучена по трем направлениям:

- чувственно-оптическому (импрессивному);
- психическому (экспрессивному);
- интеллектуально-символическому (конструктивному).

## **ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ АРХИТЕКТУРНОЙ КОЛОРИСТИКИ**

Основные методические задачи процесса обучения основам архитектурной колористики направлены на формирование и развитие воображения и профессионального мышления с помощью цвета. Воображение — способность сознания создавать новые образы (представления) путем переработки материала восприятий и представлений, полученных в предшествующем жизненном опыте человека. Воображение тесно связано с эмоциональной сферой. Эта связь имеет двойственный характер: с одной стороны, образ способен вызвать сильнейшие чувства, с другой — возникшая однажды эмоция (чувство) может стать причиной активной деятельности воображения.

Отправной точкой для развития колористического мышления должна быть целенаправленная профессиональная установка на использование сложносоставных цветов. Локальные цвета в архитектурной колористике используются в малом процентном отношении к общей площади или только в качестве акцента. Сложносоставной цвет получается путем смешивания нескольких основных и дополнительных цветов — это минимально насыщенный и максимально светлый тон. Техническое воспроизведение сложносоставного цвета осуществляется поэтапно. Первая стадия аналитическая, она нацелена на получение необходимой информации о форме, структуре, функциях архитектурного объекта и его окружения для выделения тех факторов, которые непосредственно относятся к целям и задачам проектирования. На второй стадии определяют, из каких количественных соотношений локальных цветов состоит данный цвет, что зависит от назначения архитектурного объекта и образа, который хотел передать архитектор (теплая, холодная, нейтральная гаммы). На третьей, градационной, стадии определяют изменение цветового тона при его слиянии с серым цветом, который является ахроматическим и характеризуется только одной величиной — светлотой. Последовательное добавление серого цвета в получившийся сложный тон дает сложносоставной цвет, воспроизводимый в архитектурном объекте. При использовании описанной техники получают разбеленные, ненасыщенные тона.

В современной системе архитектурного образования все дисциплины, от изобразительных до проектных включительно, начинаются с изучения композиции, поскольку она является основой формирования специалиста в любой сфере архитектуры. Архитектурная композиция — это та область, в которой студенты могут получить первый полноценный творческий опыт. Занятия композицией развивают креативность, под которой в современной психологии понимают относительно устойчивую характеристику личности, связанную с умственными процессами, ведущими к решениям, идеям, осмысленному созданию архитектурных или художественных форм воспроизведения замысла, теорий или любых продуктов, являющихся уникальными и новыми. Показатели креативности — беглость, гибкость, оригинальность образного мышления.

Архитектурная колористика как учебная дисциплина базируется на пройденных курсах архитектурной композиции (понятия «метр», «ритм», «пропорция», «масштаб» и т. д.). Абстрактная композиция в цвете развивает умение выполнять образно-ассоциативную композицию, руководствуясь ранее полученными знаниями и личным опытом.

Цвет в абстрактной композиции следует рассматривать и анализировать следующим образом: сначала в семантическом аспекте, который отвечает за содержательно-образный строй, далее — в конструктивно-символическом, включающем в себя закономерности построения формы, а затем — композиционном, который показывает различные способы организации плоскости и пространства с помощью цвета.

Самостоятельность цвета как средства архитектурной композиции определяется в диапазоне его взаимодействия с формой в архитектурной среде: цвет активно содействует выявлению характерных особенностей формы. Так, полихромия способна активно влиять на восприятие формы, выразить ее свойства, но в то же время целенаправленно и иллюзорно их изменять. Выявление особенностей сочетания цвета и пространственной формы в каждом архитектурном объекте и есть главная задача архитектурной колористики. Выбирая цвет, следует учитывать специфику положения архитектурного объекта в пространстве, а также величину цветовой поверхности, ее влияние на восприятие формы и размеров материалов носителей архитектурного объекта. Цвет не должен доминировать над формой пространства, потому как является вспомогательным средством выражения образа объекта. Такая трактовка цвета должна изначально соответствовать понятию архитектурной колористики.

## 1. ЦВЕТОВЕДЕНИЕ И КОЛОРИСТИКА

Мы убеждены в том, что... молодое поколение архитекторов будет уверенно прибегать при решении задачи к той или иной цветовой гамме на базе вполне научных данных, которые могут накопить объединенные усилия психофизиологов, колористов, производственников и архитекторов.

*М. Гинзбург*

### 1.1. Цвет в различных научных дисциплинах

*Цветоведение* — это комплексная наука о цвете, включающая систематизированную совокупность данных физики, физиологии и психологии о природном феномене цвета, а также данных философии, эстетики, истории искусства, филологии, этнографии, рассматривающих цвет как явление культуры.

*Колористика* — это раздел цветоведения, изучающий закономерности применения цвета в различных областях человеческой деятельности, где цвет используется как одно из выразительных средств, формирующих архитектурно-пространственную среду. Колористика мыслится как цветовая среда или полихромия формирующих ее объектов, которые удовлетворяют человека эстетически и утилитарно в отличие от спонтанно возникающего цветового окружения. Такое понимание позволяет говорить о колористике города, архитектурного ансамбля, отдельного произведения архитектуры чаще всего как о результатах профессионального действия [1]\*.

Проблемы цвета и колористики с глубокой древности интересовали ученых. Ряд научных дисциплин (философских, естественнонаучных и гуманитарных) изучает цвет в определенных аспектах. Так, физику прежде всего интересует энергетическая природа цвета; физиологию — процесс восприятия света органами зрения и превращение его в цвет; психологию — проблемы восприятия цвета и воздействия его на психику человека, способность вызывать различные эмоции; биологию — значение и роль цвета в жизнедеятельности живых организмов и растений; математика осуществ-

---

\* Здесь и далее в квадратных скобках даны отсылки на использованную литературу.

ляет количественную оценку цветов и определяет по соответствующим координатам цветовых графиков цветовой тон и насыщенность требуемого цвета (колориметрия); химия исследует свойства веществ и их соединений для разработки рецептур красителей, адекватных требуемым цветам и их сочетаниям, смесям; философия рассматривает цвет в рамках метафизики света; эстетика исследует законы гармонизации цветовых сочетаний с позиций определенных идеалов общественного сознания в соответствии с мерой человека, мерой вещи, гармонизируемой цветом, и мерой среды, в которой объект функционирует и воспринимается [2, 3].

В современном мире есть еще целый ряд научных дисциплин, изучающих роль цвета в более узких сферах человеческой деятельности, например полиграфия, криминалистика и др. Совокупность таких наук и определяют как цветоведение. Интегрируя знания, полученные из цветоведения, колористики дает на вооружение архитектору и дизайнеру определенный набор приемов и средств для отображения композиционного замысла в цвете.

## **1.2. Осмысление цвета в процессе развития человечества**

Отношение человека к цвету менялось в зависимости от уровня развития материальной, духовной и художественной сфер жизни общества. Важное значение для осмысления роли цвета имел постепенный переход от мифологического сознания к научному знанию о природе цветовых явлений.

В истории систематизации и классификации цветов можно выделить два больших периода: первый — донаучный — с доисторических времен до конца XVI в., второй — научный — с XVII в. до настоящего времени [4].

В первый период вырабатывались основные понятия человека о цвете и зарождались главные традиции применения цвета во всех видах жизнедеятельности. Так, первобытные люди отождествляли цвета с наиболее ценными для них веществами и жизненно важными стихиями (кровь, молоко, огонь, земля), которым соответствовали красный, белый и черный цвета. Цвета и краски были очень важными элементами магических ритуалов: цвет выполнял функцию слова порождающего или убивающего, доброго или злого. Мифологичность мышления доисторического общества унаследуют первые цивилизованные государства. С развитием земледелия, скотоводства и формированием пантеона к основным цветам добавились другие. Например, у древних греков и китайцев — желтый, у китайцев и египтян — синий цвет неба, а у всех народов — зеленый цвет растительности [2]. Цвет приписывался каждому из сонма богов. При этом не только одежды, но и тела имели свою окраску.

Более сложные общественные отношения и развитие науки в эпоху античности внесли изменения в классификацию цветов и правила их сочетаний: цвета стали делить на благородные и низкие, культурные и варварские, темные и яркие. Люди все больше начинали осознавать красоту как таковую, важнейшей категорией стало понятие гармонии. В это время появилось деление на цвета архитектурной полихромии и цвета живописи. Кроме того,

существовала и классификация цвета на основе мифологической традиции. В соответствии с античной мифологией выделялись цвета, символизирующие стихии, свет и тьму.

Христианская религия и ее догматы в средневековой Европе подразделяют цвета на «божественные» и «богопротивные»: первые — это главные, почитаемые и прекрасные, остальные — второстепенные, или презираемые [2]. К «божественным» цветам относились золотистый, красный, голубой, белый, зеленый, пурпурный; серые, коричневые, многие смешанные цвета считались будничными и прозаичными [3].

В странах Ближнего Востока большое влияние на классификацию цвета оказывал ислам. В соответствии с Кораном, содержащим догматы веры ислама, начала философии, этики и эстетики, к благородным, красивым цветам относились белый, золотой, красный, голубой, зеленый, жемчужный. Остальные цвета считались некрасивыми. Идеал культуры ислама — это райский сад, поэтому мавзолеи, гробницы, храмы (мечети), богословские школы (медресе) украшались цветочным орнаментом [2, 3].

В эпоху Возрождения в Европе получили распространение античная и средневековая классификации цвета, дополненные Леонардо да Винчи. Его система цветов основывалась на минимальной палитре живописца. В качестве четырех главных цветов в природе он выделил желтый, синий, красный и зеленый [2]. В недрах культуры Возрождения также началось зарождение объективного физико-оптического знания о цвете и цветовом зрении. В конце XVI в. в связи с развитием естественных наук феномен цвета перекочевал из философских трудов, где он занимал незавидное место, в лаборатории физиков, которые «разъяли его по частям» методами экспериментально-математического естествознания [5].

С середины XVII в. меняются представления о природе цвета. Основы современных научных понятий о цвете заложены И. Ньютоном в опубликованной им в 1672 г. работе «Новая теория света и цвета». Ньютон впервые разделил науку о цвете на две части — объективную (физическую) и субъективную, связанную с чувственным восприятием. Он установил, что солнечный свет имеет сложный состав и состоит из излучений с различными показателями преломления, что однородное излучение не может изменить своего первоначального цвета, каким бы преобразованиям оно не подвергалось. Получив солнечный спектр и дав объяснение его природе, Ньютон положил начало линейной систематизации цветов. Цвета он разделил на однородные (первичные или простые) и неоднородные (производные). Семь «простых» спектральных цветов и один — пурпурный, образованный смешением крайних цветов спектра, — послужили основой для систематики цветов в виде круга. Ньютон дал правильное объяснение цветам естественных тел, поверхностей предметов. Ему принадлежат первые опыты по оптическому смешению цветов [2]. Спектральная система цветовой классификации Ньютона стала основой систематики цвета в наше время.



В конце XVIII в. В. Гете, не согласный с теорией Ньютона, создал новый способ классификации цветов — по физическому принципу. Построенный им цветовой круг состоит из трех пар контрастных цветов. Основой круга служит треугольник главных цветов. Желтый и синий соответствуют светлоте и темноте и являются первичными цветами, так как возникли из противоположностей. Красный цвет Гете рассматривал как усиление желтого, фиолетовый — синего [2]. Работа Гете «Учение о цвете» (1810) заложила основы двух новых ветвей науки о цвете — физиологической оптики и учения о психологическом воздействии цвета.

В 1772 г. немецкий ученый И. Ламберт попытался построить классификацию цветов, отображающую изменение цвета по светлоте и насыщенности. В 1810 г. свою теорию цвета опубликовал немецкий живописец О. Рунге, в которой впервые был затронут вопрос о малонасыщенных цветах. Благодаря его трудам цветовая система приобрела третье измерение. Немецкий художник построил цветовой шар, в котором соединились спектральные и ахроматические цвета, разбеленные и зачерненные [2].

В XIX в. немецкий ученый Г. Гельмгольц в своих работах уточнил вопрос об основных цветах (красном, зеленом и синем), дающих в слагательных смесях все остальные цвета спектра в любой насыщенности. Физиологическая оптика приняла эту триаду за основу. Однако не утратила своего значения и триада основных красок — красной, желтой и синей, которые составляют основу цветового круга. Также Гельмгольц установил три компонента для характеристики цветов: цветовой тон, насыщенность и светлоту. Немецкий физиолог Э. Геринг определил три области исследования цвета — физическую, физиологическую, психологическую. А работы по изучению восприятия цветов английского физика Дж. Максвелла заложили основы трехкомпонентной теории зрения [2].

В XIX в. научную систематику цвета стали использовать уже живописцы. Французский художник Э. Делакруа одним из первых начал решать колористические задачи живописи при помощи цветового треугольника, круга и шкал смешений [6]. Достижения точной науки о цвете затем нашли отражение в произведениях импрессионистов и неоимпрессионистов. Интересны и актуальны исследования чешского ученого Я. Пуркине в области восприятия цвета в зависимости от угла зрения и адаптации глаза.

Начало XX в. — новый период создания научных систем, разработки способов количественной оценки и измерения цвета. Огромная работа в области систематизации цветов была проделана рядом ученых: В. Оствальд — «цветовое тело» Оствальда; А. Манселл — пространственная модель, основанная на цветовом шаре Рунге; Ж. Гилдон и В. Райтон — точные исследования по определению функций сложения цветов (данные, полученные конгрессом Международной комиссии по освещению в 1931 г., были положены в основу международной системы измерения цвета) и др.

Свое теоретическое обоснование и признание в качестве одной из ведущих категорий формы пластических искусств и архитектуры, а также одного

из основных композиционных средств цвет получает благодаря представителям первой высшей школы художественного конструирования Баухауз в Германии, крупнейшими представителями которой были И. Иттен, В. Кандинский, П. Клее и др. В России эффективные методы обучения наработаны представителями ВХУТЕМАС: А. Родченко, В. Татлиным и многими др. Однако в дальнейшем это положение практически не подкрепляется деятельностью конструктивистов и рационалистов в области архитектуры.

С середины XX в. большое развитие получили прикладные науки о цвете. Исследованиями психологов, физиологов, эргономистов было доказано, что цвет — важнейший компонент среды обитания и жизнедеятельности человека. Это стимулировало появление огромного количества исследований, экспериментов в этой области [7].

В связи с оформлением и успехами гуманитарных наук в XX в. цвет стал объектом исследования различных направлений гуманитарной мысли в таких областях, как лингвистика, психология, культурология, искусствоведение. В лингвистике исследуются вопросы, связанные со словообразованием наименований цветов, особенностями цветосемантики и лексики цветообозначений, категоризации цветов. В психолингвистическом аспекте изучаются вопросы, связанные с символической, подтекстовой природой цвета в языке художественной литературы. В культурологических исследованиях особое внимание уделяется вопросам семантики и символики цвета в различных культурах. В эстетике цвет рассматривается как эстетическое явление, способствующее достижению гармонии и красоты. В психологии изучается воздействие цвета на физиологические и эмоциональные состояния, психодиагностические возможности цветовых тестов. Для искусствоведения представляет интерес изучение закономерностей цветового строя, модели цветовых сочетаний в изобразительном искусстве: цветовая гармония, колорит, цветовые контрасты. В рамках гуманитарной мысли особо следует отметить ряд авторских теорий, специально посвященных исследованию цвета: теорию взаимосвязи цвета и психики Б. А. Базымы, теорию хроматизма Н. В. Серова, психосемантику цвета П. В. Яньшина [8].

На сегодняшний день ведущим отечественным специалистом в области архитектурной колористики является А. В. Ефимов, доктор архитектуры, заведующий кафедрой дизайна МАрХИ. Уже в конце 1970-х гг., осознавая насущную потребность архитекторов в знаниях по цветоведению, он разработал и ввел в учебную программу МАрХИ дисциплину «Архитектурная колористика».

Исследования последних лет позволяют существенно скорректировать воззрения XX в. на механизмы зрения, в частности механизмы цветовосприятия. Возникло новое научное направление, связанное с экологией визуальной среды и красотой, — видеоэкология, разработанная в России на основе многолетнего изучения механизмов зрительного восприятия в норме и патологии В. А. Филиным.

Наметившиеся в последние десятилетия тенденции использования цвета как средства формообразования являются проявлением интернациональной цветовой культуры. Следование исторической документальности, эстетический и психологический подходы проявились в архитектурной цветовой интерпретации [9].

Достижения цветовой культуры, творческий опыт и результаты научных исследований все более целенаправленно используются в различных странах для цветового конструирования окружающей предметно-пространственной среды.

### **1.3. Физическая природа цвета. Основные характеристики и свойства цвета**

Цветоведение изучает и раскрывает основные особенности цветковых явлений в природе, предметно-пространственной среде, созданной человеком, а также в сфере искусства, по отношению к тем объектам, которые воспринимаются визуально.

*Цвет* — это ощущение, которое возникает в органе зрения человека при попадании на него света, т. е. свет + зрение = цвет. Как известно, свет может рассматриваться либо как электромагнитная волна, скорость распространения которой в вакууме постоянна, либо как поток фотонов — частиц, обладающих нулевой массой и способных существовать только двигаясь со скоростью света. В цветоведении свет принято рассматривать как электромагнитное волновое движение.

С позиций физики (оптики) цвет имеет световую природу. Возникновение цветковых ощущений невозможно без света, следовательно, понятия «свет» и «цвет» неотделимы. Светоцветовые ощущения возникают только тогда, когда свет воздействует на орган зрения человека. Лучи света, попадая на сетчатку глаза, вызывают импульсы, производящие в мозгу ощущение (впечатление) того или иного цвета или их сочетаний [3].

В природе существует множество видов электромагнитного излучения, которые не воспринимаются зрением человека: радиоволновое, инфракрасное, ультрафиолетовое, рентгеновское, гамма-излучение. Выделяется относительно узкий видимый человеку диапазон электромагнитного излучения — это так называемое оптическое излучение (видимый свет).

Длина электромагнитной волны (расстояние от пика одной волны до пика другой) обычно выражается в нанометрах, нм, и обозначается греческой буквой  $\lambda$ . Диапазон длин волн оптического излучения (видимого света) лежит в интервале 380...760 нм. К оптическому излучению примыкают невидимые электромагнитные излучения — ультрафиолетовые (380...10 нм) и инфракрасные (760 нм...0,01 см).

В области оптического излучения каждой длине волны соответствует ощущение определенного цвета (рис. 1). В спектре белого солнечного света различают семь основных цветов, представленных на рис. 1, кроме желто-зеленого.

Белый свет представляет собой оптическое смешение волн различной длины и является составным (сложным). Пропускаемый через стеклянную призму луч белого света разлагается на простые составляющие цвета, представляющие собой полосу спектра цветов, плавно переходящих друг в друга в определенном порядке: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый. Это *спектральные* цвета, точнее цветовые тона, которые составляют солнечный спектр (радугу).

Отдельные спектральные цветовые тона, соответствующие определенной длине световой волны, являются простым или монохромным светом, их уже нельзя разложить на отдельные цвета (как в случае с белым светом).

Границы участков спектра, нм	Цвет
760...620	Красный
620...585	Оранжевый
585...575	Желтый
575...550	Желто-зеленый
550...510	Зеленый
510...480	Голубой
480...450	Синий
450...380	Фиолетовый

Рис. 1. Спектральные пределы видимых глазом цветов

В спектре солнечного света отсутствуют пурпурные цветовые тона, поэтому их называют *неспектральными*. Их можно получить при смешении нескольких лучей монохромного излучения (например, красного и сине-фиолетового).

Когда свет падает на объект, он может им пропускаться, поглощаться или отражаться. В большинстве случаев имеют место все три способа взаимодействия света с объектом. Степень пропускания, поглощения или отражения определяется длиной световой волны. Прозрачное стекло пропустит световые волны любой длины, в случае цветного стекла одни длины волн будут поглощены, другие — пропущены. Лист цветной бумаги отражает одну длину световых волн, поглощает другую и не пропускает свет вовсе. Когда отраженный от объектов сцены свет достигает глаз наблюдателя, начинается процесс его зрительного восприятия.

Орган зрения среднего наблюдателя в спектре белого света способен различить около 120 цветов. Это так называемый *непрерывный спектр*, характерный для всех тел накаливания, т. е. таких источников света, у которых энергия теплового излучения преобладает над световой. В спектре идеального белого света лучи всех длин волн несут одинаковую энергию.

Электромагнитное излучение видимого света генерируется следующими основными источниками:

накаливания (типичным примером являются вольфрамовые лампы накаливания);

газоразрядными (люминесцентные, галогенные, ртутные и неоновые лампы);

Солнцем.

Абсолютно все предметы в мире испускают электромагнитные волны. При нагревании объект испускает относительно больше коротких, чем длинных, волн электромагнитного излучения. Именно это свойство позволяет измерять цветовую температуру света с помощью колориметра. Например, при цветовой температуре 3000 К (лампа накаливания) имеем относительно большую долю длинноволнового излучения и относительно малое количество коротких волн. По мере увеличения цветовой температуры до 5500 К (дневной свет), 7500...8500 К (сумерки) и 10000 К относительное количество длинноволновой энергии уменьшается, а коротковолнового излучения растет [10].

Для удобства обозначения цветов спектр оптического излучения принято делить на три области:

длинноволновую — 760...600 нм (от красного до оранжевого);

средневолновую — 600...500 нм (от оранжевого до голубого);

коротковолновую — 500...380 нм (от голубого до фиолетового).

Это деление определяется качественными различиями между цветами, входящими в различные области видимого спектра.

Все цвета делятся на хроматические и ахроматические. *Ахроматические цвета* — это белый, черный и все оттенки серого цвета. В их спектры входят лучи всех длин волн в равном количестве. *Хроматические* — это все спектральные, а также другие природные цвета. В спектрах хроматических цветов всегда наблюдается преобладание какой-либо одной длины волны.

Для цвета используется система психофизических характеристик.

*Цветовой тон* — это качественная характеристика цвета, с помощью которой он сравнивается с другими спектральными цветами, позволяющая дать ему название (красный, зеленый и т. д.). Определяется длиной волны  $\lambda$ , преобладающей в спектре данного излучения. Ахроматические цвета не имеют цветового тона.

Иногда изменения цветового тона соотносят с «теплотой» цвета. Красные, оранжевые и желтые оттенки называют теплыми тонами, а голубые, синие и фиолетовые — холодными.

Следует отличать физическую характеристику источников излучения — цветовую температуру — от субъективного восприятия «теплоты» соответствующего цвета.

*Светлота* — степень отличия данного цвета от черного, измеряемая числом порогов различения. Чем светлее цвет, тем выше его светлота. В практике колориметрии чаще всего пользуются другой характеристикой — относительной яркостью.

*Относительная яркость* — отношение величины отраженного от данной поверхности потока  $F_{\text{отр}}$  к величине падающего на нее потока  $F_{\text{пад}}$ . Измеряется коэффициентом отражения  $\rho$ :

$$\rho = 100 \frac{F_{\text{отр}}}{F_{\text{пад}}}$$

*Насыщенность* — это интенсивность определенного тона, т. е. степень отличия хроматического цвета от равного по светлоте ахроматического (серого). Измеряется числом порогов различения данного цвета до ахроматического. Так как измерение этой характеристики достаточно трудоемко, на практике используют другую — *чистоту цвета* (*колориметрическую насыщенность*).

*Чистота* — доля чистого спектрального цвета в общей яркости данного цвета:

$$P = \frac{B\lambda}{(B\lambda + B\Sigma)100 \%}$$

где  $P$  — чистота цвета;  $B\lambda$  — яркость чистого спектрального цвета;  $B\Sigma$  — яркость белого цвета в смеси.

Чистота (насыщенность) цвета напрямую зависит от степени «разбавления» спектрального цветового тона белым, черным или серым (различной светлоты) цветом. Чем больше примесь белого или серого, тем менее насыщенным является цветовой тон. Он светлеет или темнеет по сравнению со 100%-м чистым цветовым тоном. Максимально насыщенные цвета — это цвета спектра и пурпурного ряда [2, 3].

Цвета с сильно выраженной хроматичностью называют *насыщенными*. Цвета, разбавленные в той или иной степени ахроматическими, называют *малонасыщенными* (например, бледно-зеленый, бледно-голубой, светло-сиреневый, розовый, светло-оранжевый, бежевый, а также темно-синий, коричневый, темно-зеленый и т. д.).

Спектральные цвета самые чистые, их чистота составляет 100 %. Насыщенность спектральных цветов не одинакова: желтый цвет наименее насыщенный, а к краям спектра насыщенность увеличивается.

Сочетание цветового тона и насыщенности называется *цветностью*. Ахроматические цвета не имеют цветности, они изменяются лишь по светлоте.

С точки зрения спектральной теории цвета ахроматические цвета (белый, черный, серый) неправильно называть цветами, так как у них отсутствует основная характеристика хроматического цвета — цветовой тон, а также насыщенность. Если чистота спектральных хроматических цветов 100 %, то чистота цветового тона и насыщенность ахроматических цветов равна нулю. Поэтому нельзя буквально понимать словосочетания «белый, черный, серый цвета». Тем не менее они исторически закрепились в профессиональной лексике, по этой причине допустимо их употребление в цветоведении.

Смешение хроматических и ахроматических цветов создает все многообразие сложных (смешанных) цветов и оттенков, встречающихся в природе и созданной человеком предметно-пространственной среде. Это бежевые, оливковые, коричневые, разные цветные оттенки серого и многие другие [2].

#### 1.4. Особенности зрительного восприятия цвета

Когда свет, испускаемый естественными или искусственными источниками, а также отраженный различными объектами сцены, достигает органов зрения, начинается процесс зрительного восприятия. Хрусталик глаза фокусирует свет от объекта на сетчатой оболочке, или *сетчатке*, в виде его изображения. Сетчатка располагает двумя видами клеток для восприятия света — *палочками* и *колбочками*. Число этих клеток очень велико (около 7 млн колбочек и более 100 млн палочек). Эти микроскопические сенсоры распределены по всей сетчатке (в середине сетчатки преобладают колбочки, а на периферии — палочки), и каждый их вид служит строго определенной цели. Все палочки имеют одинаковую чувствительность к световым волнам разной длины и поэтому не могут различать цвет объекта. Все предметы они «видят» в оттенках серого цвета. Поскольку палочки гораздо более чувствительны к свету, чем колбочки, то они позволяют видеть человеку в условиях недостаточной освещенности, например ночью при свете луны и звезд. При ярко освещенных сценах палочки «слепятся» падающим светом и перестают продуцировать сигнал, поступающий в мозг для зрительного восприятия окружающего мира. В этом случае информация в мозг начинает поступать от колбочек [10]. Таким образом, колбочки обеспечивают дневное *хроматическое* зрение, а палочки — ночное *ахроматическое*.

Палочки и колбочки преобразуют свет в бесконечно малые электрические импульсы, передающиеся по нервным волокнам в мозг, где преобразуются в матрицу, имеющую форму и цвет наблюдаемого объекта. Таким образом, глаза — это часть головного мозга. Они вынесены на периферию для контакта с внешней средой (как органы слуха и обоняния) [3]. Зрительная зона головного мозга находится в затылочной части — это поля зрительного анализатора.

Человеческий глаз воспринимает объект как белый, если все цвета спектра отражаются от освещенной поверхности (или когда луч света не разложен на монохроматические простые цветовые потоки). Цвет какого-либо объекта воспринимается черным, если все цвета спектра поглощаются поверхностью этого объекта. Объект или пространство воспринимается черным и при отсутствии какого-либо света.

Частичное, или избирательное, отражение поверхностью объекта тех или иных монохромных цветовых потоков при поглощении остальных цветов спектра определяет *цвет отражающей поверхности* объекта. Например, отражение красных лучей (при частичном отражении оранжевых и желтых) создают впечатление красной отражающей поверхности. При этом зеленые, голубые, синие и фиолетовые лучи спектра поглощаются этой поверхностью.

Прозрачные и полупрозрачные объекты (светофильтры определенного цвета) избирательно пропускают те или иные цвета спектра, соответствующие цвету данного фильтра. Остальные цвета спектра пропускаются незна-

чительно или не пропускаются вовсе. Например, светофильтр зеленого цвета пропускает зеленый цвет, возможно, частично голубой, синий и желтый, но совсем не пропускает красный, оранжевый и фиолетовый, поэтому и цвет его воспринимается зеленым. Цвет объекта, находящегося за светофильтром, смешивается с цветом самого светофильтра и образует в зрительном восприятии какой-либо сложный неспектральный цвет [3].

Глаз человека отлично приспособлен для зрительного восприятия пространства на свету и в темноте, к различению предметов вблизи и на расстоянии. В темноте глаза могут приспособляться к слабой освещенности, и чувствительность сетчатки возрастает. При этом в колбочках чувствительность возрастает в десятки раз (по сравнению с дневным освещением), а в палочках — в сотни тысяч раз.

При наступлении сумерек различные цвета спектра исчезают из зрительного восприятия. Сначала исчезают длинноволновые теплые цвета (красные, оранжевые, желтые), затем — цвета средневолнового спектра (желто-зеленые, зеленые, голубые). Какое-то время остаются доступны для восприятия цвета коротковолнового спектра (синие и фиолетовые), но и они вскоре исчезают. Хроматическое восприятие мира сменяется ахроматическим — серо-черно-белым, а при отсутствии света — черным.

Характеристики цвета объектов могут меняться при освещении различными источниками цвета. При свете ламп накаливания (цветовая температура 2500...2900 К) цвета длинноволновой области спектра становятся теплее и насыщеннее, повышается их яркость. Наоборот, цвета коротковолнового спектра — синий, голубой — тускнеют, сереют и становятся более теплыми.

При освещении люминесцентными лампами с более высокой цветовой температурой (4800...6400 К) коротковолновые цвета и холодные зеленые становятся более насыщенными и яркими, а длинноволновые, напротив, теряют насыщенность, становятся более холодными, искажаются фиолетовым налетом.

Следует заметить, что ощущение цвета в мозге человека происходит не только благодаря внешнему излучению, но и также благодаря зрительной памяти, внутреннему представлению об объекте или явлении, воображению (особенно творческому). Кроме того, избирательное ощущение цвета может возникать в мозге человека благодаря механическому воздействию на глаза и голову (давление, удар) — различные цветные пятна или световая вспышка (искры из глаз). Все это происходит благодаря психофизиологическим механизмам мозга [3]. Возможна также психофизиологическая реакция мозга на длительное интенсивное воздействие на сетчатку глаз яркого света определенного цвета (например, появление фиолетовых пятен после желтого цвета или зеленых — после ярко-красного).

Таким образом, архитекторы и дизайнеры должны учитывать в своем творчестве изменения цвета в создаваемых ими объектах при их реальном восприятии людьми в различных условиях освещения или в разные времена года.



## **1.5. Основы трехкомпонентной теории смешения цветов. Принципы аддитивного и субтрактивного смешения цветов**

Трехкомпонентная теория смешения цветов немецкого физика XIX в. Г. Гельмгольца базируется на идее ученого Т. Юнга о трех видах нервных волокон на сетчатке глаза, воспринимающих три основных спектральных цвета — красный, зеленый и синий [3].

Согласно теории Гельмгольца — Юнга существует три вида колбочек:

с максимальной чувствительностью в длинноволновой области видимого спектра;

максимальной чувствительностью в области видимого спектра длин средних волн;

максимальной чувствительностью в коротковолновой области видимого спектра.

Цвет распознается мозгом по относительным уровням сигналов, поступающих от всех трех видов колбочек. Когда стимулируются преимущественно колбочки, чувствительные к длинным волнам, человек видит красный цвет; когда стимулируются преимущественно колбочки, чувствительные к средним волнам, человек видит зеленый цвет; когда стимулируются преимущественно колбочки, чувствительные к коротким волнам, человек, соответственно, видит синий цвет. Поскольку существует лишь три вида колбочек, то зрение человека базируется на восприятии трех вышеперечисленных цветов. Поэтому большинство цветов описываются как темные или светлые и как сочетание двух цветов, например синего и красного — синевато-красный и т. д. Однако из-за специфики обработки цветовых сигналов от колбочек в мозге человек не может видеть красно-зеленый или зелено-красный цвет. Комбинация красного и зеленого цветов воспринимается мозгом как желтый. Поэтому подобный объект выглядит желто-зеленым и зеленовато-желтым. Такое ощущение возникает при поступлении разного количества сигналов от «красночувствительных» и «зеленочувствительных» колбочек. При поступлении одинакового количества таких сигналов предмет выглядит желтым без примеси красного или зеленого цвета [10].

Степень возбуждения трех видов нервных волокон (колбочек) Гельмгольц отразил в виде схемы, где на горизонтальной линии отмечены цвета спектра от красного (R) до фиолетового (V). Кривые на схеме обозначают волокна, возбуждаемые красным, зеленым и синим цветами (рис. 2) [3].

Простой (чистый) красный цвет (волны наибольшей длины в спектре) сильно возбуждает волокна, ощущающие красный цвет, но слабо два других типа волокон. Простой желтый значительно возбуждает зрительные волокна, ощущающие красный и зеленый цвета, но слабо — фиолетовые. Простой зеленый сильно возбуждает зеленоощущающие волокна и слабо остальные два типа и т. д. Тот или иной сложный оттенок цвета зависит, по-видимому, от разной степени возбуждения этих трех типов волокон. А равномерное возбуждение всех типов дает ощущение белого цвета.

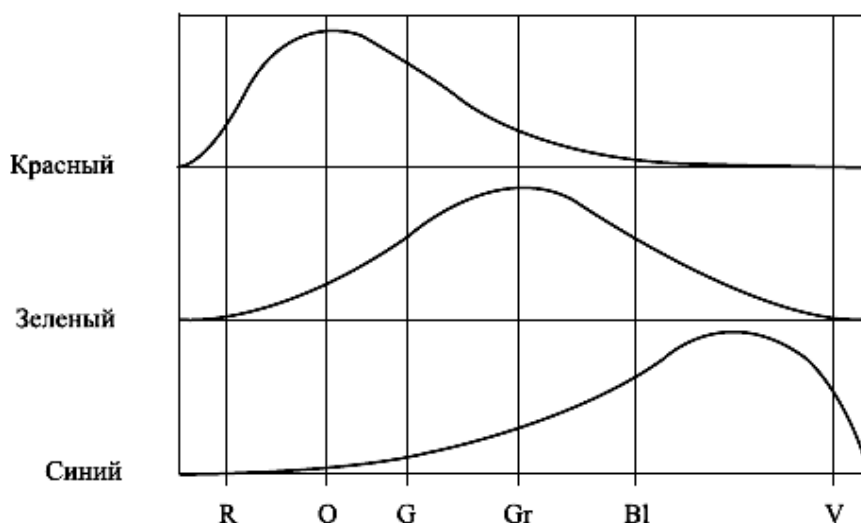


Рис. 2. Схема ощущения трех основных цветов по Гельмгольцу

Г. Гельмгольц не обнаружил анатомического подтверждения своей теории, т. е. существования трех видов нервных волокон (колбочек). Нет официального подтверждения и сейчас: попытки предпринимаются до сих пор, но остаются безуспешными. После Гельмгольца и Юнга было создано несколько теорий смешения цветов, получен ряд новых данных по теории цветового зрения, но ни одна из этих теорий не стала столь популярна. Трехкомпонентная теория смешения цветов Юнга — Гельмгольца хорошо объясняет многие факты физиологии цветового зрения и широко используется в ряде отраслей науки и техники (в том числе в фотографии, цветном телевидении, кино, видео, полиграфии, компьютерной технике и т. д.) [4].

Цветовая система смешения цветов из трех основных цветовых тонов геометрически изображается в виде равностороннего треугольника (треугольник Максвелла), в углах которого обозначены три первичных цвета: красный, зеленый, синий (сине-фиолетовый). Аддитивным (слагательным) смешением монохроматического света трех длин волн, соответствующих этим цветам, можно получить очень широкий диапазон цветов, включающий все цветовые тона разной чистоты (насыщенности). Равные количества первичного красного и синего дают луч пурпурного цвета; синего и зеленого — луч голубого цвета; зеленого и красного — желтого. На линии, соединяющей точку, обозначающую желтый цвет (на правой стороне треугольника), с точкой в вершине треугольника, обозначающей зеленый цвет, получается желто-зеленый цвет. А на линии, соединяющей точку, обозначающую красный цвет (правый угол треугольника), с точкой, обозначающей голубой цвет (посередине левой стороны треугольника), между точкой E, условно обозначающей белый цвет (как смешение всех цветов), и точкой R (красный цвет) помещается точка P, обозначающая розовый цвет. Чем ближе к точке E, тем он бледнее, чем ближе к точке R, тем насыщеннее, темнее. Таким же образом можно на этом треугольнике показать все смешения насыщенных цветов (размещаемых на сторонах и в углах треугольника) и смешения всех нена-

сыщенных (разбеленных) цветов внутри этого треугольника в соответствующих точках на условной сетке, полученной пересечением горизонтальных и наклонных линий, параллельных сторонам равностороннего треугольника (рис. 3) [3].



Рис. 3. Треугольник Дж. Максвелла — график смешения цветов, отражающий основы трехкомпонентной теории цветового зрения Г. Гельмгольца

Именно на трехкомпонентной теории Юнга — Гельмгольца базируется аддитивный метод смешения цветов (монохроматических световых потоков цветных источников света), но об этом ниже.

Существует два диаметрально противоположных метода смешивания цветов или цветовоспроизведения: аддитивный (слагательный) и субтрактивный (вычитательный).

Аддитивное смешение цветов происходит тогда, когда свет от двух и более источников соединяется (смешивается) прежде, чем он достигнет глаз [11]. Удобный способ демонстрации такого эффекта состоит в проецировании на белую стену двух цветных лучей таким образом, чтобы они налагались друг на друга и комбинированный свет двух потоков отражался от стены. Воспринимаемые цветовые тона двух исходных лучей суммируются, и объединенный (отраженный) луч будет иметь промежуточный тон.

Физическая сущность аддитивного метода образования цветов — суммирование световых потоков, тем или иным способом окрашенных в один из основных (первичных) цветов: красный, зеленый или синий. На участках наложения двух основных цветов появляется вторичный — смешанный — цвет. При наложении зеленого и синего цветов получается голубой цвет; синий и красный цвета при смешивании дают пурпурный; и, наконец, красный и зеленый — желтый. При полном отсутствии этих цветов получается черный цвет, если же цвета представлены в своей максимальной интенсивности, то результирующим является белый цвет (рис. 4).



Рис. 4. Аддитивное смешение цветов

Будучи смешанными в различных соотношениях, основные цвета аддитивной системы — красный, зеленый и синий — обеспечивают ту цветовую палитру, которую мы видим. Телевизионный монитор и цифровой проектор являются наиболее распространенными примерами аддитивного метода смешивания цвета [10].

Можно выделить несколько видов аддитивного (слагательного) смешения:

*пространственное* — совмещение в одном пространстве различно окрашенных световых лучей (например, использование декоративного освещения в архитектуре и интерьере, в театре и цирке);

*оптическое* — формирование определенного цвета в органе зрения, когда слагаемые цвета в пространстве разделены (например, живопись в стиле пуантилизм);

*временное* — этот вид смешения можно наблюдать при использовании прибора для смешения цветов Максвелла: если вращать вертушку с укрепленными на ней цветовыми дисками со скоростью 2000 об/мин, цвета дисков станут неразличимы и сольются в один суммарный цвет;

*бинокулярное* — смешение, которое наблюдается при использовании очков с разными цветными стеклами: наблюдаемый цвет будет равен сумме цветов двух стекол [12].

Основные правила аддитивного смешения:

1. При смешении двух цветов, расположенных на хорде 10-ступенчатого (физического) цветового круга, получается цвет промежуточного цветового тона: красный + зеленый = желтый; пурпурный + зелено-голубой = синий; красный + желтый = оранжевый и т. д. Чем ближе по кругу расположены смешиваемые цвета, тем насыщеннее получается суммарный цвет.

