

ISSN 2712-987X

**Ученые
записки**

**Российского
общества цвета**

**Том 3
2022**

Смоленский государственный университет
Научно-образовательный центр «Лаборатория цвета»
Российское общество цвета

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ
РОССИЙСКОГО ОБЩЕСТВА ЦВЕТА

Том III

ПРИКЛАДНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ЦВЕТА

Сборник научных статей

**Под редакцией
Ю.А. Грибер**

Смоленск
Издательство СмолГУ
2022

УДК 316.4
ББК 60.5
У 917

*Печатается по решению
редакционно-издательского совета
СмоЛГУ*

Главный редактор:

Ю.А. Грибер, доктор культурологии

Выпускающий редактор:

Л.В. Пузырёва

Редакционная коллегия:

д-р филол. н., проф. В. С. Андреев (Россия); д-р социол. н., проф. В. В. Бахарев (Россия); д-р филол. н. Р. В. Белютин (Россия); канд. филол. н. В. А. Богушевская (Италия); канд. биол. н. И. В. Брак (Россия); канд. биол. н. Ю. Г. Бурыйкин (Россия); д-р филос. н., проф. А. В. Воронцов (Россия); канд. полит. н. А. В. Гармонова (Россия); д-р Гуайш Ясин (Алжир); д-р филос. н., проф. А. Г. Егоров (Россия); д-р филос. н., проф. И. В. Малыгина (Россия); канд. мед. н. И. Ю. Машкова (Россия); д-р мед. н., проф. Н. Н. Маслова (Россия); д-р культур., проф. Л. В. Никифорова (Россия); д-р филол. н., проф. Л. В. Павлова (Россия); канд. филос. н. А. В. Панкратова (Россия); д-р филос. н., проф. И. В. Полозова (Россия); канд. филол. н. Л. В. Пузырёва (Россия); д-р филол. н., проф. И. В. Романова (Россия); канд. филол. н. Т. В. Сивова (Беларусь); канд. психол. н. Т. А. Сидорчук (Россия); канд. филос. н. М. Г. Соколова (Россия); д-р филос. н., проф. А. С. Тимошук (Россия); д-р филос. н., проф. А. Я. Флиер (Россия)

Ученые записки Российского общества цвета: сборник научных статей / под ред.
У 917 Ю. А. Грибер. – Смоленск: Изд-во СмоЛГУ, 2022. – Т. 3: Прикладные исследования
цвета. – 70 с.

ISBN 978-5-88018-642-6, продолжающееся издание
ISSN ISSN 2712-987X

Книга издана при поддержке гранта Президента Российской Федерации, предоставленного Фондом президентских грантов (проект № 21-2-000938).

УДК 316.4
ББК 60.5

ISBN 978-5-88018-642-6, продолжающееся издание
ISSN ISSN 2712-987X

© Авторы, 2022
© Изд-во СмоЛГУ, 2022

Содержание

Дымова Алена Вячеславовна (Екатеринбург, Россия) Цвет и кинестетический компонент в креолизованном тексте	5
Ерохина Юлия Владимировна (Москва, Россия) Цвет как инструмент нарратива в книге комиксов «Брат. 25 лет»	12
Кирюхина Елена Михайловна (Нижний Новгород, Россия) Эволюция цвета и колорита в художественном творчестве Л.У. Уэйна (1860–1939)	19
Косых Елена Анатольевна (Барнаул, Россия) Структурно-семантические особенности современных цветообозначений	24
Кулемина Любовь Сергеевна (Нижний Новгород, Россия) Специфика прилагательных-колоративов в создании женских и детских портретов в прозе Ю. Казакова (на примере рассказов «Адам и Ева», «Никишкины тайны»)	31
Мантет Джеймс (Арройо Секо, Калифорния, США) Цветовая шкала блюза	35
Маринина Юлия Анатольевна (Нижний Новгород, Россия) Роль цветовой символики в создании образа Брюгге (на материале романа Жоржа Роденбаха «Выше жизни»)	42
Новосёлова Елена Владимировна (Москва, Россия) Андские представления о смерти в контексте символики цвета	48
Радионова Алла Владимировна (Смоленск, Россия) Палитра синего в творчестве Вячеслава Самарина	54
Соловьева Елена Анатольевна (Санкт-Петербург, Россия) Использование метода активного меньшинства для интерпретации результатов цветового теста отношений в градостроительстве	62
Информация об авторах	68

Цвет и кинестетический компонент в креолизованном тексте

Дымова Алена Вячеславовна

Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия
dym.alyona@yandex.ru

Настоящая статья посвящена изучению совмещения и взаимодействия кинестетических компонентов (например, жестов, мимики, поз и проч.) и цвета в креолизованном тексте. Материалом исследования послужили британские и американские креолизованные рок-тексты, а именно совокупность вербального (рок-лирика) и невербального (видеоряд) уровней такого текста. Методы, нашедшие применение в данном исследовании: описание, сравнение и сопоставление; контекстуальный, дефиниционный, когнитивно-дискурсивный анализ. Цель исследования заключается в том, чтобы проанализировать характерные для британской и американской лингвокультур примеры взаимосвязи базовых цветов и различных средств, составляющих кинестетический уровень. По результатам исследования взаимодействия цвета и кинестетического уровня креолизованного рок-текста в контексте двух рассмотренных лингвокультур автор приходит к выводу о корреляции между эмоциональным состоянием рок-героя, его жестами/позой и цветом фона или цветовой схемой кадра видеоряда. Например, желтый нередко сопряжен со страхом и неуверенностью героя, а также с закрытыми позами (скрещенные руки, переплетенные пальцы, закрытое ладонями лицо и проч.). Черный и темно-синий отражают серьезность, решительность рок-героя в какой-либо ситуации и сопровождаются умеренностью позы и жестикуляции (фокус на лице, безэмоциональность, взгляд исподлобья и проч.). Красный присутствует в сценах эмоционального выплеска, когда героя кадра переполняют чувства, что также выражается при помощи разнообразных активных поз (вскинутые вверх руки, слем, прыжки вверх и проч.). Транслируемые смыслы, как правило, дублируются на вербальном уровне креолизованного текста, который способствует корректному дешифрованию иконического уровня, а установленные трактовки цвета находят отражение на уровне психофизических и лексикографических данных. Результаты исследования могут представлять интерес для когнитивной лингвистики, дискурс-анализа и сопоставительной лингвистики.

Ключевые слова: цвет, рок, креолизованный текст, кинестетический компонент текста, жест

ВВЕДЕНИЕ

В современном мире визуализация информации играет одну из важнейших ролей. В мире музыки, например, об этом говорит важность видеоклипа, который нередко выпускают одновременно с собственно музыкальной композицией с целью успешного продвижения песни, повышения ее узнаваемости и эффективного привлечения слушателя. Показателем особого отношения к невербальному уровню также является и количество исследований, посвященных креолизованному тексту – единству его языковых и неязыковых компонентов.

В настоящей статье речь пойдет о взаимодействии в креолизованном тексте кинестетических компонентов (жестов, мимики, поз, телодвижений и проч.) и цвета для передачи определенных метафорических смыслов. Материалом для исследования послужили британские и американские креолизованные рок-тексты. Цель – определить и проанализировать характерные для британской и американской лингвокультур примеры взаимосвязи базовых цветов и различных средств, составляющих кинестетический уровень.

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ОСНОВА ИССЛЕДОВАНИЯ

Теоретическую основу данного исследования составили многочисленные работы, содержащие современные подходы к пониманию а) креолизованного текста; б) одного из его уровней – кинестетического; в) цвета. В частности, в настоящее время исследователи активно анализируют различные аспекты, связанные с многоуровневостью креолизованного текста: метафоры [3], стратегии декодирования [4], потенциал, а также взаимодействие его уровней и компонентов и проч. В свою очередь, особый интерес вызывает креолизованный рок-текст: его вербальный и музыкальный уровень [6], вербальный и иконический уровень [2] и проч. Примечательно, что отдельные исследования посвящены функционированию собственно цвета в креолизованном тексте [1; 5]. Тем не менее, на данном этапе мы приходим к выводу, что исследование взаимосвязи цвета и кинестетического уровня креолизованного текста описано в меньшем объеме и, следовательно, требует более детального освещения.

МЕТОД

Методы, нашедшие применение в данном исследовании: описание, сравнение и сопоставление; контекстуальный и дефиниционный анализ; когнитивно-дискурсивный анализ. Последний из них играет особую роль для настоящего исследования, поскольку позволяет рассматривать креолизованный текст с опорой на лингвострановедческие и лексикографические данные конкретной лингвокультуры.

РЕЗУЛЬТАТЫ И ОБСУЖДЕНИЕ

Изучение взаимосвязи цвета и кинестетического уровня показало, что существует определенная корреляция между транслируемым эмоциональным состоянием рок-героя, его жестами/позой и цветом фона или цветовой схемой кадра видеоряда. Более того, это соотношение дублируется на вербальном уровне креолизованного текста, который способствует корректному дешифрованию иконического уровня. Рассмотрим ниже несколько наиболее иллюстративных примеров, составивших долю выборки проведенного анализа.

Желтый цвет наиболее часто сопряжен со страхом и неуверенностью рок-героя. Действительно, желтый цвет в этих лингвокультурах соотносится с подобной трактовкой как на психофизическом уровне [8], так и на лексикографическом (*yellow streak, to be yellow, yellow-bellied*). В свою очередь, позы, представленные на рис. 1 и сопровождаемые этим цветом, могут быть охарактеризованы как закрытые (скрещенные руки, переплетенные пальцы, закрытое ладонями лицо и проч.) и зачастую могут быть следствием подобных эмоций.

Первый кадр рис. 1 демонстрирует две плотно сжатые ладони с переплетенными пальцами, руки растирают друг друга. Очевиден дискомфорт героя, нетерпение, некая

нервозность. Примечательно сопровождение данного кадра вербальной информацией о том, что герой сбит с толку, запутался, озадачен (*Well, they say follow your heart / But it's confused about everything*).

Соответственно, второй кадр рис. 1 демонстрирует позу (ладонь согнутой правой руки расположена на локте прямой левой), позволяющую увидеть нежелание контактировать с внешним миром, неуверенность, погруженность в свои мысли. На вербальном уровне данная поза сопровождается информацией о том, что ничего не изменится (*Cos nothing's gonna change*), что, вероятно, и выступает причиной этой задумчивости, угрюмости.

Подобная ситуация представлена и третьим кадром рис. 1, где герой закрывает лицо руками, то есть скрывает себя и свои эмоции от внешнего мира. На вербальном уровне мы можем слышать обвинения самого себя в сложившейся ситуации (*It's all my fault*).

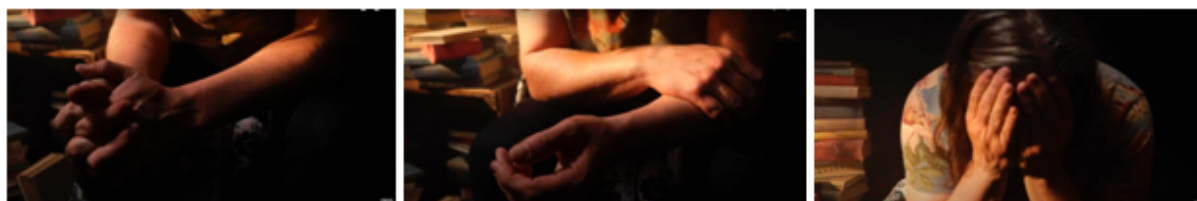


Рисунок 1. *The White Buffalo – Problem Solution* (2020), [01:39–02:07]

В некоторых креолизованных рок-текстах, связанных с желтым, неуверенность и страх могут доходить до определенной степени болезненности, безумия. Данная трактовка также отражается на лексикографическом уровне исследуемых лингвокультур: *yellow fever / skin / teeth*.

Неуверенность и закрытость рок-героя на рис. 2 транслируется через его позу, а точнее через осанку: плечи направлены вперед, спина согнутая, что особенно хорошо видно на третьем кадре изображения. На первом кадре герой поворачивается к камере в очках с глазами на пружинках; в следующей сцене он уже раскачивается из стороны в сторону, слово очень испуган или, возможно, не в себе. Передаваемые посредством цвета и кинетического уровня смыслы очевидны и на вербальном уровне текста, в строках, где герой признается в своей неуверенности и глупости (*I'll be foolish, I'll be insecure*), связанной с его излишней требовательностью к партнеру (*Always waiting, wanting so much more / Than you could give me*).

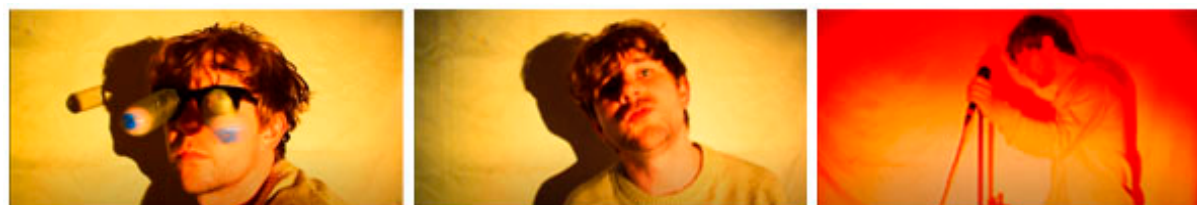


Рисунок 2. *Mellor – Battle Hardened* (2022), [00:42–01:44]

Черный и темно-синий нередко отражают серьезность, вместе с тем даже некоторую, порой напускную, эмоциональную сдержанность, за которой скрывается решительность рок-героя в какой-либо ситуации. Подобная трактовка тесно взаимосвязана с одним из возможных вариантов психофизического воздействия этих цветов, выражающимся в успокаивающем эффекте [7]. Более того, данная трактовка вновь находит отражение и на лексикографическом уровне и связана с

отстраненностью/угнетенностью (*to feel blue, the blues, to look black, a black day*). Кинестетический уровень на рис. 3 характеризуется умеренностью поз и жестикюляции (фокус на лице, безэмоциональность, взгляд исподлобья и проч.).

Например, в центре первого и последнего кадров рис. 3 – лицо исполнителя. Интересно, что, независимо от положения лица рок-героя (три четверти, анфас), свет падает так, что его глаза остаются в тени и их не видно. Два темных пятна на месте глаз добавляют образу некоторую суровость, сфокусированность и гипертрофированную серьезность. В целом, лицо не передает каких-либо эмоций. Готовность к действиям выражается и повествованием героя о том, что он не готов подчиниться чьему-то контролю и планирует одержать победу (*They will not control us / We will be victorious*).

Второй кадр рис. 3 представляет изображение музыкантов в полный рост, где вновь отсутствует акцент на жестикюляции. Иными словами, на протяжении всего видеоотрывка темно-синий и черный цвета сопровождают сдержанные позы, минимизацию жестикюляции и фокусирование на бесстрастном лице.



Рисунок 3. *Muse – Uprising* (2009), [01:30–01:58]

Аналогичная ситуация представлена на трех кадрах рис. 4, выполненных в черно-белой гамме. Первый и второй кадры выстроены при помощи фокуса на лице героя, глаза скрыты размытием или тенью, из-за чего распознать выражение лица почти невозможно. На втором кадре, судя по наклону головы, вероятнее всего, герой также смотрит исподлобья. Третий кадр демонстрирует двух героев, стоящих ровно, с руками в карманах, и бесстрастно наблюдающих за крушением здания.

Решительность на фоне внешнего спокойствия заложена и на вербальном уровне креолизованного текста. Автор говорит об усталости от сложившейся ситуации и о том, что с него хватит (*I said it's enough / I begged and I ran in circles*). Он больше не намерен притворяться и скрывать свою истинную сущность (см. *You don't have to live in a disguise*).



Рисунок 4. *Bad Omens – Concrete Jungle* (2022), [01:47–02:05]

Красный цвет часто присутствует в сценах эмоционального выплеска, когда рок-герой переполнен чувствами, энергией, которые он не пытается скрывать. Примечательно, что данная трактовка цвета в исследуемых лингвокультурах вновь находит отражение как на психофизическом [10], так и на лексикографическом уровне (*to paint the town red*). Рок-герой в кадре, выполненном в этом цветовом решении, подвижен и активен, порой хаотично, что выражается посредством разнообразных

резких и иногда неконтролируемых движений (вскинутые вверх руки, слем, прыжки вверх и проч.).

Примечательно, что все три кадра рис. 5 стремительно сменяются в выбранном видеоотрезке. В целом, большинство сцен в данном видеоклипе показаны в ускоренном режиме, в размытии, с постоянной сменой изображаемых действий, которые, однако, находятся в постоянном энергичном движении. Зачастую даже сложно разобрать, что именно изображено на стоп-кадре, настолько динамична вся рассматриваемая видеоработа.

Так, например, все три кадра рис. 5 представляют толпу зрителей концерта. На первом кадре мы видим момент стейдждайвинга, где толпа оживленно подбрасывает вверх исполнителя. На втором кадре слушатели подпевают, вскидывая руки вверх в знак поддержки выступающего и подпрыгивая в такт музыке. На третьем кадре зрители возвращают музыканта на сцену и некоторые рвутся вслед за ним. На вербальном уровне мы находим своеобразное объяснение этим беспорядочным действиям – больше ничего и не остается, нет другого выбора (*Cause there's nothing else to do / Every me and every you*).



Рисунок 5. *Placebo – Every You Every Me* (2010), [01:41–01:55]

Несмотря на общее сохранение хаотичности действий, быстрой смены кадров и соответственного размытия изображения, в некоторых креолизованных рок-текстах, содержащих красный цвет, выплеск энергии граничит с агрессией и проявлением жестокости. Данный компонент трактовки цвета также сформирован психофизическим [9] и лексикографическим уровнем исследуемых лингвокультур (*to see red, red-hot anger, a red rag to a bull, red in tooth and claw*).

На всех трех кадрах рис. 6 герои резко трясут головой вперед-назад, при этом масштаб кадра параллельно увеличивается и уменьшается, что также создает эффект размытости и ощущение, что зрителю наносится удар головой. Компонент агрессивности закладывается не только на кинестетическом уровне, но в том числе и через вербальный уровень, например, троекратное повторение «*Die, die, die, yeah*».



Рисунок 6. *Slipknot – The Dying Song* (2022), [01:55–02:11]

ВЫВОД

Анализ взаимодействия различных средств кинестетического уровня и цвета в контексте британских и американских креолизованных рок-текстов позволил установить корреляцию между этими двумя элементами и эмоциональным состоянием героя, а также вербальным уровнем текста. Все идентифицированные

трактовки цвета находят отражение в психофизических и лексикографических данных о том или ином цвете. Удалось вычлениить следующие часто транслируемые метафорические смыслы в креолизованных рок-текстах исследуемых лингвокультур:

1. Страх и неуверенность сопряжены с желтой цветовой схемой кадра и закрытыми позами героя, сомкнутыми руками. В видеороликах, где неуверенность приобретает болезненный характер, присутствует нервозность (раскачивание из стороны в сторону) и сутулость. На вербальном уровне рок-герой обвиняет себя в каких-либо неверных действиях, повлиявших на описываемое состояние.

2. Серьезность и решительность связаны с черным и темно-синим цветовым решением видео, а также с безэмоциональностью и минимизацией жестикуляции. Фокус зачастую отдается лицу, глаза умышленно скрываются от зрителя, вероятно, с целью сохранить постулируемый эффект бесстрастности. Причина такого эмоционального состояния раскрывается на вербальном уровне и вызвана ощущением контроля со стороны, нежеланием жить по установленным правилам.

3. Безудержная энергия и активность рок-героя соотносятся с красным цветовым решением, а также хаотичностью, динамичностью и резкостью движений. Кадр нередко трясется вместе с безудержным героем и часто сменяется, что также затрудняет концентрацию зрителя. В отдельных видеороликах такая энергичность достигает агрессивности и выражается в еще более активном движении рук и головы. Хаотичность выплескиваемой энергии трактуется на вербальном уровне, например, отсутствием альтернатив или неприязнью к кому-либо.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдуллина Л.Р., Артамонова Е.В. Манипулятивный потенциал цветоименований в креолизованных текстах рекламы декоративной косметики (на материале французского и русского языков) // Научный диалог. 2019. № (2). С. 9–21.
2. Адзинова А.А., Копоть Л.В. Взаимосвязь вербального и иконического компонентов креолизованного текста (на материале журнала для автолюбителей «За рулем») // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2: Филология и искусствоведение. 2017. № 1(192). С. 25–29.
3. Ветрова К.О., Мишланова С.Л. Креолизованный текст как метафора // Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета. Проблемы языкознания и педагогики. 2022. № 1. С. 8–19.
4. Ворошилова М.Б. Стратегии декодирования креолизованного текста // Когнитивные исследования языка. 2019. № 37. С. 689–694.
5. Дугалич Н.М., Ермошин Ю.А. Семиотика цвета в креолизованном тексте на примере арабской и французской карикатуры // Мир науки, культуры, образования. 2016. № 6(61). С. 390–393.
6. Иванов Д.И. Семантика тональности в синтетическом рок-тексте // Артикульт. 2015. № 3(19). С. 61–67.
7. Asumi T., Shu I. Effects of color-emotion association on facial expression judgments // Heliyon. 2022. № 1. URL: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC8808066/> (дата обращения: 11.12.2022).
8. Cherry K. The Color Psychology of Yellow. How the Color Yellow Affects Us. URL: <https://www.verywellmind.com/the-color-psychology-of-yellow-2795823> (дата обращения: 11.12.2022).
9. Geng L., Hong X., Zhou Y. Exploring the Implicit Link Between Red and Aggressiveness as Well as Blue and Agreeableness // Frontiers in Psychology. 2021. № 11. URL: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2020.570534/full> (дата обращения: 11.12.2022).

10. Jonauskaite D, Parraga C.A., Quiblier M., Mohr C. Feeling Blue or Seeing Red? Similar Patterns of Emotion Associations With Color Patches and Color Terms // *Iperception*. 2020. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/2041669520902484> (дата обращения: 11.12.2022).

Dymova Alyona V.
Ural Federal University, Yekaterinburg, Russia

Color and kinesthetic component in creolized text

Key words: *color, rock, creolized text, kinesthetic, gesture*

This article represents the study of the combination and interaction of kinesthetic components (for example, gestures, facial expressions, posture, etc.) and color in a creolized text. It is based on British and American creolized rock-texts, namely the combination of verbal (rock lyrics) and non-verbal (video) levels of such a text. Several methods were applied: description and comparison; contextual, definitional and cognitive discourse analysis. The purpose is to analyze examples of the correlation between basic colors and various kinesthetic means, typical for British and American linguocultures. Based on the results of the study, the author comes to the conclusion about the explicit interrelation between the emotional state of the rock character, their gestures / posture and the background color or color scheme of the video. For example, yellow is often associated with fear and insecurity of the character, as well as with closed posture (crossed arms, intertwined fingers, faces covered with palms, etc.). Black and dark blue reflect seriousness, determination and are accompanied by moderation in posture and gestures (focus on the face, lack of emotions, a sullen look, etc.). Red is present in the scenes of an emotional outburst when the character is overwhelmed with feelings, which is also expressed with the help of various actions (throwing up arms, slamming, jumping up, etc.). Such meanings, as a rule, are duplicated at the verbal level of the creolized text, which contributes to the correct decoding of the iconic level, and the established interpretations of color are reflected at the level of psychophysical and lexicographic data.

