4.8. ОТ ВОСЬМИ ДО ДВЕНАДЦАТИ И Т.Д.

Загадочность пурпура и снова эхо

Цвета, расположенные по круговой схеме, отражены в нашем восприятии и психике по принципу дополнительности в цветовом круге (обратное цветовое эхо). Это все знают на опыте: если мы будем долго смотреть на оранжевую бумагу или закат в оранжевых тонах, то, закрыв глаза, увидим яркий синий тон. Синий есть противоположность и дополнение оранжевому. Теперь долго смотрите на желтую поверхность – и, закрыв глаза, вы увидите яркий сиреневый оттенок, сияющую фиолетовость. Понятно, почему до революции психиатрические заведения окрашивались в желтый цвет (вспомним устойчивое словосочетание "желтый дом"): если постоянно видеть желтый, в мозге возникает фиолетовый дополнительный оттенок, а фиолетовый делает психику пассивной. Кому приходилось печатать фотографии в комнате при красном освещении, тот помнит: выйдя из такой комнаты, можно увидеть лица людей зеленовато-голубыми. Сколько ни говори о диалектике вообще, именно этот личный опыт убеждает любого, что наша психика построена по принципу дополнительности.

Но эта цветовая дополнительность не так уж однозначна: в большинстве круговых схем она имеет существенные отличия в оттенках. Так что на самом-то деле идут от конечного, 12-тисекторного построения цветового круга к 8, 6, 4, чтобы с двух переходить к нечетным построениям от 4 до 12. Построив 4 основных цвета мы уже не построим из них ни шести, ни даже восьми, а тем более десяти и двенадцати.

Физически любой цветосвет имеет дополнительность по кругу, кроме чисто зеленого: зеленому цвето-свету противостоит разрыв спектра. Но глаз-мозг видит и ее, дополнительность пурпурного. Причем дополнительность дважды обеспечена прямо противоположными двумя значениями по шкалам тональности и теплохолодности. В красках (материализованнно) схема замыкается в кольцо: зеленым красителям противостоит пурпур (от лат. purpura –

пурпур, греч. πορφύρα, известна также как тирский пурпур). Эта краска имеет свойства одновременно красного и фиолетового (6,6'-диброминдиго) – и недаром это был самый дорогой краситель древности, добывавшийся из редких морских брюхоногих моллюсков – иглянок.

Художники хорошо чувствуют неточности придуманных цветовых схем, поскольку имеют дело с природными пигментами-красками, а не спектром.

Рис. 188. Масляные краски, основной набор.

Но красная краска, типа киновари или красного кадмия, вовсе не является дополнительной к зеленому, даже к изумрудной зелени. Поэтому Матисс в своем натюрморте с золотыми рыбками противопоставляет ярко-зеленую листву фиолетово-розовому, а красные пятна рыбок – голубовато-зеленой воде.

Рис. 189. А. Матисс. Красные рыбки.

Хроматический круг и четность

Из описанной выше дополнительности родом все круговые схемы цвета.

Еще в 1735 году Кастель расположил цвета по окружности, образовав первый хроматический круг. Размещение цветов по кругу тут же привело к необходимости разделения его на *четное* количество секторов. Поэтому с тех пор хроматический круг в основном четный – он делился сначала на шесть частей (круг Гёте), а затем – на восемь (круг Грасмона). Кстати, хроматического круга на основе четырех тоже нет – есть квадрат.

Очень важным был и остается вопрос о выделении основных и дополнительных цветов. Г. Гельмгольц предложил трехкомпонентную структуру цветообразования. Он считал, что в зрительной системе существуют фоторецепторы только трех типов, воспринимающие ***красный, желтый и синий*** цвета. При раздельном их раздражении образуется восприятие только этих цветов, а при сочетаемом – восприятие других (например, желтый + синий = зеленый, красный + желтый = оранжевый).

В противовес Гельмгольцу Геринг создал **четырехкомпонентную систему цвета**. Он выделял шесть цветов, два из которых были ахроматическими – черный и белый, а четыре – хроматическими (содержащими цветовой тон): красный, желтый, зеленый и синий. Геринг полагал, что у человека есть три канала цветового восприятия: черно-белый, красно-зеленый и желто-синий, каждый из которых проводит «свои» цвета.

Разногласия между сторонниками трехкомпонентной системы Гельмгольца и приверженцами четырехкомпонентной системы Геринга были разрешены не так давно совместными усилиями ученых ряда стран. К общему удовольствию, было установлено, что правда была в учениях обоих великих исследователей. ***Фоторецепторы глаза*** действительно воспринимают цвета по системе Гельмгольца. Современные исследователи обнаружили, что в колбочках глаза человека существует три типа фотопигментов, которые имеют чув-

ствительность к свету с длинами волн 448, 528 и 567 нм, что соответствует синему, **желто-зеленому** и **красно-оранжевому** частям спектра. А вот ***восприятие цвета в мозгу*** формируется по трем так называемым «оппонентным хроматическим осям», которые являют собой те самые цветовые каналы, о которых говорил Геринг. Отчего же все так сложно устроено в зрении? Видимо, ответ должен быть генетический. Но теперь мы хотя бы понимаем причины отличия «культурных» исходных троек от троек и четверок «технических».

Восьмисекторный цветовой круг

Он был получен в XIX веке Г. Грассмоном. Его круг включал семь цветов радуги и пурпурный. Основными цветами в этом круге считают красный, желтый, зеленый, синий, и добавляют к ним четыре «промежуточных» цвета (оранжевый, голубой, фиолетовый и пурпурный). В цветовом круге на равном расстоянии друг от друга расположены чередующиеся первичные и вторичные цвета. Сложение двух основных цветов дает дополнительный цвет, расположенный между ними.

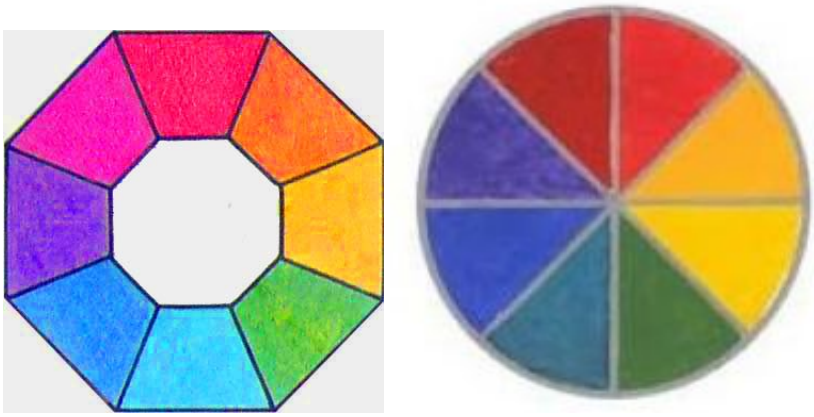


Рис. 190. Восемь цветов в круге.

Как мы уже говорили, удвоению может быть подвергнута как четырех-цветовая, так и тройная схема. В первом случае мы получили восьмерку Грассмона, во втором – шестерку Гёте. И обе можно привести к модели 12-ти.

Вроде бы по типам то же самое мы должны получить при повороте европейского типологического квадрата (четверки) на 45 градусов.

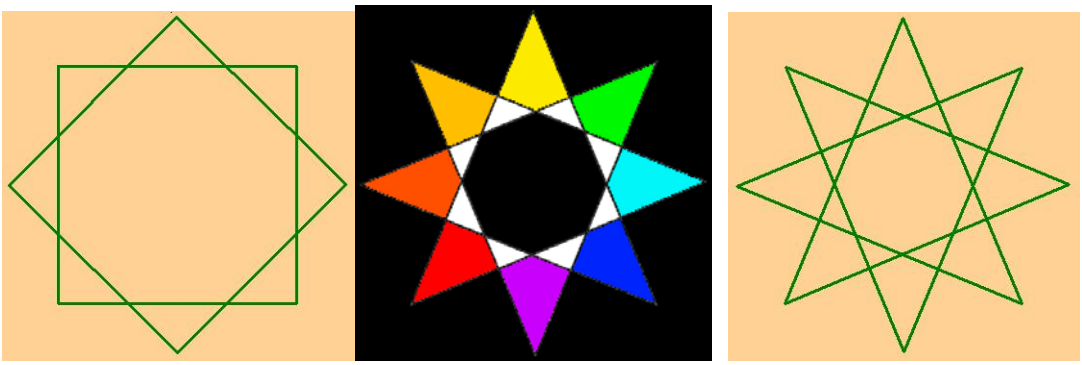


Рис. 191. Восьмиугольник из квадрата и восьмиугольная звезда в цвете.

Но мы уже говорили о трудностях логического и однотипного получения цветов из исходной пары. На самом деле мы видим не самостоятельные и равноправные, а "вложенные" уровни системы. Например, в астрологическом зодиакальном круге их три, это модель трех вложенных сфер. А, значит, это – трехуровневая альтитуда [239]. Ее логическая схема хорошо видна при обращении к знаменитому китайскому построению Тай Дзи [268].

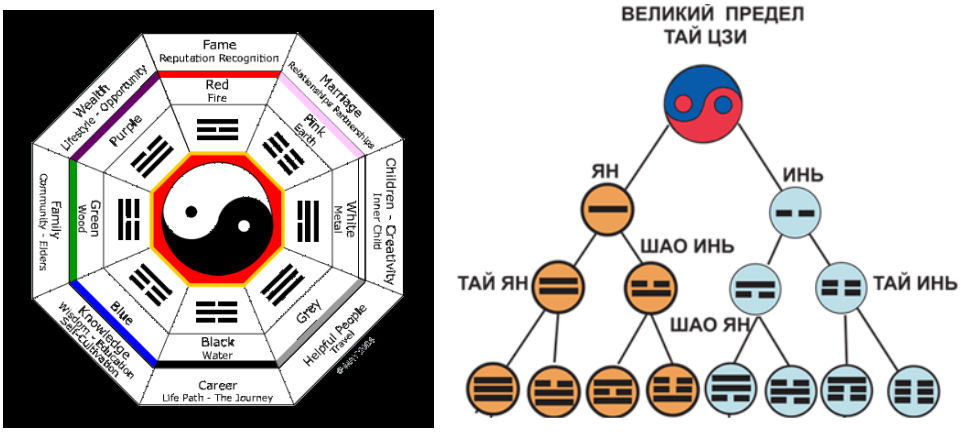


Рис. 192. Трехуровневость Тай Дзи и итоговая восьмеричность.

Хотя общий смысл и той, и другой восьмеричности остается тем же: удвоение квадрата есть порождение "повернутой" *дополнительной типологии*, производной от основной – смешанных цветов.

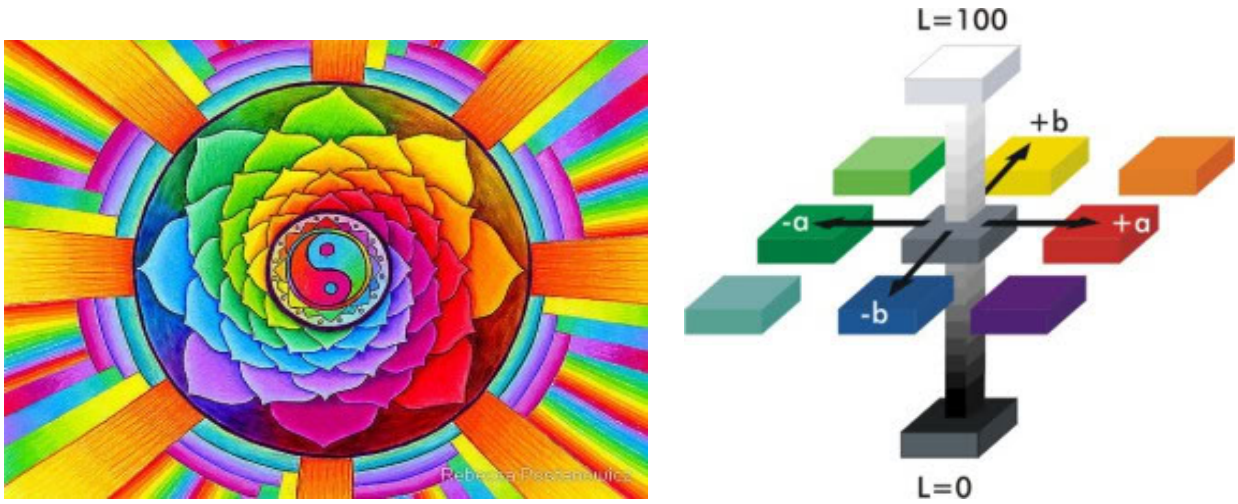


Рис. 193. Восемь основных цветов из четырех.

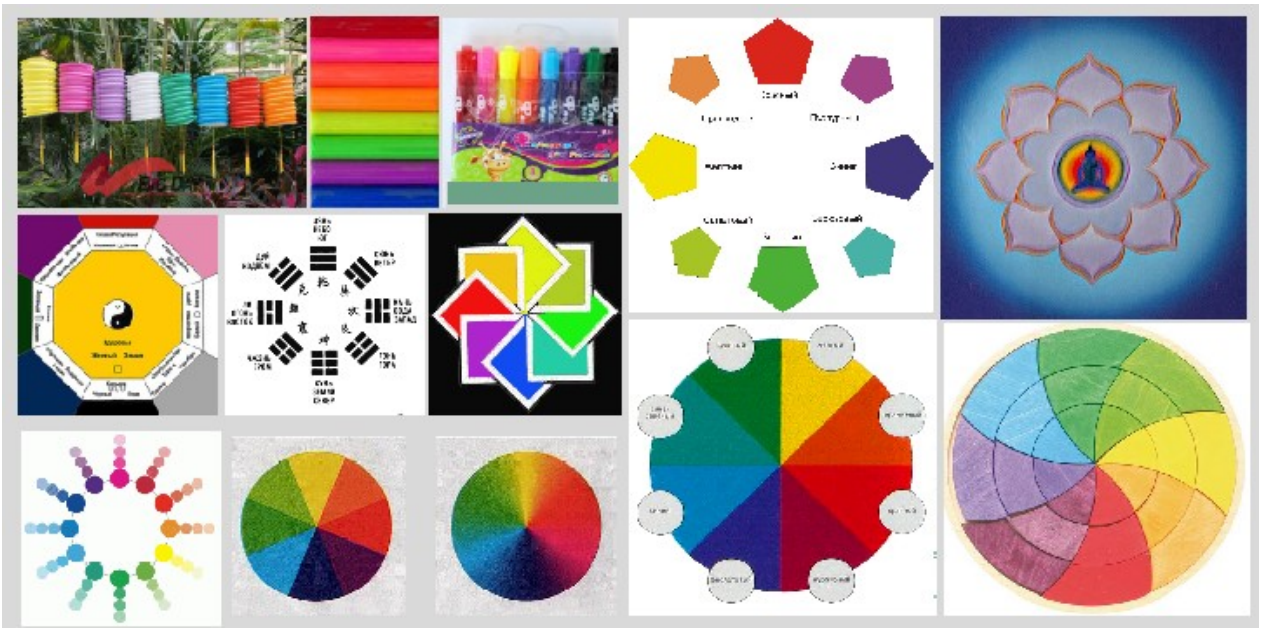


Рис. 194. Восьмерки во множестве вариантов: от прикладных до символов высокого духа.

О восьмицветовом тесте Люшера

В психологии он очень распространен и используется уже почти век [168].

Тест основывается на предположении, что выбор цвета отражает направленность испытуемого на определенную деятельность, его настроение, функциональное состояние и наиболее устойчивые черты личности.

Характеристика цветов (по Максу Люшеру) включает в себя 4 основных и 4 дополнительных цвета.

Основные цвета:

1) синий – символизирует спокойствие, удовлетворенность;

2) сине-зеленый – чувство уверенности, настойчивость, иногда упрямство;

3) оранжево-красный – символизирует силу волевого усилия, агрессивность, наступательные тенденции, возбуждение;

4) светло-желтый – активность, стремление к общению, экспансивность, веселость.

При отсутствии конфликта в оптимальном состоянии основные цвета должны занимать преимущественно первые пять позиций.

Дополнительные цвета:

5) фиолетовый; 6) коричневый, 7) черный, 8) нулевой (0).

Символизируют негативные тенденции: тревожность, стресс, переживание страха, огорчения. Значение этих цветов (как и основных) в определяется их взаимным расположением, распределением по позициям:

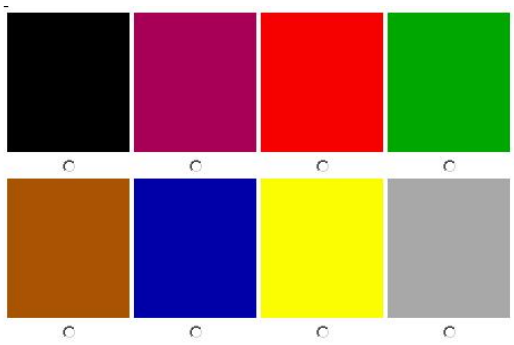


Рис. 195. Цвета теста Люшера.

Девять цветов

В книге о числе [21] мы говорили, что человеческие шкалы ценностей во всех развитых культурах семеричны, и это связано с законом "7 плюс-минус 2". Пределом этого отношения является девятка (7+2).

В цвете девятка нечетная а потому ее адекватным отображением будет линейный спектр. Мы вывели его логически самостоятельно (о чем речь ниже), но оказалось, что точно такой же набор красок содержится в системе GOE:

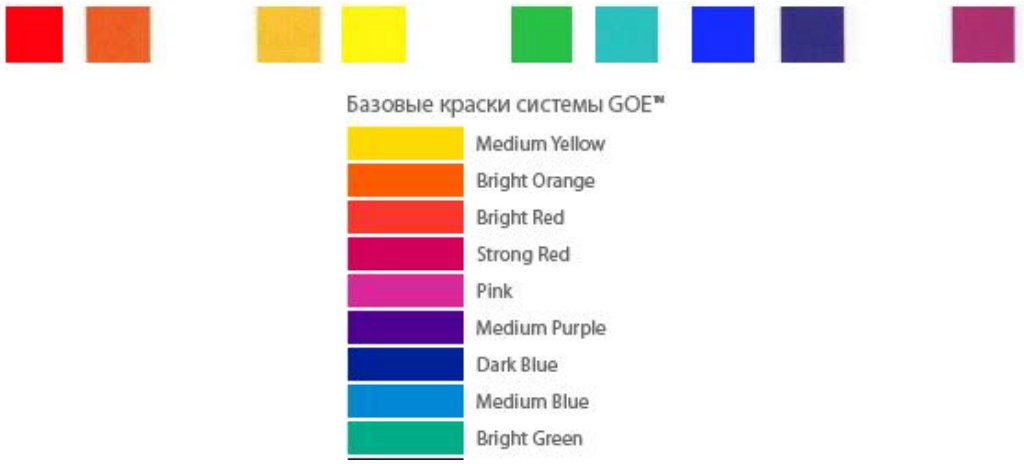


Рис. 196. Линейная девятка цветов.

Крайне редко, но все же в истории изучения цвета были попытки создать из тройки «основных цветов» девятицветовую схему. У нее есть своя область применения, не имеющая массового характера.

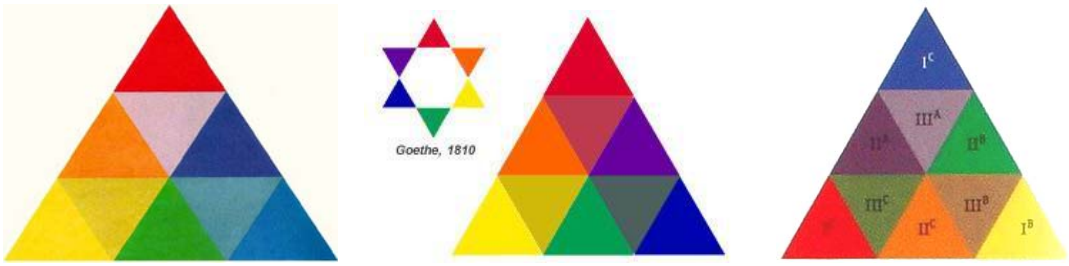


Рис. 197. Девятицветовая схема Й. Альберса, Баухауз.

Кроме этой известной схемы можно встретить цветовые девятки на основе девятиугольных звезд. То есть, либо треугольник, либо девятиугольник.

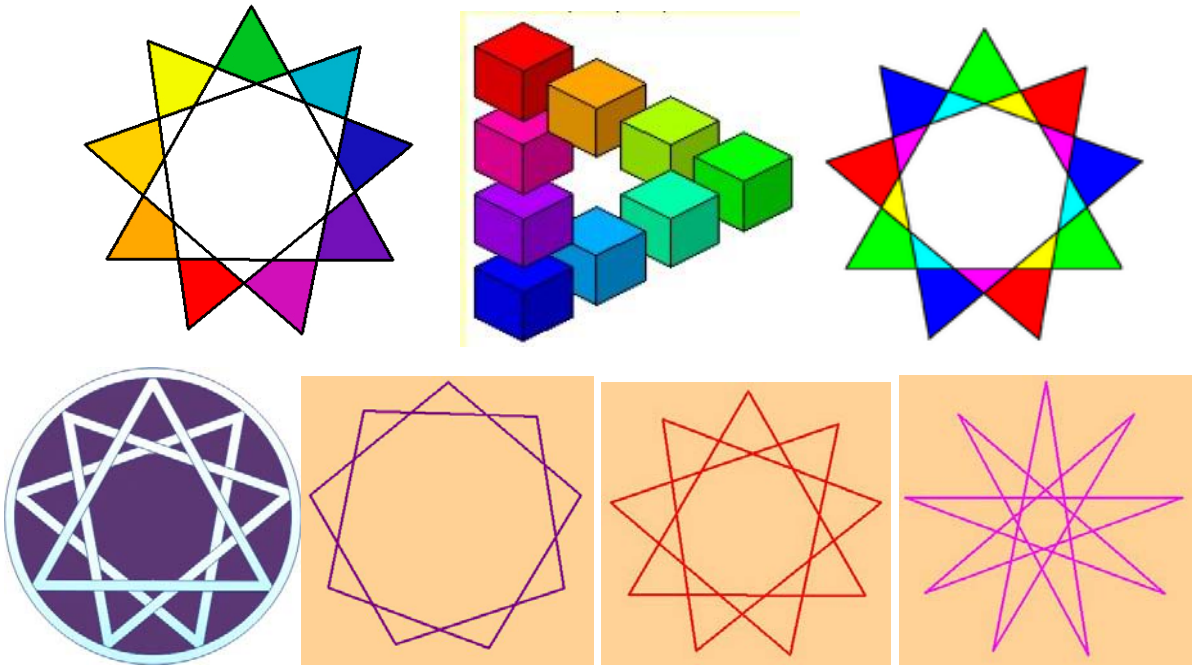


Рис. 198. Девять цветов. Девятиугольные звезды.

Девятка Человека у А. Никифорова

Мы приведем пример использования цвета в научной кодификации понятий в статьях А.С. Никифорова (Матурского)*. Здесь применены в качестве палитры девять *красок* – семь цветов спектра по Ньютону и ахроматическая пара. Приводимый пример интересен этой редкой в своем роде девяткой.

Рис. 199. Модель Никифорова.

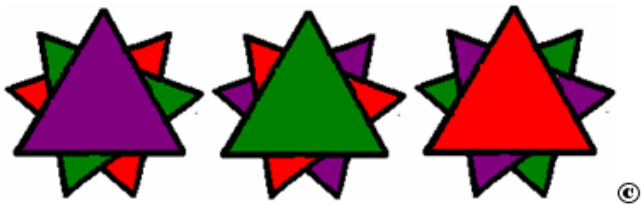
---

* Эволюция? Креация? Коэволюция? Или цвето-лоция как навигация. Или, как я пришел к Богу. (или правда, похожая на сказку?) // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16296, 16.01.2011).

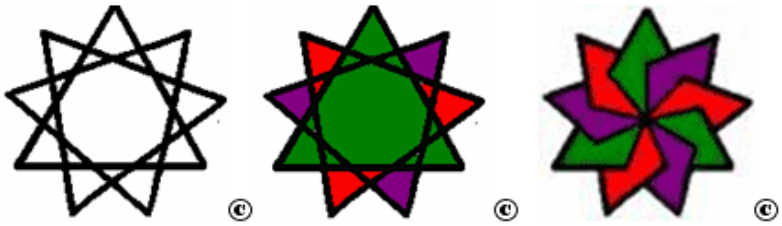
Мы изложим тут только логику образования схемы у автора, и не более. Он исходит из П. Флоренского, у которого главными цветами спектра названы *фиолетовый*, *зеленый* и *красный*. Отсюда первый цветовой код, где *фиолетовый* цвет символизирует *Ноосферу*, *зеленый – Биосферу*, *красный – Социосферу*.

При отнесении к человеку эти цвета упаковываются в треугольные знаки. От *Ноосферы* человеку достается *Разум* (разумное начало), от *Биосферы – Тело* (животный организм), от *Социосферы – Дух* (духовно-социальное начало).

Далее эти три начала складываются в человеке. Зрительно треугольники как бы нанизываются на ось девятиугольной звезды. Причем, это возможно в трех вариациях, в зависимости от приоритетов какого-либо начала в человеке:



На первой «звезде» виден приоритет *мыслителя* (познание и искусство). На второй доминирует *телесное* начало (что связано с физической культурой и т.п.). На третьей выделяется активное социальное начало, и это доминанта *политики.* Гармония человека есть триединство этих начал – полная звезда.

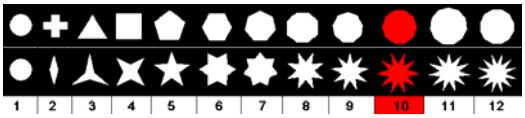


На втором шаге автор вносит в эти связанные треугольники совокупность «*промежуточных*» цветов, по Флоренскому. И получает итоговую схему. Это знак со спектром – символ такой Личности, у которой развиты все стороны.

Какие именно это стороны и чем можно обеспечить их развитие, автор поясняет уже в таблице, а также во множестве своих прочих публикаций

9. Красный	Социальное (духовность)	Политика	Высш. Школа Юность (15-21 год)
8. Оранжев.		Экономика	
7. Жёлтый		Труд	
6. Зелёный	Природное (телесность)	Чувства	Сред. школа Отроч-во (7-14 лет)
5. Голубой		Психика	
4. Синий		Эмоции	
3. Фиолетов.	Космическое (разумность)	Слово	Нач. школа Детство (0-7 лет)
2. Чёрный		Музыка	
1. Белый		Живопись	

Десять цветов



Десять можно получить из пяти путем добавления пяти, из шести путем прибавления четырех цветов, из семи – путем добавления трех, и из восьми – двух. Дополнив схему девяти цветов всего одним цветом, мы снова создаем неравновесность. Дабы вернуть симметрию на круге с дополнительностью, и нужна система из десяти. Кстати, все перечисленные шаги на самом деле невозможны – цвета немного «плывут», за исключением исходной пятерки.

Чтобы выбрать цвета логически, надо дополнить схему пятерки основных (устойчивых) цветов – большие круги на схеме – противоположной ей пятеркой переходных цветов – малые круги.

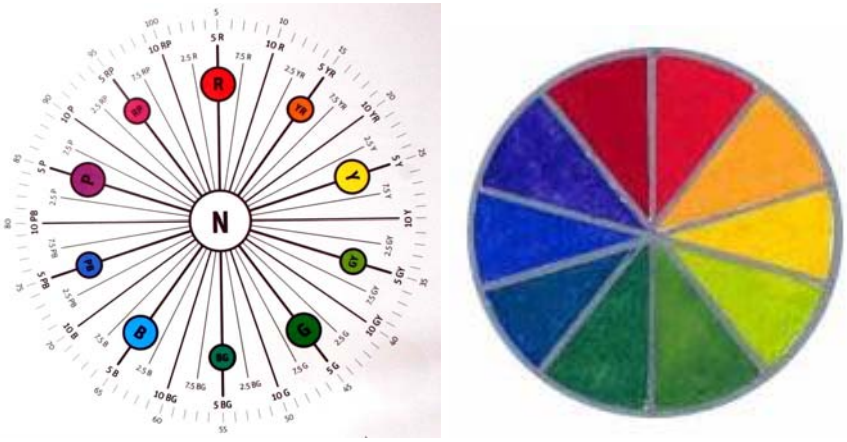


Рис. 200. Десятицветовой круг: пять основных и пять дополнительных.

Американский ученый Максвел поступил несколько иначе: он настаивал, что добавил к восьмеричному кругу Грассмона еще два цвета: Желто-Зеленый и Зелено-Голубой. Но если мы сравним исходные цветовые круги этих авторов, то обнаружим, что это совсем не так: он просто построил систему заново. Она и не может быть построена из предыдущих восьми цветов Грассмона без сильных искажений.

Цвета, расположенные друг против друга в этом круге взаимодополняемы и каждый диаметр указывает своими окончаниями на два дополнительных. В круг входят: Красный, Оранжевый, Желтый, Желто-Зеленый, Зеленый, Зелено-Голубой, Голубой, Синий, Фиолетовый, Пурпурный цвета.

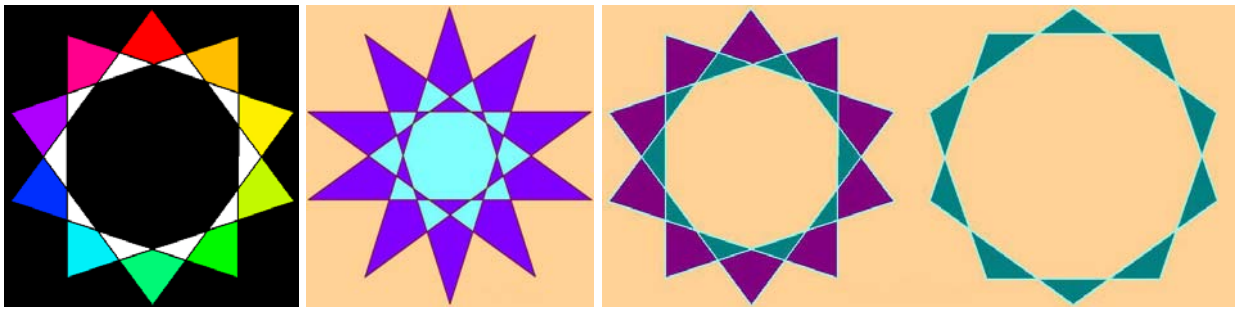


Рис. 201. Цветовая десятка и пригодные для ее схем десятилучевые звезды.

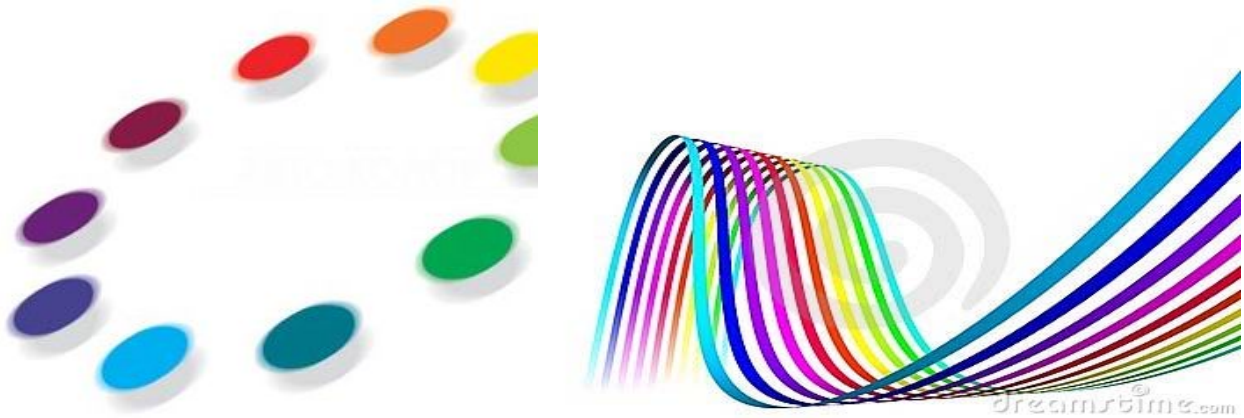


Рис. 202. Примеры десятицветовых композиций из интернета.

Одиннадцать цветов

В цвете схема одиннадцати нечетная, а потому и ее адекватным отображением будет линейный спектр или спираль.

При большом желании можно дополнить линейную девятку двойкой, получив цветовую систему из 11-ти компонентов. Так виднее, что именно добавляется:

Рис. 203. Образование из девяти – одиннадцатицветовой схемы.

Скажем сразу, число 11 вообще не относится к распространенным на практике. Мы писали об этом в книге о числе [21]. Тем более, нет ни одной цветовой схемы на ее основе. Хотя существуют и звезды с 11 лучами и т.п.

Тогда зачем она нам? Чтобы увидеть а) логику нечетности, б) деформации, которые есть в схеме 12 цветов и отдельно, без сопоставления, не видны.

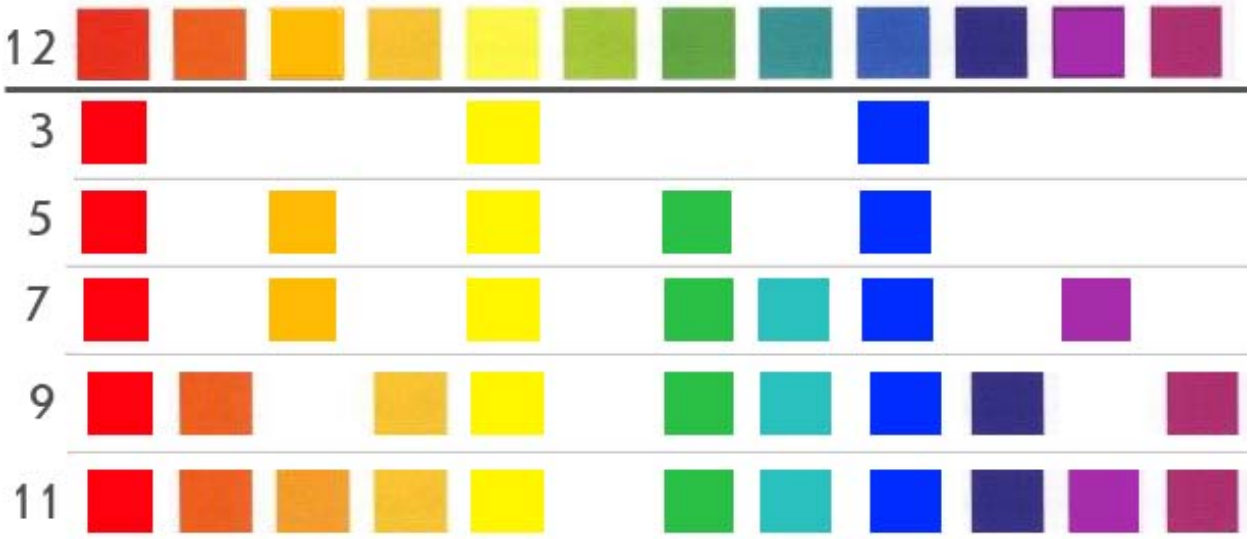
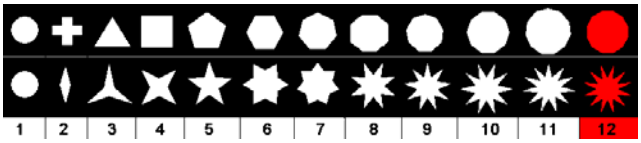


Рис. 204. Нечетный ряд цветовых моделей в соотношении с 12-тицветовым.

Двенадцать цветов



Наконец, дополнив семерку пятеркой, весьмерку четверкой, девятку чистых цветов тройкой, или десятку двойкой, или 11 – еще одним, мы получим 12 компонентов в цветовом ряду. Тем самым мы получим самую распространенную схему современной колористики.

