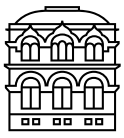
ЦВЕТОЗНАНИЕ

електронен учебник

Величка Минкова



Монографията се издава със средства от програмата за финансиране на научната и художествено-творческата дейност на Националната художествена академия, София

ЦВЕТОЗНАНИЕ

електронен учебник

© 2022 Величка Минкова, автор
© 2022 Петя Благоева, дизайн
издател: Национална художествена академия, София

ISBN 978-954-2988-69-4

ЦВЕТОЗНАНИЕ

електронен учебник

Величка Минкова

СЪДЪРЖАНИЕ

ПРЕДГОВОР 5

ПОЗНАНИЕТО ЗА ЦВЕТА ПРЕЗ ДОНАУЧНИЯ И НАУЧЕН ПЕРИОД . . . 9

ПРИРОДАТА НА СВЕТЛИНАТА И ЦВЕТА. 23
1.Физическата природа на светлината и цвета 24
2. Смесване на цветовете 27

ПАРАМЕТРИ НА ЦВЕТА 33
1. Яркост и светлота 34
2. Цветен тон 35
3. Наситеност на цвета 36

ВЪЗПРИЯТИЯ ЗА ЦВЯТ 39

СВЕТЛИНАТА КАТО СЪЩНОСТ И СРЕДСТВО 51
1. Светлина и цвят в творческата дейност 55
2. Светлосянка 57

ЦВЕТЪТ КАТО ЕЗИК НА ЕСТЕТИЧЕСКОТО СЪОБЩЕНИЕ 63

ПАРАДОКСИ ПРИ ВЪЗПРИЯТИЕТО НА ЦВЕТА 71

ПРОСТРАНСТВЕНО ВЪЗДЕЙСТВИЕ НА ЦВЕТА 77
1. Пространственост на цвета 78
2. Цвят и движение 82

КОМПОЗИЦИЯТА ОТ АХРОМАТИЧНИ ЦВЕТОВЕ 85

ЦВЕТНАТА ХАРМОНИЯ КАТО ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НА ЕСТЕТИЧЕСКОТО СЪЗНАНИЕ 89
1. Същност на хармонията 90
2. Цветова гама и тоналност. Колорит 94

ЦВЕТЕН КОНТРАСТ. 103

ЦВЯТ И ПСИХИКА. ЦВЯТ И ЕМОЦИЯ 113
1. Цвят и психика 114

ЦВЕТЪТ В ДИЗАЙНА 125
1. Цветът в пространствената среда 129
2. Цвят и повърхност 131
3. Цвят и ергономия 132

ЦВЕТЪТ В РЕКЛАМАТА 137

ЦВЕТЪТ В МЕДИЙНИЯ ДИЗАЙН 147

ЦВЕТОВЕТЕ КАТО СИМВОЛИ 155

БИБЛИОГРАФИЯ 168

СПИСЪК ИЗОБРАЖЕНИЯ 174

РЕЦЕНЗИЯ 178

РЕЦЕНЗИЯ 180

ПРЕДГОВОР

Развитието на човешките отношения както и на самото общество е съпътствано от стимули. Цветът може да бъде определен като един от тях и като съществен фактор в социалното общуване. Произведенията на изобразителното изкуство и дизайна са генерирани естетически съобщения, които авторът адресира към своята публика в процеса на емоционална комуникация. Хроматичните стойности, изграждащи хармоничната цялост на произведението, са провокатори на мисловни процеси и сетивни усещания, които създават условия за възникване на емоционална оценка от страна на зрителя. Структурата на художественото произведение е аналогична на език, чрез който се предават мисли и внушения, предизвикващи емоции и усещания. В тази връзка цветът се определя като хроматичен код, който стимулира комуникацията и е част от знаковата система на изкуството.

Цветовете категоризират, дефинират функционират, като създават действаща комуникация и запомняща визия. Те притежават силата да разрушат композиционното цяло, да го обединят, да го направят забележимо и запомнящо се. Като манипулатор на съзнанието цветът е знак за идентичност и е неделима част от визията на всеки продукт на дизайна.

Възможността за придобиването на познания свързани с художествените и психологическите възможности на цветовете, определят дисциплината „Цветознание“ като фундаментална в обучението на студентите от Национална художествена академия. В тази връзка, предложеното в учебника съдържание, си поставя за цел да обогати и разшири техните знания и да ги мотивира в процеса по създаване на хармонична композиция.



ПОЗНАНИЕТО ЗА ЦВЕТА

ПРЕЗ ДОНАУЧНИЯ **И НАУЧЕН ПЕРИОД**



01. Скални рисунки от пещерата Алтамира, Испания

Още от нашето раждане ние сме предопределени да живеем в два свята на духовното и сетивното. Оттук нататък за човека има един вътрешен и един външен живот. Той усеща духа в идеята, елемента на истината и духовната реалност в мислите. Тези два свята до определен момент са без особена връзка, докато човешкото съзнание не се издигне до необходимото духовно ниво. Синтезът между тях може да се постигне по три пътя на наука, изкуство и религия, а в съзнанието на индивида – чрез мислене, чувства и воля[1].

Позовавайки се на казаното от Гладис Майер, изкуството е резултат от поривите на мисълта, волята и чувствата провокирали човешката необходимост от творчество. Творческите идеи се интерпретират чрез избора на средства и създаване на художествени образи. В този съзидателен процес цветът е едно от средствата, което разкрива красотата вдъхновена от природата, личните емоции и преживявания.

Цветовете и цветовите системи се появяват в културата на различните народи заедно с първите митове, с първите магически обреди и ритуали като хроматична окраска на въображението.

Отношението на човека към цветовете от природната среда и обкръжаващия го предметно-пространствен свят се изменя в зависимост от развитието на материалната и духовна сфера. Според много съвременни учени в областта на цветознанието еволюцията на познанието за цвета се разделя на два големи периода: първият период се определя като донаучен (до края на 16.век), а вторият – като научен от 17.век до днес[2].

През донаучния период хората възприемат цветовете като неделима част от жизнено важните за тях явления и събития. В този отрязък от човешката история липсва естетическото отношение към цвета и в тази връзка съвсем не е случайно, че често периодът се определя като митологичен и практически. На определен етап, при развитието на човека и неговите всекидневни дейности, се появява нуждата от цвят като средство за маркиране на изображение. Потреб-

1 Майер, Гладис. *Цвят и лечение. Важността да разбираме цветовете* (1) [Онлайн], превод Ати Петрова, в: Антропософска медицина. URL <http://med.anthrobg.net/bg/node/464>. [последна промяна: 07 юли 2019, последен достъп: 23 октомври 2021].
2 Миронова, Ленина. *Цветознание*. Минск: Вышэйшая школа, 1984, с. 286.



02. Скални рисунки от пещерата Ласко, Франция



03. Певец на бог Амон в молитва преди приношения на Озирис и на „Четиримата сина на Хор“

ността е продиктувана от желанието на индивида да изобразява и разказва чрез картини за личните загуби и победи в борбата с природата.

Не е възможно да бъде определено с точност кога е започнала осъзнатата творческа дейност, която съпътства положителни преживявания, свързани с удоволствие от извършеното или със съзерцаване на изобразеното. Със сигурност човекът се разграничава от другите бозайници, едва когато започва да оценява явленията и се опитва да ги контролира.

С развитие на скотовъдството и земеделието съществени за живота на хората стават природните явления и стихии, които са важни за тяхното оцеляване. С тях се асоциират цветовете: червен – слънце; син – небе и вода; черен, жълт и охра – земя; и зелен – растителност. Скритите рисунки в пещерите например, Алтамира и Ласко, имат важно значение и са създадени като част от ритуали за ловна магия. Убивайки образа на животното, древният човек убива и неговия дух, като по-късно това еволюира в магии за плодородие[3]. Постепенно цветът намира свое място в дрехите, в оръдията на труда и в жилищата. В предметния свят на древните хора липсва многоцветието и разнотенъчна колористика. (фиг. 01, фиг. 02)

В Древния Египет функциите на изкуството са свързани с религията, а цветът е средство за религиозно послание. Египетският художник полага хроматичните стойности като ярки и равни цветни петна в стенописите на гробниците, дворците и жилищата, както и при оцветяването на скулптурите. Цветовете се използват по точни предписания без право на лична свобода от страна на автора. (фиг. 03)

В античната епоха постепенно естетическото отношение към цвета се отделя от митологическите вярвания. За философията съществени са знанията за природата, космоса, човека и естетиката. Красотата вълнува, а дарбата, майсторството и изкусността, които я създават, притежават характерна за епохата ценност. В античната култура се развива разбирането за хармония, а въз основа на възникналата потребност

3 Джансън, Х, У., Джансън, Антъни. *История на изкуството. Том 1*, превод Милена Иванова. София: Елементи, 2014, с. 31.

от нейното материализиране се появява полихромията в живописта, архитектурата и облеклото.

През 5.век пр.н.е. Демокрит изследва сетивния свят, усещанията и възприятията, според него цвятът се поражда от явленията на околния свят. То е резултат от „влизането“ на образи в нас, отражението на нещата; цветът се определя от реда, формата и позицията на безцветните атоми. Сложните обществени отношения и развитието на науката, в известна степен изменят класификацията на цветовете и техните съчетания в античната култура. Цветовете се сравняват и разделят на възвишени и не възвишени, културни и варварски, тъмни и ярки. Полихромията използвана в архитектурата се разграничава от цвета в живописта, но остава и класификацията основаваща се на митологичните традиции[4].

Римляните наследяват изобразителния опит на древните гърци и добавят към общите познанията за цветовете множество наименования отнасящи се до нюансното разнообразие. Те употребяват повече названия на цветовете, като ги свързват с определени предмети. Римляните използват много по-голямо богатство от думи, за да обозначат червения цвят и неговите нюанси. Латинският език дава много повече определения за синия цвят, а едновременно с това се появява название на зеления цвят – ‘виридис’[5]. (фиг. 04)

В епохата на Средновековието в Европа отношението към цветовете се развива под влияние на християнската религия и догмите на църквата. Цветът се определя като божествен и небожествен (некрасив). Подборът на багрите в иконописта и стенописите в църквите зависи от канона. Към ‘божествените’ цветове се отнасят златен, червен, син, бял, зелен, пурпур[6].

Културата на Исляма, в съответствие с Корана, също конкретизира една част от цветовете като благородни и красиви, като към тях се отнасят бял, златен, червен, син, зелен. Мавзолеите, гробниците, храмовете, богословските школи се украсяват с безкраен цветен орнамент, чието ритмично повторение води към съзер-



04. Жени от елитно общество, фреска от Помпей

4 Милова, Наталья, Зайцева, Татьяна, Кравцова, Татьана. *Основы цветоведения*. Владивосток: ВГУЭС, 2016, с. 4.
5 Райчев, Румен. *Цветовете в изкуството*. София: ЛИК, 2005. с.14.
6 Милова, Наталья, Зайцева, Татьана, Кравцова, Татьана. Цит. раб., с. 4.

цание и молитвено самовглъбяване. Използваните цветове в колористиката на сградите и дрехите са злато, сребро, тъмно зелено, бяло, шафраново жълто, виолетово, синьо. Тази колористика е характерна за 5-6.век до 16-17.век в художествената култура на Персия, Иран, Турция, Узбекистан, Таджикистан и страните на Средна Азия. Анализът на достигналите до нашето съвремие произведения на средновековните изкуство и архитектура от гледна точка на използването на цветовете ще доведе до твърдението:

> „Цветът има определено значение и е освободен от предназначението да създава илюзия за пространство, от предаване на характера на материята, от подчиняване на задължението да изгражда светлосянка. Цветът се идентифицира със своята собствена материя – той не имитира друга"[7].

По време на Западноевропейския ренесанс отношението към цвета е следствие от идеите на Античността и Средновековието. Учението за цветната хармония се развива и обогатява, а едновременно с теоретичната обосновка се разширява полихромията и нюансировката на цветотоналните отношения в живописта, украшенията, дрехите и т.н.

През 1390 година Ченино Ченини[8] написва трактат Книга за изкуството, известен и като *Трактат за живописта*. Според редица изследователи на Ченини, трактатът обобщава средновековните технологии за създаване на живопис от старите майстори. Неговият труд е много подробен, защото дава сведения за създаването на определени цветове по химически и алхимически рецепти. В същото време Ченини определя правилните методи за изобразяване на обектите, пропорциите и перспективата[9]. Той посвещава част от трактата на основните компоненти на живописта като рисунка, цвят, релеф. Няколко десетилетия по-късно, теоретичните разсъждения на Ченини са възприети и доразвити от Леон Батиста Алберти и Леонардо да Винчи.

Бележитият италиански учен, архитект и художник

7 Райчев, Румен. Цит. съч., с.16.

8 Ченино Ченини (1370–1440) е флорентински художник, последовател на Аглоло Гади. Известният негов трактат *Il Libro dell'Arte* бележи прехода между средновековните и ренесансовите концепции за изкуството. Той е един от първите автори, които призовават за въображение в изкуството.

9 Фрейзер, Том, Бэнкс, Адам. *Цвет в дизайне. Мастер-класс*. Москва: Рип-холдинг, 2012, с. 70.

Леон Батиста Алберти[10], в периода 1432–1435 година, създава три трактата върху теория на изобразителните и пластични изкуства – *За скулптурата, За живописта и Елементи на живописта*. *Елементи на живописта* е най-техническият от гореизброените трудове и е създаден, както самият автор многократно отбелязва – за практическа полза на флорентинските си съграждани.

Трудовете на Алберти въплъщава духа на художествената теория и практика на 15.век, но в същото време имат и формираща роля за този дух. Основните характеристики на тази художествена теория са свързани със завръщане на интереса към античната художественост, но съчетавайки в себе си специфичното обвързване на живописното и скулптурното творчество с математиката[11].

Леонардо да Винчи поддържа теоретичната обосновка на Леон Батиста Алберти и в унисон със своите виждания и творчески опит фиксира постигнатото в теоретичния труд *Трактат за живописта*. Трактатът е замислен като ръководство, а в него се излага опита за прехвърляне на природните обекти върху изобразителната плоскост. За самият автор е ясно, че природата е сложна и динамична система, която преди да бъде пресъздадена и интерпретирана, трябва да бъде опозната чрез своята структура и морфология.

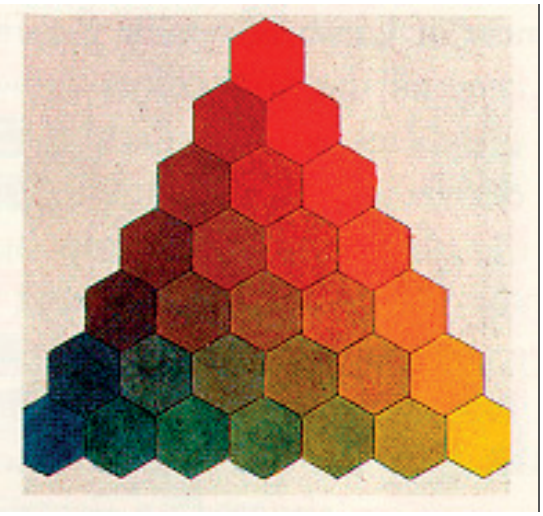
Според Леонардо да Винчи „красотата“ на цвета се поражда при неговото взаимодействие със светлината. След задълбочените наблюдения, той успява да изведе понятието ‘цветови контраст’, определящо взаимното влияние на цветовете, разположени един до друг[12].

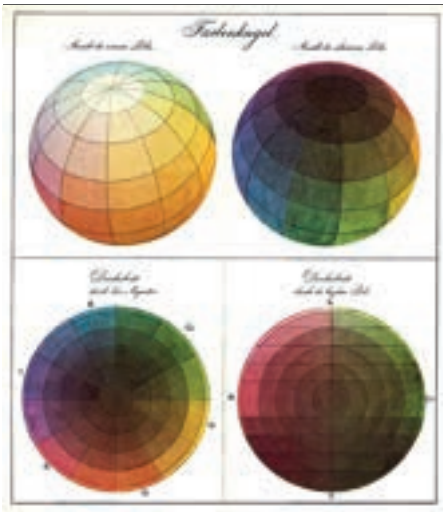
Научният период в историята на цветознанието започва с опита на Исак Нютон от 1665 година, чрез който той доказва, че бялата светлина е сложна смес от цветни лъчи. Благодарение на неговите опити

10 Леон Батиста Алберти (1404–1472) е италиански архитект, художник, учен, лингвист, писател, философ. Заедно с Филипо Брунелески е един от основателите на новата европейска архитектура и водещ теоретик на изкуството от италианския Ренесанс. Леон Батиста Алберти първи очертава математическите основи на теория на перспективата и има значителен принос за развитието на криптографията, като предлага идеята за полиазбучен шифър в книгата *Трактат за шифрите* (1466).

11 Алберти, Леон Батиста. *За живописта и скулптурата*, превод Богдана Паскалева. София: Изток Запад, 2017, с. 16.

12 Да Винчи, Леонардо. *Трактат за живописта*, превод Владимир Свинтила. София: Изток-Запад, 2014, с. 140.







05. Тобиас Майер, Цветен триъгълник, 1775 /в ляво/

06. Филип Отто Рунге, Цветна сфера, 1810 /в средата/

07. Мишел Йожен Шеврел, Хроматичен кръг, 1839, Музей на гоблена Бове /в дясно/

субективната област на цветовите явления се обяснява научно. Публикуваният от Нютон труд *Нова теория за светлината и цвета* (1672) е фундаментален за следващите теоретични обосновки. Следват множество открития и научни постижения в областта на познанието за цвета. Нютон е първият, който разделя науката за цвета на две части: обективна (физическа) и субективна, свързана с чувствата на възприемащия. На него принадлежат и първите опити за оптическото смесване на цветовете.

През 1772 година немският учен Йохан Ламберт[13] се опитва да създаде класификация, която се основава на изменение на цвета по светлота и наситеност. В своята научна работа той се опира на по-ранни трудове на Тобиас Майер[14]. Ламберт се ползва от помощта на художника Бенджамин Калау и успява да разработи тримерен модел – триъгълна пирамида съдържаща 107 цвята в 6 нива. (фиг. 05)

Филип Ото Рунге[15] (1777–1810) е следващата значима

13 Йохан Ламберт (1728–1777) е немски физик, философ, математик и астроном. Широко известни са неговите трудове по астрономия и космология. През 1760 г. публикува фундаменталния труд *Фотометрия*. Ламберт формулира закон, според който яркостта на разсейващата светлината, (дифузна) повърхност, е еднаква във всички посоки. Той създава първата теория за отразяване на светлината от гладки матови повърхности, като въвежда термина 'албедо', в превод от лат. – белота.

14 Тобиас Майер (1723–1762) е немски астроном, станал известен с изследванията си за Луната. В теория на цветознанието той остава със своето есе, посветено на цветовете, в което описва три основни цвята, както и техните смеси. Първо приготвя двойни, а след това тройни смеси от основните цветове. Така получава двукомпонентни и трикомпонентни смеси. За нагледното представяне на своята теория, Майер построява триъгълник, в чийто ъгли поставя по един от основните чисти цветове. По страните на триъгълника разполага смеси от два цвята, а вътре в триъгълника – смеси от три цвята.

15 Филип Ото Рунге (1777–1810) е немски художник романтик. През 1803 г. той се среща с Гьоте, с когото споделят общи интереси към проблемите на цвета. Естествено-философските и естествено-научните търсения на двамата, макар и основаващи се на различни източници, са в едно направление на теоретизиране на проблемите.
През 1810 г. Рунге публикува трактат, в който създава класификация на цветовете посредством цветна сфера.

личност, допринесла за научното обосноваване на цвета. Като художник изследвания му са насочени към въпроси, касаещи хроматичния характер на ненаситените цветове. Той успява да създаде класификация, която представя като 'цветна сфера', а в нея намират място спектрални и ахроматични цветове. Рунге приема, че съществуват три цвята – жълто, червено и синьо и от тях произлизат всички останали при смесването им с бяло и черно. (фиг. 06)

Скоро след оповестяването на работата на Рунге, Мишел Йожен Шеврьол[16] създава полусферична цветова система. Това се случва през далечната 1839 година, когато е издаден и неговият труд *Законите на контраста*. В него Шеврел описва взаимното влияние на цветовете, което се основава на тяхната интензивност. Изследванията на учения върху оптичното смесване води до заключения, формулирали Закона за взаимния контраст. Трудът на Шеврьол оказва влияние на творческата мисъл на Йожен Дьолакроа, както и на творческите възгледи на импресионистите. (фиг. 07)

Собствен принос за теорията на цветознанието има Херман фон Хелмхолц (1821–1894), който е лекар по образование, но притежава интереси в много други направления на науката. В областта на физиологията той е известен със своето математическо моделиране на окото, теория на зрението, изследвания върху възприемане на цветовете, пространството и звука. През 1851 година той изобретява офталмоскопа, постижение в областта на офталмологията, с който може да се преглежда вътрешността на човешкото око. Основното му изследване е изложено в *Наръчник по физиологична оптика*. Хелмхолц определя три компонента, съществени характеристики на цвета, а именно: (1) цветен тон, (2) наситеност и (3) светлота. Те са известни от теория на цвета като параметри и те ще бъдат разгледани подробно в по-късен етап.

16 Мишел Йожен Шеврьол (1786–1889) е френски химик, един от създателите на научния метод за анализиране на органичната химия. Голям интерес представлява работата му върху органичните бои и багренето. Той е създател на редица трудове, между които и изследвания върху човешките възприятия на контрастни цветове. Шеврьол извежда закон за едновременния цветен контраст, който повлиява върху творчеството на редица художници. Но най-значимите му изследвания като учен са свързани с геронтологията и откриване на връзката между атеросклерозата и холестерола (1889).

Немският физиолог Евалд Херинг[17] създава теория, според която зрителната система използва цветовата опонентност, вместо предполагаемото независимо възприемане на три основни цвята. Той се позовава на пет психологически усещания, а именно – усещане за червено, жълто, зелено, синьо и бяло, както и на фактите, че те въздействат в противоположни двойки, като се допълват и изключват взаимно. Същността на теорията се основава на смесването на цветовете и образуване на междинни тонове. Ученият определя три области за изследване на цвета: (1) физическа, (2) физиологична и (3) психологическа.

Йохан Волфганг фон Гьоте[18] провежда множество наблюдения върху цветните възприятия и на тази основа през 1810 година създава *Теория на цвета*. В своя труд той описва явления като пречупване на светлина и хроматична аберация. Според него цветовете възникват в процеса на изсветляване или потъмняване. Гьоте вижда пораждането на цвета не като отделяне от нещо предварително съществуващо, а като активно взаимодействие между светлина и тъмнина. Той усеща, че цветът е носител на духовни послания, което дотогава не е регистрирано от никой изследовател[19].

В резултат на проведени дискусии с Гьоте върху труда *Теория на цветовете*, Артур Шопенхауер (1788–1860) публикува през 1816 година *За визията и цветовете*. Шопенхауер представя цвета като модифицирана активност на ретината. Според него цветът е субективен, не съществува изцяло в ретината и може да бъде възбуден по различни начини от външни дразнители или вътрешни състояния. Шопенхауер определя въздействието на светлината като 'цветен стимул'.

---

17 Евалд Херинг (1834–1918) е немски физиолог. Неговата научна дейност е посветена на психофизиката. Той изследва пространственото усещане на органа на зрението и е защитник на нативистката школа За разлика от Хелмхолц, Херинг оспорва психофизичния закон на Фехнер и създава нова теория на цветовете. Открива оптичната илюзия, която се основава на изменение на правилността на правите линии. Благодарение на своите феноменологични и нативистични нагласи, Херинг оказва значително влияние върху гещалтпсихологията.

18 Йохан Волфганг фон Гьоте (1749–1832) е немски писател, поет, драматург, хуманист, учен, философ и политик. Гьоте е сред основните фигури на немската литература и европейския неокласицизъм и романтизъм в края на 18. и началото на 19.век.

19 Майер, Гладис. *Цвят и лечение. Въпроси и отговори за цветовете (2)* [Онлайн], превод Ати Петрова, в: Антропософска медицина. URL < https://med.anthrobg.net/bg/node/465>. [последна промяна: 07 юли 2019, последен достъп 13 август 2020].

Макс Планк (1858–1947) е един от най-видните теоретици физици, наричан е бащата на квантовата механика. Той извежда Закона за излъчване на абсолютното черно тяло и въвежда негова константа. Планк работи върху зависимостта на интензитета на излъчването на абсолютното черно тяло от честотата (цвят) и температурата.

В началото на 20.век школата Баухаус утвърждава нова промишлена естетика, дизайн и архитектура, основана на прости и функционални форми. През 1920 година в известното училище във Ваймар работят бележити художници като Василий Кандински, Пол Клее, Йоханес Итен и др., които поставят началото едно по-различно интерпретиране и възприемане на цвета и цветната плоскост.

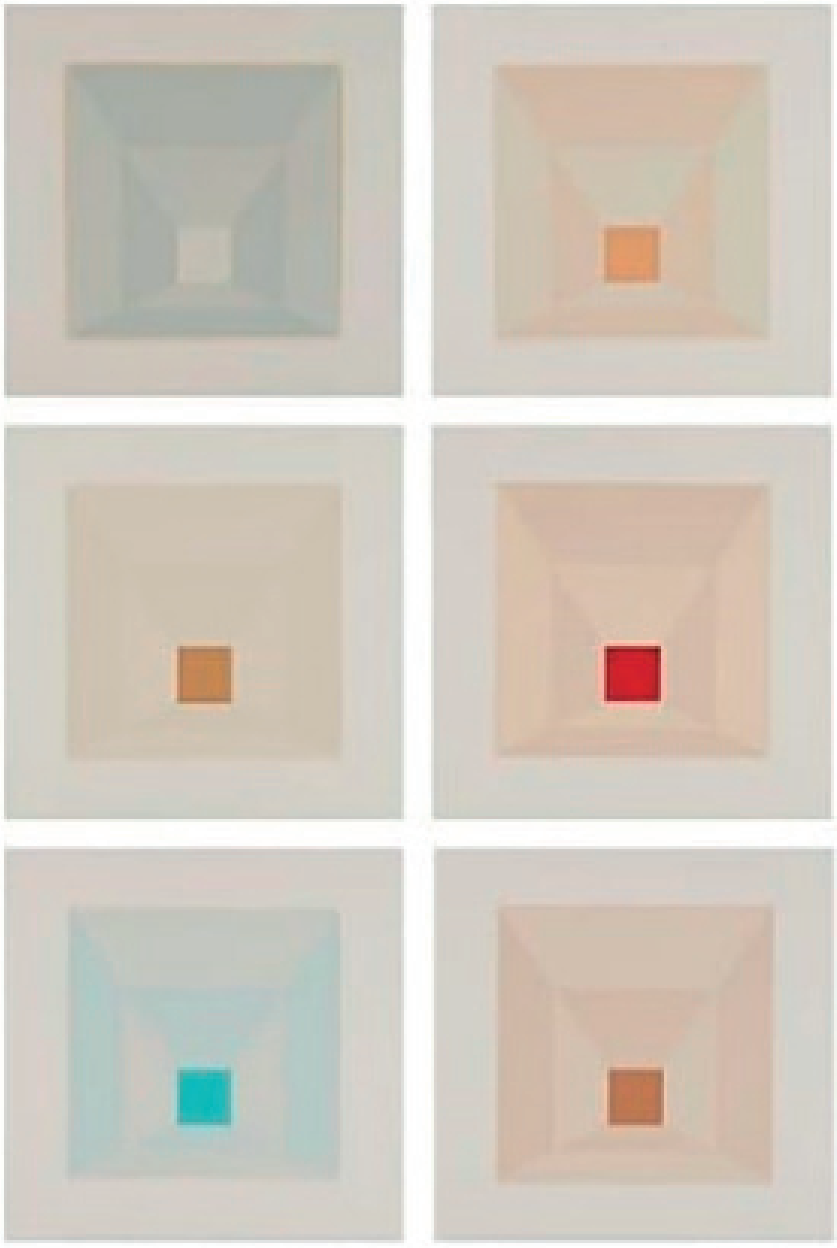
Итен изследва взаимоотношенията между цветовете и възникващите визуални ефекти. Като се уповава на труда на Гьоте и творческата работа на Кандински, той е убеден, че цветът оказва психологическо и духовно въздействие. Като преподавател представя на своите студенти цветната хармония като синтез между баланс, симетрия и сила[20].

Името на Йозеф Алберс също се свързва с школата Баухаус във Ваймар, в която той учи, а след това преподава и създава студио за художествено стъкло. Алберс създава индивидуален стил на абстракция, при който балансът и хармонията се основават на математически изчисления и пропорции. Неговият труд *Взаимодействието на цветовете* се счита за една от най-ключовите творби по теория на цвета. Принципите на Алберс дават началото на изкуството на оп-арта[21]. В теоретичния труд се определя значимо място на цветът и хармоничното цветно съчетание. Създаденият собствен стил от Йозеф Алберс се отличава с абстрактна изчистеност на формите и използване на основни цветове. (фиг. 08)

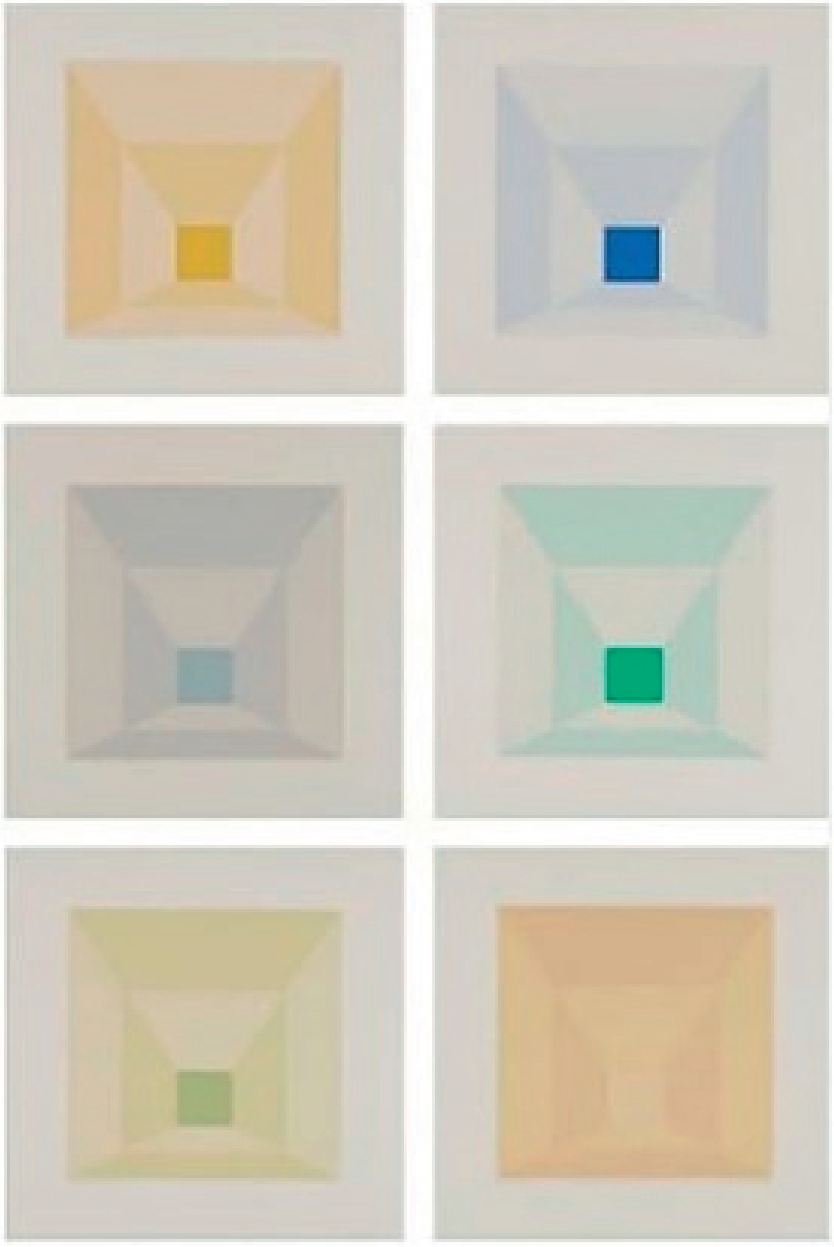
Научният период дава светлина върху физичния произход на цвета, както и върху неговото психологическо въздействие върху човека. Направените открития поставят началото на нови направления в науката

20 Фрейзер, Том, Бэнкс, Адам. Цит. раб., с. 56.
21 Фрейзер, Том, Бэнкс, Адам. Цит. раб., с. 58.

като едновременно с това влияят пряко на творческата дейност на художниците. Познанията, основаващи се на научните открития, водят до въвеждането на нови техники и материали, разширявайки диапазона на използваните цветове.



08. Йозеф Алберс, Квадрати, 1976





ПРИРОДАТА

НА СВЕТЛИНАТА **И ЦВЕТА**

1.Физическата природа на светлината и цвета

Науката за цвета изучава и разкрива основните закономерности на цветните явления в природата, в създадената от човека предметна среда и в света на изкуството. Цветознанието разглежда природата на явленията и техните закономерностите от позицията на редица науки – физика, психология, естетика, изкуствознание, теория на композицията, етнография, културология, като обединява регистрираните знания в една теоретична система.

Научният период на цветознанието започва със съществен научен пробив във физиката и изясняване на светлинната природа на цвета. През 1666 година Исак Нютон прави важно откритие, пропускайки бяла светлина през прозрачна стъклена призма, той я разлага на вълни с различна дължина. Седемте цвята, (1) червен, (2) оранжев, (3) жълт, (4) зелен, (5) син, (6) светло син и (7) виолетов, получени от разлагането на светлината, се определят като спектър.