Цвет как инструмент нарратива в книге комиксов «Брат. 25 лет»

Ерохина Юлия Владимировна

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия
yulia-erohina@yandex.ru

Статья посвящена анализу цветового кода визуальных изображений. Материалом настоящего исследования являются комиксы по вселенной дилогии «Брат» на русском языке, рассчитанные на разновозрастных реципиентов и представленные в книге «Брат. 25 лет», посвященной прошлому и будущему персонажей фильмов А. Балабанова «Брат» и «Брат 2». С помощью семиотического и правового анализа автор предпринял попытку понять смыслы цветового кода мини-историй книги комиксов. Семиотический дискурс позволит свести неясность, неопределенность, экспрессию цветового кода к осознанному, дискретному, обусловленному значению отдельных цветов. Правовой анализ поможет лучше понять основную мысль и проблематику комиксов в контексте российской социально-правовой действительности, охарактеризовать феномен правового нигилизма. Выделяются следующие уровни декодирования цветового кода: первичный – коммуникативный – устанавливающий те или иные связи между элементами; вторичный – выразительный – передающий и вызывающий эмоции; третичный – символический – указывающий на предмет, явление, сущность. Возникает совершенно новая коммуникативная среда, которая позволяет через результаты анализа цветовых интерпретаций книги комиксов «Брат. 25» провести ревизию смыслов фильмов «Брат» и «Брат 2», предложить новое прочтение, отвечающее запросам современных читателей и зрителей. Таким образом, семиотический и правовой анализ книги комиксов «Брат. 25 лет» позволяет рассмотреть цвет как инструмент нарратива в контексте российской социально-правовой действительности, выявив цветовой код, характеризующий прошлое, настоящее и будущее протагонистов (главного героя и антигероя) и антагониста, деформацию их правового сознания.

Ключевые слова: *цветовой код, семиотический анализ, правовой анализ, правовой нигилизм, деформация правосознания, комикс*

Комиксы как феномен массовой культуры [1; 9; 16] являются богатым источником для социального, правового и семиотического анализа. Материалом для настоящего исследования послужили комиксы по вселенной дилогии «Брат» на русском языке, рассчитанные на разновозрастных реципиентов и представленные в книге «Брат. 25 лет» [3], посвященной прошлому и будущему персонажей фильмов Алексея Балабанова «Брат» (1997) и «Брат 2» (2000). Рассматриваются десять сюжетов, каждый из которых представляет собой авторский взгляд сценаристов и художников на оригинальные киноистории Балабанова, их возможные интерпретации, в которых присутствует визуальное изображение и текст. Начинается сборник комиксов с метатекстуальной мини-истории «Фильм поколения». Мини-истории «Вокруг да около», «С другой стороны» и «Где служил» посвящены происхождению героев оригинальной киноистории; «Страна кариеса», «Старый друг» и «Старики-

разбойники» – возможные варианты развития будущего Данилы Багрова, в которых он неминуемо умирает и становится символом свободы и чести. Другие сюжеты – вольная адаптация оригинала («Брат 2102»), мини-истории о второстепенных героях («Зеленый чай», «Смерть космонавта»).

Основные герои мини-историй: Данила Багров – главный протагонист фильмов «Брат» и «Брат 2» А. Балабанова и книги комиксов «Брат. 25 лет», младший брат Виктора Багрова (Татарина), ветеран первой чеченской войны, отслуживший срочную службу. Однополчане Данилы – Костя, которого наградили орденом Мужества, и Илья – считают его самым «крутым» и умелым среди них бойцом. Виктор Багров – главный протагонист-антигерой фильмов «Брат» и «Брат 2» А. Балабанова. Криминальный авторитет по кличке Круглый – антагонист, заказывает убийство другого криминального авторитета по кличке Чечен у киллера Виктора Багрова.

С помощью семиотического и правового анализа предпримем попытку понять смыслы цветового кода мини-историй книги комиксов. Под цветовым кодом будем понимать систему отображения информации с использованием различных цветов. Цветовой код в книге комиксов «Брат. 25 лет» представляется в виде некоей абстрактной конструкции (модели), состоящей из основных цветовых частей (зеленая, коричневая, синяя, красная, серая, белая, черная) и второстепенных (фиолетовая, желтая и др.).

В качестве теоретической основы исследования в части построения и описания цветового кода комикса использованы научные положения, сформулированные Ж. Бертенон [2] и Л.Ф. Чертовым [17]. Основными методами исследования в статье выступают семиотический и правовой анализ. Семиотический дискурс позволит свести неясность, неопределенность, экспрессию цветового кода к осознанному, дискретному, обусловленному значению отдельных цветов. Правовой анализ даст возможность репрезентировать отношение к праву, лучше понять основную мысль и проблематику комиксов в контексте российской социально-правовой действительности, охарактеризовать феномен правового нигилизма.

Комикс «Брат. 25 лет» как семиотическая система содержит в себе и общие знаки, принятые для всех комиксов, и знаки, зависящие от естественного языка [13]. При исследовании цвета в комиксах происходит неизбежное столкновение с методологическими и гносеологическими трудностями. Цвет есть сложная культурная конструкция, рассматриваемая как семиотический ресурс – способ, который, как и другие способы, многофункционален в использовании при создании знаков, локализованных в культуре. По мнению М. Пастуро, цвет обретает смысл, во-первых, функционируя в культурном, социальном, художественном, символическом аспектах, во-вторых, только при соединении или противопоставлении с другими цветами [12, с. 9]. При этом существует опасность субъективной интерпретации, основанной на личных предпочтениях интерпретатора.

Цветовые коды в комиксах способствуют конструированию новой действительности в воображении читателя. Для интерпретаторов, в зависимости от их культурной принадлежности, образования и других факторов, могут раскрываться разные смыслы и грани комикса. Следовательно, существенное для одного может быть несущественным для другого. Как отмечает И. Иттен, «тот, кто хочет интерпретировать субъективные цветовые проявления, не должен останавливаться на оценке только различных цветовых характеристик и их самостоятельной выразительности. Самым важным здесь является общий колорит в целом, затем расположение каждого цвета по

отношению к другому, их движение, светлота, насыщенность или, наоборот, приглушенность, пропорциональность, структура и ритмы цветового построения» [10, с. 29]. Вариативность интерпретации ставит обоснованный вопрос об объективности знания, получаемого с ее помощью. В нашем случае избежать субъективизма можно при сопоставления смысловых значений цветового кода с кинотекстом.

Семиотическое поле визуальной коммуникации – это некая история, рассказанная при помощи рисунков, дополненных текстом, что в итоге образует совокупность иконических и символических знаков [4]. В данном исследовании не анализируется каждая мини-история, но рассматривается генеральная линия повествования с помощью цвета, которая проявляется на трех уровнях декодирования цветового кода: первичный – коммуникативный – устанавливающий те или иные связи между элементами; вторичный – выразительный – передающий и вызывающий эмоции; третичный – символический – указывающий на предмет, явление, сущность. При декодировании цветового кода определим временные характеристики художественных событий в виде сквозной ленты времени комикса как знаковой системы, где настоящим временем для персонажей будут события фильмов «Брат» и «Брат 2», а прошлым и будущим – мини-истории комикса.

Рассмотрим три уровня такого декодирования.

Первичный – коммуникативный – устанавливающий те или иные связи между персонажами и в некоторых случаях между повествованием и читателями, выражается через разные оттенки коричневого цвета. В мини-истории «Фильм поколений» Данила Багров представлен в качестве виртуального друга, вселяющего уверенность, подбадривающего своего тезку – Даню. Персонаж этой мини-истории Даня соизмеряет свои поступки с действиями Данилы Багрова, который для него – эталон, образец поведения.

В книге комиксов используется прием колоризации при изображении образа Данилы Багрова и воображаемых ситуаций с его участием по аналогии с преобразованием монохромного (черно-белого) кинематографического или фотоизображения в цветное, точнее – с реставрацией старых фотографий, цвет которых тонируется сепией. Однако остальные панели этой мини-истории многоцветны. Так, цвет в панелях, представляющих жизнь Дани, выполняет реалистическую функцию, заключающуюся в установлении аналогии между окраской изображений и цветом изображаемых предметов в действительности. Преобладание этой функции в комиксе рассматривается как средство снятия трудностей в процессе интерпретации. Колоризация в один цвет выполняет символическую функцию и, как утверждает П. Массон, «в комиксе цветовой символ распознаваем лишь благодаря значительному повторению конкретного цвета» [18].

Созданный в приглушенной коричневой гамме образ Данилы Багрова как будто сошел со старых фотографий, что указывает на виртуальный мысленный образ. В качестве примера рассмотрим панель, выполненную в цветах образа Данилы Багрова, где Даня представляет способ разрешения конфликта, используемый Багровым в фильмах, с применением оружия и выстрелами в упор в охранников, но не решается на аналогичные действия. Затем по сюжету идея про взрыв-пакет уже реализуются, но на раскадровке нет образа Данилы Багрова, присутствует многоцветие, что свидетельствует о реальности поступка Дани, его самостоятельном принятии решения: «...если я пойму, что ты мне сейчас врешь, я нажму на кнопку. Мне плевать, я дурак».

Таким образом, коричневый цвет имеет ретрофутурологические характеристики, когда воспоминания одного из персонажей о Даниле Багрове формируют модель его будущих действий через обращение к кинотексту дилогии «Брат», что запускает коммуникативный механизм взаимосвязи не только между персонажами комикса, но и между повествованием и читателями.

Вторичный уровень декодирования – выразительный – передающий и вызывающий эмоции, реализуется через различные оттенки зеленого и связан с прошлым главных героев. В мини-истории «Где служил» используется художественный прием ретроспекции, то есть обращение к возможному прошлому Данилы Багрова с цветовым кодированием различными оттенками зеленого цвета, с добавлением вкраплений красного, ассоциирующихся с кровью. Зеленый представлен и в других мини-историях в спектре от серо-желтого до зелено-коричневого, который можно обозначить как «армейский зеленый», или хаки, используемый в военной форме одежды в целях камуфляжа.

Важно обратить внимание на некоторые моменты гносеологического характера. Так, с одной стороны, наблюдается дополнительное конструирование образов прошлого, а именно визуализация этих образов. История, воплощенная в сюжетно-образной концепции комикса, оживает в графических изображениях, обретает витальную силу, становится правдоподобной. В то же время комикс может в некоторой степени дезориентировать читателя относительно исторического прошлого. Конечно, комикс, воссоздавая образ прошлого, рассказывая об исторических событиях, не является художественной аналогией истории. В качестве примера приведем изображение здания в коллаже на обложке и в одном из эпизодов повествования. Если читатель не знаком с историческими событиями, происходившими в 90-е годы XX века, то возможна первичная ассоциация с образом Белого дома – Дома Правительства Российской Федерации и событиями 1991 года (августовским путчем) и 1993 года (октябрьским переворотом). Хотя образ здания, скорее всего, отсылает к боевому эпизоду первой чеченской компании (1994–1996) – штурму площади Минутка и президентского дворца в Грозном. Во время первой чеченской войны площадь стала местом кровопролитных боев между незаконными вооруженными формированиями Ичкерии и воинскими подразделениями Вооруженных Сил Российской Федерации. Таким образом, при пространственной отсылке становится понятен замысел авторов, регулярно упоминающих в текстовом формате службу героя, который, по его же словам, «в штабе отсиделся там, писарем». Данила умышленно уходит от разговоров о войне. Можно предположить (по поступкам Данилы Багрова), что для него это был определенный этап жизни. Данный эпизод важен для понимания того, что движет главным героем, для объяснения его противоречивости, многогранности и неоднозначности. Фактически мы знакомимся с Данилой Багровым только с момента его военного прошлого. Становление его происходило на войне, где основными категориями «...являются патриотизм, родина, героизм, дружба, неразбериха, глупость и смертельные ошибки» [5]. На войне работает закон чести, а не установленные законы мирного времени. Таким образом, на этом уровне декодирования выявляются характеристики, передающие и вызывающие эмоции, выражающиеся с помощью зеленого цвета. Позитивные и негативные эмоции и мотивы поступков Данилы Багрова и Татарина (который тоже имеет опыт воинской службы, как следует из сюжетной линии) в одних случаях остаются в рамках социокультурных норм, в других – выходят за рамки правовых предписаний.

Третичный уровень – символический – указывающий на предмет, явление, сущность, выражается через противопоставление и взаимодействие белого и черного цветов и связан с будущим главных героев. Будущее видится как черно-белая раскраска, которая в зависимости от вариантов развития событий со временем обретает многоцветие, а набор цветов зависит от сценария будущего. В версиях будущего Данила Багров неизменно умирает и становится символом справедливости: «Когда человек умирает, он бледнеет. Его лицо и тело теряют цвет по мере угасания света его жизни. Бездуховная материя мертвого тела не имеет цветового излучения» [10, с. 29]. Явно прослеживается корреляция значения белого цвета в развитии сюжетной линии в комиксе с трактовкой белого Д. Джарменом: «...в белом вы никогда не смешаетесь с толпой, белый – цвет одиночества. Он вызывает отвращение у обычных людей, имеет привкус паранойи, от чего мы защищаемся? Отбеливать – тяжелая работа» [8, с. 33]. Фраза «отбеливать – тяжелая работа» приобретает символическое значение и наполняется иным смыслом через поступки персонажей комикса.

На этом уровне прослеживается связь с правовыми категориями, их символическим проявлением. Персонажи используют незаконные и насильственные методы для обеспечения эффективного применения изомомического правосудия, основанного на их собственном понимании значения этого слова.

Осознавая тот факт, что Данила Багров как личность является культурным субстратом, проанализируем его поведение с точки зрения права. Важно понять его мотивацию действовать незаконно, но все же ценить применение правосудия/справедливости. Проявляется двойственность персонажа и то, как он видит себя включенным в социальную среду, как он понимает последствия своих поступков. Насилие становится основным инструментом героя, Данила Багров нападает на преступников. Насилие, по-видимому, является неотъемлемым элементом человека и отражается в социальных конструкциях, которые он разработал. Государство не поощряет и осуждает тех, кто использует насилие в своих действиях, соблюдая пропорциональность и законные способы защиты, например, необходимую оборону. При этом государство также использует насильственные методы для осуждения насилия со стороны делегитимированных лиц.

Проявление правового нигилизма персонажей может быть связано как с незнанием закона, так и с особенностями мировоззрения конкретного индивида (который преимущественно не пользуется правом в повседневной жизни, а руководствуется в своих действиях традициями, обычаями) [6; 11; 15].

Фрустрационный нигилизм имеет место в том случае, когда остаются неудовлетворенными желание или потребность человека в реализации своих естественных прав [7, с. 120]. Его причинами выступают социально-экономические факторы и неумение государства и органов государственной власти решать насущные социальные проблемы. У многих людей остаются неудовлетворенными потребности в безопасности, правовом порядке. Очевидно, что в таком случае люди перестают верить в силу закона, а равно и перестают обращаться в соответствующие государственные органы за защитой своих прав.

Присутствует также проявление иной формы правового нигилизма – мстительный нигилизм, который является наиболее радикальной формой и, как правило, преследует именно разрушительную цель. Мстительный нигилизм появляется там, где не действуют или не в полной мере функционируют правовые институты [7, с. 130].

Нежелание людей обращаться за помощью к официальному правосудию ввиду прежде всего разочарования в деятельности государственных структур обуславливает их стремление решать свои проблемы самостоятельно, подчас прибегая к незаконным методам защиты. Безусловно, так называемый народный суд, в отличие от государственного, более скорый, справедливый и не подвержен коррупции [14, с. 145]. Однако проблема состоит в том, что он порождает хаос в обществе, анархию и произвол, что наглядно проявляется в действиях героев комикса.

Таким образом, третичный уровень декодирования выражается во взаимосвязи черного и белого цветов, репрезентируя будущее главных героев комикса. Символическое значение трактуется через категорию «справедливость», включая правовое значение этого термина.

Итак, семиотический и правовой анализ книги комиксов «Брат. 25 лет» позволяет заключить, что цвет является инструментом нарратива в контексте российской социально-правовой действительности, а цветовой код и значение отдельных цветов помогают охарактеризовать прошлое, настоящее и будущее протагонистов (главного героя и антигероя) и антагониста, деформацию их правового сознания.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Беляев Д.А. Концепт «Супергерой» как локальный вариант модели сверхчеловека в актуальном пространстве массовой культуры // *Logos et Praxis*. 2013. № 2. С. 35–42.
2. Бертен Ж. Семиология графики. Париж: Готье-Виллар, 1967. 436 с.
3. Брат. 25 лет: книга комиксов / А. Замский [и др.]. М.: Bubble Comics, 2022. 154 с.
4. Бхат С.Б. Философия семиотики визуальной коммуникации в контексте массовой культуры // *Гуманитарные и политико-правовые исследования*. 2019. № 3(6). С. 14–30.
5. «Ветераны войны, которой не было». URL: <https://takiedela.ru/2019/12/veterany-voyny-kotoryu-ne-bylo/> (дата обращения: 05.12.2022).
6. Горохов П.А. Правовой нигилизм государственных структур России как проблема философии права // *Человек: преступление и наказание*. 2017. № 3. С. 340–346.
7. Гуляихин В.Н. Психосоциальные формы правового нигилизма человека // *Вопросы права и политики*. 2012. № 3. С. 108–148.
8. Джармен Д. Хрома. Книга о цвете. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 173 с.
9. Ерохина Т.И., Бадиль К.К. Кинокомикс как мифотекст современной массовой культуры // *Ярославский педагогический вестник*. 2017. № 3. С. 359–363.
10. Иттен И. Искусство цвета. М.: Издатель Д. Аронов, 2013. 96 с.
11. Марченя П.П. Правовой нигилизм в России: мифы и реалии // *Вестник Московского университета МВД России*. 2016. № 2. С. 28–31.
12. Пастуро М. Черный. История цвета. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 161 с.
13. Полякова К.В. Становление семиотической системы американского комикса и японского манга: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2004. 203 с.
14. Смирнов А.М. Феномен правового нигилизма в российском обществе и готовность граждан к внесудебным способам разрешения криминальных конфликтов // *Пробелы в российском законодательстве*. 2014. № 3. С. 143–146.
15. Утарбеков Ш.Г. Правовой нигилизм и его преодоление: аналитический обзор подходов к пониманию // *Правопорядок: история, теория, практика*. 2019. № 1(20). С. 24–30.
16. Фетисова Т.А. Комикс – порождение американской массовой культуры. Аналитический обзор // *Вестник культурологии*. 2019. № 3(90). С. 174–192.
17. Чертов Л.Ф. Знаковая призма: статьи по общей и пространственной семиотике. М.: ЯСК, 2014. 320 с.
18. Masson P. Lire la bande dessinée. Lyon: Presse Universitaire de Lyon, 1985. 154 p.

Erokhina Yulia V.

National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia

Color as a narrative technique in the comic book "Brother. 25 years"

Key words: *color code, semiotic analysis, legal analysis, legal nihilism, deformation of legal conscience, comic book*

The article is devoted to the analysis of the color code in visual images. The object of the research is comics written in the Russian language and based on the universe of the *Brother* dilogy, aimed at recipients of different ages and presented in the book *Brother. 25 years*, which reveals the past and future of the characters of *Brother* and *Brother 2* films, directed by A. Balabanov. The author of the article made an attempt to understand the meanings of the color code used in short stories of the comics applying semiotic and legal analysis. Semiotic discourse allows to reduce ambiguity, uncertainty, expression of the color code and leads to a conscious, discrete meaning of particular colors. Legal analysis helps to better understand the main idea and issues considered in the comics in the context of Russian social and legal reality and describe the phenomenon of legal nihilism. There are several levels of decoding of the color code: the primary level is communicative, it establishes connections between elements; the secondary level is expressive, it conveys and evokes emotions; the tertiary level is symbolic, it shows an object, a phenomenon and essence. A completely new communicative environment allows us to reconsider the meanings of *Brother* and *Brother 2* films given the results of the color interpretation analysis of the comics and offers a new reading, which responds to the needs of modern readers and viewers. Therefore, the semiotic and legal analysis of *Brother. 25 years* comics allow us consider color as a narrative technique in the context of Russian social and legal reality and reveal the color code, which describes past, present and future of the protagonists (a main character and an antihero) and antagonists and deformation of their legal conscience.

Эволюция цвета и колорита в художественном творчестве Л.У. Уэйна (1860–1939)

Кирюхина Елена Михайловна

Нижегородская государственная сельскохозяйственная академия, Нижний Новгород, Россия
elenakiruhina@gmail.com

Статья рассматривает трансформацию и динамику цвета и колорита в живописи и графике английского художника Луиса Уильяма Уэйна (1860–1939). Он работал в сложную эпоху конца XIX – начала XX века, а последние произведения были закончены накануне Второй мировой войны. Цель исследования: проанализировать эволюцию изменения и трансформации цветовой и колористической гаммы в произведениях Л.У. Уэйна на протяжении его жизни. Поскольку эта проблематика находится на стыке различных наук (новой культурной истории, истории культуры, исторической культурологии и искусствоведения), для достижения поставленной цели использовались научные методы смежных гуманитарных наук: проблемный, культурно-исторический, хронологический, биографический, сравнительно-сопоставительный, иконографический и метод ретроспективно-перспективного анализа. Автор статьи полагает, что творчество Л.У. Уэйна можно разделить на два периода: первый – до помещения его в психиатрическую лечебницу, второй – с момента помещения в лечебницу до смерти. Автор статьи приходит к следующим выводам. На цветовую и колористическую гамму работ первого периода в большей степени влияли внешние факторы, среди которых определяющими были требования к печатной продукции (журналы, книги, открытки), что, в свою очередь, влияло и на живопись маслом. Работы второго периода создавались прежде всего под влиянием внутренних факторов: психического заболевания, воспоминаний детства, увлечения теорией электрических импульсов, желания экспериментировать с формой и цветом. При этом на сегодняшний день мы не можем с уверенностью назвать какой-либо из перечисленных факторов доминирующим.

Ключевые слова: художник Луис Уильям Уэйн, книжная графика и живопись, культура Англии конца XIX – начала XX века, фрактальные узоры

ВВЕДЕНИЕ

Конец XIX – начало XX века – динамично развивающееся бурное историческое время, которое выразилось в поиске новых путей и средств выразительности, новых техник и художественных форм, сюжетов, индивидуальных манер исполнения и, конечно, цвета и колористического решения. Англия дала миру ряд ярких художественных индивидуальностей и неординарных личностей. В последние годы не только в Англии, но и в России возрос интерес к жизни и творчеству Луиса Уильяма Уэйна. Начавшийся с появления монографий англоязычных авторов [7; 8; 9; 11], он дополнился статьями в русскоязычном Интернете [4; 6], выполненными специалистами как по медицине [5], так и по истории культуры [1; 2]. Произведения автора вдохновили музыкантов и мастеров кинематографа: например, легли в основу фильма режиссера У. Шарпа «Кошачьи миры Луиса Уэйна» (2021). В 2022 году в музее королевской больницы

Бетлема, где Л.У. Уэйн проходил курс лечения, состоялась выставка произведений мастера [3].

Цель работы – не просто привлечь внимание к этой оригинальной индивидуальности, но попытаться осмыслить динамику и трансформацию творчества, получившую отражение в изменении цвета и колорита его работ.

РЕЗУЛЬТАТЫ И ОБСУЖДЕНИЕ

Л. Уэйн был старшим ребенком в семье. Его отец торговал текстилем, а мать оформляла церкви и создавала дизайн узоров для турецких ковров. Большую часть жизни он прожил с матерью и пятью сестрами, для содержания которых после смерти отца ему приходилось много работать. Л.У. Уэйн получил художественное образование – окончил школу искусств и до смерти отца занимался преподаванием.

