Социальные трансформации

Выпуск 30

Первый всероссийский конгресс по цвету

Сборник статей

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Смоленский государственный университет
Научно-образовательный центр «Социальные трансформации»
Научно-образовательный центр «Лаборатория цвета»

СОЦИАЛЬНЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ

Выпуск 30

ПЕРВЫЙ ВСЕРОССИЙСКИЙ КОНГРЕСС ПО ЦВЕТУ

Сборник научных статей

Под редакцией
Ю.А. Грибер, В.М. Шиндлер

Смоленск
Издательство СмолГУ
2019

УДК 316.4
ББК 60.5
С 692

Печатается по решению редакционно-издательского совета СмолГУ

Приглашенные редакторы выпуска:
Ю. А. Грибер, В. М. Шиндлер

Ответственный редактор серии:
А.Г. Егоров, доктор философских наук

Редакционная коллегия:
Кине Анджело [Kine Angelo] (Норвегия), Вадим Андреев (Россия), Дорин Балабанофф [Doreen Balabanoff] (Канада), Джингонг Вонг [Jinghong Wang] (Китай), Юлия Грибер (Россия), Поль Грин-Эрмитаж [Paul Green-Armytage] (Австралия), Василий Двойнев (Россия), Мария Жуан Дурао [Maria João Durão] (Португалия), Аннамария ди Кара [Annamaria di Cara] (Австралия), Агата Квятковска-Любанска [Agata Kwiatkowska-Lubanka] (Польша), Цена О'Коннор [Zena O'Connor] (Австралия), Элиза Кордеро-Яр [Elisa Cordero-Jahr] (Чили), Габриэла Нирино Ларрокетте [Gabriela Nirino Larroquette] (Аргентина), Хуан Серра Льюч [Juan Serra Lluch] (Испания), Димитрис Милонас [Dimitris Mylonas] (Великобритания), Мегги Маггио [Maggie Maggio] (США), Гелен Майна [Galen Minah] (США), Фиона МакЛахлан [Fiona McLachlan] (Великобритания), Мануэль Мельгоса [Manuel Melgosa] (Испания), Александра Панкратова (Россия), Освальдо да Пос [Osvaldo da Pos] (Италия), Маурицио Росси [Maurizio Rossi] (Италия), Николай Серов (Россия), Юстина Тарайко-Ковальска [Justyna Tarajko-Kowalska] (Польша), Браен Фант [Brian Funt] (Канада), Киоко Хидака [Kyoko Hidaka] (Япония), Роберт Хиршлер [Robert Hirschler], (Венгрия), Вьен Ченг [Vien Cheung] (Великобритания), Верена М. Шиндлер [Verena M. Schindler] (Швейцария), Ивар Юнг [Ivar Jung] (Швеция)

С 692 **Социальные трансформации:** сборник научных статей / под ред. Ю. А. Грибер, В. М. Шиндлер; отв. ред. серии А.Г. Егоров. – Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2019. – Вып. 30: Первый всероссийский конгресс по цвету. – 236 с.

ISBN 978-5-88018-433-0, продолжающееся издание

В сборнике представлены статьи участников Первого всероссийского конгресса по цвету, посвященные обсуждению широкого круга вопросов, связанных с теорией цвета и его практическим использованием в различных социокультурных практиках. Рассматриваются соответствующие социологические, политологические, педагогические, аксиологические, культурологические и экономические аспекты.

УДК 316.4
ББК 60.5

ISBN 978-5-88018-433-0,
продолжающееся издание

© Авторы, 2019
© Изд-во СмолГУ, 2019

SOCIAL TRANSFORMATIONS

Issue 30

FIRST RUSSIAN CONGRESS ON COLOR

Edited by Yulia A. Griber and Verena M. Schindler

ОГЛАВЛЕНИЕ

Этнокультурная специфика изображения 9
(на материалах исследований молодежи в Якутии)
Абрамова Мария Алексеевна

Символика цвета в индонезийской культуре (на примере театра *ваянг кулит*) 14
Антипова Виктория Юрьевна

Цвет как средство субъект-субъектного взаимодействия 20
Базыма Борис Алексеевич

Восприятие синего цвета в рекламной коммуникации 25
(на примере печатной рекламы в СМИ Республики Мордовия)
Бакеева Диана Анваровна

Роль моторного компонента в цветовосприятии 31
Бурыкин Юрий Геннадьевич

Управление цветоощущением с помощью технических средств 37
Бурыкин Юрий Геннадьевич

Психотерапевтические возможности цвета в живописи 43
Вальдес Одриосола Мария Сантьяговна

Французский период истории цветового дизайна среды 48
в воспоминаниях современников
Грибер Юлия Александровнаа, Шиндлер Верена М., Бушье Мартин

Использование пигментов в эпоху верхнего палеолита 54
на территории Северной Евразии
Губар Юлия Сергеевна, Лбова Людмила Валентиновна

Цветовое оформление публичного пространства малого города 59
как важный фактор его востребованности горожанами (на примере города Вязьмы)
Двойнев Василий Владиславович, Петрова Виктория Алексеевна

Специфика использования цвета в трилогии Сухбата Афлатуни 63
«Поклонение волхвов»
Емелина Анна Витальевна

Функции цвета в сценографии музыкального спектакля: из опыта театров Беларуси конца XX–первых десятилетий XXI вв. 68
Ерёмина Екатерина Павловна

Символика цвета в романе Н.И. Греча «Черная женщина» 74
Ильченко Наталья Михайловна

Новые аспекты цветовосприятия людей с нарушенным цветовым зрением 81
Книженцева Анастасия Дмитриевна, Снетков Владимир Юрьевич, Густелёва Юлия Александровна, Масальская Анна Александровна

Использование цвета в работе с младшими школьниками 86
Колеошкина Светлана Николаевна

Цвет как феномен культуры 92
Кондаков Игорь, Брусиловская Лилия

Опыт лексикографического описания цветообозначений в русском языке («Словарь цвета и цветовых оттенков», Н. Новгород, 2014) 98
Крамкова Ольга Валентиновна

Двойственность и некоторые другие аспекты эстетики цветового текста 104
Кузьмин Владимир Геннадьевич

Исследование влияния цвета на восприятие произведений изобразительного искусства 110
Мандрик Анастасия Дмитриевна, Сопроненко Лариса Петровна

Monte Verita: К восприятию цветовой сублимации в живописи 117
Мантет Джеймс

Роль символики цвета в романе Ж.-К. Гюисманса «Наоборот» 124
Маринина Юлия Анатольевна

«Небо цвета сталь»: составные наименования цвета в грамматическом аспекте 129
Маринова Елена Вячеславовна

Знаковость цвета в религиозных произведениях 135
Махлина Светлана Тевельевна

Цвет в художественных произведениях Эжена Фромантена 141
Овчарова Екатерина Эдуардовна

Цветовой код калмыцкого героического эпоса «Джангар» 146
Омакаева Эллара Уляевна

Цвет без трансцендентного начала: цветовая среда современного дизайна как симулякр 154
Панкратова Александра Владимировна

Динамика цветовых образов сказки «Репка»: начало XX века – наши дни 160
Попова Екатерина Валерьевна

Цвет в лиро-философском метатексте А. Вознесенского 165
Радионова Алла Владимировна

Компьютерная очистка данных в свободном эксперименте по изучению цветонаименований 172
Самойлова Татьяна Аркадьевна, Грибер Юлия Александровна

Хроматическая теория цвета: Ньютон – Гёте – Кандинский – Витгенштейн 180
Серов Николай Викторович

Психосемиотические механизмы цветового восприятия 192
Соловьева Елена Анатольевна

Основные аспекты изучения цветовой системы детских авторских страшных историй 198
Соркин Алексей Вячеславович

Объективная оценка колорита для сохранения и воссоздания исторических шпалер 204
Телегин Феликс Юрьевич, Тихомирова Наталия Александровна, Митрофанова Наталья Юрьевна, Привалова Татьяна Алексеевна

Сознание, микротубулы и цвет 211
Тимощук Алексей, Тьяги Ручи

Мода на цвет в крестьянской среде (по материалам Русского Севера) 215
Фролова Александра Викторовна

Цвет и цветообозначения в тюркской мифологии 220
Хисамитдинова Фирдаус Гильмитдиновна

Особенности использования цветов при изображении своих внутренних образов у людей с психическими расстройствами 225
Шилко Никита Сергеевич, Омельченко Мария Анатольевна, Иванова Елена Михайловна

Сведения об авторах 232

УДК 316.613

Этнокультурная специфика изображения (на материалах исследований молодежи в Якутии)

Абрамова Мария Алексеевна

Институт философии и права СО РАН, Новосибирск, Россия
marika24@yandex.ru

АННОТАЦИЯ

Представлены результаты исследования, проведенного в Республике Саха (Якутия), в котором были использованы проективные методы. В качестве объекта исследования выступили возможности применения проективных методов (графических ассоциаций) для выявления этнокультурной обусловленности изображаемых образов. Предмет исследования – этнокультурная специфика в содержании, цвете и технике изображения социокультурного архетипа. Цель исследования – выявить наличие или отсутствие в изображаемых социокультурных архетипах этнокультурной специфики. Методы эмпирического исследования: социологический опрос, включенное наблюдение, проективные методы и статистическая обработка полученных данных. Сопоставлялись работы русских и саха учащихся и студентов. На основе анализа литературы по теме исследования представлено понятие «социокультурный архетип», понимаемое как бессознательная форма восприятия фундаментальных структур социокультурного пространства индивида, явленных в его сознании как архетипические образы, изобразительные черты которых определяются культурной средой и способом метафорической репрезентации. Наиболее фундаментальны в составе культуры универсальные культурные и этнические культурные (этнокультурные) архетипы. В культуре архетипы выступают в качестве спонтанно действующих устойчивых структур обработки, хранения и репрезентации коллективного опыта. Выявлено, что «общее» в рисунках можно обнаружить на уровне образно-тематического строя изображения, повторяющегося воспроизведения мотивов или сюжетов целиком, уходящих корнями в народное творчество, бессознательное фантазирование, а «особенное» (этнокультурное) – не только на ассоциативном уровне, но и на уровне структурирования образа. Результаты исследования показали, что если цветовая передача образов во много приобрела унифицированный характер, то содержательный, образный и технологический аспекты проанализированных работ имеют этнокультурную специфику.

Ключевые слова: *образ, этнокультурная специфика, социокультурный архетип, проективные методы, саха, русские.*

Преимуществом проективных методов (рисуночных тестов) является отсутствие вербальных проблем использования тестового материала в условиях поликультурного общества, когда для респондентов родным языком является отнюдь не тот, на котором составлен инструментарий диагностики. Графические методы, относясь к ассоциативным, дают человеку возможность самому проецировать реальность и по-своему интерпретировать ее. Полученный результат в значительной мере несет на себе отпечаток личности, влияния социокультурной среды, и, в частности, этнической культуры.

Анализ литературы по использованию рисунка в качестве диагностического инструментария показывает, что, к сожалению, существование внутренней связи между создаваемым визуальным образом и архетипом подразумевается, но не является предметом специального изучения. На основе

анализа трудов К. Г. Юнга, сочинения псевдо-Дионисия Ареопагита «О Божественных именах», работ Л. С. Выготского, Ж. Пиаже, Дж. Брунера, В. В. Давыдова было уточнено содержание как самого термина «архетип», так и сформулировано рабочее определение термина «социокультурный архетип», понимаемый как бессознательная форма восприятия фундаментальных структур социокультурного пространства. Это первообраз психической деятельности человека, формирующийся под воздействием внешних факторов и являющийся результатом социокультурной деятельности людей. Важной составляющей социокультурного архетипа, обусловленного архаическими установками, определяющими мировоззрение, мироощущение и миропонимание народа, являются архаические образы человеческого сознания. Поскольку социокультурный архетип носит коллективный характер, архетипические образы, обусловливающие систему ценностей личности и социальной группы, играют также важную роль в формировании психических реакций человека в процессе его социализации, идентификации и инкультурации, являясь стабилизаторами не только межличностных отношений, но и отношений между отдельными социальными формированиями.

В современной культуре архетипы формируют константные модели духовной жизни. Содержание социокультурных архетипов составляет типическое в культуре общества, и в этом отношении они объективны и трансперсональны. Культурные архетипы раскрывают свое содержание не через понятие и дискурс, но иконически, т.е. посредством изобразительной формы. Социокультурные архетипы явлены в сознании как архетипические образы, изобразительные черты которых определяются культурной средой и способом метафорической репрезентации.

Наиболее фундаментальны в составе культуры универсальные культурные архетипы и этнические культурные архетипы (этнокультурные архетипы). В культуре архетипы выступают в качестве спонтанно действующих устойчивых структур обработки, хранения и репрезентации коллективного опыта.

Формирование России как полиэтничного государства создало уникальные условия для исследования социокультурных архетипов современной молодежи. Особый интерес представляют северные регионы страны, где в советский период сосуществовали рядом как аборигенные этносы, сохранившие традиционную культуру, так и «покорители» северных территорий. В начале XXI века, после окончания периода децентрализации власти, мультикультурность восприятия как психическое свойство жителей Севера становится одним из важнейших условий сохранения мира и спокойствия на данной территории.

В рамках исследований в Республике Саха (Якутия) нами были применены проективные методы исследования для выявления связи между вербализируемой этнической идентичностью и переживаемой. В опросах приняли участие около 4000 студентов и учащихся. Для выявления социокультурных архетипов была разработана и апробирована проективная методика «Изображение на тему». В процессе сбора данных также использовалось включенное наблюдение, анкетирование, применялись методы статистической обработки данных (Абрамова, 2008).

Анализ показал, что в контексте отражения психо-социокультурной информации каждый рисунок обладает следующими характеристиками:

– образной структурой, включающей объективно-субъективный смысл, реально-идеальный характер и рационально-эмоциональное значение;

– нерасторжимой психоэмоциональной связью с выраженным значением, обусловливающей изменение знака и символа в случае изменения отношения к понятию;

– психо-социокультурной обусловленностью графической ассоциации;

– вариативностью изобразительных средств, обусловленной художественным опытом и уровнем развития реципиента.

Мы также выделили четыре основные компонента художественной работы: когнитивный, эмоционально-ценностный, проективный и семиотический. В какой-то мере данные характеристики графического изображения есть отражение общей модели деятельности субъекта, включающей

познание, оценку, общение и труд. Под трудом, в данном случае, мы скорее понимаем опыт, который дает возможность накопления и воспроизведения графических ассоциаций со всей присущей им сложностью и простотой закодированной информации (изобразительный и семиотический компонент). В процессе труда, познания, общения и оценки человек развивает свои сущностные силы, формирует свои общественные связи, благодаря которым происходит распредмечивание и самоосуществление его сущности. Создаваемый респондентами художественный образ конкретен и обладает чертами представления особого рода – представления, обогащенного мыслительной деятельностью и являющегося переходной ступенью между восприятием и понятием, обобщением широчайших слоев общественной практики. Представление содержит в себе как значение, так и смысл воспроизводимого термина. А сам графический образ, разрабатываемый респондентами, по сути, есть объективация системы их художественных представлений, обусловленная личным опытом, художественной культурой страны, региона проживания, СМИ, психолого-возрастными особенностями. Каждый из этих факторов, сформировавших в итоге художественные представления респондентов, имеет как характеристики, свойственные категории «общее», так и категории «особенное». В этой связи интерес представляет высказывание М. Фуко о том, что художественный язык располагается на полдороги между зримыми формами реального мира и тайными соответствиями эзотерических смыслов (Фуко, 1994: 282).

Воспринимая образ солнца как то общее, что характерно для различных культур, мы обнаруживаем, что особенности его графического воспроизведения, безусловно, связаны с особенностями той культурной среды, в которой воспитывался ребенок. Обращаясь к рисункам «саранки», изображающим ритуальный узор якутской культуры, мы фиксируем их присутствие не только в числе работ, представленных студентами саха, но и славянами. Только в первом случае рисунки представляют группы «культура», «этнос», а во втором – они редко, но встречаются среди работ на тему «культура». Таким образом, рисунок несет на себе не только отпечаток субъективности автора, но и символику бытия, принадлежащую тому миру, в котором он родился и творил. Однако необходимо признать, что переход персональной и культурно-исторической мифологии друг в друга возможен при условии идентификации личности с миром данного бытия на архетипичном уровне, когда личность, не осознавая, воспроизводит те символы и образы, которые ей знакомы с детства.

При этом необходимо отметить, что общее и особенное можно выявить не только на ассоциативном уровне, но и на уровне структурирования образа. В какой-то мере в работах, представленных студентами, отчетливо прослеживаются пути усложнения восприятия термина и его графической кодировки: слово-символ, слово-образ, слово-знак. Для изображений, выполненных на стадии «слово-символ» характерна тождественность. Для работ студентов, создающих рисунки по типу «слово-образ», характерно отсутствие четких параллелей между термином и его графическим отображением, а авторы изображений, которые были выполнены по системе «слово-знак» отличаются неплохой осведомленностью в сфере графического языка. Рисунки последних воспроизводили термин как знак в уже имеющейся системе знаков, художественное воздействие которых определено связью с жизненным опытом как самого рисовальщика, так и того социума, в котором он формировался.

Таким образом, можно сделать вывод, что «общее» можно обнаружить на уровне образно-тематического строя изображения, повторяющегося воспроизведения мотивов или сюжетов целиком, уходящих корнями в народное творчество и бессознательное фантазирование. Последнее получило название «психологический параллелизм», когда в культуре различных этносов, никогда не приходивших в соприкосновение друг с другом, обнаруживаются сходные механизмы образования устойчивых символов и сюжетов. Подобные типы конфликтов и повествований, лежащие в основе художественный сказаний. Об этом явлении писал К. Г. Юнг: «изначальный образ (исконный), названный мной также архетипом, всегда коллективен, то есть он одинаково присущ по крайней мере целым народам или эпохам. Вероятно, главнейшие мифологические мотивы общи всем расам и всем временам; так, мне удалось вскрыть целый ряд мотивов греческой мифологии в сновидениях и

фантазиях душевнобольных чистокровных негров» (Юнг, 2001: 437). Изучением данного явления занимались на Западе – Дж. Фрезер, Э. Кассирер, К. Леви-Стросс и др; в России – Ф.И. Буслаев, А.Н. Афанасьев, А.Н. Веселовский, О.М. Фрейденберг, В.Я. Пропп, Е.М. Мелетинский и др. Исследование особенностей способов воспроизведения того или иного образа свидетельствует о том, что свойственные художественному мышлению закономерности не имеют ни пространственных, ни временных границ, и по всей вероятности обусловлены психофизилогическими особенностями восприятия зрителя и художника. Основой данного процесса будет являться понимание и интерпретация составных компонентов художественного произведения, а психологическая сущность данного процесса будет проявляться в превращении чужого, например, слова, в «свое – чужое» (Бахтин, 1995: 129). Мы можем рассматривать термин, который предлагается в качестве задания респонденту, как «общее», а его изображение – как проекцию того «особенного», что представляет личностно переработанное содержание данного понятия для реципиента.

По условиям задания мы не обязывали респондентов выполнять полихромные изображения. Тем более что в условиях массовых опросов это практически невозможно. Однако часть студентов и учащихся, все же предложила многоцветные рисунки. Цвет, по мнению ряда исследователей, является естественным психосемантическим объектом за счет своей устойчивой семантической структуры, которая обусловлена психологическими и культурными особенностями воспринимающего мир субъекта.

В образах «добра» респондентами часто использовались белый, желтый и голубой цвета. Эта цветовая гамма встречается у европейских народов в иконописи при создании образа Высшего мира, а также в пейзажах для отображения солнечного, яркого весеннего неба, наполняющего зрителей чувством радости. Из палитры красного использовались малиновый и розовый цвета, как смягченные варианты. Алый цвет был применен только одним из респондентов при изображении пятиконечной звезды. Необходимо отметить, что семантика красного цвета неоднозначна. Единственное общее для всех случаев его использования – это ассоциация с активным началом, силой, энергией. Эмоционально красный цвет может как вызывать радость и желание жить, так и подавлять, раздражать. Последнее было отражено в рисунках с изображением символов «зла» (огонь, кровь, красные глаза), но большая часть изображений «зла» была выполнена с использованием черного цвета. У европейских народов черный символизирует мрак, уныние и упадок. Как показали результаты исследования, аналогичное восприятие этого цвета свойственно и саха.

Результаты исследования показали, что при выявленных этнокультурных особенностях воспроизводимых образов, в то же время, отсутствует этнокультурная специфика в восприятии цвета у саха и русских, но сама техника использования цвета имеет отличия. Если для саха характерны более графичные работы, контрастные изображения, то у русских респондентов изображения более полихромные и смягченные в цветовых нюансах и переходах.

Таким образом, если учитывать, что цветовая гамма представленных рисунков является своеобразным индикатором этнокультурных архетипов респондентов, то в качестве одного из полученных по результатам нашего исследования вывода можно утверждать, что общность цветовой гаммы в рисунках русских и саха может служить подтверждением мультикультурности картины мира, сформировавшейся под влиянием длительного совместного развития, а также отчасти под влиянием современных средств информации, глобализирующих информационное пространство. Этот вывод подтвердило содержание рисунков, которое у потомков этнически смешанных браков продемонстрировало отличия от вербализированного ответа. В результате можно сделать вывод, что если цветовая передача образов во много приобрела унифицированный характер, то содержательный, образный и технологический аспекты проанализированных работ имеют более выраженную этнокультурную специфику.

БЛАГОДАРНОСТИ

Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ (проект № 18-011-00223 «Влияние лингвокультурной специфики среды на формирование установок молодежи в межэтнических отношениях»).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.

Абрамова, М. А. 2008. *Мультикультурность как свойство картины мира современной молодежи Севера: репрезентация в графических образах: на материалах исследований в Республике Саха (Якутия)* /отв. ред. В.Г. Костюк. Новосибирск: Сибирское Научное Издательство.

Бахтин, М. М. 1995. *Человек в мире слова*. М. : Изд-во Рос. открытого ун-та.

Фуко, М. 1994. *Слова и вещи. Археология гуманитарных наук*. СПб.: A-cad.

Юнг, К. Г. 2001. *Психологические типы*. СПб.: Азбука.

Ethno-cultural specificity of the image (on the materials of youth research in Yakutia)

Abramova Mariya Alekseevna

Institute of philosophy and law SB RAS, Novosibirsk, Russia

ABSTRACT

The results of a study carried out in the Republic of Sakha (Yakutia), in which projective methods were used, are presented. The object of the study was the possibility of using projective methods (graphic associations) to identify the ethno-cultural conditionality of the depicted image. The subject of the study is ethnocultural specificity in the content, color and technique of the image of the socio-cultural archetype. Objective: to identify the presence or absence of the depicted socio-cultural archetypes ethno-cultural specificity. Methods of empirical research: sociological survey, included observation, projective methods and statistical processing of the data. The works of Russian and Sakha students were compared. Based on the analysis of literature on the topic of the study presented the concept of "socio-cultural archetype of the" how the unconscious forms of perception of the fundamental structures of the social space of the individual revealed in his consciousness as archetypal images, visual features which define the cultural environment and way of metaphorical representation. The most fundamental part of a culture universal cultural archetypes and ethnic cultural archetypes (the ethno-cultural archetypes). In culture, archetypes act as spontaneously acting stable structures for processing, storing and representing collective experience. It is revealed that "General" in the drawings can be detected at the level of imagery and thematic order of the images, repeated playback of the motifs or scenes entirely rooted in folk art, unconscious fantasy, and "special" (ethno-cultural), not only on the associative level, but also at the level of structuring the image. The results of the study showed that if the color transfer of images in many acquired a unified character, the content, imagery and technological aspects of the analyzed works have ethno-cultural specificity.

Key words: *image, ethno-cultural specificity, sociocultural archetype, projective methods, Sakha, Russian.*

УДК 792.9

Символика цвета в индонезийской культуре (на примере театра *ваянг кулит)*

Антипова Виктория Юрьевна

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Саратов, Россия
victoria.ant@yandex.ru

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена восприятию цвета представителями Индонезии; рассматривается данный феномен сквозь призму индонезийского традиционного театра теней *ваянг кулит*. В статье приводится информация о наиболее ранних упоминаниях о спектаклях *ваянг кулит*, описывается выбор сюжетов, музыкальное сопровождение и особенности исполнения; представлены данные об ансамблях традиционных музыкальных инструментов (*гамеланах*). Автор характеризует символику цвета, тени и света, сложившуюся в искусстве Малайского архипелага под влиянием индийской культуры; рассматриваются схожие черты индийских и индонезийских театральных представлений. Приводится информация о воздействии канонов исполнения индийских танцевальных драм на трактовку сценического пространства в индонезийских спектаклях театра теней. Особое внимание уделяется семантике географических направлений, корреспондирующей с цветовыми ассоциациями. Символика, репрезентированная в театре теней, рассматривается также сквозь призму философии бинарных оппозиций *рва бинеда*. Особое внимание уделяется влиянию различных религий на становление и развитие театрального искусства; характеризуется сакрализованная трактовка спектаклей и театральных предметов в культуре Индонезии. Целью работы является многоаспектная характеристика индонезийского театра теней; представления рассматриваются в качестве синкретических видов искусства, объединяющих музыку и сценическое действие. Методология исследования основывается на принципах комплексного подхода, рассматривающего спектакли *ваянг кулит* с театрально-теоретических и историко-культурологических позиций; результатом становится многоаспектное описание спектаклей. В процессе работы над статьёй ключевую роль сыграл опыт изучения индонезийской культуры, полученный автором во время научной стажировки в Индонезийском институте искусств г. Джокьякарты (Institut Seni Indonesia Yogyakarta) в рамках программы «Darmasiswa Indonesian Scholarship» 2017/2018 учебном году.

***Ключевые слова**: Индонезия, Индия, ваянг кулит, цвет.*

Активные глобализационные процессы привели к тому, что в современном мире межкультурные контакты становятся необходимым элементом для развития дипломатических, политических, экономических и культурных связей между странами и организациями, а многие достижения научно-технического прогресса оказываются направленными на то, чтобы максимально упростить процесс

подобного сотрудничества. Однако успех межкультурной коммуникации основан на знании и уважении законов, обычаев и традиций представителей многочисленных наций и народов.

В свою очередь, деликатное соблюдение предписываемых норм возможно лишь на основе изучения этнографических материалов, знакомящих с менталитетом и укладом жизни различных этносов. Необходимо обращать внимание на все аспекты их культур, проявляя особую осторожность к феноменам, воспринимающимся как универсальные и общепонятные. К их числу относится и цвет, по-разному «считываемый» и трактуемый цивилизациями.

Следует учитывать, какие палитры красок используются этносами (к примеру, в религиозной практике, в искусстве или в дресс-коде), какими семантическими нагрузками они наделяются. В данной работе анализируется восприятие цвета индонезийцами – крупнейшей нации в Юго-Восточной Азии.

Определённый набор цветов по праву можно назвать ключевым для индонезийской культуры: это белый, жёлтый, красный и чёрный; именно данная палитра является базовой для сакральных ритуалов и форм искусства, имеющих колоссальное значение в религиозной и социальной жизни. При этом белый и жёлтый цвета воспринимаются как сакральные, именно они используются в декоре храмов и в облачениях священнослужителей. Примечательно, что некоторые танцевальные представления в Индонезии приобретают ритуальное значение, исполняются на территориях храмов и призваны приветствовать духов и богов, пришедших в этот мир. К числу подобных танцев относятся *сангхъянг* и *реджанг*, широко распространённые на острове Бали. Следует отметить, что цветовая гамма костюмов танцовщиц, которые в процессе танца становятся посредниками между миром людей и миром духов, также основывается на комбинации белого и жёлтого.

Особую роль в индонезийской культуре играют спектакли театра теней *ваянг кулит* (от *индонез*. «wayang» – «кукла», «kulit» – «кожа»; спектакли разыгрываются при помощи плоских кожаных кукол, располагающихся позади подсвеченного белого экрана). Их форма и функционирование обусловлены религиозно-философскими воззрениями жителей Малайского архипелага, само же искусство теней приобрело статус сакрального действа и стало неотъемлемой частью ритуальной практики[1].

Исследователи полагают, что данные представления пришли в Индонезию с территории Индии и «были известны во многих странах Азии от Китая и до Турции. В настоящее время остатки данной традиции можно наблюдать в Китае, Таиланде, Малайзии, Филиппинах и в некоторых частях Индии. Однако на Бали и Яве популярность театра теней никогда не угасала» [Eiseman, 1990: 324]. Первые упоминания о театральных представлениях в Индонезии встречаются в надписях IX-X веков, согласно которым в те времена артисты театра жили при дворцах яванских царей и являлись выходцами из Индии. Излюбленными сюжетами были сцены из «Махабхараты» и «Рамаяны», а также традиционные индонезийские сказки, генезис которых относится к архаическим временам. Особенно же часто показывалась жизнь одного из главных индийских эпических героев – Арджуны, от внука которого (Париксита), как считалось, произошли правители Индонезии.

Согласно индонезийским сакральным воззрениям, спектакли наделяются магической силой, способной избавлять от эпидемий, набегов грызунов, способствовать сбору богатого урожая, защищать зрителей от воздействия злых духов. Перед началом театральных представлений совершаются жертвоприношения, звучат молитвы. По издревле сложившимся традициям, если в семье кто-то заболевает, то в дом приглашают кукловода, так как считается, что показанное представление способно оказать благотворное влияние на здоровье человека. Начало спектакля немыслимо без медитации, жертвоприношений и окуривания благовониями всех сценических предметов. Не только зрителям, но и исполнителям не следует прикасаться к куклам, не пройдя

[1] Информация приводится на основании знаний и практических исполнительских навыков, полученных автором во время научной стажировки в Индонезийском институте искусств г. Джокьякарты (Institut Seni Indonesia Yogyakarta) в 2017/2018 году.

обряда очищения. Как и в Индии, актёры театральных представлений и кукловоды в Индонезии образовывают особую касту, в которой знания передаются из поколения в поколение.

Осуществляет представление *ваянг кулит* кукловод – *даланг*: он не только приводит в движение и озвучивает марионеток, но также комментирует разыгрывающиеся события и даёт указания аккомпанирующему ансамблю. В связи с тем, что представления *ваянг кулит* приобретают культовый характер, кукловод воспринимается не как артист, но священнослужитель. Показательно, что наряду со служителями храмов, *далангу* дано право освящать воду. Спектакль *ваянг кулит* включают в себя три части, каждая из которых длится по 3 часа. Столь длинное представление может вместить в себя многочисленные сцены, для показа которых *далангу* было необходимо от 40 до 60 кукол.

Примечательной особенностью спектаклей *ваянг кулит* является наличие особой символики цвета, связанной с древними классификационными системами и служащей для выражения характера персонажей. К основным цветам, присутствующим в раскраске кукол, относятся красный, чёрный, белый и жёлтый. Красный цвет символизирует ярость, жестокость, необузданность страстей, жадность, а также силу и энергичность героя. Символика чёрного цвета связана с образами гнева, силы, смелости, самообладания, спокойствия, высоких моральных качеств, мудрости. Чёрный цвет может характеризовать как отрицательных героев, демонов, так и просветлённых отшельников. Семантика белого цвета отражает положительное начало в характере героя. Жёлтый цвет репрезентирует духовную гармоничность и выступает в качестве признака царственного рода. Поскольку настроение и характер могут претерпевать изменения на протяжении жизни, герои *ваянг кулит* представлены в комплекте набором кукол разного цвета; один и тот же персонаж в зависимости от ряда условий может быть показан различными по цветовой гамме куклами.

В индонезийской культуре каждый цвет также ассоциируется с определённым божеством и географическим направлением. Важнейшую роль для жителей Бали играет семантика направлений; выделяется два основных вектора: суша-море и восток-запад. Направление в сторону суши (*каджа*) считается священным, океан же, наоборот, понимается как хтоническая сфера, поэтому направление в сторону океанской глади (*келод*) считается наименее священным. В качестве сакрального выступает и восток (*кангин*), так как восход солнца ассоциируется с манифестацией божественного. Противоположное направление получило название *каух*. Интересно, что каждый вектор отождествляется и с особым цветом: *каджа* – чёрный, *келод* – красный, *кангин* – белый, *каух* – жёлтый.

Рисунок 1: Ассоциации между божествами, цветами и географическими векторами в индонезийской культуре.

Можно предположить, что выбор данной цветовой палитры был обусловлен религиозно-философскими постулатами. Так, на территории Индии данные цвета символизируют положение человека внутри касты. Белый – цвет священнослужителей – высшей касты (*брахманы*), красный – воинов, правителей и знати (*кшатрии*), жёлтый – земледельцев, скотоводов и торговцев, простого народа (*вайшьи*). Чёрный же цвет связан с кастой неприкасаемых (*шудры*).

В основе визуальной выразительности *ваянг кулит* лежит взаимодействие света и тени. Театр теней репрезентирует глубинные сакральные представления индонезийцев: именно семантика бинарных оппозиций (свет/тень, добро/зло, женский/мужской и т.д.) лежит в основе философии *рва бинеда*. Согласно концепции *рва бинеда* наш мир наполнен полярными явлениями, всё имеет свою противоположность: позитивное/негативное, конструктивное/деструктивное, мужское/женское, свет/тьма и т.д. Человеку же необходимо находить баланс и оставаться в гармонии со вселенной. Согласно постулатам *рва бинеда*, зло есть часть целого, добро также является частью целого. Одно не может существовать без другого. К примеру, индонезийцы считают, что в гармоничном человеке добро и зло должны быть представлены в равной степени, в противном случае баланс энергий будет нарушен.

Влияние религиозного начала проявлялось и в канонах театрализованных представлений. Так, в индонезийских спектаклях сценическое пространство оказывалось поделённым на две части. Правая часть – божественная – предназначалась для расположения кукол-изображений богов; левая – демоническая. Смертные герои соотносятся с какой-либо из сторон в соответствии со своими качествами и чертами характера. Вне зависимости от выбора сюжета данный канон остаётся неизменным.

Следует отметить, что деление сценического пространства на две зоны (правую и левую), символизирующие светлые и тёмные силы, присутствует и в южноиндийских танцевальных драмах *якшагана*[1] и *катхакали*[2], восходящих в классическому санскритскому театру.

Интересно и религиозно-философское осмысление спектаклей в контексте данной философии. Как фигуры положительных и отрицательных героев театральных действ, репрезентирующие силы добра и зла, после многочисленных сценических сражений оказываются в одном сундуке, так и положительные, и отрицательные энергии должны быть, по мнению носителей традиции, скоординированы в человеке для его гармоничного существования[3].

Исследователи считают, что генезис подобных представлений о добре и зле кроется в основах индуизма, а сами спектакли призваны «изобразить положительные и отрицательные черты человека, с обязательным триумфом светлого начала над тёмным. Зло никогда не может быть уничтожено, так как индуизм не предполагает существование чистого добра. Добро и зло сосуществуют, индуизм же ищет способы привести их к мирному взаимодействию» (Eiseman, 1990: 324).

Важнейшим элементом представлений *ваянг кулит* является и музыкальное сопровождение; аккомпанирующую функцию выполняет *гамелан* – ансамбль индонезийских музыкальных инструментов. Включают в себя *гамеланы* всевозможные металлофоны, ксилофоны, хордо-, мембрано- и аэрофоны. Для музыкального оформления спектаклей может использоваться любое количество исполнителей, но не менее восьми. Звучание гамелана во время спектакля следует за движениями персонажей, создаёт необходимое настроение, характеризует чувства и состояния героев, служит опорой ритмизованной речи кукловода. Каждая тема, исполняемая *гамеланом*, соответствует какому-либо персонажу, эпизоду повествования или поэтическому образу.

[1] *Якшагана* – «букв. "песни полубогов": южноиндийская танцевальная драма, основанная на эпосе и темах из пуран, которая получила наибольшее распространение в штате Карнатака» (Карташова, 2010: 548).

[2] *Катхакали* – «букв. "рассказ для песни": южноиндийская танцевальная драма штата, возникшая примерно в XVIII веке, в штате Керала» (Карташова, 2010: 479).

[3] Из беседы со скульптором и художником, представителем верования кеджавен Ибрагимом Нуром (Ibrahim Noor): Индонезия, г. Джокьякарта, 15 марта 2018 года.

Важнейшую роль в спектаклях *ваянг кулит* играет исполнитель на барабане *кенданг*. Именно барабанщику следует считывать «знаки», даваемые ему *далангом*, и через изменение темпа или паттерна звучания подавать «ключи» для других исполнителей в составе аккомпанирующего ансамбля. В связи с этим в представлениях *ваянг кулит* ключевую роль играет слаженное взаимодействие *даланга* и барабанщика.

Известный специалист в области восточного театра кукол И.Н. Соломоник обращает внимание на то, что «даланг является фактически дирижёром оркестра. Он подаёт музыкантам все основные сигналы для вступления, остановки, перемены мелодии, ритма и т.д. Дирижёрскую палочку ему заменяют два небольших деревянных молотка чемполо, которыми он бьёт по стенке ящика из-под кукол. <…> На развёрнутой к далангу стенке ящика подвешено четыре-пять металлических или бронзовых пластинок кепьяк (кепрак, копрак). Ударяя по ним одним из своих молотков, даланг создаёт шумовые эффекты – имитирует лязг оружия, шум ветра, грозы, бури, землетрясения, извержения вулкана и т.д.» (Соломоник, 1983: 123).

Распространение ислама на территории Малайского архипелага было способно поставить под сомнение дальнейшее существование марионеточных театральных представлений ввиду существующего внутри данной религии запрета на антропоморфные изображения. Однако несмотря на всё увеличивающуюся численность мусульманского населения, традиционный театр продолжает сохранять свою популярность, так как воспринимается индонезийцами в качестве важной части культурного наследия их страны. Исследователи указывают, что до сих пор «при проведении обрядов бракосочетания и обрезания перед домами исполняются пьесы театра ваянг» (Headley, 2004: 36). Сохранение театром теней своего значения в условиях примата мусульманского мировоззрения обусловливается сакральной трактовкой *ваянг кулит* и важностью исполняемых им социальных функций: все переходные моменты жизни должны быть «освящены» соответствующим случаю представлением, ими «отмечают все важные события яванской жизни, личной или общественной, когда необходимо заручиться благословением, поддержкой “божественных предков”» (Соломоник, 1983: 102).

Формирование театра Индонезии проходило под сильнейшим влиянием индийской традиции; театральные представления в Индии и Индонезии не только понимались в едином ключе, но и выполняли схожие функции в жизни общества. Являясь частью ритуальной практики, спектакли знакомили зрителей с мифологией и историей страны, формировали мировоззрение, эстетические вкусы, модели поведения. Спектакли *ваянг кулит* и в наши дни остаются неотъемлемой частью жизни индонезийского социума, до сих пор не утрачивая своего непреходящего значения.

При рассмотрении культурной жизни различных регионов земного шара особое внимание исследователи обращают на синкретические виды искусств. Заключая в себе визуальные, акустические и моторные образы, посредством вербального текста, цветовой и музыкальной выразительности, языка жестов и телодвижений они служат источником широчайшего спектра информации об особенностях культуры региона-цивилизации, репрезентируют глубинную символику и способствуют более полному пониманию инотрадиции. Цветовая палитра, широко используемая в искусстве того или иного региона, обращает внимание на особенности восприятия и трактовки цветовой палитры той или иной цивилизацией. Грамотность в различных аспектах культуры является основой для последующего выстраивания эффективного диалога между представителями различных стран.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Карташова, Т. 2010. *Уп-шастрия как общее звуковое пространство музыкальной культуры Северной и Южной Индии*. М.: Композитор.

Соломоник, И. 1983. *Традиционный театр кукол Востока. Основные виды театра плоских изображений*. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука».

Eiseman, F. 1990. *Bali: Sekala & Niskala. Essays on Religion, Ritual, and Art*. Singapore: TUTTLE Publishing.

Headley, S. 2004. *Durga's mosque cosmology, conversion and community in Central Javanese Islam*. Singapore: Institute of Southeast Asian Studies.

Symbolism of Color in the Indonesian Culture (On the Example of the Wayang Kulit Theater)

Antipova Viktoriia Yurievna

Saratov State Conservatoire named after L.V. Sobinov, Saratov, Russia

ABSTRACT

The article is devoted to the perception of color by representatives of Indonesia; this phenomenon is considered through the prism of the Indonesian traditional shadow theater wayang kulit. The article provides information about the earliest mentions of wayang kulit performances, describes the choice of plots, musical accompaniment and performance features; data on ensembles of traditional musical instruments (gamelans) are presented. The author characterizes the symbolism of color, shadow and light that has developed in the art of the Malay archipelago under the influence of Indian culture; similar features of Indian and Indonesian theater performances are considered. Information is provided on the impact of the tradition of Indian dance dramas on the interpretation of stage space in Indonesian shadow theater performances. Particular attention is paid to the semantics of geographical directions, corresponding to color associations. Also, the symbolism represented in the theater of shadows is also viewed through the prism of the philosophy of binary oppositions the rwa bineda. Particular attention is paid to the influence of various religions on the formation and development of theatrical art; characterized by a sacred interpretation of performances and theatrical objects in the culture of Indonesia. The aim of the work is a multi-aspect characteristic of the Indonesian shadow theater; performances are considered as syncretic forms of art combining music and stage performance. The research methodology is based on the principles of an integrated approach that examines the performances of wayang kulit from the theatrical-theoretical and historical-cultural points of view; the result is a multi-dimensional description of the performances. The key role in the work on the article was played by the author's experience in studying Indonesian culture during a scientific internship at the Institut Seni Indonesia Yogyakarta at the Indonesian Institute of Arts in the framework of the Darmasiswa Indonesian Scholarship program for the academic year 2017/2018.

Key words: *Indonesia, India, wayang kulit, color.*

УДК 159.922

Цвет как средство субъект-субъектного взаимодействия

Базыма Борис Алексеевич

Харьковский национальный университет внутренних дел, Харьков, Украина
bazyma.boris@gmail.com

АННОТАЦИЯ

Исходя из определения психики как субъект-субъектного взаимодействия, опосредованного объектом, носителем информации, рассматриваются роль и функции цвета в психическом взаимодействии. Психическое рассматривается как особое взаимодействие специфических структурных единиц – субъектов жизни. Субъекты жизни осуществляют свою жизнедеятельность посредством обмена веществом и энергией с окружающей средой. Принципиальная новая ситуация возникает в случае появления множества субъектов жизни, которые тем или иным образом ставятся перед необходимостью вести согласованную жизнедеятельность. Психическое взаимодействие как раз и возникает из необходимости согласованной жизнедеятельности отдельных субъектов жизни, находящихся в общем пространстве и времени. Цвет может выступать в качестве одного из таких средств, которые могут использовать субъекты жизни во взаимодействии друг с другом, при условии, что он несет информацию о других субъектах жизни. Акцент делается на двойственной природе цвета, который одновременно является как биотическим, так и абиотическим объектом, что существенно отличает цвет как от сугубо искусственных объектов, так и от природных абиотических объектов, опосредующих взаимодействие субъектов. Подчеркивается, что если бы свет и, соответственно, цвет не выступали в качестве абиотического объекта носителя информации для субъектов, то в зрительном аппарате живых существ не было бы необходимости. Также обсуждаются перспективы цветовой психодиагностики в аспекте ее основного механизма – идентификации с цветом. Рассматривается гипотеза происхождения чувства симпатии у человека к тем или иным цветам и их предпочтения в своей жизни.

Ключевые слова: *психика, взаимодействие, цвет, субъект.*

Роль и значение цвета в жизни человека на протяжении истории неоднократно менялись. В настоящее время цвет занимает одно из важнейших мест как средство воздействия, выразительности, коммуникации. В психологии цвет, прежде всего, используется как диагностическое средство, а также как стимульный материал для различного рода тренингов и психологических игр. В настоящее время достаточно глубоко изучены различные аспекты психофизиологического воздействия цвета на человека, определены его общие закономерности, разработаны рекомендации для дизайнеров, инженеров производственной среды, архитекторов, художников и прочих специалистов, которые в своей деятельности используют цвет. Получила определенное признание и цветовая психодиагностика, особенно в сферах развития, воспитания и психологической коррекции детского возраста. Активно изучается цветовая символика у различных культур и народов, в творчестве

писателей и художников. С этой целью привлекаются знания, накопленные психологией цвета. Нельзя не упомянуть и возросшую роль цвета в политтехнологиях, как это видно на примере целого ряда так называемых «цветных революций».

В то же время мы еще достаточно далеки от создания действительно научной цветовой психологии. Возможно, не завершен в достаточной степени этап накопления научных фактов. Также следует признать, что в этой дисциплине больше описаний и перечислений, чем обобщений и концепций.

В этой статье предпринимается попытка достаточно широкого обобщения, позволяющего локализовать и определить роль цвета в психической жизни человека и при этом не утратить важнейшие аспекты, известные по результатам различных наблюдений.

Очевидно, что цвет влиял и воздействовал на человека еще до того, как человек открыл для себя краски и стал их использовать в тех или иных целях. Почему, в связи с какой необходимость возникло цветовое зрение у живых существ? Ответ на этот вопрос, в свою очередь, связан с ответом на вопрос о природе любой чувствительности. В истории психологии мы встречаем несколько вариантов ответов, и общим местом для них является необходимость приспособления субъекта к окружающей среде. Развивая традиции «деятельностного подхода» в психологии (Леонтьев, 1981), необходимо внести ряд уточнений в этот вопрос. Следует различать два типа субъектов в психологии. Имеются в виду так называемые «субъекты жизни» и «субъекты психики». В целом, это, конечно, один индивид, выступающий в двух ипостасях. Он обладает еще двумя субъективностями (речь идет о человеке), социальным и духовным субъектом, но их рассмотрение не входит в задачи данной статьи.

Субъект жизни – это биологический организм, осуществляющий свою жизнедеятельность путем обмена веществом и энергией с окружающей средой. У различных типов субъектов жизни существуют свои способы такого обмена, позволяющие им расти, развиваться и давать потомство. Их «интересуют» только так называемые «биотические» объекты, то есть то, что непосредственно благоприятно и необходимо для их жизни. К ним может относиться и свет (цвет), к которому субъект жизни «тянется» (фототропизм).

С возникновением множества субъектов жизни ситуация принципиально меняется. Возникает необходимость во взаимной жизнедеятельности, ее регуляции. Другой субъект жизни (своего вида) должен перейти из разряда биотического объекта (пригодного для питания) в разряд абиотического, которого есть нельзя. Отсутствие подобного табу очевидно привело бы к взаимному уничтожению еще на самой заре жизни. Тут на помощь приходят продукты жизнедеятельности субъекта жизни. Эти выделения, то есть вещества, непригодные для жизнедеятельности данного вида, с очевидностью, неприемлемы и для других субъектов жизни того же вида. Это и есть природа первичной чувствительности: положительные тропизмы к биотическим объектам и негативные – к абиотическим (продуктам выделения своего вида). Поэтому хеморецепцию, с высокой долей вероятности, можно назвать первичной (Базыма, 1999).

Здесь, в духе традиции рассматривать нервную системы и психику как защитные системы, можно выдвинуть гипотезу, что природа чувствительности, преимущественно, если не полностью – абиотическая. Мы не знаем вкуса и запаха чистых воды и воздуха, сред и веществ, которые, безусловно, биотические для нас. Но стоит им стать загрязненными чем-то, что может нам навредить, мы это ощущаем.

Структурное и функциональное усложнение субъектов жизни также с необходимостью приводит к усложнению субъектов психики. Более или менее полноценный субъект психики возникает в случае многоклеточных животных, что позволяет субъекту жизни взаимодействовать не только с другими субъектами жизни (психическое взаимодействие, вынесенное за пределы субъекта жизни), но и с самим собой. Субъект психики может сохраняться некоторое время даже при отсутствии взаимодействия с другими субъектами жизни. Однако при длительном отсутствии поблизости других

субъектов жизни и взаимодействия с ними, субъект психики регрессирует, поскольку необходимость в нем становится минимальной.

Свет (цвет) имеет двойственную природу. Он одновременно и биотический, и абиотический объект. Фототропизмы однозначно указывают на биотическую природу света, но слишком интенсивное световое излучение опасно для любого субъекта жизни. Оставим за рамками статьи историю развития световой (цветовой) чувствительности в животном мире и сосредоточимся на роли цвета в жизни человека как психического субъекта.

Даже у древних людей (напр., наскальная живопись, цветовая символика первобытных племен) мы уже обнаруживаем использование цвета как средства субъект-субъектного взаимодействия. Это включает в себя воздействие на потусторонний мир (напр., рисунок красной руки как оберег перед входом в пещеру) и реальных врагов (боевая раскраска тел), а также использование цвета для повышения сексуальной привлекательности (чернение половых органов). Вместе с тем, оставаясь природным, биотическим объектом, цвет издревле оказывал на людей закономерное психофизиологическое воздействие – возбуждал или умиротворял, воодушевлял или погружал в уныние. Древний человек непосредственно ощущал это воздействие цвета и пытался им овладеть. Он ощущал его как некую природную силу, но по причине, практически, всеобщей предметной отнесенности цвета к тем или иным поверхностям и средам, связывал эту силу с соответствующей стихией или предметом, носителем цвета. Отсюда тянущаяся до наших дней дискуссия о природе цветовых ассоциаций, о том, носят или они исключительно предметный характер, а, следовательно, произвольны и меняются от культуры к культуре или являются изначально общими для всех людей с незначительными культурными различиями (Базыма, 2007).

Можно сказать, что как раз в наше время цветовые значения приобретают драматически большую вариативность, чем это было в прошлом. Человек уже в достаточной степени овладел цветовоспроизведением, открыл миллионы тонких оттенков и движется в направлении размывания цветового символизма и доминировании цвета как знака. Характерным примером здесь может служить гендерная цветовая дифференциация, когда розовый (красный) в культурах многих стран Европы считают «девчачьим», а голубой (синий) «мальчишеским». Интересно, что такому «всеобщему мнению» не больше ста лет и возникло такое деление из сугубо утилитарных соображений, тогда как древнейшая символика «мужское начало» рассматривает как «красное», а «женское» – как «синее».

Центральным утверждением данной работы, как и анонсировалось, является тезис о том, что цвет является средством субъект-субъектного взаимодействия, то есть, непосредственно включен в структуру и процессы человеческой психики. Он несет информацию как об окружающем мире, так и о других субъектах, поэтому цветовое зрение человека превосходит по своему развитию многих других субъектов жизни иных видов. Да, мы в основной своей массе не чувствительны к ультрафиолету, и это как раз тот случай, когда некий объект излишен для взаимодействия субъектов, в отношении него не развивается специфической чувствительности. Однако можно предположить, что, если бы в нашей жизни необходимым для субъект-субъектного взаимодействия стало ультрафиолетовое излучение, у человека, как и у некоторых животных, живущих в специфических условиях, тоже бы возникло и развилось ультрафиолетовое зрение.

Коснемся также и вопроса цветовой психодиагностики. Она тоже закономерно подчиняется общему правилу субъект-субъектного взаимодействия. В базовой процедуре всемирно известного теста Макса Люшера (Lüscher, 1985) – ранжировании цветов по степени субъективной приятности отражается взаимодействие с другим субъектом, в частности, с тестологом. Субъективная приятность цвета связана с идентификацией цветовых оттенков либо с собой (Я-реальное), либо с другим (Я-идеал) и выражает отношение к тестирующему (симпатичен он или нет субъекту), к процедуре, которая одновременно производится с цветовым ранжированием (Базыма, 2007). Поэтому способность цветовых предпочтений отражать устойчивые индивидуальные особенности (черты

личности, например) определяется такими факторами, как идентичность (зрелость личности), возраст, образованность, культурные традиции. Если требуется оценить текущее психофизиологическое состояние субъекта, то лучше воспользоваться тем или иным методом оценки порогов цветовой чувствительности, однако существующие на сегодняшний день известные способы достаточно громоздки и поэтому широко не используются.

Арт-терапевтические занятия с использованием цвета еще более ярко показывают роль цвета как средства субъект-субъектного взаимодействия. Процедура кодирования цветом эмоций, отношений и других компонентов межличностных взаимодействий в значительной степени проста и удобна. Особенно это относится к детям, у которых яркость и светлота цвета практически однозначно связаны с хорошим, добрым, приятным. Этим можно объяснить знаменитый феномен «неподражательных» (нереалистичных) цветов в рисунках детей дошкольного и младшего школьного возраста: все хорошее (дома, растения, животные и т.д.) рисуется любимыми цветами (яркими, светлыми), а все плохое – темными и тусклыми.

Нарушения и распад субъект-субъектных взаимодействий, наблюдаемых при ряде психических заболеваний, в частности, при шизофрении, закономерно отражается и на отношении к цвету, на использовании его как средства взаимодействия. Сначала нарастает амбивалентность цветовых значений. Она присутствует и у здоровых, но является контролируемой, иерархической, контекстно обусловленной. У больных шизофренией противоположные значения цвета становятся рядоположенными, взаимоисключающими и в тоже время парадоксально существующими одновременно, периодически меняющимися местами. Затем амбивалентность сменяется эмоциональным опустошением цветовых значений. Цвет становится «просто краской», и на первый план выходят сугубо ситуативные предметные ассоциации. Например, серый цвет обозначается как «радостный», потому что «это цвет мозга, который радуется».

Важным условием использования цвета как средства субъект-субъектного взаимодействия, как уже писалось, является идентификация с тем или иным цветом как маркером психического субъекта. Здесь уже наблюдается переход на новый уровень субъектности – уровень социального субъекта. Социальный или коллективный субъект – это структура, объединяющая некое число индивидов (группа, коллектив, организация и т.д.) в той или иной степени общим отношением к некоему ресурсу (источнику благ). Эти индивиды противостоят конкурентному социальному субъекту, претендующему на тот же или аналогичный ресурс, поэтому закономерно возникает необходимость в общем для группы обозначении, маркере, которым уже в древности становится цвет. В современную эпоху роль цвета как маркера принадлежности к тому или иному социальному субъекту стала практически повсеместной. Цвет как бы аккумулирует в себе и гражданскую позицию, и мировоззрение, и политические убеждения, и многое-многое другое. Надстройка над базисом первичных цветовых значений стремительно растет, и реален риск углубления различных противоречий и взаимного непонимания в этом море цветовых значений, которых с каждым днем становится все больше и больше. Тот или иной цвет объявляется «модным в этом сезоне», и миллионы стараются соответствовать текущему тренду. Психический субъект в этом случае отступает на задний план, личные чувства и предпочтения приносятся в жертву общему мнению коллективного социального субъекта. Человеку легче ответить на вопрос «Кто и какие мы?», чем на вопрос «Кто и какой я?». Психологии цвета следует хорошо осознать эту коллизию в умах современных людей и отчетливо разграничить три уровня субъектности индивида, не говоря уже о четвертом уровне – «духовном субъекте», для которого существующая цветовая дифференциация практически не важна.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Базыма, Б. А., 1999. К вопросу о природе психики. *Вестник Харьковского университета. Серия Психология*, 9-18.

Базыма, Б. А., 2007. *Психология цвета: теория и практика*. СПб.: Речь.

Леонтьев, А. Н., 1981. *Проблемы развития психики*. М.: Изд-во МГУ.

Lüscher, M., 1985. *Der Lüscher-Test. Persönlichkeitsbeurteilung durch Farbwahl*. Rowohlt, Reinbek.

Color as a means of subject-subject interaction

Bazyma Boris Alekseevich

Kharkov National University of Internal Affairs, Kharkov, Ukraine

ABSTRACT

Based on the definition of the psyche as a subject-subject interaction mediated by an object, an information carrier, the role and functions of color in mental interaction are considered. The psyche is considered as a special interaction of specific structural units – subjects of life. The subjects of life carry out their activities through the exchange of matter and energy with the environment. A fundamentally new situation arises in the case of the emergence of many subjects of life, which in one way or another are faced with the need to conduct a coordinated life activity. Psyche interaction just arises from the need for a coordinated life activity of individual subjects of life that are in the common space and time. Color can act as one of such means that subjects of life can use in interaction with each other, provided that it carries information about other subjects of life. The emphasis is on the dual nature of color, which is both a biotic and an abiotic object, which significantly distinguishes color from both purely artificial objects and natural abiotic objects that mediate the interaction of subjects. It is emphasized that if light and, accordingly, color did not act as an abiotic object of information carrier for subjects, then the visual apparatus of living beings would not be necessary. The prospects of color psychodiagnostics in the aspect of its main mechanism – identification with color are also discussed. The hypothesis of the origin of a person's feeling of sympathy for one or another color and, accordingly, their preferences in their life is considered.

Key words: *Psyche, interaction, color, subject.*

УДК 070

Восприятие синего цвета в рекламной коммуникации (на примере печатной рекламы в СМИ Республики Мордовия)

Бакеева Диана Анваровна

Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарёва, Саранск, Россия
bakeeva.di@yandex.ru

АННОТАЦИЯ

Автором подчёркивается, что цветовая коммуникация – это сложная культурологическая конструкция. В данной статье рассмотрена цветокоммуникация в рекламе на примере восприятия аудиторией синего цвета. Результаты исследования могут быть использованы в практической деятельности PR-служб, рекламных агентств. Цвет является фактом общественной жизни. История каждого отдельного цвета – это всегда история общества, социума. Именно общество «производит» цвет, дает ему определение и наделяет смыслом, вырабатывает для него коды, ценности, наделяет установками, регламентирует его применение и задачи, поэтому проблемы цвета – прежде всего социальные. Предметом исследования является семантико-символическая характеристика категории «цвета» (в частности, синий цвет) в контексте рекламного отражения места цвета в системе современных социокультурных отношений. Исследование направлено на то, чтобы (1) выявить специфику функционирования цвета в рекламных технологиях; (2) исследовать роль цветовых предпочтений в формировании и становлении воздействующей функции рекламы; (3) определить семантический код синего цвета в печатных региональных СМИ с точки зрения маркетингового эффекта. Представленные в статье данные собирались в ходе устного опроса, в котором приняли участие 50 студентов филологического факультета направления подготовки «Журналистика» (35 – женщины и 15 – мужчин; средний возраст участников – 19 лет, min – 17, max – 28). В ходе исследования для рассмотрения общекультурного контекста и социальных функций цвета применялись общенаучные методы, такие как системный и структурно-функциональный, а также эмпирические методы. Результаты подтвердили, что синий цвет часто встречается в рекламных объявлениях. Реклама использует возможности цветовой палитры более упрощённо, поверхностно, скорее акцентируя внимание на семантической составляющей, поскольку основные функции рекламы (информационная, экономическая, социальная, маркетинговая) направлены на развитие материального мира. Задача цветового оформления рекламной продукции значительно усложняется, когда тот или иной цвет наделяется различными культурфилософскими смыслами.

Ключевые слова: *знак, культура, реклама, символ, цвет.*

ВВЕДЕНИЕ

Человек, обладая достаточно развитой системой цветовосприятия, в ходе эволюции сформировал определенные представления о цвете. Восприятие цвета для людей – это не просто физиологический процесс, это неотъемлемая часть визуального, эмоционального и символического видения

окружающего мира. Рекламисты считают, что цвет оказывает самое непосредственное воздействие на мотивацию потребителя. Успех новой торговой марки или продукта в большой степени зависит от того, как потребитель их воспримет на уровне чувств, и зрительно – прежде всего. Прогнозируемость этой реакции, по сути, гарантирует будущий результат. Цветовое решение торговой марки настолько же важно, насколько сильную волну внимания оно вызывает у целевой аудитории. При грамотной работе социумной настройки цветовосприятия, рекламист не допустит ошибки в выборе цветовой гаммы.

Печатная реклама, используя систему мотивационного анализа, усиливает интенсивность положительной мотивации и устраняет то, что данной мотивации мешает. Реклама, учитывающая все эти моменты, делает акцент не только на предмете, но и на положительных эмоциях, ассоциациях с рекламируемым товаром. Она обращается к чувствам и работает на символическом уровне, когда приоритет рекламного воздействия отдается не столько доводам, сколько показу, но такому показу, который, в конечном счете, и настраивает на покупку.

В качестве эмпирического материала нами были выбраны 150 образцов печатной рекламы, размещенных в средствах массовой информации Республики Мордовии, – газетах «Столица С» и «ТВ неделя Мордовии» (за период с 20 января по 30 июля 2019 года).

Рекламные объявления сегодня играют огромную роль в создании повседневного стиля жизни, в распространении и закреплении культурных и эстетических символов. Особое значение приобретают в современной рекламе технологии использования цвета.

Проблеме цветового воздействия на психику человека в разные времена было посвящено много исследований. Однако такое направление исследований, как «цветопсихология рекламы», «цветовая культура», «цветовой код» не получили широкого развития, хотя в последние годы интерес к поиску и расшифровке смыслов, культурных кодов возрос. К сожалению, изготовители рекламных сообщений, так же, как и их заказчики, в большинстве случаев, не очень внимательны и при составлении текстов не говорят об их цветовом решении. Очевидно, многие рекламисты не считают проблему цветового содержания рекламы серьезной. Главными, по их мнению, являются яркость, выразительность сообщения, которые наиболее привлекают внимание аудитории. Однако на практике выявляется ошибочность этих суждений, ведь как показывают специальные исследования, «80% цвета и света «поглощаются» нервной системой в целом и только 20% − зрением» (Мокшанцев, 2003: 46).

РЕЗУЛЬТАТЫ И ОБСУЖДЕНИЕ

Символическая структура создает многослойную смысловую парадигму, объяснение и понимание которой требуют от интерпретатора работы с понятиями различного уровня. Эти коды (или шифры) находятся как в сознании, так и в подсознании. Например, цвет как символ в сознании представлен такими характеристиками, как колер, яркость, насыщенность. В подсознании цвет представлен физиологической составляющей, психическим настроем. Цвет имеет смысловое общественно-политическое выражение.

Многогранность символической цветовой структуры не может не проявиться в специфике воздействия дизайнерских и рекламных проектов. Она может выражаться как в создании определенного психологического климата, так и в формировании мотивационно-потребностного настроения. Поэтому изучение особенностей воздействия символических цветовых структур – одна из задач разработчиков рекламы.

Среди научных исследований по рекламе и дизайну есть работы различных авторов о влиянии цвета на успешность восприятия и воздействия того или иного продукта. Изучение цвета входит в проблемно-тематические поля самых разных дисциплинарных и междисциплинарных исследований, имеющих выраженную гуманитарную направленность. Имеется опора на фундаментальные исследования культурологического профиля, в частности, концепции культурной картины мира,

цветовых мифологем (Ж. Бодрийяр, К. Леви-Стросс, К.- Г. Юнг, М. М. Бахтин, В. С. Библер, Ю. М. Лотман и др.). К ним примыкают труды по вопросам семантики и символики цвета в различных культурах (С. С. Аверинцев, Э. В. Гмызина, Н. В. Серов и др.), живописи и изобразительном искусстве (Н. А. Карева, М. О. Сурина), кинематографе (Н. Л. Горюнова, С. М. Эйзенштейн), архитектуре (Ю. А. Грибер). Еще одна группа источников представлена зарубежными (А. Вежбицкая) и отечественными (А. П. Василевич, О. Н. Григорьева, О. И. Кулько, Р. М. Фрумкина) лингвистическими трудами по проблемам вербализации цвета, лексики цветообозначений. Фундаментальное осмысление психоэмоциональных аспектов восприятия цвета находим в зарубежных исследованиях (И. Иттен, М. Люшер). Привлечены труды по проблемам оптимального использования цвета в СМИ, наружной рекламе (Л. Ю. Гермогенова, Х. Кафтанджиев, Р. И. Мокшанцев, А. И. Назайкин, И. В. Сироткина, О. А. Феофанов и др.).

Восприятие цвета – это сложный процесс, обусловленный физическим и психологическим воздействием. Современная психология выделяет в цветовом зрении два качественных уровня: ощущение цвета и восприятие цвета. Специфика рекламно-дизайнерского проектирования требует, как нам представляется, выделить еще один уровень – чувство цвета. Причём последний уровень в наибольшей степени относится к эстетической и эмоциональной сферам. На восприятие цвета оказывают влияние состояние зрительной системы, мотивация наблюдателя, воспитание, профессиональное обучение, общее эмоциональное состояние. Например, долгое время черный и белый считались хроматическими цветами; противопоставление холодных и теплых оттенков – чистая условность, которая менялась от эпохи к эпохе (к примеру, в Средние века синий считался теплым цветом) и от общества к обществу. Синий цвет относится к холодным цветам, вследствие связи с «холодными предметами»: лед, вода, небо и т.п. Н. Серов отмечает: «Чувство бесконечности и необъятности неба, морей, океана производит на человека впечатление возможностей, которые ничем не ограничены. Высота неба и глубины вод во всех смыслах отражают благородный характер холодных цветов, <…> выражают отрешенность, удаленность, просветлённость и вместе с тем сдержанное благородство» (Серов, 2019: 128). Представители различных культур могут интерпретировать один и тот же цвет по-разному. «В системе японской символики синий цвет символизирует зло и безнравственность. В исламской цветовой системе синий цвет – символ спокойствия, но это спокойствие ночи и смерти» (Кафтанджиев, 2005: 261). Амбивалентность синего подтверждают и другие исследования. Например, «синий и фиолетовый цвета по своему значению оказались наиболее гетерогенными и, по данным эксперимента, ассоциативно связывались как с положительными эмоциями (заинтересованностью, удовлетворенностью, облегчением), так и с отрицательными (разочарованием, сожалением, стыдом, грустью). <…> В русской культуре синий цвет по своему символическому значению, с одной стороны, является символом доброты, верности, постоянства, расположения и в геральдическом языке обозначает целомудрие, честность, добрую славу и верность, однако, с другой стороны – похож на черный и используется для выражения печали и горя» (Грибер и др., 2019).

Как считает М. Пастуро, став в XX веке самым распространенным цветом одежды на Западе, синий при этом утвердился в качестве самого любимого цвета (Пастуро, 2018: 102). Одна из характеристик синего в цветовой символике: он не будоражит, он спокойный, миролюбивый, ненавязчивый, почти нейтральный. Для Гете цвет – это «нечто живое, по своей сути близкое к человеку, и его невозможно свести к математическим формулам. <…> Цвет, на который никто не смотрит, – это цвет, который не существует» (Sepper, 1988). Синий цвет вызывает мечтательное (иногда меланхолическое) настроение. Синий – это строгий цвет с важной философией, которая ассоциируется со следующими деловыми качествами: порядочность, ответственность, надежность, влиятельность, серьезность. С помощью правильно подобранного цвета и цветовой гаммы можно управлять отношением потребителя к рекламе и компании, чью рекламу пользователь видит. Именно поэтому в дизайне рекламы такое

пристальное внимание уделяется цвету. Воздействие цвета в рекламе велико и выполняет ряд задач: привлечение внимания; влияние на понимание услуги, товара, бренда; влияние на запоминание и формирование позитивного отношения к рекламе.

Применение синего цвета можно наблюдать у различных торговых марок (продукция «Nivea», минеральная вода «Aqua Minerale», бренды «Газпром», «Intel», «Oral-B» и др.). По результатам исследования Kissmetrics, «35% женщин считают своим любимым цветом синий, 23% – фиолетовый, 14% – зеленый. А что касается нелюбимых цветов, то лидер здесь оранжевый: 33% женщин считают его непривлекательным. Аналогичный показатель «неприязни» имеет коричневый цвет (33%). Непопулярный у женщин и серый (17%)» (Поведение покупателей: online). Например, интернет-магазин косметики и парфюмерии «Л'Этуаль» оформлен в синем цвете. Ассоциация с водной стихией, а также с небом, безмятежностью и спокойствием – все эти характеристики присущи синему. Этот цвет выбирают политические деятели (он выражает идеи умеренности и диалога, способствует согласию и объединению). Крупные международные организации часто выбирают себе эмблемы голубого и синего цвета. По сути, синий цвет стал интернациональным, его призвание – укреплять мир и сотрудничество между народами. Нам представляется также интересным тщательный анализ воздействия конкретного цвета, а именно синего, на поведение потенциального покупателя, так как успех рекламной кампании во многом определяется грамотным подбором цветовой гаммы, используемой в дизайне рекламы продвигаемого продукта.