През 17.век учените предполагат, че светлината се състои от бързо движещи се частици, които наричат 'корпускули'. През 1801 година Томас Юнг (известен още като Томас Йънг) извършва редица опити върху дифракция на светлината и открива явлението интерференция. Опитът, който утвърждава тази теория, се състои в осветяване, на тънка пластинка с два успоредни процепа, с кохерентен източник на светлина лазер и с постоянна дължина на вълната. Лазерът преминава през процепите, за да се отрази върху екран. Хипотезите на Юнг се основават на предположението, че ако светлината е съставена от частици, то те трябва да се видят като две прави успоредни линии, а между светлинните ленти да се появи неосветен участък. Направеният опит показва, че проекцията на светлината върху екрана е много по-широка от размера на процепите, от което следва заключението, че тя е вълна.

През 1900 година немският учен Макс Планк създава своята квантова теория, според която излъчването на електромагнитни вълни от веществата не се случва непрекъснато, а на определени порции, наречени

‘кванти’. Квантите се определят като частици с определена енергия. През 1905 година Алберт Айнщайн представя на научната общност явлението *фотоелектричен ефект*, при което допуска, че светлината не само се излъчва, но и поглъща и разпространява във вид на светлинни кванти – фотони.

В началото на 20.век научните изводи водят до заключенията, че светлината е сложен обект с двойствен характер. Тя не може да се разглежда само като вълни или само като частици. Светлината е единство на противоположни видове движения, като например движение на частици (кванти) и движение на вълни с електромагнитна природа. В определени явления се появяват вълновите ѝ свойства, а в други квантовите такива. Тази нейна двойствена същност е в основата на обосноваването на корпускулярно-вълновия дуализъм[22].

В природата съществува голям диапазон от електромагнитни излъчвания (радиовълнови, инфрачервени, ултравиолетови, рентгенови, гама-излъчвания), като едни от тях се възприемат като част от сектор на видими електромагнитни излъчвания, а други остават скрити за човешките очи. Видимият диапазон на светлинните вълни се колебаят в пределите на 380-760 nm. Електромагнитните излъчвания се характеризират с дължина на вълната (или честота) и интензивност. Цветовете от видимия спектър нямат категорични граници и се преливат един в друг, но все пак се разграничават в отделни области. Спектралните диапазони на чувствителност варират при различни биологични видове, а в по-малка степен – между индивидите от един и същи вид[23].

Цветът е зрително усещане, предизвикано от различния спектрален състав на електромагнитното лъчение, което позволява качественото му разпознаване в определен спектрален диапазон. Електромагнитното лъчение е лишено от цвят. При възприемане от зрителните рецептори то се обработва и сортира според енергията и броя на квантите, приети за определено време,

---

22 *Квантова теория*. [Онлайн], в: *Какво е светлината? Електронно помагало по физика*. URL<https://kakvo-e-svetlinata.webnode.com/kvantova-teoriya/>. [последна промяна: 5 април 2015, последен достъп: 22 април 2022].

23 Цвят (оптика). [Онлайн], в: *Уикипедия, свободна енциклопедия*. URL<http://bg.wikipedia.org/wiki/zvjat_optika>[последна промяна: 21 април 2022, последен достъп: 22 април 2022].

Цвят	Дължина на вълната	Честота
червен	*700–630 nm*	*430–480 Thz*
оранжев	*630–590 nm*	*480–510 Thz*
жълт	*590–560 nm*	*510–540 Thz*
зелен	*560–490 nm*	*540–610 Thz*
син	*490–450 nm*	*610–670 Thz*
виолетов	*450–400 nm*	*670–750 Thz*

в зависимост от тази енергия и нейното разпределение електромагнитното лъчение се възприема от съзнанието като цвят. Възприятията на човека за цвят се позовават на спектъра на електромагнитни вълни от видимия обхват. Неутралните ахроматични цветове като бял, сив и черен се получават при комбинирането на определен набор цветове, от което следва, че и те са свързани с електромагнитния спектър на светлината. Ахроматичният спектър съдържа всички нюанси между черния и белия, а между тях се разполага сив цвят с различна плътност[24].

Усещането за бял цвят се предизвиква от лъчения със сравнително равномерно разпределен във видимия обхват на спектър с висок интензитет. То зависи от броя на квантите с определена дължина на вълните, които се възприемат от зрителните рецептори за единица време. Усещането за черен цвят се получава при липса на приети от зрителния рецептор електромагнитни вълни от видимата част на спектъра. Белият и черният цвят се определят като основни неутрални цветове[25].

Всички видими в обкръжаващия свят цветове се делят на хроматични (спектрални и неспектрални), ахроматични (черни, бели, сиви) и смеси. За техните качествени и количествени характеристики се използват понятия като: цветен тон, наситеност (чистота) и светлота (яркост).

Възприятието на цвета зависи от остротата на зрението, която за различните хора е индивидуална. За да се прояви тази способност, е необходимо осигуряване

24 Александров, Николай. *Фундаментална теория на цвета. Въведение.* София: Изток-Запад, 2012, с. 14.
25 Пак там, с. 12.

на фактори, като например: осветление, характер на повърхността, ъгъл на отражението, разстояние между обектите и зрителния орган и др.

2. Смесване на цветовете

2.1. Адитивно смесване на цветовете

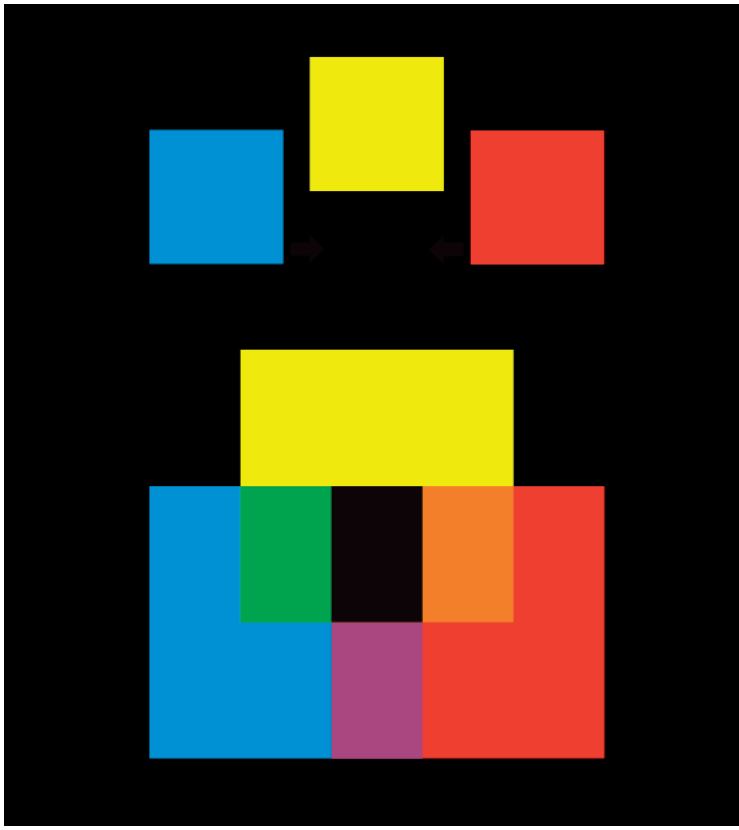
Адитивният метод при образуване на цветове се състои в събиране на три снопа цветни лъчи върху бял екран, от които се получават всички останали цветове. Три прожектора излъчват основни цветове – син, зелен, червен, като при събирането на отделните двойки лъчи се получават допълнителни цветове – жълт, пурпурен и синьо-зелен. Съществуват няколко начина на адитивно образуване на цветове. Например при едновременно смесване, наблюдаващият вижда едновременно светлинните потоци на получените от смесването цветове. При варианта на последователно смесване, повърхността се покрива с малки разноцветни точки, които наблюдавани от разстояние се сливат, т.е. оптически смесват. Бинокулярното смесване функционира, когато върху едното око на наблюдателя въздейства един цвят, а върху другото – друг, и възниква общо усещане за тяхната смес (фиг. 09).

Пространственото смесване е разновидност на адитивния способ, основаващо се на неспособността на окото да различава близко разположените малки обекти, които възприема цялостно. При този начин на смесване се наслагват цветови слоеве – жълто (Y), небесносин (C) и пурпурен (M) – един върху друг.

Автотипният синтез (растерен) на цветовете се основава на смесване на малки, невидими за окото растерни елементи и комбинира елементи от адитивния и субтрактивен метод. В практиката принципът намира приложение в полиграфията.

RGB моделът, чрез който се генерират компютърните изображения е адитивен модел, защото той функционира на принципа на сливане и събиране на основни цветове. RGB моделът е характерен за адитивните светлинни източници като дисплеи, монитори, телевизионни екрани, чиито излъчвания попадат директно в очите на наблюдаващия.





09. Адитивно смесване на цветовете /в ляво/

10. Субтрактивно смесване на цветовете /в дясно/

2.2. Субтрактивно смесване на цвета

Субтрактивният метод е така наречениият метод на изваждане. Бялата светлина преминава през филтри с допълнителен цвят, като при това преминаване се получават основните цветове, а трите заедно образуват черния цвят.

Субтрактивното смесване на цветове може да се разглежда като два вида. При първия вид са налице процеси на поглъщане и пропускане на светлина при използване на филтри. Полученият цвят зависи от спектъра на пропуснатата светлина. При втория вид на субтрактивно смесване се наблюдават процеси на поглъщане и отражение на светлината от различни повърхности, които са оцветени посредством смесването на молекулите на различни бои. Полученият нов цвят отразява светлината различно от съставляващите го бои и неговият хроматичен характер зависи изцяло от спектрите на отражение на цветовата смес[26] (фиг. 10).

26 Александров, Николай. Пак там, с. 34.

Белите и сивите повърхности отразяват равномерно всички вълни по трите зони, това дава възможност да се получи разнообразно оцветяване с помощта на цветното осветление. По-ограничено е разнообразието, което се получава при повърхности с двузонално отражение – жълти, пурпурни, синьозелени. Например жълтият цвят може да се измени в червен, оранжев или зелен, но няма да стане син, тъй като отсъства отразителна способност в синята зона.

Определени са следните три закона за смесване на цветовете:

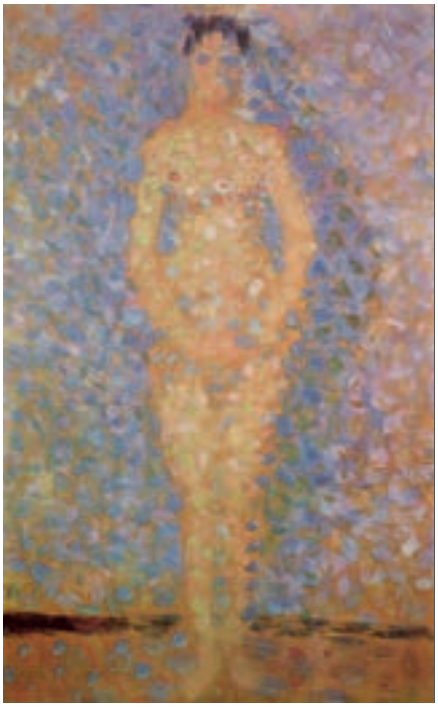
1. За всеки цвят съществува негов допълнителен. При адитивното смесване на допълнителни цветове се получава бял цвят (пълен спектър), а при субтрактивното смесване – ахроматичен сив тон.

2. Два цвята, които не са допълнителни, при смесване дават трети цвят, заемащ между тях междинно положение в спектъра или в цветния кръг.

3. Еднакво изглеждащите цветове дават еднакво изглеждащи смеси, независими от спектралния състав на цветовете[27].

CMYK моделът работи на типичен субтрактивен принцип на получаване на цвят. Смесването на трите цвята жълт (Y), небесносин (C) и пурпурен (M) дава разнообразие от цветове. В модела се въвежда черното (K), а бялото се определя като отсъствие на цвят. Ако се анализира цветното изображение получено при отпечатване на мастилено струен принтер със заредени мастила CMY, то получаването на цветовете се осъществява по следния начин. – Мастилото с цвят магента поглъща зелената светлина, а отразява синята и червената. Жълтото мастило поглъща синята, а отразява червената и зелената светлина. Мастилото с цвят циан поглъща червената, а отразява синята и зелена светлина. – „Затова, ако в една точка на хартията се насложат жълто мастило и мастило с цвят магента, при осветяване с бяла светлина (съдържаща трите основни за физиката цветове) точката ще погълне зеления и синия цвят, ще отрази само червения и окото ни ще я възприеме като червена“[28].

27 Рац, Александр. *Основы цветоведение и колористики. Цвет в живописи, архитектуре и дизайн. Курс лекции*. Москва: МГСУ, 2014, с. 17.



11. Жорж Сьора, Модел

2.3. Партитивно смесване на цветовете

Партитивното смесване на цветовете може да бъде определено като 'псевдоадитивен метод', при който авторът избира подходящи оттенъци и ги нанася на мазки или точки като създава впечатление за нов цвят. Методът се възприема по-скоро като комбиниране на оттенъци, отколкото като комбинация от погълнати цветове. Художниците постимпресионисти приемат този вид смесване на цветовете като аксиома на своето творчество, а Жорж Сьора успява да създаде техниката „поантилизъм". Сьора провежда редица изследвания, основаващи се на оптиката и цветовите теории, но достига и до редица погрешни изводи. Той е уверен, че точките, оцветени в допълнителни цветове, създават усещане за сияние, а в действителност усещането е за сивота, защото само зеленото и червеното се усилват един друг[29] (фиг. 11).

В един етап от своя живот известният химик Мишел Йожен Шеврьол работи като директор на гобленарска работилница в Гобелин. Често получава оплаквания от работниците, а и самият той вижда липсата на жизненост в цветовете на готовата продукция. Шеврьол достига до заключение, че проблемът не е в химичния състав на багрилата, а по-скоро – в оптичното смесване. Шеврьол успява да забележи, че цветовете взаимно си влияят, а когато се съпоставят, всеки един от тях налага своя допълнителен цвят на близкостоящия нему. Така в текстилната промишленост навлиза партитивното смесване на цветовете, за да се получат ярки цветови ефекти, които са особено видими при промяна на ъгъла на осветеност на тъканите[30].

28 Попов, Валентин. *Какво означава RGB, RYB и CMYK?*,[Онлайн], *в: Физически факултет на Софийския Университет*. URL <https://phys.uni-sofia.bg/~cpopov/Almanah-pdf/I%20chast/5%20razni/23%20osnovni%20cvetove.pdf>. [последна промяна: 07 юли 2021, последен достъп: 15 май 2022].
29 Фрейзер, Том, Бэнкс, Адам. Цит. раб., с. 42.
30 Фрейзер, Том, Бэнкс, Адам. Цит. раб., с. 43.



ПАРАМЕТРИ

НА **ЦВЕТА**

Изследванията на цвета се позовават на цветовите характеристики, които често се определят като параметри. Те са яркост и светлота, цветен тон и наситеност.

1. Яркост и светлота

Яркостта е физическо понятие, характеризиращо се с количеството светлина, попадаща в окото на средния наблюдател от повърхност, излъчваща или отразяваща светлина. Колкото е по-голяма яркостта, толкова по-силно е светлинното дразнение. Увеличаването на яркостта води до нарастване на наситеността и контраста на цветовете[31].

Светлотата има отношение към яркостта на дадена цветна повърхност и зависи от количеството светлина, което е способна да отрази. Минимална светлота има идеално черната повърхност, а максимална – идеално бялата. Светлотата е степен на различие, с която се разграничава даден цвят от черния. Колкото е по-светъл един цвят, толкова е по-голяма неговата светлота. В практическата колометрия вместо светлота се измерва яркостта на цвета, представляваща коефициент на отражение, равен на отношението на отразения светлинен поток към падащия[32].

В тази връзка светлотата е усещане за яркост, при което важна роля играят както конкретните условия на средата, така и индивидуалното възприятие на човека. Определението ‘ярка’ често се употребява за много светла повърхност, силно осветена и отразяваща голямо количество светлина. В разговорния език често ‘ярък’ се употребява като качествена характеристика на цвета, например ярко оранжево, ярко зелено и т.н. В научната теория за цвета различието между термините ‘яркост’ и ‘светлота’ е точно определено. Яркостта се явява в пряка зависимост от осветлението, при което се разглежда неизолирания предмет. Обектите променят яркостта на цветната си повърхност чрез количествени изменения на осветлението и чрез качествена промяна на цвета.

31 Александров, Николай. Цит. съч., с. 26.
32 Миронова, Ленина. Цвет в изобразительном искусстве. Минск: Беларусь, 2015. с. 28.

Светлотата зависи от чувствителността на окото, тя характеризира възприятието на яркост, а тази индивидуална чувствителност психолозите наричат „праг на чувствителността". Хроматичните цветове, както ахроматичните, се различават по относителна яркост или светлота, но за ахроматичните цветове светлотата е единствена тяхна характеристика поради факта, че не притежават цветен тон.

Белота е термин близък по значение на понятията яркост и светлота, но за разлика от тях съдържа оттенък на качествена характеристика. Колкото повече дадена повърхност отразява падналата върху нея светлина, толкова тя се възприема като по-бяла. На теория идеално бяла е тази повърхност, която отразява всички падащи върху нея лъчи, но идеални повърхности от този вид в действителност не съществуват.

В художествената практиката понятие като 'чист' черен цвят е много относително. При съпоставката на няколко черни цвята или черни повърхности могат да бъдат регистрирани различни оттенъци. Наблюдението показва, че идеална черна повърхност не съществува.

2. Цветен тон

Цветният тон е качество на цвета, което позволява той да бъде сравняван със спектралните цветове[33]. С цветен тон се обозначава цветното усещане породено от образуването и възприемането на вълна с определена дължина. В художествената практика терминът 'тон' описва главната характеристика на цвета, която например отличава синьо от жълто и червено.

Цветният тон е първичният и впечатляващ елемент на цветната композиция, служещ на автора като изходен материал за творчески преобразувания, основаващи се на базата на светлотата, чистотата, фактурата и наситеността на боята. В чисто физиологичен план нормалното човешко око може да различи около 200 разновидности на цветния тон.

Когато възприятието на даден цвят може да се характеризира с цветен тон, то този цвят се опре-

33 Миронова, Ленина. Там снова,с. 28.

деля като хроматичен, а когато не е възможно да бъде тоново определен, то той е ахроматичен. Между всички цветни хроматични тонове има само три, които не се възприемат като смеси – червен, жълт и син, – всички останали тонове се разглеждат като получени от тях.

3. Наситеност на цвета

Наситеността характеризира степента на разреждане на цветовия тон с бял цвят. Например ярко червената наситена боя се разрежда с бяла, при което се получава розово. В този случай не се променя цветовия тон, а се променя неговата наситеност. Розовото и червеното имат един и същи цветови тон, но се различават по наситеност[34].

Наситеността или чистотата на цвета се възприема като концентрация на цветен тон, или като мярка за степен на различие между два хроматични цвята с еднакъв цветен тон и яркост. В художествената практика цветната наситеност често се аналогизира с чистота на цвета, която се определя от процента на чистия спектрален тон в общата яркост.

Максимално наситени са цветовете от спектъра и пурпурният цвят, който е неспектрален. Качествените характеристики на хроматичните цветове са светлотата, цветният тон и наситеността (чистота), а на ахроматичните цветове е само светлотата. Спектралните цветове нямат еднаква наситеност, например жълтият цвят е най-малко наситен, но по светлота той доминира над другите спектрални цветове.

Ахроматичните цветове са лишени от основната характеристика – цветен тон, а също и от наситеност. Ако чистотата на хроматичния спектрален цвят е равна на 100%, то чистият цветен тон и наситеност на ахроматичния цвят е равна на 0%. Смесването на хроматични и ахроматични цветове води до създаване на сложни тонове и оттенъци.

Наситеността на цвета може да бъде разгледана като скала, започваща от сив цвят и завършваща с

34 Александров, Николай. Цит. съч., с. 26.

цветен тон. Чрез нея се определя чистотата на цветния тон, както и количеството ахроматична стойност в неговия състав. Най-чисти са цветовете, доближаващи се до цветния спектър, а тяхната чистота се приема за единица мярка. Най-наситеният цвят е синият, а най-малко наситеният е жълтият. В научно-популярната литература терминът ‘наситеност’ често се заменя с ‘интензивност’ на цвета.

ВЪЗПРИЯТИЯ

ЗА **ЦВЯТ**

Възприятието на цветната среда и неговата интерпретация в изкуството поражда въпроси, които се анализират от различни направления на науката.

Възприемането на цветовете е свързано с излъчването, поглъщането, пропускането, отражението и пречупването на електромагнитни вълни от видимия спектър. Всички изброени процеси зависят от физичните фактори като влажност, температура, налягане, електрични и магнитни полета, които влияят на цветопредаването и цветовъзприемането[35].

Съществува универсален природен закон, според който всяка жива и самоорганизираща се система трябва да достигне до хармонична връзка със заобикалящата я среда, за да се съхрани и развие максимално. Поради тази съществена особеност на еволюционното развитие се появява необходимост от усещания. Най-силните от тях се определят като болка и удоволствие. Болката се свързва с разрушаване на част от изградената система, а удоволствието възниква при оптимални условия за съществуване и възпроизвеждане. Всички усещания, предизвикани от красота, хармония и топлина, се свързват с удоволствие и удовлетвореност като мотивиращ фактор на живота. Тези два крайно противоположни първични фактора постепенно формират рецепторите на живите организми и системите за комуникация, запазване на информацията, реагиране, развитие и т.н.[36] Усещанията като фактор за оцеляване и съществуване на организмите в голяма степен са свързани с възприятието на цветната образност на средата.

Процесът ‘виждане’ започва много по-рано от този на реакция на видяното. Някои хора са лишени от способността да виждат цветно, а други виждат цвета не такъв, какъвто останалите го съзерцават, но независимо от това един и същи стимул предизвиква еднакъв отговор в зрителната система на човека. Човешкото зрение позволява цветът да се усети, а всичко останало включва значения, които му се приписват и зависят от индивидуалните особености на възприемащия[37].

---

35 Пак там, с. 87.
36 Пак там, с. 188.
37 Фрейзер, Том, Бэнкс, Адам. Цит. раб., с. 10.

В известна степен възприятията, свързани с цвета, са генетично и физиологично обусловени. Но не е възможно да бъде пренебрегнат един значим фактор, който пряко влияе върху възприятието за цветност, а именно – културните различия. Те оказват пряко влияние на отношението към цвета и се утвърждават в течение на дълги години. Използването на нови способи за отразяване на природните оттенъци с бои и пигменти води до увеличаване на количеството цветове в художествената палитра. Важна роля играе езикът, защото цветът, който човекът вижда и използва, обозначава с думи[38].

Цветът е признак и свойство на материалната действителност и едновременно с това функция на човешкото зрение. Като физическо явление всеки цвят може да бъде измерен и систематизиран, а като психофизиологичен феномен може да бъде усещан субективно и емоционално.

Зрителната способност за възприятие на цветовете се основава на определена чувствителност и реакция към късите, средните и дългите вълни на видимия спектър. Създаденото впечатление е за син, зелен и червен цвят, само ако съответните колбички в човешкото око са били възбудени поотделно. Тези чувствителни системи могат да бъдат възбудени с различна сила и съответно да бъде създадено впечатление за неизброимо количество резултатни цветове. Трите системи за цветна чувствителност на окото могат да се приравнят към трите основни цвята – син, зелен, червен. Ако две от трите системи колбички едновременно се възбудят в различна степен, ще се получат цветове, които се наричат вторични (жълт, пурпурен, циан). Така се получават следните комбинации:

Червен + зелен – усет за жълт цвят

Червен + син – усет за пурпур

Зелен + син – усет за цвят циан

Жълтият, пурпурът и цианът са вторични цветове, получени при въздействието на различни количества спектрални дразнители върху окото. Бялото, сивото и черното се наричат ‘третични’, защото се получават от въздействието на трите системи за чувствителност на

38 Эванс, Гевин. *История цвета. Как краски изменили наш мир.* Москва: Бомбора, 2019, с. 12.

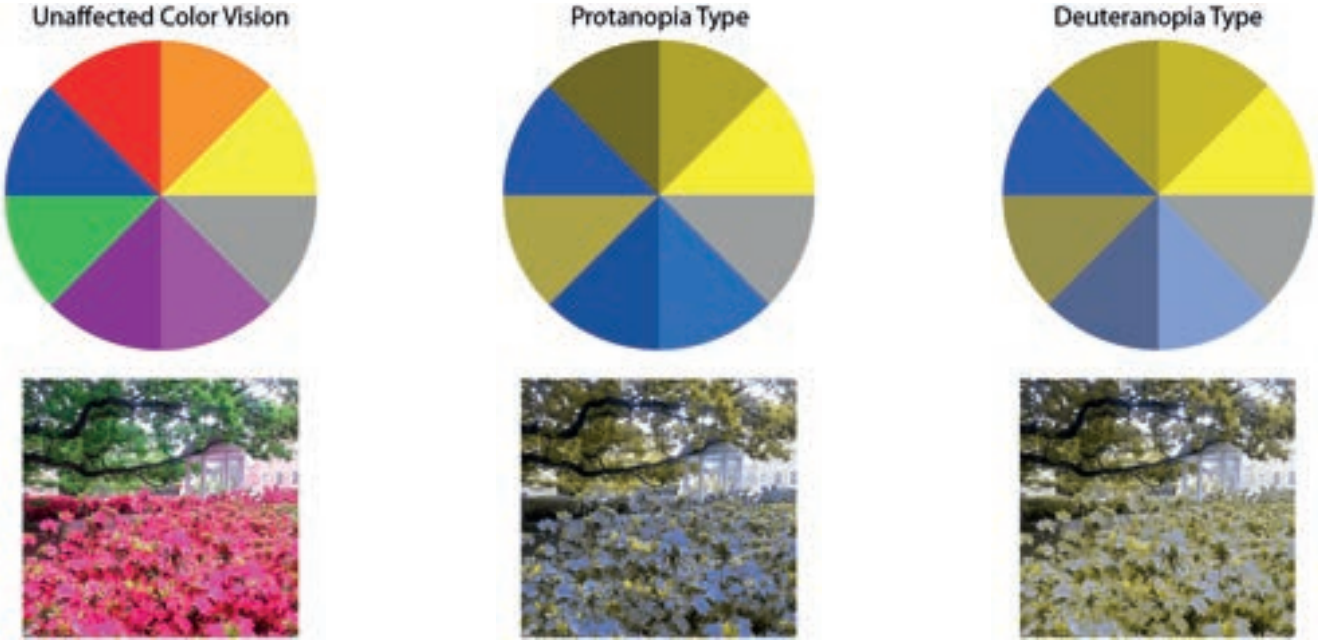
органа на зрението. Съотношението на трите системи за чувствителност е еднакво, те аналогично и пропорционално участват в изграждането на впечатлението за цвета, което е условие за тяхната неутралност.

Емоционалните компоненти на реакцията, предизвикана от цветовете, са част от цялостната реакция на организма. Различните хора в определени психологически състояния могат да видят средата в разнообразни и неоднозначни цветови характеристики.

Съществуват вродени генетични особености, които изкривяват възприятията, свързани с цвета. Цветната слепота, или далтонизъм, е дефект на човешкото зрение, при който индивидът не е способен да разграничи някои или всички хроматични тонове. Състоянието е описано от Джон Далтон през 1794 година в доклад "Извънредни факти, свързани с възприятието на цветовете".

Протанопията е състояние, при което човекът не възприема правилно червения цвят. Червеното се вижда като черно, а оранжевото, жълтото и зеленото се възприемат само като жълто. Докато протаномалията се описва като състояние, при което съществува слабост при възприемането на червен цвят, т.е. червеното, оранжевото и жълтото се виждат като зелено (фиг. 12).

12. Далтонизъм



Деутеранопията, от своя страна, е невъзможност за възприемане на зелен цвят, при която червеното се вижда като кафеникаво жълто, а зеленото – като светло кафяво. Дейтераномалията, пък от друга страна, е слабост при възприемането на зелен цвят, при която жълтото и зеленото изглеждат по-червени и не се разграничават цветове като виолет и синьо. Съществуват и състояния на нарушени възприятия към синьо и жълто, което се изразява в загуба или намалена функция на фоторецепторите в ретината за син цвят. Това е така наречената тританопия, като страдащите от този вид дефицит виждат синьото като зелено, а жълтото като виолет или светлозелено. Подобни случаи са много редки. Най-тежка, от гледна точка на цветните възприятия, е монохромазията – тотална цветна слепота, наблюдава се, когато светът се възприема в градации между бялото и черното[39].

Синестезията е необичайно смесване на сетивата, при което стимулацията на едно сетиво спонтанно създава усещане за друго. Синестетите чуват цветове, усещат звуци и вкусват форми. За синестетите някога се считало, че имат твърде развито въображение и че възприемат метафорите буквално[40]. Синестетите имат наистина креативно въображение, защото са способни да обработват много повече стимули. (фиг. 13) (фиг. 14)

Процесът на възприятие е сложен и зависи от много фактори, които могат да бъдат определени като физиологични, психически и обстоятелствени. Според Жорж Агостон, автор на *Теория на цвета и нейното приложение в изкуството и дизайна*, отнася термини като ‘цвят’, ‘цветен тон’, ‘чистота’, ‘яркост’ и ‘светлота’ към реакциите, предизвикани от усещането за цвят, възникващо в човешкия мозък. Параметрите на цвета водят до психологически реакции и по този повод Агостон въвежда понятието ‘психологически цвят’ – проблем на изкуството и художествената дейност.

Съвременната психология определя във функционирането на цветното зрение две качествени нива –



13. Мелиса Маккракен (художник синестик), Интерпретация на песента на Джон Ленън „Представете си“



14. Мелиса Маккракен (художник синестик), Интерпретация на музика на Бах „Сюита за виолончело №1“

39 Узунова, Станка. Далтонизъм, [Онлайн] в: *Доктор Узунова*. URL <www.dr-uzunova.com/page_id=1506> [последен достъп: 2 юни 2018].
40 Аценова, Недялка. Да виждаш цвета на цифрите, [Онлайн], в: *Hayka Offnews*. URL <https://nauka.offnews.bg/news/Novini_1/Da-vizhdash-tcveta-na-tcifrite_50084.html >, [последна промяна: 27 юни 2016, последен достъп: 25 януари 2022].



15. Вержиния Макарова, „Пречупване на светлината, история, спомени и размисли“

усещане за цвят и възприятие на цвят. Спецификата на художествената дейност въвежда и трето ниво – чувство за цвят. Цветното възприятие е прост зрителен акт, свойствен не само за човека, но и за някои видове животни, които имат цветно зрение. За човешките възприятия е характерно, че определен цвят се възприема в обкръжение от други цветове, (на определен фон и в пряка връзка с предметната форма), а в усещането за него участва и съзнанието. Едновременно с това на качеството на възприемане оказват влияние състоянието на зрението, положението на възприемащия индивид, неговата възраст, опит, емоционално състояние и т.н.

В подкрепа на гореизложеното е съществено да бъде спомената авторската теза на художничката Вержиния Маркарова (фиг. 15), която споделя:

> „Влиянието на цвета върху сетивата ни винаги е било сериозна провокация за мен. Усещанията, които предизвикват у нас, удивителните сияния които цветовете излъчват, тяхното влияние върху нашите сетива има далеч повече възможности отколкото можем да си представим.“[41]

Изследванията върху чувствителността на очите установява, че те не реагират еднакво на изменението на дължината на вълната в различни участъци на спектъра. Очите са най-чувствителни към зелената и червено-виолетовата част на спектъра. Резултатите от реализирани опити показват, че при определени условия на осветеност и големина на зрителното поле, зрението регистрира в спектъра около 150 цветни тона. Ако се добави към спектъра пурпурен цвят, то различимите цветове стават 180 на брой[42].

Чувствителността на очите към определени цветове се изменя качествено в зависимост от осветлението. Тази закономерност е описана за първи път от Ян Пуркине, който забелязва, че при слаба осветеност се понижава зрителната чувствителност към топлите тонове, а по-добре се възприемат студените цветове като синьо и зелено. Явлението на Пуркине се дължи на

41 Маркарова, Вержиния. Личен разговор по повод представения от художничката хабилитационен труд „Пречупване на светлината, история, спомени и размисли“, НХА, София, 2016.
42 Зайцев, Алексей. *Наука о цвете и живопись*. Москва: Искусство. 1986. с. 69.



16. Явление Пуркине

тази особеност, че максималната чувствителност на рецепторите за нощно виждане се намират в интервала на синьо-зелената част на спектъра. (фиг. 16)

Мезопичното зрение на човека се проявява при ниска осветеност, когато се активират едновременно групата рецептори за дневно виждане – фотопично, съответно и групата рецептори за нощно виждане – скотопично. Изследванията показват, че при осветеност над 30lx практически рецепторите за нощно виждане не се използват. Функционират само зрителните рецептори за цвят. При осветеност по-малка от 0,01lx рецепторите за цвят престават да работят, остават да действат само рецепторите за нощно виждане[43].

Съществен проблем за ориентация на човека в цветното пространство са процесите на акомодация и адаптация. Първият процес се изразява във фокусиране на погледа върху определен обект, когато заобикалящата го среда остава нефокусирана. При фокусиране на лъчите върху фовеята (зоната за най-ясно виждане), зеницата реагира с по няколко много бързи и скокообразни движения в минута, а това действие позволява частично фокусиране върху няколко обекта, за да се получи цялостно изображение.

Процесът на адаптация на окото започва при преминаване от тъмно на светло, и обратно. Рецепторите

43 Александров, Николай. Цит. съч., с. 148.

за цветно виждане се адаптират за около 5 минути, но при сравнително високи нива на осветеност – над 0,01lx. При рецепторите за нощно виждане адаптирането към ниските нива на осветеност продължава до 30 минути. Съществува и цветова адаптация, която се проявява при сравнително силно осветление и при рязка смяна на цветовия фона, на който се изявяват определени обекти[44].

Подобен ефект се наблюдава и при смяна на спектъра на светлинния източник, например при преминаване от естествено към изкуствено осветление, бялата повърхност в първите няколко секунди изглежда жълтеникава. При преминаване към дневна светлина белите обекти изглеждат леко зеленикави няколко секунди до нормализиране на цветовъзприемането[45].