2. При смешении противоположных цветов 10-ступенчатого круга получается ахроматический цвет. Такие цвета называются взаимно дополняющими: красный — зелено-голубой; оранжевый — голубой; желтый — синий; желто-зеленый — фиолетовый; зеленый — пурпурный.

*Субтрактивное смешение цветов* заключается в вычитании определенной длины волны из спектра белого цвета. Субтрактивный метод можно наглядно представить, пропуская луч солнечного света последовательно через два цветных светофильтра. Каждый светофильтр поглощает и пропускает определенные цвета, и на выходе остается луч света, окрашенный смешанным цветом пропущенных светофильтрами лучей [13]. Тремя основными цветами субтрактивной системы являются голубой, пурпурный и желтый. При полном отсутствии этих цветов получается белый цвет, так как из белого ничего не вычиталось. Если все три названные цвета присутствуют в свете в максимальных количествах, то получается черный, поскольку из белого света вычитаются все его составляющие. Все цвета, которые могут быть получены с помощью трехцветной субтрактивной системы, являются комбинациями этих трех основных субтрактивных цветов (рис. 5) [10].



Рис. 5. Субтрактивное смешение цветов

Видимые глазом цвета субтрактивного синтеза получаются благодаря отражению или пропусканию, но не поглощению волн определенной длины. Голубой цвет поглощает красный и отражает или пропускает зеленый и синий; пурпурный поглощает зеленый и отражает или пропускает красный и синий, а желтый поглощает синий и отражает или пропускает красный и зеленый цвета. Цвета, поглощаемые основными субтрактивными цветами, называют *дополнительными*. Дополнительным цветом голубого является красный, пурпурного — зеленый, желтого — синий. Мы видим именно отраженный или пропущенный свет. Поэтому комбинация пурпурного и желтого фильтров выглядит красной: пурпурный цвет поглощает зеленый, а желтый поглощает синий. Остается только красный цвет, который мы, собственно, и воспринимаем [10].

В стандартном цветовом круге (24 цветовых тона) цвета, противоположные друг к другу, являются дополнительными. При их оптическом смешении получается белый цвет. Поэтому при субтрактивном смешении в целях получения определенного цвета пучок белого света пропускают через свето-

фильтр, поглощающий излучения, соответствующие дополнительному цвету к тому, который требуется получить. Если два цвета являются дополнительными, то вычитанием (с помощью соответствующих светофильтров) одного из них из состава белого света получают второй цвет [3].

Всякое хроматическое тело (краска, фильтр и др.) отражает или пропускает лучи собственного цвета и поглощает цвет, дополнительный к собственному.

Система субтрактивного получения цветов на практике обычно ассоциируется с системами, используемыми для цветовоспроизведения химические вещества (чернила или красители для бумаги), при всех видах отражения и пропускания света (цветной кинематограф, цветная фотография, светофильтры и т. п.).

Оба метода цветовоспроизводства — аддитивный и субтрактивный — используются в компьютерных программах, где большое значение имеет цвет (Adobe Photoshop, CorelDRAW и т. д.) [10].

При смешивании красок субтрактивный метод не применяется в чистом виде, поскольку связующие вещества, применяемые в них, не являются абсолютно прозрачными и бесцветными [3]. Для получения всех цветов круга при механическом смешивании красок чаще используют красный, желтый и синий цвет. Их называют *основными красками* в живописи, полиграфии и промышленности (рис. 6) [12].



Рис. 6. Система основных красок в живописи

## 1.6. Двумерные и трехмерные цветовые модели. Основы количественной колориметрии

Для удобства изучения взаимосвязей между цветами в системе цветовую модель изображают, как правило, в виде круга.

Принято выделять две группы цветовых кругов: физические (за основу взят 7-ступенчатый цветовой круг Ньютона) и физиологические (на основе 6-ступенчатого цветового круга Гете) [14].

И. Ньютона с полным правом можно считать основоположником физической науки о цвете. Он показал, что спектр — это естественная шкала цветов, что наиболее воспринимаемые глазом спектральные цвета можно принять за основные. С помощью этих цветов (красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий и фиолетовый) Ньютон создал 7-ступенчатый цветовой круг (рис. 7) [6].

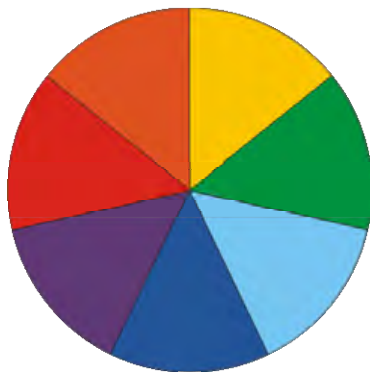


Рис. 7. Цветовой круг И. Ньютона

Наиболее популярным является 8-ступенчатый цветовой круг. К семи цветам спектра добавлен неспектральный пурпурный цвет (рис. 8).

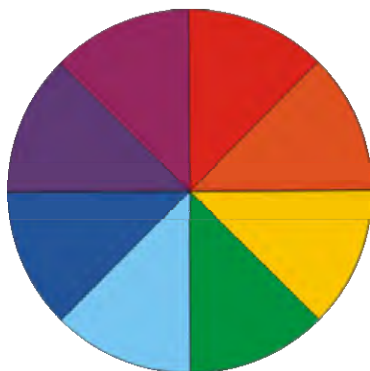


Рис. 8. Цветовой круг из восьми секторов

Дальнейшим развитием 8-ступенчатого круга стал 10-ступенчатый: к восьми цветам добавились еще два — желто-зеленый и зелено-голубой в соответствующих местах между желтым и зеленым, зеленым и голубым (рис. 9).



Рис. 9. Цветовой круг из 10 секторов



Еще одной десятичной цветовой системой является 100-секторный круг Манселла. В этом круге 10 областей (интервалов). Интервал одного цветового тона состоит из 11 радиусов цветового тона (от 0 до 10), причем последний 10-й радиус предыдущего тона совпадает с начальным нулевым последующего тона. По радиусу 5-го цветового тона расположен основной тон каждого интервала, по 10-м радиусам — крайние границы цвета каждого интервала. Шкала насыщенности располагается вдоль радиуса цветового тона. Она имеет определенное число уровней — от наиболее насыщенного цвета на краю круга до наименее насыщенного к центру круга (рис. 10).

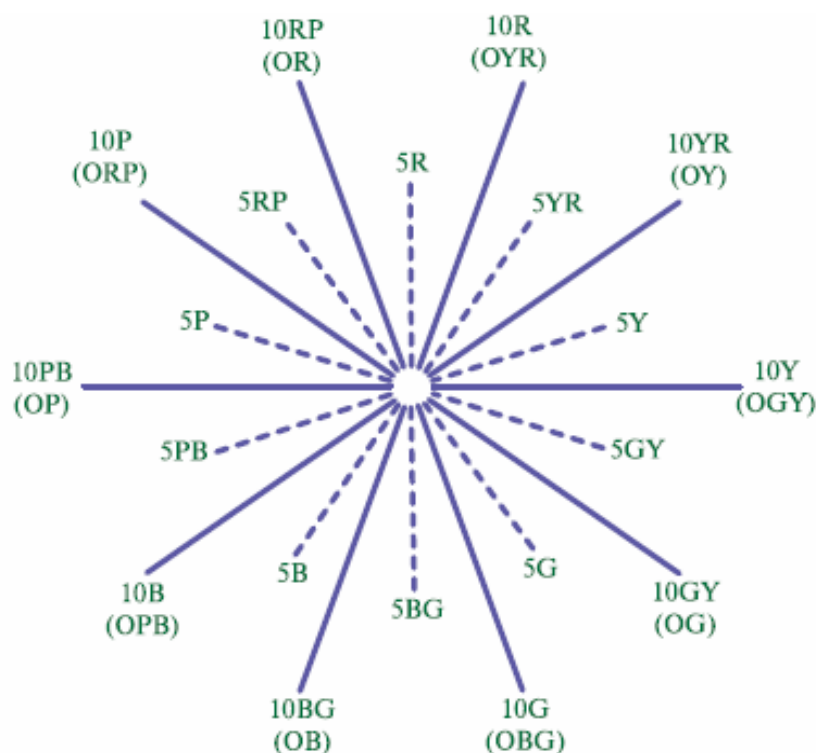


Рис. 10. Цветовой круг Манселла: R — красный; YR — желто-красный; Y — желтый; GY — зелено-желтый; G — зеленый; BG — сине-зеленый; B — синий; PB — пурпурно-синий; P — пурпурный; RP — красно-пурпурный

Таким образом, цветовой круг Манселла в широком диапазоне демонстрирует цветность 100 оттенков цветовых тонов — сочетание цветового тона и насыщенности [15]. На основе этой системы разработаны и выпущены цветные атласы, в которых цвета обозначаются числом или кодом [3].

И. Гете, занимавшийся цветоведением с позиции психофизиологии, эстетики и искусствознания, предложил свою цветовую систему. Цветовой круг Гете содержит шесть цветов: красный, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый. Идею круга Гете позаимствовал у Ньютона, однако последовательность цветов в цветовом круге Гете представлена не замкнутым спектром, а тремя парами цветов — не дополнительных, как у Ньютона, а контрастных, т. е. порожденных человеческим глазом. Гете извлекает из своего круга полезные эффекты: теперь цветовой круг может служить пособием для художников. С его помощью можно быстро



найти гармоничные и негармоничные сочетания цветов, характерные и нехарактерные. В этой схеме гармоничные цвета расположены напротив друг друга (рис. 11) [6].

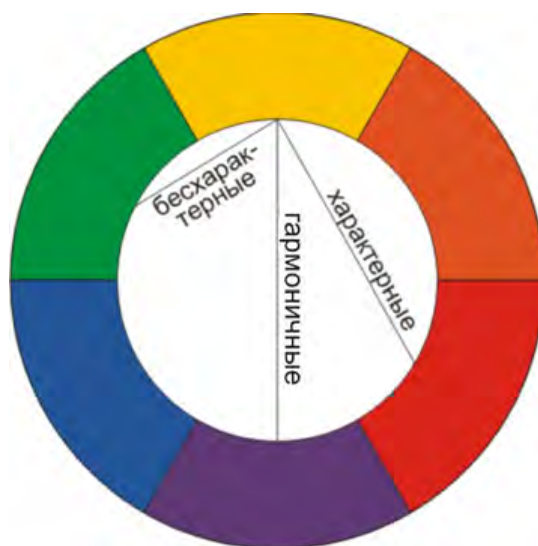


Рис. 11. Цветовой круг Гете

Смешение цветов в круге Гете не соответствует трехкомпонентной теории смешения цветов по Гельмгольцу, так как не является оптическим. Эта система больше подходит для смешения красок, чем световых лучей. Тем не менее в ней присутствуют почти все цвета спектра (за исключением голубого) [3].

На основе 6-ступенчатого цветового круга Гете был создан 12-ступенчатый. Этот цветовой круг уже можно назвать физиологическим. Как и в цветовой схеме Гете, полярные цвета здесь контрастные. Если зафиксировать на каком-нибудь цвете взгляд, то возникает ощущение присутствия противоположного цвета, называемого контрастным: например, при фиксации на красном — ощущение зеленого, на фиолетовом — желтого и т. д. (рис. 12).

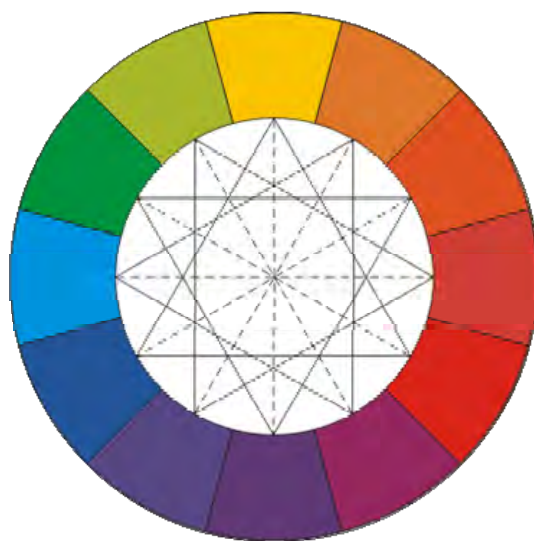


Рис. 12. Цветовой круг из 12 секторов

Иоганнес Иттен, швейцарский художник, один из ведущих преподавателей Баухауза, разработал свой цветовой круг (рис. 13). Вот как он сам описывает построение круга: «Для введения в систему цветового конструирования создадим двенадцатичастный цветовой круг, опираясь на основные цвета — желтый, красный и синий. Три основных цвета первого порядка размещаются в равностороннем треугольнике так, чтобы желтый был у вершины, красный — справа внизу и синий — внизу слева. Затем данный треугольник вписывается в круг и на его основе выстраивается равносторонний шестиугольник. В образовавшиеся равнобедренные треугольники мы помещаем три смешанных цвета, каждый из которых состоит из двух основных цветов, и получаем, таким образом, цвета второго порядка: желтый + красный = оранжевый; желтый + синий = зеленый; красный + синий = фиолетовый. Затем на некотором расстоянии от первого круга мы чертим другой и делим полученное между ними кольцо на двенадцать равных частей, размещая основные и составные цвета по месту их расположения и оставляя при этом между каждыми двумя цветами пустой сектор. В эти пустые сектора вводим цвета третьего порядка, каждый из которых создается благодаря смещению цветов первого и второго порядка» [16].

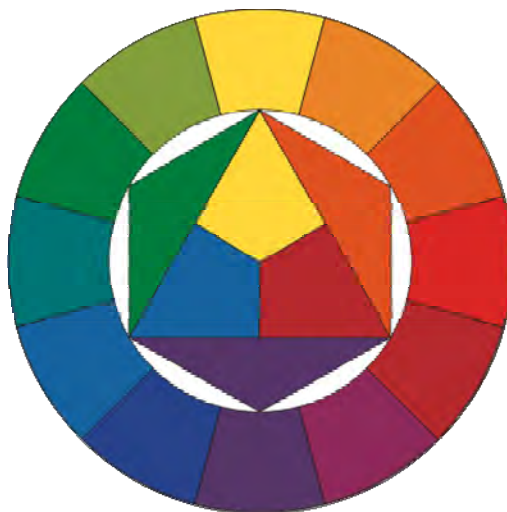


Рис. 13. Цветовой круг И. Иттена

Рассмотренные выше цветковые круги являются условными *двумерными цветковыми моделями*. Ни один из них не дает представления о ряде чистых ахроматических цветов (от белого через все оттенки серого разной светлоты до черного) и о смесях хроматических цветовых тонов с ахроматическими (на основе ряда ахроматических цветов). Для этих целей были разработаны *пространственные цветковые модели (трехмерные)*. Самой первой трехмерной моделью был цветовой шар О. Рунге, современника Гете, живописца, графика, цветоведа [3].

В «экваториальной» плоскости (сечении) этого шара помещался 6-секторный цветовой круг Гете. По вертикальной оси располагался ряд ахроматических цветов от белого (вверху) до черного (внизу). На «меридиа-

нах» поверхности шара, совпадающих с точками основных и смешанных цветов (красный, оранжевый, желтый, зеленый, синий, фиолетовый) и сходящихся в точках «северного» и «южного» полюсов, можно проследить изменение цветовых тонов (наиболее насыщенных в «экваториальной» плоскости) по степени убывания насыщенности (чистоты) к «северному полюсу» (разбеление цвета) и к «южному полюсу» (зачернение цвета). По горизонтальным (широтным) сечениям шара прослеживалось изменение светлоты (яркости) того или иного цветового тона в соответствии с изменением светлоты серого цвета (на вертикальной оси шара) сверху вниз. Промежуточные участки поверхности шара между «меридианами», проходящими через точки шести цветов круга Гете (являющиеся сферическими двуугольниками), представляют собой смешение соседних пар цветов, изменяющихся по чистоте по мере удаления от экваториальной плоскости вверх и вниз. В центре шара —серый цвет как результат оптического смешения всех цветов (рис. 14).

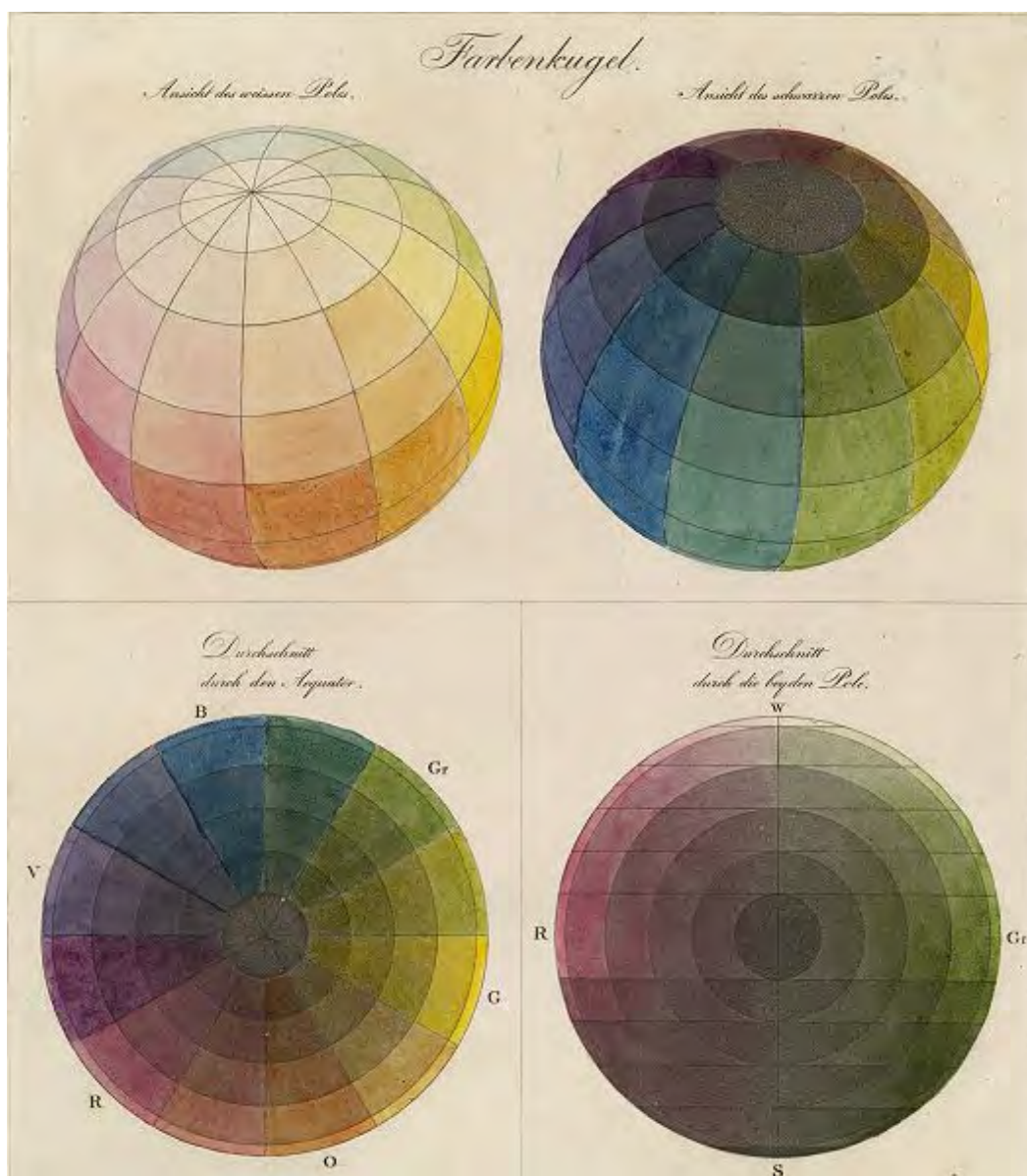


Рис. 14. Цветовой шар О. Рунге

В дальнейшем был предложен ряд пространственных цветовых моделей. Наибольшее признание получило цветовое тело В. Оствальда. Немецкий физик и психолог В. Оствальд считал, что все неизолированные цвета являются смесями гипотетически чистых цветов, максимально освобожденных от зрительно воспринимаемой черноты или белизны, с черным и белым цветом.

Модель В. Оствальда (цветовое тело — цветовое пространство) представляет собой двойной конус — два идентичных конуса с общим основанием и центральной вертикальной осью (рис. 15) [3].

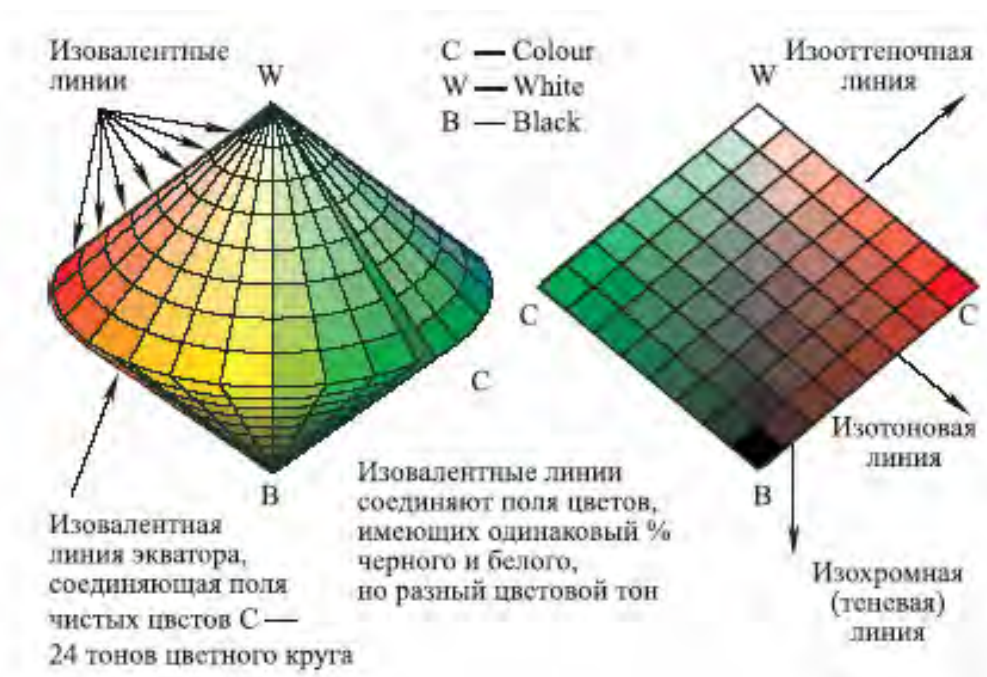


Рис. 15. Цветовая модель В. Оствальда

Основание двойного конуса имеет 24 сектора (в соответствии со стандартным цветовым кругом), каждый из которых представляет собой один цветовой тон и имеет форму узкого равнобедренного треугольника, вершиной ориентированного в центр круга (основания).

По контуру основания конуса проходит изовалентная линия «экватора» двойного конуса, соединяющая точки чистых цветов С (color) для всех 24 цветовых тонов. Вершина верхнего конуса представляет собой белый цвет W (white), а нижнего — черный цвет B (black). Между ними проходит вертикальная ось цветового тела, представляющая собой нейтральные серые цвета, изменяющиеся по светлоте от белого до черного. Ромбы вдоль линии BC — это смеси черного с чистым цветом, а вдоль линии WC — смеси белого и чистого цвета. Вертикальное поперечное сечение цветового тела В. Оствальда представляет собой ромб, разделенный вертикальной осью WB на два треугольника, каждый из которых характеризует все оттенки какого-либо из 24 цветовых тонов, изменяющихся по насыщенности (чистоте) и светлоте (яркости). Оба треугольника в целом и все составляющие их ромбические элементы являются дополнительными друг к другу цветами (диаметрально



противолежащими в цветовом круге) и, следовательно, гармонируют друг с другом. Двойной конус в верхней и нижней своих половинах расчленен горизонтальными линиями (окружностями), соединяющими точки цветов, имеющих одинаковое процентное содержание черного и белого, но разных цветовой тон. Эти семь равноотстоящих друг от друга окружностей на верхнем и нижнем конусах названы изовалентными линиями (по аналогии с изовалентной линией «экватора», соединяющей точки чистых цветов всех 24 цветовых тонов) [3].

На основе цветовой системы В. Оствальда было разработано «Руководство по гармонии цвета», состоящее из карт с треугольниками всех оттенков (каждого из 24 цветовых тонов, расположенных попарно как дополнительные, гармонирующие друг с другом цвета) [15].

Учение об измерении цвета называется *колориметрией* или *метрологией цвета*. Исходя из явления смешивания цвета можно количественно оценить любой цвет. Все существующие цвета, как уже отмечалось выше, можно получить путем смешивания трех независимых цветов — красного, зеленого и синего, взятых в определенных количества. Эти основные цвета обозначают начальными буквами английских названий этих цветов: R — красный (red), G — зеленый (green), B — синий (blue). Световые потоки при смешивании образуют белый цвет (при определенной яркости и длинах волн R, G и B).

Один из способов определения цвета основан на измерении его по принципу синтеза. В специальных приборах, колориметрах, где реализован этот принцип, синтезируется цвет, тождественный измеряемому.

Две грани призмы образуют фотометрическое поле. На одну половину поля направляют измеряемое излучение цвета Ц, а на другую — основные цвета R, G, B. Регулируя количество основных цветов, цвета обеих половин поля можно уравнивать. Зная характеристики светопоглощающих устройств (поля сравнения), можно найти количество основных, а по ним — координаты измеряемого цвета. Определив цветовые координаты, легко воспроизвести сам цвет. Принцип действия простейшего светоизмерительного прибора схематически отображен на рис. 16.

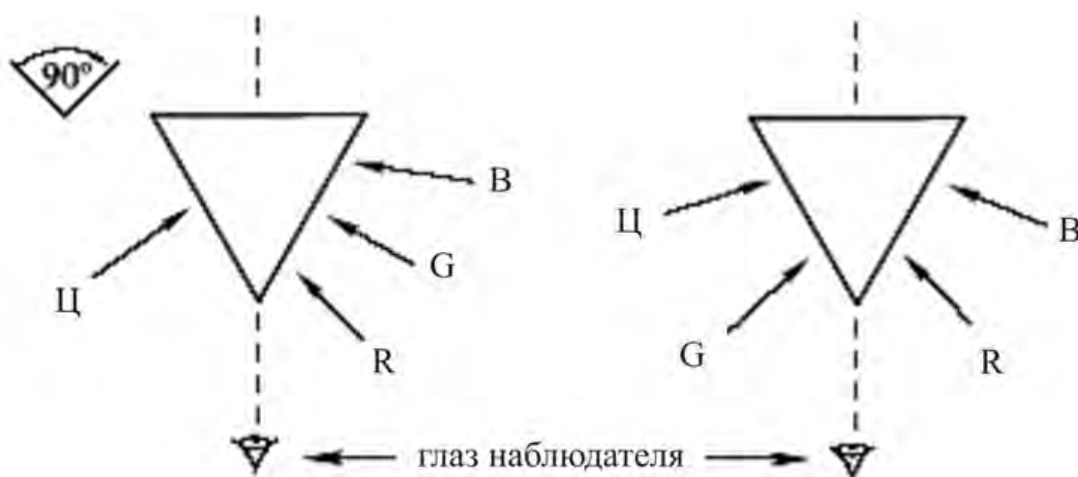


Рис. 16. Принцип действия светоизмерительного прибора

Длина волны монохроматического излучения, тождественная измеряемому цвету, называется доминирующей длиной волны  $\lambda_{\text{дом}}$ . Она характеризует цветовой тон цвета Ц. Насыщенность цвета Ц характеризуется колориметрической чистотой цвета  $p$ . Она определяет долю того монохроматического излучения, которое обеспечивает в смеси с белым зрительное тождество с рассматриваемым излучением (цветом), и вычисляется по формуле

$$p = \frac{B\lambda}{B\lambda + B_0},$$

где  $B\lambda$  — яркость монохроматического излучения;  $B_0$  — яркость белого излучения.

Светлота в колориметрии определяется через яркость  $B$ , которая является количественной характеристикой цвета. Она зависит от количества излучения, необходимого для получения на эталонной грани призмы монохроматического излучения, не отличимого от цвета Ц по светлоте [17].

В первой трехцветной международной колориметрической системе для определения цветов R, G и B в качестве основных были взяты следующие величины монохроматических излучений:

R — 700 нм;

G — 546,1 нм;

B — 435,8 нм.

Красный цвет был получен с помощью лампы накаливания и красного светофильтра, зеленый и синий цвета — путем выделения излучений с длинами волн 546,1 и 435,8 нм из спектра излучений ртутной лампы.

Таким образом, *трехцветной колориметрической системой* была названа такая система определения цвета, которая основана на возможности воспроизведения данного цвета путем аддитивного смешения трех основных цветов — R, G и B. Световые потоки единичных основных цветов R, G, и B подобраны так, чтобы при их смешении в центре равностороннего цветового треугольника получался белый цвет [3].

### **1.7. Семантика цвета и универсалии цветового воздействия**

Первый вопрос, возникающий в сознании умного человека, таков: что есть в цвете, что вызывает к человеку?

*Иннайят Хан*

Рассмотрим «изолированный цвет» как элемент системы восприятия при абстрагировании цветового признака предмета от ряда факторов (условия наблюдения, многообразие оттенков, изменяемость по светлоте и насыщенности).

Восприятие цвета как таковое относится к действительному изображению объекта, сформированному в нашем мозге с помощью органов зрения. Субъективное же восприятие основано на личном опыте (благодаря зрительной памяти), внутреннем представлении об объекте и эстетических

предпочтениях индивидуума. Синтез этих двух явлений определяет так называемую объективность восприятия, которую характеризует тот факт, что субъективные (психические) образы и явления нашего восприятия представляются интеллекту как объекты среды и отождествляются с нею (акт зрительного восприятия рассматривать как акт мышления).

Иными словами, цвет не определяется только физикой излучения или психологией восприятия по отдельности — он определяется ими в совокупности.

В интеллектуальных способностях человека выделяют два аспекта восприятия и мышления. С одной стороны, это образное, наглядное, конкретное восприятие и мышление, которое более свойственно людям с «художественным складом». С другой — схематический, абстрактный тип восприятия и мышления, с обобщением и словесным обозначением, который присущ преимущественно людям «мысленного склада». С этими двумя сторонами интеллектуальной деятельности непосредственно связаны понятия сознания и подсознания.

Цветовая символика — это только часть всех взаимосвязей и отношений между цветом и человеческой психикой. Обоснованием объективности цвета являются объективные законы цветового воздействия на человека, которые объясняют принципиальное сходство символических значений цвета в различных культурах [18]. История развития цветовых представлений показывает нам, что цвет может приобретать устойчивое значение, обозначая конкретные предметы или явления. Ассоциативный характер мышления позволяет человеку оценить устойчивость этих связей, признать способность цвета выступать в качестве знака определенной знаковой ситуации, выполнять определенные семантические функции [19].

Семантика цветообозначений на сегодняшний день является основной культурологической характеристикой, объединяющей людей по естественному семиотическому принципу цветового воздействия [20]. Несмотря на то что на протяжении человеческой истории содержание цветовых символов претерпело немалые изменения (менялась их трактовка и отношение к ним), ядро цветовой символики оставалось неизменным. Содержание цветового символа остается даже в том гипотетическом случае, когда цвет лишается всех своих внешних, предметных ассоциаций. Последние зависят от культурных традиций и опыта. В них явно содержится указание на то, что своим происхождением символические значения цветов обязаны объектам, которым они природно принадлежат [21].

Цвет вызывает определенные и специфические изменения в психическом мире человека, интерпретация которых порождает то, что мы называем цветовыми ассоциациями и символами, впечатлениями от цвета. Цвета имеют самостоятельные, не сводимые к влиянию объекта значения [21]. Как указывает А. Ф. Лосев, никто никогда не воспринимает цвет без этих и подобных впечатлений. Так, красный цвет вызывает возбуждение, именно он, а не мы сами. И, значит, возбужденность — его объективное свойство [22].

Цветовое значение в данном случае выступает как отражение в сознании человека совокупности непосредственных влияний цвета на него. Например, синему цвету соответствует ощущение холода не потому, что это цвет льда или воды, а потому, что электромагнитная волна определенной длины, идентифицируемая в нашем восприятии как синий цвет, оказывает такое влияние на нашу нервную систему и организм в целом, которое интерпретируется нами в форме ощущения холода. Получается обратная последовательность [23]. Таким образом, не отрицая роли предметных связей цвета в становлении его значения для человека, нельзя не отрицать объективный характер цветового воздействия на человека «изолированного цвета», об этом свидетельствуют данные психофизиологических и психологических исследований [21].

Ниже рассматриваются зрительные впечатления и ассоциации, вызываемые основными спектральными цветами, пурпурным и коричневым, а также ахроматическими цветами, их символическое значение и особенности воздействия на психологическое состояние. Приведенные фразеологизмы, идиомы и высказывания известных людей в сфере науки и искусства дадут возможность сопоставить различные мнения о том или ином цвете и порассуждать на тему его значения в жизнедеятельности человека.

### ***1.7.1. Красный цвет***

Красный цвет зрительно воспринимается как очень близкий, выступающий; увеличивающий объем в ширину, тяжелый, горячий, яркий, активный, динамичный [3].

«Красный символизируется квадратом или кубом» (*F. Birren*).

«Квадрат соответствует красному, цвету материи. Тяжесть и непрозрачность красного согласуются со статичной и земной формой квадрата» (*J. Itten*) [24].

Действительно, хроматические свойства красного таковы, что он приближается к зрителю, выступает вперед и даже наступает [25].

При первом взгляде на красный цвет у большинства людей возникают сходные психологические ощущения — возбуждение, ощущение тревожности, страсти, жизнеутверждения; этот цвет настраивает на решительность. Красный способен быстро привлечь внимание к носителю данного цвета, зафиксировать взгляд на объекте.

Красный цвет является самым противоречивым. Мощное возбуждение психики от красного цвета носит весьма навязчивый характер, это своего рода принудительный стимул к активной экстраверсии, т. е. деятельности, направленной вовне личности. В этом принуждении участвует весь организм: учащается пульс, увеличивается артериальное давление крови и внутриглазное давление, учащается и углубляется дыхание, активизируется мускульная система, увеличивается скорость движений. Именно поэтому считается, что красные стены кафе располагают посетителей к более быстрому приему пищи.

В красном помещении уже через 10 мин производительность увеличивается на 26 %, так как увеличивается мышечное напряжение и скорость движений. Ускоряется также и умственная реакция. Однако при адаптации



к красному цвету число правильно решенных задач снижается на 20 %, а производительность труда — на 34 % (после 20 мин адаптации). Появляется цветное утомление, приводящее к дальнейшему снижению работоспособности [26].

Психологами отмечено, что ношение красных очков спортсменами повышает выносливость, выявляет бойцовскую решительность в характере [27]. При этом красный более характерен для молодых людей. Данный цвет помогает активно преодолевать жизненные препятствия, улучшает динамичность жизни и даже предприимчивость [26].

«Энергичные, здоровые, малокультурные люди находят особое удовольствие в этом цвете. Склонность к нему обнаружена повсюду у диких народов» (*И. Геме*) [24].

Как самый длинноволновой из цветов спектра, красный свет глубоко проникает в живые ткани, воздействуя на их питание; он способствует рассасыванию воспалительных процессов и последствий механических повреждений. Красным цветом лечат депрессию, неврастению, головные боли, головокружения [4, 26].

Исцеляющее свойство красного цвета было известно не только многим древним народам, но и целителям более позднего времени, а также современным исследователям.

«При концентрации на ярко-красном на пациента переходит воздействие, имеющее стимулирующий эффект на кровь и внутренние органы» (*Парацельс*).

«Красный и его оттенки используются врачом в случаях охлаждения и недостатка телесного тепла. Красная часть спектра имеет разогревающий эффект. При физическом освещении красный слишком силен, лучше употреблять легкие розовые оттенки — в случае меланхолии» (*J. Hesse*).

«Красный цвет — это согревающий элемент солнечного света с особенно активизирующим эффектом на кровь и до определенной степени — на нервы» (*D. Babbi*).

«Облучение красным светом стимулирует рост животных и растений, повышает секрецию молочных желез у свиней, повышает кровяное давление у кроликов, несколько ускоряет заживление ран, повышает мускульное напряжение; затрудняет удержание равновесия» (*M. Natumo, S. Mizutani, F. Ellinger*).

«Инфракрасные лучи проникают в ткани человека до 50...60 мм. Красный рекомендуется при лечении солнечных ожогов, воспалений, ревматизма. Повышает давление и частоту пульса. Под его воздействием временные промежутки переоцениваются, а величина и вес предметов кажутся больше. Вариации красного предпочитают экстравертами, поэтому его можно использовать для лечения меланхолии: он способствует отвлечению внимания от внутреннего и направлению его на внешнее» (*F. Birren*).

«Увеличивает возбуждение автономной нервной системы и коры головного мозга, способствует повышению тревоги и враждебности» (*R. M. Gerard, K. W. Jacobs, J. F. Suess*) [24].

Конвенциональное символическое значение красного цвета у всех народов выделяется в роли эмблематического цвета как богов солнца [28], так и богов войны и власти в целом [29]. В символизме красного цвета присутствует и негативный аспект: этот цвет иногда связывали со злом, особенно в египетской мифологии, где красный был цветом бога Сета [30].

В совершенно разных культурах красный цвет одинаково ассоциируется с любовью, жизнью, энергией, а также с войной, насилием, гневом, кровью

и памятью о пролитой крови [31]. Красное — это средоточие бессознательного, физического, физиологического. Красные фонари, например, во всем мире указывают путь туда, где человека ждут плотские утехи [26].

Красное на белом может символизировать пролитую кровь и смертельную бледность. В первобытных ритуалах охра (красная минеральная краска) использовалась, чтобы «вписать жизнь» в мертвых, изобразить умерших людей полными жизни и энергии [30].

В иудаизме красный цвет символизировал не только разные мерзости и грехи, но и сам день Страшного суда. Однако одновременно красный украшал и стены первых иудейских храмов, и одежды первосвященников, и одеяния воинов [26].

В традиционном христианском искусстве красный цвет — это цвет жертвенной крови Христа и мучеников за веру, ревностной любви и огненных языков Святого Духа в день Пятидесятницы, поэтому как цвет крови он используется в облачениях, надеваемых для служб в честь мучеников. В католичестве красный цвет символизирует не только мучеников, но и Святую Троицу. Красный цвет кардинальской мантии означает рвение в вере, силу и достоинство [26]. В то же время красный — это цвет дьявола и ада.

В России красное стало синонимом красивого — красная площадь, красный угол и т. д. А также:

красный молодец, красная девица — о молодом человеке, здоровом, красивом, пользующемся симпатией у окружающих;

красное солнышко — в значении праздничности момента, а также как доброжелательное отношение к окружающим;

красный денек — солнечный, поднимающий настроение;

красное словцо — острота, острая шутка, метко сказанное слово;

красить — в значении «украшать».

Как уже отмечалось, одно из значений красного цвета связано, с одной стороны, с чисто физиологической реакцией организма (из-за стыда или смущения), а с другой — с психологическим признаком, ассоциирующимся с чем-либо недостойным, неприличным, безнравственным, позорящим. Выражения с таким значением встречаются как в русском, так и в английском языках. Например:

to get/have a red face — покраснеть от смущения;

to give someone a red face — вогнать кого-либо в краску, смутить;

red in the face — покрасневший, смущенный;

to blush/go red (букв. «вспыхнуть докрасна») — покраснеть от смущения;

to become red in face — побагроветь от стыда, смущения, гнева и т. п. [32].

Среди немногих художников, которые сумели словами сформулировать то, что выражает цвет, В. Кандинскому в своей книге «О духовном искусстве» удалось очень точно описать красный цвет, не раскрывая при этом его психологического значения. Об оптическом красном цвете он сказал, что тот действует «проникновенно, как очень живой, полный воодушевления, спокойный цвет, не обладающий легкомысленным характером желтого, используемого направо и налево».

В 1885 г. Ван-Гог с восхищением открыл: «Цвет сам по себе что-то выражает». Про свою картину «Ночное кафе» он написал в сентябре 1888 г.: «В своей картине „Ночное кафе“ я попытался выразить, что кафе является таким местом, где можно разорить себя, сойти с ума, совершить преступление. В конце концов я попытался с помощью контрастов нежно-розового, кроваво-красного и цвета дрожджей — все в атмосфере огненного ада — выразить притягательную силу мрака пивного заведения» [33].