Для изучения степени влияния цвета в рекламе на потребительские предпочтения нами был разработан устный опросник. В исследовании приняли участие 50 студентов филологического факультета направления подготовки «Журналистика» (35 – женщины и 15 – мужчин; средний возраст участников – 19 лет; min – 17, max – 28). Например, на вопрос «Как Вы относитесь к рекламе в печатных изданиях?» большинство респондентов (42%) ответили, что относятся к рекламе в СМИ равнодушно, 27% относятся к рекламе положительно, 31% – отрицательно. На вопрос «Вы просматриваете рекламу в газетах Республики Мордовия?» ответы были следующие: скорее да (78%), скорее нет (22%). На вопрос «Какую рекламы Вы бы предпочли больше: черно-белую или цветную?» студенты ответили: «Цветную» – 100%. Далее был задан вопрос: «С каким рекламным продуктом (или брендом) у Вас ассоциируется синий цвет?». Ответы респондентов содержали следующие наименования: минеральная вода, сгущенное молоко, Pepsi, Twitter, Windows 7, ВКонтакте и др. Предпочтение синему цвету как одному из любимых выразили 60% лиц мужского пола и лишь 40% – женского. Мы предполагали, что молодежь – это та социально-демографическая группа, которая еще полностью не определилась в своем выборе, ее вкусы часто меняются, поэтому на ее потребительский выбор могут влиять различные факторы. В подтверждение наших результатов приведем утверждение: «Интересные сведения о типах людей с учетом «хроматических особенностей интеллекта» приводит исследователь О. Н. Чечина, которая экспериментально устанавливает тот факт, что женщины (феминный тендер) больше предпочитают розовые и сиреневые цвета, а мужчины (маскулинный тендер) – синие оттенки» (цит. по: Дроздов, 2016).

Итак, перейдем к анализу рекламы в печатных региональных СМИ. Образец рекламного объявления радиостанции «Ретро FM. Саранск. Частота 96.2» (ТВ неделя Мордовии. – 2019. – 17 июля, № 29) выполнен в насыщенной синей цветовой гамме. В данном случае у потребителей складывается образ надежной радиостанции, проверенной годами и с хорошей репутацией. Синий цвет – самый оптимальный вариант в рекламе. Во-первых, он не раздражающий. Самые посещаемые сайты в интернете (социальные сети) используют синий цвет в качестве основы. Он привлекает внимание наравне с красным, но, в отличие от второго, никогда не вызовет раздражения или гнева. Это лояльный цвет. Не менее успешной можно считать и рекламу «Центра стоматологии и базальной имплантации доктора Кизима» (ТВ неделя Мордовии. – 2019. – 10 июля, № 28). Услуги, предоставляемые стоматологическим центром, выделены блоками синего цвета. Изображение врача

в синем халате также вызывает ассоциации со спокойствием, ясностью и концентрацией. Такой цвет отлично успокаивает потребителя, снимает ощущение опасности (стоматологической процедуры), повышает доверие.

В газете «Столица С» под рекламу обычно отводится 9 страниц, но не все полосы выполнены в цвете. Для исследования было проанализировано 55,5% рекламных страниц от всего блока «Торговый ряд». Установлено, что синий цвет используется часто: как правило, в рекламе пластиковых окон, остекления лоджий («Proffdecor», «Окна Поволжья»), туристических услуг, радиостанций («Радио России. Мордовия»), банковских услуг («КС банк»). В некоторых объявлениях синим цветом маркируется главная информация (телефон, адрес, слоган). Например, реклама «Бассейн детям! Возобновил работу большой плавательный бассейн во Дворце спорта» олицетворяет природную чистоту, водную стихию (Столица С. – 2019. – 16 июля, № 29). Напомним, «символически синий цвет соответствует спокойной воде, флегматичному темпераменту» (Браэм, 2009: 55). Однако лидирующий цвет в данном издании – красный. Здесь мы наблюдаем отсылку к корпоративному цвету газеты.

Таким образом, цвет – один из первостепенных элементов печатной рекламы, способный повлиять на решение о покупке не меньше, чем слоган. В целом, проанализировав образцы рекламы, можно сделать вывод о том, что в газете «ТВ неделя Мордовии» размещается около 62,4% объявлений, в которых присутствуют, в том или ином виде, синие оттенки. В газете «Столица С» таких объявлений чуть меньше – около 52,7% и доминирует красный.

ВЫВОД

Проанализировав рекламу в средствах массовой информации Республики Мордовия, можно сделать следующие выводы, способные повысить эффективность рекламной коммуникации:

– цветовая символика имеет важное значение в культуре общества, поскольку цвет структурирует не только внешнее, но и внутреннее социальное пространство;

– цветовая маркировка используется для оформления жизненного (культурного) повседневного бытия: бинарная оппозиция (день – ночь, небо – земля); маркировка черт ландшафта, имеющих специфическую цветовую окраску;

–одним из значимых элементов рекламного обращения является цвет; в рекламе цвет выполняет ряд функций: привлекает внимание читателей; способствует осознанию сути товара; позволяет значительно улучшить запоминание рекламы; формирует определенный взгляд на рекламируемый товар; выделяет важные коды рекламы; уравновешивает композицию;

– визуализация цвета в рекламе также предполагает акцентирующую (подчеркнуть нужный элемент изображения), выражающую (цвет как носитель значений, «цветокоды»), символизирующую (цвет как символ), экспрессивную (с помощью цвета создаем настроение) функции;

– синий цвет часто встречается в рекламных объявлениях, в частности, в следующих контекстах: компании-производители кондиционеров и вентиляторов, окон, минеральной воды, услуги туристических фирм; синий цвет и его оттенки повышают доверие, ассоциируются с надежностью и авторитетностью; сочетание синего цвета с белым также считается оптимальным вариантом;

– текст, напечатанный светлыми буквами на темном фоне, сложнее для восприятия;

– следует добавлять цвет в рекламу; для рекламных целей подходят красный, синий и зеленый цвета при условии, что размер рекламного материала достаточен. Четырехцветная реклама привлекает значительно больше читателей, чем черно-белая.

БЛАГОДАРНОСТИ

Автор выражает благодарность за ценные замечания, высказанные рецензентами статьи.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Браэм, Г. 2009. *Психология цвета*. М.: АСТ: Астрель, 158 с.

Грибер, Ю. А., Йонаускайте, Д., Мор, К. 2019. Цвета эмоций: экспериментальное исследование ассоциативных связей в современном русском языке. *Litera* 1: 69-86.

Дроздов, В. С. 2016. Цветокоммуникация в рекламе и закономерности восприятия рекламного сообщения. В кн.: *Современная психология*. Казань: Бук, 29-32.

Мокшанцев, Р. И. 2003. *Психология рекламы*. М.: ИНФРА-М.

Пастуро, М. 2018. *Синий. История цвета*. М.: Новое литературное обозрение.

Поведение покупателей: как цвет влияет на продажи. Alfa-Content. URL: http://alfa-content.ru/blog/povedenie-pokupatelej-kak-cvet-vliyaet-na-prodazhi-infografika/ (дата обращения: 29.07.2019).

Серов, Н. В. 2019. *Символика цвета*. СПб.: Страта.

Sepper, D. L. 1988. *Goethe contra Newton. Polemics and the Project for a new Science of Colour*. Oxford: Cambridge University Press.

The perception of blue in advertising communication: A study of print advertising in the media of the Republic of Mordovia

Bakeeva Diana Anvarovna

National Research Ogarev Mordovia State University, Saransk, Russia

ABSTRACT

The author emphasizes that color communication is a complex cultural phenomenon. This article discusses color communication in advertising by the example of audience perception of blue. The results of the study can be used in the practical activities of PR-services, advertising agencies. Color is a fact of social life. The history of each individual color is always the history of society. It is society that “produces” color, gives it a definition and meaning, develops codes and values for it, endows it with settings, and regulates its application and its tasks. Therefore, problems connected with color are primarily social. The subject of the research is the semantic-symbolic characteristic of the category “color” (in particular, the blue color) in the context of the advertising reflection of their place in the system of modern sociocultural relations. The study is aimed at (1) identifying the specifics of color functioning in advertising technologies; (2) studying the role of color preferences in the formation of the impact function of advertising; (3) determining the semantic code of blue in the printed regional media in terms of marketing effect. The data presented in the article were collected during an oral survey, which was conducted with 50 students of the philological faculty of the journalism field of study (35 – women and 15 – men; average age of participants – 19 years, min – 17, max – 28). The study also applied general scientific methods, such as systemic and structural-functional ones, used to examine the general cultural context and social functions of color, as well empirical methods. The results confirmed that blue is often found in advertisements. Advertising uses the capabilities of the color palette in a more simplified, superficial way, rather focusing on the semantic component, since the main functions of advertising (information, economic, social, marketing) are aimed at the development of the material world. The task of color design in advertising products is greatly complicated when a particular color is endowed with various cultural and philosophical meanings.

Key words: *sign, culture, advertising, symbol, color.*

УДК 612.821.8:612.812:004.51

Роль моторного компонента в цветовосприятии

Бурыкин Юрий Геннадьевич

Научно-исследовательский институт системных исследований Российской академии наук, Москва, Россия
yriig@yandex.ru

АННОТАЦИЯ

В основе психофизиологических механизмов восприятия лежат информационные процессы, где принципиальное значение имеет интеграция разномодальной информации в мозге. Конечным звеном интегрированной информации является двигательный сегментарный аппарат спинного мозга и глазодвигательных ядер. Целью проведённых исследований было обнаружение специфических моторных паттернов, возникающих при цветовосприятии. Методами визуального наблюдения и речевых ответов обследуемых были обнаружены безусловно рефлекторные реакции мышц верхних конечностей, которые возникали при восприятии цветовой информации. В результате предъявления хроматических стимулов наблюдались непроизвольные движения фаланг I-V пальцев верхних конечностей, и в конечной фазе движения кисть принимала характерную для данного цвета форму. Повторное предъявление стимула вызывало идентичную реакцию. Аналогичные реакции наблюдались у всех обследуемых. Движения пальцев сопровождались появлением проприоцептивных ощущений, что позволяло описывать цвета на языке кинестетической модальности, давая им такие субъективные характеристики, как вязкость, упругость, стягивание, скольжение по поверхности, тяжесть, легкость и др. Предъявление черного цвета вызывало выраженную флексорную реакцию мышц предплечья, а белого, напротив, реакцию мышц-экстензоров, при этом кисть принимала соответствующую форму в виде сомкнутых фаланг пальцев или раскрывшегося веера. Вышеописанные реакции возникали также при прохождении света через закрытые веки, когда цветоощущение не возникало. При тренировке, направленной на определение положения фаланг пальцев в пространстве без зрительного контроля, у обучаемого формировался навык идентификации цветов при отсутствии осознаваемых зрительных ощущений, моторный компонент становился ведущим в процессах цветовосприятия.

Ключевые слова: *цветовосприятие, окуломоторика, рефлексы.*

ВВЕДЕНИЕ

В основе психофизиологических механизмов восприятия лежат информационные процессы, где принципиальное значение имеет интеграция разномодальной информации в мозге (Владимирский, 2001). В мозге происходит взаимодействие не только между экстерорецептивными, но и экстеро- и интерорецептивными модальностями. Показателем взаимодействия различных анализаторов служит вызванная активность мозговых структур при соответствующей сочетанной стимуляции. Электрическая активность при зрительной стимуляции может изменяться под влиянием акустического,

вестибулярного и соматосенсорного раздражения, а также под влиянием раздражения висцеральных нервов или внутренних органов (Батуева, 1984).

Сенсорная интеграция реализуется в таламусе. Подушка таламуса включает в себя заднюю группу его ядер и обеспечивает ассоциативные связи зрительного анализатора с другими органами чувств, проецирующимися на таламус. Все подкорковые и стволовые структуры, в которые вступают сенсорные афференты, формирующие опто-, аудио- и вестибуломоторные реакции, представляют собой единую сенсомоторную систему, функционирующую как в рефлекторном, так и в произвольном режиме. Конечным звеном интегрированной информации является двигательный сегментарный аппарат спинного мозга и глазодвигательных ядер (Бабияк и др., 2002).

Согласно выдвигаемой автором гипотезе, цветовосприятие сопровождается непроизвольными моторными реакциями организма, что может влиять на состояние двигательных функций человека-оператора. В телекоммуникационных системах конечным элементом является видеотерминал, на который выводится необходимая графическая информация для человека-оператора. Эксперименты по исследованию движения глаз показали, что существуют закономерности при наблюдении двумерных изображений на экране дисплея (Беляев, 2012). Экспериментальное изучение количественного взаимодействия анализаторных систем представлено в работах ряда исследователей (Антонец и др., 2009).

Рядом авторов (Полевая и др., 2003) разработаны инструментальные компьютерные технологии, позволяющие получать цифровое описание субъективных сенсорных образов и измерять характерные времена взаимодействия нейрональных модулей при осознании сенсорного сигнала для конкретного индивидуума в конкретном функциональном состоянии.

В экспериментальных исследованиях (Cropper and Wuerger, 2005) приводятся данные о влиянии цветовосприятия на кинематические характеристики движений человека. Влияние зрительного восприятия на двигательные функции и вегетативный статус человека рассмотрено в ряде других работ (Андрианов и Василюк, 2005; Осипова и др., 2010) и имеет прикладное значение в спорте (Логинов и др., 2012; Хадарцев, 2012). Таким образом, состояние двигательных функций организма зависит от параметров световой среды, что имеет большое значение в гигиене труда, эргономике, спорте, экологии человека и при человеко-машинном взаимодействии. Целью проведённого исследования было обнаружение специфических моторных паттернов, возникающих при цветовосприятии.

МЕТОД

Для качественного изучения процессов сенсорной интеграции у человека, а именно взаимодействия зрительного и двигательного анализаторов, автором применялся феноменологический подход, основанный на визуальном наблюдении за безусловно рефлекторными реакциями мышц верхних конечностей обследуемого, возникающими на предъявление цветовых стимулов. При исследовании анализаторов человека также широко используют речевые ответы исследуемого, идентифицирующего раздражения того или иного анализатора. Метод речевого ответа о наличии раздражения или его качестве следует рассматривать как частный случай метода условных рефлексов в приложении к анализаторам человека (Макаров, 1973).

В качестве тест-объектов использовался цветной картон формата А-4 с глянцевой поверхностью, который размещался на столе в поле зрения обследуемого. Цветовая стимуляция также производилась с экрана монитора, расположенного во фронтальной плоскости с расстояния 0,5 м до глаз обследуемого. Реакции на предъявление цветовых стимулов возникали при отсутствии выраженного мышечного напряжения в верхних конечностях со стороны обследуемого, в то же время кисть верхней конечности не должна была свободно свисать под действием силы тяжести.

Поскольку данный феноменологический подход основан на субъективной интерпретации рефлекторных реакций исследователем, эксперимент проводился также без зрительного контроля со стороны обследуемого на основе речевых ответов последнего. При этом информацию о движении фаланг пальцев и форме кисти верхней конечности реципиент получал от проприорецепторов. По авторской методике, направленной на тренировку проприоцептивных ощущений, было обучено 16 человек, в возрасте от 18 до 68 лет, у которых были сформированы устойчивые перцептивные навыки, позволяющие распознавать через закрытые веки по мышечным реакциям, возникающим в верхних конечностях, цвета тест-объектов. Речевой ответ обследуемого при идентификации им тест-объектов, по характерному для каждого цветового стимула расположению фаланг пальцев в пространстве свидетельствовал в пользу того, что реакции на эти стимулы действительно различались, и повторялись каждый раз при предъявлении стимула. При выполнении заданий обследуемые находились с закрытыми глазами в маске, проницаемой для света. Тест-объекты размещались на горизонтальной поверхности стола в поле зрения обследуемых. Идентификация цветов тест-объектов осуществлялась вытянутой вперед правой или левой верхней конечностью. Ладонная поверхность кисти была ориентирована параллельно горизонтальной плоскости, при этом производился упор в локтевом суставе на поверхность стола с целью профилактики мышечного утомления.

РЕЗУЛЬТАТЫ И ОБСУЖДЕНИЕ

В ходе исследований автором были обнаружены ранее неизвестные, безусловно рефлекторные реакции мышц верхних конечностей у человека, которые возникали при предъявлении хроматических и ахроматических цветов как с открытыми, так и с закрытыми глазами. О реакции мышц предплечья свидетельствовало движение фаланг кистей пальцев, которое возникало при появлении тест-объекта в поле зрения, что сопровождалось появлением проприоцептивных ощущений. Это позволяло описывать цвета на языке кинестетической модальности, давая им такие субъективные характеристики, как вязкость, упругость, стягивание, скольжение по поверхности, тяжесть, легкость и др.

Так, при восприятии красного цвета наблюдалось симметричное сгибание фаланг I-V пальцев. Как правило, движение начиналось с фаланг III и IV пальцев, затем сгибались остальные пальцы. Форма кисти принимала вид перевёрнутой «чаши», характерный для захватывания шарообразного предмета. Субъективно появлялось желание взять в руку шар, возникали стягивающие ощущения в пальцах (рис. 1).

Восприятие желтого цвета сопровождалось сгибанием фаланг II пальца и отведением III-V пальцев. Форма кисти принимала веерообразный вид с опущенным вниз II пальцем и более выражено отведенным V пальцем. Возникало ощущение свободы в пальцах, которое сопровождалось увеличением углов между ними (рис. 1).

Предъявление синего цвета вызывало асимметричное сгибание III-V пальцев и их пространственное ступенчатое расположение относительно друг друга. При этом V палец был расположен ниже остальных. Отмечалась слабо выраженная супинация кисти, которая находилась в пространстве под небольшим углом к горизонтальной поверхности. Ощущался наклон кисти в сторону V пальца, а при выполнении движений, направленных в стороны, возникало ощущение движения по волнообразной поверхности (рис. 1).

Были также изучены рефлекторные реакции на предъявление ахроматических стимулов. Так, при предъявлении тест-объектов белого цвета наблюдалось разгибание всех фаланг пальцев. Кисть принимала форму раскрывшегося веера. Возникало ощущение отталкивания от горизонтальной поверхности и скольжения по ней при выполнении движений, направленных в стороны (рис. 2).

Восприятие тест-объектов черного цвета сопровождалось выраженной флексией всех фаланг пальцев, иногда сочетающейся с супинацией кисти. Возникало субъективное ощущение притяжения кисти к горизонтальной поверхности и тяжесть в руке (рис. 2).

Рисунок 1: Форма кисти, возникающая в результате безусловно рефлекторных реакций мышц правой верхней конечности обследуемого на хроматические стимулы: красный, желтый, синий.

Рисунок 2: Форма кисти, возникающая в результате безусловно рефлекторных реакций мышц правой верхней конечности обследуемого на ахроматические стимулы: чёрный и белый.

Вращение глазами при идентификации тест-объектов вызывало искажение вышеописанных реакций, что указывало на их связь с окуломоторикой. Известно, что реализация оптомоторной реакции на конечном этапе рефлекса осуществляется мотонейронами сегментарного аппарата, исходящими из него двигательными нервами и соответствующими группами мышц.

Автор предполагает, что специфические непроизвольные двигательные реакции при зрительном восприятии цветов возникают у человека с участием морфологических структур оптокинетической анатомо-функциональной системы. Отличительной особенностью обнаруженных реакций является их слабая выраженность по сравнению с реакциями, регистрируемыми при оптокинетической стимуляции, широко используемой в различных физиологических исследованиях (Бабияк и др., 2002).

Вышеописанные реакции появлялись также при прохождении света через закрытые веки, когда цветоощущение не возникало. При тренировке, направленной на определение положения фаланг пальцев в пространстве без зрительного контроля, у обучаемого формировался навык идентификации цветов при отсутствии осознаваемых зрительных ощущений, моторный компонент становился ведущим в процессах цветовосприятия.

О высокой чувствительности сетчатки к световым стимулам, свидетельствуют экспериментальные исследования С. И. Вавилова по квантовым флуктуациям света, в которых применялся словесный отчёт обследуемых о наличии стимула (Вавилов, 1948). Стивен Локли экспериментально обнаружил третий вид фоторецепторов – нервные клетки сетчатки глаза (intrinsically photosensitive retinal ganglion cells-ipRGC), чувствительные к монохромному синему свету и реагирующие на стимул не только у зрячих, но и у слепых людей (Loc, 2011).

Проведённые исследования показали, что изменение зрительной афферентации при цветовосприятии вызывает изменение моторики верхних конечностей, что актуально для оптимизации человеко-машинного взаимодействия. Информация, поступающая на вход зрительного анализатора при восприятии цветов, может влиять на состояние двигательных функций человека-оператора, что требует дальнейшего экспериментального изучения. В перспективе исследования обнаруженных при феноменологическом подходе закономерностей должны базироваться на использовании объективных методов регистрации движений человека, в частности верхних конечностей, что позволит установить количественные закономерности взаимодействия человека со световой средой при различных её параметрах.

ВЫВОД

Восприятие человеком цветовой информации сопровождается непроизвольными моторными реакциями, сгруппированными в паттерны и возникающими в нервно-мышечной системе организма, в частности в мышцах предплечья, как при обычной интенсивности световых стимулов, так и при отсутствии осознаваемых зрительных ощущений.

БЛАГОДАРНОСТИ

Работа выполнена в рамках государственного задания Федерального государственного учреждения «Федеральный научный центр Научно-исследовательский институт системных исследований Российской академии наук» № 0065-2019-0007.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Андрианов, В. В. и Н. А. Василюк. 2005. Особенности сенсомоторной деятельности и вариабельности сердечного ритма мужчин и женщин при различных условиях зрительного восприятия. *Вестник новых медицинских технологий* XII (3-4): 52-54.

Антонец, В. А., Е. В. Еремин, В. В. Казаков, И. В. Нуйдель, С. А. Полевая, и В. Г. Яхно. 2009. Идентификация параметров селективных модулей коры головного мозга человека по результатам измерения характеристик моторного отражения реакции на сенсорные стимулы. В кн.: *Нелинейная динамика в когнитивных исследованиях*. Нижний Новгород: ИПФ РАН, 12-13.

Бабияк, В. И., В. Р. Гофман, и Я. А. Накатис. 2002. *Нейрооториноларингология: руководство для врачей*. СПб.: Гиппократ.

Беляев, Р. В., В. В. Колесов, Г. Я. Меньшикова, А. М. Попов, и В. И. Рябенков. 2012. Особенности восприятия изображений в системах видеомониторинга. В кн.: *Высокие технологии, исследования, образование в физиологии, медицине и фармакологии. Т. 2*, А. П. Кудинов, Б. В. Крылов, ред. СПб.: Изд-во Политехнического университета, 180-181.

Биологические анализаторы и поведение. 1984. А. С. Батуев, ред. Ленинград: Изд-во Ленинградского университета.

Вавилов, С. И. 1948. Экспериментальные исследования световых квантовых флуктуаций визуальным методом. *Успехи физических наук* XXXVI (3): 247-283.

Владимирский, Б. М. Модель интеграции разномодальной информации. 2001. В кн.: *18 съезд физиологического об-ва им. И.П. Павлова*. Казань; М.: ГЭОТАР-МЕД, 51.

Логинов, С. И., Ю. Г. Бурыкин, Т. В. Гавриленко, и Ю. С. Ефимова. 2012. Биомеханический анализ влияния фотостимуляции зрительного анализатора на показатели постурального тремора стрелков-полиатлонистов. *Вестник новых медицинских технологий* XIX (2): 415-416.

Макаров, П. О. 1973. *Практикум по физиологии и биофизике органов чувств – анализаторов*. М.: Высшая Школа.

Осипова, М. А., В. В. Арьков, и А. Г. Тоневицкий. 2010. Модуляция альфа-ритма и вегетативного статуса человека с использованием цветовой фотостимуляции. *Бюллетень экспериментальной биологии и медицины* 6: 699-703.

Полевая, С. А., Е. В. Еремин, и А. В. Зевеке. 2003. Компьютерные технологии для исследования структуры субъективного сенсорного пространства человека. *Нижегородский медицинский журнал* 1: 121-146.

Хадарцев, А. А., Н. А. Фудин, и И. Ю. Радчич. 2012. Физиологические основы визуального восприятия при подготовке спортсменов с позиций синергетики. *Вестник новых медицинских технологий* XIX (2): 17-20.

Cropper, S. J. and S. M. Wuerger. 2005. The Perception of Motion in Chromatic Stimuli. *Behavioral and Cognitive Neuroscience reviews* 4 (3): 192-217.

Loc, C. 2011. Seeing without seeing there is more to the eye than rods and cones – the discovery of a third photoreceptor is rewriting the visual rulebook. *Nature* 469: 284-285.

The role of the motor component in color perception

Burykin Yuri Gennadievich

Scientific Research Institute for System Analysis of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

ABSTRACT

Psychophysiological mechanisms of perception are based on information processes, where the mechanisms of integration of multimodal information in the brain are of fundamental importance. The final link of integrated information is the motor segmental apparatus of the spinal cord and oculomotor nuclei. The aim of the research was to detect specific motor patterns that occur during color perception. By the methods of visual observation and verbal responses of the subjects, unconditionally reflex reactions of the muscles of the upper extremities that arose during the perception of color information were found. As a result of the presentation of chromatic stimuli, involuntary movements of the phalanges I-V of the fingers of the upper extremities were observed, and in the final phase of the movement, the hand assumed a shape characteristic of this color. Repeated presentation of the stimulus caused an identical reaction. Similar reactions were observed in all subjects. The movements of the fingers were accompanied by the appearance of proprioceptive sensations, which made it possible to describe colors in the language of kinesthetic modality, giving them subjective characteristics such as viscosity, elasticity, contraction, sliding on the surface, gravity, lightness, etc. Presentation of black color caused a pronounced flexor reaction of the forearm muscles, and white, on the contrary, the reaction of extensor muscles, while the hand took the corresponding shape in the form of closed phalanges of fingers or an open fan. The above reactions also arose when light passed through closed eyelids, when color sensation did not occur. During training aimed at determining the position of the phalanges of fingers in space without visual control, the learner developed the skill of identifying colors in the absence of conscious visual sensations, the motor component became the leading component in the process of color perception.

Key words: *color perception, oculomotorics, reflexes.*

УДК 004.51:612.843.74

Управление цветоощущением с помощью технических средств

Бурыкин Юрий Геннадьевич

Научно-исследовательский институт системных исследований Российской академии наук, Москва, Россия
yriig@yandex.ru

АННОТАЦИЯ

В экспериментальном исследовании находит подтверждение выдвинутая автором гипотеза, согласно которой кодирование цветовой информации у человека происходит с участием окуломоторного компонента. Целью исследования было формирование цветоощущений у человека и выявление закономерностей их появления в эксперименте путём предъявления ахроматических оптокинетических стимулов. Для проверки гипотезы применялись методы оптокинетической стимуляции глаз с помощью вращательного механизма и набора дисков (тест-объектов), а также компьютерной программы с регулировкой угловой скорости вращения диска с изображением линий. Были получены результаты, свидетельствующие о формировании цветоощущения при возникновении оптокинетической реакции при условии движения глаз с короткой временной задержкой на двух и более уровнях по вертикали. Такое условие обеспечивалось при вращении диска с изображением нескольких контрастных линий, расположенных на различном удалении от центра. В случае непроизвольного движения глаз от центра к периферии при вращении диска черно-белые полосы воспринимались как цветные, при этом порядок расположения цветов соответствовал хроматическим зонам полей зрения сетчатки, определяемых методом периметрии: зелёный – в центре, красный - промежуточный, синий – на периферии. При движении глаз в направлении от периферии к центру порядок расположения цветных полос изменялся на противоположный. При чередовании уровней расположения прерывистых линий на вращающемся диске наблюдалось чередование цветных полос. Оптокинетические стимулы, имеющие различную форму изгиба линии, давали разные цветовые ощущения. В случае предъявления оптокинетического стимула в виде контрастной линии, равноудалённой от центра вращения или нескольких концентрических окружностей, цветоощущения не возникали. При вращении диска с нанесёнными на его поверхность цветными линиями наблюдался эффект изменения цвета линий. Поступательное движение контрастных оптокинетических стимулов в вертикальном направлении также вызывало цветоощущения. При оптокинетической стимуляции цветоощущения возникали только при достижении определённой частоты предъявления стимулов.

Ключевые слова: *фоторецепторы, окуломоторика, периметрия, цветоощущение, иллюзии.*

ВВЕДЕНИЕ

Исследования зрительных пигментов фоторецепторов и самой сетчатки послужили основой для предсказания возможностей цветового и ахроматического зрения. Важным маркером зрительного пигмента является пик его максимальной чувствительности (или поглощения) λ_{max} на колоколообразной спектральной кривой. Большинство млекопитающих – дихроматы, имеющие два колбочковых пигмента (в общем случае синий и жёлтый). У человека, обезьян Старого Света и одного рода обезьян Нового Света в результате дупликации гена LWS возник новый зелёный зрительный

пигмент MWS. Максимум спектральной чувствительности красного зрительного пигмента человека LWS λ_{max} 557,5 нм, зелёного MWS λ_{max} 530 нм, синего SWS1 λ_{max} 420 нм, палочек λ_{max} 498 нм.

Однако, современные представления о цветном зрении не дают ответов на ряд вопросов. Так, для цветового зрения необходимо сопоставление ответов двух спектральных вариантов колбочек с того же участка зрительной сцены. Два пигмента, образующих оппонентную пару, являются необходимым минимумом для цветового зрения. Например, у ластоногих был обнаружен только зрительный пигмент LWS/MWS, иммуноцитохимическими методами показано отсутствие синечувствительных колбочек, у всех изученных ластоногих также нет гена SWS1. В сетчатке тюленей обнаружено много палочек с λ_{max} 500 нм, а колбочек MWS/LWS около 1-2% и их λ_{max} 550-560 нм. При этом, несмотря на то, что у ластоногих обнаружен только один спектральный вариант колбочек, некоторые авторы (Supin et al., 2001) приводят примеры по различению цветов. По данному вопросу велись дискуссии, но механизмы цветового различения у ластоногих неизвестны (Griebel and Peichl, 2003; Peichl, 2005). Предполагается, что в цветном зрении принимают участие палочки.

Качество зрения млекопитающих зависит не только от зрительных пигментов, находящихся в мембранах фоторецепторов, но и от особенностей передачи и обработки зрительной информации. Несмотря на то, что эта область ещё только интенсивно исследуется, цветооппонентные ганглиозные клетки уже обнаружены у белки, кавии, кошки (Хохлова, 2012).

Автором была выдвинута гипотеза, согласно которой кодирование цветовой информации происходит с участием окуломоторного компонента. Изменение последнего может вызываться как влиянием электромагнитного излучения в видимом диапазоне, в случае привычного нам зрительного восприятия цветовой информации, так и действием на глаз оптокинетических ахроматических стимулов, предъявляемых с определённой частотой.

Из физиологии анализаторов известно, что глаз воспринимает зрительную информацию только при условии движения изображения по сетчатке (Ярбус, 1965). Перцептивные действия уподобляются своей внешней формой воспринимаемому объекту, в частности, движение глаз происходит по контуру рассматриваемого объекта (Леонтьев, 1965).

По мнению автора при цветовосприятии происходит то же самое, что и при рассматривании контура изображения, с той лишь разницей, что в первом случае глаз движется за счёт наличия контраста между фигурой и фоном, а в случае восприятия цвета его движение обусловлено неоднородностью сетчатки, в которой находится три типа колбочек, имеющих разные спектральные максимумы поглощения света. Это обуславливает детерминированное структурой сетчатки движение глаз по определённым траекториям в случае стимуляции сетчатки электромагнитным излучением в видимом диапазоне. Таким образом, каждому цвету будет соответствовать свой характерный паттерн окуломоторной активности.

Методом периметрии при предъявлении испытуемым цветовых и ахроматических маркеров установлены границы, в пределах которых воспринимается тот или иной цвет при фиксированном положении головы и относительно фиксированном положении глаз. Наименьшая область, расположенная в центре сетчатки, чувствительна к зелёному цвету, следующая за ней и имеющая несколько большие границы – к красному. Наибольшие границы характерны для области, воспринимающей синий цвет. На периферии расположена область, образованная палочками, чувствительными к ахроматическим стимулам.

Причины, по которым непроизвольно движется глаз при попадании на сетчатку света, описаны ещё И. М. Сеченовым: «Если бы ощущение света оставалось неизменным при возбуждении им любой части сетчатки, то движению глаза не было бы ни малейшей причины видоизменяться при продолжающемся влиянии света…» (Сеченов, 2001).

Однако моторикой глаз возможно управлять искусственно, предъявляя ахроматические контрастные стимулы, находящиеся в движении. В этом случае также будет активироваться колбочковый аппарат сетчатки глаз, в результате чего возникнет цветоощущение.

Автором была поставлена цель: сформировать цветоощущения (иллюзии) у человека и выявить закономерности их появления в эксперименте путём предъявления ахроматических оптокинетических стимулов.

МЕТОД

Исследование проводилось в зимний и весенний периоды 2019 года на добровольцах из числа сотрудников ФГУ ФНЦ НИИСИ РАН городов Сургут и Москва в количестве 25 человек, не имеющих аномалий цветового зрения, без учёта гендерных различий, и носило качественный характер. Средний возраст обследуемых составил 31 год. Качественными признаками для анализа служили речевые ответы обследуемых о появлении цветоощущения, отсутствии изменений или изменении цветоощущений при предъявлении им стимульного материала. На практике при исследовании анализаторов человека широко используются речевые ответы исследуемого, идентифицирующего раздражения того или иного анализатора. Метод речевого ответа о наличии раздражения или его качестве следует рассматривать как частный случай метода условных рефлексов в приложении к анализаторам человека (Макаров, 1973).

Для проверки гипотезы о возможности управления цветоощущением путём изменения окуломоторики применялись методы оптокинетической стимуляции глаз с помощью технических средств, а именно вращательного механизма с регулируемой частотой оборотов электропривода и сменными насадками в виде дисков диаметром 10 сантиметров, а также компьютерной программы, позволяющей регулировать угловую скорость вращения дисков с изображением черных и цветных линий на белом фоне. Для оптокинетической стимуляции были использованы тест-объекты с непрерывными линиями, имеющими различную форму изгиба, и прерывистыми линиями, расположенными на различном удалении от центра вращения (классический «волчок Бенхама»).

Вращательный механизм состоял из батарейного отсека на 2 элемента питания по 1,5 В, реостата, включённого в электрическую цепь последовательно, электрического двигателя с соединительной муфтой, на которой фиксировался съёмный диск для крепления тест-объектов (рис. 1). Устройство для оптокинетической стимуляции размещалось на горизонтальной поверхности стола на расстоянии 0,35 м от глаз обследуемого.

Оптокинетическая стимуляция также производилась с экрана монитора, расположенного во фронтальной плоскости на расстоянии 0,5 м до глаз обследуемого при естественном освещении в аудитории.

Обследуемый находился в кресле, занимая удобное положение перед монитором или оптокинетическим стимулятором. Исследователь включал устройство или запускал программу и постепенно увеличивал скорость движения тест-объекта до момента появления или изменения цветоощущений у обследуемого, после чего фиксировался его речевой ответ. Обследуемому последовательно предъявлялись тест-объекты, которые условно можно разделить на следующие классы: хроматические и ахроматические; по количеству уровней расположения линий на поверхности диска – на одноуровневые и многоуровневые (с количеством уровней от двух до четырёх). Также выделялись объекты с прерывистыми и сплошными линиями, изменяющими форму изгиба и удалённость от центра вращения.

РЕЗУЛЬТАТЫ И ОБСУЖДЕНИЕ

В результате проведённых исследований у всех обследуемых наблюдались однотипные изменения цветоощущений. Различия заключались в том, что цветоощущения возникали или изменялись при различной частоте предъявления оптокинетических стимулов. В проведённых экспериментах этот

вопрос специально не исследовался, однако по данным ряда авторов (Щербаков, 2009) изменение цветоощущения возникало при предъявлении ультракоротких вспышек с длинами волн 568 и 625 нм.

Автором были получены качественные результаты. В частности, в эксперименте было показано, что цветоощущение формируется не только в результате действия на колбочки электромагнитного излучения видимого диапазона, но и при движении глаз, которое возможно вызвать внешним управляющим воздействием, как, например, предъявление движущихся контрастных ахроматических стимулов. В результате этого возникала оптокинетическая реакция, и формировалось цветоощущение. Важным условием формирования последнего являлось движение глаз с короткой временной задержкой на двух и более уровнях по вертикали. Такое условие обеспечивалось при вращении диска с изображением нескольких контрастных линий, расположенных на различном удалении от центра, либо непрерывной линии, изменяющей форму изгиба и удалённость от центра вращения.

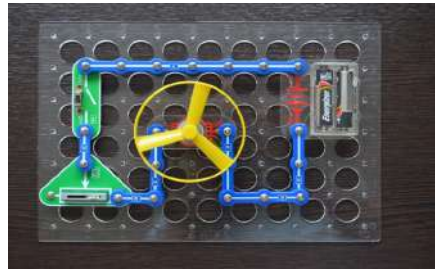


Рисунок 1: Внешний вид вращательного механизма для оптокинетической стимуляции.

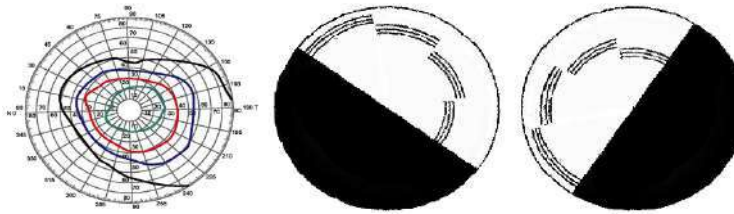


Рисунок 2: Поля зрения человека и тест-объекты в виде дисков («волчок Бенхама»), вращающихся в различных направлениях.

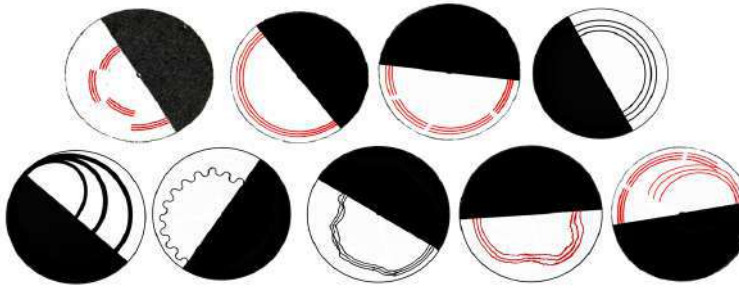


Рисунок 3: Тест-объекты с чередованием уровней расположения цветных линий, с линиями, расположенными на одном уровне и линиями, имеющими различную форму изгиба.

В случае непроизвольного движения глаза от центра к периферии при вращении диска черно-белые полосы воспринимались как цветные, при этом порядок расположения цветов соответствовал хроматическим зонам полей зрения сетчатки, определяемых методом периметрии: зелёный – в центре, красный – промежуточный, синий – на периферии. При движении глаза в направлении от периферии к центру расположение цветных полос изменялось на обратное (рис. 2).

При чередовании уровней расположения прерывистых линий на вращающемся диске наблюдалось чередование цветных полос, например, красная линия для обследуемого изменяла свой цвет на оранжевый, а при возвращении глаза на прежний уровень вновь возникало цветоощущение красного. Тест-объект, вызывающий такие цветоощущения, представлен на рисунке 3 слева, в верхнем ряду. В случае предъявления оптокинетического стимула в виде контрастной линии, равноудалённой от центра вращения или нескольких концентрических окружностей, цветоощущение не возникало. Три тест-объекта, не вызывающих изменений цветоощущений, представлены на рисунке 3 в верхнем ряду.

Оптокинетические стимулы, имеющие различную форму изгиба линии, давали разные цветовые ощущения, что косвенно подтверждает гипотезу о том, что управление моторикой глаза позволяет управлять цветоощущением.

При вращении диска с нанесёнными на его поверхность цветными линиями наблюдался эффект изменения цвета линий. Так, цвет красных линий изменялся на оранжевый, синих на фиолетовый, зелёных – на светло-зелёный.

Поступательное движение контрастных оптокинетических стимулов также вызывало цветоощущение. Было также установлено, что при оптокинетической стимуляции цветоощущение возникало только при достижении определённой частоты предъявления стимулов, индивидуальной для каждого обследуемого.

Дальнейшие исследования должны быть направлены на выявление количественных закономерностей, в частности кинематических характеристик движения глаза при кодировании цветовой информации, установление гендерных особенностей в цветовосприятии и роли асимметрии. Кроме того, актуальным представляется изучение данного вопроса на животных.

ВЫВОД

Посредством технических средств путём предъявления оптокинетических стимулов с заданной частотой возможны эффекты биоуправления, проявляющиеся в изменении моторики глазодвигательной системы и цветоощущений у человека, их формирование (индуцирование) и трансформация.

БЛАГОДАРНОСТИ

Работа выполнена в рамках государственного задания Федерального государственного учреждения «Федеральный научный центр Научно-исследовательский институт системных исследований Российской академии наук» № 0065-2019-0007.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Леонтьев, А. Н. 1965. *Проблемы развития психики*. М.: Мысль.

Макаров, П. О. 1973. *Практикум по физиологии и биофизике органов чувств – анализаторов*. М.: Высшая Школа.

Сеченов, И. М. 2001. *Элементы мысли*. СПб.: Питер.

Хохлова, Т. В. 2012. Современные представления о зрении млекопитающих. *Журнал общей биологии* 73 (6): 418-434.

Щербаков, В. И., А. А. Лекомцева, М. К. Паренко, Ю. В. Егорова, и А. А. Алымов. 2009. Распознавание цветовых стимулов при разном способе предъявления ультракоротких вспышек с длинами волн 568 и 625 нм. В кн.: *Нелинейная динамика в когнитивных исследованиях.* Нижний Новгород: ИПФ РАН, 183-184.

Ярбус, А. Л. 1965. *Роль движения глаз в процессе зрения*. М.: Наука.

Griebel, U., and Peichl L. 2003. Color vision in aquatic mammals – facts and open question. *Aquatic mamm* 29 (1): 18-30.

Peichl, L. 2005. Diversity of mammalian photoreceptor properties: adaptation to habitat and lifestyle? *The Anat. Rec.* 287A: 1001-1012.

Supin, A. Y., V. V. Popov, and A. M. Mass. 2001. *The sensory physiology of aquatic mammals*. Boston. Dordrecht. London: Kluwer Acad. Publ.

The color perception management using technical means

Burykin Yuri Gennadievich

Scientific Research Institute for System Analysis of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

ABSTRACT

The author puts forward a hypothesis according to which the coding of color information in humans occurs with the participation of the oculomotor component. The hypothesis is confirmed experimentally. The aim of the research was the formation of color perceptions in humans and the identification of patterns of their appearance in the experiment by the presentation of achromatic optokinetic stimuli. To test the hypothesis, the author applied optokinetic eye stimulation, namely, stimulation using the rotational mechanism and a set of disks (test objects), as well as a computer program with adjustment of the angular speed of rotation of the disk with the image of lines. The results were obtained that testify to the formation of color perception when an optokinetic reaction occurs under the condition of eye movement with a short time delay at two or more vertical levels. This condition was provided during the rotation of the disk with the image of several contrasting lines located at different distances from the center of the disk. In the case of involuntary eye movement from the center to the periphery during the rotation of the disk, black and white stripes were perceived as colored. In this case, the arrangement of colors corresponded to the chromatic zones of the retinal visual fields, determined by the perimetry method: green - in the center, red - intermediate, blue - on the periphery. When the eyes moved in the direction from the periphery to the center, the arrangement of the colored stripes changed to the opposite. When alternating levels of dashed lines on a rotating disk, an alternation of color bands was observed. Optokinetic stimuli have different color sensations depending on the shape of the bending line. In the case of the presentation of an optokinetic stimulus in the form of a contrast line equidistant from the center of rotation or several concentric circles, color sensation did not occur. During the rotation of the disk with colored lines deposited on its surface, the effect of a change in the color of the lines was observed. The progressive movement of contrast optokinetic stimuli in the vertical direction also caused color perception. With optokinetic stimulation, color perception occurred only when a certain frequency of presentation of stimuli was reached.

Key words: *photoreceptors, oculomotorics, perimetry, color perception, illusions.*

УДК 7.017.412

Психотерапевтические возможности цвета в живописи

Вальдес Одриосола Мария Сантьяговна

Московское отделение ВТОО «Союз художников России», Москва, Россия
mariavaldes@yandex.ru

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена психотерапевтическим возможностям цвета в процессе создания живописного произведения. Рассматриваются аспекты влияния цвета на психоэмоциональное состояние человека, особенности цвета в живописи, а также использование исцеляющих свойств цвета в новейших течениях арт-терапии – терапии средствами искусства. Исцеляющие функции цвета, как и исцеляющие функции искусства, были известны еще с глубокой древности. Впоследствии они исследовались специалистами разных направлений – медиками, педагогами, психологами, художниками и др. Особенно бурное развитие эти исследования получили в последнее столетие. Таким образом, благодаря развитию разных отраслей наук (философии, медицины, психологии, социологии, педагогики и др.) появилось новое направление в терапии искусством – феноменологически ориентированная арт-терапия, где использованию психотерапевтических свойств цвета отводится особое место. Суть феноменологического подхода в арт-терапевтических практиках, теоретические основы которого опираются на философскую антропологию, заключается в преобразовании индивидом внутреннего мира и реальности вокруг себя через создание художественного произведения, где особую роль играют живописные техники. Цвет в живописи по своей сути отличается от тех цветов, которые используют в медицинских практиках. Цвет живописного произведения – это тонкие градации, живописные переливы, наиболее точно соответствующие спектру человеческих эмоций. Именно данным обстоятельством обусловлены наибольшие преференции данных методик в трансформации негативных переживаний в позитивные. Поэтому, на наш взгляд, новым арт-терапевтическим практикам, связанным непосредственно с созданием живописных произведений, предстоит занять достойное место в досуговой деятельности как детей, так и взрослых.

***Ключевые слова**: психотерапевтические возможности, цвет, живопись, арт-терапия, феноменология.*

ВВЕДЕНИЕ

В быстроменяющемся мире многие привычные формы деятельности приобретают совершенно иные смыслы. Не являются исключением многочисленные хобби, которые давно стали частью повседневной жизни горожан. Среди них особое место занимает творчество, в том числе занятия живописью, которые предполагают работу с красками. При определенной организации творческого процесса, создавая картины, человек не просто копирует реальность, но и создает визуальную проекцию своего внутреннего мира. Это происходит посредством работы с цветом, которая предоставляет индивиду многочисленные возможности для творческого самовыражения. Например,

возможность трансформации негативных переживаний в позитивные, а также формирование эмоциональной культуры в целом. Потребность в использовании данных практик связана прежде всего с характером влияния городского образа жизни на формирование внутреннего мира человека (Ф. Энгельс, Ф. Тённис, Г. Зиммель, Р. Парк, Л. Вирт, А. Лефевр и др.) (Вальдес Одриосола, 2014).

Особую роль в этих процессах играет терапия средствами искусства – арт-терапия, которая в настоящее время активно использует возможности терапии цветом, подробно рассмотренные в данной статье.

ПСИХОТЕРАПЕВТИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ЦВЕТА

Проблема многоцветного восприятия изучается еще с конца XIX века. Впервые она обозначена еще в работах Юнга, Гельмгольца и Хартриджа. Психотерапевтические возможности цвета, по мнению многих исследователей (Бехтерев, Вермель, Роршах, Шахтель, Векснер, Крэйн, Леви, Люшер, Арнхейм и др.) (Собчик, 2001; Точилина, Андреева, Доронина 2015), обусловлены «эмпирически обоснованными взаимоотношениями между цветом и эмоциями» (Rorschach, 1950). Изначально использование цвета в терапевтических практиках не подразумевало занятия искусством. Метод цветотерапии с использованием натуральных минералов для нормализации психоэмоционального состояния применяли еще в Древнем Китае, Древней Индии, Древнем Египте. В Европе цветотерапию начали применять с появлением разноцветного стекла, а в Российской Империи в конце позапрошлого века использовали рефлектор с синей электрической лампочкой («лампу Минина») (Точилина, Андреева, Доронина, 2015).

Особую роль в этом вопросе занимает цвет в живописи, чьи возможности в настоящее время активно используются в психотерапевтических практиках средствами искусства – арт-терапии. Цвет и тон живописного произведения воспринимается посредством цвето-тональных контрастов. Именно цвето-тональные отношения создают гармоничную организацию композиции живописного произведения (Краснобородкин, 2011). По мнению известного теоретика изобразительного искусства Н.Н. Волкова, живопись должна быть природосообразной потому, что именно природа создает гармоничные цвето-тональные отношения. Поэтому в живописи нельзя жертвовать цветностью, так как, по его мнению, убедительность живописного полотна заключается в верно найденных цвето-тональных градациях (Волков, 1984).

ЦВЕТОТЕРАПИЯ В АРТ-ТЕРАПЕВТИЧЕСКИХ ПРАКТИКАХ

Психотерапевтические функции искусства, так же как и цветотерапия, известны с древних времен (Медведева, Левченко и др., 2001). Термин арт-терапия – терапия средствами искусства – появился на рубеже прошлого и позапрошлого веков. Его предложил английский художник Адриан Хилл (Hill 1945). Значительное влияние на развитие данного направления оказал психоанализ (З. Фрейд, К.Г. Юнг, М. Наумбург, Э. Крамер, И. Чампернон) (Фрейд, 1989; Копытин, 2002). Однако психоаналитический подход не подразумевал в процессе занятий искусством создание законченного художественного произведения. Его суть заключалась в предоставлении возможности осознать свои проблемы через продукты спонтанного творчества.

В начале XXI столетия на американском континенте (Бетенски, 2004) был предложен феноменологический подход к арт-терапевтическим практикам, в основу которого была положена философская антропология. Согласно феноменологическому подходу, индивид способен сознательно и активно воспринимать себя и других, а также изменять что-то в себе и в окружающем мире. Арт-терапия в данном случае является констататом и трансформатором внутреннего мира индивида, где

он создает живописные произведения, а затем проецирует результаты своего творчества на свою повседневную реальность. Таким образом, в частности, работая с красками, познавая их природу и находя новые способы их применения, индивид находит решение проблем через гармонизацию внутреннего мира (там же).

М. Бетенски в своей работе «Что ты видишь? Новые методы арт-терапии» подчеркивает способность некоторых людей «интуитивно и глубоко чувствовать цвет», так как «у них есть сознательная потребность в конкретных цветах, соответствующих определенным эмоциональным состояниям». Именно для этой категории людей психотерапия средствами живописи, или арт-терапия, является наиболее эффективной (там же).

Как показывает опыт работы, одним из оптимальных и востребованных приемов арт-терапии является выделенный В. Визер живописный приём «вибрато». «Вибрато» в музыке означает периодическое изменение звука по высоте, силе и тембру, а в живописи «вибрато» выражается в многочисленных цвето-тональных переливах-колебаниях: сине-голубой, сине-зеленый, темно-сине-сиреневый и т. д. Эти переливы-колебания в совокупности являют собой яркое впечатляющее эмоциональное живописное произведение. Цвето-тональные переливы-колебания могут производиться как по цветовому качеству (теплее – холоднее), так и по яркости и тону (светлее – темнее), создавая на картине эффект «дрожания» цвета, который делает ее «живой» и эмоционально-образной. Данный прием в своих художественных поисках использовали еще Рубенс, Эль Греко, Веласкес, Гойя и Тёрнер, в том числе и для создания эффекта естественного солнечного освещения. Позже их технику работы освоили художники Барбизонской школы живописи и импрессионисты (Визер, 2004).

Ни один цвет на картине, написанной с использованием техники «вибрато», нельзя определить одним каким-либо названием, как и человеческую личность нельзя охарактеризовать одной чертой характера. Поэтому, используя данную технику в арт-терапевтической работе, можно наиболее точно средствами живописи создать на холсте проекцию эмоциональных переживаний индивида, что обуславливает возможность трансформации негативных переживаний в позитивные. Кроме того, данная техника предоставляет обширные возможности для творческого самовыражения. Например, индивиду предоставляется возможность практически в одной и той же цветовой гамме создавать произведения с разным эмоциональным содержанием. Это связано как с пропорциональными соотношениями количества тех или иных цветов, так и со спецификой цвето-тональных переливов-колебаний. Кроме того, по нашему мнению, такая система работы способствует развитию эмоциональной культуры индивида, подразумевающей формирование общих представлений об эмоциях, набора эмоциональных практик, сценариев возможных эмоциональных реакций, а также «социальные ожидания относительно переживаний и их выражения» (Соболевская, 2019).

Таким образом, использование приема «вибрато» дает арт-терапевту большие возможности для импровизации и нешаблонного подхода к организации арт-терапевтических занятий, как индивидуальных, так и групповых, с разными категориями населения, в том числе и в инклюзивных программах (Вальдес Одриосола, 2015, 2017).

В последнее десятилетие в нашей стране арт-терапия, в том числе и средствами живописи, находит все большее применение в повседневной жизни горожан, например, в досуговой деятельности. Так, на базе разработанных нами методических рекомендаций в настоящее время арт-терапевтические практики применяются в работе 129 студий в 30 учреждениях культурно-досугового типа, подведомственных Департаменту культуры г. Москвы, которые посещают около 2000 человек.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Опираясь на результаты проведенного исследования, можно заключить, в настоящее время интерес к использованию огромного спектра психотерапевтических возможностей цвета в живописи в досуговых практиках велик и с течением времени будет расти в связи с возрастающей необходимостью использования данных приемов работы с широкими слоями населения. В свою очередь, арт-терапевтические методики с использованием цвета имеют широкие возможности для дальнейшего развития и внедрения в культурно-досуговые практики как детей, так и взрослого населения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Бетенски, М. 2002. *Что ты видишь? Новые методы арт-терапии*. М.: ЭКСМО.

Вальдес Одриосола, М.С. 2015. Арт-терапия в инклюзивном образовании. *Ученый совет* 3: 19-25.

Вальдес Одриосола, М. С. 2017. Особенности арт-терапевтической работы со школьниками с нормальным и нарушенным развитием. *Арт-терапия в системе психолого-педагогического сопровождения детей с нормальным и нарушенным развитием* / М.С. Вальдес Одриосола, В.Г. Колягина. М.: НКЦ.

Вальдес Одриосола, М. С. 2014. Эволюция социологических теорий города XIX–XX вв. *Знание. Понимание. Умение* 2: 319-325.

Визер, В. 2004. *Система цвета в живописи*. СПб.: Питер.

Волков, Н. Н. 1984. *Цвет в живописи.* М.: Искусство.

Копытин, А. И. 2002. *Арт-терапия: теория и практика*. СПб.: Питер.

Краснобородкин, В. П. 2011. О специфике восприятия тона и цвета в живописи. *Омский научный вестник* 6(102): 219-220.

Медведева, Е. А., Левченко, И. Ю., Комиссарова, Л. Н., Добровольская, Т. А. 2001. *Артпедагогика и арттерапия в специальном образовании*. М.: Академия.

Соболевская, О. В. Тезисы: эмоциональная культура. Что это такое, и как она формируется в обществе. Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». Научно-образовательный портал IQ. 20.03.2019. https://iq.hse.ru/news/254644699.html (дата обращения: 14.07.2019).

Собчик, Л. Н. 2001.*МВЦ – метод цветовых выборов. Модифицированный восьмицветовой тест Люшера. Практическое руководство.* СПб.: Речь.

Точилина, О. В., Андреева, И. Н., Доронина, Т. Н. 2015. Современные аспекты визуальной цветотерапии. *Вестник ВолгГМУ* 4(56): 13-15.

Фрейд, З. 1989. *Введение в психоанализ*: Лекции. М.: Наука.

Hill, A. 1945. *Art Versus Illness*. London: George Allen and Unwin.

Rorschach, H. 1950. The Influence of Color on Reaction to Ink Blots. *Journal of Personality* 18: 358-382.

Psychotherapeutic possibilities of color in painting

Maria Valdes Odriozola

The Moscow section of Union of Artists of Russia, Moscow, Russia

ABSTRACT

The article is devoted to the psychotherapeutic possibilities of color in the process of creating a painting. The article deals with aspects of the influence of color on the psycho-emotional state of a person, the features of color in painting, as well as the use of healing properties of color in the latest trends of art therapy. The healing functions of color as well as the healing functions of art have been known since ancient times. Subsequently, they were studied by specialists in different areas - physicians, teachers, psychologists, artists, etc. Especially rapid development of these studies has received in the last century. A new direction in art therapy has appeared thanks to the development of different branches of science (philosophy, medicine, psychology, sociology, pedagogy, etc.). It's a phenomenological approach to art therapy, where given a special place the use of psychotherapeutic properties of color. The essence of the phenomenological approach in the art therapy practice, the theoretical foundations of which are based on philosophical anthropology, is to transform the individual's inner world and the reality around themselves through the creation of an artwork, where special role is played by the painting technique. Color in painting is different from those colors that are used in medical practices. The color of the painting is a subtle gradation - picturesque play, most accurately corresponding to the spectrum of human emotions. It is this circumstance that causes the greatest preferences of these techniques in the transformation of negative experiences into positive ones. In my opinion, new art therapy practice directly related to the creation of paintings, will take a worthy place in the leisure activities of the children and adults.

Keywords: *psychotherapeutic possibilities, color, painting, art therapy, phenomenology.*

УДК 316.4

Французский период истории цветового дизайна среды в воспоминаниях современников

Грибер Юлия Александровна[ad]*, Шиндлер Верена М.[bd], Бушье Мартин[c]

[a] Смоленский государственный университет, Смоленск, Россия
[b] Независимый исследователь, Цолликон, Швейцария
[c] Высшая национальная школа архитектуры Париж-Валь-де-Сен, Париж, Франция
[d] Сопредседатель рабочей группы по цветовому дизайну среды Международной ассоциации цвета (AIC)
* y.griber@gmail.com

АННОТАЦИЯ

Во второй половине XX века особую роль в развитии принципов цветового дизайна среды сыграла Франция. Вместе с тем на сегодняшний день существует крайне мало работ, посвященных этому периоду истории цветового дизайна как целостному феномену культуры. Цель настоящего исследования заключается в том, чтобы восполнить этот пробел и представить основные источники и импульсы формирования теоретических идей первых французских цветовых консультантов. В статье представлены результаты серии полуструктурированных интервью с шестью французскими дизайнерами: Бернаром Лассюсом [Bernard Lassus], Мишелем Альбер-Ванелем [Michel Albert-Vanel], Андре Лемонье [André Lemonnier], Жаном-Филиппом Ланкло [Jean-Philippe Lenclos], Ивом Шарне [Yves Charnay] и Виктором Грилльо [Victor Grillo]. Интервью проводилось на французском языке, отдельно с каждым из участников, продолжалось от 40 мнут до полутора часов и записывалось на видео. Ответы анализировались с применением биографического метода, позволившего реконструировать идеи, которые повлияли на развитие французского цветового дизайна второй половины XX века и во многом предопределили присущие ему методы, технологии и практики. Использовались также индуктивный подход и приемы тематического анализа, которые позволили нам сравнить источники вдохновения участников интервью. Проведенное исследование представляет собой одну из тем, центральных для понимания процесса генезиса современного цветового дизайна и многих особенностей его развития. Представители первых поколений французского цветового дизайна являются носителями уникальной информации, ценность которой будет расти со временем: если ее сейчас не собрать и не обработать, многое исчезнет навсегда.

Ключевые слова: *цветовой дизайн среды, Франция, цветовой консультант.*

ВВЕДЕНИЕ

Во второй половине XX века особую роль в развитии принципов цветового дизайна среды сыграла Франция. В 1950-х годах здесь появилась и стала стремительно набирать популярность новая профессия «цветовой консультант» – специалист, который в сотрудничестве с архитекторами и дизайнерами должен «добавлять» цвет в проекты для компаний, частных лиц или государственных департаментов, выполняя особую роль посредника между клиентом и заказчиком. В это время во

Франции активно работали десятки прославившихся на весь мир цветовых консультантов, среди которых – Жак Филласье [Jacques Fillacier], Бернар Лассюс [Bernard Lassus], Жорж Патрикс [George Patrix], Фабио Риети [Fabio Rieti], Андре Лемонье [André Lemonnier], Жан-Филипп Ланкло [Jean-Philippe Lenclos], Франс Клер [France Cler], Мишель Клер [Michel Cler], Виктор Грильо [Victor Grillo] и др. Все они оставили яркий след в развитии дизайна не только как авторы новаторских теоретических работ, но и как создатели уникальных проектов для новых зданий, исторических центров и ландшафтов, а их творческие карьеры дали настолько мощные импульсы развитию цветового дизайна и цветодидактики во всем мире, что период расцвета их профессиональной активности принято рассматривать и изучать отдельно.

Вместе с тем на сегодняшний день существует крайне мало работ, посвященных этому периоду как целостному феномену культуры (см., напр.: Prieto, 1995; Caivano, 2006; Schindler, 2012; Jean-Philippe Lenclos, 2017). Цель настоящего исследования заключается в том, чтобы восполнить этот пробел и представить основные источники и импульсы формирования теоретических идей первых французских цветовых консультантов.

МЕТОД

В мае 2019 года при поддержке Посольства Франции в России мы провели серию полуструктурированных интервью (см., подр.: Flick, 2009; Edwards and Holland, 2013), опрашивая очевидцев эпохи о событиях, в которых они участвовали и которые могли наблюдать своими глазами. Как это часто бывает в качественных исследованиях, выборка формировалась в процессе сбора, анализа и сравнения данных между собой. Основываясь на работах Б. Глазера и А. Штраусса (Glaser and Strauss, 1967), мы использовали теоретическую выборку и при отборе случаев учитывали новые гипотезы и вопросы, которые возникали в ходе анализа уже собранного материала, чтобы в полной степени раскрыть изучаемые явления.

В исследовании приняли участие шесть цветовых консультантов из Франции, которые стояли у истоков цветового консультирования и которых без преувеличения можно назвать ключевыми фигурами французского периода цветового дизайна.

Бернар Лассюс [Bernard Lassus] (родился в 1929 году) – ландшафтный архитектор, художник, колорист, автор знаменитого проекта «Висячие сады», представленного в 2017 году в Центре Помпиду (Париж, Франция) на площади 800 квадратных метров.

Мишель Альбер-Ванель [Michel Albert-Vanel] (родился в 1935 году) – дизайнер по цвету, автор Планетарной системы цвета, заслуженный профессор Высшей национальной школы декоративных искусств (Париж, Франция), автор многих книг по цвету.

Андре Лемонье [André Lemonnier] (родился в 1937 году) – художник, исследователь цвета, автор запатентованных цветовых инструментов и атласов, дизайнер цвета в архитектуре и промышленности.

Жан-Филипп Ланкло [Jean-Philippe Lenclos] (родился в 1938 году) – дизайнер по цвету, художник, заслуженный профессор Высшей национальной школы декоративных искусств (Париж, Франция), исследователь цвета и автор концепции «География цвета».

Ив Шарне [Yves Charnay] (родился в 1942 году) – художник, автор запатентованного устройства цветного света, дизайнер световых инсталляций, почетный профессор Высшей национальной школы декоративных искусств (Париж, Франция).

Виктор Грильо [Victor Grillo] (родился в 1944 году) – художник, дизайнер цвета в архитектуре и промышленности, почетный профессор Высшей национальной школы искусств Парижа-Сержи (Франция).

Каждому из участников проекта мы задали 5 вопросов.

(1) Кто в наибольшей степени повлиял на формирование их теоретических идей и сыграл в их жизни роль духовных наставников? Что было для них источником вдохновения?

(2) Кто учил их работать с цветом?

(3) Кто из учеников реализует их идеи наиболее последовательно в своих работах?

(4) Как они видят продолжение эволюции цвета в окружающей среде?

(5) Когда они впервые почувствовали любовь к цвету и что она для них значит?

Интервью с каждым из участников продолжалось от 40 мнут до полутора часов и записывалось на видео. Чтобы участники не испытывали трудностей с переводом, интервью проводилось на их родном языке, французском.

Для анализа полученных данных, мы сделали полные транскрипции всех материалов и провели их обработку. Ответы анализировались с применением биографического метода, позволившего реконструировать идеи, которые повлияли на развитие французского цветового дизайна второй половины XX века и во многом предопределили присущие ему методы, технологии и практики. В анализе применялись также индуктивный подход и приемы тематического анализа (см., напр.: Evans, 2018), которые позволили нам сравнить источники вдохновения и людей, которые повлияли на формирование теоретических идей участников интервью и сыграли для них роль духовных наставников.

РЕЗУЛЬТАТЫ И ОБСУЖДЕНИЕ

В ходе исследования мы выяснили, что у **Бернара Лассюса** не было духовных учителей, а его единственным источником вдохновения была его собственная работа, точнее – вопросы, которые он себе задавал, и цели, которые сам ставил.

Мишель Альбер-Ванель, отвечая на наш вопрос о духовных наставниках, назвал основателя Тур де Франс Жана Бернара, чья фигура в контексте формирования теории и практики цветового дизайна показалась нам совершенно неожиданной. Мы попросили его объяснить, как именно Жан Бернар оказал влияние на формирование его представлений о цвете. Оказалось, что мать Мишеля Альбер-Ванеля и жена Жана Бернара были близкими подругами, а Жан Бернар был для Мишеля Альбер-Ванеля практически вторым отцом. Он был сыном знаменитого скульптора Эмиля Бернара и сохранил в своей большой мастерской в Нейи много работ отца, хотя сам больше интересовался живописью, писал картины, в которых цвету придавал особое значение, и потому сыграл большую роль в развитии вкуса к цвету у Мишеля Альбер-Ванеля. Большое влияние на художника оказали также Марсель Громер (1892–1971), Андре Пьер Леон Арбус (1903–1969) и Махатму Ганди, но «не напрямую, а каким-то особым образом, потому что все они были частью ментальной сферы» (Мишель Альбер-Ванель). Важными источниками вдохновения для художника были также Будда и буддизм.

Жан-Филипп Ланкло убежден, что на его понимание цвета больше всего повлияли художники: Клод Моне (1840–1926), Пьер Боннар (1867–1947), Анри Эмиль Бенуа Матисс (1869–1954), Поль Клее (1879–1940), Соня Делоне (1885–1979). Каждый по-своему. У Моне он научился эмоциональному, интуитивному использованию цвета. У Боннара – свободе, креативности и особой способности применять цвет в сочетании со светом. Матисс стал для него примером для подражания виртуозному сочетанию цветов и использованию цветовых контрастов. Клее повлиял на него как автор стройной теории цвета, способный творчески использовать оттенки и умело выражать с их помощью чувства. Наконец, особую роль в формировании его отношения к цвету сыграла Соня Делоне, художница, которая не только обладала удивительным талантом и цветовой интуицией, но и демонстрировала смелые и порой неожиданные возможности практического применения цвета не только в живописи, но и в дизайне, повседневной жизни, моде, декоре и т. д. То, как она это делала – воспринимая цвет как часть человеческой среды – имело большое значение для Жана-Филиппа Ланкло.

Духовным наставником **Андре Лемонье** оказался Мишель Эжен Шеврель (1786–1889) – французский химик-органик, который разработал собственную цветовую систему, заметно повлиявшую на отдельные направления живописи, среди которых – импрессионизм, неоимпрессионизм, кубизм. Важным источником вдохновения для художника был космос.

Ив Шарне, размышляя о своих духовных наставниках и источниках вдохновения, сказал, что ему трудно выделить каких-то конкретных людей или отдельные события: «это был не какой-то один человек, а целый ряд людей, прочитанные книги, эксперименты, случайные встречи». Цвет пришел в его жизнь вместе со светом, благодаря глубокому пониманию технологии воспроизведения цвета в печати.