Природата и средата на обитание предлагат широк диапазон от цветни впечатления, основаващи се на богатство от хроматични и ахроматични цветове. Хроматичните цветове се разглеждат от науката като зрителни усещания, които са предизвикани от електромагнитни излъчвания от видимата част на светлинния спектър, попаднали върху ретината на окото. Те условно се подразделят на седем групи, съответно червени, оранжеви, жълти, зелени, светло сини и виолетови, като всяка от тези групи включва в себе си по няколко хиляди оттенъка[46]. В психологията ахроматичните цветове се разглеждат като зрителни усещания, предизвикани от попадане на еднакво количество електромагнитни излъчвания от всички дължини на вълната от видимия светлинен спектър върху ретината на окото. Като ахроматични цветове се определят бяло, сиво и черно. Сивият цвят се разглежда като преходна степен между белия и черния, смесени в различни пропорции. При това смесване се получават стотици сиви нюанси, но човешкото око може да различи около 250 оттенъка от тях[47].

Съобразно своя произход хроматичните цветове се определят като спектрални и пигментни. Спектрал-

44 Пак там, с. 163.
45 Пак там, с. 163.
46 Венев, Иван. *Възприятието за цвят у децата. Експериментално-психологическо изследване.* София: Наука и изкуство, 1968, с. 6.
47 Пак там, с. 7.

ните цветове се получават при разлагане на светлината, а неспектралните цветове са химически вещества и съединения. Последните се отличават с избирателно отразяване на падащата светлина (хроматични пигментни цветове) или с неизбирателно отразяване (ахроматични пигментни цветове)[48]. В зависимост от своя физически състав, спектралните цветове се поделят на полихроматични и монохроматични.

Човекът вижда и усеща цвета благодарение на светлината, като един и същи цвят може да изглежда различен при различна степен на осветеност. Но въпреки тази особеност, хората притежават способност при оскъдна светлина да виждат цветовете на познатите предмети такива каквито ги наблюдават при нормално осветление. Това визуално явление е известно като константност на цвета. В научната литература по Теория на цвета при коментар на цветното възприятие се въвежда термина 'цветен стимул', обозначаващ процеса на излъчване на светлината и нейното достигането до органа на зрението. Цветен стимул може да бъде нелуминисцентен или светещ обект. Възприемането на цвета от мозъка се определя с термина 'цветови отговор'[49].

В ежедневието човек възприема полихроматичните цветове като сноп светлинни лъчи от разнообразен вълнови обхват. Например ако в окото попадне сноп от оранжево-червени цветове, усещането, което предизвикват, е за полихроматичен оранжев цвят, независимо от това, че снопът е от оранжев, оранжево-червен и червен цвят[50].

Монохроматичният цвят е също спектрален цвят, който е резултат от електромагнитното излъчване, но състоящ се само от една дължина на вълната или от малка област[51].

Ако цветът се разглежда не само като физично явление, а като изразно средство, то със сигурност ще бъдат регистрирани три форми: материална, физическа и концептуална. В творческата дейност те се използват заедно. Материалната форма е тази форма на цвета, предавана от художника чрез физически материали, като

48 Пак там, с. 7.
49 Агостон, Жорж. *Теория цвета и ее применение в искусстве и дизайне.* Москва: Мир, 1982, с. 19.
50 Венев, Иван. Цит. съч., с. 9.
51 Пак там,, с. 9.

например бои, мастила, филтри и т.н. Визуалната форма представлява възприятие, усещане, за цвят, постъпило в човешкото съзнание, или казано с други думи – тя отразява физическият цвят, но разгледан в определен психологически контекст. Концептуалната форма е абстрактно понятие, което съдържа в себе си характеристики на материалния и визуалния цвят, но се различава от тях. Той е част от концепция или концептуално решение, което е предварително обмислено от автора или от творческия колектив, натоварени с определена функция и отговарящи на редица изисквания и критерии, като например семантика, символика, рекламно послание и т.н.

Цветното усещане, предизвикано от хроматичната стойност на определен обект, се нарича цвят на обекта. Възприятието на повърхността и оценката на нейната цветност често са неточни поради факта, че се намесват и такива индивидуални особености на предмета като форма, блясък, прозрачност, текстура, фактура и т.н.

СВЕТЛИНАТА

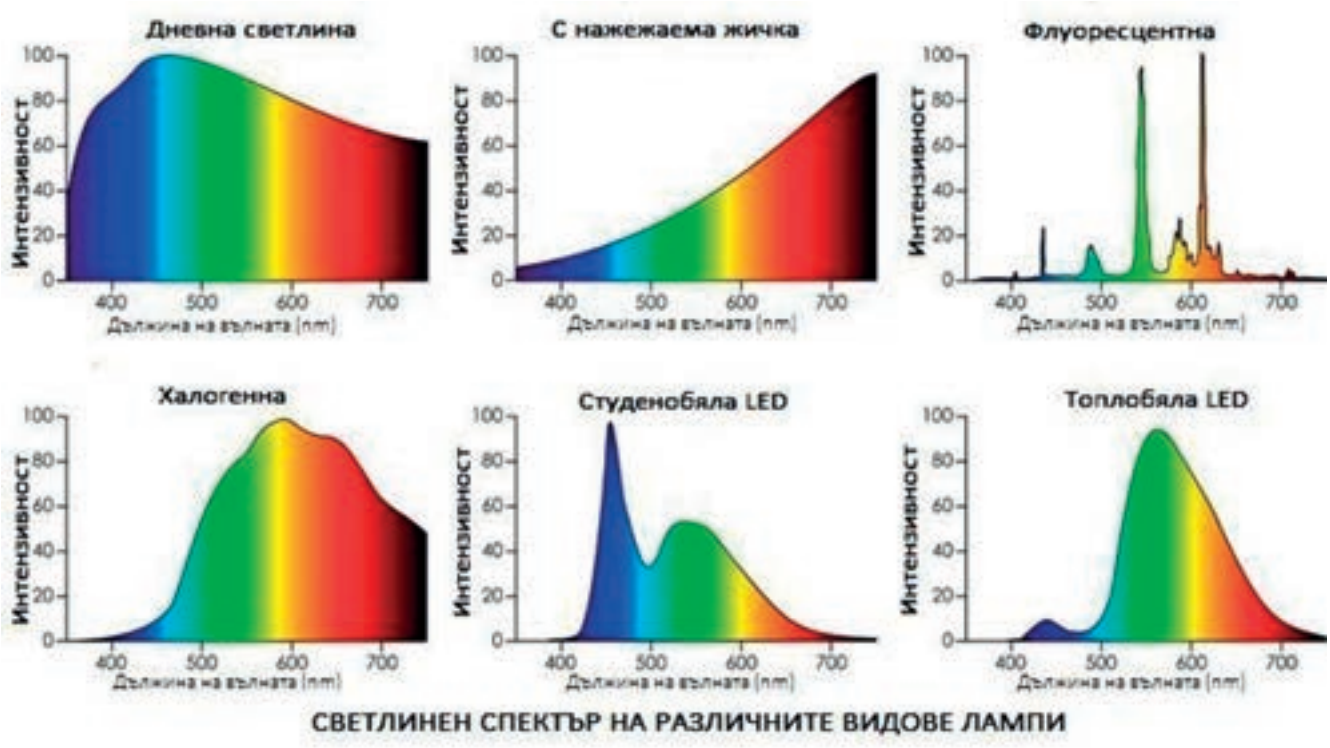
КАТО СЪЩНОСТ **И СРЕДСТВО**

Функциите на светлината се определят в диапазона от физическо явление до физиологическо въздействие. „Стимулът на цвета е функция от спектралното разпределение на енергията на лъчението от един или повече светлинни източници, която това лъчение претърпява, преди да достигне до зрителните органи и от спектралната чувствителност на сензорните клетки за цвят в очите“[52].

Съществуват разнообразни източници на светлина, които се класифицират спрямо техния произход на естествени и изкуствени. Към естествените източници на светлина се причисляват звезди, галактики, светкавици, полярното сияние и др. Небесните тела (звезди) разпространяват в пространството енергия под формата на електромагнитно излъчване. Някои биологични видове също са източници на светлина и се срещат както в растителния, така и в животинския свят. Явлението е известно от биологията като биолуминисценция и се среща при светулките, планктона и др.

Човекът създава изкуствените източници в опита си функционално да използва светлината, а примерите са разнообразни като факли, фенери, лампи и др. Към изкуствените източници на светлина принадлежат различни видове лампи и светодиодни излъчватели, които се поделят на източници с топлинно излъчване и източници със студено светене. Към първия вид се отнасят лампи с нажежаема жичка, а към втория – газоразрядни лампи като луминисцентни, натриеви, живачни и светодиодни излъчватели. Цветната температура на лампите с нажежаема жичка се движат в границите от 1700 K до 3300 K и затова тяхното излъчване е в жълтата част на спектъра. Цветната температура на халогенните лампи достига до 6500 K и излъчената от тях светлина е синкава. Цветната температура на някои CRT екрани достига до 9500 K, а лъчението е бяло. С увеличаването на цветната температура излъчването се доближава до виолетовата част на видимия спектър[53]. Представените възможности на изкуствени източници имат пряко влияние върху възприятията за цвят в средата, в която те функционират. (фиг. 17)

52 Александров, Николай. Цит. съч., с. 16.
53 Александров, Николай. Цит. съч., с. 48.



17. Светлинен спектър на различни видове лампи

Всеки светлинен източник изпуска определени порции светлинна енергия (кванти), съставена от частици с определена маса (фотони), които се движат в пространството с определена скорост, придружени от електромагнитна вълна с определена дължина. Светлината се движи по прави линии излъчвани от източника и се разпространява във всички посоки. В зависимост от средата, в която светлината се разпространява, скоростта ѝ се изменя. Ако светлината при своето разпространение в еднородна среда срещне по пътя си тяло, то на границата между двете среди се получава отражение от пречупена светлина. В зависимост от повърхността, върху която въздейства светлината, отражението се подразделя на три вида:

- огледално отражение – при полирани повърхности, попадналият сноп от успоредни лъчи не променя характера си, а само посоката;
- дифузно отражение – при матови повърхности, попадналият сноп успоредни лъчи се отразява равномерно във всички посоки;
- смесено отражение – при смесени повърхности,

отражението има дифузен характер, но в някои посоки огледален.

В зависимост от цветността на повърхността, едни светлинни снопове се абсорбират, а други отразяват. Например ако обектът е червен, се абсорбират всички цветни лъчи с изключение на червения, който се отразява. Необходимо е да се уточни, че за разлика от хроматично оцветените повърхности, тези в черно най-слабо отразяват светлината, защото я поглъщат изцяло, докато бялата повърхност отразява всички светлинни лъчи.

Източниците на светлина имат съществена роля за художественото изображение, защото техният вид и характерът на излъчването им влияят пряко при изграждане на формата, стимулират възприятията и водят до редица внушения. Във тази връзка ще бъдат разгледани някои особености на светлинните ефекти, получени при директната слънчева светлина, светлината в облачно време, както и ролята на някои светлинни източници за характера на цветното впечатление. Анализът има за цел да представи изменчивостта на цветовете под въздействие на разнообразни условия на осветеност.

В ясните слънчеви дни източниците на светлина са слънцето, небето и светлинните лъчи, отразени от осветените обекти. Последните споменати са производни от първия източник на светлина и са зависими от него. Небесната светлина е мека и разсеяна в сравнение със слънчевата и се разпръсква в различни направления. На голяма височина, когато въздухът е особено прозрачен, небето се осветява в синьо-виолетов цвят, а сенките стават по-тъмносини. Ако небето е в мъгла, сенките изглеждат сиви. Наблюденията показват, че при силна мъгла или смог, цветът на небето е по-топло, а сенките са по-отчетливи[54]. (фиг. 18)

18. Антон Митов, Селянки на пазар в София, 1903, масло, НХГ



В облачно време слоят от облаци разсейва слънчевата светлина и дава възможност на цветовете да изглеждат естествено без визуален драматизъм при съпоставката на светлина и сянка. Удивителното е че в облачно време цветът изглежда по-ярък и чист, отколкото под пряка слънчева светлина[55].

54 Гарни, Джеймс. *Цвет и свет*. Москва: Эксмо, 2013. с. 28.
55 Пак там, с. 30.

Светлината, излъчвана в затворено пространство от свещи или камина има жълто-оранжев цвят. Колкото повече пространствените обекти са отдалечени от източника на осветление, толкова тяхната осветеност се снижава. След залез слънце и с настъпването на нощта, източникът на светлина става по-ясен и по-определен. (фиг. 19)



19. Иван Мърквичка, Циганска веселба, 1889, масло, НХГ

1. Светлина и цвят в творческата дейност

В изобразителното изкуство светлината и цветът са самостоятелни естетически категории, но в творческия процес са в пряка зависимост една от друг. Те пряко влияят на създаването на художествени произведения независимо от вида изкуство. Графиката и живописта боравят с контраста между черно и бяло или с градациите на светлосянката, получени благодарение на светлината. Независимо от съществените различия между ахроматичното и хроматичното изграждане, черното и бялото имат цветови качества в предметната действителност.

Ако подложим черно-бялото изображение на по-дълбок анализ, ще стигнем до извода, че посредством черния и белия цвят се предават качества на цветната предметна действителност, или по-скоро светлотоновото степенуване.

Проблемът относно светлината при работата на дизайнера може да бъде изяснен, ако бъдат разгледани способите на нейното използване в пластичните изкуства и живописта. Скулпторът създава реална и осезаема обемна форма, като осмисля предварително характера на светлосянката, така че тя да направи пластичната форма максимално изразителна. Гледната точка спрямо произведението се изменя, то може да бъде наблюдавано от различни ъгли и да бъде възприемано в различни условия на осветеност. Изменението на системата на разпределение на светлината и сянката, променя изразителността на формата. В зависимост от осветлението скулптурната творба може да изглежда плоскостна, и обратно – да е подчертано обемно-пластична,

да изменя и своята фактурност. Връзката между форма и светлина в скулптурата е изменчива и многообразна.

В двумерните изображения авторът е този, който предопределя гледната точка на съзерцаващия. Формата на предметите се изявява при фиксиран източник на светлина, от цялото многообразие на възможни положения авторът избира най-подходящия, за да придаде определено внушение. За пластичните форми светлината е физична даденост, съществено условие за изява на тяхната пластичност, което изисква от автора умение в светлотоновото моделиране.

Светлината моделира формата и изгражда пространството, като се превръща във формообразуващ фактор и средство на изразителността. Често само един естествен източник на светлина дава голямо богатство от полутонове, бликове и рефлекси. Породените от осветлението особености хармонизират пространствената илюзорност и са причина за създаване на определени психологически усещания.

Съвременната система на компютърното осветление представя цвета като формообразуващ елемент на виртуалната среда. Осветлението е решение на множество комплексни, свързани помежду си, задачи, базирани на основата на оптимизацията на компютърната система, с отчитане на особеностите на визуалния обект. Подробното разработване на съвременната архитоника на компютърното осветление, която произхожда от същите предпоставки на живописта, позволява с помощта на осветлението да се реши колоритното изграждане.

Художественото осветление предполага наличието на ефекти, които се отличават един от друг по следните особености: направление на светлината; площ на покритие, от която зависи общата тоналност на кадъра; контраст (съотношение между количеството разсеяна и в направление светлина); съотношение между пространствената светлина и сянка. Под термина ‘ефект на осветлението’ се разбира ефектното състояние на светлината.

Всички основни задачи на осветлението, като изява на обем, фактура, пространство и организация на кадъра, се решават едновременно и комплексно или

в система, и в тази връзка процесът може да бъде определен като системен подход[56]. Всеки допълнителен източник на светлина може силно да измени цветовата изразителност на кадъра, затова е необходима и постоянна връзка. В съвременната система на осветление потокът на разсеяната безсенъчна светлина придобива голямо значение. Всеки реален източник на светлина, освен този излъчващ в направление, има разсеяна светлина, която образува рефлекси и просветлява сянката, като влияе на формата и пространството.

2. Светлосянка

Светлинният поток, излъчван от един източник в няколко направления, пада не върху една, а – върху множество разнообразни по форма и по цвят повърхности. Обектите в средата са разположени под различен ъгъл по отношение на светлината и на тази особеност се дължи разнообразието в тяхната осветеност. Ситуациите са разнообразни понякога и сложни за пресъздаване от начинаещия художник, особено ако обектът е осветен не от един, а – от няколко източника. За автора светлината е средство за постигане на художествена изразителност, но не е възможно той изцяло да пренебрегне физическите закони на светлосянката.

Понятието светлосянка се отнася до реалния предметен свят, а съществен фактор за нейната проява е светлината, която се разпределя по повърхността на обектите и служи като средство на обемно-пространствената им моделировка. В зависимост от вида осветление, светлосянката моделира обема по различни начини, като променя и хроматичната същност на цвета. Един и същи обект в различни светлинни ситуации изглежда нееднакъв по отношение на тоналната си идентичност. Независимо от разнообразието от модели на светлосянката тя има няколко основни зони, които могат да бъдат наблюдавани в по-широки или по-тесни диапазони.

---

56 Минков, Арсен. *Цветът в дигиталното изкуство*, в: Сборник доклади „3x10". Научна конференция „30 години – Дизайн за детската среда". София: НХА, 2021. с.20.

Зоната на светлината се образува в тази част на повърхността на обекта, до която стигат светлинните лъчи, идващи непосредствено от източника. Противоположна на тази зона е зоната на сянката, която е най-тъмната част на обемното тяло, но независимо от това до нея достига отражение на светлината. Тя никога не е абсолютно тъмна, защото носи в себе си отпечатък на други по-слаби източници на светлина. Тъмната област на сянката е зона, която много често е наричана ядро на сянката. Нейната поява се дължи на вторичния източник на светлина (отразената), не толкова силна, колкото тази от първичния или основен[57].

Осветената част на обекта и тази на неговата сянка зависят от ъгъла на падане на светлинните лъчи върху повърхността. Най-светлото място в осветената част на предмета е блик, а най-светлото в сянката – рефлекс, и те никога не са еднакви по светлота. Тяхната изразителност по отношение на отразената светлина зависи пряко от фактурата на повърхността. На гланцова повърхност те са по-рязко очертани и ясни, докато на матирана имат по-неясно очертани граници. Зоната на полусянка включва граничните участъци спрямо зоната на светлината и сянката. Тя е тази част от повърхността, която дава вярна информация за хроматичната стойност на повърхността. Именно поради своите качества и роля в светлосянъчното изграждане, художниците я считат за основа при построяване на правилни светлотонови и цветови отношения. Често се нарича и полутон.

Появата на сянка показва, че в тази област на материалността на обекта отсъства светлина. Падналата сянка се различава от собствената такава по това, че се разпростира върху основата на стъпване на предмета и има определени граници.

Когато определена форма преграждa пътя на пряката светлина, тя проектира или хвърля сянка върху всичко, което се намира зад нея. Образуваната в резултат на това затъмнена област може да се използва в качеството на полезен инструмент от автора, за да предизвика визуално усещане за дълбочина или връзка на

57 Гарни, Джеймс. Цит. раб., с. 46.

елементите вътре и извън композицията[58]. Ако основната функция на собствената сянка се явява пластичната моделировка на обемната форма, то падащата сянка служи като допълнително средство за пресъздаване на пространствената среда. Тя има художествените възможности да усили емоционалното съдържание на произведението. В откритите пространства падналата сянка е гъста и тъмна. Нейният вид е свързан пряко с вида на източника. При мека светлина сянката е ефирна и нежна, а при твърда светлина образуваната сянка е с рязък контур. Когато източникът на светлина се намира над обекта, хвърлената сянка е много къса или изчезва напълно. Колкото светлинният източник е изместен встрани от осветяваното тяло, толкова хвърлената сянка ще бъде по-дълга.

Що се отнася до цветовото изграждане, температурата на светлината не е определяща за температурата на сянката в творбата. При естествена дневна светлина, получена от слънцето в топли хроматични стойности, сянката е синя и студена. Светлината е ярка и се вижда навсякъде, освен в сянката. Светлина има и в сянката, но не от слънцето, а от други източници, като небе и рефлекси, които определят цвета на сянката. Ако липсва напълно светлина в сенките, там няма да се наблюдава нищо друго освен черно петно[59].

Небето, като независим източник на светлина, който е по-малко ярък от слънцето и се проявява само в сенките, подчертава сенчестите зони и им придава синкав оттенък. Фактът, че небето има съществена роля за формиране на хроматичните стойности на сенките е видно при здрачаване, когато слънцето е под хоризонта и теренът е синкав[60]. (фиг. 20)

При близкостоящите един до друг обекти, където светлината преминава слабо, се образуват ограничени области на сянка. Обикновено те се получават при близкоразположени фигури, гънки на платове и на места на съприкосновение с плоскостта на стъпване. Всяка точка на контакт служи като своеобразна преграда

20. Клод Моне, Импресия, Изгряващо слънце, 1872, масло, Мармотан Моне, Париж



58 Гарни, Джеймс. Цит. раб.,, с. 50.
59 *Все о теплохолодности, или какого цвета будеть тени, светь и рефлексы* [Онлайн], в: Smirnov School. URL<https://render.ru/ru/SmirnovSchool/post/18959>. [Последна промяна 08 юли 2020, последен достъп 21 октомври 2021].
60 Пак там.



21. Пиер-Огуст Роден, Двореца на дождовете във Венеция, 1881, масло



22. Клод Моне, Жена с чадър. Мадам Моне и нейния син, 1875, масло, Национална галерия за изкуства, Вашингтон

на светлината и в резултат на това възниква тъмно петно. Тези тъмни зони се наричат затварящи сенки[61].

Фронталното осветление, което е в направление непосредствено срещу обекта, акцентира върху двумерното изображение, но не е в състояние да предаде неговата пластичност. От друга гледна точка то е добро, защото извежда истинския цвят и дава съществена информация за детайлите. В този случай контурът се представя като тънка периферна област на сянката и обхваща края на обекта. Контурното осветление осветява подчертава формата отзад, като формира така наречения ефект на ореола и за тази визия е необходим силен източник на светлина. Върху изображенията контурното осветление се изявява като светло оцветен контур, а неговата ширина се изменя в съответствие с размера на повърхността и отклонението на светлината. В природата подобно осветяване се наблюдава при залез слънце. (фиг. 21)

Съществува още едно интересно състояние на светлината спрямо обекта, известно като контражур, наблюдава се, когато светлинният източник е поставен зад осветеното тяло. В това състояние контурът на обекта изглежда рязък, а наситеността на цвета се понижава и сенките се проектират напред. Подобно състояние на осветлението и осветения обект води до намаляване на изразителността на детайлите и възникване на сияние по края на формата[62]. (фиг. 22)

Светлината, насочена от долу нагоре спрямо модела, създава нетрадиционни визии. Ако осветлението е приложено спрямо човешкото лице, изражението ще въздейства дори демонично.

Осветеност и яркост. Осветеността на участък от повърхността зависи пряко от големината на светлинния поток. В художествената практика тя се разглежда като свойство на предметната действителност, което оказва влияние върху идеите на художника и което предопределя характера на светлосенъчните и цветовите отношения в композиционното цяло. Силната светлина създава разнообразни нюанси и оттенъци на цвета. Много автори предпочитат ясните слънчеви дни

61 Гарни, Джеймс. Цит. раб., с. 54.
62 Пак там, с. 62.

за работа от натура при създаване на пейзажи, защото светлината е мека и разсеяна и създава богатство от светлосянъчни отношения. Осветеността влияе не само на възприятията за светлота, но и за цвят. Всеизвестна особеност на червения цвят е, че той изглежда по-ярък при силно осветление, а синият цвят изглежда по-ярък, когато е по-слабо осветен.

Светлината и формата на предметите. Светлината има важна роля при възприемане формата на обектите. Повърхността и обемът са фактори, които влияят на възприятията при всеки вид осветление. Видът на предмета се определя от различни признаци като светлота, цветен тон, наситеност, фактура. Изменението на една от тези характеристики изменя всички други, например изменението на осветеността изменя и светлотата на повърхността, и нейната цветност.

ЦВЕТЪТ

КАТО ЕЗИК **НА ЕСТЕТИЧЕСКОТО СЪОБЩЕНИЕ**

В ролята на естетическо съобщение произведенията на изкуството участват в процеса на емоционална комуникация между автора и публиката. Те имат структура, аналогична на език, чрез който се предават мисли и внушения, предизвикващи емоции и усещания. Цветът е хроматичен код, който стимулира комуникацията и е част от знаковата система на изкуството. Много често той е универсалната връзка между отделни символи, форми, материалности и катализира определени значения.

„Динамично и многопластово е взаимодействието между съвременни и архетипни кодове и визуални системи в разчитането на едно съвременно произведение на изкуството.“ [63]

Художествените изразни средства, между които е и цветът, са носители на художествени послания, формиращи емоционално съдържание на творбата. Хроматичните стойности, изграждащи хармоничната цялост на произведението, са провокатори на мисловни процеси и сетивни усещания, които създават условия за генериране на емоционална оценка от страна на зрителя. Тези оценки са положителни или отрицателни, силно повлияни от моментното състояние на индивида, от неговото настроение, жизнения опит и др.

Спецификата на цветното въздействие позволява използването на цветовете не само като отделни знаци – символи, но и като цяла система с езиков характер. Езикът на цвета е неразривно свързан с цветовата култура, а разбирането на неговото символично значение се случва в контекста на историята и културата на отделната страна или регион. Той може да бъде разглеждан със значения на комуникативност, символика и изразителност[64].

„Мистичната реалност – както и творческата – представя същностни истини изразени на свой собствен език. Виденията са символични и поетични по характер, резултат от силата на външното зрение и на яркото визуализиране (типично за надарените с въображение).“ [65]

63 Макавеева, Розина. *Светлинни и цветови средства, изграждащи имерсивни среди и спектакли*, в: *Сборник доклади от научна конференция „Дизайн & приложни изкуства 2021“*. София: НХА, 2021. с. 267.
64 Рац, Александр. Цит. раб., с. 59.
65 Маркова, Даниела. *Изкуството да виждаш. Променени състояния на съзнанието и виждане*. София: Изток-Запад, 2019, с. 238.

Материалът (цветът), от който се изгражда произведението, е решаващ за неговата визия и определя неговото функциониране. Той е основа за възникване на усещания и формиране на значения, които съставляват основата на езика на изкуството. Авторът избира цветовете като проводници на своята идея и като средство, чрез което формулира естетическото съобщение. Те съобщават мисли, чувства, емоции и в същото време стимулират индивидуалните усещания на съзерцаващия. Чрез хроматичните стойности авторът интерпретира различни нива на реалност, физическа или веществена, нива на логически и психологически очаквания. Необходимо е създаване на връзка между тях, защото всички те са структурирани на основата на хармония, която е основно правило за всяко произведение.

„Начинът на виждане на художниците е резултат на система от условности, заучени както се учи език, предопределени от традицията и характера на обучението.“[66]

В изкуството цветът е знак, който участва в образуването на сложни системи от значения, чрез които други знаци се идентифицират като форма, фактура и т.н. Те стават средства за комуникация и участват във формирането на образи, имащи общоприето значение и такива, които са плод на фантазията на автора. Материализирането на определени идеи чрез цветовете в обект от действителността или в образ на обект се постига посредством използването на знаци, които са носители на информация.

„Възприемането с образи е по-бърз и директен режим от словесното изразяване. За някои неща има само зрителни възприятия. Те се поддават по-лесно на изразяване чрез образи, отколкото чрез точността на понятията.“[67]

Възприятията за цветност се осъществяват върху основата на сензорни кодове, които са свързани с чувствителните реакции на възприемащия.

---

66 Пак там, с. 242.
67 Пак там, с. 252.

„Много цветове във вековната история на човечеството непрекъснато са се свързвали в съзнанието на човека с определени дейности и в последствие са започвали да символизират тези дейности.“[68]

Информацията, която носи цветът за отделната личност, е обусловена от културните традиции и се отразява в цветовата символика на различните култури. Информираността, която придобива зрителят в процеса на възприятието, зависи от неговите физиологични и индивидуални психологически особености. Цветните впечатления могат да бъдат разглеждани като преплитане на обективното и субективното усещане, при което впечатлението от цветното цяло остава неразривно свързано с чистата абстракция на ума, с емоционалните отговори на зрителя. Цветовите възприятия на произведенията на изобразителното изкуство произхождат от доминиращи абстрактни и психологически аспекти на възприятието, като физиологичните са отслабени.

В основата на естетическите реакции лежи конфликтът между трите компонента на човешките възприятия, които могат да бъдат определени като: физиологичен, емоционален (чувствен) и абстрактен. Цветовите възприятия носят в себе си индивидуални и общочовешки черти благодарение, на което езикът на цвета се явява универсален за зрителите от различни епохи.

При възприемане на цветовата композиция на обекти с художествена стойност, човекът се вслушва не в първичните импулси на възприятието, а по-скоро в първоначалните интуитивни чувства. Обектите предназначени за бита не изискват естетическо възприятие, а по-скоро играят ролята на знак, понятие за обект, изпълняващ определена функция. Някои произведения на изкуството също могат да бъдат причислени към подобен тип понятия с разликата, че при естетическото възприятие, интересът към идеите е уравновесен с този към формата. Естетическите преживявания, съпътствани от естетическата наслада се основават на идеи и съдържание, които се материализират във форма.

Много художници се интересуват от цветовете в ролята им на стимулатори на емоционалните и естетически преживявания. Някои от тях наблюдават реак-

68 Венев, Иван. Цит. съч., с. 18.

цията на арт публиката, други изследват пряко своите усещания. Един от тези автори, който се самонаблюдава и аналитично изследва личните си реакции е Василий Кандински. Резултатите от своите анализи, той представя в знаменития труд *За духовното в изкуството*. Кандински изследва взаимоотношението между цвят и форма в творбата. Всеки материален цвят на картината според него предизвиква в зрителя първоначално физическо усещане – тя му харесва или не му харесва. При хората с невисока душевна възприемчивост към цветовете, въздействието е повърхностно и ограничено. Цветът е душевна вибрация, която се предизвиква от образа и асоциациите. Според Кандински човешките емоции отговарят на определени цветове, цветът и формата са материални състояния. Често авторите се опитват да интерпретират своите усещания и чувства върху изобразителната плоскост, следвайки единствено своя творчески инстинкт и с пълното съзнание, че е възможно те да не са понятни на всички възприемащи творбата. Със сигурност това неразбиране не означава отсъствие на смисъл в произведението. Всеки творец изгражда свой творчески език, чрез който е способен да изобразява безсъзнателното и осъзнатите импулси, породени от личните му емоции и преживявания. Често личният почерк има и характерни за автора хроматични белези, хармонии от цветове, които авторът използва. Цели периоди от творчеството на известни художници са обозначени с определен цветови код, като розовия и синия период на Пикасо. Синият цвят е способ за оповестяване на едно душевно страдание. (фиг. 23)

Според художникът синият цвят е способ за изразяване на опустошителната тъга, връхлетяла го след смъртта на негов приятел. Персонажите на картините от *синия период* не гледат един в друг, погледите им са обърнати към пустотата, те скърбят. Синият цвят се явява като цвят на духовното уединение на човека. *Розовият период* на Пикасо представлява неговото връщане към обичайния човешки живот с радостите и трудностите[69]. (фиг. 24)

В произведенията на изкуството художниците се изразяват не само чрез изразните средства, присъщи



23. Пабло Пикасо, Син период, Трагедия, 1903, Национална галерия за изкуства, Вашингтон

69 Вальтер, Инго. *Пабло Пикасо. Гений столетия.* Москва: Арт-родник, 2002, с. 106.



24. Пабло Пикасо, Розов период, Семейството на въжеиграча, 1905, маслени бои върху платно, Национална галерия за изкуства, Вашингтон

за епохата, но използват и свойствени такива за изкуството въобще.

През цялото си съществуване човечеството е имало усещане за универсалното значение на изображението и по тази причина много образни символи са оцелели през вековете[70].

Някои изследователи на творческия акт определят съществуването на вечен и жив художествен елемент, неподвластен на времето и новите течения в изкуството. Наличието на подобна определеност е рядко постижение, но със сигурност е маркер за гениалност. Художественият елемент с висока естетическа стойност се възприема от потребителите на изкуство от всяка епоха и той е валиден за всички видове изкуства.

Процесът на културна еволюция на възприятието и на езика на цвета се отразяват в естетиката и се използват в средствата за масова информация и технология. Изображенията, обектите, архитектурните пространства, а също и технологичното развитие на информационните системи, навигациите и комуникациите в съвременното общество показват качествен скок в развитието на процесите при обработка на цветовите кодове[71].

70 Панкова, Румяна. *История и теория на арт-терапията.* София: Румяна Панкова, 2012, с. 25.
71 Buether, Axel. The Function of Collor: An Introduction to Colour Theory and a Definition of Terms, in: *Environmental Colour Design: Theory and practice*. Smoulensk: SmolGu, 2017, p. 32.



ПАРАДОКСИ

ПРИ ВЪЗПРИЯТИЕТО **НА ЦВЕТА**

„Онова, което виждаме, не е реално. То е било изкривено, така че да съответства на нашето собствено платно – тоест на мозъка. Когато отворим очи, ние навлизаме в един илюзорен свят, в сцена, разбита на части от ретината и закърпена отново от кората на мозъка. Ние тълкуваме възприятията си по начин, по който художникът тълкува дадена картина. Независимо колко точни са невронните ни карти обаче, те никога няма да дадат отговор на въпроса какво всъщност виждаме, тъй като зрението е нещо дълбоко лично.“[72]

Нашето съществуване като индивиди започва с разказ за света, предаване на опит, макар и словесно предадени от нашите близки, за средата, която ни заобикаля. Ние в известен смисъл поглеждаме на света през чуждите очи, докато се научим да го възприемаме и опознаваме самостоятелно. За обектите, които ни заобикалят, получаваме информация, натоварена със значения и условности, между които е и цветът.