После смерти отца Л.У. Уэйн стал свободным художником, начав писать портреты собак на заказ и сотрудничать с журналами («Illustrated London News», «Illustrated Sporting and Dramatic News»). В то время журналы не всегда могли сделать оперативную съемку, роль штатных иллюстраторов была велика. Созданные тогда работы – реалистические изображения, цвет которых зависел от особенностей техники печати или желания заказчиков портретов.

Общеизвестна история женитьбы Л.У. Уэйна вопреки воли семьи на гувернантке сестер Эмили Ричардсон, которая из-за онкологического заболевания умерла через три года после свадьбы. Именно для нее Л.У. Уэйн завел кота Питера: он дрессировал и рисовал животное, начав по совету жены посылать эти рисунки в журналы. Сначала у котиков на изображениях, сделанных с натуры, начали увеличиваться глаза. Затем стало меняться выражение морд, появляться не свойственная животным мимика. Эти изменения не были связаны с предпочтением той или иной цветовой гаммы: художник мог использовать теплый колорит («Кто сказал “Мышь?”»; «Выслеживающий мышку») или холодный колорит в качестве фона («Голова длинношерстой полосатой кошки»), неестественно яркий цвет глаз («Мать и дитя»). Вершина подобной эволюции – изображение по-человечески ухмыляющегося кота, ставшего визитной карточкой Л.У. Уэйна (на картине «Довольный кот» умело используется цветовой контраст). Такие работы начинают создаваться с 1886 года.

Л.У. Уэйн продолжал плодотворное сотрудничество с журналами («The English Illustrated Magazine», «The Boy's Own Paper», «The Windsor Magazine»). Хотя мастер прекрасно мог передавать анатомию животных, он стал намеренно изображать кошек на задних лапах, а выражение их морд копировало человеческую мимику («Толстый кот в ресторане»; «Послеобеденная шутка»). Художник не только делал наброски кошек, но и рисовал людей с натуры, создав уникальный мир зверей, ведущих себя по-человечески. На его художественную манеру и колорит оказывали влияние внешние факторы. Прежде всего, это иллюстраторы и карикатуристы, которых Л.У. Уэйн высоко ценил: Ф. Мэй, Э.Л. Сэнборн, Г. Фэрнисс. Кроме того, художник учитывал требования и особенности печатной продукции: журнальная графика в основном была черно-белой или ограниченной по колориту.

Параллельно Л.У. Уэйн продолжал писать картины маслом. Он использовал светотень, цвет шерсти кошек писал с натуры, хотя это сочеталось с деформацией и человеческой мимикой морд. Задний план, как правило, был темным, как на произведениях классической английской живописи о животных («Кошачий хор» и «Майское дерево», обе картины 1890-х годов). Картина маслом «Вечеринка Тома»

(1896) с ухмыляющимися и смеющимися кошками демонстрирует классический стиль Л.У. Уэйна. Перед нами – мир животных, не столько копирующих человеческое времяпрепровождение, как у Беатрис Поттер, сколько замещающих звериное поведение человеческим, одновременно отрицая любое общение с людьми. Колорит последней картины, по сравнению с предыдущими, становится более ярким. Почему же?

В эти годы Л.У. Уэйн не только иллюстрировал чужие произведения, но и создал свой журнал «Ежегодник Луиса Уэйна» (1901–1915), рисовал открытки. С работами художника стал ассоциироваться термин «Кошачья страна» («Catland»), который стал использоваться с 1902 года. Л.У. Уэйн понимал, что журналы, книги для детей и открытки должны были быть яркими. Действительно, рисунки в его журналах и книгах выполнены более яркими красками на светлом фоне (книга «Big Dogs, Little Dogs and Kittens») [2]. Техника работ для журналов и книг начинает влиять и на оригинальные произведения (акварель «Игра в гольф» – фон, более соответствующий натурному). Это связано и с изменениями в английском авторском праве для книжных иллюстраторов с 1911 года. Теперь авторам возвращались сделанные ими рисунки для книг и журналов, и они могли использовать оригиналы по своему усмотрению: выставить на выставке, сделать открытки; часто одна работа делалась в разных техниках. Под влиянием книжной графики меняются и картины маслом: становятся более яркими и многоцветными, исчезает темный фон («Что за счастливое время!»). Отдельная тема – рисунки для детских игрушек. Конечно, предпочтение отдавалось ярким цветам и цветовым контрастам: игрушки 1912 года, «Робин Гуд», «Красавица и чудовище», «Красная шапочка».

Таким образом, на протяжении долгого времени изменения в работах Л.У. Уэйна шли не к предпочтению какой-то определенной цветовой гаммы или цвета, а к движению от монохромной к многоцветной графике и живописи, что было вызвано прежде всего внешними факторами.

К сожалению, даже плодотворность художника (в течение 30 лет он ежегодно создавал до 600 изображений), попытки работать в США не принесли Л.У. Уэйну стабильности и финансового благополучия: простодушие и доверчивость сделали его неспособным к коммерции. Смерть матери, Первая мировая война практически лишили его средств к существованию: за годы войны художник получил только шесть заказов на иллюстрации, в то время как мошенники получали большие деньги за подделки его работ. Возможно, именно в годы войны у него стало развиваться психическое заболевание, приведшее впоследствии к помещению в психиатрическую больницу. Изменения в работах первоначально были вполне безобидны: фон и фигуры изображений становились все более абстрактными, хотя и объяснимыми сюжетом («Кошки среди цветов», «Кот, играющий на пианино»).

В связи с ухудшением психического здоровья в 1924 году Л.У. Уэйна поместили в Спрингфилдскую психиатрическую лечебницу, где через год его обнаружили журналисты. Благодаря помощи писателя Г.Дж. Уэллса и премьер-министра Великобритании для него был создан фонд помощи, Л.У. Уэйна перевели сначала в королевскую больницу в Бетлеме. В 1930 году его отправили в больницу Нэпсбери на севере от Лондона, где Л.У. Уэйн пробыл до самой смерти, имея возможность посещать больничный сад и кошачий питомник. Он продолжал рисовать, используя приносимые родственниками принадлежности для рисования. Теперь у него не было зависимости от сюжетов, но и не было разнообразной человеческой природы. Поскольку

художник не имел возможности делать зарисовки людей, в этот период и на цветовую гамму, и на манеру исполнения оказывали влияние внутренние факторы. Возможно, Л.У. Уэйн лишается и выбора техники, поскольку использует лишь те материалы, которые ему приносят в больницу. Конечно, в его больничных рисунках прослеживается связь и с психическим заболеванием: больной человек рисует полуосознанно, это своеобразная арт-терапия. Обычно в рисунках у психически больных можно наблюдать следующие особенности: во-первых, использование очень ярких локальных цветов; во-вторых, симметричность изображений. Сначала на рисунках Л.У. Уэйна происходит замена фона, а затем – замещение самого объекта («Ранняя синеглазка»). Но очертания животных остаются, особенно – изображение глаз.

Возрастание роли фрактальных узоров и чрезмерная яркость изображений традиционно связывают с развитием психического заболевания автора (как и тревожность морд кошек на этих изображениях). В 1939 году психолог У. Маклай составил из купленных им в больнице рисунков художника серию «От милого до безумного». Она часто используется в психиатрии, чтобы наглядно объяснить, как развиваются симптомы шизофрении [5]. Позже профессор М. Фицджеральд высказал мнение, что Л.У. Уэйн страдал не от шизофрении, а от расстройства аутистического спектра (РАС): дело не в ухудшении техники художника, а в том, что Л.У. Уэйн стал по какой-то причине создавать более абстрактные работы [8]. Психиатр Д. О'Флинн, изучив хранившиеся в архиве больницы в Бетлеме рисунки Л.У. Уэйна, пришел к выводу, что связь между так называемым ухудшением качества рисунков и прогрессирующей шизофренией является версией У. Маклая, который расположил недатированные рисунки художника в последовательности, соответствующей его теории. Д. О'Флинн полагает, что поздние рисунки Л.У. Уэйна демонстрируют лишь экспериментаторское использование формы и цвета, а не симптомы ухудшения психического состояния [7]. В пользу этого мнения можно привести пример рисунка «Счастливая цветочная кошка» (1933), выполненного примерно в те же годы, что и фрактальные узоры, и изображающего вполне узнаваемую улыбающуюся кошачью фигуру на узорчатом фоне. Можно также допустить, что в случае создания абстракций на художника влияли образы из подсознания – узоры для ковров, создававшихся его матерью.

Не следует также забывать, что Л.У. Уэйн был серьезно увлечен теориями происхождения электричества. Как писал Дэвид Тибет, «у Уэйна были очень интересные идеи по поводу волн, исходящих от кошек <...> Он говорил о котках как о передатчиках энергий...» [10]. Подобные теории увлекали и его современников (А. Кроули, Е. Блаватская, Р. Штайнер). Может быть, фрактальные узоры являются демонстрацией электрических волн, которые издают и в которые превращаются животные по мнению Л.У. Уэйна. Наконец, превращение изображений кошек в волну цвета и света, возможно, связано с философскими размышлениями автора. В самом деле, художники Фр. Марк, В. Кандинский оставили потомкам свои размышления о создаваемых ими абстрактных изображениях, а Л.У. Уэйн нам их просто не оставил.

ВЫВОД

Итак, если в первый период творчества Л. Уэйна, до помещения его в больницу, выбор цвета и цветовой гаммы, их изменения были вызваны прежде всего внешними и понятными факторами (требованиями печатной продукции и влиянием печатной

графики на станковую живопись и графику), то работы второго периода зависят в первую очередь от факторов внутренних, до конца пока так и не понятых. Связана их чрезмерная яркость с болезнью или какими-то другими факторами, не являются ли они по-своему гармоничными или даже гипнотически воздействующими на зрителей – эти вопросы будут решаться нами в последующих работах.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кирюхина Е.М. Репрезентация повседневной жизни Англии начала XX в. в иллюстрациях к «Ежегоднику» и книгам Л.У. Уэйна // Общество: философия, история, культура. 2019. № 5 (61). С. 100–103.
2. Кирюхина Е.М. Эволюция викторианской сказочной живописи: от Ричарда Дадда к Беатрикс Поттер // Вестник Нижегородского университета. 2012. № 3. Ч. 1. С. 410–416.
3. Палвер Э. Игры разума и любовь к кошкам: выставка Луиса Уэйна в Лондоне // The Art Newspaper Russia. 22.02.2022. URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20220222-abig/> (дата обращения: 06.10.2022).
4. Сперанский К. Как британский художник Луис Уэйн предпочел людскому миру волшебный мир кошек // ЛЮМОС: сайт. 21.10.2021. URL: <https://lumos.art/cinema/the-electrical-life-of-louis-wain/> (дата обращения: 06.10.2022).
5. Устименко О. Кошки художника Луиса Уэйна. Влияние шизофрении на творческий процесс // LiveInternet.ru: портал. 01.09.2015. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/stewardess0202/post370724909/> (дата обращения: 06.10.2022).
6. Шумилов В. Котики как зеркало безумия: непростая жизнь Луиса Уэйна // Smirnov School. 21.12.2021. URL: <https://render.ru/ru/SmirnovSchool/post/22132> (дата обращения: 06.10.2022).
7. Beetles C. Louis Wain's Cats. London: Worth Press, 2011. 256 p.
8. Dale R. Louis Wain: The Man Who Drew Cats. London: Chris Beetles Dist, 2006. 144 p.
9. Haining P. Cat Compendium: The Worlds of Louis Wain. London: Peter Owen Publishers; reprint edition, 2015. 188 p.
10. Moody P. The Forgotten Artist, Who Changed the Way We Look at Cats // Another Man. 18.10.2018. URL: <https://www.anothermanmag.com/life-culture/10560/the-forgotten-artist-who-changed-the-way-we-look-at-cats-louis-wain> (дата обращения: 14.12.2022).
11. Sylvester J. & Mobbs A. A Catland Companion. New Jersey: Crescent Books, 1994. 96 p.

Kiryukhina Elena M.

Nizhny Novgorod State Agricultural Academy, Nizhny Novgorod, Russian Federation

The evolution of color and coloring in the artistic work of L.U. Wayne (1860–1939)

Key words: *artist Louis William Wayne, book graphics and painting, culture of England in the late 19th – early 20th century, fractal patterns*

The article examines the color transformation and dynamics and coloring in painting and graphics by the English artist Louis William Wayne (1860–1939). He worked in a difficult era of the late XIX – early XX century, and the last works were completed on the eve of the Second World War. The purpose of the study is to analyze the evolution of the change and transformation of the color and color range in the works of L.U. Wayne throughout his life. Since this issue is at the intersection of various sciences (new cultural history, cultural history, historical cultural studies and art history), for the purpose of the study scientific methods of

related humanities were used: problematic, cultural-historical, chronological, biographical, comparative, iconographic and retrospective-perspective analysis. The author of the article believes that L.U. Wayne's work can be divided into two periods: the first – before his internment to a psychiatric hospital and the second – after his internment to the hospital until his death. The author of the article comes to the following conclusions. The color and color range in the works of the first period were largely influenced by external factors, among which the requirements for printed products (magazines, books, postcards) were decisive, which, in turn, influenced oil painting. The works of the second period were created primarily under the influence of internal factors: mental illness, childhood memories, passion for the theory of electrical impulses, desire to experiment with form and color. At present we cannot definitely identify any of the listed factors as dominant.

Структурно-семантические особенности современных цветообозначений

Косых Елена Анатольевна

Алтайский государственный педагогический университет, Барнаул, Россия
veko@mail.ru

Современная система цветообозначений включает общепринятые цветовые атрибуты, к которым традиционно относят моно- и полилексемные качественные прилагательные и относительные прилагательные, используемые для обозначения соответствующего или близкого обладателю означаемой окраски цвета, и лексемы сложной структуры. Несмотря на то, что исследование цветовой лексики продолжается более 150 лет, научный интерес к колоризмам не ослабевает. Причина этого – постоянная динамика в системе колоризмов, связанная с изменениями в структуре и семантике цветообозначений и речевой деятельностью носителей русского языка, включенных в активный процесс производства цветонаименований. Цель предлагаемого исследования – описание структурных и семантических особенностей цветообозначений, парадигматических отношений между колоризмами разной структуры и их функциональной нагрузки в определенной сфере. Материалом для исследования послужили: газеты «Из рук в руки» (2007–2011) и «Купи-продай» (2002–2005); журналы «Авторынок», (1999–2008), «Валя-Валентина» (1997, 2010–2012, 2019), «Маленькая Диана. Вязание крючком» (2002–2006), «Сабрина» (2001, 2003, 2021, 2022), «Avon» (2020), «Sandra» (2001–2002, 2021), «Verena» (1998–2000, 2022); учитывались примеры употребления рассматриваемой группы лексики в разговорно-бытовой сфере носителями русского языка. В результате сплошной выборки выявлено около 500 единиц цветообозначений, участвующих в номинации цветов и их оттенков не только спектральных, но и создаваемых искусственно при помощи сочетания красок, красителей и т. д. Анализ колоризмов основывался на имеющихся в колористике исследованиях, их результатах в области структурной и функциональной лингвистики. Важно, что в результате изучения процесса семантизации колоризмов установлена возможность обозначать одним словом широкий круг предметов при

реализации этим словом разных значений. К причинам появления конкретного наименования для обозначения цвета или его оттенка можно отнести ассоциативный и культурный след, закрепляемый в значении колоризма.

Ключевые слова: колоризм, структура цветообозначения, семантика колоризма

ВВЕДЕНИЕ

Современная система цветообозначений включает как традиционные цветковые атрибутивы, к которым относят моно- и полилексемные качественные прилагательные и относительные прилагательные, используемые для обозначения соответствующего или близкого обладателю означаемой окраски цвета, так и лексемы сложной структуры. Несмотря на то, что исследование цветовой лексики продолжается более 150 лет (см., например: [1; 10]), научный интерес к колоризмам не ослабевает. В.Г. Кульпина в «Лингвистической цветологии» подчеркивает: «Динамические аспекты цвета непосредственно связаны с его социальными аспектами, с вовлечением в орбиту внимания современного человека большого числа новых предметов колоропрототипов, которые обладают характерным цветом и на базе которых развиваются новые цветообозначения» [5, с. 277]. Причина этого – постоянная динамика внутрикolorистического пространства в структурном и семантическом плане, обусловленная речевой деятельностью носителей русского языка, включенных в активный процесс производства артефактов, их продажи или приобретения. Маркетинговая и рекламная деятельность требуют распространения информации о товаре, полной или максимально важной для homo consumens (человека потребляющего). Современные исследования в области колористики, результаты которых репрезентируются на регулярных Конгрессах по цвету, в монографиях и научных статьях, свидетельствуют о том, что русское «лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать» остается актуальным. Однако серьезные изменения в геополитическом и социальном пространстве позволяют свидетельствовать о том, что языковую категорию качества, характеризовавшую отдельный репертуар слов-атрибутивов как носителей данного грамматического значения, в современных языках способны реализовывать и относительные прилагательные, и существительные, включаемые в определенную словообразовательную модель. Важно, что подобные структуры в когнитивии носителей языка соотносятся с представлением о цвете.

РЕЗУЛЬТАТЫ И ОБСУЖДЕНИЕ. Современная колористика располагает серьезным корпусом цветоименований (или колоризмов), включающим как традиционные цветковые атрибутивы, к которым мы относим качественные прилагательные (например, *белый, буланный, голубой, зеленый, изабелловый, красный, сизый, чепрачный*) и относительные прилагательные, используемые носителями языка для обозначения соответствующего или близкого обладателю означаемой окраски цвета (например, *абрикосовый, агатовый, бронзовый, золотистый, золотой, жуковой, медный, огненный, огнистый, персиковый, серебристый, серебряный*), а также цветообозначения сложной структуры (см.: [2; 3; 4]). Под колоризмами сложной структуры мы понимаем такие номинативы, структура которых включает более одного корня или слова, в том числе и отдельно употребляемые предложно-падежные формы имен существительных. Важным структурным компонентом таких наименований

становится слово-ассоциатив, на основе которого не только разрабатывается сам цвет или краска, но и формируется лексическое значение (*цвет: агат, цвета меди, цвета пыльной розы* и т. д.).

К тому же нередко традиционные в системе обозначений цвета моноксемные (простые качественные и относительные) прилагательные используются в качестве производящих основ для сложных прилагательных, включающихся в номинативное поле колоризмов, например: *сказочно-голубой, кристально-синий, светло-голубой-голубой*. Подчеркнем, что подобные наименования сегодня – в большей степени рекламный или маркетинговый ход, проблема производственная, а не собственно лингвистическая. Необходимость продавать и сбывать товар, завлекая потребителя и манипулируя им при помощи ярких, сочных и нередко «вкусных» обозначений (иногда привычного или уже знакомого цвета, краски), заставляет дизайнеров и маркетологов включаться в процесс неологизации и производства новых колоризмов сложной структуры (например, *цвет: мармелад, цвета спелой мякоти арбуза, цвет: розовый зефир*).

Поскольку в статье представлено рассуждение о способах номинации цвета в русском языке, обратим внимание на тот факт, что существительное «цвет» выступает общим, родовым, понятием для характеристики «пигментации» или цветовой характеристики предмета, объекта или живого существа. В качестве видовых понятий могут выступать существительные «окрас», «окраска», «масть», «рубашка», «тон» и под. в соответствии с профессиональной сферой, сферой производства, традицией. Например, в автоколористике используют термин «цвет», в косметологии – «цвет» и «тон», в кинологии и фелинологии – «окрас», в гиппологии – «масть», в орнитологии – «окраска (оперения)».

К наименованиям цвета (окраски, окраса, масти) сложной структуры мы относим следующие колоризмы, функционирующие в разных сферах жизнедеятельности современного человека:

а) «цвет: существительное в им. п.» (например, *цвет: Адриатика, цвет: Балтика, цвет: Гольфстрим, цвет: Офелия; цвет: баклажан, цвет: аметист; цвет: амулет, цвет: реклама*);

б) «цвет: словосочетание (прилагательное и существительное в им. п. или существительные в им. п. и род. или тв. п.)»: *цвет: естественная нежность; цвет: жаркое пламя; цвет: лиловая орхидея, цвет: снежная королева, цвет: синяя полночь; цвет: спелая земляника, цвет: лепесток орхидеи, цвет: икона стиля, цвет: перец с солью*;

в) «цвета + существительное в род. п. (или субстантиват)»: *цвета абрикоса, цвета вишни, цвета ежевики, цвета шампанского*;

г) «цвет: словосочетание в им. п.» (в качестве ассоциативов могут быть использованы слова разных частей речи: прилагательные, местоимения): *цвет: игривый красный, цвет: нежная ты*;

д) «цвета + словосочетание в род. п. (с существительным в тв. п.)»: *цвета морской воды, цвета верблюжьей шерсти, цвета слоновой кости, цвета кофе с молоком*;

е) «номер + существительное или прилагательное в им. п. или словосочетание в им. п.»: *272 Мед, 209 Натуральный, 210 Беленый дуб, 245 Золотой пекан* и под.;

ж) «номер или аббревиатура»: *01, 234, Oak OCS 101 S-2, Oak OCS 103 M.X.*

Выделенные структуры заслуживают особого анализа, поскольку название цвета и его функциональная нагрузка в речи носителей языка не всегда полностью совпадают.

Кроме того, важно оговорить функционально-парадигматические особенности таких цветообозначений, поскольку цвет и его название не всегда тождественны.

1. Само существительное *цвет* не всегда эксплицируется в каталогах, официальных документах, рекламах. Важной в таком случае является демонстрация и наглядность. Если, например, каталог или перечень продукции представлен иллюстративным рядом краски, эмали, пряжи, ткани, губной помады, автомобилей и т. д., то структура цветообозначения может выступать без видového слова «цвет», «окраска» и т. п.: *бежевый, кремовый, молочный; бежевый меланж, светлый лосось, магнолия, рапсодия; угленой серый* и т. д.

Дифференциация указанных понятий («цвет», «окрас», «окраска», «масть», «рубашка») обусловлена историей употребления терминов, обозначающих цвет предмета, в русском языке, а также в других языках.

2. Несмотря на то, что появление сегодня новых наименований-колоризмов связано с маркетинговыми условиями существования производителей артефактов, заводчиков животных и птиц, функционирование цветообозначений, с одной стороны, определяется оппозицией «бытовая сфера – профессиональная сфера». С другой – необходимостью избежать повторения названия в разных сферах производства и потребления, уйти от привычного и известного, распространенного. Например, белый цвет может быть обозначен колоризмами *белое облако, снежная королева, белая зима*; оливковый – *гравилат, цвет: Олива, цвета оливок* и т. п. Эти факторы приводят к увеличению репертуара колоризмов и развитию парадигматических отношений между цветообозначениями, их семантикой и структурой. Однако в официально-деловой сфере резко возрастает необходимость сократить количество подобных номинаций, именно поэтому нередко производители, например, автоэмали, пряжи или косметики разрабатывают для презентации палитры таблицы с кодом, названием и описанием предлагаемого цвета. Например, автомобиль *цвет: Балтика* может быть описан как *сине-зеленый, цвет: Табак – коричневый, цвет: Снежная королева – серебристый*. Об этой особенности функционирования цвета и его именования сообщают и профессиональные сайты, и производители красок, и магазины: «*Обращаем Ваше внимание на то, что на сайте представлены примерный вид цвета и его кодовое обозначение. Точное название цвета указывается в гарантийном талоне на машину: “691 Серебристо-бежевый”. Согласно таблице это цвет: “691 Платина”» [9].