Виктор Грильо отчетливо обозначил два источника влияния на его понимание цвета. С одной стороны, творчество философов, среди которых – Спиноза (1632–1677), Владимир Янкелевич (1903–1985), Гастон Башляр (1884–1962), Мишель Серр (1930–2019), Мишель Онфре (родился в 1959). С другой – художники: ведущий представитель абстрактного экспрессионизма, один из создателей живописи цветового поля Марк Ротко (1903–1970), один из крупнейших представителей романтического направления в живописи Германии Каспар Давид Фридрих (1774–1840), итальянский художник и теоретик, представитель раннего Возрождения Пьерро делла Франческа (ок. 1420–1492).

Рассказывая о своих учителях, практически все участники нашего интервью отмечали, что в художественных школах, где они учились (в частности, в Школе декоративного искусства в Париже), довольно много говорили о цвете, но дидактики цвета как таковой на тот момент еще не существовало. Преподаватели, как правило, ограничивались лишь тем, что знакомили студентов с хроматическим кругом, который был основным методическим инструментом в изучения цвета.

Список учителей и наставников, которых назвали участники интервью, включил представителей разных эпох и сфер деятельности (таблица 1). В него вошли не только художники и дизайнеры, но и философы, писатели, архитекторы, градостроители, эргономисты, психиатры и социологи. Интересно, что только одно имя в этом списке учителей встречается дважды. Андре Лемоннье и Ив Шарне своим учителем назвали Жака Филласье, которого Лемонье охарактеризовал как «великого педагога».

Участники интервью	**Учителя и наставники**
Бернар Лассюс	Фернан Леже (1881–1955)
	Франсуа Денойер (1894–1972)
	Пьер Франкастель (1900–1970)
	Леон Гиша (1903–1991)
Мишель Альбер-Ванель	Марсель Громер (1892–1971)
Андре Лемонье	Жак Филласье (1913–1986)
Жан-Филипп Ланкло	Иоганнес Иттен (1888–1967)
Виктор Грильо	Жан Пруве (1901–1984)
	Жак Бертен (1918–2010)
	Ален Виснер (1923–2004)
	Роже Таллон (1929–2011)
	Клод Вейль(1920–1999)
Ив Шарне	Жак Филласье (1913–1986)
	Клод Вайсбух (1927–2014)

Таблица 1: Учителя и наставники участников интервью.

ВЫВОД

Поскольку участниками интервью были люди, непосредственно задававшие основной вектор развития цветового консультирования, анализ проведенных интервью показал, какие именно

интеллектуальные и идейные влияния сформировали уникальною среду для новой профессии, и позволил определить их историческую «глубину». Под этим влиянием в 1950–60-х годах дизайнеры Франции начали активно применять совершенно новую для цветового проектирования практику: они заметно увеличили масштабность своих цветовых проектов и перешли от разработки цветовых концепций отдельных зданий или внутренних пространств к проектированию колористики целых жилых комплексов, промышленных районов, общественных мест и инфраструктуры, городских кварталов и даже новых городов. Цвет наносился в монументальном масштабе, при этом суперграфика визуально расширяла, искажала или увеличивала пространства и объемы. Цвет обеспечивал новую динамику и добавлял движение. Эта практика сформировала город постмодерна и оказала значительное влияние на развитие цветового дизайна окружающей среды.

Проведенное исследование представляет собой одну из тем, центральных для понимания процесса генезиса современного цветового дизайна и многих особенностей его развития. Представители первых поколений французского цветового дизайна являются носителями уникальной информации, ценность которой будет расти со временем: если ее сейчас не собрать и не обработать, многое исчезнет навсегда.

БЛАГОДАРНОСТИ

Исследование поддержано грантом Посольства Франции в России в рамках программы «Мечников».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Caivano, J. L. 2006. The research on colour in architecture: Brief history, current developments, and possible future. *Colour Research and Application* 31(4): 350–363.

Edwards, R., and J. Holland. 2013. *What is Qualitative Interviewing?* New York: Bloomsbury.

Evans, C. 2017. Analysing Semi-Structured Interviews Using Thematic Analysis: Exploring Voluntary Civic Participation Among Adults. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, Research Methods Datasets.

Flick, U. 2009. *An Introduction to Qualitative Research*. London: SAGE Publishing.

Glaser, B. G., and A. Strauss. 1967. *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. Reprint 2006. New Brunswick | London: Aldine Transactions.

Jean-Philippe Lenclos: Painter and Designer. 2017. Jinan: Shandong Publishing.

Prieto, S. 1995. The colour consultant: a new professional serving architecture today in France. *Colour Research and Application* 20: 4–17.

Schindler, V. M. 2012. 'Polychrome Environments' at the Centre Pompidou in Paris: The Work of France and Michel Cler, Architect–Colour Consultants. *Óbuda University e-Bulletin* 3(1): 325–337.

The French period in the history of environmental colour design in the memory of contemporaries

Verena M. Schindler[ad], Yulia A. Griber[bd], Martine Bouchier[c]

[a] Art and Architectural Historian, Zollikon, Switzerland
[b] Smolensk State University, Smolensk, Russia
[c] École nationale supérieure d'architecture de Paris-Val de Seine, France
[d] Co-Chair of the AIC Study Group on Environmental Colour Design

ABSTRACT

Various renowned colour consultants working in France have left an indelible mark on the history of environmental colour design. In the vast and diverse literature on environmental colour design there is, however, no research devoted to this important "French period" as a holistic artistic phenomenon. Moreover, there is no study of the influence of the ideas of the French colour consultants and designers-colourists on the traditions of environmental colour design. The present paper addresses this gap. We used a qualitative oral history approach and conducted a series of semi-structured interviews with six French colour consultants: Bernard Lassus, Michel Albert-Vanel, André Lemonnier, Jean-Philippe Lenclos, Yves Charnay, and Victor Grillo. The interviews were conducted in May 2019 in the homes or studios of the interviewees and were video-recorded. Each individual interview lasted from 40 minutes to 1.5 hours. For the interpretation and representation of data, we used an inductive approach and implemented "thematic analysis", which allowed us to reveal spiritual influences, sources of inspiration, teachers and mentors of all interviewees, who have already left an indelible mark on the history of environmental colour design. In general, this study provides depth and detail to the general picture of the history of environmental colour design and has potential for further development. The present research contributes to our understanding of theoretical, conceptual and methodological approaches to the study of colour in urban space, as well as to our understanding of key aspects of the evolution of environmental colour design.

Key words: *environmental colour design, French context, colour consultant.*

УДК 37.013

Использование пигментов в эпоху верхнего палеолита на территории Северной Евразии

Губар Юлия Сергеевна*, Лбова Людмила Валентиновна

Новосибирский государственный университет, Новосибирск, Россия
* julfoxzzz@gmail.com

АННОТАЦИЯ

В настоящей статье представлены пигменты и пигментосодержащие материалы, зафиксированные в местах проживания древних людей. Первые свидетельства использования красящих веществ на территории Евразии зафиксированы в начале верхнего палеолита. Более широко они стали использоваться человеком в период устойчивого развития верхнепалеолитических культур. В доисторических обществах красящие вещества использовались в ритуальных (раскраска тела, предметов, настенная живопись) и бытовых (антисептик) целях. Основным способом для изучения данных материалов являются различные физико-химические методы, позволяющие установить сырье и технологию изготовления красок. В работе рассмотрены материалы ряда археологических памятников с территории Северной Евразии, датированных эпохой верхнего палеолита. Это памятники Костенковского комплекса, стоянки Малая Сыя, Кара-бом, Мальта, Усть-Кова, Хотык, комплексный памятник Подзвонкая. Указаны контексты обнаружения пигментов и цвета красок, представленных на памятниках. Исходя из данных примеров, в археологическом материале пигменты представлены в основном кусочками конкреций, шариками, порошками, «карандашами» гематита. В ряде случаев красители фиксируются на поверхности предметов мобильного искусства. Кроме того, в редких случаях найдены орудия для изготовления красок и следы обработки на фрагментах руды. Согласно данным анализа элементного состава пигментов и исследования их микроструктуры, они были представлены естественными и искусственными красителями. Пигменты получали из минеральных и органических пигментсодержащих материалов. Цветовая гамма красителей весьма разнообразна: наиболее распространенные цвета – красный и желтый; реже встречаются черный, белый и розовый, фиолетовый, зеленый и голубой. Окрашивание предметов мобильного искусства свидетельствует о том, что они выполняли эстетическую и семантическую функции. Интерпретация цветовой гаммы пигментов может объяснить некоторые аспекты мифологических и космологических представлений древнего человека.

Ключевые слова: *археология, палеолит, пигменты, элементный анализ.*

Пигменты и пигментсодержащие материалы довольно часто встречаются в памятниках верхнего палеолита Евразии, демонстрируя активное использование красок в культурах человека современного физического типа. Наиболее ранние находки датируются эпохой начальной стадии верхнего, и возможно среднего палеолита (около 50 тыс. лет назад). Более активно пигменты начинают применяться в эпоху устойчивого развития культур верхнего палеолита (30–40 тыс. лет назад).

Согласно этнографическим и археологическим данным, в доисторических обществах у красящих веществ был широкий спектр применения: окрашивание предметов мобильного искусства, использование в наскальной живописи, ритуальной раскраске тела, в погребальном обряде и в бытовых, в том числе антисептических, целях (Праслов, 1992: 96).

В верхнепалеолитическом археологическом материале пигменты представлены на стоянках и на памятниках монументального искусства. В настоящей статье будут рассмотрены пигменты и пигментосодержащие материалы, зафиксированные в местах проживания древних людей. Применение пигментов в наскальной живописи является предметом отдельного исследования. В культурных отложениях красители находят в виде отдельных кусочков или порошка, на поверхности различных изделий.

Долгое время исследований пигментов не проводилось, любые красящие вещества обозначались «охрой». Технология изготовления, состав, цветовая гамма оставались без внимания. В конце XX в. французские исследователи провели первые исследования пигментов пещеры Ляско с помощью методов естественных наук. Были использованы химические и рентгеноструктурные анализы красок пещеры, а также проведены эксперименты (Пахунов и др., 2014: 4). С этого момента пигменты начинают исследоваться различными физико-химическими методами.

Первые отечественные исследования по изучению пигментов проводились на материалах палеолитических памятников Русской равнины (Костенковско-Борщевский комплекс памятников), датированных 41–22 тыс. лет назад. Это были серии экспериментальных работ Н.Д. Праслова, которым было доказано, что человек использовал не только естественные красители, а сам мог изготавливать краску путем обжига железистых конкреций. Исследователь долгое время изучал пигменты культурных отложений памятника Костенки 1, в настоящее время изучением пигментов памятника занимаются М.Н. Желтова и О.В Яншина.

В настоящее время в отечественной и зарубежной археологии ведется изучение пигментов с использованием комплекса различных естественно-научных методов, требующих тесного сотрудничества археологов и специалистов в области аналитической химии. Естественно-научные методы исследования пигментов подразделяются на не деструктивные и деструктивные. Среди не деструктивных методов широко применяются оптические и физические методы исследования, такие как оптическая микроскопия и рентгено-флуоресцентный анализ (РФА). К наиболее перспективным оптическим методам в изучении красочного слоя наскальных изображений относят метод инфракрасной Фурье-спектроскопии (ИК-Фурье-спектроскопия) и спектроскопию лазерной искры. Самые распространенные деструктивные методы основаны на масс-спектрометрии. Они являются довольно успешными за счёт своей чувствительности, однако во время проведения анализа сам образец разрушается, что исключает применение методов масс-спектрометрии при работе с редкими артефактами.

Яркие примеры использования пигментов различных оттенков: красного, желтого, белого, розового, черного и др., фиксируются на памятниках Костенковского археологического комплекса (Костенки-1, 14). Наиболее часто встречающиеся цвета – красный и черный; в меньшей степени использовались желтый, белый и др. Краской окрашивались предметы мобильного искусства, кости и бивень мамонта, полы жилищ.

Самый выразительный пример – окрашенные женские скульптуры и ребро мамонта, на которых отмечались следы красного и черного цвета. Также была обнаружена диадема со следами черного красителя (Праслов, 1992: 98, 99). Красный пигмент встречается также в виде железистых конкреций, сосредоточенных чаще всего у очага. Черный пигмент представлен окрашенным культурным слоем и изделиями из бивня мамонта. Белый и желтый цвета находят кусочками конкреций или небольшими шариками в культурном слое. Также на памятниках Костенковского комплекса встречаются ямки-хранилища для краски различных цветов: белой, красной и вишневой.

Наибольший интерес представляют пигменты, обнаруженные во II и IV культурном слоях памятника Костенки-14. Пигменты были представлены в слоях фрагментами в виде небольших кусочков или шариков различной формы и структуры. Во II культурном слое найдены пигменты серо-розового, красно-оранжевого, красного, желтого и белого цветов. В IV слое зафиксированы только красные и белые пигменты. Изучение элементного состава и микроструктуры пигментов показало принципиальное различие химического состава в образцах из слоя II и IV, большую вариабельность и более сложное строение пигментов более позднего слоя II, что говорит о различном культурно-хронологическом и историко-социальном контексте. При этом были выявлены искусственные

пигменты, то есть краски, при изготовлении которых имело место смешивание различного сырья, в том числе не только минерального, но и органического (Губар, 2017).

Стоянка Малая Сыя в Сибири, датируемая возрастом 28–38 тыс. лет назад, интересна большой коллекцией пигментсодержащих материалов, из которых палеолитический человек получал минеральную краску. В культурных отложениях памятника фиксируются пигментосодержащие материалы различных цветов: красный, желтый, черный, зеленый. Они были изучены в виде 15 образцов, представлявших собой кусочки или шарики, которые визуально различались по форме, цвету и виду минералов. Изучение коллекции Малой Сыи позволило сделать вывод об источниках сырья: для изготовления красящих веществ применялось местное сырье – для черной использовались магнетиты, для спектров красной – гематиты, желтой – гётиты, зеленой – малахитсодержащее сырье. Благодаря выходу руд минеральные пигменты были доступны для палеолитического человека непосредственно вблизи поселения. На обломках руды, найденной в культурном слое, зафиксировано наличие следов применения ударной техники. Вероятно, человек откалывал от руды участки с гематитом и гетитом, используя их в своей практической деятельности (Лбова и др., 2018: 117-118). Микроскопические и спектральные определения композитного, искусственного состава пигментов характеризуют технологию формирования красок с добавлением глин, используемых для повышения пластичности, осветления и стойкости краски, или оксидов марганца для более темного оттенка.

Еще на одном памятнике на территории Сибири в Горном Алтае, Кара-бом, было обнаружено углубление, заполненное пигментом в виде порошка красновато-бурого цвета, в котором были найдены каменные и костяные артефакты. В том числе был найден пест для растирания краски. Данный пигмент был определен как гётит (Деревянко, Рыбин, 2003: 42).

При изучении мобильного искусства Мальты, коллекция которого датируется в пределах 19–23 тыс. лет назад, были обнаружены следы красного, белого, розового, зеленого и голубого пигментов. Красящим веществом, вероятно, окрашивали женские статуэтки из бивня мамонта, заготовки скульптур, браслеты и бусины. В том числе значительное количество женских скульптур окрашено в черный цвет. Согласно результатам химического анализа, для данного пигмента использовалась двуокись марганца. Особенно выделяется одна из фигур с детально проработанным черным лицом. Красным цветом, для получения которого применялась киноварь, окрашен ряд изделий из кости: округлая бляшка с резным орнаментом и объемный предмет с точечным орнаментом. В культурном слое стоянки также фиксировались пятна красного, синего, зеленого, белого и фиолетового цветов (Праслов, 1992: 99; Lbova et al., 2017).

При изучении многослойной стоянки Усть-Кова (Северное Приангарье) было найдено скульптурное изображение мамонта из бивня, датируемое автором раскопок средним комплексом верхнепалеолитического подразделения (19–24 тыс. лет назад). На скульптуре зафиксированы следы красного и черного пигментов. На основании результатов элементного анализа данных красящих веществ скульптуры и сравнения их с составом участков без пигмента был сделан вывод об их искусственном происхождении. Кроме того, красный пигмент обнаружен на двух других предметах из бивня мамонта: восьмеркообразном изделии и заготовке бусины. В ходе анализа химического состава красящих веществ с поверхности артефактов установлено, что для их изготовления использовалось разное сырье.

На памятнике Хотык (Западное Забайкалье) обнаружены пигменты зеленого, красного, желтого и белого цветов. Также зафиксирована гематитовая слюдка и «карандаши» (фрагменты со следами заострения на краях, которые возникли в ходе измельчения руды), указывающие на использование данного минерала как сырья (Лбова и др., 2002: 101).

На комплексной стоянке Подзвонкая, расположенной в Западном Забайкалье), в большом количестве найдены кусочки охры, некоторые из которых имели вид «карандашей». Кроме того, в одном из комплексов памятника обнаружено изделие из скорлупы раковины беззубки. На его внутренней и внешней поверхности были зафиксированы следы охры. Также на стоянке присутствовали костяные подвески, преднамеренно окрашенные красной охрой, и пятна грунта, содержащие охристый порошок (Ташак, 2009: 52-53).

Как показывают данные примеры, человек уже в эпоху палеолита активно использовал в своей деятельности различные пигменты. В археологическом материале они представлены в основном кусочками конкреций, шариками, порошками, «карандашами» гематита. В ряде случаев красители фиксируются на поверхности предметов мобильного искусства: персональных украшениях (бусах, браслетах, подвесках и т.д.) и скульптуре. Кроме того, в редких случаях фиксируются орудия для изготовления красок (песты, с помощью которых растирали сырье), следы обработки на фрагментах руды. Однако основным источником информации о сырье и технологии изготовления красящих веществ являются физико-химические методы.

Согласно данным анализа элементного состава пигментов и исследования их микроструктуры, они были представлены естественными и искусственными красителями. При изготовлении последних использовалось несколько типов сырья, не только для получения необходимого цвета, но и для придания краскам необходимых физических свойств (так, для пластичности красителей в них добавлялась глина).

Известно, что пигменты получали из минеральных и органических пигментсодержащих материалов: красный – из гематита и гётита, жёлтый – из лимонита и гётита, зелёный – из малахита, чёрный – из двуокиси марганца, угля или пережжённой кости.

Цветовая гамма красителей была весьма разнообразна: наиболее распространенные цвета – красный и желтый; реже встречаются черный, белый и розовый, фиолетовый. Зеленые и голубые пигменты редко фиксируются в палеолитических стоянках из-за своей плохой сохранности.

Окрашивание предметов мобильного искусства свидетельствует о том, что пигменты выполняли эстетическую и семантическую функции. Интерпретация цветовой гаммы пигментов может объяснить некоторые аспекты мифологических и космологических представлений древнего человека. Так, у многих народов мира красный и черный цвета связывались с огнем, жизнью и смертью (Васильевский, Дроздов, 1983: 62). Довольно распространена основанная на этнографическом материале интерпретация красного, белого и черного цветов как символов жидкостей и выделений из тела человека. По мнению А. В. Гаврилова, именно человеческий организм послужил источником для цветовой классификации. Так, красная краска могла применяться при совершении погребального обряда и символизировала кровь (Гаврилов, 1990: 13). Интерпретация других цветов представляет собой значительно более сложную задачу.

БЛАГОДАРНОСТИ

Работа выполняется при поддержке РФФИ-CNRS, проект НЦНИЛ-а, №17-56-160-16.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Васильевский, Р. С., Дроздов, Н. И. 1983. Палеолитические скульптурные изображения из Восточной Сибири. *Пластика и рисунки древних культур.* Новосибирск: Наука, 59-65.

Гаврилов, А. В. 1990. О значении охры в погребальном обряде археологических культур эпох палеолита – бронзы. *Тезисы докладов всесоюзного семинара «Проблемы изучения катакомбной культурно-исторической общности»*. Запорожье: ИА АН УССР, 12-14.

Губар, Ю. С. 2017. Элементный состав пигментов комплекса Костенки-14 (слои II и IV). *Материалы межрегиональной научно-практической конференции «Археология в исследованиях молодых»*. Липецк, 152-153.

Деревянко, А. П., Рыбин, Е. П. 2003. Древнейшее проявление символической деятельности палеолитического человека на Горном Алтае. *Археология, этнография и антропология Евразии* 3 (15): 38-50.

Лбова, Л. В., Волков, П. В., Базаров, Б. А. 2002. Семантический аспект находок 3-го уровня памятника Хотык (Западное Забайкалье). *История и культура Востока Азии.* Новосибирск: Изд-во Института археологии и этнографии СО РАН, 101-103.

Лбова, Л. В., Кулик, Н. А., Губар, Ю. С. 2018. Петрографический и спектральный анализ пигментсодержащих материалов в составе коллекции Малой Сыи. *Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий*. Том XXIV. Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 115-118.

Пахунов, А. С., Житенев, В. С., Брандт, Н. Н., Чикишев, А. Ю. 2014. Предварительные результаты комплексного исследования красочных пигментов настенных изображений Каповой пещеры. *Вестник археологии, антропологии и этнографии* 4: 8.

Праслов, Н. Д. 1992. Использование красок в палеолите. *КСИА* 206: 95-100.

Ташак, В. И. 2009. Символизм в начале верхнего палеолита Западного Забайкалья. *Записки Института истории материальной культуры* 4: 50-62.

Lbova, L. V., Volkov, P. V., Bocharova, E. N., Kovalev, V. S., and Khaykunova, N. A. 2017. The techniques of Modeling and Decorating Upper Paleolithic Anthropomorphic Figurines from Malta, Eastern Siberiaю *Archaeology, Ethnography and Anthropology of Eurasia.* 45 (3): 48-55.

Using of pigments in the Upper Paleolithic in Northern Eurasia

Gubar Yulia Sergeevna, Lbova Lyudmila Valentinovna

Novosibirsk State University, Novosibirsk, Russia

ABSTRACT

In this article authors present pigments and pigment-containing materials recorded in places of living of ancient people. The first evidence of the use of dyes in Eurasia was recorded for the beginning of the Upper Paleolithic. More widely pigments began to be used by humans during the period of sustainable development of the Upper Paleolithic cultures. In prehistoric societies coloring substances were used for ritual (painting of body, objects, walls) and household (antiseptic) purposes. The main way to study these materials are various physico-chemical methods that allow to identify the raw materials and technology of the manufacture of paints. In research the authors present materials from a series of archaeological sites from the territory of Northern Eurasia dated to the Upper Paleolithic. These are the sites of the Kostenkovsky complex, the Malaya Syya site, Kara-Bom, Malta, Ust-Kova, Khotyk, a complex site to the Podzvonkaya. The contexts for detecting pigments and the colors of paints represented on the sites are indicated. Based on these examples, in the archaeological material, pigments are mainly represented by concretions pieces, balls, powders, “pencils” of hematite. In some cases, dyes are fixed on the surface of mobile art. In addition, in rare cases, tools for making of paints and traces of processing on ore fragments were found. According to the data of analysis of the elemental composition of the pigments and the study of their microstructure, they were represented by natural and artificial dyes. Pigments were obtained from mineral and organic pigment-containing materials. The color scheme of dyes is very diverse: the most common colors are red and yellow; less common are black, white and pink, purple, green and blue. Coloring of mobile art objects is an evidence that they performed aesthetic and semantic functions. The interpretation of the color scheme of pigments can explain some aspects of the mythological and cosmological representations of ancient man.

Key words: *archaeology, paleolithic, pigments, elemental analysis.*

УДК 316.7

Цветовое оформление публичного пространства малого города как важный фактор его востребованности горожанами (на примере города Вязьмы)

Двойнев Василий Владиславович*, Петрова Виктория Алексеевна

Смоленский государственный университет
* vassilidvoinev@yandex.ru

АННОТАЦИЯ

Актуальный вопрос современности заключается в грамотном благоустройстве городских территорий. Чтобы его решить, необходимо создавать комфортные публичные пространства для удовлетворения социальных потребностей индивида и его саморазвития. Городское пространство – это, прежде всего, визуальный образ, который естественным и/или искусственным образом создаётся посредством цвета. При создании и благоустройстве городских общественных пространств следует учитывать не только социально-экономические, но и социально-психологические показатели. Разнообразие цветового оформления публичного пространства формирует у индивида определенное психологическое восприятие. Определить важность использования цвета помогает колористика, которая способствует созданию комфортной видимой среды, определяет важные направления в дизайне городских территорий различного назначения и их компонентов, в художественном оформлении улиц, магистралей, площадей. Изучение цвета в публичном пространстве города Вязьмы проводилось с целью установления психологических особенностей восприятия цвета и для разработки рекомендаций по формированию визуально комфортной городской среды. Основными методами исследования стали интервью и анализ фотографий. Результаты исследования позволяют утверждать, что гармоничная организация планировки и застройки территории города является важным фактором создания комфортной городской среды. Одним из способов формирования визуально комфортной городской среды является выбор цветового решения фасадов, кровли, мощения; малых архитектурных форм, фонарей, ограждений, киосков; вывесок, рекламы; вечнозеленых деревьев и кустарников, подчиненных законам композиции и гармонии. Грамотное использование цветовых сочетаний помогает горожанам испытывать различный спектр эмоций и чувств – радоваться, размышлять, грустить и мечтать, но главное – чувствовать себя комфортно и безопасно.

Ключевые слова: *цвет, публичное пространство, городская среда, городская колористика, психология цвета.*

ВВЕДЕНИЕ

Большую часть своей жизни индивид проводит в городской среде, в частности в публичном пространстве. Используя его для встреч с друзьями, прогулок, работы, отдыха или просто, как пешеходную зону. Городская среда – это визуальная среда, которая является важным компонентом жизнеобеспечения человека (Иванова, 2018). Главные критерии качества, которыми должны обладать публичные пространства – это комфорт и безопасность. Что же представляет собой комфортная среда? Это, прежде всего, место, где индивид не испытывает чувства беспокойства. В достижении такого чувственного восприятия помогает цветовое оформление публичного пространства. Цветовое

восприятие городского пространства задают элементы природного окружения (деревья, кустарники, газон/трава/цветы), фасады зданий, ландшафтный дизайн, плоскость земли (мощение, асфальт).

Каждый цвет несет особую эмоциональную нагрузку и оказывает различное психологическое воздействие на человека. Цвет окружает и сопровождает человека повсюду. Не случайно феномен цветовосприятия и особенности взаимодействия человеческого организма с цветом с давних пор интересовали ученых (см., напр.: Прокопьева, 2017).

Элементы, формирующие цветовое восприятие пространства, можно разделить на два типа – изменяющиеся и неизменные. К первым относятся компоненты, зависящие от климатических условий: лиственные деревья и кустарники, газоны, клумбы, цвет неба, солнечные лучи, а также праздничное оформление. К последним – компоненты, остающиеся неизменными в любое время года: цвет фасадов, кровли, мощение; малые архитектурные формы, фонари, ограждения, киоски; цвет городского общественного транспорта; вывески, реклама; вечнозеленые деревья и кустарники.

МЕТОД

Целью нашего исследования является получение первичных знаний о том, как цветовое оформление публичного пространства влияет на его востребованность горожанами. Основная задача – определение психологических особенностей восприятия цвета индивидом, а также разработка рекомендаций по созданию визуально комфортной городской среды. В качестве методов исследования были использованы социологическое интервью и анализ фотографий, сделанных во время наблюдений в ходе изучения публичного пространства в Вязьме (Петрова, 2017). Во время интервью респондентам предлагалось назвать три основных цвета, ассоциирующихся с публичным пространством Вязьмы, в котором они находились на момент проведения исследования.

Исследование проводилось в два этапа в марте и июле 2019 года. Всего в опросе приняли участие 30 человек разного возраста. Опрос проводился в трех публичных пространства города Вязьмы: в сквере имени П.С. Нахимова, на площади Ефремова и на набережной реки Вязьма. В каждом публичном пространстве было опрошено по десять респондентов в разное время суток и в различных погодных условиях, что является значимым фактором, если принимать во внимание естественную среду, уровень её освещенности, климатические особенности, цветовое разнообразие растительности и пр. Визуальный метод анализа фотографий использовался для сравнения фактического цветового оформления изучаемых объектов публичного пространства с ассоциациями участников исследования.

РЕЗУЛЬТАТЫ И ОБСУЖДЕНИЕ

Результаты исследования показали, что наиболее благоприятное воздействие на людей оказывает естественная цветовая гамма и в особенности зеленый цвет, поскольку это самый привычный для органа зрения, физиологически оптимальный цвет, ассоциирующийся с природой. Он успокаивает и повышает работоспособность. Спектральный зеленый, а также цвет листьев и травы действует положительно на нервную систему: снимает усталость, умиротворяет, снижает нервное напряжение (Колчин, 2016). Зеленый был самым популярным ответом у респондентов на всех трех объектах исследования. Респонденты отмечали его первым на каждом из этапов.

Наиболее популярными ассоциациями стали также голубой/синий и желтый цвета. Они олицетворяют небо, солнце, купола церквей и фасады зданий. Во многих культурах мира голубой оттенок считается символом воздушной легкости и детской непосредственности, что очень символично для пространства, где люди проводят много времени, прогуливаясь, и отдыхая с детьми. Голубой – цвет мира и гармонии. Также синий цвет оказывает тормозящее действие на нервную систему, замедляет пульс и дыхание, оказывает расслабляющее действие на мышцы, понижает температуру тела. Респонденты отмечали этот цвет в ясную погоду на каждом этапе исследования. В такие дни наблюдается большая заполняемость публичных пространств. Желтый цвет символизирует тепло, радость и оптимизм, стимулирует зрение, мозг, успокаивает некоторые нервные состояния, создает веселость, способствует общительности и активности.

Наличие желтого цвета плодотворно влияет на становление личности и пробуждение положительных эмоций, а так как в публичном пространстве происходят процессы социализации, то этот компонент имеет существенное значение. Чаще всего данный цвет упоминался респондентами летом благодаря многообразию цветов на клумбах, радующих горожан в теплое время года. Зимой желтый цвет респонденты отмечали, ссылаясь в основном на цвет церковных куполов, которые можно видеть, находясь во всех изучаемых публичных пространствах, а также, однако в гораздо меньшей степени, на фасады окружающих зданий.

Одним из основных цветов, в котором участники исследования представляют публичное пространство Вязьмы, оказался, согласно результатам исследования, серый («цвет мощей и памятников»). Чаще всего этот цвет горожане называли в марте, летом же он упоминался значительно реже. Опрашиваемые предпочитали отмечать более яркие цвета, даже в дождливую погоду. Серая цветовая гамма приглушает и затормаживает возбуждение, гасит напряжение эмоций. С одной стороны, серый делает пространство холодным и неуютным, но, например, в сочетании с зеленым цветом при хорошей освещенности и широте пространства воспринимается как цвет надежности и защиты. Здесь важно отметить, что безопасность является одним из главных факторов, стимулирующих использование горожанами публичного пространства. С другой стороны, серый цвет символизирует реализм, здравомыслие и гармонию.

Популярными ответами были также красный, оранжевый, розовый, черный, белый и коричневый цвета. Белый цвет символизировал снег, облака, фонари. Преимущественно этот цвет называли в марте. Оттенки белого успокаивают, снимают напряжение, нормализуют умственную деятельность. Черный цвет, что интересно, чаще всего называли на площади Ефремова, и он ассоциировался не с определенными носителями цвета, а со скорбью и трауром. Обусловлено это тем, что на площади расположен памятник, посвященный Великой Отечественной войне. В сквере им. П. С. Нахимова черный цвет упоминали в негативном контексте и связывали с присутствием непрестанно каркающих ворон. На набережной данный цвет в ответах участников исследования не упоминался. В этом публичном пространстве наряду с зеленым преобладал коричневый цвет – утки, фасады, стволы деревьев, земля. Психологически комфортный в восприятии коричневый – цвет отдыха, покоя, концентрации. Розовый цвет встречался в ответах горожан исключительно в сквере им. П. С. Нахимова, по-видимому, благодаря цвету близлежащих зданий и рекламных щитов. Этот цвет символизирует собой доброту, дружелюбность, радость, использование его в городской среде имеет положительный эффект.

Анализ фотографий, сделанных во время первого и второго исследования, показал положительную корреляцию цветовых ассоциаций участников исследования и фактического цветового оформления исследованных публичных пространств в зависимости от естественных условий в разное время года.

ВЫВОД

Согласно результатам исследования можно сделать вывод о том, что цветовое оформление публичного пространство задает эмоциональный фон и определяет нагрузку на его посетителей, поскольку любой цвет влияет на восприятие, а сочетание цветов может существенно изменять настроение и род деятельности в городском пространстве. Во многом, качественный подход к цветовому оформлению общественного пространства способен дать положительный результат, позволяющий горожанам реализовывать в нем различные практики социокультурного взаимодействия и переживать широкий спектр эмоций и чувств – радоваться, размышлять, грустить и мечтать, но главное – чувствовать себя комфортно и безопасно. Грамотное использование цвета или сочетания цветов способно повысить степень комфортности городского пространства.

Для создания гармоничного и комфортного визуального восприятия публичных пространств города Вязьмы были разработаны следующие рекомендации:

1) Использовать цвет фасадов зданий для улучшения цветового восприятия;
2) Не использовать агрессивные цвета на рекламных стендах, фасадах зданий и объектах благоустройства;

3) Увеличить долю вечнозеленых растений в оформлении публичного пространства;
4) Высаживать больше различных видов цветов на клумбах;
5) Добавить в оформление публичного пространства больше голубого и синего цвета;
6) Использовать различные цветовые оттенки в мощении дорожек в парках и скверах;
7) Максимально использовать естественные тона в оформлении публичных пространств;
8) Учитывать сочетание цветов и возможности их психологического воздействия на человека;
9) Контролировать освещение публичного пространства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Иванова, Н. В., Дергилев, В. Я, Строганов, А. А. 2018. Исследование зависимости комфортности городской застройки от цветовых решений фасадов. *Международный журнал гуманитарных и естественных наук* 5-1: 193-196.

Колчин, Е. А., Иванов, В. А., Тналиева, Д. Б. 2016. Физическое восприятие цвета в городском пространстве. *Международный журнал гуманитарных и естественных наук* 1-3: 115-117.

Петрова, В. А., Двойнев, В. В. 2017. Социально-адаптационный потенциал городского публичного пространства. *Творческое наследие Э. В. Ильенкова и современность* 4: 82-84.

Прокопьева, Н. Ю. 2017. Особенности восприятия городского пространства. *Вестник Северо-восточного федерального университета им. М.К. Аммосова. Серия: Педагогика. Психология. Философия* 3 (07): 87-93.

Color of a Small Town's Public Space as an Important Factor of Its Use by Urban Residents (Case Study Vyazma)

Dvoinev Vasilii Vladislavovich, Petrova Viktoria Alekseevna

Smolensk State University, Smolensk, Russia

ABSTRACT

The urgent issue of our time is the competent improvement of urban space. To solve it, it is necessary to create comfortable public spaces to meet the social needs of individuals and their self-development. Urban space is, above all, a visual image that is naturally and/or artificially created through color. When creating and improving urban public spaces, one should take into account not only socio-economic, but also socio-psychological indicators. The variety of colors in public space creates an individual psychological perception. The science of color helps to determine the importance of the use of color, which helps to create a visible environment, defines important directions in the design of urban areas for various purposes and their components, in the decoration of streets, highways, and squares. The study of color in the urban public space of Vyazma was carried out in order to establish the psychological characteristics of color perception and to develop recommendations for the formation of a visually comfortable urban environment. The main research methods were interviews and visual analysis. The results of the study suggest that the harmonious organization of planning and development of the city is an important factor in creating a comfortable urban environment. One of the ways to create a visually comfortable urban environment is to choose a color scheme for facades, roofs, paving; small architectural forms, lamps, fences, stalls; signage, advertising; evergreen trees and implement them according to the rules of composition and harmony. Proper use of color combinations helps citizens to experience a different range of emotions and feelings - to rejoice, reflect, dream, to be sad and, but most importantly - to feel comfortable and safe.

Key words: *color, public space, urban environment, urban coloristic, psychology of color.*

УДК 82.0

Специфика использования цвета в трилогии Сухбата Афлатуни «Поклонение волхвов»

Емелина Анна Витальевна

МАОУ СШ № 151 с углубленным изучением отдельных предметов; Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, Нижний Новгород, Россия
annasheyla@yandex.ru

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются особенности восприятия цвета представителями творческих профессий (архитектором, художником (священником), музыкантом), героями трилогии Сухбата Афлатуни «Поклонение волхвов». Известно, что цветовые предпочтения часто могут многое рассказать о человеке, о его характере, настроении, отношении к действительности. Особое внимание Сухбат Афлатуни обращает, например, на цвет глаз, создавая портретную характеристику. Через детали внешности автор показывает внутреннюю суть героя. Кроме этого, использование цвета в произведениях литературы является значимым средством выражения не столько мыслей, сколько чувств и эмоций. Так, для автора трилогии цвет является важным изобразительным и смысловым средством: Сухбат Афлатуни не просто вводит в повествование определённые элементы, а пытается донести до читателя нечто важное, что помогает проанализировать и понять персонажи, их действия, значение в произведении. Показано, как обыгрываются в романах основные цвета, какое принимают значение. В тексте рассматривается актуализация дополнительных значений традиционных цветов: белого, черного, красного, серого. Обращается внимание на то, как с помощью цвета автор описывает события. Изучение разных элементов помогает создать общую картину происходящих в романе событий. На основе проведенных исследований делается вывод, что использование цвета в романах, входящих в трилогию, является приемом, который служит для создания эмоционального фона, является способом выражения авторской оценки. Цвет становится устойчивым символом. Писатель, используя разнообразную цветовую палитру, в которой реализуется традиционная семантика цвета, выражает разные, порой прямо противоположные смыслы.

Ключевые слова: *Сухбат Афлатуни, трилогия «Поклонение волхвов», цветовое восприятие.*

Цвет — это та область, где наш разум соприкасается со Вселенной
Пауль Клее

Люди с давних времен придавали особое значение чтению «языка красок», что нашло отражение в мифах, народных преданиях и легендах, религиозных и мистических учениях. Человечество стало ассоциировать цвет с определенным предметом, наделять его (цвет) качествами. С древних времен он служил «инструментом» осмысления и интерпретации мира и человека. Однако со временем цвет потерял свои когнитивные значения и приобрел нравственно-эстетические и духовные. У различных народов сформировалось своё отношение к цвету и его символике.

А.М. Петров в своей работе «Символика цветообозначений в русских духовных стихах» отмечал, что цветовая палитра образует так называемую «универсальную цветовую триаду», состоящую из *белого, красного и черного цветов* (Петров, 2011).

Красный цвет с древних времен ассоциируется у людей с красотой, любовью («красно сердце», «красна девица»), однако он имеет и противоположное значение (кровь, огонь, революция, власть, агрессия). Таким образом, его символические значения многообразны и противоречивы.

Белый цвет является символом чистоты, невинности, радости и добродетели. Он ассоциируется с дневным или божественным светом, истиной и духовностью. Белый цвет, как и красный, имеет и противоположное значение. Он поглощает все остальные цвета, образуя пустоту, а пустота в свою очередь – признак смерти, траура.

Черный цвет – символ горя, беды, несчастья и гибели. Отрицательные коннотации он имеет еще со времен Древней Греции.

В тексте трилогии можно встретить не только эти цвета. Например, желтый (золотой) – цвет солнца, золота, плодородия – имел и значение болезни, сумасшествия, смерти и загробного мира.

Синий цвет – цвет неба, верности и добродетели. Однако он примыкает к черному и, вследствие этого, приобретает некоторые его качества и характеристики. У славян синий цвет являлся символом скорби, печали, страданий и бесовщины.

Зеленый – цвет природы, листьев, травы и деревьев. Противоречивость этого цвета заключается в том, что он обладает успокаивающим действием и одновременно с этим является цветом незрелости, болезни, угнетения и тоски.

Цветовые предпочтения часто могут многое рассказать о человеке, о его характере, настроении, отношении к действительности. Использование цвета в произведениях литературы является значимым средством выражения не столько мыслей, сколько чувств и эмоций. Покажем, как реализуется этот прием в романах Сухбата Афлатуни.

«Поклонение волхвов» – это трилогия, части которой названы по именам древних волхвов «Гаспар», «Мельхиор» и «Балтасар». Три части романа – это три эпохи русской истории, показанные через судьбы членов семьи Триярских, каждый из которых имеет отношение к искусству. Один – подающий надежды архитектор, другой – художник, третий – композитор-авангардист.

Для Сухбата Афлатуни цвет является важным изобразительным и смысловым средством. В романе «Гаспар» цвет может выражать идею смерти или ущерба, таящуюся в предмете («зеленоватые лица пролетариев» (Афлатуни, 2016: 177), «зеленоватые остатки снега» (Афлатуни, 2016: 195) или некую двойственность.

Интересен такой пример. Описание внешности девушки-проститутки, представлявшейся нищей прачкой сначала и показавшейся знатной дамой позже: «на щеках – мятые розы, губы – свежий порез, открытая рана. Зрачки с *золотой* каплей – то ли природной, то ли отсвет грифоньих крыл» (Афлатуни, 2016: 25). Сравним цвет в другой ситуации. Брат и сестра по стечению трагических обстоятельств вынуждены покинуть Петербург: Николеньку отправляют в ссылку в киргизскую степь, Варенька едет в Новгород на поиски похищенного сына. И эти жизненные перемены отражаются в оттенках глаз: «отыграет закат, блеснет каплей *золота* в синих Николенькиных и серых Варенькиных глазах – и здравствуй, ночь» (Афлатуни, 2016: 59). И в том, и в другом случае, с одной стороны, цвет золота – это отражение солнечного света или окружающих предметов, а с другой – он может трактоваться как цвет опыта, духовной зрелости.

Интересно обыгрывается цвет в описании глаз героев: «ибо, как писал французский сочинитель, чьи стихи Маменька в молодости списала себе в альбомчик: цвет глаз есть зерцало стихий. Карие глаза – отражение плодородной земли; зеленые – покрывающих ея трав и прочих растительностей, серые – живительный дождь и тучки, его сотворяющие; но любезнее всего Гениям и Духам Натуры глаза синие, цвета небеснаго и, следовательно, Божественнаго!» (Афлатуни, 2016: 11)

Глаза главного героя Николеньки Триярского – синие, глаза его сестры – серые. Цвет глаз как нельзя лучше характеризует героев. Цвет глаз еще одного героя трилогии Кондратьича – зеленый. «Глаза у

ребе зеленые» (Афлатуни, 2016: 214). Причем главный герой романа «Мельхиор» несколько раз акцентирует на этом внимание читателя. Если вспомнить характеристику цвета, то получается полное соответствие с героем: Кондратьич, занимаясь созданием философского камня, чтобы улучшить окружающую обстановку, действительно, не только успокаивающе действует на отца Кирилла Триярского, но и становится причиной душевных волнений.

Как было сказано ранее, наряду с индивидуальными предпочтениями существуют цветовые символы, универсальные для всех культур. Например, черный, белый, красный. Искусство нагружает традиционные цвета дополнительными значениями.

Белый цвет – это многозначный символ во все времена и у всех народов. Главное и исходное его значение – светлый, в противоположность чему-нибудь более темному, именуемому черным, свет, чистота, духовность, цвет, вбирающий в себя весь спектр цветов (Ожегов, 1990: 49), чистый, незамаранный, незапятнанный (Даль, 2007: 46), цвет снега, молока: светлый, чистый, свободный, бледный, в первые годы советской власти – контрреволюционный.

В трилогии Афлатуни актуализируются все перечисленные смыслы. Вот, например, как воспринимает помещение герой в кризисной ситуации: «Комната упала на него, как кувшин с ледяным молоком» (Афлатуни, 2016: 7). Это описание камеры, в которой он находится в ожидании приговора. Подобный прием часто используется Андреем Тарковским в фильмах. Например, в картине «Жертвоприношение» от вибрации летящих самолетов падает на пол и разбивается кувшин с молоком. Молоко (и, в частности, белый цвет) является олицетворением мира. Молоко в качестве символа использовалось Тарковским и в «Андрее Рублеве». Средневековый иконописец, которому только что выкололи глаза, чтобы он не мог расписать храм лучше того, что недавно был построен, смывает с лица кровь в реке. Из мешка у него выпадает фляга с молоком. В воде (жизнь) две струи пересекаются: струя крови (война) и молока (мир)…

Черный цвет чаще имеет отрицательное, негативное значение. В черном небе, в глубине пещер, колодцев, в тени может скрываться что-то опасное, таинственное. Черный цвет манит и пугает. Сухбат Афлатуни интересно обыгрывает «черную пыльцу» (Афлатуни, 2016: 9) грифеля на пальцах юного архитектора Николеньки. С одной стороны, это деталь, которая показывает вовлеченность героя в его искусство, трудолюбие – она отличает ученого или творческого человека. Но у нее есть и переносный смысл: рисунки героя отражают его мечту, то, что еще не совсем ясно определено для самого архитектора и неизвестно, воплотится ли оно в будущем. Вместе с тем его замысел станет причиной жизненной катастрофы героя, его ссылки.

Необычно появление в трилогии серого цвета. Он появляется не только в своем прямом значении, но и как фамилия героя (Серый), указывающая на цвет пепла и дыма (Ожегов, 1990: 712), примесь черного, темного к белому (Даль, 2007: 587). При этом любой цвет, как говорилось выше, может быть прочтен как слово или истолкован как сигнал, знак или символ. В переносном значении «серый» – это посредственный, ничем не замечательный (Ожегов, 1990: 712), цвет нейтралитета, он не выражает ни внешних, ни внутренних качеств. О герое трилогии этого сказать нельзя. Наоборот, Серафим Серый – очень эмоциональный и харизматичный человек. Но наделяя его таким именем, Афлатуни как бы сочетает два цвета: Серафим ассоциируется с огнем, серый – с пеплом. Это «горение», которое не несет тепла, а сам Серафим Серый оказывается в тени чужой судьбы.

Красный цвет всегда имел особое значение в фольклоре и русской литературе. Изначально он нес в себе идею красоты, но со временем семантика этого цвета приобрела еще и другие значения: красное стало ассоциироваться с тревогой, яростью, страстью, гневом, жестокостью и т.п. Именно эти – агрессивные – смыслы в семантике красного реализуются в трилогии. Они являются предвестниками смерти, гибели, насилия. Так, Николай I приезжает на казнь петрашевцев, «плеснув кровавым плащом». «Красное небо» над городом в сочельник также рождает у читателя ожидание беды, трагедии, страшных перемен в судьбах героев и истории страны.

Многие события и люди в трилогии описаны героями с помощью цвета. Таким видит маленький Кирилл Триярский своего отца: «Отцовское лицо висело над ним, вываливаясь из воротничка, тяжелое, выполненное немногими мазками. Такие *солнечные* головы, с бликом на кончике носа, он встречал потом на портретах Ильи Ефимовича Репина, изредка у профессора Серова; у Серова были, однако, тусклее: и нос не горел, и глаза казались сонными» (Афлатуни, 2016: 186).

Или, к примеру, «серебряный пот» (Афлатуни, 2016: 186) у владыки Николая Японского вызывает ассоциацию с твердостью и силой. Умирая, герой убежден в том, что правильно выбрал жизненный путь и его дело будет продолжено: «Роль наша не выше сохи…Износился я…Теперь ты паши. Честно паши» (Афлатуни, 2016: 189-190).

Будучи художником, отец Кирилл Триярский, герой романа «Мельхиор», воспринимает окружающий его мир в красках: «Утро было выполнено сепией» (Афлатуни, 2016: 194) или «Открыл глаза в закат… Грязно-желтые корпуса; дерево, черное, слегка кобальтом, ветви – ребром кисти; зеленоватые остатки снега… Закат пылал вхолостую» (Афлатуни, 2016: 195-196). Это скорее не цветовое восприятие, а эмоциональное. Описывая свое состояние как «падение фиолетового демона в росплеске перьев» (уныние) (Афлатуни, 2016: 96) или страх – как «легкий мазок, стронциевая желтая» (Афлатуни, 2016: 196), герой снова использует цвет.

В последней части трилогии в романе «Балтазар», несмотря на то, что основное смысловое значение несет звук, цвет тоже значим. На протяжении всего повествования герои-начальники предстают в двух ипостасях: чиновники, имеющие официальное, советское имя, и потомки древних правителей города, негласные хозяева города, имеющие исконно-национальное восточное имя – прозвище Синий Дурбек. «Синий и есть Синий... Кровь у него порченная, что мать его покойная не из рода Дурбеков» (Афлатуни, 2016: 476). Кроме Синего, в романе упоминаются Желтый, Красный, Шафрановый. Прозвища являются отражением эпохи или происхождения. А если эти определения Дурбеков соотнести с тем, что символисты видели разные эпохи в своем цвете (как, например, в стихотворении В. Брюсова «Столетия – фонарики…», то цветовое обозначение Дурбека можно воспринимать как символическую характеристику эпохи.

Красный цвет возникает, скорее, как цвет режима, чаще появляется рядом с именами В.И. Ленина и И.В. Сталина.

Волшебный артефакт – звезда, украденная в Иерусалиме из пещеры Рождественского собора во время погрома. Звезда Рождества по легенде была расколота на три части. «Белая звезда. Синяя звезда. Желтая звезда. Каждая означала особый дар. Ещё какая-то красная. Возможно, она была той же, что синяя. Звезды меняли цвет» (Афлатуни, 2016: 677). Цвет обломков изначально серебряной звезды тоже значим. Каждый из главных героев романа является носителем (хранителем, обладателем) одной из трёх частиц артефакта «Рождественская звезда», дарующих своим обладателям чудесные свойства: власть, слово и чудотворение (врачевание). Именно осколки звезды помогают своим обладателям (хранителям) выжить в сложных жизненных ситуациях и выполнить свое предназначение: Николаю Триярскому не погибнуть во время побега из Новоюртинска и создать город Прокаженных; отцу Кириллу – выполнить свое предназначение: получить белый осколок от святителя Николая и передать часть звезды члену семьи Романовых; Николаю Кирилловичу – создать симфонию, спасшую мир от катастрофы.

Николенька Триярский был обладателем Синей и Желтой частей звезды. Это обуславливает готовность оказать помощь людям. Синий цвет передает желание понимать и быть понятым, а желтый – стремление к действию. Подобное сочетание создает поведение, которое нравится людям, и их симпатии на стороне молодого человека. Благодаря дарованным качествам, герой организует побег из крепости, чтобы спасти сестру. Белый обломок, переданный отцом Кириллом Триярским, помогает цесаревичу Алексею Романову чудесным образом спастись во время расстрела (Романовский миф).

В целом, использование цвета в романах трилогии Сухбата Афлатуни является приемом, который служит для создания эмоционального фона, является способом выражения авторской оценки. Писатель использует разнообразную цветовую палитру, в которой реализуется традиционная семантика цвета. Вместе с тем с помощью цвета он выражает разные, порой прямо противоположные, смыслы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Афлатуни, С. 2016. *Поклонение волхвов.* М.: РИПОЛ классик.
Даль, В. И. 2007. *Толковый словарь русского языка. Современная версия*. М.: Эксмо.
Ожегов, С. И. 1990. *Словарь русского языка*: 70 000 слов/ под ред. Н. Ю.Шведовой. М.: Рус. Яз.
Петров, А. М. 2011. Символика цветообозначений в русских духовных стихах. *Филологические науки* 5: 25-35.

Using specific colors in a trilogy of Suhbat Aflatuni «The Adoration of the Magi»

Emelina Anna Vitalyevna

Municipal Autonomous educational institution "Secondary school № 151 with in-depth study of individual subjects", Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod, Nizhny Novgorod, Russia,

ABSTRACT

The article deals with the peculiarities of color perception by representatives of creative professions (architect, artist (priest), musician), heroes of the trilogy of Suhbat Aflatuni "Adoration of the Magi". It is known that color preferences can often tell a lot about a person, about his character, mood, attitude to reality. Suhbat Aflatuni pays special attention, for example, to the color of the eyes, creating a portrait characteristic. Through the details of the exterior, the author shows the inner essence of the hero. In addition, the use of color in works of literature is a significant means of expressing not so much thoughts as feelings and emotions. So, for the author of the trilogy, color is an important visual and semantic means: Suhbat Aflatuni does not just introduce certain elements into the narrative, but tries to convey to the reader something important that helps to analyze and understand the characters, their actions, meaning in the work. It is shown how the basic colors are played out in novels, what value they take. The text considers the actualization of additional values of traditional colors: white, black, red, gray. Attention is drawn to how the author describes the events with the help of color. The consideration of different elements helps to create an overall picture of the events taking place in the novel. Based on the research, it is concluded that the use of color in the novels included in the trilogy is a technique that serves to create an emotional background, is a way of expressing the author's assessment. Color becomes a stable symbol. The writer uses a diverse color palette, which implements the traditional semantics of color, expresses different, sometimes directly opposite meanings.

Key words: *Suhbat Aflatuni, trilogy "The Adoration of the Magi", color perception.*

УДК 316.7

Функции цвета в сценографии музыкального спектакля: из опыта театров Беларуси конца XX–первых десятилетий XXI вв.

Ерёмина Екатерина Павловна

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси,
Минск, Республика Беларусь
dssc.86@mail.ru

АННОТАЦИЯ

В статье на материале спектаклей профессиональных репертуарных государственных и частных театров Республики Беларусь (Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь, Белорусского государственного академического музыкального театра, Театра Геннадия Гладкова «Территория мюзикла») выделяются и анализируются основные функции цвета в сценографии музыкальных постановок конца XX – первых десятилетий XXI века. Сценографию музыкальных спектаклей характеризует достаточно высокая степень традиционности, что выражается в сохранении живописных и живописно-объемных декорации, в которых значительную роль играет колористическое решение. В таком оформлении чаще всего сохраняются традиционные функции цвета как средства создания визуального эквивалента музыкальному тексту постановки, выразителя эмоционального содержания действия. Эта же функция цвета может использоваться художниками и вне системы живописного оформления, однако такие случаи в белорусской практике немногочисленны. Распространенным является использование характерных для определенной культуры цветовых схем, а также возможностей ассоциативного прочтения колористического решения с целью создания выразительного и узнаваемого в плане пространственной локализации визуального образа. Цвет может также использоваться для маркировки места действия вне устойчивых цветовых схем. Сценографы активно пользуются символической функцией цвета: колористическое решение раскрывает определенные смысловые пласты постановки, ее концепцию, дает визуальные характеристики героям. Сценографическая практика белорусских театров свидетельствует о широком использовании разнообразных функций цвета, сохранении его роли как одного из важнейших средств выразительности, которое позволяет создавать эффектные и содержательные визуальные решения как для классических, так и для современных постановок.

Ключевые слова: *Сценография, колористическое решение, музыкальный спектакль, белорусский театр.*

Роль колористического решения в оформлении музыкального спектакля сложно переоценить. На протяжении всей истории музыкального театра цвет информировал зрителей о происхождении и характере персонажей, способствовал созданию роскошных зрелищ, «музыки для глаз» (Гонзаго, 2011), визуального эквивалента музыкальному действию. Раскрытие музыкальной драматургии в сценографии XX века стало одним из основных требований к оформлению музыкального спектакля. В

условиях доминирования живописной и живописно-объемной декорации особенное значение в достижении этой цели отводилось колориту, как одному из самых «музыкальных» элементов оформления (Ванслов, 1963).

В практике белорусских театров функция цвета как «музыкального начала живописи» (Волков, 1984: 131) наиболее выразительно и очевидно реализовывалась в живописно-объемном оформлении классических балетных и оперных произведений. Художники ориентировались на эмоционально-выразительные свойства цвета, стремились передать посредством колористического решения эмоциональную окраску и содержание действия. Так, в сценографии В. Окунева к балету «Жизель, или Виллисы» А. Адана (2012, НАБТОиБ РБ) насыщенный, несколько драматичный колорит декораций первого акта соответствовал мажорному звучанию музыки, жизнерадостности действия и одновременно предсказывал его трагический финал, а глубокие, холодные синие тона декораций второго акта создавали созвучные действию мистическую атмосферу и лирическое настроение.

Стремлению создать визуальный эквивалент музыкальному тексту спектакля было подчинено колористическое решение сценографии бессюжетных балетов «Испанский дивертисмент» (музыка народная) (1992, БГАМТ) и «Бал цветов» на музыку Э. Грига, Р. Морана, Ф. Шопена (2008, БГАМТ). В «Испанском дивертисменте» национальный колорит и темперамент народной музыки визуализировались художником В. Ждановым посредством использования красного задника-фона с абстрактной аппликацией, который, благодаря разработанной световой партитуре, изменял оттенок от яркого алого до пурпурно-бордового, реагируя на характер того или иного танца, его эмоциональное содержание. Цветовую партитуру спектакля дополняли и разнообразили костюмы (Л. Гончарова), выполненные преимущественно в оттенках и различных сочетаниях красного, белого и черного. Колористическое решение сценографии Л. Сидельниковой к постановке «Бал цветов», в которой доминировали сиреневато-розовые тона, обусловила избранная хореографом Н. Фурман стилистика (спектакль являлся апелляцией к творчеству Дж. Баланчина и, соответственно, хореография и сценография ориентировались на «визуализацию» музыки), а также субъективные цветовые ассоциации хореографа. Цветовая партитура спектакля была обогащена художественным освещением, которое варьировало окраску живописного задника, а также разнообразием оттенков костюмов (розовый, лиловый, пурпурный, белый), что в совокупности позволяло отображать эмоциональные модуляциями музыки и действия.

Цвет в сценографическом решении музыкального спектакля в практике белорусских театров также использовался как маркер места действия. Так, в мюзикле «Приключения бременских музыкантов» Г. Гладкова (2007, БГАМТ) художник А. Меренков обозначал смену мест действия через изменение колористического решения декораций, дополняемого узнаваемыми знаками-символами. Каждой локации в спектакле был присвоен свой цвет: синий – дворцу Короля и Принцессы, красный – притону разбойников, желтый – привалу бременских музыкантов. При перемене мест действия в спектакле просто чередовались задники и кулисы, окрашенные в соответствующий цвет. Исключительный для белорусской практики пример работы с цветом, который использовался без привязки к живописной системе оформления, представляла сценография К. Пискунова к опере «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова (2011, НАБТОиБ РБ). Одним из основных выразительных средств сценографии было цветное освещение (художник по свету – И. Вторникова). Световая партитура спектакля была разработана таким образом, что вместе с минимальными переменами в декорациях цветной свет, который окрашивал дым и подсвечивал полупрозрачный станок-подиум, обозначал различные места действия оперы. Например, голубовато-зеленое освещение обозначало как место действия лес и берег озера. Кроме того, важной была способность световой и колористической партитуры спектакля чутко реагировать на характер музыки, визуализировать ее изменения.

Цвет в сценографии музыкальных постановок использовался и как указатель на пространственную локализацию событий спектакля. В этом случае оформление строилось на использовании характерных

для определенной культуры (региона) колористических сочетаний. К такому способу обращались художники А. Костюченко, Т. Мурванидзе, И. Асланова. В колористическом решении декорационной части балета «Семь красавиц» К. Караева (2013, НАБТОиБ РБ) А. Костюченко использовал сочетание ультрамарина и золота, охристых тонов. Оформление одной из картин балета «Корсар» А. Адана (1991, НАБТОиБ) Т. Мурванидзе построил на сочетании зеленовато-голубых тонов моря и неба, которыми был окрашен задник, и золотисто-коричневых цветов драпировок. Лазурные тона в сочетании с мотивом арабески использовались художницей И. Аслановой в сценографии балета «Тысяча и одна ночь» Ф. Амирова (2014, БГАМТ). Такие колористические решения позволяли создавать узнаваемый образ Востока, так как в его архитектуре и декоративном искусстве «синий и голубой цвета применялись уже начиная с V–IV тысячелетия до н. э.», а их сочетание с белым, как и синего с золотым, было весьма широко распространено (Сурина, 2003: 31). К колористическому решению для создания узнаваемого образа Испании обратились в сценографии мюзикла «Собака на сене» Г. Гладков и художник А. Меренков («Территория мюзикла», 2014). Основным элементом оформления стал огромный веер красного цвета с черными флоральными узорами. Данное цветовое сочетание дублировалось и усиливалось в костюмах главных героев, Дианы и Теодоро, и отчетливо указывало на место действия спектакля.

Более сложным было обращение к колористическому решению для обозначения локализации действия спектакля в сценографии Д. Мохова к опере «Князь Новогрудский» А. Бондаренко (1992, НАБТОиБ РБ). Оформление характеризовалось крайней условностью, строилось на использовании задника и различных драпировок, изменявших конфигурацию сценического пространства. Задник был окрашен в зеленый цвет, легкие драпировки – в белый. Символика такого колористического решения имела ассоциативную природу, так как, по мнению художника, «Новогрудчину характеризует изумрудная зелень и белые седые туманы. Белый цвет – это цвет Беларуси, земли под белыми крыльями» (Мушинская, 1993: 11). Указание на локализацию действия посредством колорита, основанного на ассоциативных связях и символике цвета, но несколько иного характера, было использовано и художницей Е. Булгаковой в опере «Записки сумасшедшего» К. Кузнецова (2005, НАБТОиБ РБ): введение в сценографию желтого цвета формировало образ дома для душевнобольных.

Примеры, приведенные выше, свидетельствуют о том, что художниками при создании визуального образа постановки нередко использовалась символическая функция цвета. В ряде случаев символический характер колористического решения в сценографии музыкального спектакля служил также поддержанию, раскрытию концепции и определенных смысловых пластов постановки. В частности, избранная Л. Гончаровой яркая, жизнерадостная цветовая гамма декораций и костюмов в поставленной С. Цирюк опере «Брачный вексель» Д. Россини (1998, НАБТОиБ РБ) выражала и поддерживала концепцию игры, определяющую характер этой постановки. Покрытие планшета, «игрушечные» элементы декораций были окрашены в розовые тона, которым аккомпанировали яркие малиновые, желтые, зеленые цвета бутафории и костюмов. Таким образом создавалась атмосфера непринужденности, игривого настроения. Одновременно розовый цвет сигнализировал, что игра, разворачивающаяся на условной «детской площадке», созданной художницей, – игра любовная. Более отчетливо концептуальный характер колористического решения прослеживался в другой работе Л. Гончаровой – сценографии оперы «Князь Игорь» А. Бородина (НАБТОиБ РБ, 1994). В основу постановки режиссера Ю. Александрова была положена идея «противопоставления двух национально-культурных традиций» (Гудей-Каштальян, 1997: 32). В колористическом решении она выражалась в использовании сине-голубых тонов, окрашивающих задник, дополненных белым цветом полотна-храма в «славянских» сценах и различными оттенками красного, оранжевого в сценах в половецком стане. Такое колористическое решение, в соответствии с символикой используемых цветов, передавало визуальные характеристики двух миров: духовного «славянского» и чувственного «восточного». Концептуальность колористического решения декорационной части поддерживалась

цветовой гаммой костюмов (Э. Григорук): преимущественно холодной бело-голубой, сероватой для героев-славян и тёплой, охристо-желтой, красноватой, дополненной черными и золотыми тонами, для половцев.

В оформлении В. Окунева к балету «Страсти» («Рогнеда») А. Мдивани (1995, НАБТОиБ РБ) колористическое решение, в котором доминировали золотисто-охристые, красноватые тона, в совокупности с манерой исполнения живописных задников, стилизованной под иконописную, отсылало к сакральному искусству и помогало актуализации христианской тематики, занимавшей в балете В. Елизарьева исключительное место, раскрытию важнейшего идейного пласта постановки, связанного с прощением и покаянием. В такой цветовой гамме были выполнены задник «Матерь Божья» и «Троеручица». В русле христианской традиции позволял трактовать финальный сценографический образ, «Город Будущего», избранный художником для этого изображения сине-голубой колорит. Значение синего, голубого цвета «как символа трансцендентного мира» и «вечной божественной истины» (Миронова, 2005: 77) давало возможность интерпретировать изображенный на заднике город, символизирующий возрождение Полоцка, которому предстояло стать важным духовным и культурным центром на белорусских землях, как образ Града Небесного, что в целом коррелировалось с идейно-смысловой концепцией балета.

При рассмотрении функций цвета в сценографии музыкального спектакля отдельное внимание стоит обратить на колористическое решение костюмов. Выше упоминались примеры, когда цвет костюмов, вместе с колоритом декорационной части, служил выражению концепции постановщика («Брачный вексель», «Князь Игорь»), локализации действия («Собака на сене»). Эти примеры можно дополнить в первом случае работой Е. Булгаковой над оперой «Набукко» Д. Верди (2010, НАБТОиБ РБ), а во втором – Т. Лисовенко в мюзикле «Софья Гольшанская» В. Кондрусевича (2013, БГАМТ). Костюмы Е. Булгаковой, как и в случае «Князя Игоря», создавали визуальные характеристики двух народов – вавилонян и иудеев. В их форме и колористическом решении нашла отражение концепция режиссера М. Панджавидзе, который проводил в своей постановке параллели между Вавилонским пленом и Холокостом. Костюмы решались по принципу противопоставления: с черно-золотыми агрессивными костюмами вавилонян контрастировали мягкие линии белых, светло-голубых одежд иудеев. В «Софье Гольшанской» красно-белый костюм главной героини указывал на место действия (Королевство Польское) и символизировал ее статус (супруга короля).

Довольно часто колористическое решение костюмов в музыкальном спектакле в символической форме давало визуальную характеристику герою. Так, в работе Э. Григорук над оперой «Травиата» Д. Верди (1997, НАБТОиБ РБ) цвет костюмов Виолетты Валери отражал трансформацию ее личности: красный цвет платья в первой картине указывал на род занятий героини, характеризовал ее как страстную, выделяющуюся из толпы натуру, а белый цвет пеньюара в финале был одновременно символом очищения и близкой смерти женщины. Символика цвета использовалась художницей также в балете «Тристан и Изольда» на музыку одноименной оперы Р. Вагнера (2010, НАБТОиБ РБ), где костюм главной героини был изумрудно-зеленого цвета, который в средневековой культуре являлся цветом «юной страсти» (Пастуро, 2018: 51). Красный с золотом как символ королевской власти был использован Т. Карако в костюме Леди Макбет в балете «Макбет» В. Кузнецова (2000, НАБТОиБ РБ). Одновременно алые перчатки Леди и красная мантия Макбета символизировали пролитую супругами кровь, их преступления. Обращение к символике цвета было характерно и для работы С. Шалейниковой над балетом «Страсти» («Рогнеда»). Костюмы главной героини были выполнены в двух противоположных цветах: белом – цвете невинности, чистоты (в начале балета) и возрождения (в финале) и черном – цвете скорби и траура по погибшим родным, городу и своей судьбе. Черный цвет был использован художницей также в решении костюма Владимира, но в данном случае он являлся символом «тяжести преступлений, черноты неотмолимых грехов» (Мушинская, 1996: 18).

Рисунок 1: Сцена из балета «Семь красавиц». Архив НАБТОиБ РБ.

Рисунок 2: Сцена из балета «Макбет». Архв НАБТОиБ РБ.

Рисунки 3-4: Сцены из оперы «Князь Игорь» А. Бородина. Архив НАБТОиБ РБ.

Таким образом, функции цвета в сценографии музыкальных спектаклей театров Беларуси конца XX–первых десятилетий XXI в. были довольно разнообразны. Художники активно использовали эмоционально-выразительные свойства цвета, его суггестивную функцию для создания эквивалента музыкальному тексту, раскрытия эмоциональной окраски и содержания действия; информационную функцию, сообщая зрителю при помощи колористического решения о месте действия постановки, статусе, роде занятий, характере героя; символическую функцию, которая позволяла создавать многослойные визуальные образы, раскрывать в сценографии концепцию и идейное содержание спектакля. При всем разнообразии функций цвета и его «носителей» (живописная декорация, сукно и драпировки, цветное освещение) неизменной в практике белорусских театров оставалась роль колористического решения как одного из важнейших средств выразительности в сценографии музыкального спектакля.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Ванслов, В. 1963. *Изобразительное искусство и музыкальный театр*. Москва: Советский художник.