„Сетивното и емоционалното възприятие са тясно свързани и взаимозависими. Те са обусловени от редица субективни и обективни фактори като физическа среда, степента на интелектуално развитие и психическото състояние на възприемащия индивид. Резултатите от тези две възприятия може да се окачествят общо като степен на реакция, вариращa от проста моторно-двигателна активност до по-дълбока степен на съпреживяване, определена от различните изследователи като емпатия или вчувстване, в зависимост от степента на участие на съзнанието в процесите на възприятието.“[73]

Възприятията и усещанията за цветност са обусловени от конкретната културна среда, като по този начин се моделират впечатления и усещания. Необходимо е време, наблюдение, обучение за възникване на съществени промени в подхода на възприятие при хората, посветили се на изкуството, независимо от факта, че носят една по-различна творческа сетивност.

Художниците преоткриват скритите аспекти на нещата, всеки един от тях има своите видения и интуитивни прозрения. Няма огромни различия между тях,

72 Лерът, Джона. *Изкуството, сталкерът на ума*, превод Петьо Ангелов. София: Изток-Запад, 2012, с. 154.
73 Вапцарова, Маня. *Отношението "интерпретация-възприятие" в контекста на Абстракционизма*. –Дисертационен труд, защитен в Национална художествена академия, София, 2013, с. 9.

въпреки че всеки има своето виждане за света – с разнообразни нюанси и оттенъци, с тъмни и осветени места, но и със сходство поради общата им природа[74]. Много художници са забелязали, че обемната форма на предметите и тяхната цветност не могат да бъдат възприемани едновременно. Според гещалтпсихологията човекът схваща обекта или неговата форма първично, както и пространствените отношения, фактурата, и впоследствие едновременно усеща нюансите на цвета, светлината и сянката.

Психофизиологическите усещания за време, движение, пространство, ритъм, цвят, контраст, равновесие се считат за формални признаци на визуалния образ, или така наречените перцептивни свойства на изображението. Цветът е не само обективно физично свойство на предметната среда, но е и фактор на нашето субективно психологическо възприятие.

Зелената сфера поглъща всички цветове от спектъра и отразява само зеления. За наблюдаващия и търсещия художник хроматична определеност е само един визуален и оспорим факт. Зеленото е една условност, която интерпретирана в творческия процес е носител на рефлексии и отражения, на студени и топли нюанси.

Между визуалното възприятие и актът на реализация на видяното от автора се намесва интерпретативното, като тази интервенция оказва въздействие не само върху крайния резултат, но и върху самото възприятие[75].

Изображението е резултат от художествения акт, който като процес се идентифицира с възникване на идеята, разработване на сюжета и създаване на образи с определена цветова идентичност. Предметният цвят се пренася от реалната среда върху изобразителната плоскост относително достоверно. Независимо от реалните стойности на цветния тон, често авторът преобразува творчески хроматичната стойност, за да изгради хармоничната цялост на творбата. Реалните стойности на обектите са много изменчиви, цветът в светлата

74 Маркова, Даниела. Цит. съч., с. 238.

75 Вапцарова, Маня. Изобразителните възможности на графичните техники като средство за обогатяване на живописния език при визуализиране на сценографската идея, в: *Постижения в развитието на съвременния дизайн и декоративно-приложните изкуства. Сборник материали от Научна конференция на НХА.* София: НХА, 2012, с. 20.

част е един, в сянка – друг, а в бликовете – трети. Нашият мозък има умението на подсъзнателно ниво да преизчислява и определя истинността на предметния цвят, и да представя обемите, изразени в модулация от цветови тонове. В тези случаи работи един от най-фундаменталните закони на зрителното възприятие – Закона за константността. В този ред на мисли, параметрите на субективното възприятие на цвета (цветен тон, светлота и наситеност) са зависими от реалните условия на осветлението (сила, контраст, спектрален състав).

Възприятията се стимулират от погледа в неговото движение от един участък на обекта към друг в търсене на съотношения между топли и студени оттенъци, преходите от рефлекс към сянка. В подобни моменти престават да се различават особеностите на формата и фактурата, остават само цветовите различия.

> „Процесът на възприятие има различна интензивност и осъзнатост. В една първоначална степен то е „чисто“, „просто“, „суровo“, освободено от всякакви разсъждения, и е в основата, върху която се наслагват по-сложни сетивни преживявания.“[76]

Човешките очи менят своята адаптация, така че всеки път се разглежда участък, попадащ в зоната на най-благоприятната осветеност за даден цвят.

Цветното пространство демонстрира различия по цветен тон, наситеност и по светлота. Поради тримерността на пространствената композиция се проявяват значими различия на цветни стойности, което е един от съществените проблеми на хармонизацията на средата. Що се касае до самото пространство, от една страна, то е теоретична абстракция, авторско виждане, а от друга – е продукт на пълния цветови обхват на човешкото зрение. Практиката показва, че всеки цвят се образува от смесването на цветни лъчи или бои, чрез принципи, които са съвършено различни и се позовават на субтрактивното и адитивно смесване на цветовете.

В процеса на възприятие постоянно се използват мерки и модули. Мярката характеризира контраста в размера на фигурите и в цветността. Принципите на визуалното

76 Маркова, Даниела Цит. съч., с. 147.

възприятие на индивида, независимо от неговата роля на автор или зрител, се заключават в това, че всяка област на зрителния опит (цвят, композиция, размер, контраст и т.н.) постоянно се съизмерва посредством модули като скорост на предаване на информация, цветова хармония, контраст и т.н. В някои теоретични трудове тези модули са определяни като матрици, чрез които се идентифицира действителността и постъпва информация в зрителните канали и се формират усещания.

Известно е че човешкото съзнание се стреми към изграждане на цялостна структура от непълни и разнородни елементи. Този процес на изграждане е характерен не само за формата, но и за нейните цветови характеристики. За подкрепа на твърдението могат да послужат явленията цветова индукция или последователен контраст, при които човекът често вижда цветове, които не съществуват в действителност. Това е пример, че цветоанализиращата биологична система довизгражда целостта на изображението, което хората виждат фрагментирано.



ПРОСТРАНСТВЕНО

ВЪЗДЕЙСТВИЕ **НА ЦВЕТА**

1. Пространственост на цвета

Цветовите съчетания притежават визуалната сила да манипулират възприятията на индивида, свързани с пространствени планове, обем и движение. Въздействието на цветовете зависи от редица компоненти и условия като цветови примеси, вид комбинации, местоположение. Промяната в наситеността, площта, както и наличието на контраст между светли и тъмни тонове в цветното съчетание, са причините за възникване на пространствени илюзии за дълбочина, преден план, разширяване и стесняване на пространството и принадлежащите му обектите.

Черното е този благодатен цвят, върху който всички цветове се изявяват и изпъкват. Един прост опит демонстрира тази визуална особеност на черното в съотношение с хроматичните стойности положени върху него. Ако върху черен фон едно до друго без интервал са поставени оцветени парчета хартия в жълто, оранжево, червено, виолетово, синьо и зелено, се наблюдава как жълтият цвят оптически изпъква по-напред от всички останали, а виолетовият цвят потъва в дълбочина. Възникналите контрастни взаимоотношения между черния фон и останалите цветове се подреждат между жълто и виолетово, както следва – оранжево, червено, зелено, синьо. (фиг. 25)

Ако черният фон бъде заменен с бял, впечатлението за предни и задни планове се променя, виолетовият цвят изпъква, а жълтият, като най-светъл цвят, отстъпва назад. Опитът показва, че пространствеността на даден цвят се влияе от съседните цветове, от възникналите контрасти, както и от качествата на самата повърхност. (фиг. 26) Тоналната плановост при изграждане на композицията се основава на степента на яркост на цветовете и възникналия контраст между тях. На този принцип функционира и въздушната перспектива, която изменя цветната стойност на обектите от средата към по-студени тонове и ги сближава, като постепенно те губят яснотата на очертанията си.

Пространственото въздействие на цветовете може да бъде разгледано и в един интересен аспект на усещане за визуално движение на студените и топли хроматични





25. Пространственост на цвета

26. Пространственост на цвета

тонове. Василий Кандински се позовава на своите наблюдения в За духовното в изкуството като определя:

> Топлината и студенината са, съвсем общо казано, склонност към жълтото и към синьото. Разграничението се прави, така да се каже, на една и съща плоскост, като цветът запазва основното си звучене, но това основно звучене става повече материално или по-малко материално. Тук имаме хоризонтално движение, при което топлото се движи върху тази хоризонтална плоскост към зрителя, устремено е към него, а студеното се отдалечава от зрителя.[77]

В своите теоретични разсъждения Кандински продължава с ексцентричното или концентричното движение на тези цветове. Ако бъдат създадени две еднакви по големина окръжности, оцветени в синьо и жълто, и те бъдат съзерцавани за кратко време, ще се проявят следните ефекти: жълтата окръжност демонстрира движение от центъра и визуално се приближава към наблюдаващия. Синьото развива концентрично движение, което наподобява това на охлювът, прибиращ се в черупката си. При описаното движение синият цвят визуално се отдалечава от зрителя. Според Кандински въздействието нараства с просветляване на жълтия и потъмняване на синия цвят, т.е. с добавяне на контраст между тъмно и светло[78]. (фиг. 27)

77 Кандински, Василий. *За духовното в изкуството*, превод Никола Георгиев. София: Изток-Запад, 2016, с. 91.
78 Кандински, Василий. Цит. съч., с. 92.



27. Василий Кандински, Първи абстрактен акварел, 1910, Национален музей за модерно изкуство, Център Жорж Помпиду, Париж, Франция

Когато жълтото изглежда по-студено и се доближава до зеленикавите тонове, представените движения, като ексцентрично и хоризонтално, се забавят. Промяната в динамиката е напълно естествена, защото присъствието на синия цвят провокира противоположно движение. При изравняване на двете противоположни движения, те се унищожават взаимно „и настъпва пълна неподвижност и покой. Възниква зеленият цвят“[79].

Червеният и жълтият цвят са сходни в качествата си за предаване на визуална динамика. Червеното е топло, подвижно и неспокойно, поставено в границите на петно. То притежава енергия, която наподобява тази на жълтото, но предизвиква усещане за движение, насочено съвсем малко навън. В резултат на смесването на жълто и червено се получава оранжево – топъл и жизнен цвят. Според Кандински при механичното и материално смесване се примесват и движения, които дават началото на излъчване, „на разтичане в обкръжаващата среда“[80].

Виолетовото, като състоящо се от червено и синьо, е значително уравновесено и не създава усещания за изявени движения. В същото време, той е доста непостоянен и неуравновесен, защото пряко зависи от своите примеси и от преобладаването на едни от двата съставни цвята – топъл и студен.

Студените и топли цветове също формират определени пространствени закономерности. При сравняването на два цвята с изравнена светлота, топлият пространствено се изявява и изпъква пред студеният, който потъва в дълбочина. Явлението демонстрира една съществена особеност на човешките възприятия известна като *баланс на възприятието*.

Пространствените ефекти предизвикани от определена хроматична стойност са в пряка зависимост от нейните качества и характеристики, които пораждат зрителни впечатления и асоциации. Червеният цвят се възприема като близък, изпъкващ, динамичен и увеличаващ обема на обектите, които са носители на неговия цветови тон. Оранжевият цвят има сходни качества, но изглежда визуално по-лек от червения. Жълтият цвят е подвижен, изпъква, увеличава обема, но в известна

79 Пак там, с. 94.
80 Пак там, с. 105.

степен е и ефимерен. Пространствените характеристики на жълтото, като най-светъл цвят, са свързани с визуални пориви да разшири или напусне очертанията, които го ограничават.

Зеленият цвят е разнообразен в пространствените си прояви и това разнообразие зависи от наличието на по-топъл или по-студен нюанс в неговата хроматична цялост. Например често жълто-зеленият и зеленият цвят се възприемат като неутрални, а синьо-зеленият – като отстъпващ в дълбочина. Що се отнася до впечатленията за движение, които създават зелените тонове, те се дължат на процентното съдържание на жълто и синьо. Жълто-зеленият цвят е жив и подвижен, а тази визуална динамичност се дължи на по-голямото съдържание на жълт тон. Чисто зеленият, който не клони нито към жълтите, нито към сините тонове, изглежда инертен. Колкото повече се увеличава съдържанието на син цвят, толкова синьо-зелените цветове започват да изглеждат статични.

Синият цвят се асоциира с простор и безкрайност, което в голяма степен предопределя свързаните с него възприятия за отдалеченост. Като хроматична стойност на повърхността на формата, той намалява нейния обем по ширина. Често тъмните сини цветове изглеждат тежки и неподвижни.

В много теории на цвета светлосиният цвят се определя като въздушен и лек, притежаващ изявена пасивност и статичност. Като използван цвят на повърхността на обемна форма, визуално създава усещане за разширяване и за лека визуална маса. Виолетът е отстъпващ в пространството и въпреки че съдържа в себе си червено, не е способен да изпъква. Той намалява обема на обектите, но изглежда и визуално тежък. Всички сиви тонове създават впечатление за отстъпващи и имат способността да изглеждат статични.

Пространствената изява на цвета зависи и от степента на осветеност. Подложен на директна светлина цветът изглежда ярък, активен и предно планов. Контрастът е другото важно условие за появата на пространственост на цветовете, който е в пряка връзка с размера на цветните плоскости. Когато на голяма оцветена в синьо повърхност има малко жълто петно,

синият цвят се изявява като фон, а жълтият цвят изпъква. В този случай ролята на фон отвежда синьото пространствено на втори план в сравнение с жълтото. При постепенно увеличаване на площта на жълтото петно в определен момент, то започва да въздейства като фон, а синьото петно започва да се изявява като форма на преден план. Представеният пример показва случай, при който пространственото въздействие на цвета пряко се влияе от заеманата площ.

Човекът възприема пространствената система в процес на движение, на преминаване от едно пространство в друго. В затворени ограничени пространства цветните елементи се възприемат едновременно, в зависимост от зрителния ъгъл, при постоянно отчитане на съотношенията между фигура и фон. При движение на човека, цветовите впечатления последователно се сменят, като се съхраняват цветните образи от предходните пространства. При панорамния преглед на пространството, в зрителния кадър попадат различни участъци. Цялостната информация за средата се формира от отделни кадри, които са в постоянна връзка.[81] При прехода от едно пространство в друго настъпва разрив в цветните впечатления, последователно те се ограничават и оформят образи.

Като се изменя цветът се изменят и възприятията за средата. В тази връзка цветовете променят визуално пространствените характеристики, като разширяват или удължават, стесняват, понижават или повишават пространството. Светлите цветове правят пространството илюзорно по-голямо, докато тъмните го стесняват и понижават.

2. Цвят и движение

Цветът е в непрестанно движение и се променя под въздействието на светлината, пространството и времето. Природата демонстрира прояви на цветна изменчивост при смяната на положението на слънцето от изгрев до залез, а също и при прехода от един сезон в друг. Изявата на цветовете е в тясна връзка с проме-

81 Абишева, Ирина. *Цветоведение. Учебное пособие.* Павлодар: ПГУ, 2009, с. 80.

ните в средата, срещащи се в архитектурата и дизайна, както и зависещи от динамиката на вкуса и материалните възможности на обществото.

Движението на светлината е мощно средство за въздействие върху човешките възприятия, свързани с цветовите характеристики на средата. Красиви визуални ефекти се появяват в осветените части, в цветните сенки и рефлекси на материалните обекти при професионално подбраните източници и добре режисирано осветление. Джеймс Гарни сравнява движението на светлината с музикално произведение. Градацията на цветни тонове, подобно на глисандо в музиката, плавно преминават от един цвят в друг. Тези преходи възникват, когато един тон се сменя с друг, светлият цвят се изменя в тъмен или слабият става по-наситен[82].

В природата линията, петното и сянката постоянно се изменят. Усетили динамиката на цвета и неговата художествена роля за изграждане на естетическото внушение, авторите експериментират чрез разнообразни композиционни решения. Изображенията в творбите често загубват своите контури и потъват в цветния фон, за да изплуват в ярки рефлекси и осветени части, благодарение на художествените, механизми на осветлението. Сенките са меки и се движат в плавни преходи от светло към тъмно и от тъмно към светло. Виденията, мислите и емоциите вибрират в светлинни кванти, множество тонове, които са в тонални преходи или силен хроматичен или светлинен контраст. Нюансните отношения, възникнали между цветовете в творбата, преминават един в друг, носят се леко и спокойно, за да изградят една меланхолична образност или нежна мелодия от тонове. В много от произведенията движението на цвета се материализира чрез цветовия ред, с простотата на геометричната структура, с формалната и неподвижна композиция, в която тоновете плавно преминават и ритмично пулсират. Ритъмът на цветни петна, които прогресивно нарастват по площ или намаляват, създават усещане за движение, което по този начин може да бъде забързано или забавяно в зависимост от общата идея на творбата.

---

82 Гарни, Джеймс. Цит. раб., с. 84.



КОМПОЗИЦИЯ

ОТ АХРОМАТИЧНИ **ЦВЕТОВЕ**



28. Марко Гейко, Бяла светлина, 1993, Арт колекция Шудра, Киев

Както беше отбелязано, цялото многообразие от цветове се дели на две големи групи хроматични и ахроматични. Групата от ахроматични цветове се състои от черни, сиви и бели, като сивите цветове могат да имат множество оттенъци. Композицията от ахроматични цветове е лишена от цветен тон, но съдържа градация по светлота на бяло, черно и сиво, които в определени художествени изображения са много изразителни. Светлотоновите отношения са предмет на внимателно изучаване от страна на учените и художниците. Известно е, че един и същ цветови тон в различно светлотоново отношение, предизвиква в човека различни емоции и усещания.

В зависимост от осветлението и способностите на повърхността да отразява светлината в определени количества, може да бъде съставен постепенен ред от ахроматични тонове, започващ с бяло и завършващ с черно. Разположени в този порядък, при който светлотата постепенно намалява, могат да бъдат определени пет относителни степени: черно, тъмносиво, сиво, светлосиво, бяло. В професионалната практика на художниците ахроматичният ред може да бъде и по-диференциран.

Ахроматичният ред, в който степента на различие между тоновете е еднаква се определя като равностепенен. Повечето изследвания и теоретични трудове посочват ахроматичен ред с девет степени като най-хармоничен. Сивият цвят, което се намира по средата на реда го разделя на две части – светла и тъмна. Този среден сив се отличава с подчертана неутралност.

Анализът на видовете ахроматични композиции извежда съществуването на няколко въздействащи хармонии – (1) хармонията от три сиви тона (светлосив диапазон, средносив диапазон и тъмносив диапазон) и (2) хармония от два сиви тона.

Хармонията от три сиви тона, разположени на едно и също разстояние в ахроматичния ред, е известна още от теоретичните анализи на Оствалд и неговата хармонизация на сивите цветове. Равностепенната хармония на сивите тонове, създава усещане за спокойствие, уравновесеност, понякога и еднообразие.

Композицията в светлосив диапазон, където най-тъмен цвят е средносивото, се характеризира с въздушност и мекота. В нея няма налични силни светлотонови проти-

вопоставяния и изявени контрасти и поради тази визуална особеност, изглежда обобщена и цялостна. (фиг. 28)

Композицията в средносив диапазон въздейства по неутрален, спокоен, сдържан начин, лишен от динамичност и напрежение. Средносивият диапазон води до усещания за цветова статичност.

Тъмносивият диапазон, където най-светлият е средносив, а най-тъмният е черен тон, определя композицията като сурова и тъмна. Що се отнася до светлотоновия контраст, той е минимален. Подобни композиционни решения понякога са много въздействащи, защото са способни да предизвикат чувство на тъга, печал, както и усещане за драматизъм и трагичност, съобразно съдържанието на творбата. (фиг. 29)

От своя страна, *двутоновата ахроматична композиция* може да се разглежда като по-просто решение на бели изображения на черен фон, или обратното. Нейното композиционно внушение залага на един определено силен контраст между бяло и черно. Категоричното разграничаване и съпоставяне води до интересни решения в постигане на графична илюзия. (фиг. 30)

Тритоновата ахроматична композиция е с повишена изразителност на светлотоновите отношения. Тя е по-богата от двутоновата, защото се повишава светлотоновото взаимоотношение между хроматичните стойности. Чрез тритоновата ахроматична композиция авторът пресъздава многоплановост в творбата. Някои елементи доминират спрямо други и това се постига чрез експресивността на петното или линията, както и чрез контрастната съпоставка. В повечето такива композиции трите тона се свързват посредством пропорционална зависимост между три величини и контрастите между тях. (фиг. 31)

Тритоновостта създава ясно четима композиция и композиционна структура. Равенството между контрастите води до идеята за пресъздаване на статичност, а неравенството води до провокации на възприятията за динамика.

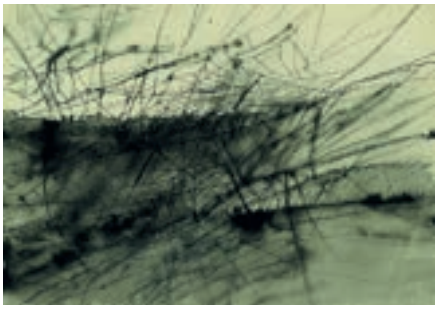
Ахроматичната композиция в пълен светлотонов диапазон се отличава с голям контраст и визуално напрежение. Контрастът е активен и експресивен, динамичен и светлотонов, когато сивото е изместено от бялото и черното. Композициите с пълен светлотонов диапазон се възприемат добре от значително разстояние.



29. Леон Коссофф, Willesden junction, 1965, креда върху хартия



30. Розина Макавеева



31. Насрин Мохамеди, Без заглавие, 1960, мастило върху хартия



ЦВЕТНАТА ХАРМОНИЯ

КАТО ИНТЕРПРЕТАЦИЯ **НА ЕСТЕТИЧЕСКОТО СЪЗНАНИЕ**

1. Същност на хармонията

Цветната хармония не е обективна реалност, тя е интерпретация на естетическо съзнание и човешките потребности. Цветната хармония е резултат от положителната оценка на впечатлението, предизвикана от два или няколко цвята, обединени от общото цветно звучене. Понятието хармония се пренася от областта на субективните чувства в областта на обективните закономерности[83].

Древногръцките опит и анализ извеждат определени принципи за хармония. Хармонична може да бъде само мярката, а мярката е човешкото усещане и чувства. Хармоничната система е устойчива, защото е уравновесена. Вселената е вечна, защото е хармонично устроена. Признак на хармония е яснотата, законът е построението, простотата и логичността като цяло. Хармонията винаги отразява възвишеното[84].

През Ренесанса е разработена концепция за хармонията, актуална и до днес. Нейната теоретична обосновка може да бъде разделена на две основни части. Първата част обхваща цветовите явления в природата и живописта, влиянието на светлината върху цветовете, рефлекса, въздушната перспектива, разнообразните взаимодействия между цветовете (цветова индукция, цветови контраст, някои особености на зрителните възприятия на цвета – иредиация, адаптация и контраст). Втората част обхваща въпроси, свързани с цветната естетика, приложени в живописта, или кои съчетания следва да се считат за хармонични и кои за нехармонични[85].

За теория на цветознанието цветовата хармонизация е резултат от систематизацията на цветовете на основата на тримерни цветни тела, съдържащи различни цветове подредени в определен ред. Както вече беше споменато, през 18.век Йохан Ламберт създава една от първите триъгълни цветни пирамиди, състояща се от 107 цвята, разположени в 6 нива. (фиг. 32)

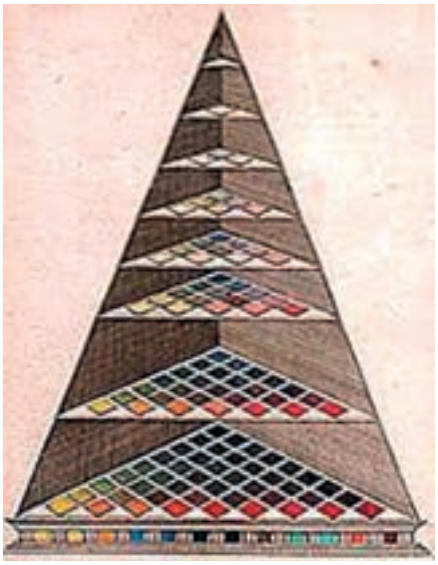
83 Иттен, Йоханнес. *Искусство цвета*, превод Монахова Людмила. Москва: Дмитрий Аронов, 2018, с. 5.
84 Железняков, Валентин. *Цвет и контраст. Технология и творческий выбор*. Москва: ВГИК, 2001, с. 25.
85 Железняков, Валентин. Цит. раб., с. 25.

В началото на 19.век Ото Рунге създава цветна сфера с „екватор“ от наситени хроматични цветове, полюси бял и черен, а по вертикалната ос разполага ахроматични цветове. Вертикалният участък по оста на сферата дава две хармонични области на допълващи се цветове от най-наситени до сиви.

През 1865 година Рудолф Адамс създава система за цветови съчетания, която се състои от 24 сектора, всеки, от които се дели на 6 степени по светлота. Според Адамс хармонията се основава на закон, позоваващ се на многообразието от съставни части, които обединени водят до върховно или висше единство. В създадената от него система цветните комбинации се получават посредством пет шаблона със симетрично прорязани процепи. Той определя като основни цветове червен, жълт и син. Според Рудолф Адамс чистите цветове трябва да се използват с разум и да се поставят в полета, към които трябва да се насочи вниманието. Когато определен цвят доминира, той създава цветови ритъм. Авторът определя, че не всички цветови комбинации са хармонични и в своята нехармоничност създават различни въздействия, затова стремежът на художниците трябва да бъде насочен към установяване на хармонични връзки.

В началото на 20.век този принцип на систематизиране се използва от Алберт Мансел и Вилхелм Оствалд. Двете системи, създадени от споменатите учени, са инструменти за намиране на хармонични цветни комбинации[86].

Оствалд усъвършенства модела на Рунге и създава цветно тяло, но вместо сфера предлага вертикално разположен двоен конус. На върха на конуса поставя белия цвят, а в основата – черния. Двата цвята се съединяват посредством скала от ахроматични тонове с равностепенен преход от осем степени. По този начин Оствалд открива, че равностепенният ахроматичен ред се основава на изменение на съотношенията между бяло и черно в логаритмична последователност. В най-изпъкналата част на модела се разполага 24-степенен спектрален цветен кръг. Вертикалното сечение на цветното тяло образува ромб от два равностранни триъгълника. Във върха на ромба е поставено бяло, а в основата –



32. Йохан Ламбер, Цветна пирамида, 1772

86 *Теория цветовой гармоний*. [Онлайн] В: *Дизайн*. URL <www.dizayne/txt/3sozd0216.shtml>[последен достъп: 15 октомври 2021].



33. Вилхелм Оствалд, Модел за цветна хармония, 1918



34. Алберт Менсел, Цветна система, 1930

черно, в ляво и дясно допълнителни или контрастни спектрални цветове. Половината на ромба демонстрира изменение на спектралния цвят по светлота и наситеност. Във вертикалната основа на триъгълника е ахроматична скала[87]. (фиг. 33)

През 1915 година Алберт Мансел[88] разработва цветен модел, който се използва и до днес. Цветното тяло напомня формата на дърво с корона, която е асиметрична и яйцевидна. Стволът представлява равностепенна логаритмична скала от 11 ахроматични тона, от бяло разположено на върха до черно в основата. Короната се разделя във вертикално направление на 5 цвята – червено, жълто, зелено, светлосиньо и виолетово – и 5 междинни тона, разположени между тях. Всеки от тези 10 тона се дели на 10 оттенъка, или системата съдържа 100 деления на оттенъци по цветен тон. Короната се дели на хоризонтални нива, съответстващи на деленията на ствола. Светлотата на всички цветове, които се намират на едно ниво, се определя от светлотата на делението. Всички цветове се отклоняват от делението по радиални лъчи. Всеки цвят има определен сектор и се състои от няколко степени на наситеност от ахроматични деления на ствола до максимално наситени в крайните деления на повърхността на тялото[89]. (фиг. 34) Брюк е един от изследователите, които насочват вниманието към цветовата триада като основа за хармонизация на цветовото съчетание в рамките на нюансите, получени от един цветен тон. Хармоничните триади според него се основават на съчетанието между червено, синьо и жълто, а също и червено, зелено и жълто. Според Брюк към тези три цвята може да се добавят и цветове в малки цветови интервали. Той определя четири типа хармонично съчетание.

- *изохромия* – композиция в един цветови тон, или представляваща едно цветно петно;
- *хомохромия* – композиция в малък цветен интервал;
- *мерохромия* – композиция, в която цветовете се подчиняват на един главен цвят;

87 Риц, Александр. *Основы цветоведения и колористика. Цвет в живописи, архитектуре и дизайне. Курс лекции*. Москва: МГСУ, 2014, с. 11.
88 Алберт Хенри Менсел (1858–1918) е американски художник. Известен е със създаването на цветна система.
89 Риц, Александр. Цит. раб., с. 11.

- *пойкилохромия* – композиция, в която цветовата маса е раздробена на голямо разнообразие от цветове, където няма главен цвят и всички цветове са еднакво значими[90].

В началото на 20.век двама учени и преподаватели в Дахау – Адолф Хьолцел[91] и Йоханес Итен[92] – създават нова за времето си теория на цвета, основана на стремежа за хармонично съчетание. Учението на Адолф Хьолцел се основава на седем вида контрасти, като всеки един от тях представя различно качество на цветното възприятие. Йоханес Итен доразвива учението за хармонията на Хьолцел, като извежда също седем контрасти: (1) взаимен контраст, (2) светлинен контраст, (3) контраст на студени и топли цветове, (4) допълнителен контраст, (5) едновременен контраст (контраст на интензивност), (6) качествен контраст, и (7) количествен контраст.

Седемте контраста, изведени от Итен, са характерни способи на въздействие на цвета. Според него всеки един от тях контрастира в своя специфичен характер и художествено значение чрез визуално, експресивно и конструктивно действие. Те са уникални по рода си и благодарение на тях могат да бъдат открити всички художествени възможности на цвета[93].

В художествената практика за оценка на цветното съчетание от съществено значение е неговата емоционална изразителност, способна да предизвика чувствени преживявания. Хармоничните съчетания не могат да бъдат изолирани от естетическия вкус, характерен за една или друга историческа епоха. Именно от него зависят естетическите критерии за оценка на хармоничното съчетание[94].

90 *Теория гармонических цветовых сочетаний Брюкке*. [Онлайн], в: Taketop. *Студенту и преподавателю лекции по дисциплинам*. URL <http://taketop.ru/articles/kyltyra/svetoved/garmonija/brjykke>. [последен достъп: 10 март 2021].

91 Адолф Хьолцел (1853–1934) е немски художник, считан за един от предшествениците на абстрактното изкуство. Заедно с Лудвиг Дил и Артур Лангхамер основава училището „Дахау" в едно от предградията на Мюнхен. Той е един от първите преподаватели и работи там от 1888 до 1905 г. След 1905 г. преподава в Щутгартската държавна академия, където негови студенти са Вили Баумайстер, Оскар Шлемер, Йоханес Итен, Макс Акерман и др.

92 Йоханес Итен (1888–1967) е швейцарски художник, теоретик на изкуството и педагог. Той придобива световна слава, благодарение на създадения от него пропедевтичен курс за обучение в Баухаус, който е в основата на преподаването на много съвременни училища по дизайн.

93 Иттен, Йоханнес. Цит. раб., с. 28.

94 Лилова, Наталья, Зайцева, Татьана, Кравцова, Татьана. *Основы цветоведения*. Владивосток: ВГУЭС, 2016. с. 41.

В общата теория на цветознанието цветовата хармония може да бъде разглеждана в три направления. Първото е от позиция на зрителните възприятия, второто – от равномерното изменение на реда по цветен тон и третото, базирано на изследването на цветовите предпочитания на хората. Класическата цветова хармония се основава на връзката между цветовете в монохроматична или ахроматична композиционна цялост, в единство на противоположните тонове.

Когато се говори за цветна хармония, това не означава, че се мисли за удачно или неудачно съчетание на каквито и да било цветове. Два цвята, както и две музикални ноти, не са способни да създадат хармонично единство. Само чрез подбор и присъединяване към тях на няколко други тонове, може да се организира хармоничен строй. Усещането за цветова хармония не е само усещане за единство, то се ражда в динамична взаимовръзка, в общото единство на цветовите елементи и тяхното внушение[95].

Въздействието на хармоничната цветност е сложен процес, зависещ от степента на активност или пасивност на всеки цвят, от големината на контрастите между цветовете, от тяхното съотношение във всичките им характеристики, както и от много други фактори. Последователното възприемане на прехода от възбуждащи цветове към успокояващи, от ярки към тъмни, от чисти към сложни, от топли към студени, от тежки към леки, създава затихващо или нарастващо емоционално напрежение. Съществуват девет основни признаци на хармонията: (1) връзка, (2) пропорционалност, (3) равновесие, (4) яснота и лекота на възприятията, (5) прекрасното, (6) възвишеното, (7) организираност и (8) порядък.

2. Цветова гама и тоналност. Колорит

Цветовата гама и тоналност са взаимосвързани понятия, но различни по съдържание. Цветовата гама е съвкупност от различни локални цветове, подбрани спрямо художествената идея на определен художествен проблем с

95 Абишева, Ирина. Цит. съч., с. 46.

отчитане на психологическото въздействие.

В зависимост от преобладаването на конкретни цветове, гамата се класифицира като топла, студена и неутрална (състояща се преимуществено от слабо наситени или ахроматични цветове). Психологическите критерии допускат и такава класификация като леки и тежки гами, изявяващи се и приглушени, възбуждащи и успокояващи. Гамата може да бъде хроматична и ахроматична, светла или тъмна, чиста или смесена. Тя се подбира съобразно композиционните изисквания за хармоничност в изящното произведение и хармоничност и функционалност в дизайна. (фиг. 35)



35. Джорджо Моранди, Натюрморт, 1951

Цветовата гама създава впечатление за обща тоналност на композицията, например сиво-синя, червено-кафява, розово-виолетова и т.н. В дизайна цветовите гами се подбират в съответствие с размера на повърхнината и тяхното място, както съобразно функционалността на отделните детайли. Обща тоналност се постига чрез:

- създаване на гама от един цветен тон с определен брой оттенъци, в частност по светлота или наситеност;
- чрез близостта по цветен тон на всички цветове в гамата, например група от пурпурно-виолетови, жълто-оранжеви цветове и т.н.;
- преобладаване на един цветен тон в цветовата гама, доминиращ по площ, количество, наситеност и чистота;
- количествено преобладаване в цветовата гама на група близки цветови тона – червен, оранж, жълт;
- оптическо смесване на множество от различни цветови тона, в това число и полярни;
- създаване на хармонична система от цветови ред на основата на една, две или повече тоналности.