Красное — это полное энергии проникновение и преобразование.

«Красный обладает волевыми свойствами; нечто внутренне активное, что само из себя создает свой характер. Красный цвет, равномерно заполняющий пространство, есть сияние жизни. При этом обозначении нужно изгнать из представления все, что в красном могло бы производить впечатление желтого или синего. Кто знает призматическое возникновение пурпура, не найдет парадоксальным наше утверждение, что этот цвет, частью актуально, частью потенциально, содержит в себе все остальные цвета. Действие этого цвета так же единственно, как и его природа. Он дает впечатление как серьезности и достоинства, так и прелести и фации. Первое он осуществляет в своем темном сгущении, второе — в светлом разряжении» (*И. Гете*) [24].

«Порог чувствительности к красному снижается при состоянии как радости, эйфории, так и гнева, раздражительности, злобы. Повышается при печали, тоске, грусти, тревожности, настороженности, страхе» (*П. В. Яньшин*) [34].

«Красный усиливает беспокойство, поэтому обеспечивает прекрасные условия для творчества. Он побуждает к активности и предпочтителен для действий, вызываемых эмоциями; он хорош для эмоционального фона, из которого возникают идеи и действия (но не для их вынашивания и обдумывания)» (*F. Birren*) [24].

В хроматизме красный цвет сублимирует архетип тотемизма. В сублимате красного заключено хроматическое проявление мужского бессознательно при нормальных условиях жизни и женского — при экстремальных [26].

### 1.7.2. Оранжевый цвет

Зрительные ощущения от оранжевого цвета — близкий, выступающий; увеличивающий и как бы играющий объемом; легкий, теплый, слепящий, сверкающий, динамичный, подвижный [3].

«Символизирует возбудимость, жизненную динамику, уровень активности» (*Н. Klar*).

«Символизируется формой прямоугольника» (*F. Birren*).

«Символизируется трапецией как производной от квадрата (красный) и треугольника (желтый)» (*J. Itten*).

«В оранжевом красное приводится к порогу движения лучеиспускания, растекания в окружности» (*В. Кандинский*) [24].

Первые впечатления от этого цвета — дурманящий, страстный; воспринимается как увлекающий, стимулирующий к деятельности [3]. Действие оранжевого цвета вызывает у нас чувство некоторого возбуждения, менее сильного, чем от красного, а потому более приятного. Создает ощущение благополучия и веселья; оказывает сильное стимулирующее влияние на чувства человека, улучшает работоспособность (при условии периодического отдыха). Однако при длительном восприятии оранжевого цвета может появиться утомление и даже легкое головокружение [26].

По данным ученых, занимающихся психологией цвета, красно-оранжевый цвет в качестве предпочтительного выбирают люди, стремящие-

ся к переживаниям. Оранжевый — это активная интенсификация самораскрытия и установления контактов с окружающим миром, влечение к действиям, тяготение к неосознаваемым сладострастно-радостным впечатлениям [25]. Он объединяет в себе солнечное сияние желтого и жизненную силу красного [35].

«Предпочтение красно-оранжевого (люшеровского) сочетается с актуализацией потребности и склонности к общению, с инициативностью, повышением энергетического потенциала, со снижением чувствительности к отрицательным воздействиям среды, с высоким темпом моторики и счета. Чаще соотносится с кисло-сладким вкусом и цитрусовым запахом» (П. В. Яньшин).

«Красно-оранжевый повышает субъективное ощущение температуры окружающей среды на 5...7 градусов по Фаренгейту (по сравнению с синим), стимулирует кровообращение. Ассоциации: теплый, солнечный, непрозрачный, стимулирующий, густой, земной, тяжелый, сухой» (J. Itten).

«Ассоциируется с радостью, теплом» (А. Н. Лутошкин).

«Красно-оранжевый (люшеровский) ассоциируется с активным переживанием гнева (31 %) и радости (29 %), соотносится с активностью и экстраверсией (А. Эткин).

«Красно-оранжевый ассоциируется с такими чертами человеческого характера, как отзывчивость, решительность, энергичность, напряженность, суетливость, дружелюбие, уверенность, общительность, раздражительность, сила, обаяние, деятельность» (А. М. Эткин) [24].

В цветолечении оранжевый оказывается промежуточным между красным и желтым. Применяется при лечении апатии и анемии, доводит до нормы число эритроцитов в крови. Оранжевые цвета благоприятно воздействуют на пищеварение и возбуждают аппетит. Оранжевый помогает вызвать прилив жизненных сил, дает оптимистический тонус. Древние считали его цветом здоровья и творчества. Оранжевый цвет прибавляет активность, но при этом дает ощущение внутреннего равновесия и гармонии [25].

«При переходе с ауры врача на ауру пациента производит вдохновляющий эффект» (Парацельс).

«При освещении оказывает стимулирующий эффект на нервную систему» (D. Babbit).

«Рассматривается как стимулирующий и лишь незначительно поднимающий давление. Имеет оживляющее влияние на эмоции. Темно-оранжевый имеет наибольшее возбуждающее воздействие, потом алый и желто-оранжевый» (J. Hesse).

«Почти в той же степени, что и красный, увеличивает силу мышечных сокращений» (Fere) [24].

В буддистских и других восточных верованиях шафраново-оранжевые одеяния служителей культа или монахов символизируют отречение и смирение во имя одновременного сочетания в себе мужского и женского начала. Тантрические учения усматривают в оранжевом цвете способность вознесения к чистому искусству, возможность очиститься от таких пороков, как страсть, похоть, жадность, ревность и т. д. [25]. Интересно, что народная мудрость наделяет оранжевый несколько негативным смыслом: «Рыжий да красный — человек опасный». Кандинский также почему-то отметил «особую неустойчивость и неточность оранжевых оттенков».

Каббала придает оранжевому цвету фигуральный смысл лоска, блеска и глянца. В православии оранжевые цвета одеяний наряду с желтыми (золотыми) оттенками олицетворяют славу, величие и достоинство [26].

Вообще оранжевый цвет часто ассоциируется с теплом, солнцем и радостью; с наслаждением, роскошью, праздником; а также с великодушием и благородством.

«Общее впечатление: яркий, светоносный, пылающий; умственные ассоциации: теплый, металлический, осенний; объективные ассоциации: веселый, приятный, энергичный; субъективные ассоциации: веселый, избыточный, сытый» (*F. Birren*).

«Оранжевый не предпочитается в целом в своей чистой форме, но приятен в разбавлении (персиковый, семговый) и оттенках (коричневый). Он менее примитивен, чем красный. Он аппетитен» (*F. Birren*) [24].

В хроматизме оранжевые оттенки сублимируют архетипы буддизма и даосизма. Единство мужского и женского бессознательного в оранжевом сублимате означает единство красного и желтого цветов [26].

### **1.7.3. Желтый цвет**

Зрительные ощущения от желтого цвета — приближающийся, выступающий; слегка увеличивающий объем; яркий, лучистый, струящийся, подвижный, но эфемерный [3].

«Желтое символизирует центробежное движение. Оно лучеиспускает и приобретает движение из центра и осязаемо приближается к зрителю. Если наблюдать его непосредственно, желтое беспокоит человека, колет его, возбуждает и обнаруживает... скрытую силу, которая... действует нагло и навязчиво на душу. Желтое есть типично земная краска» (*В. Кандинский*).

«Острые углы треугольника производят эффект драчливости и агрессивности. Это символ мысли, и среди цветов ее лишенный веса характер сравним с чистым желтым» (*J. Itten*) [24].

Большинство людей воспринимают этот цвет как приятный, радостный, живой, веселый, беспечный. Как считал Гете, желтый цвет «...всегда несет с собой свет. В своей высшей чистоте желтый всегда обладает светлой природой и отличается ясностью, веселостью и мягкой прелестью». С желтым цветом связано ощущение раскованности, состояние изменения и развития. Желтый раскрывает основную психологическую потребность человека — надежды в душе. Он, по наблюдению Гете, наиболее близок дневному свету и несет в себе светлую радость и нежное возбуждение. Золотисто-желтый связывается также с лучисто-интуитивной целеустремленностью, с интеллектуальным оптимизмом. Кандинский усматривает в этом цвете стремление к человеку — стремление перешагнуть обособленность.

Восприятие желтого цвета вызывает более нежное по сравнению с оранжевым действие на пульс и дыхание, т. е. бодрое и веселящее возбуждение. Желтый наиболее благоприятен для большей скорости зрительного восприятия и остроты зрения. Стимулируя этим деятельность мозга, он вызывает у человека интерес к окружающему миру [25].

«Выбирать желтый цвет склонны люди, обладающие чертами „сангвинического темперамента“: экстравертированные, энергичные, склонные к риску, но в то же время прагматичные, предпочитающие конкретные цели и не склонные как переоценивать собственные возможности, так и излишне тревожиться на свой счет» (*П. В. Яньшин*) [34].

Желтый цвет исцеляет слабость пищеварения, стимулирует желудочную секрецию, производит очищающее действие на весь организм, возбуждает аппетит, лечит бессоницу, кожные заболевания.

«Желтый производит вдохновляющий и стимулирующий эффект на нервную систему» (*Парацельс*).

«Это „центральный принцип нервной стимуляции“, он используется как слабительное, рвотное и очистительное средство» (*D. Babbitt*).

«Это психический стимулятор, но вводит пациента в сомноленцию. Может быть использован в случае туберкулеза» (*J. Hesse*).

«О желтом говорится как об оказывающем наилучший эффект на человеческий обмен веществ. Он оценивается также как наиболее „естественный“» (*F. Birren*) [24].

В психологии предпочтение желтого означает стремление к независимости и расширению горизонта восприятия, живость чувств в самораскрытии интеллекта, эксцентрические устремления к снятию напряжения в познании тайн бытия, а также ожидание контактов в поисках счастья и смысла жизни [25, 35].

Если говорить о гендерной принадлежности желтого цвета, то это, безусловно, «женский» цвет. Но и, как в случае с красным, не все так просто. Солнечно-желтый цвет как цвет божественного озарения обычно ассоциируется и с цветом Афродиты, и с одеждами Афины, а также с ореолом Аполлона, аурой Будды, нимбом Христа [35].

В Древнем Египте изображения женщин и богинь окрашивались в желтый цвет (мужчин и богов — в красный). В традиционном Китае, где долго царили матримонимальные отношения и женщина была центром мироздания, желтый цвет считался священным и обозначал женское начало инь, а также был цветом земли. В Китае желтый — самый яркий цвет — предназначался для императора, Сына Неба. Никто другой не смел носить одежды желтого цвета. Желтый цвет был символом мудрости и просвещенности. Согласно Конфуцию, желтый цвет — символ веры.

Индуизм усматривает в желтом цвете бессмертную жизненную силу, божественное семя высшего божества, из которого произошло все сущее. В практике тантризма энергетическому центру желтого цвета присуща способность увеличивать жизненную силу и дарить крепкое здоровье. В этом же центре находится способность ясно излагать свои мысли.

В православной традиции священники надевают желтые одежды на богослужении праздников Иисуса Христа (Рождество, Сретение, Преображение, Вознесение). В католичестве желтый цвет символизирует интуицию, интеллект и веру, а также истину, обретенную в вере [26].

Духовную красоту характеризует желтым цветом каббала и масонство. Примечательно, что до XII в. желтый цвет в Европе, по данным Л. Н. Мироновой, имел преимущественно положительное значение, а после XII в. приобрел смысл лжи, измены, продажности (желтые одежды Иуды). Жертвы инквизиции шли на костер в желтых одеждах [4].

В хроматизме желтые тона сублимируют архетипы иудаизма и определенных индуистских верований. Сублимат желтого цвета откровенно выявляет хроматические черты женского бессознательного при нормальных условиях жизни и мужского — при экстремальных [35].

#### 1.7.4. Зеленый цвет

Зеленый цвет зрительно воспринимается как нейтральный, отступающий (холодные оттенки), живой (теплые оттенки), инертный, статичный [3].

«Ассоциации с сине-зеленой частью спектра: холодный, теневой, прозрачный, успокаивающий, чистый, далекий, легкий, влажный» (*J. Itten*).

«Отсутствие движения (находящегося в потенции). Полная неподвижность и покой. Никуда не движется и не имеет призвука ни радости, ни страсти. Зеленый действует только скучанием. Пассивность есть самое характерное свойство абсолютного зеленого... причем это свойство как бы надушено... самодовольством» (*В. Кандинский*) [24].

Психологические ощущения от цвета — свежий, ясный, успокаивающий. Желто-зеленый воспринимается как нежный, а зеленый и темно-зеленый — как спокойные, умиротворяющие, создающие ощущение безопасности [3].

Зеленый — цвет природы, цвет самой жизни. Тот, кто его предпочитает, боится чужого влияния, ищет способы самоутверждения, так как это для него чрезвычайно важно. Тот, кто его не любит, страшится житейских проблем, превратностей судьбы, вообще всех трудностей. Его выбирают люди с творческим подходом к жизни.

При воздействии на нервную систему человека зеленый цвет проявляет промежуточные свойства между холодными и теплыми тонами. Нормализует кровяное и внутриглазное давление, обостряет зрение. Приводит к нормализации дыхания и пульса, создает не сильный, но прочный подъем умственной деятельности, улучшает концентрацию внимания. После привыкания к зеленому цвету число правильно решенных задач увеличивается на 10 % при сокращении числа ошибок на 20 %.

Зеленый показан лицам, которые периодически страдают мигренями и невралгией, вызванными повышенным кровяным давлением, ибо ни один другой цвет не способствует нормальному наполнению сосудов кровью, поднятию жизненного тонуса, как этот. Принято считать, что зеленые стекла очков воздействуют на человека успокаивающе, поэтому могут быть рекомендованы при утомлениях и срывах. Как самый спокойный цвет, он никуда не зовет, ничего не требует. Психологи находят в нем «довольный собой» цвет, ограниченный в духовном пространстве [25].

«При концентрации целителя на травяном зеленом на пациента переходит вдохновляющее усиливающее воздействие, так же как на кровь и органы» (*Парацельс*).

«Освещение зеленым понижает кровяное давление, оказывает на нервную систему седатизирующее и гипнотическое воздействие, полезно при нервном возбуждении» (*J. Hessey*).

«По данным ассоциаций, наибольший транквилизирующий эффект производит желто-зеленый, а затем зеленый. Он ассоциируется с обилием и здоровьем» (*N. A. Wells, F. Birren*).

«Порог ощущения зеленого понижается как при эмоциональном состоянии благодушия, легкой эйфории, комфорта, так и тревоге, настороженности, страхе. Повышается при гневливости, раздражении, злобе, чувстве неудобства, душевной неуютности, дискомфорта» (*Э. Т. Дорофеева, П. В. Яньшин*).

«Ассоциируется с эмоциональным состоянием спокойствия и уравновешенности» (*А. Н. Лутошкин*).

«Зеленый создает условия для размышления и окончательного завершения задачи; в зеленом идеи (возникшие в красном) разовьются и действия будут проделаны» (*Гольдштейн*).

«Желто-зеленый в основном нейтрален с биологической точки зрения. Зеленый и синий, однако, имеют тенденцию снижать мускульное и нервное напряжение. Психологически зеленый означает „уход от стимулов“. Он предоставляет идеальную среду для задач седатирования, концентрации и медитации» (*F. Birren*) [24].

Веками люди жили, трудились и отдыхали рядом с природой. Земная жизнь связана с ежегодным весенним обновлением природы. Естественно, что зеленый цвет у человека ассоциируется с юностью, жизненной возможностью, обновлением, рождением и надеждой. Зеленый цвет как символ плодородия, как растение, пробивающееся сквозь толщу земли, символизирует пробуждение сознания, интеллектуальное осознание себя как личности. А интеллект, как известно, признак мужского начала. Об этом пишет У. Бер: «В зеленом сильнее всего выражается мужское начало» [26].

В Древнем Египте зеленый — строго канонизированный цвет Осириса («произрастающего»). А согласно семантическому исследованию Л. Н. Мироновой, зеленый цвет не просто символизирует Осириса, а является им самим. Вместе с тем в этом же исследовании зеленый рассматривается и как женский цвет, поскольку проявляет пассивные свойства по отношению к мужскому красному и связан с землей как символом женского начала [4]. Но это, скорее, дань ранним матримонимальным отношениям, существовавшим в Древнем Египте на начальном этапе развития. Аналогичная семантика существует и в других культурах. Так, в Древнем Китае одним из символов мужского начала ян был нефрит, который всегда характеризуется зеленым цветом; в Древней Греции Дионис был увит зеленым плющом.

В Индии считается, что зеленый цвет укрепляет не только память, но и знания. В конфуцианской традиции зеленый — символ гуманности. По тантрической традиции в зеленом энергетическом центре находится возможность обретения власти над собственным «Я», ощущения внутренней силы и контроля над речью и чувствами, а также приведения в равновесие мужской и женской энергии.

В исламской традиции зеленый — святой цвет. Райские сады зелены, как зелены священные знамена Магомеда, пророка «мужской» религии. В православии зеленые цвета богослужения соответствуют праздникам Святой Троицы, Святого Духа и Входа Господня в Иерусалим. В католичестве зеленый символизирует рост святого духа в человеке, бессмертие духа, торжество жизни над смертью.

Кандинский соотносил «пассивное зеленое» с ограниченностью и самодовольством буржуазии. Действительно, карточный стол, столы банкиров покрыты зеленым сукном. И там и там считают деньги. И там и там властвуют мужчины (женщины-банкиры — исключение из правил) [26].

Как хроматический архетип зеленый сублимирует ислам. В модели интеллекта сублимируются черты мужского сознания при нормальных условиях и женского — при экстремальных [25].



### *1.7.5. Голубой цвет*

Зрительно голубой цвет воспринимается как удаляющийся, отступающий; воздушный (по впечатлению объема); легкий, прохладный; светлый или нейтральный; по впечатлению движения — пассивный, спокойный. Голубой цвет создает первое впечатление цвета чистого, завораживающего и прозрачного (ассоциация с голубым куполом неба в ясную погоду) [3].

Голубой наряду с красным является наиболее популярным, если он избирается просто как цвет, а не в каких-либо определенных целях. Его психологическая характеристика — беззаботное веселье, он не обременен ни тяжестью синего, ни беспокойством красного, ни холодной сдержанностью и застоем зеленого. Голубой — цвет беспечности, так как он не предъявляет претензий и не принимает обязательств. Голубой — это «очаровательное ничто», как говорил Гете [33].

Больше половины младенцев до трех лет не воспринимают голубых тонов. У взрослых такого рода дальтонизмом страдает примерно один человек из десяти, обычно — мужчина. Не только время, но и пространство в этом цвете днем как бы удаляется от зрителя, хотя вечером — выдвигается на передний план. Голубой уменьшает уровень тревожности, успокаивает и расслабляет более глубоко, чем зеленый. Голубой цвет всегда был символом созерцательности и неба. Некоторыми людьми голубой цвет даже воспринимается немного беспокойно за счет его серьезности и печали. Прежде всего это относится к женщинам: женщины более тревожны, чем мужчины. При воздействии данного цвета на человека расслабляются мышцы, снижается кровяное давление, дыхание становится менее глубоким [25].

При цветолечении считается, что голубой цвет обладает болеутоляющим характером. При локальном использовании проявляются антисептические свойства. Голубая посуда и скатерть существенно снижают аппетит сидящих за столом [26].

Голубой ассоциируется с ясным небом, прозрачностью воды. В Древнем Египте цвет богини неба был традиционно голубым. Голубым же был священный лотос, олицетворяющий женское, земное, лоно. Вместе с тем преобладающим цветом подира (верхняя длинная одежда, которая надевалась на хитон) у еврейских первосвященников был голубой с золотом. Оба эти небесных цвета символизировали высшее духовное совершенство. В православии голубой цвет соответствует праздникам Пресвятой Богородицы (Введение во Храм, Благовещение, Успение), а также днями ангелов Господних [26].

В католической традиции голубой посвящается Деве Марии как Царице Небесной, он символизирует небесную истину, вечность, веру и верность. Тантризм же с энергетическим центром голубого цвета связывает ясность зрительного осмысления мира и склонность к духовной поэзии и пониманию сновидений [26].

А. Белый писал: «Голубое пространство наших душ и голубое небо, нам смеющееся, — одна реальность, один символ».

Невозможно не привести отрывки из стихотворений философа и поэта В. Соловьева, указывающие на семантику женского интеллекта в нормальном состоянии: золотисто-желтого как сублимата бессознательного и лазурно-голубого как сублимата женского подсознания:

Пронизана лазурью золотистой,  
В руке держа цветок нежданных стран,  
Стояла ты с улыбкою лучистой,  
Кивнула мне и скрылася в туман...

\*\*\*

Вся в лазури сегодня явилась  
Предо мною царица моя...

\*\*\*

И меж тех цветов, в том вечном лете,  
Серебром лазурным облита,  
Как прекрасна ты, и в звездном свете  
Как любовь свободна и чиста!..

\*\*\*

И только я помыслил это слово —  
Вдруг золотой лазурью все полно,  
И предо мной она сияет снова —  
Одно ее лицо — оно одно...

Как хроматический архетип голубой сублимирует основы иудаизма. В хроматической модели интеллекта сублимат голубого цвета характеризует функции женского сознания в нормальных условиях и мужского — в экстремальных [25].

### 1.7.6. Синий цвет

Синий цвет зрительно воспринимается как далекий, отступающий; уменьшающий объем в ширину; тяжелый; очень холодный, темный, застывший, неподвижный [3].

«Предполагает форму круга или сферы» (*F. Birren*).

«Символ центростремительного движения от зрителя. В нем глаз утопает. Синий есть типично небесная краска. Очень углубленное синее дает элемент покоя. Опущенное до пределов черного, оно получает признак человеческой печали. Оно делается подобным углублению в серьезную сущность, где нет конца и быть конца не может» (*В. Кандинский*) [24].

Синий цвет создает первое ощущение некоторой настороженности, психологически воспринимается в целом как строгий, отдаляющий, таинственный [3]. Это цвет неба, его обычно связывают с духовной возвышенностью человека, чистотой. Он нравится скромным и меланхоличным натурам, которым крайне важно чувство уверенности в благожелательности окружающих.

В функциональной психологии синий цвет проецируется на потребность в мирном и расслабленном покое, служит для восстановления сил при глубоких переживаниях. Синий выражает стремление к безопасности, гармонии и пассивной чувственности, как цвет душевного покоя связан с самоанализом и самоуглублением. Известно, что синие и черные тона зрительно уменьшают

фигуры, поэтому среди тех, кто считает синий цвет любимым, много тучных людей. Психологи находят в этом предпочтении обманутые ожидания, депрессивные состояния, пассивное стремление к безопасности [26].

«Ассоциируется с духовностью и мыслью» (*R. Ross*).

«Ассоциируется с медленной музыкой» (*F. Birren*).

«Сине-зеленый вызывает ощущение снижения температуры окружающей среды на 5...7 градусов по Фаренгейту по сравнению с красным» (*J. Itten*).

«Чувствительность к синему повышается при состоянии тоски, печали, грусти, чувстве неудобства и душевного дискомфорта; снижается в состоянии радостного настроения, благодушия, легкой эйфории и комфорта» (*П. В. Яньшин*).

«Ассоциируется с грустным, печальным настроением» (*А. Н. Луттошкин*).

«Сине-зеленый связан с интеллектуализированными эмоциями» (*Ч. А. Измайлов, Н. Н. Волков*).

«Синий (голубой), сосредоточенный сам в себе... сохраняющийся сам в себе, есть сияние души. Обладает известными... волевыми качествами. Нечто внутренне активное, что само из себя создает свой характер. Синий излучается внутрь, сам в себя» (*Р. Штейнер*).

«Про синий можно сказать, что он всегда приносит что-то темное. В качестве цвета он осуществляет энергию; однако он стоит на отрицательной стороне и в своей величайшей чистоте представляет собой как бы прелестное ничто <...>. Синяя поверхность как бы уплывает от вас вдаль... тянет нас вслед за собой» (*И. Геме*) [24].

Синими лучами рекомендуют проводить лечение в следующих случаях: возбужденное состояние нервной системы, воспаления и кровотечения, пищеварительное расстройство, тошнота, невралгия, головные боли, боли в позвоночнике. Синий цвет рекомендуют людям, страдающим недоверчивостью, нервным беспокойством, напряженностью [35].

«При концентрации врача на чистом темно-синем на пациента переходит действующий на кровь и органы тела успокаивающий, облегчающий боль эффект. На синем сосредоточиваются также в случаях жара, высокого давления и истерии» (*Парацельс*).

«При освещении синий и фиолетовый обладают охлаждающим, электризующим и стягивающим потенциалом» (*D. Babbit*).

«Синяя часть спектра имеет охлаждающий эффект. Он сужает артерии и повышает давление. Он имеет тонизирующий кровь антисептический эффект и прекрасен при заболеваниях кожи. Стимулирует задние доли гипофиза» (*J. Hesse*).

«Вызывает окисление в тканях и незначительный дермоцидный эффект. Почти не повышает, сравнительно с красным, мышечное напряжение. Ультрафиолетовые лучи хорошо поглощаются кожей и проникают на глубину только 0,5...0,6 мм. Результатом поглощения УФ-излучения является его мощное воздействие на организм, в том числе химические изменения» (*Fere*).

«Синий замедляет рост растений, гормональную активность, заживление ран. Под воздействием синего временные промежутки недооцениваются, предметы кажутся более легкими, размеры — меньше. В голубом (синем) затруднена фокусировка зрения. Он действует седативно и рекреативно. В нем зор отдыхает. Кроме того, он наиболее предпочтителен в мире» (*F. Birren*) [24].

Синий цвет символизирует бесконечность, вечность и истину, преданность, веру, чистоту, целомудрие, духовную и интеллектуальную жизнь — ассоциации, которые возникли во многих древних культурах и выражают общую мысль: синий цвет неба — наиболее спокойный и в наименьшей степени «материальный» из всех цветов. Деву Марию и Христа часто изображают одетыми в синее. Этот цвет является атрибутом многих небесных бо-

гов, таких, как Амон в Древнем Египте, греческий Зевс (в римской мифологии Юпитер), Гера (Юнона). Согласно народной традиции в Европе синий цвет символизирует верность. Он связан с милосердием и мудростью [30]. Вместе с этим синий нередко считался женским принципом [26]. Фразеологизм «синий чулок» (о женщине-педантке, ученой женщине, старой деве) служит символом погруженности в науку с добровольным отречением от личной жизни. Это символ безликости, отсутствия женственности, обаяния, присущих каждой настоящей женщине [32].

Иудаизм почти всегда причисляет этот цвет к общечеловеческой логике мироздания. Тантра в синем энергетическом центре видит интуитивно-творческое обретение спокойствия, освобождение от желаний во внешнем мире. Ведическая традиция приписывает этот цвет плащу Индры — царю богов.

В христианстве синий — цвет Царицы Небесной Девы Марии. В средневековой Испании синий и голубой были цветом траурных одежд — вероятно влияние ислама, где голубой был траурным нарядом с белым.

В хроматизме синий цвет проявляет архетипические черты протестантизма. Как сублимат интеллекта, синий передает эстетику творчества и восприятия, т. е. чувственно-образную логику подсознания, единую для обоих полов [26].

#### **1.7.7. Фиолетовый цвет**

При зрительном восприятии фиолетовый цвет выступает как далекий, уменьшающий объем, делающий изящнее; тяжелый (светло-фиолетовый, сиреневый — неопределенные); сиреневый — туманно-прохладный, фиолетовый — холодный. Сиреневый воспринимается как светлый, а фиолетовый — очень темный; сиреневый — как спокойный, фиолетовый — как застывший; сиреневый — как грустный, фиолетовый — как утомляющий, угнетающий и даже пугающий. Здесь речь идет о восприятии только самого фиолетового цвета без других цветов. Но если он используется как гармоничный фон для сиреневого, голубого, желтого, золотисто-желтого, серебристого, белого, розового, красного цвета, то впечатление от сочетания фиолетового с этими цветами меняется и его угнетающее, пугающее свойство нейтрализуется [3].

«Фиолетовый имеет склонность удаления, это есть... охлажденное красное в физическом и психологическом смысле. Он звучит несколько болезненно, как нечто погашенное и печальное» (*В. Кандинский*) [24].

Фиолетовый цвет говорит об очень большой эмоциональности, высокой духовности и деликатности человека. Это цвет гармонично развитых людей.

«Общее представление: глубокий, мягкий, атмосферический; умственные ассоциации: прохлада, туман, темнота, тень; объективные ассоциации: достойный, помпезный, грустный, мистический; субъективные ассоциации: одиночество, депрессия» (*F. Birren*) [24].

«Ассоциируется с тревожным неудовлетворительным настроением» (*О. В. Сафьянова*) [36].

«По семантическому дифференциалу имеет низкую оценку и ассоциируется с пассивностью и силой» (*J. Williams, J. Morland, W. Underwood*) [24].

По мнению психологов, все оттенки фиолетового выражают тягу к простору и свободе, ко всему, что не признает границ.

Неоднозначно воздействие фиолетового цвета на организм человека. С одной стороны, наблюдается наибольшее среди всех холодных тонов замедление дыхания, замедляется и слабеет пульс. Даже при кратковременном воздействии фиолетовый снижает работоспособность больше, чем полная темнота. Замедляется реакция, подавляется интеллект. Фиолетовый заставляет падать духом или вызывает депрессию и меланхолию. С другой стороны, воздействие фиолетового на внутренние органы повышает их выносливость [26].

В цветотерапии фиолетовый используется для лечения буйных больных. Применяется и в качестве болеутоляющего средства. Психологи говорят о большой внушающей силе фиолетового цвета. Неудивительно, что для искреннего признания преступников этот цвет служит так же, как и для раскаяния и смирения грешников во времена раннего католицизма [26, 35].

«Фиолетовый и лавандовый — объекты концентрации при воздействии на нервную систему успокаивающего характера» (*Парацельс*).

«Фиолетовый, как и синий, обладает охлаждающим, электризующим и стягивающим потенциалом» (*D. Babbit*) [24].

Фиолетовый цвет — символ мудрости, зрелости, господства, высшего разума и космического пространства. Он ассоциируется с рассудительностью многоопытного человека, испытавшего много страдания, покаявшегося, обладающего мистическими знаниями и жертвенностью, религиозным самоотречением и святостью.

Тантризм помещал в энергетическом центре фиолетового цвета гармонию и мудрость во взаимоотношении с окружающими.

В православии фиолетовый наряду с багровым посвящен праздникам Креста Господня. В католичестве символизирует истину, пост, покаяние, печаль, безвестность. Это также цвет Марии Магдалины и цвет, означающий священнические права и власть. Лиловые сутаны носят католические епископы, на Рождество и в Великий пост надевают фиолетовые тиары кардиналы [26].

Гете называл фиолетовый «цветом меланхолии и отжившей старости». Действительно, этот цвет был излюбленным у декадентов начала XX в. Наиболее ярко фиолетовый проявился в стиле модерн, т. е. в стиле, где мужское начало и подсознание в творчестве превзошло само себя. По воспоминаниям современников, Анна Ахматова всегда носила на плечах фиолетовый платок: «И кажется лицо бледней // От лилового шелка...» [35].

В хроматизме фиолетовый сублимирует архетип католичества. Как сублимат интеллекта, фиолетовый цвет характеризует мужское подсознание при нормальных условиях жизни и подсознание женщины — при экстремальных [26].

### **1.7.8. Пурпурный цвет**

Зрительное восприятие пурпурных цветов (красновато-пурпурный, пурпурный, фиолетовато-пурпурный): 1-й и 2-й оттенки воспринимаются как приближающиеся цвета, а 3-й — как отступающий. Этот цвет играет объемом и чуть его увеличивает (чем теплее, краснее, тем больше); 1-й и 3-й от-

тенки пурпурного воспринимаются как тяжелые, а 2-й — как неопределенный по массе; по впечатлению температуры: 1-й — теплый, а 2-й и 3-й — нейтральные; по яркости (светлоте): 1-й — яркий, 2-й — нейтральный, а 3-й — темный; по впечатлению движения: 1-й — подвижный, 2-й — спокойный, 3-й — статичный [3].

Пурпурный цвет часто путается с фиолетовым, но отличается от него тем, что не содержится в призматическом спектре и получается аддитивным смешением фиолетового и красного края спектра. Таким образом, занимает промежуточное место в цветовом круге между красным и фиолетовым. В «Учении о цветах» пурпурным Гете называет идеально уравновешенный красный цвет — «цвет императоров». В русскоязычной традиции зафиксировано четкое различие фиолетового и пурпурного, в то время как североамериканцам свойственно их путать [36].

Пурпурные цвета вызывают первое ощущение возбуждения (красновато-пурпурный) и настороженности (пурпурный и пурпурно-фиолетовый). Общее психологическое восприятие пурпурных цветов создает впечатление роскошности, возвышенности, напряженности [3].

«Пурпурный более или менее нейтрален биологически. Вместе с тем из всех оттенков он кажется наиболее эстетичным» (*F. Birren*).

«Он возбуждает, однако совсем в ином роде, чем красно-желтый, он не столько оживляет, сколько вызывает беспокойство» (*И. Гете*).

«Пытается объединить импульсивную победность красного и робкую капитуляцию синего» (*M. Lüscher*) [24].

В самом деле, пурпурный сочетает в себе свойства крайних цветов спектра — красного и фиолетового (либо синего). В красно-синем (пурпурном) к синему, который означает глубину, самоуглубление, душевный покой, присоединяется возбуждение красного. Возникает нарушение душевного покоя. Пурпурный — это внутреннее возбуждение, душевное вдохновение, т. е. то, что выражается словами «задушевность», «сердечность» [26]. Пурпурный — любимый цвет М. Шагала, картины которого затрагивают тему задушевности. В своих работах он часто изображал влюбленных, букеты цветов [33].

Реакция организма на действие пурпурного света обычно благоприятна. Воспалительные процессы лечат синим, а красный усиливает кровоснабжение организма [35].

«При освещении пурпурный сочетает стимулирующий эффект красного с тонизирующим эффектом синего» (*J. Hesse*) [24].

Пурпурные цвета символизируют власть, верховенство, высокородность, величие; достоинство, силу; могущество, крепость [3]. Возможно, именно поэтому они, как правило, ассоциируются с императорами Древнего Рима, с королевской властью и вдохновением Творца. Однако в Израиле пурпурные одежды носили женщины. И в конфуцианстве этот цвет символизировал добродетель, присущую женщине. Тантра пурпурный энергетический центр сопоставляет со сверхсознанием, со всеобъединяющим видением мира и с выходом за пределы пространства и времени. В христианстве пурпур, наряду с белым, символизирует Бога-Отца и Богородицу. На древнерусских иконах Святая София изображалась в пурпурных одеждах [26].

В архетипах пурпурных цветов сублимированы многие крайности античных религий. В хроматической модели интеллекта пурпурный сублимат объединяет функции женского сверхсознания при нормальных условиях существования и мужского — при экстремальных [35].

### **1.7.9. Коричневый цвет**

Коричневые цвета (светло-коричневый, коричневый, темно-коричневый) при зрительном восприятии по впечатлению расстояния: 1-й оттенок — нейтральный, 2-й — выступающий, 3-й — далекий; по впечатлению объема: все три сокращают объем или нейтральны; по впечатлению массы: 1-й — неопределенный, 2-й и 3-й — тяжелые; по впечатлению температуры: 1-й и 2-й — теплые, 3-й — нейтральный; по впечатлению светлоты: 1-й нейтральный, 2-й и 3-й — темные; по впечатлению движения все оттенки статичны.

Коричневые цвета создают ощущение надежности, покоя. Общее психологическое восприятие светло-коричневого цвета создает впечатление сухости и земной тверди. Два других оттенка воспринимаются как спокойные, сдержанные, твердые [3].

«По семантическому дифференциалу оценивается как один из наименее приятных, очень пассивный и слабый» (*J. V. Williams, J. K. Morland, W. L. Underwood*).

«Чаще всего ассоциируется со „стандартным“ и „прозаичным“ в противовес „возвышенному“ и „необычному“» (*О. В. Сафуанова*).

«Импульсивная жизненная сила красного в коричневом благодаря затемнению тускнеет, сдерживается или, как говорят художники, „замирает“. У коричневого остается только жизненное состояние. Эта жизненность, теряя активность, становится пассивной. Коричневому цвету часто отдают предпочтение люди, которым кажется, что конфликтная ситуация, в которой они находятся, неразрешима» (*Н. Klar*) [24].

Коричневый — это смесь красного, желтого и черного. Коричневый утратил силу и ударный импульс красного, в нем осталась только жизненность, потерявшая активность. Этот цвет символизирует телесные потребности и желания. Коричневый и все его оттенки предпочитают те, кто уверенно стоит на ногах. В данном цвете проявляется инстинктивная чувственность, уход от интеллектуальных к сугубо телесным потребностям. Бегство в коричневый цвет нередко вызывается нежеланием осознавать настоящее, зависимостью от общества.

Вместе с тем пациенту, слишком увлекающемуся рассудочной деятельностью и пренебрегающему земной жизнью, можно порекомендовать именно коричневые цвета. Коричнево-желтые оттенки свидетельствуют о потребности в забытии, в ласково-чувственных наслаждениях (медовый месяц, коньяк, наркотики). Коричнево-зеленые содействуют расслабляюще-чувственным восприятиям в ощущении собственного тела при внешне возбуждающих развлечениях (туризм и т. д.) [25].

Коричневый — это чисто земной цвет (почва, шкуры животных, кора деревьев), у большинства людей он ассоциируется с приземленностью и повседневностью. Коричневые цвета символизируют строгость, сдержанность, постоянство, скрытость, зрелость [25, 3].

В христианстве этот цвет означает духовную смерть. В исламе с коричневым цветом связывают функции гибели и распада. Коричневый напоминает о гниении зеленого [26].

Эпитет «коричневый» часто употребляли как принадлежность к фашизму и национал-социализму. Первые фашистские объединения произошли в среде крестьян, для которых коричневый цвет был привычен: земля, навоз, а также был необходимый для жизни хлеб, желто-коричневый мед [37].

Хроматическим архетипом тоталитаризма любого вида является коричневый цвет.

### **1.7.10. Белый цвет**

Белый цвет зрительно воспринимается как приближающийся, увеличивающий объем; легкий, прохладный, очень светлый, пассивный, спокойный [3].

«Символ вечного противодействия со скрытой возможностью (рождение). Центробежное движение (как в желтом). Это есть нечто как бы молодое или, вернее, нечто, предшествующее началу, рождению» (*В. Кандинский*).

«Идеально сбалансированный цвет, чистый и естественный в своем влиянии» (*F. Birren*) [24].

Белый цвет вызывает первое ощущение чистоты и стерильности, а общее его психологическое восприятие ассоциируется с ясностью, благородством, целомудрием (здесь уже прослеживается связь с символикой этого цвета) [3].

Белый — синтез всех цветов, это как бы идеальный цвет, цвет мечты. В нем одновременно и блеск света, и холод льда. Данному цвету может отдать предпочтение человек с любым характером, так как белый никогда не отталкивает [38]. Белый цвет характеризуется завершенностью, демонстрирует абсолютное и окончательное решение, полную свободу и снятие препятствий. Его фундаментальное качество — в нем все цвета. Но избыток белого цвета ведет к негативным последствиям [39].

«Общее представление: пространственный свет; умственные ассоциации: прохлада, снег; объективные ассоциации: чистый, беспримесный, бесхитростный, искренный, юный; субъективные ассоциации: сияние духа, нормальность» (*F. Birren*).

«Белый — это образ-отражение духа в душевном» (*Р. Штейнер*) [24].

Белый цвет и свет являются нормой цветовосприятия. Психологи в предпочтении белого цвета над серым и черным видят стремление человека освободиться от неких обременительных связей и начать новую жизнь. Как черный и серый, белый — это фон для полихромного цвета. И этот фон очень сильно повышает интенсивность находящегося рядом с ним цвета. В психологии белый цвет считается цветом без эффекта; это чистая доска, на которой еще предстоит написать нечто содержательное [26].