Волков, Н. 1984. *Цвет в живописи*. Москва: Искусство.

Гонзаго, П. 2011. *Литературные труды. Письма*. Санкт-Петербург: Балтийские сезоны.

Гудзей-Каштальян, В. 1997. Homo poenitens. *Мастацтва Беларусі* 11: 28-33.

Миронова, Л. 2005. *Цвет в изобразительном искусстве*. Минск: Беларусь.

Мушынская, Т. 1996. Космас гісторыі – і душы чалавечай. *Мастацтва* 4: 13-18.

Мушынская, Т. 1993. Як ствараўся «Князь Навагрaдскі». *Мастацтва Беларусі* 7: 11-14.

Пастуро, М. 2018. *Зеленый: история цвета*. Москва: Новое литературное обозрение.
Сурина, М. 2003. *Цвет и символ в искусстве, дизайне и архитектуре*. Москва-Ростов-на-Дону: МарТ.

Functions of colour in musical performance's scenography: the case of Belarussian theatres of the late 20th–21st centuries.

Yaromina Katsiaryna Paulauna

Center for Belarusian Culture, Language and Literature Research of the National Academy of Sciences of Belarus, Minsk, Belarus

ABSTRACT

The article picks up and analyses the essential functions of colour in musical performances' scenography. As a study case the performances of state and private theatres of the Republic of Belarus (The National Academic Bolshoi Opera and Ballet Theatre of the Republic of Belarus, Belarussian State Academic Musical Theatre, Gennadyj Gladkov Theatre «Territory of Musical») of the late 20th–21st centuries are considered. Scenography of musical performances is quite traditional. It is very typical for it to use painted setting, and in such kind of stage design colour obviously has an extremely important role. It creates a visual equivalent for music and express emotional content of action. But this quality of colour can be used as well beyond the system of painted setting, however there are not many examples of it in Belarussian scenography. Usage in stage design colour schemes typical for definite cultures or colours combinations which are recognisable and associated with a certain region are also widespread. Moreover, there are examples of using colour in order to identify localisation of action out of settled colour schemes. Scenographers also actively exploit symbolical meaning of colour for revealing hidden meanings of performance, it's idea, to create visual characterization of characters. Scenography of Belarussian theatres provide the evidence of wide usage various colour's functions, keeping his role as one of the most important meanings of expression which allow to create a spectacular and intentional stage design for both classical and contemporary performances.

Key words: *scenography, colours combinations, musical performance, Belarussian theatre.*

УДК 882 (09)

Символика цвета в романе Н.И. Греча «Черная женщина»

Ильченко Наталья Михайловна

Нижегородский государственный педагогический университет им. К. Минина, Нижний Новгород, Россия
ilchenko2005@mail.ru

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается самый известный роман Н.И. Греча «Черная женщина», который вписывается в общий контекст русской литературы 30-х годов XIX века. Название – «Черная женщина» – соотносится с образом «белой женщины» из распространенного предания о явлении привидения, одетого в белые одежды, в Богемии, Баварии, Австрии, Пруссии, Польше. Показано, что происхождение образа «черной женщины» имеет прямое отношение к западноевропейской общекультурной традиции, проявившейся в произведениях Л. Тика, Э.Т.А. Гофмана, В. Скотта о «белой женщине», но в использовании черного цвета Н.И. Гречем художественно воплощена национальная особенность. Русский писатель наделил свою «черную женщину» близкой функцией к европейскому преданию – предвестница событий. Однако в западноевропейской культуре, особенно в немецкой традиции, Weiße Frau – обычно предвестница смерти. Привидение Н.И. Греча только однажды выступает в такой роли, его «черная женщина» обычно предостерегает и вселяет надежду. Новизна исследования связана с анализом цветовой символики при создании женского образа: Греч опирался на мифологическое знание, связанное с верой в таинственную связь с небом и охранительную функцию женщины в представлении русских людей. Особое внимание уделяется соотнесению образа «черной женщины» с религиозной символикой. Представлены результаты сопоставительного анализа «белой женщины» западноевропейских романтиков с толкованием образа Гречем как «черной женщины», не разрушившим его сверхъестественности. При этом в формировании образа ведущей стала идея святости. Такой подход позволил показать, что символика черного цвета в романе Н.И. Греча «Черная женщина» приобрела значение мировоззренческого понятия. С черным цветом писатель соотнес систему ассоциаций, имеющих религиозное значение. Роль черного цвета в монашеской одежде женщины-привидения выполняет защитную функцию: она является не предвестницей смерти, а хранительницей, внушающей веру и надежду.

Ключевые слова: *цвет, Греч, черный, белый, символика.*

ВВЕДЕНИЕ

Николай Иванович Греч (3.08.1787 – 12.01.1867) – уникальная личность в истории русской литературы: журналист, писатель, критик, филолог, педагог, просветитель. Ему в заслугу всегда ставилось издание журнала «Сын Отечества», который справедливо называют первым патриотическим русским периодическим изданием. Н.И. Греч – автор романа в письмах «Поездка в Германию» (1830), романа «Черная женщина» (1834), повести «Отсталое» (1838), многочисленных книг путешествий. Незаурядный педагог, издатель-редактор, талантливый писатель, он на протяжении всей творческой

жизни и в самых разных интеллектуально-художественных сферах стремился воспитать любовь к Отечеству. Вместе с тем в истории русской литературы был сформирован миф о Грече-реакционере, изменившем своим либеральным взглядам после восстания декабристов.

Приверженность официальной идеологии, формуле «православие, самодержавие, народность», стала причиной, по которой романы Н.И. Греча были фактически исключены из историко-литературного процесса. В последнее время ситуация стала меняться: романы Н.И. Греча, которые были значимым явлением в истории русской литературы, постепенно становятся объектом изучения, хотя специальные исследования по-прежнему немногочисленны (Ильченко, 2015: 61-89).

РЕЗУЛЬТАТЫ И ОБСУЖДЕНИЕ

Роман «Черная женщина» включается в круг литературных явлений 30-х годов XIX века. Введение элементов фантастики обеспечило ему успех у публики. Интересно, что появившаяся вслед за романом Н.И. Греча «Пиковая дама» А.С. Пушкина была воспринята современниками в его контексте (Сидяков, 1985: 164-173). С романтической традицией «Черную женщину» сближает использование мотива тайны, сродства душ, таинственной музыки. Читательский интерес к роману Н.И. Греча был не меньшим, чем к произведениям популярных тогда в России иенских романтиков и Э.Т.А. Гофмана. В.Г. Белинский определил основную мысль романа как «оправдание возможности духовидений», «этой-то мысли роман Греча и обязан преимущественно своим успехом» (Белинский, 1956: 536).

Название романа Н.И. Греча – «Черная женщина» – соотносится с образом «белой женщины» из распространенного предания в Богемии, Баварии, Австрии, Пруссии, Польше. За несколько лет до публикации романа Н.И. Греча в Москве вышла книга «Некоторые любопытные приключения и сны, из древних и новых времен» (1829). Среди «приключений и снов» приводится история о привидении, известном под названием «белой женщины». Она чаще всего появляется в нескольких замках – Нейгаузском в Богемии, в Берлинском, в Дармштадском, в Байрейтском, в Карлсруйском и др. Weiße Frau описывается следующим образом: «Довольно высокая, одетая в белое платье, она носит на себе покрывало; но через него удобно видеть можно лицо ее» (Без автора, 1829: 147). «Белая женщина» предупреждает своих потомков о предстоящих событиях – свадьбах, пожарах, голоде, но чаще всего она появляется перед смертью владетельной особы, принадлежащей ее роду. «Достопримечательное таинственное существо» связывают с несколькими реальными женщинами. Наиболее вероятной считается Перхта (Берта) фон Розенберг (Рожмберг). Двадцатилетнюю Берту выдали замуж за Иоанна фон Лихтенштейна, брак оказался несчастливым. Перед смертью муж просит у жены прощения за причиненные обиды, но молодая женщина не простила своих страданий и была им проклята. «Белая женщина» из-за этого и скитается, но «нельзя почесть ее осужденною; ибо из лица ее сияют благонравная скромность, целомудрие и благочестие» (Без автора, 1829: 154).

Образ Weiße Frau получил художественное воплощение в творчестве западноевропейских романтиков. Так, этот образ стал смысловым центром новеллы Э.Т.А. Гофмана «История с привидением» (1819). Здесь четко представлен повторяющийся мотив, связанный с образом Weiße Frau: встреча героев с привидением, в существование которого они не верили, сильный испуг, болезнь и смерть. Русским читателям эпохи романтизма этот образ стал известен по новелле Э.Т.А. Гофмана «Маркиза де ла Пивардьер» («Die Marquise de la Pivardiere», 1821), переведенной в 1825 году для журнала «Московский телеграф». Показательно изменение названия – «Белое привидение», что объясняется стремлением привлечь внимание русских читателей, которые с интересом читали истории о привидениях (Ильченко, 2015: 89-98). Переводчик гофмановской новеллы, предположительно сам редактор «Московского телеграфа», Н.А. Полевой, не только изменил название, но включил эпизоды, отсутствующие в оригинале, в которых подробно описал «белое привидение».

В 30-е годы XIX века образ «белой женщины» получил распространение и в отечественной романтической повести. Он присутствует в повестях А.А. Бестужева-Марлинского «Вечер на Кавказских водах в 1824 году» (1830), М.Н. Загоскина «Две невестки» (1834), В.Ф. Одоевского «Орлахская крестьянка» (1836) и др. У героев отечественных произведений не возникает сомнения в существовании привидения.

Однако образ Белой Дамы связан и с распространенным представлением многих народов о «белой деве», которую олицетворяет Хольда и «Perahta, кроткая царица карликов – Königin der Heimchen» (Афанасьев, 2002: 247). На этом поверье основан сюжет новеллы Л. Тика «Эльфы» (1812). На фольклорный образ «белой девы» и православную традицию опирается В.А. Жуковский в повести «Марьина роща» (Старинное предание)» (1809). Мария, возлюбленная Услада, является тоскующему герою в образе светлого привидения: «одежда ее, прозрачная, как утреннее облако, летящее перед зарею, расстилалась по воздуху струями; лицо ее, бледное, как чистая лилия» (Жуковский, 2004: 34). Умоляющим взглядом она просит героя следовать за ней, указывает на небо и улыбается. Привидение Марии в образе «белой девы» приводит его в обитель, рядом с которой он находит могилу возлюбленной и успокаивается. Результат встречи с привидением в отечественных повестях часто связывается с православной традицией: Услад проводит оставшуюся жизнь в молитвах, а кирасирский поручик Бестужева-Марлинского «постригся в монахи и умер в Белозерском монастыре» (Бестужев-Марлинский, 1958: 259). В.А. Жуковский явно выражает положительную коннотацию образа привидения. Эта позиция стала определяющей для функционирования образа Белой Дамы в картине мира отечественных романтиков. Она предупреждала об опасности и спасала (Ильченко, 2007: 92-104).

Образ «белой женщины» своеобразно осмысливался отечественными романтиками, вступившими в диалог с западноевропейской культурной традицией изображения образа Weiße Frau и учитывающими национальную фольклорно-мифологическую основу образа «белой девы».

В романе Н.И. Греча «Черная женщина» две героини явно соотносятся с образом «белой женщины». Писатель создает своеобразный русский вариант распространенного образа европейского предания, при этом Weiße Frau превращается в «черную женщину».

Н.И. Греч наделил свою «черную женщину» близкой функцией к известному европейскому преданию – предвестница предстоящих событий. В предисловии к роману автор ссылается на достоверную историю о жизни человека, который в детстве, во время московской чумы, был свидетелем «страшного явления». Его результатом стали встречи с привидением, которое видимо было только ему. «Механизм» описания встреч такой же, как в европейском предании о «белой женщине»: испуг от «явления» «черной женщины», предупреждение о радостном или печальном событии.

Главный герой Греча с самого начала верит в существование привидения и безропотно воспринимает его явления. Автор романа делает привидение «неразлучным спутником» князя Кемского – но не «белую», а «черную женщину». В выборе цвета проявляется национальная особенность: черный цвет как цвет одежды монахинь, удаляющихся от житейской суеты, становится символом очищения, сохранения душевной чистоты.

«Черная женщина» часто приходит на помощь Кемскому, чаще всего в момент опасности. Перед появлением разъяренной толпы пугачевцев мальчик увидел «черную женщину», укоризненно глядящую на него и грозящую пальцем. После этого он сразу умолк и успокоился, это позволило сохранить ему жизнь, спасти от бунтовщиков. Если в западноевропейской культуре, особенно в немецкой традиции, Weiße Frau – обычно предвестница смерти, то в романе русского писателя привидение только однажды выступает в такой роли. Во время учебы в кадетском корпусе привидение предупреждает о смерти батюшки (Греч, 1990: 10).

Серьезная опасность угрожала Кемскому, когда сводная сестра Алевтина Михайловна задумала его женить на своей дальней родственнице, чтобы держать обладателя состояния под своим влиянием. «В разговоре с Алевтиною он чувствовал какое-то беспокойство, как будто ему предстояло несчастие… вдруг невольно взглянул на дверь темной залы и там увидел черную женщину. Она посмотрела на него печально, покачала головою, как будто не одобряя его поступка, и исчезла» (Греч, 1990: 95).

«Черная женщина» не только предостерегает, но и вселяет надежду. После прихода пугачевцев в барский дом исчез младший брат Алексея: кормилица, спасая ребенка от разъяренной толпы, желавшей убить барских детей, бросила его далеко в кусты, а потом не смогла найти. С тех пор мальчика никто не видел. Алексей с отцом часто приходили на то место, где исчез ребенок. Там однажды он увидел «черную женщину» с утешительной улыбкой на лице.

Кемский привыкает к явлению привидения и уже по выражению ее лица умеет предугадывать будущие события: «Иногда являлась она печальною и смотрела на меня, опустив руки; в другое время манила к себе с приятною на устах улыбкою; случалось, что она была и угрюма: показывала вид недовольный и как будто грозила мне» (Греч, 1990: 32).

Н.И. Греч вводит в повествование традиционные для романтической литературы 30-х годов XIX века размышления «о видениях, о предчувствиях». Автор указывает, что ворожеями, кофейницами и другими чародейками обычно оказываются женщины, поскольку у них более живое воображение. К.С. Аксаков, изучавший быт древней Руси, отметил особое отношение к женщине: именно они, как «высшие существа», «были гадательницами и совершали гаданья (предсказанья)» (Аксаков, 1995: 97). Князь Кемский стал свидетелем гаданья в белорусской корчме. Он попросил старуху-гадальщицу предсказать, где его ожидает счастье, и неожиданно услышал: «В гробу». Предсказание в точности исполняется: нервическая горячка после очередного появления предостерегающей «черной женщины» закончилась летаргическим сном. Кемский был положен в гроб, в котором внезапно очнулся и разглядел, наконец, истинное лицо своей сводной сестры. Он узнал и тех, кто по-настоящему привязан к нему. Неожиданностью стало искреннее, глубокое чувство, которое скрывала от всех гувернантка Наташа. Испытание истинного счастья в гробу было связано для князя с ее любовью.

При создании этого женского образа, с одной стороны, Н.И. Греч опирается на мифологическое знание, связанное с верой в таинственную связь с небом. Так, один из героев романа говорит, что «с высоты небес сходят некие голоса», имеющие «таинственное значение» (Греч, 1990: 57). Представление о небесном происхождении женского образа, выполняющего тоже охранительную функцию, дано, например, в повести К.С. Аксакова «Облако» (1836). Наташу тоже можно рассматривать как «посланницу» небесной сферы, спасавшую Кемского и сопровождавшую его на протяжении почти двух десятилетий. Князь, наблюдавшей за Наташей-гувернанткой, не случайно отмечает на ее нежном лице «небесное выражение», старательно скрываемое девушкой.

Однако для Греча более важной в изображении жены Кемского становится идея святости. Именно это отличает русскую ментальность, предполагающую обязательное присутствие религии. Ясновидящая с корабля, следовавшего из Ниццы в Триест, видит Наташу «в черной мантии… Она молится богу – счастливая! Перед нею – не распятие – нет! – лик пречистой девы, одетой золотом и блестящими камнями. Вижу, вижу: утешительница небесная лучом отрады проникает в грустное, томное сердце» (Греч, 1990: 209). Не распятие, символ «крестной смерти», а Богородица, «утешительница небесная», соотносится с женой Кемского. Наташа сравнивается с «ангелом небесным» и воплощает собой спасение.

Образ «черной женщины» и самого дорогого человека на земле в воображении Кемского соединяются. В дальнейшем явление «черной женщины» так или иначе будет связано с мыслью об исчезнувшей жене. «В зимние вечера она сидит подле меня, склоняясь на плечо мое, она закрывает нежною рукою усталые мои вежди, когда я кончаю дневные труды свои, она отходит от одра моего, когда я поутру открываю глаза. И в эту самую минуту, Наташа, я вижу тебя!» (Греч, 1990: 261).

Находясь в Ницце, раненый Кемский, лишенный возможности послать весточку в Россию, терзается мыслями о близких. Поэтому в сумерках, когда идет «борьба тьмы с владычеством солнца, чудился ему давно знакомый призрак: в конце аллеи появляется белая точка, развивается, развивается и наконец принимает вид черной женщины, которой воображение духовидца придавало любезные ему черты Наташи. Она, казалось ему, поглядывала на него печально и покачивала головою, как будто к словам: «Нет, не верь!» – садилась на скамью и в задумчивости облокачивалась на ручку. Он быстро подходил к скамье, но призрака уже не было» (Греч, 1990: 148-149). «Черная женщина» появляется из «белой точки»; черное / белое, тьма / свет образуют в романе постоянное соотношение. С образом «черной женщины» / Наташи связано обращение к «пречистой деве», «заступнице». Привидение постепенно начинает соотноситься со светом, а его появлению предшествует молитва. Так, в Петербурге Кемский видит Наташу, когда тусклая лампада перед иконами сначала запылала. Утром на белой стене своей спальни он находит портрет младенца, на котором, как потом выяснится, изображена их дочь.

«Черная женщина», «темный угол» комнаты, «свет лампады», младенец «в белой сорочке», «белая стена» – такой ряд цветовых символов выстраивается из этого видения. В результате «черный», «темный», как цвет тоски и страдания, через «свет» – символ чистоты и божественности – приходит к «белому» как цвету радости. Н.И. Греч вводит пространное описание «сна на легких крыльях», в котором намеренно выделяется оппозиция черного/белого в разных вариациях. Князь не просто наблюдает, а сам вовлекается в действие. Сначала герой проносится над глубокими, темными пропастями, посреди «страшных чудовищ». Когда же «солнечные лучи осветили» все кругом, то появляется Наташа.

С одной стороны, тайна явления «черной женщины» раскрывается: ею сначала оказывается тетя Наташи, скрывшаяся в монастыре после смерти жениха. Именно ее видел трехлетний Кемский во время московской чумы. Наташа же превращается в «черную женщину» после своей мнимой смерти.

С другой стороны, тайна остается, показывая, что фантастическое – составная часть жизни: «в человеке есть что-то такое, чего не разгадали мудрецы… только не все видят, не все этому верят»; «есть в мире нечто очевиднее видимого, истиннее истин математических» (Греч, 1990: 10, 56).

Н.И. Греч не объясняет сверхъестественное появление «черной женщины», сначала предупреждающей героя, а затем, соединившейся с Наташей и ставшей спасением. В любом случае «черная женщина» является «милым призраком», «мечтою».

ВЫВОД

Происхождение образа «черной женщины» имеет прямое отношение к западноевропейской общекультурной традиции, поскольку функциональное сходство явно прослеживается. Таинственный образ в романе Н.И. Греча связан с конкретными персонажами. Если у «белой женщины» был реальный прототип из эпохи Средневековья, то Н.И. Греч предложил свое толкование в появлении «черной женщины», не разрушая его сверхъестественности. Наташа и ее тетя в воображении Кемского воплотились в иррациональный образ, выполняющий охранительную функцию. В формировании этого образа ведущей стала идея святости.

Черный цвет в романе Н.И. Греча имеет в целом позитивный смысл. «Черная женщина» является выразительницей религиозной символики. Уход от земной суеты позволил героиням – Наташе и ее тете – укрепить душу и веру. Черный цвет монашеской одежды придает этим образам определенную направленность. В видениях князя «черная женщина» / Наташа показывается в окружении христианской символики – икон, лампады, молитвы. Ясновидящая увидела Наташу в «черной мантии» перед «ликом пречистой девы, одетым золотом и блестящими камнями». Христианская символика, используемая Н.И. Гречем, традиционна: «божественные цвета проявляют более высокие

характеристики яркости и света – они пылают подобно расплавленному металлу, они сияют и лучатся» (Бенц, 1996: 83). «Утешительница небесная» помогает Наташе, а Кемский видит в жене «заступницу» свою. В использовании черного цвета Н.И. Гречем художественно воплощена национальная особенность. Черный цвет в сознании русского человека изначально связан с представлением об удалившихся от мирской жизни, «испытавших тщету земного величия и в тиши уединения нашедших отраду своим страданиям» (Греч, 1990: 306).

Символ черного цвета в романе Н.И. Греча «Черная женщина» приобрел значение мировоззренческого понятия. С черным цветом писатель связывает систему ассоциаций, имеющих религиозное значение. Роль черного цвета в одежде женщины-привидения выполняет защитную функцию: она является не предвестницей смерти, а хранительницей, внушающей веру и надежду. Не случайно в христианских видениях за «глубочайшей тьмой» следует «божественный свет» (Бенц, 1996: 88), за печалью – радость.

Финал романа «Черная женщина» можно считать счастливым: Бог соединяет много вытерпевших героев. При этом автор оговаривается, что это исключение: осуждаемые Н.И. Гречем пороки – подлость, коварство, злоба, лицемерие, неблагодарность – остаются в земной жизни. Поэтому столь значимы слова эпиграфа к роману из «Послания Дмитриеву» Н.М. Карамзина: «Искать блаженства нам не можно, / Но можно – менее страдать», те же, кто любил сам, кого любили, кто имел настоящих друзей: «Тот в мире сем не даром жил, / Не даром землю бременил!» (Греч, 1990: 6). Цветовая символика непосредственно связана с основной сюжетной линией – борьбой темных и светлых сил, присутствующих в земной человеческой жизни.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Аксаков, К. С. 1995. О древнем быте славян вообще и русских в особенности на основании обычаев, преданий, поверий и песен. В кн.: Аксаков К. С. *Эстетика и литературная критика*. М.: Искусство, 94-104.

Афанасьев, А. Н. 2002. *Мифы, поверья и суеверия славян. Поэтические воззрения славян на природу*. Т.III. М.: Эксмо; СПб: Terra Fantastika.

Без автора. 1829. *Некоторые любопытные приключения и сны, из древних и новых времен*. М.: В университетской типографии.

Белинский, В. Г. 1956. Сочинения Николая Греча. Рецензии, сентябрь-ноябрь 1838. В кн.: Белинский В.Г. *ПСС: в 13 тт.* Т.II. М.: Издательство Академии наук СССР, 532-541.

Бенц, Э. 1996. Цвет в христианских видениях. В кн.: *Психология цвета* / пер. с англ. М.-Киев: Рефл-бук, Ваклер, 79-130.

Бестужев-Марлинский, А. А. 1958. Вечер на Кавказских водах в 1824 году. В кн.: Бестужев-Марлинский А.А. *Сочинения*: в 2 т. Т. II. М.: Художественная литература, 234-290.

Греч, Н. И. 1990.Черная женщина. В кн.: *Три старинных романа*: в 2-х кн. Кн. II. / сост., подготовка текста, примечания В.Ю. Троицкого. М.: Современник, 6-318.

Жуковский, В. А. 2004. Марьина роща (Старинное предание). В кн.: *Русская мистическая проза. Антология*: в 3 т. Т. I. М.: Литература; Мир книги, 17-37.

Ильченко, Н. 2007. Мотив «белой женщины» в творчестве Э.Т.А. Гофмана и русских романтиков. *Балтийский филологический курьер* 6: 92-104.

Ильченко, Н. М. 2015. Образ итальянца как сюжетообразующий в романе Н.И. Греча Черная женщина». *Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова* 32: 61-89.

Ильченко, Н. М. 2015. Образ Белой Дамы в интерпретации русских романтиков. *Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова* 30: 89-98.

Сидяков, Л. С. 1985. «Пиковая дама» и «Черная женщина» Н. И. Греча: Из истории раннего восприятия повести Пушкина. В кн.: Болдинские чтения. Горький, 164-173.

Symbolism of color in the novel "The Black Woman" by N.I. Grech

Ilchenko Natalia Mihaylovna

Kozma Minin Nizhny Novgorod State Pedagogical University, Nizhny Novgorod, Russia

ABSTRACT

The article considers the most famous novel "The Black Woman" by N.I. Grech which fits into the general context of Russian literature of the 30s of the XIX century. The name “The Black Woman” refers to the image of a “white woman” from a widespread legend about the phenomenon of a ghost dressed in white robes in Bohemia, Bavaria, Austria, Prussia, Poland. It is shown that the origin of the image of the “black woman” is directly related to the Western European general cultural tradition, manifested in the works of L. Tika, E.T.A. Hoffman, W. Scott about the "white woman", but in the use of black N.I. Buckwheat artistically embodied a national feature. The Russian writer endowed his “black woman” with a close function to European tradition - a harbinger of events. However, in Western European culture, especially in German tradition, Weiβe Frau is usually a harbinger of death. Ghost N.I. Grech only once plays such a role; his “black woman” usually warns and inspires hope. The novelty of the study is associated with the analysis of color symbolism when creating a female image: Grech relied on mythological knowledge related to the belief in a mysterious connection with the sky and the protective function of women in the representation of Russian people. Particular attention is paid to correlating the image of the "black woman" with religious symbols. The results of a comparative analysis of the “white woman” of Western European romantics with the interpretation of the image of Grech as a “black woman” that did not destroy his supernaturalness are presented. At the same time, the idea of holiness became the leading one in shaping the image. This approach allowed us to show that the symbolism of black in the novel by N.I. Buckwheat "The Black Woman" has acquired the meaning of a worldview. With black, the writer correlated the system of associations of religious significance. The black role in the monastic clothes of a ghost woman has a protective function: she is not a harbinger of death, but a guardian who inspires faith and hope.

***Key words**: color, Grech, black, white, symbolism.*

УДК 37.013

Новые аспекты цветовосприятия людей с нарушенным цветовым зрением

Книженцева Анастасия Дмитриевна*, Снетков Владимир Юрьевич, Густелёва Юлия Александровна, Масальская Анна Александровна

Национальный исследовательский университет «МЭИ», Москва, Россия
* cnizhentsewa@yandex.ru

АННОТАЦИЯ

У людей с нормальным цветовым зрением (трихроматов) эффективно работают все три приёмника излучения в сетчатке. Вместе с тем существуют индивидуумы, у которых один из трёх работающих приёмников ослаблен и представление о цветах оказывается искажённым. Таких людей называют цветоаномалами: они не признают цветовых равенств, установленных наблюдателями с нормальным цветовым зрением. Наша работа актуальна, поскольку в мире примерно 8-9% людей с нарушением цветовосприятия. По результатам анализа литературных данных нами поставлена задача – подкрепить тестирование английских специалистов своими прямыми экспериментальными и расчётными исследованиями, провести измерения всех выбранных наблюдателями цветов, чтобы самим убедиться в больших возможностях цветоразличения группы цветоаномалов для конкретной области цветов хаки. По тестам Рабкина, Юстовой и Ишихары нами проведены исследования по выявлению проблем с цветовым зрением; определены цветоаномалы и трихроматы; проверена гипотеза о том, что люди с нарушенным цветовосприятием различают большее количество некоторых цветов, чем трихроматы. Мы установили, что общее количество различимых оттенков в области цвета хаки по пяти направлениям (поочерёдное изменение сначала одного при неизменных двух других основных цветовых показателях, а затем двух при неизменном третьем) у исследуемых нами трихроматов в среднем – 17, а у исследуемых протанопов – 45, т.е. последние различают почти в три раза больше оттенков по сравнению с трихроматами. По результатам эксперимента и расчётов мы определили, что количество порогов между различаемыми цветами хаки у дихроматов в среднем составляет 3 порога, в то время как у трихроматов это количество составляет не менее 4 порогов. Приведённые нами расчёты и эксперименты подтвердили, что протанопы различают оттенки в области цвета хаки лучше, чем люди с нормальным цветовым зрением.

Ключевые слова: *трихроматы, цветоаномалы, дихроматы, протанопы, цветовой контраст.*

ВВЕДЕНИЕ

Более двухсот лет известны люди, у которых один приёмник цветового зрения из трёх ослаблен. Их представление о цветах оказывается искажённым. Такие люди называются цветоаномалами: они не признают цветовых равенств, установленных наблюдателями с нормальным цветовым зрением.

Данная работа, посвящена изучению особенностей цветоаномалов. Установлено, что в мире людей с нарушенным цветовосприятием – 8-9%. Они, так же, как и люди с нормальным цветовым зрением (трихроматы), работают, переходят дороги, да и просто сталкиваются с различными цветами каждый день. Для цветоаномала может оказаться непосильной задачей то, что не составит труда обычному человеку. Нам представляется, что любое серьёзное исследование, посвящённое такому большому числу людей, будет актуальным.

Проблемами аномалий цветового зрения занимались многие известные учёные, например, Д. Дальтон, Д. Джадд, К. Грэхем и В. Райт. Однако в настоящее время в научной литературе не так часто описываются исследования цветоаномалов.

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ОСНОВА ИССЛЕДОВАНИЯ

Известно, что физические недостатки людей часто компенсируются другими повышенными качествами. До сих пор считалось, что нарушения цветовосприятия лишают человека возможности воспринимать всё богатство красок окружающего мира. Однако новое исследование, выполненное специалистами из университетов Кембриджа и Ньюкасла-на-Тайне, говорит о том, что люди с нарушенным цветовосприятием способны различать большее количество оттенков цвета хаки, чем обычные люди (Raphael et al., 2015). Авторы начали свое исследование с того, что определили длины волн, к которым чувствителен мутантный вариант пигмента «зелёной» колбочки. Отсюда были сделаны предположения, какие цвета должны различать люди с такой цветовой аномалией. Проверка, выполненная в группе таких людей, показала, что они способны уверенно различать до 15 оттенков цвета хаки, почти неразличимых для участников контрольной группы с нормальным цветовым зрением. В экспериментах использовались таблицы, в которых испытуемым надо было оценить, насколько близки по цветности два представленных цвета. На заполнение предъявляемых таблиц, состоящих из 105 пар цветов, содержащих в числе прочего упомянутые оттенки хаки, у людей с нормальным зрением уходило около 1,5 часов, тогда как люди с аномалией цветовосприятия справлялись с заданием вдвое быстрее. Мы считаем, что в данном тестировании есть ряд недостатков: отсутствие характеристик выбранных цветов; определение не количества различаемых цветов, а времени (трихроматы тоже видели эти цвета разными, но не сразу их воспринимали таковыми). Исследование открывает новые возможности для цветоаномалов. В этом недуге могут даже появиться плюсы. Например, такие люди могут ориентироваться в лесных массивах лучше, чем трихроматы. Значит их предки могли получить эволюционные преимущества перед другими людьми.

МЕТОД

Для того, чтобы доказать, что люди с нарушенным цветовосприятием различают большее количество цветов хаки, нам было необходимо выявить дихроматов. Для этого были проведены исследования студентов четвертого курса НИУ «МЭИ» по определению проблем с цветовым зрением. В исследовании использовались тесты Рабкина, Юстовой и Ишихары.

Для проведения исследования создана установка на базе компьютера со светодиодным (LED) экраном, спектроколориметра-люксметра Konica Minolta CL-70F и яркомера Konica Minolta LS-100. В лаборатории кафедры светотехники МЭИ спектроколориметром были измерены координаты цветности исследованных и основных цветов дисплея компьютера, а с помощью яркомера определены яркости всех этих цветов. Измерения были произведены на экране ноутбука ASUS K501UW-DM014T с LED экраном, диагональю 15,6 дюймов, разрешением 1920x1080 Full HD. Они проводились при установке яркости и контрастности экрана на максимальную величину.

По результатам этой работы была выявлена группа студентов, обладающих особенностями цветовосприятия. Ответы этих студентов указывают на то, что они являются протанопами, т.е. отождествляют светло-красные цвета с темно-зелеными, голубые и синие с пурпурными и фиолетовыми. Для исследования особенностей восприятия в области цветов хаки нами сначала были выбраны два протанопа и два трихромата. Основные эксперименты были реализованы с помощью описанной выше установки. Объектом наблюдения являлось изображение, которое было полностью окрашено в цвет хаки. Наблюдатель располагался на расстоянии одного метра от экрана. Все остальные условия освещения в помещении сохранялись теми же, что и при тестировании. Для изменения исходного цвета хаки (рис. 1) была разработана программа «Color Filtre», реализованная в среде MATLAB.

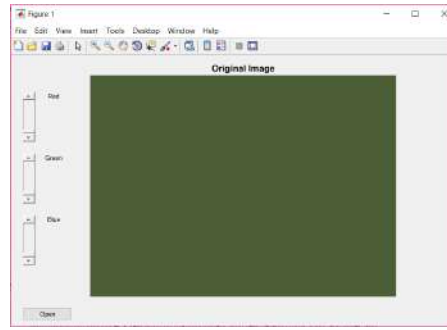


Рисунок 1: Интерфейс программы «Color Filtre».

При помощи этой программы оператор изменял поочерёдно долю синего, зеленого или красного цвета в имеющемся начальном изображении, полностью окрашенном в цвет хаки. Испытуемые трихроматы и протанопы, как только замечали изменения в цвете изображения, фиксировали это. Для каждого полученного нового изображения измерялись координаты цветности и яркость. При этом минимальный шаг изменения яркости между двумя соседними цветами не превышал в среднем одного порога и у трихроматов, и у протанопов.

Для того чтобы оценить, насколько лучше цветоаномалы различают цвета хаки, было рассчитано количество цветовых порогов между соседними цветами в равноконтрастной системе профессора А.Б. Матвеева. Расчет проводился по инженерной методике Н.М. Беляевой для каждого наблюдателя, так как это позволяет не только определить, где на равноконтрастном графике расположены эти цвета, но и вычислить количество цветовых порогов между ними.

РЕЗУЛЬТАТЫ И ОБСУЖДЕНИЕ

По результатам основного исследования было выявлено, что люди с нарушением цветовосприятия различают большее количество оттенков в области цвета хаки, чем люди с нормальным цветовым зрением (табл. 1.)

Общее количество различимых оттенков в области цвета хаки по трём направлениям у исследуемых нами трихроматов оказалось 8-10 (в среднем – 9), а у исследуемых протанопов – 23-31 (в среднем – 27), т.е они различают в три раза больше оттенков в области цвета хаки по сравнению с трихроматами.

По данным эксперимента было расчётным путём определено, что количество порогов между различаемыми цветами хаки у исследованных протанопов в среднем составляет 3 порога, в то время как у трихроматов это количество составляет не менее 4 порогов. Данный результат прямо

подтверждает предыдущий вывод, т.к. если различимых цветов у исследуемых протанопов больше, то и цветовой сдвиг между соседними цветами должен быть меньше, чем у трихроматов.

Наблюдатель	**Количество различаемых цветов хаки (при изменении доли синего цвета)**	**Количество различаемых цветов хаки (при изменении доли зеленого цвета)**	**Количество различаемых цветов хаки (при изменении доли красного цвета)**
Трихромат 1	3	3	2
Трихромат 2	4	3	3
Протаноп 1	11	7	5
Протаноп 2	10	10	11

Таблица 1: Сравнение результатов трихроматов и протанопов в способности различать цвета хаки (изменение цветов происходит по трём первоначально выбранным направлениям).

Исследование было продолжено с большим количеством протонопов и при изменении контрольного цвета хаки ещё в трёх промежуточных направлениях. Так же при помощи программы «Color Filtre» изменялись доли сразу двух основных цветов при постоянном третьем основном цвете компьютера в изначальном изображении. По результатам этого исследования было ещё раз подтверждено, что протанопы способны различить большее количество оттенков хаки, чем люди с нормальным цветовым зрением (табл. 2).

Наблюдатель	Количество различаемых цветов хаки (при изменении доли красного и зеленого цвета)	Количество различаемых цветов хаки (при изменении доли синего и зеленого цвета)	Количество различаемых цветов хаки (при изменении доли синего и красного цвета)
Трихромат 1	4	4	4
Трихромат 2	4	4	4
Протаноп 1	10	5	10
Протаноп 2	8	4	9
Протаноп 3	9	5	9
Протаноп 4	9	4	9

Таблица 2: Сравнение результатов трихроматов и протанопов в способности различать цвета хаки (изменение цветов происходит по трём промежуточным направлениям).

Как видно из таблицы 2, при изменении ещё по двум направлениям (поочерёдное изменение красного и зелёного, а также красного и синего основных цветов при неизменном третьем основном цвете компьютера) в эксперименте с большим количеством протанопов получены данные, близкие по цветоразличению приведённым в таблице 1 результатам. Для одного направления, а именно совместного изменения синего и зелёного основных цветов при постоянном красном основном цвете, различий в цветоразличении не установлено. В последующих исследованиях нам ещё предстоит чётче обозначить область цветов, где у протанопов есть преимущества в количестве различимых цветов.

ВЫВОДЫ

По итогам приведённых расчётов и экспериментов нами подтверждено, что протанопы различают оттенки в области цвета хаки лучше, чем люди с нормальным цветовым зрением. У таких цветоаномалов без сомнения повысится самооценка. Вполне возможно, они смогут лучше, чем трихроматы, справляться с деятельностью, связанной с желто-зелёной и коричневой гаммой цветов. Например, будут лучше ориентироваться и работать непосредственно в лесных массивах и в пустынях, а также с их визуализациями в средствах отображения информации или с картами лесной и горной местности. Не исключено, что область высокой цветовой различимости не единственная даже у тех же протанопов. Физиологи и светотехники должны заинтересоваться в свете сказанного и другими цветоаномалами. Именно поэтому мы считаем, что выявление и подтверждение больших возможностей таких людей одно из серьёзных достижений последних лет в области цветоведения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Raphael, S., Mollon, J., Jordan, G. 2015. Colour matching functions for anomalous trichromacy. *In: 38 th European Conference on Visual Perception (EVCP)*. Liverpool, UK.

New aspects of color perception of people with impaired color vision

Knizhentseva Anastasia Dmitrievna, Snetkov Vladimir Yuryevich, Gusteleva Julia Aleksandrovna, Masalskaya Anna Aleksandrovna

Moscow Power Engineering Institute, Moscow, Russia

ABSTRACT

By people with normal color vision (trichromats) all three receivers of radiation in the retina work effectively. However, there are individuals in whom one of the three working receivers is weakened and the idea of colors is distorted. Such people are called color anomalies: they do not recognize the color equalities established by observers with normal color vision. Therefore, our work is relevant, because about 8-9% of people in the world have color impairment. Based on the results of the analysis of literature data, we set the goal – to reinforce the testing of English specialists with our direct experimental, computational studies, to measure all the colors chosen by the observers to see for ourselves the great possibilities of color discrimination in the group of color anomalies for a particular area of khaki colors. According to the tests of Rabkin, Yustova and Ishihara, we conducted studies to identify problems with color vision revealed for color anomalies and trichromats, and to test the hypothesis that people with impaired color perception distinguish more of some colors than trichromats. We found that the total number of distinguishable colors in the khaki color region in five directions (alternating at first one with the two other primary colors unchanged, and then two with the third basic computer unchanged) in the trichromats studied by us is on average 17, and in the studied protanopes – 45, that is, the latter distinguish almost three times more shades compared to trichromats. According to the results of the experiment and calculations, we determined that the number of thresholds between distinguished khaki colors for dichromats is on average 3, while for trichromats this number is at least 4. Our calculations and experiments have confirmed that protanopes distinguish shades in the area of khaki better than people with normal color vision.

***Key words**: trichromats, color anomalies, dichromates, protanopes, color contrast.*

УДК 372.87

Использование цвета в работе с младшими школьниками

Колеошкина Светлана Николаевна

Смоленский государственный университет
skoleoshkina@yandex.ru

АННОТАЦИЯ

Цвет как природный феномен влияет на эмоциональное и интеллектуальное развитие младших школьников. Следует использовать свойства цвета в образовательной и коррекционно-развивающей работе с младшими школьниками. Актуальность использования цвета в образовательной и коррекционно-развивающей работе в начальной школе определяется двумя факторами. Во-первых, это традиционный объективный фактор развития – возрастные особенности детей младшего школьного возраста. Актуально использовать технологии развития цветовосприятия, поскольку они опираются на сенсорный опыт ребенка и подключают воображение, а техники живописной работы – на сенсомоторный опыт в рисовании. Во-вторых, это новый социокультурный фактор агрессивной информационной среды, использующей цвет в качестве авангарда в наступлении на психику ребенка. Это гаджеты и методики «раннего развития», в которых неправомерно, но намерено используются последние достижения психологии и нейрофизиологии в области восприятия цвета: использование ярких, люминесцентных кислотных цветов на экране ведет к зависимости через возбуждение центра удовольствий, мешает сосредоточиться на смысле увиденного, мешает формированию ценностей. Методики «раннего развития», использующие цвет в качестве средства развития эмоционального интеллекта, часто занимаются перекодировкой сознания, разрушают процесс эмоциональной саморегуляции и баланс психики ребенка («Монсики»). Актуальность использования цвета в организации учебной и творческой работы с младшими школьниками очевидна: только через восприятие и практическую деятельность ребенок сформирует реальные, а не виртуальные образы природы, культуры и самого себя. Процесс познания мира и рефлексии впечатлений о нем невозможен без использования цветовых образов с целью формировании любых программ действий и деятельностей (игровой, изобразительной, познавательной, поведенческой). Поэтому профессиональная подготовка педагога и психолога образования не будет эффективной без включения в образовательный процесс высшей школы данных о влиянии феномена цвета на развитие и формирование личности ребенка на разных возрастных этапах.

Ключевые слова: *цвет, развитие, младший школьник.*

Для учебной деятельности в младшем школьном возрасте очень важны хорошо развитые когнитивные функции: мышление, внимание, память, воображение, восприятие (особенно зрительное, при помощи которого удается получить до 80 % информации). Маркером данного возраста является развитие произвольности, в том числе формирование произвольных когнитивных функций, но не менее важно и то, что продолжают развиваться и непроизвольные процессы: внимание, память, а также восприятие. Цветовосприятие является частью непреднамеренного восприятия, оно лучше других, за счет феномена цвета, способно мощно развиваться, если создать определенные условия в образовательном процессе в начальной школе.

Эмоциональное развитие младшего школьника также является важной задачей учебной деятельности в школе. Эмоциональное развитие поддерживает развитие интеллектуальное (Л.С. Выготский). Цвет и правильно построенный процесс развития цветовосприятия являются незаменимыми средствами для этой цели. Цвет является сенсорной эмоцией, а значит, своими психо-эмоциональными характеристиками будет воздействовать на всех физиологически одинаково и предсказуемо. Цвет также является средством выразительности в искусстве, а значит, воздействуя на ребенка цветом и колоритом картины, учитель сможет моделировать сложные эстетические эмоции. Ничто так не обогащает духовно, как приобщение к изобразительному искусству.

Организация образовательного процесса с использованием цвета может быть представлена разными направлениями: диагностическим и развивающим.

Диагностическая работа по определению эмоционального развития детей при помощи выявления цветовых предпочтений (Орехова, 2008) рекомендована к применению в период поступления ребенка в школу. Методики изучения уровней эстетического развития младшего школьника также используют цвет как средство диагностики. Предпочтения определенного типа колорита в предложенном картинном материале выявляют определенную ступень в развитии эстетического восприятия и эстетических потребностей ребенка, а диагностика речевой деятельности по называнию цветовых оттенков или по составлению рассказа-описания или сказки о цвете позволяет определить уровень сформированности эстетического суждения и других компонентов эстетического сознания школьника.

По мнению М.Р. Битяновой, применение цветовой диагностики эмоций ребенка, поступающего в школу, не только позволяет определить уровень развития его эмоционального интеллекта, но и способствует, в определенной мере, развитию навыков рефлексии. При наличии рефлексии умственные действия ребенка носят осознанный и осмысленный, а не случайный характер. У младшего школьника еще предстоит сформировать умение рефлексировать, этому будут способствовать различные приемы (например, прием специальных вопросов по ходу учебной деятельности), все они требуют постоянной алгоритмизации (Битянова, 2006). В ходе цветовой диагностики этот же процесс (алгоритмизации действий через умение осознавать, обобщать и отображать скрытое) запускается посредством сенсорной эмоции цвета, при помощи таких свойств цвета, как психофизиологические и психо-эмоциональные характеристики. Вольно или невольно, определяя для себя цветовые предпочтения, ребенок прислушивается к собственным ощущениям. Таким образом, уже на этапе диагностики цветом начинает формироваться одно из важнейших психологических новообразований младшего школьного возраста – рефлексия, которая, в свою очередь, ведет к развитию способности анализировать и планировать собственные действия в учебной работе. Конструировать условия развития рефлексии при помощи цвета учитель продолжит в урочной и внеурочной деятельности (Лобель, 2014.).

Цвет является средством диагностики эстетического развития младшего школьника на том основании, что и цветовые системы, и система «ребенок» пребывают в динамике, объективно описанной наукой. Цветовые типы колоритов (Миронова, 2002), которые сформировались в результате культурного прогресса цивилизации, не одинаково воспринимаются детьми дошкольного и младшего школьного возраста, а определенные колористические предпочтения могут быть выделены как маркеры определенного уровня их психического развития. Так, выбирая в перечне типов цветовых колоритов (насыщенный, разбеленный, зачерненный, ломаный, классический) не самый яркий и насыщенный по цвету, ребенок демонстрирует более высокие потребности в эмоциональном наслаждении, основанные не на сенсорных эмоциях, а на умениях переживать эстетические (чувства прекрасного, возвышенного, трагического, комического) или даже нравственные чувства, заложенные в произведении. Если младший школьник сумел отойти от сенсорного удовольствия, которое дарит цвет, значит, появилась возможность для понимания более сложного сюжета, события, явления или психического состояния в картине. В момент движения психики в сторону сложных эмоций происходит выбор изображений в таком цветовом типе колорита, в котором цвет приглушен белым, черным, серым тоном (в ломаном колорите) или гармонизирован

соотношениями насыщенных и ненасыщенных цветов (в классическом колорите). В этот момент возникает сама возможность для развития культурных интересов и потребностей у младшего школьника, для целенаправленного и систематического приобщения к искусству и самостоятельному художественному творчеству. И тогда можно воспользоваться классификацией эстетического развития личности А.Ф. Яфальян, построенной на основе критерия значимости эстетической культуры для развития личности: только на основе принятия всех типов цветовых колоритов можно сформировать зрительскую насмотренность и широкий взгляд на мир и искусство.

Использование цвета в *учебной работе* может стать основой амплификации познавательной активности ученика. Интеллектуальное и эмоциональное развитие (в рамках практической работы с цветом и в рамках умственной работы по цветоведению) неотделимы друг от друга и имеют устойчивую мотивацию (через сенсорную стимуляцию цветом).

Интеллектуальное развитие связано с формированием высших психических процессов, развитие всех когнитивных функций – с эмоциями. Формирование произвольности и развитие непроизвольного внимания, памяти, восприятия, формирование воображения (через представления и фантазию) происходит благодаря цвету. Он является мощной сенсорной эмоцией, способной вызвать не только визуальный образ, но и барический, кинематический, энергетический и температурный. Поэтому цвет можно использовать в качестве стимулирующего средства: для амплификации моторной работы – красный, для интеллектуальной деятельности – синий (Битянова, 2006).

Конструирование оптимальных условий для применения цвета в образовательном процессе в начальной школе надо начинать с понимания целей и задач. Технология, целью которой является познавательная активность средствами цвета у младших школьников, имеет три компонента: когнитивный, эмотивный и деятельностный.

Когнитивный компонент включает знания о цвете как феномене, символике цвета и его использовании в жизни и в изобразительном искусстве. В связи с этим возникает задача расширения представлений младшего школьника о средствах выразительности цвета и его символике в искусстве, об использовании психофизиологических влияний и воздействий цвета на человека (Битянова 2006).

Знания о физических и психоэмоциональных свойствах цвета, о цветовых системах в историческом пространстве, о символике цвета составляют ту часть культурного опыта цивилизации, которую легко усвоить, поскольку ее усвоение опирается на метафоричность мышления ребенка в младшем школьном возрасте. Определенные предпочтения в цветовых системах (в одежде, интерьерах и экстерьерах) у разных народов легко складываются в художественный образ-символ эпохи и этноса, а значит, могут стать опорой будущих исторических и культурологических представлений у младшего школьника (Миронова, 2002). О необходимости усиления работы с учениками средствами цвета (в искусстве живописи и книжной графики) свидетельствует факт, что наше современное представление об истории Древней Руси сложилось в начале XX века по картинам В. Васнецова, И. Репина, Маковского, Рябушкина, Н. Рериха, иллюстрациям И. Билибина и А. Васнецова.

Представления о цвете должны стать основой будущих знаний по физике, химии, анатомии, астрономии. В ходе практической работы с красками опыты по сочетанию, смешиванию и составлению цветов позволяют развивать логическое, абстрактное и дивергентное мышление. Помимо традиционных дидактических игр по цветоведению (с накрашенными колерами или прозрачными цветовыми пластинами и формами), необходимо шире применять различные естественно-научные опыты: начиная с оптических иллюзий на основе явлений цветового утомления и заканчивая практическими экспериментами и наблюдениями за изменениями физических и химических свойств веществ. Наблюдение за изменением цвета пламени горелки может стать началом понимания химических и физических (размерных) характеристик звезд. Самостоятельное изготовление красочных отваров (из василька и ольхи, дубовой коры и луковой шелухи) для окрашивания бумаги и тканей подвигнет учеников к пониманию зависимости цвета раствора не только от соотношения в нем твердого вещества и воды, но и от изменения химического состава при разрушении исходных веществ (при увеличении времени кипячения, например). Даже самый простой опыт по составлению коричневой краски тремя способами, смешивая попарно краски (красная + зеленая, синяя +

оранжевая, желтая + фиолетовая), приведет к пониманию совершенно удивительной взаимосвязи всех веществ в природе.

Эмотивный компонент включает развитие у ребенка эмоциональной реакции на цвет на сенсорной основе, эмоциональной отзывчивости на цвет на основе врожденных предпочтений и на основе образов, сформированных в ходе жизненного опыта (психофизиологическое воздействие). В связи с этим ставятся следующие задачи: развивать эмоционально-чувственную сферу ребенка средствами цвета и цветовых сочетаний (колоритов), формировать отзывчивость к цвету у учеников в ходе наблюдений, рассматриваний и практической деятельности, а также развивать у школьников умения выражать впечатления от цвета в форме суждений и умозаключений. Для усиления эмоционально-развивающей работы следует применять два вида учебных заданий: задания на цветовую рефлексию в процессе рассматривания картин и иллюстраций и практические задания-этюды на передачу различных состояний (Орехова, 2008).

Рассматривание картины с целью распознавания эмоций человека и выявление в ней цветовых средств, применяемых для передачи определенных эмоций, – чрезвычайно важная работа, если правильно расставить акценты. В этой работе мы должны не только констатировать то, что красный цвет лица человека в гневе неприятен (таким образом, красный символизирует барьер для общения людей), но и учить рефлексировать гнев через образ красного цвета как разрушительный момент для самой личности. Например, нагретый высокими температурами металлический прут красный (гневный), но мягкий, легко меняет его форму, когда кузнец (воздействие извне) бьет по нему на наковальне. Если ученик сможет соотнести свой гнев с красным цветом лица и потенциальной возможностью легко изменять его личность сторонней силой, то это станет отправной точкой рефлексии и началом умения тормозить неугодную эмоцию. А эмоциональная (волевая и поведенческая) саморегуляция в младшем школьном возрасте является необходимым психическим новообразованием и маркером развития личности.

Практические задания-этюды на передачу различных состояний (природы или личности самого маленького художника) также могут рассматриваться как средства формирования саморегуляции психики в младшем школьном возрасте. Работа с цветовыми пятнами по вальдорфской методике (живописные этюды-схемы заката и восхода солнца, цветовые схемы времени суток и времен года, различные образы животного или растительного мира, переданные через цвет) позволяет более эффективно и разнообразно, нежели классические арт-терапевтические методики, влиять на эмоционально-эстетическое развитие личности ученика. Необходимо использовать сензитивность данного возрастного периода для научения или корректировки восприятия психоэмоциональных свойств цвета: его барических, энергетических, кинематических, температурных и даже звуковых качеств и характеристик (Лобель, 2014).

Деятельностный компонент включает умения работать с цветом: составлять цветовые колеры, гармоничные сочетания цветов и применять цветовые системы в качестве средства выразительности рисунка. В связи с этим ставятся задачи: формировать умения работать в различных живописных техниках водными красками, умения использовать различные инструменты и нетрадиционные методики нанесения красочного слоя на бумагу, развивать умение применять цвет как средство художественной выразительности. Казалось бы, чисто профессиональные художественные способы работы ничего не привносят в возрастное развитие младшего школьника, кроме формирования моторных навыков. Напротив, именно живописная работа позволяет применить цвет как средство контроля и самоконтроля в учебной работе. Если представить учебный процесс как движение к эталону, образовательному идеалу, то, избрав цвет как эталон, можно смоделировать ситуацию успеха на уроке. Феномен цвета как образ высокой степени абстракции непостигаем до конца для познания, однако работа с красочными колерами, передача верного цветового оттенка нужного тона, насыщенности и светлоты – вполне посильная задача для усердного и трудолюбивого ученика. Еще Леонардо да Винчи, обучая своих учеников тонкостям живописного мастерства, объяснял такие абстрактные понятия, как цветовой тон, насыщенность и светлота, применяя образы знакомых предметов. Он предлагал понять процесс составления цветового колера, мысленно орудуя ложками,

составляя пропорцию: «столько-то ложек пигмента и столько-то ложек белил» (Миронова 2002). В русской академической школе тоже применялись эффективные дидактические приемы объяснения способов работы красками. Благодаря современному издательству – Издательству Московской государственной специализированной школы акварели Сергея Андрияки – можно прочитать и взять на вооружение в художественной педагогической практике руководства П. Маркова (1884), Ф. Дитриха (1908), В.А. Лепикаша (1918) по смешиванию и сочетанию красок, по составлению гармонии цвета в различных жанрах живописи, по приемам обучения. В отличие практически от всех современных общеобразовательных школ, в которых присутствует некая расхлябанность в отношении к обучению живописной работе на уроке, объясняющаяся страхом погубить творческий импульс ученика, в Школе современной акварели Сергея Андрияки добились огромных успехов в обучении живописи детей уже 9–10-летнего возраста. В их этюдах цвет передает фактуру зеркального стекла новогодней игрушки, перламутровый перелив чешуек рыбы. Секреты мастеров прошлого усваиваются там, где идет вдумчивая и кропотливая работа по освоению эталона.

Но даже упрощенная в техническом смысле работа с цветовыми колерами может дать огромный результат, если продумать режим педагогической работы. Если образовательный характер процесса работы красками определяется строго продуманным режимом предъявления педагогических требований и контроля (и самоконтроля), то коррекционно-развивающий характер процесса использования живописной работы лежит в плоскости изменения соотношения (пропорций) ориентировочной части познавательной деятельности и исполнительской. Как известно, ученики различных модальностей личности различаются по типам обучаемости. Менять стереотип учебного поведения (соотношение ориентировочного этапа и исполнительного этапа) сложно в умственной учебной деятельности. Отрабатывать новые режимы разумнее в ходе практической работы красками, поскольку результат собственной работы легко оценить и скорректировать – цвет является простым для восприятия визуальным эталоном. В ходе практической работы красками по составлению цветового колера или гармоничных сочетаний ориентировочный этап (наблюдение, сравнение, планирование операций и действий) можно сократить, подобрав для этого специальное задание и условия для выполнения (рабочее место, качественные инструменты и материалы). А исполнительный этап, наоборот, удлинить специальными средствами, стимулирующими моторику (красным цветом, ритмическими звуками музыки или стихов). То же, но другими средствами, можно проделать в работе по удлинению (по необходимости) ориентировочного этапа (задавание вопросов, распевание этапов будущих действий, театрализация будущих мелкомоторных действий с инструментами пр.).

Контекстное или специально организованное воздействие цвета позволяет качественно организовать *досуговую деятельность* младшего школьника. Общеизвестно, что качественное напряжение в ходе учебной работы должно сменяться не менее качественным отдыхом. Использование чистых спектральных цветов в игровой и изобразительной деятельности во внеурочное время позволяет включить режим колорита карнавальной или праздничной культуры – традиционные виды отдыха от трудов (Битянова, 2006).

Применение цветного антуража в досуговой деятельности может решить проблему отвлечения от экранной зависимости детей. Получение сенсорных удовольствий от цвета и собственных движений в игре и в изодеятельности позволит разорвать компьютерную зависимость, если эмоциональная напряженность окажется сопоставима или будет превышать привычную для ребенка. Мы живем в нецветной урбанистической культуре чуть более ста лет, а века и тысячелетия человек организовывал свою среду при помощи цвета. Определенные обычаи и обряды народов издревле были связаны с применением определенных цветов и цветовых систем. Поэтому в рамках общекультурных традиций можно предложить широкое применение цветных колеров (тканей, вуалей, бумаги и других поверхностей) во внеучебной деятельности: импровизированное костюмированное действо (игра, чтение по ролям, обыгрывание сюжета), импровизированное оформление интерьера или иной среды по собственному замыслу или по заданным условиям (состязания, викторины, оформление театрализованных постановок) и пр. (Басина, 2006).

Цвет является мощным средством интеллектуального, эмоционального и физического развития ребенка. В младшем школьном возрасте возможности применения феномена цвета в организации исследовательской и познавательной деятельности ученика на уроке и во внеурочное время трудно переоценить. Эмоциональная регуляция психики ребенка объективно сменится интеллектуальной и волевой регуляцией, если шанс эмоционально-эстетического развития младшего школьника средствами цвета не будет упущен.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Басина, Н. Э. 2006. *Цвет. Звук. Материал: программа развивающих занятий для дошкольников и младших школьников*. М.: Чистые пруды.

Битянова, М.Р. 2006. *Работа с ребенком в образовательной среде: решение задач и проблем развития: научно-методическое пособие для психологов и педагогов*. М.: МГППУ.

Лобель, Т. 2014.*Теплая чашка в холодный день: как физические ощущения влияют на наши решения.* М.: Альпина Паблишер.

Миронова, Л.Н. 2002. *Цвет в изобразительном искусстве. Пособие для учителей.* Минск: Беларусь.

Орехова, О. А. 2008. *Цветовая диагностика эмоций: типология развития: монография.* М.: Речь.

Application of Colour in the Work with School Juniors

Koleoshkina Svetlana Nikolaevna

Smolensk State University

ABSTRACT

Colour as natural phenomenon influences school juniors' emotional and intellectual development. It is necessary to use colour characteristics in educational and correctionally-developing work with school juniors. Actuality of using colour in educational and correctionally developing work in primary school is determined by two factors. Firstly, it is a traditional objective factor of development – age peculiarities of junior school children. It is actual to use technologies of developing colour perception as far as they lean on child's sensual experiment and include imagination, but technique of art paint work – on sensual motor experiment in drawing. Secondly, it is a new sociocultural factor of aggressive informational environment which uses colour as vanguard in the attack on child's psychology. These are gadgets and methods of so called "earlier development" where they incorrectly but persistently use the latest achievements of psychology and neuro-psychology in sphere of colour perception: using bright luminescent colours on the screen leads to dependence of the centre of pleasure on being greatly excited, prevents to concentrate on sense of seeing, prevents from forming values. Using colour as means of development of emotional intellect methods of so called "earlier development" often re-encode consciousness, break the process of emotional self-regulation and the balance of child's psychology ("Monsiki"). That's why professional training of teacher and psychologist of education will not be effective without including information about the influence of colour phenomenon on the development and forming of child's personality during different age periods into educational process of higher professional school.

Key words: *colour, development, a school junior.*

УДК 130.2

Цвет как феномен культуры

Кондаков Игорь Вадимович, Брусиловская Лилия Борисовна

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия
ikond@mail.ru

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается цвет как пограничный феномен культуры, социума и природы, обладающий многомерностью и многозначностью. В истории культуры отношения между природными, социальными и культурными эквивалентами цвета выступают в опосредованном различными ассоциациями виде. Цвет не является чисто визуальными феноменом, но постоянно соотносится с вербальными и аудиальными смыслами. На уровне социума природные смыслы цвета выполняют сигнально-коммуникативные функции; на уровне культуры цвет приобретает ассоциативно-образные и символические смыслы. Знаковая система цветов открывает перед различными искусствами – визуальными, вербальными и аудиальными – практически беспредельные возможности разнообразной изобразительности, выразительности и концептуальности. Сочетание объективности и субъективности в моделировании и восприятии цвета открывает широкие возможности отображения реальности и выражения авторской субъективности через призму цветовой культурной семантики, одновременно константной и вариативной, всеобщей и индивидуальной.

***Ключевые слова**: природно-культурный дуализм цвета, «квадрат» цветовых антиномий, визуальное и вербальное значения цвета, морфология, семантика, символика цвета, ассоциативность, синестезия, контекст культуры.*

Проблема цвета как феномена культуры остается во многом не изученной, хотя очевидно, что это проблема междисциплинарная. Цвет может быть исследован с позиций психологии и социологии, истории и философии, колористики и медицины, эстетики и теории дизайна… Культурология – это современное междисциплинарное знание, позволяющее совместить принципы разных наук – гуманитарных и естественных, что придает каждому феномену культуры многомерный и многозначный смысл. Поэтому исследование цвета с точки зрения культурологии не только правомерно, но и необходимо. Один из первых опытов культурологического изучения цвета в отечественной науке был предпринят одним из авторов данной статьи более 30 лет назад, когда, собственно, не существовало ни науки культурологии, ни термина «культурология», ни культурологического подхода к изучению различных предметов.

Статья И.В. Кондакова называлась «Цвет в природе и в искусстве (методология вопроса)» и была опубликована в коллективном научном труде «Человек – Природа – Искусство. Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения» (Кондаков, 1986). Материалом для статьи послужил доклад, сделанный автором на одном из симпозиумов по комплексному изучению художественного творчества, проводившимся под эгидой Научного совета АН СССР по истории мировой культуры. К сожалению, эта статья, по условиям «перестроечного» времени, осталась незамеченной и не получила откликов в научной печати. В дальнейшем некоторые свои идеи насчет цвета автор развил в статье «К поэтике адресата (в контексте идей академика Г.В. Степанова)», которая была опубликована в сборнике «Res philologica: Филологические исследования» (Кондаков, 1990).

Не будем здесь пытаться пересказать содержание своих давних статей. Автор в них, во-первых, стремился внедрить в практику искусствоведческих и культурологических исследований методы цветопсихологии Макса Люшера (известные по практикам апробации его цветового теста на обширной выборке испытуемых). Во-вторых, пафос этой работы заключался в соединении естественнонаучного подхода к изучению явлений природы и эстетического подхода к осмыслению явлений изобразительного искусства, поскольку и для природных, и для художественных явлений феномен цвета общий (хотя и не одинаковый). В-третьих, при изучении цвета, как стремился показать автор, одинаково важны и *предмет* – носитель цвета (*объект* эстетического восприятия), и *адресат* художественно-эстетического сообщения (*субъект* эстетического восприятия), – исходит ли оно от природы или от произведения искусства.

Сошлемся и еще на одну работу И. В. Кондакова, имеющую некоторое отношение к рассматриваемой нами проблеме, – «К теории пограничных процессов в культуре» (Кондаков, 1989). В ней речь шла о пограничных процессах, развивающихся на периферии культуры, т.е. на границе между культурой и не-культурой (а именно: между культурой и природой, между культурой и социумом). В данном случае автор представил реальность человеческого мира в виде трехуровневой модели, где над природным фундаментом надстраивается социальный уровень, а над социальным уровнем – культурный.

Трехступенчатая «пирамида»: природа – социум – культура – была бы совершенно нефункциональной, если бы мы не понимали, что между столь разнородными ступенями реальности есть «сообщающиеся сосуды», способствующие превращению «природного» в «социальное», а «социального» – в «культурное» (и, соответственно, обратно). Здесь-то и имеют место пограничные процессы, обусловливающие развитие реальности в целом. Можно представить, что у культуры есть «*тень*», которая отбрасывается ею на социум и на природу, а у социума есть своя «*природная тень*». Соответственно, те или иные явления природы «подготавливают» рождение социальных явлений (на природной основе), а социальные явлений, опираясь на свою природную основу, способствуют возникновению явлений культуры. Пограничные процессы, развивающиеся между уровнями реальности, составляют «теневые структуры», опосредующие отношения между природой и культурой, социумом и культурой, природой и социумом.

Применительно к феномену цвета эта модель работает следующим образом: природа (в лице физических, химических, биологических явлений) создает предпосылки цвета в его естественном выражении. Социум использует цвета в качестве знаков, сигналов, символов деятельности или социальной реальности, в качестве средств коммуникации. Наконец, на уровне культуры природные цветовые явления и социальные цветовые знаки превращаются в цветовые образы, символы и концепции.

Процесс культурно-исторического цветообразования (а человек и человечество в целом не сразу стали воспринимать окружающий мир «в цвете») развивался по такой же логике: от *низшего* – к *высшему*, т.е. от восприятия природы как «цветосодержащего» фактора – к социальным и культурным функциям и значениям цвета. Четыре основных цвета складывались попарно в такой последовательности: сначала дихотомия темно-синего и ярко-желтого (контраст ночного неба и солнечного дня); затем – дихотомия красного / алого и изумрудно-зеленого (противопоставление огня / крови и вечнозеленой растительности). Первая дихотомия закрепила в сознании и деятельности людей различение ночи и дня, а много спустя – покоя / стабильности (символизируемых темно-синим цветом). Вторая была связана с различением насилия /войны (любой агрессивной активности, утверждаемой «огнем и мечом»), символически обозначаемой красным цветом, и мирной жизни (воплощенной в образе растительного изобилия, бесконечно возобновляющейся природы, то рождающейся, то умирающей, то воскресающей), символизируемой зеленым цветом.

Из этого «*квадрата*» цветовых антиномий рождается практически бесчисленное множество цветовых образов и ассоциаций, получивших распространение в мифологии и религии, изобразительном искусстве и поэзии, а затем и в повседневных практиках, в быту, в политике. Так, красный цвет на протяжении многих веков и тысячелетий был связан с войной, вооруженными восстаниями, революциями, террором (активность «от революции до секса», как сформулировал одну

из своих максим М. Люшер). Соответственно, зеленый цвет своей жизнеутверждающей семантикой связан с культом Осириса и Диониса – умирающего и воскресающего божества. Эта цветовая семантика получила свое развитие и распространение в христианстве: зеленый цвет, символизирующий вечную жизнь, связан с Рождеством; красный цвет – с воскресением после насильственной смерти.

Постепенно «четверица» основных цветов, составившая основу символического цветообозначения свойств мироздания, стала «обрастать» дополнительными цветами, также выполнявшими важные смысловые функции. Прежде всего – это целая гамма ахроматических цветов – от белого (символизирующего, как правило, святость, безгрешность) до черного (связанного со смертью, разрушением жизни, концом света). Многочисленные оттенки промежуточного – серого – цвета обозначают различные степени равнодушия, безразличия по отношению к миру – во всем его цветовом плюрализме. Другие значительные цвета из числа дополнительных – пурпурный и бежевый – отвечают за исключительность, эксклюзивность мировосприятия (пурпурный – наиболее далекий от природы, искусственный цвет) и за чувственно-ординарную повседневность (наиболее близкий природе светло-коричневый цвет, выражающий различные телесные потребности и влечения.