И хотя она неадекватно отображает спектр в линейном виде, такое ее представление – не редкость. Посмотрите на явное отличие ее квантов от непрерывных цветов физического спектра. Даже если не учитывать, что цвета не на своих местах, здесь просто нет спектрального голубого (бирюзового):

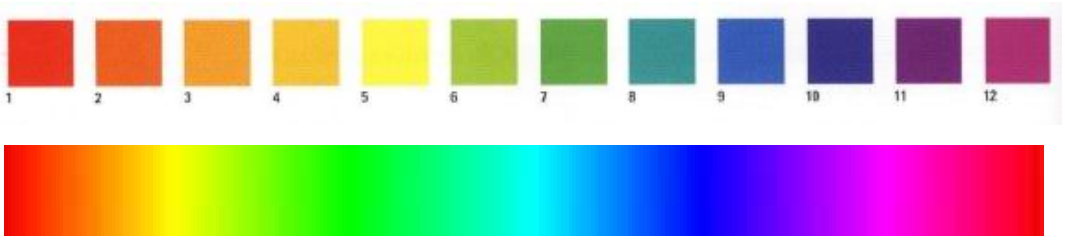
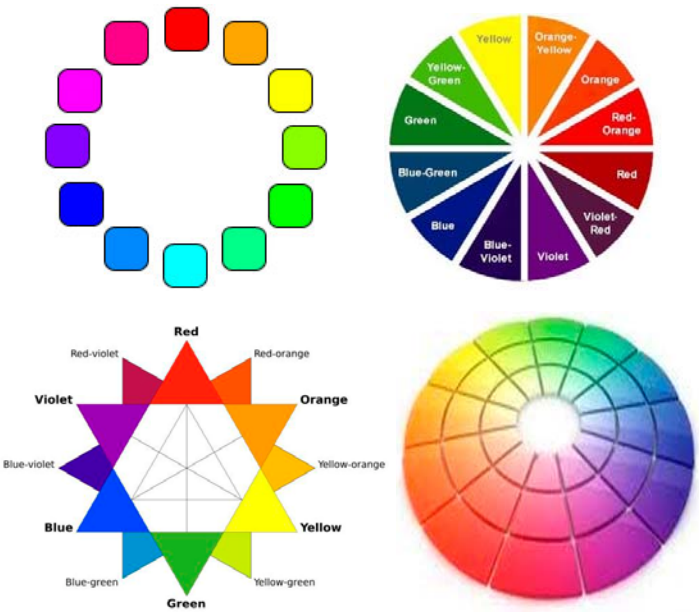


Рис. 205. Сопоставление 12-тицветовой схемы со спектром.



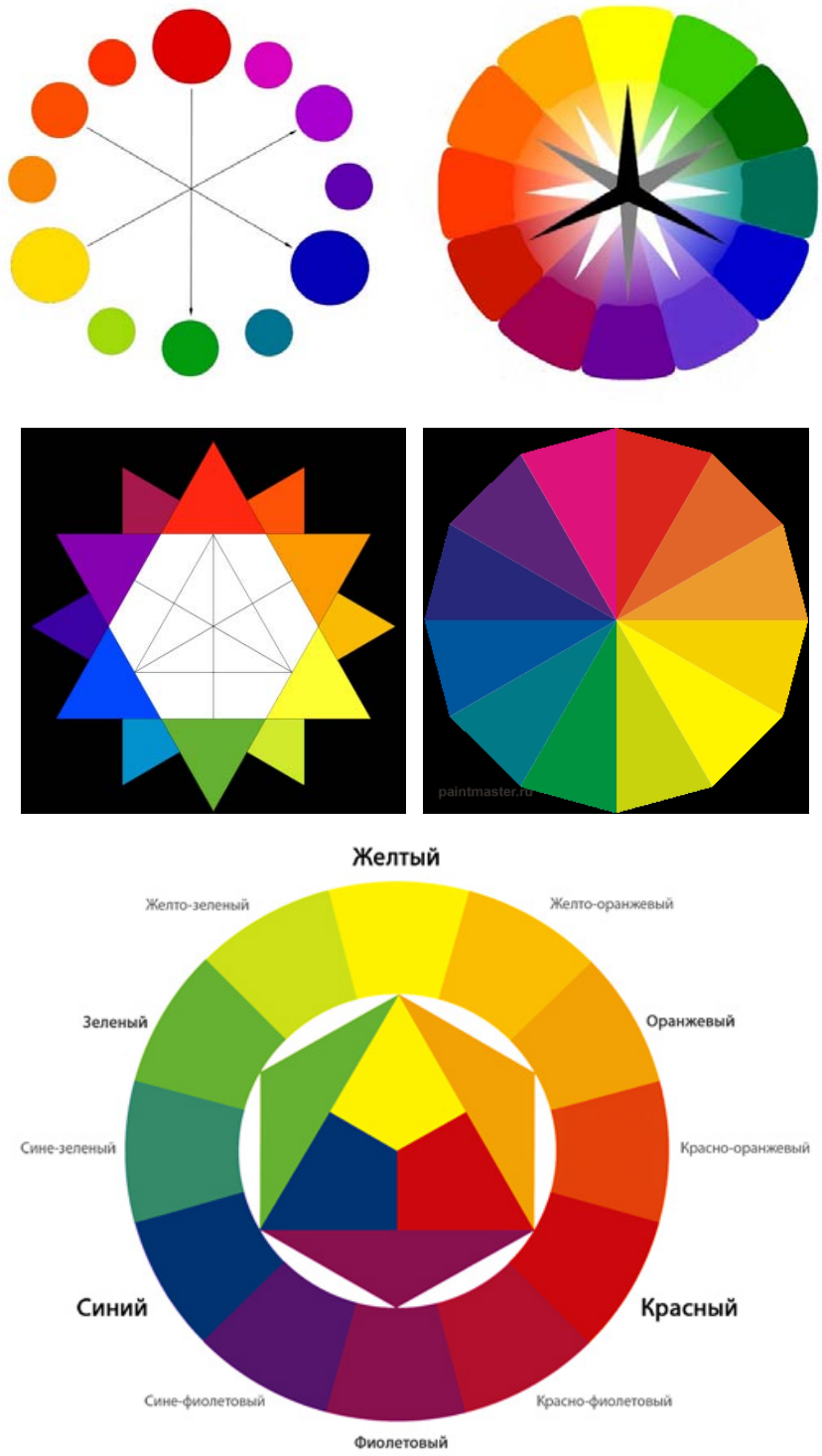
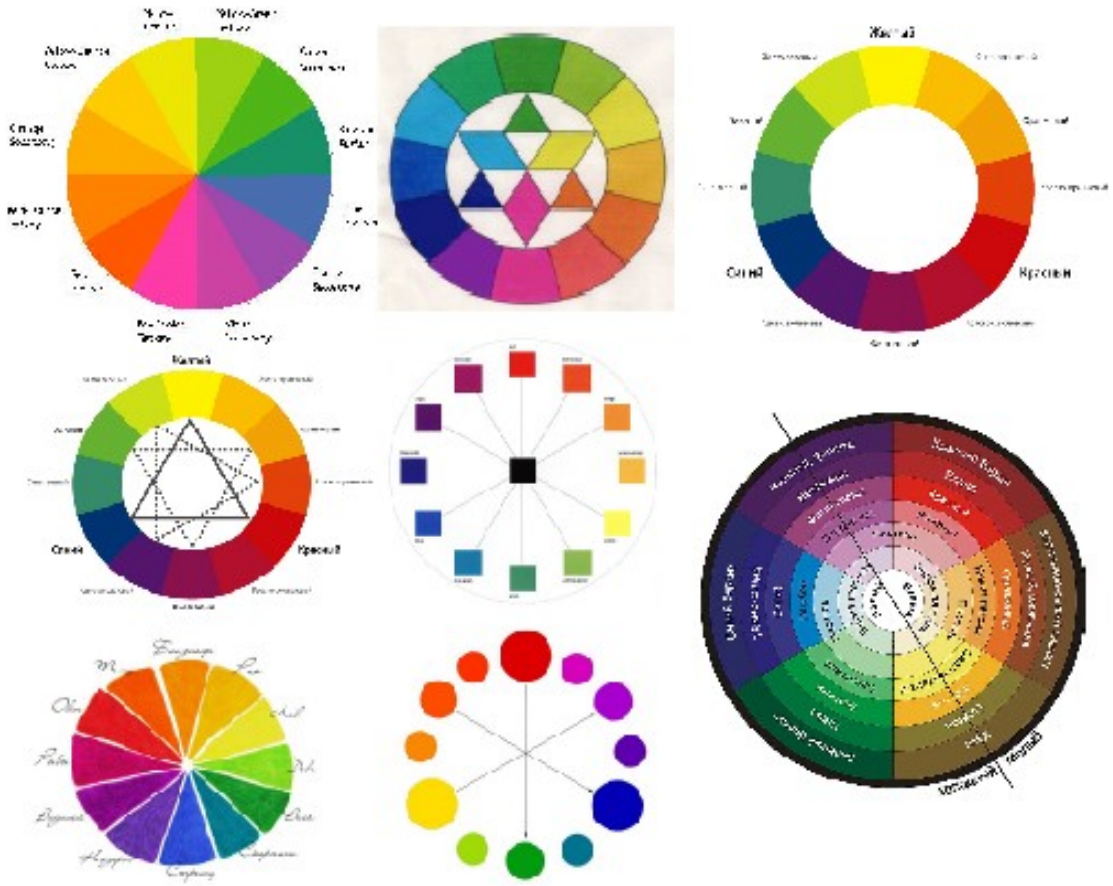
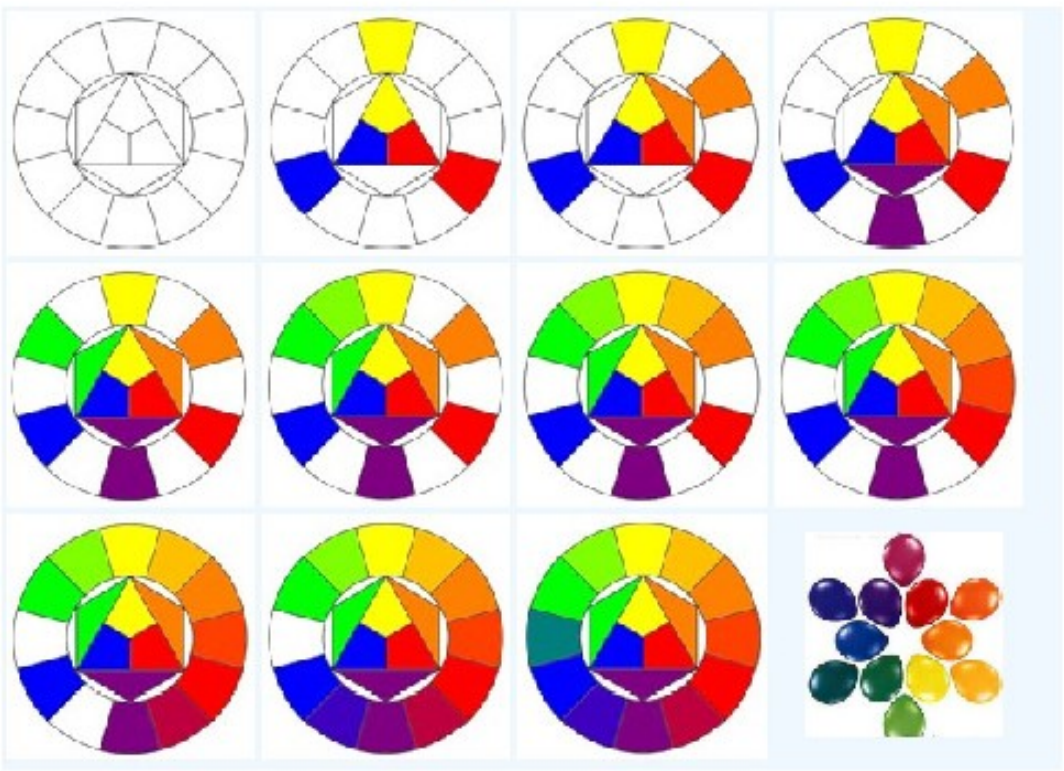


Рис. 206. Круговая схема из 12 цветов. Варианты из интернета.

Напомним, что получить эту схему 12-ти можно из тройки и четверки, создавая вложенные уровни. И не только кругами, но и квадратами. А квадрат лежит в основе зодиаков – это схема четырех стихий. Треугольных схем нет.

Рис. 207. Две разные схемы из 12 цветов. Четверка преобладает в зодиакальном круге. В мандалах – тройка.





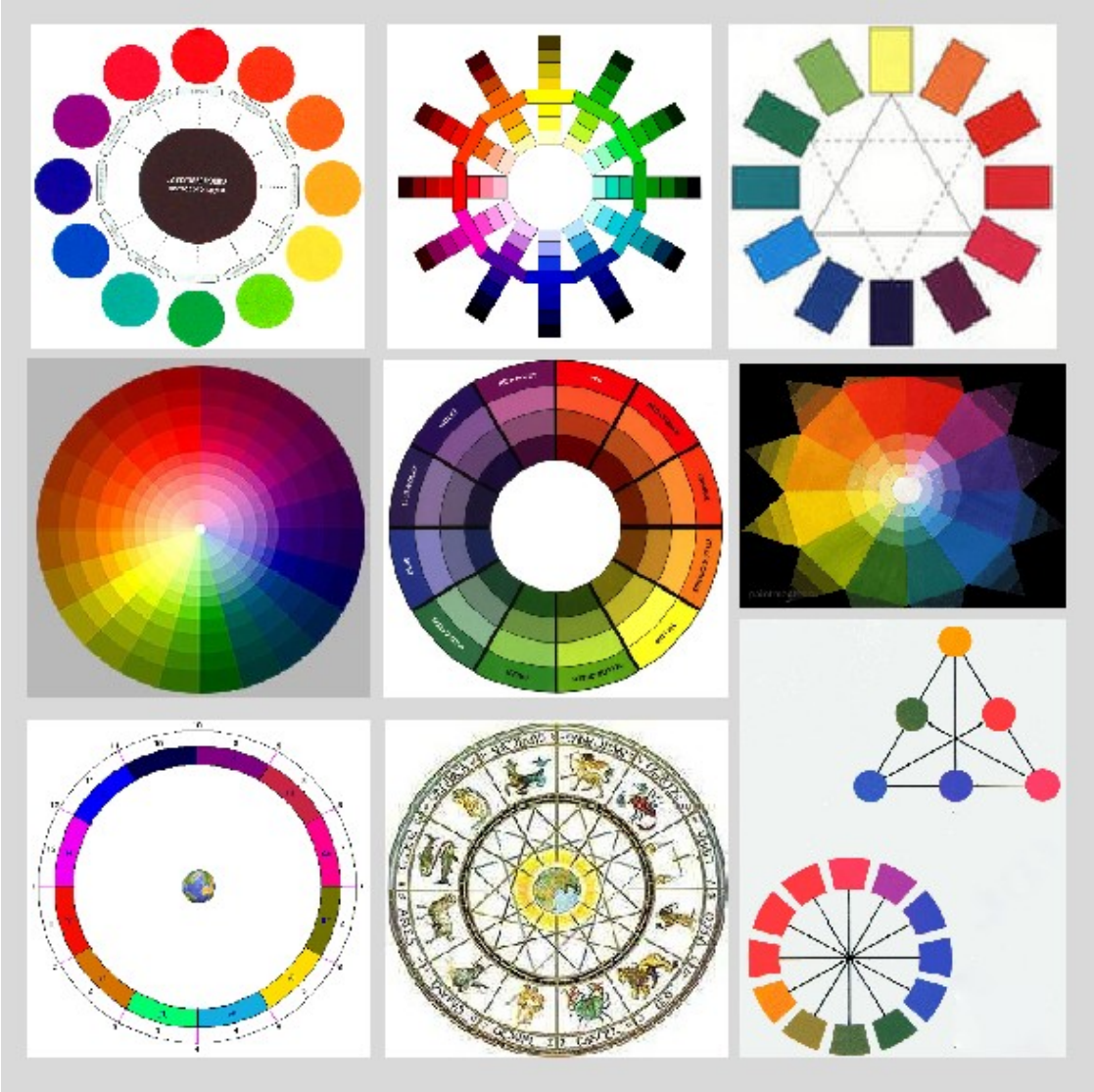


Рис. 208. Множество вариантов 12 цветов и зодиакальный круг в цвете.

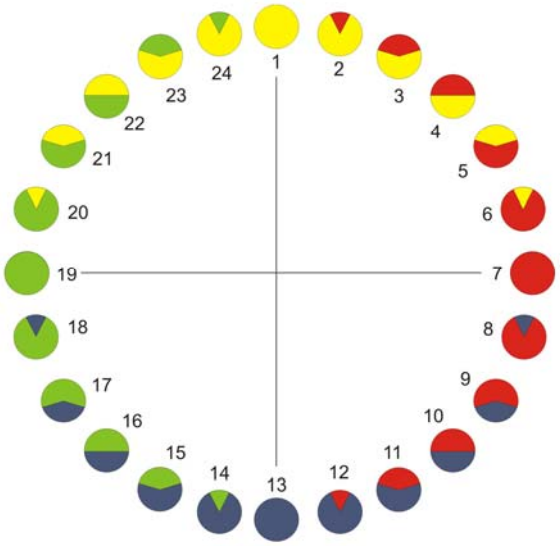
И так далее

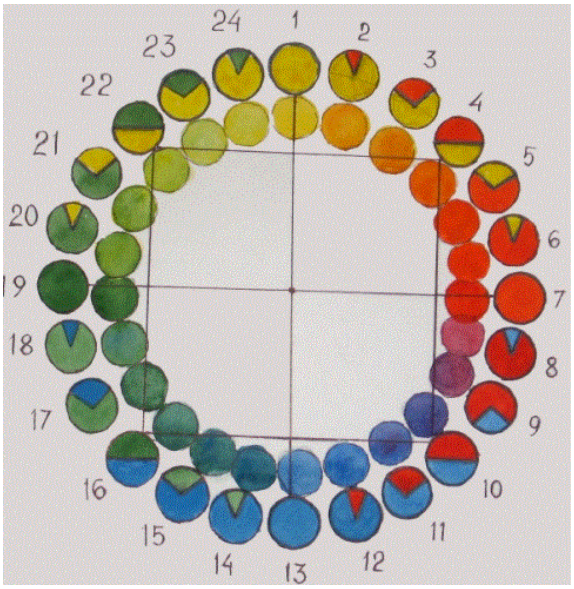
Таким образом, мы выяснили, что в данной области есть все варианты – от 1-го до 12-ти компонентов или квантов цвета. Более сложные образования, а они тоже есть, и их немало, имеют сугубо техническое применение. Некоторые производны от 12 (24, 36, 48), но есть и совершенно произвольные с точки зрения привязки к изложенным здесь цветовым схемам.

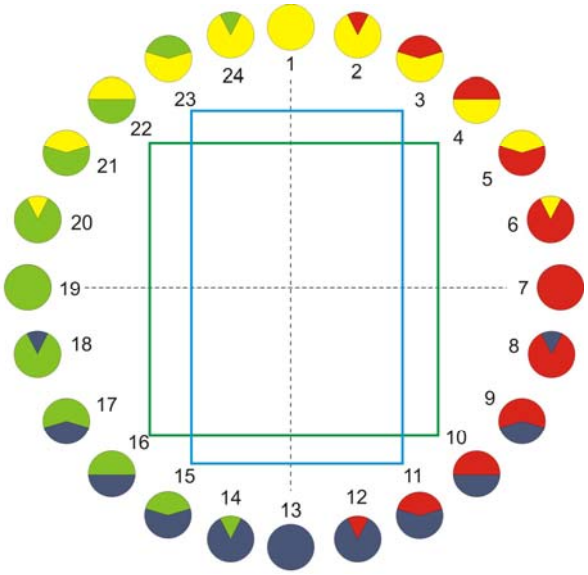
Приведем ряд иллюстраций.

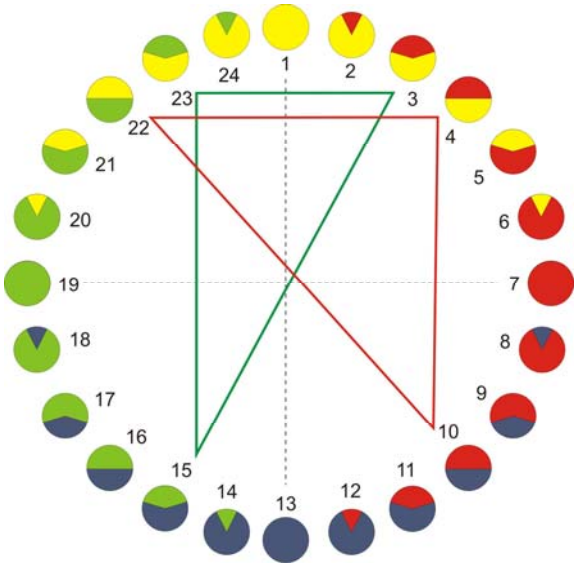
Рис. 209. Специальная цветовая диаграмма 20 цветов (удвоенная десятка).

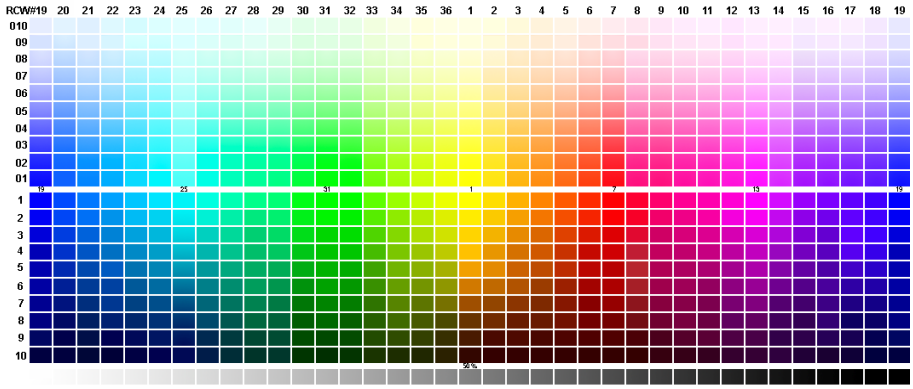
Вот одна из лучших в смысле иллюстративности схем 24-х цветов, построенная на основе цветовой четверки. И в ней тоже есть свои треугольники, квадраты и прямоугольники, т.е. гармоничные гаммы:






1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24


RCW#19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19
010
09
08
07
06
05
04
03
02
01
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24

Рис. 210. Круги 24, 32 и 48 цветов.

Есть и более детализированные варианты, в пределе стремящиеся к непрерывному спектру:

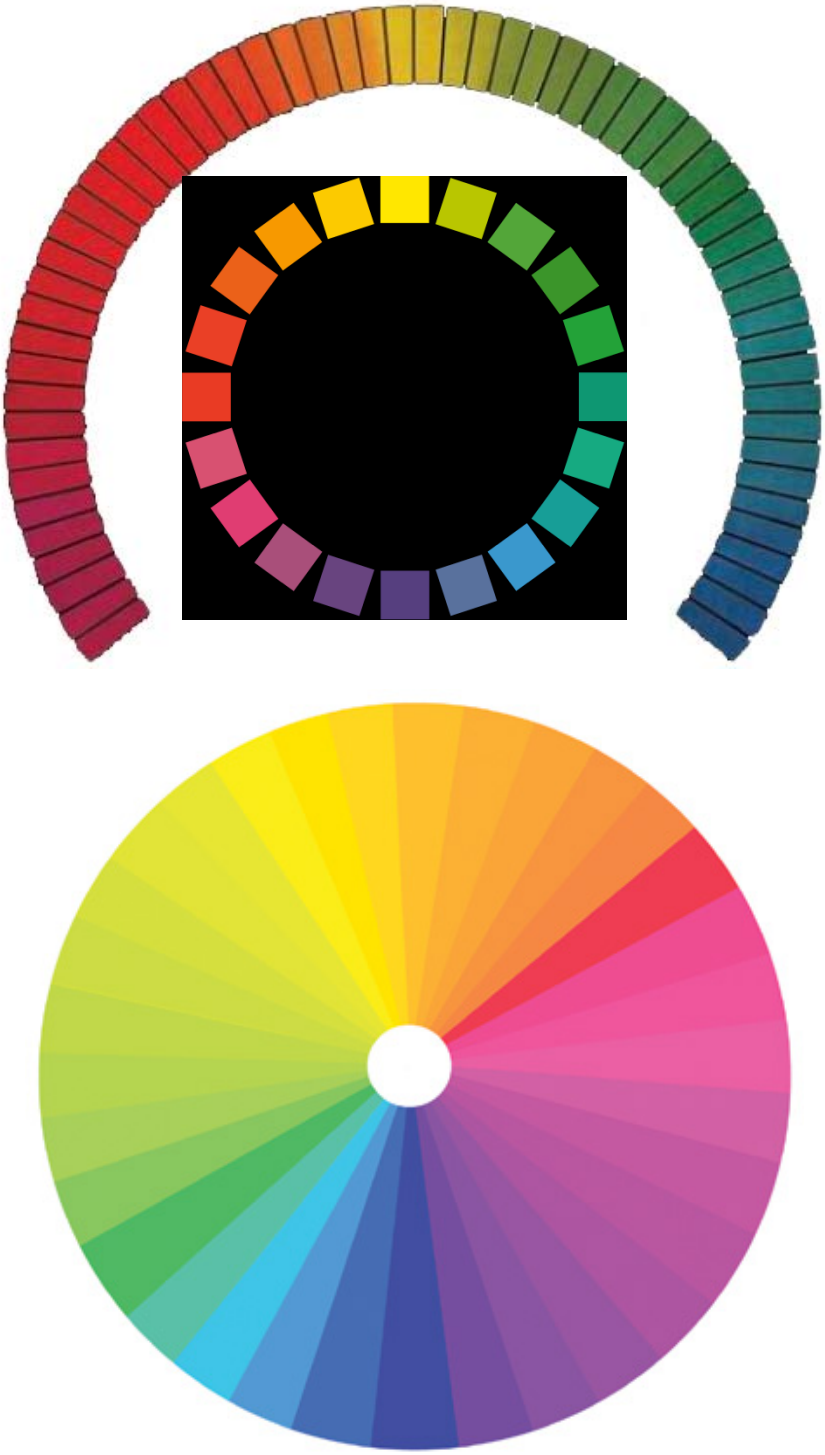


Рис. 211.

Причем, исходными могут быть как три, так и четыре цвета:

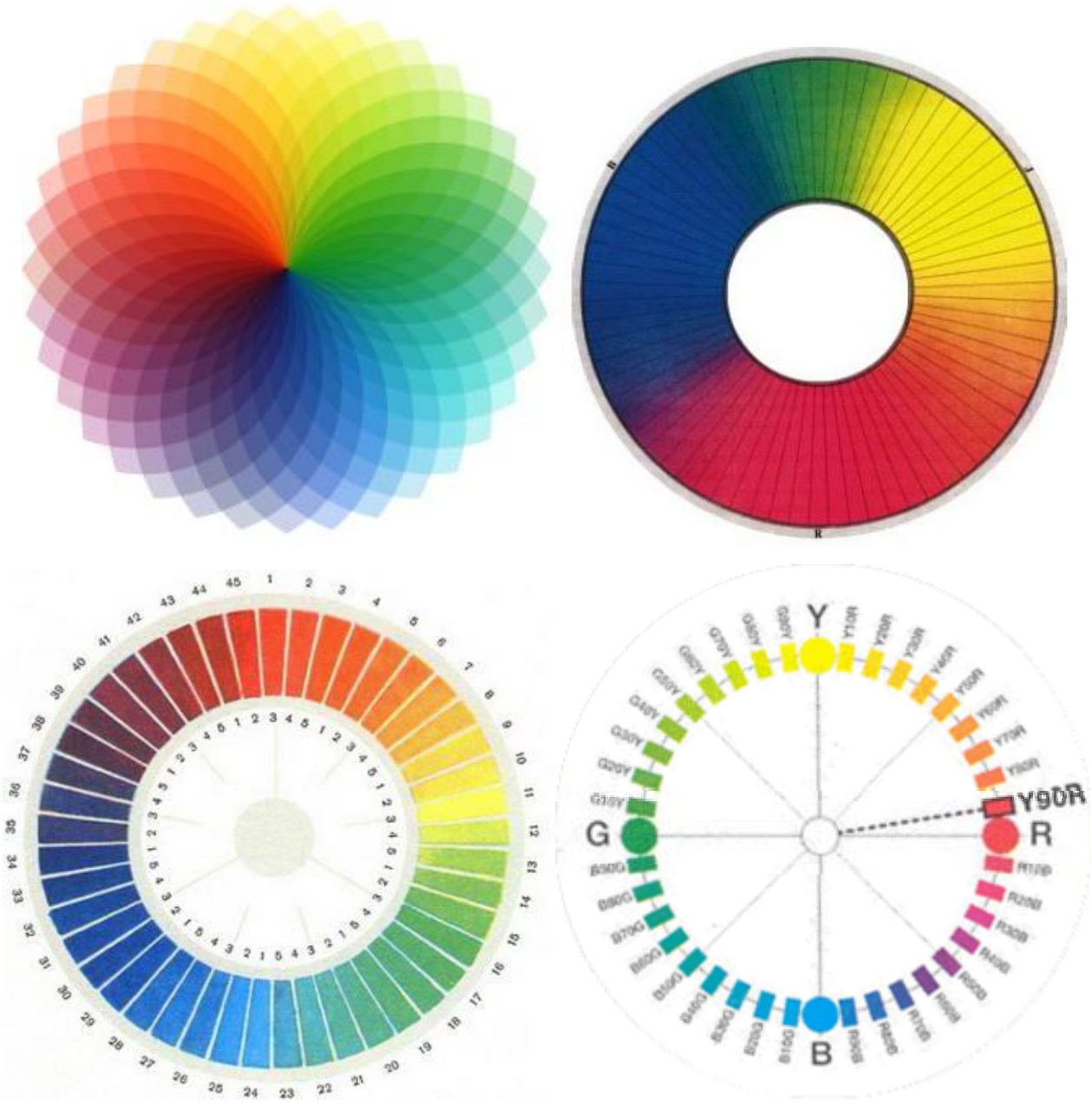
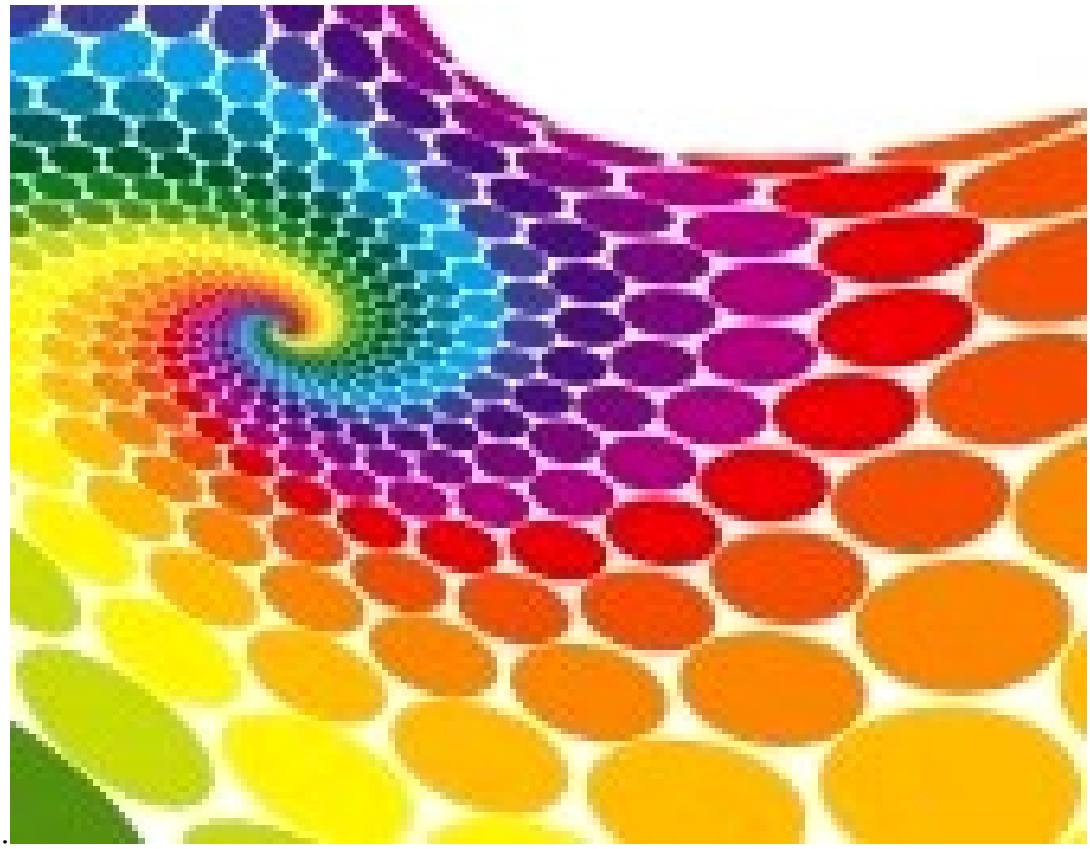
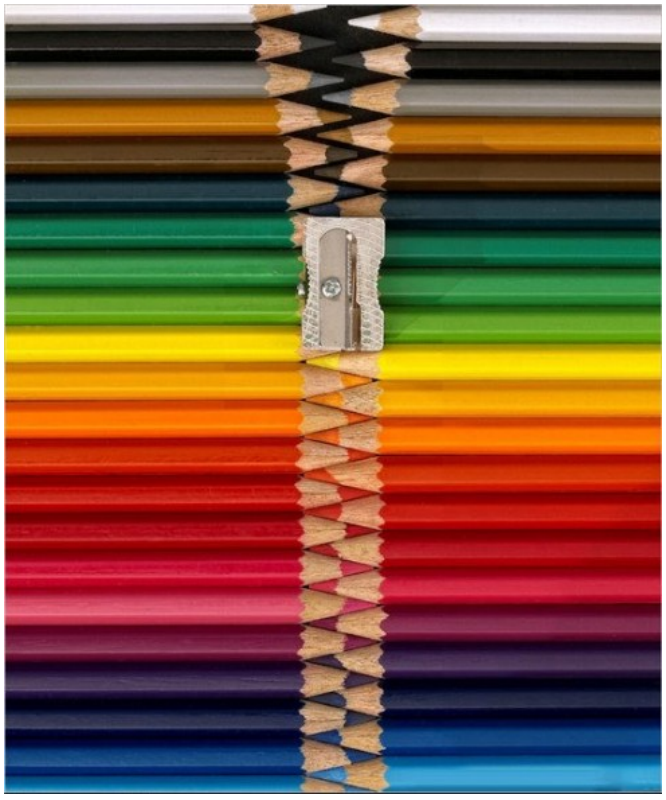
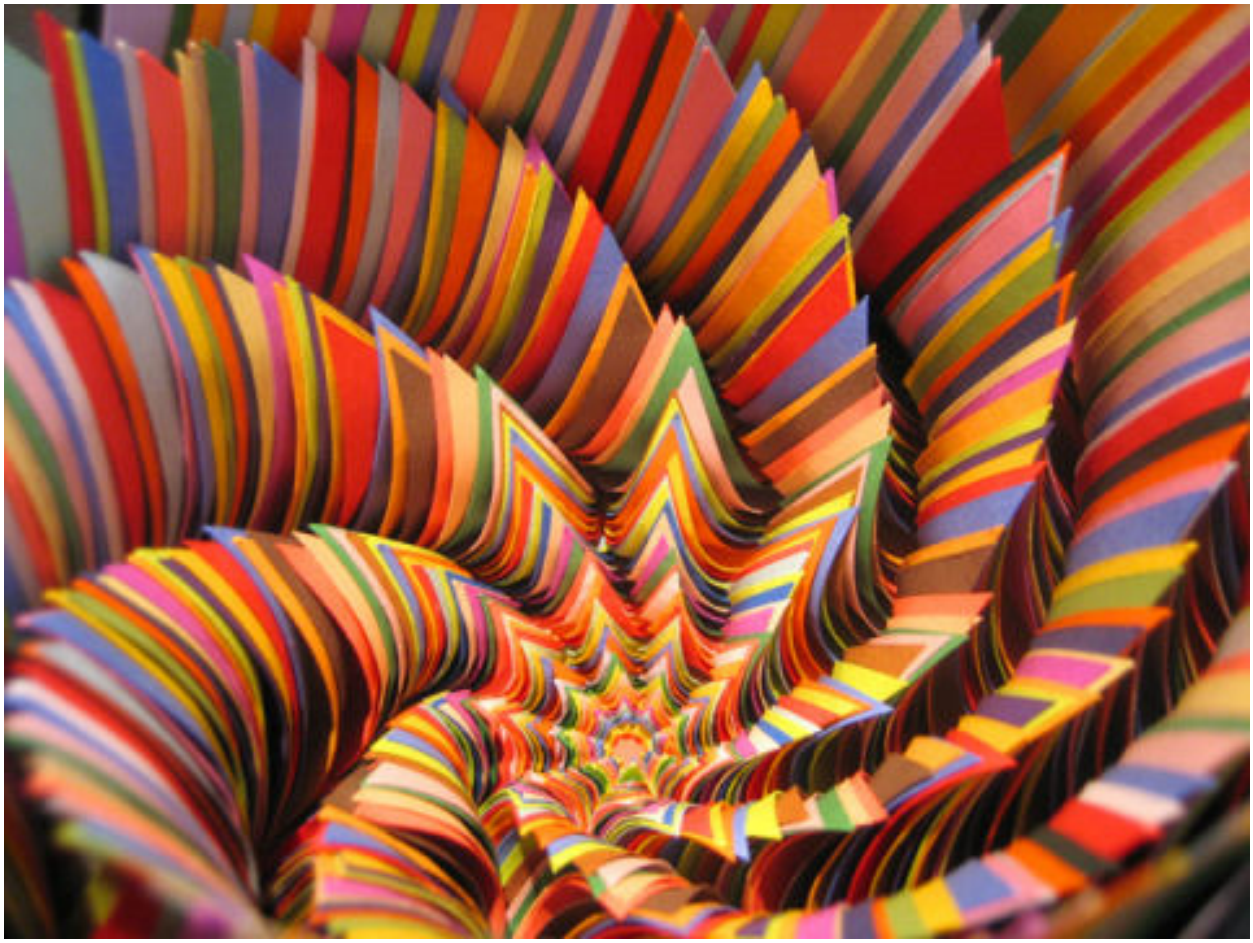