Белый цвет управляет функциями эндокринной и зрительной систем. Белая одежда делает кожу мягче и нежнее. Лечение белым цветом проводят только в комплексе с другими цветами (зависит от недуга). Он осветляет, очищает все цвета в организме, избавляет от скованности [39].

Белый цвет — символ чистоты, мудрости, невинности, безмятежности души, мира, духа просвещения. С древних времен данный цвет ассоцииро-



вался с духом предков и наделялся свойствами очищения и божественности. В древних обществах он олицетворял союз мужчины с женщиной (семя) и матери и ребенка (молоко). В обычных условиях жизни племени белый служил символом женских качеств. В Африке белые одежды носили жрецы, так как он оберегал и давал возможность зачаровывать. Наряду с этим белые одежды надевали в период траура о почтенном человеке (обычно же цвет траура был серый и черный) [3, 26].

В иудаизме белый был символом высокой, чистой сущности. Одежды белого цвета носят ангелы и праведники. Индийская традиция наделяет этот цвет значением космической настроенности прозрения. Белый — цвет касты брахманов, которые на протяжении тысячелетий сохраняли неизменными традиции общества. Буддизм наделяет белый цвет самообладанием и высшей духовной трансформацией через женственность мира. Конфуцианство характеризовало его как истину, долг и самопожертвование, а также справедливость и печаль.

В античном мире в белое одеты жрицы Афродиты. Существовал миф о Белой скале, пролетая мимо которой, души умерших теряли память. Платон наделил белым цветом совестливую часть души, которая чтит законы, традиции и нравы общества.

В христианстве белый цвет олицетворяет божественный свет Бога-Отца. За этим же цветом закреплен иконописный канон Богородицы и Святых девственниц. Белые ризы надевают в Рождество Христово, Преображение, Благовещение, Пасху, а также при крещении, венчании, погребении, ибо эти действия характеризуются переходом в новую форму существования души. В католичестве, кроме того, белый цвет означает святых, не испытавших мучений [26].

В русской традиции белый является особенным цветом. По славянским преданиям, сама Земля создана из молока, разлитого по Млечному Пути (а молоко, само собой разумеется, белого цвета). У славян встречается прямо-таки священное отношение к белому цвету: это символ праведного пути, символ созидания и добра. Не случайно в преданиях и сказаниях встречается и белая Царевна-Лебедь, и, к примеру, бел-горюч камень. По преданиям, бел-горюч камень упал с неба — на нем были высечены божественные законы. Так бел-горюч камень связал людей с Богом, связал два мира — явленный, дольний и невидимый, небесный, горний. И даже рай в славянской мифологии называется Беловодьем [38].

Обыкновенно белый цвет ассоциируется со святостью, чистотой и целомудрием и одновременно со смертью. Смерть в белом цвете — телесна. Отсюда и белый саван, и траурные одежды из неотбеленного, но не белого холста на Востоке [40].

В хроматизме белый цвет является сублимированным архетипом рационализма. В хроматической модели интеллекта он сублимирует функции общемирового материнского сознания. В хроматической модели времени характеризует прошлое [35].

### 1.7.11. Серый цвет

Серый цвет и его оттенки (светло-серый, серый, темно-серый) воспринимаются по впечатлению расстояния как отступающие, удаляющиеся; все сокращают объем или нейтральны по этому признаку; 1-й воспринимается легким, 2-й — неопределенным по массе, 3-й — тяжелым; по впечатлению температуры: первые два нейтральны, 3-й — холодный; по впечатлению яркости (светлоты): 1-й — светлый, 2-й — тусклый, 3-й — темный; по впечатлению движения все оттенки серого статичны [3].

«Символ бездушной неподвижности. И чем серое становится темнее, тем больше возрастает перевес безутешного и выступает удушающее» (В. Кандинский).

Серые цвета психологически создают первое ощущение спокойствия, инертности, настроение грусти, меланхолии [3].

«По семантическому дифференциалу имеет самую низкую оценку, является самым пассивным, очень слабым и низко оцениваемым» (F. M. Adams, Ch. Osgood, J. Williams, J. Morland, W. Underwood).

«Производит наименьшее возбуждающее воздействие» (Л. Сивик) [24].

Серый сочетает в себе противоположные качества черного и белого, чувствует себя ненужным и чужим и никогда не станет первым — у него нет к этому стремления. Серый цвет считается одиноким, так как живет на границе черного и белого. Люди, предпочитающие этот цвет, не верят, что эмоции могут что-то решить, не верят в искренность, считают, что эмоциональность хороша при определенных обстоятельствах. Серый цвет стабилизирует процессы вокруг себя, но выглядит всегда раздвоенным, истощенным.

Людям, которые хотят остаться непознанными, хотят оградить себя от всякого влияния, а также переутомления и напряжения, психологи советуют носить серый цвет. Поэтому У. Бер отмечал, что «...серый костюм — самая популярная форма одежды. Он говорит об исполнительном, стремящемся к успеху и уверенности в завтрашнем дне мужчине».

Однако серый не так прост, как может показаться на первый взгляд. Психологи выделяют по меньшей мере три оттенка этого цвета: светло-серый, серый, темно-серый. Предпочтение светло-серого указывает на готовность к переживаниям, легкую возбудимость, желание контактов с окружающими. Собственно серый говорит о стабилизации и установлении порядка. Темно-серый выражает стремление к телесно-духовному удовлетворению [35].

Серые цвета символизируют строгость, замкнутость, благородство, скромность, а также печаль, грусть, тоску [3].

Серый цвет — цвет отречения, смирения, меланхолии, безразличия и (в современной терминологии) сравнения для скучной рассудительности. Несмотря на его тонкую красоту, это цвет, который наиболее часто символизирует бесцветность, неопределенность. В нижеследующих примерах наиболее ярко отражаются эти значения:

некто в сером — загадочная, неопределенная личность; символ рока, судьбы;

серый кардинал — человек, который находится «в тени», но в руках которого сосредоточена фактическая власть;

серая кость — о человеке низкого происхождения.

Как цвет праха, серый иногда ассоциируется со смертью, трауром и душой. В христианских религиозных общинах он символизирует отречение [30].

В археологии серый цвет керамики называют цветом смены времен, так как он предшествует возникновению новой культуры. Согласно многим космогоническим представлениям древних, человек был сотворен из глины, грязи, пепла и праха земного. «Ибо создал Господь Бог человека из праха земного» (Быт. 2: 7). Во многих языках до сих пор «человек» — это мужчина. Одежды современных мужчин также серые — «из праха и пепла».

В Древнем Китае серым цветом изображается лицо богини в экстремальной ситуации устрашения противника. Цвет траурных одежд на Востоке — серый (это цвет неокрашенного холста, который европейцам показался белым). Античный мир также наделял серый значениями траура по умершим как отказ от ярких цветов.

В христианстве за этим цветом закрепилось значение телесной смерти и духовного бессмертия. Пеплом посыпали голову в трауре, так как пепел символизирует раскаяние. В раннем христианстве серый символизировал не столько нищих и убогих, сколько странствующих монахов.

В исламе же серый цвет воспринимается как цвет злодеяний и несчастий, напоминает о забытой чистоте и боли. В персидской поэзии дым — символ печали.

В Средневековой Европе серый цвет считался цветом высшего света. И одновременно в геральдике он означает печаль и страдания. В каббале серый — цвет мудрости. На Западе «серость» многим кажется самодостаточной, поэтому русское выражение «сплошная серость» на Западе поймет далеко не каждый (если под «серостью» понимать третье сословие, т. е. мещан, то весь Запад держится именно на нем). В России с начала XX в. «серость» и «зло» стали синонимами. Россия выбрала крайности — абсолют черного и белого. Никакой середины, тем более «золотой середины» [26].

Серый цвет является сублимированным архетипом хроматизма. В хроматической модели интеллекта он проявляет творческие черты общемирового подсознания. Временной аспект этого сублимата — незаметное настоящее [35].

### ***1.7.12. Черный цвет***

При зрительном восприятии черный цвет — далекий, отступающий; уменьшающий объем, тяжелый; холодный, мрачный, неподвижный, замерший. При использовании его (как и фиолетового) в качестве фона для многих спектральных (кроме синего и фиолетового) цветов и многих смешанных (кроме темно-коричневого) цветов теряет свойство мрачности, т. е. впечатление, создаваемое одним этим цветом без других цветов [3].

«Символ абсолютного противодействия без возможности (смерть). Центростремительное движение, как в синем, но в окаменелой форме. Как вечное молчание без будущего и надежды звучит внутренне черное» (В. Кандинский) [24].

Черный цвет вызывает первое ощущение равнодушия или даже угнетения (подобно фиолетовому), психологически воспринимается как цвет печали, грусти, траура, бесконечности [3].

«Указатель ненависти и злобы» (*C. Leadbeater*).

«Ассоциируется с унынием и мраком» (*W. Wellman*).

«Общее представление: пространственная темнота; умственные ассоциации: нейтральность, ночь, пустота; объективные ассоциации: траурный, смертельный, депрессирующий, зловещий; субъективные ассоциации: отрицание духа, смерть» (*F. Birren*).

«По семантическому дифференциалу оценивается как самый сильный, очень плохой и умеренно пассивный» (*J. Williams, J. Morland, W. Underwood*).

«Черный — образ-отражение мертвого в духе» (*P. Штейнер*) [24].

«Предпочтение черного сопровождается нарастанием общей тяжести психического состояния, внутреннего напряжения, дисгармонии; усилением отгороженности, неконтактности, замкнутости; снижением энергетического потенциала и порогов восприимчивости к отрицательным средовым воздействиям. Чаще всего черный цвет связывается с горьким и горько-соленым вкусами и запахами перца и горелого» [24].

Черный противостоит белому. Этот цвет символизирует мрачное восприятие жизни. Тот, кто предпочитает одеваться в черное, нередко и жизнь воспринимает в темных тонах, бывает неуверен в себе, несчастлив. Такой человек, как правило, считает, что его идеалы в жизни недостижимы. Однако тот, кто ставит черный цвет на первое место, из упрямого протеста восстает против своей судьбы, находится в оппозиции к обществу, испытывает явное отвращение к происходящему. Образно говоря, черный — это критик, а не творец [26].

Черный цвет одежды предпочитают агрессивно настроенные упрямы, протестующие анархисты. Поэтому с помощью черного цвета можно помочь слабовольным пациентам укрепить силы духа [35]. Черный цвет одежды выбирают те, кто идет против общества: нигилисты XIX в., битники 1950-х, рокеры 1980-х, бандиты 1990-х гг.

В черном, как и в белом, есть завершенность. Если белый — это квинтэссенция яркости и света, то черный — вершина темноты. Белый — растворение и уход, чистый лист, новое начало; черный — агрессивное упорство, протест против судьбы, абсолютный отказ.

Черный цвет — символ постоянства, скромности, торжественности; мира как покоя; ночи; траура и смерти [3].

Черные вороны, черные голуби, черное пламя фигурируют во многих мифах и легендах. Они являются символами черной, оккультной или бессознательной мудрости. Часто в мифах черный цвет сопоставим с опасной inferнальной стихией, с иррациональностью, непознаваемостью будущего, мистическим влечением к женскому лону. Еще В. Гюго и Р. Вагнер отмечали прямую близость черного и материнского начала (рождение из черного и ночь как мать зарождения).

В «черный пост» евреи надевают черную одежду и меняют на черный занавес в шкафу, где хранится Тора, в память о разрушении храма и народных несчастиях.

В буддизме черным характеризуется темнота скрытого бытия. Конфуцианство усматривает в этом цвете символику мудрости и знания. Индуизм связывает черное с чувственным движением «вниз». В христианстве черным цветом наделяется дьявол и ад. Отсюда и черный цвет панихид. В православии черный по духу наиболее близок к дням Великого поста [26].

На Руси в древности черный цвет символизировал все, что противоположно Богу. В эпоху христианства отношение к этому цвету перестало быть таким однозначным. Священники носят черные одежды — значит, не может быть таким уж страшным этот цвет. Дело в том, что у этого цвета есть своя особенность: он поглощает энергетику, впитывает в себя все излучения. Священник как бы собирает ту энергетику, которая излучается с молитвой всей паствой, чтобы отправить ее вверх, к Богу, в мир горний. Так и молитвы легче до Бога доходят [38].

Я. Бем утверждал, что черный цвет «не принадлежит к числу цветов. Он — мистерия, таинство, которое невозможно понять». Черный цвет сублимирует в себе хроматический архетип иррационализма. В хроматической модели интеллекта черный сублимат непосредственно связан с общемировым бессознательным женщины. Временной аспект черного сублимата — будущее [35].

## **2. ЦВЕТ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИЕМЫ, ФОРМИРУЮЩИЕ ЧУВСТВЕННОЕ ВОСПРИЯТИЕ**

### **2.1. Аспекты колористического анализа живописных произведений мировой художественной культуры**

Всегда требуют, чтобы искусство было понятно, но никогда не требуют приспособить свою голову к пониманию.

*К. Малевич*

Аспекты практического анализа определенных жанров живописи (монументальная, религиозная, мифологическая, абстрактная) в мировой художественной культуре, в основе которых первостепенное выразительное и содержательное значение имеет цвет, оказывают существенное воздействие на уровень профессионализма в области архитектурной колористики. Содержание картины непременно включает и эмоциональный компонент, который может быть иносказательным, символическим, аллегорическим и т. д. Тем не менее вне зависимости от сложности содержания смысловая связь выражается в цветовом строе композиции картин.

Учет реальной практики человеческого общения дал повод уже И. Канту говорить о существовании «общего чувства», а Г. Гегелю — о специфике проявления «всеобщего в искусстве» в форме «тождественного в душевных настроениях и эмоциях». Однако четче всех эту идею выразил Л. Н. Толстой в эссе «Что такое искусство?»: «Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их» [41].

Понимание художественного произведения включает в себя как эмоциональный (сопереживание, т. е. восприятие эмоционального заряда произведения), так и рациональный (осознание сюжета и идеи произведения) аспекты, причем в их взаимосвязи и взаимодействии. Анализ художественного процесса, который проводится при совпадении эстетических идеалов зрителя и художника, является, по-видимому, главной причиной возможности сопереживания. Расхождение же идеалов делает сопереживание невозможным.

В. Бранский пишет по этому поводу следующее: «Отсюда следует исключительное практическое значение теории художественного восприятия: тот, кто не усвоил этой теории, лишает себя возможности понять огромное множество шедевров мирового искусства и этим чудовищно обедняет свою эмоциональную жизнь» [41].

Здесь цвет рассматривается как смысл композиции живописных произведений, вошедших в мировую художественную культуру. Эстетическая ценность и образность картин, в основе которых цвет является главенствующим носителем идеи, оказывают существенное воздействие на развитие и становление понимания важности профессионального овладения архитектурной колористикой.

Обратимся к творчеству русского живописца, крупнейшего представителя символизма В. Борисова-Мусатова (1870—1905). В его записках есть такие слова: «Мои помыслы — краски, мои краски — напевы». Ритмический строй его картин определяется изысканностью и утонченностью форм, таинственностью и призрачностью, загадочностью живописного языка и его символическим значением, музыкальными ассоциациями, метафоричностью и смысловым подтекстом. Вместе с тем его живописные картины являют пример устойчивого равновесия и колористической цельности (рис. 17). Если ограниченное в пространстве и стабильное во времени произведение живописи оказывает такое воздействие на человека, то каковы же масштабы воздействия цвета, который окружает человека в повседневной жизни? Всякий отдельно взятый цвет или сочетание цветов может восприниматься человеком различно в зависимости от культурно-исторического контекста, пространственного расположения цветового пятна, его формы и фактуры, настроенности и культурного уровня зрителей и многих других факторов.

Если свет рассматривается как то, благодаря чему выражаются определенные художественные идеи в искусстве, задействуются не только физиологические и интеллектуальные возможности человека, но и его эмоциональные свойства, его чувственное восприятие, а значит, и эстетическое чувство.

Впервые мысль о воздействии на зрителя абстрактным сочетанием цветов — «цветовой подборкой» — была высказана в 1903 г. французским художником-фовистом, графиком, театральным декоратором, скульптором и керамистом А. Дереном (1880—1954). Около 1908 г. стиль Дерена стал меняться под влиянием творчества П. Сезанна и раннего кубизма: композиции его картин приобретают рационалистическую четкость, формы — геометрическую упрощенность и весомость. Сдержанный и хмурый колорит картин этого периода строится на зеленоватых, бурых и свинцово-серых оттенках (рис. 18). В 1910-е гг. в творчестве художника появляются сумрачность и застылость образов, темы тоскливого однообразия провинциальных будней (рис. 19).

Однако если внимательно присмотреться к творчеству многих русских художников конца XIX — начала XX вв., например Ф. Малявина (1869—1940), опиравшегося на народные традиции, то в серии его картин «Русские бабы» мы обнаружим цветовой симбиоз реальных и абстрактных форм (рис. 20).



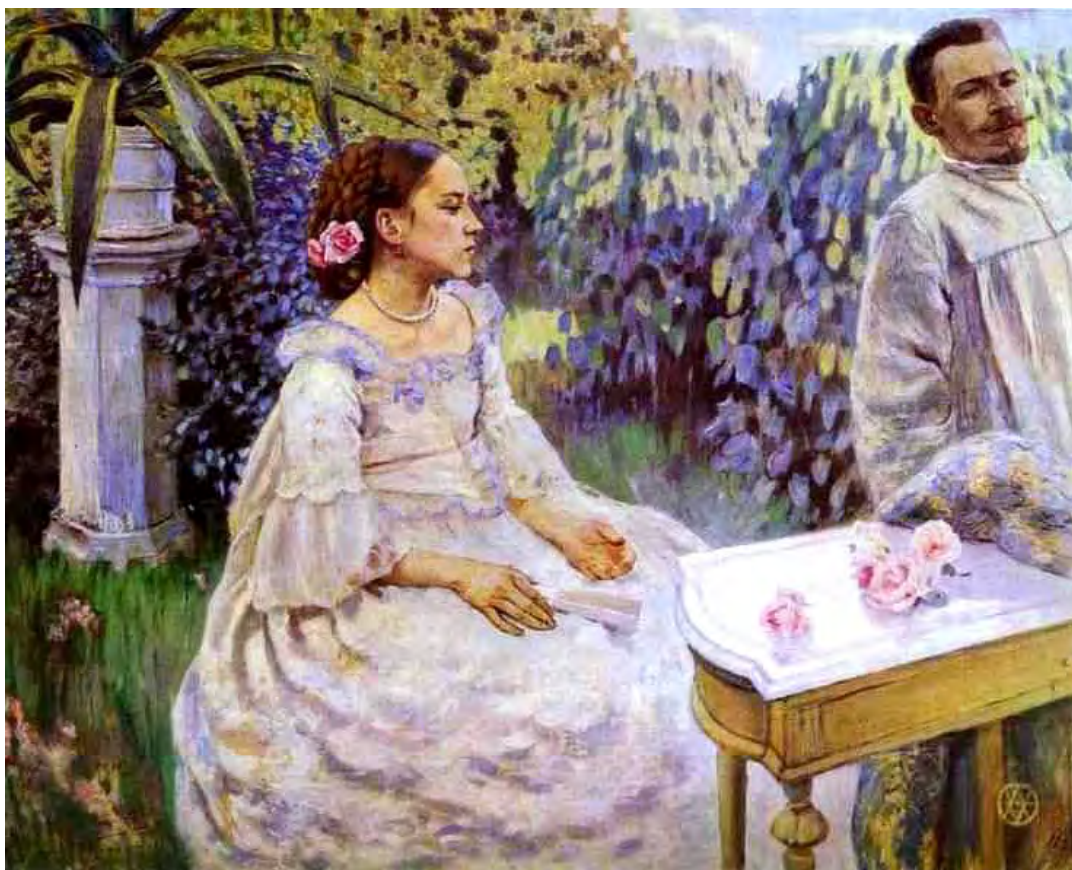


Рис. 17. В. Борисов-Мусатов. Автопортрет с сестрой. 1898



Рис. 18. А. Дерен. Просушка парусов. 1905





Рис. 19. А. Дерен. Суббота. 1912



Рис. 20. Ф. Малявин. Смех. 1898



Особенно наглядно проявляется подобная тенденция в творчестве М. Врубеля (1856—1910), крупнейшего представителя символизма и модерна в русском изобразительном искусстве. Это можно проследить на примере многих его картин: «Демон сидящий» (1890), «Демон летящий» (1899), «Демон поверженный» (1902), «Сирень» (1900) и др. Колорит монументальных работ Врубеля отмечен декоративностью, звучностью цвета, повышенной эмоциональностью и расплывчатой предметностью. В картине «Сирень» (рис. 21) нет четкого рисунка веток сирени, а эффект «отступления» и «выступления» пятен достигнут благодаря фактуре красочного слоя и явлению абстрактной «фигуры и фона». Искусствоведы отмечают, что именно Врубель внес элементы абстракционизма в русское искусство — балансирование на грани предметности и беспредметности.

Несомненно, картины этого художника оказали определенное влияние на мировоззрение современных ему мастеров, в том числе и на В. Кандинского.



Рис. 21. М. Врубель. Сирень. 1900

В реалистической живописи всякое изображение есть иллюзия, зрительный обман, в основе которого лежит способность нашего зрительного аппарата и наших чувств принимать желаемое за действительное. Происходит это благодаря умению художника создавать иллюзию пространственной, цветовой и воздушной перспективы. Всего этого нет, но реально существует определенный подбор красок, который в условной мере передает цветное богатство окружающей действительности. Краски и линии выражают чувст-

ва художника не только посредством изображения, но и сами по себе. Даже не принимая во внимание сюжет картины, мы определяем по цвету ее эмоциональный строй. Форма и цвет воспринимаются неравнозначно. Поэтому у мастеров разных направлений имеются свои — отличительные — особенности художественного выражения.

Ярким примером, подтверждающим эту мысль, служит творчество Э. Делакруа (1798—1863) — французского живописца и графика, основателя направления романтизма во французской живописи. Современники и потомки называли Делакруа «великим романтиком»: он низверг с пьедестала классические линейные композиции и утвердил главенствующую роль цвета в живописи XIX в. Кисть художника запечатлела эпизоды смертельной схватки республики и монархии, наполненные героическими и трагическими событиями, перевернувшими многие тысячи человеческих судеб, изменившими весь ход мировой истории.

Годы учебы в мастерской классициста Герена, общение с молодым Жерико, регулярные посещения Лувра помогли художнику сформировать собственные творческие взгляды. Под влиянием полотен великих колористов прошлого он стал обращать все большее внимание на цветовое решение своих картин, выбирая для них эффектные исторические сюжеты.

Его «Резня на Хиосе», представленная на выставке парижского Салона в 1824 г., вызвала волну критики приверженцев классического стиля живописи и привлекла значительный интерес публики к автору полотна. Несмотря на чрезмерный натурализм и некоторое отсутствие целостности композиции, картина производила сильное впечатление. В последующих работах Делакруа продолжал экспериментировать с цветом, с помощью которого все мощнее наполнял свои произведения эмоциональным импульсом. Знаменитая картина «Свобода, ведущая народ» (рис. 22) вызвала столь бурные восторги, что правительство приобрело ее и тут же распорядилось удалить полотно от взоров зрителей. Творческое наследие художника весьма обширно. Помимо рисунков и сюжетных картин, в него вошли замечательные портреты, а также настенные росписи в Бурбонском и Люксембургском дворцах, в церкви Сен-Сюльпис.

Сформировавшаяся авторская манера Делакруа проникнута экспрессией. Его полотна, вблизи казавшиеся порой выполненными небрежно, поражают мощью колорита, внутренней динамикой, высоким героическим пафосом и широтой исполнения. Художник считал главным фактором в живописи настроение, создающее совершенно особые эмоции. Новаторское и исключительно эффектное цветовое решение, особенно в сочетаниях зеленого и красного тонов, подчеркивалось контрастными переходами света и тени. Исследовательские работы Делакруа по цветопередаче и гармонии, по дополнительным цветам и контрастам имели очень большой резонанс. Тем не менее главной его заслугой без тени сомнения можно назвать само его живописное творчество, которое оказало огромное влияние на формирование художественных взглядов целого поколения французских мастеров живописи.





Рис. 22. Э. Делакруа. Свобода, ведущая народ. 1830

Картина Делакруа «Алжирские женщины» (рис. 23) вдохновляла Э. Мане (рис. 24) и П. Синьяка (рис. 25). П. Сезанн (рис. 26) откровенно признался: «Все мы вышли из этого Делакруа».



Рис. 23. Э. Делакруа. Алжирские женщины. 1834



В биографической книге о жизни Делакруа описан случай. Однажды одна светская дама сказала ему: «Как жаль, что Вы не были вчера в австрийском посольстве! Вы бы могли видеть, как князь Меттерних беседует с герцогом Веллингтоном. Какой сюжет для художника!» На это Делакруа без тени смущения ответил: «Мадам, для истинного художника это было всего лишь синее пятно рядом с красным пятном» [41].

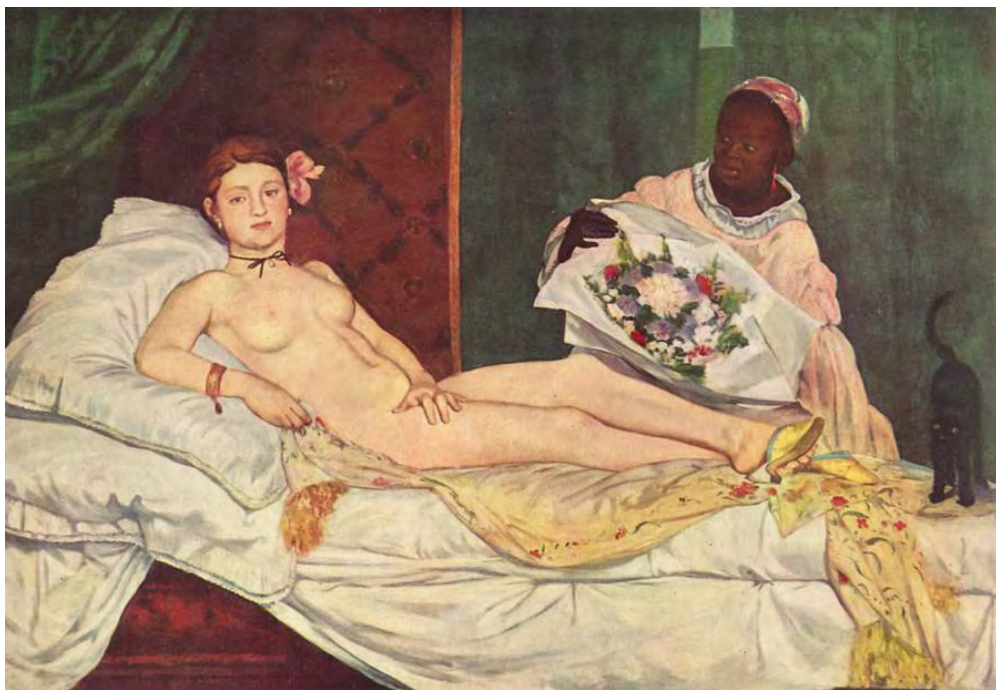


Рис. 24. Э. Мане. Олимпия. 1863

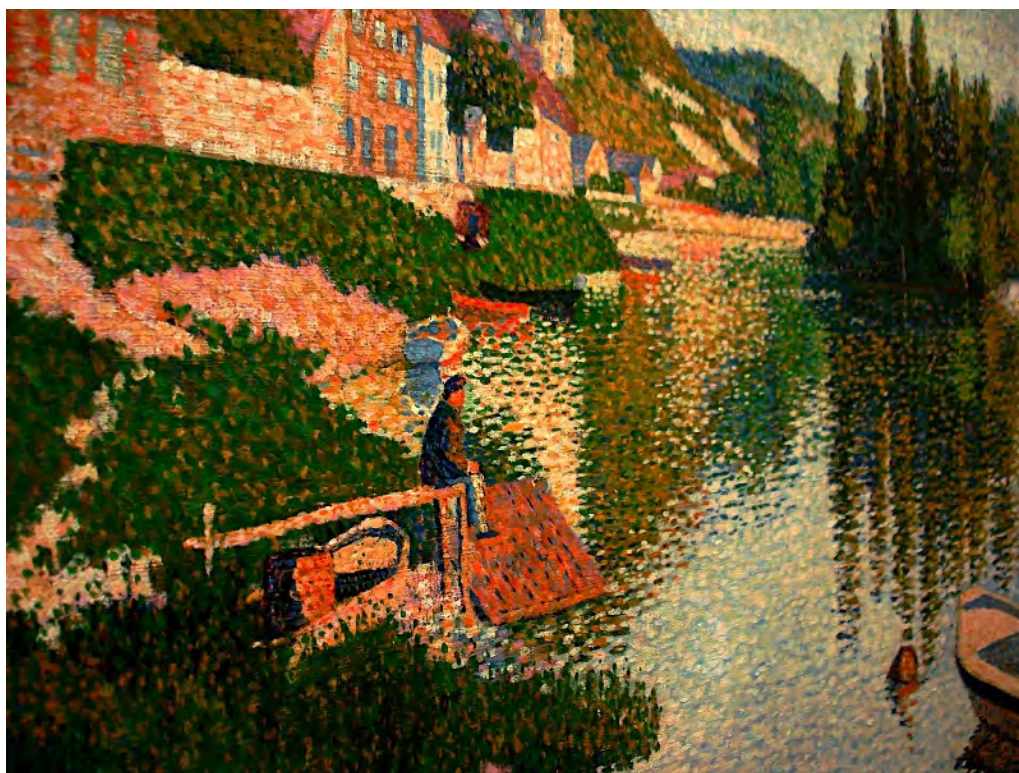


Рис. 25. П. Синьяк. Набережная в Лез-Анделиз. 1864





Рис. 26. П. Сезанн. Пьеро и Арлекин. 1888

Замещение реальных объектов цветными пятнами — тенденция к периодическому отходу живописи от предметности (тяга к абстракции) и к периодическому возвращению к ней — была отмечена немецким историком и теоретиком искусства В. Воррингером (1881—1965) в его известном трактате «Абстракция и вчувствование» (1908), который признан одним из самых авторитетных исследований, посвященных искусству XX в.

Воррингер рассматривает соотношение двух важнейших для понимания искусства психологических понятий — абстракции и чувственной сферы восприятия. Он ставил под сомнение, что процесс «вчувствования», т. е. одухотворения человеком природы, во все времена и повсеместно был единственной основой художественного творчества — напротив, Воррингер был убежден, что параллельно с ним развивался и иной тип художественного мышления. Уже на достаточно ранних стадиях развития человеческого общества произошел поворот от доверительного отношения к природе в направлении поиска альтернатив ее органическому хаосу. Это побуждало первобытного человека создавать в качестве психологического убежища мир

форм, не изоморфных природным, но подчиняющихся законам геометрии. Он не знал иной красоты, кроме линейно-геометрической. Психологический механизм, посредством которого создавалось столь неорганичное (в традиционном европейском понимании) и далекое от природы искусство, искусство строжайшего исключения жизни, свойственное народам на их примитивной культурной ступени, Воррингер предложил назвать абстракцией.

Стремление к абстракции, уходу от реальности внешнего мира, согласно Воррингеру, характерно и для более высоких культур. Он указывал, в частности, на египетские пирамиды и византийскую мозаику, где усматривал преобладание абстракции над вчувствованием. Воррингер связывает тенденцию абстрагирования в искусстве с общим состоянием рационального освоения мира. При этом у первобытных народов эта тенденция явилась следствием слабости их рационального ориентирования в хаосе жизни, которому они противопоставили своеобразный инстинкт визуально абстрагированной «вещи в себе». Он притупился с развитием рационального понимания мира и возродился вновь на более высоких ступенях цивилизации из стремления достичь предельных уровней познания, не доступных рациональному сознанию. Однако то, что прежде было инстинктом, считает Воррингер, здесь стало последним продуктом познания — познания не интеллектуального, но некоего интуитивного, глубинного, на уровне которого человек достигает освобождения от внешнего мира, погружается в состояние покоя и духовного отдыха. Идеи Воррингера стали одним из важнейших теоретических оснований появившегося вскоре абстрактного искусства, особенно в его геометрическом направлении [42]. Тем самым он оказал большое влияние на сам художественный процесс в целом, а также повлиял на художественно-теоретическую деятельность В. Кандинского в частности.

Кандинский утверждал, что «беспредметная живопись не есть вычеркивание всего прежнего искусства, но лишь необычайно и первостепенно важное разделение старого ствола на две главные ветви, без которых образование кроны зеленого дерева было бы немислимо» [43].

Абстрактность картины предполагает как беспредметность, так и независимость выразительности художественного образа от положения картины в пространстве. Появление абстракционизма было подготовлено всем ходом исторического развития изобразительного искусства.

Тенденция к беспредметности (а тем самым, и бессюжетности) наблюдалась еще в древности — византийское иконоборчество, исламская арабеска и буддийская мандала. В исламе, например, изображение человека не допускалось в силу религиозных запретов.

Затем в ходе развития европейской живописи внутри нее наметилась тяга к постепенному абстрагированию от сюжета и предметности вообще. Эта тенденция абстрагирования от сюжета ранее всего проявилась в рамках кубизма и футуризма. Абстрактный кубизм и футуризм дали в дальнейшем «пищу» абстрактному конструктивизму, представителями которого были такие художники, как Ф. Леже (рис. 27), Л. Фейнингер (рис. 28) и др.



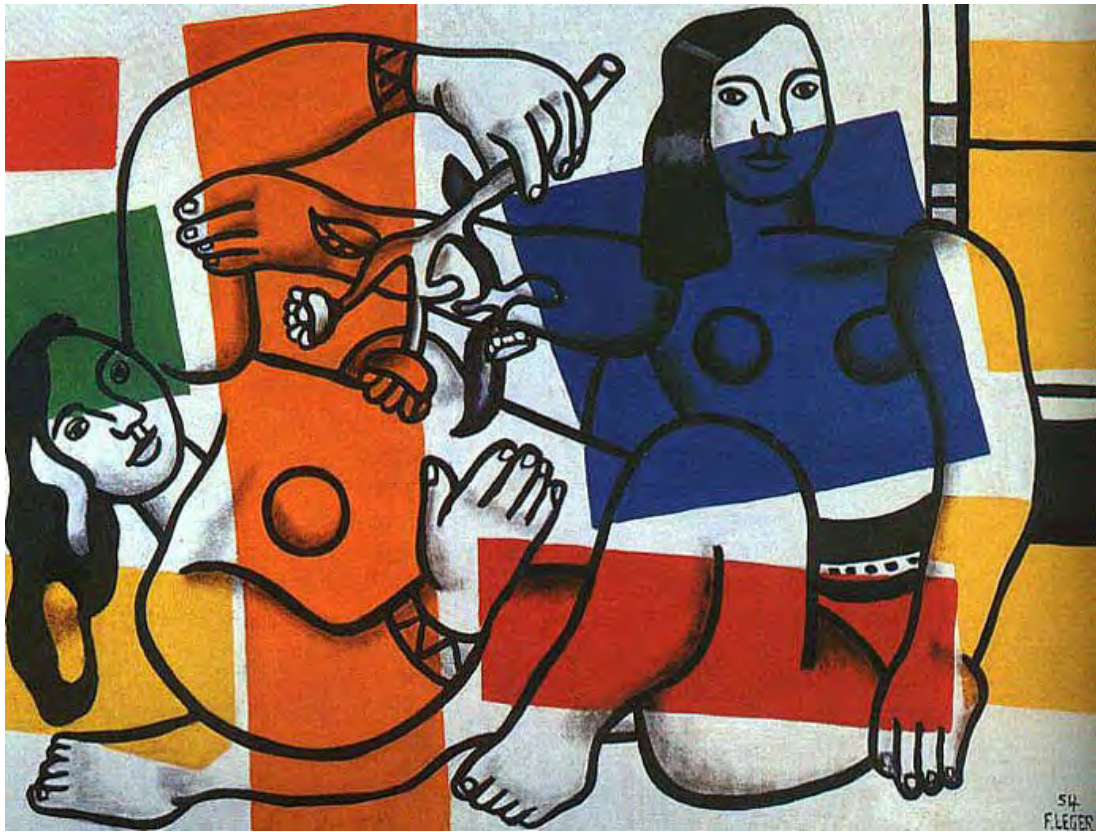


Рис. 27. Ф. Леже. Две женщины с цветами. 1954



Рис. 28. Л. Файнингер. Улица в сумерках. 1910



Кроме того, тенденция к беспредметности стала намечаться и в экспрессионизме. Экспрессионизм в широком смысле слова представляет собой сумму приемов контрастно-конфликтных отношений, подчеркнутой выразительности и повышенного эмоционального внимания к определенным сторонам жизненных явлений. Банальность, уродливость и противоречия современной жизни порождали у экспрессионистов чувство раздражения, отвращения и тревоги, которое они передавали при помощи угловатых, искореженных линий, быстрых и грубых мазков, кричащего колорита. Предпочтение отдавалось цветам предельно контрастным, для того чтобы усилить воздействие на зрителя, не оставить его равнодушным. Сочетание формы и цвета, различных линий и ритмики рассматривались экспрессионистами как некие динамические силы.

В 1905 г. немецкий экспрессионизм оформился в группу «Мост», которая бунтовала против поверхностного правдоподобия импрессионистов, стремясь вернуть немецкому искусству утраченное духовное измерение и разнообразие смыслов. Своими предшественниками немецкие экспрессионисты считали постимпрессионистов, которые в конце XIX в., открывая новые экспрессивные возможности цвета и линии, перешли от воспроизведения действительности к выражению собственных субъективных состояний. Драматические полотна В. ван Гога (рис. 29), Э. Мунка (рис. 30) и Дж. Энсора (рис. 31) при всей индивидуальности манер этих художников пронизаны зашкаливающими эмоциями восторга, негодования, ужаса.



Рис. 29. В. ван Гог. Звездная ночь. 1889



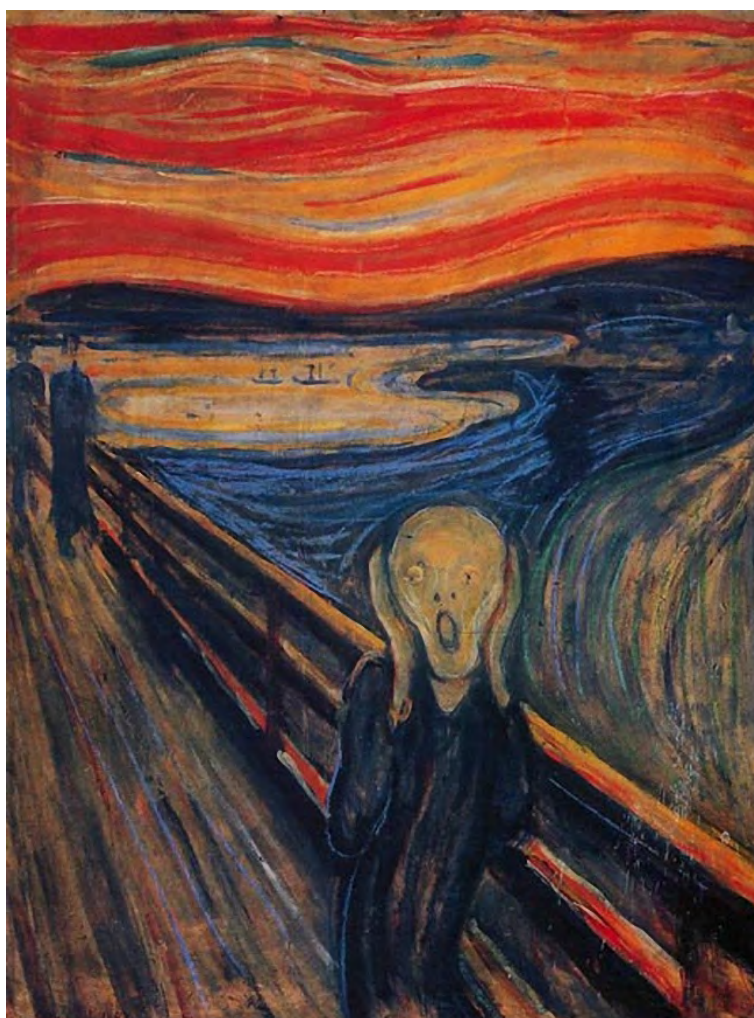


Рис. 30. Э. Мунк. Крик. 1893—1910



Рис. 31. Дж. Энсор. Въезд Христа в Брюссель. 1888



Представители группы «Мост» придерживались социальной тематики и не отступали от принципов фигуративного искусства. Образ незащищенного, слабого человека выражался посредством цвета (прием расплывчатого, призрачного силуэта), а предметы внешнего мира — жестким графическим рисунком, обычно черным. Такой прием противопоставления жестких графических форм мягким цветовым формам позволял концентрировать внимание зрителя на образе незащищенной, ранимой личности человека.