3. Цветообозначения сложной структуры имеют разный характер номинации цвета и, следовательно, разные пути формирования семантики означаемого цвета. По нашему мнению, структуры, описанные в п. а) настоящего исследования («цвет: существительное в им. п.»), имеют в большей степени неассоциативный (или слабо ассоциативный) характер, поскольку в качестве существительного-номинатива в них может выступать любое имя, в том числе и имя собственное, и обозначаемый цвет может быть любым: монохромным, сложным по структуре и набору красителей или представляющим собой смесь двух и более цветов. Проследить цепочку ассоциаций, приводящих к обозначению данным словом выбранного или созданного цвета, не всегда представляется возможным: например, *цвет: Валентина* (серо-фиолетовый), *цвет: Пицунда* (зелено-синий), *цвет: рапсодия* (серебристо-ярко-синий). Хотя в некоторых случаях выявляется или определяется автор номинатива (например, название *цвет: Афалина* для колеровки вазовских моделей было придумано Г.В. Кормягиной). При этом в тех случаях, когда в конструкцию цветообозначения вписывается известный объект, семантика колоризма тоже может быть не всегда

прозрачной (сравн.: *цвет: Динго* – темно-серый, *цвет: Петроль* – сине-зеленый). К тому же, одно и то же название в разные годы может употребляться для обозначения абсолютно разных колоров. Например, *цвет: электрон*: 1) *светло-голубой*, 2) *темно-серый металл* – о цвете автомобиля в 2008 и 2022 годах соответственно.

Согласимся с исследователями колористической системы русского языка, в частности с Ю.Н. Ревинной, Т.В. Сивовой, что современные номинативы полифункциональны и тяготеют к вариативности репрезентации значения термина цвета, «разнообразию способов толкования цветового значения» [8, с. 68] и эмоциональной оценочности описания, ориентированного на чувственное восприятие человека [7].

4. Колоризмы, содержащие имена и словосочетания в родительном падеже, по нашему мнению, регулярно выступают как синонимичные цветовым прилагательным с подобным значением: *цвета абрикоса* – *абрикосовый* – *абрикосового цвета*, *цвета алебаstra* – *алебастровый* – *алебастрового цвета*, *цвета (спелой) вишни* – *вишневый* – *вишневого цвета*, *цвета меди* – *медный* – *медного цвета*, *цвета черники* – *черничный* – *черничного цвета*. Нередко в такие отношения вовлекаются имена существительные, обозначающие предметы со специфической хроматической окраской, а также немотивированные или слабо мотивированные в современном русском языке. К таким словам можно отнести названия металлов, камней, заимствованные номинативы. Именно данные факты заставляют одну языковую систему принимать во внимание возможности другой, чтобы успешно взаимодействовать в поликультурном социуме в условиях импорта товаров, а также в кросс-культурном пространстве.

Современная колористика наряду с вербальной номинацией активно использует и более простую систему обозначения, связанную с нумерацией или кодом. Возможности многоступенчатой кодировки позволяют разработчикам расширять оттеночный ряд колора, присваивая двух-, трехзначные и состоящие из большего количества знаков номера, например: *01, 103, 345*. Такие приемы обозначения нередко используются для импортируемых товаров: масел для дерева, лаков и т. д.

Появление сложных с точки зрения структуры цветообозначений сопровождается не только закреплением данных структур в языке, но и активным употреблением подобных номинаций в устной и письменной речи носителями языка, которые четко разводят понятия «цвет» и «название цвета» (например, *серый* – это цвет, а названия могут быть разные: *графит, дым, бусый, пепельный*).

Подобная «многословная», сложная система цветообозначений в повседневной жизни нередко заменяется привычными цветовыми прилагательными, отражающими основной цвет, а добавлением таких уточнений, как *темно-*, *мутно-*, *бледно-*, *светло-*, *ярко-*, *тускло-*, *с налетом*, *с игрой*, *с переливами* и под. можно добиться описания оттенков; сочетанием двух-трех цветовых прилагательных (*красновато-синий, серо-голубой, желтовато-серый, серо-буромалиновый*) – передать сложный цвет. Существенно подчеркнуть, что перечисленные в исследовании колоризмы, обладающие различной структурой, не всегда способны реализовываться как синонимы, поскольку важной становится отнесенность цветообозначения к конкретной сфере производства, что ограничивает функциональную значимость наименования в колористическом пространстве в целом. Однако это замечание требует дополнительного исследования и проведения специального эксперимента, а также создания лексикографического издания, полностью посвященного истории, этимологии и описанию структурно-семантических особенностей колоризмов.

ВЫВОД

Изучение современной системы цветообозначений русского языка постепенно из описательного, культурно-исторического и компаративного переводится в ассоциативно-психологический, узкопрофессиональный аспект. Однако лексикографирование цветообозначений сложной структуры по-прежнему остается перспективой, как и этимологизация лексем, включаемых в сложную структуру обозначения цвета. Таких структур в представленном исследовании нами выделено семь (например, а) *цвет: антилопа*; б) *цвет: персиковый рай, цвет: икона стиля*; в) *цвета померанца*); г) *цвет: дерзкий красный, цвет: нежная ты*; д) *цвета пурпурной розы, цвета ягодного коктейля*; е) 245 *Золотой пекан*; ж) 619, Oak OCS 101 S-2. Однако в истории русского языка таких конструкций, возможно, больше, если принять во внимание серьезный репертуар авторских колоризмов, созданных писателями и поэтами. Например, у К.Г. Паустовского: *мутный цвет плохо процеженного белого вина* или *цвета отраженного неба* [6].

Сложные по структуре цветообозначения могут регулярно пополняться за счет включения в их состав разных по частеречной принадлежности слов, отражающих окружающие предметы реальной действительности, их состояние, отношение к ним номинатора и т. п. (*цвет: сосновой хвои, цвет: северное сияние, цвет: чайная роза; цвет: ловушка для поцелуев, цвет: тот самый бордо, цвет: фуксия навсегда, цвет: девушка с персиками*). Семантика цветообозначений сложной структуры может быть мотивирована лексемами, составляющими название (например, *цвета яркой земляники*), а может оказаться немотивированной для большого круга носителей русского языка (например, *цвет: нежная ты*). Серьезный репертуар цветообозначений, созданный для рекламы, нередко сужается в официально-деловой стилистике до привычных моно-, двух- или трехкомпонентных единиц (*цвет: табак – коричневый; цвет: амулет – темно-зеленый; зимняя роза – помада с розовато-лиловым оттенком*).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бахилина Н.Б. История цветообозначений в русском языке. М: Наука, 1975. 288 с.
2. Косых Е.А. Система цветообозначений в русском языке (к созданию и публикации «Русской энциклопедии цвета») // Вестник БГПУ: Гуманитарные науки. Вып. 2. 2002. С. 28–34.
3. Косых Е.А. Колоризмы в естественной письменной речи (на материале объявлений) // Естественная письменная русская речь: исследовательский и образовательный аспекты. Ч. II: Теория и практика современной письменной речи: материалы конференции / под ред. Н.Д. Голева. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2003. С. 73–80.
4. Косых Е.А. О проблеме лексикографирования цветообозначений (на примере русского языка) // Филологическое обеспечение профессиональной деятельности: материалы Всероссийской научной конференции (30–31 марта 2006 года) / под ред. Н.Г. Вороновой. Барнаул: БГПУ, 2006. С. 193–201.
5. Кульпина В.Г. Лингвистическая цветология: от истории к современности цветовых концептосфер: монография. М.: МАКС Пресс, 2019. 288 с.
6. Паустовский К.Г. Собрание сочинений в 8 т. Т. 7. М.: Художественная литература, 1969. 607 с.
7. Ревина Ю.Н. Автомобильная терминология немецкого и русского языков: сопоставительный аспект исследования: монография. Омск: Изд-во ОмГТУ, 2013. 76 с.
8. Сивова Т.В. Цвет арбуза в цветовой концептосфере русского языка: от зеленого и красного к цвету дикого арбуза // Третий всероссийский конгресс по цвету: сборник тезисов / под ред. Ю.А. Грибер. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2022. 88 с. URL: http://color-lab.org/files/283/boa_rucolor2022_s-obl.pdf (дата обращения: 07.12.2022).

9. Таблица цветов АВТОВАЗ // Деталь-Торг-Авто: сайт. URL: <http://dta63.ru/tablitza-tsvetov.html> (дата обращения: 07.12.2022).
10. Шерцль В.И. Названия цветов и символическое значение ихъ. Воронеж: Тип. В.И. Исаева, 1884. 70 с.

Kosykh Elena A.
Altai State Pedagogical University, Barnaul, Russia

Structural and semantic features of modern color names

Key words: *color name, color name structure, meaning of color name*

The modern system of color names includes both traditional color attributives, which traditionally include mono- and polylexemic qualitative adjectives and relative adjectives used to designate a color corresponding to or close to the owner of the signified color, and lexemes with a complex structure. Even though the study of color vocabulary has been going on for more than 150 years, the academic interest in color names is no weaker. The reason is the never-ending dynamics within the system of the color names caused by changes in the structure and semantics of color names and the speech activity of native speakers of the Russian language, included in the active process of producing color names. The purpose of the proposed research is to define the structural and semantic features of color names, paradigmatic relations between color names with different structures and their functional capacities in a certain area. The material for the study included newspapers *From Hand to Hand* (2007-2011) and *Buying-Selling* (2002-2005), magazines *Car Market* (1999-2008), *Valya-Valentina* (1997, 2010-2012, 2019), *Little Diana. Crochet* (2002-2006), *Sabrina* (2001, 2003, 2021, 2022), *Avon 2020*, *Sandra* (2001-2002, 2021), *Verena* (1998-2000, 2022), the use of color vocabulary in the colloquial and everyday speech by native speakers of the Russian language was also taken into account. As a result of a continuous sampling, about 500 color names were collected which participate in the nomination of both spectral colors and their shades, and artificially created paints, dyes, etc. The analysis of color names was based on the studies available in color theory and structural and functional linguistics. It is important that as a result of studying the process of colorism semantization, the possibility of designating a wide range of objects with one word was established when it comprised different meanings. The reasons for the appearance of a specific name to designate a hue or its shade include the “associative and cultural trace” fixed in the meaning of colorism.

Специфика прилагательных-колоративов в создании женских и детских портретов в прозе Ю. Казакова (на примере рассказов «Адам и Ева», «Никишкины тайны»)

Кулемина Любовь Сергеевна

Нижегородский государственный педагогический университет им. К. Минина, Нижний Новгород, Россия
Adykter.Scr.Lik@gmail.com

В статье представлен анализ специфики прилагательных-колоративов, используемых Ю. Казаковым в рассказах «Адам и Ева» и «Никишкины тайны» для создания женских и детских образов. Данный анализ и стал целью исследования. В качестве методов были выбраны культурно-сопоставительный и сравнительно-описательный. В ходе исследования были выявлены портретные особенности образов Никишки («Никишкины тайны»), Вики и Юонолайн («Адам и Ева»), реализующиеся через прилагательные-колоративы. Особенностью цветообозначений, используемых для создания портрета Никишки, стали прилагательные «побирюзовей» и «пожелтей». Точный цвет глаз не был обозначен автором ввиду стремления указать на целостность образа. Словом «побирюзовей» Ю. Казаков отметил связь мальчика с высшими началами, духовную чистоту и неотделимую от него неопытность, словом «пожелтей» – его мудрость. В рассказе «Адам и Ева» Ю. Казаков представил портреты двух женщин: несостоявшейся возлюбленной главного героя, девушки Вики, и официантки, подающей в буфете, Юонолайн. В образе последней были отмечены рыжие волосы – традиционный атрибут ведьмы. Это впечатление подкрепляется холодностью, проявляемой героиней к клиентам, и ее связанностью с алкогольными напитками. В образе женщины Ю. Казаков прибегает к приему игры с читателями: официантка оказалась обычной женщиной. В портрете Вики не было представлено подобных ярких указаний на ее демонологическую сущность. В образе отмечались только «алый рот» и «длинные, черные глаза». Первым прилагательным-колоративом писатель указал на страстность героини, вторым – на соотнесенность героини с традиционным образом восточной ведьмы.

Ключевые слова: прилагательные-колоративы, портрет, образ женщины, образ ребенка

ВВЕДЕНИЕ

«Представляя собой одну из сторон литературного образа, портрет включает те черты, которые важны для художественного образа в его целом», – отмечают в своем исследовании «Проблема портрета в художественной литературе» О.Б. Кунавин и И.И. Кунавина [7, с. 202]. Действительно, портрет является одной из важных составляющих любого литературного образа, так как апеллирует к его визуальным характеристикам: особенностям физического состояния, наряда. Эти характеристики, легко воспринимающиеся человеческим сознанием, помогают читателю извлечь дополнительную информацию о представленном образе [1, с. 247].

Значимой составляющей практически любой портретной характеристики часто становится цвет. В соответствии с индивидуально-авторскими особенностями вербального выражения колоративная специфика портрета может получить реализацию посредством разных языковых средств – например, прилагательных-кolorативов, принадлежащих к наиболее часто встречающимся группам лексики, которые необходимы при портретном описании, и позволяющих проследить демонстрацию общекультурных семантических элементов и коннотативных элементов авторского мировидения [8, с. 113].

Целью статьи стал анализ специфики прилагательных-кolorативов, используемых Ю. Казаковым в рассказах «Адам и Ева» и «Никишкины тайны» для создания женских и детских образов. В качестве методов были выбраны культурно-сопоставительный и сравнительно-описательный.

РЕЗУЛЬТАТЫ И ОБСУЖДЕНИЕ

Прилагательные-кolorативы играют в творчестве Ю. Казакова в связи с его близостью к импрессионистической эстетике особую роль [4, с. 8]. Отдельного изучения заслуживает специфика прилагательных-кolorативов, используемых автором при создании детских и женских портретов, традиционно вызывающих в литературе особый интерес. Неслучайно исследователь М.И. Галаева в статье «Особенности раскрытия женского образа в произведениях русских писателей» отмечает: «Им [женским образом] обуславливается особый характер осуществляемого автором повествования даже в случае, когда женщина не является главным действующим героем» [2, с. 31]. Особый характер приобретает повествование и с появлением в произведении ребенка, поскольку детство традиционно воспринимается как амбивалентный период жизни человека: будучи ребенком, человек не имеет практического опыта и ввиду этого с трудом ориентируется в системе взаимоотношений, однако же за счет отсутствия этого опыта, «нерастроченной духовной чистоты» он оказывается приобщен к мудрости «высшего начала». К таким особенностям детского образа и обращается Ю. Казаков в рассказе «Никишкины тайны».

Главный герой, восьмилетний мальчик Никишка, отличается от своих сверстников внешне и внутренне. В отличие от других персонажей, возраст которых примерно соответствует его собственному, он тих и скромен («Какой-то он не такой, как все, тихий, ласковый, а ребята в деревне все “зуйки”, настырные, насмешники» [6, с. 151]). Внешне его отличает бледность и гетерохрономия: глаза мальчика разного цвета. Примечательно, что уже через указание на цвет глаз оказывается возможным проследить реализацию импрессионистических мотивов в прозе Ю. Казакова: автор не использует для глаз Никишки однотонную цветовую номинацию – вместо этого он обращается к таким прилагательным-кolorативам в сравнительной степени, как «побирюзовей» и «пожелтей». За счет использования этих слов делается указание не столько на двойственность внутреннего мира мальчика, сколько на целостность образа, взаимосвязанность в нем противоположных на первый взгляд начал, воплощающих детскую непосредственность и старческую мудрость. Первому из названных качеств соответствует слово «побирюзовей»: прочитав данное слово, носитель русского языка интуитивно построит ассоциативное поле, ядром которого станет слово «небо» с неотчуждаемой от него семантикой духовной чистоты и неопытности. Второму из названных выше качеств соответствует слово «пожелтей»,

реализующее значение мудрости через апелляцию к зрелости и старости, а также через связь с природой (желтые глаза животных (например, кошек или змей), символизирующих мудрость и связь с потусторонним миром).

Неслучайным в рассказе оказывается и выбор реализации отмеченной выше специфики образа: использование разговорных форм сравнительной степени прилагательных с суффиксом *-ей*. С помощью этого оказывается возможным сохранить целостность образа и сделать указание на особенности мировосприятия мальчика и его языковой картины мира, в которой задействуются элементы, находящиеся за рамками литературного языка.

Значимы в портрете Никишки и цветовые особенности волос и лица («...белые волосы, лицо бледное в веснушках...» [6, с. 151]), вновь указывающие на его отличие от типичного образа загорелого деревенского мальчика с русыми волосами и приобщенность к потустороннему миру.

Связь с потусторонним миром нередко отмечается и в женских образах. В отличие от детских образов, в них зачастую находят реализацию демонологические мотивы. Неслучайно образ ведьмы оказывается распространен практически во всех мировых культурах [3, с. 286]. К нему обращается и Ю. Казаков.

В рассказе «Адам и Ева» писатель представляет образы двух героинь: несостоявшейся возлюбленной главного героя, Вики, и официантки, подающей в буфете, Юонолайнен. Обе женщины наделяются демонологическими чертами, реализующимися в том числе посредством прилагательных-колоративов. Так, для описания Юонолайнен Ю. Казаков использует только одно цветообозначение – «рыжий» («...никогда уже больше не увидать ни этой станции, ни рыжей официантки» [5, с. 313]). Из-за подобной особенности внешности, холодности, проявляемой героиней к клиентам, и ее связанности со средствами, открывающими человеку путь в потусторонний мир, алкогольными напитками, женщина представляется читателю ведьмой. Однако, создав традиционный образ европейской ведьмы, Ю. Казаков вступает в своеобразную игру с читателями и разрушает этот образ в следующих же строках: официантка оказывается финкой, с трудом связывающей слова на русском языке, а ее внутренний мир не имеет никаких иных характеристик, позволяющих отнести ее черты к образам потустороннего мира, кроме вынужденной холодности к клиентам, принимающим алкогольные напитки.

Другой женский образ, появляющийся в рассказе, – упомянутая ранее возлюбленная главного героя Вика. В портрете этой девушки не содержится явных указаний на ее демонологическую сущность: отмечаются только «алый рот» («...рот был ал...» [5, с. 316]) и «длинные, черные глаза» («...глаза были длинны и черны...» [5, с. 316]). Первым прилагательным-колоративом писатель указывает на страстность героини: неслучайно описывается именно рот, а не губы, и используется именно слово «ал», а не «красен». Вторым прилагательным-колоративом Ю. Казаков указывает на отнесенность героини к традиционному образу восточной ведьмы: ее глаза «черны», а не «зелены»; также они и по-азиатски «длинные».

Высказанные ранее мысли реализуются по ходу движения повествования: Юонолайнен остается для главного героя только официанткой в буфете, тогда как Вика едва не разрушает творческую составляющую его личности, всеми силами стараясь обратить героя от труда художника, духовной жизни, к страсти, физической жизни. Однако молодость Вики отсылает читателя к мысли о возможном изменении внутреннего мира девушки. Подтверждается эта идея и авторским выбором кратких

форм прилагательных-кolorативов вместо полных. Краткие формы имеют грамматическую специфику: являясь в предложениях, конструируемых с помощью средств современного литературного языка, только сказуемыми, они приобретают временное значение. Иными словами, признак, названный кратким прилагательным, может изменяться, однако такое изменение сопровождается значительными временными затратами.

ВЫВОД

Подводя итоги статьи, необходимо отметить, что специфика прилагательных-кolorативов, используемых Ю. Казаковым при создании женских и детских портретов, заключается в том, что все они так или иначе соотносят обозначенные образы с потусторонним миром, при этом в образе ребенка отмечается его связанность с «высшими сферами», тогда как в образах женщин – их связанность с «низшими».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Борисова Е.Б. Лингвопоэтически значимые средства создания образа персонажа в портретных описаниях // Проблемы истории, филологии, культуры. Магнитогорск: Изд-во МГТУ им. Г.И. Носова, 2017. С. 247–253.
2. Галаева М.И. Особенности раскрытия женского образа в произведениях русских писателей // Вестник науки. Тольятти: изд-во Рассказовой Л.Ф., 2021. С. 31–37.
3. Голубкова О.В. Орнитоморфные образы женских демонологических персонажей в традиционном мировоззрении славян и финно-угров // Проблемы истории, философии, культуры. Магнитогорск: изд-во МГТУ им. Г.И. Носова, 2017. С. 286–297.
4. Егинова Н.Е. Рассказы Ю.П. Казакова в контексте традиций русской орнаментальной прозы: дис. ... канд. филол. наук. Улан-Удэ: изд-во БГУ, 2006. 171 с.
5. Казаков Ю. Адам и Ева // Казаков Ю. Избранное. Липецк: Клуб 36'6, 2017. С. 312–339.
6. Казаков Ю. Никишкины тайны // Казаков Ю. Избранное. Липецк: Клуб 36'6, 2017. С. 151–167.
7. Кунавин О.Б., Кунавина И.И. Проблема портрета в художественной литературе // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. Владикавказ: изд-во СОГУ им. К.Л. Хетагурова, 2017. С. 202–207.
8. Печетова Н.Ю., Филиппова А.И. Использование прилагательных цветообозначения как художественный прием в произведениях Дины Рубиной // Вестник СВФУ. Якутск: изд-во СВФУ им. М.К. Аммосова, 2017. С. 113–122.

Kulemina Lyubov S.

Minin Nizhny Novgorod State Pedagogical University, Nizhny Novgorod, Russia

The specificity of color names in the creation of women's and children's portraits in prose of Yu. Kazakov (on the example of the stories “Adam and Eve”, “Nikishkin's secrets”)

Key words: *color names, portrait, image of a woman, image of a child*

The article presents an analysis of the specifics of color names used by Yu. Kazakov in the stories “Adam and Eve” and “Nikishkin's Secrets” to create women's and children's images. This analysis became the purpose of the study. The following methods were chosen: cultural-comparative and comparative-descriptive. The study revealed portrait features of the images of Nikishka (“Nikishka's Secrets”), Vicky and Juonolainen (“Adam and Eve”), represented with color names.

A feature of the color designations used to create a portrait of Nikishka were the adjectives “pobiryuzovey” (saturated turquoise) and “pozheltee” (saturated yellow). The exact color of the eyes was not indicated by the author due to the desire to indicate the integrity of the image. Using the word “pobiryuzovey” in the boy’s description, Yu. Kazakov noted higher principles, spiritual purity and inexperience inherent in him, while the word “pozheltee” designates his wisdom. In the story “Adam and Eve”, Yu. Kazakov presented portraits of two women: the failed lover of the main character, Vika, and the waitress serving at the buffet, Yuonolainen. In the image of the latter, red hair, a traditional attribute of the witch, is reinforced by the coldness shown by the character to customers and her affinity with alcoholic beverages. Describing the woman in such a way Yu. Kazakov deludes readers: the waitress turned out to be an ordinary woman. The portrait of Vicky did not present such vivid indications of her demonological essence. Only the “scarlet mouth” and “long, black eyes” were noted in the image. The writer pointed out the passion of the character with the first color name. The second references the character’s appearance to the traditional image of the Eastern witch.