Если с точки зрения физики цвет характеризуется длиной электромагнитных волн, распространяемых в окружающем пространстве, то в человеческом обществе цвет выполняет прежде всего коммуникативную, сигнальную функцию, являясь основанием, быть может, самой распространенной в мире знаковой системы. С точки зрения социума – цвета одежды, интерьера, политического убранства – суть символы социальных и политических процессов и результатов или знаки, побуждающие людей к какой-то деятельности. Контекст культуры подключает к знаковой системе социальной коммуникации широкий спектр исторических и эстетических ассоциаций, выводящих цвет за границы чистой визуальности. Как известно, в разных национальных языках расширение лексики, обозначающей цвета, происходит вербальным образом. Означивание цвета за счет ассоциаций с теми или иными – называемыми словесно – предметами делает цвет феноменом не только зрения и видимости, но и словесной культуры.

Такие цветообозначения, как персиковый, лимонный, песочный, травянистый, землистый, мышиный, цвета слоновой кости, кумачовый, цвета морской воды, белоснежный и т.п., во многом зависят от природных условий, в которых развивался тот или иной национальный язык, национальный менталитет, национальная культура. Отсюда берут начало различия в обозначении цветов носителями разных культур и языков. В этом отношении формула «*Космо-Психо-Логос*», введенная в научный оборот замечательным культурологом, философом и филологом Г.Д. Гачевым, оказывается не только работающей в историко-культурном поле, но и многое объясняющей в отношении цвета как феномена культуры и в то же время – феномена природного. И в том, и в другом случае природное и культурное начала цвета имеют и социальное значение.

Подобно тому, как в физике корпускулярно-волновая теория является основанием «принципа неопределенности» В. Гейзенберга, феномен цвета можно условно охарактеризовать через природно-культурный дуализм, порождающий также своего рода «принцип неопределенности», впервые сформулированный И.В. Гёте. Именно Гёте, соединивший в своем лице великого художника, мыслителя и естествоиспытателя, эмпирически доказал, что цвет не только является *оптико-физическим* явлением (как это следовало из опытов И. Ньютона), но и *культурным*, что цвет органически связан с *человеческим восприятием* (психологическим, социальным, культурно-историческим, художественно-эстетическим), т.е. обладает не только объективной, но и субъективной природой. Вообще, осмысление феномена цвета в истории культуры осуществлялось не только научными средствами, но и средствами искусства, эстетики, что лишний раз подтверждает синтетическую, синкретическую природу.

В своем «Учении о цвете» Гёте впервые обосновал культурную семантику цвета, имеющую метаисторический и общечеловеческий характер. Несмотря на всю приблизительность и метафоричность определений этой семантики, гётевская морфология цвета сохранила свое научное значение вплоть до настоящего времени. Дальнейшее развитие эта концепция получила в работах В. Кандинского («О духовном в искусстве») и М. Люшера, создателя известного цветового теста, а

затем и теории ролевых игр («Сигналы личности»). Особое значение имело открытие Гёте принципа контрастной парности и взаимодополнительности цветов (пурпурный – зеленый; синий – желтый; оранжевый – голубой), что способствовало разработке *системы цветов* (своего рода культурологической матрицы).

В дальнейшем приложение культурно-исторического подхода к изучению *морфологии цвета* (особенно глубокого в труде О. Шпенглера «Закат Европы») привело к пониманию генезиса цвета как исторически обусловленного и в то же время константного феномена культуры. Именно эпохальный труд Шпенглера придал цвету, рассмотренному в масштабе мировой истории, культурно-символический характер : свет / тьма; желтое (день, перспектива) / темно-синее (ночь, покой); красное (кровь, огонь, активность) / зеленое (жизнь, витальная сила, гибкость воли); белое (чистота, святость, идеализация) / черное (смерть, отрицание, ультиматум); золотое (сакральное значение вечности, божественной власти); серое (безразличие, отчуждение от жизни); светло-коричневое (забытовленность, телесность, физиологичность) и т.п. Шпенглер показал: при всей специфичности национальной и конфессиональной интерпретации цвета, с учетом исторической динамики национальных культур, – общая культурная семантика цвета и цветоразличения – интернациональна, универсальна, космополитична, константна.

Постепенно культурная семантика цвета приобретала сначала ритуально-сакральное, затем – мифологическое и религиозное, национально-культурное и социокультурное, социально-философское, художественно-эстетическое, индивидуально-психологическое и даже медико-психотерапевтическое значение (и назначение). При этом всегда сохранялась дуальная *природно-культурная* специфика цвета. Натуралистическая составляющая в конечном счете отражала объективную «окрашенность» предмета, обусловленную его физико-химическими, минералогическими, биологическими, ландшафтными и этно-социальными свойствами. Символическая составляющая цвета зависела от его культурно-исторически обусловленных интерпретации, осмысления и оценки и, в зависимости от сочетания субъективных факторов и контекста культуры, приобретала философский, религиозный, политико-идеологический или художественно-эстетический характер. При этом цвет мог претендовать в социокультурной коммуникации на выполнение разных функций – номинативной, рефлективной, интегративной, агитационно-побудительной и т.д.

Настоящий переворот в понимании цвета произвел выдающийся швейцарский психиатр, психолог и культуролог Макс Люшер. Будучи психотерапевтом, он в послевоенные годы работал с пациентами, пострадавшими от второй мировой войны, перенесшими травмы, потерю родственников, дома, собственности, выжившими после концлагеря или бомбардировок. В ходе своей психотерапевтической практики Люшер столкнулся с кризисом разговорных практик: погружаясь в недавнее прошлое, клиенты Люшера замыкались, впадали в стресс или истерику, выпадали из диалога с врачом. Люшер решил отойти от вербальных технологий психотерапии и попробовать визуальную коммуникацию. Он предлагал пациентам из некоторого множества специально подобранных цветовых карточек (8, 16, 32, 64, 128) выбрать сначала одну, наиболее привлекательную по цвету, затем – вторую, третью и т.д. Таким образом, поначалу чисто эмпирически, ученому удалось найти ключ к индивидуальным предпочтениям цветов различными личностями.

Опираясь на достижения фрейдизма и неофрейдизма, М. Люшер предположил (и эти гипотезы подтвердились на практике), что на первом плане цветовых предпочтений находятся *цели* и *стремления* личности, как правило, мечтательные и в жизни обычно не реализуемые (Super Ego); на втором плане отложилось цветовое выражение *существующей* в настоящий момент *ситуации*, сложившееся *положение вещей* (Ego); на третьем плане располагается цветовое «видение» *бессознательного*, так называемая «зона безразличия» (Id); наконец, на последнем плане цветовой «раскладки» – имеют место зашифрованные в цвете *тревоги*. Противоречие целей и тревог означает *проблему*, стоящую в настоящий момент перед личностью и требующую своего разрешения.

Созданный таким образом *цветовой тест* носит ситуативный характер и демонстрирует психологически «срез» личности в данный момент.

Однако вскоре М. Люшер понял, что его эксперименты с цветовосприятием выходят далеко за пределы психотерапевтических практик и имеют фундаментальное значение для психологии, семиотики, социологии, культурологии и даже философии. С этим убеждением была написана книга «Сигналы личности», в которой автор убедительно показал, что цвет и различные компенсации и замещения цвета как такового, различных форм цветовосприятия и цветомоделирования в культуре, общественной жизни, дизайне и быту представляют собой *регулятивные механизмы* каждого исторически определенного общества и его культуры, определяющие процессы внутрикультурной коммуникации и личностного самосознания.

Культурно-историческая многомерность и многозначность цвета последовательно и разнообразно отразилась в истории искусства. Средневековые традиции диктовали мистические и конфессиональные смыслы цветовой семантики; в Новое время объективно-изобразительные и субъективно-выразительные возможности цветописи постоянно сочетались и чередовались между собой, находя в поэзии и прозе вербальное выражение, в живописи и декоративном искусстве – визуальное, а в музыке – аудиальное воплощение, носящее в значительной степени *ассоциативный* характер. В XX веке широко распространилось вульгарно-социологическое и вульгарно-политическое осмысление цвета в искусстве. Яркую иллюстрацию этих тенденций представляют книги Л.Д. Троцкого «Литература и революция» и В.М. Фриче «Социология искусства», оказавшие огромное влияние на развитие всей советской и отчасти даже постсоветской культуры.

Встал в XX веке и вопрос и о *синестезии цвета* (А. Скрябин всерьез полагал возможность перевода музыки на «язык цвета», а В. Кандинский – цвета на «музыкальный язык»). Опыт углубленного изучения этой проблемы показывает, что прямой связи между цветом и звуком все же нет. Известные композиторы, обладавшие «цветным» слухом (Н. Римский-Корсаков, А. Скрябин, С. Прокофьев, Б. Асафьев и др.) «видели» различные тона и тональности по-разному, нередко контрастно, противоположно друг другу. Однако и символика цветов в литературно-поэтических текстах обладает яркой индивидуальной спецификой, показывающей разное понимание одного и того же цвета различными художниками в разных произведениях и в разное время. И это, в свете теории М. Люшера, вполне понятно: цвет в позиции «цель и стремления» индексируется *положительно*; цвет в позиции «тревога» – *отрицательно*; цвет в позиции «зоны безразличия» – *нейтрально*.

Так, например, желтый цвет в романе Ф. Достоевского «Преступление и наказание» символизирует не перспективу, а отсутствие перспективы, «тупик» для многих персонажей (Раскольникова, Свидригайлова, Сонечки Мармеладовой). Не случайно Соня ходит по «желтому билету»: это не только паспорт проститутки, но и стезя греха, и отсутствие исхода, и утрата смысла жизни. Другое дело – концепция «Желтого звука» у В. Кандинского, за которым видится нечто мистическое, многообещающее… Красный цвет в поэме А. Блока «Двенадцать» – это не только символ революции и советской власти – красный флаг, но и пролитая невинная кровь толстоморденькой Кати, и «бубновый туз» на спине каторжанина, и знак моральной вседозволенности, и овевающая Христа стихия преступлений, насилия, террора. Это зловещий символ исторического перекрестка. Обилие белого цвета в творчестве Пушкина (несопоставимое в процентном отношении ни с одним русским и зарубежным писателем) – символ недосягаемой чистоты, гармонии, нравственно-эстетической высоты художника и мыслителя. По сравнению с позитивным смыслом белизны у Пушкина, белый цвет в поэме Блока означает мертвенный холод зимы 1917–1918 гг., пустоту революционных разрушений, холод и ущербность человеческих отношений, вызванные революционной анархией и революционной патетикой.

Анализ функций цвета в искусстве неизбежно связан с пониманием того, какую задачу ставил художник перед своим адресатом – зрителем, читателем и даже слушателем. Либо художник делится со своим адресатом собственной цветовой картиной мира, заставляя его видеть мир через призму его цветовой палитры (например, черно-белый мир «Герники» Пикассо или картины «голубого» и

«розового» периодов творчества молодого художника). Либо художник моделирует цветовой мир своих произведений таким образом, чтобы вызвать соответствующее видение мира зрителем, читателем и тем самым стимулировать его персональное цветовое мировосприятие в этом же ключе.

Однако речь здесь должна идти прежде всего о многообразии *художественной ассоциативности* в культуре и роли цвета как знака, аллегории и символа в семиотике культуры. С. Эйзенштейн, размышляя о будущем «цветного» и «цветового» кино, писал о «звукозрительном феномене», наполняющем кино «полифонным» содержанием. Режиссер отрицал существование «непреложного каталога цветосимволов» и постулировал «образную относительность» цвета: «цветоóбразная» характеристика «цветового» кино (в отличие от элементарного «цветного» кино, воспроизводящего цвета окружающей действительности) определяется эмоциональной осмысленностью и действенностью цвета. Глубинное соответствие между цветом и звуком рождается в ритме движения пластических кинообразов – визуальных и музыкальных. Все это свидетельствует о том, что феномен цвета может быть понят и осмыслен лишь в целостном контексте культуры – историческом и современном, национальном и всемирном, монологическом и диалогическом.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Кондаков, И. В. 1986. Цвет в природе и в искусстве (методология вопроса). В кн.: *Человек – Природа – Искусство. Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения*, Б. С. Мейлах, отв. ред. Л.: Наука, 88-101.

Кондаков, И. В. 1989. К теории пограничных процессов в культуре. В сб.: *Динамика культуры: Теоретико-методологические аспекты*, Э. А. Орлова, А. И. Арнольдов, ред. М.: ИФ АН.

Кондаков, И. В. 1990. К поэтике адресата (в контексте идей академика Г.В. Степанова). В сб.: *Res philologica: Филологические исследования* / Д.С. Лихачев, ред. М.; Л.: Наука, 18-29.

Color as a cultural phenomenon

Kondakov Igor Vadimovich, Brusilovskaya Lilia Borisovna

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia

ABSTRACT

The article considers color as a borderline phenomenon of culture, society and nature, which has multidimensionality and polysemy. In the history of culture, the relations between natural, social, and cultural equivalents of color appear in a form mediated by various associations. Color is not a purely visual phenomenon, but is constantly correlated with verbal and auditory senses. At the level of society, the natural meanings of color perform signal-communicative functions; at the cultural level, color takes on associative and symbolic meanings. The iconic color system opens up for various arts – visual, verbal and auditory – the almost endless possibilities of diverse pictoriality, expressiveness and conceptuality. The combination of objectivity and subjectivity in modeling and perception of color opens up wide possibilities for displaying reality and expressing author's subjectivity through the prism of color cultural semantics, both constant and variable, universal and individual.

Keywords: natural-cultural dualism of color, "square" of color antinomies, visual and verbal meaning of color, morphology, semantics, color symbolism, associativity, synesthesia, cultural context.

УДК 811.161.1

Опыт лексикографического описания цветообозначений в русском языке («Словарь цвета и цветовых оттенков», Н. Новгород, 2014)

Крамкова Ольга Валентиновна

Независимый исследователь
o.kramkova@mail.ru

АННОТАЦИЯ

Данная статья посвящена изданию «Словаря цвета и цветовых оттенков» (Н. Новгород, 2014). Предлагаемый тип словаря призван дать краткое лингвистическое описание наиболее распространенных цветообозначений, функционирующих в различных сферах современного русского языка. В последние два десятилетия в силу внешнего (из других языков) и внутреннего (из профессионального языка дизайнеров) заимствования в русский язык вошло много новых цветообозначений, которые требуют лингвистического изучения и лексикографического описания. В статье обосновывается актуальность словаря, цели и задачи, приведены словарные статьи о конкретных цветообозначениях. Структура словарной статьи включает в себя заголовочное слово и его варианты, грамматическую характеристику с указанием словоизменения по родам, морфологического статуса, а также словообразовательные производные заголовочного слова (если есть), толкующую часть с иллюстрациями и зону «Аналоги», представляющую эквивалентные ряды слов. В статье сформулированы результаты лексикографической работы, касающиеся отбора слов, принципов толкования цветообозначений и словарной зоны аналогов к заголовочным словам. Особое внимание уделено возможностям использования предлагаемого словаря в прикладных целях специалистами, профессионально связанными с цветом, и неспециалистами, не знающими современной терминологии дизайна. На примере лексем *абрикосовый* и *персиковый* показано расхождение в употреблении специального и традиционного значения; на примере лексемы *молочный* – столкновение традиционного и нового значения. Предлагаемый краткий словарь описывает эти значения и выявляет лексико-семантические, стилистические и прагматические связи рассматриваемых слов с другими цветообозначениями. Словарь предназначен для специалистов в области рекламы, журналистов, дизайнеров, а также для широкого круга читателей, интересующихся вопросами цветоведения и цветономинации.

Ключевые слова: *цветообозначения, русская лексикография, лингвистика цвета, цвет в коммуникации.*

Статья посвящена изданию в Нижнем Новгороде в 2014 году краткого лингвистического словаря цветовой лексики – «Словаря цвета и цветовых оттенков». Этой публикации предшествовали статьи, посвященные проекту словаря (2009) и принципам лексикографического описания цветообозначений (2010). Цветовая лексика является традиционно выделяемой тематической группой, изучаемой в разных лингвистических аспектах. В лингвистической литературе не существует общепринятого всеми специалистами русского языка названия группы терминов *цвета, цветовая лексика, колористическая лексика, колоризмы, лексика цвета, колоративы, колоронимы* и др. Придерживаясь терминов, предложенных Р.М. Фрумкиной (Фрумкина, 1983), будем называть имена прилагательные, словосочетания со словом *цвет, оттенок* именами цвета, или

цветообозначениями. Кроме этого, используем другие тождественные понятия – *колоризмы, лексика цвета, цветовая лексика.*

Объектом лексикографического описания цветообозначения стали сравнительно недавно. Среди работ по этой теме стоит отметить два справочника: «Каталог названий цвета в русском языке» под редакцией А.П. Василевича и др. (2002), «Словарь цвета: реальное, потенциальное, авторское» В.К. Харченко и др. (2009). Обзор литературы дан в статье Т.В. Сивовой (Сивова, 2013).

Анализируемый «Словарь цвета и цветовых оттенков» составлен как краткое справочное издание, содержащее наиболее распространенные цветовые прилагательные, функционирующие в различных сферах современного русского языка. Актуальность обусловлена необходимостью в кратком лингвистическом словаре цветообозначений, удобном в пользовании для носителей языка, затрудняющихся в толковании того или иного оттенка. Действительно, в последние два десятилетия в процессе интеграции России в мировое сообщество с его развитой экономической базой происходит активное внешнее заимствование иностранных понятий, в том числе цветообозначений. Попадая в современный русский язык, они могут дублировать уже существующие имена цвета, актуализируя их значения, могут дополнять их новыми ассоциативными связями, продуцируя тем самым новые коннотативные смыслы, или вступать в противоречивые отношения с традиционными названиями. Кроме внешнего заимствования есть еще внутреннее – из профессионального языка художников и дизайнеров. Известно, что в своей профессиональной среде производители товаров и услуг пользуются различными таблицами цвета, в которых оттенки выражены числовыми значениями и словесными определениями. Эти профессиональные наименования цвета через деловые, рекламные тексты попадают в разговорную речь, в которой для этих специальных значений есть традиционные, устоявшиеся названия. И исконные имена цвета, и давно вошедшие в русский язык, и недавно в нем появившиеся требуют многоаспектного лингвистического изучения и лексикографирования.

Словарь ставит своей целью лингвистическое описание слов-цветообозначений, подразумевающее толкование слова, иллюстрации, грамматическую характеристику, акцентологическую справку (у трудных слов). Задачами словаря являются: 1) уточнение состава наиболее употребительных цветообозначений в современном русском языке; 2) описание толкований цветообозначений, снимающее тождественность значений (описание их как системы единиц); 3) составление эквивалентных цветообозначений для заголовочных цветов и оттенков (зона «Аналоги»).

Структура словарной статьи включает в себя заголовочное слово и его варианты, грамматическую характеристику с указанием словоизменения по родам, морфологического статуса, словообразовательные производные заголовочного слова (если они есть), толкующую часть с иллюстрациями и зону «Аналоги», представляющую эквивалентные ряды слов.

Цель данной статьи – показать результаты лексикографической работы и на примере конкретных словарных статей показать возможности использования словаря в прикладных целях специалистами, профессионально связанными с цветом, и неспециалистами, то есть носителями русского языка, не знающими современной терминологии дизайна.

Основные результаты лексикографической работы можно сформулировать следующими положениями:

1. Состав наиболее употребительных цветообозначений был определен по нескольким источникам: а) современные толковые словари и словари иностранных слов; б) современные тексты разных сфер употребления языка (рекламные, публицистические, художественные); в) международные таблицы цветов RAL, RGB, названия оттенков цвета в разных изданиях по современному дизайну и имиджу; г) ответы информантов на вопросы анкеты.

В результате получился широкий охват материала из разных сфер употребления языка – научно-популярной, научной (терминология), рекламной, деловой, номенклатурной (торговые названия) и разговорной.

Таким образом, словник составляют следующие группы цветообозначений: 1) традиционно выделяемые цветообозначения; 2) слова, давно заимствованные из других языков; 3) слова-кальки; 4) современные заимствования; 5) внутренние заимствования из профессионального языка колористов и дизайнеров; 6) неологизмы. В словник не вошли обозначения мастей лошадей *(гнедой, игреневый,*

буланый и т. д.), названия красок *(краплак, кармин/карминовый, кошениль/кошенилевый, киноварь/киноварный и т. д.),* поскольку эти названия функционируют в узкой сфере употребления. В словарь не вошли также многочисленные метафорические названия цвета: *гавайский закат, бархатное небо, анютины глазки и др.,* представляющие большую группу имен цвета, функционирующую в современном рекламном дискурсе. В задачи словаря не входило описание символических значений цвета, поскольку различия в символике разных культур усложняет лексикографическое описание. Цель широкого охвата всех существующих в русском языке названий цветов и оттенков не ставилась, в словарь вошло свыше 300 названий, которые понимаются и воспроизводятся в современных текстах.

2. За основу описания колоризмов были взяты следующие принципы: системность, современность и комплексность. В данной статье остановимся подробнее на системности в толковании значений. Традиционная лексикография описывает имена цвета с помощью признаков, взятых из области цветоведения (колористики): *тона (длины отражаемых волн), яркости (количества отражаемого света), насыщенности (чистоты цвета)*. Разработанная в колористике система описания может охарактеризовать любой оттенок с помощью набора трех вышеуказанных признаков. Но в лингвистической семантике не представляется возможным описать имена цвета, исходя из тона, яркости и насыщенности. Если взять оттенки красного – *алый, маковый, кумачовый, кровавый, томатный,* то можно увидеть, что они по тону схожи, являются насыщенными и яркими, однако представляют собой разные самостоятельные лексические единицы. Сравним определения из «Толкового словаря русского языка» С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой (далее СОШ): *алый* – *‘*ярко-красный’, *кумачовый* – ‘ярко-красный, цвета кумача’, *кровавый* – ‘ярко-красный, цвета крови’. Соотнесение с предметом-эталоном не дает представления об оттенке цвета внутри данной группы. Поэтому в толкование значения колоризма были введены дополнительные дифференциальные признаки (помимо тона, яркости и насыщенности): блеск, прозрачность, однородность. В таком случае очевидными становятся различия между лексемами, относящимися к одной цветовой гамме. Например, *антрацитовый* – ‘переливающийся блестящий черный, цвета антрацита, каменного угля высшего качества’; *асфальтовый* – ‘неоднородный матовый от средне-серого с темными вкраплениями до темно-серого, цвета черной смолистой массы, употребляющейся для заливки покрытий дорог, улиц, тротуаров’. *Белоснежный* – ‘яркий блестящий белый, цвета чистого снега’; бутылочный – ‘прозрачный, темно-зеленый, цвета зеленого бутылочного стекла’. Сравним со словарными дефинициями СОШ: *белоснежный* – ‘белый, как снег’, *бутылочный* – ‘темно-зеленый’.

3. Исходя из факта, что один и тот же оттенок разные люди видят неодинаково, в словаре предпринята попытка представить разные названия для определенного цвета или оттенка. Действительно, в естественных языках нет точной закрепленности за определенным оттенком конкретного названия, как это разработано в многочисленных версиях раскладки цветов в колористике и полиграфии. В языке за каждым цветообозначением стоит диапазон различных оттенков, определенная часть цветового круга. В словарной статье к каждому заголовочному цветообозначению представлены различные эквиваленты, которые мы условно назвали аналогами, имея в виду их соответствие друг другу, но никак не тождественность. Это не синонимы, так как они обозначают разные понятия, то есть оттенки цвета, но в рамках указанного диапазона они являются эквивалентами, могущими заменять друг друга в коммуникации для корректировки передаваемой в сообщении информации.

Приведем пример словарной статьи о цветообозначении *абрикосовый*. В соответствии с академическими словарями, *абрикосовый* определяется как ‘желто-красный, цвета спелого абрикоса’ (СОШ), ‘цвета абрикоса, красновато-желтый’ (Большой толковый словарь С.А. Кузнецова, далее БТС). В профессиональном языке дизайнеров под *абрикосовым* условно принят отличный от языковых значений оттенок. Отличие главным образом касается светлоты. Это очень светлый оттенок красно-желтой гаммы. Через рекламные статьи в журналах, интервью с представителями мира моды и дизайна, научно-популярные книги по дизайну интерьера, одежды, аксессуаров, а также коммуникативные контакты продавцов и покупателей профессиональное значение данного слова входит в узус (разговорную речь). В результате у хорошо владеющих русским языком возникает

смешение обозначаемых оттенков, что приводит к неадекватной интерпретации текста и в конечном итоге к коммуникативным неудачам. Нашей задачей было зафиксировать этот профессиональный оттенок значения в современных устных разговорах и письменных текстах, обозначить его как отдельное самостоятельное значение, снабдив стилистической пометой «специальное». Таким образом, первое значение у цветообозначения *абрикосовый* – традиционно выделяемое, отраженное в толковых словарях; второе – специальное, принятое в профессиональной среде и распространившееся в узусе. Это можно квалифицировать как внутреннее заимствование из профессионального языка дизайнеров в общелитературный. Лексикографическое описание данного слова выглядит следующим образом.

АБРИКОСОВЫЙ, -ая, -ое, прост, прил. **/ ЦВЕТА АБРИКОСА,** слсч с сущ. *цвет.*

Оттенки: светло-абрикосовый, бледно-абрикосовый, темно-абрикосовый.

1. Красновато-оранжевый, цвета сладких плодов южного фруктового дерева семейства розоцветных.

Например, капля оранжевого, добавленная в белую основу, дает теплый белый тон; если добавить большее количество оранжевого, можно прийти к терракотовому цвету и затем – к ***абрикосовому.*** *Однако присутствие в основе белого цвета препятствует тому, чтобы насыщенный цвет стал слишком ярким, кричащим и подавляющим.* Цветовая гармония интерьера, 2010.

2. *Спец.* Очень светлый оттенок розово-оранжевого.

Для мягкого стиля характерно соседство разных узоров пастельных тонов – розового, ***абрикосового,*** *голубого – на тканях и обоях в сочетании с обтекаемыми линиями мебели и аксессуаров.* Стили интерьера: от классики до авангарда, 2004.

Аналоги: *желто-красный, изжелта-красный, оранжево-желтый (к 1 зн.); розовато-желтый, светло-оранжевый (ко 2 зн.).*

Для пользователей словаря, которые в большинстве своем не являются лингвистами, необходимо пояснение по правилам называния оттенков в русском литературном языке. Согласно академической грамматике, в сложносоставном прилагательном, называющем цвет или оттенок цвета, первый компонент содержит дополнительный оттенок, второй – основной. Соответственно красновато-оранжевый – это оттенок, принадлежащий оранжевой гамме, с добавлением красного. Оба значения в структуре слова связаны между собой, одно – с ярким оттенком красного, другое – как очень светлый оранжевый с розоватым оттенком, то есть неинтенсивным красным, что в целом отвечает требованиям системного подхода в описании цветообозначений. Описывая семантическую структуру лексемы *абрикосовый,* мы столкнулись с фактом условно принятого оттенка. Сходная ситуация с лексемой *персиковый.* За определенным тоном был принят соответствующий оттенок, названный *персиковым*. В нашем словаре это значение тоже выделено стилистической пометой «специальное». Лексикографическое решение в описании данного слова выглядит так.

ПЕРСИКОВЫЙ,-ая, -ое, прост. прил.

1. Светло-оранжевый с розоватым подтоном, цвета спелых плодов персикового дерева.

Это ***персиковое*** *платье в пол кажется мне слишком торжественным.* Гламур, декабрь 2008, с. 226.

2. *Спец.* Очень светлый оттенок желто-оранжевого.

Мягкая приятная гамма группируется вокруг полутонов серо-зеленого и ***персикового*** *на фоне светлого кремового цвета.* Цветовая гармония интерьера, 2010.

Аналоги: *желто-розовый, оранжево-розовый (к 1 зн.); кремовый, светло-кремовый (ко 2 зн.).*

В литературном языке *персиковый* – ‘желто-красный’ (СОШ), ‘желтовато-красный’ (БТС), что полностью соответствует и дефиниции *абрикосовый*. Но в речевой практике тождества значений у этих слов нет. Опросы информантов по толкованию *персиковый* показали, что оно обозначает ‘светлый розово-оранжевый оттенок’, то есть соответствует специальному значению слова *абрикосовый*. Это пересечение значений отражено в словаре. Сравнивая объемы значений лексем *абрикосовый* и *персиковый,* явно видим общую семантическую зону – «светлый оттенок розово-оранжевого». Преодолеть потенциальное смешение цветообозначений в коммуникации специалистов и

неспециалистов поможет четкое представление о значениях и употреблениях данных слов. В речевом обиходе слово *абрикосовый* означает ‘красно-оранжевый’, слово *персиковый* – ‘розовато-оранжевый’. Профессиональные значения распределяются так: *абрикосовый* тяготеет к розовому, *персиковый* – к желтому. Важно дифференцировать и не смешивать специальные значения с общелитературными. Для этого в коммуникации следует выявлять уровень общения – узкопрофессиональный, разговорно-обиходный или неформально-профессиональный, имея в виду под последним общение хорошо образованных и информированных собеседников. Отсюда следует, что современному носителю русского языка для успешной коммуникации на темы дизайна, моды, архитектуры необходимо владеть профессиональными обозначениями цвета и не смешивать их с общепринятыми закрепленными в академических словарях значениями. В свою очередь, специалисту для успешной коммуникации с неспециалистами необходимо правильно распознать уровень общения – профессиональный (формальный, по правилам, с использованием специальной терминологии) или неформальный (как все говорят и понимают).

Сложности в толковании значения представляет лексема *молочный*. Здесь сталкивается традиционное значение, зафиксированное в академических словарях и отраженное в художественной, научной литературе, и новое, пришедшее через медиа в разговорную речь и утвердившееся в речевой практике носителей языка. Это два полноправных значения, каждое из которых имеет свое конкретное обозначаемое – определенный диапазон оттенков цвета. В первом – голубовато-белый, во втором – желтовато-белый. Традиционное значение остается в художественной и научной литературе, а также в лексиконе некоторой части носителей языка. Но считать это значение устаревшим нельзя; оно отошло в пассивный запас и по мере снижения экспрессивности второго значения традиционное может вновь актуализироваться. В коммуникации необходимо уточнять значение *молочный* через его предлагаемые словарные толкования – ‘голубовато-белый’ или ‘желтовато-белый’.

МОЛОЧНЫЙ, -ая, -ое, прост. прил.

Оттенки: молочно-белый, молочно-розовый.

Белый с голубоватым оттенком, цвета молока // Желтовато-белый, цвета сухого молока.

В цветовой палитре «Лето» собраны все приглушенные холодные цвета и оттенки, молочный оттенок белого и вся палитра серого. Все цвета как бы пронизаны воздухом или разбавлены водой, достаточно сдержанны и имеют слегка серый и голубоватый подтон. Найденская Н., Трубецкая И. Мода. Цвет. Стиль, 2012.

Аналоги: *бежево-белый, голубовато-белый, льдистый, светло-кремовый.*

В рамках одной статьи невозможно отразить все аспекты использования словарных материалов в коммуникации специалистов и неспециалистов. На примере лексем *абрикосовый* и *персиковый* было показано расхождение в употреблении специального и традиционного значения; на примере *молочный* – столкновение традиционного и нового. Предлагаемый краткий словарь описывает эти значения и выявляет лексико-семантические, стилистические и прагматические связи с другими цветообозначениями.

В завершение необходимо сказать, что словарь не претендует на полное лексикографическое описание, являясь первым шагом к созданию полного словаря-справочника, содержащего более подробную лингвистическую информацию (включая происхождение слов, сферу применения, иллюстрации к словам-аналогам).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Василевич, А.П., Мищенко, С.С., Кузнецова, С.Н. 2002. *Каталог названий цвета в русском языке*. М.: Смысл.

Крамкова, О.В. 2009. О проекте «Краткого лингвистического словаря цвета и оттенков». В сб.: *Язык. Речь. Речевая деятельность*: межвузовский сб. науч. трудов. Вып. 11. Н. Новгород: НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, 75-82.

Крамкова, О.В., 2010. Принципы лексикографического описания колоризмов. *ВестникННГУ им. Н.И. Лобачевского*, 2: 568-571.
Крамкова, О.В., 2014. *Словарь цвета и цветовых оттенков*. Н. Новгород: Покровка, 7.
Сивова, Т.В., 2013. Колоративная лексика как предмет лексикографического описания: от словника цветообозначений к словарю цвета. *Вестник Гродненского университета* 2(156): 61-66.
Фрумкина, Р.М. 1983. Психолингвистические методы изучения семантики. В сб.: *Психолингвистические проблемы семантики*. М.: Наука, 46-85.
Харченко, В.К., 2009. *Словарь цвета: реальное, потенциальное, авторское. Свыше 4000 слов в 8000 контекстах*. М.: Литературный институт им. А.М. Горького.
Цвета RAL – Таблица RALCLASSIC. URL: https://colorscheme.ru/ral-colors/ral-classic.html (дата обращения: 05.12.2013).

The experience of lexicographical description of color names in the Russian language («The dictionary of color and color shades», Nizhni Novgorod, 2014)

Kramkova Olga Valentinovna

Independent researcher

ABSTRACT

This article is dedicated to the publication «The dictionary of color and color shades» (N. Novgorod, 2014). The proposed dictionary provides a short linguistic description of the most common color names from different spheres of modern Russian language. During the last two decades a lot of new color names have entered the Russian language by both external (from other languages) and internal (from professional language designers) borrowings. This fact requires linguistic study and lexicographical description. We show the relevance of dictionary, its main purpose and objectives, and present the dictionary entries of some words. The dictionary entry structure includes a heading word and its variants, a grammatical characteristic indicating inflections of gender, a morphological status, derivatives of the heading word (if necessary), a word interpretation with illustrations and the Part «Analogues» representing the equivalent series of words. The results concerning the selection of words, the principles of interpretation and the part of analogues are presented. Special attention is paid to the possibilities of using the dictionary in applied purposes by specialists professionally associated with color and non-specialists who do not know modern design terminology. By example of color adjectives apricot and peach we show the discrepancy in using special and traditional meanings, and discuss the mixing of traditional and new meanings with color adjective milky indicates. The dictionary describes the meanings of these words and identifies semantic, stylistic and pragmatic connections with other similar color names. The dictionary is intended for advertising specialists, journalists, designers as well as for a wide range of specialists, interested in color theory and color meaning.

Keywords: *color names, the Russian lexicography, color linguistic theory, color communication.*

УДК 75.01

Двойственность и некоторые другие аспекты эстетики цветового текста

Кузьмин Владимир Геннадьевич

Смоленский государственный университет, Смоленск, Россия
kvg-17@mail.ru

АННОТАЦИЯ

Изложены некоторые аспекты эстетики цветового текста, в частности: двойственность и граничность. Цель исследования: выявить особенности эстетики цветовых текстов, проистекающие от своеобразия субъект-объектных отношений в эстетическом восприятии. Используется феноменологический подход. Даётся определение цветовой реальности, как совокупности объектов с актуальным (интенциональным) свойством «быть цветным». О цветовых текстах речь идёт как об элементарных составляющих цветовой реальности, актуализированных в момент интенции. Эстетика цвета есть описательно-содержательная область цветовой реальности, фундированная на основе чувства прекрасного. В этом плане она описывает цветовые тексты, актуализированные в каких-либо формах. Двойственность в эстетическом восприятии исследуется с позиций соотношения внутреннего и внешнего контекстов цветового текста, а также как соотношение зрителя и картины в момент интенции. Граничность исследуется как единство внутреннего и внешнего контекстов и как завершённость «цветового смысла». Визуализация трактуется как завершённость цветовых текстов, конституируемых в момент интенции. При этом конституирование цветового текста производится на основе единства его внутреннего и внешнего контекстов, между которыми завершённое и необходимое равновесие создаёт гармонию в художественном произведении. Другими аспектами эстетики цветового текста, обозначенными в статье, являются уровни абстракции цветового текста, ожидания и интуиция при его восприятии. Эстетическое удовлетворение понимается как встреча внутреннего контекста цветового текста и ожидаемого внешнего контекста, стремящегося к расширению. Достигнутые результаты позволяют говорить о единстве субъект-объектных отношений в момент интенции (визуализации художественного произведения).

Ключевые слова: *визуализация, цветовая реальность, интенциональность, контекст.*

ВВЕДЕНИЕ

Традиционно двойственность в эстетике трактуется как амбивалентность, двунаправленность, выражаемая через переживание художественного произведения как действительности и одновременно как условности. Различают внутреннее содержание картины и её внешнее выражение. Форма и гамма цветов в сумме составляют содержание картины. Причём форма, по мнению В. Кандинского, «есть внешнее выражение внутреннего содержания» (Кандинский, 1989: 28). О двойственности в эстетике пишет Р. Арнхейм: «…Эстетика (эстетическое содержание) достигается посредством выразительности внутреннего содержание через внешние возможности выражения»

(Арнхейм, 1974: 375). В. А. Фаворский пишет: «...Художественному произведению всегда свойственно как бы двойственное существование: с одной стороны, внешне, как вещи, и, с другой стороны, внутренне, как сложного содержания, как события, как цельного замкнутого мира» (Молок, Алпатов, 1967: 260). В этой статье проследим двойственность эстетического с точки зрения феноменологического подхода применительно к живописи, а также обратим внимание на некоторые другие аспекты эстетики цветового текста.

С точки зрения феноменологии, цвет воспринимается как актуальное (интенциональное) свойство интенциональных объектов. Совокупность объектов с актуальным свойством «быть цветным» создаёт цветовую реальность. Эстетика цвета есть описательно-содержательная область этой реальности, фундированная чувством прекрасного. В этом плане она описывает цветовые тексты (своеобразные неделимые «атомы» цветовой реальности), актуализированные в каких-либо формах. Эстетическое восприятие цветового текста задаётся в конкретности и в абстракции. Большую роль здесь играет двойственность восприятия (амбивалентность). Психологический настрой, физическое состояние и физиологические особенности человека влияют на его эстетическое восприятие цветовых текстов. На это обратил внимание ещё Д. Дидро. Он считал, что колорит картины, кроме всего прочего, зависит и от психического состояния художника.

ВНУТРЕННИЙ И ВНЕШНИЙ КОНТЕКСТЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЖИВОПИСИ

Актуальное свойство «быть цветным» для визуальных объектов, интендируемых в интенциональности, имеет два состояния: внутреннее и внешнее, составляющие в момент интенции единое целое. Внутреннее состояние актуального свойства определяет «самость» объекта, его содержание и сущность. Внешнее состояние определяет ту ситуацию, в которой эта «самость» развертывается, чтобы стать конституируемой в момент интенции. Применим такой подход и к цветовым текстам. С точки зрения эстетики, внутреннее и внешнее состояния актуального свойства «быть цветным» направлены не в сторону онтологии (бытия актуального свойства, что характерно для феноменологического подхода), а в сторону сознания (герменевтики). Тогда внутреннее и внешнее состояния преобразуются соответственно во внутренний и внешний контексты цветового текста. Первый представляет собой содержание произведения, бытийствующее само по себе, второй – ту ситуацию, в которой это содержание реализуется в сознании зрителя. При этом под «ситуацией» понимаем весь комплекс внешнего бытия цветового текста в интенциональности (физическое окружение, психическое, эмоциональное состояние субъекта, его культурные и эстетические предпочтения).

Используем герменевтический термин «горизонт понимания», введённый Х.-Г. Гадамером. Горизонт понимания обусловлен мировоззрением субъекта, традициями, социальными установками, действующими в обществе. Эстетическое удовлетворение от воспринимаемого в цветовой реальности обусловлено двойственностью восприятия цветового текста. Внутренний контекст воспринимаемого цветового текста (его содержание), по своей сути, ограничен горизонтом понимания самого познающего субъекта. При восприятии прекрасного такой внутренний контекст соприкасается с неизмеримо большим (оригинальным и новым) внешним контекстом цветового текста, заданным в коммуникации в рамках цветовой реальности. И чем шире внешний контекст, тем эстетическое удовлетворение от восприятия цветового текста будет полнее. В результате соизмерения ограниченного внутреннего контекста и потенциально безграничного внешнего контекста возникает понимание эстетического, как встреча с неожиданным, с тайной.

ОЖИДАНИЯ И ИНТУИЦИЯ

Во многом эстетическое чувство основано на ожиданиях, на том эффекте восторга, который должен последовать через мгновение. Эстетическое удовлетворение при восприятии цветового текста в момент интенции будет больше, если спустя какое-то время он будет соответствовать ожиданиям познающего субъекта. О запаздывании эстетической рефлексии писал Н. Гартман: «Эстетическая рефлексия при всех обстоятельствах запаздывает. Она может начаться после того, как эстетическое созерцание и непосредственно получаемое наслаждение прекрасным совершилось» (Гартман, 2004: 8). Мы испытываем бóльшую радость при встрече с ожидаемым трансцендентным и неизвестным, нежели с чем-то уже знакомым, которое уже было в пережитом опыте. Как говорил А. Эйнштейн: «Самое прекрасное и глубокое переживание, выпадающее на долю человека, − это ощущение таинственности» (Эйнштейн, 1967: 175). Не менее важна роль интуиции, благодаря которой ожидание бытийствует. О роли трансцендентного, иррационального, что постигается интуицией, писал И. Иттен: «… Самые глубокие и подлинные тайны цветового воздействия не видны даже глазом и воспринимаются только сердцем. Главное ускользает при абстрактном, отвлечённом формулировании» (Иттен, 2004: 9).

Асимметричность между восприятием известного (имманентного) визуального содержания и неизвестным (ещё только раскрываемым) трансцендентным есть, пожалуй, главный фактор эстетического восприятия цветовой реальности на каком-то ограниченном временном интервале. Эстетический момент заключается в том, что, пребывая в привычном имманентном для себя «облаке» цветовых тестов, познающий субъект выходит в трансцендентное, которое расширяет известные ему очертания прекрасного. «Восхождение» в трансцендентное – это важная составляющая эстетики.

В этой связи сформулируем основное отличие шедевра от посредственного произведения в живописи. Оно состоит в следующем. Посредственное – это то, что в ряду иных произведений живописи теряется при расширении горизонта понимания. Напротив, настоящее произведение искусства (шедевр) остаётся таковым, как бы широк ни был горизонт понимания; его эстетическая привлекательность не зависит от социальных и культурных предпочтений, действующих в момент визуализации. Эстетическое – это то, что при обращении ко все более широкому контексту сохраняет свою значимость.

СООТНОШЕНИЕ ЗРИТЕЛЯ И КАРТИНЫ

Двойственность эстетического аспекта проявляется в соотношении картины и зрителя в момент визуализации. Она проистекает от двойственности субъект-объектных отношений, реализуемой в эстетическом восприятии. Аспект сосуществования художника и зрителя в момент визуализации произведения искусства исследуется уже давно. Так, Гегель писал: «Созерцатель картины с самого начала как бы соучаствует, включаясь в нее...» (Гегель, 1958: 22). Подробно этой тематикой занимался С. М. Даниэль: «Существование картины (как и произведения искусства вообще) двойственно. С одной стороны, это некая «внутренняя» жизнь, заключающая в себе всю полноту творческого замысла, всю глубину художественного смысла. ... С другой стороны, произведение ведет, так сказать, «светский образ жизни», являясь зрителю различных времен, пространств, коллективов и т.п. Если художник стремится дать идее зримо материальное воплощение, то зритель «развоплощает» произведение, актуализируя в нем то, что внятно его сознанию, вкусу, настроению, интересам» (Даниэль, 1990: 50). Далее он пишет: «Анализ отношения «картина − зритель» вызывает необходимость различать его, так сказать, «внешний» и «внутренний» аспекты. С одной стороны, это отношение потенциально включает любого созерцателя; с другой стороны, художник может строить и… действительно строит картину с расчетом на определенную программу восприятия, выступая зрителем и истолкователем собственного произведения. … Художник, создавая произведение, одновременно создает образ «идеального зрителя» (Даниэль, 1990: 158). П. Валери замечает, что «живописец должен изображать

не то, что он видит, но то, что будет увидено» (Валери, 1976: 189). При феноменологическом подходе сосуществование художника и зрителя исследуется как элемент герменевтики цвета в общем для них коммуникативном пространстве. Художник в момент творения создаёт на полотне цветовой текст, завершённость которого должна быть очевидна для зрителя. Причём такая завершённость изначально разнопланова и зависит от культурных и эстетических предпочтений зрителя. Индивидуальное прочтение цветовых текстов производится всякий раз заново каждым отдельным субъектом (зрителем). А это, в сущности, и есть ощущение прекрасного: каждый открывает для себя что-то новое в произведениях живописи, всякий раз прочитывая цветовые тексты по-новому. Художественное произведение в своей завершённости создаёт в сознании зрителя ответный отклик, проявляемый в разной мере адекватности. С. М. Даниэль пишет: «…Живопись производит не только картину для зрителя, но и зрителя для картины» (Даниэль, 1990: 47). Основной аспект соотношение зрителя и картины состоит в появлении той завершённости художественного целого, которая в коммуникации между ними заключает в себе «цветовой смысл». Художник в своём творчестве должен учесть меру понимания этого смысла зрителем.

ГРАНИЧНЫЕ УСЛОВИЯ ВОСПРИЯТИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО

Как литературный текст имеет своё начало и конец, так и цветовой текст в живописи имеет свою идентифицирующую локальность: название картины, подпись, автор. Начало и конец картины (те атрибуты, что характерны для литературных или научных текстов) в этом случае онтологически заданы ортогонально линейности литературного текста. Начало картины следует понимать в общем впечатлении, общей гармонии красок, какая «наваливается» на зрителя, когда он только подходит к картине. Конец картины ассоциируется с тем впечатлением, с которым зритель отходит от картины. В линейной протяжённости картина живописи заключена в раму, создающую её физическую завершённость. В обозначенной локальности заключено то художественное целое, которое конституируется в сознании зрителя как завершённое и единое. Как писал Н. Н. Волков: «…Произведение искусства – это единство, в котором всё содержание исчерпано, связано и выражено в данных границах: нельзя ничего ни выкинуть, ни прибавить» (Волков, 1984: 13). Границы картины определяет сам художник и только от него зависит, какой будет та завершённость, которую он желает выразить в своём произведении. Как писал С. М. Даниэль, «картина представляется целостным миром» (Даниэль, 1990: 46). И эта целостность в визуальном восприятии обусловлена границами. Для того, чтобы подчеркнуть завершённость художественного произведения, замкнутость смыслового наполнения, картину облекают в рамку. Не бывает живописных картин без границ, такая картина не могла бы восприниматься как завершённое целое, а только как становящееся бытие. Невозможно понять то, что изначально бесконечно, не определено в границах, никак не ограничено какими-либо пределами. В целокупном воздействии на тело человека границы художественного целого, о котором здесь говорим, при восприятии могут быть расплывчатыми. На это обращает внимание М. Мерло-Понти: «Когда подходят к краю визуального поля, то не переходят от видения к не-видению: проигрыватель, который звучит в соседней комнате, входит в мое визуальное поле, хотя я его и не вижу. Равным образом то, что мы видим, в некотором отношении всегда невидимо: нужно, чтобы существовали скрытые стороны вещи и различные вещи «позади нас» (Мерло-Понти, 1999: 357).

Учитывая, что произведение живописи по своему онтологическому измерению состоит из красок и формы, границы между ними распределяются для каждого произведения определённым образом. Для составляющих живописного полотна они задаются в соответствии с замыслом художника. Как отмечает В. Кандинский, живопись располагает двумя средствами: краской и формой. «Изолированная, одинокая форма, как представление предмета (реального или не реального) или как чисто абстрактное отграничение объёма плоскости, может существовать самостоятельно. Краска нет. Краска не допускает беспредельного растяжения» (Кандинский, 1989: 24). И ещё один момент, касающийся границ завершённости художественного произведения. Границы эстетического

восприятия в интенциональности подвижны. В коммуникации объект восприятия константен, между тем, познающий субъект вариативен и зависит от своих личностных ориентаций.

Определим гармонию в эстетике. Это «симметричное» соотношение внутреннего и внешнего контекстов художественного произведения в рамках граничных условий, определяющих завершённость произведения. По мнению В. Кандинского, гармония в картине – в её внутренней необходимости (Кандинский, 1989: 57). Он писал, что «та картина хорошо написана, которая живёт полной внутренней жизнью. … Рисунок хорош только тот, в котором ничего не может быть изменено без того, чтобы не нарушилась эта внутренняя жизнь…» (Кандинский, 1989: 61). По мнению Ц. Тодорова: «В искусстве действуют два конкурирующих принципа: принцип подражания связывает произведение искусства с чем-то внешним по отношению к нему, а принцип прекрасного лежит в основе отношений, устанавливаемых в пределах самого произведения и независимых от принципа подражания» (Тодоров, 1998: 148). В этой связи гармония в эстетике, с феноменологической точки зрения, – это равновесие между внутренним содержанием и внешним контекстом произведения. Такое равновесие пребывает в полноте, в завершённости, как проявление единого и необходимого.

УРОВНИ АБСТРАКЦИИ ЦВЕТОВОГО ТЕКСТА

Эстетику цвета интересуют цветовые тексты в граничных условиях, обозначенных выше. Между тем абстрактные произведения живописи требуют особой внутренней культуры восприятия. В связи с этим, различаем два уровня абстракции цветового текста: (1) повседневный цветовой текст (воспринимаемый «здесь и сейчас», включает в себя сиюминутное восприятие вместе с физическим окружением, а также с психическим, эмоциональным и физиологическим состоянием самого познающего субъекта) и (2) абстрактный цветовой текст (включает в себя выработанное чувство прекрасного, эстетические и мировоззренческие предпочтения субъекта, «цветовой смысл» такого текста может пониматься значительно позже его восприятия). В общем случае, эстетику интересуют те виды цветовых текстов, которые гарантируют новизну эстетического смысла. По сути дела, восприятие цветового текста влечёт за собой особого рода «логический цветовой вывод» о смысле, о гармонии, о цветовой экспрессии и т. д. в данной конкретной ситуации. Эстетическое – это идеальное, т. е. по сути дела абстрактное, то, что вызывает восхищение и удивление. Любовь к красоте, эстетическому – это человеческая тяга к абстрактному, к тому, что выше суеты жизни. В искусстве, в живописи, цвет изображаемого предмета носит смысловую нагрузку, которую в обычной жизни чаще всего не замечают. Цветовой текст в живописи представляет единое целое, которое идеализирует реальность в конкретной ситуации.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В статье кратко изложены некоторые аспекты эстетики цветового текста, а также вопросы двойственности эстетического восприятия, с применением феноменологического подхода позволяющие говорить о единстве субъект-объектных отношений в момент визуализации художественного произведения. Визуализация трактуется как завершённость дифференциальных составляющих цветовой реальности – цветовых текстов, конституируемых в момент интенции. При этом конституирование цветового текста производится на основе единства его внутреннего и внешнего контекстов, между которыми завершённое и необходимое равновесие создаёт гармонию в художественном произведении. Эстетическое удовлетворение происходит как встреча внутреннего контекста цветового текста и ожидаемого внешнего контекста, стремящегося к расширению.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Арнхейм, Р. 1974. *Искусство и визуальное восприятие*. М.: Прогресс.

Валери, П. 1976. *Об искусстве*. М.: Искусство.

Волков, Н. Н. 1984. *Цвет в живописи*. М.: Искусство.

Гартман, Н. 2004. *Эстетика*. Киев: Ника-Центр.

Гегель, Г. В. Ф. 1958. *Лекции по эстетике*. *Сочинения в 14-ти т. Т. 14.* М.: Изд-во социально-экономической литературы.

Даниэль, С. М. 1990. *Искусство видеть: о творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя*. Ленинград: Искусство.

Иттен, И. 2004. *Искусство цвета*. М.: Издатель Д. Аронов.

Кандинский, В. 1989. *О духовном в искусстве (живопись).* Ленинград: Ленинградская галерея.

Мерло-Понти, М. 1999. *Феноменология восприятия*. СПб.: Ювента, Наука.

Молок, Ю., М. Алпатов. 1967. *Книга о Владимире Фаворском*. М.: Прогресс.

Тодоров, Ц. 1998. *Теории символа*. М.: Дом интеллектуальной книги.

Эйнштейн, А. 1967. *Моё кредо. Собрание научных трудов. Т. IV.* М.: Наука.

Duality and other aspects of aesthetics of text of color

Kuzmin Vladimir Gennadjevich

Smolensk State University, Smolensk, Russia

ABSTRACT

The article deals with such aspects of aesthetics of text of color as duality and boundedness. The purpose of the research is to reveal the peculiarities of aesthetics of text of color that come from unique subject/object relationship of aesthetic perception. The research uses phenomenological approach. A definition of color reality is stipulated as a combination of objects with actual (intentional) property of «being colored». Texts of color are shown as fundamental elements of color reality that are made actual at the moment of intention. Aesthetics of color is a descriptive and conceptual part of color reality based on the sense of beauty. As such, it describes texts of color that are actualized in some shape. Duality of aesthetic perception is studied as a relation of internal and external contexts of the text of color, as well as a relation of observer and image at the moment of intention. Boundedness is studied as a integrity of internal and external contexts and as a completeness of «color sense». Visualization is stipulated as a completeness of texts of color that are constructed at the moment of intention. Furthermore, the construction of text of color is based on the integrity of its internal and external contexts, where a complete and necessary equilibrium creates a harmony of work of art. The article deals with other aspects of aesethetics of text of color such as: levels of abstraction of text of color, expectation and intuition during its perception. Aesthetic satisfaction is revealed as a combination of internal context of text of color and the expected external context that strives to expand. The results of the research demonstrate the integrity of subject/object relationship at the moment of intention (visualization of work of art).

Key words: *visualization, color reality, intentionality, context.*

УДК 7.067

Исследование влияния цвета на восприятие произведений изобразительного искусства

Мандрик Анастасия Дмитриевна*, Сопроненко Лариса Петровна

Университет ИТМО, Санкт-Петербург, Россия
* mandrik.anastasi@mail.ru

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается планирование и проведение эксперимента, направленного на установление связи между узнаванием авторов художественных произведений и отклонением цветового зрения на примере работ художников эпохи постимпрессионизма. Эксперимент был проведен на двух выборках в три этапа: сбор данных о респондентах, в том числе тест на определение отклонения уровня цветового зрения, а также тест на узнавание автора изображения по композиционно-цветовой схеме и тест на узнавание автора по цветовой схеме. В пилотном эксперименте приняли участие 23 респондента, в основном – 45 человек. После обработки результатов эксперимента было выявлено, что большинство респондентов как на этапе узнавания по композиционно-цветовой схеме, так и на этапе узнавания только по цветовой схеме узнают работы художников Винсента ван Гога и Поля Гогена. Кроме того, на этапе узнавания по цветовым схемам большинство респондентов верно узнали также работы Поля Синьяка, в то время как композиционно-цветовые и цветовые схемы картин Поля Сезанна и Жоржа Сёра довольно часто не отличали от работ других художников. При этом частота упоминания респондентами верных ответов о каждом из художников выше на этапе узнавания по цветовым схемам. По результатам сопоставления полученных данных было выявлено, что количество верно узнанных изображений зависит от отклонений цветового зрения только при узнавании по цветовой схеме. Такой способ узнавания оказался более успешным относительно узнавания по композиционно-цветовым схемам. Однако для статистически значимого подтверждения этого предположения следует увеличить экспериментальную выборку.

Ключевые слова: *влияние цвета на восприятие, цветовое зрение, цветовая схема изображения, влияние цветового зрения на узнавание авторов картин.*

В эпоху побеждающей цифровизации и неизбежной трансформации эстетических ценностей восприятие искусства в обществе идет по пути обобщения знаний.

К сожалению, в настоящее время интерес общества к изобразительному искусству носит лишь ознакомительный характер. Между тем в произведениях изобразительного искусства заложены не только собственно особенности композиционного построения, но и цветовые сочетания, которые несут в себе большую часть информации.

Цветовая схема изображения — взаимное расположение и соотношение цветов между собой, количество того или иного цвета — содержит в себе своеобразное послание автора и в то же время

является целостным и гармонизированным инструментом. Кроме того, цветовая схема уникальна и индивидуальна для каждого автора и характеризуется особыми цветовыми сочетаниями.

В рамках исследования был спланирован и проведен эксперимент, направленный на установление связи узнавания авторов художественных произведений и отклонений цветового зрения. В основу эксперимента легли репродукции работ художников эпохи постимпрессионизма: Поля Гогена, Винсента ван Гога, Поля Сезанна, Поля Синьяка и Жоржа Сёра. Эти художники стремились в своем творчестве не столько отразить, сколько интерпретировать увиденное, используя каждый свое индивидуальное композиционное и колористическое решение. В частности, Сёра был увлечен теорией цвета, стремился объединить творчество с научными достижениями, считал возможным объяснить искусство с научной точки зрения.

Постимпрессионисты считали, что цвета должны смешиваться не на палитре, как у академистов, и не на холсте, как у импрессионистов, а непосредственно в глазах зрителя, задуманный цвет возникает при рассмотрении мазков разного цвета, расположенных рядом.

Таким образом, можно сказать, что цвет играет важную роль в творчестве постимпрессионистов, поэтому репродукции их работ могут быть использованы в качестве опорного материала для эксперимента. К тому же в открытых электронных источниках содержится достаточное количество репродукций картин постимпрессионистов.

Для исследования зависимости узнавания авторов художественных произведений от отклонения цветового зрения был спланирован эксперимент.

Для удобства сбора данных эксперимент был разделён на три этапа.

Этап 1. Опрос + тест

Опрос состоял из девяти вопросов, касающихся респондента, — о его персональных данных, а также об обладании знаниями в области истории искусств и цветоведения.

Тест — определение отклонения уровня цветового зрения (способность глаза различать цвета, то есть ощущать отличия в спектральном составе видимых излучений и в окраске предметов) у респондентов для дальнейшего анализа полученных результатов эксперимента, так как качество цветового зрения может оказывать влияние на результаты. Тест был проведён на онлайн-платформе определения отклонения цветового зрения по адресу в информационно-телекоммуникационной сети Интернет: https://www.colormunki.com/ game/huetest_kiosk. На платформе представлен тест от института цвета PANTONE, в процессе выполнения которого респондентам предлагается собрать четыре различных цветовых спектра, каждый из которых содержит в себе 22 цвета (цветные плитки) (Buck et al., 2018; Castelhano et al., 2008). Респондентам необходимо расположить плитки (интерактивные элементы заданного цвета) в порядке последовательного изменения цвета между двумя стационарными цветами (начало и конец спектра), то есть необходимо собрать четыре последовательности из 22 цветов каждую. После составления спектров программа проводит анализ данных и на выходе представляет численный показатель отклонения цветового зрения. Идеальное цветовое зрение имеет показатель, равный нулю.

По завершении теста респондентам была показана последовательность из репродукций 30 картин художников-постимпрессионистов, снабженных подписями с указанием автора и названием, характеризующихся следующими параметрами: размер – 3508x2480 пикселей, разрешение – 300 пикселей/дюйм.

Этап 2. Тест

Через семь дней после просмотра респондентами последовательности иллюстраций (такой срок обусловлен временем хранения недавних событий в памяти) им предлагается просмотреть новую

последовательность, содержащую в себе другие работы тех же авторов, написанные ими в то же время. В этом случае иллюстрации представляют собой упрощенную композиционную и цветовую схему произведения. Такое изображение – набор однородно окрашенных замкнутых контуров, расположенных в соответствии с исходной композицией изображения. Количество различных цветов, используемых в схеме, равно десяти. Респондентам предлагается указать автора продемонстрированной им картины (Лысова и Сычков, 2011; Полева, 2007).

Этап 3. Тест

Поскольку на втором этапе респондентам нужно было узнать изображения, на которых присутствовали композиционные элементы, то вопрос, связанный с узнаванием изображений именно по цветовым схемам, остался не решенным.

Для ответа на вопрос об узнаваемости цветовых схем было решено провести повторное тестирование на узнавание авторов по цветовым схемам изображений.

Респондентам была ещё раз предложена к просмотру последовательность из 30 репродукций картин художников-постимпрессионистов, показанная на первом этапе. Затем им нужно было просмотреть новую последовательность, содержащую в себе цветовые схемы работ, показанных на втором этапе эксперимента. Цветовые схемы представляют собой выкраски из десяти наиболее часто используемых цветов в оригинальной картине автора. Респондентам было необходимо указать автора картины, которую представляла показанная цветовоая схема.

Примеры показанных на трёх этапах изображений, каждое из которых имеет размер от 1280 пикселей по большей стороне, приведены на рисунке 1.

В результате пилотного эксперимента были получены данные от 23 респондентов, далее для уточнения гипотезы был произведён основной эксперимент уже с 45 респондентами.

По собранным данным были составлены статистические ряды, на основе которых построены диаграммы, наглядно показывающие распределения данных, собранных в опросе на первом этапе эксперимента (рис. 2).

Результаты теста на определение отклонений цветового зрения обеих выборок представлены на рисунке 3.

После проведения второго и третьего этапов, входящих в эксперимент, на которых респондентам было необходимо верно выбрать автора художественного произведения по композиционно-цветовой схеме и цветовой схеме произведения соответственно, были составлены таблицы частотности спутывания авторов между собой. На основе частотного распределения из таблиц были построены гистограммы (рис. 4), отражающие полученные данные.

Из первой гистограммы рисунка 4 видно, что таких художников, как Винсент ван Гог и Поль Гоген, респонденты узнают с минимальным спутыванием, а истинные ответы относительно Жоржа Сёра даются реже, чем ложные.

На основе наблюдений можно предположить, что респонденты отчетливо различают таких художников, как Винсент ван Гог и Поль Гоген, а художников Поля Сезанна, Поля Синьяка и Жоржа Сёра достаточно часто не различают между собой.

Из второй гистограммы рисунка 4 видно, что аналогично результатам второго этапа эксперимента такие художники, как Винсент ван Гог и Поль Гоген, достоверно определяются большинством респондентов, кроме того, цветовая схема Поля Синьяка стала узнаваемой для большинства опрошенных, а цветовые схемы Поля Сезанна и Жоржа Сёра довольно часто не отличали от других художников аналогично предыдущей части эксперимента.

Однако из предложенных вариантов ответов на третьем этапе эксперимента респонденты в большинстве случаев выбирали верный ответ с разным численным превосходством.

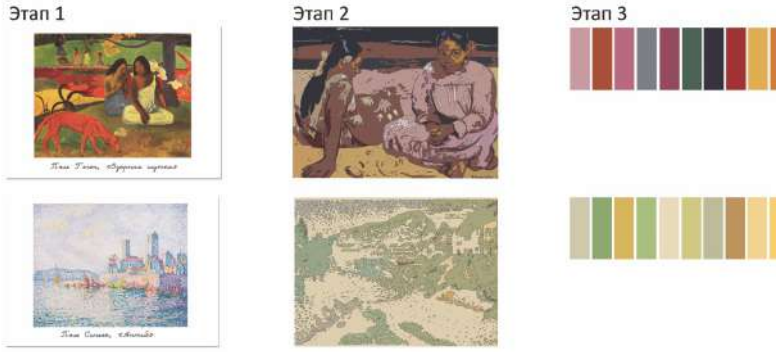


Рисунок 1: Примеры показанных изображений на разных этапах эксперимента.

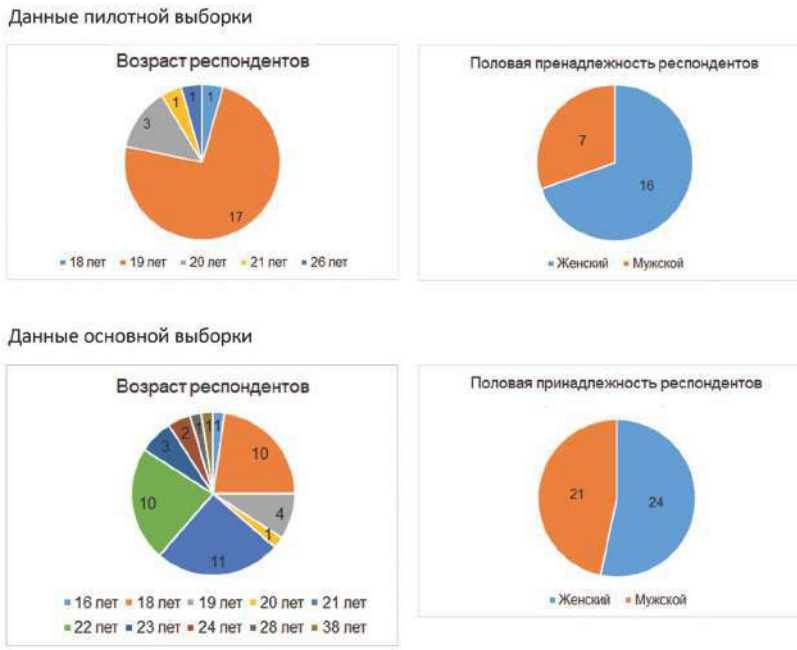


Рисунок 2: Данные выборки.

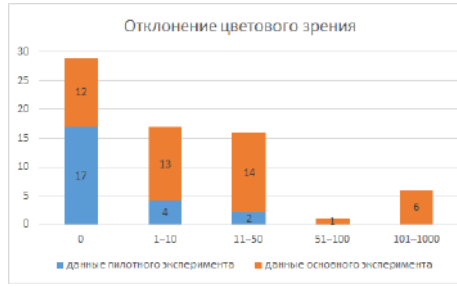
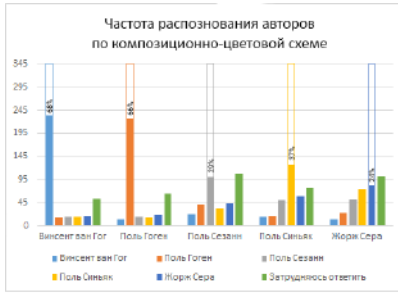


Рисунок 3: Отклонения цветового зрения респондентов.



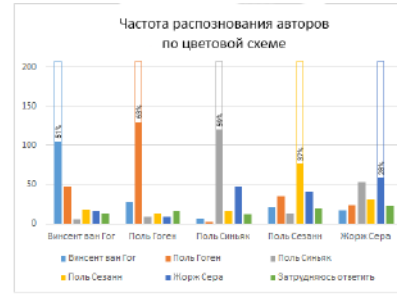


Рисунок 4: Частота распознавания авторов.

Следующий шаг – сопоставление результатов второго и третьего этапов эксперимента. С этой целью был рассчитан процент верного узнавания автора для каждого из респондентов. Далее был рассчитан средний процент узнавания и с опорой на полученные данные построена гистограмма (рис. 5), демонстрирующая максимальные и минимальные проценты узнавания респондентами показанных изображений, а также средний процент узнаваемости по предложенному способу.

Рисунок 5: Сравнение среднего процента узнаваемости по двум вариантам представления изображений.

Исходя из рисунка 5, можно сделать вывод о том, что средний процент узнаваемости авторов имеет небольшое отличие, однако средний процент узнавания авторов по цветовой схеме немного выше. Для уверенности в этом утверждении необходимо расширить выборку и провести дополнительный эксперимент.

На основании всех собранных данных можно произвести проверку гипотезы о том, что отклонения цветового зрения влияют на узнавание авторов картин.

Проверка гипотезы при узнавании авторов по композиционно-цветовой схеме (второй этап эксперимента):

Экспериментальная гипотеза: уровень цветового зрения влияет на узнавание авторов художественных произведений по композиционно-цветовой схеме (двусторонняя проверка гипотезы).

Нулевая гипотеза: уровень цветового зрения не влияет на узнавание авторов художественных произведений.