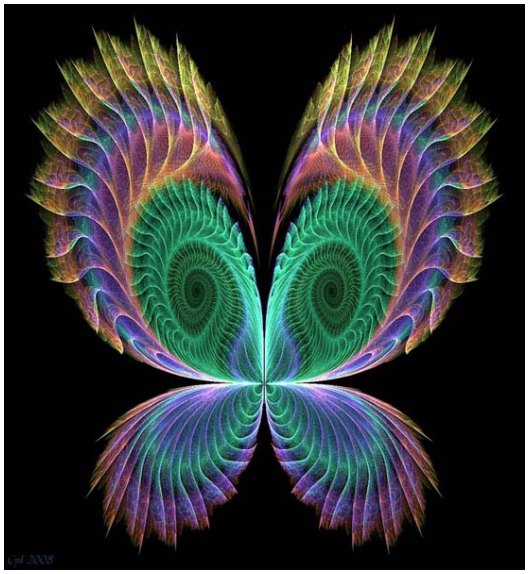
Рис. 212. Беспредельны возможности увеличивать количество оттенков цвета

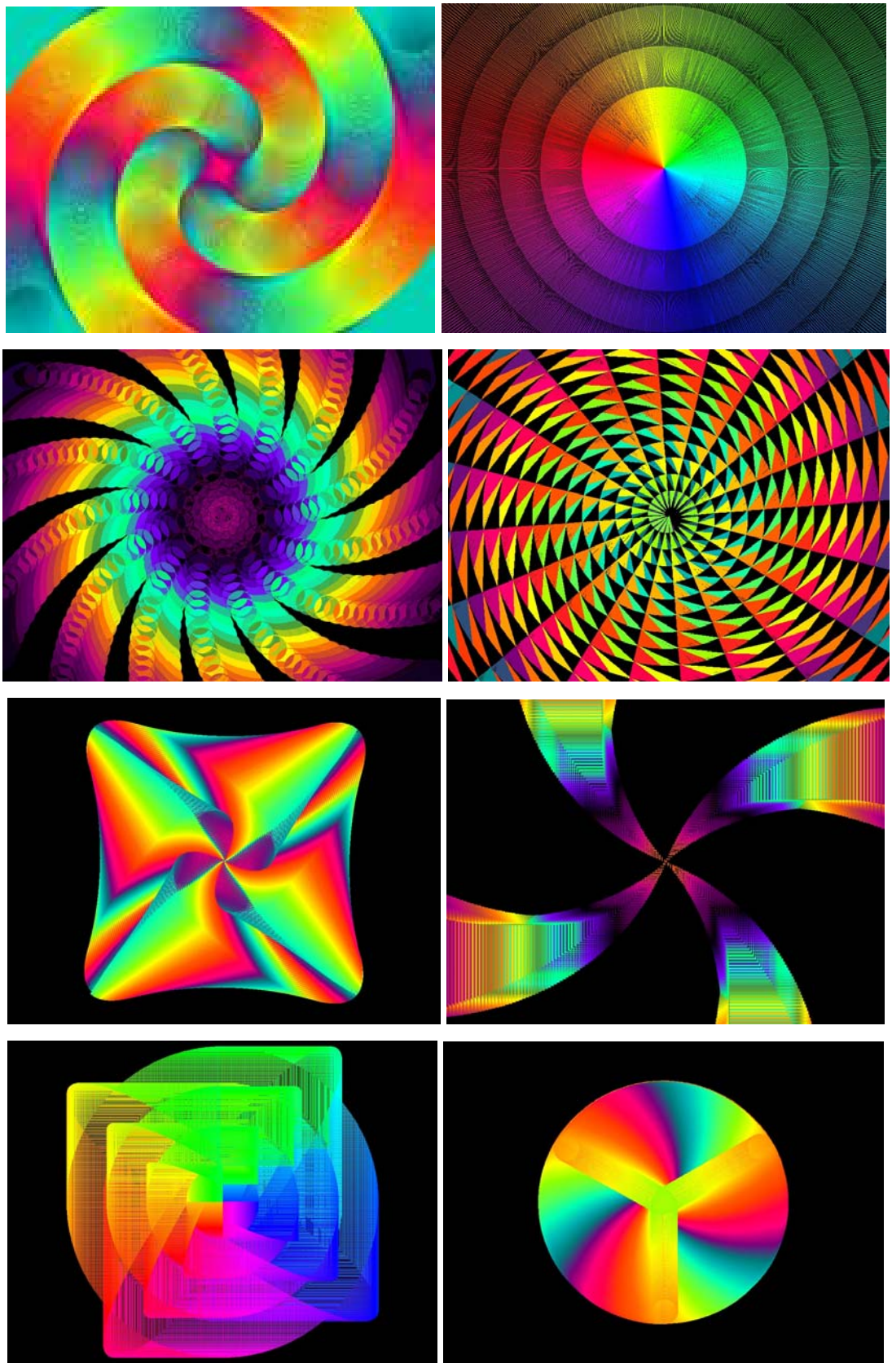
Иллюстрации использования многоцветия











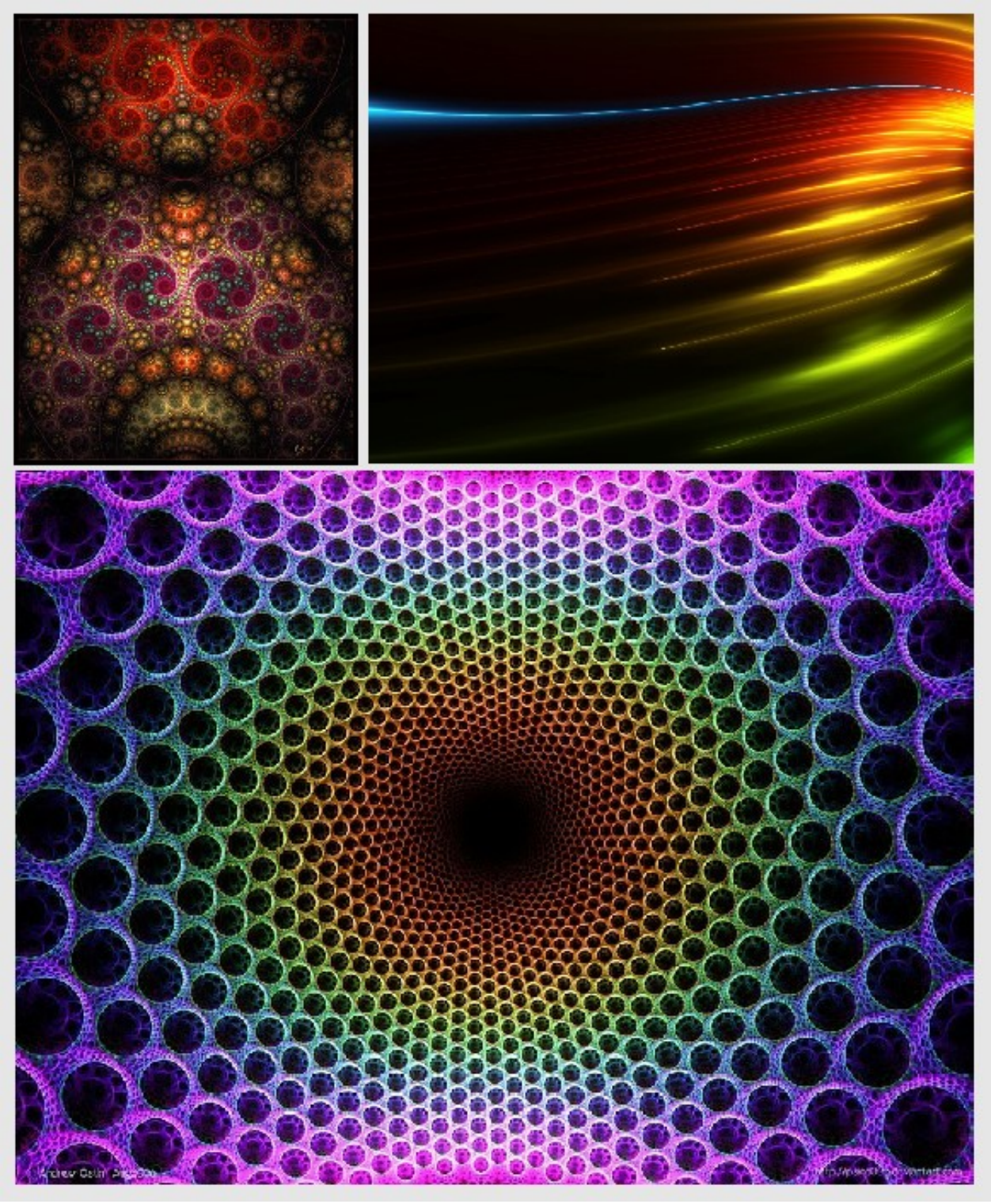


Рис. 213. Рисование радугой.

Глава 5

СПИРАЛЬНЫЕ МОДЕЛИ ЦВЕТА

Глава 5. СПИРАЛЬНЫЕ МОДЕЛИ ЦВЕТА

Кроме чистого любопытства, которое всегда вызывает тема цвета, у нас была определенная цель. Можно сформулировать ее как построение ***графологии колористики***, учения о способах изображения цветовых схем.

Но в целом мы искали ответ и на более общий вопрос: «Какими цветовыми моделями оперирует колористика и почему?». Причем основным ракурсом у нас был ментальный – в рамках нашего понятия «ментосфера», изложенного в ряде последних монографий [27; 31].

В этом отношении мы выяснили следующее: рассматриваемые цветовые модели можно сгруппировать по числовому ряду, как логически, так и генетически. Отсюда наш основной ***закон генезиса цветовых моделей в культурном цикле.*** Различие ментально-культурных циклов от цивилизационных мы рассмотрели в ряде монографий [17; 26]. Оно содержится и в самой известной работе П.А. Сорокина [234].

Выстроим друг над другом все множество культурных циклов разной длительности, тем самым приведя их к общему понятию «культурный цикл».

Закон гласит, что всем таким циклам будет присуща примерно единая (инвариантная) закономерность: ***цветовые схемы в менталитете и выражающем его искусстве (дизайне) развиваются в сторону усложнения, увеличения количества цветов от 1 до 12 в пределах культурного цикла.*** Мы утверждаем естественный характер этого закона.

В истории существуют культуры, которые не проходят в искусстве полного цикла и останавливаются на какой-то последней схеме цветов уже навсегда. Она канонизируется и мешает продвижению вперед. Но в основном

«нормальные культуры» проходят все этапы и по этому признаку можно определять их границы, что очень важно в вопросе датировок.

В науке и технике это движение выглядит несколько иначе, поскольку там схемы цветов используются в зависимости от цели. Но и эта сфера в определенной степени подчинена этому закону – он действует через людей как носителей менталитета. Тот же Ньютон взял свою семерку не из радуги, а из культуры (мода на семь нот).

Вторая обнаруженная закономерность гласит, что графологически модели цветов разводятся на линейные и плоскостные (хотя они и взаимосвязаны и даже иногда взаимозаменяемы). А есть ведь и объемные возможности представления цвета и цветотона, и их две.

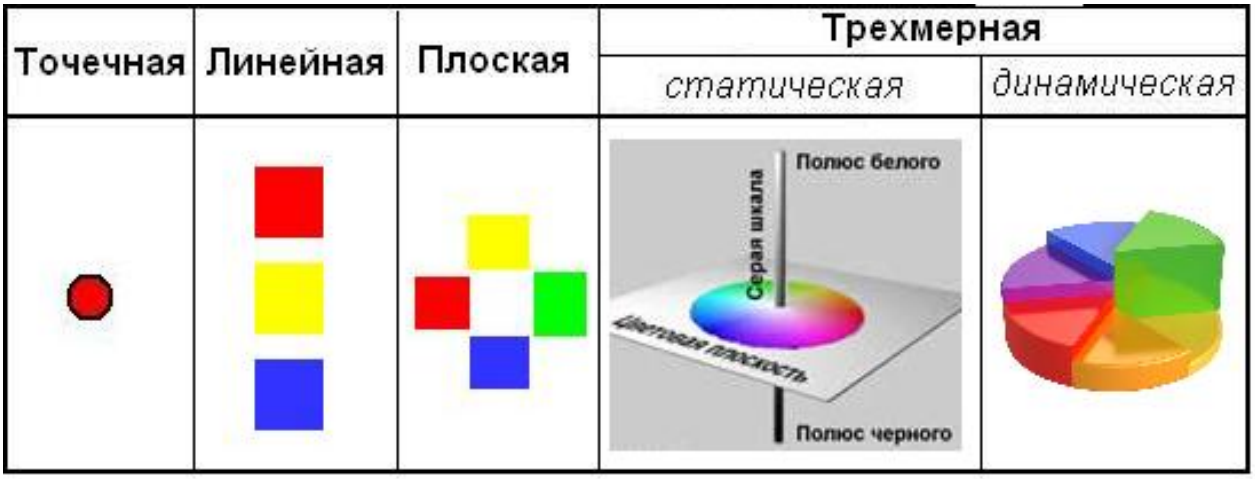


Рис. 214. Основные модели цвета с позиций мерности пространства.

Если говорить о трехмерности (3D), статическую модель цветотона мы рассмотрели ранее и в массе вариантов, осталась динамическая. Чтобы подойти к ней, напомним, что свет физика рассматривает как электромагнитную волну. Волна – это изменение состояния среды или поля, распространяющееся в пространстве с некой скоростью. У любой волны есть длина – это расстояние между гребнями волны. И все эти научные положения наиболее прямо характеризуют цвет.

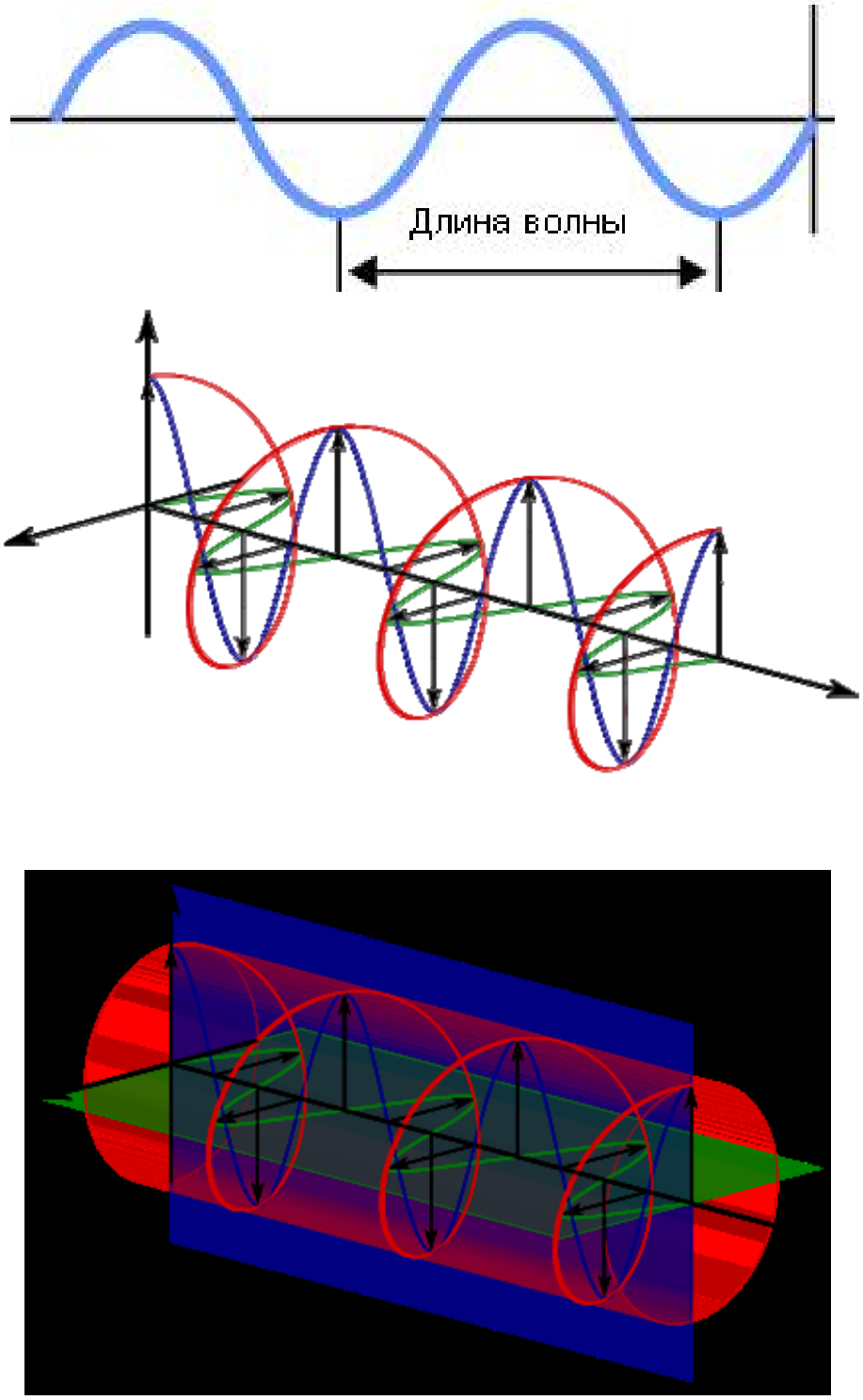


Рис. 215. Свет как волна. График синусоиды.

Спираль на двух проекциях и в объеме.

Отмеченный отрезок на плоскости – синусоида, а в объеме это спираль. И виток винтовой спирали есть единица в объемной модели.

Длины волн, которые способен воспринимать человеческий глаз, – *видимый свет*. Цвета различаются нами в зависимости от длины волны: свет с наибольшей длиной волны мы воспринимаем как красный, а с наименьшей – как фиолетовый.

Кстати, наше ухо тоже воспринимает волны, звуковая волна – это колебания вещества, волны с очень большой длинной. Таким образом, мы воспринимаем и вещество, и поле, как волны. Наиболее адекватным способом представления для них будут спиральные модели. Они обладают своим разнообразием [17] и не сводятся к винтовой линии, с которой мы начинаем.

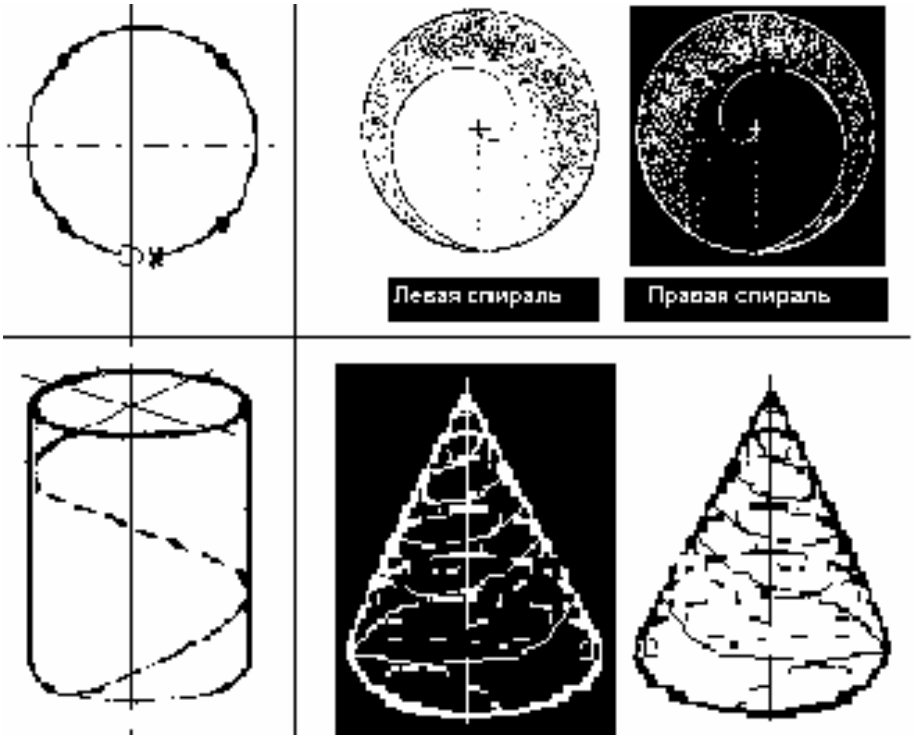


Рис. 216. Основные (исходные) спиральные модели.

Цилиндрическая спираль. Две конические спирали взаимообратные по направлению.

5.1. Объемно-спиральные модели цвета на цилиндре

Отметим, что нечетные схемы квантов цвета (3 – 5 – 7 – 9) на самом деле не прямолинейные, их лучшее всего представлять на спиралях. На них же можно представлять и четные варианты группировок цвета, но для этого нам понадобится более сложная модель. Спираль нужна нам постольку, поскольку плоская круговая схема спектра недостаточна и недостоверна, а цветотональная объемная модель трактует не цвет в чистом виде, а цветотон. Так что спираль – это единственная трехмерная модель *цвета как такового*.

Простейшая модель спектра – линейная. Она остается адекватной для нечетных группировок, а в спиральном мире линия получает дополнительные возможности, переходя в трехмерность.

Как мы уже говорили, замыкая спектр в плоский круг для четных группировок, мы поступаем не совсем адекватно. При переводе круговой модели спектра в объем (на цилиндрическую спираль) мы поступаем более адекватно и тем самым получаем новое измерение цвета.

Чтобы перейти к этой конструкции, начать следует с нашей трехмерной модели цикла. Сначала дана круговая проекция, потом объемная:

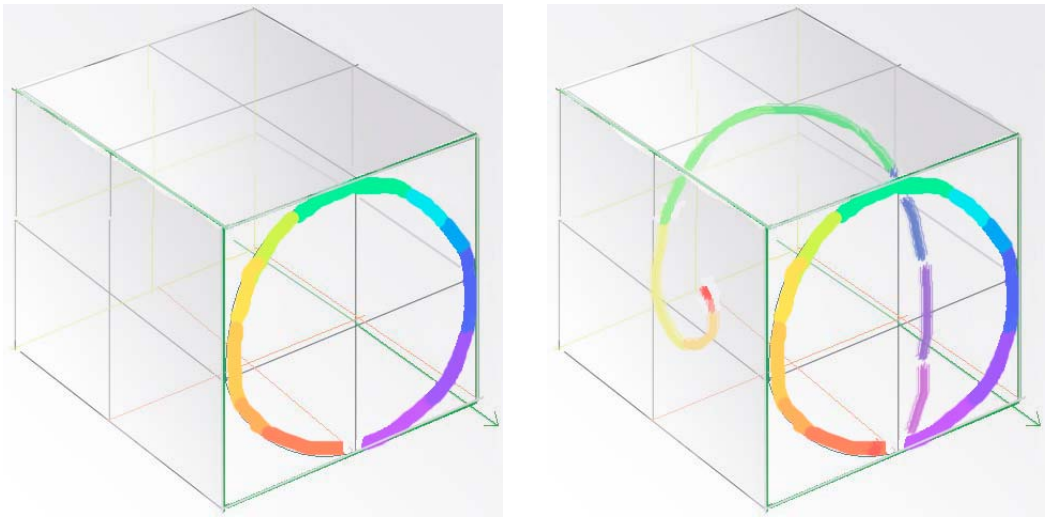


Рис. 217. Плоская и объемная модели цветового спектра.

А если на внутреннюю ось спирали (на вектор) снести квантированные цвета, то получится еще и линейный спектр. И тогда мы имеем все три варианта мерности на одном рисунке: и линейный, и плоский, и объемный.

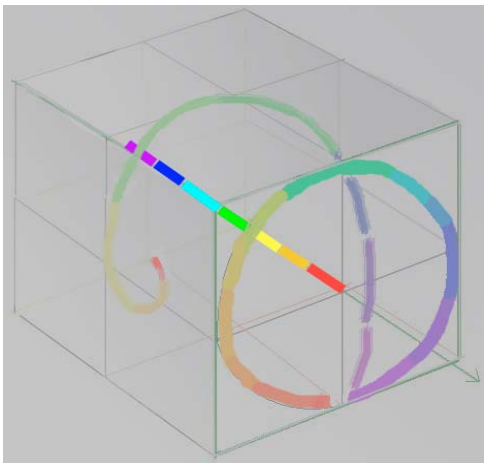


Рис. 218. Трехмерная цветовая спираль, круговая и линейная модели цвета.

Есть разные виды спиральных цилиндрических моделей, вот, например, две из них. Первая, шесть ступеней, скорее условная, но остроумная и полезная – на ней хорошо начинать мысленный переход из плоскости к объему. Вторая модель не только весьма подробная по оттенкам, но и построенная с уменьшением размера кванта в соответствии с длинной волны видимого света (от наибольшей длиной волны у красного, к наименьшей – у фиолетового):

Рис. 219. Квантированные спиральные модели спектра: винтовая цилиндрическая модель, свернутая в рог коническая спираль.

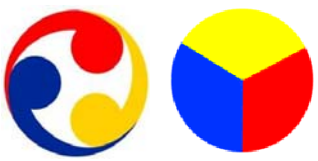
НЕЧЕТНЫЕ МОДЕЛИ ЦВЕТА

Линейным способом лучше всего выражаются симметричные (относительно зеленого цвета) нечетные цветовые модели (3 – 5 – 7 – 9 – 11), хотя не все они употребляются. Их началом служит тройная модель, причем, она существует в двух вариантах: культурный вариант «красный – желтый – синий» и технический вариант «красный – зеленый – синий». Есть и тройка Флоренского, которую мы упоминали, но она пока не получила развития.

С учетом генетического характера всей схемы нечетных моделей, вторая тройка с зеленым физиологически и спектрально ближе к истине, чем первая (мы писали об этом в параграфе о семерке). Но первая более употребима в культуре, и потому более привычна. Получается, вообще-то, что в основании должна лежать четверка цветов, только вот какая?

Рис. 220. Порождение ряда нечетных моделей цвета из тройки (троек).

Что интересно, именно симметричные линейные модели цвета имеют циклический способ выражения, и он наиболее адекватен именно для них. Как, кстати, и для систем понятий, связанных с эстетическим полем в целом. Реь идет о культурной тройке и ее производных:



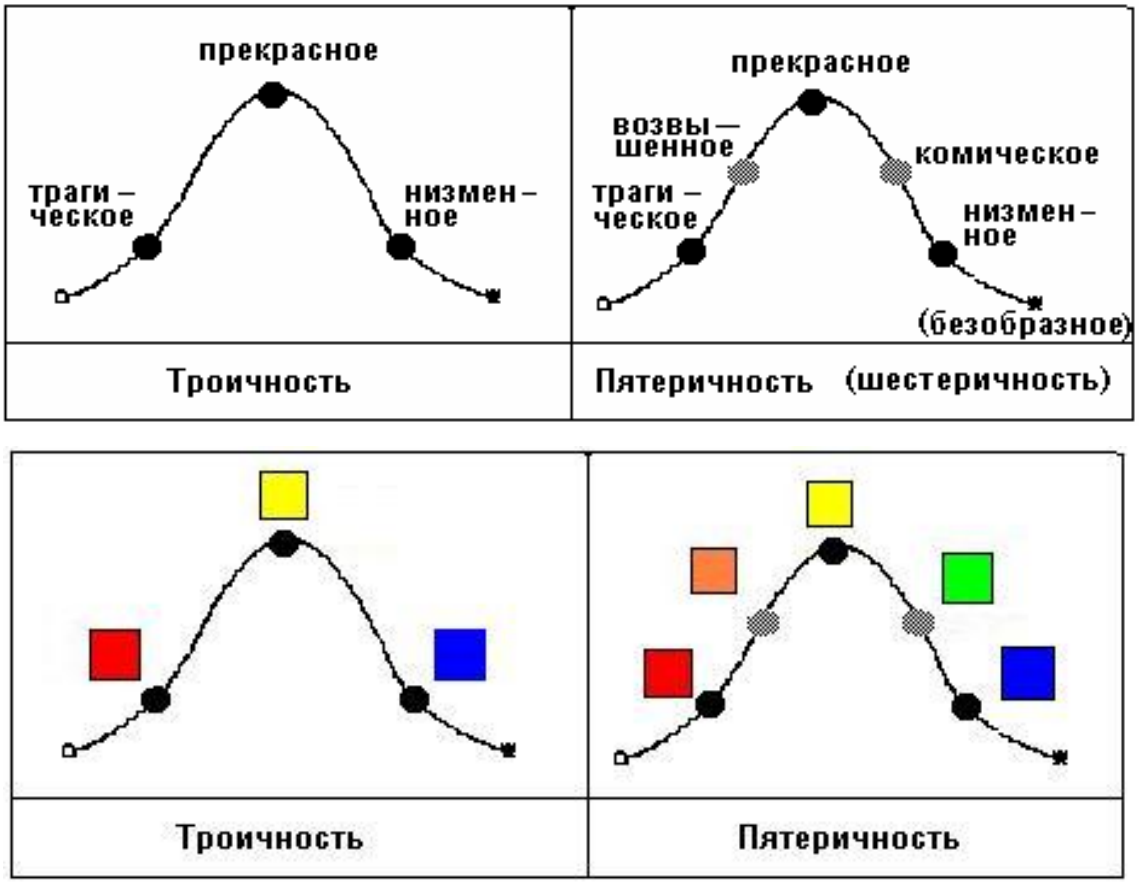
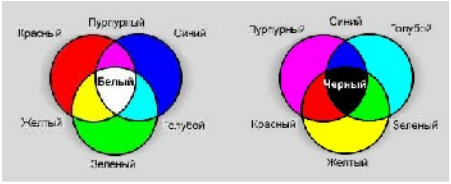


Рис. 221 Первые нечетные модели категорий эстетики на цикле и культурные модели цвета на основе трехцветия КЖС.

Мы уже говорили ранее, что в случае с семеркой начинаются очевидные смещения цветов в холодную сторону, и они как раз на этой общей схеме всех нечетных и очевидны: три теплых и четыре холодных. А на практике эти смещения видны и при применении пятерки, что мы показали на примерах производства красок другой гаммы из пяти. Потому что, если начинать с тройки КЗС, то пятерка и будет иметь тот вид, который применяют в рекламных целях: КЖЗСФ. А уж семерка получает как раз тот самый классический вид КОЖЗГСФ.



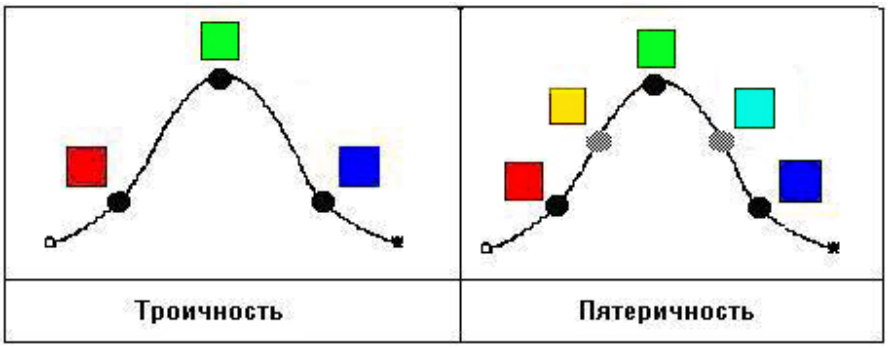


Рис. 222. Технические спиральные модели цвета на основе трехцветия КЗС.

Интересно было бы развить на спирали и модель П.А. Флоренского:

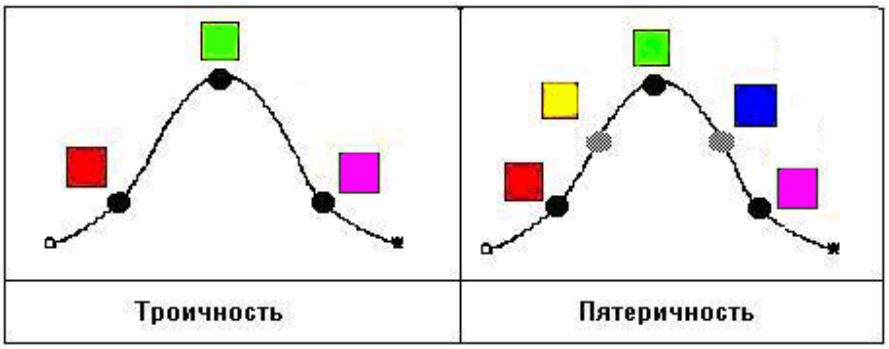


Рис. 223. Модель цвета П.А. Флоренского на основе трехцветия КЗФ.

Как видим, она оказалась наиболее адекватной.

Если исходить из настоящего линейного спектра, не свернутого в кольцо, все сказанное выше очевидно. И это порождает один тип моделей – натуральные или естественные модели цвета. Они стремятся к научной объективности, как в случае с Ньютоном. Но отчего же тогда так много способов вывода типов?

ЧЕТНЫЕ МОДЕЛИ ЦВЕТА

Откуда возникают четные модели цвета на плоскости, мы выяснили, когда обсуждали физиологическую дополнительность цветов (цветовое обратное эхо). Можно также предположить влияние на этот феномен двухполушарности мозга человека с разными исходными моделями. Тут масса нюансов.

Проблему «чет и нечет» описал в своей известной книге по асимметрии мозга и знаковых систем. Вяч. Вс. Иванов [108]. О стратегии работы полушарий с позиций асимметрии познавательных процессов в искусстве, и особенно в архитектуре, прекрасно написал С. Ю. Маслов [117] и его продолжатели [193-196]. У них понимание специфики четности и работы полушарий описаны очень детально. Но и тут есть ряд парадоксов. Поначалу к разуму я отнес *статические четные* модели, а *нечетные* с их явным *движением,* приписал более раннему и целостному правому полушарию. В определенном смысле так оно и есть, но можно посмотреть на вопрос шире, по аналогии с ценностной сферой, где есть исходная этическая парность потенциалов: позитивные ценности и антиценности, Добро-Зло и т.д. Здесь пригодна пара и четверка основных ценностей (Истина – Добро – Красота – Польза), и модели смешанного типа на базе шести. Мы подробно показали это в «Эстетике» [24].

В цвете исходная ценностная полярность таится в теплохолодности: плюс – это свет, тепло и жизнь, а минус – тьма, холод и смерть. Но тогда перед нами четные – это группа моделей *субъектного, человеческого* типа. Недаром четверка цветов использовалась художником Леонардо, а шестерку ввели и поэт Гёте, и художник Рунге. А нечетные, особенно тройки и семерка – научные и технические, тяготеющие к объективности. Да и самих способов группировки, точек зрения на это – четыре, как мы покажем ниже.