Цветовая шкала блюза

Мантет Джеймс

Журнал «Апраксин Блюз», Арройо Секо, Калифорния, США
apraksinblues@gmail.com

Возникший в среде потомства американских рабов, блюз навеян опытом угнетенных состояний. Постепенно музыка блюза развивается и в других культурах, в том числе в России (М. Урбан, А. Евдокимов). Образцы цветовой семантики и синестезии из разных культур уточняют динамику отсылки названия блюза к синему и расширяют представление о присущей жанру цветовой шкале. «Блюзовое» полотно русского художника Т. Апраксиной «Калифорния – транзит» (2009) и знаменательная песня «Purple Haze» (1966) Дж. Хендрикса проявляют дух блюза в фиолетовой гамме – между синим и красным на цветовом круге Гете. Философская трактовка музыкального определения у художника учитывает роль блюза в ленинградском андеграунде. В картине насыщенность фиолетовым выражает такие классические референты, как «мрачная меланхолия», но вместе с тем и «сферу трансцендентного и мистического» (Е.В. Николаева). Сходное текстовое обращение к фиолетовому встречается в «Purple Haze», чей центральный символ указывает и на смятение, и на тягу к свободе. При этом оттенки и ощущения базовых синих и фиолетовых составляющих предполагаемой цветовой шкалы блюза видоизменяются в зависимости от контекста (М. Матюшин). В картине Апраксиной «Триумф тучи» (2021) для оказавшегося срединным фиолетового проявлено сочетание с теплыми цветами, намекающее на органичность сосуществования базовых понятий цветовой шкалы блюза с более уравновешенными, просвещенными этапами личностных процессов – как это выявляется в духовном прочтении блюза. Синестическое восприятие проясняет видение сакральной принадлежности, доступной через приобщение к достойным руслам культуры.

Ключевые слова: блюз, Татьяна Апраксина, синестезия, музыкально-цветовое восприятие, цветовое восприятие музыки, песенная лирика, ленинградский андеграунд, Джими Хендрикс

ВВЕДЕНИЕ

В теории цвета особое место занимает явление синестезии, когда ощущения, номинально предназначенные для одних органов чувств, одновременно воспринимаются другими. В частности, синестезия может наводить на восприятие взаимосвязанности цвета и музыки. Такая взаимосвязанность конкретизируется в названии изначально американского музыкального жанра «блюз». Тем легче убедиться в значительности отношения названия жанра к синему цвету за счет его возникновения в среде по-прежнему угнетенных потомков рабов. Создатели блюза не занимались теорией цвета, а полагались на интуицию и обиходную символику для удачного определения жанра. Однако любопытно, что название и стилистика блюза формировались примерно в одно время с опытами Скрябина над цветомузыкой в России.

В блюзе имеет значение психологическая составляющая, учитывающая тяжелые состояния, характерные для контекста возникновения этой музыки, но и настолько общечеловеческие, что чувства блюза в принципе понятны каждому, независимо от происхождения. Исследователи проникновения этой музыки в Россию видят в истории и менталитете страны благоприятные условия для того, чтобы слушатели сроднились с духом блюза [6].

Хотя вектор блюза всегда предполагает близкое знакомство с печалью, диапазон его выразительности широк. Для оценки этой выразительности можно обратиться к синестезии и семантике цвета. Как напоминает Е.В. Николаева, синий классически знаменует такие неоднозначные, разноплановые реалии, как «холодное, духовное, жертвенное, женское» [5]. Блюз может выразить, например, опыт охлаждения жизненной энергии за счет меланхолии, но умеренное психологическое охлаждение может породить сугубо женскую задумчивость, которая приводит к духовным открытиям и способна придать жертве беды качество жертвенности, то есть наличия благородного страдания, переживаемого ради чего-то.

Внимание к этому качеству глубинного психологического преображения, обозначенного и синим, и блюзом, может оказаться полезным для понимания их отношения к дальнейшим градациям цвета, музыки и личности. В связи с этим показательна роль фиолетового в примерах синестезии: в живописной работе русского художника Татьяны Апраксиной «Калифорния – транзит», которую автор называет «блюзовой картиной» [1], и в образах песни американского гитариста Джими Хендрикса «Purple Haze» («Фиолетовый туман»).

Место фиолетового в произведениях, связанных с блюзом, понятнее в свете расположения фиолетового между синим и красным на цветовом круге. Обобщенный шестичастный круг Гете делает это чередование наглядным [8]. Такое расположение соответствует двойственной, нестабильной природе и сакральному характеру этого цвета. Фиолетовый – и последний, и первый цвет спектра, образующий мост между противоположностями. Можно воспринимать его как бывший синий, находящийся в фазе большего возбуждения, или бывший красный, выражающий уже не просто активность или красоту, а внутренние и запредельные измерения.



Рисунок 1. Слева: Шестичастный цветовой круг Гете (1809)

В центре: Исследование Майкла Урбана и Андрея Евдокимова «Блюз покоряет Россию» (2004)

Справа: Музыкальный сборник, сопровождающий перевод на русский (2016)

РЕЗУЛЬТАТЫ И ОБСУЖДЕНИЕ

«Калифорния – транзит» показывает одинокого героя в позе стопщика на сельском шоссе. При его видимой отдаленности от влияний высокой культуры в его психологической среде изобилует фиолетовый цвет, наполняющий все и отражающийся на всем. Фиолетовый соответствует настроению картины: одиночество и неприкаянность, непринадлежность, отверженность, подавленность, но и своеобразная одержимость, бегство, поиск выхода – та напряженная раздвоенность, которая свойственна и этому цвету, и блюзу. Картина негласно говорит, что, хотя исток блюза может быть и синим, дух уже воплощенного, набирающего ход блюза может интонационно проявляться в следующем секторе цветовой шкалы – в фиолетовом.

В качестве классических референтов фиолетового Е.В. Николаева называет «мрачную меланхолию» и «сферы трансцендентного и мистического» [5] – именно ту биполярность, которая присутствует в этой картине и в блюзе. Есть и противоположные постмодернистские коннотации фиолетового, которые тоже отмечает Николаева: «страсть в ее особых, но телесных проявлениях». Но в картине убогость внешнего плана сюжета и подоплека его колорита – либо угрюмо темная, либо призрачно размытая – не допускает прочтения узко взятой страсти, несмотря на номинально авантюрный вид героя. Этот человек выглядит современным, но как раз дошедшим до исчерпанности собственных современных ответов и готовым либо пасть окончательно, либо открыться тому импульсу, о котором говорит здесь лиловость, как будто исходящая и из неба, и из земли – отовсюду. Есть впечатление, что герой может понять свою способность мыслить и жить более широкими интересами, чем та дорога, к которой он привык. Он погружается в промежуточную – транзитную – фиолетовость, но сам ею пока не пропитывается, не переходит в состояние ни красной активности, ни каких-либо референтов, лежащих дальше его выцветшего сознания. При этом он как бы переживает необходимую фазу становления, раскрываемую фиолетовым обликом прозрения – когда блуждающий человек уже не может дальше уступать горькой судьбе, а чувствует вызов к новому шевелению жизни.

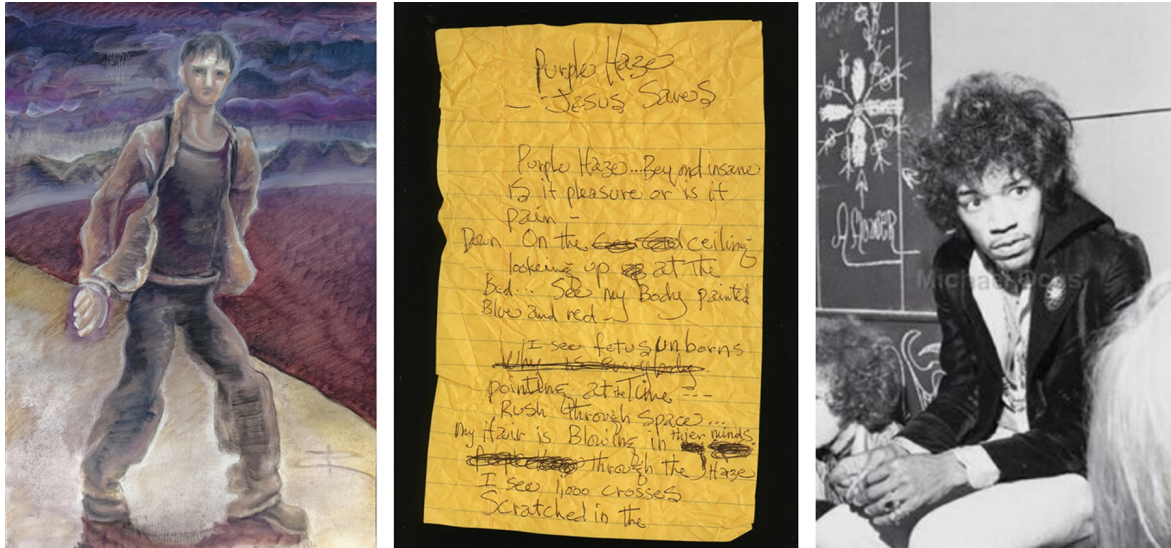


Рисунок 2. Слева: Т. Апраксина. Калифорния – транзит. 2009. Холст, масло. 91 x 61
 В середине: Первая страница рукописи оригинального текста песни «Фиолетовый туман»
 Дж. Хендрикса, написанная 26 декабря 1966 в гримерной клуба в Лондоне
 Справа: Хендрикс в клубе

Почему автор картины вообще решил соотнести этот сюжет и его цветообраз с блюзом? Можно допустить, во-первых, связь с тем, что эта картина написана в Калифорнии, на американской земле, для которой блюз исторически является родным. Но блюз еще и раньше имел значение для русско-советской среды, в которой автор начал свой творческий путь [6]. Это та среда ленинградского андеграунда, в которой Б. Гребенщиков и М. Науменко стали писать авторские песни, учитывая образцы блюза [2; 3; 6]. Слово «блюз», иногда входившее и в тексты их песен, в этой среде обросло смыслами, связанными с независимым, рафинированным, взыскательным мировоззрением [6]. Через картину, можно сказать, мировая многомерная философия, отчасти питавшаяся включением смыслов блюза в русло осмысления как такового, обращается к образу обитателя родины блюза.

Способность блюза и других изначально негритянских музыкальных жанров развиваться и служить совершенствованию личности советские слушатели раньше оценить могли, например, благодаря музыке и международной деятельности Поля Робсона, а с конца 1960-х через новаторство таких музыкантов, как Джими Хендрикс [6], включивший символистские и сюрреалистические элементы в свои тексты, сочинения и образ в целом. В знаменитой песне Хендрикса, построенной на образе фиолетового тумана [9], речь идет о психологическом тумане смятения, растерянности: «фиолетовый туман повсюду в моем мозге», и «в последнее время все не кажется таким же». Но от этого возникает желание стремиться вверх, «поцеловать небо». Привычные определения не вяжутся в голове, а новые пока еще не вмещаются – «непонятно, я счастлив или в тоске», сейчас «день или ночь», «завтрашний день или просто конец времени», то есть переход в вечность. Автор жаждет превзойти дуальное восприятие.

В зародыше песня имела название «Фиолетовый туман – Иисус спасает» и включала дополнительные куплеты [11]. Песня возникла 26 декабря – в «День подарков» после григорианского Рождества – когда автору недавно исполнилось 24 года. Хендрикс поделился, что песня имеет отношение к недавнему сну – о ходьбе по морскому дну

[12], где фиолетовый туман заставил заблудиться. Тогда явился Иисус, избавивший от тумана [11]. В оригинальном тексте [10] Хендрикс сначала описывает видение – сверху вниз с потолка – своего тела, лежащего на кровати, окрашенного как раз в синий и красный цвета. Потом следует образ нерожденных эмбрионов, указывающих в сторону другого измерения времени и пространства. Ему представляется, как в мыслях этих эмбрионов вьются его волосы. Затем сквозь туман он прозревает образы тысячи крестов. Отчасти под влиянием менеджера Хендрикс решил исключить фактически весь этот материал, оставив номинально любовную фабулу о «девушке, заколдовавшей меня» [13]. Однако цветовая опора способствует возведению всего, что остается в песне, в сферы метафизических намеков для желающих их воспринять.

Интонационная совокупность музыки, текста и образа самого Хендрикса сравнима с лиловой средой «Калифорнии – транзит», притом что герой картины еще не окончательно решает выбраться из рабства монохромного сознания в живую диалектику духа. Хендрикс уже приобретает большую свободу, хотя его стихийное колебание вокруг фиолетовых референтов кажется чреватым угрозой самоуничтожения, что на самом деле с ним и случилось спустя несколько лет насыщенной творческой активности.

Конечно, фиолетовый не всегда бывает бунтарским. Возможно, он проявляется таким, когда знаменует ощущение необходимости пророческой миссии. На самом деле он тоже сочетается с другими цветами в уравновешенной цветовой шкале и в воплощенном мире, в котором, как показали, в частности, исследования М. Матюшина, на восприятие любого цвета влияют соседствующие цвета [4]. Примеры этого явления дают другие картины Апраксиной.

В картине «Триумф тучи» можно увидеть, как фиолетовый производит впечатление надежного среднего, по Матюшину «сцепляющего», цвета между глубинными холодными и высокими теплыми тонами, исходящими из областей за пределами холста. Получившаяся цветовая композиция соответствует сюжетному образу слияния ангела с грозовым облаком, которое словно подавляет и отгораживает темно-синий ландшафт, слегка похожий на окрашенный фиолетовым в «Калифорнии – транзит». В «Триумфе» в паре с фиолетовым сублиматом холодной части цветовой шкалы выступает золото в качестве сути теплых тонов – это цвет и верхнего сияния в композиции, и арфы в руках у ангела, уходящей одной дугой в область сердца. Здесь фиолетовый может знаменовать свойство личности, расположенной вне борьбы за осуществление вектора выхода вверх и уже имеющей этот вектор, при сохранении и внушительной базе того медитативного, выстраданного знания, которое обозначается синим.

Аналогичные ассоциации не чужды и блюзу, в котором главная линия песен и авторов по-разному выражает религиозность родной среды жанра. Как утверждает теолог и музыковед Дж. Кон, «большинство негров не признает дуализма» сакрального и мирского. «Они верят, что реальность одна» [7, с. 129]. Блюз включает и светскость, и духовность. Жанр вырос среди людей, за известными исключениями имевших мало возможностей стать образованными, но присвоивших Библию как источник премудрости, нанизанной на архетипы и ритуалы праведного стяжания, в том числе изгнанников в чужих краях [7]. Соответственно, цветовая шкала самого вдохновенного, пропорционального блюза, или музыкального пути этого явления в целом, восстаивая от синих начал и проходя через фиолетовый, охватывает и весь спектр цветовых вех души. О траектории подобных откровений сообщает и «Триумф»: здесь тоска отверженности

и самоотчуждения, как естественный этап духовного поиска и преодоления препятствий, не исчезает, а дополняется вниманием к решительной положительной воле, которая воспитывается любовью и познаниями, укрепляющими победу над миром. Комментарием к такому видению можно было бы взять стих из Евангелия по Иоанну 15:15: «Я уже не называю вас рабами, ибо раб не знает, что делает господин его; но Я назвал вас друзьями, потому что сказал вам все, что слышал от Отца Моего».

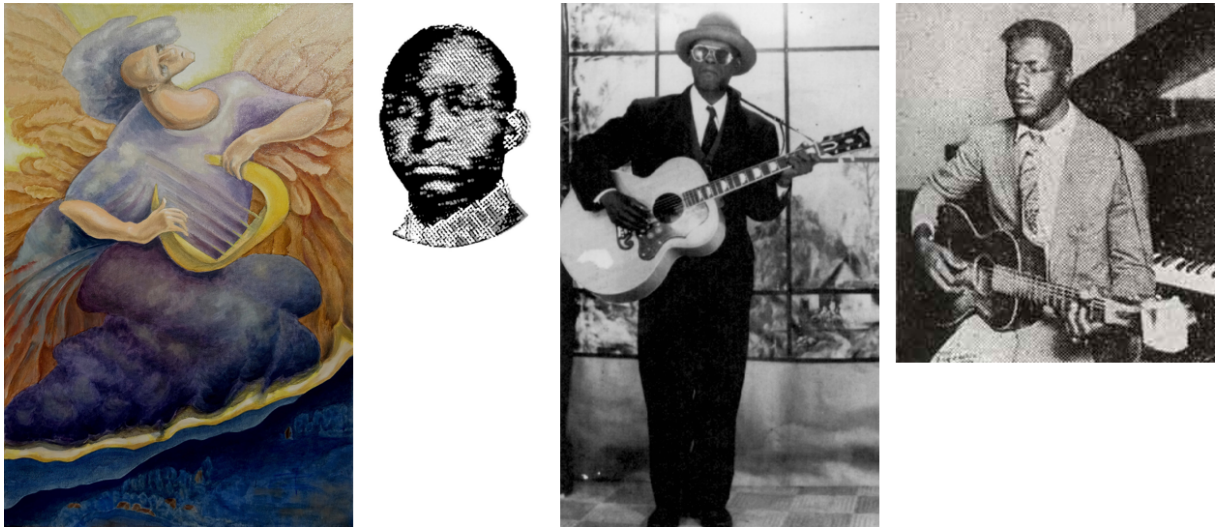


Рисунок 3. Слева направо: Т. Апраксина. Триумф тучи. 2021. Холст, масло. 91 x 61 «Гитарные евангелисты» в стиле блюз: Реверенд Эдвард Клэйборн (1880–1978), Реверенд (Слепой) Гари Дэвис (1896–1972), Слепой Вилли Джонсон (1897–1945)

ВЫВОД

Синестическое восприятие цветовой шкалы может прояснить понимание смысловых оттенков, присущих искусствам и народам по отдельности и в совокупности их значений. Взаимодополняя друг друга, выразительность на языках различных средств искусства показывает динамику сакральной принадлежности, издревле читаемой в закономерностях цвета как отражение сущности жизни. Служащая вере в то, что больше нее самой, цветовая шкала блюза может соотноситься и с предпосылками других видов музыки и творческой практики, в том числе и тех канонических вариантов, которые сопровождали формирование традиционных представлений о священной символике цвета.

БЛАГОДАРНОСТИ

Благодарен авторам упомянутых работ и Н.В. Серову за научный совет.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Апраксина Т.И. Интервью Дж. Мантета. Калифорния, 2019, январь–июль.
2. Кушнир А. Майк Науменко. Бегство из зоопарка. М.: Выргород, 2020. 272 с.
3. Мантет Д. Сладкая N как связующее звено эпох // Парадигма. 2021. № 35. С. 69–88.
4. Матюшин М.В. Справочник по цвету. Закономерность изменчивости цветовых сочетаний. М.: Аронов, 2007. 72 с.
5. Николаева Е.В. Семантика фиолетового цвета в культуре постмодерна // Международная научная конференция Российского общества цвета (Смоленск, 1–5 декабря 2020 г.): сборник тезисов. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2020. С. 98–99.
6. Урбан М., Евдокимов А. Блюз покоряет Россию // Логос. 2016. Т. 26, № 3. С. 6–217.

7. Cone James H. *The Spirituals and the Blues: An Interpretation*. 2nd Revised ed. Maryknoll, NY: Orbis Books. 1992. 152 p.
8. Goethe J.W.V. *Zur Farbenlehre*. Tübingen: J.G. Cotta, 1810. 2 v.
9. Hendrix J. Lyrics to "Purple Haze". Performed by The Jimi Hendrix Experience, 1967, De Lane Lea Studios, 1967. Genius. URL: <https://genius.com/The-jimi-hendrix-experience-purple-haze-lyrics> (дата обращения: 11.12.2022).
10. Hendrix J. Handwritten lyrics to "Purple Haze". The Rock and Roll Hall of Fame. Cleveland, Ohio, USA, 1966.
11. Patterson R. Gary. *Take a Walk on the Dark Side: Rock and Roll Myths, Legends, and Curses*. New York: Simon & Schuster, 2004. P. 192–200.
12. Roby S. *Black Gold: The Lost Archives of Jimi Hendrix*. New York: Billboard Books, 2002. P. 66–67.
13. Shapiro H., Glebbeek C. *Jimi Hendrix: Electric Gypsy*. New York: St. Martin's Press, 1990. 723 p.

Manteith James
Apraksin Blues magazine, Arroyo Seco, California, USA;
Mundus Artium Press, Dallas, Texas, USA

The color scale of the blues

Key words: *blues, Tatyana Apraksina, synesthesia, color perception of music, unofficial culture of the USSR, Leningrad underground, Jimi Hendrix*

Born among the descendants of American slaves, the blues is imbued with the experience of oppression. Blues music has gradually developed in other cultural settings, including those of Russia (M. Urban, A. Evdokimov). Cross-cultural examples of color semantics and music-to-color synesthesia may help to explore the dynamics of the color reference in the genre's name, while also suggesting a broader implicit color scale of the blues. The Russian artist Tatyana Apraksina's "blues" painting "California — Transit" (2009) and Jimi Hendrix's important song "Purple Haze" (1966) associate characteristics of the blues with purple — the sector between blue and red on Goethe's color wheel. The artist's philosophical extrapolation of the musical idea takes into account the role of the blues in Leningrad's unofficial culture. In the painting, saturation with violet expresses such classical referents as "gloomy melancholy," but also the "sphere of the transcendent and mystical" (E.V. Nikolaeva). A similar textual reference to purple is found in "Purple Haze," whose central symbol signifies both confusion and longing for freedom. At the same time, the genre's posited color scale's basic blue and purple components vary their shades and sensations depending on context (M. Matyushin). In Apraksina's painting "Triumph of the Cloud" (2021), violet appears as a median shade conjoining with warm hues, hinting that the basic elements of the color scale of the blues organically coexist with more balanced, enlightened stages of individuation — as a spiritual approach to the blues makes readily apparent. Synesthetic perception may clarify visions of inclusion in the sacred through progress on worthy paths of culture.

Роль цветовой символики в создании образа Брюгге (на материале романа Жоржа Роденбаха «Выше жизни»)

Маринина Юлия Анатольевна

Нижегородский государственный педагогический университет им. К. Минина, Нижний Новгород, Россия
umarinina@gmail.com

Творчество франкоязычного бельгийского писателя Жоржа Роденбаха является значимым в формировании брюжского мифа в период конца XIX – начала XX века. Брюгге представлен во многих произведениях писателя (романах «Мертвый Брюгге», «Выше жизни», сборнике «Прялка туманов» и др.). Цвет в составе брюжского мифа играет важную роль. Статья посвящена анализу цвета в пространстве Брюгге (городском пейзаже, архитектуре), а также в образах и восприятии героев. В исследовании проводится сопоставление цветовых характеристик города, представленных в речи и внутренних монологах главного героя, Жориса Борлюта, городского карильонера, и художника Бартоломеуса, занимающегося реконструкцией готического зала в ратуше города. Цвет дополняет деление городского пространства по вертикали: колокольня (башня Белфорт) освещена лучами солнца, сияет золотом, в отличие от площади и темных улиц города. Это деление соответствует занятиям Борлюта: поднимаясь на башню, он уходит от земных забот. Когда Жорис испытывает страсть к Барбаре, в портрете которой автор подчеркивает алый рот, он видит и вокруг себя красный цвет (крыши домов). То есть в его восприятии цветовые характеристики города разнообразны: оттенки красного, золото, серебро, бронза, черный, белый, зеленый и др. Иначе видит город Бартоломеус, одинокий художник. Его Брюгге – «великий Серый Город», складывающийся из соединения черного и белого. Таким образом, восприятие цвета в пространстве города в романе Жоржа Роденбаха «Выше жизни» («Звонарь») обусловлено особенностями восприятия героев, особенностями их жизни и эмоционального состояния. Эта характеристика отражает главную черту символизма – субъективность мировосприятия, именно она становится ведущей в творчестве бельгийского писателя.

Ключевые слова: городской миф, символика цвета, символизм, бельгийская литература, Жорж Роденбах

ВВЕДЕНИЕ

Формирование и функционирование городских мифов – один из наиболее актуальных в настоящее время аспектов изучения в современной гуманитаристике. По словам Ролана Барта, «мифология <...> есть способ быть в согласии с миром» [2, с. 320], то есть создание мифа – один из способов обретения ощущения устойчивости бытия. Город, городская культура, архитектура, социальная среда, текст города также становятся объектами мифологизации. Городской миф – «символическое городское пространство <...> – специфический текст, в котором слова чередуются со знаками, архитектурные сооружения с ландшафтами» [6, с. 56–57].