В произведениях экспрессионистов всегда ощущается единство формы и содержания. Так, хаос мира выражался в виде деформации предметов и явлений. Они стремились сделать видимыми чувства и пытались передать свое ощущение ритма жизни движением, колоритом и соотношением форм. Эти ощущения, впечатления и чувства они доносили до зрителя с предельной выразительностью и экспрессивностью. Например, представитель группы «Новый союз художников Мюнхена» Ф. Марк (1880—1916) писал преимущественно животных, в изображении которых искал скрытую сущность явлений. Он стремился достичь заметного и выразительного отличия изображения за счет изменения цвета, не присущего изображаемому объекту (желтые лошади), а также его деформации, что привело художника к абстрактному цвету в живописи (рис. 32). Духовный руководитель группы В. Кандинский в 1910 г. создал первую абстрактную картину, которая представляла собой произвольное сочетание форм и цветовых пятен.



Рис. 32. Ф. Марк. Тироль. 1914

Беспредметного направления придерживался некоторое время и К. Малевич (1878—1935). Для него форма существовала в единстве с цветом. Большое внимание он уделял поискам взаимосвязей между восприятием формы и цвета. Основываясь на экспериментах с цветовыми ассоциациями, вызываемыми различными геометрическими телами, он пришел к выводу, что всякое изменение формы приводит к изменению ее «оцветивания» в процессе зрительного восприятия (рис. 33). Речь идет не о буквальном изменении цвета, а лишь о предрасположенности совместного восприятия определенной формы и определенного цвета.

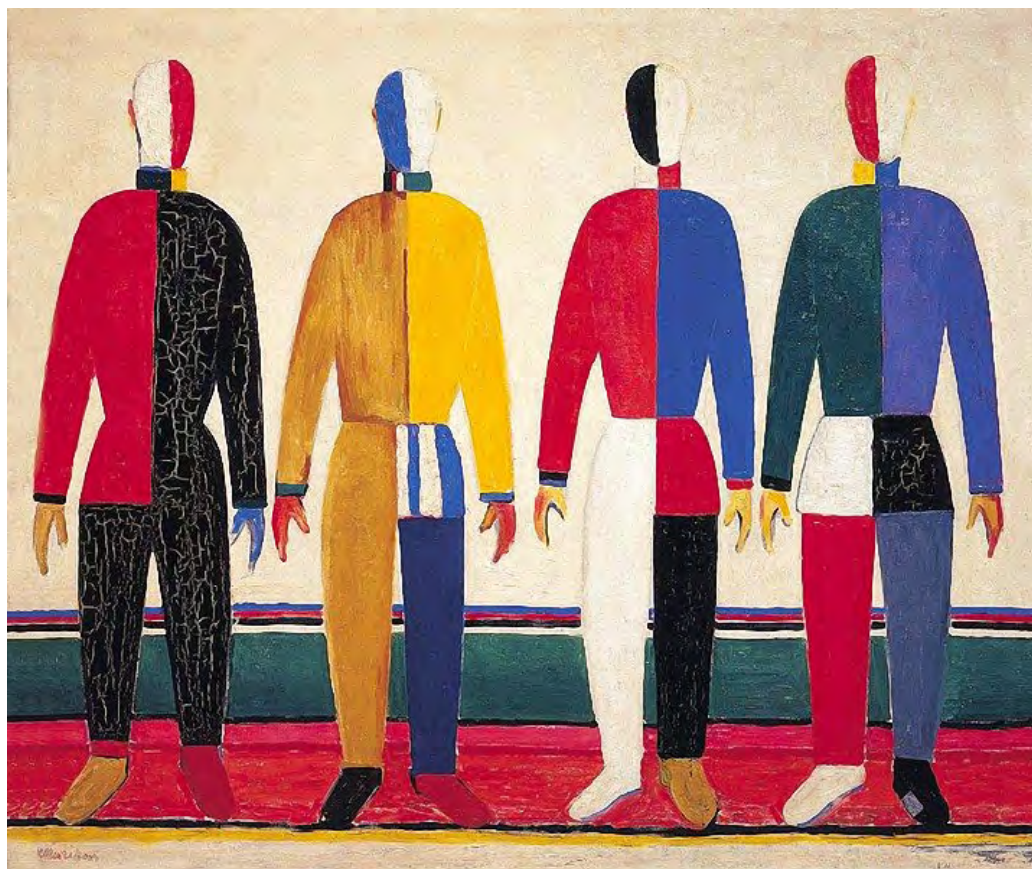


Рис. 33. К. Малевич. Спортсмены. 1930—1931

Для понимания причины возникновения абстракционизма необходимо учесть и появление в XX в. еще одного художественного направления — дадаизма, которое сыграло определяющую роль в формировании зрелого абстракционизма. Дадаизм (от франц. *dada* — детская лошадка, любимый конек) возник в Цюрихе в 1916 г. Наиболее видными его представителями оказались в дальнейшем Х. Миро (рис. 34) и П. Клее (рис. 35). Специфика этого направления состояла в том, что оно балансировало на грани предметности и беспредметности так, как это характерно для детских рисунков в определенном возрасте. Миро вошел в первую пятерку наиболее выдающихся живописцев XX в. (наряду с Пикассо, Дали, Шагалом и Кандинским). Художники искали и находили в колорите своих произведений различные аспекты восприятия окружающего мира, где цвет — средство для выражения их соб-



ственного отношения к нему. Свободу художественного творчества они понимали как свободу поиска новых, преимущественно формальных, средств выражения.



Рис. 34. Х. Миро. Карнавал Арлекина. 1924



Рис. 35. П. Клее. Синдбад-мореход. 1928

Синтез объективного и субъективного, реального и фантастического, в соответствии с философией абстракционизма, достигается только за счет беспредметности, когда свойства предмета отделяются от их носителя. От предмета остаются только абстрактные свойства (форма, цвет, тон, линия

и т. п.), которые могут взаимодействовать с подобными свойствами других предметов. В результате комбинаторики различных форм, линий, плоскостей, цветовых пятен создается композиция, не имеющая предметного аналога. Однако подобная беспредметность не означает полной неизобразительности. Графические и цветовые элементы заимствуются в определенной мере от реальных объектов и отражают их конкретные свойства. Раскачивая взаимосвязи между предметными границами реальных объектов и высвобождая свойства предметов, можно в итоге прийти к условному характеру не только сюжета, но и самих предметов. Здесь имеются в виду эмоциональные переживания, которые могут передаваться не предметными, а абстрактными символами. Для реализации принципа внутренней необходимости в творческой практике следует придерживаться определенных установок. К ним относится, в первую очередь, изучение беспредметных явлений в природе: переливы перламутра, игра прожилок в минералах и драгоценных камнях, изменение цветности небосвода, разводы пятен, водная рябь; прихотливое очертание листьев и корней деревьев, наростов; абстрактный защитный рисунок окраски бабочек, рыб, животных и т. д. (рис. 36—39).



Рис. 36. Природные переливы перламутра



Рис. 37. Текстура природного камня



Рис. 38. Природные краски на закате



Рис. 39. Текстура крыльев бабочки



Архитекторы и дизайнеры должны научиться видеть гармоничный цветовой строй вне предметно-изобразительного содержания. Именно поэтому здесь в качестве иллюстраций мы приводим шедевры абстрактной живописи. Произведения, объективно запечатлевающие реальность, имеют смысл независимо от зрительского взгляда, точно так же, как предметы видимого мира существуют независимо от человеческого восприятия и познания. Абстракционизм, в отличие от реализма, который не оставляет места для фантазий и домыслов, так необходимых архитектору и дизайнеру, подразумевает зрительскую интерпретацию.

У абстракционистского идеала существуют свои нормативы, определяющие меру его свободы. Бессюжетность выступает как основа для передачи красоты сочетания цветов и как эстетических посланий. Для абстракционизма характерны две тенденции: с одной стороны, это исчерпание, истощение искусства, а с другой — обретение его цельности, его абсолютной, окончательной формы в парадоксальных смещениях и неустойчивом, уклоняющемся то в одну, то в другую сторону состоянии. Абстракционизм — это направление, последователи которого изображают реальный мир как сочетание отвлеченных форм или цветовых пятен, вне зависимости от сложности содержания; смысловая связь выражается в конструкции композиции, где цвет как полноправный аспект смысла меняет характер композиционных средств, тип композиции и композиционные взаимосвязи.

Думается, эти нормативы в полной мере согласуются с абстракционистским идеалом в картинах американского художника Дж. Поллока (1912—1956), идеолога и лидера абстрактного экспрессионизма, оказавшего значительное влияние на искусство второй половины XX в. (рис. 40).



Рис. 40. Дж. Поллок. Номер 5. 1948

Нельзя также не упомянуть еще одного выдающегося художника-абстракциониста М. Ротко (1903—1970). Сам художник подчеркивал, что его интересует изображение только глубоких человеческих эмоций, траге-

дий, экстаза, судьбы. Тот факт, что люди, потрясенные, плакали перед его картинами, говорит о том, что ему удалось передать эти эмоции: люди, плачущие перед картинами Ротко, находятся в таком же благоговейном состоянии, как и художник во время работы над ними. Его живопись занимает особое положение в американской живописи 1950-х гг.

Произведения Ротко (рис. 41) не ассоциируется ни с живописью действия Поллока и В. де Кунинга, ни с пуристской живописью Б. Ньюмана и Э. Рейнхардта (рис. 42, 43), хотя и близки к последним обращением к цветовым полям. Ротко в своем творчестве избегает крайностей, агрессивности, абсолютно чистого цвета. Художник, работая с холстами огромных размеров, не делая стремительных жестов, кладет на полотно мягкие мазки, создавая триумф цвета, не ограниченного жесткими контурами. Эмоциональная сила исходит от неровных краев мазков краски, определяющих переход одного цвета в другой с плавностью, свойственной состоянию души. Большие размеры цветового пространства играют существенную роль, создавая у зрителя ощущение эмоционального сопереживания, усиливая воздействие, не подвластное рассудку.



Рис. 41. М. Ротко. Номер 10. 1950



Рис. 42. Б. Ньюман. Onement VI. 1953

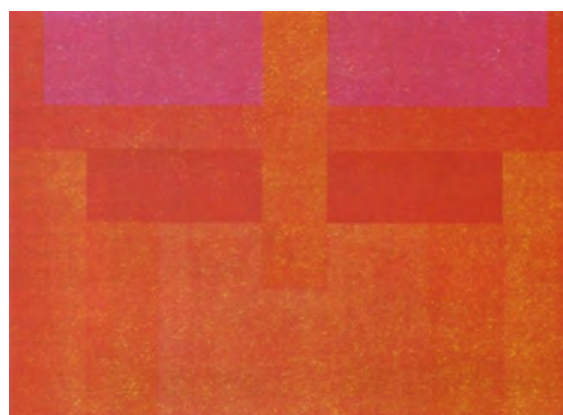


Рис. 43. Э. Рейнхардт. Красная картина. 1952



## 2.2. Стилизация и трансформация

### 2.2.1. Стилизация как художественный прием

*Стилизация* — это намеренная имитация формальных признаков и образной системы произведения в новом, необычном для него художественном контексте.

В примененном только к пластическим искусствам смысле стилизация — декоративное обобщение изображаемых фигур и предметов с помощью ряда условных приемов, упрощения рисунка и формы, объемных и цветовых соотношений. В декоративном искусстве стилизация — закономерный метод ритмической организации целого; наиболее характерна стилизация для орнамента, в котором благодаря ей объект изображения становится мотивом узора. В станковое искусство стилизация вносит черты повышенной декоративности [44].

В целом, стилизация — это жанровое подражание чему-либо, попытка представить предметы или фигуры в условно-упрощенной форме. Достигается стилизация упрощением и обобщением внешней формы в соответствии с ее границами, изменением абриса, преобразованием объема в плоскостно-декоративную форму с предельно выразительным силуэтом.

Возможна также интерпретация исходной формы — намеренное, сознательное искажения форм. Такую стилизацию можно назвать *целостной* и локализовать ее на уровне творческого метода. Для успешного применения подобного метода необходимо отчетливо осознавать различия в принципах и закономерностях формообразования стилизуемого образца и стилизующей композиции. В случае отсутствия такой дистанции вместо стилизации возникает *репликация* — повторение оригинала с небольшими изменениями в деталях. Репликация отличается от копирования и представляет собой сниженный уровень композиционного мышления в сравнении с более творческим методом *интерполяции*, т. е. прямым использованием технических приемов и тем в условиях влияния вкуса времени [45].

Перечисленные способы создания художественного образа основаны на ретроспективном мышлении. В границах учебного задания по стилизации важна не цветовая гамма как источник художественной образности того или иного произведения, а использование гармонии извлеченного цветового строя.

Стилизация отличается от *стилизаторства*. Первое предполагает целостность формообразования, осуществление единого принципа или выбора одного мотива в качестве формулирующего материала (например, изогнутой линии, пронизывающей самые разные формы в искусстве ар нуво). Стилизатор, напротив, пользуется избирательным методом, вычлняя какой-либо мотив из исторического целого и используя его произвольно, вне контекста, разрушая тем самым целостность композиции. Поэтому искусная стилизация может создать стиль, стилизаторство же неминуемо приводит к *эkleктике* (отсутствию стилистической целостности). Дизайнер-стилист создает целое,

стилизатор — частное. В традиционных культурах Востока, например, целостная стилизация противопоставляется натурализму и является универсальным принципом художественного творчества. По этой причине применение европейского термина «стилизация» к восточному искусству является некорректным.

Помимо целостной ситуации, предметом художественной игры могут избираться отдельные темы, формы, мотивы, приемы формообразования. Иногда подобный творческий метод так и называют — «стилизация мотива».

Иное значение термина «стилизация» — подчинение композиции отдельного художественного произведения условиям более широкого целого — ансамбля с ранее сложившимся стилем, в который это произведение включается на правах составной части. Понимание декоративности как качества, возникающего в результате стремления дизайнера органично вписать свое произведение в окружающую среду, позволяет называть подобный метод декоративной стилизацией. В одном случае стилист мысленно переносится в иную историческую эпоху, в другом — стремится органично мыслить в сложившейся до него пространственно-предметной среде. Поэтому ретроспективную стилизацию можно назвать временной, а декоративную — пространственной. Декоративная стилизация наиболее полно проявляется в декоративном и монументально-декоративном искусстве: в оформлении интерьера, монументальной росписи, мозаике, фреске, витраже. В крайнем выражении декоративная стилизация приводит к геометризации и орнаментализации изобразительных форм. Вот почему стиль наиболее ярко проявляется в орнаменте, который часто называют почерком эпохи. Орнаментальные формы наиболее абстрагированы от внешних факторов, и их стилистические свойства легко узнаются.

Истинно художественной стилизацией является новизна образа привычных предметов в отличие от поверхностного подражания отдельным формальным элементам. Художественная стилизация часто сопровождается контаминацией (воссоединением) различных тем, сюжетов, образов. Это характерно, к примеру, для росписи дельфтских фаянсов XVII в., в которых мотивы сельского голландского пейзажа соединяются с «китайщиной». Голландские мастера стремились в своей работе точно воспроизводить образцы более дорогого китайского фарфора, но талант брал верх, и под их кистью появлялись невиданные пейзажи. В период модерна чешский художник А. Муха изображал красавиц, преображая их облик согласно моде своего времени, но славянин с парижским образованием создавал, как отмечали его современники, «антично-славянские» фигуры.

Любая стилизация предполагает долю эклектичности, поскольку дизайнер, обращаясь к прошлому, невольно в той или иной степени проецирует на него настоящее — собственное мастерство, технический навык, академическую выучку, знания истории искусства, воспитанные иным временем и другими обстоятельствами. Поэтому в прототип привносятся чуждые ему эле-

менты позднейших художественных форм. Однако эклектика, возведенная в принцип и творческий метод, отличается от метода стилизации. Эклектическое мышление предполагает намеренное, программное смешение элементов разных художественных стилей. Так, превосходными, изысканными стилистами были художники объединения «Мир искусства» — А. Н. Бенуа, К. А. Сомов, а их соратник Л. Бакст, не менее замечательный художник, был стилизатором и эклектиком.

Творческий метод, противоположный стилизации, можно назвать *натурализацией*. Когда изображение становится предельно иллюзорным и возникает эффект «обмана зрения», удовольствие, испытываемое от отождествления объекта и его изображения, имеет не художественный и даже не эстетический характер. Поэтому натурализм в искусстве не имеет стиля: чем больше натуралистичности, тем меньше стилистичности. Однако иллюзорные настенные росписи, перспективные плафоны, парковые картины-обманки, «натуральные» цветы на фарфоре могут создавать художественный стиль в ансамбле с интерьером и другими предметами. Этот художественный парадокс объясняется тем, что, несмотря на натуралистичность, декоративная функция подобных предметов обеспечивает контекст — их взаимодействие в историческом времени и художественном пространстве. Образный смысл ввиду такого взаимодействия заключен не в отдельной форме, а возникает в результате обыгрывания ее связей с окружающей средой. Если «правила» такой игры недостаточно ясно определены дизайнером и от этого не прочитываются зрителем, стилизация не возникает и натурализация вместо игрового приема превращается в банальный натурализм, т. е. во внехудожественное явление [45].

На рис. 44—46 представлены студенческие работы неудачной стилизации и удачной трансформации картин известных художников.



Рис. 44. Неудачная стилизация и удачная трансформация картины В. ван Гога

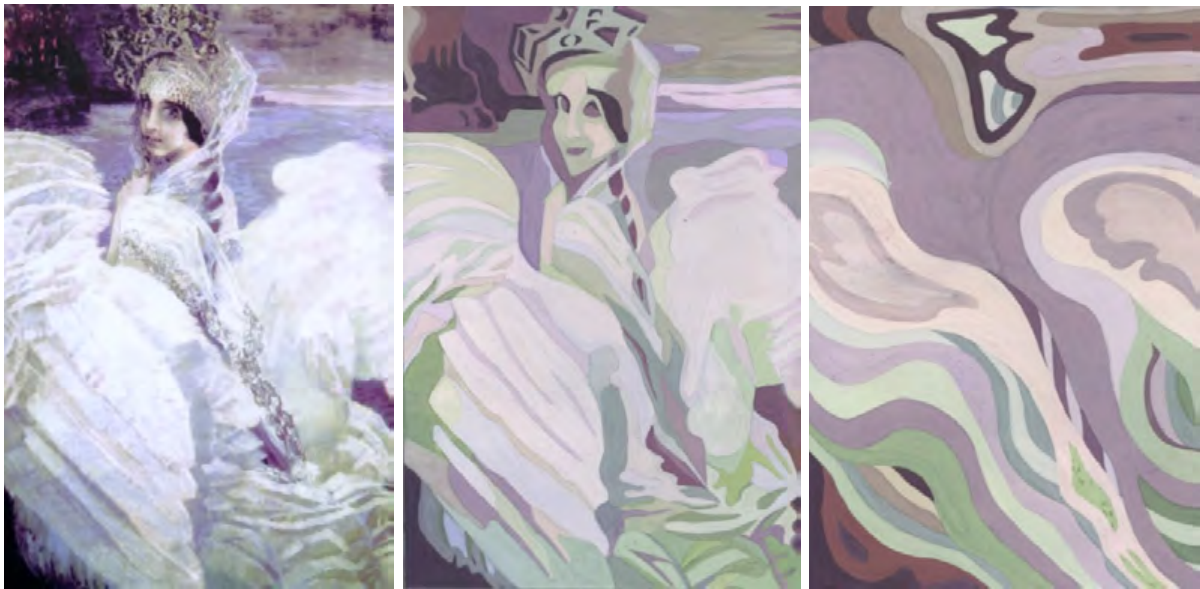


Рис. 45. Неудачная стилизация и удачная трансформация картины М. Врубеля «Царевна-Лебедь»



Рис. 46. Неудачная стилизация и удачная трансформация картины М. Врубеля «Портрет Н. И. Забелы-Врубель»

### ***2.2.2. Трансформация формы***

В искусстве конца XIX — начала XX вв. широкое распространение получил прием трансформации формы. В первую очередь это касается таких направлений, как фовизм, кубизм, экспрессионизм, футуризм, сюрреализм и др. Механические формы многих произведений явились результатом влияния научно-технической революции, с одной стороны, и развития различных направлений в искусстве — с другой. Например, представители фовизма считали деформацию одним из важнейших композиционных приемов. Чаще всего она достигалась сознательным изменением цветовых отношений. Фовисты



понимали деформацию как прием абстрагирования от реальной действительности в интересах произведения, при этом они разграничивали понятия деформации и стилизации. Последняя рассматривалась как способ усиления черт действительности средствами той же действительности: в изображаемых предметах подчеркивались качества, заложенные в них природой.

*Трансформация* — это изменение формы элементов композиции в необходимую сторону: округление, вытягивание, увеличение или уменьшение в размере отдельных частей, подчеркивание угловатости и т. д. Особое значение для придания выразительности художественному образу имеют пропорции. Пропорциональное соотношение частей с целым дает различные вариации его трактовки. Метод трансформации является пробуждающим подходом, он как нельзя лучше раскрывает творческий потенциал дизайнера. В его рамках ставится акцент на осознание студентом своих возможностей и, в соответствии с этим, развитие и переосмысление важности цвета: площадь восприятия цвета в контексте использования готовой цветовой гаммы; восприятие гармонизированной гаммы в зависимости от преобладания того или иного цвета [46].

Примеры студенческих работ по практическому заданию «Стилизация и трансформация» приведены на рис. 47—49.

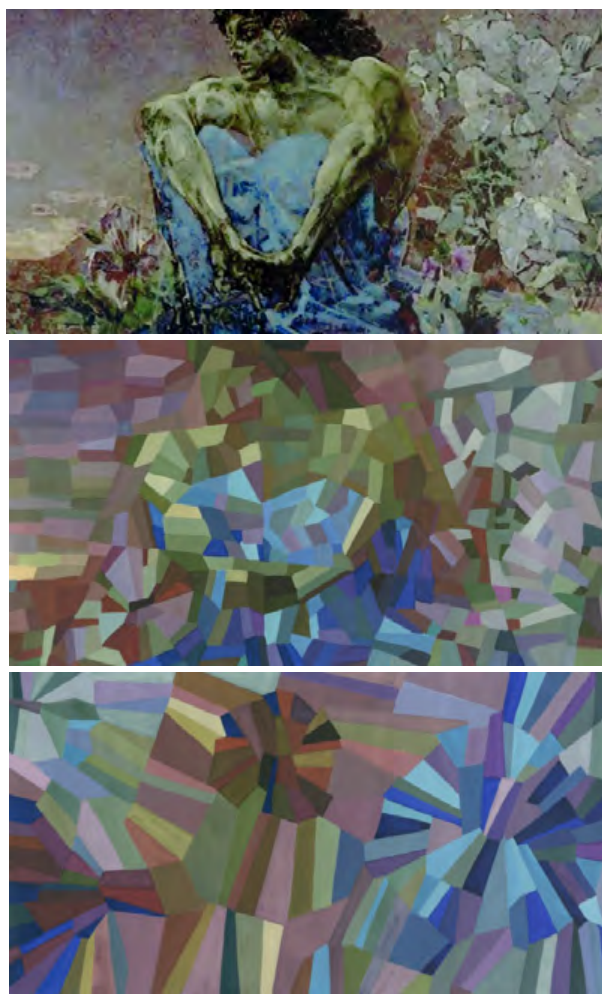


Рис. 47. Удачная стилизация и неудачная трансформация картины М. Врубеля «Демон сидящий»



Рис. 48. Удачная стилизация и невыразительная трансформация эскиза декорации Н. Рериха к опере «Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова

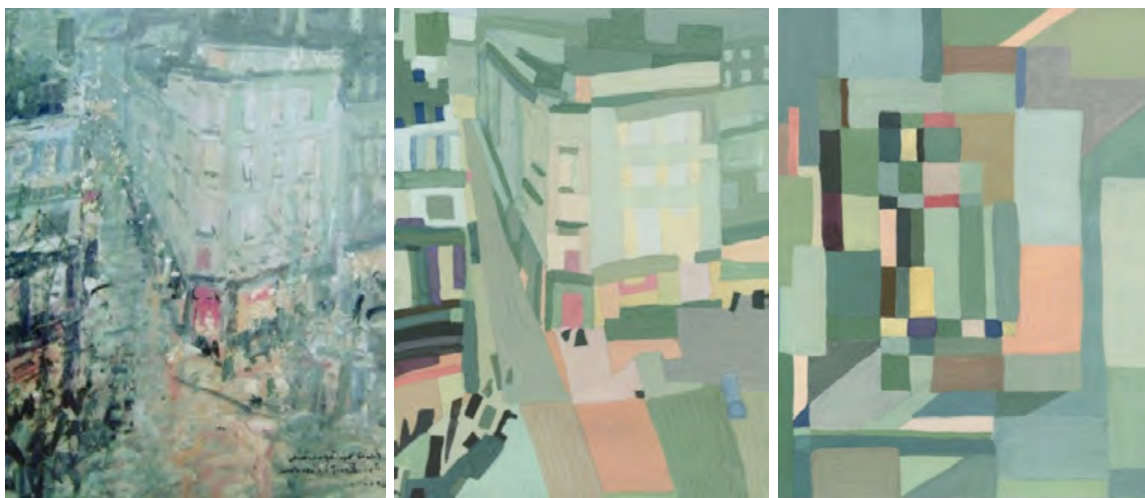


Рис. 49. Удачная стилизация и невыразительная трансформация картины К. Коровина

### **2.2.3. Практическое задание «Стилизация и трансформация»**

Стратегической целью данного задания является формирование достаточно высокого уровня воспроизведения колорита предложенных произведений живописи.

Тональная соподчиненность определяет характер каждого цвета цветовой системы, который не исчерпывается тремя основными характеристиками — светлотой, насыщенностью и цветовым тоном. Цвет является мощным средством идентификации и потому может использоваться в качестве стилиобразующей константы. Процесс «перекладывания» натурального изображения картины может быть осуществлен в несколько стадий, и каждая стадия может использоваться как самостоятельная композиция в зависимости от задач, стоящих перед архитектором или дизайнером.

В общей схеме этот процесс можно представить так: натура → сама картина → стилизованное геометрическое обобщение картины → трансформирование полученной цветовой гаммы в собственную композицию. Более подробная схема: натура → реальное изображение → стилизация с различной степенью обобщения, но с учетом площади каждого цвета → трансформация → авторская композиция с собственным выбором площади того или иного цвета из воспроизведенной гаммы.

Для каждой стадии характерны определенные приемы графического эскизирования. Студенты должны научиться преобразовывать натуру на любой из стадий процесса, практически применять приемы стилизации и трансформации, различать и интерпретировать чрезвычайно тонкие оттенки цвета, рассматривать цвет независимо от предметных связей.

**Задание 1. Стилизация.** Найти композиционное размещение изображений на рабочей плоскости листа бумаги, передать характерные формы и их пропорции, а также линейно-тоновые отношения, достичь целостности и выразительности в отображении заданной картины.

Одной из важных особенностей стилизованных изображений данного задания является отсутствие перспективного сокращения, что позволяет выявить ритмическую организацию повторяющегося цвета. В плоскостных изображениях существуют свои композиционные особенности, основанные на отсутствии перспективного сокращения. Поэтому цветовые пятна, линии не разрушают плоскость, а выявляют ее путем относительного композиционного равновесия. Изображение решается в значительной степени заданным повторением цвета бесконечное число раз.

Для создания плоскостных стилизованных изображений целесообразно применение такого графического средства, как пятно. Пятна не должны иметь внутри тоновых модуляций, «размывающих» их плоскость; цвет должен ровно лежать на плоскости.

Стилизация проводится на основе общей композиционной схемы картины. Первоначально определяется размер и форма композиционного пятна на декорируемой плоскости и центральных элементах композиции, разрабаты-

вается общая структура расположения элементов на плоскости. Далее ведется детальная разработка элементов композиции. При сохранении общей структуры композиции допускается свобода в решении частных центральных и дополнительных элементов: черты оригинала, имитируемые в стилизованном произведении, гипертрофируются и получают обобщенное толкование.

Стилизованная композиция, сознательно выполненная по какому-либо образцу и повторяющая до мельчайших подробностей цветовую гамму, должна быть связана с учением об эстетическом освоении наследия колористической культуры.

На основе стилизованной композиции создаются собственные композиции, которые могут не учитывать авторский стиль художника. Гармония цветовой гаммы известных живописных произведений используется в целях наиболее полного и всестороннего познания эстетической ценности колористических сочетаний и помогает созданию новых гармоничных сочетаний.

**Задание 2. Трансформация.** Найти композиционное решение (выбор величины изображения элементов); умело ввести фон (если этого требует замысел), который поможет выразительно показать каждый цвет скопированной гаммы в гармоничном единстве.

Студент должен проанализировать и показать на практике знание линейно-конструктивного изображения пластики форм. Изображение обычно бывает многозначным по формальным характеристикам и допускает не одну интерпретацию.

Процесс трансформации делится на два этапа. На первом этапе выполняется графическая зарисовка композиции. Второй этап — это непосредственная работа с цветом. В процессе трансформации достижение изменений восприятия одной и той же гаммы цветов происходит как за счет пластического изменения композиции, так и за счет количественного изменения соотношения площадей того или иного цвета данной гаммы. Выполняя данное задание, студенты учатся правильно использовать готовые гармонизированные гаммы. Это важный этап, на котором происходит глубокое прочувствование эстетики цвета. Одновременно с этим ощущения и реакции на изменение количественного соотношения цветов в одной и той же гамме либо усиливают ее, либо разрушают, что значительно эффективнее любых других методов.

Трансформация — это познание и работа этапами, которые делают возможным приход к целостности композиции. Все части остаются победителями процесса создания органического единства восприятия целого, где цвет не разрушает, а усиливает композицию. Созданные в рамках данного задания трансформации как линейной формы, так и площади цвета одного относительно другого, позволяют сделать вывод об изменении выразительности цветовой гаммы.

На рис. 50—54 представлены примеры студенческих работ по практическому заданию «Стилизация и трансформация».





Рис. 50. Удачная стилизация и трансформация картины М. Врубеля «Прощание царя морского с царевной Волховой»



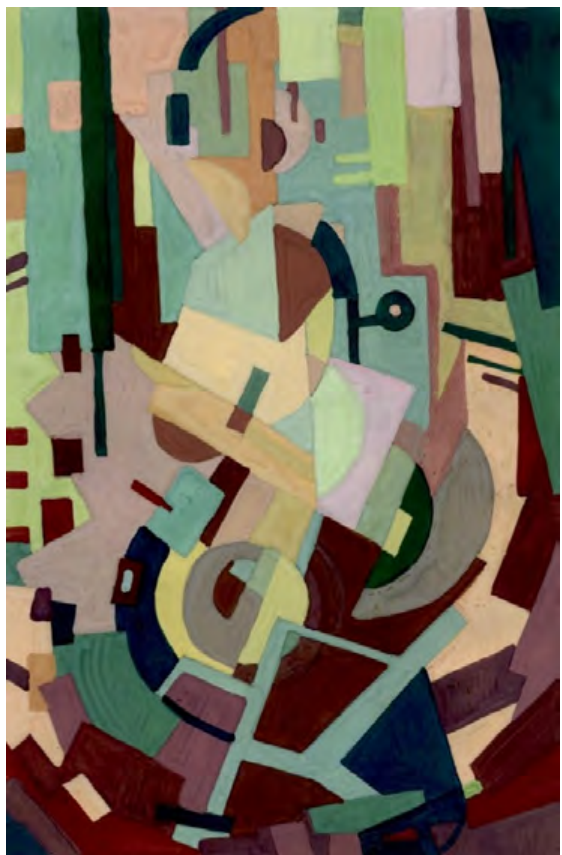


Рис. 51. Удачная стилизация и трансформация картины М. Врубеля «Гадалка»

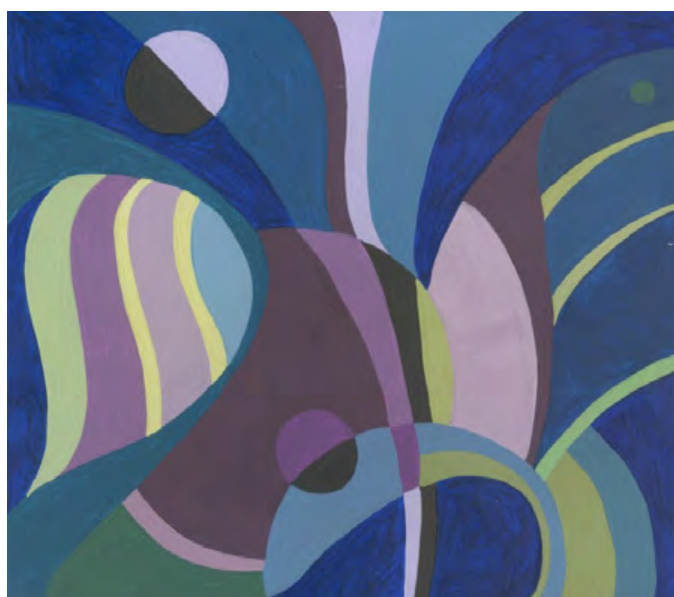


Рис. 52. Удачная стилизация и трансформация эскиза декорации Н. Рериха



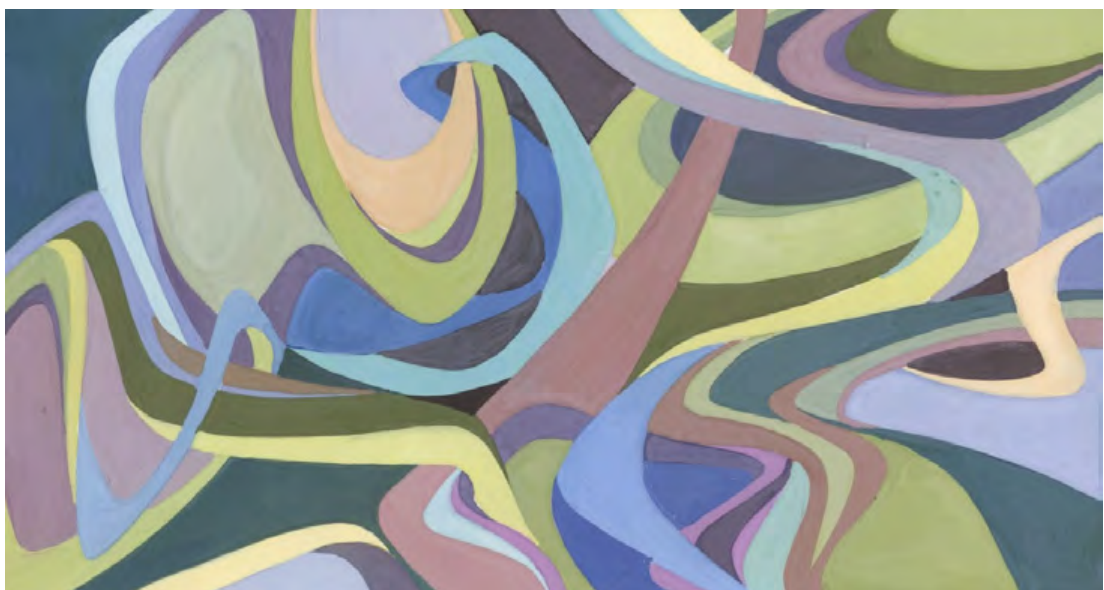


Рис. 53. Удачная стилизация и трансформация картины М. Врубеля «Утро»



Рис. 54. Удачная стилизация и трансформация росписи блюда «Садко» М. Врубеля

### 2.3. Синестезия

Синестезия — это одна из форм взаимодействия чувств в целостной системе человеческих переживаний.

*Б. М. Галеев*

Еще в начале XIX в. немецкий философ Ф. Гегель провидчески писал о сближении живописи с другими видами искусства: «...эта магия отблесков в конце концов может приобрести такое первенствующее значение, что рядом с ней перестанет быть интересным содержание изображения, и, тем самым, живопись в чистом аромате и волшебстве своих тонов, в их противоположности, переплетении и играющей гармонии в такой же степени начинает приближаться к музыке, как скульптура в дальнейшем развитии рельефа начинает приближаться к живописи» [47].

Феномен синестезии известен науке на протяжении уже трех столетий. К сожалению, не существует корректного единства в определении этого феномена, так как в зависимости от профессиональной принадлежности данный термин наделяется различным содержанием. Исторически это слово происходит от греческого *synaesthesia* (-syn — вместе и -aesthesia — ощущение) и означает «соощущение». В современном понимании синестезия рассматривается как присущая всем норма психики — способность межчувственного ассоциирования, так сказать «сопредставление».

*Синестезия* — феномен восприятия, состоящий в том, что впечатление, соответствующее данному раздражителю и специфичное для данного органа чувств, сопровождается другим, дополнительным ощущением или образом.

Проблема синестезии как сущностного свойства художественного мышления впервые была поставлена и разработана представителями Йенской школы романтизма. С точки зрения немецких романтиков, синестезия является ключевым механизмом синтеза, что обеспечивает полисенсорность каждого отдельно взятого искусства. Впоследствии синестетические идеи немецких романтиков были восприняты и продолжены французской (Ш. Бодлер, А. Рембо), а затем и русской (К. Бальмонт, А. Белый, А. Скрябин) эстетической мыслью конца XIX — начала XX вв. [48]. Так, например, для композитора Н. А. Римского-Корсакова каждая музыкальная тональность имела свой цвет; музыкальные произведения А. Н. Скрябина исполнялись с цветовым сопровождением; художнику В. Кандинскому принадлежат работы по гармонии цвета и формы. Французский поэт А. Рембо описал свои синестетические переживания в стихах и поэмах: «Я изобрел цвета гласных! А — черное, Е — белое, I — красное, O — синее, U — зеленое» [49]. Искусство изначально было той основной сферой социальной практики, где культивировалась и функционировала синестезия: понимание сути самого искусства как уникального способа, формы развития универсальной человеческой чувственности в ее целостности и гармоничности утверждалось веками в чуть различающихся определениях.



В середине XX в. синестезию серьезно стали изучать психологи и лингвисты. Американский психолог Дж. Струп в 1935 г. заметил, что если слово «синий» написать красным цветом, то человек будет отвечать на вопрос «Какого цвета это слово?» немного медленнее, чем обычно. Было доказано, что синестезия характерна для всех людей, но проявляется она в подавляющем большинстве случаев на бессознательном уровне. Содержание понятия синестезии в психологическом аспекте наиболее кратко характеризуется ее определением как «межсенсорной ассоциации», т. е. способности именно ассоциативно, в воображаемом сопоставлении «видеть» колорит музыкальной тональности или, наоборот, «слышать» звучание цветов и т. д. Причем цвета в данном случае наделяются внесветовыми характеристиками, а объекты, напрямую не связанные с цветом, — цветовыми. Общим здесь является оценка, родство чувственных тонов различных ощущений. Синестезии могут либо возникать избирательно, только на отдельные впечатления, либо же распространяться на все ощущения определенной области. В философских исследованиях синестезия характеризуется как межчувственная ассоциация. При этом отмечается, что данный феномен — один из признаков человеческой чувственности, отражающий целостные свойства действительности. Это проявление «сущностных сил» человека, культивируемых в сфере его социальной практики, в том числе в искусстве [50].