Тоналността е съподчиненост на всички цветове в композицията, което се характеризира с невъзможност да бъде изменен, който и да било цвят по оттенък, светлота, наситеност и площ на петната, без да бъде разрушена хармонията на цялостното произведение.[96]

Цветовата тоналност на композицията се изразява в цветовия облик, общия цветови характер и усещане за цветно множество. Тоналното обединение на цветове

96 Риц, Александр. Цит. раб., с. 85.



36. Рене Маргрит, Архитектура на лунна светлина, 1956



37. Мери Федън, Каната на Шарлот, 2008

е важна закономерност, създаваща цялостно съчетание, изключваща хаотичността и пъстротата. Липсата на тонално обединение води до дисхармония, която, от своя страна, е обърквaща за възприятията на съзерцаващия творбата. (фиг. 36)

Всяка цветова гама е изградена от няколко цветови стойности, които я определят като ахроматична, родствена, допълнителна, монохроматична, дисхармонична, основна, съставна, неутрална и т.н.

Цветните тонове определят гамата и изграждат цветовата хармония в творбата. Те могат да присъстват едновременно в две и повече тоналности, образуващи групи с различен характер на прехода една към друга, създаващ цветово напрежение. Образуването на хармонични преходи на една тоналност в друга може да бъде проследена в хармонична система от редове, основани на ритъм. (фиг. 37)

С термина цветна хармония се обозначава хармонично съчетание от цветове, чието възприятие води до положителни емоции и естетически усещания. Съчетанието на цветове предполага съгласуваност между тоновете, съразмерност и пропорционалност на цветните петна. Между отделните цветни площи в композицията съществува тясна взаимовръзка, като всеки отделен цвят уравновесява или подпомага друг в неговата изява, а двата цвята, взети заедно влияят на трети. Изменението на един от тези цветове води до нарушаване на композиционната връзка и разрушаване на хармонията. Колоритът е преди всичко изява на вътрешното усещане на автора, което взаимодейства с действителността, идеята се материализира в цветни изображения.

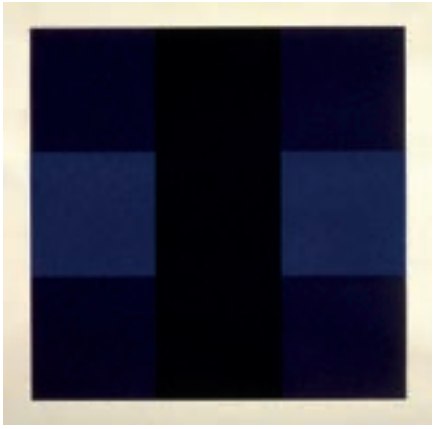
Известно е че главен признак на хармонията е закономерността и благодарение на нея цветните съчетания се възприемат като естетическо цяло. От тези предпоставки произтичат опитите да се определи Закон за цветната хармония, основан на равновесието, подобието и позициите в цветния кръг. Въпреки стремежа към положителна оценка на естетическите качества и спазването на определени критерии, съществуват и такива случаи, при които цветните съчетания, построени върху тези принципи, се оценяват от възприемащия изкуството като нехармонични. Често най-нехармоничните цветни

съчетания, в зависимост от контекста и връзката им с други композиционни елементи, могат да бъдат възприемани като приятни и естетични. Понякога нехармоничното съчетание тенденциозно се използва от автора, за да бъдат предадени определени внушения.

Според повечето съвременни теории, базиращи се на цветния кръг, съществуват четири групи на хармонични съчетания: (1) еднотонова хармония, (2) хармония на родствени цветове, (3) хармония на родствени контрастни цветове и (4) хармония на контрастни цветове. Еднотоновата хармония (монохроматична) се характеризира с един цветен тон, който присъства в определено количество във всеки от съчетаните цветове. Цветовете в този създаден колорит се различават по светлота и наситеност и често се използват ахроматични цветове. Ахроматичната гама може се състои от няколко цвята, получени при смесването на бяло и черно, т.е. сиви тонове. За да бъде обогатена гамата е възможно някои от ахроматичните цветове да бъдат премесени с топли или студени тонове. (фиг. 38)

Родствените цветове са разположени на 1/4 от цветния кръг между два главни цвята. Могат да бъдат определени четири групи родствени цветове – (1) жълто-червени (оранж), (2) червено-сини (виолет), (3) синьо-зелени и (4) жълто-зелени. Хармонията на родствените цветове се основава на наличието на примес от един цвят. Композициите, изпълнени в хармония на родствени цветове, са спокойни, сдържани, изградени на принципа на нюанса. Хармоничните съчетания на родствените контрастни цветове са разнообразни. Родствените контрастни цветове се разполагат на 1/4 от цветния кръг. Хармоничното съчетание на контрастни цветове се основава на тонове, разположени диаметрално на цветния кръг. Между тях не съществува родство, а по-скоро са налични полярни качества. Съчетанията са много активни и създават визуално напрежение[97] (фиг. 39).

Колоритът може да бъде определен като система, основаваща се на съотношения между цветови стойности. Той е едно от важните средства за емоционална изразителност, съществен компонент на художествения образ на произведението. Характерът на колорита е



38. Ед Райнхардт, Без заглавие 6, 1966, литография



39. Мери Федън, Натюрморт плодове, 1990, масло

97 Лутфуллина, Гульназ. *Цвет и дизайн. Учебное пособие*. Казань: КГТУ, 2005, с .25.

свързан със съдържанието и общия замисъл на произведението, с епохата, стила и индивидуалността на автора[98].

За всеки автор понятието 'колорит' има определено значение и е изпълнено със собствен смисъл. В композиционното цветово единство цветовете се свързват на принципа на съподчиненост. Количествено и качествено се откроява главен цвят, който определя общото колористично поведение на композицията и второстепенни цветове, подпомагащи цветовото богатство и активната изява на главния цвят.

Всеки вид изкуство, в зависимост от това къде и как се развива, формира определени закономерни особености, свързани с цветовото изграждане. Колоритът във виртуалното пространство е аналогичен, но с някои изключения. Във виртуалния кадър той се демонстрира не само чрез цветовото единство, но и чрез динамичното развитие. Движението на цвета от кадър в кадър е във връзка със съдържанието и драматургичния ход. Основният мотив е опорната точка, в която смисълът на действието се преплита понякога и със символичното въздействие на цвета.

От гледна точка на художествената практика, колоритът е съвкупност от всички цветове тонално-обединени в композиционното цяло. Съществуват различни типове колорит, чието разнообразие зависи от подбора на цветове.

Систематизирането на различни типове колорит е сложна задача, но може да бъде изведено на принципа на светлота и наситеност на общото тонално решение на цветната композиция. Цялото многообразие може да бъде сведено до пет типа колорит: (1) наситен, (2) разбелен, (3) пречупен (сив), (4) затъмнен и (5) класически (хармонизиран).

Наситеният колорит се изразява в максималните възможности на наситените цветове. Композицията се изгражда върху неголямо количество от чисти основни цветове. Колоритът е характерен за народното изкуство и авангардните течения на 20.век. Той често се използва в рекламната и промишлена графика, хералдика и др. Разбеленият светъл колорит е характерен за изкуството на Възраждането, появява се в архитектурата и прилож-

98 Пак там, с. 11.

ното изкуство на 18.век в стила Рококо. През същия период светлите тонове са любими на аристократичните слоеве на обществото. Този колорит е характерен за стила Ампир – бяло, светли оттенъци на хроматични цветове и злато. Във втората половина на 19.век светлият колорит е отличителен и за живописта на импресионистите (Клод Моне, Джорджо Моранди).[99] (фиг. 40)

Сивият пречупен колорит се отличава с използването на гами от сложни и наситени цветове. Той е характерен за стила Модерн (Сецесион, Ар нуво). Като стил възникнал на границата на 19. и 20.век, той отговаря на изискан вкус и отношение към цветовете.

Тъмният (зачернен) колорит е характерен за живописта на европейските художници от 17.век. Тъмните тонове се срещат в буржоазните интериори на 19.век[100].

Класическият способ на хармонизация на цвета се среща през различните епохи в различни направления на изкуството. Той съответства на масовите потребности, защото отразява природата и обектите от средата в едно спокойно и типично състояние. Класическият колорит демонстрира яснота, логика и високи естетически качества на цветната композиция. Използваните цветове са наситени, радващи сетивата, но незатрудняващи възприятията. Композицията съдържаща наситени светли и тъмни цветове, понякога и ахроматични, но никога не превалиращи излишно черно и бяло[101].

В тази връзка цветната хармония не може да бъде сведена само до проста условност при изграждане на комбинациите с определени цветове. Нейните общи принципи не могат да бъдат определени без отчитане на особеностите на съдържанието, композицията, пространството, формата и фактурата. Трите основни характеристики на цвета, като цветен тон, светлота и наситеност, са в основата на хармоничните съчетания.

Човешкото възприятие постоянно се стреми към доизграждане на образа като това се случва не само с формата, но и с цвета. Цветът присъства в изкуството в две значими роли – изразителна и изобразителна. Колоритът като художествен проблем е свързан и с поняти-



40. Клаудио Браво, Четири червени хартии, 2011

99 Риц, Александр. Цит. раб., с. 88.
100 Пак там, с. 88.
101 Пак там, с. 88.

ята ‘стил’ и ‘творчески маниер’. Творческият маниер се проявява в трансформация на натурата, която се основава на определено лично отношение към изображението. Владеенето на определени стилови прийоми, както и на създаването на нови такива, е достъпно за много автори.

В приложните изкуства и дизайна колоритната композиция зависи пряко от природните и технологични възможности на материала. Цветната композиция отразява функцията на предмета, естеството на неговата употреба, свързва цветовата структура с формата, като непрекъснато се отчитат психофизиологичните особености на цветовото възприятие.

Трансформацията на действителността във виртуалното пространство представя реалността в нов контекст. В този смисъл трансформацията на цветните тонове и тяхното пренасяне от една реалност в друга, води до редица условности.



ЦВЕТЕН КОНТРАСТ

Контрастът като съпоставяне на различни противоположни стойности е едно от най-разпространените изобразителни средства в изкуството. Например живописта и графиката се изграждат на принципа на съотношения и следователно съпоставяне на топли и студени, тъмни и светли стойности. Архитектурата и дизайнът боравят с контрасти, проявяващи се в противопоставянето на леки и тежки елементи в конструкцията, т.е. носещи и носени, на цветови стойности. Съпоставката на звуци, имащи определена височина, продължителност и паузи, изграждащи структурата на мелодията. От борбата между доброто и злото се инспирира драматургията. Човешкото възприятие се основава на съпоставката на приятно и неприятно, просто и сложно, възвишено и земно. Контрастът е форма на съпоставяне, но едновременно с това е средство за хармонизация, защото обединява противоположностите в една система. Контрастът въздейства на структурата на произведението и предизвиква определени психологически реакции. Цветната хармония, колоритът и светлосянката като средства на художественото произведение в много случаи се позовават на контрастни съпоставки[102].

В изобразителното изкуство понятието 'контраст' е универсално и затова получава конкретно съдържание в контекста на идейния замисъл на творбата. Контрастът провокира зрителното възприятие, защото се основава на наличието на светлинни и цветови различия, които правят обектите видими. Що се касае до други разновидности на цветния контраст, те се явяват следствие на цветната индукция, т.е. на изменението на характеристиките на цвета под влияние на други цветове.

Цветните хармонии и тяхното разнообразие в голяма степен се дължат на многоликата същност на цветния контраст, който се изразява в съпоставката на цветовете по цветен тон, яркост и материалност. Голяма част от теориите, посветени на цвета, определят три степени цветен контраст: (1) голям, (2) среден и (3) малък, отговарящи съответно на контрастни, нюансни и тъждествени отношения, като всяка от тези степени се определя от съотношението между съпоставките по цветен тон и яркост.

41. Хуан Миро, Петелът, 1940



102 Железняков, Валентин. Цит. съч., с. 39.

Големият цветен контраст допуска значим контраст по цветен тон и значим контраст по яркост, например контрастът между жълто и тъмнозелено, жълто и тъмновиолет, и др. Големите цветни контрасти са много действени, предизвикват усещане за голяма цветна енергия и активно влияят на психологическите възприятия. Понякога големите цветни контрасти са неприятни. Те разрушават формата, когато отделните детайли са в активна цветова конкуренция. (фиг. 41)

Средният цветен контраст се определя от средните контрасти по цветен тон, например среден контраст по светлота е контрастът между жълто и зелено, жълто и червено и т.н. Малък контраст по цветен тон при голям контраст по яркост се наблюдава в случаи на съпоставка на жълто и тъмнооранжево, червено и виолетово. (фиг. 42) (фиг. 43)

Малък цветен контраст се наблюдава при малък контраст по цветен тон и при малък контраст по светлота, например жълто и жълто-зелено, синьо и синьо-виолетово. При съпоставката оранжево и сиво-синьо се наблюдава голям контраст по цветен тон при малък контраст по яркост. Той се възприема като сравнително еднообразен, спокоен, малко активен, създаващ усещане за единство на съчетанията. Малкият контраст по светлота създава малко различими членения на повърхността, но в същото време усложнява възприятията на обемната форма. Малкият контраст по цветен тон се състои в меките съотношения на цветовите оттенъци на един цвят. (фиг. 44)

Цветовият контраст се поделя на ахроматичен (светлотонов) и хроматичен тип. При всеки от тези типове композиции се отчитат различните условия на възприятие, като това ги подразделя на едновременен, граничен, последователен контраст. Ефектът едновременен контраст възниква, когато едно петно независимо от своя цвят се изявява като фон на друг цвят. При тази ситуация фонът се нарича 'индуктиращо поле', а петното на фона – 'реагиращо поле'[103].

През 1839 година френският химик Мишел Шеврел за първи път описва едновременния контраст в своята творба *Принципът на хармонията и контраста на цвето-*



42. Маня Вапцарова, Съзерцание, 2018



43. Цвета Явашева, Автопортрет IV, 2020

103 Рац, Александр. Цит. раб., с. 64.



44. Яйой Кусама, Тиква (синя) 2006, ръчна хартия бои



45. Ева Хесе, Ringaround Arosie 1965, смесена техника, Мома

вете. Според него едновременният контраст възниква при съпоставката на два цвята, които оказват влияние един на друг. Единият цвят влияе на възприятия, свързани с другия цвят по отношение на цветен тон и оттенък. Например при съпоставка на тъмночервен и жълт цвят, червеното ще изглежда леко виолетово, а жълтото придобива нюанс на зелено, т.е. пораждат се допълнителни стойности. Едновременният контраст съществува като хроматичен и ахроматичен, като първият включва контраст на цветен тон, светлота и наситеност, а вторият е контраст по светлота. Ахроматичните цветове поставени до хроматични също променят визуално хроматичната си същност. Например сив цвят поставен върху червен фон получава зелен оттенък.

При едновременния ахроматичен контраст по светлота реагиращото поле по-значително се изменя в зависимост от характера на индуктиращото поле. Едновременен цветен контраст възниква при взаимодействие между два хроматични цвята или хроматичен с ахроматичен цвят. Контрастът по цветен тон и наситеност се съпровожда от контраст по светлота, но за да функционира ефективно е необходимо умерено различие по светлота[104]. (фиг. 45)

Последователният цветови контраст е аналогичен на едновременния, но само във вида на последователния образ. Наблюдаването на определен цвят и преместването на погледа върху друг води до промени на хроматичната визия на втория. Например при съсредоточаване на погледа върху червен цвят и преместване на бяла повърхност, очите възприемат илюзорен зелен цвят. Този последователен образ се запазва за определени секунди.

Граничният контраст е аналогичен на едновременния, но засилва хроматичните и ахроматичните стойности на границата между две плоскости.

Оптималният визуален контраст е постоянна величина и своеобразен антропометричен модул. В тоналния строеж на всяко произведение на изобразителното изкуство, той служи и като средство за хармонизация на тона. Диапазонът на светлота в натурата е голям и е много по-голям от този, създаден при смесването на черната и бялата боя. Хроматичният цвят е възприятие

104 Пак там, с. 64.

на различно спектрално излъчване, а черното и бялото са сензорен отговор на определен диапазон на яркост[105].

С увеличаване на яркостта на цветния тон, усещането за нея постепенно се притъпява и при определено ниво окото спира да регистрира. Тази реакция е вид биологична защита на органа на зрението. Ефектът се възприема само от човешкото зрение и не би могло да се измери с прибори. Големината на оптималния визуален контраст трябва да бъде режисиран в строежа на композицията, на тоналното съотношение между фигура и фон.

Изведените от Йоханес Итен цветни контрасти са в основата на създаването на изявени и въздействащи хармонични съчетания. Тяхното представяне е съществено за характера на цветната хармония, позоваваща се на цветния контраст.

Първият от тези контрасти се основава на цветовото съпоставяне. Контрастът на цветово съпоставяне се проявява като контраст само на чисти цветове. Силен контраст възниква при съпоставка на трите основни цвята, жълто, червено и синьо, и то при условие че тези цветове са в комбинация с черно и бяло. По-тихо и по-спокойно звучащ е контрастът на цветовете от втори ред – зелено, виолетово и оранжево. (фиг. 46) (фиг. 47)

Когато цветовете в една композиция са отделени един от друг чрез черен или бял контур, техният индивидуален характер се изразява още по-силно, а общото им въздействие значително намалява. С нарастване на дебелината на контура, изявата на всеки цвят, по отделно, става все по-значима и по-индивидуална.

Характерът на контраста на цветово съпоставяне предразполага към създаване на пъстрота и цветна активност на композиционното решение. Контрастът по цвят е често използван в народното изкуство при бродерии, килими, керамични съдове.

Светлинният контраст е важно средство при композиционното изграждане на творбата и има значима роля за процеса на възприятието. Благодарение на светлинния контраст се формират предни и задни планове. Различните по светлота оттенъци на един хроматичен цвят създават така наречения монохроматичен контраст,



46. Александер Калдър, Балони в дъжда, 1965, Музей по изкуствата, Хелзинки



47. Уейн Тибо, Бостънски крем, 1962, маслени бои върху платно, Музей на изкуствата на Крокър, Ню Йорк

105 Железняков, Валентин. Цит. съч., с. 45.



48. Клаудио Бруно, Алуминии 2010, маслени бои върху платно



49. Бертрам Шмитерлов, Виа Кондоти – Рим, акварел

който е предпоставка за изграждане на спокойна и уравновесена в колоритно отношение творба. (фиг. 48)

В тази връзка всеки чист спектрален цветен тон има своя светлота, като най-светлият е жълтият, а най-тъмният е синият и виолетовият. Всеки спектрален цветен тон може да бъде осветлен или затъмнен, като по този начин може да бъде снижена неговата наситеност[106].

Белият и черният цвят формират най-силния полярен контраст между тъмно и светло. Получената смес е от двата полярни цвята, сивият е неутрален и се променя под въздействие на стоящите близо до него контрастни цветове. Всеки цвят, поставен върху неутрално сиво, може да предаде на последния оттенък на собствения си допълнителен цвят. Контрастът по светлота не е изолиран, той е част от общата хармонизация на творбата и влиза в съприкосновение с множество други контрастни взаимоотношения. Той не се изчерпва изцяло с взаимодействието между черни, бели и сиви тонове[107]. В зависимост от количеството на бяла и черна боя използвани за смесване с хроматични цветове, получените тонове се определят като тъмни и светли, наситени и ненаситени. (фиг. 49)

При изменение на яркостта на цветовете в композицията, контрастът получава множество нови изразителни качества.

Хармонизацията на художествената творба посредством изграждане на контраст между студени и топли цветове е основен композиционен прийом. Много от теориите, посветени на цветната хармония, се позовават на различната организация на цветния кръг по отношение на местоположението на топли и студени тонове. Една от тези теории е на Йохан Волфганг фон Гьоте, който изследва цвета от гледна точка на въздействието му върху човешката чувствителност. В създадения от него цветови кръг топлите цветове стоят от лявата страна, където в преносен смисъл е мястото на сърцето, а студените – от дясната. Пурпурният цвят е положен горе и противостой диаметрално на мекото зелено.

Според Итен най-резкият контраст между топли и

106 Рац, Александър. Цит. раб., с. 65.
107 Минкова, Величка. *Форма и цвят*. София: НХА, 2010, с. 91.

студени цветове се формира между червено-оранжево и синьо-зелено, които той назовава полюси на топлото и студеното. Останалите двойки допълнителни цветове също са в голям „температурен“ контраст, който допълнително се усилва и от контрастното съпоставяне на тъмен и светъл цвят. Контрастът между топли и студени цветове притежава визуално свойство да влияе на усещането за близост и отдалеченост на обектите в средата. (фиг. 50)

Във втората половина на 19.век импресионистите се опират на визуалните усещания, получени от непосредственото наблюдение на натурата, при моделиране на формите и пространството в своите картини, като използват градацията на топли и студени тонове.

„За да бъде ефектът на контраста усетен в пълна степен, то различието по светлота и по наситеност на съпоставимите цветове трябва да бъдат умерени“ .[108]

Допълнителен контраст. Според теоретичната обосновка два цвята са допълнителни, когато при тяхното механично смесване се получава неутрален сиво-черен цвят. Тези цветове са визуално съпоставени един до друг, те се възбуждат до максимална яркост, която предизвиква ‘симултанен контраст’. Един елементарен опит демонстрира, че при поставяне на малък черен квадрат върху ярко оцветена в червено плоскост и върху него лист от папирусова хартия, то в неговия прозиращ образ се долавят зелени нюанси. Резултатът показва, че всеки хроматичен цвят едновременно поражда и своя допълнителен тон.

Ако създадем шест квадрата, оцветени в чисти цветове (жълто, оранжево, червено, виолетово, синьо, зелено), и във всеки от тях поместим по един по-малък квадрат със сив цвят (отговарящ по светлота), ще наблюдаваме как оттенъкът на сивото започва да се променя към допълнителния цвят на хроматичния квадрат. Симултанното действие ще бъде толкова силно, колкото по-дълго гледаме основния цвят и колкото той е по-ярък. Цветът получава максимално динамична активност[109]. (фиг. 51)



50. Герхард Рихтер в неговото студио. Вижда се част от картината Виктория I, 1986



51. Герхард Рихтер, Биркенау, 2014, Музей на изкуствата Метрополитън

108 Рац, Александр. Цит. раб., с. 65.

Всеки цвят има свой допълнителен цвят, лежащ диаметрално разположен на цветния кръг. Като пример могат да бъдат представени три двойки допълнителни цветове: (1) червено–зелено, (2) синьо–оранжево, (3) виолетово–жълто. В своя труд Изкуство на цвета Йоханес Итен се спира изчерпателно на допълнителния контраст, както и на провокиращите го цветове. Той представя съществена закономерност с присъствието на жълтия цвят във всяка една от тези двойки.

Червено–зелено = червено – жълто + синьо
Синьо–оранжево = синьо – жълто + червено
Виолетово–жълто = жълто – синьо + червено

Според Итен допълнителните цветове, използвани в пропорционално правилни съотношения, придават на произведението устойчивост на въздействието. В този случай всеки цвят остава неизменен в своята интензивност[110].

„Допълнителните цветове, в тяхното пропорционално правилно съотношение, придават на произведението статична устойчива основа на въздействие. При това всеки цвят остава неизменен в своята интензивност.“[111]

В многоцветните композиции ефектът на симултанен контраст трудно може да бъде наблюдаван поради кръстосаното взаимодействие на няколко цветни тона. Най-забележим е контрастът, когато взаимодействат два цвята и единият цвят е фон (индуктивно поле), а другият е петно (реагиращо поле)[112].

Контраст по цветова наситеност. Контрастът по цветова наситеност се определя от чистотата и наситеността на цветовете. Съгласно приетото понятие за яркост, изразяващо се в чистотата на цвета, той може да искри от пълната си цветност или да загуби своята интензивност чрез смесване с бяло, черно или сиво. В художествената практика интензивен е този цвят, който е чист без наличие примеси.

Наситеността на цвета се влияе от състоянието на другите цветни тонове в композицията. Ако един цвят граничи с по-малко наситени цветове, степента

109 Минкова, Величка. Цит. съч., с. 93.
110 Итен, Йоханес. Цит. раб., с. 48.
111 Железняков, Валентин. Цит. съч., с. 27.
112 Рац, Александр. Цит. раб., с. 67.

на неговата наситеност визуално се повишава. Споменатият контраст се използва и при композиционни решения, построени на оттенъците на един цветови тон. Ако определен цвят е разположен до много наситени цветове, степента на неговата наситеност се понижава. Ситуацията придобива и обратното визуално проявление, ако около същият цвят бъдат организирани други с ненаситен цвят, то той повишава своята визуална наситеност.

Контрастът на интензивност се наблюдава в различни цветни комбинации на близкородствени цветове (син и светло син, червено и розово), на хроматични и ахроматични тонове (сиво и червено, графитено сиво и оранж, черно и розово) и т.н.

Контрастът по наситеност е забележим при съпоставка на ахроматични и хроматични цветове като светлотата на фона, на който се разполага цветът има огромно значение. На тъмен фон цветовете изглеждат по-ярки и наситени отколкото на бял. Този контраст се използва в практиката и дава възможност на автора да предаде на цветовете интензивно звучене[113]. (фиг. 52)

Количествен контраст. За въздействието на определен цвят от голямо значение са съседните цветове, както и големината на заеманата от него площ. Силата на цветното въздействие се дължи на два фактора – яркост и размер на цветната плоскост.

Когато два контрастни цвята са равни по площ, те създават усещане за спокойствие и хармония, но ако цветната площ на един от тях е по-голяма възниква усещане за динамика, понякога и за агресивност. (фиг. 53)

Количественият контраст освен по цветови тон, може да бъде разгледан и като контраст между топли и студени цветове, между наситени и ненаситени и т.н. Това означава, че той не може да съществува самостойно и е в зависимост от другите действащи контрасти в композицията.

В творбите на изобразителното изкуство могат да бъдат регистрирани по няколко контраста едновременно.



52. Джаксън Полок, Вълчицата, 1943 г. Маслени бои, гваш и гипс върху платно Дигитално изображение © Музеят на модерното изкуство/Лицензиран от SCALA / Art Resource, Ню Йорк



53. Ейми Шерлад, Мис Всичко (Непотискано избавление), 2013 г. Маслени бои върху платно. Франсис и Бъртън Райфлър. © Ейми Шералд

113 Железняков, Валентин. Цит. съч., с. 43.



ЦВЯТ И ПСИХИКА

ЦВЯТ **И ЕМОЦИЯ**

1. Цвят и психика

„В един или друг момент всички ние сме изпитвали творческата и лично-обогатяваща сила на изкуството. В зависимост от собствената си представа, можем да мислим за него като за духовна култура, изключителна способност, развлечение. [...] Понякога ни е трудно да определим начините, по които въздейства, но то със сигурност променя нашия живот, като ни кара да разбираме по-добре себе си, зарежда ни с емоции и сила, подобрява стила на общуване или събужда интуитивни и креативни сили.“[114]

Изкуството провокира човешките емоции с предаване на общочовешки значения и лични усещания посредством характерните за него изразни средства. Емоцията и цветът имат особено силна връзка, цветовете са емоционални знаци, способни да предизвикат различни чувства и усещания.

„Хармоничните съчетания на цветовете и формите в природната и обществената среда са неизчерпаем източник за естетически преживявания и ярък пример за психологическото влияние на цветовете.“[115]

Според редица научни изследвания цветните тонове притежават собствена честота на трептене, която стимулира различните органи и техните функции.

Влиянието на емоциите върху цветовите възприятия се осъществява чрез вегетативната нервна система, която изменя хода на дейността на ендокринната и нервно-хормоналната система, като включва обработка на информация от хипоталамични структури, свързани със съхранението на архетипна семантика на цвета. С тази схема логично се обяснява причината, че хората възприемат света различно, едни песимистично, а други – оптимистично[116].

Емоционалните преживявания, предизвикани от възприятията, свързани с цветовете, са субективни и неоднозначни. Някои хора имат обострени цветовъзпри-

114 Панкова, Румяна. *Ретроспекция на въвеждащите практики като предикатни форми на арт терапията,* [Онлайн], в: Арт Терапия 2020, бр.3, URL<www.artdialog-bg.com/ретроспекция-на-въвеждащите-практик/>. [последна промяна: 16 юни 2020, последен достъп: 23 октомври 2021].
115 Венев, Иван. Цит. съч., с. 16.
116 Серов, Николай. Символика цвета. Москва: Страта, 2015, с. 4.

ятия, а за други цветните изображения и природните картини са еднакво значими с черно-белите им еквиваленти[117]. Психологическото въздействие на цветовете се основава на сложни емоционални и интелектуални асоциации, които зависят от индивидуалните особености на индивида като възраст, образование, интелектуално ниво, жизнен опит, професия и т.н.[118]

Положителната емоционална реакция възниква в тези случаи, когато получената информация оправдават очакванията или надвишава представите на човека, които той е имал по-рано за определено явление или обект. Човешкият стремеж винаги е насочен към високо ниво на приятните и снижаване нивото на неприятните усещания. Когато тези процеси функционират спрямо изискванията на индивида, се постига душевен комфорт. Светлината и цветът оказват мощно въздействие за формиране на психофизиологическия статус на човешкия организъм от най-ранна детска възраст. Доказано е че светлината обостря осезанието, обонянието и вкусовата чувствителност.

Науката потвърждава, че мозъкът на отделните хора има различна способност за усвояване и ползване на различни типове кодове: зрително-пространствени, словесни, акустично-образни, буквени, цифрови и др. Способът за декодиране на информация зависи от формата на кодиране на автора, музикантът мисли със звуци, художникът – със цветни комбинации, актьорът – със зрителни образи. Известно е, че физиологичните механизми на психическите процеси, в частност на такива като възникване на прости емоции и цветни усещания, са устроени по сходен начин и между тях съществува зависимост. На тази особеност се основава хипотезата, че художествената дейност зависи не от способа на кодиране на информация, а – от способа на нейното декодиране. В тази връзка ако художникът има музикален слух, съответната реактивност, той може да стане музикант и актьор, а изборът зависи от социалните фактори и лични предпочитания[119].

Много фактори влияят на личните цветови предпочитания при отделните индивиди. Те са свързани с

117 Пак там, с. 1.
118 Венев, Иван. Цит. съч., с. 16.
119 Грачева, Лариса. Воспитание чувств, в: *Психология художественого творчества. Христоматия.* Минск: Харвест, 2003, с. 614-615.

културните обичаи и традиции на цветовата символика, с индивидуалните особености на човека, характера на цветните възприятия. Известни са още пет фактора – които са определящи за цветните усещания – адаптация, размер на цветния образ, наситеност и яркост. За цветните предпочитания от значение е емоционалната оценка на цвета, цветната цялост на обекта, картината, средата и др., както и породените цветни асоциации. Изброените фактори са свързани с двете страни на цветното въздействие – енергийно и информационно. Енергийните аспекти на цветното въздействие са водещи за формиране на цветните предпочитания.

Изкуството въздейства на човека не само със съдържание, но и с физиологичното въздействие на определени форми, цветове, звуци и т.н., които оказват спонтанно влияние на подсъзнанието.[120]

За процеса на мислене са типични структурност, образованост и информираност, цветът въздейства на неструктурните, несюжетните и емоционалните елементи на психичната дейност. Човешките емоции винаги са свързани с асоциативното възприятие на действителността и зависят от ситуацията, настроението и т.н. Асоциациите са представи, които пряко се влияят от жизнения опит. Съдържанието на нашето съзнание формира информация, която постъпва по каналите на възприятието и процеса на запомняне образува нови знаци[121]. В този ред на мисли, различните цветове създават различни усещания и предизвикват индивидуални реакции за всеки един индивид.

> „Все пак за мнозинството хора въздействието на цветовете е в общи черти аналогично. Така цветовете от дълговълновата част на спектър (червено, оранжево жълтата) се възприемат като топли цветове, възбуждащи цветове. Цветовете от късовълновата (синьо зелената и синя) част на спектъра се възприемат като студени, успокояващи.“[122]

Характерните емоционални и асоциативни въздействия на топлите и студените цветове могат да създават двойки противоположни психологически усещания, като

120 Панксенов, Генадий. *Живопись, форма, цвет, изображение.* Москва: Академия, 2007, с. 110.
121 Пак там, с. 113.
122 Венев, Иван. Цит. съч., с. 17.

слънчево и сенчесто, възбуждащо и успокояващо, земно и въздушно, близко и далечно, сухо и влажно. Различието по светлота определя асоциативни възприятия, като тежко и леко, непрозрачно и прозрачно.

Традиционно цветният кръг се поделя на две части – област на топли и област на студени цветове. Всяка област се характеризира със собствен набор от емоции, присъщи само на нея.[123] Класификацията на цветовете според психологическото им въздействие определя топлите цветове червено, оранжево, жълто като стимулиращи, възбуждащи и дразнещи. Студените цветове в повечето случаи се определят като неинтригуващи, приглушаващи дразненето на сетивата. Пастелните тонове са в ролята си на заглушители на чистите цветове (розово, лилаво, пастелно зелено, сиво синьо). Някои цветове, като зелено, маслинено-зелено, жълто-зелено, магента, се определят като статични и балансиращи, защото успокояват сетивата. Топлите тъмни тонове стабилизират дразненето, смекчават възбудата. Тези цветове са кафяво, тъмнокафяво. Ахроматичните тонове са успокояващи, помагат да се съсредоточи погледът[124].

Жълтият цвят създава впечатление за лекота, рефлексност и лъчезарност, често се асоциира със слънчева светлина и топлина, с весел дух. Наричан е „цвят на надеждата и щастието" във всички форми на тяхното проявление. Повечето асоциации свързани с жълтото са свързани с уют, топлина, чувственост, подвижност[125]. Жълтият цвят е светоносен, а това негово визуално качество провокира положителните емоции и доброто настроение. В пространствените решения той е лек, следователно не ограничава и не подтиска.