Смешанная модель 12 цветов, в особенности у И. Иттена [115], удачно совмещает в себе две начальные системные модели тройки и четверки. Но увы, она построена на основе *культурной исходной тройки* цветов, что порождает такую же шестерку Гёте, а в итоге дает более-менее ровный круг с выброшенным голубым. Из-за этого для техники были созданы другие модели RGB, CMYK и более сложные. Особенно трудно в этом смысле дизайнерам, которые мыслят культурными моделями, а рисуют уже только при помощи технических.

Те, кто найдет в интернете «круги Иттена», будут немало удивлены, насколько разные модели одного и того же предъявляются им под видом «хроматического круга И. Иттена». Посмотрите сами, как особенно «скачут» голубой, зеленый и фиолетовый.

Рис. 224. Многочисленные искажение при воспроизведении цветового круга И. Иттена.

Опытные печатники все цвета на таких моделях стараются высветлить или приводят их к серым оттенкам. И понял, почему, когда вспомнил, какие мучения доставляло в студенчестве выполнение этого круга в гуаши, если не применять хитрые смеси, весьма далекие от спектральных цветов. И как относительно легко этот круг делается в акварели, где равномерность достигается за счет ее прозрачности, т.е. высветлением всей гаммы. В лучших вариантах выровненной схемы Иттена полиграфисты красный просто затемняют до состояния охры, а фиолетовый высветляют до веселенькой сиреневости. Трудно материальными красками моделировать цветной свет.

На этой схеме замкнутого круга трудно также преодолеть тональный скачек между красным и фиолетовым, поскольку на этом месте на самом деле разрыв в цветовой спирали: цвета на концах спектра и не могут быть без этого тонального разрыва. Их сведение в непрерывное кольцо – искусственное, красоты ради и для демонстрации схем цветовой дополнительности.

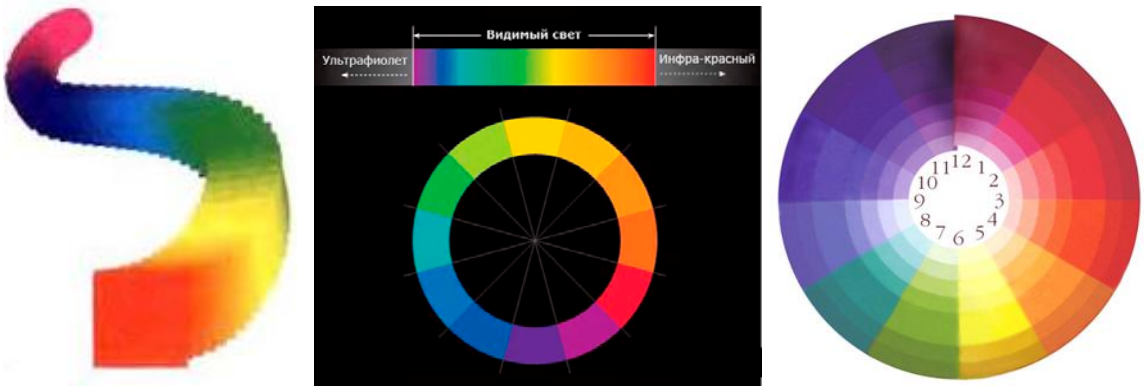


Рис. 225. Спирально-цилиндрическая модель цвета с разрывом. Спектр в линейном и круговом представлении. Схема круга с условным разрывом.

Иногда этот разрыв концов спирали художники понимают и даже превращают в прием. Хотя в данном случае разрыв на круге не там, где надо (перед пурпурным), но это издержки той системы, о которой шла речь выше. Пурпурная краска в четных схемах важнее линейной истины спектра.

5.2. Модель цвета на двух цилиндрических спиралях (по типу ДНК)

Как мы видели, на линейной и круговой моделях, спектр не только симметричен, но и обладает признаком дополнительности: *зеркально симметричные* его части должны быть качественно взаимодополнительными. Поэтому мы поступим правильно, если разнесем эти дополнительные качества цвета на разные спирали. И тогда спектр может быть представлен как двойная спираль. Видеть эту модель следует прежде всего в объеме, но плоских проекций не избежать.

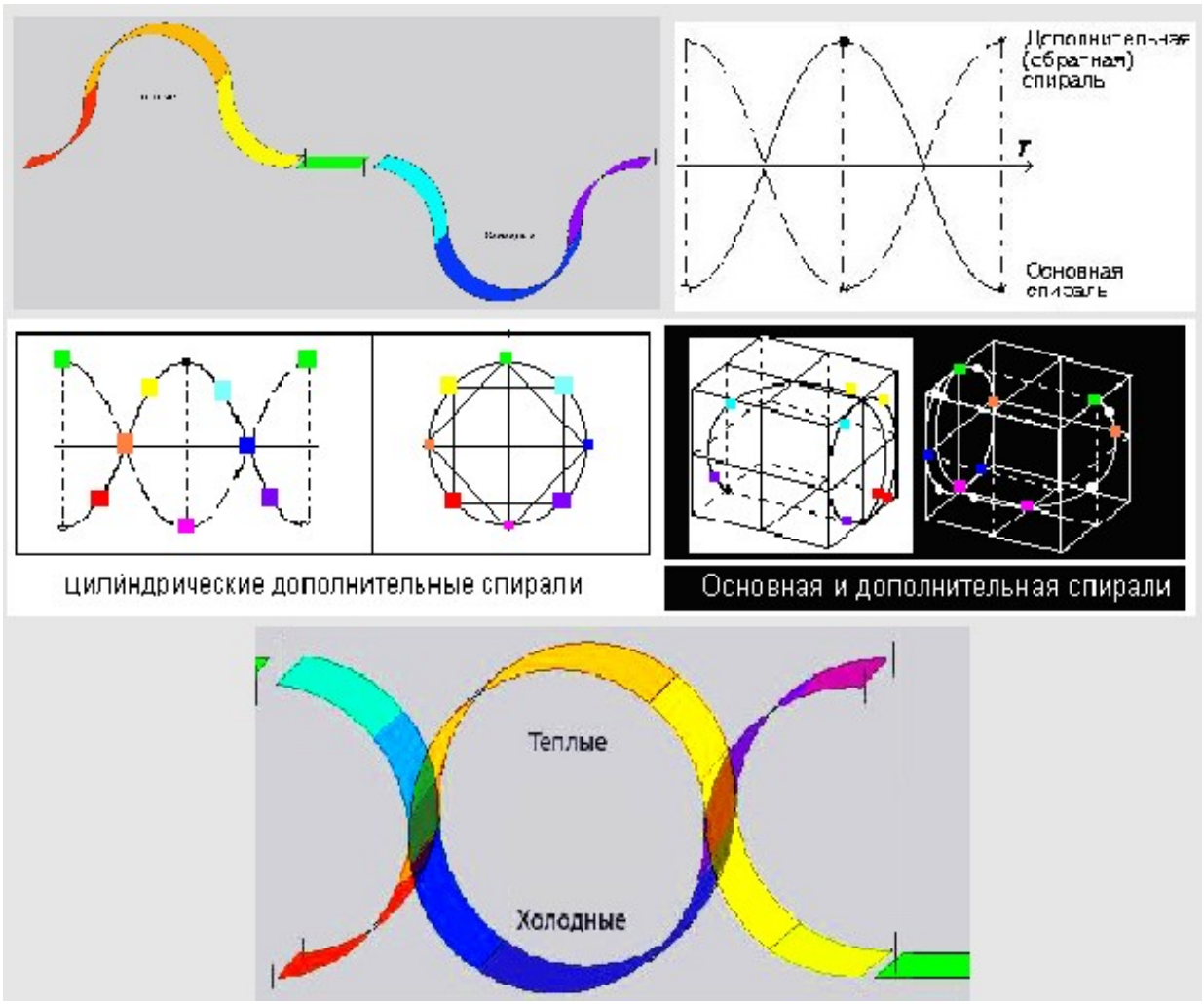


Рис. 226. Цветовой спектр как модель ДНК на плоскости и в трехмерности.

А теперь самое интересное: мы получаем весь ряд четных моделей и в плоской проекции это будут «звезды» с соответствующим числом лучай:

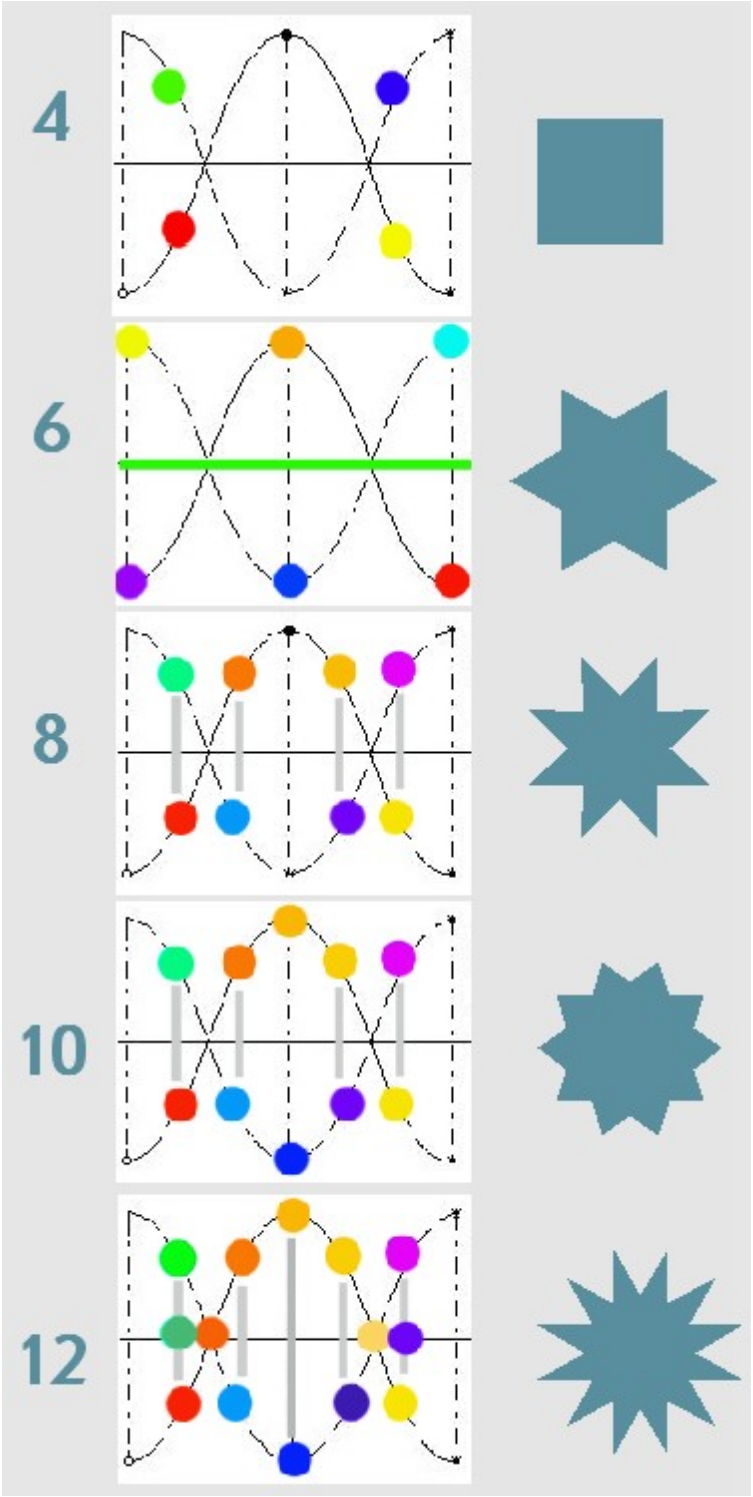


Рис. 227. Четные модели цвета на двух спиралях и их плоские проекции.

Итоговые модели цвета: линейные, плоские и на цилиндрических спиралях

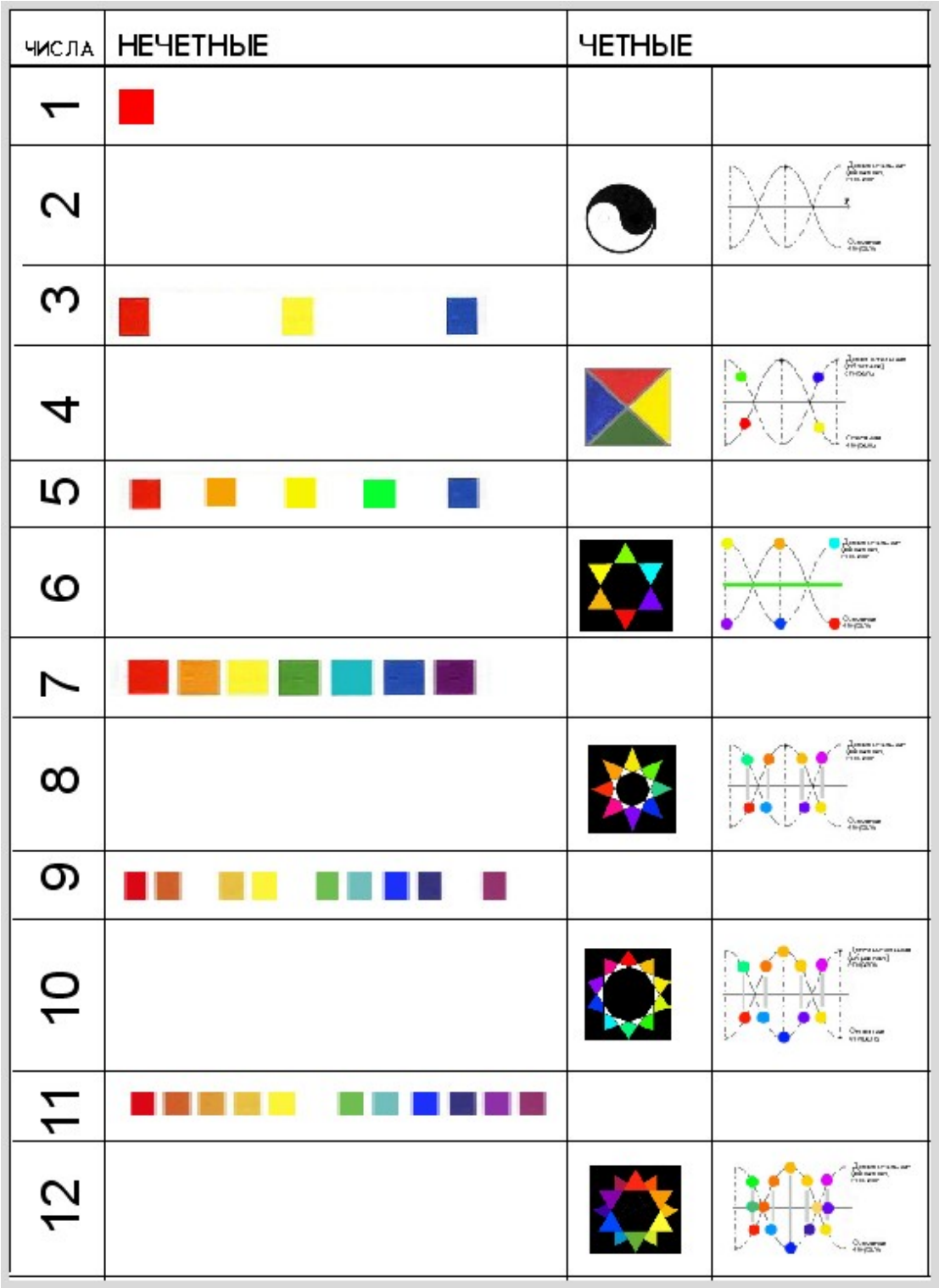


Рис. 228. Четные и нечетные модели цвета. Четные на спиралях по типу ДНК.

Все модели на цилиндрических спиралях

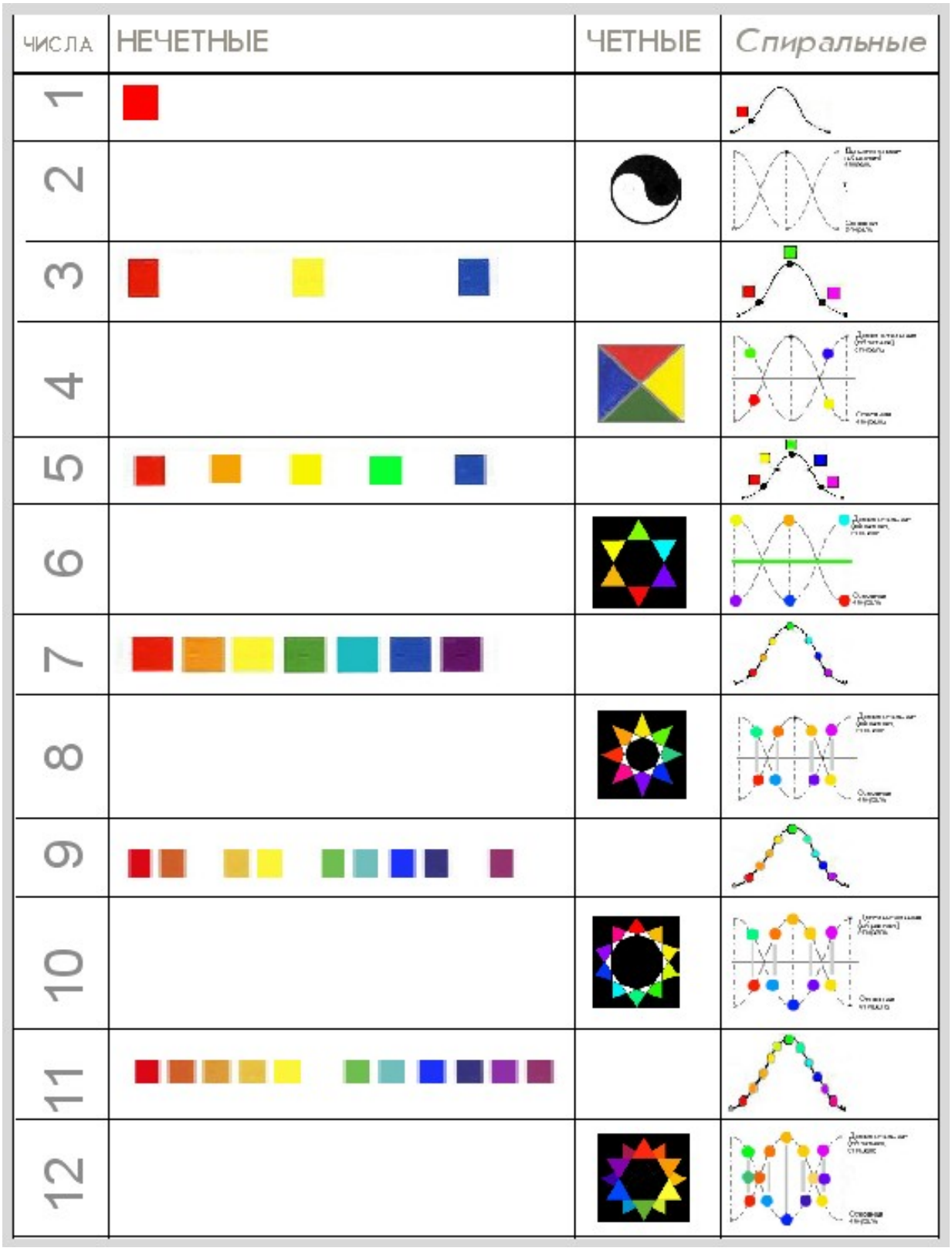


Рис. 229. Четные и нечетные модели на спиралях вместе.

5.3. Модели цвета на конических спиралях

Спектральное коническое отображение наиболее удачно смотрится в пространстве между статикой и динамикой: спектр и *дискретный* (есть фиксированные ступени, например некие «основные цвета», условно выделяемые в цветовом спектре) и в то же время возможен *непрерывный* (спектр на объемной спирали или на ее плоской проекции.)

«Боковая» проекция конуса будет характеризовать цвет со стороны его иерархических свойств (уровней или ступеней), в частности, демонстрировать уменьшение (или наоборот) длины волны. Посмотрим на основные варианты интерпретации цветовой конической спирали на одной схеме.

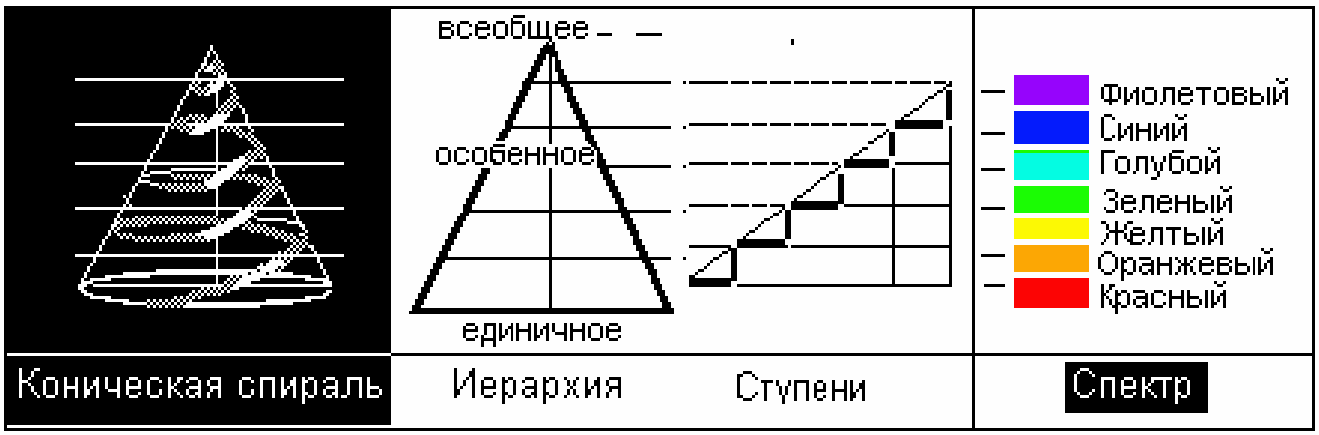


Рис. 230. Связанность уровней и спектра системы.

Коническая спираль трехмерная, и если использовать только две ее проекции, то возможны и модель цвета в объеме, и модель цвета на боковой проекции (как выше), и модель цвета на круговой проекции конической спирали. Например, такова плоская цветовая модель в виде логарифмической спирали (или, как вариант, спектр на спирали Гёте). Таких рисунков много, но они в основном декоративные или это знаки. Ради интереса и мы покрасили древнюю раковину.

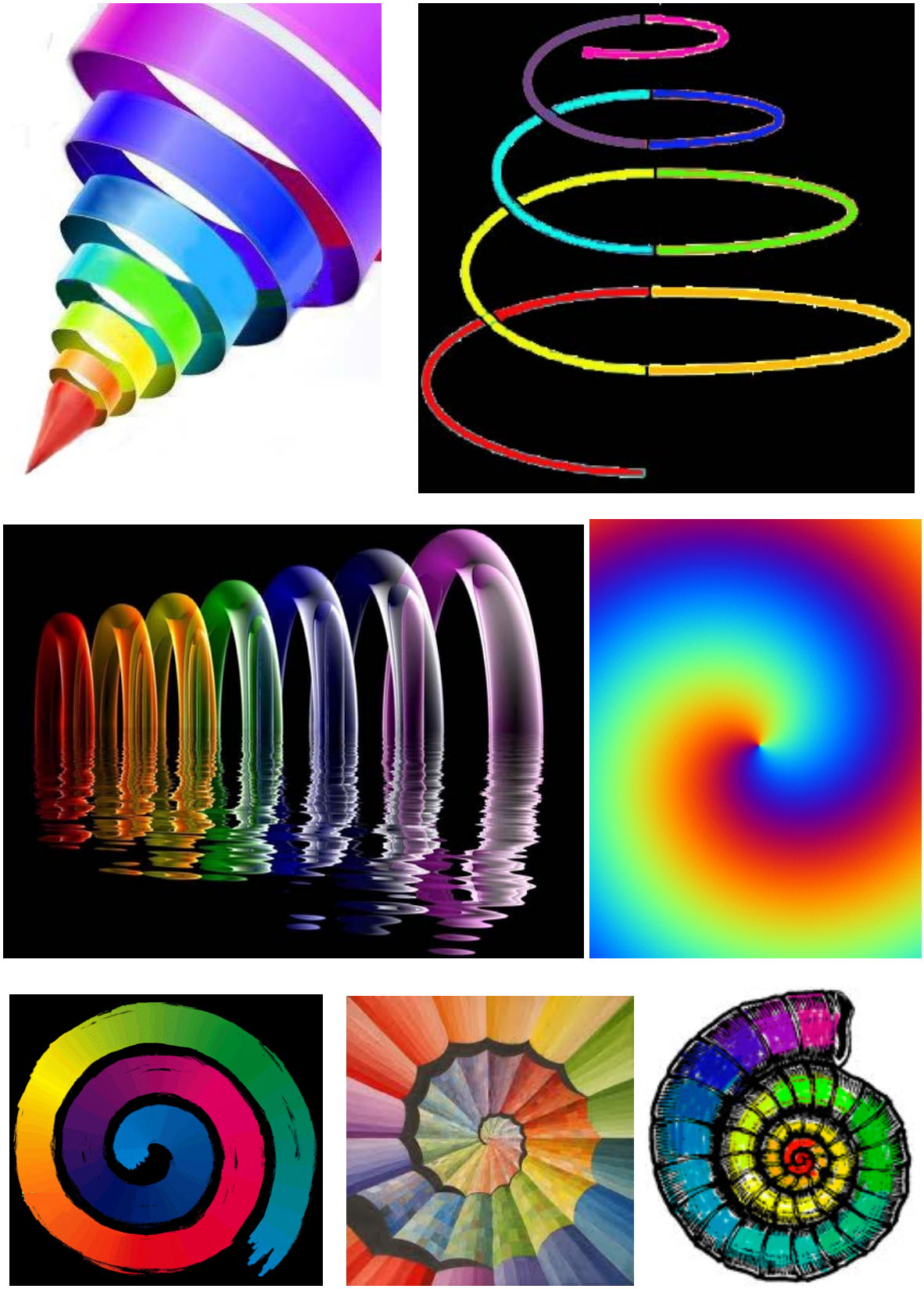


Рис. 231. Цветовой конический спектр, проекции. Вариации.

Двойная модель цветовой спирали, или цветовой импульс

Наконец, и здесь можно применить принцип дополнительности.

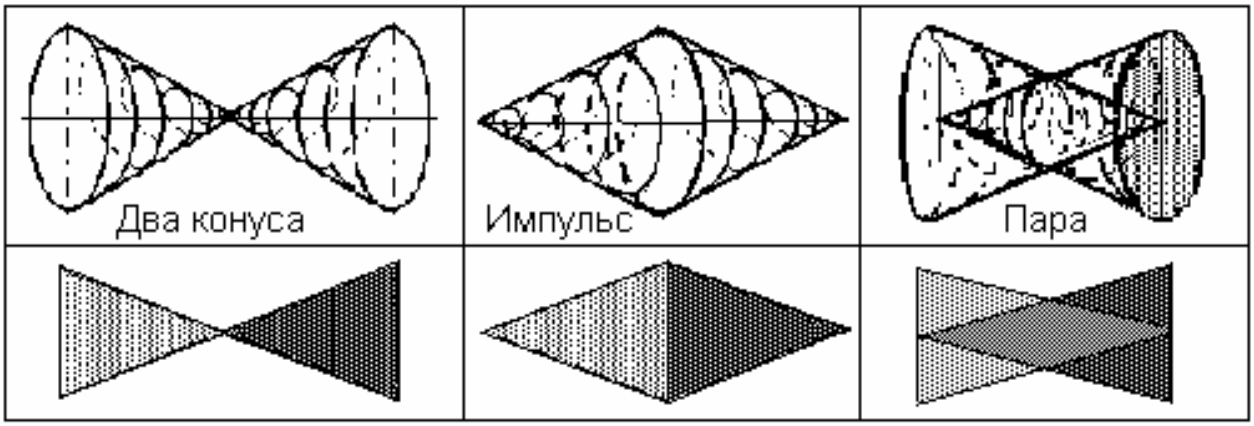
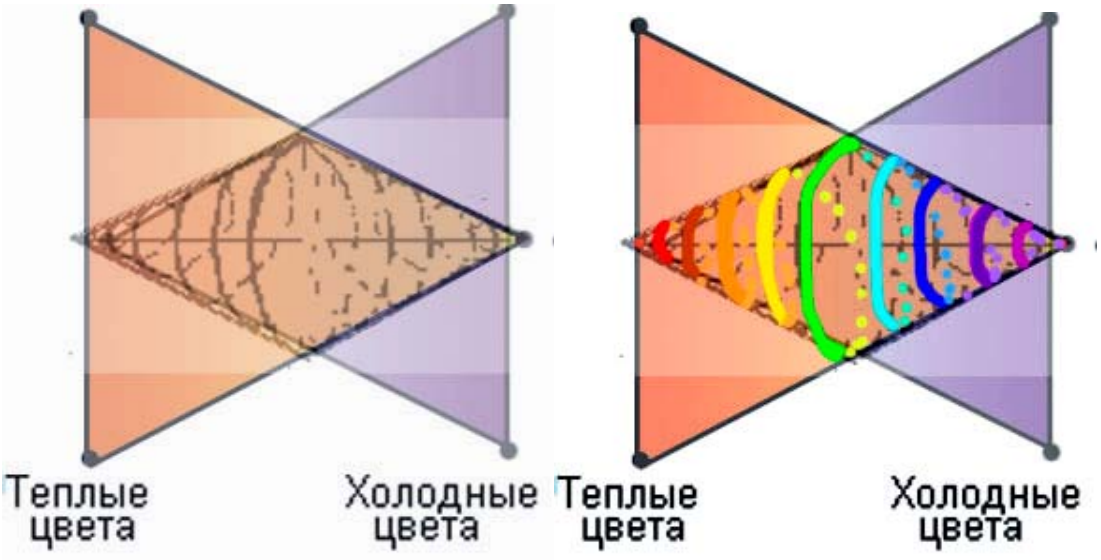


Рис.232. Две конические спирали и импульс.

Для более глубокого понимания особенностей спектра следует использовать примерно такую объемную модель из двух взаимопроникающих конусов. Количество квантов цвета (витков спирали) может быть любое, при условии, что в середине будет зеленый (бирюзовый).



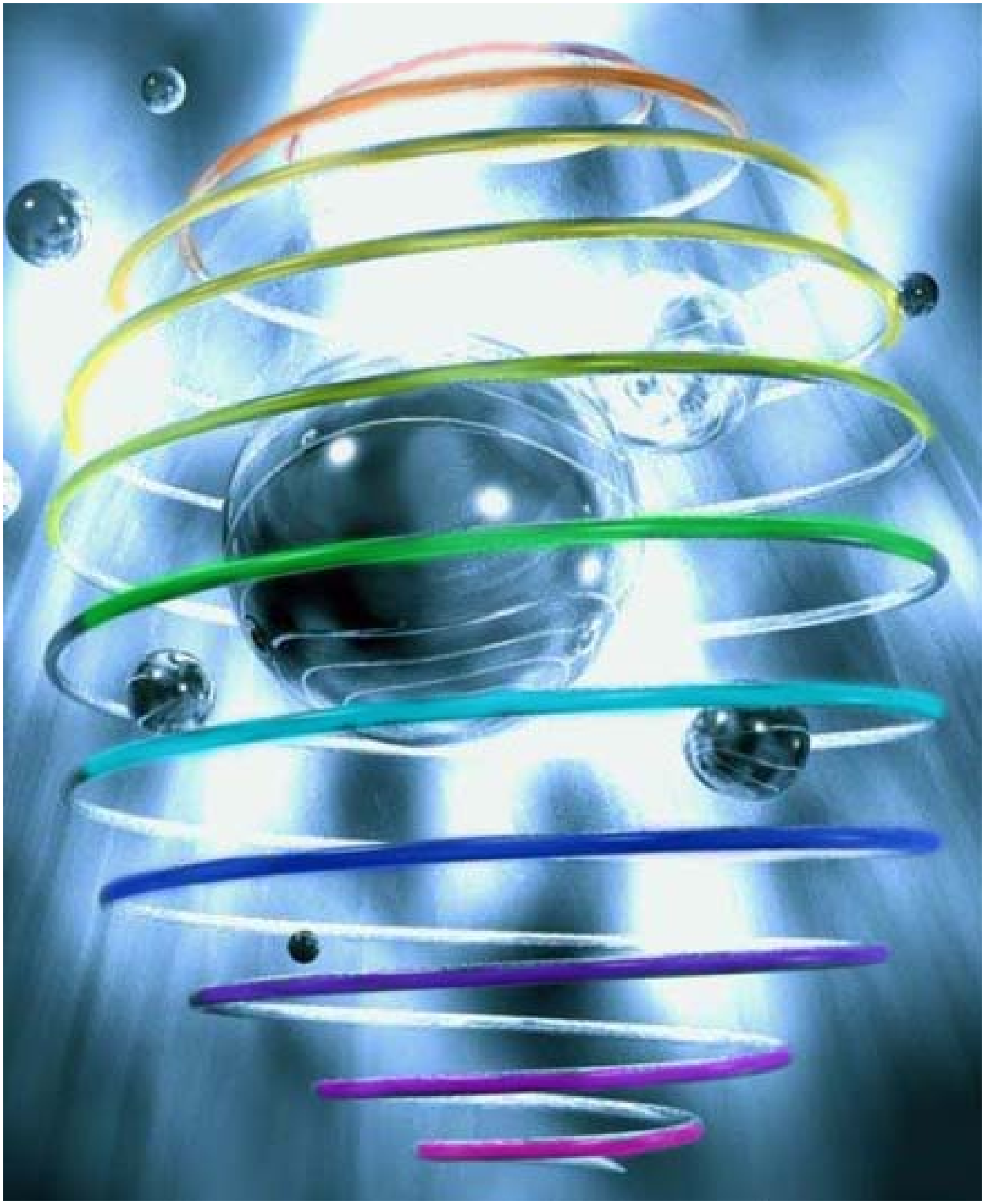


Рис. 233. Цветовой спектр как импульс. Четно-нечетная модель..

Примеры спиралей с цветом

Перед нами не только яркая графика и игрушки, но нередко и вполне приемлемые схемы для науки. В этом смысле и упрощения по уровням – кванты цвета в виде детской пирамиды – это шаги к спиральному пониманию цвета.

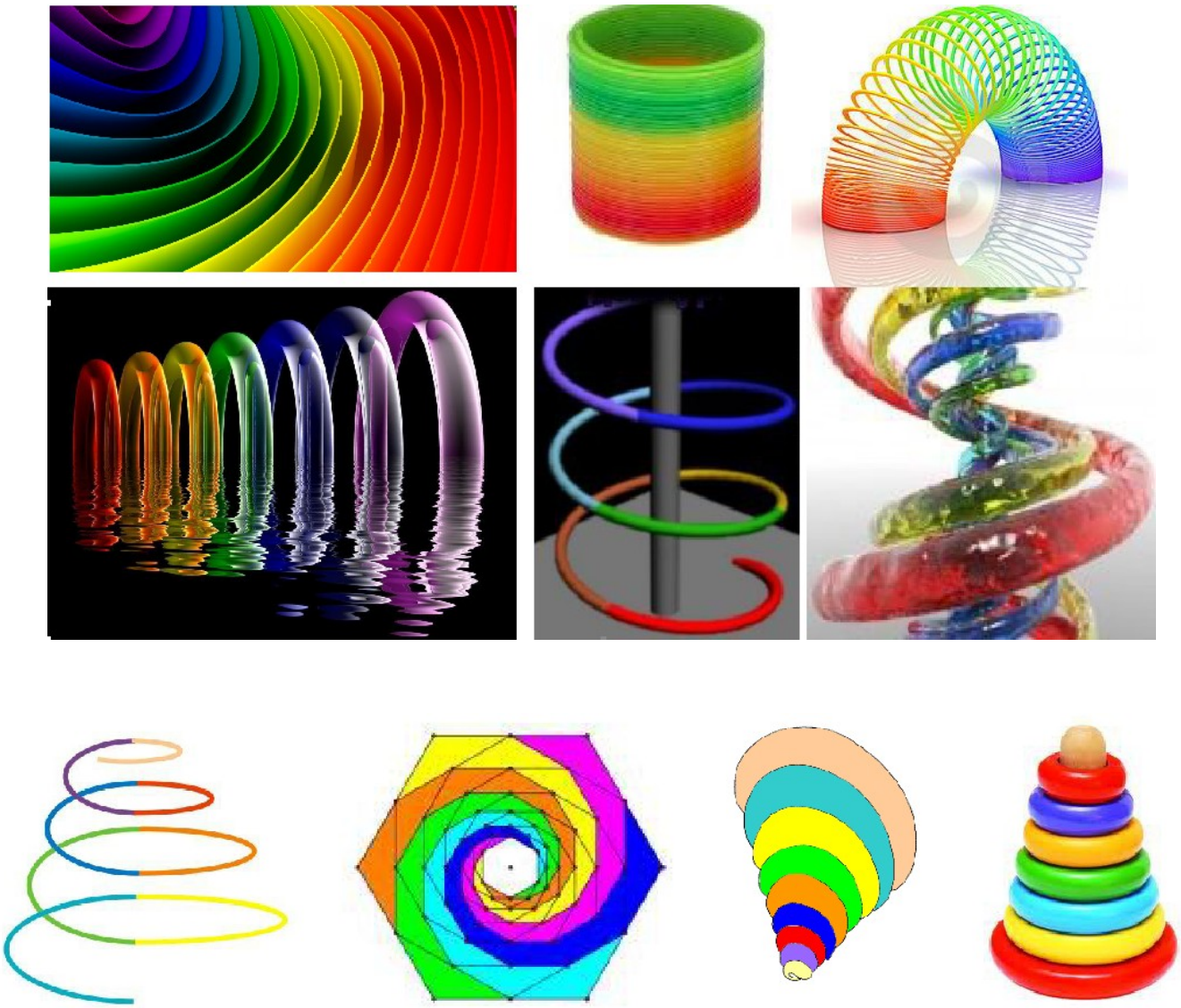


Рис. 234. Примеры цветового кодирования фаз цикла и циклов.