Брюжский миф представлен среди городских мифов других городов (парижского, венецианского, московского, петербургского и др.). Значимыми элементами в

брюжском мифе стали: представление о городе как о «мертвом Брюгге»; как о городе-музее под открытым небом; религиозная составляющая жизни города – как внешняя, проявляющаяся в облике города через здания (храмы, монастыри), скульптуры (на улицах и в храмах – над входами в здания располагались ниши, где размещалась статуя Мадонны; самая известная же Мадонна Брюгге – статуя Девы Марии с младенцем Христом работы Микеланджело (1504)); так и внутренняя, проявляющаяся в религиозности жителей и их образе жизни. В представлении о Брюгге и как о мертвом городе, и как о городе-музее важным смыслом является отсутствие жизни – жизнь останавливается, нет движения и развития. Подобные значения брюжского мифа реализуются и через символику цвета в городском пейзаже.

Статья посвящена анализу цвета в пространстве Брюгге (городском пейзаже, архитектуре), а также в образах и восприятии героев.

РЕЗУЛЬТАТЫ И ОБСУЖДЕНИЕ

Роман «Выше жизни» («Le Carillonneur») (1897) рассказывает историю героя, Жориса Борлюта, занявшего должность главного городского звонаря. Его деятельность обуславливает специфику пространственных характеристик города в романе, а именно вертикальное его деление на обыденное городское пространство (улицы, площади, дома горожан) и колокольню – башню Белфорт, построенную в середине XIII века и расположенную в самом сердце Брюгге – на Рыночной площади. Роман открывается описанием состязания звонарей. Цветовая палитра площади и города в начале создана через использование черного и серого цветов: площадь заполняется людьми, «черными островками на ее сером фоне» [8, с. 45]. Во время игры на колоколах Жорис Борлют чувствует себя в ином мире, мире великой истории Фландрии, он стремится передать в пении колоколов душу своей страны. Этой идее отвечает и облик башни: она далека от мирской суеты, символизирует духовный подъем, стремление к идеалу. Лучи заходящего солнца падают на башню, тогда как на землю уже опускаются сумерки: «На черном базисе она казалась совсем розовой, точно румяной. Свет переливался, играл, проходил по ней. <...> Теперь же заход солнца отражался в ней, как в воде, а находящийся посередине, круглый, весь из золота циферблат казался как бы вторым солнцем, его отблеском!» [8, с. 46]. В христианской символике «золотой цвет символизирует божественность и святость» [4, с. 34], сопоставление циферблата часов на колокольне с солнцем также в христианской символике соответствует изображению и символическому значению образа Иисуса Христа («...его нередко называли “Солнцем правды”» [4, с. 60]).

Большое место в романе занимает описание колоколов. Цветовая гамма в их описании разнообразна: это и обозначения цвета металлов (бронза, серебро), и оттенки красного, зеленого, серого – цветов, встречающихся в пейзаже старого Брюгге. Однако символическое значение колоколов в романе неоднозначно: с одной стороны, колокольный звон уносит мысли Борлюта в идеальные сферы истории Фландрии; с другой стороны, изображения на одном из колоколов («колоколе сладострастия», как называет его герой) внушают ему греховные страсти, плотские желания («Бронза представляла безумную оргию, пьяную, сладострастную толпу сатиров и голых женщин» [8, с. 73]). Помимо ассоциации колокольного звона с «божественным гласом, а его языка или била – с языком проповедника, доносящим до людей истинное слово Божие», в символике колокола есть значение эротизма и сексуального наслаждения [4, с. 447]. Колокол сладострастия рождает влечение к Барбаре – Борлют находится в ее

власти, меняется и цветовая символика в романе: герой видит красный цвет в городе – это цвет черепичных крыш. Оттенки красного в цвете черепичных крыш разнообразны: цвет «роз в сумерки», ржавчина, «пурпур старых знамен» и др., однако все оттенки красного в городе не идут ни в какое сравнение с красным ротиком Барбары: «Жорис искал, как ему казалось, даже видел, в конце концов, единственно живой и торжествующий красный оттенок ротика Барбары, – пряный перец, заставляющий бледнеть все черепицы...» [8, с. 84]. Страсть Борлюта окрашена в традиционный для европейского восприятия цвет – красный, являющийся воплощение жизненной энергии, любви, радости, огня [4, с. 35]. В портрете Барбары доминирующей является одна деталь – рот (очень красный рот, красивый ротик, слишком красный ротик). Символика рта также связана с женским эротическим началом [9, с. 311]. Барбаре противопоставлена ее сестра, Годелива, в портрете которой автор подчеркивает светлые волосы («волосы цвета меда» [8, с. 121]), готическое лицо. Годелива в восприятии Борлюта – сама Фландрия: «она производила впечатление нежного создания прежних веков. Это был примитивный и неприкосновенный тип Фландрии. Возмужалая блондинка, точно Мадонна таких художников, как Ван-Эйк и Мемлинг. Волосы оттенка меда, распущенные по плечам, двигались, как тихие волны...» [8, с. 75], в то время как Барбара – истовая, страстная католичка, напоминающая герою чужеземку – испанку. В образах заметно влияние фольклорных мотивов – они подобны героиням сказки «Белоснежка и Алоцветик» братьев Grimm. Распущенные женские волосы, с одной стороны, символизируют свободу и отрешенность от мира (как волосы кающихся грешниц), а с другой – стремление к соблазнению, обольщению мужчины [3, с. 47–48], однако сексуальный подтекст все же не так явно представлен в этом образе в отличие от «красного ротика» Барбары. Отметим, что волосы как деталь притягательной женской красоты встречаются и в других произведениях Роденбаха: в романе «Мертвый Брюгге» главный герой, Гюг Виан, хранит волосы умершей жены в ее комнате под стеклянным колпаком. Они символизируют вечную любовь Гюга к Елене, и здесь, в образе Годеливы, волосы связывают ее с произведениями искусства прошлых столетий, то есть делают частью вечности. Эти же значения реализованы и в символике имен сестер: Барбара (греческое) – «чужая», «чужестранка», а Годелива (французское, голландское) – «божественная жизнь». Во Фландрии почитается Святая Годелива. История святой отчасти перекликается с судьбой героини романа Роденбаха: девушка хотела отказаться от мирской жизни и стать монахиней, однако отец насильно выдал ее замуж. Годелива жила праведной жизнью, раздавая милостыню нищим, чем навлекла на себя гнев мужа и его семьи, из-за чего и была убита ими, а впоследствии – канонизирована. Так и Годелива в романе уходит от соблазнов жизни, уезжая из Брюгге в монастырь в городе Диксмейде, принимает участие в Шествии кающихся грешников, несет на себе тяжелый деревянный крест. Описание религиозных процессий характерно для произведений Роденбаха: в романе «Мертвый Брюгге» присутствует описание процессии Святой Крови – это яркое праздничное шествие, которое проходит в городе в начале мая. И хотя Шествие кающихся грешников тоже описывается в исторических документах и книгах, посвященных культуре Бельгии, как красочное, пестрое действо, в романе Роденбаха оно представлено исключительно трагическим, мрачным.

Оказавшийся в любовном треугольнике, Борлют ищет выход из него в своей деятельности и своем призвании – работе реставратора. Задача, которую ставит перед собой герой, – сохранить образ старого Брюгге. В брюгжском мифе имеет значение

образ моря, покинувшего город. То, что Брюгге перестал быть центром торговли, точкой пересечения торговых путей, меняет его положение в Северной Европе в XIV–XV веках. Город словно останавливается в своем развитии, становится «мертвым». Мифологема мертвого города закрепляется за Брюгге в XIX веке благодаря творчеству Шарля Бодлера. В 1864–1866 годах он жил в Бельгии, читал лекции об искусстве в Брюсселе. Результатом пребывания поэта в этой стране стали циклы «Pauvre Belgique!» и «Amœnitates Belgicæ». «Бедная Бельгия!» (1864–1866) – незаконченная книга, состоящая из прозаических фрагментов о нравах бельгийцев, истории и политике, архитектуре и искусстве, кухне и языке Бельгии. Лирический субъект «Бедной Бельгии» совершает «прогулки» по стране (книга состоит из фрагментов, посвященных разным бельгийским городам – Антверпену, Намюру, Льежу, Генту, Брюгге). Внимание героя приковано к музеям, соборам, монастырям, памятникам. Именно здесь дана характеристика Брюгге как мертвого города. Таким образом, мифологема «мертвый Брюгге» имеет, с одной стороны, реальный исторический смысл – изменение статуса города, утрата его роли в экономических, торговых связях Северной Европы. С другой стороны, на рубеже XIX–XX веков город воспринимается как «мертвый» уже в ином, символическом значении в произведениях Бодлера и, позднее, Роденбаха.

Погружение Жориса Борлюта в работу реставратора вновь меняет цветовые характеристики города: «эти тоны фасадов, бывшие под влиянием времени и дождя, с розовым оттенком бледнеющего вечера, голубоватую дымкою, сероватым туманом, всею этою поразительною плесенью, разрушением кирпичей, кровянистыми или синеватыми жилками, как цвет лица» [8, с. 69]. Герой увлечен городом, видит красоту и разнообразие цвета вокруг себя. В большинстве обозначений это неяркие, словно размытые краски, которые создаются благодаря взгляду сквозь дождь и туман. Однако именно через цвет представлена антропоморфизация города: пейзаж, фасады домов уподобляются лицу. Отождествление города (мира) и тела существует и в классической мифологии: в скандинавском мифе мир был сотворен из тела первопредка – великана Имира [7, с. 510]. О Лондоне как о теле человека пишет П. Акرويد: «Переулки города подобны капиллярам, парки его – легким. В дождь и туман городской осени блестящие камни и булыжник старых улиц словно кровоточат» [1, с. 21]. Жорж Роденбах использует этот приме и в романе «Мертвый Брюгге», где городские локусы (каналы, улицы) отождествляются с частями тела умершей жены Гюга Виана, и в романе «Выше жизни». Здесь город является отражением каждого из героев: Борлюта, Бартоломеуса, Барбары и Годеливы, Ван Гюля, их отца.

В своей деятельности – превращении города в музей, реставрации и сохранении фасадов и памятников – Борлют достигает идеала, к которому стремился, и в этот момент город окрашивается в белый и золотой: «Снег и золото! Снежные хлопья покрыли город за ночь. <...> Город казался преобразившимся, таким чистым!» [8, с. 112–113]. Белый цвет города символизирует чистоту, невинность, близость к идеалу и отрешенность от материального: только тогда, когда герой отдаляется от терзающих его страстей, он достигает желанного, способен выполнить свое предназначение.

Иное восприятие Брюгге показано в творчестве другого художника, Бартоломеуса. Он реставрирует и расписывает Готический зал в ратуше, и для него «Брюгге – великий Серый Город» [8, с. 178]. Серый Бартоломеуса состоит из черного – монахинь на улицах Брюгге – и белого – лебедей в каналах города, на его «водных» улицах. Соединение черного и белого и дает Бартоломеусу серый, делает Брюгге «Великим Серым Городом». Бартоломеус – художник, отказавшийся от мира, живущий в монастыре.

Роденбах сравнивает его с художниками итальянских монастырей. Одиночество, затворничество, целомудрие художника не позволяют ему увидеть красок жизни – в его восприятии Брюгге предстает серым, черным и белым. В то же время объекты в городе, которые он хочет изобразить на панно, – лебеди и монахини – символизируют верность и веру, высшую любовь, далекую от физической страсти и влечения. Кроме того, в древнегреческой мифологии, в финской мифологии лебедь является и символом смерти, воплощением реки мертвых загробного мира [4, с. 251]. Серым становится город и для Борлюта. Краски исчезают из пейзажа Брюгге, когда Борлют остается один: он понимает, что не сможет жить с Барбарой, Годелива отказывается от мирской жизни, его деятельность как реставратора и хранителя красоты Брюгге тоже терпит неудачу: в город хотят «вернуть море», сделать его привлекательным для торговли. Горожане проводят общественные собрания, на которых большинство жителей Брюгге высказывается в поддержку идей устройства каналов, связывающих город и море. Борлют лишается смысла жизни и в любви, и в работе, а Брюгге в это время становится серым, покрытым туманом, бесцветным.

Позднее, когда трагическое осознание бессмысленности жизни усиливается, мир Борлюта становится черным. Приехав в Вернэ, где Годелива принимает участие в процессии кающихся грешников, вместо лебедей Бартоломеуса Борлют видит стаю ворон: «Между двумя памятниками поднималось бесчисленное количество ворон <...> Он сам в брюжской башне впустил к себе черную стаю дурных желаний, страстей. Он носил в себе всех этих мрачных птиц...» [8, с. 186]. Таким образом, хотя в символике Брюгге представлены два вида птиц, белые лебеди и черные вороны, и те, и другие воплощают смерть и связывают реальное пространство города с потусторонним миром, также реализуя основную мифологему брюжского мифа – представление о городе как о «мертвом Брюгге». Так башня Белфорт становится воплощением мифологемы мирового древа, и если в начале романа она связывала земной мир и мир небесный через колокольный звон, исполнение рождественских гимнов и с помощью символики цвета (солнце-циферблат), то теперь она олицетворяет связь мира земного и потустороннего – темного, inferнального.

Черный цвет, ассоциирующийся со смертью, трауром, несчастьями, в романе показывает крушение надежд, желаний самого героя: он переживает трагедию в личной жизни из-за того, что поддался плотским желаниям и взял в жены яркую Барбару, а не светловолосую Годеливу. Он видит черный и в храме (Мадонны с черными лицами, черные кресты [8, с. 186–187]), и в башне (собственная тень закрывает ему дорогу наверх, и нет просвета). Это изменение цветовой гаммы в романе является знаком для читателя: черный цвет становится предвестием гибели героя.

ВЫВОД

Итак, в романе Жоржа Роденбаха «Выше жизни» цвет в пространстве города, с одной стороны, соответствует сложившемуся брюжскому мифу и отражает такие его элементы, как представление о «мертвом Брюгге», городе-музее, его религиозности и приверженности католицизму. Элементы брюжского мифа отражены в таких цветовых характеристиках, как черный, серый, белый, а также в цветах металлов – золотом, серебряном, бронзовом. С другой стороны, восприятие города в романе субъективно, и каждый из героев не просто видит его по-своему – восприятие меняется в зависимости от эмоционального состояния воспринимающего субъекта. Эта особенность создания

образа города в романах отражает установку поэтов-символистов на субъективный характер творчества и восходит к идее создания «пейзажа души», характерного для лирики Поля Верлена, которому была свойственна слитность субъекта и объекта изображения. По замечанию Н. Грякаловой, в творчестве Ж. Роденбаха «особую эстетическую ценность приобретает субъективный мир утонченной личности, отрешенной от суеты повседневности и погруженной в нарциссическую созерцательность и нескончаемую интроспекцию» [5, с. 95], что нашло отражение и в цветовых характеристиках Брюгге в романе «Выше жизни».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Акройд П. Лондон: Биография. М.: Издательство Ольги Морозовой, 2005. 896 с.
2. Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2008. 351 с.
3. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М.: Республика, 1996. 335 с.
4. Вовк О.В. Энциклопедия знаков и символов. М.: Вече, 2006. 528 с.
5. Грякалова Н. Путешествие эпохи модерна // Текст и традиция. Вып. 7. СПб.: Росток, 2019. С. 85–100.
6. Лейбович О.Л. Символическое пространство большого города // Вестник Пермского научного центра. 2012. № 2. С. 56–62.
7. Мифы народов мира: в 2 т. / под ред. С.А. Токарева. М.: Советская энциклопедия, 1987. Т. 1. 672 с.
8. Роденбах Ж. Мертвый Брюгге. Томск: Водолей, 1999. 704 с.
9. Тресиддер Дж. Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. 448 с.

Marinina Julia A.

Minin Nizhny Novgorod State Pedagogical University, Nizhny Novgorod, Russia

The role of color symbolism in creating the image of Bruges (on the material of Georges Rodenbach novel "Le carillonneur")

Key words: *urban myth, color symbolism, symbolism, Belgian literature, Georges Rodenbach*

The work of the French-speaking Belgian writer Georges Rodenbach is significant in the formation of the Bruges myth in the late 19th - early 20th century. Bruges is represented in many of the writer's works (the novels "Bruges-la-Mort", "The Bells of Bruges" ("Le carillonneur") etc.). Color plays an important role in the Bruges myth. The article is devoted to the analysis of color in the space of Bruges (urban landscape, architecture), as well as in the images and perception of the characters. The study compares the color characteristics of the city, presented in the speech and internal monologues of the main character, Joris Borlut, the city carilloner, and the artist Bartholomeus, who is engaged in the reconstruction of the Gothic hall in the city hall. Color complements the vertical division of urban space: the bell tower (Belfort Tower) is illuminated by the rays of the sun, shining with gold, in contrast to the square and the dark streets of the city. This division corresponds to Borlut's occupations: climbing the tower, he leaves earthly worries. When Joris is passionate about Barbara, in whose portrait the author emphasizes the scarlet mouth, he also sees red around him (the roofs of houses). In other words, the color characteristics of the city are diverse in his perception: shades of red, gold, silver, bronze, black, white, green, etc. Bartholomeus, a lonely artist, sees the city differently. His Bruges is the "great Gray City", made up of a

combination of black and white. Thus, the perception of color in the space of the city in Georges Rodenbach's novel "Le carillonneur" is due to the peculiarities of the perception of the characters, the peculiarities of their life and emotional state. This feature reflects the main feature of symbolism – the subjectivity of the worldview, it becomes the leading one in the work of the Belgian writer.

Андские представления о смерти в контексте символики цвета

Новосёлова Елена Владимировна

МИРЭА — Российский технологический университет, Москва, Россия
helena-novoselova@yandex.ru

Статья посвящена цветовой символике смерти в Андской цивилизации. Основываясь на широкой источниковой базе (письменных, археологических, иконографических и этнографических источниках), автор ставит своей задачей выделить цвета, которые несут основную семантическую нагрузку в контексте символики цвета; определить, какие цвета являются универсальными маркерами смертности, а какие – специфически андскими; обозначить эволюцию соответствующих представлений. Исследование построено на основе историко-сравнительного, текстологического и типологического методов с учетом принципа историзма. В результате исследования были получены следующие результаты. Выделяется перечень цветов, наиболее часто встречающихся в погребальном контексте: красный, черный, белый, золотой и серебряный. Первые три могут быть отнесены к универсальным цветам смерти, поскольку они встречаются в качестве таковых в разные времена и в разных культурах. Последние же два могут считаться специфически андскими, что вызвано особенностями местного мировоззрения: золото и серебро выступали символами солнца и луны, и с помощью изделий из этих металлов достигалось символическое присутствие светил в загробном мире. Они же символизировали идею дуализма, также очень значимую для религиозных воззрений андских народов. Эволюцию цветовой символики смерти в этом регионе можно вкратце представить следующим образом: выдвигание на первый план черного цвета и постепенное исчезновение из семантического поля смертности всех прочих цветов. Главной причиной этого стала христианизация местного населения, которая сопровождалась ломкой традиционной похоронной обрядности и ее сближением с христианским канонам.

Ключевые слова: *Андская цивилизация, погребальный обряд, символика цвета*

ВВЕДЕНИЕ

Андология, занимающаяся изучением различных аспектов истории и культуры андских стран, является динамично развивающейся гуманитарной дисциплиной. Главная причина этого – активное развитие археологии региона, результатом которого становятся важные находки, заставляющие постоянно как минимум уточнять

общепринятые до этого представления. Поскольку погребения – один из наиболее распространенных объектов археологического исследования, эти пересмотры касаются и андских представлений о смерти. Для Анд они имеют особое значение вследствие широкого распространения культа предков во многих культурах цивилизации.

К сожалению, еще далеко не все аспекты этого комплекса представлений получили должное освещение в историографии. К таковым относится столь важный и интересный аспект, как роль и значение цвета. Это можно объяснить сложностью изучения символики цвета в обществах, чуждых нашему менталитету, о чем подробно писал М. Пастуро [1, с. 15–17]. Дополнительным препятствием служит непростая ситуация в самих Андах (отсутствие нарративных данных для огромного периода существования цивилизации и болезненные трансформации местного мировоззрения, начавшиеся после конкисты).

Так или иначе, но значение и символика цвета в контексте андской смерти еще ждет своего исследователя. Какие цвета наиболее характерны для андского погребального обряда? Какова их символика? Можно ли проследить эволюцию этой символики? Эти и ряд других вопросов либо вообще не ставятся в исследованиях, посвященных андским представлениям о смерти, либо даются мимоходом и без должной конкретики. Охватить такую емкую проблематику в рамках одной статьи невозможно, однако мы постараемся хотя бы наметить основные подходы к решению названных вопросов.

Исследование посвящено преимущественно периоду с XV века и до современности, поскольку для более ранних этапов развития отсутствуют письменные источники, которые позволили бы уточнить данные археологии. Однако при необходимости мы будем обращаться и к более ранним материалам.

МЕТОД

Анализ андской цветовой символики смерти будет осуществляться с помощью историко-сравнительного, текстологического и типологического методов с учетом принципа историзма. Исследование построено на анализе обширного круга источников: письменных (хроники, реляции, документы процессов по искоренению идолопоклонства [3; 9; 12; 16]), которые созданы уже в колониальное время; вещественных (данные археологии и прежде всего материалы погребений [4; 8; 10; 11; 23]), иконографических (керамика и текстиль) [5; 15; 20; 22], этнографических [6; 14; 19; 21]. Все эти источники отражают различные аспекты андского погребального обряда в разные периоды его бытования. В совокупности они позволяют хотя бы в общих чертах реконструировать цветовую символику смерти.

РЕЗУЛЬТАТЫ И ОБСУЖДЕНИЕ

Имеющиеся данные позволяют выделить следующий набор цветов, наиболее часто повторяющихся в контексте андского погребального обряда и представлений о смерти: красный, черный, белый и цвета драгоценных металлов (золотой и серебряный). Символику некоторых из них можно назвать универсальной, однако понимание значения ряда цветов возможно лишь в контексте изучаемой культуры.

К универсальным цветам смерти и погребения можно отнести красный [17, с. 5]. Точнее, это цвет жизни, который очень часто встречается в погребениях как ее символ после смерти. В Андах его присутствие достигается несколькими способами: 1) посредством использования красного пигмента типа охры, которым часто посыпали

костяки, особенно в культурах тихоокеанского побережья [10, с. 23, 102, 132; 7, с. 39–40, 74, 101; 23, с. 220]; эта традиция широко представлена на материале различных культур [13, с. 5]; 2) посредством использования жертвенной крови, чаще всего на лицах погребенных [16, с. 9]. Известно, что до прихода испанцев в Андах была широко распространена традиция человеческих жертвоприношений, которые практиковались в том числе при погребении знатных людей. Основная их функция заключалась в обеспечении покойника необходимым комфортом после смерти, однако нельзя исключать и следующую возможность: жертвоприношение символизировало приток крови, необходимой для функционирования умершего человека в загробном мире. Эта гипотеза требует дальнейшей разработки, однако уже сейчас имеются данные о хранении в керамике, которая являлась составной частью погребального инвентаря, крови [4, с. 95; 5, с. 18–19]. В этом же контексте можно рассматривать и практику использования охры: ее красный цвет, как и кровь, символизировал жизненную силу.