Жълтото освобождава животворните сили на организма и отстранява депресията. То стимулира дейността на мозъка и предизвиква в човека интелектуален интерес към реалния свят.[126]

Червеният цвят предизвиква жизнена сила, нервна активност, устрем, импулсивност и воля за победа. Него-

123 Гилл, Марта. *Гармония цвета. Естественные цвета.* Москва: АСТ Астрель, 2006, с. 12.
124 Рац, Александр. Цит. раб., с. 55.
125 Брем, Харалд. *Магията на цветовете. Цветознание и цветопсихология*. София: Софт Прес, 2010, с. 92.
126 Серов, Николай. *Символика цвета*. Москва: Страта, 2015, с. 68.

вото физиологичното въздействие върху човека е свързано пряко с възбудата – физическа, емоционална и психическа. Най-често асоциираните форми с червен цвят са сърце, червен кръст, червена звезда и т.н., поради факта, че са се превърнали във визуални нарицателни.

В чувствената си образност, червеният цвят е пламенност и огън, „божествена енергия“. Той се асоциира с мъжката активност, с кръв и огън. Червеният цвят помага да се преодолеят жизнените препятствия, повишава динамичността на живота и предприемчивостта. В качеството си на възбуждащ цветът е ефективен при лечение на депресия и меланхолия.[127]

Оранжевият цвят се отличава с визуална зрялост, наситеност, жизненост и топлина. Той обединява в себе си „слънчевото сияние на жълтото и жизнената сила на червеното“. Оранжевото се асоциира с радост, разкош и огън. То предизвиква възбуда, не толкова силна както прави червеното, затова и тази активност се определя като по-приятна. Цветът създава усещане за благополучие, има силно въздействие върху чувствата, благоприятства работоспособността. Оранжевият цвят възбужда и вдъхновява, помага на човека да преодолее депресивни и апатични състояния[128]. В емоционален план той въздейства като комуникативен, топъл и чувствен цвят.

Синьото е символ на целостта и на вечно повтарящия се кръговрат на битието. Във всички култури, синият цвят е цвят на духа, на небето и на боговете. [129]

> „Синьото има сила като силите на природата през зимата, когато всичко скрито в тъмнината и тишината натрупва енергия за генериране и растеж. Синьото винаги създава впечатление за сянка, а в зенита на великолепието клони към мрака. Синьото е неуловимото нищо, което присъства постоянно като прозрачна атмосфера.[...] Синьото ни привлича с тръпката на вярата в безкрайната духовност.“[130]

Според редица психолози синият цвят предизвиква физиологичен покой и психологическа удовлетвореност. Синият цвят въздейства върху човека, като намалява мускулното напрежение и кръвното налягане.

127 Серов, Николай. Цит. раб., с. 56.
128 Пак там, с. 58.
129 Брем, Харолд. Цит. съч., с. 58.
130 Итен, Йоханнес. Цит. раб., с. 48.

Една от основните характеристики на синьото е, че внушава спокойствие, миролюбивост, ненатрапчивост, той е почти неутрален. Синият цвят предизвиква мечтателно настроение, но и в тази меланхолична мечтателност има нещо успокояващо. Синьото не накърнява чувствата, не престъпва никакви забрани, той способства за съгласие и диалог[131].

За разлика от тъмносиньото, светлосиньото кара хората да мечтаят, предизвиква усещане за свежест и чистота. Синият цвят действа успокояващо върху всички процеси в тялото. Асоциациите, които предизвиква са за пасивност, отдалеченост, студено, мокро, мечта. Гьоте поетично нарича синьото „очарователно нищо", като по този начин определя оптическото впечатление от него. Тюркоазеното синьо заема едно специално място между сините, като поражда асоциации за гладък, бистър, прозрачен и т.н. От гледна точка на психологията тюркоазеният цвят символизира студ и стерилност.[132]

Съотнасянето на тъмносиния цвят към типа темперамент показва, че този цвят е предпочитан от меланхолици, като между тях се срещат повече жени отколкото мъже[133].

> „Плодородието и удовлетвореността, мира и надеждата определят изразителните добродетели на зеленото, което съчетава знание и вяра. Ако блестящото зелено се потъмнява от сивото, тогава зрителя има усещане за мързелив и летаргичен цвят. Ако зеленото придобие жълти нюанси, приближавайки се до жълто-зелено, тогава напомня за младите пролетни сили на природата. Пролетната сутрин или ранната лятна сутрин без жълто-зелен цвят, без надежда и очакване на летните плодове, е немислима."[134]

Зеленият цвят изразява действаща воля, упоритост и целеустременост. Цветът усилва чувството за гордост, власт над събитията и възможност да бъдат управлявани. „Зеленото поведение" е типично за хора, склонни към проверка на фактите, хора с точна памет, способност към критичен анализ, логична последователност. Зеленото влияе положително върху човека, създава

131 Пастуро, Мишель. Синий. *История цвета.* Москва: Новое литературное обозрение, 2015, с. 89.
132 Брем, Харолд. Цит. съч., с. 73.
133 Серов, Николай. Цит. раб., с. 96.
134 Итен, Йоханнес. Цит. раб., с. 49.

усещане за покой и отдих. Успокояващото зелено се опитва да балансира динамичния живот[135].

Както определя Мишел Пастуро, зеленият цвят е здраве, свобода и надежда. Цветът е свободен, естествен и готов да се бори против хитростта и фалша, против всички форми на забрана и диктатура. Главното е, че зеленото носи в себе си множество от всевъзможни надежди за отделния човек и за обществото като цяло[136].

Виолетът е комбинация от топлото, горящо червено и студеното, спокойно синьо и не е случайно, че се счита за най-интригуващия и тайнствен цвят, цвят на магията и магьосничеството. Асоциативно се свързва с тайна, мистика, интимност, тъга и интровертност. Виолетовият цвят напомня за чувствителност и трансформация. Като потъмнява, той става мистичен, по-строг и скован. По-светлите нюанси създават впечатление за лесна възбудимост и изкушение[137].

В най-общ вид диапазонът от изразителни възможности на света на лилавите тонове може да се представи така: строго лилавият цвят носи мрак, смърт и в същото време благочестие, синьо-виолетовото предизвиква чувство на самота и безкористност, червено-виолетовото се свързва с небесната любов и духовното величие[138].

Розовият цвят предизвиква естетически чувства,като бодрост, жизнена свежест, младост, а също и мекост, нежност и слабост. Обикновено той се възприема като очарователен, естествен и женствен, романтичен и нежен[139].

Кафявото не е спектрален цвят, защото няма светлина в него, но има кафява боя, има кафява почва, има кафяви есенни листа. Кафявото е реален цвят, символ на земята. Кафеникаво-червените цветове предизвикват комфорт, топлина и усещане за лукс. Асоциациите, свързани с кафявото са за изпечено, ронливо, кафе, шоколад, тютюн, уютен.

В началото на 30 години на 20.век психолозите определят кафявия цвят като спокоен, сдържан, сериозен,

135 Брем, Харолд. Цит. съч., с. 108.
136 Пастуро, Мишель. *Зеленый. История цвета.* Москва: Новое литературное обозрение, 2018, с. 93.
137 Брем, Харолд. Цит. съч., с. 127.
138 Иттен, Йоханнес. Цит. раб., с. 50.
139 Серов, Николай. Цит. раб., с. 108.

изразяващ крепост, устойчивост, топлина, създаващ спокойно, меко настроение, което понякога преминава към мрачно и сериозно[140].

Кафявите нюанси удовлетворяват телесно жизнените потребности на индивида. Светлите и леки розови оттенъци на какаото внушават материална задоволеност и сит живот, жълто-кафявите оттенъци на кехлибара говорят за потребност от нежност, тъмнокафявото свидетелства за мъжка сила[141].

Черното и бялото се асоциират с нощта и деня, доброто и злото, живота и смъртта. Черното е отрицание и загуба, но чрез него всички останали цветове изпъкват. То често се асоциира с пустота и тъга[142]. Като моден цвят асоциира елегантност, достолепност и нестандартност. Според психолозите хората, които предпочитат черния цвят, се намират в опозиция на обществото. То се проявява в негативизъм, конфликтност, агресивност, в съчетание с деструктивни и импулсивни тенденции, демонстриращи ясна позиция за протест. Негативизмът на черния цвят няма отношение към решение на проблема, той само оказва неговото наличие. Черното е критик, а не творец[143].

Бялото ражда светлината, видимата част на света, новия живот. Бялото се асоциира с чистота, непорочност и мъдрост. Белият цвят е натоварен от човека със свойства за съзнателно изпълнение на дълг, социална сплотеност, съхранение на традициите, всеобщо осъзнаване и памет[144]. Бялото, като чисто, девствено състояние, е символ на чистата истина, която в миналото не е била нищо друго освен пророчество.[145] По своята природа белият цвят неутрализира действието на полихромните цветове и материалния цвят. По психологически параметри въздействието на бялото се характеризира със свойства като светъл, лек, студен, блестящ и ослепителен цвят[146].

Сивият цвят се отличава с уравновесена многостранност. Той не предизвиква никакви психологически реак-

140 Пак там, с. 62.
141 Пак там, с. 62.
142 Пак там, с. 43.
143 Пак там, с. 44.
144 Пак там, с. 17.
145 Брем, Харолд. Цит. съч., с. 164.
146 Серов, Николай. Цит. раб., с. 21.

ции, нито успокоява, нито възбужда. Като класически неутрален цвят, сивото се определя от психолозите като консервативен, традиционен и говори за деловитост и ум[147].

Съществен етап в художественото проектиране е отчитането на закономерностите на психофизиологичното въздействие на цвета. Според своето въздействие той може да бъде определен като топъл, студен, лек, тежък, отстъпващ, приближаващ, възбуждащ и успокояващ. Психологическото въздействие на цветното съчетание зависи от активността или пасивността на всеки цвят, участващ в цветната комбинация. Съотношението на цветовете в композицията е основният фактор, който определя нейния характер.

Топлите цветове са активни и усилват жизнеността на човешкия организъм – възбуждат и едновременно стимулират настроението, увеличават работоспособността, понижават слуховата чувствителност към шум. Студените цветове са пасивни, намаляват желанието за дейност, но и психически успокояват. Всички тъмни цветове са тежки и в определени случаи действат на психиката угнетяващо. Предметите, оцветени в черен цвят изглеждат тежки в сравнение с тези, оцветени в светли нюанси[148].

В съвременната култура цветовете имат значителна роля, като повлияват на разбирането за света около нас, на хората и продуктите, които се борят за тяхното внимание.

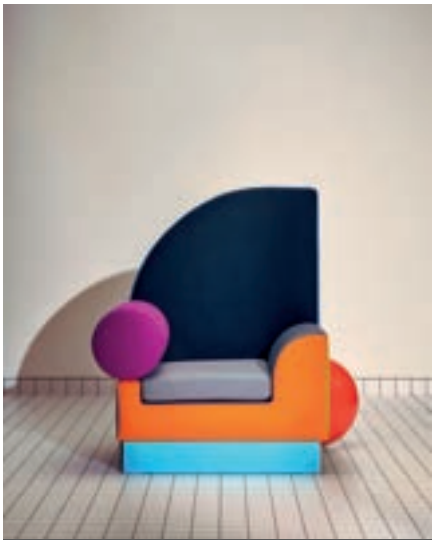
> „Те [Цветовете – бел. ред.] въздействат на нашия мисловен свят, който е конструиран от вътрешни образи, впечатления, идеи, асоциации и метафори, които могат да извикат различни концепции и мисловни репрезентации.“[149]

В художествената практика емоционалната изразителност на цвета е важен фактор, защото предизвиква определени чувствени преживявания. Ако същест-

147 Пак там, с. 34.
148 Ильина, Ольга, Карина, Бондарева. *Цветоведение и колористика. Учебное пособие.* Санкт-Петербург: ГОУ ВПО, 2008, с. 45.
149 Благоева, Петя. *Възприятие на цвета, или науката към изкуството и дизайна. Психология на цветовете*, в: Balkancolor 5. Цвят във всички направления. Сборник доклади от V Научна конференция по проблемите на цвета и цветознанието. София: Група Цвят България, с. 76.

вена важност за анализа на хармоничните съчетания има естетическият вкус, то със сигурност той в значителна степен е повлиян от индивидуалното емоционално състояние на зрителя.

ЦВЕТЪТ В ДИЗАЙНА



54. Питър Шайр, Bel Air, 1982, колекция Мемфис Милано

Цветът е едно от активните средства за хармонизация на формите, пространството и средата и като такъв е съществена композиционна закономерност. Той е част от неразривното цяло на обемно-пластичната и цветово-графичната същност на дизайнерска композиция и коректив за композиционното цяло. (фиг. 54)

В проектантския процес цветът е средство за проявата на композиционни закономерности, като пропорционалност, мащаб, контрастни или нюансни отношения, симетрични и асиметрични, динамични и статични отношения и т.н. Неговото място в дизайнерската композиция може да бъде определено в няколко направления. Съществена проява на цвета е влиянието му върху възприятията за обем, пространство, както и върху пластичността на формата. Цветът е способен да формира образни асоциации, свързани пряко със същността на обекта и неговото културно-смислово значение[150].

Изборът на цветово решение зависи от функционални, ергономични и естетически изисквания, които удовлетворяват функции, но са и в пряка връзка с емоционалното въздействие. Простото естетическо въздействие на отделния цвят или на съчетанието от цветове се проявява при възприемане изменението на цветността на обектите в зависимост от осветлението и дълбочината на пространството. Общото художествено-естетическо впечатление включва всички възприятия за цветност и цветова изменчивост съобразно пространствените характеристики на средата. Цветът не е изолиран, той е част от общата композиция от цветове, които взаимно се подкрепят, като усилват или отслабват значението си в общото композиционно звучене. Съзнателното групиране на различни цветове в основата, на което са положени изходни позиции, се определя от някои теоретични трудове като комбинаторика. Оценката и използването на комбинация от цветове е важна крачка по пътя на избор на цветово решение[151].

Възможните палитри от цветове, разглеждани от гледна точка на естетиката, дават възможност за определяне на три степени на комбинаторно групиране на

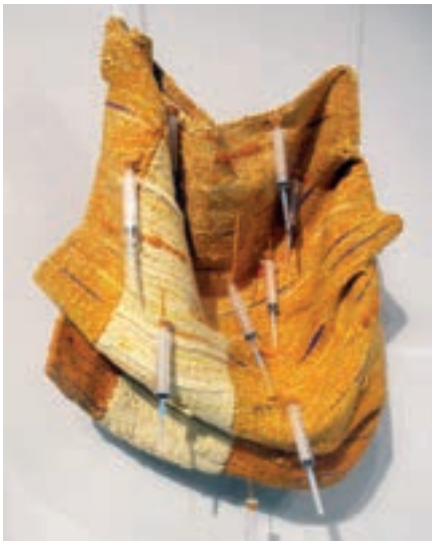
150 Минкова, Величка. *Бяла книга на дизайна.* София: НХА, 2020, с. 121.
151 Ильина, Виктория, Бондарева, Юлия. *Цветоведение и колористика.* Санкт-Петербург: СПбГТУРП. 2008, с. 88.

цветовете. Първата степен се основава на комбинаториката или на групировката на цветове по елементарни естетически закони като подобие, симетрия или контраст. Втората степен е цветна хармония, която се основава на избора на съчетание от цветове с отчитане на особеностите на въздействие на всеки отделен цвят. Факт е, че изразителността на цвета е в пряка връзка с формените характеристики на предмета и неговата структура. Третата степен е динамиката на цвета в направление на постигане на определено психофизиологическо въздействие[152]. Активността на цвета, проявяваща се при композирано осветление (с изграждане на модулации от светлини и сенки) при пространствените решения, се определя като показател за хармонизиране на средата.

Възприятието за цветност е свързано и с изявата на материалната повърхност на обекта. При една и съща наситеност и светлота на цветния тон, но при различна фактурност, един и същ цвят се възприема като по-тъмен или по-светъл, еднороден или нееднороден. Поради значимостта на връзката цвят и фактура и нейното значение за общото композиционно звучене се въвежда термина ‘цветна фактурност’. Цветовото и фактурното композиране поддържа композиционната цялост чрез отчитане на някои главни принципи като: единство на цялото и частите на формата; подчиненост на елементите във формата; уравновесеност на елементите във формата; съразмерност на елементите във формата. Посочените принципи са важни за общата композиционна визия, те функционират заедно, но често и самостоятелно, като хармонични построения в основните части на различните видове композиции.

По-грубите фактури проявяват тенденция към неутрализиране на изявената многоцветност и изискват използването на нюансни съпоставки. Гладката повърхност позволява използването на контрастна полихромия, защото цветовите стойности не се изменят под въздействие на отражение на светлината. Огледалната повърхност понижава наситеността на цвета и намалява количеството на оттенъци, които могат да бъдат разграничени. Използването на нюансна полихромия при

152 Пак там, с. 88.



55. Магдалена Серафимова-Лазарова, Равносметка, 2022

56. Ан Софи Гоно, TUANGO офис, 2011, Монреал, Канада



създаване на текстури осигурява визуален ефект, който въздейства пряко върху възприятията[153]. Взаимодействието между цвета на формата и осветлението се влияе от характера на светлосянката. Силното осветление унищожава цвета в следствие на бликове, а при по-слабо осветление цветовете губят своята активност поради ограничената светлина.

Цветът е едно от активните средства, допринасящи за оригиналността на дизайнерското решение. Авторският подход в използването на цветовите съчетания е решаващ при създаването на нова функция, конструкция и форма на обекта. Цветът е активен фактор в създаване на модни иновации, както и в процесите на интеграция, обединение на формените характеристики на обектите в единен стил. (фиг. 55)

В пространствените решения цветът подчинява, обобщава, уравновесява разнообразни по стил и характер форми. Той обединява и разчленява плоскости, увеличава или намалява пространството във визуален план. Цветът подчертава конструктивните връзки и определени елементи, които са важни за функционирането на изделието. Изграденият цветови акцент е добра алтернатива за създаване на композиционна йерархия при проектиране на обекти от средата, в това число и рекламни. Цветът определя и отделя надписи с важно значение, фирмени знаци, зони и плоскости. Цветовите съчетания съдействат в процеса по създаване на оптимални цветови усещания, зрителен и емоционален комфорт, оптимизиране на нивото на осветеност. Всички споменати функции на цвета зависят от определени параметри като цветова гама, цветови контраст, количество на цветния тон, коефициент на отражение от цветната повърхност. Те са в пряка връзка с потребностите и функционалните процеси и отговарят на обемно-пространствената структура на проектираните пространства, с отчитане на източниците на осветление, климатичните и географските условия. Цветовите съотношения характеризират зрително функцията и правят нагледна нейната същност. (фиг. 56)

Понятията като колорит и хармония при цветовите съчетания в дизайна се използват като оценка на

153 Абишева, Ирина. Цит. раб., с. 58.

естетическото въздействие на цвета. За постигане на цветова хармония е необходимо да бъдат удовлетворени определени признаци като:

• връзка и положение, достигащо до монохромност или ахроматичност;

• единство на противоположностите, достигащо до изявата на различни контрасти;

• мярка – количествена и качествена;

• пропорционалност – подобие на яркост и наситеност на цветовите тонове, съотношение на цветните петна и плоскости;

• уравновесеност по отношение на композиционния център;

• яснота на възприятията, определена от средния контраст между цветни петна;

• организираност и порядък, рационалност[154].

Колоритното изграждане на дизайнерската композиция следва да се разглежда като преднамерено търсене на хармония и единство в изграждане на композиционното цяло. Изборът на цвят и съчетание от цветове в дизайн проектирането се ръководи от някои определени от професионалната практика условия. Всяко цветово решение е в пряка връзка с предназначението на изделието и неговото функциониране. Цветната хармония се поражда от съгласуваност между цветните тонове и пропорционалност между цветните площи. За правилното хармонично функциониране на цветовото съчетание е необходимо създаване на цветова йерархия, която да гарантира композиционната цялост.

1. Цветът в пространствената среда

Всяко пространство е предмет на специфична разработка и подлежи на детайлно проучване в зависимост от функцията, предназначението, пространствените параметри, зоните и елементите, които присъстват в него, както и специфичното емоционално-естетическо послание, което то трябва да носи[155]. Цветовете са

154 Миронова, Ленина. Цит. раб., 2003, с. 10.

155 Николова, Милена. Цветовите композиции в пространствата за деца, в: сбор-



57. FIDM/Fashion Institute of Design & Merchandising, специализиран частен колеж в Лос Анджелис, Калифорния



58. Петя Благоева, входно пространство Стопански факултет към Софийския университет „Св. Климент Охридски", 2020 София

в пряка връзка с цялостния композиционен, функционален и естетически облик на интериора. Те са активният носител на информация, а като фактор обезпечават психофизиологичните изисквания на индивидите, насочени към средата, която обитават. Цветът влияе и регулира физиологичните и психологически въздействия чрез цветните съотношения, компенсира неблагоприятните и в тази връзка изменя средата по посока на нейното оптимизиране. (фиг. 57) (фиг. 58)

Цветната хармония в пространствената среда се постига, когато използваните цветове взаимно се допълват и подчертават. Дизайнерите се съобразяват с правила, утвърдени в практиката. Едно от тези правила е известно като правило на обратната пропорционалност, което определя наситеността на цвета и размера на заеманата от него повърхност. Колкото цветната площ е по-голяма, толкова наситеността на цвета трябва да бъде по-малка и обратното. Следващото известно правило е свързано с използването с контрастни и нюансни цветни съчетания. Като следствие от композиционното решение, цветовият акцент се изявява на фон от неутрални и ахроматични тонове или нюансни съчетания.

Цветовете, поставени един до друг, взаимно си влияят и в тази връзка се формират правила. Например студеният цвят на топъл фон изглежда още по-студен, и обратното – топъл цвят на студен фон изглежда още по-топъл. Тъмните петна на светъл фон се определят като по-тъмно и обратното светлите петна на тъмен фон са още по-светли. Създаването на цветовата гама в процеса на проектиране на пространството извежда правило за боравене с цветовете и създаване на основна тоналност. Изграждането на цветовата среда се съобразява с осветлението и предназначението на жизнените зони, като непрекъснато се отчита нейното психофизиологично въздействие. Светлите тонове оптически уголемяват, отдалечават, извисяват, олекотяват, а тъмните и интензивните въздействат противоположно – намаляват и тежат[156].

Главните носители на цветност в интериора са мебе-

ник доклади *"3 x 10". Научна конференция "30 години – Дизайн за детската среда*. София: НХА, 2021, с. 28.

156 Абишева, Ирина. Цит. раб., с. 68.

лите, подовите настилки, декоративните тъкани и художествените акценти. Стените обикновено се явяват като обединяващ фон, освен в случаите, когато са облицовани с претендиращи с десена си тапети и т.н.

В интериорните решения еднакво валидни са както принципите за постепенно преливане на тоналността, така и за рязкото противопоставяне на цветовете. Умерената градация крие по-малко изненади и е по-лесна за овладяване. Функцията на архитектурен акцент в интериора могат да изпълняват отделни стени, обезопасени стълби, понякога и интензивното оцветяване, осветление и др.

При промяна на светлинния източник се променя и състава на отразената светлина, както и на впечатленията от цветната повърхност. Колкото по-близко е спектралната характеристика на цвета на повърхността до спектралната характеристика на падащата върху нея светлина, толкова по-светъл и наситен се възприема цвета, и обратно. Възприятията, свързани с ахроматичните цветове остават непроменени[157].

2. Цвят и повърхност

Съществен момент в дизайнерския процес е отчитането на големината на цветната повърхност, както и на психологическите особености, свързани с възприемането на нейния размер. В това отношение малките цветови повърхности, в известна степен са безопасни, но големите пораждат композиционни и визуални проблеми. От практиката ни е известно, че между две равни по площ плоскости, светлата се възприема с действителните ѝ размери, а тъмната изглежда по-малка. Наситеността, фактурността на цвета и особено неговата яркост създават впечатление за лекота или тежест, както и за илюзорна промяна на размера на обекта. Тъмният, наситен и фактурен цвят върху голяма плоскост, зрително създава усещане за тежест и масивност на плоскостта. Ако той се превърне в проблем, може да бъде преодоляна посредством цветно членение, като чрез този способ зрително се изменя нейната големина.

157 Пак там, с. 68.



59. Музея на Калмар, Швеция

Необходимо е да бъде взето под внимание, че големите членения, възприемани от разстояние, намаляват оптически размера на плоскостта, докато малките членения я увеличават. От голямо значение за възприемането на цветната повърхност имат характера на материала, неговата структура и повърхностна обработка.

В помещения, където хората пребивават дълго време е необходимо големите цветни плоскости да бъдат в ненаситени тонове. Наситените цветове, положени на големи повърхности, както и големи площи в активна контрастна цветност, предизвикват бърза умора, изнервеност и липса на трудоспособност. Що се отнася до спомагателните повърхности, те нямат доминираща роля в пространството, но тяхната сумарна площ може да бъде значителна. За разлика от основните повърхности, те не съставляват големи цялостни цветови петна. Спомагателните повърхности се възприемат като фигури, разположени върху фона на основните плоскости.

Цветните акценти се полагат на малки площи, като тяхната цел е да изведат общите структурни връзки на пространството или чисто функционалните зони. Основната им роля е да служат за ориентир и да подчертават ритмичната последователност на пространствените обекти. Акцентите обикновено са чисти цветове и близки до спектралните. В случаите когато е необходимо да се добие силно емоционално въздействие, се допуска смесване на акценти, например цветови със светлинни. (фиг. 59)

Плоскостта в плътен цвят с матова фактура разсейва дифузно светлината и подчертава двуизмерността на формата. При силно изразена фактурност и силно изявен цвят, фактурата доминира и цветът изгубва своя характер, обратното също е валидно – при гладка повърхност цветността се изявява.

3. Цвят и ергономия

Съществена роля в проектантския процес има ергономията, която съдейства за решаване на определени функционални проблеми. Ергономичните показатели определят степента на съответствие на параметрите на издели-

ето с анатомофизиологичните и психологически характеристики на човека. Ергономичните изследвания обогатяват дизайна с научни данни, които допринасят за създаване на качествена и ефективна материална среда, която човекът обитава.

Човешкото зрение разграничава предмети и изображения при определени съотношения на размери, дистанции и цветове. То се влияе негативно от честата смяна на нивото на осветеност, дългото пребиваване в монотонно осветена среда и вибрации. Установените битови стереотипи на възприятието понякога водят до изкривено представяне на обемните форми и плоскостните изображения, като генерира зрителни илюзии. Хората получават информация за обектите и средата в кодирана форма или по-скоро сигналите се идентифицират с един или друг вид информация. Необходим е оптимален код, който да осигури максимална скорост на визуалното търсене, откриване, идентифициране и разпознаване на сигналите[158].

Различните качествени и количествени характеристики на обектите се кодират чрез различни способи, като условни знаци, букви, цифри, цветове и т.н. Битовите асоциации, като подсъзнателни визуални рефлексии, свързани със цвета, са причина той да се използва като индикация на понятия за опасност-безопасност, топло-студено и др. Цветното кодиране се използва в дизайна за обозначаване. Към сигналните цветове, които упоменават определена информация, се отнасят червено, жълто, зелено и синьо.

Червеното предупреждава за опасност и поради тази асоциативна предопределеност червените знаци са забранителни. В червено светят лампи-индикатори, които информират за нарушение на технологичния процес, за включени електрически уреди, оборудване за безопасност и др.

На жълтото му е отредена ролята да предупреждава. То служи за фон, върху който се изобразяват знаци за безопасност. Жълтият цвят често се използва за маркиране на разлики в строителните конструкции, равнината на пода, които могат да са причина за нараняване и злополуки. С него се маркират контейнери с вредни вещества, които са опасни за здравето на човека.

158 Абишева, Ирина. Цит. раб., с. 58.

Зеленото е показател за сигурност. Светещите в зелено индикатори информират за нормална работа на машините и автоматичните линии и др. Синият цвят е информатор, затова често се използва при проектирането на информационни знаци и знаци за безопасност.

Като средство, което информира, цветът осигурява ориентация в технологичното оборудване и производствената среда. Той е оптимален цветен фон, подчертава обекти с различна функция, маркира, обозначава и комуникира.



ЦВЕТЪТ В РЕКЛАМАТА

И РЕКЛАМНИЯ **ДИЗАЙН**

Съвременното масово потребление във всички сфери на обществения живот генерира потребност от реклама. Масовата култура формира реална среда, която се превръща едновременно в социален възложител и потребител на рекламни продукти. Медиите стимулират развитието на рекламното съобщение като едновременно с това определят и естетически критерии за неговото функциониране. Рекламният дизайн има широк диапазон на изява, а в художествената практика притежава многолика същност.

Рекламният дизайн е творческа дейност, която създава визуална информация и комуникация в полето на рекламата. Негова основна характеристика е изграждането на мобилни в пространството визуални образи, които имат временен характер. Те са носители на определени търговски, културни, социални и рекламни послания. Рекламният дизайн използва изразните средства на пластичните изкуства, но за по-ефективно въздействие включва и изразни средства от други изкуства като театър, кино, музика и т.н.[159]

Специалистите, работещи в тази област, където дизайнът и рекламата генерират обща визия, използват разнообразни подходи. Някои от тях са заимствани от други изкуства, но цветът е присъщ за произведенията на всяко едно от тях. В ролята на информационен код цветът бива едно от най-пълноценните средства, които създават смислови връзки, предизвиква асоциации, изгражда структури и участва в комуникацията. Той е добър манипулатор, защото умее да управлява, насочва, активира сетивата и мисловния процес, създава образи. В същото време е и многолик в разнообразието от своите различни идентификации, от материално гладък и равен до фактурен, или поднесен като растер.

Феноменът цвят се характеризира със сложна система от утвърдени и асоциативно-възникващи семантични значения или обективни условности. Днес се определя съществуването на "цветна култура", която възниква и присъства в средата на социални и пространствени процеси, по-конкретно изразяващи духовното състояние на обществото, на различни групи от хора и отделни

159 Богданов, Мирослав. *Рекламен дизайн. 120 г. Българско изкуство. Дизайн.* София: MAG 97, 2016, с. 244.

индивиди. Може да се каже, че цветната култура е неразделна част от живота на обществото, проявяваща се в различните му облици.

> „Цветът, който считаме за носител на криптирана информация, акумулира целия опит на човечеството през различни епохи в контекста на историческите периоди от първобитното общество да наши дни.“[160]

Човешките възприятия, свързани с цвета, се базират на асоциации, емоции, минал опит, архетипни представи и символика, за да доведат до формиране сложни психологически усещания. В различните култури цветовете притежават различно смислово и символично значение, което до голяма степен усложнява задачата за унифициране на цветовото оформление на конкретния рекламен продукт. Като феномен на човешката култура, рекламата носи уникален характер, а нейните аспекти в съвкупност са неотменна част на комуникацията. Днес рекламната комуникация се разглежда не само като икономическо явление, но и като социално-културен фактор, който допринася за формиране на ценностни ориентации на обществото.

Правилно подбраните цветове и създадените цветови съчетания са високоефективен инструмент за формиране на потребителското мнение. Изборът на цветност в рекламата е насочен към провокиране на положителен емоционален отговор на потребителя, категоричното вземане на решения и създаване на отношение към рекламираните продукти. Цветната идентичност се превръща в хроматичен знак, който е причина за мигновеното разпознаване на марката. Фирменият стил се поддържа от конкретния избор на цветова комбинация, понякога с малки отклонения в тоналността при редизайн, но със запазване на общото цветово впечатление. Внимателният подбор и селекцията на хроматичните стойности са от значение за цялостния комуникативен ефект на рекламния продукт. Чистотата на фирмения знак е симбиоза от символ, буква и цвят и „е в компетентността на два различни и взаимоизключващи

160 Бакеева, Диана. *Цвет в рекламной коммуникации: особенности, функции, символика.* – Диссертационная работа, защищенный в Мордовский государственный университет, Саранск, 2013, с.15. Достъп: disserCat – электронная библиотека диссертаций: URL <https://www.dissercat.com/content/tsvet-v-reklamnoi-kommunikatsii-osobennosti-funktsii-simvolika>. [Последен достъп: 20 март2021].

се свята – света на духовното и света на потреблението, като всеки един от тях е еднакво необходим за съвременния човек.“ [161]

В рекламата цветовете функционират като знакови системи и изпълняват комуникативна, символична и изразителна функция. Те описват цветовите характеристики на рекламираните обекти, носят определени значения, използват се като символи, подчертават важните елементи на рекламното изображение и други. Визуалните образи, като корпоративна идентичност и част от рекламната стратегия, отговарят на редица изисквания като лекота на възприятието, достъпност, актуалност.

В съвременната рекламна комуникация цветът може да бъде определен като сложно природно, културно, комуникативно и естетическо явление, което осигурява множество културни репрезентации на няколко нива: на метаниво – знак, стойност; на жизнено ниво – комуникативно; на социално ниво – цивилизационно, етническо; религиозно-конфесионално, политически идентифициращо и т.н. Реакциите на цвета се съобщават на човека чрез вътрешно чувство, което в голяма степен се опосредства от културата[162].

Добрият избор на цветова конфигурация и категоричното графично оформление подобряват възприятието на рекламното съобщение. Цветът предизвиква позитивно отношение, служи като средство за комуникация, провокира емоции и води до регистриране на образи, които трайно се свързват с определен бранд. Симбиозата между цвят и форма често се обвързва с чувството за сигурност и с разбирането за качество от очаквана услуга. Запечатана в съзнанието с помощта на знака на логото, тя благоприятства асоциация с точно определена услуга или поведение[163].

В структурата на всяка марка могат да бъдат регистрирани няколко измерения като умствено, духовно, функционално и социално, защото марката въздейства върху съзнанието на потребителя, върху неговия избор,

---

161 Рудестем, Кьел. *Групповая психология. Психокоррекционные группы. Теория и практика*. Москва: Прогресс, 1993, с.18.

162 Бакеева, Диана. Цит. раб., с. 18.