Таким образом, как отмечает Б. М. Галеев, термин «синестезия» применительно к искусству обозначает не сами соощущения в их чистом виде, а более сложные, содержательные сопоставления — от отдельных межчувственных метафор до развернутых стилевых аналогий между разными видами искусства. Искусство как форма художественной коммуникации обращается, прежде всего, к тем синестезиям, которые обладают определенной общезначимостью [51].

Теоретики искусства отмечали, что в истории культуры каждая эпоха формирует свой «синестетический фонд» и эволюция этого фонда связана с переходом от ранних пространственных, пластических синестезий к цветовым. Также происходит смена акцентов в самих выразительных средствах любых искусств, в первую очередь изобразительных, где интерес к рисунку постепенно сменяется большим интересом к цвету, колориту, причем эта смена акцентов происходит нарастающими волнами (последующее за ренессансом цветоносное барокко и более насыщенные по этому признаку романтизм, символизм, сдержанный классицизм и т. д.). Аналогична эволюция музыки: торжество мелодического «рисунка» уступило со временем место «красочности» и «светоносности» инструментовки и гармонии. В искусстве слова также привычно противопоставлять «живописность» романа «пластичности» более ранних литературных жанров [52].

В разной степени способность связывать в сознании видимое и слышимое, запахи и звуки присуща каждому человеку в той или иной мере, так же, как развито у него творческое воображение. Синестезия как проявление метафорического мышления, базирующегося на механизме ассоциаций, —

общезначимое свойство человеческой психики, ведь каждый человек понимает синестетические переносы в поэтической и повседневной речи: «кричащие краски», «острый звук», «теплый цвет», «легкая музыка» и т. д. [53, 54].

В живописи заметно сказывается синестетическое восприятие цветов «тяжелыми» и «легкими» (аналогично тому, как существуют синестетические по природе «теплый» и «холодный» колорит, «мягкий» и «твердый» рисунок и т. д.) [55]. Среди живописцев, остро чувствовавших цветомузыкальные соответствия, можно назвать Д. Уистлера, М. Чюрлениса, А. Лентулова, В. Кандинского.

Целиком построены на ритмическом движении цвета картины литовского художника М. Чюрлениса (1875—1911). Они таинственны, пронизаны отвлеченными образами небесного и подводного мира и озарены призрачным светом солнца (рис. 55—58).



Рис. 55. М. Чюрленис. Соната солнца. Аллегро. 1907



Рис. 56. М. Чюрленис. Соната лета. Скерцо. 1907



Рис. 57. М. Чюрленис. Соната солнца. Скерцо. 1907



Рис. 58. М. Чюрленис. Соната звезд. Аллегро. 1908



Нельзя обойти вниманием линейную и цветовую ритмику наложения краски на поверхность холста или бумаги разными художниками. Уместно будет вспомнить эмоциональную ритмичность наложения фактурных мазков в картинах Ван-Гога, которые подчинены всеобщему движению форм и образному строю произведения.

В книге «О духовном в искусстве» В. Кандинский подробно описывает свои цветомузыкальные синестезии в двояком воздействии цвета на человека — физическом и эмоциональном. Последнее заключается в теории соответствия цвета определенной форме и звуку, динамике (расширение и сжатие), вызываемой цветом, и многие другие психологические и эстетические аспекты живописи. Вот что пишет Кандинский по поводу музыкальности цвета: «Голубой цвет, представленный музыкально, похож на флейту, синий — на виолончель и, делаясь все темнее, на чудесные звуки контрабаса; в глубокой, торжественной форме звучание синего можно сравнить с низкими нотами органа... Светло-тепло-красное... напоминает звук фанфар, причем труба как бы призвучит — упрямый, навязчивый, сильный тон... Киноварь звучит подобно трубе и может быть поставлена в параллель с сильными барабанными ударами... Звучание оранжевого... подобно однотонно звучащему среднему колоколу, сильному альту как человеческому, так и струнному... Фиолетовое... звучит несколько болезненно, как нечто погашенное и печальное... Оно подобно звуку английского рожка, свирели и в глубине вообще глубоким тонам деревянных инструментов, как фагот» [43].

Сближение живописи с непрограммной симфонической музыкой — это аналогия живописного контраста с музыкальным контрапунктом, а живописного равновесия — с музыкальным ритмом. Примером такого сближения могут служить известные композиции «Буги-вуги на Бродвее» П. Мондриана и «Ритм русской пляски» Т. ван Дусбурга (рис. 59, 60) [41].

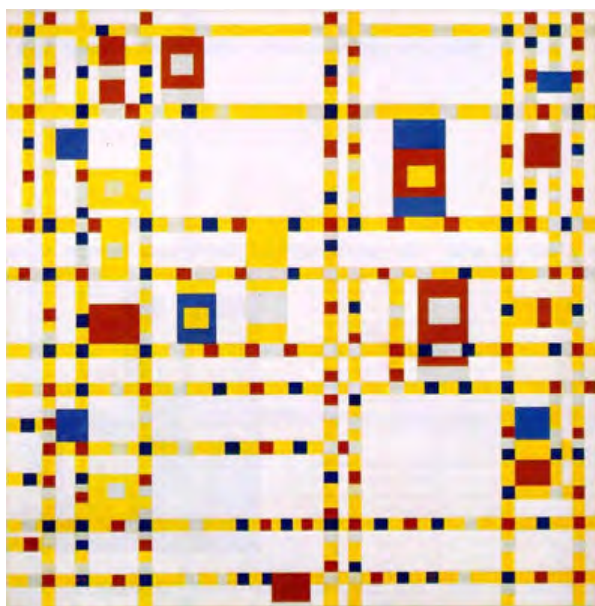


Рис. 59. П. Мондриан. Буги-вуги на Бродвее. 1943

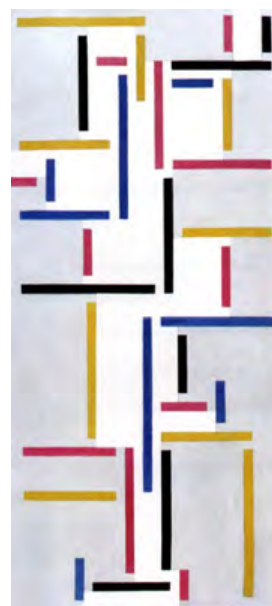


Рис. 60. Т. ван Дусбург. Ритм русской пляски. 1918

Синтез искусств — органичное соединение видов искусства в художественное целое, не сводимое к сумме составляющих его компонентов. В этом смысле синтез противопоставляется синкретизму как форме бытия первобытной культуры и рассматривается как условие возникновения синестезии — межчувственных ассоциаций, которые активизируются в сознании человека в процессе созерцания им художественного образа.

Синестезия как тип межвидовых связей в искусстве является одним из способов преодоления ограниченности, которой обладает каждая из форм художественного творчества в своей автономности. Межчувственные ассоциации способствуют формированию целостного образа мира, гармоничного в своей основе. Поэтому синестезия связывается с коммуникативным аспектом искусства, с его направленностью к сознанию человека. Синестетические ощущения цветов возникают с гораздо большей степенью автоматичности, чем многие другие проявления зрительной образности, так как образность может в значительной мере зависеть от произвольного контроля. Цвет, воспринимаемый человеком чисто зрительно, влияет и на другие его чувства. Так, например, резкие акустические раздражители могут быть приглушены соответствующими цветовыми раздражителями. Шумы будут восприниматься более спокойно в помещении, окрашенном в оливково-зеленый, серозеленый, болотно-зеленый или темно-коричневый цвета. Глухие громяющие шумы в помещении могут быть выровнены желтоватой окраской его стен. На кондитерской фабрике, где атмосфера насыщена запахом сладкого, можно приглушить этот запах окраской всего помещения в «горький» цвет — синий. В литейном или кузнечном цехах, где рабочий имеет дело с огнем или расплавленным металлом, не рекомендуется красить стены в огненно-красный цвет: здесь рационально использовать противоположные цвету расплавленного металла синие или зеленые тона, с тем чтобы помещение казалось более холодным.

Установка на синтез в культуре Серебряного века привела к возникновению музыкальной поэзии и живописи, цветомузыки. Но подлинным воплощением синтетических исканий начала XX столетия стал кинематограф, уже в первые десятилетия своего существования осмысленный отечественной и мировой культурой как искусство будущего, вобравшее в себя опыт других форм художественного творчества.

Искусствоведческое понимание синестезии предполагает взаимосвязь всех указанных определений: при взаимодействии форм художественного творчества, различных в плане канала восприятия, у реципиента возникает межчувственная ассоциация. Так, музыка может воздействовать на слух; живопись, пластика, архитектура — на зрение. Синестезийный образ является синтетическим, поскольку отсылает к различным ощущениям, но в то же время посредством этого образа осуществляется взаимодействие искусств, что отражается в картине мира массового человека: плавающая идентичность и потребность в имиджах; изменение восприятия мира под влиянием аудиовизуальных средств конструирования реальности; замещение образов

набором знаков-функций; потребительский характер содержания и функционирования продуктов массовой культуры; мифологизация и архаизация картины мира в массовом искусстве; представленность основных мифологем массового искусства в различных видах искусства (кинематограф, живопись, музыка, литература); содержание, функции и язык массового искусства; снятие тяжести и напряжения как побочных последствий ускоряющейся модернизации жизни; тиражирование и серийность как сущность массовых жанров; срастание художественного, эстетического и коммерческого в продуктах культуриндустрии; измерения массового искусства (телесность, легкость, беспроблемность).

Синестезия и ее роль в искусстве определяют потенциальные возможности архитекторов и дизайнеров в создании межчувственных ассоциаций в художественном творчестве. Синестезия способствует творческому процессу художника, являясь неотъемлемой частью метафорического мышления, так необходимого для развития образности.

Механизмы, лежащие в основе синестезии, в том числе и генетические, вносят свой вклад в творчество, поэтому синестезия и творчество взаимосвязаны, хотя и необязательно прямой причинно-следственной связью.

Искусство как форма художественной коммуникации обращается, прежде всего, к синестезиям, обладающим определенной общезначимостью. Таковы синестезии, которые представляют собой «естественные» ассоциации, возникающие и закрепляемые в процессе комплексного восприятия действительности у определенного круга людей, находящихся в одинаковых географических, исторических и социальных условиях. Естественно, чрезмерное увлечение синестезией может свидетельствовать лишь о потере художественного вкуса, чувства меры.

Таким образом, к синестезии следует относиться не как к чисто техническому приему в арсенале творчества архитекторов и дизайнеров, а как к глубоко органическому элементу всей архитектоники произведения.

## **2.4. Коллаж**

Коллаж в современной культуре рассматривается не только как узкий прием, но и как самостоятельный феномен. С точки зрения комбинирования визуальной информации он может служить выразительным средством в живописи и дизайне, средством коммуникации.

Еще в Древнем Китае были распространены композиции из цветной бумаги и сухих листьев и цветов. Техника приклеивания кусочков бумаги зародилась в Японии в X в. и разошлась по многим странам мира.

В живописи коллаж имеет длительную историю: начиная со средневековых фресок и икон, в которых посредством врезок и клейм соединены разнопространственные и разновременные фрагменты. В них неоднородность изображения позволяла усилить информативность религиозной живописи, показать соединение разных «миров». В эпоху Возрождения, когда утверждалась теория иллюзорного пространства как окна в реальный мир, коллаж исчезает.

Далее отчетливое проявление он получает в нестабильные периоды мировой истории. Например, аллегорическое совмещение персонажей реальных и вымышленных можно найти в революционных произведениях рубежа XVIII—XIX вв. Гойи, Делакруа, Домье и др. Начиная с импрессионистов многие художники используют определенную специфику создания живописного произведения: работают с цветом, структурой, фактурой как отдельными составляющими, вследствие чего появляется возможность создать на их основе различные комбинации. Можно считать своего рода коллажами кубистические композиции, в которых предметное окружение человека расщеплено на составные части и соединено в новые соотношения. Черты коллажности прослеживаются в произведениях немецких экспрессионистов и некоторых мастеров российского авангарда — Филонова, Шагала и др. [56]. Их произведения ярко демонстрируют возможности коллажной поэтики.

Термин «коллаж» (от франц. «coller» — наклеивать) был введен «отцами кубизма» Ж. Браком и П. Пикассо в начале XX в., когда этот композиционный прием стал самостоятельной частью современного искусства.

Наиболее яркими представителями нового направления явились П. Пикассо (1881—1973), Ж. Брак (1882—1963) и Х. Грис (1887—1927). В своих экспериментах они намечают переход от принципа деления целого на части (анализа) к комбинированию частей в целое (синтезу). Принцип, развитый художниками-кубистами, делает возможным не только создание вариантов в пределах единого направления, но и эволюционное развитие самих направлений. В своем творчестве художники используют кусочки плоских материалов (бумагу, ткань и масло), передавая чистый, локальный цвет объекта, сначала через имитацию текстур и цвета материала, а затем — за счет применения в работах действительных материалов, таких как дерево, камень или обои.

В методике каждого из этих трех художников присутствуют характерные особенности. Пикассо создает формальную композицию на основе натюрмортов, добавляя фрагменты различных типов фактур для обогащения, объединения и уравнивания (рис. 61). Брак, продолжая метод Пикассо, в свою очередь, начал использовать песок, деревянную стружку и веревки, что позволило создавать эффект глубины за счет рельефа поверхности. Если в серии Пикассо видны отличия и повторения от работы к работе, то практически все работы Брака 1912 г. построены по одному принципу: линейная структура составляет первый «слой» композиции, на который накладываются фрагменты материалов различных фактур, добавляющих цвет, пластику и объем (рис. 62). Можно сказать, что серия коллажей Пикассо представляет собой эволюцию определенного авторского метода, а работы Брака являются количественной серией, т. е. набором вариантов на основе одного принципа. В работах Брака и Пикассо коллаж не только становится инструментом для создания кубистических композиций, но и основой для развития нового подхода к изображению в живописи. Грис же основывает свои композиции на ритмическом использовании формы и цвета: основой является сетка композиционных осей, разделяющих объект на фрагменты, трансформируемые и повторно объединяемые в композиции (рис. 63).

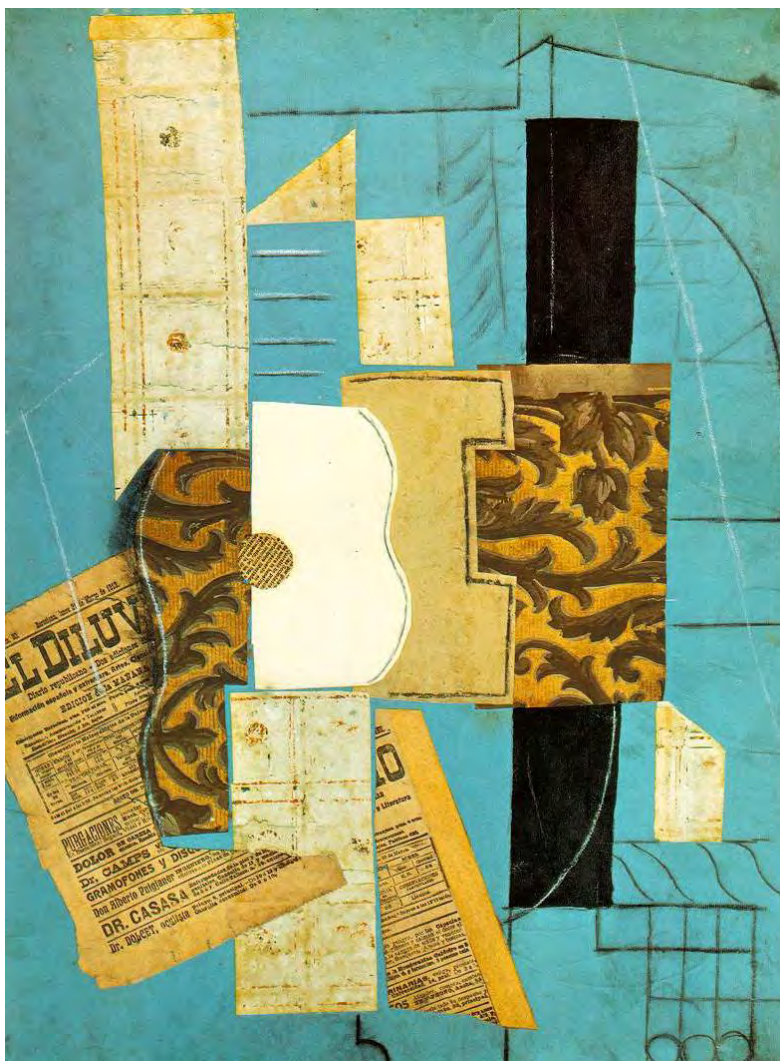


Рис. 61. П. Пикассо. Гитара. 1913



Рис. 62. Ж. Брак. Скрипка и трубка. 1913—1914





Рис. 63. Х. Грис. Завтрак. 1914

Наряду с тенденцией к фрагментации и комбинированию в искусстве первой трети XX в. намечается тенденция перехода от «предметного» к «абстрактному» изображению. Несколько художников и поэтов этого периода, организовавших движение под названием «Дада», создавали предметы искусства на основе коллажных конструкций из «выброшенного барахла». Фактор случайности стал одним из творческих методов.

Ориентируясь на концепцию дадаистов, московский художник К. Малевич в 1915 г. создает серию работ, которые определяются как алогичная живопись. В отличие от предыдущих художников, он намеренно создает серициклы, в каждом из которых экспериментирует с определенным аспектом живописной композиции (формой, структурой и цветом), оттачивая и совершенствуя новый метод. В алогичной живописи автор использует принцип совмещения несовместимого, т. е. наложение разнородных систем, подчеркивая тем самым контраст между абстрактной геометрической структурой и реальным объектом (вещью). Подобный подход также способствует выделению структуры работы и выявлению так называемого чистого элемента формы — плоскости. При этом сам художник считал: чтобы все было точ-

ным и совершенным, надо не один раз возвращаться и перепроверять себя. Возможно, именно поэтому Малевич объединяет свои работы в циклы (крестьянский цикл, кубофутуристический цикл, алогичная живопись и, в конечном итоге, супрематизм); при этом внутри каждого цикла развивается определенное направление, а общая последовательность демонстрирует постепенный переход к абстракции (рис. 64).



Рис. 64. К. Малевич. Солдат первой дивизии. 1914

Параллельным направлением в коллажной живописи занимался немецкий художник К. Швиттерс (1887—1948). В 1919 г. он начал делать коллажи по общему принципу и с общим названием «Merz». Фрагменты вещей, которые уже были использованы, и другие остатки человеческой повседневности художник собирает в единое целое. Важен тот факт, что не только все коллажи Швиттерса объединены общим названием, но и само название является ключом к прочтению работы: изобретенное Швиттерсом сочетание звуков «merz» — это осциллирующий смысловой коллаж из фрагментов немецких слов «коммерция», «боль», «сердце» (kommerz, schmerz, herz). К этому стилю он относил практически любое произведение искусства. «Merz» так же,



как и циклы Малевича, стал примером преднамеренного создания серии, в которой автор разрабатывает определенную концепцию, используя метод создания абстрактной композиции. «Merz» отличался от кубистской практики прежде всего тем, что, в отличие от Брака, Пикассо и Гриса, использовавших в своих композициях фрагменты из материалов предметной среды для обогащения изобразительного содержания, Швиттерс начинает с подбора фрагментов, а затем объединяет и уравнивает композицию за счет краски. Также следует отметить, что «Merz» — это пример, в котором серийность одновременно является инструментом и общей концепцией (рис. 65).

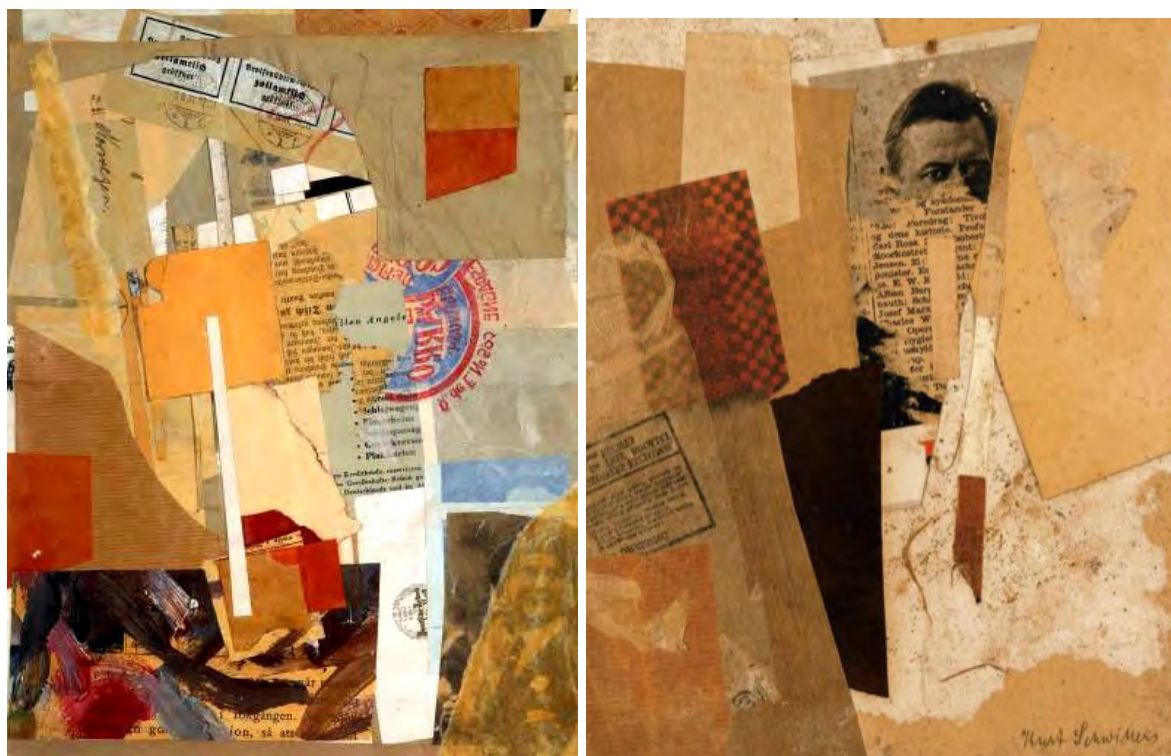


Рис. 65. К. Швиттерс. Мерц-рисунки

Необходимо упомянуть и отмеченное в 1920-х гг. бурное развитие фотомонтажа. Его родоначальником в СССР является А. М. Родченко; западные представители этого направления — Д. Хартфилд, Р. Хаусманн, М. Эрнст, Л. Мохой-Надь.

А. М. Родченко (1891—1956) определял суть фотомонтажа как «комбинацию фотографий вместо комбинации и композиции художественных элементов», как конвейерную сборку [57]. Фотомонтаж стал одним из важнейших художественных средств периода полиграфического конструктивизма Родченко. Шедевром мастера может быть признано издание поэмы В. Маяковского «Про это», оформленное фотомонтажами (рис. 66). Тогда же началось сотрудничество художника и поэта в области советской рекламы (плакаты, вывески, упаковка, значки, марки и т. д.). Стиль конструктивистского оформления Родченко наложил отпечаток на всю предметно-бытовую среду 1920-х гг.





Рис. 66. А. М. Родченко. Оформление поэмы В. Маяковского «Про это», 1923

Венгерский художник Л. Мохой-Надь (1895—1946) начал создавать свои «фотограммы» (изображения, созданные без использования камеры путем экспонирования объектов, лежащих на светочувствительной бумаге) уже в начале 1920-х гг. Мохой-Надь любил часто «фотограммировать» своих друзей, жену Люсию и себя (рис. 67, 68). Для него фотограмма была частью воззрений, связанных с его концепцией «нового видения». Выбирая наиболее подходящее название для своего изобретения, он писал: «Я думаю, что фотограмма лучше, чем „шадиграфия“, потому что я пытаюсь использовать не только тени прозрачных и полупрозрачных объектов, но собственно сами световые эффекты». С приходом Мохой-Надя в Баухауз фотограмма вошла в обязательную часть образовательного процесса. В 1941 г. Мохой-Надь, Г. Кепес и Н. Лернер организовали передвижную выставку под названием «Как сделать фотограмму», состоящую из работ студентов. Традицию преподавания фотограммы Мохой-Надь перенес в основанный им после Второй мировой войны Институт дизайна в Чикаго, где со временем сформировался круг авторов, работающих в этой технике [58].

В условиях авангардного бума 1960—70-х гг. сохранила свою значимость и окрепла позиция содержательно-смыслового наполнения коллажной техники. Причиной стало противостояние крайним экспериментальным начинаниям искусства, а кроме того, кардинальные обновления, проходившие в эти десятилетия [56].



Рис. 67. Л. Мохой-Надь. Портрет Сергея Эйзенштейна. 1929



Рис. 68. Л. Мохой-Надь. Люсия и Ласло. 1923—1925

Образец коллажной композиции — картина итальянского художника Р. Гуттузо (1911—1987) «Новости», созданная в 1974 г. Она представляет собой монтаж газетных текстов и фотографий. Их чередка построена как «модуляция» от хороших новостей к плохим и воплощает подавляющий поток информации, что особенно актуально в век ее нарастания.

Техника коллажа в живописи продолжает развиваться и во второй половине XX в. Создание коллажей из журнальных вырезок и других фрагментов печатной продукции, активно используемое в 60—70-х гг. XX в., продолжило развитие и в настоящее время. Маджид Фарахани (р. 1969), художник из Ирана, создает своеобразные таблицы-матрицы, каждая ячейка которых заполняется изображением популярной личности из журнальных вырезок. В коллажах Фарахани уже не уделяется внимание композиции, структуре, цвету или фактуре: это не эксперимент и не поиск метода, это массовый продукт, составленный из массы элементов — изображений популярных персон. Серия в данном случае — сама композиция, поскольку она составлена из изображений, подбираемых по определенным критериям в одну группу. В то же время каждый новый коллаж становится частью общей авторской серии, объединенной общим методом (рис. 69, 70).

Другой современный художник, американец Сесил Тоучон (р. 1956), создает коллажи, используя принцип фрагментации изображения и повторного объединения его в композицию. Отличием же является тот факт, что автор создает первоисточник, который разделяет на части, создавая таким образом набор элементов для дальнейших комбинаций из них: исходное изображение — фрагмент текста на разнофактурной цветной бумаге — разделяется на фрагменты разного размера и формата, затем они заново соединяются в границах прямоугольника. Подобный метод дает возможность создания бесконечного числа вариантов и комбинаций на основе различных первоисточников, материалов и способов компоновки.





Рис. 69. М. Фарахани. Ностальгия



Рис. 70. М. Фарахани. Персия

Искусство Тоучона — наиболее яркий образец коллажа на современном этапе. Получающиеся изобразительные комбинации в конечном счете становятся собственным бесконечным искусством Тоучона вне контекста, вне хронологии и вне обычных границ. Его творчество — это пример использования серийности как метода и стратегии. Принцип повторения и отличия является ключом не только создания одной композиции, но и множества вариантов на ее основе (рис. 71).

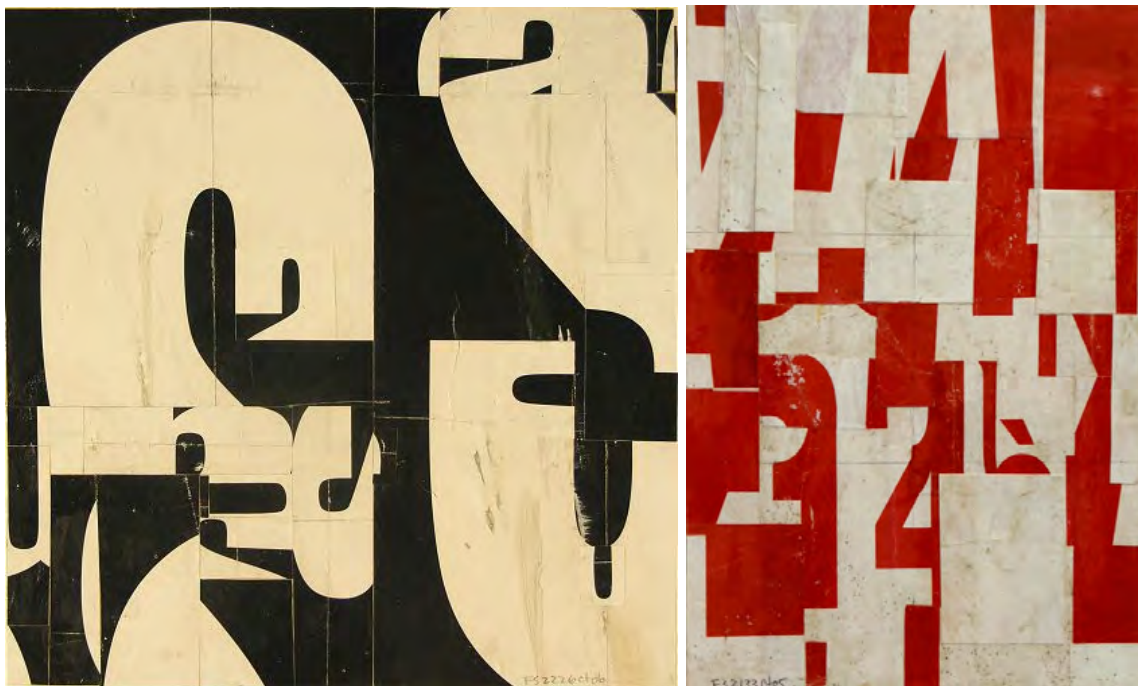


Рис. 71. С. Тоучон. Коллажи

Следует отметить, что с изменением эпох и развитием науки и технологии меняется не только инструментарий в технике коллажа, но и сам подход к изображению. С момента изобретения компьютера активно развивается цифровое искусство, вследствие чего в киберпространстве появляется и новый тип коллажа. В качестве примера можно привести «Gridcosm» — совместный художественный проект, состоящий из бесконечного числа уровней, каждый из которых представляет собой матрицу — девять квадратных окон, упорядоченных в сетку (из трех строк и трех столбцов), куда помещаются работы участников. Первоначально задается центр матрицы, затем художники добавляют изображения вокруг в определенной последовательности до образования полного квадрата из трех столбцов и трех строк. После того как сетка полностью заполняется, скомплектованный уровень сжимается и становится «ядром». Этот процесс создает постоянно расширяющийся «тоннель» изображений, самый новый уровень которого является прямым результатом предыдущего уровня и т. д. Эта «гиперразмерность» состоит в том, что каждый предыдущий уровень является частью и ядром для следующих, а число этих уровней не ограничено. Это цифровой интернет-коллаж, визуально соединяющий независимые части. Если разложить уровни в линейную последовательность, можно проследить последователь-



ный переход одной стилистики в другую. При этом все изображения, независимо от того, повторяют они друг друга или нет, уже изначально входят в серию (рис. 72).

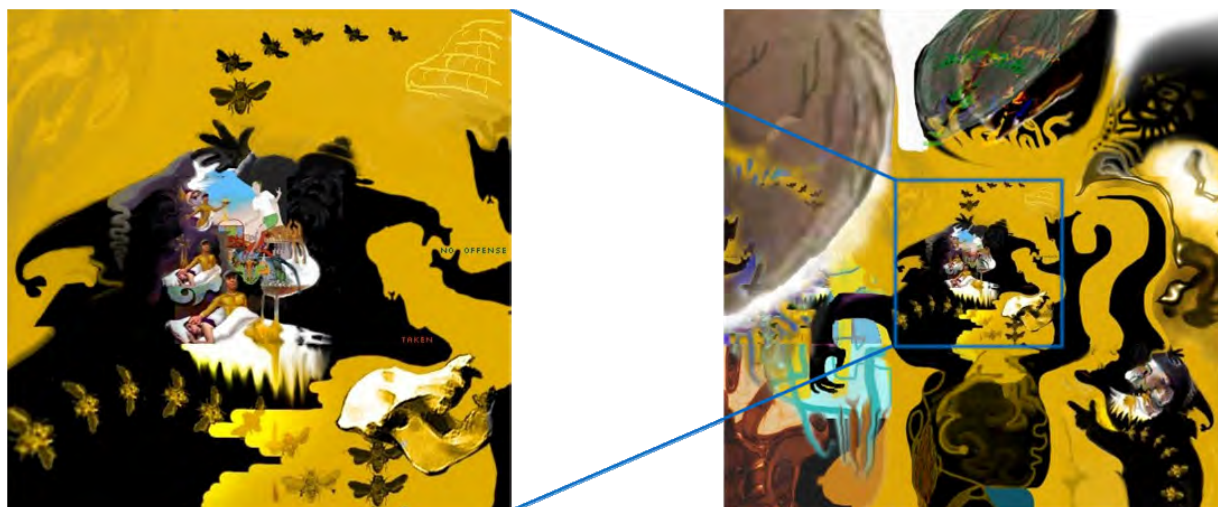


Рис. 72. Киберпроект «Gridcosm»

В истории искусства XX в. коллаж занимает особое место. Он принадлежит к тем феноменам, которые, оставаясь на периферии, тем не менее участвовали в формировании основных тенденций культуры. Именно с коллажем в культуре XX в. оказались связаны поистине революционные преобразования [59].

Феномен коллажа представляет калейдоскопическую картину постоянных взаимодействий, отражений, в нем господствует множественность, каждый его фрагмент подвижен и открыт для взаимодействия [60]. Неслучайно всплеск коллажных работ приходится на переломные эпохи: революции (не только социальные) 1910—1920-х гг., молодежные бунты 1960-х гг. и российская перестройка 1990-х гг.

Культура периодов нестабильности характеризуется неуверенностью в истинности имеющейся совокупности знаний, раздробленностью картины мира, на основе которой выстраивается система эстетической или «стилистической» обработки реальности [61]. Принципиальное обновление отношения к реальности, а также соотношения реальности с текстом как способом ее конструирования произошло в культуре постмодернизма [56].

На примере работ художников различных направлений и эпох можно выявить эволюцию коллажной техники. Понятие коллажа подразумевает совмещение, наложение, соединение, что является общим во всех эпохах; отличием же являются способы, инструментарий и идеология. Художники первой трети XX в. совмещают абстрактную композицию с фактурными элементами, которые играют дополнительную роль, экспериментируют с фотографией. С того момента, когда одним из средств создания коллажа становится Интернет и цифровые технологии, он приобретает еще большую мобильность. Коллаж является наиболее действенным методом для развития с его помощью комбинаторного подхода в искусстве. Более того, за счет развития и усложнения методов наложения и совмещения расширяются границы использования серийности.

Искусство коллажа универсально, а его возможности безграничны. Без него не обходится работа театральных художников, модельеров, декораторов, архитекторов. В последнее время цифровая печать коллажей большого размера благодаря очень простой реализации является наиболее актуальной идеей архитектурно-художественного оформления интерьеров [62].

Исторически сам коллаж был тесно связан с рекламой, визуальной средой современного города, где скорость движения и смены зрительных образов создают в пространстве повседневности неожиданные коллажные сочетания. Реклама конца XIX — начала XX вв. часто использовала фотомонтаж. Это могла быть как коллажная техника, так и образы, аналогичные коллажным. Само возникновение коллажа во многом связано с появлением и широким распространением рекламы, которая изменила облик городского пространства, внедрилась в повседневную жизнь и стала постоянным сопровождением ежедневных зрительных впечатлений.

И реклама, и коллаж связаны с формированием особого типа жизненного пространства, складывающегося в городских мегаполисах уже во второй половине XIX в. и существенно меняющего и психологию, и менталитет их жителей.

Реклама и сама массовая культура работают на уровне бессознательного, т. е. на уровне слияния реальности и сновидений, мечтаний, что всегда присутствовало в коллаже. Возникновение самой коллажной техники во многом и было спровоцировано стремлением увидеть, выявить этот странный мир, уловить ритмику психики современного человека, погруженного в жизнь огромного города.

Таким образом, в искусстве обнаруживается подчиненность техники задачам коммуникации, которые ставит общество, что находит прямое выражение как в произведениях современного дизайна, рекламной продукции, так и в произведениях изобразительного искусства. Коллаж как раз обнажает манипулятивную, искусственную природу взгляда, господствующего в пространстве новой культуры [56].

Возникновение коллажа в России и за рубежом как одного из наиболее действенных методов обучения и творчества в XX в. было закономерным. Обращение к коллажу при работе со вторичным материалом, с образами массовой культуры указывает на способность к «коллажному» видению, свидетельствует о бессознательной памяти о родственных коллажу типах изображений. Как произведение визуального искусства, он изначально создавался из комбинации различных форм и образов.

Коллаж и сегодня является экспериментальным, творческим методом работы профессиональных художников и дизайнеров в живописи, графике, декоративном и театрально-декорационном искусстве, в дизайне интерьера и одежды. Сегодня термин «коллаж» принимается как условный, лишенный своего единственного прочтения, включающий в себя все возможные варианты работы с плоскостью и на плоскости, позволяющие выйти за ее пределы в пространство к объекту. Коллаж может быть классифицирован по мате-



риалам, техникам, композициям и приемам выполнения художественного произведения. Мобильность и технологическая легкость создания коллажей-эскизов позволяет использовать коллаж как метод быстрого эскизирования в обучении студентов [63].

## **2.5. Практическое задание**

### **«Колористическая интерпретация вербального образа»**

Цвет оказывает значительное влияние на способность человека воспринимать действительность во всем богатстве красок. Цвет может образовывать условные системы, имеющие символическое значение. В отдельные эпохи в развитии мирового искусства складываются свои, характерные для этой эпохи, представления об использовании цвета, связанные с понятиями стиля, направления, творческого метода.

Убеждение, что цвет существует как самостоятельное выразительное средство, способное без помощи других компонентов решать многие (в том числе и содержательные) задачи, является ошибочным. Поэтому часто говорят о символике цвета как носителя вполне определенной идеи. Цветосимвол в любом своем значении способен принимать непосредственное участие в действии, внося в него добавочный пояснительный элемент, облегчающий понимание общей идеи. А иногда утверждается, что цвет, в силу своей традиционной символичности и психологизма воздействия, обладает «врожденной» метафорической силой. Однако такое понимание значения цвета слишком одномерно, предлагаемый примитивный плакатный ход не имеет ничего общего с подлинной колористикой [6].

В амбивалентности цвета, как отмечал еще доктор искусствоведения и историк кинематографа С. С. Гинзбург, скрыто большое разнообразие его образных интерпретаций, что ведет к превращению его в самостоятельный голос в контексте композиции, он становится своеобразным лейтмотивом, рождает ассоциации с ранее запечатлевшимися в памяти картинами жизни и образами искусства, окрашенными в тот же цвет и связанными с теми же эмоциями. Амбивалентность в использовании и восприятии цвета — это не одно из выразительных средств, потому что цвет просто не может не быть лояльным по отношению к содержанию; это часть самого содержания композиции [6, 9].

Язык цвета родился до появления вербального языка. Знаковые системы строятся по принципу языка, но это не значит, что они воспроизводят структуру. Язык цвета отличается от вербального большей подвижностью семантических значений. Один и тот же цвет может резко изменять значение в зависимости от цветоносителя и контекста (вспомним сложнейшую символику красного цвета). В то же время сопоставления языка цвета с вербальным языком в вопросах стиля и условностей, нормы и отклонений от нее оказываются плодотворными. Так, различная стилистика вербального языка становится возможной при развитой системе синонимов, при появлении новых значений слов, выражений.

Язык цвета является для людей одновременно художественно-эстетической и функционально-утилитарной знаковой системой. Первая преимущественно основывается на символике цвета, цветовой культуре, вторая — на психофизиологических особенностях восприятия и реакции на цвет [9]. Однако в цветовом решении необходимо найти компромисс между эмоциональным характером, который должен выражать цвет, и колоритом, который наиболее полно передавал бы смысл текста.