После прихода испанцев и начала насаждения христианства красный цвет постепенно вытесняется из андского погребального обряда: церковь активно боролась с жертвоприношениями вообще и в рамках погребального обряда в частности. Несмотря на то, что индейцы в течение длительного времени оказывали сопротивление (что наглядно демонстрируется многочисленными процессами по искоренению идолопоклонства [12]), постепенно эта практика сходит на нет. В настоящее время жертвоприношения животных при похоронах крайне редки (а человеческие жертвоприношения как устойчивая практика прекратились, судя по всему, не позднее XVII века) и красный цвет не прослеживается как устойчивая коннотация.

Еще один универсальный в данном контексте цвет – черный, чья символика тьмы имеет очень древние истоки [1, с. 19–20]. В Андах как цвет смерти он встречается в двух случаях. Во-первых, это цвет собаки, которая, по преданию, помогает душе попасть в загробный мир. Это представление широко распространено и фиксируется на самом разнообразном материале [3, с. 76; 20, с. 228; 14, с. 203].

Во-вторых, это цвет траура. В качестве такового он фиксируется в наших источниках поздно, лишь с XVII века. Вследствие этого есть сомнения в исконности такой символики черного для Андской цивилизации. В одной из колониальных хроник есть упоминание об использовании черного в качестве траурного цвета в доиспанский период [9, с. 237]. Однако нет уверенности, что это не пример экстраполяции позднего обычая на более ранние этапы развития мировоззрения. Вполне возможно, что такая символика черного возникла в Андах под влиянием христианства. По крайней мере, мы можем допускать такую возможность, пока не появятся доказательства обратного. Как бы то ни было, в современном погребальном обряде черный можно назвать преобладающим цветом: в черное одеваются не только участники похорон в знак траура – одежда самого покойника и связанных с ним элементов ритуала также бывает черной [6, с. 239–240; 19, с. 415]. Фактически черный – это единственный цвет в современном андском погребальном обряде, который имеет четкие моральные коннотации.

Белый цвет также является символом смерти во многих культурах, на что указывал еще В.Я. Пропп [2, с. 243]. В Андах его символика не слишком отчетлива (по крайней мере, в письменных источниках), однако по ряду признаков все же фиксируется. Прежде всего на это указывает обряд завертывания тела умершего в многочисленные слои ткани [20, с. 18–20], что было характерно не для всех, но для многих культур

Адской цивилизации. Встречаются поистине шедевры ткацкого искусства, однако широко использовались и простые некрашенные холсты, которые с определенной долей условности можно назвать белыми. Налицо аналогия с европейским саваном аналогичного цвета. Подчеркнем, что эта традиция зафиксирована археологически для многих доинкских культур (Паракас, Наска, Уари и т. п.), что исключает возможность инокультурного влияния.

Нельзя не коснуться такого аспекта, как цветовая символика погребальных подношений, которые представлены прежде всего керамикой и текстилем. Несмотря на великое разнообразие стиля и форм, характерных для разных культур, набор цветов в общем и целом совпадает: это уже упомянутый выше красный в различных вариациях (кирпичный, оранжевый и т. п.), черный и белый (в качестве примера приводим фото сосуда (см. рис. 1)). Можно ли считать обозначенный факт доказательством мортальной символики этих цветов в контексте использования данных изделий, или же это следствие совокупности других причин (стилистических приемов, доступности красителей и т. п.)? Мы не претендуем на окончательное решение этого вопроса, однако приведем некоторые аргументы в пользу первой возможности: 1) основная масса дошедших до нас изделий происходит из погребального контекста; 2) лучшие образцы носят «престижный» характер и едва ли широко использовались в реальной жизни, а если и использовались, то лишь в ритуальном контексте; 3) археология пока не дает точного ответа на вопрос, использовались ли эти предметы до того, как их положили в погребение, и среди исследователей по этому вопросу нет консенсуса [5, с. 48–49]; 4) в случае с текстилем ответ более очевиден: можно говорить о существовании целой индустрии по его производству непосредственно для погребений [22, с. 167–169].



Рисунок 1. Сосуд в форме человеческого черепа. Культура Мочика (400–700 гг.).
Из собрания Музея искусств Лимы (Перу). Фото автора

Наконец, рассмотрим символизм золотого и серебряного цветов в андском погребальном обряде. Они имеют важное значение вследствие распространенности традиции класть в погребения изделия из драгоценных металлов. Этот обычай свойственен многим народам, однако в Андах его символизм осложняется тем, что изделия из золота и серебра – это не просто престижные предметы и маркеры богатства, а символы солнца и луны, выразители соответствующей бинарной

оппозиции. Она особенно подчеркивается в тех случаях, когда изделия выполнены из двух металлов сразу: одна половина из золота, а другая из серебра; такие изделия более типичны для культур побережья [8, с. 54; 11, с. 16–17; 15, с. 54]. Для андских народов идея бинарности, дуализма традиционно являлась одним из основополагающих постулатов социального устройства [18, с. 38–40], что находит выражение и в погребальном обряде.

Символика золотого и серебряного цветов является уникальной для Анд в контексте погребального обряда. Эти цвета символизируют единство жизни и смерти, их взаимопроникновение: как символы солнца и луны, золото и серебро олицетворяют эти светила, которые светят не только живым, но и мертвым. Отметим также, что после насаждения христианства местным народам смертная символика этих цветов теряет свое значение в связи с постепенным исчезновением практики класть золотые и серебряные изделия в погребения.

ВЫВОД

Проведенный анализ источников позволяет прийти к выводу, что в Андской цивилизации существовала устойчивая цветовая символика смерти, пусть сегодня ее и не всегда возможно однозначно интерпретировать. К цветам, имеющим наиболее устойчивые смертные коннотации, относятся красный, черный, белый, золотой и серебряный. Первые три носят в качестве цветов смерти универсальный характер и встречаются не только в Андах. Символику золотого и серебряного в контексте смерти можно считать специфически андской вследствие особенностей использования изделий из драгоценных металлов в погребальном обряде. Эволюция цветовой символики смерти заключается прежде всего в повышении частотности черного и снижении значения прочих цветов, что явилось следствием вынесения традиционных андских похоронных обрядов христианскими.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Пастуро М. Черный. История цвета. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 168 с.
2. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. М.: КоЛибри, 2022. 636 с.
3. Arriaga P.J. de. Extirpación de la idolatría en el Perú. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de Las Casas», 1999. 200 p.
4. Bourget S. Rituals of sacrifice its practice at Huaca de la Luna and its representation in Moche iconography // Studies in the History of Art. 2001. Vol. 63. P. 88–100.
5. Bourget S. Sex, death and sacrifice in Moche religion and visual culture. Austin: University of Texas Press, 2006. 258 p.
6. Carter W.E. Secular reinforcement in Aymara death ritual // American Anthropologist. 1968. Vol 70. № 2. P. 238–263.
7. Castillo L.J. San Jose de Moro y la arqueología del valle del Jequetepeque. Lima: PUCP, 2011. 121 p.
8. Cheer L., Alva W. Sipán. Ataúdes y tumbas. Lima: Biblioteca nacional del Perú, 2010. 92 p.
9. Cobo B. Historia del Nuevo Mundo. T.IV. Sevilla: Imprenta de E. Rasco, 1893. 245 p.
10. Donnan C.B. Ancient burial patterns of the Moche valley, Peru. Austin: University of Texas Press, 1978. 424 p.
11. Donnan C.B. La Mina. A royal Moche tomb. New Mexico: University of New Mexico Press, 2022. 169 p.
12. Duviols P. Procesos y visitas de idolatrías. Cajatambo, siglo XVII. Lima: PUCP, Instituto francés de estudios andinos, 2003. 882 p.

13. Fahlander F., Oestigaard T. *The Materiality of Death: Bodies, Burials, Beliefs* // *The Materiality of Death: Bodies, burials, beliefs*. Oxford Hadrian Books, 2008. P. 1–16.
14. Fernández Juárez G. *Almas y difuntos: ritos mortuorios entre los aymara lacustres del Titicaca* // *Chungara*. Vol 33. № 2. 2001. P. 201–219.
15. Hamilton A.J. *New Horizons in Andean Art History* // *Record of the Art Museum, Princeton University*. 2016–2017. Vol. 75/76. P. 42–101.
16. Ondegardo P. de. *Informaciones acerca de la religión y gobierno de los incas*. Lima: Imprenta y librería Sandarti y ca., 1916. 208 p.
17. Phipps E. *Cochineal red. The art history of a color*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2010. 48 p.
18. Sánchez Garrafa R. *Apus de los cuarto suyus*. Lima: IEP, 2015. 358 p.
19. Sendón P., Manríquez V. *Altars para los muertos en los Andes* // *Anthropos*. 2016. Bd. 111. P. 415–431.
20. Sotelo Sarmiento C. *El manto blanco de Paracas: testimonio de la cosmovisión del hombre de Paracas*. Lima: Universidad Nacional de San Marco, 2016. 149 p.
21. van Kessel J. *El ritual mortuario de los aymara de tarapaca como vivencia y crianza de la vida* // *Chungara*. 2001. Vol 33. №2. P. 221-234.
22. Vreeland J. *Ancient Andean textiles: clothes for the death* // *Archaeology*. 1977. Vol. 30. № 3. P. 166–178.
23. Uhle M. *Las ruinas de Moche*. Lima: PUCP, 2014. 349 p.

Novoselova Elena V.

MIREA – Russian Technological University, Moscow, Russia

Andean view of death in the context of color symbolism

Key words: *Andean civilization, funeral rites, color symbolism*

The article is devoted to the color symbolism of death in the Andean civilization. Based on a wide source base (written, archaeological, iconographic and ethnographic sources), the author analyses the following questions: identification of colors that carry the main semantic load in the context of color symbolism; determination of colors which are universal markers of mortality, and which are specifically Andean ones; indication of the evolution of the corresponding representations. The analysis is based on historical-comparative, textual and typological methods, taking into account the principle of historicism. As a result of the study, the following results were obtained. The following list of colors, most often found in the funeral context, is highlighted: red, black, white, gold and silver. The first three colors can be attributed to the universal colors of death, because they occur as such at different times and in different cultures. The last two colors can be considered as specifically Andean, which is caused by the peculiarities of the local worldview: gold and silver were symbols of the sun and moon, and the symbolic presence of luminaries in the afterlife was achieved with the help of golden or silver objects. They also symbolized the idea of dualism, which is also very significant for the religious views of the Andean peoples. The evolution of the color symbolism of death in this region can be summarized as follows: the prominence of black and the gradual disappearance of all other colors from the semantic field of mortality. The main reason for this was the Christianization of the local population, which was accompanied by the breaking of the traditional funeral rites and its rapprochement with the Christian canon.

Палитра синего в творчестве Вячеслава Самарина

Радионова Алла Владимировна

Смоленский государственный университет, Смоленск, Россия
allarad1@rambler.ru

Для творчества народного художника России Вячеслава Самарина характерно активное использование палитры синего. Цель данной работы – рассмотреть концептуальное значение этой доминанты. Осознанная любовь автора к синему объясняется большим влиянием на художника впечатлений от поездки на Русский Север и огромной любовью к поэзии С. Есенина, в системе цветовой символики которой синий цвет играет ведущую роль. В статье рассматриваются переключки визуальных образов работ В. Самарина с поэзией С. Есенина; приемы, связанные с доминированием синего. Среди них – работа с фоном, обрамление синим, синий в главном образе. Глубокий синий небес, воды и снега устойчиво сочетается с охристыми оттенками того, что принадлежит земной стихии и миру людей. Такой контраст в работах В. Самарина создает концептуальную оппозицию земного, плотского, временного и бесконечного, вечного, идеального. Драматизм художественных произведений основан на взаимопроникновении этих двух миров. К парадигматическим мотивам, выражающим указанное концептуальное значение охристо-синего сочетания, относится текстиль: символизирующее модель мироздания лоскутное одеяло и лоскутное постельное белье, сочетание фона ткани и узора, сочетание элементов узора, верхней и нательной одежды, рубахи и брюк. Также оттенки синего – это основные цвета для создания образов, ушедших из мира живых и оживающих в искусстве для вечной памяти.

Ключевые слова: Вячеслав Самарин, живопись, палитра синего, концептуальный прием

Творчество одного из самых известных живописцев Смоленска, народного художника России Вячеслава Самарина имеет ряд отличительных особенностей, маркирующих авторский стиль. Одна из них – активное использование палитры синего. Этот цвет и его оттенки имеют в художественном мире автора концептуальное значение.

Французский искусствовед Мишель Пастуро проследил эволюцию использования синего в европейском искусстве [4]. Символика этого цвета сложилась гораздо позднее символики красного и желтого. Это было связано и с технологическими трудностями: синий лазурит, кобальт и индиго научились получать в достаточных количествах только в Средние века, а красные охры использовались со времен палеолита. Поэтому в древних культурах красно-желтый спектр был основным и проводил тему жизни, солнца, вечного обновления. И только начиная с середины XII века синий используют в витражах, эмалях, фресках. В первую очередь он символизирует божественный свет и создает фон, на котором фигуры персонажей предстают более величественно. В Средние века синий приобрел значение царственного, божественного цвета, отсылающего к безграничному пространству небожителей и духов. Традиция использования лазури как колористической доминанты в живописи идет через творческие системы Джотто и Фра Беато Анджелико, Микеланджело и Яна Вермеера.

Также можно видеть связь с опытами в области цвета импрессионистов и постимпрессионистов. Как предшественников В. Самарина в использовании сине-желтой палитры можно рассматривать Клода Моне, Ван Гога и Поля Сезанна.

Но еще в большей степени, чем следованием этой западноевропейской традиции, формирование манеры В. Самарина обусловлено иконописной практикой создания цветовой символики, непосредственно отсылающей к колористическому решению «Троицы» А. Рублева. Священник Павел Флоренский именно лазурь наделял основным смысловым значением: «Эту ничему в мире не равную лазурь — более небесную, чем само небо, да, эту воистину пренебесную лазурь <...> мы считаем творческим содержанием “Троицы”» [7, с. 363]. Иконописные образы на синем фоне появляются в складне «Храм» (1987), на полотне «Фленово. Весенний гром» (1980), в триптихе «Дым Отечества» (2009–2019).



Рисунок 1. В. Самарин В. Складень «Храм». 1987

Еще одна причина осознанной любви автора к синему объясняется оказавшими большое влияние на художника впечатлениями от поездки на Русский Север. Крупными цветовыми пятнами прописано море в «поморской» серии (см., например, работы «Помор Иван Митрич Бронников» (1973) и «Южный ветер» (1975)), сплошной насыщенно-синий фон объединяет снег и ночное небо в триптихе «Промысел»; такая же тотальность фона неба-моря в картинах с якутской тематикой «Весна». В. Самарин продолжает традицию паломничеств художников по заповедным землям русского Севера, хранящим древние традиции. В.В. Верещагин совершил путешествие по Северной Двине, на Белое море и Соловки. К.А. Коровин и В.А. Серов провели два месяца на Русском Севере. А.М. Васнецов многократно посещал северный край. С тех пор Север стал для русских художников землей обетованной, проверяющей силу характера и таланта. Но палитра их работ более сдержана. А вот Н. Рерих, побывав в Карелии, Сердоболи и на островах Валаама, напишет: «Где найдешь еще такую синеву далее?» Именно у склонного к декоративности Рериха мы находим сходное с самаринским использование синего («Святое озеро»). И у него же можно видеть похожий контраст синего и охры («Святой остров»). На Севере Самарин охотился и жил с промысловиками. «Отец с детства приучил меня к охоте и стихам Есенина», — так В. Самарин определил две главные смысловые ценности [6].

Действительно, использование В.Ф. Самариним синего как цветовой доминанты объясняется и огромной любовью к поэзии С. Есенина, в системе цветовой символики которой, как известно, синий цвет также играет ведущую роль. Сам художник говорил о своем понимании поэта: «Вообще, он для меня — явление русской природы. Воздух,

которым я дышу. Это больше, чем про поэзию и литературу. Есенин – это и есть Россия, без него я бы, наверное, многого не понял» [6]. Есенинскими мотивами навеян образ картины «Моя мама».



Рисунок 2. Самарин В. Моя мама. 1972

Я покинул родимый дом,
Голубую оставил Русь.
В три звезды березняк над прудом
Теплит матери старой грусть.

[1, с. 143]

Синий ситцевого платья перекликается с синевой глаз и синью небес. Портрет С. Есенина в качестве клейма присутствует в правой части триптиха-складня «Храм» – «Иван Митрич Бронников» (1987). Он симметричен образу М. Ломоносова. Заметим, что именно по инициативе М.В. Ломоносова в России начали в промышленных масштабах производить синюю брусковую краску «русское индиго». Портрет Есенина также – на могильном кресте в картине «Страна березового ситца», в композиции полотна «Дом, которого нет» (2022) и отдельно в работе «Разбитое зеркало. Портрет Сергея Есенина» (2019), которая прямо цитирует есенинские строки:

Сквозь синь стекла желтоволосый отрок
Лучит глаза на галочью игру.

[1, с. 74]



Рисунок 3. Самарин В. Дом, которого нет. 2022

Доминирование синего обеспечивает ряд приемов. Среди них – работа с фоном. Художник прибегает к нескольким методам, один из которых – тотальная палитра синего для всего фоновое пространство, например, в картинах «Белая ночь», «Весна» и «Васька и деревня Лавенка». Сюжет последнего полотна повторится в триптихе «Дым Отечества» (2009–2019):

Отвори мне, страж заоблачный,
Голубые двери дня.
Белый ангел этой полночью
Моего увел коня.

[1, с. 127]



Рисунок 4. Самарин В. Триптих «Дым Отечества». 2009–2019

Конь для русского мужика – первый друг и помощник в труде и в битве со злом. Не случайно мотив воина с конем дважды повторяется в картине: солдат с конем и Георгий Победоносец на коне. Синь снежной стихии проводит тему духовной чистоты: «Полюбил я русский снег / Тем, что чист и светел» [3, с. 278].

Создание синего фона для сюжета картины крупными пятнами мы видим, например, в центральной части триптиха «Промысел» и «Южный ветер», синий фон небес с прорисовкой силуэтов синим контуром – в работах «Гуси-лебеди» и «Лесная быль».

Вторая группа приемов – обрамление синим. Так, в картине «Мои» по всей раме распределены объекты в его оттенках: фрагменты синего лоскута по краю лоскутного одеяла, мяч, брюки ребенка образуют обрамление синими пятнами. В складне «Храм» синие пятна фона создают «кулисы».

Третья группа приемов – синий в главном образе. Для героев портретных изображений синий – почти обязательный цвет глаз на портретах: «Помор Иван Митрич Бронников» и «Моя мама», герои «Храма» и «Моих», «Лена», «Николай Иванович Мухин. Житель деревни Лавенка», «Разбитое зеркало. Портрет Сергея Есенина», «Жить бы и жить на свете. Портрет Евгения Евтушенко», «Портрет Василия Прыгунова». Характерно название портрета, которое подтверждает осознанный интерес автора к такому типу натуры – «Мужик с голубыми глазами» (1962). Уже эскизы показывают важность данной детали. Например, в пастельном эскизе «Помор» (1970) синь глаз намеренно подчеркнута.

Выделение синим важного объекта и акцентов на переднем и среднем планах мы видим на картинах «Рядовой Мухин с войны не вернулся» (1981–1986), «Васильевна. Утренний свет» (1981–1986), «Смоленск» (1966). Разновидностью этого приема является обрамление синим лица персонажа с помощью текстиля, прически или теней, как на портретах «Вера Васильевна Васильева» (1987) или «Портрет А.Г. Сергеева» (1964).

Доминирующий синий создает поэтику простора водного (как в «Белом море») или лесного (триптих «Промысел») пейзажа. Глубокий синий небес, воды и снега устойчиво сочетается с доминированием охристых оттенков всего, что принадлежит земной стихии и миру людей: строений, человеческих фигур. Контраст охристого и синего в работах В. Самарина больше, чем просто контраст света и тени. Так создается концептуальная оппозиция, с одной стороны, земного, плотского, временного и, с другой стороны, бесконечного, вечного, идеального. Драматизм художественных произведений основан на противопоставлении этих двух миров.

К парадигматическим мотивам, переходящим из работы в работу и выражающим концептуальное значение охристо-синего сочетания как символа связи земного и небесного, временного и вечного, относится текстиль. Визуализацией этого символа стало лоскутное одеяло и лоскутное постельное белье в работах «Анна Герман поет» (правая часть диптиха «Не пройдет и полгода...», 1979), «Васька и деревня Лавенка», «Мои». Текстиль и в других образах повторяет эту цветовую оппозицию. Ее создает сочетание фона ткани и узора, как в работе «Моя мама», сочетание элементов узора, как в «Портрете молодого человека» (1961), верхней и нательной одежды (охристая кофта на синей рубашке в «Поморах», охристый фартук на синем платье на левой части складня «Храм» «Вера Васильевна Васильева», синее верхнее платье на охристом нижнем на якутке в работе «До будущей весны...», синяя кофта на охристой рубашке в «Портрете В. Григоровича»).

С синей палитрой связана тема детства. Одет в синее ребенок в «Моих». В синей гамме выполнен «Филипп» (1959). Синие глаза, брюки и велосипед у подростка – героя картины «Фленово. Весенний гром» (1980). Эту работу художник повторил в 2006 году с усилением роли палитры синего.

Также синий – основной цвет для создания образов ушедших из мира живых и оживающих в искусстве для вечной памяти. Образ Николая Ивановича Мухина разрабатывался тщательно. Исчезнувшая деревня Лавенка, когда-то существовавшая в Духовщинском районе и в 1904 году состоявшая из 10 дворов, 37 мужчин и 40 женщин [5], сначала потеряла в войну своих мужчин, один из которых и стал героем картин. Работа «Николай Иванович Мухин. Житель деревни Лавенка» выполнена как головной портрет человека, сидящего на опечье. Это образ живого хозяина избы, органически с ней связанного:

Я любил этот дом деревянный,
В бревнах теплилась грозная морщь,
Наша печь как-то дико и странно
Завывала в дождливую ночь.

[1, с. 175]

Рядом с лицом жерло печи, прикрытое заслонкой, и чугунок перед ним – символ деревенской жизни, ее основательности и крепости. В огне, вырывающемся их жерла печи, видятся отсветы грядущих пожаров большой войны, которые уничтожат тысячи Лавенок по всей России. В ростовом портрете «Рядовой Мухин с войны не вернулся» сине-серо-лиловые краски создают образ не просто с того света явленный, но монументальный, что подчеркивает и абрис его тени. Сопряжение образа и его тени еще более обострено в подготовительной работе. В эскизе «Все еще живы...» (1975) играющий на гармонии персонаж отбрасывает тень силуэтом солдата, отдающего честь.



Рисунок 5. Самарин В. Правая и левая части триптиха «Эхо»: «Васильевна. Утренний свет», 1981–1986, «Рядовой Мухин с войны не вернулся», 1981–1986

Художник рассказывает о появлении такой детали, как пятнышко красного на теле персонажа: «Вот я писал занавеску, и вдруг появилось пятнышко как раз в том месте, где у рядового Мухина след от пули. И я понял, что могу внести в сюжетную линию какой-то новый смысл. Здесь из этой дырочки уже не кровь Мухина вытекает, а уходит

жизнь» [6]. Вернувшись с войны, пусть и только на полотне, Николай Мухин окружен приметами жизни, сулящей будущее: открытая топка печи, молоко и ребенок в люльке, кошка и собака, дождавшиеся хозяина, зажженная лампа. У него есенинский диалог с героиней левой части триптиха «Васильевна. Утренний свет»:

Голубая кофта. Синие глаза.
Никакой я правды милой не сказал.