Есть ряд примеров использования цветных спиралей и в науке.

Так, например, исследователь биоритмов А.Т. Уинфри (Время по биологическим часам. – М.: Мир, 1990) использовал цветовой спектр для иллюстрирования циклических процессов в биоритмологии.

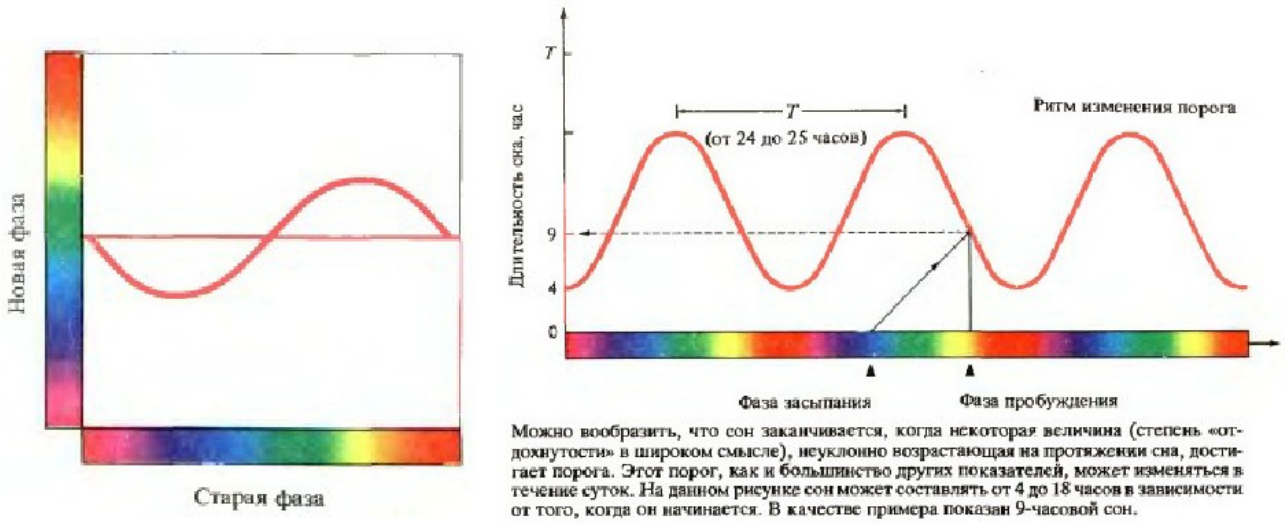


Рис. 235. Схемы из книги А.Т. Уинфри

Есть примеры из топологии, астрономии, термодинамики и т.д.

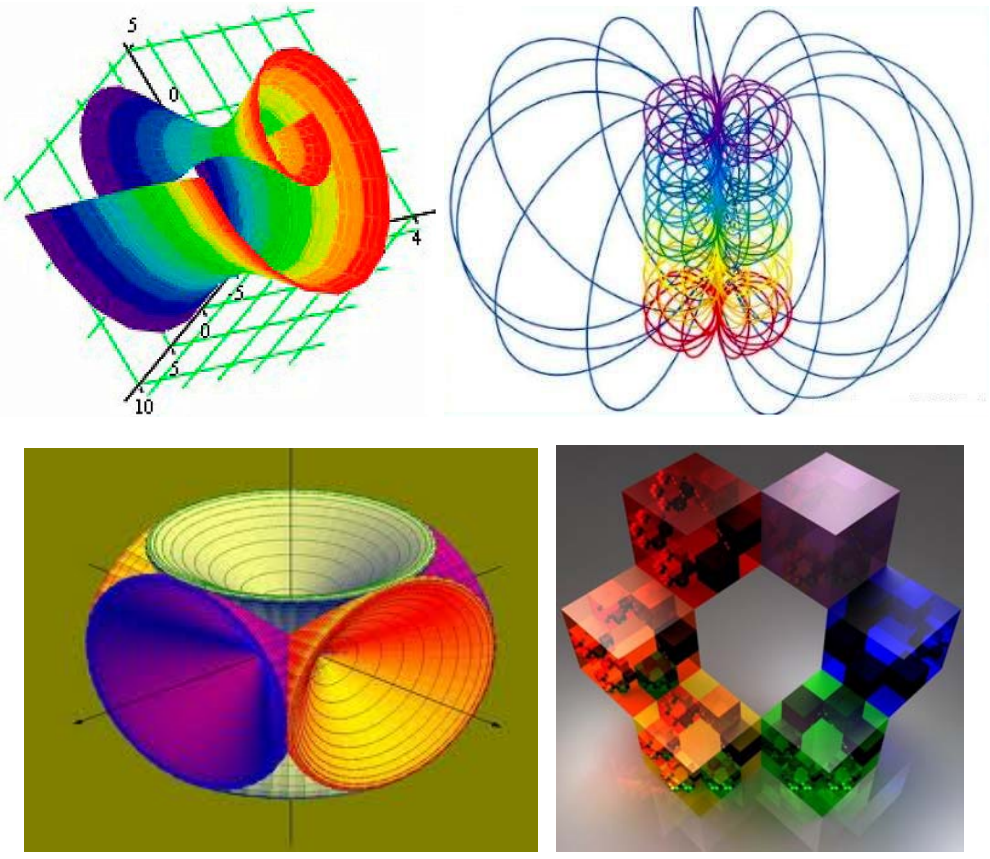


Рис. 236. Схемы с использованием цветовых спиралей.

5.4. Размышления о символике цветов у П.А. Флоренского

Я как-то очень давно не перечитывал статью великого русского философа ***«Небесные знамения»*** (1919 год), хотя всегда хотел разобраться с ее смыслом и содержанием. Момент настал, когда я закончил эту свою книгу о цвете. И не раньше, ни позже это сделать было невозможно: чужой текст можно прочесть только своим. Тем более, текст такой степени сложности, хотя статья отца Павла очень простая и ясная, да еще и очень короткая – 5 страниц в подобном формате. Сегодня так не пишут, разучились.

Чтобы излагать его логику по данному вопросу, нужно погрузиться в контекст его учения. Но наша задача рассказать об этом так, чтобы поняли даже те, кто этого не читал и вряд ли прочтет его великие тексты Поэтому будем здесь работать по принципу: меньше слов, больше поясняющих схем. Слова будем цитировать из первоисточника (*в кавычках*), остальное наше.

Поскольку мы заодно подводим итоги всей книги в целом, мы не остановимся на простом разборе и цитировании Флоренского и в ряде случаев ведем свою линию. Которая ему не противоречит.

1. *«соотношения между началами мира физического имеют полное себе соответствие в соотношении начал бытия метафизического».*

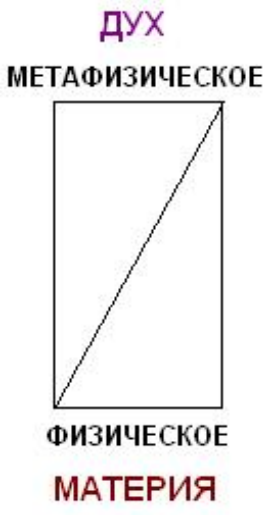


Рис. 237. Основной вопрос философии как противоречие Духа и Материи.

2. *«непрерывность в переходе от чувственного к сверхчувственному так постепенна, что говоря эти слова: свет, тьма, цвет, вещество – сам не знаешь, в какой мере, вот сейчас, имеешь дело с физическим, и в какой – с метафизическим: ведь все эти слова суть те первичные слова, из которых как из общих корней, развиваются и подымаются, все время оставаясь параллельными, все время в живом соотношении между собою, как физика, так и метафизика, или, правильнее, как метафизика, так и физика».*

«Эти два начала и третье – ничто – определяют собою все многообразие цветов неба. От этих чувственных образов мысль сама собою устремляется к символическому их смыслу».

В этом Ничто («ничто, пустое пространство») как потенцию мы рассмотрим еще и жизнь. Тем самым мы вводим дополнительный контур темы, которого нет у Флоренского в явном виде, но он присутствует в других его работах.

Рис. 238. Жизнь как третье (Ничто, содержащее в себе Жизнь).

3. С нашей точки зрения, и оставаясь в рамках темы цвета, жизнь проявлена в человеке и в обществе. Мы обозначаем это в наших работах как противоречие «Я» и «Мы», как пара «Человек и Эгрегор общества». Эти стороны бытия цвета постоянно рассматривает и Флоренский, хотя и не в этой статье.

Рис. 239. Две разновидности жизни.

4. *«метафизический смысл символики, этой, как и всякой другой подлинной символики, не надстраивается над чувственными образами, а в них содержится, собою их определяя, и сами-то они разумны не как просто физические, а как именно образы метафизические, эти последние в себе неся и ими просветляясь».*

Рис. 240. Метафизический смысл цветовой символики.

5. *«описанные соотношения между началами мира физического имеют полное себе соответствие в соотношении начал бытия метафизического; оба*

аналогичных соотношения, в точности, как форма и отливка по ней, или как два оттиска одной печати, повторяют друг друга. Отсюда устанавливается и символическое значение в мире сверхчувственном того, что является результатом соотношения начал бытия чувственного, т.е. символика цветов».

Рис. 241. Единство метафизического и чувственного.

6. Мы добавляем к этому еще два аспекта, которые рассматривали на всем протяжении книги:

Рис. 242. Связь метафизического с социальным.

Рис. 243. Два дополнительных аспекта цветовой символики.

7. Отсюда **первый важный итог**: Свет и цвет можно рассмотреть в четырех разных рамках. Поскольку это четыре типа, то полученная четверка может рассматриваться инвариантно – в контексте всех прочих наших четверок (четверка типов деятельности, четверка ценностей, четверка в человеке и т.д.) [23]. На одном этом сопоставлении можно написать толстый том.

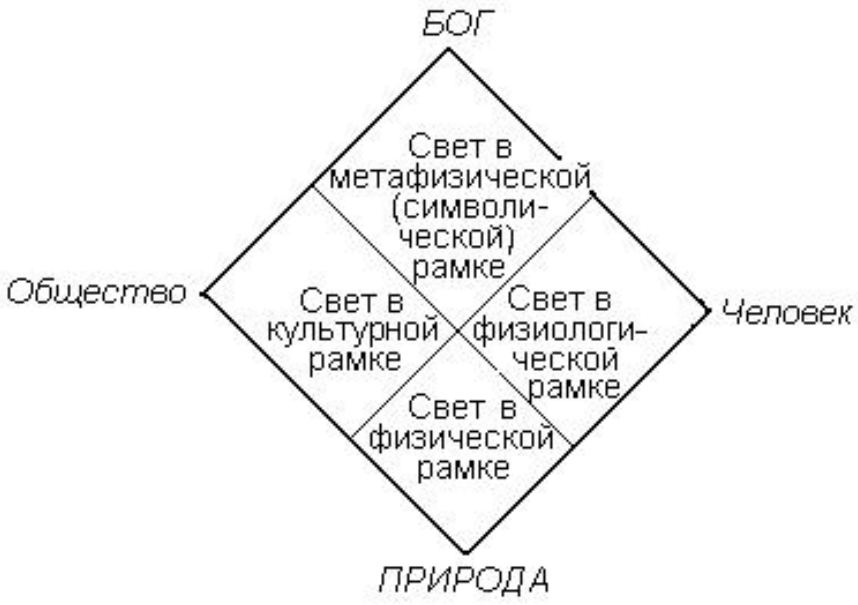


Рис. 244. Четыре рамки, при помощи которых рассматривается цвет.

Чтобы быть точным: это наш вывод, а не П.А. Флоренского.

Кстати, древнегреческое понятие "хрома" (χρωμα), обладало типологически теми же значениями:

1) цвет как психическое, идеальное,

2) краска как физическое, материальное,

3) окраска кожных покровов человеческого тела как физиологическое, синтоническое,

4) эмоции как информационно-энергетическое отношение между парами данной триады значений.

8. *«Свет неделим, свет сплошен, – есть во-истину непрерывность. Нельзя в пространстве, наполненном светом, выделить область, не сообщающуюся со всякою другою областью; нельзя уединить часть светового пространства, нельзя отрезать часть света».*

«Итак, есть только энергия освещающего света и пассивность освещаемого, а потому – и не поглощающего свет, т. е. свет далее себя не пропускающего, вещества; и, наконец, есть то, о чем только грамматически можно сказать, что оно есть, ибо оно есть ничто, пустое пространство, т. е. свет, в котором интенсивность мыслится равною нулю, – чистая возможность воссиять свету, которого, однако, нет».

Рис. 245. Относительная дуальность Света и Тьмы.

9. Выделение промежуточного слоя между светом и тьмой.

Рис. 246. Слой между Светом и Тьмой.

10. Установление внутренних разновидностей этого среднего слоя:

Рис. 247. Вторая дуальность – раздвоение среднего.

11. Введение иерархического понятия о Софии. Оно же и генетическое, поскольку Флоренский говорит о ней как о «перво-твари». *«Лишь ограничение, ослабление, ущемление, препятствие, разбавление чистой энергии света чуждою ей пассивностью, могло бы заставить свет быть не просто светом, не просто самим в себе, но односторонним, склоненным в ту или другую сторону, в сторону такой или иной цветности. Этою пассивною средою, в ее тончайшем и нежнейшем явлении, бывает тварь, и, притом, не грубая земная тварь, грубо же нарушающая духовность света, но высшая и тончайшая тварь; тварь, так сказать, в ее перво-истоке, служит средою, придающею свету цветность. Эта метафизическая пыль именуется Софией. Она не есть самый свет Божества, не есть самое Божество, но она и не то, что мы обычно называем тварью, не грубая инертность вещества, не грубая его*

светонепроницаемость. София стоит как раз на идеальной границе между божественною энергиею и тварною пассивностью; она – столь же Бог, как и не Бог, и столь же тварь, как и не тварь. О ней нельзя сказать ни "да" ни "нет", – не в смысле антиномического усиления того или другого, а в смысле предельной переходности ее между тем и другим миром. Свет есть деятельность Божия, София же – первое огустение этой деятельности, первое и тончайшее произведение ее, еще, однако, дышащее ею, к ней настолько близкое, что между ними, если не брать их соотносительно между собою, нельзя провести и самой тонкой границы. И мы бы не могли различить их, если бы не соотношение: света, – деятельности Божества – , и Софии, – перво-твари или перво-материи. – Лишь из соотношения двух начал устанавливается, что София – не есть свет, а пассивное дополнение к нему, а свет не есть София, но ее освещает. Это соотношение определяет цветность.»

И отдельно ***о твари***: *«Этою пассивною средою, в ее тончайшем и нежнейшем явлении, бывает тварь, и, притом, не грубая земная тварь, грубо же нарушающая духовность света, но высшая и тончайшая тварь; тварь, так сказать, в ее перво-истоке, служит средою, придающею свету цветность».*

Рис. 248. Иерархическая конструкция среднего слоя.

11. *«Дадим отчет себе, что собственно видим мы. – Мы видим свет и только свет, единый свет единого солнца».*

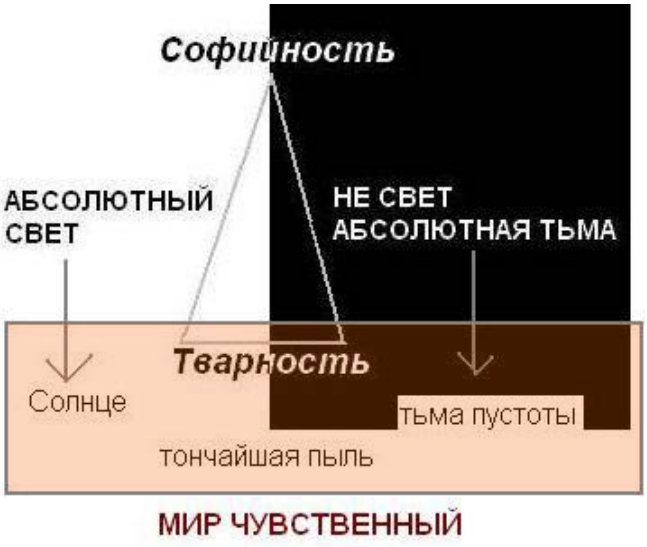


Рис. 249. Тройка в чувственном мире (материи).

«Те роскошные цвета, которыми украшается небосвод, есть ни что иное, как способ соотношения неделимого света и раздробленности вещества: мы можем сказать, что цветность солнечного света есть тот привкус, то видоизменение, которое привносит в солнечный свет пыль земли, самая тонкая пыль земли и, может быть, еще более тонкая пыль неба».

12. *«"Бог есть свет". Бог есть свет, и это – не в смысле нравоучительном, а как суждение восприятия, – духовного, но конкретного, непосредственного восприятия славы Божией: созерцая ее, мы зрим единый, непрерывный, неделимый свет. Свет не имеет дальнейшего определения, кроме того, что он есть свет беспримесный, чистый свет, в коем "несть тьмы ни единыя". Определение света есть только то, что свет есть свет, не содержащий никакой тьмы, ибо в нем – все просветлено, и всякая тьма от века побеждена, преодолена и просвещена».*

«и – Бог, София и Тьма кромешная, тьма метафизического небытия, в мире духовном».

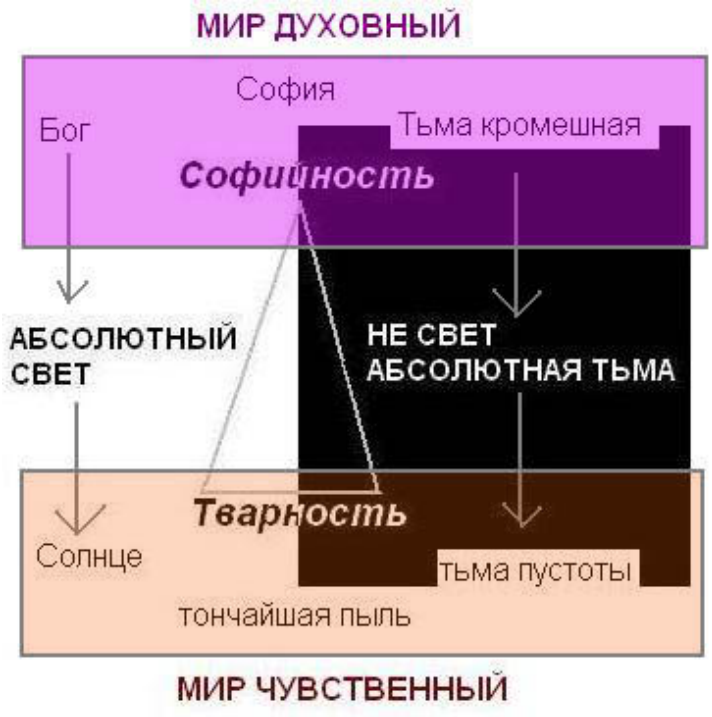


Рис. 250. Тройка в мире Духа.

И в целом: *«Солнце, тончайшая пыль и тьма пустоты в мире чувственном, и – Бог, София и Тьма кромешная, тьма метафизического небытия, в мире духовном, – вот те начала, которыми обусловливается многообразие цветов, как здесь, так и там, при полном всегда соответствии тех и других друг другу».*

13. *«оптические среды, которые светом наполняются и свет нам передают, – они не непрерывны, они зернисты».*

Рис. 251. Среднее как прерывистое («зернистое»).

14. Когда Флоренский говорит о Софии, то формулирует: *«Три основные аспекта перво-твари определяют три основные цвета символики цветов».* Про цвета ниже, а вот контекст:

Рис. 252. Место разговора о цвете, дислокация понятия « цвет».

15. *«Прямо против солнца – фиолетовый, сиреневый и главное – голубой. В стороне солнца – розовый или красный, оранжевый. Над головою – прозрачно-зелено-изумрудный».*

«Три основные аспекта перво-твари определяют три основные цвета символики цветов, остальные же цвета устанавливаются в своем значении, как цвета промежуточные».

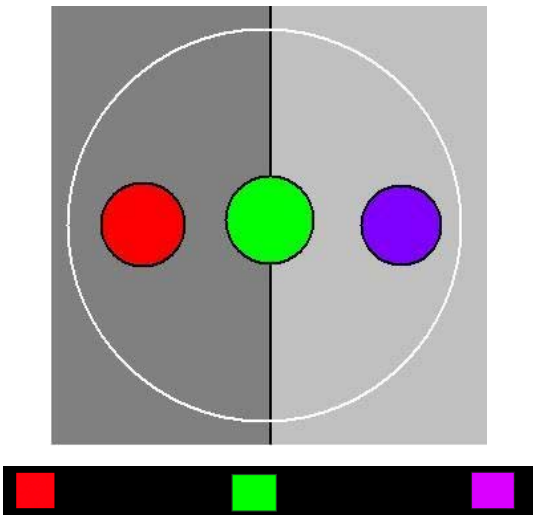


Рис. 253. Цвет вне контекста света и тьмы. Первичная тройка Флоренского.

Напомним как выглядит эта тройка на спирали. И что интересно, сама эта картинка напоминает то, что описано Флоренским (впереди, сзади в зените):

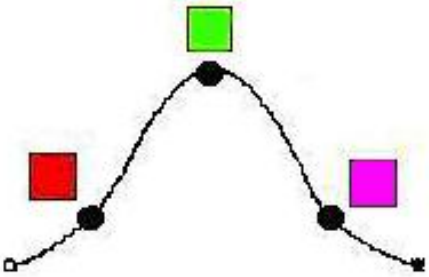


Рис. 254.

16. *«Фиолетовый и голубой цвета это есть тьма пустоты, – тьма, но смягченная отблеском как бы накинутого на нее вуаля тончайшей атмосферной пыли; когда мы говорим, что видим фиолетовый цвет или лазурь небосвода, то это мы видим тьму, абсолютную тьму пустоты, которой не осветит и которую не просветит никакой свет, но видим ее не самое по себе, а сквозь тончайшую, освещенную солнцем пыль. Красный и розовый цвета – это та же самая пыль, но видимая не против света, а со стороны света, не смягчающая своею освещенностью тьму между планетных пространств, не разбавляющая ее светом, но, напротив, от света отнимающая часть света, застящая глазу свет, стоящая между светом и глазом и, своею непросвещенностью, прибавляющая к свету – тьму. Наконец, зеленый цвет, по направлению перпендикулярному, зеленоватость зенита, есть уравновешенность света и тьмы, есть боковая освещенность частиц пыли, освещенность как бы одного полушария каждой пылинки, так что каждая из них столь же может быть названа темною на светлом фоне, как и светлою на темном фоне. Зеленый цвет над головою – это ни свет и ни тьма».*

«Созерцаемая как произведение божественного творчества, как первый сгусток бытия, относительно самостоятельный от Бога, как выступающая вперед навстречу свету тьма ничтожества, то есть созерцаемая от Бога по направлению в ничто, София зрится голубою или фиолетовою. Напротив,

созерцаемая, как результат божественного творчества, как неотделимое от божественного света, как передовая волна божественной энергии, как идущая преодолевать тьму сила Божия, т. е. созерцаемая от мира по направлению к Богу, София зрится розовою или красною. Розовою или красною она зрится как образ Божий для твари, как явление Бога на земле, как та "розовая тень", которой молился Вл. Соловьев. Напротив, голубою или фиолетовою она зрится как мировая душа, как духовная суть мира, как голубое покрывало, завесившее природу. В видении Вяч. Иванова, как первооснова нашего существа в мистическом погружении взора внутрь себя: душа наша – как голубой алмаз.»

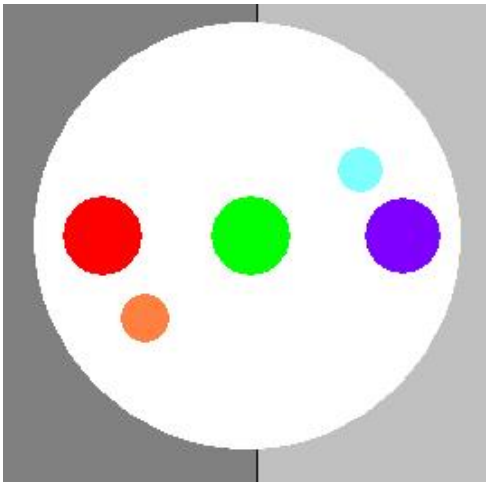


Рис. 255. Пятерка цветов Флоренского.

Напомним как выглядит эта пятерка на спирали:

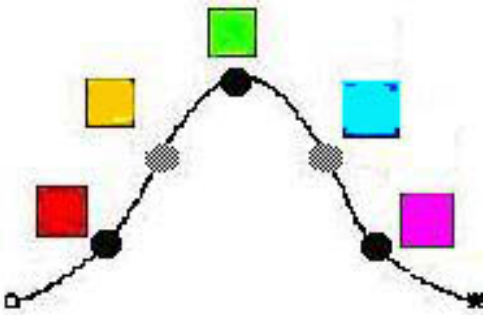


Рис. 256. Пятерка цветов Флоренского на спирали.

17. *«Наконец, есть и третье метафизическое направление – ни к свету, и ни от света, София вне ее определения или самоопределения к Богу. Это тот*

духовный аспект бытия, можно сказать, райский аспект, при котором нет еще познания добра и зла. Нет еще прямого устремления ни к Богу, ни от Бога, потому что, нет еще самых направлений, ни того, ни другого, а есть лишь движение около Бога, свободное играние перед лицом Божиим, как зелено-золотистые змейки у Гофманна, как Левиафан, "его же созда Господь ругатися (т. е. играться) ему", как играющее на солнце – море. И это тоже София, но под особым углом постигаемая. Эта София, этот аспект Софии зрится золотисто-зеленым и прозрачно-изумрудным. Это – тот аспект, который мелькал, но не находил себе выражения, в первоначальных замыслах Лермонтова».

В приведенных текстах есть рассуждение о динамике цвета, его обертонах-растяжках, состоящих в движении к свету и тьме:

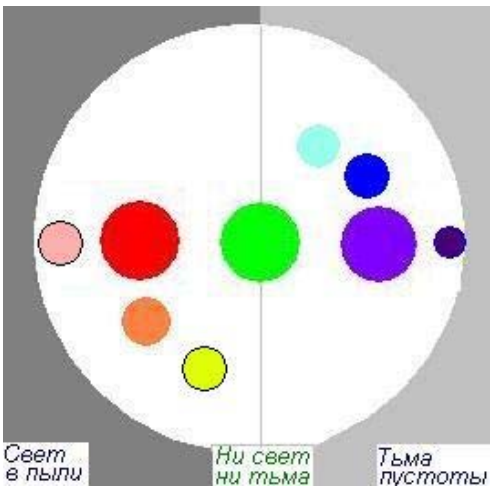


Рис. 257. Движение главных цветов к свету и тьме.

Напомним как выглядит эта пятерка на спирали:

Рис. 258. Семерка цветов на спирали.

18. Введем в схему Белый и Черный, поскольку они за областью цвета.

«В отношении к цветам мы называем свет – белым: но "белый" не есть положительное определение, оно указывает только на беспримесность, на "ни тот, ни другой, ни третий цвет", а только: сам он, чистый, беспримесный свет. "Белый свет" есть только обозначение света, как такового, чисто аналитическое подчеркивание его цельности. Он, – свет ли, Бог ли, – полнота, в нем нет никакой односторонности, ибо всякая односторонность происходит от препятствий; нет в нем никакого ущерба, никакого ограничения».

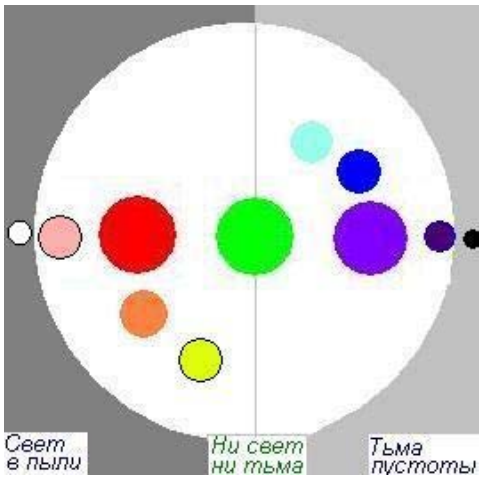


Рис. 259. Движение главных цветов к свету и тьме.

19. **Итого:** в ядре основные цвета, их 9.

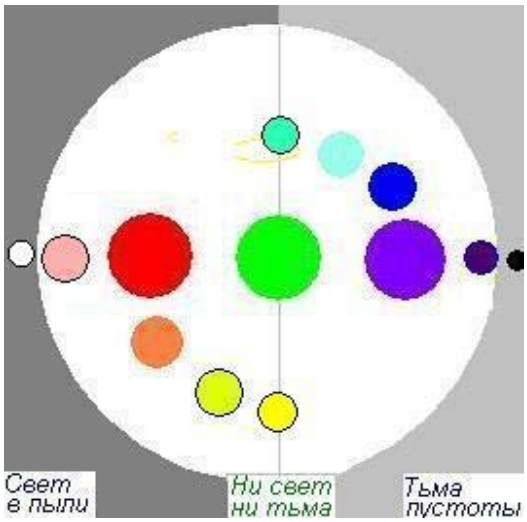


Рис. 260. Итоговая схема цветов Флоренского в нашей реконструкции.

Напомним как выглядит эта девятка на спирали:

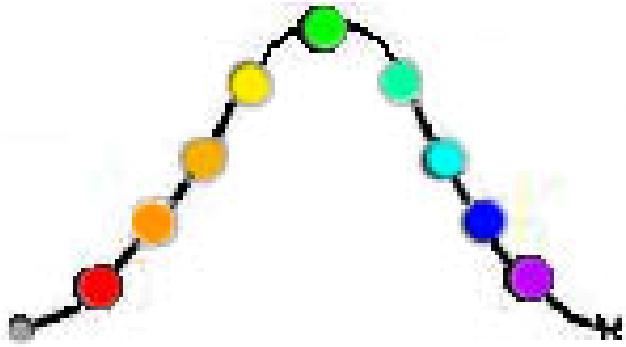


Рис. 261. Девять цветов Флоренского на спирали.

В объеме можно построить эту же модель на двух спиралях (типа ДНК):

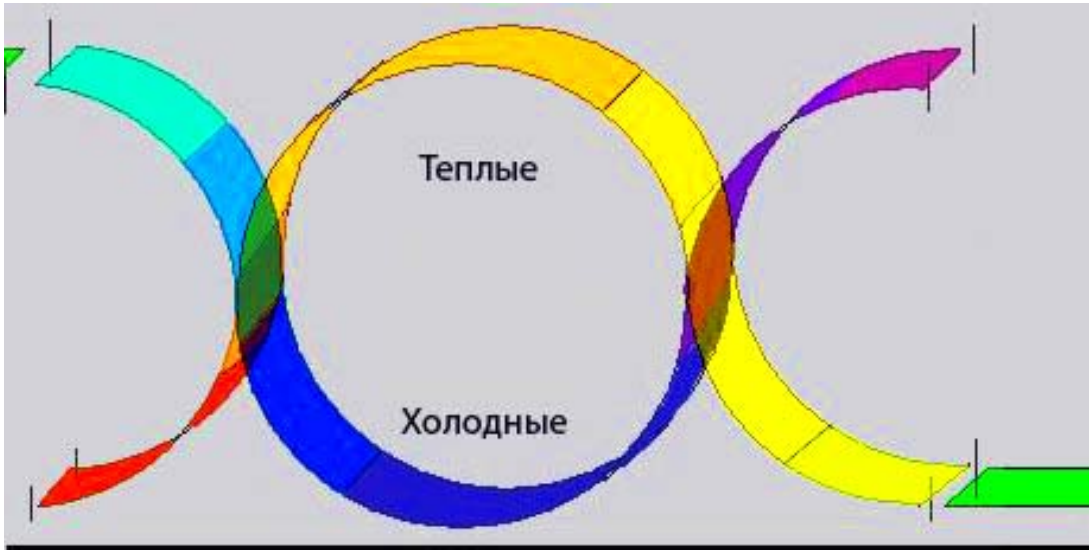


Рис. 262. Цвета Флоренского на двух спиралях.

Можно построить эту же модель на двух конических спиралях, то есть на импульсе. Мы приводили такую модель чуть выше, а семь или девять витков цвет в ней – вопрос техники.

Ну и в заключение: у Флоренского описаны две потенции – высветление цветов (движение к свету, например, розовый) и затемнение цветов (движение к тьме, темно-фиолетовый и т.п.).

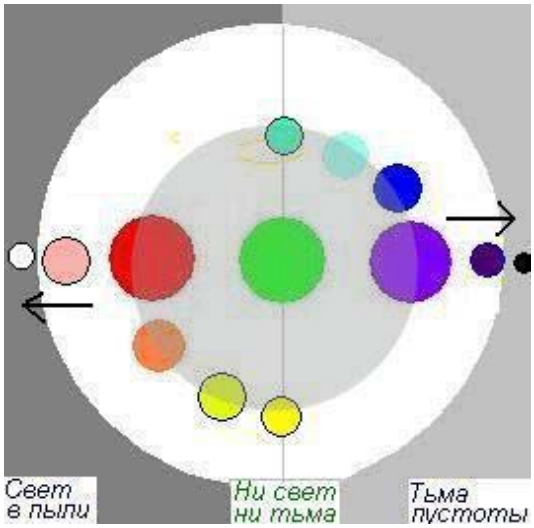


Рис. 263. Итоговая схема цветов Флоренского с двумя потенциями (тона).

Таким образом, это девятикомпонентная схема спектра плюс тональные растяжки к белому и черному.

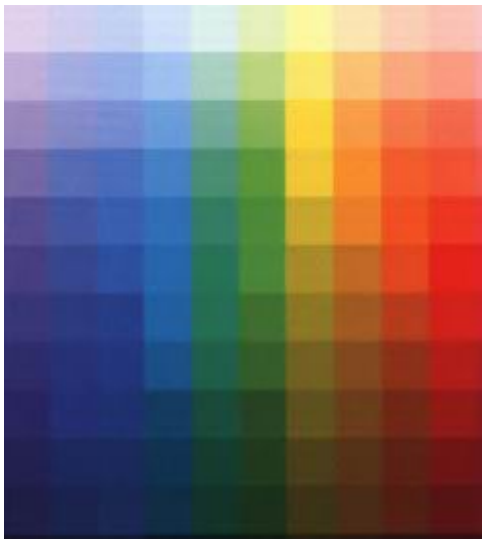


Рис. 264. Тональные растяжки цветовой девятки.

* * *

Мы рассмотрели работу П.А. Флоренского в конце всех построений, поскольку перед нами лучший пример и философского, и духовно-религиозного и одновременно естественнонаучного понимания цвета в синтезе. Наследие этого титана русской мысли гигантское и его полнота понимания цвета не сводится к одной статье. Имеющий желание пойдет дальше.