За долгую историю развития человечества в культурной традиции сложились неосознаваемые соответствия между отдельными цветами и определенными символическими значениями. При встрече человека с тем или иным цветом происходит спонтанное ассоциирование физиологического ощущения с закрепленным в данной культурной традиции символическим смыслом [64].

Цвет не только эмоционально окрашивает восприятие, но и непосредственно связан со сверхчувственным восприятием. Вечно текущие, изменчивые цвета — чистая сфера бессознательного, связанная с несоизмеримо более высокими, по сравнению с обыденными, скоростями обработки информации. Выходя на уровень сознания, смысл слова фиксируется в цвете, становится атрибутом эмоциональной оценки, раскрываются специфические особенности восприятия цвета и его воспроизведения в конкретной смысловой интерпретации.

Механизм восприятия формирует в мозге зрительный образ. Зрительный образ всегда подвергается интерпретации, с тем чтобы создать некий отчуждаемый продукт, который может выполнять коммуникативную функцию. Но у человека неподготовленного это, как правило, логическая интерпретация, выливающаяся в слова, числа, символы. Для архитектора важна визуальная интерпретация, где вербальный образ трансформируется в художественный. Здесь механизм интерпретирования осуществляется с помощью цвета, через вербальный образ. Язык художественной интерпретации складывается из таких составляющих, как изобразительная техника, композиция, фактура, колорит, пластика, стиль и др. [65].

Цвет приобретает выразительность, только когда вступает в содружество с остальными цветами, т. е. в систему цветов. Совокупность цветов, находящихся друг с другом в соотношениях, наделенных определенным смыслом, образует конкретный, чувственно воспринимаемый строй, способный выразить цель и смысл данной композиции [66].

Например, слово «преступление». Для передачи драматизма, тревоги, беспокойства и прочих эмоционально окрашенных чувств, вызываемых этим словом, необходимы диссонансные цветовые сочетания, ведущие к дисгармонии колорита и несущие большую эмоциональную нагрузку. Решение таких композиций основано на противоборстве доминирующих цветов, их противоречивости в отношении формы, площади, массы (рис. 73).

В композицию с доминирующим цветом вводится другой основной цвет, дисгармонирующий с первым, изменяющий соотношение в сторону диссо-

нанса и усиливающийся при использовании черных или белых акцентов. В композициях с доминирующим диссонансным соотношением цветов большое значение имеют форма и масса основных цветов, в которых заложены драматические противоречия и нелогичность изобразительной формы. Возможен прием динамического визуального выброса цвета за пределы изобразительной плоскости. Дисгармония усиливается при использовании еще одного антагонистического цвета в деталях.



Рис. 73. Студенческая работа «Преступление»

Практическое задание по теме «Колористическая интерпретация вербального образа» разбивается на три этапа:

- 1) плоскостная абстрактная композиция в цвете;
- 2) форма в цвете, изображенная на плоскости;
- 3) коллаж.

**На первом этапе** происходит колористическая интерпретация вербального смысла какого-либо понятия или словосочетания. Цель задания — при создании композиции реализовать образную силу цвета.

Для создания колористической гаммы при отображении словесного образа выбираются определенные цвета, которые в сочетании с первыми элементами и создают определенный образ. Однако чтобы интерпретация соответствовала сущности явлений, необходимы точные наблюдения и ясное мышление, которые должны предшествовать созданию изображения.

Тема произведения идет от первого эмоционального толчка, поэтому и весь процесс формообразования должен быть подчинен этому первоначальному и основному чувству.

Нетрудно понять, какое богатство комбинационных возможностей создает такое задание: «С тех пор как разум впервые расчленил действительность на понятия, демон игры постоянно нашептывает человеку о прелестях пермутации (комбинирования)» [67]. Именно «магия перестановок» создает реальную почву для свободы творчества. Не будь этой «магии» — свобода творчества стала бы невозможной.

Значение комбинирования и отбора в художественном творчестве трудно переоценить. Это позволяет отделять бурные краски одну от другой и объединять их в сверкающие букеты тонов. Именно в подобных композициях проявляется магическая сила гармоничного колорита.

Как уже отмечалось, информация, передаваемая цветом, воспринимается человеком на уровне подсознания. В передаваемых цветом ощущениях скрыты природные ассоциации, заложенные в нашем подсознании почти на генетическом уровне (так называемая память предков). Потом следуют более тонкие слои личных ассоциаций и цветовых воспоминаний. Выходя на уровень сознания, цвет фиксируется, становится атрибутом смысловой интерпритации, переходит в качество памяти о других сферах бытия.

Как известно, в истории вербальный язык культуры не раз обогащал выразительность визуальных практик. И наоборот: свойства зримого образа способны были наделять слово особой метафизичностью и символической глубиной. Характер взаимоотношений вербального и визуального, взятый в аспекте макроанализа, позволяет проследить тонкие и во многом контекстуальные не прямые связи между литературным и живописным.

Цветовая интерпритация функционирует как колористический код вербального образа. Данный невербальный вид художественного творчества постигается студентами посредством создания цветовых композиций, оценивается, переводится в цветовой код и тем самым интерпритируется. Таким образом, интерпритация — способ проникновения вербального в изобразительное.

Но при этом нельзя забывать об объективных колористических законах. Локальные цвета, наложенные на холст или бумагу и ограниченные плоскостью изображения, статичны и неподвижны. В результате зрительного восприятия человеком отношений цветовых масс возникает иллюзия их движения. Различные цвета движутся в плоскости по-разному. Такое движение можно рассматривать в направлении как от плоскости на зрителя, вперед (теплые цвета), так и от него — в пространство изобразительной поверхности, в глубину (холодные цвета). При построении композиции эти свойства цвета необходимо учитывать в порядке определенной закономерности, а не только как результат ассоциативного и психофизиологического воздействия.



Впечатления и душевные переживания могут быть очень интенсивны и велики, но если с самого начала работы над заданием не выбирать из всей цветовой совокупности мира цвета основной, нужной гаммы, то конечный результат может оказаться сомнительным. Поэтому подсознательное восприятие, интуитивное мышление и знания цветового воздействия должны составлять одно целое, чтобы из многообразия доступных возможностей выбрать истинные и правильные. Для понимания психологической, духовной выразительности каждого цвета, свойственной только ему, необходимы сравнения. Чтобы избежать возможных ошибок, следует самым точным образом отобразить цвет на бумаге, определить его ассоциативный характер (холодный, теплый, шероховатый, кричащий и т. д.), а также цвет, с которым его нужно сравнить. При использовании, например, красного цвета необходимо иметь в виду, какой именно это оттенок красного и по отношению к какому цвету возникла та или иная его характеристика. Желтовато-красный, оранжево-красный — нечто совершенно иное, чем синевато-красный, а оранжево-красный на лимонно-желтом фоне опять-таки весьма сильно отличается от оранжево-красного на черном фоне или на лиловом фоне одинаковой с ним светлоты. Несколько близких пастельных тонов могут составить целый «рассказ». И у каждого будут свои оттенки, ибо мироощущение у каждого свое. Цветовой строй, так же как пропорциональный, ритмический и масштабный, должен быть подчинен общему композиционному строю.

Термин «образное мышление» отражает процесс творческого познания во взаимосвязи эмоционально-чувственного, логического и интуитивного. Продуктом колористически-образного мышления является гамма цветов, отражающая способность студента анализировать, выделять в композиции наиболее значимое, существенное, обобщать, создавать значимый образ и переводить сложившиеся композиционные образы на язык цвета, подчеркивать единство содержания и формы, в которой это содержание реализуется. Общность различных свойств в архитектурной колористике обеспечивает единая структура связей и акцентов, выделяющих главное и второстепенное с помощью цвета. Через иерархию хроматических элементов устанавливаются композиционные взаимосвязи, которые соотносятся с закономерностями зрительного восприятия.

Известный искусствовед Н. Н. Волков отмечал, что в композиции воплощаются два начала — смысловое (логос) и пластическое (мелос). В реалистическом искусстве ведущим является первое. При изменении позиций главным становится абстрагирование пластических качеств форм, которое мы наблюдаем в искусстве авангарда. Структурная организация образности, понимаемая в формальном смысле как обыкновенное информационное сообщение, являет собой те самые формальные элементы — линию, цвет, ритм, пятно и т. п. — как одно из начал искусства. Если взять во внимание внешнюю, наиболее формальную сторону отображаемого образа, неизбежно присутствующую даже в беспредметном орнаменте, можно увидеть, что

композиция есть не что иное, как творческое преодоление случайного, хаотического сосуществования разнородных элементов и создание некоего гармонического, внутренне соподчиненного синтеза, который подразумевает организацию органически единой системы. При этом необходимо отметить, что природа гармонии не зависит от стиля [68].

Абстрактные архитектурные образы, по мнению художников и педагогов, способствуют стимуляции воображения. Рассматривая взаимосвязи между элементами абстрактной композиции, необходимо обратить внимание на более сложные формальные свойства композиции, такие как соподчиненность, целостность и упорядоченность.

*Соподчиненность* характеризуется взаимодействием главных и второстепенных элементов, обеспечивающих иерархию зон внимания.

*Целостность* характеризуется соединением, пересечением, наложением контуров визуальных элементов композиции.

*Упорядоченность* характеризуется размещением композиционных центров и второстепенных элементов на динамических осях главных элементов по понятному для зрителя движению.

Для осознания композиции необходимо понимание самого процесса деятельности колориста, видение им объекта, подразумевающее оценку, осмысление, выделение и привнесение определенных свойств и качеств, преобразование и пластическое решение изображаемого.

**На втором этапе** создается композиционная структура — форма, оказывающая психологическое воздействие за счет цвета и определенных графических приемов для выражения и углубления ощущений, раскрытых на первом этапе. Это полностью беспредметная композиция из разнообразных фигур. Выразительность абстрактной композиции достигается благодаря логике структурного построения формы.

*Взаимодействие цвета и формы.* Задание ставит определенные цели и задачи: взаимодействие цвета и формы, где форма не в меньшей степени влияет на восприятие цвета и цветосочетаний, отражающих вербальный смысл.

*Анализ формы.* Три основные формы — квадрат, треугольник, круг — с точки зрения семантики, психологии восприятия, динамики формы и т. д.

*Анализ производных от базовых форм формообразования.* Пластичность (скульптурность) — свойство любой формы. Сохраняя одну и ту же объемно-пространственную структуру, мы имеем еще много возможностей видоизменять, варьировать эту внешнюю форму.

*Психология восприятия формы в цвете* с учетом семантического значения и специфических особенностей форм. Взаимосвязь и взаимодействие цвета с объемной формой выступают на первый план, когда речь идет о композиционно-художественной роли цвета. Закономерности такого взаимодействия являются основными в композиции. Размещение цветов подчиняют прежде всего логике структуры формы. Взаимодействие цвета и формы возможно в широком диапазоне значений. Однако в архитектуре этот диапазон

все же имеет границы, определяющие меру самостоятельности цвета как средства архитектурной композиции. Взаимодействие между цветом и объемной формой характеризуется прямой и обратной связью, т. е. цвет активно влияет на визуальное восприятие формы, но и форма не в меньшей мере влияет на восприятие цвета и цветосочетаний. Принципы полихромного выявления формы позволяют дать развитию творческих способностей именно то направление, которое обусловлено спецификой профессионального обучения. Цвет фиксируется, становится атрибутом формы, переходит в иное качество смыслового усвоения. Форма и цвет связаны с принципиально разными подсистемами психики: форма — с интеллектом, цвет — с эмоциональной сферой. Характер связей с интеллектом и эмоциональной сферой принципиально различен. Связь формы с интеллектом активна: направлена от интеллекта к форме. Связь цвета с эмоциональной сферой пассивна: направлена от цвета к эмоциональной сфере. Как отмечает Р. Арнхейм, форма и цвет скульптуры воздействуют на принципиально разные подсистемы психики. Форма воздействует на интеллект, цвет же — на эмоциональную сферу. Созерцание прекрасной формы порождает положительные эмоции, побеждающие отрицательные эмоции, получаемые от цвета [67].

Совокупность формы и цвета обогащает смысловой образ, усложняет ассоциативный строй. На выразительности формы держится художественный образ многих произведений живописи, где не задействована выразительность цвета.

**Третий этап** — создание коллажа.

Коллаж — эффективный метод обучения студентов навыкам работы с различными материалами и быстрому эскизированию.

Специфические художественно-выразительные возможности коллажа как метода есть система рассказа, система повествования — средство осмысления события.

Техника коллажа используется в работе для усиления значимости двух аспектов:

1) формального, когда художественный образ создается размещением или наложением друг на друга определенных материалов различной формы, цвета и т. д.

2) иллюстративного, когда изобразительный материал на определенную тему вырезается из журналов и благодаря перемещению из обычного контекста в непривычное окружение получает новую интерпретацию.

Создание коллажа — это задание на использование всех накопленных навыков и приемов, а именно: ощущения пропорций, способности абстрагироваться в пользу цвета, умения достигать гармонии через контраст цвета, форм, фактур, текстур и т. д.

Фактура и текстура являются важными средствами художественной выразительности при создании коллажа. *Фактура*, т. е. сочетание технических приемов нанесения красочного слоя (пастозного или рельефного, лессировочного или прозрачного) на изобразительную поверхность, позволяет ис-

пытывать разные ощущения при ближайшем рассмотрении коллажа. По своему виду фактуры различаются степенью блеска и матовости. Гладкие фактуры и отражающие поверхности передают ощущение исчезновения массы формы.

Применительно к коллажу необходимо проанализировать фактуру с точки зрения:

- сенсорного восприятия;
- физических и эмоциональных характеристик;
- систематизации по размеру, пластике, структурному состоянию для коллажной композиции;
- взаимодействия с цветом.

*Текстура* — это визуальный признак структуры материала (мрамор или дерево), структурное состояние поверхности. Изобразительные характеристики текстуры: светлота, градиент, пластика, масштаб, структурное состояние, тип контраста, цвет.

Эффект фактуры и текстуры используется прежде всего для того, чтобы передать естественные качества материала, раскрыть его эстетическое своеобразие. Если фактура или текстура материала очень выразительны, то их воздействие на наблюдателя может быть сильнее, чем воздействие самой формы изделия. Фактура и текстура поверхностей должны подбираться с учетом размеров архитектурного объекта и величины пространства, в котором оно будет функционировать.

Цифровой коллаж как образная система включает фотоизображения реальных объектов. Первое, на чем хочется остановить внимание, это способы исполнения композиции, построение ассоциативного ряда в нужном направлении. Существует пространственное понятие восприятия информации. То, что находится ближе (на переднем плане), воспринимается раньше, чем то, что находится на заднем плане. Эффект заднего плана можно получить достаточно сильной размывкой четкости изображения. Объект с нормальной резкостью будет выглядеть расположенным на переднем плане и восприниматься первым. Крупные и достаточно яркие (контрастирующие) элементы также воспринимаются раньше мелких, детализированных. Любой «выделенный» объект в композиции становится тематическим или смысловым центром. Не стоит играть с пропорциями и перспективой в реалистичных изображениях и коллажах без конкретной цели. Законы пространственной геометрии и естественных пропорций — это законы природы. Человеческий глаз легко замечает ложь в этой области. И есть опасность, что реципиент подсознательно, отвлекаясь от темы, сосредоточит внимание на поиске источника зрительного дискомфорта в изображении и сделает совершенно другие выводы, чем хотелось создателю коллажа. Другая ситуация, когда это сделано сознательно (например, чтобы вызвать зрительный парадокс). Тогда нужно постараться убрать другие сложные элементы, избегая конфликтов.

Работу над коллажем обычно начинают с рисования эскизного наброска на листе бумаги. Затем, подобрав нужный материал, можно приступать к во-

площению задуманной идеи. Не взирая на широкое распространение всяческих компьютерных программ, настоящий коллаж создается вручную при помощи обработки исходных изображений со всеми имеющимися компьютерными технологиями, библиотекой изображений. В основе же создания цифрового коллажа лежит работа со слоями: в процессе создания коллажа могут применяться различные типы наложения, смешивания и прозрачности. В результате изображение создается из ряда других изображений или их отдельных фрагментов при помощи компьютерных программ.

Фотографии, вырезки из гляцевых журналов, цветная и оберточная бумага самых разных расцветок и фактур, однотонная бумага для фона, обои, ножницы, клей и полет фантазии — вот и все, что понадобится.

Интересные фактуры можно получить, прогоняя через ксерокс или сканер помятую бумагу, ткань, марлю, листики, травку, цветочки и все, что помещается на планшете.

В коллаже прекрасно смотрятся разные надписи — их можно вырезать из журналов, написать вручную или распечатать на принтере разными шрифтами.

Хорошо использовать резиновый клей: в отличие от ПВА он не оставляет отпечатков пальцев и блестящих потеков на бумаге и почти не коробит фотографии и вырезки из журналов. Если вы размазали резиновый клей «не в том месте», его легко скатать в шарики, и поверхность снова будет как новая. Однако со временем резиновый клей может «просочиться» сквозь бумагу темными пятнами. Можно также использовать прозрачный клей марки «Дракон», изначально предназначенный для приклеивания различных пенопластовых изделий. Годится и клей-карандаш. Следует, однако, иметь в виду, что почти все клеи подобного типа не очень прочные. Для создания коллажей прекрасно подходит двусторонний скотч, но только если бумага не слишком тонкая. Завершенный коллаж лучше переснять на сканере или цветном ксероксе: недостатки в виде бликов на покоробленной бумаге и прочее исчезают, а на качественном ксероксе видны даже толщинки вырезанной бумаги, результат получается даже лучше, чем оригинал.

Тупые ножницы могут испортить вырезаемое изображение и удовольствие от работы. Для вырезания особо мелких деталей прекрасно подходят маникюрные ножницы. Если необходим очень ровный край, понадобится макетный нож.

Эстетика коллажа — это эстетика фрагмента реальности, включенного в контекст произведения искусства и наделенного в нем новым изобразительным или символическим смыслом.

В настоящее время также встречается применение термина «коллаж» для обозначения отдельного, самостоятельного жанра в искусстве — эта смесь разнородных элементов как яркое и выразительное сообщение.

Ниже даны примеры студенческих работ по практическому заданию «Колористическая интерпретация вербального образа» (рис. 74—82).







Рис. 75. Вечен только мир мечты



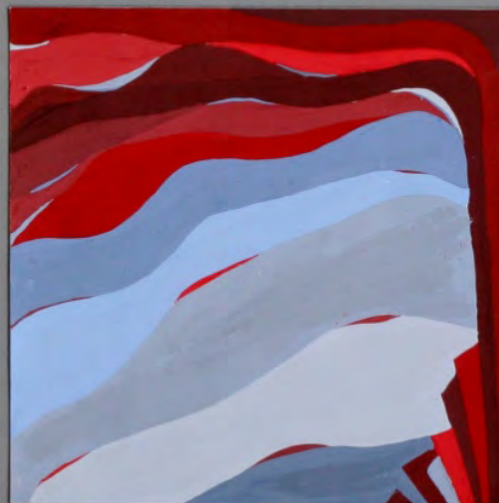
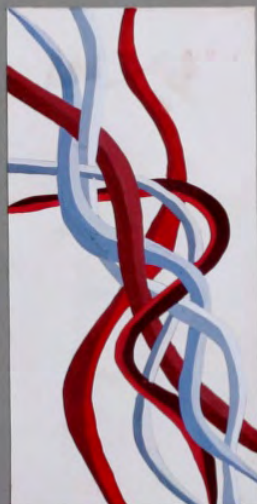
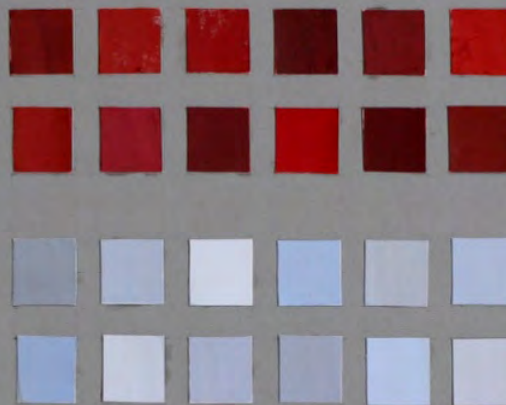
Твой нежный сад запущен потому,  
Что он доступен всем и никому.

(У.Шекспир)

Человеческая душа многогранна и противоречива, прекрасна и глубока. Красный и голубой являются олицетворением души описанной У.Шекспиром в своем сонете. Красный и голубой характеризуют вечную борьбу и единство противоположностей, огонь и лед.

**Голубой** – нежность, спокойствие, безмятежность. Разнообразный по насыщенности голубой снят по яркости черным, и выражает закрытость, отчужденность и неуверенность.

**Красный** – страсть, сила, порочность. В данной композиции благородный красный снят по насыщенности черным в разных пропорциях, что является олицетворением глубины чувств. Соотношение голубого и красного цвета примерно равны, олицетворяя борьбу и некое равенство между совершенно противоположными чувствами. Желанием быть порочной и невинной, доступной и совершенно закрытой. Эти чувства сплетаются и не могут существовать друг без друга.



СТ 2Р. АРХ-2-06. ЛЯПЧЕВА В.  
ДИ. СОСЛОВИТОВА Д. В.

Рис. 76. Строки Шекспира



Рис. 77. Ретушь



# Жалость

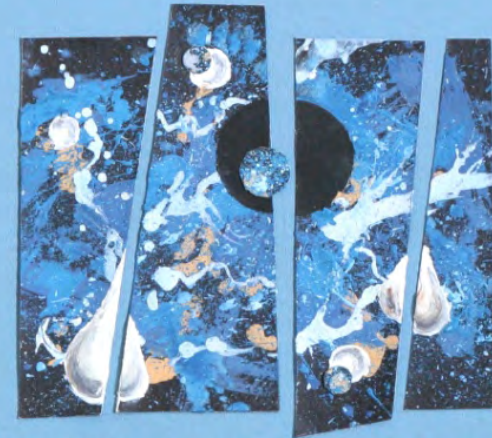


Объемная композиция - сплетение форм: эллипс-символизирует центр, сердце, зарождение всех чувств. Врезка кубов, плянье одного из них - предел терпения, остатки интереса к жизни.

Испытывая жалость к себе или к кому-либо мы теряем себя, теряем свою сущность, «массу».

Жалость в композиции передается плавными линиями и сложным оттенком синего цвета. Символично показанные черты лица передают сострадание, печаль.

- черный - тьма, тайна, мертвое безмолвие без будущего и надежды
- сине-зеленый - оттенок нечеловеческой печали, чувство покоя
- синий - глубина, надежда, покой, бесконечность, отчужденность
- охра - приглушенный, самообман, решительность, предвкушение триумфа
- белый - чистота, искренность, великое безмолвие



В композиции передан разрыв чувств, полет за надеждой, круг в центре пытается соединить воедино осколки (части), чувство смятения, неуверенность. Жалость - это хорошо или плохо? Вкрапление охры - то что мы считаем положительным в жалости, синий и черный - отрицательное, белые капли символизируют слезы.



Жалость - убийство личности. Жалость бывает разной - динамичной, смесью нескольких эмоций, чувств. Все эти сочетания то усиливаются, то затихают. Жалость бывает к себе, к близкому, или просто от недостатка эмоций. Жалость к себе имеет множество разнообразных форм, таких как сострадание, превога, злость, грусть, печаль.

Жалость к близкому - признание его слабости, бессилия. У меня жалость ассоциируется с оттенками синего, охры, белым и черным.

Коллаж. поезд, стремится вырваться из неурядиц, состояния души надежда на лучшее будущее. От холодного синего (грусти, осознания утраты, поздней осени) к охре (вера в лучшее завтра)

от: Мерзликина А.А. Арт-7-06  
пр: Соколатрова О.В.

Рис. 78. Жалость



# СТАРОСТЬ



Коричневый - сложный цвет, относящийся к ахроматическому ряду, является тёплым и статичным. Это - затемненный желто - красный цвет. Импульсивная жизненная сила красного сдерживается, замирает. В коричневом остается жизненность, которая потеряла свою активность. Цвет олицетворяет стабильность, надежность, прочность, практичности и здравый смысл. Ассоциируется с землей, корой дерева, старыми фотоотпечатками, консервативностью.

ЧЕМ БОЛЬШЕ ЧЕЛОВЕК СТАРЕЕТ ТЕМ СИЛЬНЕЕ ПРИВЯЗЫВАЕТСЯ ОН К ЖИЗНИ КАК К СТАРОМУ ДРУГУ \*\*\*



Бирюзовый - содержит в себе два цвета: зеленый и голубой. Голубой цвет - это умиротворение, тактичность. Зеленый - благополучие, солидность, опыт, гармония. Бирюзовый - цвет драгоценного камня как символ прекрасного и утонченного. Способствуют установлению гармонии между сердцем и разумом, чувствами и мыслями, мудростью и опытом.

В моей работе постепенный переход коричневого от насыщенного к светлому тону олицетворяет события жизни, память о них. По мере приближения к старости впечатления высветляются. Бирюзовый - жизнь, ее энергия, накопленный опыт, благородство.



ст. гр. АРХ 1-06 Мамонтова Е.А., пр. Сосилатрова О.В.

Рис. 79. Старость

# ТИШЕ, ОРЯТОРЫ! ВАШЕ СЛОВО, ТОВАРИЩ МАУЗЕР

**Плоскостная композиция:** резкая простота объемами с использованием традиционных цветов яркого авангарда. Черная фигура неправильной формы перерывает линию все остальные элементы, подводя их. Линии и мелкие элементы акцентно выделяют пустой шум, безразличность и безличность разговора. Постоянная суета без каких-либо результатов и искусственно пресекается контрастом на фоне элементов.

**Объемная композиция:** загроможденная линия притягивает зрителя смотреть сверху вниз на главные элементы объемной композиции – два вытаскиваемых пальца персонажа, размещенных на тонкой пластине. Тяжесть параллельных усиливается контраст с тонкой пластиной, что создает ощущение неподвижности у зрителя, усиливает резкость и остроту восприятия, так же еще больше утяжеляет все и подчеркивает доминантность главных элементов.

**Красный** – проекционный цвет первичной триады (по В. У. Тернеру). В композициях символизирует яркость, энергию, возбуждение, страсть. Обращает на себя внимание, подчеркивает, привлекает глаз. Можно с уверенностью сказать, что красный – цвет любви.

**Черный** – проекционный цвет, один из цветов первичной триады (по В. У. Тернеру). Черный в композиции – мрак, тень, отсутствие яркости. Это цвет, усиленно воспринимаемый зрением. Это ледяная стужа и гробовый.

**Темно-зеленый** – зеленый вызывает тогу и безразличность, уверенность, неопределенность. Цвет свет из неопределенности, что усиливает впечатление тревоги.

**Белый** – проекционный цвет, один из цветов первичной триады (по В. У. Тернеру). Символизирует чистоту, ясность, свет, свежесть, чистоту, нежность, чистоту. Белый – белый – цвет чистоты и радости.

**Текстуры глянцевой бумаги** – придает еще большую выразительность композиции. Частично сочетается с темной работой.

**Белый** – цвет света и ясности, возвышающий символизм, стили.

Вкусные воспоминания: вареная картошка и кашановая капуста      Музыкальная ассоциация: The Dead Weather – just like your mother

**Левый марш**

Размеренно шаг в марше!  
Синхронно по месту шагу.  
Тише, ораторы!  
Ваше слово,  
товарищ маузер.  
Давненько жить законом,  
длинно Адамом и Евой.  
Клевету и клевету клевету.  
Левый!  
Левый!  
Левый!

Ой, симбузуны!  
Рейте!  
За тешину!  
Нан  
у бровочески на рейд  
студенты острей клевету!  
Пусть,  
осклякнет перовой,  
идеолог британский лет вой.  
Клевету не быть попервой.  
Левый!  
Левый!  
Левый!

Тан  
за горным горю  
солнечный край неопределенный.  
За гоним  
из мира меру  
ваш милосердный лучезарный!  
Пусть багровый окружит планету,  
стальной изломается деной,  
Решите не быть под Авгиевой.  
Левый!  
Левый!  
Левый!

Гляди ли поворачивает ораторы!  
В стороне станем ли поворачивать?  
Крепче  
у моря на сердце  
пролетариата пальцы!  
Груду вперед браво!  
Облаком небо ослепим!  
Кто там знает правду?  
Левый!  
Левый!  
Левый!

**Коллаж:** в коллаже использованы различные текстуры – мата рваная бумага, картон, стилизованные вырезки из журналов с характерными вырезками для выбранной формы. Вместе они создают рельефность и усиливают тактильные ощущения. Коллаж читается поперек! В качестве фона для коллажа был выбран горизонтальный марш.

**Контрасты:**

**На плоскости цветовой контраст:** по Иттену, этот контраст характеризует резкие соотношения между двумя или несколькими цветовыми пятнами. Контраст по плоскости цветовых пятен символизирует две противоположные силы в ходе исторических событий. Преобладание темного усиливает негативные ощущения зрителя.

**Контраст светлого и темного:** по Иттену, этот контраст символизирует противоположные начала в человеческой жизни и природе вообще. В коллаже этот контраст призван символизировать противостояние «чуждым» и «ближним» (темное-светлым), шаровой власти и революционного движения.

Страница из стихотворения В. Маяковского «Левый марш», написанного в 1918 году. Эпоха революции 1917 г. – время долгих и мучительных переговоров, маршей и забастовок, стачек и выступлений. В результате победы Октябрьской революции торжественно изменилась выкладка всех календарей и словарей календарей, из партий. Изменилась укладка жизни, был, образ выкладки марша. На это время приходится феномен искусства 20 в., определяемый термином «русский авангард». Этот термин окончательно закрепился за радикальными направлениями русского искусства в предвоенные – 1907-1914 гг., выходящие из авантюры и гонимые революцией и деструктивной яркостью в первое послереволюционное десятилетие. Фигуры появляются как прямые и разветвленные действия – пора прекратить разговоры и присутствовать и делу!

Рис. 80. Строки Маяковского





Рис. 81. Я люблю себя



Рис. 80. Причина не в том, что нет смысла жизни, а в том, что мы не можем его найти





Рис. 81. Никакая цель не высока настолько, чтобы оправдывала недостойные средства ее достижения



**СМЫСЛ ФРАЗЫ**

ЖИЗНЬ — КАК ПНАИВНО, КЛАВНИЦА БЕЛАЯ, КЛАВНИЦА ЧЕРНАЯ, КЛАВНИЦА БЕЛАЯ, КЛАВНИЦА ЧЕРНАЯ, КЛАВНИЦА БЕЛАЯ, КЛАВНИЦА ЧЕРНАЯ, КРЫШКА.

ИНОГДА НАЧИНАЕТ КАЗАТЬСЯ ИМЕННО ТАК. КОГДА ЧЕРНАЯ ПОЛОСА С КАЖДАМ ДВЕМ СТАНОВИТСЯ ВСЕ ЧЕРНЕЕ И ИММОТО ОЖИДАЕМОГО ПРОСВЕТА НАСТУПАЕТ ОЩЕДЬШАЯ ТУМАННОСТЬ. НИЧЕГО О НЕ РАДУЕТ, НИЧЕГО НЕ ЖДЕТСЯ САМОЕ ПОЛОЖИТЕЛЬНОЕ В ЭТОЙ СИТУАЦИИ, ЧТО КАК ТОЛЬКО ВЫ ПЕРЕСТАЕТЕ БОРОТЬСЯ-ВЫ ПРИЖИМАЕТЕСЯ. А ДЕРЖИТЕ СЛЕДИТЕ ТОЛЬКО ИДУЩИЙ ВО ВСЕМ ЕСТЬ СМЫСЛ И ВСЕ ЧТО НЕ ДВИГАЕТСЯ, ВСЕ К ЛУЧШЕМУ, И ПОБОРЬ ВЕЩИ ОКАЗЫВАЮТСЯ НЕ ТАКИМИ, КАК КАЖЕТСЯ НА ПЕРВЫЙ ВЗГЛЯД, И ПОБОРЬ ИМЕННО ТАК СЛОЖИЛОСЬ, МЫ НЕ СРАЗУ МОЖЕМ ПОНИМАТЬ. ПРОСТО СЛЕДУЕТ НАБРАТЬСЯ ТЕРПЕНИЯ И СНА И УВЕРЕННО ПРОДОЛЖАТЬ ПРОДОЛЖАТЬСЯ ВПЕРЕД.

**Белый**

Белый — цвет близости к духовному свету, чистота, невинность, божественность, само христианство. Белый свет — очищенная душа, радость, чистота, действительность, святая жизнь, свет, неслепотность. В христианской традиции белое обозначает райство с божественным светом.

Белое — цвет во всех ритуальных случаях: брачные, поминальные, поминки, брак, смерть. У католических священников белый — цвет в течение 8 дней ходить в белых одеждах, дабы всем было видно, как они живут чистоту. В белом выражаются правдивость.

На Руси «белый» обозначал, между прочим, холмистый, незанесенный, благодатный, праведный. «Белая Русь», «Белый царь», «Белые кресты» — свободные от всех гонимых, «белая земля» — неземная жизнь, «Белый свет», «Белый свет, открытый мир, свобода на все четыре стороны». Этот свет противопоставит зарубежному миру, свету, свету, как белый день черной ночи. Во время первого сева высевают чистую белую рубашку, клочок в семена означают на Пасху абло или его скороту, чтобы зерно было такое же чистое и белое.

**Черный**

Черный — цвет дальности, а потому и греха и его наказания (у Христа). Отсюда скорба и жестоким (у мучеников) также символизировали черным.

По предположению английского лингвиста Н. Тернера, черный цвет, часто обозначающий смерть, оборот, сон или тайну, связывается с библейскими сюжетами, с отмычкой, с отмычкой, с отмычкой. В самом деле, как белый свет так сменяется черной ночью, так и наше сознание — только эмпирическое — сменяется бессознательной доминантой сна.

В то же время невозможно согласиться с Джозефом Келло, утверждающей, что черный цвет ассоциируется с отрицанием жизни — разрывением чего можно рассматривать как психологическую смерть.

Но черный — как противоположность белому — является цветом неопределенности, конца, а в общем, дилематической смерти в будущем.

**Голубой**

Так, голубой цвет «отражает» многие сущности — те, которые нам приятны: «голубая мечта», «голубой сон» (и снится белые голубые сны...), голубиные могут быть даже города, настроения, люди. Как небесный, голубой цвет ассоциируется с живым небом, прозрачностью воды, неопределенностью воздуха. Небеса также цвет ассоциируется со всем светлым, кристальным и воздушным. Так, в традициях Древнего Египта цвет богини неба был канонически голубым. В древности голубой означал цвет больших глубин и женскую стихию вод. Наряду с белым небесно-голубой был цветом Великой Матери в дохристианских верованиях и позже стал цветом Девы Марии в христианстве. Это также первоначальная простота в бесконечное пространство, которое, будучи пустым, может содержать все. Конфуцием небеса означают с голубым цветом небеса женственность стихии Неба.

**Цвет в композиции**

Черный цвет в композиции используется характерно «черную» полосу, статично и мощно. То есть раскрывает «темную» фразу.

Белый цвет используется в противопоставлении черному, то есть наступает «белая» полоса, привлекает так называемый взлет, после спадания черной полосы.

Голубой цвет в композиции передает ощущение взлета. Постепенно он выцветает и переходит в белый, чтобы выделиться можно передать это ощущение.

**Вкусовая характеристика**

Если характеризовать относительно внешнего вида, то скорее это будет вкус, который не отличается привлекательным внешним видом, и полон надувательством. А на вкус нежир, достаточно приятный, сладкий.

Вещи, которые на первый взгляд кажутся нам непривлекательными, не всегда являются таковыми, что кажется плохим и ужасным может оказаться хорошим и полезным.

По вкусовым ощущениям, это скорее вкус ароматизированного угля, пресного, безвкусного, в какой-то степени неприятного, который в дальнейшем перебивается сладким вкусом, это могут быть какие-то сладости, приправы, напитки, создающие сладкий, приятный, нестойкий вкус.

**Контраст светлого и темного**

В данной работе наиболее ярко выражен контраст светлого и темного. День и ночь, свет и тьма. Эти противоположности имеют основополагающее значение в человеческой жизни и в природе вообще. Белое и черное во всех отношениях противоположны, но между ними расположены области серых тонов и весь ряд хроматического цвета.

В жизни каждого человека существуют белые и черные полосы, так называемые положительные или отрицательные периоды. И чтобы не провалился в жизнь, все имеет свой смысл.

**Иногда черная полоса становится взлетной**



**Вкусовая характеристика.**  
Черная полоса в жизни людей ассоциируется с упадком жизненных сил, усталостью, депрессией, стрессом, поэтому сладкая присладит момент трагедии, который ужалит, кричит о безнадёжности, и дальнейшим сменяется нейтральным равнодушием, которое переживает постепенно в возросшей, живой, легкой улыбке. Он становится все груше и груше, все упрямой и упрямой.



Ст. Колосова, М. ДАС-Габ, Пр. Соколовых, О. В.

Рис. 82. Иногда черная полоса становится взлетной



## Словарь терминов и определений

Договориться о терминах — значит решить половину дела!

*Р. Декарт*

Практика обучения студентов в различных творческих вузах показывает, что изучение архитектурной колористики базируется на терминологии станковой живописи. В связи с этим появляется настоятельная необходимость создания и расшифровки терминологии, которой должны пользоваться архитекторы и дизайнеры. Эффективность обучения методам архитектурной колористики зависит от понимания разницы между архитектурной и живописной терминологией, что непосредственно способствует повышению уровня профессиональной грамотности, а соответственно, и конечной цели обучения.

Современный студент-архитектор должен не только обладать знаниями в области изучаемого курса, но и профессионально излагать мысли, т. е. владеть терминологией.

*Аберрация света* — изменение направления светового луча вследствие движения наблюдателя относительно источника света.

*Адаптация* — приспособление глаза к силе света, темноте и цвету, в основе которого лежит изменение чувства зрения (процесс изменения свойств органа зрения под воздействием яркостных и цветовых стимулов).

*Адаптация световая (яркостная адаптация)* — понижение чувствительности глаза при световом раздражении (снижение яркостного контраста: черное светлеет, становится серее, а белое темнеет, в результате различия между градациями объекта минимизируются, а цветовой тон становится менее выраженным).

*Адаптация темновая (граничная адаптация)* — повышение чувствительности глаза в темноте; способствует различению краев объектов, расположенных на фоне, который мало отличается от их яркости (проявляется также в увеличении кажущегося яркостного контраста объекта, когда он помещен на более светлый фон).

*Адаптация цветовая (хроматическая адаптация)* — понижение чувствительности глаза к цветовым раздражителям в результате их воздействия на глаз (связана с приспособляемостью механизма восприятия к средней цветности зрительных возбуждений рассматриваемой сцены).

*Архитектурная колористика* — наука о пространственном восприятии цвета архитектурного объекта, зависящем от различных компонентов визуальной среды:

- источников освещения;
- воздействия цветовых составляющих окружения;
- пропорциональной согласованности различных цветов;
- тектонической выразительности архитектурного элемента цвета с учетом его пространственной активности.

*Ассоциация* — мысленная связь, возникающая между двумя или более восприятиями, представлениями, понятиями или образами на основе какого-либо признака, сходства или подобия; выражается в том, что появление одного из процессов вызывает появление другого или других психических процессов.

*Ассоциация цветовая* — закономерная связь между цветовыми ощущениями и связанными с ними воспоминаниями, эмоциями, образами, психическими и физическими состояниями.

*Ахроматические цвета* — цвета, не имеющие цветового тона и отличающиеся друг от друга только по светлоте (белый, серый, черный); насыщенность равна нулю, цветовой тон белый.

*Видимый свет (видимое излучение)* — электромагнитное излучение, вызывающее зрительное ощущение и занимающее участок спектра 380...780 нм. Световые излучения различных частот воспринимаются человеком как разные цвета.

*Восприятие (перцепция)* — субъективный образ объекта, явления или процесса, непосредственно воздействующего на анализатор или систему анализаторов; процесс формирования этого образа.