Для анализа данных был выбран метод Спирмана. Статистическая значимость по Спирману – 13,97 %. Статистическая значимость 13,97 % является не релевантной. Таким образом, экспериментальная гипотеза не подтвердилась.

Проверка гипотезы при узнавании авторов по цветовой схеме (третий этап эксперимента):

Экспериментальная гипотеза: уровень цветового зрения влияет на узнавание авторов художественных произведений по цветовой схеме (двусторонняя проверка гипотезы).

Нулевая гипотеза: уровень цветового зрения не влияет на узнавание авторов художественных произведений.

Для анализа данных был выбран метод Спирмана. Статистическая значимость по Спирману – 3,26 %. Статистическая значимость равна 3,26 %, то есть является значимой на уровне доверия 95 %. Таким образом, экспериментальная гипотеза подтвердилась.

В результате проведённого эксперимента было выявлено, что работы таких художников, как Поль Гоген и Винсент ван Гог, узнают большинство опрошенных независимо от схемы, в которой было представлено изображение. Художников Жоржа Сёра, Поля Сезанна и Поля Синьяка не различают при композиционно-цветовой схеме, однако при узнавании автора только по цветовой схеме Поля Синьяка отличают большинство респондентов.

В процессе анализа полученных данных была выдвинута гипотеза о том, что респонденты, особенно не обладающие знаниями по истории искусств, могут различать сами изображения, но не различать (путать) фамилии художников. Для подтверждения или опровержения гипотезы необходимо провести дополнительный эксперимент, дублирующий ранее проведенный, но содержащий дополнительный этап — узнавание автора по оригинальному изображению.

Кроме того, по результатам сопоставления полученных данных было выяснено, что количество верно узнанных изображений зависит от отклонений цветового зрения только при узнавании по цветовой схеме. Такой способ узнавания оказался более успешным относительно узнавания по композиционно-цветовым схемам. Однако для статистически значимого подтверждения этого предположения необходимо увеличить экспериментальную выборку.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Лысова, Е. В., Сычков, Ф. В. 2011. Язык цвета. Выразительные возможности и специфика восприятия. *Регионология* 3: 229-240.

Полева, Н.С. 2007. Цвет как язык живописи в психологии искусства Н.Н. Волкова. *Культурно-историческая психология* 2: 93-100.

Buck, S. L., Rieke, F., DeLawyer, T. 2018. Contrast-dependent red-green hue shift. *Journal of the Optical Society of America*: 136-143.

Castelhano, M. S., Henderson, J. M. 2008. The Influence of Color on the Perception of Scene Gist. *Journal of Experimental Psychology* 3: 660-675.

Study of the influence of color on the perception of works of art

Mandrik Anasnasya Dmitrievna, Sopronenko Larisa Petrovna

ITMO University, Sankt-Peterburg, Russia

ABSTRACT

The article discusses the planning and conduct of an experiment aimed at establishing a connection between the recognition of authors of works of art and the deviation(s) of color vision on the example of works by artists of the post-impressionist era. The experiment was conducted on two samples in three stages: collection of data on respondents, including a test to determine deviations in the level of color vision, the test for recognition of the author of the image by compositional color scheme, the test for recognition of the author by color scheme. A pilot experiment was conducted on 23 respondents, 45 people took part in the main experiment. As a result of processing the results of the experiment, it was found that most respondents, both at the stage of recognition by the compositional color scheme and at the stage of recognition only by the color scheme, recognize the works of artists Vincent van Gogh and Paul Gauguin, also, at the stage of recognition by color schemes, most respondents correctly recognized the work of Paul Signac, while the compositional-color and color schemes of the paintings of Paul Cezanne and Georges Cera quite often did not distinguish from the works of other artists. Besides, the frequency of respondents mentioning the correct answers for each of the artists is higher at the stage of color schemes. According to the results of comparing the data, it was revealed that the number of correctly recognized images depends on the deviations of color vision only when recognized by the color scheme. This method of recognition turned out to be more successful than recognition by compositional color schemes. However, to statistically validate this assumption, the experimental sample should be increased.

Key words: *the influence of color on perception, color vision, color scheme of the image, the influence of color vision on the recognition of authors of paintings.*

УДК 159.937.51

Monte Verita: к восприятию цветовой сублимации в живописи

Мантет Джеймс

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

АННОТАЦИЯ

На примере картины Татьяны Апраксиной «Monte Verita» (2019) показано, как цветовые решения, продолжая мысль автора, могут являться ключевой приметой для прояснения этой мысли автору наряду со зрителем. Данная картина выбрана на основе подчеркнутого в ней напряжения между идеальным и неидеальным. Относительная по сравнению с другими работами автора скудость и четкость композиции и колорита служит усилению наглядности. Исходная точка исследования: начиная писать картину, имея достаточно полное представление о ее композиции, самому автору было не понять происхождения и назначения образа. Поскольку дальнейшие решения, приводящие к законченной картине, по сути, цветовые, то напрашивается вывод о соотношении между этими решениями и эстетическим и этическим раскрытием смысла сюжета. К тому же, отмечая авторское утверждение о том, что «Monte Verita» – картина Запада, хотелось бы понять, почему и с помощью чего это отражается в цветовом плане. Сравниваются схематичный зародыш образа, сохранившиеся впечатления от гризайли (предварительной монохромной проработки холста) и цветовая гамма законченного произведения. Для варианта трактовки значения применяется обращение к тем канонам цветологии, которые оказываются наиболее близкими для Апраксиной, в том числе изложенным в изданных ею работах Н. Серова. Применяются интервью с художницей и приводятся предположительные смысловые аналоги, преимущественно из ее литературно-философских произведений. Исследование указывает, что цветовая сублимация картины направлена на прошение и постижение цвета истины в туманах. В синтезе метафизики красок икон и классической живописи «западный этос» образно подчиняется общечеловеческому.

Ключевые слова: *сублимация, цветовая сублимация, цветовое воплощение, Татьяна Апраксина, Николай Серов.*

ВВЕДЕНИЕ

Для понимания искусства полезно соотнести теоретику художественного применения цвета как со зрительским восприятием, так с реальным творческим опытом. Художник и писатель Татьяна Апраксина, рассматривая образность, связанную с музыкальной тематикой, уточняет: «Всякого рода цвето-музыкальные эксперименты, опирающиеся на строго научный метод или основанные на интуитивном чувственном предпочтении, меня... совершенно не убеждают.... Безусловно, цветовая гамма моих картин, спектр, выбранный для каждой из них, продиктованы музыкальным воздействием — это в достаточной степени обобщенное впечатление, спрессованный эмоциональный след»

(Апраксина, 2019a). Используя терминологию музыковеда-искусствоведа (Медушевский, 1993), она говорит об «интонационной основе цвета как носителя смысла» (Апраксина, 2019b). Ее интуитивный выбор колорита предполагает связь и с физической, и с метафизической реальностью.

Характерно взаимодействие Апраксиной как редактора журнала «Апраксин блюз» с цветологом Николаем Серовым, исследующим роль цвета в мировой культуре. Наука, в том числе цветология, и художественное творчество – разные аспекты одной работы осмысления. «Наука – метафора искусства, искусство – метафора науки»; выражаясь «в форме художественной метафоры... предпочтение отдаю научной – за точность и недвусмысленность, снимающие разночтения...» (Апраксина, 1998).

Подлинное художественное, как и научное, творчество разворачивается поэтапно, с аналитико-интуитивным балансом. «Если же говорить о художественной практике, творческом акте как таковом, здесь тоже не обходится без анализа, правда это уже другой анализ, он рассматривает условия и определяет 'траекторию и направление полета'. ... [Я] люблю отдавать себе отчет в том, что делаю», хотя «это не означает рассудочности...» (Апраксина, 2019a). «Автопилот» интуиции содействует прочим средствам, ведущим к цели. Место же анализа – перед готовым холстом, это «завершающая стадия всего процесса создания картины, его ретроспективная, оценочная часть», где мнение автора «одно среди многих» равноправно «компетентных» (Апраксина, 2019a). Цветолог – один из тех, кто «способен увидеть то, что проходит мимо внимания...» (Апраксина, 2019a).

«Monte Verita», недавно созданная и потому наименее подверженная ретроспективному анализу, казалась ее автору большой загадкой (Апраксина, 2019b). Применение же цветового анализа выявляет неслучайность составляющих полотна.

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ОСНОВА ИССЛЕДОВАНИЯ

Н. Серов ссылается на положение антрополога В. Тэрнера о том, что «красный, белый и черный цвета представляют собой 'сокрашенные или концентрированные обозначения больших областей психобиологического опыта, затрагивающих как разум, так и все органы чувств и связанных с первичными групповыми отношениями'» (Серов, 2007; Тэрнер, 1983). Эта триада первичных цветов наглядно действует в становлении «Monte Verita». По Серову, смысл первичной триады варьируется противоположно в зависимости от условий и состояний то нормативного, то экстремального типа. Смысл цветов также отличается для «мужского» и «женского» интеллектов. В нормативных условиях «женственность характеризуется белым сублиматом сознания», а в экстремальных «черным и красным 'цветами' бессознания». Архетипично «красный цвет характеризует мужественную категорию» (Серов, 2009) физически активного бессознания как нормативное условие. Этот красный «представляет собой границу между двумя крайностями женского интеллекта» (Серов, 2009) нормативного состояния. При экстремальных условиях в мужском интеллекте «управление передается, наоборот, сознанию» (Серов, 2015), то есть тому белому, которым обозначается женская нормативность, но который для мужского интеллекта имеет экстремальный характер.

При творчестве нормативный аспект постигает «трансцендентный переход» (Серов, 2015) в состояние, являющееся для него экстремальным, как цель идеальной личности. В созидании искусства происходит сублимация автора за счет сублимации в пограничной зоне картины. «[Ж]енщине-творцу требуется трансцендентный переход от предикатов сознания через идеальное, что единственно и приводит к возникновению истинного понятия материального плана архетипической модели интеллекта. Соответственно, мужчине-творцу приходится постоянно вынашивать свои образы идеального плана в женственном плане сознания, только после чего и рождаются истинные идеи»; поэтому «именно маскулинным женщинам наряду с фемининными мужчинами удавалось достигать 'запредельных' высот истинного творчества» (Серов, 2015).

«Запредельная» картина содержит следы авторского переживания как нормативных, так и экстремальных, идеальных состояний, соответствующих то мужской, то женской доминантам. Законченная картина сочетает два психологических пола в едином образе, который можно считать андрогином – уподобляемым в удачных примерах ангелам, «духовное тело» которых «состоит из более тонкой материи, нежели земные тела» (Зайцев, 2002). При этом полноценная картина имеет свой опыт мужского и женского интеллектуального воплощения, переживания предиката и идеала каждой стороны, но в сублимированном сочетании материи и духа. Этот опыт – в интеллекте и в картине – можно считать цветовой сублимацией.

Поскольку опыт сублимации не бывает без помех и событийности, то и интеллект, и любая картина содержат их сугубо неидеальные следы.

Древнейший канон изобразительного искусства в России – иконопись, в которой сюжет переводит от личностных забот на обезличенные, очищенные категории вечного. Применяя элементарный, идеализированный колорит, иконопись «открывает духу светлые свои видения *первозданной* чистоты в формах столь непосредственно воспринимаемых, что в них сознаются каноны воистину общечеловеческие...» (Флоренский, 1972). Если у иконописца преобладает нормативное сознание, то «богословский рационализм соединяется в иконе с типичностью посюсторонних образов», и икону можно считать провалом.

Среди истоков маньеризма, погасившего культуру Возрождения – «исчерпание формального словаря искусства – признание, что идеал в творчестве достигнут, едва ли не все трудности преодолены» (Курбановский, 2002). А в современности «Описывать постмодернизм можно по-разному; все же думается, одна из основополагающих характеристик – это его *маньеристический* характер» (Курбановский, 2002). Преобладают средства формальной логики, которая «приводит к отмиранию, пренебрежению, исчезновению, истреблению всех признаков, не включенных в абстрактное понятие» (Серов, 2015).

В современном быту, и на Западе, и на Востоке, вопрос о творческом идеале в искусстве и интеллекте остается спорным. «Почти любое понятие материального плана может включать посредниками и сознательный, и идеальный план, но не всякий образ идеального плана подлежит пониманию в материальном» (Серов, 2015). Тем важнее конкретные наблюдения.

РЕЗУЛЬТАТЫ И ОБСУЖДЕНИЕ

Карандашный эскиз к «Monte Verita» занимает маленький клочок блокнотной бумаги. Рисунок приблизительный и необязывающий, но содержит искру мысли, обозначенной определенными объектами: человеческий профиль, гора, группа пятен рядом с ней. Поза объекта намекает на игру на (непоказанном) клавишном инструменте. В целом все стоит в композиционном соотношении. Но есть ли в этом наброске смысл?

Эскиз – «уже звук, уже голос идеи, ее проекция. Голос уже передает нечто, переводит в материальное свидетельство существование идеи. Эскиз указывает на некую суть, на протосмысл» (Апраксина, 2019b). Элементы эскиза еще не достигли сообщенности друг с другом. Просто «возникает спектр характеристик...» (Апраксина, 2019b).

Гризайль переводит материалы эскиза в размер небольшого холста. «На холсте не просто звук. Идет интерпретация, изложение» (Апраксина, 2019b). Но, как и эскиз, гризайль монохромна. «Черно-белое – это абстракция. В нем ощущается дистанция» (Апраксина, 2019b). Цветология относит черный к непознаваемости будущего и к асоциальному бессознанию как еще одному аспекту женского интеллекта в экстремальном состоянии (Серов, 2007). Черные тени делают белый, нормативный холст парадоксально менее определенным.

Так еще понятнее тяга к отстраненности. «Картина воплощает не первый импульс. ... Она – маршрут к истине, заключенной в первом импульсе. Возможно, те художники, которые делают первый эскиз прямо на холсте или пишут картину a la prima, работают именно с первого импульса. Но для меня это не так» (Апраксина, 2019b). Пока достаточно ограничиться партнерством сознания и бессознания в проецировании черных линий на белом фоне.

«Возможность дать задний ход кончается вместе с чистотой белого листа» (Апраксина, 2000). Суть картины придется раскрывать. «Это как услышать фразу, реакцию, которая... запоминается. И чтобы рассказать, почему, надо дать весь контекст. Нужна материя для передачи» (Апраксина, 2019b). На месте клавиш уже проступают линии бугристых борозд, образно связанные со складчатыми очертаниями горы. Человек на холсте занимает больше места, но далекая гора перекликается с ним. Здесь уже больше сути: скажем, метафора стихийности духа музыки и ее истоков. Но еще недостает осмысленности, что усугубляется своеобразием персонажа, которым придется заниматься. Материей цвета. Размещение деталей композиции на холсте имеет ту же цель, что расстановка предметов натюрморта: «я наконец понимаю, что главный герой среди них – не они сами, а то, что между ними, то, что их соединяет» (Апраксина, 2000). Цвет наполнит, соединит, уточнит, станет носителем главного смысла композиции.

За счет цвета «возникает тело. Цвет переживается физически. В том же пространстве, где человек» (Апраксина, 2019b). На переднем плане «Monte Verita» доминирует молодой мужчина с руками на буграх-клавишах. В законченной картине его обнаженность и красный налет создают плотский облик. На коже словно отблеск красных «клавиш». Красный в сюжете отчасти связан с мужской фигурой, с определением его природы физически активного бессознания. Мужчина находит в инструменте свои же бессознательные характеристики, минуя творческую сублимацию. Это объясняет как грубость форм клавиш, напоминающих «кишки», по мнению автора, так и ядовитость их окраски. Мужчина, расставляющий пальцы на «кишках», подобен вчерашнему школьнику, чей разум не поспевает за потоком гормональных пробуждений. Лицо на грани карикатуры нетипично для картин Апраксиной и подсказано решением бессознания на пути к созданию осмысленного образа в целом. По большому счету, и цвет, и образы картины притягивают и наводят на поиск чувственного и смыслового разрешения.

Рисунок 1: Татьяна Апраксина. «Monte Verita». Холст, масло. 2019. 41 x 51 см.

Взгляд зрителя переводится с переднего плана с красноватым мужчиной на фон с белой горой. Если белый знаменует нормативность для женского интеллекта и экстремальность для мужского, то в образе горы белизна исходного холста восстанавливается уже сублимированно – возвысилась, укрепилась новым опытом, сбалансировалась с другими цветами. У этого белого уже свои тайны, свое

выстроенное глубинное содержание. Складки горы напоминают повернутые вверх борозды «клавиш», которые логически должны быть белыми, даже при бугристости, но вместо этого остаются бессознательно красными. Основное внимание персонажа отодвинуто в сторону чувственности. Но от этого гора не менее величественна. Ключ к творческому развитию мужчины лежит именно в ней.

Между мужчиной и горой – пропасть, пустыня. Но для кого-то гора оказывается доступной: у ее подножия стоят теневые фигуры, словно выходящие на точку обзора мужчины. На расстоянии и при некой атмосферной замутненности эти фигуры остаются условными. Однако при расположении вблизи горы и окруженности аурами белизны они выглядят более достойными, чем мужчина. Для него эти фигуры вписаны в неосвоенное бессознание, а у горы, должно быть, они яснее видны. Белая гора может быть общим делом женского и мужского интеллектов, творчески сменяющих нормативные и экстремальные состояния. В горе можно видеть образ культуры. В культуру сублимируются отдельные личности и каноны, которые при этом способны действовать оттуда. «Культура вообще и каждая культурная традиция в частности ориентированы на то, чтобы снизить удельный вес природного, стихийного, неуправляемого в человеке» (Серов, 2007).

При этом культуре нужна красная подпитка и от тела, от чувств, от интуиций. Черное и красное должны играть правильную роль в динамике жизни и картины. В районе грудной клетки мужчины кожа сохраняет наиболее естественный цвет. Поближе к сердцу мужчина остается способным отрешиться от указаний чувственности. Художница приходит на помощь и мужчине, и себе в условиях бессознательности, словно делая двойную работу для улучшения баланса творческих отношений.

О русской женственности отмечается, что «русская 'красна девка' всю жизнь существует в [экстремальных] условиях. ... Казалось бы, можно отнести это на счет климатических условий. Но за тысячи лет адаптация к климату давно должна была завершиться... Остаются социальные условия. И они-то в России чаще всего действительно экстремальны» (Серов 2007). Свою картину «Monte Verita», отметившую двадцатилетний срок пребывания художницы в Калифорнии, она называет «картиной Запада», куда «Человека влечет..., когда он осознает, что тому, что было в нем светом, пора угаснуть, погрузившись в великий океан небытия и безвременья. Тогда с другой стороны этого океана сможет взойти новорожденное солнце, неся утренний свет новой жизни» (Апраксина, 2004). Бессознание может привлечь «красну девку» и на Запад. У «Monte Verita» «гамма совершенно закатная; все в оранжево-красных тонах» (Апраксина, 2019), которые ложатся в психологический сюжет. Об обращенности к западу на картине говорит и ракурс освещения мужчины. Красный – цвет и начала, и конца.

В современной западной жизни, в том числе для русских, «искра стремления вырваться за предел непременно вязнет и гаснет там, где абстракция мифа свободного полета переходит в конкретику вторичного уровня условного удовлетворения прикладных нужд. Для западного же Запада... русский миф продолжает формулироваться примерно как 'миф первичности души, которой на самом деле нет'» (Апраксина, 2018). «Monte Verita» показывает конфликт смыслов, в котором словно пришлось перекрасить американскую красную скалу ради цветовой тактики.

«Сегодняшнее лицо Калифорнии состоит сплошь из образов рекламы... Попытка делать ставку на миф, на сон в итоге перетягивает саму реальность как таковую в зону фантазийной неуместности...» (Апраксина, 2019с). «Monte Verita» интуитивно дает неприкрашенный портрет рекламного лица. Но художницей управляет видение судьбы, «в которой реальная уникальность Калифорнии встречается с реальной уникальностью человека на ее земле» (Апраксина, 2019с).

ВЫВОД

Стоит смотреть на холст «как на последний шанс. От того, как ты справишься, может зависеть вся твоя жизнь... Спасай картину, если чувствуешь, что она умирает». (Апраксина, 2000). Спасение жизни не

умозрительно. «Искусство обладает спасительной силой тогда, когда берет начало в сердце художника» (Апраксина, 2000). «Картина – это всегда драма, всегда конфликт» (Апраксина, 2019b). Конфликт между чем и чем? Психофизическая цветология указывает на то, что между жизнью и смертью, между творчеством и инерцией. Творчество, включающее как сознание, так и бессознание, необходимо. Картины способны показать, насколько человеческие предприятия зависят от связи с запредельным. Необъяснимость в сочетании с полной закономерностью – лучшее свидетельство запредельного фактора.

«Я знаю только на уровне 'так – не так'» (Апраксина, 2019b). Творчество, укрепленное верой, делает переворот в маленькой картине реальным. Не зная, но веря и двигаясь последовательно по назначению, можно получить более масштабные последствия, чем от одноплановости: «Я знаю, что чувствую себя живой только когда делаю лучшее, на что способна» (Апраксина, 2000). А разум – для другого. «Думай о том, зачем ты живешь, думай, как живешь, думай об этом, — но только до того, как возьмешь кисть» (Апраксина, 2000).

Картина продолжает философский строй «'великих русских'... революционного воздействия», дающих основание «удостовериться, что русский дух силен не азартом общего рынка и общих иллюзий, что верность себе, человеку в себе, человеку в человеке для него важней и нужней гонки за временем...» (Апраксина, 2017). С риском непонятности при неудобном для Запада трении с идеальным «Monte Verita» выявляет конфликтную вековую истину о человеке.

Monte Verita, вездесущая на каждом фоне, как белая Фудзияма Хокусая – высь как для ангелов искусства, так и для человека, готового их учесть. Запредельное окультуривание осмысляет и плоть, и чувство. Картина «Monte Verita» – не икона, но свидетельствует о том, как «в нас самих жизнь в видимом чередуется с жизнью в невидимом» (Флоренский, 1972), что может служить универсальным эстетическим и этическим критерием. Цветовая сублимация картины направлена на прошение и постижение цвета истины в туманах. В синтезе метафизики красок икон и классической живописи «западный этос» образно подчиняется общечеловеческому. Не может ли такое подчинение приоритетов, не подменяющих цель средствами, но и не пренебрегающих ими, способствовать достойной переплавке постмодернизма?

Апраксина называет «Три условия гениальности: уровень, качество и направленность. Главное – последнее, чтоб остальные имели значение». Когда есть направленность, включающая и видимые, и невидимые потенции каждого, то уровень и качество последуют сами. Все три качества присущи этосу картины «Monte Verita», при всей ее обобщающей незамысловатости. Прочтение содержания картины поможет зрителю включить его в собственные представления о жизни во имя света и цвета.

БЛАГОДАРНОСТИ

Благодарен авторам всех упомянутых в докладе работ.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Апраксина, Т.И. 1998a. Ход на квинту. *Апраксин блюз* 8: 4-5.

Апраксина, Т.И. 2000. Уроки для 'Орли. *Мысль: ежегодник С.-Петерб. филос. о-ва* 4: 207-225.

Апраксина, Т.И. 2004. Бигсурский триптих с участием Керуака. *Апраксин блюз* 12: 76-97.

Апраксина, Т.И. 2017. Между быть и иметь. *Историко-психологические аспекты 1917 г.* СПб.: Полторак, 9-12.

Апраксина, Т.И. 2018. Доминанта мифа. *Историко-психологические аспекты взаимовосприятия России и Запада.* СПб.: Полторак, 8-12.

Апраксина, Т.И. 2019a. Синдром праксителя. *Cardinal Points* 9: 35-41.
Апраксина, Т.И. 2019b. Интервью Дж. Мантета, Калифорния, январь-июль.
Апраксина, Т.И. 2019c. Калифорния как миф. *МатериалыXLV Международной научной конференции по исторической психологии. Анекдот и другие жанры фольклора как историко-психологический источник*. СПб., 13 мая 2019.
Зайцев Е. 2002. Ангел. *Католическая энциклопедия*. Том I. М.: Издательство Францисканцев, 230-231.
Курбановский, А.А. 2002. Между маньеризмом и авангардом. *Апраксин блюз* 10/18: 41-47.
Медушевский, В.В. 1993. *Интонационная форма музыки*. М.: Композитор.
Серов, Н.В. 2007. Обрядовая палитра красной девицы. *Апраксин блюз* 14: 29-32.
Серов, Н.В. 2009. Психофизические свойства цвета. *Апраксин блюз* 16: 39-45.
Серов, Н.В. 2015. Семиотика творчества. *Апраксин блюз* 26: 26-29.
Тэрнер, В. 1983. *Символ и ритуал*. М.: Наука.
Флоренский, П. 1972. Иконостас. *Богословские труды* 9: 83-148.

Monte Verita: Perceiving color sublimation in painting

Manteith James

«Apraksin Blues» magazine, Arroyo Seco, California, USA

ABSTRACT

The example of Tatyana Apraksina's painting «Monte Verita» (2019) shows how color decisions, as continuations of the artist's thought, can be a key indicator clarifying this thought for the artist as well as for the viewer. The painting's pronounced tension between the ideal and non-ideal prompts its selection for this study. Its relatively spare and plainly defined composition and coloration, compared with other works by the artist, make its dynamics easier to grasp. One starting point for examining the painting: the artist herself, when beginning work on it, had a fairly complete idea of its composition yet little understanding of the image's genesis and purpose. With the further decisions leading to the finished painting essentially concerning color, there is an implied relationship between these decisions and an aesthetic and ethical reading of the work's meaning. In addition, the author has referred to «Monte Verita» as a painting of the West, raising questions as to why, and of how color reflects this. The study of the painting includes a comparison of the image's first schematic sketch, of lingering impressions of the grisaille (the preliminary monochrome preparation of the canvas), and of the finished work's color scheme. One route to interpreting the painting's meaning utilizes color theory canons that Apraksina herself may have found relevant, such as those set forth by the scholar Nikolai Serov in his articles published by the artist. Interviews with the artist complement this interpretive approach, as do proposed analogous statements primarily gathered from her literary and philosophical writing. The study associates the painting's color sublimation with sustained pleading for, and attaining, perspective on truth's color in the fog. In a synthesis of the color metaphysics of icons and classical painting, a «Western ethos» is figuratively subordinated to the universally human.

Key words: *sublimation, color sublimation, Tatyana Apraksina, Nikolai Serov.*

УДК 82.01/09

Роль символики цвета в романе Ж.-К. Гюисманса «Наоборот»

Маринина Юлия Анатольевна

Нижегородский государственный педагогический университет имени Козьмы Минина, Нижний Новгород, Россия
umarinina@gmail.com

АННОТАЦИЯ

Роман Ж.-К. Гюисманса «Наоборот» (À rebours, 1884) во многом реформирует жанр романа на рубеже XIX–XX вв. и является примером романа нового типа – символистского. Так как ведущими характеристиками для него являются опора на субъективность восприятия и ассоциативные связи в организации повествования, цветовые решения романа способствуют раскрытию образа героя. Цветовые характеристики в романе значимы в нескольких аспектах. Во-первых, в создании интерьера дома, где живет герой. Дез Эссент создает вокруг себя искусственную реальность, уподобляя ее естественной: например, потолок в кабинете затянут небесно-голубым шелком. Во-вторых, искусственная реальность, создаваемая вокруг себя героем, противопоставлена действительности: дез Эссент окружает себя тропическими растениями, чей вид далек от естественного, в том числе в цветовых характеристиках (мясистые фиолетовые листья, зеленоватая бронза, серебро и др.). Символистский роман строится на ассоциативных связях, описании ощущений и воспоминаний героя. Это воспоминания о прошлом, о детстве героя, о происшествиях из жизни дез Эссента во время его пребывания в Париже. В различных ассоциативных связях, которыми наполнен роман (описание губного органа, различных косметических средств, книг и пр.), цветовые характеристики являются основой описания ситуаций и усиливают субъективный характер установления связей. Итак, цвет в романе Гюисманса «Наоборот» способствует установлению ассоциативных связей, играющих большую роль в ткани повествования, передает настроение героя и усиливает контраст между реальной действительностью и искусственной реальностью, созданной дез Эссентом.

Ключевые слова: *цвет, Гюисманс, символистский роман, ассоциация.*

ВВЕДЕНИЕ

Жорис Карл Гюисманс – писатель, в художественной системе которого сочетаются черты разных эстетических концепций, в том числе натурализма и эстетизма. Наиболее ярко соединение эстетических тенденций проявляется в структуре и идейном содержании романа «Наоборот» (À rebours, 1884), в том числе через особенности цветовой символики произведения.

Роман «Наоборот» – роман нового типа, символистский роман, эксперимент писателя, утвердивший в литературе новое направление и ставший «библией декаданса» (Савельев, 2008). К.Н. Савельев отмечает: «Он сумел сформировать прототип современного героя, «разрывавшегося между желанием и пресыщением, надеждой и разочарованием» (Савельев, 2008).

Одной из его жанровых особенностей является замена сюжета передачей особенностей субъективного восприятия героем окружающей его действительности. Дез Эссент – центральный персонаж романа «Наоборот». Автор не просто передает эмоции героя от восприятия окружающего мира, но и пересоздает мир по своему вкусу. Персонаж выступает как творец, и главным его творением является интерьер дома в поместье Фонтеней-о-Роз. Внешний вид дома в романе не показан, так как герой почти не выходит из него, наблюдая мир через окно и погружаясь в воспоминания. Гюисманс подробно описывает комнаты дез Эссента, наполняющие их предметы. При этом обозначение цветов и их оттенков является важным для передачи эмоционального состояния персонажа: «Дез Эссент издавна прекрасно разбирался в оттенках, подлинных и мнимых» (Гюисманс, 2005: 12), – такой фразой начинается описание дома дез Эссента. Однако, погружаясь в текст романа, читатель не понимает, что автор имеет в виду под «подлинными» и «мнимыми» оттенками. Это не семь цветов спектра и их производные, не цвета при естественном и искусственном освещении, так как искусственное, созданное руками человека, не природное превозносится дез Эссентом как истинная ценность.

РЕЗУЛЬТАТЫ И ОБСУЖДЕНИЕ

Описание дома дез Эссента начинается с будуара героя. Его интерьер выдержан в оттенках красного (индийская роза, камфарное японское дерево, красновато-розовый, алый). Красный цвет в традиционной европейской культуре символизирует страсть, любовь: «В Европе красный цвет одежды соответствовал действию, горению, страстности, желанию и воле к победе» (Серов, 2015) Такую же функцию выполняют оттенки красного в романе Гюисманса: «Комната эта, удлиненная зеркалами до бесконечности и превращенная в анфиладу красновато-розовых покоев, прославилась у кокоток, которые с наслаждением окунались в теплую ванну густого алого света» (Гюисманс, 2005: 18). Алый цвет в будуаре дез Эссента «возбуждает истому», «усиливает воспоминания» (Гюисманс, 2005: 18).

С красными покоями контрастирует серебряная клетка со сверчком, подвешенная дез Эссентом к потолку над кроватью. Автор подчеркивает противопоставление настоящего героя и его воспоминаний о детстве: холодное серебро и сверчок воплощают мысли об одиночестве, безразличии родителей. Позднее дез Эссент меняет интерьер будуара: теперь стены затянуты шелком шафранного цвета с фиолетовыми панелями амарантового дерева по низу, потолок белого шелка имитирует «заурядное церковное помещение» цвета охры, коричневые плинтуса, белёный потолок. Так герой превращает спальню в «келью, уединенное пристанище для дум и покоя», «приют отшельника» (Гюисманс, 2005: 19).

Гостиная в доме дез Эссента лишена доминирующего цвета, ее ковры и укромные уголки объединяет «неуловимое сходство, смутное соответствие оттенков – сочетание светлого с темным, изысканного с грубым» (Гюисманс, 2005: 20). Такое сочетание говорит о противоречивости натуры героя, проявляющейся и в его поведении: стремление к приватным встречам с женщинами сменяется полным уединением, одновременно с этим он испытывает любовь и восхищение предметами оформления католического культа и язычеством (особенно античностью). Однако позднее интерьер гостиной также был изменен героем: «Гостиную он обил ярко-красным штофом, а на черных эбеновых панелях развесил гравюры Яна Луикена <…> На гравюрах изображались все виды пыток, мыслимых и немыслимых, придуманных служителями церкви. То была картина людской муки: обугленные тела, пробитые гвоздями, распиленные черепа, клубки кишок, вырванные клещами ногти, отрубленные руки и ноги, выколотые глаза, вырезанные веки, кости, лезвием вскрытые и зачищенные.

Фантазия художника разгулялась: пахло горелым мясом, капала кровь, раздавались вопли и проклятья – и дез Эссент в своем красном будуаре с трудом переводил дух и дрожал от ужаса» (Гюисманс, 2005: 21). В этом интерьере Гюисманс вновь показывает пресыщенность и усталость от

мира, которую испытывает его персонаж. Дез Эссенту необходимы яркие впечатления, только они способны пробудить эмоции героя и вызвать какие-либо чувства. Таким образом, гравюры Луикена выполняют ту же функцию, что и оранжевый цвет.

Столовая дез Эссента наполнена черным цветом: «В столовой стены затянули черным, дверь распахнули в сад, по этому случаю также преображенный: аллеи были посыпаны углем, небольшой водоем окаймлен базальтом и наполнен черными чернилами, цветник уставлен туей и хвоей. Ужин подали на черной скатерти, на столе стояли корзины с темными фиалками и скабиозами, горели зеленым огнем канделябры, мерцали свечи в подсвечниках» (Гюисманс, 2005: 23). Именно столовая в большей степени, чем другие комнаты, отражает настроение декаданса и «заката Европы». Причем это состояние, по мнению автора, свойственно всей цивилизации: именно эта комната наиболее полно вмещает черты разных национальных культур: русский черный хлеб, турецкие маслины, руссильон, портвейн, квас, портер – блюда и напитки ассоциируются с определенными странами Европы и Азии.

Таким образом, «поминки по скоропостижно скончавшейся мужественности» (Гюисманс, 2005: 23) героя, его желание уйти от мира воплощаются во внимании к внешней стороне культа и желании стать отшельником в поместье Фонтеней-о-Роз. Резкое изменение образа жизни дез Эссента подобно его стремлению принять постриг, и черный цвет стен комнаты заменяет ему келью и облачение монаха. Собственно, «смерть» для мира и светских развлечений совпадает с атмосферой декаданса, настроением гибели мира в целом (подтверждением тому служит упоминание разных стран).

Стремление к пересозданию мира вокруг себя и доминированию искусственной реальности заставляет героя выбирать «цвета, которые лучше всего проявляются при искусственном освещении» (Гюисманс, 2005: 23); «Искусственность восприятия казалась дез Эссенту признаком таланта» (Гюисманс, 2005: 24).

Кабинет дез Эссента окрашен в сочетание оранжевого и синего (голубого). Перед тем, как остановиться на оранжевом цвете, автор приводит психологические соответствия характера и эмоционального фона человека с предпочитаемым цветом. Дез Эссент характеризуется как «люди болезненные и истерики – их чувственный аппетит просит острого, пряного, и они в своих перевозбуждении и немощи все, как один, любят именно этот раздражающий, бьющий по нервам и полный призрачного блеска оранжевый цвет» (Гюисманс, 2005: 27). Как мы видим, оранжевый цвет выполняет ту же функцию, что и гравюры Луикена – привлекает внимание, вызывает эмоции.

Сочетание оттенков синего (фиолетового) и желтого (оранжевого) также является комплементарным по цветовому кругу (Шиффман, 2003: 198, 207). Их сочетание создает яркий контраст, пробуждает внимание и, очевидно, способствует активизации умственной деятельности, поэтому такие цвета использованы при оформлении кабинета героя. Ткани, которые были использованы для интерьера, предназначались для церковных мантий, в качестве пюпитра использован кованый аналой, а для хранения ценных для героя листков со стихотворениями Бодлера он использует церковную ризу.

Описание и организация пространства дома показывает читателю, что в нем отсутствует движение – значит, отсутствует течение жизни, отсутствует развитие. Очевидно, это связано с усталостью героя от мира, хотя некоторая необходимая деятельность в доме все же ведется: у дез Эссента есть пара стариков-слуг. Но видеть действия слуг он не хочет, поэтому делает матовыми стекла в коридоре и комнатах. Для служанки сшит костюм, напоминающий одеяние монахини: восприятие реальности героем вновь меняется.

Все же отсутствие движения и жизни в полной мере тяготит героя: в доме появляется живое существо – черепаха. Чтобы она «подчеркнула живость узора восточного ковра» (Гюисманс, 2005: 64), дез Эссент создает рисунок для панциря, и черепаха, вид которой изменен ювелиром, «засверкала

всеми цветами радуги» (Гюисманс, 2005: 69). Вновь дез Эссент изменил природу, пересоздав ее творения по своему вкусу, но творение это оказывается нежизнеспособным, и черепаха умирает.

Влияние эстетизма на творческую концепцию автора в тексте романа отражается через описание коллекций героя. Одной из коллекций дез Эссента является собрание цветов (растений). Среди цветов герой выбирает «не искусственные цветы, имитировавшие живые, но живые, имитировавшие искусственные» (Гюисманс, 2005: 126). Цветы представлены в оттенках красного цвета: розовый («до тошноты розовых цветков»), огненно-красный («из недр огненно-красного бубнового ромба высовывался мягкий желто-белый пестик»), «цвет винного сусла», «багрово-красные крылышки», «черепично-темный <…> язык», «цвет гангрены» и др. И зеленого: зеленоватый хрящик, салатовый мешочек, бутылочно-темный, серо-стальной зеленый оттенок и др. Выбранные автором оттенки подчеркивают отношение героя: он «прямо-таки обожал все редкие, изысканные и нездешние цветы» (Гюисманс, 2005: 126), его характеризует стремление заменить естественное искусственным, созданным руками человека.

Цветовые характеристики участвуют в создании симулякра Англии во время путешествия героя: в его фантазии Лондон представлен через выразительную контрастную картину темных улиц и ярко освещенного дома, в действительности же туман стирает контрасты, и герой отказывает от мысли о поездке. Образ другой страны – Голландии – создается благодаря картинам художников голландской школы, представленным в Лувре («Он рисовал себе удивительные еврейские кварталы, вызолоченные солнцем, как кордованская кожа» (Гюисманс, 2005: 200)), и не находит подтверждения в реальности, вызывая разочарование героя.

Наиболее важной в использовании цвета в романе становится возможность вещей отражать настроение героя: дез Эссент подкрашивает воду в окнах-иллюминаторах маленькой столовой, где плавают механические рыбки, в зависимости от времени года, погоды, настроения. Таким образом, хотя дез Эссент почти не выходит из дома, он создает для себя иллюзию изменения в окружающем мире в соответствии с принципом письма, предложенным художниками-импрессионистами: восприятие цвета предмета меняется в зависимости от времени года и суток. Приоритет восприятия субъекта над объективной реальностью сближает концепцию письма Гюисманса и импрессионистов.

ВЫВОДЫ

Обращение Ж.-К. Гюисманса к эстетизму как художественной системе и создание им романа нового типа, построенного на субъективном воспроизведении восприятия действительности героем, обусловило использование особенной цветовой палитры в тексте произведения.

При создании цветовых характеристик в романе автор использует сложные оттенки цветов. Природные объекты (черепаха, цветы) превращаются в искусственные, что иллюстрирует предпочтения героя: сделанное руками человека дез Эссент считает шедевром, природное – скучным. Это подтверждает обращение Гюисманса к художественным тенденциям эстетизма, так как красота для приверженцев этой художественной теории была главной ценностью. Кроме того, символика цвета в романе Гюисманса «Наоборот» способствует раскрытию противоречий в характере главного героя. Благодаря цветовым характеристикам в интерьере, предметах искусства, окружающих героя, автор создает особенный образ героя-эстета, декадента, денди, отличающегося изысканным вкусом и изяществом. Создание такого героя помогает создать роман нового типа, так как восприятие действительности заменяет окружающую его реальность.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Гюисманс, Ж.-К. 2005. *Наоборот* / пер. Е. Кассировой. М.: Флюид.

Савельев, К. Н. 2008. Английский декаданс: французский фактор. *Знание. Понимание. Умение* 5. [Электронный журнал]. URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/5/Saveliev/ (дата обращения: 08.08.2019).

Серов, Н. В. 2015. *Символика цвета*. СПб.: Страта.

Шиффман, Х. 2003. *Ощущение и восприятие*. СПб.: Питер.

The role of color symbolism in the novel of J.-K. Huysmans «À rebours»

Marinina Julia Anatolyevna

Kozma Minin Nizhny Novgorod State Pedagogical University, Nizhny Novgorod, Russia

ABSTRACT

The novel of J.-K. Huysmans «À rebours» in many ways reformed the genre of the novel at the turn of the 19th and 20th centuries and is an example of a new type of novel – a symbolist novel. Since the leading characteristics for it are reliance on subjectivity of perception and associative relations in the organization of the narrative, the color schemes of the novel contribute to the disclosure of the image of the hero. The color characteristics in the novel are significant in several aspects. Firstly, in creating the interior of the house where the hero lives. Des Essent creates artificial reality around him, likening it to the natural: for example, the ceiling in the study is covered with a sky blue silk. Secondly, the artificial reality created around him by the hero is contrasted with the real reality: des Essent surrounds himself with tropical plants, whose appearance is far from natural, including color characteristics (fleshy purple leaves, greenish bronze, silver, etc.). The symbolist novel is based on associative relations, a description of feelings and memories of the hero. These are recollections of the past, of the hero's childhood, of incidents from the life of des Essent during his life in Paris. In the various associative relations, with which the novel is filled (description of the labia, various cosmetics, books, etc.), color characteristics are the basis for describing situations and enhance the subjective nature of establishing connections. So, the color in Huysmans's novel «On the contrary» helps to establish associative connections that play a big role in the narrative fabric, conveys the mood of the hero and enhances the contrast between the real reality and the artificial reality created by des Essent.

***Key words**: color, Huysmans, symbolist romance, association.*

УДК 808.2

«Небо цвета сталь»: составные наименования цвета в грамматическом аспекте

Маринова Елена Вячеславовна

Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, Нижний Новгород, Россия
marinova@list.ru

АННОТАЦИЯ

Исследование выполнено в русле структурно-описательного метода лингвистики. Изучаются особенности употребления в современной русской речи составных обозначений цвета – атрибутивных словосочетаний с опорным компонентом *цве́та* и зависимым словом, выраженным именем существительным. Традиционно такое существительное, в соответствии с грамматикой русского языка, стоит в форме родительного падежа. Однако в последние десятилетия отмечены случаи, когда зависимый компонент атрибутивного словосочетания употреблён в форме именительного падежа (*иномарка цве́та баклажан*). В то же время для обозначения некоторых цветов или оттенков используются и нормативные варианты (*цве́та баклажана*). Цель исследования – определить причину активизации употреблений составных обозначений цвета с нулевым словоизменением зависимого компонента, а также выявить соотношение грамматических вариантов для каждого зафиксированного составного наименования цвета (всего около 30). Материал исследования в основной массе представлен контекстами, извлечёнными из «Национального корпуса русского языка». В результате анализа подтвердилась и дополнилась новыми наблюдениями первоначальная гипотеза, согласно которой употребления типа «*небо цвета сталь*» объясняются действующей в русском языке новейшего периода тенденцией к усилению аналитизма. Рассматриваемые атрибутивные словосочетания встраиваются в один ряд с весьма частотными в современной речи синтагмами типа *в стиле фьюжн, в жанре экшн, в* которых зависимое существительное с консонантным исходом, вопреки грамматике, используется без падежного окончания. Возможно влияние ещё одной устойчивой модели составного цветообозначения: *цве́та* + аналитическое прилагательное типа *беж*. Дальнейшее изучение составных цветообозначений нового типа и проявлений вариативности позволит окончательно решить вопрос об их нормативности в грамматическом аспекте.

***Ключевые слова**: составные цветообозначения, варианты, отсутствие словоизменения, аналитизм.*

ВВЕДЕНИЕ

В современной русской речи для обозначения цвета и его оттенков используются как однословные, так и составные наименования. Ядерной зоной однословных цветообозначений являются цветовые прилагательные, многие из которых в системе языка включаются в межуровневую синонимию, при которой одна и та же семантика передаётся либо прилагательным (*зелёный*; *белый*), либо словосочетанием (*цве́та* или *оттенка зелени*; *цвета снега* и т. п.). За счёт разных в лексическом и грамматическом отношении цветообозначений формируется богатый арсенал средств выражения, позволяющий носителям языка с различной степенью точности передавать семантику цвета, причём

арсенал этот постоянно пополняется и обновляется. На этом участке языка используются как **внутренние ресурсы** (окказиональное словообразование в области сложных прилагательных: *туманно-голубой, трепетно-сиреневый* и т. п.; индивидуально-авторская синтагматика: *локоны цвета половой мастики* – у С. Довлатова, *платье цвета первомайской демонстрации* – у Ю. Полякова; семантическая деривация на базе прилагательных: *долларовый* ‘зелёный’), так и ресурсы **внешние** (заимствование или калькирование колоронимов из других языков).

Новизна в сфере цветообозначения может проявляться и в грамматическом плане. Так, выведенная в название статьи цитата (начальная строчка песни Ильи Лагутенко) не досадная ошибка автора (небо цвета *сталь* – вместо *стали*), а, скорее всего, последствие некой тенденции (вспомним также *птицу цвета ультрамарин* Андрея Макаревича).

Рассмотрим её проявления.

МАТЕРИАЛ ИССЛЕДОВАНИЯ

Нас интересуют особенности употребления в современной русской речи составных обозначений цвета – атрибутивных словосочетаний с опорным компонентом *цве́та* и зависимым словом, выраженным именем существительным.

Традиционно существительное, выполняющее роль зависимого компонента, в соответствии с грамматикой русского языка, стоит в форме родительного падежа: *цве́та* ***снега****, цве́та (морской)* ***волны****, цве́та* ***абрикоса*** и т. п. Однако в последние десятилетия отмечены случаи, когда зависимый компонент атрибутивного словосочетания используется в форме именительного падежа (*иномарка цве́та* ***баклажан***).

Вот несколько иллюстраций, извлечённых нами из «Национального корпуса русского языка» (НКРЯ):

(1) *Однажды в наших краях появилась прекрасная девушка с глазами* ***цвета аквамарин****, её звали Амели* (И. Краева. Тим и Дан, или Тайна «Разбитой коленки». 2007);

(2) *Вернулся через две недели с новой машиной приличной немецкой марки.* ***Цвета «дипломат»*** (Т. Соломатина. Девять месяцев, или Комедия женских положений. 2010);

(3) *Татьяна Степановна подъехала на красивом большом джипе* ***цвета «дипломат»*** (М. Милованов. Рынок тщеславия. 2000);

(4) [Perela] *Пол у меня на кухне ламинат,* ***цвета шоколад****, почти чёрный, поэтому кухня белая…* (Форум «Апгрейд дачной кухни». 2011–2013);

(5) *«Жигули», «трёшка» синего цвета, или, как поправлял всё время Вовка,* ***цвета «космос»*** (А. Моторов. Преступление доктора Паровозова. 2013);

(6) *Внешняя панель новых холодильников бывает* ***цвета «снег», «металл», «песок» и «крем»*** («Домовой». 02.04.2002);

(7) *И вот я подъезжаю на своих «Жигулях» модели 2305,* ***цвета «рубин»*** *к высокому, красивому и знакомому дому…* (С. Юрский. Вспышки. 2001);

(8) *Это длинные шубы (есть модели с объемными воротниками)* ***цвета сапфир****, черного и всех оттенков коричневого* (С. Сметанина. Shopping. 1996);

(9) *И сам Георгий Максимович выглядел торжественно: в широкой, из чёрного вельвета, художнической куртке, недавно пошитой в ателье МОСХа, с фиолетовым фуляровым платком на шее, в белоснежной рубашке, в брюках модного серого* ***цвета «гудрон»****…* (Ю. Трифонов. Другая жизнь. 1975);

(10) *Камзолы, более светлые на снимке, действительно, оказались красными,* ***цвета «кардинал»****, а картузы на охотниках из черного бархата* (Д. Шашурин. Псовая охота // Техника – молодёжи. 1974).

Не встретились в текстах НКРЯ, но используются в глянцевых журналах и других источниках следующие наименования подобной же структуры: *цвета вишня, цвета жандарм, цвета лосось,*

цвета малахит, цвета орех, цвета персик, *цвета сталь.* Примыкают к этой группе составные наименования цвета, в которых зависимый компонент выражен **словосочетанием «прил. + сущ.»**, например: *цвета нежный изумруд, цвета зелёное яблоко, цвета мокрый асфальт, цвета тёмная бирюза, цвета тёмное пиво* и подобными.

Как показывают результаты поисков в НКРЯ, для некоторых нестандартных в грамматическом отношении цветообозначений обнаруживается в качестве варианта и «нормальная» пара. См., например:

*Её глаза **цвета аквамарина** ни разу не взглянули на нас* (И. Краева. Тим и Дан, или Тайна «Разбитой коленки». 2007);

*Вячеслав Иваньков въехал в Москву с шиком — для его перевозки из «Шереметьево» в «Матросскую Тишину» выделили хорошо известный журналистам бронированный «Форд» **цвета баклажана**…* (Р. Мохель. Япончик повышенного спроса. 2004 // «Московский комсомолец» в Нижнем Новгороде. Июль 2004);

*И называют её так не из-за **цвета песка**, а из-за «темных» пространств, заросших кустарниками, верблюжьей колючкой, полынью* (Е. Лапина. Пустыня в цвету. 2007);

Мы до него-таки (моря. – *Е.М.*) *доехали. **Цвета сапфира**, с песчаным искрящимся дном. Ни до, ни после мы такого не видали* (Н.В. Кожевников. Колониальный стиль. 2003);

*… доволен собой, своими зубами **цвета снега*** (В. Аксёнов. Негатив положительного героя. 1996);

*Он был в несколько эстрадном пиджаке цвета кофе о-лэ, и брюках **цветашоколада** о-лэ, и в ботинках цвета крем-брюле при винно-красных шерстяных носках* (Б. Ефимов. Десять десятилетий. 2000).

Общее соотношение грамматических вариантов в каждой паре выглядит, по данным НКРЯ, следующим образом (цифрами отмечено число употреблений):

А) преобладают составные наименования с сущ. в род. пад.:

цвета песок 1 – *цвета песка* 4; *цвета шоколад* 1 – *цвета шоколада* 8; *цвета снег* 1 – *цвета снега* 11;

Б) количество вариантов одинаковое:

цвета баклажан 1 – *цвета баклажана* 1; *цвета сапфир 1* – *цвета сапфира* 1;

В) преобладают составные наименования с сущ. в им. пад.:

цвета аквамарин 6 – *цвета аквамарина* 3.

Наконец, ещё одну группу составляют цветообозначения, не имеющие грамматических вариантов. См.:

Г) *цвета металл* 1 – *цвета металла* 0; *цвета крем* 6 – *цвета крема* 0; *цвета дипломат* 6 – *цвета дипломата* 0; *цвета рубин* 1 – *цвета рубина* 0; *цвета гудрон* 1 – *цвета гудрона* 0; *цвета космос* 1 – *цвета космоса* 0; *цвета кардинал* 1– *цвета кардинала* 0.

Употребления, зафиксированные нами в других источниках (как правило, это дискурс, связанный с модной одеждой, декоративной косметикой, автомобилями), в представленные выше данные не вошли, однако, как нам представляется, на общую картину это не повлияло. Например, среди составных наименований цвета с зависимым компонентом-словосочетанием «прил. + сущ.» также есть те, которые могут варьироваться (*туфли цвета мокрого асфальта – колготки цвета мокрый асфальт*), и те, которые встретились нам только в одном варианте (*топик цвета зелёное яблоко* – ср. группу Г). На наш взгляд, именно такие употребления (группа Г) и представляют особый интерес, так как приобретают устойчивость в современном узусе.

УТОЧНЕНИЕ ГИПОТЕЗЫ

В ходе исследования уточнилась наша первоначальная гипотеза, согласно которой употребления типа *небо цвета сталь* объясняются действующей в русском языке новейшего периода тенденцией к усилению аналитизма, которая, в частности, довольно заметно проявляется в отсутствии

словоизменения у новых иноязычных существительных на согласный (*история фастфуд, идеи хэнд-мейд, в большинстве хороших экшн, выгода от трейд-ин, парк бонсай* и т. д.).

Об аномальности этих и других подобных сочетаний мы неоднократно писали (см., к примеру: Маринова, 2018), отмечая факторы, поддерживающие этот феномен, а именно:

- фактор новизны (словосочетания включают мало или слабо освоенные иноязычные неологизмы, для которых отсутствие словоизменения, как правило, временное явление – ср. варианты с падежным изменением: *индустрия фастфуда, мировой опыт трейд-ина* и т. д.);
- влияние графики (*заниматься fitness*);
- аналогия с онимами (предпочтительное употребление онима в форме им. пад. в любой синтаксической функции: *соцсеть «Твиттер»* → *сидеть в Твиттер*);
- полифункциональность (свойство слова употребляться в роли разных частей речи, включая неизменяемое прилагательное: *банковские и ресепшн стойки – девушка на ресепшн*).

Действие данных факторов заметно и в нашем материале.

Фактор новизны. В современной речевой практике для обозначения цвета или цветового оттенка встречаются словосочетания с нестандартной, порой неожиданной сочетаемостью. Наличие кавычек – ещё одно свидетельство этому. См.: *Единственным транспортным средством, находившимся там, куда ткнул Вадим, был «Форд-Мондео»* ***цвета «дипломат»*** *с тонированными стеклами и красивыми алюминиевыми дисками* (М. Милованов. Рынок тщеславия. 2000), а также примеры 2, 3, 5, 6, 9, 10. Отсутствие словоизменения обычного склоняемого слова подчёркивает его новое употребление.

Влияние графики. Этот фактор действует только в отношении иноязычных слов. Если они используются в речи в графике языка-источника, то есть как вкрапления, словоизменение отсутствует. Впоследствии, при переходе на кириллический вариант, эта форма (без падежного окончания) оказывается единственной. Ср.: *юбка цвета feuillemorte* (франц. «сухой лист») и *юбка цвета «фейль-морт»*.

Аналогия с онимами. В коммерции и рекламном деле цвет – одно из значимых составляющих предлагаемого продукта, определяющих фирменный стиль компании. Не случайно именно в этих сферах названия цвета становятся производственными **номенклатурными именами**, составляющими необходимую для выбора товара линейку цветовых возможностей. Отсюда, по аналогии с онимами, предпочтительное употребление цветового слова и словосочетания в им. пад. Ср.: *помада цвета вишня, пуловер цвета зелёное яблоко* и подобные. Кроме того, сами онимы могут передавать идею цвета, см.: *Та, что в яркой кофте* ***цвета «билайн»****, говорит, делая при этом глаза больше очков, другой, каменной, с губами в суровую нитку: – Люся, я в шоке* (М. Бару. Записки понаехавшего. 2010).

Полифункциональность слова. Новая модель цветообозначения (*цве́та* + сущ. в им. пад.) встраивается в один ряд с весьма частотными в современной речи синтагмами с опорными словами *стиль, режим, жанр* и подобными, как то: *в режиме онлайн, в режиме офлайн, в режиме нон-стоп*; *в стиле фьюжн, в стиле фолк, в стиле фанк*; *в жанре экшн*; *дизайн хай-тек* и т. п. Зависимый компонент здесь проявляет, по-видимому, семантику разных частей речи, поскольку выступает в разных морфологических функциях. С одной стороны, это семантика прилагательного (атрибутивная функция); с другой – семантика существительного (атрибутивное значение формы род. пад. – ср.: *в жанре мюзикла*, *система банкинга* и т. п.). Такие словоупотребления синкретичны, как мы уже отмечали в (Маринова 2017), так как морфологическое выражение предмета и его признака не дифференцировано из-за отсутствия словоизменения. Общее в них заключается ещё и в том, что лексические значения главного и зависимого компонентов соотносятся как **род и вид**. Если такого соотношения нет (например: *заказ онлайн, обои хай-фай, игры экшн*), зависимый компонент выступает в роли прилагательного, «существительность» (слово М.В. Панова) теряется. В сочетаниях

типа *цве́та баклажан* смысловые отношения также родо-видовые. Неизменяемый компонент здесь может интерпретироваться как аналитическое прилагательное, особенно в тех случаях, когда у составных наименований цвета, включающих существительное в форме им. пад. вместо род. пад., нет грамматических вариантов (группа Г).

Следует отметить, что в некоторых случаях функция аналитического (неизменяемого) прилагательного фиксируется в лексикографических изданиях. Так, в «Толковом словаре русского языка» С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой (1992) второе значение слова *кардинал*, с пометой «неизм.», определяется так: пунцовый (по цвету кардинальской мантии). В то же время в отношении слова *крем* подобное цветовое значение не фиксирует, по нашим данным, ни один словарь, тогда как поиск в НКРЯ даёт 6 употреблений *цвета крем* при отсутствии *цвета крема.* Не зафиксированы словарно (на «момент» исследования) и цветовые значения таких слов, как *аквамарин, дипломат, шоколад* и многих других.

Таким образом, факторы, поддерживающие неизменяемость существительных на согласный, распространяют своё действие и на обозначения цвета. Отсюда можно сделать вывод о проявлении тенденции к аналитизму в сфере составных цветообозначений нового типа, то есть вывод, подтверждающий рабочую гипотезу. Однако в исследуемой нами сфере действуют и некоторые **другие факторы**.

Одним из них является влияние на словосочетания «*цве́та* + сущ. в им. пад.» устойчивой для русского языка модели составного цветообозначения с тем же опорным словом и аналитическим прилагательным (*беж, вьёроз, кемэл, металлик, перванш, пинк, пюс, сильвер, сомон, стоун, стоунвош, фрез, шампань, электрик, эмеральд* и др.), что хорошо иллюстрирует следующий пример, в котором для названия цвета объединены в одну конструкцию и существительное (традиционно склоняемое), и аналитическое прилагательное: *В качестве «подопытного кролика» позаимствовала у приятеля вполне «народный» автомобиль: «девятку» 2000 года рождения,* ***цвета «баклажан-неметаллик»****, успевшую пробежать около 80 тыс. км* (И. Романчева. «Купи-продай» в одном стакане // За рулём. 2004. 15 февраля)[1].

Кроме того, как показывает материал исследования, в текстах предшествующих столетий для обозначения определённых цветовых оттенков использовались словосочетания с неизменяемым вторым компонентом, омонимически совпадающим с существительным (*цве́та крем, цвета маррон, цвета шатен, цвета гелиотроп*). Такая особенность возникла под влиянием французского языка, игравшего значительную роль в русской культуре (прежде всего в XIX в.). Для литературного языка периода русско-французского двуязычия было характерно использование галлицизмов в их оригинальной графике (в письменной речи), фонетике (в устной речи) и, что самое важное для нашей темы, без адаптации к грамматике принимающего языка. См. типичный пример дискурса моды того времени: *Для petites réunions цвета marron, feuillemorte, pain brûlé, mousse и bronze с добавлением шерстяных кружев crème, очень нарядны; отделка на них loutre, chinchilla считается самой модной* (Новь. Июль 1885).

Очевидно, традиция пустила корни, и модель составного наименования аналитического типа дошла до нашего времени.

ВЫВОДЫ

Дальнейшее изучение новых составных наименований цвета и проявлений вариативности позволит окончательно решить вопрос об их нормативности с точки зрения грамматики.

Однако можно констатировать, что модель сформировалась и, по-видимому, стилистически маркирована (тяготеет к определённым речевым жанрам, например к рекламному тексту, и определённым дискурсам).

[1] Сходство указанных моделей отмечается также в (Крылосова, Томашпольский, 2014: 115).

В грамматическом аспекте анализируемая модель цветообозначения близка к модели с аналитическим прилагательным, о чём свидетельствует синкретичность семантики зависимого компонента. Активизация модели в последнее время объясняется ростом аналитизма в морфологии русского языка.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Крылосова, С. Г., Томашпольский, В. И. 2014. Синкретические колористические неологизмы в русском языке. В сб.: *RossicaOlomucensiaLIII. Sborníkpříspěvků zmazinárodní conferenceXXII. Olomoucké dnyrusistů (04-06.-9.2013)*. Olomouc: UniverzitaPalackého, 113-117.

Маринова, Е. В. 2017. Синтагматические условия для синкретизма полифункциональных иноязычных слов. В сб.:*Языковые категории и единицы: синтагматический аспект. Материалы XII Международной научной конференции, посвящ. 65-летию кафедры русского языка (Владимир 26-28 сентября 2017)*. Владимир: Транзит-ИКС, 299-301.

Маринова, Е. В. 2018. Отсутствие словоизменения у нарицательных существительных на согласный: границы явления в современной русской речи. *Przeglqd Wschodnioeuropejski* IX/2: 191-199.

«Nebo tsveta stal'»: compound nominations of colour in grammatical aspect

Marinova Elena Vyacheslavovna

Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod, Nizhny Novgorod, Russia

ABSTRACT

The research is done in line with structural descriptive method of linguistics. The study deals with peculiarities of using compound nominations of colour in modern Russian speech – attributive word combinations with the head element *tsveta* and the subordinate word expressed by a noun. Traditionally, in accordance with Russian grammar such noun is used in the form of Genitive Case. However, in the last few decades the instances of using the subordinate element of an attributive word combination in the form of Nominative Case were registered (*inomarka tsvetabaklazhan*). At the same time standard variants are also used for naming some colours or shades (*tsvetabaklazhana*). The aim of the research is to define the cause of intensification of using compound colour nominations with zero-inflexion of the subordinate element and also to reveal the correlation of syntactic variants for each recorded compound nomination of colour (altogether about 20). The material for the study is mainly represented by contexts taken from «The Russian National Corpus». The analysis proved and added new observations to the initial hypothesis according to which the use of such combinations as «nebo tsveta stal'» is explained by the recent tendency of the Russian language towards increased analytism. The analyzed attributive word combinations fit in one row with frequently used syntagmas like *v stile fyuzhn, v zhanre ekshn*, where the subordinate noun ending in consonant is used without any case ending, contrary to grammar rules. There is also a possibility of the influence of another stable model of compound colour naming: *tsveta* + analytical adjective (*bezh, elektrik, metallik*). Further study of compound nominations of colour of the described type and instances of their variability will finally allow to solve the problem of their normativity in grammatical aspect.

Key words: *compound nominations of colour, syntactic variants, absence of inflexion.*

УДК 37.013

Знаковость цвета в религиозных произведениях

Махлина Светлана Тевельевна

Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Санкт-Петербург, Россия
makhlina@pochta.tvoe.tv

АННОТАЦИЯ

В своей работе мы останавливаемся на знаковости цвета в произведениях западноевропейского средневекового христианства, православия, ислама и буддизме. Особое место в знаковости средневековой культуры занимает символика света. Поэтому самым излюбленным и оказался белый цвет – наиболее светлый и светоносный. Поэтому же ценились драгоценные светоносные камни. Статус последующих цветов уменьшался с убыванием светосилы и яркости. В православии определенный цвет был связан с определенным объектом. Объективные связи восходили к космогоническим представлениям предков. Свет и цвет обладают в православии определенной семантикой, представляя собой символы трех миров – духовного, душевного и телесного. Золотой цвет связан с фаворским Светом, означает вечность, нетленность, бессмертие. Красный цвет – символ любви, жертвенности, свободы, независимости, противостояния центру, борьбе исторической и духовной. Белый цвет – символ нетварных энергий, знак чистоты, Божественной благодати, существующей вне времени, озвучивающий безмолвие, тишину, присутствие святого духа, символизируя Логос, пришедший в мир. Голубой – цвет Богородицы и ангелов, символ чистоты, покоя, тишины, невозмутимости духа. Зеленый цвет – жизнь, воскресение, гимн природе и бессмертной душе. Синий цвет олицетворяет тайну, глубину, сверхреальность. Его используют для обозначения гиматия Христа, одеяния Богородицы. Это цвет веры, мудрости, покоя, тайны, непроницаемой вечности. Пурпур – победа, величие, слава, сила, господство, пышность. Это царственный цвет Христа. Он также обозначает жертвенность, любовь, проявленную Богом и Христом к миру, и в то же время – мученичество. Желтый – тепло и радость, серый – пустыня, скалы, фиолетовый – цвет скорби святых, красный – символ любви и жертвенности, белый цвет – символ чистоты, черный цвет олицетворяет ад. В исламе золотой символизирует солнце, синий – небо, зеленый – рай и сад, красный – драгоценные камни. В отличие от христианства, свет в исламе воспринимался как ощущение присутствия Бога, символ Аллаха. В буддизме символика цвета очень важна. Йидам белого цвета выражает спокойствие и преображает омраченность. Йидам красного цвета указывает на страстность. Синий указывает на энергию гнева, цвет тела Шакьямуни обычно-золотисто-желтый. Йидамы преодолевают в живых существах клешу – основные склонности и пристрастия особи, которые влекут нынешние и будущие ее беды. Несмотря на то, что в разных странах буддийское искусство приобретает разные символы, цвет все же имеет общие семантические значения. Как мы видим, цвет – важная семиотическая система в разных религиозных конфессиях. Во многом семантика цвета совпадает, ибо сам цвет имеет объективные закономерности, влияющие на наше восприятие.

Ключевые слова: *цвет, религиозная конфессия, семантика цвета.*

Книга Н.В. Серова (Серов, 2015) начинается с вопроса «Что такое цвет?». И тут же вполне четко и верно автор отвечает, что «цвет – олицетворение жизни, ведь мир без красок представляется нам мертвым…. Как пламя порождает свет, так свет порождает цвет. Свет, как первый шаг в создании мира, открывает нам через цвет его живую душу» (Серов, 2015: 7). И далее показывается, что «цвет – это идеальное (психическое), связанное с материальным (физическим и/или физиологическим) через эмоции (чувства) как их информационно-энергетическое (хроматическое) отношение» (Серов, 2015: 13). В итоге можно вполне согласиться с Н.В. Серовым, что «цвет – это некий язык, которого мы не знаем из-за его неосознаваемого характера и отсутствия адекватного обучения» (Серов, 2015: 28). Правда, сам цвет не однозначен: «Цвет, с одной стороны, есть физическое свойство объекта, с другой – свойство человеческого восприятия действительности» (Григулович, 2014: 62).

Цвет Н.В. Серов соотносит с понятием цветового кодирования (Серов, 2015: 18). Л.Ф. Чертов также подчеркивает, что «даже если ограничиться только областью видимого цвета в роли носителя значений, то и тогда можно говорить о целом ряде *цветовых кодов*. В разных культурах, в разные исторические эпохи, в разных сферах деятельности складываются различные цветовые коды» (Чертов, 2014a: 188). Однако тот же Л.Ф. Чертов показывает, что «коды, имеющие своим основанием естественные связи явлений, меньше подвержены историческим модификациям, чем те, которые опираются только на культурную конвенцию» (Чертов, 2014a: 191).

Все очень хорошо понимают, что цвет в культуре имеет знаковую природу. Об этом говорят многие исследователи. Однако цвет при восприятии приобретает разного рода значения. Кроме того, в каждой культурной традиции цвета психологически детерминированы, так как в каждой культуре вырабатываются свои символические обозначения.

Как замечает Л.Ф. Чертов, «показатели цвета – светлота, насыщенность и другие – столь же влияют на впечатление от пространственного объекта, как и качественные различия форм или цветов. Не случайно в системах выразительных средств пространственных видов искусства затруднительно выделить как «словарь» фиксированных знаков, так и «алфавит», составленный «горсткой фигур» (Чертов, 2014b: 183).

Все же стоит помнить, что уже на ранних стадиях развития культуры возникают общезначимые значения цвета, однозначные для разных цивилизаций. Все это отразилось на знаковых проявлениях цвета в религиозных произведениях.