5.5. Круг, квадрат, треугольник и крест в упаковке систем цвета

Данный набор фигур-архетипов был заявлен нами как системный. И пройдя по всем вариантам, мы обнаружили, что он работает. И не просто работает, а в каждом случае со своими последствиями.

Отдельно у нас стоит линейная модель цвета. Как и линейная модель градиента тона. Они взаимоперпендикулярны во всех моделях цветотона, тем самым они образуют первичный крест.

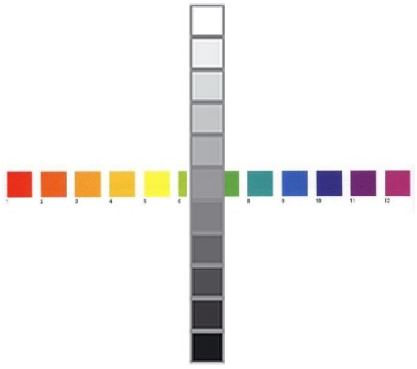


Рис. 265. Принципиальный крест цветотона.

Разумеется, круг оказался наиболее универсальным. В круговой схеме существуют все числовые модели, если не предъявлять требования дополнительности цветов. А если предъявлять, то все четные.

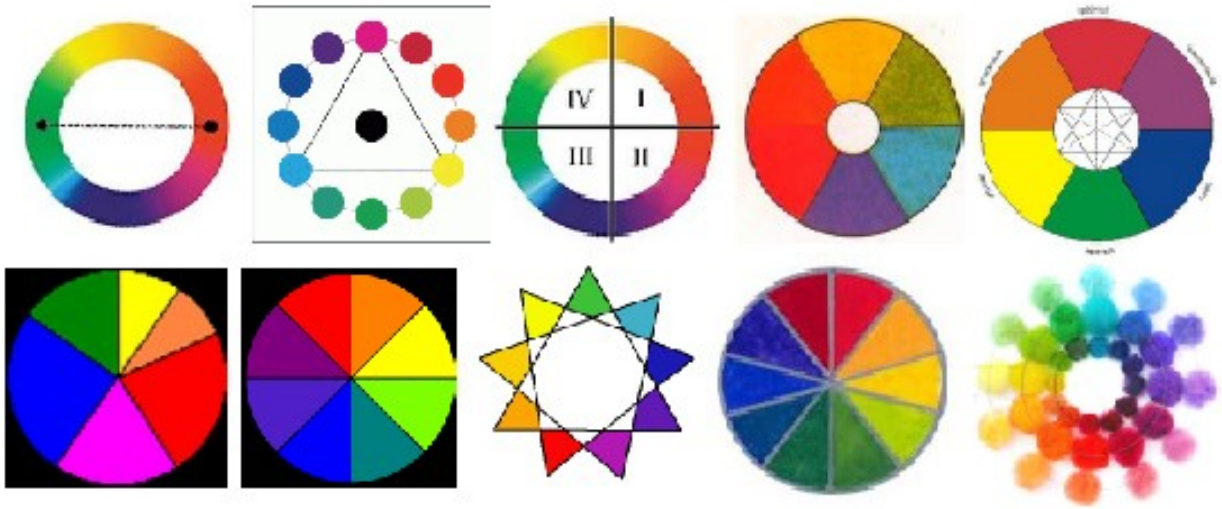


Рис. 266. Все круговые модели цвета от 2 до 12.

Не все цветовые конструкции, а только специфические, производные от трех, могут быть упакованы в треугольник. Это 3 – 6 – 9 и при желании можно упаковать и 12.

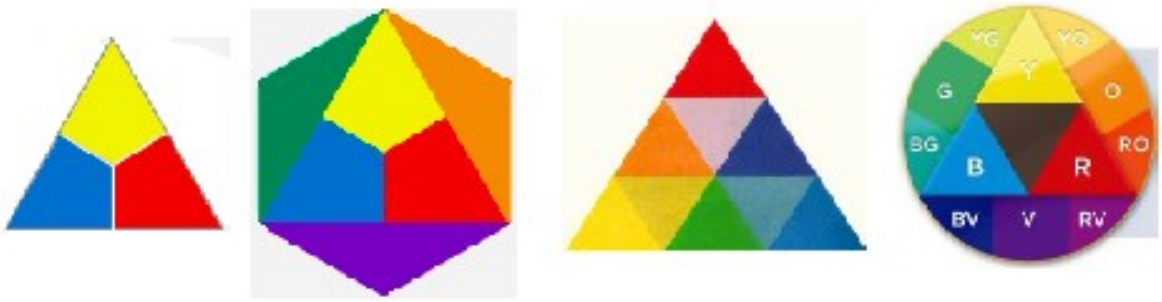


Рис. 267. Все треугольные модели цвета.

Что же касается квадрата, логично так же построить ряд из четверки.

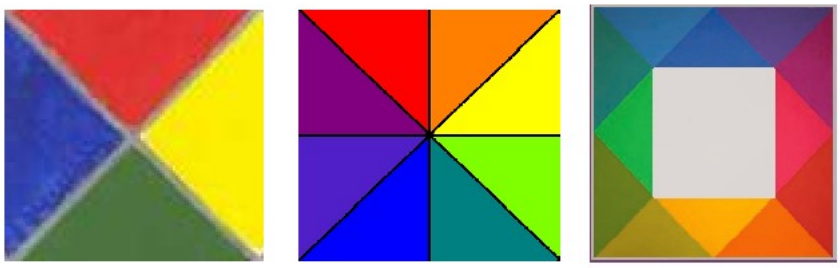


Рис. 268. Все квадратные модели цвета 4 – 8 – 12.

Область применения не так велика. Вместе с тем в технических конструкциях квадрат удобнее круга. И потому спектр нередко упаковывается там именно в квадраты. Мы видели тому немало примеров, особенно если речь о цветотоне. К этому же разряду «квадратных» можно отнести и кубические модели цвета .

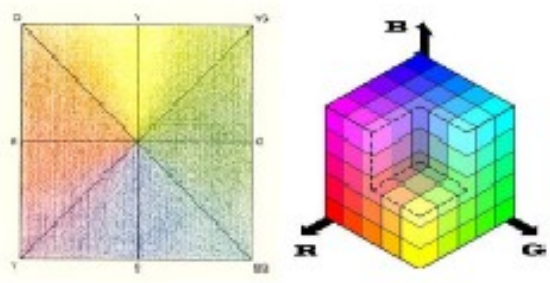


Рис. 269. Спектр в квадрате и в кубе.

Таким образом, есть только три варианта плоского представления цвета в основных фигурах. И только круговой выдерживает все группировки.

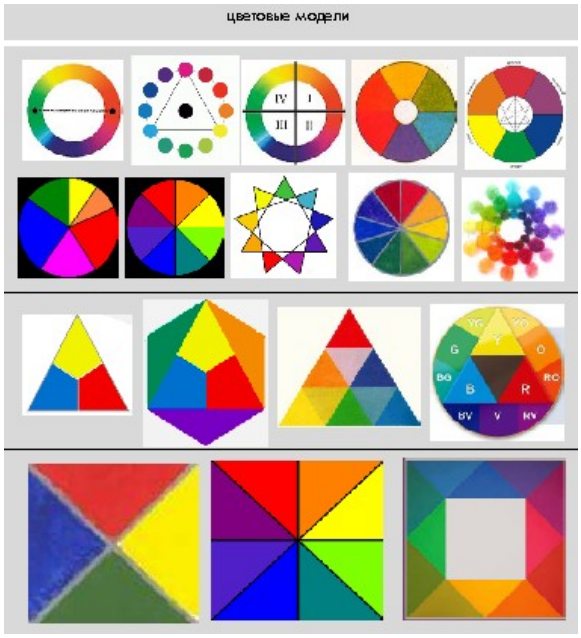


Рис. 270. Основные способы представления цвета на плоскости.

Сопоставим полученные схемы с нашей исходной моделью системы и ее архетипов:.

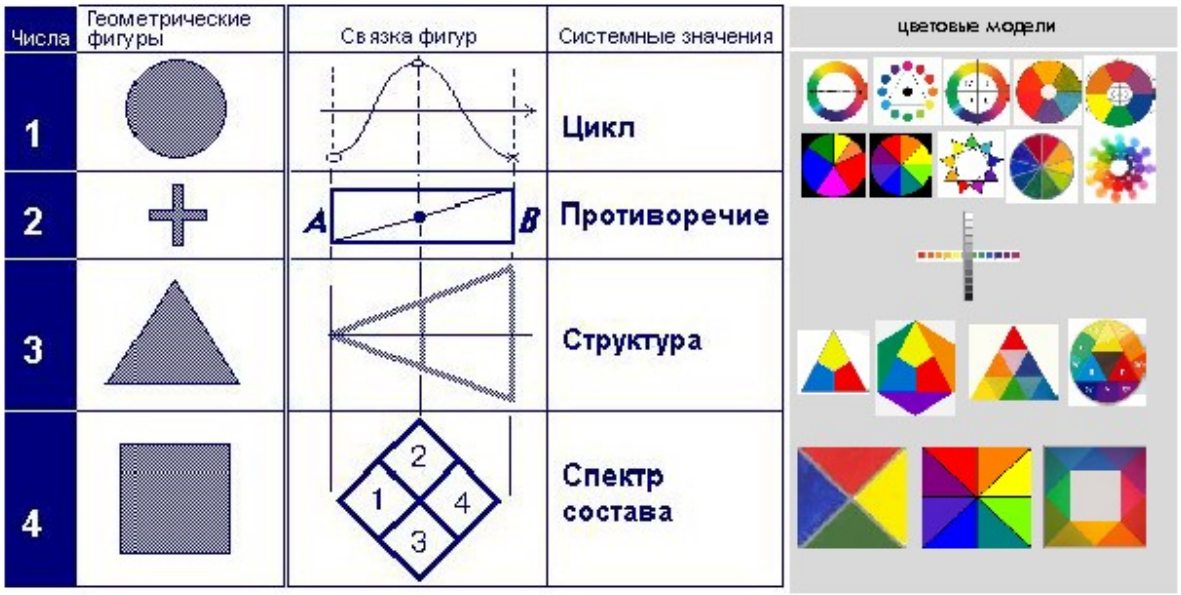


Рис. 271. Системность и основные типы представления цвета в фигурах.

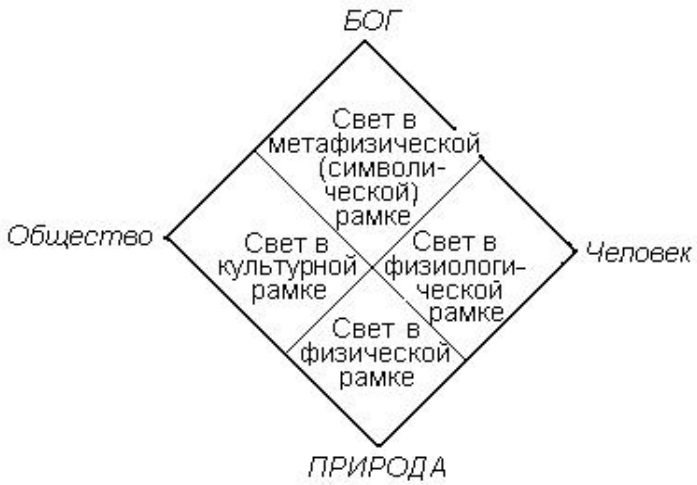
Понятно, почему круг столь универсален: это плоская проекция цилиндрической спирали а также двух дополнительных спиралей (по типу ДНК). И этот смысл, кстати, активно проявился только сейчас.

Кроме того круг можно счесть и проекцией конической спирали, а также двух взаимообратных конических спиралей (импульса). Мы приводили модели таких сверток цвета. Хотя они труднее для восприятия, чем простые фигуры, но именно они дают наиболее адекватную модель цвета. Как-нибудь мы нарисуем наше понимание этого феномена цвета в объеме и тогда станет понятен смысл радуги.

Крест не есть модель цвета, это модель цветотона. Линейный квантированный спектр, присутствующий здесь, лучше кругового отображает цвет физический. Но у нас есть четыре типа цветовых группировок, поэтому круг лучше работает в культурных группировках. И в отражении метафичических конструций цвета он тоже лучше, хотя там явно должны быть объемные спирали.

Что интересно, квадрат лучше работает в культуре, мы еще в начале книги говорили о специфике четырех цветов и их достаточности в культуре.

А вот плоская тройка – основа цветового зрения – принадлежит миру физиологии цвета. Таким образом создалось даже некоторое парадоксальное распределение моделей еще и по типам: линейные – плоские – объемные.



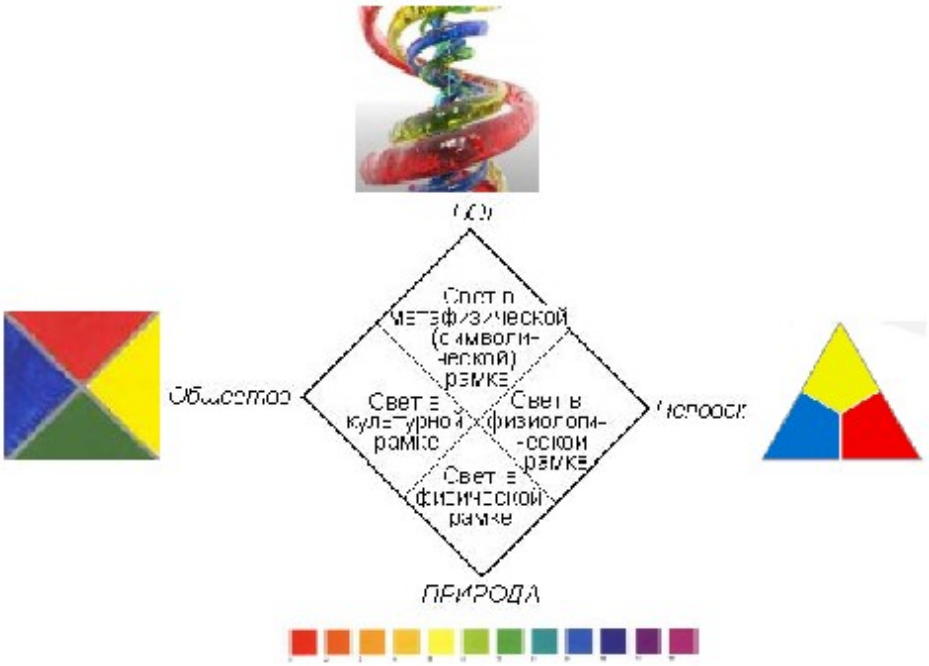


Рис. 272. Четыре типа представления цвета и мерность моделей.

Ну а круг накрывает все варианты представления цвета:

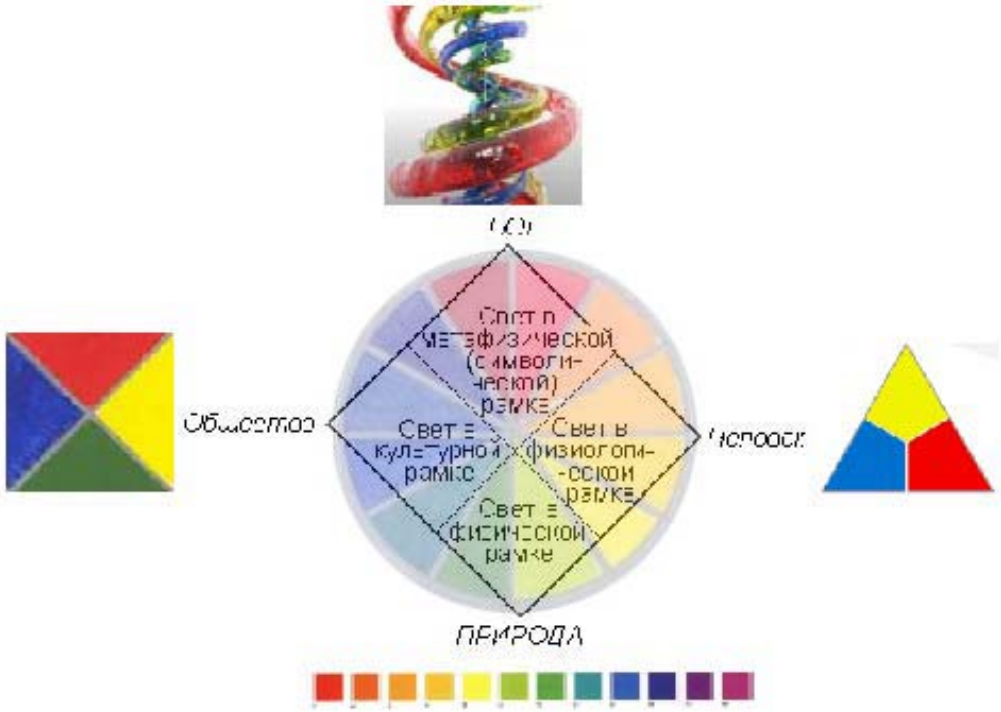


Рис. 273. Универсальность круговой модели.

В рамках темы системности и основных чисел отметим также, что цветовой круг Оствальда был построен им для создания гармоничных сочетаний цветов: это уже известные нам диады (2), триады (3) и квадриады (4).

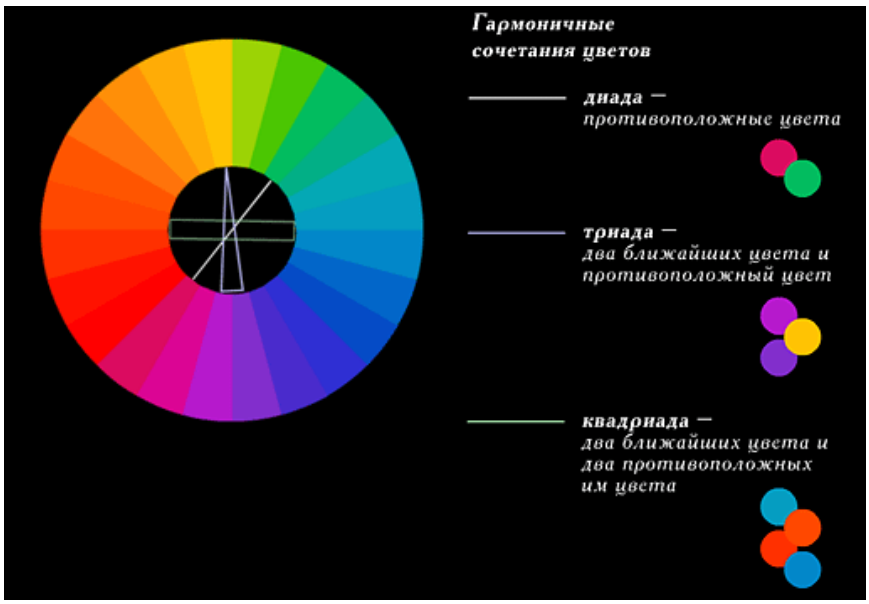


Рис. 274. Диады (2), триады (3) и квадриады (4).

* * *

И в заключение – итоговые схемы.

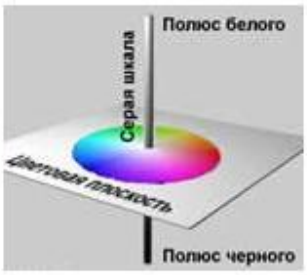
Точечная	Линейная	Плоская	Трехмерная	
			статическая	динамическая
				

Рис 275. Мерности представления цвета.

Схема числовых моделей цвета, где представлены наиболее адекватные способы представления четных и нечетных моделей:

ИТОГОВАЯ СХЕМА

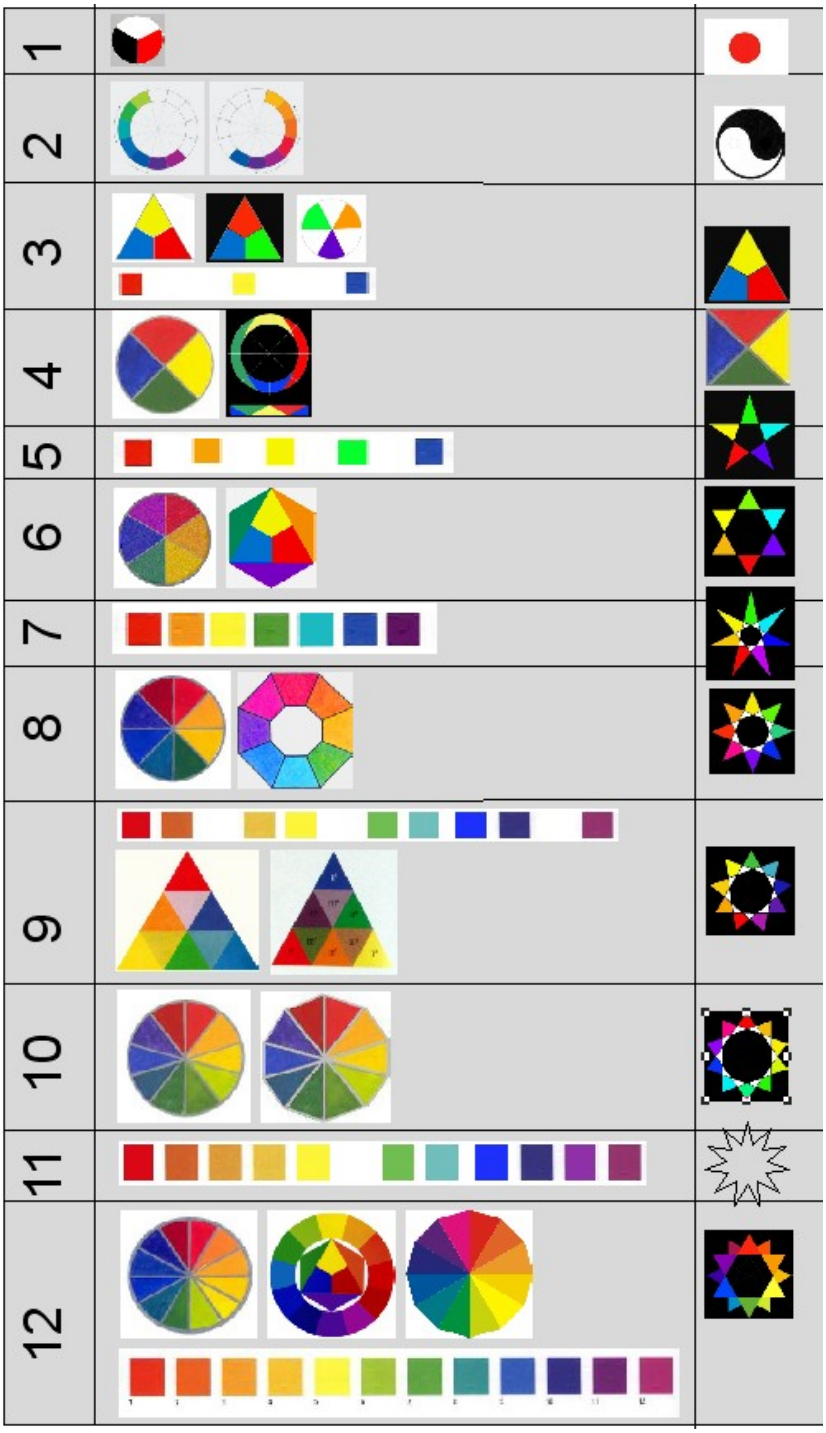


Рис. 276. Модели цвета от 1 до 12 в линейном (нечетные) и плоском (четные) вариантах и на многоугольных звездах.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На этой ноте мы завершаем нашу книгу о цвете, которая возникла сама из себя и помимо моей воли. Она была очень трудоемкой и отняла у меня один месяц непрерывной работы. Хотя это был очень счастливый месяц.

Я не имел плана ее написания и с интересом следил, как появлялись, разворачивались и иногда гибли какие-то темы. Как они сами собой сшивались в однородное целое. По ходу поисков я обнаружил, что мир цветоведения, такой очевидный поначалу, оказался почти безграничным. И поскольку я люблю эту тему, меня потянуло во все стороны; например, так интересно было читать про историю колористики, я вообще питаю слабость к историографии в любой отрасли науки, которой занимаюсь.. Поскольку без истории нет теории и наоборот. Но тут я вспомнил образ существа из Стругацких, которое хотело идти сразу во все четыре стороны одновременно, и нажал на тормоза.

Здравый смысл не раз останавливал меня и обрубал эти потуги расширения, поскольку так я мог увязнуть в материале если не навсегда, то надолго. Между тем, я всего лишь хотел немного поговорить по поводу спиральности моделей цвета на пути к более обширной теме спиральности в науке в целом Ног когда я обнаружил, что могу начать в 6 утра с приснившейся схемы, а к обеду написать очередную статью в 12 страниц и конца-краю этому процессу не видно, я сказал себе – так, всё! В конце-концов я в отпуске!

Но я где-то и лукавлю, поскольку вряд ли остановил бы процесс, идущий во мне и помимо меня, если бы этот процесс потихоньку не приобрел черты самозавершенности. Начало и конец более-менее связались, и от первой смутной схемы, с которой я начинал, я пришел к ней же, но пройдя долгий путь ее развертывания и снова свертывания в новом виде. И это означает, что какая-то идея книги, которая так стремилась себя выразить, сделала это мною.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ЦВЕТНАЯ ДУША (1990 г.)

Откуда цветной мусор?

Совсем недавно цветной телевизор дома был такой же редкостью, как сейчас – персональный компьютер. Сегодня мы настолько привыкли к многоцветному экрану, что не задумываемся, почему же нас в те недавние времена вполне устраивал черно-белый телемир. А взять историю фотографии – цветное фото как принцип появилось почти одновременно с черно-белым, но массовое распространение получило совсем недавно. В газете цветные фотографии астронавтов появились лишь перед стартом “Аполлона” на Луну, и это была сенсация. Мы еще не взяли эту высоту, но “Собеседник” уже осваивает язык цвета, и недалеко то время, когда любая многотиражка будет считать ниже своего достоинства помещать черно-белые фотографии.

Это явление – сначала бесцветность, потом цветной мир – носит настолько всеобщий характер, что его можно обнаружить как в истории животного мира, так и в истории человеческой культуры в целом.

Самая сложная система – человек. Он наследует все от мира живого, и этим интересуется физиология цвета. Он наследует все от мира культуры, и это – сфера цветопсихологии. Цвет является универсальным показателем развитости личности. Высокопродуктивные японские рабочие, прошедшие все ступени своих школ, где цвету уделяется поразительное внимание, различают несколько тысяч оттенков каждого цвета. А племена, стоящие на самом низком уровне развития, различают только один цвет – красный. Когда одного нашего дизайнера, вернувшегося из Англии, спросили, что его больше всего поразило, он ответил: цветной мусор! А ведь еще лет тридцать назад ни Англия, ни другие

цивилизованные страны не были такими цветными. Вспышка цвета происходит одновременно с ростом благосостояния нации, с ее расцветом.

Есть мнение, что цветной мир делает человека и его душу многоцветной. Живущие в унылых серых коробках, надевающие унылую серую одежду, не потому ли имеют унылые, серые мысли? Но однозначно ли это утверждение?

Почти всегда на выставках авангарда находится ярый сторонник Шишкина – Репина, который возмущается “этой мазней на уровне детского сада”. Спорить с любителями фотографического реализма бессмысленно. Им чужда мысль Фернана Леже о том, что *цвет является самостоятельной реальностью.*

В начале двадцатого века искусство круто повернуло в сторону эксперимента. Относиться к этому можно как угодно, но цветной мусор цивилизации появился только благодаря тем экспериментам авангарда. Уже на грани веков “пуантелизм” превратил живопись в точную науку: в фильме о Ван Гоге превосходно был показан процесс создания картины, где каждая точка поверхности почти научно вычислялась, а мастерская Сёра была заставлена тысячами банок с оттенками красок. Эти “лабораторные работы” вошли сегодня в классику мировой живописи.

Сама же тема цвета в живописи, в искусстве гораздо обширнее: то или иное цветовое сочетание в настенных росписях тысячелетней давности является показателем уровня цивилизации. Можно солгать в чем угодно, но в использовании цвета солгать невозможно. Ранняя культура (или революционная ситуация) всегда маячит красным цветом. Дряхлеющие культуры, стоящие на пороге развала, всегда мерцают оттенками декаданса: серый, сиреневый, зеленоватый, серо-синеватый, золото. Как в фильме «Валлот».

Человек в своей жизни проходит те же этапы, что и культура в целом. Дети любят яркие, активные, открытые цвета. Сельские старушки одеваются в изысканные тона декаданса, тяготеющие к черному и фиолетовому. Солидные

мужчины предпочитают английский синий костюм в полоску. Политические деятели с поразительной настойчивостью носят преимущественно серые костюмы. Цветущие девушки точно знают, что розовое и голубое делает их воздушными и загадочными. И все это повторяется много-много столетий.

Цветная среда в квартире всегда была излюбленной игрушкой художников. Но вот в конце сороковых годов одна американская газета написала: “Пенсильванские волочильные заводы напоминают рождественскую елку, сошедшую с ума”. Это начались эксперименты с цветом в производственной среде. Для обеспечения надежности при работе с опасной техникой первыми цветом всерьез занялись военные. И им не сразу удалось обнаружить, что видимая боковым зрением оранжевая панель прибора снижает эффективность работы оператора в несколько раз. “Цветовой климат” оказался вопросом, влияющим на производительность труда и безопасность. А поскольку речь пошла о безопасности и прибыли, то стало не до шуток. Следующими за дело взялись промышленники. В итоге во многих развитых странах возникли Институты Цвета, задача которых – сделать весь видимый мир гармоничным по цвету. Они выпускают не благие пожелания, как большинство наших организаций, причастных к этому, а точные рекомендации, являющиеся для всех законом. Промелькнула заметка о том, что один домовладелец в США судится с муниципалитетом: ему захотелось покрасить дом в голубой цвет, а муниципалитет требует только в розовый, иначе разрушится цветовой строй улицы.

Наконец, есть масса любопытных данных о влиянии цвета в природе на человека. Нам хорошо в лесу. Но почему деревья и трава зеленые? Почему древние животные были сначала серыми, а потом позеленели, например ящерицы? Почему цветы – цветные? Почему в зеленом лесу нам хорошо, а в помещении, окрашенном в зеленое, на нас нападает “зеленая тоска”? Почему душевнобольных помещают в “желтый дом”? И так далее...

Бык и красная тряпка

Когда стройный тореадор размахивает перед быком своим красным плащом, бык звереет и идет в нападение. Из этого факта долгое время делался вывод, что быки видят мир черно-белым, а из цветов выделяют только красный. Но тщательные исследования показали, что это – заблуждение: бык не видит цвета и реагирует на движение. Зато кошки, наши друзья, действительно, различают только красный цвет, все остальное для них – оттенки серого. Не уверен в достоверности этих данных, но уверен в закономерности, что *чем выше психическая организация животного, тем больше его способность различать цвет*. Приматы уже очень близки к человеку, но их цветовая гамма все же достаточно проста.

Красный цвет стоит в центре внимания любых исследований цвета. Если брать простейшее объяснение, то достаточно посмотреть на солнце с закрытыми глазами: мы увидим цвет крови, пульсирующий в наших веках. В гневе человек наливается кровью, багровеет. Поэтому с красным связано напряжение, кровавость, сила, месть и т.п.. Но красный цвет в культуре – вещь гораздо более сложная, и начало его – диалектика света и тьмы.

Что такое белый цвет? Это просто свет, наличие света, ослепление глаз. Что есть черный? Это небытие цвета, не только не-свет, но и не-цвет. Столкновение черного и белого создает максимальное напряжение и изначально присутствует во всех религиях: борьба света и тьмы, добра и зла, божественного и дьявольского. Белое связано с испепеляющей яркостью, белое – власть природной стихийной силы, несущей добро. Кстати, в некоторых восточных религиях традиционный цвет траура – белый, но лишь потому, что смерть считается в них не утратой, а благом, приобщением к новой жизни. Чернота звездного неба, особенно без проблеска света, всегда напоминает могильный мрак, и в этом тоже нет ничего человеческого: стихийная злая сила смерти – вне власти человека. Черно-белые одежды можно увидеть на всех ранних иконах,

они вошли в традицию христианства. Но и в восточных религиях есть великие черно-белые знаки, например вариант знака Дао Де Дзин – а это великий знак, символизирующий взаимопроникновение, диалектику сил света и тьмы (и многое-многое другое).

Итак, черное и белое, столкнувшись, порождают напряжение из двух сверхсил, но что же тогда есть красное? Красное есть наша вторичная реакция на такое столкновение. И это – реакция человека социального. Состояние, вызываемое красным, предельно активизирует наш зрительный аппарат и мозг. Так, в средние века больного врачи помещали в красную комнату с красными занавесями и стенами, и он быстрее выздоравливал.

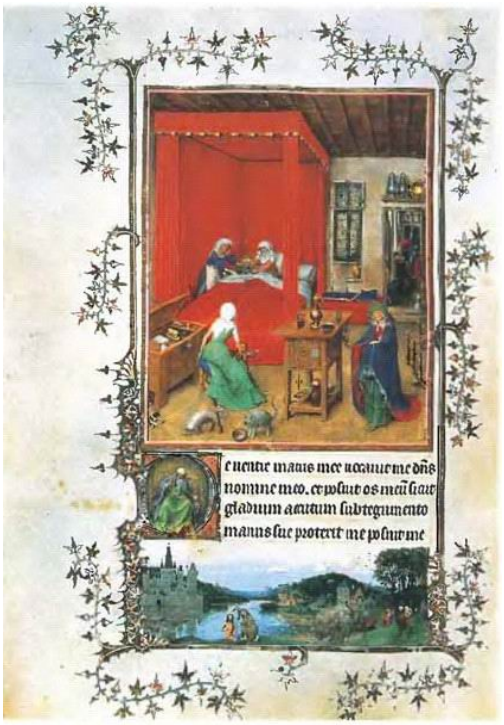


Рис. 277.

От этого напряжения пошло вообще все “красное” в русском языке: красно солнышко, красна девица, красная рубаха и красный кафтан в сказке Ершова. Красное не есть хорошее или плохое, красное есть превосходное: “красно говорит” – это не значит, что говорит правду, просто язык хорошо подвешен.

В неразвитых культурах одно слово означает многое сразу. В коренных языках западной Африки есть только три “цветных” термина: красное, белое, черное. О темно-синем небе, воде и так далее говорят: черное; о светло-голубом – белое. Простой пример: как только общество вступает в новую фазу, в женской моде появляется та же тройка. Мои читатели, вероятно, помнят, что начала циклов повторяются через 33 года. Костюмы и графика 20-х годов были черно-бело-красными (вспомните наши плакаты 20-х), то же повторилось в конце 50-х, но уже тоньше по цвету.

Рис. 278. Работы Поповой и Степановой

На рубеже 70–80-х годов было предсказано, что очень скоро в моде будет эта тройка. И она появилась точно с началом перестройки... во Франции – это доказывает всеобщность эстетических циклов. Стал бешено популярен наш красный флаг: его изображения с удовольствием носят американцы, на фоне громадного советского флага проходят демонстрации мод в Италии.

Даже мы сами заболели любовью к родному флагу, по-обезьяньи подражая моде, пришедшей с Запада. Несколько лет держались самопальные значки с советским, американским и английским флагами; там присутствует еще синее, эквивалент черного в развитых культурах.

Рис. 279. Все флаги – на сумки.

Иногда говорят о теплых и холодных цветах: это – простая ассоциация, она имеет в основе те же понятия света и тьмы: свет одушевляет, поднимает настроение, активизирует: мы любим погожие деньки и дальний свет в ночи. Наше светило богато одаривает нас желтым, оранжевым, красным. Работники западного общепита давно заметили, что в оранжево-красном баре люди заказывают и поедают больше. И наоборот: голубой, зелено-голубой, успокаивает, убаюкивает. Более того, эти цвета помогают преодолеть бессонницу, поэтому в спальнях лучше иметь голубой колорит. Курорты и горы благотворны во многом благодаря голубизне неба, моря, льдов. А в операционных палатах голубое не только успокаивает, но и способствует уменьшению нагноения ран. Зеленый цвет снижает кровяное давление, облегчает головные боли, расширяет сосуды, поэтому нам так хорошо в зеленом лесу. Но лес еще и заслоняет нас от шума города, всяческих полей. Иное дело – зеленая краска: она энергетически мертвая, статичная. Наконец, синий пассивизирует очень сильно. Человек в синем костюме как бы ставит цветовой барьер между собой и окружающими. У меня по этому поводу был смешной случай, в момент, когда я говорил про это на лекции работникам завода, вдруг вошел их директор – в том самом синем чопорного цвета костюме английской аристократии. Он так и не понял, с чего вдруг его появление вызвало в зале подавленный хохот.