*Восприятие цвета* — сложный процесс, обусловленный физическими и психологическими стимулами: с одной стороны, ощущение цвета вызывается волнами определенной длины, существующими объективно и независимо от нас, с другой — на качество восприятия цвета оказывает влияние состояние глаза, установка наблюдателя, его возраст, воспитание, общее эмоциональное состояние. Таким образом, для человека чистого ощущения цвета не существует.

*Выразительность* — сила воздействия, впечатления, высокая содержательность идеи; качество объекта, связанное с умением автора «заострить», «подчеркнуть» характерное в созданном объекте, сконцентрировать на нем внимание зрителя с целью воздействия на него.

*Гамма цветовая* — совокупность различных локальных цветов, выбранных для решения определенной композиционной задачи; с учетом характера психофизиологического воздействия цветов выделяют следующие типы гамм: теплую, холодную, темную, светлую, насыщенную, нейтральную и т. д.

*Гармония (связь, стройность, соразмерность)* — слияние различных компонентов объекта в единое органическое целое. В эстетике гармония рассматривается как существенная характеристика прекрасного. Средства гармонизации устанавливают органическую взаимосвязь элементов формы объекта, окружающей среды и человека, т. е. соизмеряют их друг с другом.

*Гармония цветовая* — закономерное сочетание цветов на плоскости и в пространстве, вызывающее положительную психологическую реакцию с учетом всех их основных характеристик — цветового тона, светлоты, насыщенности, формы, фактуры и размера. Выделяют следующие признаки цветовой гармонии: связь, единство противоположностей, мера, пропорция, равновесие, ясность восприятия, целесообразность, порядок.

*Градации* — постепенное изменение цвета, светотени, следование оттенков в рамках одного объекта, а также последовательность оптических характеристик объекта (оптические плотности или логарифмы яркостей), расположенных по возрастанию или убыванию.

*Декоративность* — качественная особенность объекта, определяемая его композиционно-пластическим и колористическим строем.

*Динамика* — выражение в произведении архитектуры движения, временных изменений и внутренней энергии при помощи особых приемов, создающих определенный ритм, воспринимаемый во времени.

*Динамика цветовая* — отношения нарастания, усиления какого-либо качества цвета.

*Доминанта цветовая* — преобладание какого-либо цвета в работе, выбранного для определенных целей (например, для создания и передачи настроения, времени суток, поры года). Доминирующий цвет воздействует на зрителя совместно с композицией.



*Зрение* — процесс восприятия человеком предметов внешнего мира, состоящий в преобразовании органом зрения света, излученного или отраженного этими предметами. Благодаря зрению организм получает информацию о величине, форме, цвете и других свойствах объектов окружающего мира.

*Зрительная инерция* — остаточные ощущения светлоты или цвета; связана с невозможностью моментального восстановления зрительного пигмента, распадающегося под воздействием света. Например, отдельно расположенные узкие штрихи разных цветов сливаются вместе, их цвет в мозге складывается — возникает ощущение нового цвета, как если бы эти две краски перемешали. За счет этого возможно, в частности, полиграфическое воспроизведение целой гаммы цветов путем растрового смешения триадных красок.

*Зрительное восприятие* — осознанное содержание сложного ощущения, полученного органами зрения и дополненного памятью. Зрительные восприятия участвуют, в частности, в создании наших представлений о существовании, форме и расположении предметов.

*Зрительное ощущение* — первый этап зрительного восприятия, возникающего в высших отделах нервной системы в результате действия излучения на орган зрения.

*Индукция цветовая* — изменение характеристик цвета под влиянием наблюдения другого цвета. Различают два вида индукции: 1) отрицательную — характеристики двух взаимно индуцирующих цветов изменяются в противоположном направлении (если сопоставить темное и светлое, то темное будет казаться еще темнее, а светлое еще светлее); 2) положительную — характеристики двух взаимно индуцирующих цветов сближаются, т. е. нивелируется. Вид индукции зависит от меры различия характеристик цвета (если различие сильно заметно, глаз стремится увеличить его; если малозаметно, глаз уничтожает эту разницу).

*Иррадиация* — кажущееся изменение площади цветового пятна, окруженного фоном, отличающимся от пятна по светлоте.

*Колориметрия* — метод анализа, основанный на определении концентрации вещества по интенсивности окраски растворов (более точно — поглощения света растворами). Интенсивность окраски определяется либо визуально, либо с помощью приборов, например, колориметров.

*Колорит* — взаимосвязь всех цветовых элементов объекта, система соотношений цветовых тонов, образующая определенное единство и являющаяся эстетическим претворением красочного многообразия действительности. По характеру цветовых сочетаний колорит может быть спокойным или напряженным, холодным (при преобладании синих, фиолетовых тонов) или теплым (при преобладании красных, желтых, оранжевых), светлым или темным, а по степени насыщенности и силы цвета — ярким, сдержанным, блеклым и т. д. Колорит образуется неповторимым и сложным взаимодействием тонов, согласующихся по законам гармонии, дополнения и контраста; зависит от материала и функционального назначения объекта.

*Комбинаторика* — тип упражнений, в которых различные сочетания составляются из заданных элементов (например, цветовых) по определенным условиям.

*Композиция* — структура объекта, определяющая взаиморасположение его частей, их подчинение друг другу и единому целому в соответствии с какой-либо идеей. Особенности композиции определяются спецификой стиля, соотношением размеров, равновесием масс и функциональным назначением объекта, а также индивидуальностью архитектора. Композиция включает в себя целую систему элементов. В архитектурной композиции это идея-замысел, способ передачи пространственных и временных отношений, точка зрения и т. д.

*Константность восприятия* — тенденция воспринимать устойчивыми и неизменными объект, его размеры, форму, светлоту, цвет независимо от происходящих с ним изменений (удаление от зрителя, изменение освещения, влияние среды и др.).

*Константность цвета* — тенденция воспринимать предметный цвет (его локальную окраску) независимо от изменяющихся условий освещения, его силы и спектрального состава (дневное, вечернее, искусственное).

*Контраст* — резко выраженная противоположность, сопоставление двух противоположных качеств, способствующее их усилению. Контраст — мера индукции, т. е. мера различия цветов (чем больше контраст, тем больше индукция). Контрасты разделяются на два вида: 1) ахроматический (световой); 2) хроматический (цветовой). В каждом из них различаются контрасты: одновременный, последовательный, пограничный (краевой). Цветовые и светотеневые контрасты служат для моделировки объема или выражения пространственных отношений. Одновременный контраст цветов — ощущение цвета, возникающее при наблюдении цветового пятна на фоне; последовательный — ощущение цвета, возникающее при предварительном воздействии на глаз излучений другого цвета. Темное пятно рядом со светлым представляется еще более темным, и наоборот, светлое от соседства с темным как бы светлеет (ахроматический контраст). Если расположить рядом два дополнительных цвета, их цветовая насыщенность будет более интенсивна (хроматический контраст).

*Координаты цвета* — количества трех основных цветов (R, G, B), необходимые для получения колориметрического равенства с измеряемым цветом (X, Y, Z для каждого из трех цветов).

*Круг цветовой* — система цветов, в которой цветовое многообразие упорядочено на основании объективной закономерности. Он может быть использован как инструмент для ориентировочного расчета результатов смешения цветов, а также определения интервалов между цветами при подборе сочетаний.

*Локальный цвет* — определяющий, основной и неизменный цвет предмета без учета внешних влияний, т. е. цвет, характерный для данного предмета (его окраска) и не претерпевший никаких изменений. В действительности же предметный цвет постоянно несколько изменяется под воздействием освещения, окружающей среды, пространственного удаления и называется уже не локальным, а обусловленным. Иногда под локальным цветом подразумевают не цвет объекта, а однородное пятно обусловленного цвета, взятого в основных отношениях к соседним цветам, без выявления мозаики цветовых рефлексов, без нюансировки этих основных пятен.

*Манера* — совокупность приемов, характеризующих стилистические и технические особенности целого направления или одного автора.

*Насыщенность цвета* — качество, характеризующее степень, уровень, силу выражения цветового тона и связанное с количеством (концентрацией) пигмента, краски, красителя. Это отличие хроматического цвета от ахроматического цвета той же светлоты, степень выраженности цветового тона в цветовом ощущении. В колориметрии за единицу принимается насыщенность цветов спектральных излучений. Глаз воспринимает спектральные излучения как самые насыщенные.

*Образ цветовой последовательный* — след, остающийся на сетчатке после того, как цветной объект выведен из поля зрения. Цвет последовательного образа противоположен цвету наблюдаемого ранее, но для большинства цветов не совпадает с дополнительным цветом. Цвета последовательного образа (контрастные цвета) оказываются значительно сдвинутыми в сторону фиолетового и красного по сравнению с цветами дополнительными.

*Объем* — наделение предметов качествами находящегося в пространстве физического тела при помощи светотени, линии, пластической проработки форм и перспективы. Проблема передачи объема может решаться по-разному: от полного отказа от него (плоскостное изображение) до почти реального его воспроизведения с использованием стереоскопических эффектов.

*Окраска* — физические свойства поверхности объекта избирательно отражать или поглощать падающий свет. Она придает цвет ахроматической поверхности или изменяет его. Окраска делится на три вида: 1) красящее вещество проникает в структуру окрашиваемого тела и изменяет его цвет; 2) красящее вещество образует цветную непрозрачную пленку, покрывающую окрашиваемое тело; 3) красящее вещество покрывает тело про-

зрочной окрашенной пленкой и совместно с цветом тела создает новый цвет. Указанные виды окраски могут действовать и совместно. Окраска физически может оцениваться спектральными кривыми отражения, пропускания или оптическими плотностями.

*Освещение* — применение света в конкретной обстановке, рядом с объектами или в их окружении, с целью сделать их видимыми.

*Освещенность* — величина, показывающая мощность светового потока, падающего на единицу площади поверхности. Измеряется в люксах, лк.

*Отношения цветовые* — количественные различия между цветами во всех их характеристиках и свойствах (по яркости, тону, насыщенности, плотности и др.).

*Оттенок (нюанс)* — небольшое различие одного цветового или светотеневого тона. Тщательно разработанная система оттенков способствует созданию богатого колористического строя архитектурного объекта.

*Первичные (основные) цвета* — три цвета (R, G, B), при смешении которых в разных пропорциях можно получить все остальные цвета. Ни один основной цвет не может быть получен смешением остальных двух основных цветов.

*Плоскостной цвет* — принадлежащий какой-либо поверхности, особенности фактуры которой не ощущаются глазами (например, цвет стены на заднем плане).

*Поверхность* — наружная сторона объекта. Блестящие поверхности — поверхности, имеющие блики, кажущиеся с различных направлений различно яркими. Матовые поверхности — поверхности, диффузно отражающие свет, кажущиеся одинаково яркими с различных направлений.

*Поверхностный цвет* — цвет, воспринимаемый в единстве с фактурой объекта; как правило, это почти всегда цвет переднего плана. Поверхностный цвет позволяет отобразить свойства поверхности объекта с наибольшей достоверностью.

*Пограничный контраст* — цветовой контраст, наблюдаемый по граням соприкосновения цветowych пятен.

*Порог различия* — наименьшая прибавка к силе действующего раздражения, при которой возникает едва заметное различие в силе или качестве ощущений.

*Порог цветоразличения* — наименьшее цветовое различие, впервые замеченное человеком в определенных условиях наблюдения.

*Пространственный цвет* — бесфактурный цвет, характеризующий предметно-пространственные ситуации. Например, цвет удаленных объектов и сред (небо, вода).

*Рефлекс* — отсвет цвета и света на поверхности объекта, падающий от окружающих объектов, например неба или соседних объектов. Рефлекс помогает более полно воспринимать объем и показывает качественные характеристики поверхности объекта, вызванные их сложной взаимосвязью.

*Ритм* — повторение соизмеримых элементов; мощное выразительное средство, отражающее в пространственных чередованиях присущие природе временные и пространственные закономерности, взаимосвязи, динамику движения. Ритм может быть монотонным, размеренным или нарушаться специальными акцентами или пропусками повторяющихся деталей. Ритмика архитектурного объекта может быть явной или скрытой и проявляться, например, в сложном и напряженном взаимодействии теплых и холодных тонов или наделенных внутренней энергией строительных материалов.

*Свет* — электромагнитное оптическое излучение, включающее, наряду с видимым излучением (светом), ультрафиолетовую и инфракрасную области.

В архитектурной колористике под светом понимается освещение архитектурного объекта, вызванное источником света (солнце, луна, фонари и т. д.) или его отражением (блик, рефлекс). Свет лежит в основе такого важного выразительного средства, как светотень. Сам свет и его сила передаются с помощью светлоты цвета, а также контрастных световых отношений. В основном максимальная яркость света совпадает с максимальной насыщенностью цвета. Воспроизведение сильного солнечного света в сочетании с использованием локальных цветов спектра приводит к выбеливанию колорита вследствие обесцвечивания светом.

*Светлота цвета* — одна из основных характеристик цвета, связанная с количественным соотношением отраженного света и поглощенного поверхностью объекта. Уровень светлоты окрашенных объектов определяется при их сравнении с ахроматическими объектами и выявлении степени их приближения к белому цвету, отражающему максимум света, и удаления от черного цвета, поглощающего максимум света. Светлота зависит от большей или меньшей близости данного цвета к белому.

*Световоздушная среда* — заполнение свободного от объекта пространства различными атмосферными состояниями природы (туман, дождь, снег, солнечный свет).

*Светотень* — постепенные переходы светлого и темного, распределение цветов по степени насыщенности, что помогает воспроизвести объем изображаемого объекта, окруженного световоздушной средой. Светотень является важным выразительным средством, обладающим большим эмоциональным воздействием, способным передавать не только постоянные свойства материального мира, но и изменчивость среды и атмосферных состояний.

*Синестезия* — явление восприятия, когда при раздражении данного органа чувств, наряду со специфическими для него ощущениями, возникают и ощущения, соответствующие другим органам чувств. Например, при звуках музыки возникает ощущение цвета, или при наблюдении цвета представляются какие-либо звуки, осязательные или вкусовые ощущения и т. д.

*Содержательность цвета* — семантика и символика цвета. Цвет можно трактовать как своего рода знаковую систему или язык.

*Социальная психология цветовосприятия* — особенности эмоционального восприятия того или иного цвета в культурах разных народов, связанные с длительной исторической традицией внутри относительно изолированного развития этноса, религии.

*Спектр* — последовательность цветов, на которые разлагается световой поток, проходящий через призму. Впервые получен И. Ньютоном.

*Спектральные цвета* — семь цветов солнечного спектра, составляющие при оптическом смешении видимый глазом естественный дневной свет: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый. Каждый спектральный цвет через многочисленные оттенки переходит в соседние цвета.

*Статика цветочная* — частный случай равновесия, для которого характерна полная остановка движения, состояние покоя или неподвижности.

*Стимул цветочный* — излучение определенной интенсивности и спектрального состава, которое, проникая в глаз, производит ощущение цвета в результате психофизиологического процесса переработки зрительных впечатлений в мозговых центрах.

*Структура* — устройство, строение, состав материала.

*Текстура* — наблюдаемые на поверхности внешние признаки структуры материала, из которого изготовлен предмет. Наиболее часто текстурой характеризуются изделия из дерева и ткани. Различные текстуры используются как декоративный элемент при проработке изделия. В выявлении текстуры значительную роль играет цвет, особенно разница (контраст) в естественной окраске волокон древесины.

*Теплые цвета* — цвета красные, красно-оранжевые, оранжевые, желто-оранжевые, желтые и желто-зеленые.

*Техническая семиотика* — в технических приложениях смысл цветовых маркеров определяет применение каждого цвета: красный — опасность, запрет; желтый — «Осторожно!», «Внимание!»; зеленый — безопасность, экологичность. Причины выбора сигнальных цветов связаны с цветовым и яркостным контрастом. Так, желтый участок спектра имеет максимальную видимость, а потому чередование желтых полос с черными обеспечивает восприятие на наибольшем расстоянии.

*Тон* — 1) начальный, простейший элемент цвета в природе или в колорите созданной композиции, интенсивность цветового оттенка, соответствующего данному участку объекта по отношению к основным цветам спектра, выражающее его отличительные черты (огненно-красный, золотисто-оранжевый, лимонно-желтый и т. д.); 2) общий светотеневой



строй объекта, определяемый целым диапазоном его светотеневых градаций от самого темного до самого светлого тона; 3) общий тон, близкий по значению к тональности и цветовой гамме, цветовой строй произведения или мотива, его основной оттенок, обобщающий и подчиняющий себе все цвета, создающий единый колорит (золотистый, теплый, холодный и т. д.) и лежащий в основе «тональности» произведения; это качество цвета, позволяющее зрительному анализатору ощущать отличие красного цвета от зеленого, синего от желтого и т. д., характеризуется длиной волны и выражается в нанометрах, нм.

*Тон цветовой* — качество цвета, в отношении которого этот цвет можно приравнять к одному из цветов спектральных или пурпурных.

*Тональность* — общий колористический или светотеневой строй произведения. Чаще употребляется по отношению к цвету, приближаясь по значению к понятию цветовой гаммы и общего цветового тона. В ахроматическом произведении указывает на характер общего светотеневого тона.

*Фактура* — характер поверхности и ее воспроизведение в архитектурной композиции. Фактурные особенности зависят от физических свойств объекта (локальные цвета передаются в архитектурной композиции либо более густым рельефным слоем, либо проработкой светотеневых эффектов поверхности), его назначения и размеров (фактура эскиза более свободная, чем фактура архитектурного объекта).

*Фон* — задний, пространственный план композиции. Он может быть нейтральным (лишенным какого-либо изображения) или включать в себя элементы антуража, интерьера, орнамент и т. д.

*Холодные цвета* — цвета зелено-голубые, голубые, сине-голубые, синие и сине-красные, сине-фиолетовые.

*Хроматические цвета* — цвета солнечного спектра, создающегося при преломлении солнечного луча; обладают цветовым тоном, отличающим их один от другого. Хроматический цвет — цвет с чистотой цвета, большей нуля, и имеющий определенную доминирующую или дополнительную длину волны. Условно цвета спектра располагаются по цветовому кругу, который содержит большое количество переходов от холодных к теплым цветам.

*Хроматическое цветовое ощущение* — цветовое ощущение, которое можно охарактеризовать цветовым тоном, одно из свойств объектов материального мира, воспринимаемое как осознанное зрительное ощущение и позволяющее наблюдателю распознавать качественные различия излучений, обусловленные различным спектральным составом света.

*Цвет (воспринимаемый), цветовое ощущение* — аспект зрительного восприятия, позволяющий наблюдателю различать цветовые стимулы, отличающиеся по спектральному составу излучения, т. е. отличать один объект от другого, если различие между ними обусловлено только различием спектрального состава исходящего от них света. Зависит не только от цветового стимула, но и от условий наблюдения (предварительной цветовой адаптации, яркости цветности фона и др.).

*Цвета дополнительные* — любые два цвета (противоположные в цветовом круге), которые при аддитивном смешении в соответствующих пропорциях дают стандартизованный ахроматический цвет.

*Цвета побежалости* — золотистый, серебряный, медный и др. цвета, возникающие в результате появления тонкого слоя окислов на чистой поверхности нагретой стали, а также на поверхности некоторых минералов.

*Цветность* — качественная характеристика цвета, определяемая его координатами либо совокупностью цветового тона и чистоты цвета.

*Цветовая композиция* — сочетание цветовых пятен на плоскости, в пространстве, организованное в определенной закономерности и рассчитанное на эстетическое восприятие. Выделяют четыре типа цветовых композиций: 1) монохромия (строится на одном хроматическом цвете); 2) полярная (строится на двух контрастных или дополнительных

цветах); 3) трехцветие (основными являются три хроматических цвета); 4) многоцветие (строится на четырех и более цветах).

*Цветовая модель* — метод точного описания способа получения цветовых оттенков путем смешивания нескольких основных цветов. Основными цветовыми моделями являются следующие: RGB, CMYK, HSB и HLS.

*Цветоведение* — исследование процесса восприятия и различения цвета на основе систематизированных сведений из различных научных дисциплин. Цветоведение включает: 1) физическую теорию цвета; 2) теории цветового зрения; 3) теорию измерения и количественного выражения цвета.

*Цветовое зрение* — способность человеческого глаза различать цвета, т. е. ощущать отличия в спектральном составе видимых излучений и в окраске предметов. Оно обусловлено работой нескольких светоприемников, т. е. фоторецепторов сетчатки разных типов, отличающихся спектральной чувствительностью. Фоторецепторы преобразуют энергию излучения в физиологическое возбуждение, которое воспринимается нервной системой как различные цвета, так как излучения возбуждают приемники в неодинаковой степени.

*Цветовой интерьер* — сочетание цветовых компонентов отделки и оборудования помещений; рассматривается как с точки зрения эстетического восприятия, так и с точки зрения гигиенической и инженерной психологии. Это один из факторов окружающей среды, воздействующих на человека в производственных условиях и в быту.

*Цветовой тон* — качество цвета, позволяющее дать ему название (красный, синий и т. д.). Измеряется длиной волны преобладающего в спектре данного цвета излучения. Ахроматические цвета не имеют цветового тона.

*Цветовоспроизведение* — техническое воспроизведение какого-либо цвета, осуществляемое в три стадии: 1) аналитическая — определение, из каких количеств синих, зеленых и красных лучей состоит данный цвет; 2) градиационная — определение, как изменится последовательность светлот всего сюжета и, соответственно, цветов при воспроизведении; 3) синтетическая — непосредственно воспроизведение цвета смешением излучений или окрашенных сред. Цветовоспроизведение бывает двух видов: аддитивное (излучениями) и субтрактивное (красками).

*Цветопередача* — общее выражение, характеризующее влияние спектрального состава источника света на зрительное восприятие цветных объектов, сознательно или бессознательно сравниваемое с восприятием тех же объектов, освещенных стандартным источником. Качество цветопередачи — соответствие (при определенных условиях наблюдения) зрительных восприятий цветного изображения, отображаемого и освещенного стандартным источником света оригинала или оттиска.

*Чистота цвета* — характеристика цветового ощущения, позволяющая оценить долю чистой хроматической составляющей в общем цветовом ощущении.

*Шкала* — ряд последовательно восходящих или нисходящих величин.

*Шкала цветовая равноступенчатая* — ряд тонального перехода, идущего по степени равномерного возрастания или убывания какого-либо цветового качества.

*Эффект Пуркине* — изменение относительной яркости цветов при усилении или ослаблении освещения. При очень больших яркостях (соответствующих прямому солнечному свету в южных широтах) цветовой тон сохраняется без существенных изменений только у желтого и голубого, остальные «выцветают». Спектр нормальной яркости соответствует рассеянному дневному освещению; ясно различаются все цвета. При сильном потемнении различаются только три основных цвета — красный, зеленый и синий.

*Энтропия (информационная)* — это количество информации, приходящейся на одно элементарное сообщение источника, вырабатывающего статистически независимые сообщения.

*Яркость цвета* — свойство цвета, определяемое его цветовым тоном, насыщенностью и светлотой, вызывающее ощущение сильно освещенной поверхности.

## Список использованной литературы

1. *Ефимов А. В.* Колористика города. — М. : Стройиздат, 1990. — 265 с.
2. *Кравцова Т. А., Зайцева Т. А., Милова Н. Т.* Основы цветоведения [Электронный ресурс]. — Владивосток : ВГУЭС, 2002. — 64 с. Режим доступа: [http://abc.vvsu.ru/Books/um\\_osntsvetov/page0001.asp](http://abc.vvsu.ru/Books/um_osntsvetov/page0001.asp) (дата обращения : 05.02.2012).
3. *Медведев В. Ю.* Цветоведение и колористика : учебное пособие. — СПб. : ИПЦ СПГУТД, 2005. — 116 с.
4. *Миронова Л. Н.* Цветоведение : учебное пособие. — Минск : Вышэйшая школа, 1984. — 286 с.
5. *Исаев А. А.* Феномен цвета в контексте бытия человека: опыт философского анализа : дис... канд. филос. наук [Электронный ресурс]. — Магнитогорск, 2006. — 139 с. Режим доступа: <http://wiasite.com/page/isaev/ist/ist-9-idz-ax37.html> (дата обращения : 12.03.2012).
6. *Железняков В. Н.* Цвет и контраст. Технология и творческий выбор : учебное пособие. — М. : ВГИК, 2001. — 240 с.
7. *Инчакова С. А.* Цветоведение : учебное пособие. — Воронеж : ВГУ, 2007. — 34 с.
8. *Исаев А. А., Теплых Д. А.* Философия цвета: феномен цвета в мышлении и творчестве : учебное пособие. — 2-е изд. — М. : Флинта, 2011. — 180 с.
9. *Ефимов А. В., Минервин Г. Б., Шимко В. Т.* Дизайн архитектурной среды : учеб. — М. : Архитектура-С, 2004. — 288 с.
10. Природа света и цвета. Физические основы цвета [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://motion.kodak.com> (дата обращения : 18.04.2012).
11. *Фрилинг Г.* Человек — цвет — пространство / пер. с нем. О. В. Гавалова. — М. : Стройиздат, 1973. — 72 с.
12. *Исмагилов Д. Г., Дрелева Е. П.* Театральное освещение / под ред. О. В. Коноваловой. — М. : ДОКА Медиа, 2004. — 352 с.
13. *Севостьянов Д. А.* Цвет в изобразительном искусстве : учебно-метод. пособие. — Новосибирск : Искусство, 2004. — 120 с.
14. *Милаева О. В.* Методология художественно-композиционного анализа изобразительного поля рекламного текста : учебное пособие. — Пенза, ИИЦ ПГУ, 2012. — 107 с.
15. *Агостон Ж.* Теория цвета и ее применение в искусстве и дизайне / пер. с англ. И. В. Пеновой. — М. : Мир, 1982. — 181 с.
16. *Иттен И.* Искусство цвета / пер. с нем. Л. Монаховой. — М. : Изд-во Д. Аронов, 2007. — 96 с.
17. *Шашилов А. Б., Уарова Р. М., Чуркин А. В.* Основы светотехники : учебное пособие. — М. : МГУП, 2002. — 280 с.
18. *Базыма Б. А.* Психология цвета: теория и практика. — СПб. : Речь, 2005. — 112 с.
19. *Пономарев Е. С.* Цвет в интерьере. — Минск : Вышэйшая школа, 1984. — 167 с.
20. *Серов Н. В.* Эстетика цвета. Методологические аспекты хроматизма. — СПб. : ФПБ-ТОО «БИОНТИ», 1997. — 64 с.
21. *Базыма Б. А.* Цвет и психика. — Харьков : ХГАК, 2001. — 172 с.
22. *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа. — М. : Академический проект, 2008. — 304 с.
23. *Базыма Б. А.* Цветовая символика и психодиагностика // Вестн. Харьковского национального университета. Сер.: Психология. — 2002. — № 576. — С. 21—25.
24. *Яньшин П. В.* Семантические признаки цветов [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.elitarium.ru> (дата обращения : 08.11.2011).
25. *Серов Н. В.* Лечение цветом. Мода и гармония. — СПб. : ЛИСС, 1993. — 48 с.
26. *Серов Н. В.* Цвет культуры: психология, культурология, физиология. — СПб. : Речь, 2003. — 627 с.
27. *Обухов Я. Л.* Красный цвет // Журнал практического психолога. — 1996. — № 5. — С. 39—47.

28. *Гудавичюс А.* Глубинный уровень отражения культуры в лексической семантике // Исследования по семантике : межвуз. сб. статей. — Уфа, 1993. — С. 21—25.
29. Символы и святыни Российской державы / сост. Н. А. Соболева, А. Н. Казакевич. — М. : ОЛМА Медиа Групп, 2007. — 208 с. — С. 83.
30. *Трессидер Дж.* Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. — М. : ФАИР-Пресс, 2001. — 448 с.
31. Peter Grief's simbolorum. Словарь символов [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://apress.ru/pages/grief/sim/simbolorum.html> (дата обращения : 07.02.2012).
32. *Праченко О. В.* Семантика фразеологизмов и пословиц с компонентом «цвет» (на материале русского и английского языков) // Русская и сопоставительная филология: взгляд молодых. — Казань : КГУ, 2003. — С. 57—61.
33. *Клар Г.* Тест Люшера. Психология цвета // В. В. Драгунский. Цветовой личностный тест. Практическое пособие. — М. : Харвест, 1999. — 448 с.
34. *Яньшин П. В.* Введение в психосемантику цвета : учебное. — Самара : СамГПУ, 2001. — 189 с. — С. 135.
35. *Серов Н. В.* Светоцветовая терапия. Смысл и значение цвета. — СПб. : Речь, 2001. — 256 с.
36. *Сафуанова О. В.* Формы репрезентации цвета в субъективном опыте : дис... канд. психол. наук. — М., 1994. — 146 с.
37. *Забозлаева Т.* Символика цвета. — СПб. : Невский ракурс, 2011. — 176 с.
38. *Семенова А. К.* Дом и его тайные силы. — СПб. : Невский проспект, 2000. — 177 с.
39. *Нелюбова М. В.* Психология цвета. Авторский курс лекций [Электронный ресурс]. Режим доступа: [www.videon.ru/Articles/pshiho\\_color.html](http://www.videon.ru/Articles/pshiho_color.html) (дата обращения : 16.12.2011).
40. *Шиверская Е. В.* Снежная терапия в социально-психологической практике // Социально-педагогическая работа. — 2009. — № 6. — С. 21—26.
41. *Бранский В. П.* Искусство и философия. — М. : Янтарный сказ, 1999. — 451 с.
42. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. — М. : Российская политическая энциклопедия, 2003. — 607 с.
43. *Кандинский В.* О духовном в искусстве. — М. : Архимед, 1992. — 110 с.
44. Популярная художественная энциклопедия / под ред. В. М. Полевого. — М. : Советская энциклопедия, 1986.
45. *Власов В. Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 10 т. — СПб. : Азбука-классика, 2008. Т. VIII. — 848 с.
46. *Голубева О. А.* Основы композиции. — М. : Искусство, 2004. — 120 с.
47. *Гегель Ф.* Эстетика : в 4 т. — М. : Искусство, 1968. Т. 1. — 312 с.
48. *Кадочникова И. С.* Синтез искусств в лирике Ю. Левитанского и А. Тарковского : дис... канд. филол. наук [Электронный ресурс]. — Ижевск, 2011. — 346 с. Режим доступа: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura.html> (дата обращения : 05.02.2012).
49. *Прокофьева Л. П.* Синестезия в современной научной парадигме // Известия Саратовского государственного университета. Сер.: Филология. Журналистика. — 2010. — № 1. — С. 3—10.
50. Эстетика : словарь / под ред. А. А. Беляева и др. — М. : Политиздат, 1989. — С. 314—315.
51. *Галеев Б. М.* Влияние нормативной эстетики на изучение синестезии [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://synesthesia/prometheus.kai.ru/vlnorm\\_r.htm](http://synesthesia/prometheus.kai.ru/vlnorm_r.htm) (дата обращения : 28.11.2011).
52. *Галеев Б. М.* Максим Горький о синестезии [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://synesthesia/prometheus.kai.ru/mgork\\_r.htm](http://synesthesia/prometheus.kai.ru/mgork_r.htm) (дата обращения : 28.11.2011).
53. *Галеев Б. М.* Синестезия и музыкальное пространство [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://synesthesia/prometheus.kai.ru/yavorsk\\_r.htm](http://synesthesia/prometheus.kai.ru/yavorsk_r.htm) (дата обращения : 28.11.2011).



54. *Галеев Б. М.* Синестезия — чудо поэтического мышления [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://synesthesia/prometheus.kai.ru/sine\\_r.htm](http://synesthesia/prometheus.kai.ru/sine_r.htm) (дата обращения : 28.11.2011).
55. *Галеев Б. М.* «К цвету и свету!» [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://synesthesia/prometheus.kai.ru/color\\_r.htm](http://synesthesia/prometheus.kai.ru/color_r.htm) (дата обращения : 28.11.2011).
56. *Кузьмина М. Ю.* Механизмы функционирования монтажа как приема в искусстве [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://do.gendocs.ru/docs/index-41305.html> (дата обращения : 18.03.2012).
57. *Родченко А.* Пути современной фотографии. Опыты для будущего. — М. : Грантъ, 1996. — 199 с.
58. *Зырянова Е.* Фотограмма [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://prophotos.ru/lessons/6569-fotogramma> (дата обращения : 24.03.2012).
59. *Бернштейн Д.* Коллаж в России. XX век. — СПб. : Palace Edition, Государственный Русский музей, 2005. — 392 с.
60. *Бобринская Е.* Коллаж в XX веке // Коллаж в России. XX век. — СПб. : Palace Edition, Государственный Русский музей, 2005. — 392 с.
61. *Трунев С. И.* Художник и эксперименты: искусство в переходный период. — СПб. : ЛИСКА, 2007. — 64 с.
62. *Бирюлева А. В.* Коллажная лаборатория. — М. : Ниола-Пресс, 2007. — 128 с.
63. *Векслер А. К.* Коллаж в системе профессиональной подготовки художника-педагога : автореф. дис... канд. пед. наук [Электронный ресурс]. — СПб., 2011. Режим доступа: <http://наука-pedagogika.com> (дата обращения : 18.12.2012).
64. *Драгунский В. В.* Живая энергия цвета. Наития древних и современные открытия // В. В. Драгунский. Цветовой личностный тест. Практическое пособие. — М. : Харвест, 1999. — 448 с.
65. *Стасенко Е.* Интерпретация. Рождение художественного образа [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://image.drawart.ru> (дата обращения : 21.03.2012).
66. *Алексеев С. С.* О колорите. — М. : Изобразительное искусство, 1974. — 172 с.
67. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. — М. : Прогресс, 1974. — с. 330.
68. *Волков Н. Н.* Композиция в живописи. — М. : Искусство, 1977. — 246 с.

### Список рекомендуемой литературы

1. *Абрамов, Л. К.* Руководство по цвету для архитекторов, строителей и студентов / Л. К. Абрамов. — Л. : ЛИСИ, 1967.
2. *Абрамова, Г. С.* Возрастная психология / Г. С. Абрамова. — М. : Академический проект, 2001.
3. *Аллахвердов, В. М.* Сознание как парадокс / В. М. Аллахвердов. — СПб. : ДНК, 2000.
4. *Арнхейм, Р.* Новые очерки по психологии искусства / Р. Арнхейм. — М. : Прометей, 1994.
5. *Асадуллина, Ф.* В жертву остальным цветам голубого не отдам / Ф. Асадуллина // Здоровье. — 2001. — № 3.
6. *Батуев, А. С.* Высшие интегративные системы мозга / А. С. Батуев. — Л. : Наука, 1981.
7. *Белик, А. А.* Психологическая антропология. История и теория / А. А. Белик. — М. : ИЭ РАН, 1993.
8. *Бер, У.* Что означают цвета / У. Бер. — Ростов н/Д : Феникс, 1997.
9. *Берн, Ш.* Гендерная психология / Ш. Берн. — СПб. : Еврознак, 2001.
10. *Бреслав, Г. Э.* Цветопсихология и цветолечение для всех / Г. Э. Бреслав. — СПб. : Б&К, 2000.
11. *Бычков, В. В.* Византийская эстетика / В. В. Бычков. — М. : Искусство, 1977.

12. *Вежбицкая, А.* Язык. Культура. Познание / А. Вежбицкая. — М. : Русские словари, 1997.
13. *Витгенштейн, Л.* Философские работы / сост. М. С. Козлова. — М. : Гнозис, 1994.
14. *Галеев, Б. М.* Искусство космического века / Б. М. Галеев. — Казань : ФЭН, 2002.
15. *Гете, И. В.* К учению о цвете (хроматика) // И. В. Гете. Избранные сочинения по естествознанию. — М. : Наука, 1957.
16. *Де Боно, Э.* Шесть шляп мышления / Э. де Боно. — СПб. : Питер, 1997.
17. *Дерибере, М.* Цвет в деятельности человека / М. Дерибере. — М. : Стройиздат, 1964.
18. *Измайлов, Ч. А.* Психофизиология цветового зрения / Ч. А. Измайлов, Е. Н. Соколов, А. М. Черноризов. — М. : МГУ, 1989.
20. *Кармин, А. С.* Основы культурологии: морфология культуры / А. С. Кармин. — СПб. : Лань, 1997.
21. *Керлот, Х. Э.* Словарь символов / Х. Э. Керлот. — М. : REFL-book, 1994.
22. *Корво, Д.* Целебная сила цветозонотерапии / Д. Корво, Л. Вернер-Бондз. — М. : Крон-Пресс, 1998.
23. *Коул, М.* Культура и мышление / М. Коул, С. Скрибнер. — М. : 1977.
24. *Кох, Э.* Индивидуальность цвета. Путь упражнений по живописи и переживанию цвета / Э. Кох, Г. Вагнер. — М. : Антропософия, 1995.
25. *Крэйг, Г.* Психология развития / Г. Крэйг. — СПб. : Питер, 2000.
27. *Крюковский, Н. И.* Кибернетика и законы красоты / Н. И. Крюковский. — Минск : БГУ, 1977.
28. *Кульпина, В. Г.* Лингвистика цвета / В. Г. Кульпина. — М. : МГУ, 2001.
29. *Купер, М.* Язык цвета / М. Купер, А. Мэтьюз. — М. : Эксмо-Пресс, 2001.
30. *Купер, Дж.* Энциклопедия символов / Дж. Купер. — М. : Золотой век, 1995.
31. *Леви-Стросс, К.* Структурная антропология / К. Леви-Стросс. — М. : Наука, 1985.
32. *Линдси, Дж.* Все о цвете / Дж. Линдси. — М. : Книжный клуб 36.6, 2011.
33. *Махлина, С. Т.* Эстетика и художественная культура / С. Т. Махлина. — СПб. : ГАК, 1997.
34. *Махлина, С. Т.* Семиотика культуры и искусства / С. Т. Махлина. — СПб. : Композитор, 2003.
35. *Миронова, Л. Н.* Семантика цвета в эволюции психики человека // Проблема цвета в психологии / под ред. А. А. Митькина. — М. : Наука, 1993.
36. *Петренко, В. Ф.* Основы психосемантики / В. Ф. Петренко. — М. : МГУ, 1997.
37. *Пиаже, Ж.* Психология интеллекта / Ж. Пиаже // Избранные психологические труды / Ж. Пиаже. — М. : ИП, 1969.
38. *Платонов, Ю. П.* Этническая психология / Ю. П. Платонов. — СПб. : Речь, 2001.
39. *Соколов, Е. Н.* Цветовое зрение / Е. Н. Соколов, Ч. А. Измайлов. — М. : МГУ, 1984.
40. *Трубецкой, Е. Н.* Умозрение в красках / Е. Н. Трубецкой. — Paris : YMCA-PRESS, 1965.
41. *Фридендер, М.* Об искусстве и знаточестве / М. Фридендер. — СПб. : Андрей Наследников, 2001.
42. *Фрумкина, Р. М.* Цвет, смысл, сходство / Р. М. Фрумкина. — М. : Наука, 1984.
43. *Холодная, М. А.* Психология интеллекта. Парадоксы исследования / М. А. Холодная. — СПб. : Питер, 2002.
45. *Яньшин, П. В.* Эмоциональный цвет: Эмоциональный компонент в психологической структуре цвета / П. В. Яньшин. — Самара : СамГПУ, 1996.

Учебное издание

**Сосипатрова** Ольга Владимировна

**АРХИТЕКТУРНАЯ КОЛОРИСТИКА:  
РАЗВИТИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ ЦВЕТА  
В ОБРАЗНОМ МЫШЛЕНИИ АРХИТЕКТОРА И ДИЗАЙНЕРА**

Учебно-практическое пособие

Начальник РИО *М. Л. Песчаная*

Зав. редакцией *О. А. Шипунова*

Редактор *Н. Э. Фотина*

Компьютерная правка и верстка *А. Г. Сиволобова*

Подписано в свет 11.10.2013.

Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 10,5. Объем данных 33,4 Мбайт.

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Волгоградский государственный архитектурно-строительный университет»

Редакционно-издательский отдел  
400074, Волгоград, ул. Академическая, 1  
<http://www.vgasu.ru>, [info@vgasu.ru](mailto:info@vgasu.ru)