Особое место в знаковости западного Средневековья занимала символика света. В этот период свет воспринимался как материализованная ипостась Божественного сияния. И именно поэтому возникло предпочтение тех или иных цветов в религиозных произведениях того времени. Самым излюбленным оказывался белый цвет – наиболее светлый и светоносный. Эти представления о свете как святом и прекрасном получили отражение в витражных окнах западных соборов.

Такую же важную роль играл Свет, как видимый, так и духовный, в византийской эстетике. Как пишет М.О. Сурина, «он играл большую роль в иконописи, которая была одним из средств познания Бога» (Сурина, 2003: 19).

Столь же значимым было использование цвета золота, который был «божественным светоносным веществом» (Сурина, 2003: 20). «Золотом покрывались фоны, лучи, нимбы и т. д., т. е. те элементы картины, которые могли быть носителями световой энергии» (Сурина, 2003: 19).

«Золотой (желтый) символизировал образ Божественного непроницаемого Света… золото ассоциируется с “огнем”, связанным со светом солнца… Чистое золото символизировало чистоту девства (Дева Мария), целомудрие – телесную и духовную целостность, так как считалось, что избегнувший прижизненного растления избегнет и посмертного истления» (Сурина, 2003: 23). Роль света играли также пробелы на ликах.

Пурпурный характеризовал символ мученичества Христа, который был одет в багряницу. Пурпурный был также цветом императора, считавшегося наместником Бога на земле: «пурпур царских

одежд воспринимался как цвет крови и казней» (Сурина, 2003: 21). Красный, цвет крови, все же занимал в византийской эстетике более низкое положение, как правило, использовался в изображении окровавленного тела Христа.

Белый выступал как символ чистоты и отрешенности, как цвет Предвечного Безмолвия. Одежды Христа, ангелов, апостолов в иконописи изображались белыми.

В Византии черный цвет – символ конца, смерти. Темно-синий – символ трансцендентного мира, непостижимых тайн. Зеленый – символ природы, юности, цветения. И синий, и зеленый в Византии были цветом высших лиц в чиновничьей иерархии. Серый противопоставлялся белому и нес в себе черноту бесславия (Сурина, 2003: 22).

В русском средневековом искусстве, вобравшем в себя каноны византийской эстетики, свет также был проявлением Божественной воли. И с интерпретацией света была связана знаковость цвета, так как свет и цвет представали как знаки иррационального в христианской символике, олицетворяя символы трех миров – духовного, душевного и телесного. Белый цвет на Руси, как и на Западе, был символом Божественной благодати, существующей вне времени, знаком чистоты и нетварных энергий. При этом белый цвет озвучивает безмолвие, тишину, присутствие Святого духа, символизируя Логос, пришедший в мир. В противоположность ему черный цвет означает максимально удаленное от Бога, внешнюю тьму, завесу, тайну, отделяющую нас от невидимого, духовное, психологическое и телесное зло. Поэтому черный цвет символизирует ад, смерть, безблагодатное пространство.

Золотой цвет в христианстве связан с фаворским Светом и означает вечность, нетленность, бессмертие. «Как бы ни были прекрасны другие небесные цвета, все-таки золото полуденного солнца – из цветов цвет и из чудес чудо. Все прочие краски находятся по отношению к нему в некотором подчинении, как бы образуют вокруг него “чин”» (Трубецкой, 1965: 73).

Голубой – символ чистоты, покоя, тишины, невозмутимости духа, и потому это цвет Богородицы и ангелов.

Зеленый – это жизнь, воскресение, гимн природе и бессмертной душе.

Синий – тайна, глубина, сверхреальность. Он используется для обозначения гиматия Христа, одеяния Богородицы. Это цвет веры, мудрости, покоя, тайны, непроницаемой вечности.

Красный цвет – символ любви, жертвенности, свободы, независимости, противостояния центру, борьбе исторической и духовной. Красный цвет означает жертвенность, любовь, проявленную Богом и Христом к миру, а также мученичество.

Пурпур – победа, величие, слава, сила, господство, пышность. Это царственный цвет Христа.

Желтый цвет в иконописи означает тепло и радость, любовь, согласие.

Серый цвет означал пустыни, мертвенные скалы, горнее и уединенное место.

Фиолетовый – цвет скорбей святых.

В отличие от христианства и других религий, в исламе не существовало противопоставления духовного и светского, было распространено представление о преобладании духовного в жизни общества. Но, как и в других религиях, цвет нес определенную семантику значений. Так же, как и в византийской эстетике и в русском православии, цвета являются порождением Света – это атрибут и знак Творца. Золотой символизировал солнце, считался «эликсиром солнца», давая счастье людям, прогоняя беды и болезни (Сурина, 2003: 29). Желтый замещает золото, хотя в нем есть и негативные ассоциации, связанные с цветом разных болезней, ржавчины (Сурина, 2003: 30). Синий – небо, почему ценились синие и голубые драгоценные камни – например, сапфир. Зеленый – сад и Рай, почему он так значим в исламе. Красный – цвет крови, любви, красоты, вина, дающего духовное опьянение. Вот почему ценятся драгоценные камни красного цвета. Красный цвет – символ власти, силы, жизни.

В мусульманской иерархии цветов первое место принадлежит зеленому и белому (Сурина, 2003: 27). Это цвет Рая, одеяния Аллаха, небесных гурий, шелковых подушек, на которых они возлежат – все

это зеленого цвета, который ассоциировался с Мировой матерью. Именно поэтому ценились зеленые камни, особенно чистых тонов и с ярким блеском.

Белый считался священным цветом, олицетворяя все благое, доброе, светлое. Поэтому лица святых, праведников белого цвета. Священный конь Бурак, вознесший Мухаммеда на небо, также был белого цвета. Но это также цвет траура.

А вот черный – цвет ночи, мрака, но в то же время – цвет чернил, которыми пишут слова Аллаха, цвет священного камня в храме Кааба, вот почему этот цвет в мистических учениях мусульман и являлся символом идеального человека и истины (Сурина, 2003: 33). Но только если черный цвет не связан с грязью, со злыми делами, грехом. Это объясняет то, что одеяния грешников в аду сделаны из смолы.

Серый – олицетворение несчастья, коричневый тоже имеет негативное значение.

Наибольшую смысловую нагрузку имеют три цвета, связанные с таинством космического Творения – зеленый, черный и голубой (синий). Белый, красный, золотой – представляют миры на уровне человеческого понимания (Сурина, 2003: 35).

Так как искусство ислама подразумевает его распространение у разных народов, то в разных регионах закономерны отличия в произведениях ислама. Но для всех для них характерна общая семантика.

Столь же закономерна знаковость цвета в искусстве буддизма. Цвета здесь соотнесены с элементами космической системы мироздания. На первых ступенях здесь стоят пять цветов: красный, белый, зеленый, желтый, синий и зеленый. Они воспринимались как 5 образов божеств. Красный – атрибут ряда божеств потустороннего мира. В Индии по канону женской красоты у нее должно было быть 5 вещей красного цвета – ладони, мочки ушей, подошвы, губы и «следы ног, что поклонникам любы» (Сурина, 2003: 36). Красный – цвет активности, Божественного творения.

Белый – символ воды, святости, мистического просветления. Это атрибут богини любви и красоты, носившей белоснежные одеяния. Кроме того, это цвет Пространства (Сурина, 2003: 37). В мандале, представляющей графическую модель Вселенной, белый круг и точка в центре означают мистический центр, в который спускается Верховное божество Вайрочана. Он изображался белым. «Противопоставление белого и красного представляло идею конфликта между низшим (профаническим) и высшим духовным (сакральными) началами» (Сурина, 2003: 39).

Черный – символ земли, подземного мира, но и начала, хаоса, в котором находился мир до возникновения жизни. Он и символ дурных мыслей и дел. Вот противопоставление белого и черного несет в себе идею изначального дуализма мира, в цикличности времен года, в борьбе добра и зла, демонстрируя единство противоположностей. Белый – символ мужского начала Ян, черный – женского начала Инь.

Оранжевый – цвет одеяния лам, символ отречения от земных благ, уединения, аскезы.

Желтый (золотой) символизирует Юг, добро, свет, огонь, тепло, а по мнению Н.В. Серова – «богатство, любовь и духовность» (Серов, 2015: 99).

Золотой – цвет отца богов, творец Солнца, бог молитвы и жертвоприношения.

Зеленый – цвет «земли», Севера, судьбы, отражающий истинную божественную Суть всего Сущего. Синий – символ воздуха, востока, неба, пространства (Сурина, 2003: 40-41).

Изображение Будды Шакьямуни, как правило, золотисто-желтого цвета. Вообще, цвет тела имеет определенные семантические значения в искусстве буддизма. Таковы, например, изображения йидамов. Йидам в буддизме означает мудрость, преодолевающую в живых существах клешу (понятие буддийской теории сознания, обозначающее основные склонности и пристрастия особи, которые влекут ее к бедам). Йидам белого цвета выражает спокойствие и преображает омраченность. Йидам красного цвета указывает на страстность. Синий цвет – энергия гнева.

Все эти цвета в буддизме давали возможность отразить качества души сквозь призму энергетики (Сурина, 2003: 42).

Несмотря на отличия значений цвета в разных религиозных произведениях, все же есть черты общности. Так, белый цвет в большинстве случаев воспринимается как «признак святости, чистоты, невинности и божественного света» (Серов, 2015: 37). Серов это объясняет так: «Ибо белый цвет сублимировал всю женственность нашего мира в ее обычных условиях существования» (Серов, 2015: 39). Поэтому Н.В. Серов считает, что «белый цвет – сублимат будущей религии «глобализма», белый цвет «в хроматической модели интеллекта сублимирует функции общемирового – Материнского познания» (Серов, 2015: 46–47). А вот красный из-за того, что в нем много оттенков, «содержит огромное многообразие смыслов и значений» (Серов, 2015: 80). Поэтому «красный цвет – оригинален» – и «как первый цвет, появившийся и в фило-, и в онтогенезе». (Серов, 2015: 81–82). Пурпур же «в архетипе различных оттенков сублимирует многие крайности античных религий, а также православия (восточного христианства)» (Серов, 2015: 164–165).

Оранжевые оттенки сублимируют архетипы различных вероисповеданий Востока. В конечном итоге единство красного и желтого означает «единство их общечеловечески-телесных функций» (Серов, 2015: 94). Золотой цвет при этом воспринимается Н.В. Серовым как архетип, связанный с буддизмом (Серов, 2015: 115). Вот почему и в буддизме, и в христианстве он имеет положительные коннотации.

Такие же положительные коннотации мы видим в изображении зеленого цвета и в христианстве, и в исламе, и в буддизме. Синий и голубой также присутствуют в произведениях всех анализируемых конфессий, в большинстве случаев также имея положительное значение. При этом следует помнить, что «зеленый цвет является хроматическим архетипом ислама» (Серов, 2015: 127).

Общность воздействия фиолетового цвета также можно проследить в произведениях разных религиозных представлений. «Фиолетовый сублимирует архетип католичества» (Серов, 2015: 159).

Как мы видели, в разных конфессиях мы видим различное понимание значения цвета. Но при этом следует помнить утверждение Н.В. Серова: «Налицо не различие цветовой символики, а различие в переживании и трактовке бытия» (Серов, 2015: 22).

Проделанный анализ позволяет сделать вывод о «межкультурной универсальности цветовой символики» (Серов, 2015: 191). Все религии в этом отношении равны, если же какая-то конфессия вздумает диктовать свою доминанту над другими, это может привести к уничтожению всех и вся.

Понятно, что мы не рассмотрели все конфессии, не показали особенности произведений. В этом отношении за конкретным анализом религиозных произведений и значений в них цвета можем отослать к своей книге (Махлина, 2008).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Серов, Н. В. 2015. *Символика цвета*. СПб.: Страта.

Григулович, Л. А. 2014. Цвет в жаргонизмах. *Русская речь* 1: 62-65.

Чертов, Л. Ф. 2014a. О цветовой символике. В кн.: *Знаковая призма: статьи по общей и пространственной семиотике*. М.: Языки славянской культуры,187-195.

Чертов, Л. Ф. 2014b. «Алфавит» и «палитра»: два принципа смыслообразования. В кн.: *Знаковая призма: статьи по общей и пространственной семиотике*. М.: Языки славянской культуры, 180-186.

Сурина, М. О. 2003. *Цвет и символ в искусстве, дизайне и архитектуре*. М.; Ростов н/Д: Издательский центр «МарТ».

Трубецкой, Е. 1965. *Умозрение в красках. Три очерка о русской иконе*. Париж: YMCA PRESS.

Махлина, С. Т. 2008. *Семиотика сакрально-религиозных представлений*. СПб.: Алетейя.

Significance of color in religious works

Makhlina Svetlana Tevel'evna

Saint-Petersburg State Institute of Culture. Saint-Petersburg, Russia

ABSTRACT

In our work, we dwell on the sign of color in the works of Western European medieval Christianity, Orthodoxy, Islam and Buddhism. The symbolism of light occupies a special place in the symbolism of medieval culture. Therefore, the most favorite was white, as the lightest and the most luminiferous color. Therefore, precious luminiferous stones were valued. The status of subsequent colors decreased with decreasing aperture and brightness. In Orthodoxy, a certain color was associated with a certain object. They had objective connections dating back to the cosmogonic representations of their ancestors. Light and color have a certain semantics in Orthodoxy, representing the symbols of three worlds – spiritual, mental and physical. The golden color is associated with the Tabor Light, means eternity, imperishability, immortality. Red color is a symbol of love, sacrifice, freedom, independence, opposition to the center, historical and spiritual struggle. White color is a symbol of uncreated energies, a sign of purity, Divine grace that exists outside of time and voices silence, silence, the presence of a holy spirit symbolizing the Logos that came to the world. .Blue is the color of the Virgin and angels, a symbol of purity, peace, silence, equanimity of spirit. Green is life, resurrection, a hymn to nature and the immortal soul. The blue color represents mystery, depth, super reality. It is used to denote the Hymaty of Christ, the garment of the Virgin. It is the color of faith, wisdom, peace, mystery, impenetrable eternity. Purple - victory, greatness, glory, strength, domination, splendor. This is the royal color of Christ. It also means sacrifice, the love shown by God and Christ to the world, and at the same time - martyrdom. Yellow is warmth and joy, gray is desert, rocks, violet is the color of the sorrows of saints, red is the symbol of love and sacrifice, white is the symbol of purity, black represents hell. In Islam, gold symbolizes the sun, blue symbolizes the sky, green symbolizes paradise and garden, red symbolizes gems. Unlike Christianity, the light in Islam was perceived as a sensation of the presence of God, a symbol of Allah. In Buddhism, the symbolism of color is very important. Yidam of white color expresses calmness and transforms gloominess. Yidam of red indicates passion. Blue indicates the energy of anger. Shakyamuni's body color is usually golden yellow. Yidams overcome flare in living beings the main inclinations and addictions of individuals that entail its present and future troubles. Despite the fact that in different countries Buddhist art takes on different characters, color still has common semantic meanings. As we can see, color is an important semiotic system in different religious denominations. In many ways, the semantics of color coincide, because color itself has objective laws that affect our perception.

***Key words**: color, religious denomination, semantics of color.*

УДК 82.091+79.01/.09

Цвет в художественных произведениях Эжена Фромантена

Овчарова Екатерина Эдуардовна

Независимыйисследователь, Санкт-Петербург, Россия
ekbs@yandex.ru

АННОТАЦИЯ

Эжен Фромантен [Eugène Fromentin] (1820–1876), французский деятель культуры середины XIX века, известен как художник-ориенталист и литератор. Его перу принадлежат две небольшие книги, так называемые алжирские дневники (lesrécitsalgériens): «Лето в Сахаре» («Un été dans le Sahara», 1857) и «Год в Сахеле» («Une année dans le Sahel», 1859), роман «Доминик» («Dominique», 1862), во многом имеющий автобиографический характер, и искусствоведческий трактат «Старые мастера» («Les Maîtres d'autrefois», 1876). В статье на примерах рассмотрены художественные средства Эжена Фромантена, показывается, что они во многом основаны на умении использовать цвет и освещение, поскольку способом развития сюжета в его художественных произведениях является описание пейзажей, природы, окружающего мира, внешнего облика и действий персонажей. Стиль Фромантена соединяет в себе живописные и художественные средства выражения, синтезирует в единое целое свет, цвет, яркие цвета и полутона, звуки и запахи. Творчество Фромантена обозначило наступление новой эпохи, в которой визуальные образы стали доминирующим способом изображения действительности. Мнение о документальном характере его книг и живописных полотен всегда было распространено среди поклонников его творчества, оно вызвано виртуозным умением Фромантена создавать иллюзию объективности. Например, Александр Дюма, искренний поклонник творчества Фромантена, отмечал в своем обзоре Салона 1859 г., что живописные полотна Фромантена представляют Восток чрезвычайно изысканно, безупречно и достоверно. Целью данной работы является изучение проблемы жанра литературных произведений Фромантена.

Ключевые слова: *Фромантен, литературный пейзаж, проблема жанра.*

ВВЕДЕНИЕ

Фромантен [Eugène Fromentin] (1820–1876), французский деятель культуры середины XIX века, был первоначально известен как художник-ориенталист; его живописные полотна имели успех уже на Салоне 1847 года. Он участвовал и в некоторых Салонах последующих лет. В 40-50-х годах XIX века Эжен Фромантен с перерывами около года провел в Алжире, после чего на основе впечатлений от путешествий создал две небольшие книги, так называемые алжирские дневники (les récits algériens): «Лето в Сахаре» («Un été dans le Sahara», опубликовано в журнале в 1854 году, книга вышла в 1857 году) и «Год в Сахеле» («Une année dans le Sahel», соответственно 1858 и 1859 годах). Фромантен также написал роман «Доминик» («Dominique», 1862), который считают психологическим, и трактат «Старые мастера» («Les Maîtres d'autrefois», 1876) о нидерландских живописцах.

Алжирские дневники Фромантена обычно считают произведениями документального жанра – подобным образом рассматриваются они, например, в российских изданиях 1985 и 1990 годов; они трактуются как образцы литературы путешествий и В.А. Никитиным (Фромантен, 1985: 13), автором заметок, предваряющих эти оба издания. Перевод дневников вышел в издательстве «Наука» (Фромантен 1985, 1990) в документальной серии «Путешествия по странам Востока», а не в литературной («Литературные памятники»), так что не все особенности фромантеновской прозы были приняты во внимание. На самом деле эти произведения лишь внешне схожи с популярным в Новое время жанром литературы путешествий *voyage pittoresque* (*pittoresque* – не столько *живописный*, то есть относящийся к изобразительному искусству, сколько *образный*, *красочный, живой, занимательный*) [Здесь и далее: курсив мой. – *Е.О.*] (Овчарова, 2012).

РЕЗУЛЬТАТЫ И ОБСУЖДЕНИЕ

Путешественник Фромантена, от лица которого ведется повествование в алжирских дневниках, вообще говоря, не имеет никакой материальной цели. Ги Сань, известный французский исследователь творчества ряда авторов XIX века, писал в предисловии к вышедшему в «Библиотеке Плеяды» собранию сочинений об удивительной сосредоточенности Фромантена на идее путешествия по пустыне, от которой его не могли отвлечь никакие стереотипы ориентализма, достопримечательности или приключения. Способом развития сюжета в алжирских дневниках Фромантена становится пейзаж, изображение с помощью литературных средств необычайно красочного окружающего мира как некоего действа. Герой дневников ищет только упоения светом и ярких впечатлений. Более всего его занимает окружающий пейзаж. Даже самый внимательный читатель не сможет ничего узнать об источнике материального благосостояния героя дневников, впрочем, это не представляется важным; взаимодействие же героя с окружающими людьми большей частью поверхностно, остается на событийном уровне и не затрагивает глубоко его чувств. Война в пустыне показана здесь в самом живописном своем обличии, как, например, это представлено у Делакруа, она здесь имеет вневременной характер; и кажется, что герой не может подвергнуться никакой опасности, хотя и находится среди воинственных племен.

Политические страсти в этом красочном мире пустыни являются лишь деталью пейзажа. Так, волнения во Франции, весьма значимые для истории XIX века являются лишь деталью живописной картины южного дня в арабском селении Сиди Окба, куда прибывает гонец-араб на взмыленных и усталых лошадях. Здесь раскалено добела небо, беспокойно шелестят пальмы с покрытыми черной пылью листьями, в воздухе кружится стая птиц, потревоженная ружейным выстрелом, а герои проводят время за угощением в тени смоковницы (Фромантен, 1990).

Повествование в алжирских дневниках построено по фрагментарному принципу, перед читателем лишь внешне подчас даже не связанная последовательность красочных картин. Однако это не запись подлинного потока впечатлений во время путешествия, а прием, позволяющий его имитировать, так что эти произведения Фромантена никак не являются настоящими записками путешественника.

Вот, например, эпизоды во второй части цикла, книге «Лето в Сахаре»: караван останавливается на ночь. Читатель словно воочию видит усталых людей и животных – подпруги и ремни поспешно скидываются, верблюды ожесточены и не хотят ждать, пока их спокойно разгрузят. Перед нами ободранные ветром желтые пальмы и караван-сарай на краю оврага, унылая картина мечети и кладбища возле караван-сарая, где могилы тесно прижаты и буквально наступают друг на друга, груды камней, скалы, в глаза бьет ветер и песок, мы видим пустой заброшенный караван-сарай и тучи песка, слышим дикий шум ветра в ветвях деревьев... Или скупо освещенная сцена встречи героя дневников и «борджа», местного святого. Герой ошибается и принимает святого за слугу, вышедшего принять

поводья его лошади. Темноту прорезывает луч света из полуотворенной двери, слышны голоса, кто-то выныривает из темноты, герой различает в неверном свете причудливую маленькую фигурку, этот образ остается у него в памяти и позже позволяет ему понять свою ошибку (Фромантен, 1990).

На живописных полотнах Фромантена также представлены разнообразные сцены восточной жизни, и это взгляд художника, преобразующего увиденное, создающего на основе элементов реального мира собственное художественное пространство, а не бесстрастная фиксация этнографических диковинок и разного рода восточных достопримечательностей. Пространство на картинах имеет уже некие иные черты, не свойственные реальному миру. Так, ряд исследователей отмечают перемену цвета в алжирских пейзажах Фромантена – художник, например, практически не использует красный цвет, который хотя и присущ алжирским ландшафтам, но может нарушить так любимую автором дневников ясность и гармонию. Однако мнение о документальном характере творчества Фромантена, вызванное его удивительным умением создавать *иллюзию достоверности* своего художественного мира, всегда было распространено среди поклонников его творчества. Например, Александр Дюма, искренний поклонник творчества Фромантена, который был уверен в духовном и профессиональном превосходстве художника над многими современниками, отмечал в своем обзоре Салона 1859 года, что живописные полотна Фромантена представляют Восток чрезвычайно изысканно, безупречно и *достоверно* [Dumas, 1859: 124].

Как выше было указано, единственный роман Фромантена «Доминик» обычно относят к разряду психологических. Фромантен родился и вырос в Ла-Рошели, которую называли «Французской Женевой»; будущий художник сформировался как личность в протестантской среде, повышенная чувствительность к моральным проблемам и совершенная бескомпромиссность решений, свойственная этой ветви христианства, нашли свое отражение в романе, во многом носящем автобиографический характер. Как отмечает современный французский биограф Фромантена Клемент Боргаль (Clément Borgal), глубинные моральные предпочтения героев, почти чрезмерное чувство внутренней жизни, ощущение движений души придает порой повествованию черты некоего мистического янсенизма, хотя и далекого от религиозных доктрин, но выраженного вполне явственно (Borgal, 1998: 13).

Однако «Доминик» явился новым словом не только в психологическом жанре, он написан тем особым стилем, который его автор выработал еще в алжирских дневниках. Этот стиль соединяет в себе живописные и художественные средства выражения, синтезирует в единое целое свет, цвет, яркие цвета и полутона, звуки и запахи (Овчарова, 2007).

Хотя роман Фромантена имеет определенное сходство со знаменитым романом Гете о страданиях юного Вертера, он построен совершенно иным способом; читатель имеет возможность как бы «видеть» происходящее со стороны и трактовать его на основании собственного опыта. Перед ним предстает набор движущихся картин, расцвеченных яркими красками, автор скорее предлагает информацию к размышлению, чем сообщает о побудительных мотивах действий персонажей; благодаря такому художественному приему пространство романа обретает многомерность и объемность.

Появление «Доминика» ясно обозначило наступление новой эпохи, в которой визуальные образы стали доминирующим способом изображения действительности. Образ главной героини романа Мадлен, некий идеал светской женщины середины XIX века, хотя и создан на основании реального прототипа, достаточно туманен, он похож скорее на очерк женской фигуры с картины Камиля Коро, нечеткий силуэт на фоне впечатляющего пейзажа, чем на героиню психологического романа. В нем явственно проступают, как писали исследователи, черты героинь романов И.-В. Гете, мадам де Лафайет, Ю. Крюденер (Овчарова, 2007). В романе нет четкого портрета Мадлен, перед нами постоянно лишь очерк, силуэт, впечатление; мы наблюдаем ее глазами влюбленного в нее героя,

видим, как она из воспитанницы монастырской школы, девушки-подростка, еще несколько неуклюжей, донашивающей школьную одежду, становится изысканной хозяйкой парижского салона.

Вот портрет Мадлен при первом ее появлении: «…в ту пору, о которой я рассказываю, она ходила в унылых, узких, закрытых платьях, корсаж которых спереди вытерся о парту, а юбку морщило от коленопреклонений на плитах часовни. Лицо у нее было очень белое, того холодного оттенка, который свидетельствует о жизни в четырех стенах и полнейшей внутренней безмятежности: глаза как будто еще не совсем раскрылись, смотрели словно со сна; она была ни мала, ни высока, ни худа, ни толста, с полудетской фигурой, еще не определенной и не развившейся ...» (Фромантен, 1977: 65).

Во время судьбоносной прогулки, когда вместе с весенним пробуждением природы в герое начинает просыпаться чувство к Мадлен, мы видим ее еще раз, в сумерках ее лицо кажется особенно белым, у нее небольшая рука, кажущаяся герою прохладной. Также мы понимаем, что Мадлен хорошо воспитана и безупречно тактична (Фромантен, 1977: 72); несколько страниц посвящено описанию Мадлен Домиником, который предается воспоминаниям во время ее двухмесячного отсутствия: здесь мы узнаем, как обычно Мадлен приветствует Доминика из своего окна, как поет романсы на свежем воздухе; у нее пленительная и чуть небрежная «манера закручивать волосы узлом, подколотым на затылке и перехваченным посередине лентой, словно черный сноп» (Фромантен, 1977: 77), она предпочитает экзотические духи, и ей необычайно к лицу синий цвет, который оттеняет ее белую кожу.

В дальнейшем мы запоминаем ее голубой газовый шарф и манеру разговаривать, Доминик описывает, *как* она говорит, но не очень много сообщает о содержании разговора (Фромантен, 1977: 84–85).

Ключевое событие повествования, визит в дом Мадлен графа де Ньеврa, ее жениха, Доминик наблюдает со стороны, с улицы через окно. Сцена освещена скупо; лицо Мадлен склонено над пяльцами, оно затемнено ее темными волосами, а фигуру окутывает алеющий отсвет ламп (Фромантен, 1977: 95).

В дальнейшем мы узнаем о ней еще и другие детали, основанные на внешних впечатлениях, но это не приблизит нас к разгадке героини (Фромантен, 1977: 131–141); даже длительные беседы между ней и Домиником в конце романа только подтверждают безупречность Мадлен, впервые в полной мере проявленную ею во время памятной весенней прогулки, но не способствуют полному постижению ее характера.

Другие женские персонажи романа намечены несколькими штрихами. Такова Жюли, сестра Мадлен. У нее нет особых примет, кроме больших сумрачных глаз, в которых выражаются все душевные движения. Еще более скупо обозначен образ жены Доминика, о присутствии которой читателю все время напоминают, хотя это лишь движущаяся фигурка в отдалении. Именно этот чисто живописный, безмолвный образ придает ей достоверность, как если бы речь шла о человеке, которого мы сами видели издалека, но с которым так и не смогли поговорить.

ВЫВОД

Умение Фромантена создавать иллюзию объективности проявляется как в литературных, так и в живописных произведениях, рассматриваемых подчас «наивными» зрителями и читателями как изображения, ценные с точки зрения этнографии и истории, в то время как там везде представлена просто прекрасная картина, в которой, возможно, слишком многое обязано фантазии художника, чтобы она могла считаться научным артефактом.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Овчарова, Е. Э. 2012. Алжирские дневники Эжена Фромантена: значение, восприятие, дискурс. *Вестник С.-Петербургского университета* 9 (1): 24-33.

Овчарова, Е. Э. 2007. Интертекстуальные связи в романе Эжена Фромантена «Доминик». В кн.: *2007 Материалы XXXVI Международной филологической конференции 12–17 марта 2007 г. Вып. 8.: История зарубежных литератур.,* И.В. Лукьянец, А.Ю. Миролюбова, ред. СПб.: Филологический факультет СПбГУ: 134-138.

Фромантен, Э. 1977. *Доминик*. Л.: Художественная литература.

Фромантен, Э. 1985. *Одно лето в Сахаре*. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы.

Фромантен, Э. 1990. *Сахара и Сахель*. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы.

Borgal, C. 1998. *Eugune Fromentin tel qu'un lui-mкme*. Paris: L'Harmattan.

Dumas, A. 1859. *L'Art et les artistes contemporains au salon de 1859*. Paris: A. Bourdilliat.

The use of color as an artistic medium in the works of Eugene Fromentin

Ovcharova Ekaterina Eduardovna

Independed researcher, Saint Petersburg, Russia

ABSTRACT

Eugène Fromentin (1820-1876) can be described as a French cultural figure of the mid-19th century. He was known as an orientalist and writer. He wrote two small books, the so-called Algerian diaries (les récits algériens): «Summer in the Sahara» («Un été dans le Sahara», 1857) and «Year in the Sahel» («Une année dans le Sahel», 1859), the novel «Dominique» («Dominique», 1862), and the art criticism treatise «Old Masters» («Les Maîtres d'autrefois», 1876). Fromentin's only novel is largely autobiographical in nature. The article discusses the artistic means of Eugène Fromentin, gives examples and shows that they are largely based on the ability to use color and lighting. The development of the plot in his works of art is based on a description of landscapes, nature, the world, the appearance and actions of the characters. Fromanten's style combines pictorial and artistic means of expression, synthesizes light, color, vibrant colors and midtones, sounds and smells into a single whole. Fromentin's work marked the onset of a new era in which visual images became the dominant way of depicting reality. Among fans of his work, there has always been a widespread opinion about the documentary nature of his books and paintings. Such an opinion arose due to the virtuosity of Fromentin to create the illusion of objectivity. For example, Alexander Dumas, who was a sincere admirer of the work of Fromentin, noted in his review of the Salon of 1859 that the paintings of Fromentin represent the East extremely elegantly, impeccably and reliably. The aim of this work is to study the problems of the genre of literary works Fromentin.

Key words: *Fromentin, literary landscape, the problem of the genre.*

УДК 811.512.37

Цветовой код калмыцкого героического эпоса «Джангар»

Омакаева Эллара Уляевна

Калмыцкий государственный университет имени Б.Б. Городовикова, Элиста, Республика Калмыкия, Россия
elomakaeva@mail.ru

АННОТАЦИЯ

Восприятие цветового пространства во многом определяется сложившейся в данном обществе языковой и культурной традицией. Цвет представляет собой природно-ландшафтный и эстетико-философский феномен. Каждый язык располагает неким набором слов, позволяющих номинировать определенные участки цветового спектра. Обоснованность выбора эпоса для исследования в аспекте, заявленном в названии статьи, определяется рядом причин. Цветообозначения (далее ЦО) можно рассматривать как своеобразный ключ к адекватному пониманию эпического текста. Поэтому налицо проблема адекватности перевода с калмыцкого языка ЦО вообще и эпических ЦО в частности. Слова с цветовым значением образуют кластер «Колоративы» (в другой терминологии – лексико-семантическое поле цвета). Цветовые номинации представлены в калмыцком героическом эпосе «Джангар» в основном прилагательными. Материалом исследования послужил цикл Ээлян Овла. Объектом исследования являются адъективные колоративы, относящиеся к лексико-семантической группе (ЛСГ) прилагательных «Названия цвета», функционирующие в тексте двух глав эпоса. Предметом исследования выступает этнокультурная специфика таких цветолексем. Цвет не только вербализуется словом, но и интерпретируется как символ. Цель работы – выявить и сопоставить доминантные базовые ЦО в тексте двух глав эпоса «Джангар». Помимо описания и наблюдения используются кластерный и функциональный подходы, приемы контекстуального, компонентного, статистического анализа, а также метод сплошной выборки. Проведенный сопоставительный анализ базовых ЦО, выявленных в двух главах эпоса, позволяет сделать предварительны вывод о том, что специфика калмыцкой эпической цветовой картины мира проявляется в доминировании контрастных ахроматических цветов (черного и белого) и красного хроматического цвета. Полученные результаты позволят в дальнейшем провести фронтальное исследование базовых ЦО на основе анализа функционирования доминантных колоративов как в текстах различных глав как одного эпического цикла, так и разных версий, а также в эпосах разных народов и в различных жанрах калмыцкого фольклора.

Ключевые слова: *колоратив, эпическая картина мира, цветовой код, кластерный подход, калмыцкий эпос «Джангар».*

ВВЕДЕНИЕ

Как отражаются в калмыцком эпосе и в фольклоре в целом цветовые представления этноязыкового сообщества, как сам язык влияет на формирование представлений о цвете? Прежде всего, следует отметить, что цветовые представления отмечены глубинным сходством, поскольку «мышление разных этносов, народов сущностно единообразно» (Касевич, 1996: 127), но в то же время могут

разниться от этноса к этносу в силу тех или иных причин культурно-исторического характера. Владение языком предполагает и понимание картины мира, отраженной в этом языке.

Все многообразие лексического состава эпоса может быть упорядочено с помощью системы семантических кодов (растительный, животный, цветовой, числовой, пространственный, временной и т. д.). В системе традиционных культурных кодов монгольских народов особое место занимает цветовой код как визуальный способ восприятия и обработки информации, о чем мы не раз писали (Омакаева, 2001; 2009).

Наш доклад преследует две основные цели. Во-первых, необходимо обсудить круг проблем, которые могут возникнуть в связи с предстоящим в дальнейшем системным описанием и комплексным анализом базовых ЦО – идентификаторов определенных групп калмыцкой колоративной лексики под углом зрения гипотезы о том, что сопоставление культур может опираться на сопоставление языков, их обслуживающих, в частности на сопоставление ЦО, формирующих и выражающих важнейшие фрагменты эпической цветовой картины мира. Во-вторых, попытаемся выявить на эпическом материале некоторые ключевые для цветовой картины мира ЦО, репрезентирующие важные для понимания менталитета этноса идеи. Но здесь возникает вопрос: всегда ли о значимости ЦО в поэтической системе эпоса свидетельствует частотность их употребления?

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ОСНОВА ИССЛЕДОВАНИЯ

Цвет как многомерный феномен привлекал и привлекает исследователей с разных точек зрения. Особый интерес вызывают междисциплинарные культурологические штудии, совмещающие естественно-научное изучение цвета и его эстетическое вербальное освоение в языке и тексте (Серов, 2003). Ученые занимаются систематизацией, моделированием и картографией цвета (см.: Грибер, Милонас, 2015 и др.).

Американские исследователи Б. Берлин и П. Кей ровно полвека назад (Berlin, Kay, 1969) в своей классической работе «Basic colour terms: their universality and evolution» («Основные термины цвета: универсальность и эволюция») исследовали на материале 98 языков мира межъязыковое соответствие цветовых фокусов и попытались выделить общую закономерность возникновения ЦО, объясняя различия в цветовых палитрах разных языков развитием языка и культуры в целом. Они пришли к выводу, что отсутствие в том или ином языке обозначения для какого-либо цвета означает, что данное этноязыковое сообщество находится на той стадии, когда у него отсутствует таковая потребность. Данная теория в дальнейшем подверглась доработке авторами (Kay, 1975; Kay, 1999), в том числе и в сотрудничестве с другими учеными (Kay, McDaniel, 1978; Kay etal., 1991; Kay etal., 1997; Kay, Maffi, 1999; Kay etal., 2009) и способствовала появлению множества других работ в этой области, в которых она приобрела как своих сторонников, так и критиков, в числе которых как зарубежные исследователи (Saunders, 1998; Wierzbicka, 1990), так и отечественные (Фрумкина, 1984; Василевич, 1987 и др.).

Активно изучаются ЦО на материале разных языков, прежде всего индоевропейских (Норманская, 2005). Осуществлена попытка реконструкции пракельтской системы ЦО, выявлены ее отличия от индоевропейской системы (Дыбо, Михайлова, Норманская, 2002).

Нами используется полевая методика в отношении ЦО калмыцкого языка вкупе с кластерной. ЦО образуют кластер цвета, кодируя один из значимых фрагментов языковой картины мира, отражающий ценностные приоритеты и культурные стереотипы этносообщества определенной эпохи. Лексические единицы входят в кластер на основании того, что у них есть архисема, то есть общая родовая сема, которая объединяет все элементы (в нашем случае – 'цвет'). Принципиально важно, что к ЦО мы не относим нецветовые ЛСВ полисемантов, в частности переносные названия, а также номинации конской масти.

За единицу анализа нами принимается колоратив, представляющий собой лексико-семантический вариант слова (ЛСВ), если оно многозначно, или же слово в целом в случае моносемии. Следует отметить, что разные авторы применяют различные термины для ЦО: колороним, колоризм, колорема и т. д. Под колоративом мы понимаем ЛСВ слова, указывающий именно на цвет, что мотивирует возможность употребления лексемы в других значениях.

РЕЗУЛЬТАТЫ И ОБСУЖДЕНИЕ

В настоящей работе мы предпринимаем попытку доминантного описания базовых ЦО на материале двух глав цикла Элян Овла («ОРЧЛҢГИН СӘӘХН МИҢЪЯН КҮЧТӘ КҮРМН ХААГ ӘМДӘР БӘРЖ ИРГСН БӨЛГ» и «Арслңгин Арг Улан Хоңһр Арг Манзин Буурлта, Әәх Догшн Маңна хаанла бәәр бәрлдгсн бөлг»).

Хотя колоративная лексика эпоса уже привлекала внимание ученых с точки зрения частотности, например, краткий обзор представлен в (Бадгаев, 2016), статистические данные в разных работах несколько разнятся. Одни исследователи (Тодаева, 1976) считают, что в эпосе (цикле Элян Овла) преобладает номинация желтого цвета *шар*: прилагательное *желтый* держит первое место по числу словоупотреблений (320), на втором месте – хар ‘черный’ (291), на третьем – цаһан ‘белый’ (191), на четвертом – көк ‘синий, голубой, зеленый’ (116) и на пятом – улан ‘красный’ (110).

По подсчетам Г.Ц. Пюрбеева, в «Джангаре» цветолексемы располагаются в убывающем порядке следующим образом: сначала слова с семантикой белого (*цаһан*), затем идут номинации желтого (*шар*), черного (*хар*), синего (*көк*) и красного (*улан*) цветов. Также зафиксированы наименования других цветов (например, *бор* ‘серый’).

В.В. Салыковой в результате сопоставительного анализа ЦО двух глав синьцзян-ойратской и калмыцкой версий эпоса «Джангар» было установлено, что наиболее употребительными в них являются лексемы *улан* (красный) и *хар* (черный), далее идут слова с семантикой белого, желтого, синего, голубого, зеленого и серого цветов (Салыкова, 2013).

В других работах [Бачаева, 2015; Очирова, Бачаева, Мулаева, 2015: 143] представлена иная шкала ЦО в цикле Элян Овла: на первом месте – хар ‘черный’ (153 словоупотребления), затем – цаһан ‘белый’ (92), на третьем месте – шар ‘желтый’ (54), на четвертом – көк ‘синий’, на последнем, пятом, месте – улан ‘красный’ (42). Монгольский лингвист Г. Гэрэлмаа вывела на первое место в калмыцком эпосе красный цвет (Гэрэлмаа, 2015).

Возникает вопрос: почему так разнятся результаты? Анализ показывает, что не обрисована четко методология исследования.

Во-первых, не совсем понятно, бралось в расчет слово (лексема) в целом или ЛСВ с цветовым значением? Во-вторых, некоторые ЦО в калмыцком языке, например, *хар*, в отличие от соответствующих русских ЦО, могут номинировать как собственно цвет (черный), так и масть животного (вороной), а это не одно и то же. При составлении словарной статьи колористического словаря эпоса в составе семантической структуры цветолексемы важно отграничить исходное (прямое) значение от производных (в том числе переносных), разработать унифицированный подход к словарным дефинициям ЦО.

При описании цветонаименований в лингвистике исследователи сталкиваются прежде всего с проблемой классификации цветовых прилагательных. Насколько объективно традиционное выделение семи цветов спектра?

В культуре монгольских народов традиционно выделяют отцовские цвета (*эцк өңг*) и материнский цвет (*эк өңг*), каковым считается белый. К первым относятся все цвета радуги. Но сколько цветов в радуге у монгольских народов?

Цвета радуги демонстрируют зависимость цвета от языка: в русской радуге их традиционно семь, а у калмыков, как и у некоторых других тюрко-монголов, всего три цвета радуги. Так, в эпосе «Джангар» фигурирует желто-красно-синяя трехцветная радуга: *Оһтрһуд… шар улан көк һурвн*

солңһ хадв ‘В небе появилась желто-красно-синяя трехцветная радуга’. В то же время в эпосе «Гэсэр» говорится о пятицветной радуге.

На наш взгляд, именно три хроматических цвета являются основными (үндсн) в калмыцкой культуре и, соответственно, базовые ЦО – это улан ‘красный’, шар ‘желтый’ и көк ‘синий/зеленый’. Аристотель тоже первоначально говорил о трехцветной радуге, состоящей из красного, желтого и зеленого цветов.

Под основными цветами понимаются не только хроматические, но и ахроматические тона. Последние представлены черным, белым и серым. Таким образом, в калмыцком языке в основные цвета входит шесть наименований цвета, каждое их которых образует подсистему (микрокластер). Для отнесения к цветовой доминанте необходимы монолексемность и непроизводность, частотность, свободная сочетаемость, словообразовательная и фразеологическая активность ЦО. Оранжевый цвет не относится калмыками к основным, поскольку монолексемы для названия этого цвета в калмыцком языке нет. Соответствующий участок цветового спектра обозначен билексемой *улвр шар* ‘оранжевый’ (букв. ‘красновато-желтый’). Речь идет об оттенке желтого – желтом цвете с красным оттенком.

В тексте анализируемых глав эпоса представлены хроматические (красный, жёлтый, синий) и ахроматические (белый, чёрный, серый) цвета с различными оттенками и полутонами. Монгольские народы отдавали предпочтение черно-белым тонам и сине-красно-желтой цветовой триаде КУШ (СКЖ). Эта традиция восходит к древним хуннам. Различные пропорции белого и черного дают широкую ахроматическую палитру оттенков серого.

В анализируемых главах эпоса хорошо представлены два ахроматических ЦО – черный и белый, причем отмечается существенное преобладание первого над вторым: 11 против 5. Так, в главе «ОРЧЛҢГИН СӘӘХН МИҢЪЯН КҮЧТӘ КҮРМН ХААГ ӘМДӘР БӘРҖ ИРГСН БӨЛГ» лексема *хар* встретилась 19 раз в разных значениях, но как **ЦО *хар* имеет 10 словоупотреблений**, остальные ЛСВ данной лексемы встречаются в нецветовом значении: в 8 случаях *хар* имеет переносное значение, в одном случае это имя собственное (антропоним). В главе «Арслңгин Арг Улан Хоңһр Арг Манзин Буурлта, Әәх Догшн Маңна хаанла бәәр бәрлдгсн бөлг» мы увидели совсем другую картину: **из 15 случаев только одно словоупотребление является ЦО** (*харболд төдг* ‘черный стальной крючок’), остальные 14 или имеют нецветовое значение (8 словоупотреблений, из них 2 представляют номинации масти коня: вороной – *Эцкинтн хар мөрн*), или входят в состав имен собственных (4 антропонима и 2 топонима).

Что касается белого цвета, то он может не рассматриваться как отдельный цвет, поскольку содержит в себе весь цветовой спектр. Не случайно монгольские народы именуют его материнским (*эк өңг*): белый цвет олицетворяет начало, он ассоциируется с рождением новой жизни.

Белый цвет представлен в первой из двух рассматриваемых глав **пятью ЦО:** цвет одежды (*түүкә цаһан бииз* – 1), лампады (*мөрн цаһан зулнь* – 2) и столика (*әрүн цаһан ширә* – 1), цвет шерсти зайца (*өл-маңхн цаһан туула мет гүүһәд*). Лексема цаһан в тексте имеет 17 словоупотреблений, из них 5 – ИС, 7 – нецветовые. В числе последних отметим 2 ЛСВ: светлый (*цаһан гергн* ‘светлоликая супруга’ и священный (*күүкн цаһан мирд* ‘священный амулет’).

В другой же главе ЦО *цаһан* ‘белый’ вообще не отмечено, в тексте есть 8 словоупотреблений данной лексемы: в двух случаях это топонимы, в остальных 6 случаях имеем значение ‘светлый’, то естиь не цветовое, а световое значение.

ЦО *улан* (10) лидирует среди хроматических колоративов в обеих главах эпоса: в первой из анализируемых глав из 8 словоупотреблений **6 – ЦО** (*улан һосн* ‘красные сапожки’ – 2; *түүкә улан чачр* ‘красный шатер’; *улан урл* ‘красные губы’ и т. д.). В двух других случаях мы имеем дело с зоонимом (кличкой коня) – *УлманАгсг Улан.* В другой главе из 21 словоупотребления цветовой лексемы **4 – ЦО** (*улан туг* ‘красное знамя’ – 3; *улан хатн* ‘красноликая ханша’). В остальных 16 случаях мы имеем дело с антропонимом (именем богатыря): *Нәрн Улан Баатр* – 5, Улан Хоңһр – 11. И еще в одном случае мы имеем дело с фразеологизмом *улан хальң* ‘хмельной’: *Дүүвр хар арзаснь / Машин **улан хальң** болтлан уув.*

Особенности идиостиля сказителя особенно ярко проявляются в сложных эпитетах, когда ЦО употребляется вместе с другим прилагательным (например, түүкэ улан, букв. сырой + красный), сравнениях и др.: *За гидг мод түләд, / Зандн гидг цәәһән чанад, / **Түүкэ улан** чачран татад, / Суха мет, улаһад, / Сур мет, сунад, унтв.*

Красный цвет сравнивается в эпосе с кровью и огнем. Употребление адъективной цветолексемы *красный*, усиленной субстантивами *кровь* и *огонь*, глубоко символично. Образ крови как символа жизни очень значим в эпосе. На этой ассоциации основано такое устойчивое сравнение, как *цусн улан* ‘красный, как кровь’. Кровь, как и огонь (*һал улан шил* ‘огненно-красное стекло’) – прототип красного цвета. Огонь выступает как земной представитель солнца, дарующего жизнь.

Красный цвет используется в эпосе при описании внешности женщины, выступая символом красоты: *улан хатн* ‘красноликая ханша’. Приведем другой пример с ЦО *улан* с такой же символикой: *улан чирә* ‘румяное лицо’. Как красивый цвет воспринимается и желто-красный цвет (рус. «кровь с молоком»).

Семантика красного как цвета жизни перекликается с белым цветом, который тоже символизирует жизнь, рождение. Связь красного и белого и взаимозаменяемость этих ЦО подтверждается тем, что монголы белую лошадь часто называют красной (*улан морь*).

Как мы видим, ЦО улан ‘красный’ довольно часто входит в состав эпических антропонимов (имен богатырей) и зоонимов (кличек животных), а также активно употребляется в функции эпитета при описании внешности человека, растений и их частей. Так, имя любимого богатыря Джангара – *Улан Хоңһр* (Алый Хонгор). В переводе ядерный колоратив оригинала замещается оттеночным ЦО.

Что касается вещных коннотаций цветообозначений, то есть связи с предметом-реалией, своего рода «эталоном» цвета, то цветообозначение *улан* часто встречается вместе с номинациями реалий и предметов, имплицитно содержащих сему цвета. Это позволяет охарактеризовать красный цвет как имеющий окраску одного из цветов радуги, цвет крови, огня, сандала: *улан зандн* ‘красный сандал’ и т. д.

На втором месте после красного в первом тексте – монолексемное базовое ЦО *шар* ‘желтый’ (9). Само же слово *шар* как таковое встретилось 22 раза: 10 раз в составе билексемного ЦО *шар-цоохр* ‘желто-пестрый’ и 3 раза в переносном относительном значении. В качестве базового ЦО *шар* употребляется с артефактами типа оружия, посуды, утвари, конского снаряжения: *шар болд үлд* ‘желтый стальной меч’ (4), *шар шаазң* ‘желтая чаша’ (2), *шар тулм* ‘желтый мешок’ (1), *шар аһ* ‘желтая пиала’ (1), *шар эмәл* ‘желтое седло’ (1).

Желтый цвет ассоциируется у калмыков с солнцем и золотом.

Во втором тексте ЦО *шар* желтый встретилось только 2 раза (*шар бәәшң* ‘желтый дворец’), а само слово 18 раз. Интересно отметить, что во втором тексте оказалось частотным не ядерное ЦО-гипероним, а периферийный колоратив-гипоним, входящий в МК желтого цвета. Речь идет о ЦО *шар-цоохр* ‘желто-пестрый’ (7). В трех случаях говорится о желто-пестром знамени (шар-цоохр туг), еще в трех случаях о желто-пестром дротике (шар-цоохр арм), а в одном контексте – о желто-пестром дворце (*шар-цоохр бәәшң* ‘желто-пестрый дворец’). Кстати, в первом тексте также лидирует этот колоратив, опережая базовое ЦО на 3 единицы (10). Семантика и символика данного ЦО заслуживает отдельного исследования.

После желтого следует синий/зеленый. В первом тексте ЦО *көк* ‘синий/зеленый’ встретилось всего 2 раза в составе формулы *көк девән өвснд* ‘На зеленой молодой травке’. Во втором тексте данное ЦО тоже зафиксировано дважды: это номинация цвета колчана (*көк кивр саадг*) и цвета камня (*көк чолу*). Остальные 3 случая связаны с зоонимом – кличкой коня *Оцл Көк Һалзн*.

Слово *бор* зафиксировано в обоих текстах всего по 1 разу: в первом тексте имеем *Болзатын бор толһа деер* (речь идет о цвете возвышенности-кургана), а во втором тексте это слово входит в состав антропонима: *Мөрч **Бор** Маңна гидг баатр* (так зовут богатыря).

Данное ЦО – самое загадочное. Как его перевести на русский язык? Традиционно считается, что *бор* – это серый цвет. Нам представляется, что более адекватным русским эквивалентом данного ЦО будет

коричневый цвет. А серый цвет кодируется ЦО *саарл*. Вообще говоря, окраску ландшафтных реалий (например, земли, почвы) трудно охарактеризовать каким-нибудь одним чистым цветом. В этом случае приходится указывать степень ее окрашенности (например, светло-бурая, бурая, темно-бурая; светло-коричневая, коричневая, темно-коричневая; светло-серая, серая, темно-серая и т. д.) или называть оттенок (например, бурая с желтоватым оттенком), или использовать при номинации промежуточный тон (например, коричнево-бурый, серо-бурый).

ВЫВОД

Система ЦО в эпосе «Джангар» отлична от общеязыковой колоративной системы в современном калмыцком языке, обладает своей спецификой, обусловленной образным, поэтическим языком эпического стиля.

Цветовое пространство эпоса неоднородно: одни слова обозначают цвет без оттенка (чистые колоративы), другие номинируют цветовой оттенок. Так, микрокластер желтого цвета включает колоратив *алтн* ‘золотой’, столь значимый для эпоса. Лексические номинации, составляющие один микрокластер (например, желтого цвета), толкуются через ядерное прилагательное *шар*.

Таким образом, «цветовой» словарь эпоса включает не только ядерные чистые (основные – *үндсн*) ЦО, но и периферийные смешанные (промежуточные – *завсрин*). Именно последние наиболее рельефно позволяют увидеть национальную специфику этнической культуры.

Типичным контекстом для ЦО являются существительные определенных ЛСГ. ЛСГ существительных, в сочетании с которыми реализуются производные нецветовые значения, тоже имеют определенную привязку.

ЦО как элементы культурного кода, их аксиологический потенциал свидетельствуют об отношении к описываемым эпическим реалиям: персонажам, натурфактам, артефактам и т. д. В тексте эпоса они приобретают особые коннотации, не присущие им в бытовом употреблении. Для уточнения семантики эпических цветовых прилагательных и особенно для адекватного перевода ЦО калмыцкого эпоса на русский и другие языки ключевую роль играет поэтическая традиция, реальный цвет того или иного объекта не столь важен.

ЦО помогают глубже раскрыть идею эпоса, создать определенный эмоциональный настрой или более выразительный образ персонажа (героя-богатыря и его спутника-коня). ЦО часто сопровождаются эмоциональной оценкой.

Частотность колоративов в цветовой гамме калмыцкого героического эпоса «Джангар», имеющего региональные версии и локальные варианты, как мы убедились, может разниться в зависимости от конкретного текста.

Адекватное лексикографическое описание и семантическое толкование эпических колоративов возможны только с учетом знания символики цвета в фольклорной традиции калмыков. Важно не просто выделить базовые эпические ЦО, используемые для вербализации цвета, но и установить нецветовые значения (символические, метафорические), развиваемые в эпическом тексте колоративами.

БЛАГОДАРНОСТИ

Работа подготовлена при финансовой поддержке РФФИ (грант № 17-21-03005-ОГН).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Бадгаев, Н. Б. 2015. Цветообозначения в калмыцком героическом эпосе «Джангар». В кн.: *Ежегодные научные чтения Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН – V.* Элиста, КИГИ, 64-66.

Бачаева, С. Е. 2015. Формулы-толкования цветообозначающих имен прилагательных (на материалах песен эпоса «Джангар»). *Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН* 1: 80-85.

Бородина, М. А., В. Г. Гак, 1979. *К типологии и методике историко-семантических исследований (на материале лексики французского языка).* Л: Наука.

Василевич, А. П. 1987. *Исследование лексики в психолингвистическом эксперименте (на материале цветообозначения в языках разных систем).* М.: Наука.

Вежбицкая, А.1997. Обозначения цвета и универсалии зрительного восприятия. В кн.: *Язык. Культура. Познание.* М.: Русские словари, 231-290.

Грибер, Ю. А., Д. Милонас. 2015. Картография цвета: эмпирический анализ цветонаименований русского языка. *Человек и культура* 6: 64-94.

Гэрэлмаа, Г. 2015. «Жангар» туулин дахь улаан өнгө заасан үгийн үндсэн ба бэлгэдэлт утга. В кн.: *Монголоведение в начале XXI века: современное состояние и перспективы развития*. Ч. I. Элиста: КИГИ РАН, 100-103.

Дыбо, А. В., Т. А.Михайлова, Ю. В. Норманская. 2002. Основные цветообозначения в кельтских языках. *Московский лингвистический журнал* 6/1: 7-52.

Касевич, В. Б. 1996. *Буддизм. Картина мира. Язык*. СПб.: Петербургское Востоковедение.

Норманская, Ю. В. 2005. *Генезис и развитие систем цветообозначений в древних индоевропейских языках*. М.: Ин-т языкознания РАН, 379.

Омакаева, Э. У. 2001. Число и цвет в текстах калмыцкой мифоритуальной традиции . В кн.: *Смыслы мифа: мифология в истории и культуре. Сборник в честь 90-летия профессора М.И. Шахновича*. Вып. 8. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество.

Омакаева, Э. У. 2009.Цветовые представления калмыков сквозь призму типологии языков и типологии культур. В кн.: *Культурно-историческое взаимодействие русского языка и языков народов России*. Элиста: Изд-во Калм. ун-та, 84-88.

Очирова, Н. Ч., С. Е. Бачаева, Н. М. Мулаева. 2014. Цикл песен эпоса «Джангар» в записи Ээлян Овла: опыт количественной обработки. *Вестник КИГИ РАН* 4, 137-145.

Пюрбеев, Г. Ц. 2015. *Эпос «Джангар»: культура и язык (Җаңһр дуулвр: сойлболн келн)*. 2-е изд., перераб. (на русском и калмыцком языках).Элиста: Калм. кн. изд-во.

Салыкова, В. В. 2013. Колоративная лексика в языке синьцзянойратской и калмыцкой версий эпоса «Джангар».*Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН* 2: 32-35.

Серов, Н. В. 2003. *Цвет культуры. Психология, культурология, физиология.*СПб.: Речь.

Тодаева, Б. Х. 1976. *Опыт лингвистического исследования эпоса «Джангар»*. Элиста: Калм. кн. изд-во.

Фрумкина, Р. М. 1984. *Цвет, смысл, сходство.* М.: Наука.

Berlin, B., and Kay, P. 1969. *Basic Color Terms: their Universality and Evolution.* Berkeley: University of California Press.

Corbett, G., and G. Morgan. 1988. Colour Terms in Russian: Reflection on Typological Constraints in a Single Language. *Journal of Linguistics* 24: 31-64.

Kay, P. 1975. Synchronic variability and diachronic change in basic color terms. *Language in society* 4. (3): 257-270.

Kay, P. 1999. *The emergence of basic color lexicons hypothesis: A comment on John Lyons's 'The vocabulary of colour with particular reference to Ancient Greek and Classical Latin.*

Kay, P., and C. K. McDaniel. 1978. The linguistic significance of the meanings of basic color terms. *Language*: 610-646.

Kay, P., and L. Maffi. 1999. Color appearance and the emergence and evolution of basic color lexicons. *American Anthropologist* 101 (4): 743-760.

Kay, P., B. Berlin, and W. Merrifield. 1991. Biocultural Implications of Systems of Color Naming. *Journal of Linguistic Anthropology* 1: 12-25.

Kay, P., B. Berlin, L. Maffi, and W. Merrifield. 1997. Color Naming across Languages. In: *Color Categories in Thought and Language*, C. L. Hardin and L. Maffi., ed. Cambridge: Cambridge University Press, 21-56.
Kay, P., B. Berlin, L. Maffi, W. R. Merrifield, and R. Cook. 2009. *The World Color Survey.* Stanford, California: CSLI Publications.
Ronchi, L.2014.The semantics of Color Sharing. *The Laboratory with Color Vision* II: 119.
Saunders, B. 1998. What is colour? *British Journal of Psychology*: 89.
Wierzbicka, A. 1990. The meaning of colour terms: Semantics, culture, and cognition. *Cognitive Linguistics* 1(1): 99-150.
Williams, J. E., and J. W. Foley 1968. Connotative meanings of color names and color hues. *Perceptual and motor skills* 26. 2: 499-502.
Williams, J. E., J. K. Morland, and W. L. Underwood. 1970. Connotations of color names in the United States, and Asia. *The Journal of Social Psychology* 82 (1): 3-14.
Zalewska, M. 2003. Different approaches to colour study. *Linguistics across culture*. Szczecin, 161-172.

The color code of the Kalmyk heroic epos «Jangar»

Omakaeva Ellara Uliaevna

Kalmyk State University named after B.B. Gorodovikov, Elista, Republic of Kalmykia, Russia

ABSTRACT

The perception of color space is largely determined by the linguistic and cultural tradition. Each language has a certain set of words to nominate certain sections of the color spectrum. The validity of the choice of an epic text for research in the aspect stated in the title of the article is determined by a number of reasons. Color terms (hereinafter referred to as CT) can be considered as a kind of key to an adequate understanding of the epic text. Therefore, there is a problem of translation of the epic CT from the Kalmyk language. Words with color meaning form the «Color» cluster (in another terminology – the lexical-semantic field of color). Color nominations are represented in the Kalmyk heroic epos «Jangar» mainly by adjectives. The object of the study is adjective color names related to the lexical-semantic group (LSG) of the adjectives «Color Names», functioning in two chapters of the epic. The subject of the research is the ethnocultural specificity of such color lexemes. The color is not only verbalized by the word, but also interpreted as a symbol. The aim of the work is to identify and compare the dominant basic CT in the text of the two chapters of the epos «Jangar». The material of the study was the Eelyan Ovla cycle. The analysis of the basic CT identified in the two chapters of the epic suggests that the specificity of the Kalmyk epic color worldview is manifested in the dominance of contrast achromatic colors (black and white) and red chromatic color. The obtained results will allow us to compare the functioning of the basic CT both in the texts of various chapters of the same cycle and in different versions, as well as in the epics of other peoples and in various genres of Kalmyk folklore.

Key words: *color term, epic worldview, color code, cluster approach, the Kalmyk epic «Jangar».*

УДК 130.2

Цвет без трансцендентного начала: цветовая среда современного дизайна как симулякр

Панкратова Александра Владимировна

Национальный исследовательский университет «МЭИ», Москва, Россия
sashaoscar@mail.ru

АННОТАЦИЯ

Цель исследования – выявить особенности цветовой среды современного дизайна. Пользуясь методом археологии знания М. Фуко, автор прослеживает трансформацию, которая произошла с восприятием цвета при переходе от традиционной парадигмы к современной. Дизайн закрепляется как социальная практика и культурный феномен в модернистской парадигме, что и детерминирует основное отличие функционирования цвета как знака в додизайнерском мире и в современном. Результат исследования состоит в том, что трансформации цветовосприятия, обусловленные сменой исторических парадигм, привели к тому, что цвет, в додизайнерском мире воспринимавшийся как трехмерное тело и как эйдос, в современном дизайне является знаком-симулякром. В современном дизайне считается, что цвет обладает тремя характеристиками: цветовой тон, насыщенность и светлота. То есть цвет воспринимается современным дизайнером как бесконечная плоскость. В додизайнерском мире цвет, являющийся символом и связанный с трансцендентным началом, обладал также еще четырьмя эйдическими характеристиками: трехмерностью, прозрачностью, блеском, анагогичностью (способностью отсылать к трансцендентному). Переход от эйдического восприятия цвета к функциональному произошел параллельно с переходом к парадигме модернизма, в которой постулировался сознательный разрыв с трансцендентным. Постепенный отказ от эйдических характеристик цвета в современной парадигме приводит к тому, что дизайнеры все больше используют цвет как знак, не отсылающий ни к какому референту, то есть как знак-симулякр. Цвет в современном дизайне работает как знак-симулякр и используется исключительно функционально, что в конечном итоге приводит к использованию цвета случайным образом.

Ключевые слова: *цвет, дизайн, эйдос, симулякр, трансцендентное.*

ВВЕДЕНИЕ

Цель исследования – выявить особенности цветовой среды современного дизайна.

Сегодня дизайн охватывает все сферы человеческого существования, и часто невозможно отделить дизайн-среду от первичного мира вещей. Поэтому практически не возникает сомнений в однозначности и понятности функционирования цвета в окружающей действительности. Однако дизайн не совпадает с действительностью на все сто процентов: дизайн является метаязыком по отношению к реальному миру. Дизайн проецирует на первичный мир вещей вторичный мир смыслов посредством знаков. По сути, дизайн является семиотической системой. Цвет в системе дизайна является знаком, таким же, как форма, конструкция, композиция. Именно поэтому функционирование

цвета в современном дизайне имеет свои особенности: значения и смыслы, которые транслирует цвет, не являются одинаковыми в разном историческом контексте, само восприятие цвета меняется, так как меняется способ мышления, эпистема.

Пользуясь методом археологии знания М. Фуко, проследим трансформацию, которая произошла с восприятием цвета и его значения при переходе от традиционной парадигмы к современной.

ТРАНСФОРМАЦИИ ЦВЕТОВОСПРИЯТИЯ

Восприятие и использование цвета всегда зависело от существующей эпистемы и являлось её следствием. Причем существеннее не те значения, которые закреплялись в различные периоды за разными цветами, а понимание и восприятие сущности цвета.

В Древней Греции цвет воспринимался как трехмерное тело. Об этом много пишет А.Ф. Лосев в «Истории античной эстетики», ссылаясь как на Демокрита и его трактат «О цвете», так и на других философов. В сознании древних греков цвета отличались друг от друга степенью сжатия и расширения. А.Ф. Лосев все время подчеркивает, что древние греки воспринимали цвет «как именно *вещество*, как *тело*, как осязаемое тело» (Лосев, 2000: 516). Цвет в сознании древних греков существовал не сам по себе, но всегда в процессе взаимодействия с предметно-пространственной средой, всегда внутри среды. Так, черный цвет воспринимался как самый сжатый, а белый как самый разряженный цвет. «Белое» и «черное» у греков и Демокрита не имели значение сами по себе. «Эти “цвета” берутся во всей их вещевой неопределенности и разнообразии, а кроме того, с отражением всяких взаимосвязей, наличных в “белых” вещах. Отсюда этот “блеск”, говорящий не столько о цвете предмета, сколько о действии этого цвета на другие предметы» (Лосев, 2000: 521).

Помимо трехмерности цвета, которая сама по себе уже является принципиальным отличием от сегодняшнего цветовосприятия, у древних греков было еще одно измерение цвета – прозрачность и блеск. Р. Барт приводит понятие «ганос» – сочетание блеска, влажности и прозрачности как обязательное качество красивого цвета. «Древние греки объединяли в одном (эйфорическом) понятии идеи сочности, блеска и влажности – таково слово γάνοσ; мед обладал γάνοσ; вино было γάνοσ винограда» (Барт, 2004: 372). Платон, описывая пейзаж мира идей, делает акцент на драгоценных камнях: в идеальном мире все блестит и сверкает. Камни поверхности *того* мира «гладкие, прозрачные и красивого цвета. Их обломки – это те самые камешки, которые так ценим мы здесь: наши сердолики, и яшмы, и смарагды, и все прочие подобного рода» (Платон, 1999: 71–72). Блеск и прозрачность цвета – следствие его трехмерности, телесности, это подчеркивает и А.Ф. Лосев, когда говорит, что «блеск» и «прозрачность» цвета говорят «об известного рода цветовом или световом взаимоотношении данного предмета с другими» (Лосев, 2000: 521). При этом, в «блеске» Демокрит видит нечто «божественное», усматривая блеск не только в белом, но и в пурпурном, темно-зеленом и др. (Лосев, 2000: 522). Таким образом, в восприятии древних греков цвет, с одной стороны, был объемным телом, а с другой стороны, в силу своего «ганос» (блеска и прозрачности) принадлежал к миру идей.

Цвет, состоящий исключительно из блеска и прозрачности, – это, по сути, спектральный цвет, и это идея цвета. В материальном мире ганос цвета мутнеет, в него добавляется темнота, но цвет по-прежнему воспринимается объемно. Возможно, с этим связана любовь греков к плоскостным изображениям и к тонкой «однокрасочной» живописи (однокрасочным называли Апеллеса, и это было комплиментом). Если цвет сам по себе трехмерен, выразителен, то художнику не нужно добавлять в изображение дополнительный объем, достаточно тонких нюансов одного цвета.

Христианская парадигма добавляет новое измерение цвета – смысл. Глубина цвета в христианской парадигме задается символическим измерением. Цвет получает символическое измерение, отсылая к трансцендентному началу. А.Ф. Лосев приводит цитату из записей монаха Сугерия, ставшего

фактически идеологом готической архитектуры, о том, что благолепие драгоценных камней «побуждает размышлять о разнообразии святых добродетелей, переходя от материального к нематериальному» и возносит «анагогическим образом (anagogicomore)» из этого низшего в тот, высший мир» (Лосев, 2017: 462–463). То есть у цвета в христианской парадигме появляется еще одна характеристика – анагогичность, способность возносить сознание в высокие сферы духа.

Причем в христианской парадигме остается и античное измерение цвета – ганос, прозрачность, пронизанность светом. Золотая смальта византийских храмов символизирует Царство Божие. Витражи готического собора призваны передавать основной тезис – «все сущее есть свет», эта мысль прочитывается в записях монаха Сугерия (История мирового искусства, 1999: 194). При этом эйдическая составляющая цвета в христианстве остается, как остается само представление об идеях.