Если идти дальше, то назовем фиолетовый: он вызывает угнетенное, мистическое состояние духа. Недаром кардиналы носили именно фиолетовую мантию. А в храмовых комплексах вообще излюбленным сочетанием является золото с фиолетовым: это – мистическое сочетание.

Цветик-семицветик

Итак, красный цвет как центральный вроде бы самый явный. Но вот что интересно: его трудно назвать теплым или холодным – он скорее нейтрален. А вот его особый оттенок – чистый пурпур – ценился в древности на вес золота, буквально. За право носить красную тогу или плащ отдано немало жизней. Стоит примешаться к красному хоть капле желтизны, как мы получим оранжевый оттенок, – этот цвет станет теплым. Если примешать хоть немного синевы – поплывет фиолетовый холод. На этих нюансах различают себя духовная и светская власть: короли носят пурпур с золотом, высшие чины церкви – фиолетовый с золотом.

Интересно, а что мы при этом увидим на черно-белом телеэкране? Оказывается, желтизна светлит красный на экране, он осветляется. С синим – наоборот: он как серый тон темнеет. Следовательно, регуляторами являются силы света и тьмы, а красный как бы посередине. Я столкнулся с этим, рассматривая черно-белую репродукцию картины Тициана, где красный превратился в средний серый тон: картина перестала существовать как праздник и превратилась в неясную мазню.

Что же получается? А вот что: желтый – это наша реакция на свет вообще, она связана с Солнцем, имеющим скорее теплый оттенок. Теперь о синем: если мы будем долго смотреть на оранжевую бумагу или закат в оранжевых тонах, то, закрыв глаза, увидим яркий синий тон. Синий есть противоположность и дополнение – оранжевому. Теперь долго смотрите на желтую поверхность – и, закрыв глаза, вы увидите яркий сиреневый оттенок, фиолетовость. Теперь по-

нятно, почему до революции психиатрические заведения окрашивали в желтый цвет? Потому, что в психике возникает фиолетовый дополнительный оттенок, а фиолетовый пассивизирует, снижает агрессивность. Кандинский говорил, что излучение желтого цвета доводит его до безумия: это – цвет помешательства. Из его признания становится ясно, что такое "желтый дом".

Любопытно: если вы работаете в цехе, где стены и станки зеленые, то спокойствия не возникает: закрыв глаза, вы видите мир в красном. Выйдя из такого цеха, человек вдруг испытывает приступ раздражительной агрессивности. Идет реакция на цвет. Вспомните, кому приходилось печатать фотографии при красном освещении: выйдя из такой комнаты, вы не можете узнать людей: у них зеленые лица.

Перейдем к природе: почему деревья, травы и пресмыкающиеся – зеленые? Оказывается, наше светило несет на землю преимущественно инфракрасные лучи. Они несут и свет, и живительное тепло, они обладают свойством не рассеиваться. И, чтобы поглотить их, нужно иметь противоположный цвет – зеленый. А на экране черно-белого телевизора и красная и зеленая краска иногда одного и того же серого тона. По сути, это одно явление, но противоположного знака. Красный – напряжение и тепло, зеленый – ничто. Зеленый не отражает все лучи, как белая поверхность, но и не поглощает все, как черная. Он точно ориентирован на поглощение красного излучения.

Если присмотреться к витринам универмагов, то можно заметить, как выгорают цветные ткани и конверты пластинок. Некоторые цвета словно смываются – окраска сводится к серому. Но удивительнее всего, что то же явление можно наблюдать и в культуре, в частности в живописи: если ранние периоды основаны на черно-бело-красном, то поздние как бы выцветают. Линялые цвета преобладают в живописи всех видов маньеризма, декаданса, поздних культурах Рима, Египта и так далее. От предельного зрительного

напряжения идет очевидное движение к предельной зрительной расслабленности.

Опираясь на предыдущие публикации по теме цикличности, могу утверждать, что здесь есть и такие связи: напряжение наполнено социальным единством, напряжение проявляет себя в огромном космическом масштабе, напряжение ориентировано на будущее. И выразить это в цвете можно лишь максимальным напряжением тона (черно-белое) и цвета (красное). Расслабленность связана с индивидуализмом, расслабленность замкнулась в мизерном пространстве, расслабленность уходит от проблем настоящего и будущего (мечта о золотом веке в прошлом). Расслабленность рафинированного индивидуализма (красиво разлагаюсь и знаю это) может быть выражена только блеклыми оттенками синей части спектра. Вспомните Врубеля – его синий, сиреневый, блеклый или черный колорит.

Но это – начало и конец циклов культуры. Начало звенит красным, и красный есть начало. Конец культуры погружен в зеленовато-синее, и зеленый есть ничто. Здоровое, жизнелюбивое искусство, например Возрождение, имеет чистые, открытые, яркие цвета, которые любят дети, все они уже слегка смягчены. Например, у Леонардо для этого существовало “сфумато”, прекрасная дымка, делающая его живопись такой воздушной.

На ранних снимках “Битлз” в черной коже, а потом выступают в строгих черных костюмах и белых рубашках. Они переживают период архаики.

Рис. 280. Битлз в коже.

Рис 281. Битлз в черно-белом.

Постепенно в их облачении появляются цветные рубашки, а к выходу “Сержанта” – насмешливо-дурацкие цветные мундиры и многоцветие.

Рис 282. Битлз в цвете и расцвете.

Наконец, ко времени распада и особенно после него они больше не используют активные цвета.

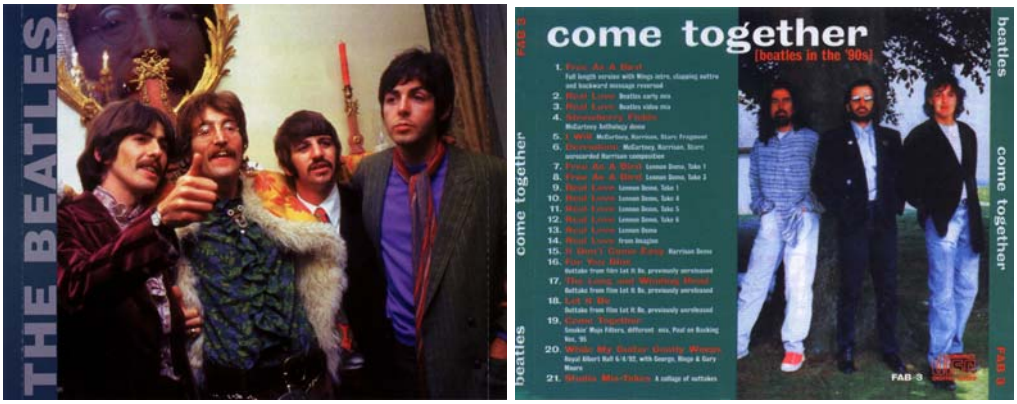


Рис 283. Битлз линяют. И уже слиняли.

В поэме Блока “Двенадцать” – три “краски” революционной архаики: черный вечер, белый снег, да еще “кто там машет красным флагом?”. “Аквариум” поет о золоте на голубом – посткультура, закат застоя. Цветная душа в искусстве.

Наивно думать, что цвет или же сочетание цветов действуют на человека так прямо, как мы описали. Говоря точно, человеку нужен не цвет, а смена цветов – тогда его здоровье гарантировано. Но, даже не зная о человеке ничего, мы встречаем его по одежке. Девушка в красной юбке и зеленом свитере с желтым, вы напоминаете вульгарного попугая! Хотя сам по себе он прекрасен:

Рис 284. Он прекрасен! В своем роде.

Всмотритесь в культуру, найдите ее пульс. Тогда на фоне всеобщего найдете и свое.

Так во все времена: мы живем во времени и в его цвете. В цвете – характер, вкусы, уровень развития. В цвете и возраст. Но много ли надо, чтобы раскрасить свой мир? И выразить свою неповторимую цветную душу.

Цветная душа // “Молодежный акцент”, N 10. г. Тольятти, 1990.

СВЕТ В ПРОСТРАНСТВЕ (2003)

Тоновая перспектива – это поначалу всего лишь “растяжка” тона, повернутая в третье измерение, без света и воздуха. Чтобы выразить пространство тоном как непрерывное, интегрированное, одной растяжки оказалось мало: динамический тон интегрирует объемы в пространство все еще рационально. Вот его символ у Малевича.

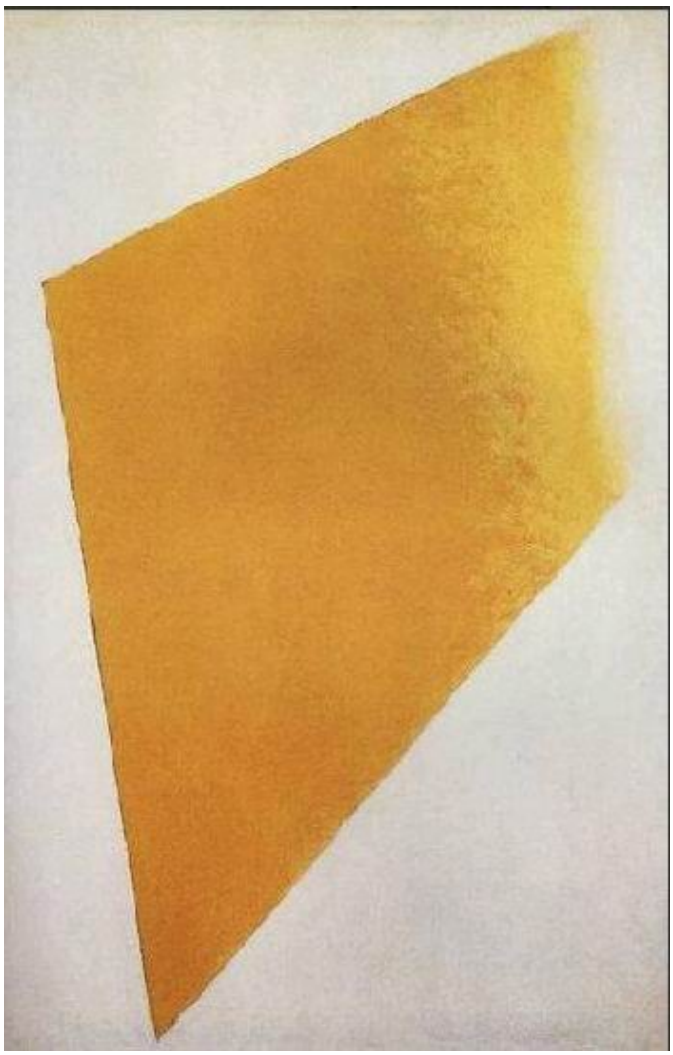


Рис. 285. К. Малевич. Супрематизм. 1920.

Впервые *интегративно* проблему изображения объема в пространстве изобразительное искусство решит, когда будет применен *чувственно* достоверный свет. Он отличается от динамического тона, как особенное – от общего.

Первым и, может быть, единственным изобразительным средством, проинтегрировавшим все средства *через чувственность*, стал именно свет (причем, что наиболее важно, недифференцированный, непрерывный), а также его дополнение в виде теней. ***Световая непрерывность*** (а не пространственность, как считают многие) полностью отсутствует в изобразительном искусстве Востока. Это только доказывает, что искусство Запада после средневековья индивидуалистическое, а искусство Востока – общественное.

Пространственный свет открыл интегрированность, *растворенность вещей в световом пространстве* (Вермеер) и, наоборот, в тенях (Рембрандт). И снова-таки эта растворенность понимается и умом, и чувством. Если охарактеризовать всю пространственную игру, присущую стилю барокко, то можно назвать ее игрой света, первым шагом к выражению восторга от открытия света. “Экстаз святой Терезы” – скульптура, но она имеет фоном архитектурно-хитроумно впущенный в пространство интерьера свет: он льется сверху из невидимого светового колодца, отражаясь от лучей из золота. Все игры барокко в живописи, скульптуре, архитектуре и декоративном искусстве – это прежде всего игры со светом. ***Свет здесь сам стал пространственным,*** и это – его новое качество по отношению к просто “освещенному объему”. Пространственным светом Рембрандт рисует даже тогда, когда одним пятном кисти определяет форму, когда жесткой иглой на металле рисует свои офорты. Он научился интегрировать светом не только пространство, но и время (световая режиссура, развертывание сюжета светом как спектакля, мизансцена). Вот его архроматические шедевры:

Рис. 286. Рембрандт. У очага (Кухня). У двери. Три дерева (офорт).

Геометрико-оптический анализ его работ показывает, как акцентами организовано движение *в глубину*. Живописцы после расцвета барокко смело

ступили на путь сплавления объектных и субъектных формальных средств в этом новом оптическом пространстве.

Что касается деления тона на статичный и динамический, оно относительно. Краска сама по себе статична, но для человека тон всегда динамичен, ибо ровно выкрашенная плоскость все равно существует для него в свету, а в естественном мире смена света подчинена природным циклам. Этого абсолютно нет в живописи барокко – здесь свет является восхитительной абстракцией, осваивается только его новая пластичность. Отсюда и условные, почти символические цвета – чтобы не мешали осваивать свет. Но зато какое внимание всему, что способно передать пространственность и игру света, особенно – облакам. Скульпторы барокко умудрялись даже “камень превратить в пар” – до такой степени они умели моделировать фактурой и формой мрамора свет и его рассеивание в облаках. Облака перекочуют и в игривое рококо, где станут материалом для декорирования алькова.

Живопись средневековья тоже знала свой “фаворский свет”, но он шел изнутри святых, освещая своей духовностью мир вне их. И потому им нужен был ровный золотой фон, полусфера ротонды и игра смальты – все это отображало отблески божественного света, рвущегося изнутри.

После средневековья интенция – противоположная: чувственный и вместе с тем абстрактный *свет во внешнем пространстве* доминирует в искусстве после барокко. Эль Греко превращает светом изображенный мир в мистический театр. Свет становится все более конкретным: пораженно всматривается в этот совсем материальный свет Караваджо, ему вторит, все более тонко развивая его материальность, Веласкес, упоенно и предельно просто отображает его Ж. де Латур и т.д. В многочисленных последующих трансформациях свет как главное средство проживает этап своего доминирования вплоть до начала XX века.

В Возрождении начало света наиболее ясно открыл Мазаччо, а довел его понимание до предела Караваджо, поэтому так велико его влияние на

последующую мировую живопись. Но в этом пока нет нового пространства, хотя уже есть материальность. Материал, типа светящейся жидкости Вермеера и Веласкеса, дает *световую интегрированность в пространстве*.

Условное, рационалистическое, освещение возрождается в раннем авангарде XX века, когда абстрактно-чувственная доминанта света была исторически пройдена. Лучизм свет осознает как рациональный закон, и этот закон становится главным приемом выражения света. Теперь изображается не чувственность игры света в пространстве, а прежде всего его логическая познанность, овладение им, и только потом – игра. ***Осознанный свет*** здесь изображается так же, как у Леонардо изображалось осознанное пространство, – рационалистически-художественно, но совсем иначе. Искусству нужно было двигаться дальше, но куда? За пространство, но это будет в конце цикла Нового времени, а пока свету предстояло интегрироваться.

Две ипостаси цвета

Сделаем попутный вывод: “пространство – форма” есть две первичные абстракции нашего восприятия (общее), а “линия – тон” есть абстракции вторичные (особенное), способные моделировать пространственный мир универсально, “цвет и свет” – это уже более конкретные, более чувственные образования, но все еще обладающие некоторой долей рационального. Сложение этих линий тона и цвета породило цветотон как новое интегративное образование в формальных средствах.

Мы только что увидели две ипостаси тона. Статичный тон присущ языку общества, максимум, на что он пригоден, – тонально смоделировать форму и обозначить тональную перспективу. Динамика привносит в тон личностное начало – и тон превращается в пространственный свет. Если мы перейдем к цвету, то обнаружим то же самое – у цвета те же две ипостаси, что и у тона: общественная и личностная. Начнем по порядку.

1) Статический цвет (символический общественный цвет)

Тональная перспектива моделирует пространство динамическим тоном. Смоделировать пространство только чистым цветом, видимо, невозможно (хотя лучизм будет пробовать это сделать). По отношению к остальным формальным средствам цвет существует надстроечно: либо как логический *цветотон* (раскраска), либо как *светоцвет.*

Цветовое богатство осознается в ряду формальных средств предпоследним (в истории любой культуры). Цветовосприятие шаг за шагом выделяется из цветотонального.

Цвет есть первоначально *конкретность* предмета, потому большинству кажется, что цвет связан с чувственностью человека больше, чем тон. Это не так. На самом деле первоначально *и тон, и цвет используются рационально-логически*, символьно, а отнюдь не чувственно.

Цвет долго используется обществом как чисто символический. Таковы, например, *красная* тога, *фиолетовая* мантия и т.д. Пурпурный краситель ценится в античности не только за свой редкий и насыщенный цвет, но прежде всего как носитель символов власти и мощи.

Чтобы осознать, что цвет – это особое равноправное формальное средство, человечество должно было пройти ряд этапов. И первый из этих этапов – этап статичности цвета. Его парадоксальность для нас состоит в том, что мы оцениваем произведения прошлого из современности, и потому понять, что красивые цветовые пятна в средневековых миниатюрах не более чем символы, для нас трудно. Тем не менее, это так и только позднее средневековье становится на путь декоративной игры цветотонов (братья Лимбурги и ряд их современников).

Для понимания эволюции цвета важно проследить соединения цвета с иными средствами изображения. Важно потому, что мы обнаруживаем при этом

интеграционные скачки качества, где те или иные средства сплавляются с цветом в новом единстве.

Соединение *цвета с линейным контуром* (самый простой статический вариант цвета) – это вариант его использования не просто в качестве тона, пятна-силуэта, а силуэта символического. Этот тип связки в чистом виде присущ и раскрашенным египетским рельефам, и керамическим рельефам Вавилона. Он даже выходит в объем у греков, но все равно остается тональным пятном: греки окрашивали свои статуи не цветом, а прежде всего тоном (зеленые бороды и красные глаза). В чистом виде оконтуренное цветное пятно присутствует в живописи средневековья: дама в голубом – одно значение, а в белом – другое. Подобное слияние линии и цвета обнаружим и в восточной живописи (здесь этот прием канонизировался и очень надолго застыл). Наконец, витражный цвет – это просто классический пример такой связки.

Постепенно развитие идет в сторону соединения возможностей цветового линейного пятна с тоном, осветление–затемнение, а также “замутнение” цвета: это – динамика цвета первого рода, потому что используется на равномерных плоскостях и поверхностях. И в последнюю очередь цвет соединяется с динамическим тоном. Например, первоначально витражи готики делались только из стекла чистых цветов, а в поздней готике применены не только многослойные стекла (для оптического смешивания чистых цветов), но и лессировки – стекло раскрашивают кистью, и это уже была раскраска динамическим тоном.

На таком соединении построена живопись итальянского проторенессанса. При всех ее открытиях она нередко сегодня воспринимается как очень скованная, местами наивно-ученическая. А все дело в том, что она прежде всего тональная, и тональность ее символически раскрашена, поэтому цвет здесь иногда поражает немотивированностью, ведь он, повторим, все еще социально-символьный. Даже потрясающие по ритму и декору фигуры у братьев

Лимбургов, Боттичелли и Гирландайо не более чем раскрашенные тональные силуэты. В основных пятнах этого не видно, зато второстепенные открывают эту истину сразу: темные силуэты деревьев с силуэтными ветками вообще плоские, там иногда нет и намека на тональный объем. И обнаруживается, что перед нами просто подкрашенная графика, гризайль. Все основные приемы (даже излучение света в нимбе) делаются Боттичелли не тоном, а линией (иногда золотом): это – цветной линейный свет. А его современники пишут перья ангелов окрашенным тональным градиентом, ступенями.

Характеристики раннего Возрождения – это линейность, окрашенная цветом.

Светотень не есть еще пространство. Это – второй ***способ разработки пятна, но не линией, а светом***. Мазаччо недаром открывает и светотень, и линейную перспективу.

Вплоть до импрессионизма цвет точно так же смешивают с тональным градиентом. Бароккальный свет добавил к этому интегрированность в пространстве, но цветовые удачи у Тьеполо и прочих монументалистов остаются второстепенными. Их волнует волшебство света, а оркестровка цвета для них вторична, ведь свет способен интегрировать вообще все.

Если говорить о последующих шагах, то следует отметить: ***цветосвет*** скачкообразно интегрируется в истории живописи сначала как *плоское* колористическое единство, осмысленное и канонизированное в академизме. *Колорит* – принцип цветного зеркала – дает первичную интеграцию цветов – одним цветотоном. Удержать картину в одном колорите – задача скорее техническая, сегодня почти учебная. Колористическое единство сегодня содержат цветные фотографии, штампуемые индустрией Но то же самое (по приему) в картинах Пуссена и Энгра до сих пор восхищает.

Полная интеграция происходит в истории, когда цветосвет превращается в *пространственно единую живописную субстанцию*. Но таких удач в истории немного.

Влияние света на цвет состоит в том, что свет является средой проявления возможностей цвета. Рембрандт открыл световую среду и понял, что это – новая субстанция, живущая в пространстве, некий художественный материал Креатора. Она обладает своим единством, и это светоцветовое единство – уровнем выше, чем раньше: цвет здесь поглощается *единством материала субстанции:* янтарное золото Рембрандта, светящаяся жидкость Вермеера. Кто-то удачно назвал это единство материала "светящейся жидкостью", в которую погружены предметы у Вермеера. Рембрандта и Вермеера интересовал не литературный сюжет, а *сюжет света*. Считать их "предтечами импрессионизма" можно лишь наполовину: они дали интеграцию изображения цветным светом, а путь, который они увидели, – единство материи цветосвета.

Эта материя весьма специфична: из палитры Рембрандта "вымывается" вся голубая гамма, как говорил в молодости Фальк, "он рисует коричневым соусом". И точно – Рембрандт очень сдержан на цвет. Пока привыкнешь к его *тональности,* тебя насквозь пропитывает его цветотон (колорит золота). Привыкая, различаешь выплывающие фигурки, но ты уже охвачен этим красным золотом – ты весь в нем. Единство массы, цветосвет, движение массы цветосвета, его драматическое сгущение и разрежение – вот новое у Рембрандта.

Цветосвет, кстати, специфичен уже для данной конкретной культуры, а не вообще. Хоть и "малые", по материалу этой субстанции сразу видно, что голландцы. Конкретноая и чувственная живопись венецианцев уже совсем другая: южная и насыщенная.

Свет открыл самостоятельную жизнь цвета в живописи (*светоцветотон, живописность*).

В барокко, классицизме, рококо и ампире цветосвет в некотором роде продолжает быть абстрактным – он вне конкретного времени и конкретного чувственного пространства.

В этом смысле “колорит” все же есть нечто промежуточное, “выдумка академистов”, достаточно механически понимаемое светоцветовое единство, происходящее от “закрепленной” формы. В колористическом мире впервые открыты рефлексы, но они здесь имеют второстепенное значение.

Теплохолодность – первичное дуальное начало, выделяемое в цвете,– начинает обнаруживаться внутри пятна. Пятно напрягается, и это – первое чисто цветовое напряжение. Колорит, в целом содержащий теплохолодность, ближе к естественному восприятию человека. В принципе, теплохолодность можно воспринимать как внесение напряженных противоречивых характеристик в цветовой спектр.

В циклах доминанта первого полупериода – **теплое,** а второго – **холодное**.

Внесение теплохолодности – это шаг к субъектности, сделанный в реализме. До сих пор самые эффектные рисунки и наброски дизайнеров делаются по принципу единого колорита с использованием обостренной теплохолодности светов, теней и рефлексов.

Мир начинает восприниматься через цветность прежде всего в реализме. Здесь есть новое качество – ***оркестровка цвета***. Камиль Коро явно любуется как у него слаженно поют цветные и тональные пятна. Впрочем, об оркестровке цвета и о характере в реализме можно говорить очень долго и разнообразно, в комплексе живописи и литературы. Это делалось и без нас, а наша задача здесь – лишь указать на новое в эволюции средств.

Светоцветотональное единство русской классической живописной школы в этом отношении немного сложнее, хотя принципы его те же: настройка визуального поля *одним светo-тоно-цветом,* богатство теплохолодности, оркестровка цвета, жизнь характера. Это непросто, но это можно потом найти

даже в натюрмортах Константина Коровина. Тут применены два света: холодный ночной – из окна, и теплый, искусственный, – из комнаты. Такое сочетание вызывает чувство зыбкости и тревоги за хрупкую красоту жизни. Цветы, зеркала и вещи в его натюрмортах живут в домах без людей, какой-то своей жизнью, но это отнюдь не голландская “тихая жизнь” – они полны бликов двух светов, рефлексов среды комнаты и друг друга. Они необыкновенно, щемяще красивы по цвету. И при этом светотональное единство изобразительной плоскости безупречно, а сама картина “говорит”, имеет характер. Удерживается это единство на пределе, и, хоть Коровина считают русским импрессионистом, он таковым не является – это предел возможностей классического реализма.

Рис. 287. Живопись К. Коровина.

Жизнь световых вспышек и рефлексов ночи у Коровина – одно из проявлений модерна. В модерне цветосветовая масса ведет себя как вода или жидкий витраж. Поведение живописной массы в темнеющем и сгущающемся. Сгущение и нарастающая интенсивность цвета – один из путей эволюции живописных средств. Но есть и другие.

2) Динамический цвет (субъектная цветность)

О перечне связывающихся ощущений мы говорили. Понятно, что проще всего к живописи приплюсовать *тактильные* ощущения. Теория подражания позволяет говорит и о *мышечных, и о вестибулярных ощущениях* пространства и объемов (Гильдебранд, Вёльфлин). Гёте говорил, что художественно организованное пространство производит соответствующее впечатление и человека, лишенного зрения. Геометрия пространства – еще более тонкий, нефиксируемый уровень воздействия, нечто из рода общественно-абстрактного, а здесь речь идет о движении ко все более конкретному и личному, вплоть до запаха и вкуса.

Еще одна возможность, если говорить о формальных средствах в изображении, – некие специальные материальные свойства, способные приплюсовываться к только что описанным. Они связаны с тем, что мы воспринимаем мир всеми органами чувств, в статике и в движении.

В живописи пространственный светоцвет приобретает такие дополнительные материально-вещественные характеристики постепенно. Однако и на этом пути нужно различать статическое и динамическое отношение к цвету.

Классицизм, при всей его картинной стройности, – дитя мастерских. В нем возможны сцены и портреты не только в интерьерах, но и в пейзажах, но от этого мало что меняется – пейзаж трактуется как другой интерьер: в нем все точно так же условно и выстроено. Архитектура и природа – стаффаж, а потому при вырождении в маньеризм в разряд стаффажа попадают и люди.

Если у Рембрандта его субстанция золота идет от золотого вечернего света свечей, у Вермеера в пейзажах – от прохладного серебра дневного северного воздуха, то у Констебла, Тернера, у барбизонцев, Милле, Коро, а особенно – у испрессионистов, появляется *живой и географически конкретный воздух*.

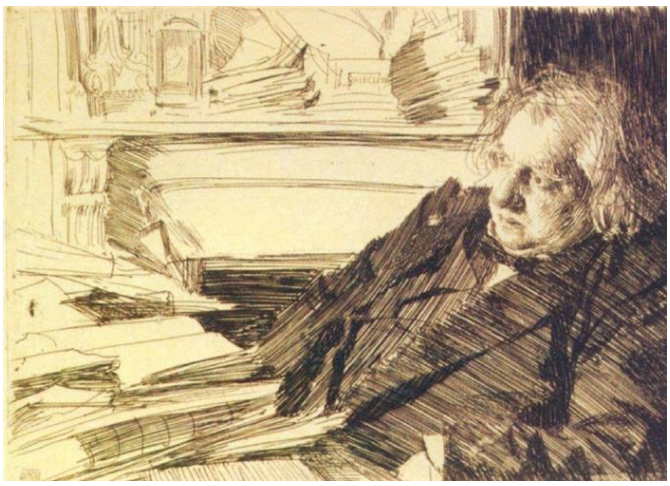
Рис 288 . К. Коро. Воз сена.

Лондонские туманы времен импрессионизма имели характерный красновато-фиолетовый оттенок ввиду их загрязненности дымом и промышленными выбросами, отсюда – “Вид на лондонский мост” К. Моне. Воздух Бульвара капуцинок в Париже сильно отличается от воздушной среды Руанского собора в разное время дня, а пространственный деревенский пейзаж с рекой – от морских. Температура, плотность, насыщенность, влажность и т.п. характеристики воздуха имеют в импрессионизме все большее и большее

значение по мере его становления. Да и источники света на картинах теперь не абстрактны: солнце, по характеру и спектру, в июльский полдень и на закате в ноябре – разное.

Рис. 289. К. Моне. Руанский собор в полдень (фрагмент). Пруд с кувшинками.

Понимание “воздуха” и конкретного света (пленер) – это уже насквозь чувственно-личное понимание интеграции всех живописных средств: сплошь отсветы, цветные рефлексы. Воздух может быть и раскаленным, и влажным, наполненным густыми природными туманами, а также дымами технико-человеческого мира: паровозов, заводов и прачечных – все это живет в период расцвета импрессионизма и у немцев (Менцель), и у русских передвижников и мирискусников (Куинджи, Архипенко, Репин, Серов, Коровин, Левитан и др.), позже – у великолепного А. Цорна. Это – полновесная, плотная, плотская жизнь, в которой светоцвет имеет подчиненное значение, а тени от деревьев, игра воды, движение воздуха – главное. Цорн умел создавать свет и воздух не только в живописи, но и в штриховом рисунке, в том числе в офортах.



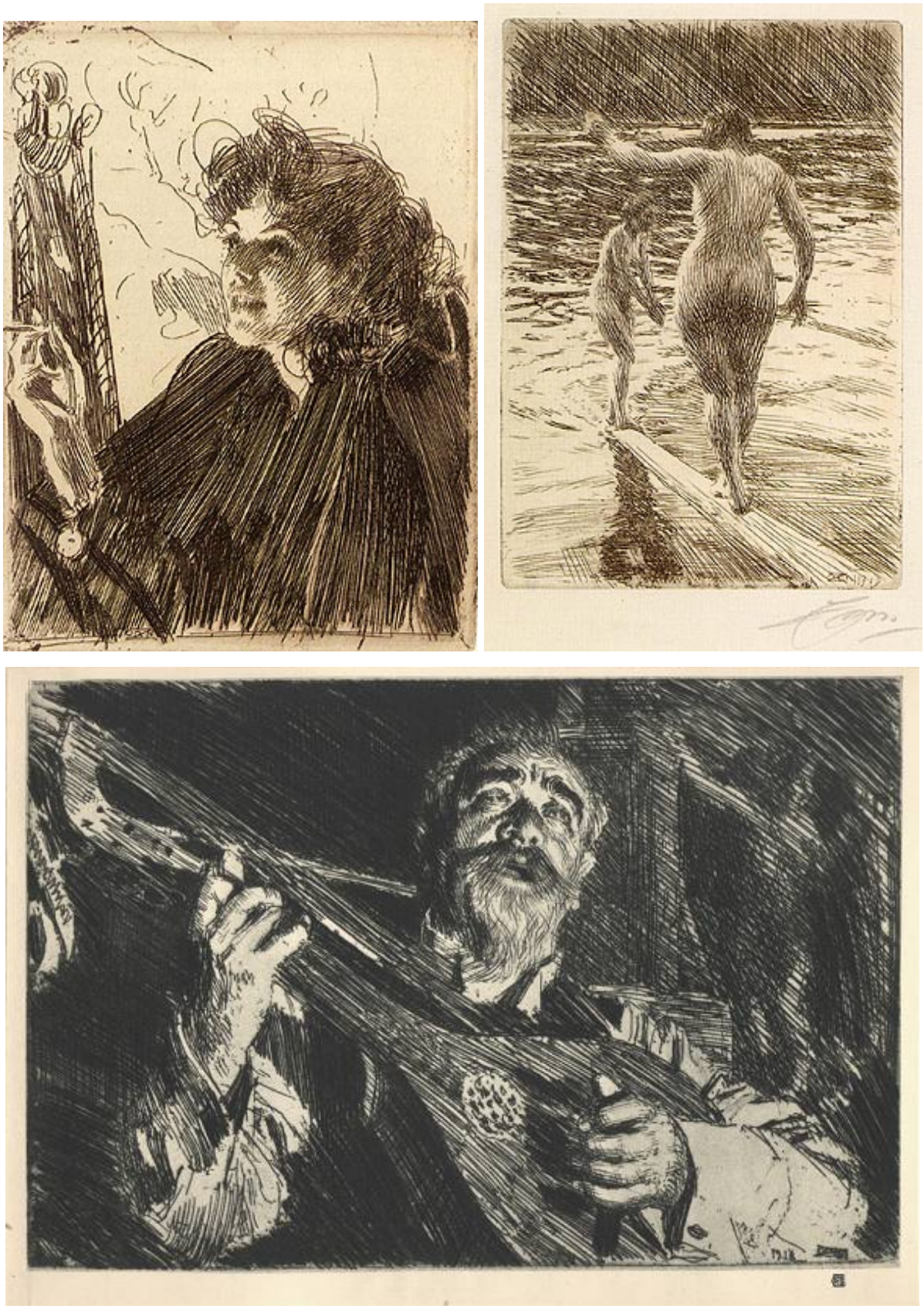


Рис. 290. Графика А. Цорна.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александров Н.Н. Спиральные формы в искусстве, дизайне и архитектуре // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17547, 22.06.2012

2. Александров Н.Н. Проблемы художественной композиции // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17452, 12.05.2012.

3. Александров Н.Н. Метод системокинетики. Книга первая: Статика // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17362, 18.03.2012.

4. Александров Н.Н. Т.В. Зырянова, Проблемы художественной герменевтики и акмеология // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17348, 06.03.2012.

5. Александров Н.Н. Очерк истории психологии восприятия // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17251, 24.01.2012.

6. Александров Н.Н. Эволюция перспективы. Ментальные модели пространства // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17208, 12.01.2012.

7. Александров Н.Н. Анализ картины Питера Брейгеля «Зима» (Охотники на снегу) // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.17167, 02.01.2012.

8. Александров Н.Н. Проблемы инновационного менеджмента // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16924, 31.10.2011.

9. Александров Н.Н. Философские вопросы брендинга // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16866, 02.10.2011.

10. Александров Н.Н. Три цикла развития скульптуры в искусстве XX века // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16838, 25.09.2011.

11. Александров Н.Н. Генезис ментального хронотопа. Книга 2. Генезис представлений о пространстве // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16806, 01.09.2011.

12. Александров Н.Н. Генезис ментального хронотопа. Книга 1. Генезис представлений о времени // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16795, 29.08.2011.

13. Александров Н.Н. Структура и динамика многоуровневых образных систем. Монография / В сб. Системогенетика, 94. Раздел 2 // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16720, 03.08.2011.

14. Александров Н.Н. Моделирование индикаторов качества в эстетической системогенетике / В сб., Системогенетика, 94. Раздел 1 // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16703, 31.07.2011.

15. Александров Н.Н. Понимание времени. Культура и циклы. Избранные статьи. // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16682, 27.07.2011.

16. Александров Н.Н. Дизайн как предтеча бренда // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16658, 21.07.2011.

17. Александров Н.Н. Методология системно-генетического исследования общества // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16633, 13.07.2011.

18. Александров Н.Н. Философия экономики. Рыночный период // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16624, 09.07.2011.

19. Александров Н.Н. Платформа философии. Философия, менталитет, цикличность // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16617, 06.07.2011.

20. Александров Н.Н. Философские вопросы теории менеджмента // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16554, 09.06.2011.

21. Александров Н.Н. Числовые инварианты в менталитете // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16542, 02.06.2011.

22. Александров Н.Н. Стагнация, или Декаданс // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16532, 28.05.2011.

23. Александров Н.Н. Деятельностная антропология // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16521, 21.05.2011.

24. Александров Н.Н. Эстетика (курс лекций) // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16518, 16.05.2011.

25. Александров Н.Н. Звезда деятельности // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16510, 14.05.2011.

26. Александров Н.Н. Формула истории // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16506, 07.05.2011.