163 Стоичкова, Татяна. Необходимост от изграждане на марка в музея - Международна научно-практическа конференция в: *Мениджмънт и маркетинг в изкуството*. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2016, с. 99.

тя продава. Позовавайки се на минал опит, цветната памет на индивида прави паралел между изображението на продукта и неговите качества било то вкусови, тактилни или други.

Рекламният дизайн е в ролята на интерпретатор на обекти, цветови ефекти, визуални реалности посредством комбиниране на символи, думи, изображения в едно композиционно цяло. Художественият процес е насочен към постигане на синхрон между реалности, като време, движение и интерактивност, чрез прилагане на изразни средства, за постигане на маркетинговите и културните изисквания към рекламния продукт.

Образно-комуникативният език на рекламата е носител на послания, които водят до широк диапазон от изводи. Те се позовават на съвременните преводи на традиционни културни, етнографски и религиозни рефлекси, национална идентичност, писменост, топографска и графична култура. Образно-комуникативният език споделя актуални социално-чувствителни теми от дневния ред на обществото до глобални консуматорски нагласи[164].

Под въздействие на светлината, цветът се превръща в жива вибрация, която хармонично живее в пространството, върху билборда, върху опаковката и т.н. Всеки неточно подбран цвят променя усещанията, всяко неорганизирано многоцветие води до хаотичност, а цветната монотонност в определени случаи е синоним на безразлична визия.

В своята художествена практика дизайнерът подбира цветните тонове и ги обединява в едно хармонично цяло спрямо техните основни параметри като цветен тон, яркост, наситеност. Всяка композиция се изгражда върху предварително планирана система за визуално акцентиране, която е в пряк синтез със структурния строеж на композиционното цяло и неговите йерархически връзки. В тази система съществен фактор е цветът, защото притежава силата да обособява центрове и формира акценти, да създава визуални направления. Повторението на цветни петна с хроматична идентичност указва движението на диагоналните направления, обезпечава създава-

164 Лихов, Теодор. Рекламният дизайнер – креативен лидер в екипа, в: *Проблеми и перспективи в развитието на съвременния дизайн и декоративно-приложните изкуства 2. Сборник доклади от Научна конференция 2012*. София: НХА, с. 45.

нето на дълбочина в композицията и демонстрира пространственост.

Рекламата е част от лицето на града, тя маркира, провокира, отразява. Градската среда е наситена с рекламни съобщения, а динамичната ѝ визия може да се превърне във визуален хаос, ако към нея не бъде подходено с нужния професионализъм. Естетическият анализ на градската среда налага използването на интердисциплинарен подход.

> „За успешната комуникация на рекламното съобщение, дизайнът във всяка конкретна ситуация е нужно да отчете локалния естетически и урбанистичен контекст, актуалните цветови кодове. И ако стъпваме на „еволюционното“ преплитане на стилове и хармонии в старите градски центрове, то са нужни „революционни“ подходи в съвременните структури.“[165]

Ако бъдат разгледани само малка част от често използваните цветове, може да бъде установена емоционалната палитра от послания, на която е носител цветовото съчетание.

Съществуват хора, при които асоциациите породени от цвета, са свързани и с други усещания като звук, числа, букви, вкус и аромати. Позовавайки се на тази особеност на човешката психика, отделни цветове и техните оттенъци се използват целенасочено в различни направления на рекламата. Например в рекламата на кафе преобладават кафявите тонове, като при някои индивиди кафявия тон се асоциира директно с мириса и вкуса на напитката. В рекламите на млечни продукти се използват различни оттенъци на бялото, като светлосини, бледожълти и т.н.

Жълтият цвят е енергичен и често се асоциира със слънчевата светлина. Той е топъл и ведър, създава положителни и усещанията са за уют, ведрост и задоволство. Жълтият цвят, като асоцииращ се със слънцето и лятото, често се използва в реклами на туристически агенции, в реклами на слънцезащитни продукти. Цветът присъства и в рекламната визия на хранителни продукти.

Червеният цвят е импулсивен, въздействащ и акцен-

---

165 Лихо, Теодор. Естетизация на обществените пространства и ролята на рекламния дизайнер, в: *Бг реклама. Ценностни трансформации и промени в консумативната култура.* София: Бет принт, 2013, с. 100-108, с.100.

тиращ. Неговото физиологично въздействие е свързано с възбуда – физическа, емоционална и психическа. Червеният цвят предизвиква в човека силно желание, привлича вниманието, фиксира погледа. Неслучайно червеното е цвят, превърнал се в знак за много известни търговски марки като „Кока-Кола“, „Нестле”, „Maggi”, „Пирели”, и много други. Червеният цвят е широко използван в рекламата на козметика, автомобили, на шоколадови изделия и други хранителни продукти. Поради положителният емоционален заряд, който носи червеното е предпочитан цвят в опаковката на продукти предназначени за деца играчки, дрехи, обувки, аксесоари. Червеното е цветът на Коледа и Великден и като такъв преобладава в рекламните послания, свързани с празниците. Червеното влиза в провокативни, жизнени и активни комбинации с други цветове, например червено и черно, червено и бяло, червено и синьо.

Оранжевият цвят се отличава с визуална зрялост, наситеност, жизненост и топлина. Той е комбинация от „слънчевото“ жълто и „пламенното“ червено. В емоционален план цветът въздейства като топъл и активен. Заради пряката асоциация с цитрусовите плодове, го определя като цвят на натурални напитки, храни и др.

Синьото се асоциира от хората със спокойствие, уравновесеност и чувствителност. То е цвета на морето и небето, събира в себе си противоречието между покоя и възбудата. В психологически план предизвиква усещане за хлад и напомня за сянка. Романтиката на морето, високите планини, небето се интерпретират в рекламни продукти посредством синия цвят. В съчетание с бяло, той често е част от реклами, свързани със свеж въздух, свобода, почивка, чистота. Синият цвят се асоциира и със свободата и лекотата на дишането, което от своя страна го прави предпочитан в рекламирането и опаковането на медикаменти, облекчаващи затрудненото дишането. Светлосиният цвят е визуално чист и лек, което го прави подходящ при реклами, представящи перилни и хигиенизиращи препарати.

Зеленият цвят се отъждествява с природата, здравето, свободата и надеждата. Зеленото се получава от топлото жълто и студеното синьо и като смес от тези цветове действа ведро, успокояващо и влияе положително върху човека. В рекламите зеленият цвят подчертава

екологичния произход на продуктите, тяхната полезност и безопасност.

Виолетовият цвят променя своите хроматични визии в зависимост от по-голямото съдържание на един от съставляващите го цветове – червено и синьо. Когато във виолетово се съдържа повече червено, той е топъл и активен, а когато примесът на синьо е по-голям, цветът е със снижена визуална активност. В ненаситените хроматични стойности виолетовият цвят изглежда лек и се използва в реклами на козметика, сладкарски изделия и т.н.

Черният цвят участва в класически и стилни реклами на водещи търговски марки. В този смисъл той се явява многофункционален, използва се в реклама на дрехи и аксесоари, шоколадови изделия, мъжка и дамска козметика. Неговата роля в много случаи е свързана с универсален фон, върху който всички цветни тонове се изявяват активно. Много въздействащи и силно запомнящи са рекламни продукти, които са представени в комбинации от черно и бяло.

Смяната на различни културни епохи определя цвета като своеобразен символичен маркер, който е проводник на невербална комуникация, транслация на социален опит и културни традиции. В съвременния постмодерен свят цветът остава един от водещите нерационални способи на интерпретация в социалното и културно пространство, позволяващи на индивида да определи своето емоционално отношение към социалните групи, техните идеологии и ценностна ориентация[166].

Цветът като един от многото компоненти на рекламния дизайн, заема своето значимо място в хармонизиране на средата и обектите от нея. Постигането на хармонична връзка между форма, цвят и пространство изглежда лесно постижимо със съвременните компютърни програми. Но въпреки възможностите, които предлага софтуерът, цветът остава едно от сложните изразни средства, чието овладяване изисква знания, художествени умения и вкус. Цветът притежава силата да разруши

166 Шалимова, Людмила. *Природа феномена цвета в социуме человека*.- Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. Дедовск - 2007, Никитских ворот, 2009, с.28. Достъп: *sci.house-российская государственной библиотеки*: URL< https://sci.house/teoriya-istoriya-kultury/fenomen-cveta-kulture.html>. [Последен достъп: 20 март2021].

композиционното цяло, да го обедини, да го направи забележимо и запомнящо се. Той категоризира, дефинира, функционира, като създава действаща комуникация и запомняща визия. В рекламата цветът е в ролята на манипулатор на съзнанието, на участник в комуникацията, на знак за идентичност и е неделима част от визията на всеки продукт на рекламния дизайн.

ЦВЕТЪТ

В МЕДИЙНИЯ **ДИЗАЙН**

Съвременното общество комуникира посредством визуални образи, които се формират на основата на разнообразни способи на възприятие, съхраняващи и предаващи информация за опита на поколенията. Визуалните характеристики на културното пространство и различните аспекти на неговото изучаване са в областта на научните интереси на изкуство, културология и социология. Зрителните образи са продукт на проектната дейност на дизайнерите, която формира визуалната култура на обществото. Съществените изисквания, на които те трябва да отговарят, са лекотата на възприятие и достъпността, изразяващи се чрез актуални решения на рекламни продукти, преса и облика на градовете.

Потреблението на информация се случва на всякакви платформи и често за потребителя не е от съществено значение по какъв информационен канал я получава. Днес се използват различни канали на информация и тя се получава на различни платформи. В тази връзка издателите държат на така нареченото синдикирано съдържание, защото медията трябва да е там, където са потребителите. За младите хора много по-важно е новината да ги търси и намира. Новите медии понякога са успешни не защото нямат бизнес-проблемите на старите и това ги прави гъвкави, а защото успяват да преосмислят начина, по който ангажират вниманието на по-младата аудитория[167].

Съвременните тенденции в медийния дизайн много често са насочени към заместване на реалността с визуална действителност, а този процес води до създаването на нова визуална култура. Днешното общество е потребител на голям поток от визуални образи с разнообразен характер и различни послания. Художественият процес по тяхното създаване борави с редица изразни средства, като едно от най-пълноценните е цветът. Той е в ролята на информационен код, създаващ смислови връзки, на манипулатор на съзнанието, на участник в комуникацията, на знак за идентичност и чрез многообразието от роли, цветът е неделима част от изразителността на всички продукти на медийния дизайн.

---

167 Антонова, Весислава. *Утрешен вестник*. [Онлайн], в: *Капитал*. URL<https://www.capital.bg/biznes/media_i_reklama/2015/06/20/2556474_utreshen_vestnik/>. [последна промяна 22 юни 2015, последен достъп 20 март 2018].

За дизайнера е съществено да умее да категоризира, да дефинира, да въздейства чрез цветовото оформление, като търси индивидуалност на продуктите и създава действаща комуникация.

Чрез графичния дизайн се интерпретират обекти, текстове, цветови ефекти и визуални реалности. Комбинирането на символи, думи, изображения изисква от автора използването на различни методи, които предварително са били изучени и понастоящем практикувани. Работата на дизайнера е да синхронизира и обединява в един визуален продукт реалности като движение, време, интерактивност, а използването на разнообразни изразни средства обезпечава маркетинговите и културни изисквания към продуктите. В тази връзка цветът е този културен код, който е ефективен при комуникация с потребителя на информация и се превръща в съществено изразно средство в своите комбинации, трансформации, материалности и символика.

Цветовите съчетания са причина в човешкото съзнание да се формират определени асоциативни връзки, които са в ролята на хроматичен език на определени медийни продукти. И това не е случайно, защото цветовите възприятия се базират на асоциации, минал опит, лични емоции, водещи до създаването на сложни психологически представи.

Една от функциите на цвета е да информира и това на практика е видно от цветните фотографии, отразяващи определени събития. Достоверността на кадъра се подсилва от пространствените качества на цветовете и възприятията, свързани с преден план, дълбочина и т.н. Цветът оказва влияние на визуалния разказ чрез ритмична последователност, чрез създаване на динамика на приближаване и отдалечаване на образите. (фиг. 60)

Типографията, каретата, илюстрациите, цветните фаши създават условия за възникване на разнообразни естетически внушения и преживявания. Те са пряко зависими от подбора на цветната гама, от пропорциалността на цветните полета, изграждащи цветовата композиция и общата хармоничност на изданието. Когато подборът не е правилно осъществен и в композирането съществуват редица пропуски, е налице идеен разпад. Това често се случва, когато липсва практика



60. Design Studio, LLC

и знания за връзката между цвета и неговите мощни композиционни възможности.

Споменатите художествени аспекти са важни за комуникационния успех на съвременния медиен продукт, когато тяхната значимост и взаимна обвързаност е добре анализирана

> „[...] Цветната палитра се превръща в хроматичен знак, който води до мигновена разпознаваемост. Невъзможно е поддържането на фирмен стил и едновременно с това безразборна употреба на цветове. От внимателната селекция и последователното прилагане на цветните комбинации зависи цялостния комуникативен ефект на дизайна.“[168]

Модулният принцип на организация е един от най-добрите принципи за структуриране на медията и създаване на добра организация. Определеният графичен стил представлява една професионална селекция и стандартизация на изразни средства, като композиция, цветове, изображения, типография и т.н.

За информационната функция на медийния продукт от съществено значение е простотата и лаконичността на цветните решения при композиционното изграждане. Един дизайнерски подход, лишен от многоцветност и много елементност, със сигурност би провокирал създаването на къс разказ и бърз прочит, и също толкова бързо осмисляне на информацията.

> „[...] Визуалните пространства със силни „магнити“ за вниманието, с абстрактни „входове“ за погледа, с изявени акценти и страници с подчертано водене на читателя са потребителски ориентирани и обслужват лесния и безпрепятствен достъп до съдържанието, привличането и задържането на интереса.“ [169]

Икономичността на цветните тонове е решението, което няма да доведе до естетическа слабост, напротив – икономичността им е по-скоро проява на професионалните умения на автора и води до яснота и чистота на възприятията.

Принципът на редукция на всяко излишество в

---

168 Вълканова, Веселина. *Графичен дизайн: Нови оформителски концепции на всекидневника*. София: УИ„Св.Климент Охридски“, 2007, с. 67.
169 Вълканова, Веселина. Цит. съч., 2012, с.67.

дизайна означава, че пестеливото оформяне е функционално, разточителното използване на разнообразни цветни тонове в повечето случаи е дисфункционално, отклоняващо от главното[170].

Създаването на йерархия в информацията се улеснява от чистия образ на изданието, което прави лесно възприятието и не го отвлича от главното и същественото. Визуалният шум, предизвикан от допълнителни формени елементи или от несъществени детайли с ярка цветност, води до композиционна обърканост и разсейва потребителя на информация. Цветната пъстрота може да бъде преодоляна посредством обобщения по цвят.

В редакционния дизайн йерархията функционира чрез разполагането на обеми, големини, връзки, средства, а посредством комбинациите от тези средства, се създават доминантни и субординирани зони на визуален интерес[171]. Създадените условия за бърза видимост при структурирането е важна за ориентацията и разбирането на медийното съдържание.

Цветът е този фактор, който в голяма степен диктува и налага корпоративната идентичност. Много често наблюдението върху пазара за списания и вестници показва, че активната цветност въздейства „евтино“, но често е способ при оформяне на масовата преса. Професионално създадените издания залагат на ненатрапчива хармоничност, където съществува строго изградена йерархия на изразните средства. Те изглеждат луксозно с използването на ограничен брой цветове.

Цветът е едно от условията за определяне на визуална самоличност чрез обособяване на визуални пространства, чрез маркиране на отделни рубрики и раздели. Цветовите комбинации придават едновременно индивидуалност, но създават и разнообразие на продуктите. Цветът присъства в плътни цветни петна или преминава в линеарна изразителност с определен характер, за да формира лична визия. Той е изменчив в разнообразието от своите представяния, от материално лъскав, матов, понякога фактурен, поднесен под формата на растер, и заради многоликото си присъствие е едно от най-мощните изразни средства. Цветът манипулира,

170 Пак там, с. 67.
171 Пак там, с. 68.

управлява, насочва, активира мислите, изгражда образи, но проявата на всички тези възможности зависи пряко от професионалната подготовка и умения на бъдещите автори, работещи в областта на медийния дизайн. Неговата употреба в оформлението на печатното издание трябва да бъде обмислена, особено при богатата палитра от възможности, които предлага съвременната технология за печат. Днес може да се говори за създаване на дизайн-стратегия, според която цветът е в ролята на подкрепящ идеята и реализацията. Тази роля може да бъде само поддържаща и в никакъв случай първостепенна, защото вниманието не бива да бъде отклонено в самоцелно съзерцание. Често преработената в мозъка цветност създава илюзорни оптически измами, които могат да бъдат управлявани от автора в полза на добрия медиен дизайн. Цветните елементи, които ритмично се повтарят и създават усещане за обем, перспектива, контраст, са една малка част от похватите за симулация на ефекти.

Днес всеки един медиен продукт се бори за своя значим публичен образ. Всички компоненти на типологията на изданието, като тематика, език и стил, цветова палитра, подход към изображението, композиция, вид на хартията, формат, участват във формирането на публичния образ на медията и носят отговорност за разпознаваемостта и нейния успех в комуникационен план[172].

Цветът, като един от съществените компоненти на композиционното изграждане, заема своето значимо място в хармонизирането на медийната среда и продукт. Изглеждащ на пръв поглед лесно постижим, лесно комбиниран, лесно заменим чрез компютърните програми, той остава един от най-сложните компоненти на медийната визия. Цветът е в силата си да разруши композиционното цяло, да го обедини, да го направи забележимо и запомнящо се.

172 Вълканова, Веселина. *Медиен дизайн.* София: УИ „Св. Климент Охридски", 2013. с. 236.

ЦВЕТОВЕТЕ

КАТО **СИМВОЛИ**

Отношението на човека към цвета се определя от духовната същност на епохата, която зависи от идеологичните нагласи на обществото. Цветните символи се основават на асоциативното възприемане на предмети и понятия с много древен произход, които са сходни за различните култури и епохи до днес. Тяхната древност се потвърждава от факта, че едни и същи цветови символи са характерни за различни цивилизации в хода на развитие на човечеството. Цветната символика се изразява чрез съпоставка, чрез асоциации, обусловени от психофизиологичното въздействие на цвета, и чрез асоциации, възникнали под въздействие на народни обичаи, религиозни и философски възгледи[173].

Цветовите символи съществуват в няколко форми. Първият вариант е цветът сам по себе си, изолиран от други цветове и форми, т.е. „идеалния цвят“. Вторият вариант е цветовото съчетание, изолирано от формата. То съдържа два или повече цвята, съставляващи символичното цяло, например черно и бяло като символ на диалектическото единство и борбата на противоположностите. Третият вариант представя символиката на цветната форма или единство между форма и цвят в едно символично цяло. Безусловният изобразителен знак е цветно предметно изображение, при което цветът се явява реален неделим признак на изобразения обект. Условният изобразителен знак е предметно изображение, в което използвания цвят не съответства на реалния цвят на изобразения предмет. Кодовият цветови знак е символ, който няма нито изобразително, нито асоциативно сходство с обозначения обект. За разбиране на неговия смисъл са необходими познания за цветовата система на условното символично обозначаване, към която този символ принадлежи[174].

Символичното значение на цвета се формира и променя през многовековната история на човечеството. Съществуват много и различни схващания за цвета като символ, които се базират на митология, религия, национални традиции и т.н.

За първобитния човек е характерно митологичното мислене, а цветът изпълнява роля на знак, даващ възмож-

173 Рац, Александр. Цит. раб., с. 60.
174 Пак там, с. 61.

ност за неговото общуване с боговете. Цветовете и боите са средства за комуникация не само между хората, но и магически заклинателни средства, връзка между човек и Бог[175].

В зората на човечеството символиката на цвета се основава на митология и вярвания. Особено значение за духовния живот на древните хора има цветната триада от бяло, черно и червено. Бялото е символ на бита, мира и живота, силата и здравето. Бялата боя се използва в магическите ритуали на първобитните хора, чрез които апелират към силите на доброто и за защита от зли духове и божества. Оптически бялото е еталон за чистота и чисти мисли.

Вторият важен цвят в духовния и материален живот на първобитните хора е черният. Ако белият означава светлина, то черният е символ на мрака или негов антипод. Ако бялото символизира живот, чистота и порядък, то черното е грях, хаос, разпад, цвят на пепелта. За разлика от бялата магия, черната магия апелира към силите на злото и носи гибел и проклятие.

С червеният цвят завършва триадата на „основните" цветове в символиката на първобитните хора. За разлика от бялото и черното, червеното притежава визуална сила и поради тази своя особеност е най-активният цвят в триадата. Червеното олицетворява огъня, слънцето, кръвта и живота. Древните хора вярват, че цветът помага в борбата с болестите и злите сили. Червеното е символ на защита и древните войни носели червени амулети, когато влизали в битка.

В живота на първобитните хора присъстват и други цветове като син и жълт, но тези цветове не се появяват със самостоятелно символично значение. Жълтото в символичен план се отъждествява с бялото, а синьото – с черното.

Някои археолози и етнолози наричат сивият цвят на глината „смяна на времето", защото сивото заедно с червеното предшества появата на всяка нова култура. Митологията в почти всички културни ареали определя материалът глина като първообраз на сътворението на човека, създаден от глина, кал, пепел или прах[176].

---

175 Буймистру, Татьана. *Колористика. Цвет-ключ к красоте и гармонии.* Москва: Ниола-Пресс, 2008, с. 46.

В Древен Египет цветът е неразделна част както от предметната среда, така и от всички житейски ценности, той е ключ към материалното. Един от най-разпространените култове при народите, населяващи тази територия е култът към слънцето, светлината и най-близкото подобие на слънцето – огънят[177]. Слънцето се счита за върховно божество, източник на самия живот и земните блага. Благодарение на този култ, отношението към цветовете зависи от това колко е слънчев, светъл и ярък даден цвят. Цветовете, приближаващи се в най-голяма степен до слънчевата светлина, са белият и жълтият (златния). Тези цветове се считат за божествени, те били цветове на боговете, на свещените животни, жреците и т.н.

Белият цвят символизира могъщество, величие и чистота и поради липса на цветност материализира свещените неща. Слънцето и златото греят в жълто и поради това жълтият цвят символизира вечност и неразрушимост.

Египтяните приемат червения цвят като цвят на живота, на огнената природа, на слънцето и на победата. Зеленият цвят символично е обвързан с две противоположни тенденции – на живота и на смъртта. Той е цветът на Озирис, като бог на природните сили и отвъдното. Зеленият цвят е част от любимата цветова триада на древните египтяни зелено-бяло-червено.

В Древен Египет синият цвят символизира истината, небето като жилище на Ра и водата на Нил. Това не е случайно, защото той е един от най-старите пигменти, известни като египетска синя и бил широко използван през Античността в средиземноморския свят и двуречието[178].

Черният цвят се ползва със значение на символ на смъртта, на подземния свят, на нощта и в същото време на възкресението. Неочаквано в някои текстове черното се появява и като символ на плодородието и дори на самия живот.

Необходимо е да отбележим, че отношението към

176 Серов, Николай. Цит. раб., с. 23.
177 Абишева, Ирина. Цит. раб., с. 95.
178 Белишки, Стефан. Видима - индуцирана луминесценция на египетска синя: за документиране на ефекта при стенописите INSITV и в музеи, в: *Проблеми на изкуството,* 2/2016, с. 39.

цвета в Древна Гърция не е само религиозно и философско, но и естетическо. Цветовата символика на Древна Гърция и Рим не излиза от пределите на традиционните канони. Най-любимите и предпочитани цветове са белият, жълтият, червеният и пурпурният.

В античния свят цветът е обект на размишления от страна на философите. Те се опитват да проникнат в тайните на физическата природа на светлината и цвета. Класификацията на Аристотел свързва главните цветове със стихиите. Бялото съответства на водата, въздуха и земята, жълтото – на огъня, а черното – на утайката и хаоса. Всеки бог се отъждествява с определен цвят[179].

Уилям Гладстон, британски премиер – министър, изучава в свободното си време Древна Гърция. Той открил, че Омир не използва дума, която да описва синия цвят. Гладстон предполага, че гърците са далтонисти, но той не знае, че „лингвистични далтонисти" са не само древните гърци, но и китайците, японците и евреите. Синият цвят е последният от основните цветове, които древните назовават и описват[180].

По време на древните гърци, римляни и китайци, властимащите издават регулиращи закони, които слагат ограничения върху цвета на дрехите и украшенията, които се носят в зависимост от статус, класа и пол. Определеният цвят се превръща в един от способите за потвърждаване на място в йерархията[181].

Зеленият е цветът на богинята Венера и символизира плодородието. Отношението към виолетовия цвят е по-скоро мистично, символично виолетовото съответства на носталгията и паметта.

Жълтият цвят се определял като божествен, защото е хроматичен символ на Аполон, богът на слънцето. Пурпурът е цвят на императорите и членовете на императорското семейство, символизира власт, духовност и величие. Когато римският пълководец празнува своя триумф, той се появява на колесница с четири бели коня, покрити с червени покривала и с позлатени помпони. След победите в битките римските пълководци

179 Буймистру, Татьана. Цит. раб., с. 54.
180 Эванс, Гевин. Цит. раб., с. 111.
181 Пак там, с. 37.

боядисват лицата си в червено в чест на Марс.

Римляните се стремят максимално да усилят статуса на виолетовата тъкан. През 48 г. пр.н.е Юлий Цезар е впечатлен от пурпурните покои на Клеопатра и връщайки се в Рим, обявява цветът за изключително царски. Единствено консулите имат право да носят пурпурни дрехи. До този момент римските тоги на богатите граждани са с виолетови ленти, а генералите намятат виолетови плащове. Нерон стига по-далеч в утвърждаване на високия статус на пурпурния цвят. Той определя пурпура само за себе си, т.е. за императора, и никой освен него няма право да се възползва от благородния цвят. Останалите членове на неговото семейство могат да носят червено[182].

По време на Средновековието в Европа цветът отново си връща позициите на символично обвързан с мистиката, особено през Ранното християнство. През Средновековието цветът служи като средство за предаване на информация, съществува цветови код, който е понятен за всички членове на обществото, използва се във всички визуални структури, в архитектурата, в книгите, в театъра[183]. По отношение на различните цветове съществува йерархия, аналогично на всички области на живота. Средновековните богослови възхваляват цвета и светлината като проявление на Божественото. Белият цвят символизира светлина, Божествена чистота. Бялото е знак за святост, чистота, невинност и Божествена сила. Във византийските хроники често се говори за белотата на истината, т.е. за белотата на съзнанието като архетипен символ на християнството. От древността бялото има значение за откъсване от светското (цветното) и възвишеност в епичен стил. Тази символика се съхранява и във византийското естетическо съзнание: сияние, „родство с Божествената светлина“.[184] Бялото е пречистена душа, радост, чистота, девственост, свят живот. Следователно бялото се носи във всички ритуално важни поводи като кръщене, годеж, брак, смърт.

Червеното в християнството символизира кръвта на Христос, пролята за спасението на хората, следователно

182 Пак там, с. 140.
183 Буймистру, Татьана. Цит. раб., с. 54.
184 Серов, Николай. Цит. раб., 2015, с. 18.

символизира и любовта към тях.

Зеленият цвят напомня за земния живот на Христос. Както в древните култури, така и тук, той е символ на възкресението, пролетното обновление и младостта[185].

Синият цвят за християните символизира небето, вечността, настройва към смирение, благочестие. В католическото християнство Дева Мария често е изобразявана в сини одежди. Синьото се появява през 6.век във Византия и редица източници сочат, че е възприеман като цвят на императриците, цвят на мира и спокойствието, на небето и земята[186]. Той е иконографският цвят на Дева Мария, емблематичен за краля на Франция и крал Артур, символизира кралската власт, често се среща в текстове, където се асоциира с понятия като радост, любов, вярност, покой и т.н.[187] Виолетовият цвят е хроматичен знак висшето християнско духовенство и присъства в одеждите.

През Средновековието жълтият цвят е презиран в Европа. Юда Искариотски е рисуван в жълти одежди като негативен и двуличен образ. В театъра и живописта жълтият цвят е цвят на лицемерието, лъжливостта и греха. С него художниците изобразяват еретиците, убийците, фалшификаторите и др. Във Франция през 10.век домовете на престъпниците се бележат с жълто. В Испания жълтото е цветът на палачите. На Изток тази негативна трактовка е непозната. В Япония през 14.век преди битка войните прикрепят към дрехите си жълта хризантема, тя е знак, принадлежащ на императорското семейство[188].

Дълго време жълтото е форма на антисемитизъм и ксенофобия. В началото на 8.век халифът на Медина заставя юдеите и християните да носят жълти нашивки. По същия начин постъпват и мюсюлманските лидери в Багдад. Подобна практика има и в Индия за индусите през 16.век. Всички те считат, че жълтият цвят бил цветът на невярващите[189].

Отношението към черното е негативно, цвят на злото, греха, дявола и ада, а също и на смъртта. Черното

185 Буймистру, Татьана. Цит. раб., с. 56.
186 Эванс, Гевин. Цит. раб., с. 116.
187 Пастуро, Мишел. Цит. раб., 2017, с. 4
188 Эванс, Гевин. Цит. раб., с. 70.
189 Пак там, с. 72.

съхранява аспекта „ритуална смърт" и поради това става цвят на монашеството като отказ от светския живот, отрицание на човешката суета.

Кафявото и сивото са цветове на простолюдието. Сивият цвят е символ и на болката, на пепелта, внушава тъга и меланхолия. Символичният му смисъл в Ранното средновековие е негативен, обвързан е нищета, безнадеждност, мерзост и т.н.

В ислямските страни цветовият символизъм има високо ниво на развитие. Забраната да бъдат изобразявани хора и животни превръща цветът в едно от главните изразни средства. Цветният орнамент е система от цветови символи, отразяващи представата на мюсюлманите за земния и небесен живот.

Зеленият цвят е цветът на рая, но за разлика от християните, мюсюлманите създавали подобие на райската градина на земята – цъфтящи градини, ярко оцветени тъкани, посуда и украшения[190]. В Корана светлината се явява символ на благата, Божественото начало, но не се отъждествява с Бог. Белият цвят, доближаващ се до светлината отразява чистотата и духовността, а златото (жълто) символизира слава, успех и богатство. Положителното отношение към чистите, светли и сияещи цветове е характерна особеност на ислямската цветова символика.

Червеният цвят е определян като свещен, магически и притежаващ голяма жизнена сила. В поезията на мюсюлманите широко разпространение намират червените символи на любовта. Зеленият цвят е харесван и почитан от мюсюлманите и до днес, наричан е 'свещен' като хроматичен знак на оазисите, природата и самия живот. Той символизира възкръсването и е цветът на самия пророк Мохамед, които винаги носи зелен тюрбан[191]. Любовта на исляма към зеленият цвят става причина християните кръстоносци да имат особено отношение към него, като го асоциират с дяволи и демони. През 12.век в театрите обличат в зелено героите, които ги очаквал лош край. Във Франция, както и в други европейски страни, негативните асоциации просъществуват до 19.век[192].

190 Буймистру, Татьана. Цит. раб., с. 57.
191 Эванс, Гевин. Цит. раб., с. 101.
192 Пак там, с. 102.

В исляма синият цвят се счита за един от основните природни цветове, представящи небето и водата. И не е случайно, че в целия ислямски свят могат да бъдат видяни невероятно красиво украсени сини джамии. Не е случаен изборът на синьото като цвят на куполите и орнаменталната украса, защото синият и виолетовият цвят са ценени заради трансцендентния си и мистичен характер. В ислямската традиция "синьото око" е амулет, който прогонва злите сили и привлича късмета.

Черният цвят за мюсюлманите няма силно негативен характер, защото нощта, тъмнината и сянката са продължение на светлината. Свещеният камък на храма Кааба е черен, черен е цветът и на земята, на дрехите и знамената на халифите.

В цветовата символика на Китай през Средновековието черното символизира водата, северното направление, планетата Меркурий, зима, хлад и негативен стадии на развитие. Черното е Ин, противоположност на светлата сила Ян[193]. Символиката на цвета е важен принцип, който съпътства религиозните и светски обреди, архитектурата, дрехите и изкуството. Жълтото символично се обвързва със святост и благородство и в тази връзка жълти дрехи носели само императорите. Синият цвят е цветът на безсмъртието и поради тези вярвания императорът седял на синьо кресло[194].

В Индия се ценели три цвята – червен, бял и черен. Хората, принадлежащи на висшите касти се обличали в бяло, а цветът олицетворявал порядък и съвършенство. Червеният цвят за индусите символизирал любов, радост, живот и енергия. Великият бог Брахма се изобразява в червено и златно. Синьото е висшата мъдрост, а хората вярват, че е цвят на „третото око", което повишава интуицията[195].

През 17.век в Европа през епохата на Просвещението Исак Нютон практически лишил цветовия символизъм от теологическото му съдържание. Ако за простолюдието съдържанието на цветовия символизъм дълго време остава традиционен, съхраняващ своите древни корени, то интелектуалният елит на Просвещението

193 Пак там, с. 188.
194 Буймистру, Татьана. Цит. раб., с. 48.
195 Пак там, с. 51.

формулира нови варианти на цветови символизъм. Цветовият символизъм на Просвещението се характеризира с еклектичност и замяна на традиционното съдържание на цветовите символи с нови асоциации и връзки. В съответствие с това цветът се превръща във физично явление и процес, както и във физическо усещане, в нравствена категория и т.н.

Своеобразната символика на 20.век се изразява в активното използване на качествени символи на обществено-политическите явления и движения. Белият, черният и червеният цвят в съзнанието на няколко поколения се свързват с политически и идеологически борби на различни класи и обществени групи.