Милая спросила: «Крутит ли метель?
Затопить бы печку, постелить постель».

Я ответил милой: «Нынче с высоты
Кто-то осыпает белые цветы.

Затопи ты печку, постели постель,
У меня на сердце без тебя метель».

[1, с. 182]

Она, вечно ожидающая своего любимого, тоже растопила печь, но сидит с другой, холодной, стороны, озаренная лунным светом, в окружении уже не красных, а белых занавесей, с потушенной лампой. Герои делят один пространственный локус, но в разных модусах бытия: он – в возможном, она – в реальном.

Характеризуя творчество Вячеслава Самарина, его ограниченную палитру с использованием контрастных цветов охристой и синей палитры обычно объясняют декоративностью стиля, но мы видим в этом концептуальный прием, выходящий за рамки декоративности.

Божественный цвет иконы, чистота Русского Севера, явление иного мира – все эти значения палитры синего взаимосвязаны и постоянно пересекаются, поддерживая длящийся всю жизнь творческий диалог с любимым поэтом:

Синий свет, свет такой синий!
В эту синь даже умереть не жаль.

[2, с. 85]

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Есенин С.А. Полное собрание сочинений. В 7 т. Т. 1. Стихотворения. М.: Наука – Голос, 1995. 672 с.
2. Есенин С.А. Полное собрание сочинений. В 7 т. Т. 2. Стихотворения (Маленькие поэмы). М.: Наука – Голос, 1997. 464 с.
3. Есенин С.А. Полное собрание сочинений. В 7 т. Т. 4. Стихотворения, не вошедшие в «Собрание стихотворений». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 544 с.
4. Пастуро М. Синий. История цвета. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 144 с.
5. Список населенных мест Российской империи по сведениям 1859–1873 годов. URL: <https://familio.org/settlements/332f21d9-91cc-4e51-9322-02c7e0646034> (дата обращения: 23.10.2022).
6. Суркова О. Вячеслав Самарин: «Главное – я сделал все, что хотел...» // Смоленская газета. 15 октября 2022 г. URL: <https://smolgazeta.ru/culture/104956-vyacheslav-samarin-glavnoe--ya-sdelal-vse.html> (дата обращения: 23.10.2022).
7. Флоренский П. Сочинения. В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1996. 877 с.

Radionova Alla V.
Smolensk State University, Smolensk, Russia

The palette of blue in the works of Vyacheslav Samarin

Key words: *Vyacheslav Samarin, painting, blue palette, conceptual technique.*

The creativity of the People's Artist of Russia Vyacheslav Samarin is characterized by the active use of the blue palette. The purpose of this work is to consider the conceptual meaning of this dominant. The author's conscious love for blue is explained by the great influence of the artist's impressions from a trip to the Russian North and a great love for the poetry of S. Yesenin, in whose color symbolism system blue plays a leading role. The article deals with the overlap of visual images of V. Samarin's works with the poetry of S. Yesenin and techniques related to the dominance of blue. Among such techniques working with the background is performed in the following manner: a total palette of blue for the entire background space, creating a blue background for the plot of the painting in large spots; framing with blue when objects in its shades are distributed throughout the frame or they create "backstage" for the plot. Blue is used in the main image: almost mandatory eye color in portraits, highlighting important objects and accents in the foreground and middle plans. A variation of this technique is framing the character's face in blue. The deep blue of the sky, water and snow is steadily combined with the ochre shades of what belongs to the earth element and the world of people. Such a contrast in the works of V. Samarin creates a conceptual opposition of the earthly, carnal, temporal and infinite, eternal, ideal. The drama of artistic works is based on the interpenetration of these two worlds. The paradigmatic motifs expressing the specified conceptual meaning of the ochre-blue combination include textiles: patchwork quilt and patchwork bedding symbolizing the model of the universe, combination of fabric background and pattern, combination of pattern elements, outerwear and undergarments, shirts and trousers. Also, shades of blue are the main colors for creating images that have passed away from the world of the living and come to life in art for eternal memory.

Использование метода активного меньшинства для интерпретации результатов цветового теста отношений в градостроительстве

Соловьева Елена Анатольевна

Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет, Санкт-Петербург, Россия

elena_solovyeva@mail.ru

Статья посвящена вопросу интерпретации и практического применения в архитектуре и градостроительстве результатов одного из популярных психологических методов диагностики – цветового теста отношений (ЦТО). Мы исходим из того, что создание и/или преобразование общественных пространств является успешным, если предлагаемая предметно-пространственная структура конгруэнтна намерениям и эмоциональным состояниям, которые вызывает данное пространство. Данный подход иллюстрируется на примере использования ЦТО для выработки рекомендаций по преобразованию городских привокзальных территорий Санкт-Петербурга. В исследовании принимали участие студенты СПбГАСУ и участники мастер-классов в рамках научно-практических конференций «Преобразование транспортно-коммуникационных пространств города Санкт-Петербурга». Наиболее перспективными для использования при проектировании оказались среднечастотные цвета, выбор которых трудно объяснить иконическим подобием цвета и предметного окружения. При выборе цветовых ассоциаций для всех вокзалов чаще всего назывался коричневый цвет, символизирующий физическую стесненность и потребность в безопасности. Ассоциации желтого с Московским вокзалом позволили разработать проект малого музейного квартала, фиолетового с Балтийским – найти романтический потенциал данного проблемного привокзального пространства. Ассоциации Ладожского вокзала с синим цветом напомнили, что для жителей России Петербург – город с морской и водной историей. Этот подход к интерпретации полученных результатов мы назвали технологией активного меньшинства. Таким образом, наиболее частые цветовые ассоциации свидетельствуют о наличном эмоциональном отношении, а среднечастотные указывают на эмоциональный потенциал места, что может быть использовано при проектировании общественных пространств городов. Высказывается предположение о природе среднечастотных цветовых выборов.

***Ключевые слова:** градостроительство, методы психологического исследования, цветовой тест отношений, метод активного меньшинства*

ВВЕДЕНИЕ

В последние десятилетия в нашей стране для решения градостроительных задач стали активно привлекаться методы социологии и психологии. Обязательно проводятся социологические опросы, часто используются методы психосемантики и цветовой психодиагностики. Но архитекторы, являясь деятелями культуры, тем не менее, отличаются прагматичностью. Для них очень важен ответ на вопрос о том, как конкретно что-то можно использовать в проектировании.

Академик Б.Г. Ананьев в своей классификации методов психологического исследования выделил четыре группы методов: методы организации исследования, сбора эмпирических данных, обработки результатов измерения и методы интерпретации и применения результатов [1]. В современной науке упор делается в основном на разработку методов сбора эмпирических данных, в то время как для практики более важными являются интерпретация и алгоритмы применения полученных результатов.

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ОСНОВА ИССЛЕДОВАНИЯ

Статья посвящена вопросу интерпретации и практического применения в архитектуре результатов одного из популярных психологических методов диагностики – цветового теста отношений. Данный метод, предложенный Е.Ф. Бажиным и А.М. Эткингом, базируется на известном восьмицветовом тесте Люшера [2]. Метод давно и активно используется в архитектурно-психологических исследованиях [3; 4; 7; 10]. Он позволяет с помощью цветовых ассоциаций, возникающих при восприятии различных объектов или воспоминаниях о них, выяснить отношения к этим объектам. Однако установлено, что цветовые ассоциации архитектурных и средовых объектов могут иметь как иконическую (по сходству окраски), так и символическую природу. Кроме того, сами цветовые тона обладают различным ассоциативным потенциалом: например, ассоциации с красным цветом в большей степени отражают предметные характеристики объектов, а с голубым – эмоциональные отношения к ним [9].

В семиотике цвет рассматривается на нескольких уровнях знаковости. Цвет как сигнал запускает у воспринимающего индивида заложенную или сформированную рефлекторную реакцию – например, отпугивающая окраска у некоторых животных. Цвет как индексальный знак ассоциируется с объектом в силу существующей в природе связи, как иконический знак – в силу сходства (что чаще всего и выявляется в архитектурных исследованиях). Цветовой символ – это сформированный в культуре и постоянно развивающийся, а потому многозначный смысловой конструкт. Психосемиотика исходит из того, что уровень, на котором происходит кодирование и декодирование знаков, определяется индивидуально-психологическими, интеллектуальными и личностными характеристиками реципиентов. В свое время для уровня цветового символа нами был определен комплекс индивидуально-психологических характеристик, названный чувствительностью к цветовому символизму [8].

Все это значительно усложняет возможности использования результатов в практической работе специалистов.

Опыт исследования и преподавания дисциплин на стыке архитектуры и психологии, а также участие в качестве эксперта в работе мастер-классов по градостроительству позволили сформулировать свой подход к результатам опросов и психологического тестирования. Мы назвали его технологией активного меньшинства. Обычно, получив результаты опроса и/или теста, исследователи особое внимание обращают на ответы большинства респондентов. Но выборы, сделанные большинством, как правило, заранее хорошо известны, могут служить лишь для констатации, сравнения или оправдания уже принятого решения и малопригодны в качестве рекомендаций для проектирования, развития и улучшения городской среды. Из социальной психологии известно, что у истоков почти всех социальных изменений стоит меньшинство. Именно активное и последовательное меньшинство способствует стимулированию творческого

мышления и появлению креативных идей; оно подчиняет и ведет за собой большинство [6]. Если вернуться к статистическим данным, полученным при опросах или тестировании, то наибольший интерес у практика должны вызывать не сходные ответы большинства респондентов и не единичные индивидуальные ответы, а ответы той части выборки, которая по объему больше, чем случайная, но не составляет большинства. Тем не менее, ответы большинства важны для оценивания уже проделанной работы. Поясним данный подход на примере использования ЦТО для выработки рекомендаций по преобразованию городских привокзальных территорий.

МЕТОДИКА ИССЛЕДОВАНИЯ

Вокзалы – это неотъемлемая часть и лицо любого города. При их проектировании пересекаются профессиональные интересы специалистов в области транспорта и градостроительства. Но для жителей и приезжающих вокзалы часто оказываются самой болевой точкой всего пути. Поэтому важно при их проектировании учитывать возможные эмоциональные отношения и формируемые образы, которые могут выступать регуляторами поведения. Основным принципом градообразования является принцип взаимосвязи мира человеческих ценностей с пространством города.

Целью исследования было определение эмоциональных отношений к городским вокзалам для последующего использования этих знаний при проектировании и трансформации привокзальных территорий. Основные методы – цветоассоциативный эксперимент, наблюдение, анализ продуктов деятельности.

Для получения эмпирических данных по методике ЦТО были привлечены студенты СПбГАСУ. Им предлагалось последовательно вспомнить и представить три железнодорожных вокзала – Московский, Балтийский и Ладожский – и записать по одному–трем цветам из набора 8 основных цветов ЦТО, с которыми ассоциируется каждый вокзал. Рассчитывалась частота встречаемости цветовых выборов для каждого вокзала.

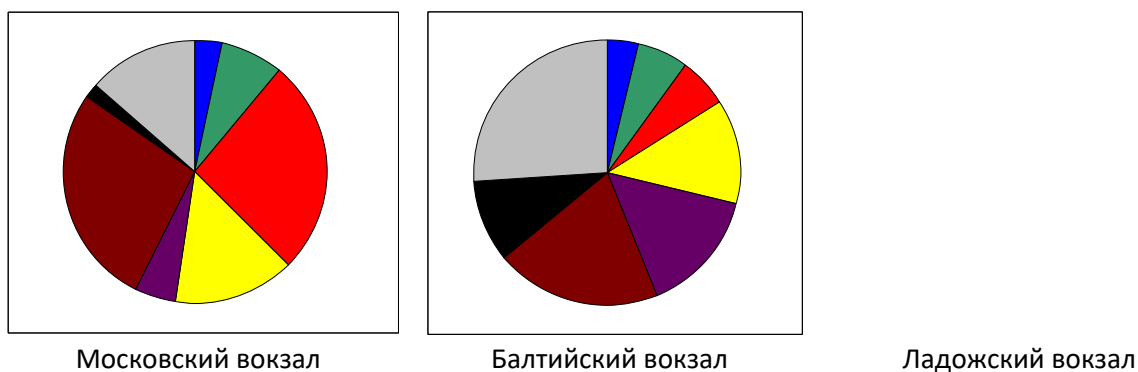
Затем результаты и их психологическая интерпретация были представлены участникам научно-практических конференций «Преобразование транспортно-коммуникационных пространств города Санкт-Петербурга». Привокзальные территории именно этих вокзалов являются проблемными транспортными узлами Санкт-Петербурга и требуют существенного преобразования, для чего в рамках конференций работали молодежные мастер-классы.

РЕЗУЛЬТАТЫ И ОБСУЖДЕНИЕ

После статистической обработки результатов ЦТО были получены диаграммы частотного распределения цветовых ассоциаций с каждым вокзалом (рис. 1).

Полученные результаты сообщены респондентам, проведено их обсуждение.

При интерпретации использовались следующие символические значения цветов: синий – спокойствие, удовлетворенность; зеленый – уверенность, настойчивость, упрямство; красный – возбуждение, агрессивность, напор; желтый – активность, экспансивность, веселость; фиолетовый – романтичность, мистика, чувствительность; коричневый – физическая стесненность, потребность в безопасности; черный – упрямый протест; серый – нейтральность, безразличие, скука.



Московский вокзал

Балтийский вокзал

Ладужский вокзал

Рисунок 1. Диаграммы распределения цветовых ассоциаций
с Московским, Балтийским и Ладужским вокзалами

Чаще всего каждый из вокзалов ассоциировался с коричневым цветом, символизирующим состояния беспокойства, тревоги, общей стесненности. Согласно К. Линчу, вокзал – это узел, в котором сталкиваются различные поведенческие стратегии горожан и возникает высокий уровень психического напряжения [5]. Кроме того, ассоциация с коричневым цветом является самой распространенной при оценке почти любых архитектурно-строительных конструкций. Можно предположить, что коричневый выступает в трех своих ипостасях: как наиболее типичный цвет строительных материалов в североевропейском регионе, как символ физической стесненности и как принятый знак строительства. Сходное объяснение имеет и частотность упоминания серого цвета – он также является типичным для городской застройки.

Проанализируем цветовые выборы для каждого из вокзалов и попробуем их соотнести с теми проектами преобразования привокзальных пространств, которые были предложены группами молодых проектировщиков. Мы исходим из того, что создание или преобразование общественных пространств будет успешным, если предлагаемая предметно-пространственная структура конгруэнтна тем намерениям и эмоциональным состояниям, которые вызывает данное пространство (впечатления, ассоциации, воспоминания). Наиболее перспективными для использования при проектировании оказались среднечастотные цвета, выбор которых трудно объяснить иконическим подобием.

Московский вокзал у многих ассоциируется с красным цветом, который символизирует и революционное прошлое площади, и предметную, событийную и ситуационную насыщенность данного городского пространства. Среднечастотным цветом оказался желтый. Он не имеет с вокзалом ни явной символической, ни иконической связи, тем не менее его выбирают достаточно часто. Желтые ассоциации с Московским вокзалом натолкнули одну из групп на идею создания малого музейного квартала в районе Московского вокзала для того, чтобы транзитные пассажиры даже за короткий срок могли познакомиться с памятниками культуры. Участники мастер-класса предположили, что люди, оказавшиеся в районе Московского вокзала, будут готовы потратить часть своего времени на посещение небольших музеев, творческих мастерских и коворкингов.

Балтийский вокзал чаще всего ассоциируется с серым цветом, что не удивительно, учитывая общую окрашенность зданий вокруг и промышленный характер территории. Но среднечастотные ассоциации с фиолетовым совсем не романтического места на Обводном канале позволили по-иному взглянуть на этот район и найти в нем точки

притяжения. Это вокзал, с которого отправляются электрички и автобусы в знаменитые пригородные дворцы Петербурга. Но это и краснокирпичная промышленная архитектура XIX века, засыпанная речка Таракановка, гоголевские места и пр. Молодые градостроители не только предложили улучшить транспортную ситуацию в районе вокзала (что было главной задачей мастер-классов), но и разработали нетрадиционные туристические маршруты. В последние годы на территории бывших заводов появляются творческие мастерские и галереи художников.

Ассоциации Ладожского вокзала с синим подсказали перспективную возможность в культурном преобразовании узла Ладожского вокзала – использование водной и морской тематики и символики. Тем самым респонденты напомнили, что для россиян Санкт-Петербург является городом у воды, что, увы, почти исчезло и из топонимики города, и из доступных жителям пространств.

Таким образом, наиболее частые цветовые ассоциации свидетельствуют о наличии эмоциональном отношении, в то время как среднечастотные указывают на эмоциональный потенциал места, что может быть использовано при проектировании общественных и транспортно-коммуникационных пространств городов.

Естественно, что психологу трудно давать рекомендации архитекторам и, тем более, градостроителям, но некоторые соображения стоит принять во внимание.

Во-первых, символика городских пространств, связанная как с историей мест, так и с их названиями, несет в себе большой потенциал для преобразований. Цветовые ассоциации помогают выявить этот потенциал.

Наиболее частые цветовые ассоциации с архитектурными и градостроительными объектами имеют иконическую природу, в них просматривается связь с характерной колористикой территорий. Они также свидетельствуют об отношении к существующей организации пространства.

Среднечастотные ассоциации имеют символическую природу и указывают на эмоциональный потенциал места, что может быть использовано при проектировании общественных и транспортно-коммуникационных пространств города.

Природа среднечастотных цветовых выборов, по всей видимости, связана с такой индивидуально-психологической характеристикой, как чувствительность к цветовому символизму. Когнитивные и личностные корреляты этого вида чувствительности обсуждались нами ранее [8].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ананьев Б.Г. О проблемах современного человекознания. М.: Наука, 1977. 379 с.
2. Бажин Е.Ф., Эткинд А.М. Цветовой Тест Отношений: Метод. Рекомендации. Л.: Ленинградский науч.-исслед. психоневрол. ин-т им. В.М. Бехтерева, 1985. 18 с.
3. Габидулина С.Э. Психология городской среды. М.: Смысл, 2012. 152 с.
4. Двойнев В.В., Петрова В.А. Цветовое оформление публичного пространства малого города как важный фактор его востребованности горожанами // Социальные трансформации: сборник статей /под ред. Ю.А. Грибер. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2019. Вып. 30. С. 59–62.
5. Линч К. Образ города. М.: Стройиздат, 1982. 328 с.
6. Майерс Д. Социальная психология. СПб.: Питер, 1998. 688 с.
7. Соловьева Е.А. Психологическое исследование эмоциональных отношений // Преобразование транспортно-коммуникационных пространств городов. Санкт-Петербург. Площадь Восстания: итоги конференции, 26 июня – 2 июля, 2011. СПб.: СПбГАСУ, 2011. С. 72–73.

8. Соловьева Е.А. Психосемиотические механизмы цветового восприятия // Социальные трансформации: сборник статей /под ред. Ю.А. Грибер. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2019. Вып. 30. С. 192–197.
9. Соловьева Е.А. Ассоциативный потенциал цветовых символов // Международная научная конференция Российского общества цвета: сборник статей / под ред. Ю.А. Грибер, В.М. Шиндлер. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2021. С. 102–108.
10. Штейнбах Х.Э., Еленский В.И. Психология жизненного пространства. СПб.: Речь, 2004. 239 с.

Solov'eva Elena A.
Saint Petersburg State University of Architecture and Civil Engineering,
Saint Petersburg, Russia

Using the “active minority” method to interpret the results of the “color relationship test” in urban planning

Key words: *urban planning, methods of psychological research, color test of relationships, method of "active minority"*

The article is devoted to the question of interpretation and practical application in architecture and urban planning of the results of the Color Relationship Test (CRT), one of the popular psychological methods of diagnostics. We assume that the creation and/or transformation of public space is successful if the proposed object-spatial structure is congruent with the intentions and emotional states that this space evokes. This approach is illustrated by the example of using the CRT to develop recommendations for the transformation of the urban railway station areas in St. Petersburg. Students of SPbSUACE and participants of master classes within the framework of scientific and practical conferences “Transformation of transport and communication spaces of the city of St. Petersburg” took part in the study. The most promising for use in design were medium-frequency colors, the choice of which is difficult to explain by the iconic similarity of color and object environment. When choosing color associations for all stations, brown was most often mentioned, symbolizing physical constraint and the need for security. Yellow associations with the Moscow railway station made it possible to develop a project for a small museum quarter, purple with the Baltic one, to find the romantic potential of this problematic station space. Associations of the Ladoga railway station with blue reminded that for the inhabitants of Russia St. Petersburg is a city with maritime and water history. This approach to interpreting the obtained results was called the “active minority” technology. Thus, the most frequent color associations indicate the presence of an emotional attitude, and the mid-frequency ones indicate the emotional potential of the place, which can be used in the design of public space in cities. An assumption is made about the nature of mid-frequency color choices.

Информация об авторах

Дымова Алена Вячеславовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков и перевода Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия), e-mail: dym.alyona@yandex.ru.

Ерохина Юлия Владимировна – кандидат юридических наук, доцент, доцент департамента теории права и сравнительного правоведения факультета права Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва, Россия), e-mail: yulia-erohina@yandex.ru; yerohina@hse.ru.

Кирюхина Елена Михайловна – доктор культурологии, доцент, профессор кафедры истории, философии и социологии Нижегородской государственной сельскохозяйственной академии (Нижний Новгород, Россия), e-mail: elenakiruhina@gmail.com.

Косых Елена Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры общего и русского языкознания Алтайского государственного педагогического университета (Барнаул, Россия), e-mail: veko@mail.ru.

Кулемина Любовь Сергеевна – магистрант Нижегородского государственного педагогического университета им. К. Минина (Нижний Новгород, Россия), e-mail: adykter.scr.lik@gmail.com.

Мантет Джеймс – литератор, переводчик, редакционный руководитель Mundus Artium Press, редактор по переводу журнала «Апраксин блюз» (Арройо Секо, Калифорния, США), e-mail: apraksinblues@gmail.com.

Маринина Юлия Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой русской и зарубежной филологии Нижегородского государственного педагогического университета им. К. Минина (Нижний Новгород, Россия), e-mail: umarinina@gmail.com.

Новоселова Елена Владимировна – кандидат исторических наук, доцент кафедры иностранных языков Института радиоэлектроники и информатики Российского технологического университета МИРЭА – Российского технологического университета (Москва, Россия), e-mail: Helena-novoselova@yandex.ru.

Радионова Алла Владимировна – доктор филологических наук, доцент, заведующая кафедрой изобразительного искусства Смоленского государственного университета (Смоленск, Россия), e-mail: allarad1@rambler.ru.

Соловьева Елена Анатольевна – кандидат психологических наук, доцент, доцент кафедры истории и философии Санкт-Петербургского государственного архитектурно-строительного университета (Санкт-Петербург, Россия), e-mail: elena_solovyeva@mail.ru.

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ РОССИЙСКОГО ОБЩЕСТВА ЦВЕТА

Том III

ПРИКЛАДНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ЦВЕТА

*Сборник научных статей
Под редакцией Ю.А. Грибер*

Издательство Смоленского государственного университета

Выпускающий редактор *Л. В. Пузырева*
Графические редакторы *Ю. А. Устименко, В. В. Устименко*
Переводчик *А. А. Нанкевич*

Подписано к печати 27.12.2022. Формат 60x84 1/16.

Бумага офсетная.

Печать ризографическая.

Усл. п. л. 8. Уч.-изд. л. 8,5.

Тираж 300 экз.

Заказ № 247.