27. Александров Н.Н. Системогенетика ментосферы // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16449, 25.03.2011.

28. Александров Н.Н. Генезис пространствоощущения в истории // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16425, 09.03.2011.

29. Александров Н.Н. Экзистенциальная системогенетика // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16416, 06.03.2011.

30. Александров Н.Н. Эволюция симметрии в искусстве // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16294, 15.01.2011.

31. Александров Н.Н. Менталитет и эгрегор // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16213, 11.12.2010.

32. Александров Н.Н. Мир воздухоплавания. Альбом постеров // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16817, 03.09.2011.

33. Александров Н.Н. Ослепительность будущего // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16228, 16.12.2010.

34. Александров Н.Н. Циклические закономерности развития образных систем в дизайне. // В сб.: “Футуро-дизайн, 89”. Материалы первой Всесоюзной

конференции по проблемам проектного прогнозирования. – М.: Изд-во ВНИИТЭ, 1990. С. 110-112.

35. Александров Н.Н. Цветная душа. // “Молодежный акцент”. N 10. 1990.

36. Александров Н.Н. Дуальность свободы общества и свободы личности в мере человека. // В сб. “Человек – мера всех вещей”. – Горький, Изд-во ГИСИ, 1990. С. 92-95.

37. Александров Н.Н. Город Тольятти как культурный феномен. // В сб. “Актуальные вопросы современной истории города”. – Тольятти: Изд-во ТОО “Полиар”, 1994. С. 14-19.

38. Александров Н.Н. Загадка искусства. // “Акцент”. N 3. 1996.

39. Александров Н.Н. Способное лечить и убивать. // “Преображение”. N 4. 1996.

40. Александров Н.Н. Циклическая троичность // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.15966, 27.06.2010.

41. Агостон Ж. Теория цвета и ее применение в искусстве и дизайне: Пер с англ. – М.: Мир. 1982. – 184. с. Ил.

42. Абрамов Л. К (Ред.). Руководство по цвету для архитекторов, строителей и студентов. – Л.: ЛИСИ, 1967.

43. Альберти Л.-Б. Три книги о живописи. / В кн.: Десять книг о зодчестве, в двух томах. Том 2 – М.: Академия архитектуры, 1937.

44. Амир Хосров Дехлеви. Восемь райских садов. – М.: Художественная литература, 1975.

45. Аристотель. Сочинения в четырех томах. – М.: Мысль. Т. 1. (1975) – 550 с.; т. 2. (1978) – 587 с.; т. 3. (1981) – 613 с.; т. 4. (1984) – 830 с.

46. Ариэль Голан. Миф и символ. – М.:, 1994.

47. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. / Пер. с англ. Общ. ред и вст. статья В.П. Шестакова. – М.: Искусство, 1974. – 392 с.

48. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. – М.: Прометей, 1994. – 352 с.

49. Асадуллина Ф. В жертву остальным цветам голубого не отдам // Здоровье. 2001. 3.

50. Базыма Б. А. Цвет и психика. – Харьков, 2001.

51. Бастид Р. О чем говорят цвета. Мифы и символы // Курьер ЮНЕСКО. Июнь. 1958. С. 24–33.

52. Барг М.А. Эпохи и идеи. Становление историзма. – М.: Мысль, 1987. – 348 с.

53. Бахилина Н.Б. История цветообозначений в русском языке. – М. «Наука», 1975. – 288 с.

54. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. // В кн.: Вопросы литературы и эстетики. – М.: Наука, 1975. – С. 234-407.

55. Бардин К.В. Развитие цветоразличения в онтогенезе человека. //Сенсомоторные процессы. М., 1972. с. 244-264.

56. Беспалько И.Г. О соотношении между цветовыми порогами, соматотипом и эмоциональным состоянием. //Математические методы в психиатрии и неврологии. Л., 1972. с. 176-178.

57. Беда Г.В. Живопись и ее изобразительные средства. -М.: Просвещение, 1977. – 188 с.

58. Белый А. Символизм как миропонимание. / Сост., вступ. ст., прим. Л.А.Сугай. – М.: Республика, 1994. – 528 с.

59. Бер У. Что означают цвета. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1997.

60. Бецольд В. Учение о цветах по отношению к искусству и технике. – СпБ, 1878.

61. Богословский Е. Искусство Древнего Египта // Художник. 1988. № 12.

62. Борев Ю.Б. Эстетика. Издание 2-е. – М.: Политиздат, 1975. – 399 с.

63. Бреслав Г. Э. Цветопсихология и цветолечение для всех. – СПб.: Б&K, 2000.

64. Бурлачук Л.Ф., Морозов С.М. Словарь-справочник по психологической диагностике. – Киев, 1989. – 200 с.

65. Бычков В. В. Византийская эстетика. М.: Искусство, 1977.

66. Ван Гог. Письма. – М.: 1966.

67. Ванслов В.В. Изобразительное искусство и музыка. Очерки. – Л.: Художник РСФСР, 1977. – 297 с.

68. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – С.-Пб.: МИФРИЛ, 1994. – 398 с.

69. Вёльфлин Г. Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения. Перевод с нем. А.А. Константиновой и В.М. Невежиной. – С-Пб.: Алетейя, 1997.– 398 с.

70. Винкельман И.И. Избранные произведения и письма. Перевод А.А. Алявдиной / Репринт с изд. 1935 г. – М.: Ладомир, 1996. – 687 с.

71. Волков Н. Н. Цвет в живописи. – М.: Искусство, 1965.

72. Волошинов А.В. Математика и искусство. – М.: Просвещение, 1992. – 335 с.

73. Волошинов А.В. Пифагор: союз истины, добра и красоты. – М.: Просвещение, 1993. – 224 с.

74. Выготский Л.С. Психология искусства. Изд. 3-е. – М.: Искусство, 1986. – 573 с.

75. Галеев Б.М. Содружество чувств и синтез искусств. – М.: Знание, 1982. – 64 с.

76. Галеев Б. М. Искусство космического века. – Казань: ФЭН, 2002.

77. Галинская И.Л. Загадки известных книг. – М.: Наука, 1986. – 128 с.

78. Гегель Г. Энциклопедия философских наук. В 2-х тт. – М.: “Мысль”, 1975. Т. 1. – 350 с. Т. 2. – 695 с.

79. Гете И.-В. К учению о цвете. (Хроматика) / В кн.: Избранные сочинения по естествознанию. – М.: АН СССР, 1957.

80. Глазычев В.Л. О дизайне. – М.: Искусство, 1970. – 192 с.

81. Григорьева Т.П. Дао и логос (встреча культур). – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1992. – 424 с.

82. Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера Земли. 3-е изд., стереотипное. – Л.: Гидрометеоиздат, 1990. – 528 с.

83. Гоникман Э. И. Ваш талисман. Лечебная радуга камня. – М.: Изд.дом МСП, 1997.

84. Даниэль С.М. Искусство видеть. О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. – Л.: Искусство, 1990. – 223 с.

85. Дерибере М. Цвет в деятельности человека. – М.: Стройиздат, 1964.

86. Дени Дидро. Салоны. / В двух т. – М. 1989.

87. Дж. К. Джонс. Инженерное и художественное конструирование. Современные методы проектного анализа. / Пер. с англ. – М.: Мир, 1977. – 375 с.

88. Джадд Д., Вышецки Г. Цвет в науке и технике. – М.: Мир, 1978.

89. Дмитриев Ю.Я. Категории качества, количества и меры в историко-философском процессе. Генезис. Закономерности развития. Функции. / Отв. ред. И.И. Головин. – М.: Наука, 1995. – 159 с.

90. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Вып. II. Северное Возрождение; страны Западной Европы XVII и XVIII веков; Россия XVIII века. – 2-е изд., доп. – М.: Искусство, 1989. – 318 с., илл.

91. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Вып. III. Страны Зап. Европы XIX в.; Россия XIX в. – М.: Искусство, 1993. – 361 с., илл.

92. Драгунский В. В. Цветовой личностный тест. Практическое пособие. – М.-Мн. 2001.

93. Доскин В.А. Лаврентьева Н.А. Ритмы жизни. 2-е изд, перераб. и доп. – М.: Медицина, 1991. – 176 с.

94. Доценко А.С. Проблема стиля в эстетике и искусствознании. – М.: Знание, 1983. – 64 с.

95. Древние цивилизации. / Сост. С.С. Аверинцев, В.П. Алексеев, В.Г. Ардзинба и др. Под общей редакцией Г.М. Бонград-Левина. – М.: Мысль, 1989. – 479 с., илл.

96. Ершов П.М. Искусство толкования в 2-х ч. Режиссура как художественная критика (Ч. 2). – Дубна: Феникс, 1997. – 608 с.

97. Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. / Пер. с нем. Вступ. статья, сост., пер., коммент. Ал.В. Михайлова. – М.: Искусство, 1981. – 448 с.

98. Ефимов А. В. Колористика города. – М.: Стройиздат, 1990.

99. Жмудь Л.Я. Пифагор и его школа. – Л.: Наука. 1990. – 192 с.

100. Журавлев А.П. Звук и смысл. 2-е изд., испр. и доп. – М.: Просвещение, 1991. – 160 с.

101. Загадки мира чисел. Составитель И.Я. Бурау. – Донецк: Сталкер, 1997. – 448 с.

102. Зинченко В.П., Вучетич Г.Г, Гордон В.М. Порождение образа. // В сб. “Искусство и научно-технический прогресс”. – М.: Искусство, 1973. С. 429-461.

103. Зинченко В.П. Зрительное восприятие и творчество. Восприятие как перцептивная деятельность. // Техническая эстетика, 1975. N 6: с. 3-6, N 7: с. 6-10, N 8: с. 1-4, N9: с. 3-8.

104. Зинченко В.П. Образ и деятельность. – М.: Изд-во “Институт практической психологии”, Воронеж: НПО “МОДЭК”, 1997. – 608 с.

105. Зеленов Л.А. Процесс эстетического отражения. – М.: Искусство, 1969. – 168 с.

106. Зернов В. А. Цветоведение. – М.: Книга, 1972.

107. Забозлаева Т. В. Символика цвета. – СПб.: BOREY-PRINT, 1996.

108. Вяч. Вс. Иванов. Чет и нечет. Асимметрия мозга и знаковых систем. – М.: Изд-во “Советское радио”, 1978.

109. Ивенс Р.М. Введение в теорию Цвета. – М., 1964. – 342 с.

110. Измайлов Ч. А., Соколов Е. Н., Черноризов А. М. Психофизио–логия цветового зрения. – М.: МГУ, 1989.

111. Иконников А.В. Художественный язык архитектуры. – М.: Искусство, 1985. – 175 с. Ил.

112. Иконников А.В. Архитектура и история. – М.: ARHITECTURA, 1993. – 252 с. Илл.

113. Ильина Т.В. История искусств. Отечественное искусство. Учебник, ч. 2. Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: ВШ, 1994. – 461 с.

114. История русского искусства в трех томах. Изд. 3-е, испр. и доп. Учебник. / Отв. ред. И.В. Рязанцев. – М.: Изобразительное искусство, 1991. Т. 1 – 508 с. Т. 2 – 312 с.

115. Иттен И. Искусство цвета. – М.: Д.Аронов, 2001.

116. Казаринова В.И. Товароведу о красоте и композиции. – М.: Экономика, 1973. – 151 с.

117. Казимир Малевич. – Л., М., Амстердам, 1989.

118. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. – М.: Изд-во “Архимед”, 1992. – 110 с.

119. Канкия С. Цвет как лекарство // Здоровье и экология женщины. 2001. № 12. С. 10.

120. Кант И. Критика способности и суждения. / Пер. с нем. – М.: Искусство, 1994. – 367 с.

121. Кантор К.М. Красота и польза. Социологические вопросы материально-художественной культуры – М.: Искусство, 1990. – 280 с.

122. Каплун А.И. Стиль и архитектура. – М.: Стройиздат, 1985. – 232 с.

123. Кедров Б.М. О творчестве в науке и технике. – М.: Молодая гвардия, 1987. – 192 с.

124. Кедров К.А. Поэтический космос. – М.: Советский писатель, 1989. – 480 с.

125. Кобзев А.И. Учение о символах и числах в китайской философии. – М.: Восточная литература, 1994. – 432 с.

126. Килошенко М. И. Психология моды: теоретический и прикладной аспекты. – СПб.: Речь, 2001.

127. Киреева Е. В. История костюма. Европейский костюм от античности до XX века. – М.: Просвещение, 1976.

128. Климишин И.А. Календарь и хронология. – 3-е изд., перераб. и доп. – М.: Наука. Гл. ред. физ.-мат. лит., 1990. – 480 с.

129. Коллин Р. Теория небесных влияний. Человек, вселенная и тайны космоса. Пер. с англ. – СПб.: Издательство Чернышева, 1997. – 432 с.

130. Костин В.И., Юматов В.А. Язык изобразительного искусства. – М.: Знание, 1978. – 112+32 с. илл.

131. Корво Д., Вернер-Бондз Л. Целебная сила цветозонотерапии. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1998.

132. Коул М., Скрибнер С. Культура и мышление. – М., 1977.

133. Кох Э., Вагнер Г. Индивидуальность цвета. Путь упражнений по живописи и переживанию цвета. – М.: Антропософия, 1995.

134. Кравков С. В. Глаз и его работа. – М.-Л.: АН СССР, 1950.

135. Кравков С.В. Цветовое зрение. – М., 1951.

136. Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики. М.: Мир, 1995.

137. Крюковский Н.И. Кибернетика и законы красоты. – Минск: Изд-во БГУ, 1977. – 256 с.

138. Крюковский Н.И. Основные эстетические категории. Опыт систематизации. – Минск: Изд-во БГУ, 1974. – 288 с.

139. Крюковский Н.И. Homo pulcher. Человек прекрасный. Очерк теоретической эстетики человека. – Минск: БГУ, 1983. – 303 с.

140. Купер М., Мэтьюз А. Язык цвета. – М.: Колор смарт, 2002.

141. Кулаев К.В. Теория Ф.И. Шмита о циклическом развитии искусства. // Педагогика. 1992. №№ 7-8. С. 87-90.

142. Культурология. XX век. Словарь. – Санкт-Петербург: Университетская книга, 1997. – 728 с.

143. Кульпина В. Г. Лингвистика цвета. – М.: МГУ, 2001.

144. Кун Т. Структура научных революций. – Благовещенск: БГК им. А.И. Бодуэна де Куртенэ, 1998. – 296 с.

145. Купер М., Мэтьюз А. Язык цвета. – М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 2001.

146. Кустодиева.Т. К. Итальянское искусство эпохи Возрождения. – Л.: Искусство, 1985.

147. Кустодиева.Т. К. Итальянская живопись XIII–XV веков. Каталог выставки. – Л.: Гос. Эрмитаж, 1989.

148. Кустодиева.Т. К. Сны готики и Ренессанса. Сиенская живопись XIV — первой половины XVI века. – СПб.: Эрмитаж, 2002.

149. Леви-Строс К. Первобытное мышление. / Пер., вступ. статья и прим. А.Б. Островского. – М.: Республика, 1994. – 384 с.

150. Леви-Стросс К. Структурная антропология. – М.: Наука, 1985.

151. Левитин К.Е. Геометрическая рапсодия. – 2-е изд., переработ. и доп. – М.: Знание, 1984. – 176 с.

152. Лекции по истории эстетики. Под ред. М.С.Кагана. Книги 1, 2, 3, 4. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1972, 1974, 1976, 1980.

153. Леонардо да Винчи. Книга о живописи. – М.: Академия, 1934.

154. Леонтьев А.Н. Проблемы развития психики. 4-е изд. – М.: Изд-во Московского университета, 1981. – 584 с.

155. Лессинг Г.Э. Лаоокоон, или о границах живописи и поэзии. – М.: Гос. изд-во худ. лит., 1957. – 520 с.

156. Лисицын Ю.П., Жиляева В.П. Союз медицины и искусства. – М.: Медицина, 1985. – 192 с.

157. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е. – М.: Наука, 1979. – 360 с.

158. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – 525 с.

159. Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность. /Сост. А.А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1993. – 959 с.

160. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1982. – 623 с.

161. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. / Сост. А.А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1993. – 959 с.

162. Лосев А.Ф., Тахо-Годи А.А. Платон, Аристотель. – М.: Молодая гвардия, 1993. – 383 с.

163. Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение. /Сост. А.А.Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1995. – 944 с.

164. Лотман Ю., Николаенко Н. “Золотое сечение” и проблемы внутримозгового диалога. // ДИ СССР, 1983. № 9. С. 31-34.

165. Лукьянов А.Е. Истоки Дао. – М.: ИНСАН РМФК, 1992. – 208 с.

166. Лукьянов А.Е. Становление философии на Востоке (Древний Китай и Индия). – М.: ИНСАН РМФК, 1992. – 160 с.

167. Лэмберт Л. Ритмы тела. Здоровье человека и его биологические часы / Пер. с англ. – М.: Вече, АСТ, 1998. – 416 с.

168. Люшер М. Цвет вашего характера. – М., Вече, 1996.

169. Лясковская О. А. Французская готика XII–XIV веков. – М.: Искусство, 1973.

170. Малевич К. С. Черный квадрат. – С.-Пб.: Азбука, 2001.

171. Мальдерберг Е. М. В мире холодного света. – М.: «Наука», 1968. – 109 с.

172. Мамардашвили М.К. Картезианские размышления. – М.: Издательская группа “Прогресс”, “Культура”, 1993. – 352 с.

173. Маслов С.Ю. Асимметрия познавательных процессов и ее следствия. – М.: Искусство, 1975. – 246 с.

174. Мастера искусства об искусстве / В семи томах. – М.: Искусство, 1965 – 1970.

175. Матисс А. Сборник статей о творчестве. – М.: Изд.иностр. лит., 1958.

176. Маяковский В.В. Как делать стихи. – Полн. собр. соч. – М.: Художественная литература, 1938. Т. XII.

177. Мейен С.В. Таксономия и мерономия. // Вопросы методологии в геологических науках. – Киев: Наукова думка, 1977. С. 25-33.

178. Месарович М., Мако Д., Такахара И. Теория иерархических многоуровневых систем. – М.: Мир, 1973. – 344 с.

179. Миллер Дж. А. Магическое число семь плюс минус два. О некоторых пределах нашей способности перерабатывать информацию. // Инженерная психология. – М., 1964.

180. Миронова Л. Н. Цветоведение. – Минск: Вышэйшая школа, 1984.

181. Миронова Л.Н. Учение о цвете. – Минск: Вышэйшая школа, 1993. – 402 с.

182. Миронова Л. Н. Цвет в изобразительном искусстве. – Минск, Беларусь, 2002.

183. Мистика чисел (лекции по нумерологии, Коровяк О.Н.). – М.: (без выходных данных), 1992.

184. Моль А. Социодинамика культуры. – М.:Прогресс, 1973. – 406 с.

185. Неменский Б.М. Мудрость красоты. О проблемах эстетического воспитания. Изд. 2. – М.: Просвещение, 1987. – 255 с.

186. Овсянников М.Ф. История эстетической мысли. Учеб. пособие. – М.: “Высшая школа”, 1978. – 352 с.

187. Ольгин А. (Составление и вступительная статья). Магия чисел: числа в твоей судьбе. Серия “Сокровенные знания”. Вып. 1. – Красногорск: Изд-во “Литера”, 1992. – 96 с.

188. Основы теории проектирования костюма. Учебник для вузов. / Под ред. Т.В.Козловой. – М.: Легкпромбытиздат, 1988. – 352 с. илл.

189. Орехова О. А. Цветовая диагностика эмоций ребенка. – СПб.: Речь, 2002.

190. Оствальд В. Цветоведение. – М.-Л.: Промиздат, 1926.

191. Петренко В. Ф. Основы психосемантики. – М.: МГУ, 1997.

192. Петренко В.Ф., Кучеренко В.В. Взаимосвязь эмоций и цвета. // Вестник МГУ. 1988. серия 14. «Психология». N 3. с. 70-82.

193. Петров В.М. Прогнозирование художественной культуры: вопросы методологии и методики. – М.: Наука, 1991. – 152 с.

194. Петров В.М., Грибков В.С., Каменский В.С. Поверить гармонию ... экспериментом. // Число и мысль. Вып. 3. – М.: Знание, 1980. С. 145-169.

195. Петров В.М. Эта таинственная цикличность.//В сб.: “Число и мысль”. Вып. 9. – М.: Знание, 1986. С. 86-113.

196. Петров В.М. Полифункционализм художественной культуры и специфика ее прогнозирования. В кн. “Методологические проблемы прогнозирования и управления в области художественной культуры”. – М.: Наука, 1980. С. 177-193.

197. Петров-Водкин К.С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. – Л.: Искусство, 1970.

198. Печчеи А. Человеческие качества. Пер. с англ. О.В. Захаровой. Общ ред. и послесл. ак. Д.М. Гвишиани. – М.: Прогресс, 1980. – 304 с.

199. Пиаже Ж. Психология интеллекта // Пиаже Ж. Избранные психологические труды. – М.: ИП, 1969.

200. Пидоу Д. Геометрия и искусство. Пер. с англ. – М.: Мир, 1979. – 332 с.

201. Пикассо. Сборник статей о творчестве. – М., 1957.

202. Платон. Собрание сочинений в 4-х т. – М.: “Мысль”. Т. 1 (1990) – 860 с. Т. 2 (1993) – 528 с. Т. 3 (1994) – 654 с. Т. 4 (1994) – 830 с.

203. Платонов Ю. П. Этническая психология. – СПб.: Речь, 2001.

204. Плужников М.С., Рязанцев С.В. Среди запахов и звуков. – М.: Молодая гвардия, 1991. – 270 с. ил.

205. Подольный Р.Г. Освоение времени. – М.: Политиздат, 1989. – 143 с.

206. Похлебкин В.В. Словарь международной символики и эмблематики. – М.: Международные отношения, 1995.

207. Пригожин И. От существующего к возникающему. Время и сложность в физических науках / Пер. с анг., под ред. Ю.Л. Климонтовича. – М.: Наука, 1985. – 327 с.

208. Проблемы нормативности в эстетике и этике. Тезисы сообщений к VI межзональному симпозиуму. / Под ред. Зеленова Л.А. – Горький: ГОС НТО, 1979. – 64 с.

209. Рабинович В. Л. Алхимия как феномен средневековой культуры. – М.: Наука, 1979.

210. Ражников В.Г. Диалоги о музыкальной педагогике. – М.: Музыка, 1989. – 141 с.

211. Раппопорт С.Х. Неизобразительные формы в декоративном искусстве. – М.: Советский художник, 1968. – 272 с. илл.

212. Раппопорт С.Х. От художника – к зрителю. Как построено и как функционирует произведение искусства.- М.: Советский художник, 1978. – 236 с. илл.

213. Розанов В. В. Люди лунного света. Метафизика христианства. – СПб.: Новое время, 1913.

214. Розенблюм Е.А. Художник в дизайне. Опыт работы Центр. учеб.-эксперимент. студии худож. проектирования на Сенеже. – М,: Искусство, 1974. – 176 с.; 24 л. ил.

215. Роу К. Концепция цвета и цветовой символизм в древнем мире // Психология цвета. Сб.пер. с англ. М., «Рефл-бук», «Ваклер», 1996. С. 7-46.

216. Руденко В.Е. Цвет – эмоции – личность. //Диагностика психических состояний в норме и патологии. – Л., 1980. с. 107-115.

217. Саймондс Дж. О. Ландшафт и архитектура. – М.: Стройиздат, 1965. – 194 с.

218. Саттон Т. Гармония цвета. – М.: АСТ, 2004. – 215 с.

219. Серов Н. В. Атрибуты и функции цветового пространства // Оптич. Журн. 2001. Т. 68. № 5. С. 43–47.

220. Серов Н. В. Аксиология цвета в культурах Востока и Запада // Евразия. 2001. № 2. С. 85–91.

221. Серов Н. В. Светоцветовая терапия. Смысл и значение цвета. СПб.: Речь, 2001.

222. Серов Н.В. Цвет культуры: психология, культурология, физиология. – СПб: Речь, 2003. – 672 с.

223. Сиверцев М. А. Межрелигиозный диалог в условиях цивилизации // Человек. 2002, № 5. С. 76–87.

224. Симонов П. В. Эмоциональный мозг: Физиология, нейрофизиология, психология эмоций. – М.: Наука, 1981.

225. Сивухин Д. В. Общий курс физики. Оптика. – М., «Наука», 1980 С. 132–144.

226. Синьяк П. От Эжена Делакруа к неоимпрессионизму. – М., 1913.

227. Система. Симметрия. Гармония (под ред. В.С. Тюхтина, Ю.А. Урольцева). – М: Мысль, 1988. – 315 с.

228. Смолина Н.И. Традиции симметрии в архитектуре. – М.: Стройиздат, 1990. – 344 с.

229. Соловьев В.С. Сочинения в 2-х тт. – М.: “Мысль”. Т.1 (1990) – 892 с. Т.2 (1990) – 822 с.

230. Сонин А.С. Постижение совершенства. Симметрия, асимметрия, диссимметрия, антисимметрия. – М.: Знание, 1987. – 208 с.

231. Сороко Э.М. Концепция уровней, отношение, структура (к методологии социологического исследования). – Минск: Наука и техника, 1978. – 160 с.

232. Сороко Э.М. Структурная гармония систем. – Минск: Наука и техника, 1985. – 144 с.

233. Сороко Э.М. Самоорганизация систем: проблемы меры и гармонии (автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора философских наук.). – Минск, 1991. – 442 с.

234. Сорокин П.А. Социальная и культурная динамика. Исследования изменений в больших системах искусства, истины, этики, права и общественных отношений. / Пер. с англ. В.В. Сапова. – С-Пб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного Института, 2000. – 1054 с.

235. Соколов Е. Н., Измайлов Ч. А. Цветовое зрение. – М.: МГУ, 1984.

236. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. – М.: Искусство, 1962. – 576 с.

237. Субетто А.И. Творчество, жизнь, здоровье и гармония (Этюды креативной онтологии). – М.: изд-во “Логос”, 1992. – 204 с.

238. Субетто А.И. “Метаклассификация” как наука о механизмах и закономерностях классифицирования. Опыт обобщения. / В 2-х частях. – СПб.-М.: ИЦ ПК ПС, 1994. Ч.1 – 254 с. Ч.2 – 80 с.

239. Субетто А.И. Системогенетика и теория циклов. / В 2-х книгах. – М.: ИЦ ПК ПС, 1994. Часть I – 284 с; часть II – 321 с.

240. Судзуки Д. Т. Лекции по дзэн-буддизму / Пер. с англ. Вступ. ст. М. А. Мамоновой, А. В. Иванова. – М.: Ассоциация молодых ученых, 1990.

241. Сычев Л. П., Сычев В. Л. Китайский костюм. Символика, история, трактовка в литературе и искусстве. – М.: Наука, 1975.

242. Тайлор Э.Б. Первобытная культура. Пер. с англ. – 2-е изд. – М.: Издательство политической литературы, 1989. – 573 с.

243. Тэрнер В.У. Проблема цветовой классификации в примитивных культурах (на материале ритуала Ндембу). //Семиотика и искусствометрия. –М., 1972.

244. Тернер В. У. Символ и ритуал. – М., 1983.

245. Трубецкой Е. Н. Умозрение в красках. Paris: YMCA-PRESS, 1965.

246. Турчин В. Символика цвета // Юный художник. 1991. № 7.

247. Урванцев Л.П. Психология восприятия цвета. Методическое пособие. – Ярославль, 1981.

248. Ферсман А. Е. Рассказы о самоцветах. – М.: Наука, 1974.

249. Филонович С. Р. Лучи, волны, кванты. – М.: Наука, 1978.

250. Флоренский П.А., священник. Сочинения в 4 -х т. – М.: Мысль. – Т. 1., 1994. – 797 с.; Т. 3(1), 1999 – 621с.; Т. 3(2), 1999, – 624с.; Т. 4., 1999. – 795с.

251. Флоренский Павел, священник. Избранные труды по искусству. / Сост.: игумен Андроник (А.С. Трубачев) и др. – М.: Изобр. искусство, 1996. – 336 с.

252. Фойгт В., Зуккер У. И.В. Гете – естествоиспытатель. Пер. с нем. Киев, 1983.

253. Фрезер Д.Д. Золотая ветвь. Исследование магии и религии. Пер. с англ. – 2-е изд. – М.: Издательство политической литературы, 1986. – 703 с.

254. Фрезер Д.Д. Фольклор в Ветхом завете: Пер. с англ. – 2-е изд., испр. – М.: Политиздат, 1990. – 542 с., ил.

255. Фрейд З. “Я” и “Оно”. Труды разных лет. – Тбилиси.: Издательство “Мерани”, 1991. – 400 с. (Книга 1); – 430 с. (Книга 2).

256. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978

257. Фрилинг Г., Ауэр К. Человек - цвет - пространство. Прикладная цветопсихология. Пер. с нем. – М. Стройиздат. 1973. – 141 с.

258. Фрумкина М.Ф. Цвет, смысл, сходство. – М.: Наука, 1984. – 180 с.

259. Хан-Магомедов С.О. Пионеры советского дизайна. – М.: Галарт, 1995. – 424 с., илл.

260. Хомский Н. Язык и мышление. Язык и проблемы знания. – Благовещенск: БГК им. А.И. Бодуэна де Куртенэ, 1999. – 252 с.

261. Хренов Л.С., Голуб И.Я. Время и календарь. – М.: Наука, Гл. ред. физ.-мат. лит., 1989. – 128 с.

262. Цойгнер Г. Учение о цвете. Популярный очерк. – М.: Стройиздат, 1971. – 160 с., илл.

263. Чатерджи С., Датта Д. Индийская философия. Пер. с анг. – М.: Селена, 1994. – 426 с.

264. Черневич Е.В. Образный язык дизайн-графики. // Техническая эстетика. № 6, 1974. С. 8-13.

265. Шашлов Б.А. Цвет и цветовоспроизведение. – М., 1986. – 280 с.

266. Шереметева Г. Б. Семь цветов здоровья: лечение цветом. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001.

267. Шестаков В. П. Гармония как эстетическая категория. – М.: Наука, 1973.

268. Щуцкий Ю.К. Китайская классическая «Книга перемен». – М., 1960.

269. Эккерман И.-П. Разговоры с Гёте. / Пер. с нем Н. Ман. Вст. статья Н. Вильмонта, комм. и указатель А. Аникста. – М.: Худ. лит., 1981. – 687 с.

270. Эльконин Д.Б. Психическое развитие в детских возрастах; Под редакцией Д.И. Фельдштейна. – М.: Изд-во "Институт практической психологии", Воронеж: НПО "МОДЭК", 1995. – 416 с.

271. Юнг К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного. // Вопросы философии. 1988, № 1. С. 133-153.

272. Юнг К.Г. Психологические типы. – М.: "Алфавит", 1992. – 105 с.

273. Юнг. К.Г. Феномен духа в искусстве и науке. – М.: Ренессанс, 1992. – 320 с.

274. Юнг К.Г. Божественный ребенок: Аналитическая психология и воспитание. – С-Пб.-М.:"Олимп"; ООО "Издательство АСТ-ЛТД", 1997. – 400 с.

275. Юнг К.Г. Синхронистичность. – М.: РЕФЛ-БУК, ВАКЛЕР, 1997. – 318 с.

276. Ягодинский В.Н. Ритм, ритм, ритм! Этюды хронобиологии. – М.: Знание, 1985. – 192 с.

277. Яворский Б.М., Пинский А.А., Основы физики. Том 2. Колебания и волны. Квантовая физика. – М.: Наука, 1981.

278. Яковлев Е.Г. Эстетика. Учебное пособие. – М.: Гардарики. – 464 с.

279. Яньшин П. В. Эмоциональный цвет: Эмоциональный компонент в психологической структуре цвета. – Самара: СамГПУ, 1996.

280. Яньшин П. В. Введение в психосемантику цвета: Учебно-методическое пособие. – Самара: СамГПУ, 2001.

281. A BAUHAUS. Valogatas a mozgalom dokumentumaibol. (a kotetet lektorata Major Mate). – Budapest: "Gondolat", 1975. – 378 p.

Сведения об авторе:

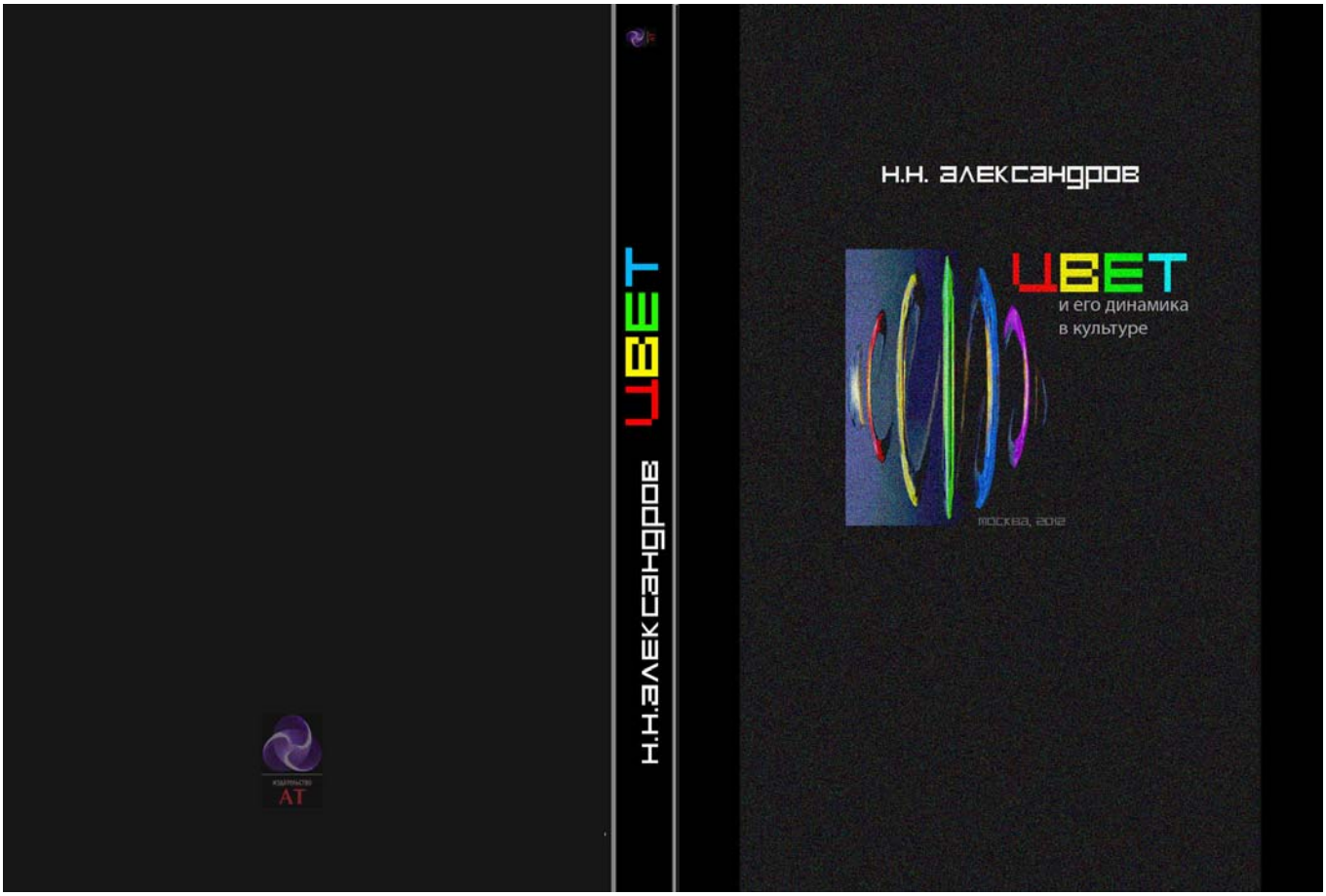
Александров Николай Николаевич

Доктор философских наук,

Член Союза дизайнеров РФ

Н.Н. Александров. Цвет и его динамика в культуре. Монография. – М.: Изд-во Академии Тринитаризма, 2012. – 333 с.

издательство
АТ


ЦВЕТ
Н.Н.АЛЕКСАНДРОВ
Н.Н. АЛЕКСАНДРОВ
ЦВЕТ
и его динамика
в культуре
МОСКВА, 2012