Управляващите във всички времена успешно използват червения цвят, за да подчертаят своята доминираща роля. Човекът избрал червеното е готов за действие, той е силен и непокорен. Несъмнено историята на човечеството го определя като хроматичен знак с определен статус на избран от властващите и царуващите царе, крале, императори. Неслучайно от историята на държавите от Източния блок цял период е белязан от червеният цвят като символ на комунистическата идеология. Началото на тази символична идентичност датира от времето на Френската революция от 1848 година, а най-старият символ на социализма е Червеното знаме. Години по-късно червеният цвят символизира кръвта на работниците, загинали в борбата срещу капитализма. Парижката комуна от 1871 година го утвърждава като символ на пролетарското международно революционно движение[196]. Октомврийската революция от 1917 година в Русия, започнала като държавен преврат, избира за свой символ отново червения цвят, именно затова събитията често са наричани Червеният октомври.

Асоциациите, които предизвиква синият цвят са за небе, вода, чистота и др. Великата френска революция не само дала живот на националния трикольор, но и за определен период от време облякла в сини униформи войниците, които се сражавали за Републиката, а след това и за Франция. Революцията превръща синьото в политически цвят, цвят на защитниците на Републиката, на умерените републиканци, а по късно и на либералите и консерваторите[197].

196 Серов, Николай. Цит. раб., с. 54.

Синият цвят обозначава Декларацията за правата на човека и гражданина, като придобива общоевропейско политическо значение. Като обединител на идеите на различни страни, синият цвят е приет за основа на флага на Европейския съюз[198].

Кафявото нерядко се употребява за обозначаване на политическите пристрастия към национал-социализма. Названието кафява чума идва от цвета на униформите на щурмовите отряди на Хитлер. Немският нацизъм добавил към черния архетип на италианския фашизъм оранжев архетип на утопичния социализъм, и така се появил кафявия цвят. За 20.век кафявият цвят се счита за архетип на националсоциализма (нацизъм)[199].

В същото време кафявият цвят е цветът на английските аристократи, символизира привързаност към старите и добри традиции. Той е топъл, уютен, устойчив, масивен, достигащ материално и обществено благополучие, изчерпващ творческия порив и жизнената сила на червеното[200].

Виолетовият цвят се асоциира с религиозна страст, покаяние, умереност, носталгия и др. Лилавото не се свързва с определена съвременна идеология, но в миналото то е било трайно обвързано с монархизма. Цветът придобива по-различна символична значимост през 70-те години на 20.век. Думите 'хипи' и 'сила на цветовете' навлизат в езика, за да обозначат протестите против войната във Виетнам. Това време е белязано от масови събирания на млади хора на фестивали, които слушат алтернативна музика, странят от стандартната мода, ценности и морал. Този дух запечатва Скот Макензи в своята песен „Сан Франциско", в която пее за добрите хора с цветя в косите. В цветовия тренд на онова време изобилства от виолетови символи на мира. Джими Хендрикс създава песента „Виолетова мъгла".

В процеса на историческо развитие на системите за визуална информация, цветовото възприятие кардинално се е изменило. Общественото съзнание и процесът

197 Пастуро, Мишель. Цит. раб., 2017, с. 257.
198 Серов, Николай. Цит. раб., с. 93.
199 Пак там, с. 61.
200 Никифорова, Алиса. Политически окрашенные цвета США, в: вестник *Ленинградского государственного университета „А.С.Пушкин"*, том 7, 2011, с. 373. Достъп: *Киберленинка*: URL<https://cyberleninka.ru/article/n/politicheski-okrashennye-tsveta-ssha-1/viewer>. [последен достъп: 20 януари 2021].

на познание се обогатяват с нови информационни средства. Цветът в началото се използва в качеството на просто комуникационно средство, след това – като знак и символ, и днес – в качеството на система с езиков характер[201].

Днес символиката на цвета е следствие на човешката история, но един кратък преглед показва еволюция в символичните значения на отделните цветове.

Червеното е символ на действие и олицетворява активността и енергията, продължението на рода. В негативен план той символизира гняв, агресия, революция, война, убийство и насилие. В целият свят червеното е знак за опасност. Оранжевото символизира веселие, смях, игра, празник, асоциира се с вдъхновение и творчество. Жълтото е цветът на волята, осъзнатостта и ясният ум. То е символ на смеха и хумора, а неговият негативен аспект е сарказъм. Зеленото е развитие, свежест и се свързва с младост и зрялост. Зеленият цвят е символ на природата и екологията.

Синьото се свързва със стихиите вода и въздух и олицетворява меланхолията и пасивността. В символичен план е хроматичен знак на мира, съгласието и спокойствието. Често цветът се свързва с благородство и благороден произход (например „синя кръв“). Виолетовото е духовна мъдрост и е символ на духовната трансформация[202].

Белият цвят е идеалната чистота, предпазващ от зарази и болести. Той е практичен, не избледнява като останалите цветове. Всички цветове изгарят, а бялото, също като времето, все повече и повече се отдалечава от миналото и се превръща в „неизбледняващата памет на човечеството“[203].

„Миналото събира старото в белите архиви на паметта, за да даде място на новото. Именно такава била традицията на всички минали общества, видели в бялото духа на предците.“[204]

---

201 Кошаренкова, Ольга. Символика цвета в культуре, в: *Киберленинка*. с. 156. Достъп: *Киберленинка:* URL< https://cyberleninka.ru/article/n/simvolika-tsveta-v-kulture/viewer>.[последен достъп: 20 януари 2021].

202 Язык и символика цвета. От земного до мадженты, [Онлайн], в: *Эта?дзета*. URL<https://eta-dzeta.ru/tsvet/simvolika-tsveta-zeleny-madzhenta>.[последна промяна 27 ноември 2018, последен достъп 20 януари 2022].

203 Эванс, Гевин. Цит. раб., с. 23.

Черното символизира едновременно Вселената и нищото. Често символично се отъждествява с вакуум и пустота, но е и символ на потенциал, на квантовото поле, в което едновременно съществуват всички възможни варианти на събитията[205].

В съвременната символика се забелязва тенденция за смесване на символичните значения на цвета в различните култури и създаване на универсални цветови значения.

204 Пак там, с. 23.
205 Язык и символика цвета. От земного до маджента, [Онлайн], в: *Эта?дзета*. URL<https://eta-dzeta.ru/tsvet/simvolika-tsveta-zeleny-madzhenta>.[последна промяна 27 ноември 2018, последен достъп 20 януари 2022].

БИБЛИОГРАФИЯ

Абишева, Ирина. *Цветоведение. Учебное пособие.* Павлодар: ПГУ, 2009.

Агостон, Жорж. *Теория цвета и ее применение в искусстве и дизайне.* Москва: Мир, 1982.

Алберти, Леон Батиста. *За живописта и скулптурата*, превод Богдана Паскалева. София: Изток Запад, 2017. ISBN 978-619-01-0023-2.

Александров, Николай. *Фундаментална теория на цвета. Въведение.* София: Изток-Запад, 2012. ISBN 978-619-152-110-4.

Белишки, Стефан. Видима - индуцирана луминесценция на египетска синя: за документиране на ефекта при стенописите *INSITV* и в музеи, в: *Проблеми на изкуството, 2/2016.* ISSN 0032-9371.

Благоева, Петя. Възприятие на цвета, или науката към изкуството и дизайна. Психология на цветовете, в: *Balkancolor 5. Цвят във всички направления. Сборник доклади от V Научна конференция по проблемите на цвета и цветознанието.* София: Група Цвят България. ISSN 1313-4884.

Богданов, Мирослав. Р*екламен дизайн. 120 г. Българско изкуство. Дизайн.* София: MAG 97, 2016. ISBN 978-954-92-5916-2.

Брем, Харалд. *Магията на цветовете. Цветознание и цветопсихология.* София: Софт Прес, 2010. ISBN 978-954-68-5835-1.

Буймистру, Татьана. *Колористика. Цвет-ключ к красоте и гармонии.* Москва: Ниола-Пресс, 2008. ISBN 978-5-366-00366-7

Вальтер, Инго. *Пабло Пикасо. Гений столетия.* Москва: Арт-родник, 2002. ISBN 5-88896-106-X

Вапцарова, Маня. Изобразителните възможности на графичните техники като средство за обогатяване на живописния език при визуализиране на сценографската идея, в: *Постижения в развитието на съвременния дизайн и декоративно-приложните изкуства. Сборник материали от Научна конференция на НХА.* София: НХА, 2012. ISBN 978-954-2988-10-6.

Вапцарова, Маня. *Отношението "интерпретация-възприятие" в контекста на Абстракционизма.* –Дисертационен труд, защитен в Национална художествена академия, София, 2013.

Венев, Иван. *Възприятието за цвят у децата. Експериментално-психологическо изследване.* София: Наука и изкуство, 1968.

Вълканова, Веселина. *Графичен дизайн: Нови оформителски концепции на всекидневника.* София: УИ„Св.Климент Охридски", 2007. ISBN 9789540724935

Вълканова, Веселина. *Медиен дизайн. Креативност, консистентност и комуникация на модерните списания.* София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2013. ISBN 978-954-07-3431-6.

Гарни, Джеймс. *Цвет и свет.* Москва: Эксмо, 2013. ISBN 978-5-699-64270-0.

Гилл, Марта. *Гармония цвета. Естественные цвета.* Москва: АСТ Астрель, 2006. ISBN 5-17-034375-2.

Грачева, Лариса. Восприятие чувств, в: *Психология художественого творчества. Христоматия.* Минск: Харвест, 2003, с. 614-615. ISBN 985-433-523-2.

Да Винчи, Леонардо. *Трактат за живописта,* превод Владимир Свинтила. София: Изток-Запад, 2014. ISBN 978-619-152-500-3.

Джансън, Х, У., Джансън, Антъни. *История на изкуството. Том 1*, превод Милена Иванова. София: Елементи, 2014. ISBN 978-954-941-401-9.

Железняков, Валентин. *Цвет и контраст. Технология и творческий выбор.* Москва: ВГИК, 2001.

Зайцев, Алексей. *Наука о цвете и живопись.* Москва: Искусство. 1986.

Ильина, Ольга, Карина, Бондарева. *Цветоведение и колористика. Учебное пособие.* Санкт-Петербург: ГОУ ВПО, 2008.

Итген, Йоханнес. *Искусство цвета,* превод Монахова Людмила. Москва: Дмитрий Аронов, 2018. ISBN 978-5-94056-042-5.

Кандински, Василий. *За духовното в изкуството*, превод Никола Георгиев. София: Изток-Запад, 2016. ISBN 978-619-152-921-6

Лерът, Джона. *Изкуството, сталкерът на ума,* превод Петьо Ангелов. София: Изток-Запад, 2012. ISBN 978-619-152-115-9.

Лилова, Наталья, Зайцева, Татьана, Кравцова, Татьана. *Основы цветоведения.* Владивосток: ВГУЭС, 2016.

Лихо, Теодор. Естетизация на обществените пространства и ролята на рекламния дизайнер, в: *Бг реклама. Ценностни трансформации и промени в консумативната култура.* София: Бет принт, 2013, с. 100-108. ISBN 978-954-298-812-0.

Лихов, Теодор. Рекламният дизайнер – креативен лидер в екипа, в: *Проблеми и перспективи в развитието на съвременния дизайн и декоративно-приложните изкуства 2. Сборник доклади от Научна конференция 2012.* София: НХА, 2012.

Лутфуллина, Гульназ. *Цвет и дизайн. Учебное пособие.* Казань: КГТУ, 2005.

Макавеева, Розина. Светлинни и цветови средства, изграждащи имерсивни среди и спектакли, в: *Сборник доклади от научна конференция „Дизайн & приложни изкуства 2021“.* София: НХА, 2021. с. 267-273. ISBN 978-954-2988-68-7.

Маркова, Даниела. *Изкуството да виждаш. Променени състояния на съзнанието и виждане.* София: Изток-Запад, 2019. ISBN 978-619-01-0335-6.

Милова, Наталья, Зайцева, Татьяна, Кравцова, Татьана. *Основы цветоведения.* Владивосток: ВГУЭС, 2016.

Минков, Арсен. Цветът в дигиталното изкуство, в: *Сборник доклади „3x10“. Научна конференция „30 години – Дизайн за детската среда“.* София: НХА, 2021. с.14-20. ISBN 978-954-2988-63-2.

Минкова, Величка. *Бяла книга на дизайна.* София: НХА, 2020. ISBN 978-954-2988-53-3.

Минкова, Величка. *Форма и цвят.* София: НХА, 2010. ISBN 978–954–2988–01-4.

Миронова, Ленина. *Цвет в изобразительном искусстве.* Минск: Беларусь, 2015. ISBN 985-01-0512-7.

Миронова, Ленина. *Цветознание.* Минск: Вышэйшая школа, 1984.

Николова, Милена. Цветовите композиции в пространствата за деца, в: *сборник доклади “3 x 10”. Научна конференция “30 години – Дизайн за детската среда.* София: НХА, 2021, с. 21-29. ISBN 978-954-2988-63-2.

Панкова, Румяна. *История и теория на арт-терапията.* София: Румяна Панкова, 2012. ISBN 978-619-91745-0-0.

Панксенов, Генадий. *Живопись, форма, цвет, изображение.* Москва: Академия. ISBN 978-5-7695-3878-0.

Пастуро, Мишель. *Зеленый. История цвета.* Москва: Новое литературное обозрение, 2018. ISBN 978-5-4448-0728-6.

Пастуро, Мишель. *Синий. История цвета.* Москва: Новое литературное обозрение, 2015. ISBN 978-5-4448-0506-0.

Райчев, Румен. *Цветовете в изкуството.* София: ЛИК, 2005. ISBN 954-607-683-X.

Рац, Александр. *Основы цветоведение и колористики. Цвет в живописи, архитектуре и дизайн. Курс лекции.* Москва: МГСУ, 2014. ISBN 978-5-7264-0832-3.

Рудестем, Кьел. Г*рупповая психология. Психокоррекционные группы. Теория и практика.* Москва: Прогресс, 1993.

Серов, Николай. *Символика цвета.* Москва: Страта, 2015. ISBN: 978-5-907127-00-5.

Стоичкова, Татяна. Необходимост от изграждане на марка в музея - Международна научно-практическа конференция в: *Мениджмънт и маркетинг в изкуството. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски", 2016*. ISBN 978-192-0213-13.

Фрейзер, Том, Бэнкс, Адам. *Цвет в дизайне. Мастер-класс.* Москва: Рип-холдинг, 2012. ISBN 978-5-903190-52-2.

Эванс, Гевин. *История цвета. Как краски изменили наш мир.* Москва: Бомбора, 2019. ISBN 978-5-04-096712-4.

Buether, Axel. The Function of Collor: An Introduction to Colour Theory and a Definition of Terms, in: *Environmental Colour Design: Theory and practice.* Smoulensk: SmolGu, 2017, p. 32.

Антонова, Весислава. *Утрешен вестник.* [Онлайн], в: *Капитал.* URL<https://www.capital.bg/biznes/media_i_reklama/2015/06/20/2556474_utreshen_vestnik/>. [последна промяна 22 юни 2015, последен достъп 20 март 2018].

Аценова, Недялка. *Да виждаш цвета на цифрите,* [Онлайн], в: *Hayka Offnews.* URL <https://nauka.offnews.bg/news/Novini_1/Da-vizhdash-tcveta-na-tcifrite_50084.html >, [последна промяна: 27 юни 2016, последен достъп: 25 януари 2022].

Бакеева, Диана. *Цвет в рекламной коммуникации: особенности, функции, символика.* – Диссертационная работа, защищенный в Мордовский государственный университет, Саранск, 2013, с.15. Достъп: d*isserCat – электронная библиотека диссертаций*: URL<https://www.dissercat.com/content/tsvet-v-reklamnoi-kommunikatsii-osobennosti-funktsii-simvolika>. [Последен достъп: 20 март2021].

Все о теплохолодности, или какого цвета будеть тени, светь и рефлексы [Онлайн], в: *Smirnov School.* URL<https://render.ru/ru/SmirnovSchool/post/18959>. [Последна промяна 08 юли 2020, последен достъп 21 октомври 2021].

Квантова теория. [Онлайн], в: *Какво е светлината? Електронно помагало по физика.* URL<https://kakvo-e-svetlinata.webnode.com/kvantova-teoriya/>. [последна промяна: 5 април 2015, последен достъп: 22 април 2022].

Кошаренкова, Ольга. Символика цвета в культуре, в: *Киберленинка.* с. 156. Достъп: *Киберленинка*: URL< https://cyberleninka.ru/article/n/simvolika-tsveta-v-kulture/viewer>.[последен достъп: 20 януари 2021].

Майер, Гладис. *Цвят и лечение. Важността да разбираме цветовете (1)* [Онлайн], превод Ами Петрова, в: *Антропософска медицина.* URL <http://med.anthrobg.net/bg/node/464>. [последна промяна: 07 юли 2019, последен достъп: 23 октомври 2021].

Майер, Гладис. *Цвят и лечение. Въпроси и отговори за цветовете (2)* [Онлайн], превод Ами Петрова, в: *Антропософска медицина.* URL < https://med.anthrobg.net/bg/node/465>. [последна промяна: 07 юли 2019, последен достъп 13 август 2020].

Никифорова, Алиса. Политически окрашенные цвета США, в: *вестник Ленинградского государственного университета „А.С.Пушкин", том 7*, 2011, с. 373. Достъп: *Киберленинка:* URL<https://cyberleninka.ru/article/n/politicheski-okrashennye-tsveta-ssha-1/viewer>. [последен достъп: 20 януари 2021].

Панкова, Румяна. Р*етроспекция на въвеждащите практики като предикатни форми на арт терапията,* [Онлайн], в: *Арт Терапия 2020, бр.3*, URL<www.artdialog-bg.com/ретроспекция-на-въвеждащите-практик/>. [последна промяна: 16 юни 2020, последен достъп: 23 октомври 2021].

Попов, Валентин. *Какво означава RGB, RYB и CMYK?,* [Онлайн], в: *Физически факултет на Софийския Университет.* URL <https://phys.uni-sofia.bg/~cpopov/Almanah-pdf/I%20chast/5%20razni/23%20osnovni%20cvetove.pdf>. [последна промяна: 07 юли 2021, последен достъп: 15 май 2022].

Теория гармонических цветовых сочетаний Брюкке. [Онлайн], в: *Taketop. Студенту и преподавателю лекции по дисциплинам.* URL <http://taketop.ru/articles/kyltyra/svetoved/garmonija/brjykke>. [последен достъп: 10 март 2021].

Теория цветовой гармоний. [Онлайн] в: *Дизайн.* URL <www.dizayne/txt/3sozd0216.shtml>[последен достъп: 15 октомври 2021].

Узунова, Станка. *Далтонизъм,* [Онлайн] в: *Доктор Узунова.* URL <www.dr-uzunova.com/page_id=1506> [последен достъп: 2 юни 2018].

Цвят (оптика). [Онлайн], в: *Уикипедия, свободна енциклопедия.* URL<http://bg.wikipedia.org/wiki/zvjat_optika>. [последна промяна: 21 април 2022, последен достъп: 22 април 2022].

Шалимова, Людмила. *Природа феномена цвета в социуме человека.*- Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. Дедовск - 2007, Никитских ворот, 2009, с.28. Достъп: *sci.house-российская государственной библиотеки:* URL< https://sci.house/teoriya-istoriya-kultury/fenomen-cveta-kulture.html>. [Последен достъп: 20 март2021].

Язык и символика цвета. От земного до маджженты, [Онлайн], в: *Эта?дзета.* URL<https://eta-dzeta.ru/tsvet/simvolika-tsveta-zeleny-madzhenta>.[последна промяна 27 ноември 2018, последен достъп 20 януари 2022].

СПИСЪК ИЗОБРАЖЕНИЯ

1. Скални рисунки от пещерата Алтамира, Испания https://www.countrylife.co.uk/luxury/art-and-antiques/my-favourite-painting-julian-sands-216965

2. Скални рисунки от пещерата Ласко, Франция https://www.ketchum.com/sequential-opportunities-the-power-of-visual-storytelling/

3. Певец на бог Амон в молитва преди приношения на Озирис и на „Четиримата сина на Хор“ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meresimen_osiris_quatre_fils_four_sons_horus_Louvre_N4024.jpg

4. Жени от елитно общество, фреска от Помпей https://classicalstudies.org/scs-blog/claire-catenaccio/blog-women-classics-conversation-judith-hallett

5. Тобиас Майер, Цветен триъгълник, 1775 https://vocationmatters.org/2021/12/02/creative-agency/

6. Филип Отто Рунге, Цветна сфера, 1810 https://en.wikipedia.org/wiki/Color_triangle

7. Мишел Йожен Шеврел, Хроматичен кръг, 1839, Музей на гоблена Бове https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cercle_chromatique_beauvais.JPG

8. Йозеф Ламберс, Квадрати, 1976 https://www.phillips.com/detail/josef-albers/NY030218/29

9. Адитивно смесване на цветовете

10. Субтрактивно смесване на цветовете

11. Жорж Сьора, Модел https://impressio.dir.bg/palitra/zhorzh-syora-umira-ot-pnevmoniya-na-32

12. Далтонизъм https://iristech.co/what-are-the-different-types-of-color-blindness/

13. Мелиса Маккракен (художник синестик), Интерпретация на песента на Джон Ленън „Представете си“ https://www.cranfield-colours.co.uk/2016/03/22/heres-artist-synesthesia-sees-famous-songs/

14. Мелиса Маккракен (художник синестик), Интерпретация на музика на Бах „Сюита за виолончело №1“ https://www.hera.bg/s.php?n=5900

15. Вержиния Макарова, „Пречупване на светлината, история, спомени и размисли“

16. Явление Пуркине

17. Светлинен спектър на различни видове лампи https://www.classiccarleds.co.uk/blogs/news/why-you-should-not-use-white-leds-behind-coloured-lenses

18. Антон Митов, Селянки на пазар в София, 1903, масло, НХГ https://nationalgallery.bg/bg/5-anton_mitov_selianki_na_pazar_v_sofia/

19. Иван Мърквичка, Циганска веселба, 1889, масло, НХГ https://impressio.dir.bg/ikoni/sinat-na-cheha-markvichka-zagiva-kato-balgarski-ofitser-na-fronta

20. Клод Моне, Импресия, Изгряващо слънце, 1872, масло, Мармотан Моне, Париж https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%BC%D0%BF%D1%80%D0%B5%D1%81%D0%B8%D1%8F,_%D0%98%D0%B7%D0%B3%D1%80%D1%8F%D0%B2%D0%B0%D1%89%D0%BE_%D1%81%D0%BB%D1%8A%D0%BD%D1%86%D0%B5

21. Пиер-Огуст Роден, Двореца на дождовете във Венеция, 1881, масло https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pierre_Auguste_Renoir,_Vue_de_Venise_(Le_Palais_des_Doges),_1881.jpg

22. Клод Моне, Жена с чадър. Мадам Моне и нейния син, 1875, масло, Национална галерия за изкуства, Вашингтон https://www.artsy.net/artwork/claude-monet-woman-with-a-parasol-madame-monet-and-her-son-1

23. Пабло Пикасо, Син период, Трагедия, 1903, Национална галерия за изкуства, Вашингтон https://www.nga.gov/features/slideshows/pablo-picasso-the-tragedy.html

24. Пабло Пикасо, Розов период, Семейството на въжеиграча, 1905, маслени бои върху платно, Национална галерия за изкуства, Вашингтон https://www.wsj.com/articles/picassos-hidden-figures-1527873163

25. Пространственост на цвета

26. Пространственост на цвета

27. Василий Кандински, Първи абстрактен акварел, 1910, Национален музей за модерно изкуство, Център Жорж Помпиду, Париж, Франция http://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/firstabstract-watercolor-1910. Retrieved 2016-09-03.

28. Марко Гейко, Бяла светлина, 1993, Арт колекция Шудра, Киев https://www.mutualart.com/Artist/Marko-Geyko/46A45576F7FC061B

29. Леон Коссофф, Willesden junction, 1965, креда върху хартия. https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/modern-post-war-british-art/leon-kossoff-willesden-junction

30. Розина Макавеева

31. Насрин Мохамеди, Без заглавие, 1960, мастило върху хартия, http://lipulse.com/2016/03/23/the-met-goes-modern/

32. Йохан Ламбер, Цветна пирамида, 1772 https://de.wikipedia.

org/wiki/Lambertsche_Farbenpyramide

33. Вилхелм Оствалд, Модел за цветна хармония, 1918 https://eclecticlight.co/2018/06/27/ordering-colour-before-the-20th-century/

34. Алберт Менсел, Цветна система, 1930 https://www.hisour.com/munsell-color-system-24295/

35. Джорджо Моранди, Натюрморт, 1951, маслени бои https://www.sothebys.com/en/press/still-life-by-italian-painter-giorgio-morandi-sells-for-1-6-million-to-lead-sothebys-impressionist-modern-art-day-sale-online

36. Рене Маргрит, Архитектура на лунна светлина, 1956. https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/architecture-au-clair-de-lune-1956

37. Мери Федън, Каната на Шарлот, 2008. http://www.artnet.com/artists/mary-fedden/charlottes-jug-UXxXIoqeW1UjzwzfIJEcKg2

38. Ед Райнхардт, Без заглавие 6, 1966, литография. https://www.wikiart.org/en/ad-reinhardt/untitled-6-1966

39. Мери Федън, Натюрморт плодове, 1990, масло. https://www.carnesfineart.com/piece/still-life-fruits/

40. Клаудио Браво, Четири червени хартии, 2011 https://www.marlboroughgallery.com/exception/info

41. Хуан Миро, Петелът, 1940 https://oyanincoplugu.wordpress.com/2014/08/17/gercek-joan-miro-istanbulda/

42. Маня Вапцарова, Съзерцание, 2018

43. Цвета Явашева, Автопортрет IV, 2020

44. Яйой Кусама, Тиква (синя) 2006, ръчна хартия бои http://www.artnet.com/artists/yayoi-kusama/

45. Ева Хесе, Ringaround Arosie 1965, смесена техника, Мома https://www.moma.org/collection/works/98638

46. Алексанер Калдър, Балони в дъжда, 1965, Музей по изкуствата, Хелзинки, https://independent-collectors.com/collections/didrichsen-art-museum-finnish-modernism-with-an-international-flare/

47. Уейн Тибо, Бостънски крем, 1962, маслени бои върху платно, Музей на изкуствата на Крокър, Ню Йорк https://www.crockerart.org/collections/american-art-after-1945/artworks/boston-cremes-1962

48. Клаудио Бруно, Алуминии 2010, маслени бои върху платно https://marlborougharchive.com/exhibitions/claudio-bravo-selected-works-from-the-estate

49. Бертрам Шмитерлов, Виа Кондоти – Рим, акварел https://www.uppsalaauktion.se/auktioner/?auction_name=20210817&catalog_nr=873

50. Герхард Рихтер в неговото студио. Вижда се част от картината Виктория I, 1986, https://twitter.com/raffiderh/status/990501654993756161

51. Герхард Рихтер, Биркенау, 2014, Музей на изкуствата Метрополитън https://afasiaarchzine.com/2020/03/gerhard-richter-13/

52. Джаксън Полок, Вълчицата, 1943 г. Маслени бои, гваш и гипс върху платно Дигитално изображение © Музеят на модерното изкуство/Лицензиран от SCALA / Art Resource, Ню Йорк https://www.researchgate.net/figure/Jackson-Pollock-The-She-Wolf-1943-Oil-gouache-and-plaster-on-canvas-1064-x-1702_fig3_334263256

53. Еймъ Шерлад, Мис Всичко (Непотискано избавление), 2013 г. Маслени бои върху платно. Франсис и Бъртън Райфлър. © Еймъ Шералд. https://www.e-flux.com/announcements/173577/fifth-triennial-outwin-boochever-portrait-competition-open-call/

54. Питър Шайр, Bel Air, 1982, колекция Мемфис Милано https://janerichardsinteriors.com/products/memphis-milano-bel-air-armchair-by-peter-shire

55. Магдалена Серафимова-Лазарова, Равносметка, 2022

56. Ан Софи Гоно, TUANGO офис, 2011, Монреал, Канада http://asgoneaudesign.com/en/tuango

57. FIDM/Fashion Institute of Design & Merchandising, специализиран частен колеж в Лос Анджелис, Калифорния. https://fidm.edu/en/about/accreditation/

58. Петя Благоева, входно пространство Стопански факултет към Софийския университет „Св. Климент Охридски“, 2020 София

59. Музея на Калмар, Швеция https://www.nillesvensson.com/kalmar.html

60. Design Studio, LLC

РЕЦЕНЗИЯ

доц. д-р Магдалена Серафимова-Лазарова

Човек е заобиколен от светлина и багри. А това е богатство свише. Той гледа с очите си, но гледа и с душата си. Възприема цветовете като лично усещане, използва ги като символика, придава им семантика.

Човечеството от древността търси обяснение на всяко явление от заобикалящия го свят. Така хората с времето проучват и натрупват знания за цвета. Затова и днес съществува научното направление „Цветознание“.

Като фундаментална дисциплина в учебните заведения по изкуствата, то има за цел, чрез теория и практика, да въведе студентите в областта на познанието за цветовете. Да помогне на израстващия творец, да създаде своя идентичност.

В този учебник, доц. д-р Величка Минкова предоставя знанията си по проблемите на цвета, натрупани с много години проучвания, художествена практика и преподавателска дейност. Написан изчерпателно, научно издържан и увлекателен като четиво, той събира в себе си множество проблеми, които да помогнат на учащите в техния творчески път, като разглежда използването на цвета в различните направления на дизайна и приложните изкуства. Авторът навлиза и в дебрите на психологията, за да покаже не само личностното цветоусещане, а да се представят и фактори, които влияят на възприятието и закономерности, които направляват възприятието на другите.

Приложението на цвета е всеобхватно и значимо във всяко едно направление на изобразителното изкуство. Работата на дизайнера и приложника е обвързана с дисциплината „Цветознание“, особено в съвременното общество. Цветът е участник в композиционното решение на един предмет, на група предмети, на интериорни решения, на екстериорни пространства, на знаци и знакови системи, на печатни издания, на реклами и др. Множеството проблеми, които феноменът цвят поставя пред хората на изкуството, ще продължават да предлагат интересни теми, върху които да се работи в чисто научно-художествен аспект.

Към учебника е представен богат изобразителен материал, съдържащ творби на различни автори и студентски работи, като учебни задачи по дисциплината.

Друг съществен момент, засягащ представения учебник, е неговия електронен вид. Днес това е най-съвременен начин за предлагане на учебна литература, който е адекватен спрямо техническите и технологични възможности на обществото. Съответства и на условията, пред които е поставено то в пандемична обстановка. Тази форма е залегнала в „Стратегия на развитие на висшето образование в Р.България за периода 2021 – 2030 г.“, определена от МОН. Тя отговаря и на изискванията и интересите на младите хора днес, както и на хората в неравностойно положение. Все повече се налага да се търси гъвкава форма за работа и обучение, която да подпомага обществото в бъдеще при всякакви ситуации. Затова предлаганият учебник на доц. д-р Величка Минкова е ценен по своята същност и от приложна, и от научна, и от практическа гледна точка.

РЕЦЕНЗИЯ

проф. д-р арх. Милена Николова

Разработеният проект е предвидил осъществяване на елекронен учебник по „Цветознание" за ползване от студентите от Националната художествена академия изучаващи тази дисциплина. Той е в отговор на

„Стратегия за развитие на висшето образование в Република България за периода 2021-2030 г." Предвид факта, че електронното обучение се превърна в съвременен метод на преподаване и необходима практика учебникът ще осигури качествено обучение при значително намалени разходи.

Трудът съдържа 110 страници текст, в т.ч. 69 заглавия ползвана литература. Предвидено е проектът да даде теоретични и практически познания в областта на цвета. За изпълнението на това се разглеждат проблемите на цветовото изграждане в изобразителното изкуство и дизайна във функционален, исторически и естетически план.

С проекта са поставени и изпълнени следните цели:

- Създадена е ефктивна форма на представяне на материала по дисциплината „Цветознание" в електронен вид.
- Този учебник ще подпомага обучението на студентите в областта на цветознанието както в присъствена, така и в дистанционна форма на обучение.
- Трудът представя учебното съдържание в достъпен за голям брой студенти вид.
- Учебникът позволява да бъде ползван от студенти в неравностойно положение .
- Представеният текст отговаря на „Стратегия за развитие на висшето образование в Република България за периода 2021-2030 г." в насоките дадени за дигитализиране на обучението.

Учебникът предлага голям брой теми свързани с науката за цвета. Той съдържа следните раздели : природата на светлината и цвета; параметри на цвета; възприятия за цвят; светлината като същност и средство; цветът като език на естетическото съобщение; парадокси при възприятието на цвета; пространствено въздействие на цвета; композиции от ахроматични цветове; цветовата хармония като интерпретация на естетическото съзнание; цветови контраст; цвят и

психика; цвят и емоции; цветът в дизайна; цветът в рекламата и рекламния дизайн; цветът в медийния дизайн; цветовете като символи.

В залегналите теми се разглеждат както теоретични, така и чисто практични проблеми, насочени към преподавателската дейност на доц. Минкова в различни специалности. Полезността на учебника се увеличава от наличието на разделите за цвета в дизайна, рекламния дизайн, медийния дизайн.

В представения труд могат да бъдат посочени следните приноси:

- Разработен е лесно ползваем учебник по дисциплината „Цветознание", подходящ за студенти от Националната художествена академия изучаващи тази дисциплина в т.ч. и такива със специални образователни потребности, които изпитват затруднения при вербалното общуване.

- Разширена и обогатена е възможността за преподаване и усвояване на материала в областта на цветознанието и цветовата композиция.

- Електронният учебник може да бъде ползван от всички студенти от Националната художествена академия, които проявяват интерес към тази материя и може да стане част от платформата за учебна литература към НХА.

Позовавайки се на направения в тази рецензия анализ, безспорните качества на труда и неговата полезност горещо препоръчвам той да бъде издаден в електронен вид.

Величка Георгиева Минкова
ЦВЕТОЗНАНИЕ

Дизайн
д-р Петя Валентинова Благоева

Редактор
проф. д-р Маня Иванова Вапцарова

Коректор
д-р Габриела Стефанова Русева

Рецензент:
Доц. д-р Магдалена Серафимова Серафимова-Лазарова
проф. д-р арх. Милена Николаева Николова