Христианское восприятие красоты цвета выражает В. Соловьев, когда пишет, что красота – это свечение в предмете высшего нематериального начала. В искусстве это свечение пытались передать прерафаэлиты, используя белый холст и прозрачные лессировки маслом. Формула В.С. Соловьева, выведенная им для характеристики идей «чем шире объем, тем богаче содержание» (Соловьев, 2018: 122), применима и к эйдосу цвета.

Перелом в цветовосприятии начался в эпоху модерна, когда в моду вошли двухмерные изображения. Этот перелом параллелен с переломом в восприятии объема. Именно в середине XIX века, когда человечество активно осваивает использование металлических каркасов и конструкций, изменилось восприятие объема вещей. Восприятие объема стало конструктивным, предметы и сооружения перестали восприниматься как «вещь в себе». Предметный мир обрел конструктивность, но начал терять трансцендентность. Эта же метаморфоза происходит в середине XIX века и с восприятием цвета. Цвет перестает быть символом, отсылать к трансцендентной реальности. Цвет также перестает работать в качестве аллегории, отсылать пусть не к трансцендентным, но к определенным смыслам.

Цвет начинает восприниматься сам по себе, как эстетический объект. Разумеется, начало такому восприятию было положено еще в эпоху Ренессанса, но окончательно цвет утвердился в качестве чисто эстетического объекта во второй половине XIX века. При всем различии целей и подходов художников модерна и импрессионистов их объединяло главное – любовь к цвету как к части предметного мира, без каких-либо смысловых отсылок, исключительно эстетическое восприятие. Стоит отметить, что и у импрессионистов, и у художников модерна цвет существенно теряет блеск и прозрачность. Иногда прозрачность и блеск присутствуют в цветной майолике, в витражах и мозаиках, но намного больше во второй половине XIX века нюансов, сложных оттенков, вплоть до откровенной «замыленности» у Ренуара или тяжелых плоских фонов Мане.

Однако настоящая трансформация цветовосприятия произошла в эпоху модернизма. Модернисты провозгласили сознательный разрыв с трансцендентным, что сразу отразилось в искусстве авангарда и в дизайне Баухауза и ВХУТЕМАСа. Яркий пример плоского, абсолютно двухмерного цвета – картины К. Малевича. В дизайне «плоское» восприятие цвета выразилось в модернистском пуризме. В произведениях деятелей Баухауза и ВХУТЕМАСА цвет, как правило, ровный, плоский, достаточно тяжелый. Как картины, так и объекты дизайна расчленены на геометрические фрагменты, выкрашенные достаточно плотным слоем краски.

При этом деятели первых дизайнерских учебных заведений – Баухауза и ВХУТЕМАСА – много занимались исследованиями цвета, преподавали дисциплины, связанные с изучением цвета. Но уже в этих исследованиях цвет рассматривался как характеристика поверхности, не как тело и тем более не как эйдос.

Ярким выражением идеологии модернизма стал скандинавский дизайн, который в середине XX века характеризовался в первую очередь любовью к яркой пластмассе. Предметы дизайна, выполненные из пластмассы, яркие, одноцветные, как правило, непрозрачные. Пластмасса в дизайне

середины XX века – это уже выражение восприятия цвета как плоскости: цвет отчуждается от формы. Одна и та же форма, например, Пантон-стула, может быть красной, желтой или любой другой. Цвет теперь является просто вариантом поверхности. Причем от смены цвета смысл предмета не меняется, цвет утрачивает такую характеристику, как смысл.

Если в эпоху модерна цвет стал восприниматься исключительно эстетически, то в эпоху модернизма – функционально. Цвет в дизайне XX века – средство привлечь внимание, маркировать, сделать комфортно, передать сообщение.

В искусстве середины XX века цвет также существует не ради эстетического любования, а ради определенной функции. В работах Поллока, художников поп-арта или оп-арта цвет «работает», художник и зритель не любуются цветом. В то же время цвет и не отсылает к сложным смыслам. Цвет просто выполняет определенную функцию. Таким образом, переход от эйдического восприятия цвета к функциональному произошел параллельно с переходом к парадигме модернизма, в которой постулировался сознательный разрыв с трансцендентным.

При переходе к постмодерну в 60-е годы XX века цветовосприятие уже полностью очищено от анагогичности и трехмерности. Яркие цвета поп-арта и поп-дизайна – это абсолютно функциональное использование цвета, без всякой эстетики и без каких-либо глубоких смыслов.

РЕЗУЛЬТАТЫ И ОБСУЖДЕНИЕ: ЦВЕТ В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ

Рассмотрев трансформации цветовосприятия в истории, можно говорить о том, в каком качестве функционирует цвет в современном дизайне.

Дизайн закрепляется как социальная практика и культурный феномен в модернистской парадигме, что и детерминирует основное отличие функционирования цвета в додизайнерском мире и в современном.

Основное отличие восприятия цвета в додизайнерском мире заключалось в дополнительном измерении. Сегодня цвет воспринимается и используется в дизайне как двухмерная бесконечная поверхность, которая проецируется на среду.

Сегодня выделяют три основные характеристики цвета: цветовой тон, насыщенность и светлота (Преображенский, 1998: 7). Данные характеристики описывают цвет как плоскость. Современный дизайн относится к цвету как к части материального мира.

В додизайнерской парадигме цвет воспринимался как эйдос – часть трансцендентного мира. Основные характеристики эйдоса цвета (помимо трех эксплицитных): трехмерность, прозрачность, блеск, анагогичность (способность отсылать к трансцендентному).

При отсутствии четырех эйдических характеристик цвет отчуждается от своей внемирной составляющей. Но цвет не является материальным телом, цвет находится на грани материального и нематериального, предмета и его характеристики. Поэтому без эйдических характеристик цвет становится чистым знаком, функционирует как знак.

В додизайнерском мире цвет также обладал знаковой функцией: благодаря анагогичности цвет существовал как знак-символ.

В парадигме модерна цвет в основном выполнял функцию иконического знака, то есть был изобразительным, эстетически воспринимаемым.

В период модернизма цвет используется как знак-индекс. Цвет намекает на определенное содержание, помогая вещи выполнять свою функцию или делая высказывание четким. Яркий пример такого функционирования цвета – картина Эль Лисицкого «Клином красным бей белых».

Наконец, в парадигме постмодерна цвет становится знаком, который не отсылает ни к какому референту. Приведем примеры из современного дизайна последних лет.

Осенью 2018 года тюрьма Рединга для масштабного арт-проекта была превращена в современное выставочное пространство. Мероприятие было посвящено Оскару Уайльду, однако дизайн выставочного пространства нисколько не обыгрывал тему страданий писателя в тюрьме. Напротив, интерьер сделали светлым, детали отделали красным, зеленым и синим. В целом интерьер выставочного пространства смотрится оптимистично именно благодаря цветовому решению, которое не отсылает ни к каким смыслам, кроме того, что это «дизайнерское» пространство.

Другой пример – проект многофункционального комплекса «Силуэт» в центре Москвы на пересечении Садового кольца и проспекта Академика Сахарова. Автор концепции – голландское архбюро MVRDV. Планируемое здание представляет собой архитектурную абстракцию – здание в виде огромной буквы «М», составленное из модульных ячеек. Будущий бизнес-центр планируется сделать ярко-красным. Выбор красного цвета достаточно произволен: авторы не подчеркивают никаких идеологических и смысловых аллюзий. Возможно, красный цвет ассоциируется у голландских дизайнеров с Москвой.

В современном графическом дизайне также усиливается тенденция к использованию цвета в качестве знака-симулякра. Не в последнюю очередь это связано с модой на плоский дизайн. Двадцать лет назад в графическом дизайне, в особенности в дизайне интерфейсов, главенствовала мода на скевоморфизм. Скевоморфизм – это стремление придать объектам графического дизайна максимальное сходство с предметами реальности. Например, кнопки интерфейсов программ, выполненные в данной стилистике, выглядели объемно, «как в жизни». Дизайнеры любили использовать градиенты, прозрачные цвета, эффекты стекла, капель воды. В моде был цвет, обладающий теми самыми качествами блеска и прозрачности, которые так ценили древние греки. Это было начало эпохи интернета, и виртуальная реальность стремилась отсылать реципиентов к аналогам из первичной реальности. Сегодня виртуальная реальность, напротив, стремится вытеснить первичную реальность, и вместо уподобления подчеркивается максимальный разрыв, контраст с миром вещей. Вряд ли это рефлексируется дизайнерами, но мода на плоский дизайн существует уже почти десять лет, с 2010 года, когда вышла операционная система Windows 10 в стилистике плоского дизайна. С тех пор все известные бренды перешли на плоский дизайн. Сегодня большая часть графического дизайна подчиняется этой стилистике. Что касается цвета, наиболее популярные в стилистике плоского дизайна цвета «непрозрачные», нюансные, «пыльные». Причем эти цвета используются дизайнерами без того любования нюансами, которое было у дизайнеров модерна. Скорее, дизайнеры следуют «референсам» без серьезного осмысления своего выбора.

Цвет в современном дизайне существует исключительно в границах *этого* мира. По словам Л. Витгенштейна, «все, что происходит и имеет место, случайно. То, что делает его не-случайным, не может находиться в границах мира, потому что иначе оно само было бы случайным. Оно должно пребывать вне мира» (Витгенштейн 2018: 125). Модернистский и постмодернистский дизайн, отказываясь от связей с трансцендентным, обретает черты случайности.

Таким образом, можно говорить о том, что в современном дизайне цвет функционирует как знак-симулякр и используется случайным образом.

ВЫВОД

Основной результат исследования состоит в том, что в современном дизайне цвет является знаком-симулякром, то есть знаком, не отсылающим ни к какому референту.

В современном дизайне цвет, лишенный характеристик эйдоса, становится симулякром – знаком, для которого нет референта. В выборе цвета современный дизайнер не руководствуется ничем, кроме соображений функциональности. Но функциональность, не связанная с трансцендентным началом, является фикцией, так как обслуживает действительность, лишенную смысла.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Барт, Р. 2004. *К психосоциологии современного питания. Система моды. Статьи по семиотике культуры*. М.: Изд-во им. Сабашниковых.

Витгенштейн, Л. 2018. *Логико-философский трактат.* М.: АСТ, 2018.

История мирового искусства, 1998. М.: БММ АО.

Лосев, А. Ф. 2000. *История античной эстетики. Ранняя классика*. М.: АСТ; Харьков: Фолио.

Лосев, А. Ф. 2017. *Эстетика Возрождения*. М.: Академический проект; Культура.

Платон. 1999. *Федон, Пир, Федр, Парменид*. М.: Мысль.

Преображенский, Ю. И. 1998. *Живописное восприятие*. Смоленск: СГПУ.

Соловьев, В. С. 2018. *Чтения о Богочеловечестве*. М.: РИПОЛ классик.

Color without the transcendent basis: the color environment of current design as a simulacrum

Pankratova Aleksandra Vladimirovna

National Research University «Moscow Power Engineering Institute», Moscow, Russia

ABSTRACT

The aim of the study is to identify the features of the color environment of current design. Using M. Foucault's method of archaeology of knowledge, the author traces the transformation that occurred with the perception of color in the transition from the traditional paradigm to the modern one. Design is fixed as a social practice and cultural phenomenon in the modernism paradigm, which determines the main difference between the functioning of color as a sign in the pre-design world and in the current one paradigm. The result of the study is that the transformation of color perception, determined by the changing of historical paradigms, led to the fact that color, in the pre-design world perceived as a three-dimensional body and as Eidos, in present design has become a sign-simulacrum. In current design, it is believed that color has three characteristics: color tone, saturation and lightness. That is, the color is perceived by the modern designer as an infinite plane. In the pre-design world, color, which is a symbol and associated with the transcendent principle, also had four other eidetic characteristics: three-dimensionality, transparency, brilliance, anagogic (the ability to refer to the transcendent). The transition from the eidetic perception of color to the functional occurred in parallel with the transition to the paradigm of modernism, which postulated a conscious break with the transcendent. The gradual abandonment of the eidetic characteristics of color in the present paradigm leads to the fact that designers are increasingly using color as a sign that does not refer to any referent, that is, as a simulacrum sign. Color in current design works as a simulacrum sign and is used exclusively functionally, which ultimately leads to the use of color randomly.

Key words: *color, design, Eidos, simulacrum, transcendent.*

УДК 316.7

Динамика цветовых образов сказки «Репка»: начало XX века – наши дни

Попова Екатерина Валерьевна

Смоленский государственный университет, Смоленск, Российская Федерация
skalka771@gmail.com

АННОТАЦИЯ

Данное эмпирическое исследование проводилось с целью изучения динамики цветовых образов детской сказки в период с начала XX века до наших дней. Материалом исследования стала русская народная сказка «Репка» как наиболее популярная и распространенная среди книг для детей раннего дошкольного возраста. В сказке «Репка» только 3 главных героя – люди (Дед, Бабка и Внучка). По сюжету сказки, приложив совместные усилия, они справляются с непосильной для отдельного персонажа задачей. Их образы содержат стереотипные представления о мужчине, женщине и ребенке. Были собраны цветные иллюстрации из 35 различных изданий, выпущенных в период с 1926 по 2019 год на русском языке в издательствах Москвы, Санкт-Петербурга, Ростова-на-Дону, Смоленска и Минска. Более старые издания собирались в детских библиотеках Смоленска, а современные книги отбирались в домашних архивах, книжных магазинах и в сети Интернет. Исследование подтверждает гипотезу, что с течением времени изменяется цветовая репрезентация персонажей в детских сказках – образы героев меняются вместе с образами соответствующих персонажей повседневной жизни. Другими становятся детали одежды, ее цвета, элементы костюма, окружение. С ростом технических возможностей полиграфии и ослаблением идеологического давления художественной цензуры и критики повышается яркость цветов, увеличивается их количество, совершенствуются изобразительные приемы. Результатом работы стала классификация иллюстраций сказки «Репка», в которой выделено 7 наиболее ярких типов – от классического, связанного с использованием гендерно-определенных цветов до упрощенного.

Ключевые слова: *цвет, образ, иллюстрация, сказка*

ВВЕДЕНИЕ

Первый опыт встречи с цветом начинается с самого детства – это книжки с картинками, которые детям показывают и читают родители. В раннем детстве дети не в состоянии сами читать, потому воспринимают образы с картинок, а поскольку почти во всей детской литературе картинки цветные, то к каждому образу в нашей голове фиксируется конкретный набор цветов. Очевидно, что первичное восприятие мира происходит, помимо всего прочего, с помощью цвета, цвет запоминается лучше, чем текст или аудиосообщение. Именно этим фактом обуславливается актуальность темы иллюстрации детской литературы, а именно сказок.

МЕТОД

В исследовании использовалась качественная методология: каждая иллюстрация рассматривалась как уникальный случай, и все персонажи анализировались отдельно от других. Проведена детальная оценка одежды и деталей костюма каждого из героев, выявлена зависимость использования каждого цвета от пола и возраста персонажа, частота использования различных цветов и их сочетаний. Учитывались и социально-демографические характеристики художника, возможности полиграфии в тот период и «мода» на цветовые решения.

РЕЗУЛЬТАТЫ И ОБСУЖДЕНИЕ

В начале работы были отобраны иллюстрации изданий разных лет из разных источников (Интернет, домашние архивы, магазины книг, библиотеки), детально проанализированы костюмы всех героев на каждой иллюстрации, составлена сводная база в виде таблицы, выявлены основные тенденции использования цвета, на основании чего сгруппированы иллюстрации, отражающие общий принцип. Рассмотрим подробнее каждую группу.

Группа 1 – **классическая** интерпретация цветовых образов – мужской костюм с преобладанием оттенков синей гаммы, женский костюм с преобладанием красного и желтого цвета. Примечательно, что иногда в костюме Бабки художник соединяет и красный, и синий, являя собой как будто графический переход от синего костюма Деда к красному костюму Внучки.

Такие цветовые решения используют художники В. Лосин (Кузнецов, 1976) и Т. Шеверева (Носова, 1975: 27), С. Самсоненко и О. Крупенкова (Булатов, 1978: 19), Е. Целуева (Толстой, 2014), И. Егорова (Ушинский, 2008, 2017), Е. Смирнова (Емельянова, 2018), Е. Рачев (Толстой, 1974: 18–19) (рис. 1).

Группа 2 – с характерной, наиболее старой иллюстрацией А.В. Неручева (Афанасьев, 1926: 5), который намеренно ограничивал себя в художественных приемах, используя только четкий контур и контрастный цвет – нет теней, перспективы, цвета локальные без оттенков. При этом художник классически «одевает» Деда в сине-голубую гамму, Бабку и Внучку в красную гамму с желтым контрастным цветом. Так мы видим классическую картину образов, характерную для деревни начала XIX века. Назовем этот случай **упрощенным** в силу небогатой изобразительности.

К этой же группе можно отнеси современное издание «Репка 3D» 2019 года (Толстой, 2019) с таким же стилем изображения – четкие линии, простые цвета, однако расширена гамма – добавлен лиловый цвет. Также в книге издательства «Самокат» (Толстой, 2007) рисунки Н. Петровой максимально лаконичны, здесь авторы призывают ребенка «допридумывать» тонкости сцены – тени, оттенки и т. д. (рис. 2).

Группа 3 (рис. 3), в иллюстрациях которой художники изображают Деда в красном, Бабку – в синем, Внучку – по-разному – или в синем, или в красном. Тут отметим не характерное для мужского костюма использование красного цвета (в деревнях красный мужчины надевали только по праздникам). Так возникает некая инверсия, перемена местами в использовании классических цветов, потому назовем этот случай **инверсивным**.

Данные цветовые образы встречаются у А. Савченко (Рыжова, 1977), М. Волковой (Слизков, 1982: 18), А. Комарова (Кордун, 1984), Е. Ларской (Мартынова, 1987), позже, в 2000-е (Толстой, 2005; Нечитайло, 2008) и в 2014–2019-х годах, подобные иллюстрации присутствуют в очень большом количестве (Капица, 2017; Рахманова, 2019).

Можно предположить, что здесь играет роль некая эмансипация: художники изображали мужчину более нарядного, а женщин в «рабочем» виде, готовых к труду и решению непростых задач наравне с мужчиной. Причем на многих рисунках в композиции мы видим, что Бабка изображена выше и иногда даже крупнее Деда, что тоже указывает на ее значимость.

Отдельно выделим **альтернативную** группу (**Группа 4**) (рис. 4), где события сказки разворачиваются не в далекой глубинке, а скорее на дачном участке недалеко от города, а то и вообще в городском частном секторе (Толстой, 2015).

Рисунок 1: Классический цветотип иллюстраций к сказке «Репка».

Рисунок 2: Упрощенный цветотип иллюстраций к сказке «Репка».

Рисунок 3: Инверсивный цветотип иллюстраций к сказке «Репка».

Рисунок 4: Альтернативный цветотип иллюстраций к сказке «Репка».

Рисунок 5: Иллюстрации к сказке «Репка» с разделением цветовых образов каждого героя.

Рисунок 6: Иллюстрации к сказке «Репка» с большой вариативностью цветообразов.

Иллюстратор Е. Антоненков (Антоненков, 2015) делает свою версию «Репки», в которой Дед выглядит интеллигентом с карманными часами, Бабка в пышном платье с кринолином, а Внучка, как озорная девчонка из соседнего подъезда – в кедах и коротком платьице. Тут также присутствует инверсия цветов: Дед в красно-желтой гамме, платье Бабки насыщенного синего цвета. Внучку автор изобразил в зеленом платье как нейтральную составляющую, подобно мальчишке.

Другая версия «Репки» (Булатов, 2001: 45) показывает Деда в сапогах (а не в лаптях), Внучку в современной одежде, Бабка похожа больше на молодую женщину, работающую в выходные на

огороде или приусадебном участке. В цветовых решениях автор использует классические расстановки: Дед в синем, Бабка – в красном, Внучка – в розовом с разными элементами синего и белого цветов.

Группа 5 – иллюстрации, где **в костюме каждого из трех героев совершенно разные цветовые решения**. Художник Б.П. Михайлова (Богданова, 1991: 33) изображает Деда в синей гамме, Бабку в желто-коричневой, Внучку в красной с белым. Каждый герой в целом не противопоставляется другим, они как бы дополняют образы друг друга. Таких случаев, где каждому герою принадлежит свой уникальный цвет, не много (Кузьмин, 2008: 32; Толстой, 2017), но они хорошо выделяются в особую группу (рис. 5).

Группы 6 и 7 схожи: одни рисунки сделаны **с преобладанием единственного цвета** (чаще красного), что делает рисунок ярким и очень понятным для малышей (Капица, 2018: 5; Толстой, 2005: 5; Хомякова, 2017: 29). Другая группа с **неожиданными решениями, использованием различных цветовых комбинаций**, ярких оттенков, мелких элементов, орнаментов (рис. 6). Можно предположить, что поскольку данные издания относятся к современности (2003–2019 годы), авторы учитывали возможности полиграфии и не ограничивали себя в выборе гаммы оттенков, наделяя костюмы героев различными деталями (Ушинский, 2008; Булатов, 2009: 15; Кондрашова, 2013: 19; Капица, 2018; Коненкина, 2019: 2–6).

ВЫВОД

В ходе анализа каждой иллюстрации была составлена классификация цветотипов, использованных в сказке «Репка» и выделено 7 групп: классическая, инверсивная, альтернативная, упрощенная иллюстрация, иллюстрация с разделением героев и цветов, а также с доминированием одного цвета и со смешением множества оттенков.

Эта классификация подтверждает гипотезу о том, что с течением времени видно, как растет количество цвета в иллюстрации: современные художники пользуются графическими редакторами, а не красками, печатное дело имеет ресурсы для передачи этих рисунков на бумагу с минимальными искажениями, чего нельзя сказать о старых рисунках 1970-х и 1980-х годов.

Кроме того, современные издания учитывают, что деревенская жизнь уже не так актуальна, и переносят все действие сказки в современную социокультурную реальность – на дачу, то есть туда, где бывают современные дети.

Отдельно стоит отметить несколько книг с черно-белыми иллюстрациями (Капица, 2018: 10), (Грибова, 1988: 110), где только иногда расставляются акценты красным или оранжевым цветами, а изображение более графичное и лаконичное.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Антоненков, Е. 2015. *Репка*. М.: Нигма

Афанасьев, А. Н., Ушинский К. Д., Толстой А. Н. 2015. *Сказки в картинках*. СПб.: СЗКЭО, 2-6.

Богданова, О. 1991. *Русские сказки*. СПб.: Художники РСФСР, 30-35.

Булатов, М. 1978. *Гуси- Лебеди*. М.: Малыш, 15-20.

Булатов, М. 2001. *В гостях у сказки*. М.: Русич, 40-47.

Булатов, М. 2009. *Сказки для малышей*. Мн.: Минская фабрика цветной печати, 13-15.

Грибова, Л. 1988. *Жили-были*. М.: Малыш, 98-111.

Емельянова, З. 2018. *Репка*. Ростов-на-Дону: АРКОЛ

Капица, О. 2017. *Репка*. М.: РОСМЭН.

Капица, О. 2018. *Репка*. М.: РОСМЭН.

Капица, О., Афанасьев А. 2018. *Репка, лиса, заяц и петух*. М.: ОНИКС-ЛИТ, 2-5.

Капица, О. 2018. *Русские сказки про зверей*. М.: Махаон, 9-10.

Кондрашова, Л. 2013. *Терем-Теремок*. М.: ЭКСМО, 17-19.

Коненкина, Г. 2019. *Русские народные сказки*. М.: АСТ, 3-6.
Кордун, Р. 1984. *Репка*. Ростов-на-Дону: Малыш.
Кузнецов, Л. 1976. *Репка*. М.: Малыш.
Кузьмин, С. 2008. *Репка.Сказки для самых маленьких*. Мн.: Книжный дом.
Мартынова, Н.М. 1987. *Репка*. М.: Детская литература.
Нечитайло, Г.2008. *Любимые сказки малышам*. Ростов-на-Дону: Антураж.
Носова, Т. 2008. *Любимые сказки малышам*. Ростов-на-Дону: Антураж, 20-30.
Рахманова, С.В. 2019. *Большая книга русских сказок*. М.: РОСМЭН, 9-13.
Рыжова, Е. 1977. *Репка*. Ростов-на-Дону: Малыш.
Слизков, Т. 1982. *Хрестоматия для самых маленьких*. М.: Просвещение, 16-20.
Толстой, А.Н. 1974. *Терем-Теремок*. М.: Детская литература, 16-19.
Толстой, А.Н. 2005. *Волк и семеро козлят: Русские народные сказки*. М.: Дрофа, 2-5.
Толстой, А.Н. 2005. *Репка*. М.: ОНИКС
Толстой, А.Н. 2007. *Репка*. М.: Самокат
Толстой, А.Н. 2014. *Репка*. Смоленск: Леда.
Толстой, А.Н. 2015. *Репка*. Смоленск: Леда.
Толстой, А.Н. 2017. *Репка*. М.: АЙРИС-пресс.
Толстой, А.Н. 2019. *Репка 3D*. М.: ЛБ24
Ушинский, К.Д. 2008. *Репка*. Ростов-на-Дону: ПрофПресс.
Ушинский, К.Д. 2017. *Репка*. Ростов-на-Дону: ПрофПресс.
Хомякова, К. 2017. *Русские народные сказки*. М.: Умка, 25-30.

The dynamics of color images of the fairy tale «Turnip»: from the beginning of the twentieth century till our days

Popova Ekaterina Valerievna*

Smolensk State University, Smolensk, Russia

ABSTRACT

This empirical research was conducted to study the dynamics of color images of a children's fairytale from the beginning of the twentieth century to nowadays. The material of the research is the Russian folk fairytale «Turnip» as the most popular and widespread among books fortoddlers. There are only 3 main human characters (Grandfather, Grandmother and Granddaughter) in the fairytale «Turnip». According to the plot they together cope with an impossible task for an individual character. Their images contain stereotypical ideas about a man, woman and child. Color illustrations were collected from 35 different publications which were published between 1926 and 2019 in Russian at the publishing houses of Moscow, St. Petersburg, Rostov-on-Don, Smolensk and Minsk. Older publications were collected from the children's libraries of Smolensk. Modern books were collected from home archives, bookstores and from the Internet. The study confirms the hypothesis that with time the color representation of characters in children's fairytales changes: the images of the characters change together with the images of the corresponding characters in everyday life. The details of the clothes, its colors, elements of the costume and the environment become different. With the growth of technical capabilities of printing and the weakening of the ideological pressure of art censorship and critics, the brightness of colors increases, their number increases and visual techniques improves. The result of the work is a classification of illustrations of the fairy tale «Turnip» that includes 7 most striking types: from «Classic» type associated with the use of gender-specific colors to «Simplified».

Key words: *color, image, illustration, fairy tale.*

УДК 82.0

Цвет в лиро-философском метатексте А. Вознесенского

Радионова Алла

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

АННОТАЦИЯ

Цель исследования – рассмотреть роль цветовых тем в творчестве А. Вознесенского, их поэтику, участие в формировании эстетического мировоззрения. Применен метод исследования поэтических парадигм: тематических, образных, мотивных. Материалом исследования стало лирическое творчество, поэмы, поэтическая проза А. Вознесенского. Обнаружен ряд особенностей поэтики цвета. Автор использует цветообозначения при характеристике времени, истории, произведений словесного искусства. Они значимы при создании звукообразов, первичной материи творчества. Парадигмы образуют отдельные цвета, когда один цвет становится доминантой текста, устойчивые двух- или трехкомпонентные цветовые сочетания, переходящие из текста в текст, многоцветные сочетания.

Цвета означают разницу психофизических и эмоциональных состояний человека, становящихся очевидными в общении. Этот мотив проступания цвета в цвете, означающий близкое взаимодействие на грани любви и борьбы, образовал парадигму.

Использование цветообозначений в лирике поэта характеризуется полифонией смыслов. В его творчестве особо значим зеленый цвет. Он характеризует предметы, имеющие функцию проводника, посредника между разными уровнями бытия. Зеленое море или океан – первоматерия, в которой сохраняется связь с иными мирами. Зеленое связано не просто с иным, но с новым. Зеленый взгляд – новый взгляд. Желтый означает иное, но также переходное психофизическое и эмоциональное состояние, с его помощью раскрываются значения перехода от дня к ночи, от разума к безумию, от эпохи начала века к эпохе его конца, от субъекта к отражению. В отличие от творческого зеленого желтое подавляет субъекта. Красный – цвет разрыва, прощания с прежним. Но красный – насилие и расплата. Это сложный образ, в котором пересекаются значения перелома, трагедии, протеста.

При использовании цветовых номинаций автором задействованы культурно-эстетические, социально-политические, мистические, физические, лингвистические значения, которые метафорически сталкиваются в границах одного текста, создавая своеобразный лиро-философский метатекст.

Ключевые слова: *А. Вознесенский, лирика, цветообозначения, цветовые сочетания.*

Темы эстетического в творчестве Андрея Вознесенского относятся к ведущим. Будущий поэт в детстве был потрясен живописью Гойи (Вознесенский, 2002а: 70), позже окончил Московский архитектурный институт, в студенческое время с увлечением обучался акварели у художника В.Г. Бехтеева (Вознесенский, 2002а: 393). Он читал свои стихи П. Пикассо и М. Шагалу, великих людей разных профессий называл художниками, сам занимался изготовлением витражей. Во многом его творчество перекликается с эстетическими взглядами М. Шагала и К. Малевича (Михалькова, 2015, 2016). Вообще

лексика искусства является одним из важнейших изобразительно-образных средств А.А. Вознесенского (Федотова, 2007). Неслучайно, что в его лирике частотны цветообозначения. Его поэзия и художественная проза в большой степени – живописание, в котором цвета визуализируют тексты.

Хотя С.М. Михалькова и утверждает, что «в поэзии Вознесенского мы не можем выделить какой-либо устойчивой цветовой символики» (Михалькова, 2016: 37), в употреблении цветовых номинаций поэтом можно видеть систему, формирующую лиро-философский метатекст. Цветопись – важная часть философского мировоззрения поэта, о чем заявлено уже в стихотворении 1963 года «Тишины!». Хотя поэтическое творчество ассоциируется в первую очередь со звуком, Вознесенский дает отсылку к теме невыразимого, имеющей богатую традицию в русской поэзии. В суетной речи исчезает связь с трансцендентным, на которое указывают библейские аллюзии (‘пути Господни неисповедимы → ход природы неисповедимый’). Лишь назвав явление, нельзя передать его живую сущность, а чтобы выразить полноту смысла, необходимо вызвать ощущения: *Звук запаздывает за светом. / Слишком часто мы рты разеваем. / Настоящее — неназываемо. / Надо жить ощущением, цветом* (Вознесенский 2000: 84). Отсюда стремление любого истинного искусства к пересечениям с другими формами творчества, желание обратиться ко всем органам чувств: *Стравинский режет глаз / цветастостью. Скрябин пробовал цвета на слух. / Рихтер, как слепец, зажмурясь и втягивая / ноздрями, нащупывает цвет клавишами. / Ухо становится органом зрения* (Вознесенский, 2000: 209–210). Это делает художественную картину мира объемной, трехмерной, динамичной, открывает трансцендентную сущность явлений. В конце концов, звук и цвет сливаются: *Беззвучный цвет – весь состоит из звука, / в нем слышится небесная разлука* (Вознесенский, 2002: 31). Это так называемый «ментальный цвет» (Вознесенский, 2002а: 260), звукообразы как элементарные частицы и искусства, и бытия. Это – «мысль, что предшествовала творенью» (Вознесенский, 2001: 13).

Экзистенциальные категории, пересекаясь, создают единство жизни: «Время и бытие имеют свойства акварели – цвет затекает в цвет, мысль в мысль, жизнь в нежизнь – я говорю, конечно, о внутреннем цвете» (Вознесенский, 2002а: 260). Этот мотив повторяется. История предстает перетеканием цвета в цвет (Вознесенский, 2002а: 260). Геокультурные пространства (Восток и Запад) имеют свои цвета, которые просачиваются друг в друга. Слово и цвет, соединяясь, создают объемный язык, который способен выразить суть мироздания («…Поэзия плюс видео, духовное через визуальное, цвет затекает в Слово, и все явственнее проступает тантра бытия» (Вознесенский, 2002а: 261)).

В поэтическом мире Вознесенского наблюдается устойчивая связь цвета и времени. Каждая эпоха имеет свою цветовую доминанту в поэме «Лед-69». Обрисована ситуация: лирический субъект посетил антарктическую метеостанцию и наблюдал срезы льда, слои которого относятся к разным временным периодам. Историческая событийность образно охарактеризована, в ее характеристиках прямо или косвенно прослеживается и цветовая палитра. Черный и красный: *Страшен набор карандашный – / год черный и красный год*; черный и белый: *лед тыща девятьсот кронштадтский, / шахматный, в дырах лед!*; черный: *лед тыща семьсот трефовый / от врытых по пояс мятежников*; белый: *лед тыща девятьсот блефовый / невылупившихся подснежников*; кроваво-ржавый: *июньский сорок проклятый, / гильзовая коррозия*; зеленый: *лед тыща девятьсот зеленый*; красно-бело-синий: *лед тыща восемьсот звенящий, / трехцветный, драгунский*; зеленый малахитовый: *России ледовый сон, / <…> / и малахитовых колонн / штаны зеленые, вельветовые*; фиолетовый: *Лед тыща триста фиолетовый, / шелк католических сутан* (Вознесенский, 2001: 248–249).

Цветовая символика означает разницу психофизических и эмоциональных состояний человека. Так женщина в зрелом возрасте, испытывающая разные эмоции, сравнивается с рощей, в которой ясным днем лучше видна зеленая листва, а в хмурую погоду – медная («Женщина в августе»). Эта разница состояний становится очевидной в общении: *Мы как сосуды / налиты синим, / зеленым, карим, /*

друг в друга сутью, / что в нас носили, / перетекаем. / Ты станешь синей, / я стану карим, / а мы с тобою / непрерываемо переливаемы / из нас – в другое (Вознесенский, 2000: 176). Мотив проступания цвета в цвете, означающий близкое взаимодействие на грани любви и борьбы образовал в лирике Вознесенского парадигму.

Семантическим спектром обладают отдельные цвета, повторяющиеся цветовые парные сочетания, многоцветные сочетания. Например, необычайно значим зеленый цвет. Он характеризует предметы, имеющие функцию проводника, посредника между разными уровнями бытия. Это зеленая люстра сирени между небом и землей («Сирень "Москва – Варшава"»), зеленый купол над Тверской, зеленые часовенки, вонзающиеся в небо. Человек в болезни также находится в пограничном состоянии, близком к иномирию, отсюда метафора больного человека, застывающего в зеленом море («Больная баллада»). Человек – это зерно в зеленой мякоти, которая есть промежуточный и защитный слой между душой и миром, проводящий внешние сигналы мироздания в душу («Возвращение в Сигулду»). То же значение у эквивалентных образов зеленых глаз («Лейтенант Загорин») и зеленых зеркал («Вечер в "Обществе слепых"»).

Зеленое – это фон для буйства чувств. Это зеленая сцена в театре на постановке «Отелло» («Песня о Мейерхольде»), зеленая простынь («Пальцы твоей ступни, уменьшающиеся, как слоники…»), зеленая страсть («Море»). Душа в состоянии вдохновения тоже зеленая. Причем устойчива парадигма 'море (вода, океан) – зеленое – душа' («Монолог битника», «Ты вышла на берег и села со мною…»). Зеленое море или океан – первоматерия, в которой сохраняется связь с иными уровнями бытия. Даже там, где это не так очевидно и естественно, вода все равно зеленая: *Зеленая бассейна хлорка* (Вознесенский, 2002: 438).

Зеленое не просто связано с иным, но с новым. Зеленый взгляд – это новый взгляд, знаменующий смену культурной парадигмы, революционные сдвиги («Новый взгляд»). С зеленым связаны вестники инобытия, вторгающиеся в наш мир. У зомби, потусторонней силы, явившейся поэту: *Забинтованный палец / с проступившей зеленкой / теребил кончик елочки, / как приспущенный зонтик* (Вознесенский, 20001а: 50). Явление инопланетян – зеленая тарелка («Беседа в Риме»). Вербная ветка как предвестник весны в мире морозов – незаконная зеленая интервентка («Верба»).

Автор неоднократно обыгрывает разные значения зеленого, сталкивая их для создания лирической многоплановости («*Меняю кооперативную купюру / «от кутюр», в центре, на зеленую / в Курской области по любому курсу. / Возможна антресоль*» (Вознесенский, 2001: 389)). Так мерцание значений 'доллар – квартира' перекрестно создает и мерцание значений 'зеленый цвет доллара – жилье в зеленой зоне'. Зелень долларов – это тоже явление иного бытия. Зеленая анаша погружает человека в дурман, открывая бездны бессознательного. В лирике 80-х годов зеленый приобретает значение не только перемены, изменений, но измены, искушений. В «Изумрудном юморе» зеленый и изумрудный означают непознанное и неопознанное, данное свыше, явление гения в состоянии страсти и творческого вдохновения: изумрудный юмор – НЛО, изумрудная запятая, зеленое зеркало – это его эквиваленты.

В «Зеленой балладе» о глазах женщины сказано: *Твои глаза зеленые – как вино…* Фраза обыгрывает значение алкоголя – зеленого змия, одурманивающего абсента, искушающего и губящего. А дальше от женского образа поэт обращается к образу страны: *Над зеленым куполом реет стяг. / Ты куда стремишь нас, Тверская-стрит? / И зелено-бронзовый, как доллар смят, / Пушкин за Макдоналдсом стоит. / Я разорван псами, в зеленке весь. / И твоя косметика зелена. / От границ с анашой до границ Норд-Вест / зеленеет наша страна. / <…> / Как найти сквозь застлавшую взор листву / твое бело-розовое «ау»?* (Вознесенский, 2001а: 295).

Пересекаются разные значения (гоголевская птица-тройка – Русь – улица с семантикой искушений и соблазнов, валюта – бронзовый памятник, болезнь (зеленка) – страсть (женская косметика) – анаша – листва), сходящиеся в точке перехода в новое, еще не познанное состояние. В «Измерении»

смешение цветов отражает ощущение измены и страсти (*Красный пахнет зеленым. / Синий пахнет оранжевым. / У жасмина запах измены / и спелых / и душных снов* (Вознесенский, 2003: 62)). Кремль, сложенный зелеными башнями внутрь, становится рулеткой. Страна превращается в мистическое Лукашереметьево, *Где дуб зеленый* (Вознесенский, 2002: 414). Она предстает в образе лежащей навзничь женщиной в зеленом камзоле Преображенского сукна. Москва характеризуется зеленой головой гения.

Концептуально сочетание зеленого и белого. Оно стабильно связано с женщиной, с любовью. Об этом заявлено еще в 1972 году. В «Цветной песенке» обыгрывается метафора слияния в белом всего радужного спектра. Белый – бесконечный потенциал. Все остальные цвета – многогранность восприятия жизни, отсюда призыв: *Художник, будь спектральней* (Вознесенский, 2005, с. 369). Оранжевый здесь и в ряде текстов далее – насилие, преследование, ограничение, близость смерти («Охота на зайца», «Богоматерь-37», «Гламурная революция», «Виртуальное вручение», «Я – Аввакум»). Фиолетовый здесь и в ряде текстов далее – близость нематериального («Уроки польского»), метафизического, ирреального, с которым сталкиваются священники, облаченные в фиолетовые сутаны («Авось!», «Лед-69»), волшебники, одетые в фиолетовые плащи («Семидырье»), поэты, пишущие фиолетовыми чернилами («Мне 14 лет», «Рукопись»). Сочетание зеленого с белым – все оправдывающая любовь: *Безумствуйте, влюбленные, / по зелени аллей – / чем зеленей зеленое, / тем белое белей* (Вознесенский, 2005: 369).

Сквозь зеленое проглядывает бело-розовое, связанное с цветом обнаженного тела («Париж без рифм», «Мостик»: *Твое тело вверх дном, как розовая чашка, было усыпано белым горошком* (Вознесенский, 2002а: 15)). Сочетание зеленого, розового и белого в связи с женским образом возникает в 1977 году: *Малина и крапива. / Зеленое и розовое, / дурнушка и красивая! / Подружки инородные. / А позади береза / закинута пугливо, / дрожа от ягод розовых, / как ноги от крапивы* (Вознесенский, 2005: 197). Парадигма проходит через все творчество, и в поэме 2003 года «Возвратитесь в цветы» белое на зеленом метафорически объединяет образы возлюбленной и родины: *Я тебе на холме у зеленого выреза / белый храм приколю наподобье цветка* (Вознесенский, 2005: 103). Зеленое и розовое характеризует Россию в стихотворении «Вечер в “Обществе слепых”».

Желтый означает иное, но также переходное психофизическое и эмоциональное состояние. В отличие от творческого зеленого желтое подавляет субъекта (*желтый, желтый, как тяжел ты…*). В стихотворении «Желтый дом» обыгрываются образные значения ‘дом лирического субъекта → желтый дом → сумасшедший дом → Россия’, ‘осенняя природа → желтый дом’, ‘утро → желтая женщина’, ‘осенняя листва шумит → желтая пресса шумит’. В одном тексте идут в связке темы – желтый глаз, желтая кофта, желтый дом, желчное зеркало, желтки глаз: *Желт, желт – / между красным и зеленым, / меж закатом и газоном, / как глазунья, в невезучий /переходный жизни час, / предзакатное безумье, / желтый глаз мигает в нас. / Хоть надень на солнце шорты! / Не укрыться охламонам. / Век зажегся кофтой желтой, / завершился желтым домом. / В желчном зеркале, из рамы, / озирая мой прикид, / не белками, а желтками / рожа мерзкая глядит* (Вознесенский, 2002: 105). Так накладываются друг на друга значения перехода от дня к ночи, от разума к безумию, от эпохи начала века к эпохе конца века, от субъекта к отражению. Желтый дурман отечества появляется и в «Дурмане».

Красный – цвет разрыва, прощания с прежним. «Пожар в Архитектурном институте» – стихотворение о прощании с профессией архитектора, оно построено на метафоре сжигания жизни и содержит ряд образов красного: окно в огне – краснозадая горилла, горящий ватман – подраненный, красный листопад, юность – девочка, которая машет красной юбочкой. В «Рублевском шоссе» уход субъекта сопровождают красные леса. Красный – насилие и расплата (*Наш долг страшон и протяжен / кроваво-красным платежом* (Вознесенский, 2000: 132)). Так возникает неоднократно

повторяющийся образ красных рук – смягченная аллюзия на вину человека, на выражение «руки в крови». Выдает кровопийцу в образе Сталина одна деталь – красная бахрома усов. Красный цвет – это сложный образ, в котором пересекаются значения конца, трагедии, протеста, символ утраченного, убитого чередой исторических трагедий времени: *Хлещет черная вода из крана, / хлещет ржавая, настоявшаяся, / хлещет красная вода из крана, / я дождусь – пойдет настоящая* (Вознесенский, 2001: 11). Поддерживает это значение «Лобная баллада», в которой красный многократно повторяется в образах 'голова казненной женщины → репа с красной ботвой', 'народ → Красная площадь', 'капля крови → брусничная кровиночка'.

Палитрой красного изображается страдание, рождающее вдохновение. В «Осеннем вступлении» красный подспудно присутствует в образах 'вдохновение → Муза огненных азбучищ', 'русский словарь → вкус рябины', 'заваленные базары → зарева', 'разрумяненные от плиты хозяек → зарева', 'заглавная буквица → алая белка'. Творчество предстает как отклик на страдание, на катастрофы времени: *Ах, мое ремесло — самобытное? Нет, самопытное! / Оббиваясь о стены, во сне, наяву, / ты пытай меня, Время, пока тебе слово не выдам. / Дай мне дыбу любую. Пока не взреву. / Зарев новых словес. Зарев зрелых предчувствий, / революций и рас. / Зарев первой печурки, / красным бликом змеясь... / Запах снега Пречистый, / изменяющий нас* (Вознесенский, 2000: 227).

Использование цветообозначений в лирике поэта характеризуется полифонией смыслов. Так, например, в стихотворении «Черные простыни» задействованы культурно-эстетические («Черный квадрат» К. Малевича), социально-политические (цвет русских анархистов), мистические (черноплодная рябина как присутствие нечистой силы), физические (цвет ночи, цвет подгорелой пищи), лингвистические («плыть по-черному» = пить по-черному) значения.

Нужно отметить, что в творчестве Вознесенского неоднократно повторяются устойчивые цветовые сочетания. Усиливает трагизм бытия сочетание красного и черного: борцы в майках этих цветов соединяются в поединке, цвета проступают сквозь друг друга; нечистая сила черноплодною рябиной заслоняет красную рябину. Символику этого сочетания, связанного с границей между жизнью и вечностью, раскрывает проза. В «Я=R» Вознесенский дает описание своей задуманной книги, обложка которой должна быть из полого стекла: «Когда обложку открывали, песок пересыпался, вместе с золотыми и кварцевыми песчинками пересыпались микроскопические красные и черные ракушки. Вечность, шелестя, пересыпается. В хрустальном гробу» (Вознесенский, 2002а: 343).

В стихотворении «Бойни перед сносом» быки разной масти дают аллюзию на коней «Апокалипсиса» (*И шуршат с потолков голубых / крылья призраков убиенных: / белый бык, черный бык, красный бык* (Вознесенский, 2001: 219)). То же цветовое сочетание повторяется в именах колоколов (*Колокол, триединый колокол, / «Лебедь», / «Красный» / и «Голодарь»…* (Вознесенский, 2001: 222)). В стихотворении «Храм Григория Неокесарийского, что на Б. Полянке» исторические вехи также отмечены цветовой символикой: черная, красная, белая Москва.

Особое место занимают тексты с многоцветными сочетаниями. В них перечисление цветовой гаммы дает ощущение разносторонности и многоаспектности явления, например, человеческого духа (*В ком же ты жил? Что за грешника мучил? / Красный, белый, квадратный, раздирающий душу! / Синий, винтообразный, засасывающий виной? / Желтый, сферический, как противотуманная фара, / съедающий белое Дух?* (Вознесенский 2001а: 141)). Многоцветие соотносится с социально-историческими явлениями, с изменением и развитием. Поэт активно использовал цветовую символику политических движений: *Мы – вторичные люди, мы – тень первачей, / белых, красных, коричневых. / Исторических мы не имеем идей. / Мы — вторичные!* (Вознесенский, 2005: 24). Смена культур определяется сменой цветов, которая отображена в искусстве: «Цветное стекло, этот загадочнейший из материалов, родилось в Древнем Египте, самой мистической из цивилизаций, когда выход в астрал бытовал как обычное явление. Оно

оставалось непроницаемым – черным, желтым, коричневым, голубым, – пока из темного света глубин Ветхого Завета не наполнилось прозрачным бесцветным светом. Настала новая эра – эпоха христианства и стекла.

В стекле преломляются потусторонние пространства» (Вознесенский, 2002а: 202–205).

Значим в творчестве Вознесенского образ светофора. В этом бытовом явлении цветовая символика имеет императивный характер и дает указания к действиям, в поэзии светофор возносится на уровень надмирного регулятора исторического и культурного развития народов. Но нередко его требования нарушаются («*Русь, куда несешься ты, дай ответ?» / «Я рванула сослепу на красный свет*» (Вознесенский, 2001: 178)).

В состав экфрасических текстов Вознесенского мы включаем произведения и фрагменты, в которых он дает описание и характеристику любого произведения искусства – живописного полотна, графического изображения, словесного произведения, танца. В этих текстах автор активно использовал цветовые наименования. Так, например, в эссе «А.Г.В.» дается характеристика творчества Г. Адамовича, цитируется его лирика, которая сравнивается с акварельной техникой: «Так акварелист порой берет темную цветную от мытья кистей воду непонятного, смутного уже цвета, который нельзя ни разглядеть, ни повторить, и пишет ею тени – этим странным, уже не цветом, а темным перламутровым тоном. Это на жаргоне живописцев называется “писать грязью”, то есть не чистым цветом, а помесью, тенью от всех цветов. Так поэт писал уже душою, преодолев плоть стиха» (Вознесенский, 2002а: 292). По определению Вознесенского, «Первой любви» Набокова свойственна васильковая расцветка (Вознесенский, 2002а: 409). Стихотворение Лорки характеризуется как картина: «В поэзии его живопись бьет через край. Лорка любит локальный цвет. Как пронзителен его зеленый в “Сомнамбулическом романсе”» (Вознесенский, 2003: 408). Творчество Юнны Мориц охарактеризовано через черный цвет: «Черный цвет — любимый цвет, автоцвет нашего поэта. В нем все оттенки черной гаммы. Еще задолго до того, как с легкой руки инфернального Версаче он стал самым модным цветом планеты, цветом джинсов, рокеров, киллеров и актерских долгополых кашемировых пальто, она одела и обула свою музу в обугленный цвет» (Вознесенский, 2002а: 276).

Среди текстов с экфрасическими вкраплениями есть не только описания произведений изобразительного искусства, но и тексты о реалиях окружающей действительности, которые видятся автору как живописные картины. Таковы «Тбилисские базары». Таков «Жестокий романс», в котором лирический субъект открывает дверь возлюбленной, представшей картиной в раме. В центре этой картины оказываются белые брюки, к ним постоянно возвращается описание. И в этом белом потенциально содержится весь спектр межличностных отношений: *Первые слезы. Желтые дали. / Бедные клеши, вы отгуляли... / Что с вами сделают в черной разлуке / белые вьюги, белые вьюги?* (Вознесенский, 2001: 107). Когда дается описание похорон Арагона в эссе «Ледяное пламя», площадь сравнивается с картинами Мишо, а с помощью цветообозначений визуализируется изображение: «Как на картинах-стихах Мишо, площадь была заполнена плотным людским взволнованным шрифтом, живыми розово-серыми фигурами-буквами. <…> Поэзия становилась жизнью. Иных стихов ему и не требовалось» (Вознесенский, 2002а: 363).

Можно сделать вывод о целенаправленном усилении роли цветовых номинаций в поэтическом стиле А. Вознесенского, об их участии в формировании его поэтической эстетики. При использовании цветовых обозначений автор метафорически объединял культурные, эстетические, социальные, политические, мистические, религиозные, физические, лингвистические значения цветовых номинаций, которые дополняют друг друга в границах одного текста.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Вознесенский, А. А. 2000. *Собрание сочинений*: в 5 т. Т. 1. М.: Вагриус.

Вознесенский, А. А. 2001. *Собрание сочинений*: в 5 т. Т. 2. М.: Вагриус.

Вознесенский, А. А. 2001а. *Собрание сочинений*: в 5 т. Т. 3. М.: Вагриус.

Вознесенский, А. А. 2002. *Собрание сочинений*: в 5 т. Т. 4. М.: Вагриус.

Вознесенский, А. А. 2002а. *Собрание сочинений*: в 5 т. Т. 5. М.: Вагриус.

Вознесенский, А. А. 2003. *Собрание сочинений*: в 5 т. Т. 5+. М.: Вагриус.

Вознесенский, А. А. 2005. *Собрание сочинений*: в 5 т. Т. 6. М.: Вагриус.

Михалькова, С. М. 2015. Андрей Вознесенский и Марк Шагал: художник и метод. *Евразийский Союз Ученых* 7 (16). Филологические науки: 50-53.

Михалькова, С. М. 2016. Казимир Малевич и Андрей Вознесенский: нелинейные пути авангарда. *Вестник Ивановского государственного университета* 1 (16). Филология: 21-30.

Федотова, О.В. 2007. Лексика науки и искусства в структуре языковой личности А.А. Вознесенского. Автореф. … канд. филол. н. Тюмень.

Color in the lyric-philosophical metatext of A. Voznesensky

Radionova Alla Vladimirovna

Smolensk State University, Smolensk, Russia

ABSTRACT

The purpose of the study is to consider the role of color themes in the works of A. Voznesensky, their poetics, participation in the formation of aesthetic worldview. Applied was method of study of poetic paradigms, such as theme, imagery, motif. The material of the research was lyrical creativity, poems, poetic prose of A. Voznesensky. A number of features of color poetics are discovered. The author uses color designations to characterize the time, history, works of verbal art. They are significant in the creation of sound images, the primary matter of creativity. Paradigms form separate colors, when one color becomes the dominant of the text, stable two-or three-component color combinations, moving from text to text, multi-color combinations. Colors mean the difference of psychophysical and emotional states of a person, which become obvious in communication. This motif of the appearance of color in color, meaning close interaction on the verge of love and struggle, formed a paradigm. The use of color meanings in the poet's lyrics is characterized by a polyphony of meanings. In his work, particularly significant green. It characterizes objects that have the function of a conductor, an intermediary between different levels of being. The green sea or ocean is the primary matter in which the connection with other worlds is preserved. The green is not simply connected with the other, but with the new. A green look is a new look. Yellow means different, but also transitional psychophysical and emotional state, it reveals the meaning of the transition from day to night, from reason to madness, from the era of the beginning of the century to the era of its end, from the subject to the reflection. Unlike creative green, yellow suppresses the subject. Red is the color breakup, farewell to the old. But red is violence and payback. It is a complex image in which the meanings of fracture, tragedy, protest intersect. When using color nominations, the author uses cultural-aesthetic, socio-political, mystical, physical, linguistic meanings, which metaphorically collide within the boundaries of one text, creating a kind of lyric-philosophical metatext.

Key words: *A. Voznesensky, lyrics, color meanings, color combinations.*

УДК 811.161.1'373.46

Компьютерная очистка данных в свободном эксперименте по изучению цветонаименований

Самойлова Татьяна Аркадьевна, Грибер Юлия Александровна*

Смоленский государственный университет, Смоленск, Россия
* y.griber@gmail.com

АННОТАЦИЯ

В работе представлена методика очистки данных свободного эксперимента с носителями русского языка (https://colornaming.net), позволившего собрать 55910 цветообозначений от 2532 участников с различными социальными характеристиками (полом, возрастом, профессией, местом проживания). В ходе эксперимента респондентам предъявлялись окрашенные цветовые образцы и предлагалось назвать каждый цвет, используя наиболее подходящие цветообозначения (простые и составные слова, словосочетания, предложения). Набор имен при этом не задавался, а свободно выбирался и записывался самим носителем языка. Как следствие, ответы в базе данных могли содержать ошибки и нуждались в предварительной проверке и очистке. Разработанная нами методика фильтрации ответов включала три основных этапа. Сначала с помощью макроса Excel формировался словарь неповторяющихся цветонаименований. Затем эксперт-социолог проверял составленный список и составлял таблицу замены ошибочных значений на правильные. На третьем этапе программный VBA-модуль в среде Excel выполнял «лечение» данных – замену ошибочных вариантов на правильные. Время работы VBA-модуля для «лечения» всей таблицы опроса в среде Excel в нашем исследовании составило порядка 25 минут. При этом было найдено и исправлено 19783 ошибочных цветонаименований. Учитывая относительно большую длительность процедуры очистки с использованием VBA, нами рассмотрена возможность ее реализации средствами SQL-запросов непосредственно в базе данных. После завершения фильтрации данных в базе осталось 55515 валидных цветообозначений. Представленная методика позволила сократить время очистки ответов с нескольких месяцев до нескольких дней, значительно повысив ее точность, и может успешно использоваться на материале других языков при проведении онлайн-опросов и формировании баз данных методом свободного эксперимента.

Ключевые слова: *свободный эксперимент, очистка данных, цветонаименования, русский язык, SQL.*

ВВЕДЕНИЕ

Значительный прогресс в теории и в практике использования денотативных образцов в эмпирических исследованиях терминов цвета в последние годы заметно повысил интерес к свободным социо- и психолингвистическим экспериментам и позволил значительно расширить диапазон включенных в анализ цветовых оттенков (см., напр.: Griffin and Mylonas, 2019).

В ходе подобных экспериментов, которые часто проводятся в форме онлайн-опросов, респондентам предъявляются окрашенные цветовые образцы и предлагается назвать каждый цвет, используя наиболее подходящие цветообозначения (простые и составные слова, словосочетания, предложения). Набор имен при этом не задается, а свободно выбирается и записывается носителем языка. Таким образом, в ходе эксперимента участники должны подобрать имя к денотату, то есть совершить акт номинации (см. подробнее: Paramei et al., 2018).

Результат подобных экспериментов – сформированная объемная база данных, которую до начала анализа необходимо «очистить», удалив из нее все не относящиеся к делу слова и словосочетания и исправив термины, написанные с ошибками. Очистка собранных данных представляет собой многоступенчатый процесс и включает проверку орфографии, исключение неполных ответов, чисел, а также терминов, которые написаны на других языках или не являются цветообозначениями. Подобная процедура традиционно проводится вручную и для повышения точности проверки предполагает участие нескольких исследователей.

Однако в случае онлайн-опросов многократное увеличение объема получаемой эмпирической информации делает ручную проверку практически невозможной и остро ставит вопрос разработки программных средств компьютерной очистки данных, которые могли бы сократить время проверки, повысить ее точность и минимизировать долю «ручного» труда исследователя.

В работе представлена методика очистки данных свободного эксперимента с носителями русского языка (https://colornaming.net), позволившего собрать 55910 цветообозначений от 2532 участников с различными социальными характеристиками (полом, возрастом, профессией, местом проживания).

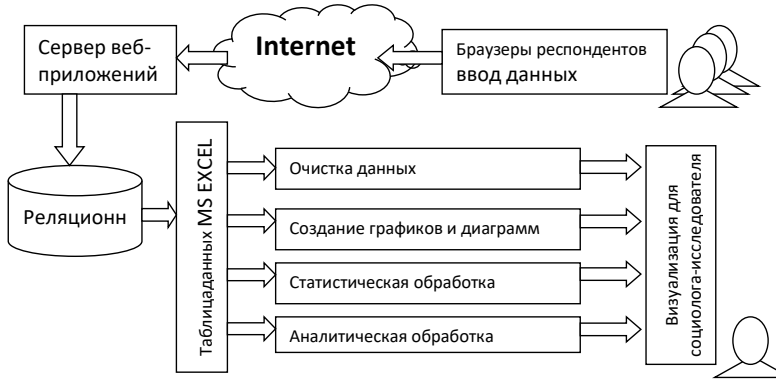


Рисунок 1: Схема обработки результатов онлайн-опроса.

МЕТОД

Общая схема обработки результатов онлайн-опроса представлена на рисунке 1.

Сбор первичной информации респондентов в базу данных выполняется посредством интернет-браузеров участников опроса. Эту выборку осуществляет установленное на сервере программное веб-приложение. Каждому из респондентов программа опроса обеспечивает ввод социальных характеристик и цветообозначений, а затем передачу их на сервер для последующего сохранения в

реляционной СУБД. Из этих сырых, «неочищенных» данных отбирается информация о респондентах конкретной страны и выгружается в плоскую таблицу Excel (табл. 1).

id	participant_id	age	gender	country	education_level	name
49672	5872		male	RU	professional	хакки
49673	5872		male	RU	professional	хаке
49674	6391		female	RU	secondary_school	фиотетовый
49675	6391		female	RU	secondary_school	фирлетовый
49676	6391		female	RU	secondary_school	фисташка
49677	6391		female	RU	secondary_school	фисташки

Таблица 1: Фрагмент таблицы Excel, содержащей «загрязненные» русскоязычные цветонаименования в поле «name».

Необходимо подчеркнуть, что среда Excel, предназначенная для создания и обслуживания плоских таблиц, удобна как исследователю-социологу, так и разработчику программ. Ее преимущества для исследователя – простота построения графиков и диаграмм, реализация статистического сравнения данных, их поиска, сортировки и выборки, наглядная визуализация результатов обработки. Разработчик может использовать Excel в качестве источника данных для специальных приложений, например, приложений интеллектуального анализа (Грибер и Самойлова, 2018, 2019). Дополнительная ценность Excel, важная разработчику средств очистки, заключается в возможности создавать пользовательские функции и скрипты на языке Visual Basic for Application (VBA). При этом необходимый код пишется в стороннем редакторе, а затем запускается, обрабатывая таблицу.

Как правило, при вводе цветонаименований респонденты допускают несколько видов типичных ошибок.

- Опечатки и орфографические ошибки: ввод лишних пробелов и букв, пропуск знаков из-за невнимательности респондента или при быстром вводе.
- Неполнота или отсутствие данных: поля ввода оставляются респондентами пустыми, так как они не знают, какие цветонаименования в них внести, часто при заполнении используются сокращения.
- Сознательное или случайное искажение цветонаименований, использование алфавита другого языка, числовые ответы.

Причина возникновения подобных ошибок в том, что компьютерный ввод цветонаименований происходит с помощью открытых вопросов. В отличие от закрытых, такие вопросы не содержат подсказок, не «навязывают» тот или иной вариант ответа, а рассчитаны на получение максимально широкого спектра мнений респондентов.

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ

Предлагаемая методика очистки результатов опроса от подобного рода ошибок включает три основных этапа: (1) формирование словаря уникальных цветонаименований; (2) преобразование словаря в таблицу замены ошибочных значений на правильные и (3) этап непосредственно замены «грязных» наименований в таблице ответов респондентов.

Формирование словаря

Самый простой способ составить словарь неповторяющихся цветонаименований – сделать это с помощью макроса Excel. Последовательность действий макроса – копирование списка цветонаименований из таблицы с результатами опроса на отдельный лист, сортировка списка и удаление повторяющихся значений. Этим действиям соответствуют средства панели инструментов

Excel: «данные -> отсортировать» и «данные –> удалить дубликаты». В нашем случае созданный таким макросом для проведенного опроса словарь включал 4770 названных его участниками уникальных значений, многие из которых были введены с ошибками или вообще не являлись цветообозначениями (табл. 2).

таракотовый
теи
теино серый
теино–фиолетовый
телесно розовый
телесно-бежевый
телесно-розовый
телесный
телесный холодный
теме что

Таблица 2: Фрагмент словаря с «загрязненными» ответами респондентов.

Таким образом, за счет удаления в словаре повторяющихся значений число ответов, которые необходимо было проверить вручную, сократилось почти в 12 раз.

Создание таблицы замены

Таблица замены представляет собой копию словаря, где каждому цветонаименованию с ошибками сопоставлена его правильная версия, а каждому «пустому» или сомнительному ответу – пометка «FALSE» (табл. 3).

таракотовый	терракотовый
теи	FALSE
теино серый	тёмно-серый
теино-фиолетовый	тёмно-фиолетовый
телесно розовый	телесно-розовый
телесно-розовый	
теме что	FALSE

Таблица 3: Фрагмент созданной с участием эксперта таблицы замены.

Данный этап выполняется вручную экспертом-социологом путем внимательного двукратного чтения словаря. Эксперт следит за тем, какие ошибки были допущены, выбирает наиболее подходящие значения для их замены и вносит их в соседнюю колонку, оценивая правильность принятого решения. При этом проверка орфографии может проводиться непосредственно с помощью панели инструментов Excel: «Рецензирование –> орфография» (рис. 2).

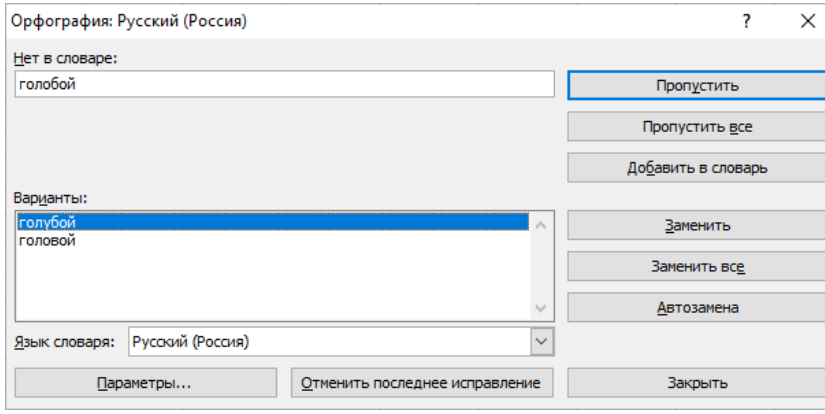


Рисунок 2: Проверка орфографии средствами панели инструментов Excel.

В результате выполнения описанного этапа в нашем исследовании из всех уникальных наименований оказалось ошибочными и были исправлены вручную 1228 ответов, помечены как «пустые» («FALSE») 104 ответа.

Замена «грязных» данных на «чистые»

На третьем этапе программный VBA-модуль в среде Excel выполняет «лечение» данных – замену ошибочных вариантов на правильные. Для поиска и замены «ошибочных» данных в исходной таблице с результатами опроса использовался переборный линейный алгоритм. Алгоритм последовательно выбирает из левого столбца таблицы замены каждое слово, для которого эксперт указал правильное цветонаименование или сделал пометку, находит его в результатах опроса и заменяет на верное или «FALSE» из правого столбца.

Время работы VBA-модуля для лечения всей таблицы опроса в среде Excel в нашем исследовании составило порядка 25 минут. При этом из 55910 исходных цветонаименований было найдено и исправлено 19783 «грязных».

Учитывая относительно большую длительность процедуры очистки с использованием VBA, нами рассмотрена возможность ее реализации средствами SQL-запросов непосредственно в базе данных. Для этого была выбрана СУБД MS Access, которая объединила информацию нескольких таблиц (исходная, словарь, таблица замены) в единую структуру, позволяющую эффективно очищать данные SQL-запросами. Далее приведены схема разработанной базы данных и примеры выполняемых в ходе очистки запросов. Схема данных, представленная на рисунке 3, содержит таблицы, участвующие в запросах:

таблица с результатами опроса – survey_results,

словарь – color_ dictionary = {color, count_color},

таблица замены – replace_table = {color, color_ right}.

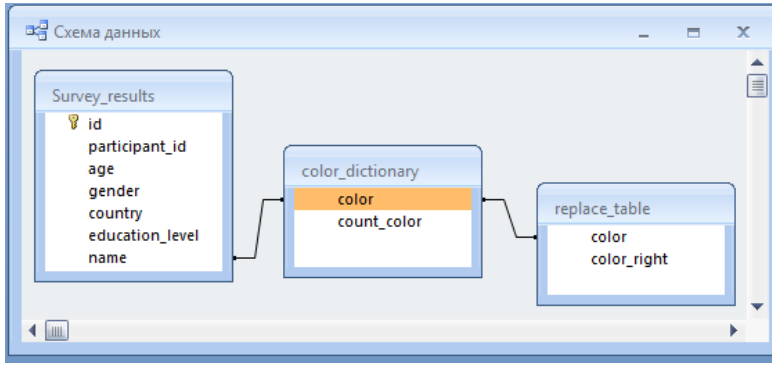


Рисунок 3: Таблицы, участвующие в SQL-запросах очистки.

Действия SQL-запросов очистки полностью соответствуют этапам, реализованным в Excel. Так, этап создания словаря выполняется запросом, который извлекает все цветонаименования, включая «грязные», из результатов опроса, сортирует и группирует их с целью подсчета количества дубликатов, а затем помещает в словарь:

```
INSERT INTO color_dictionary ( color, count_color )
SELECT survey_results.name, Count(survey_results.name)
FROM survey_results
GROUP BY survey_results.name
ORDER BY survey_results.name;
```

На следующем этапе по данным словаря формируется левая колонка таблицы замены:

```
INSERT INTO replace_table (color)
SELECT color_dictionary.color AS [color]
FROM color_dictionary;
```

Правую колонку таблицы замены заполняет эксперт-социолог. Чтобы облегчить её просмотр и редактирование, создается пользовательский интерфейс доступа к данным в виде формы Access (рис. 4).

Проверка орфографии цветонаименований этой формы может быть проведена с помощью панели инструментов Access: «Главная –> Орфография».

На заключительном этапе выполняется SQL-запрос для «лечения» исходной таблицы с ответами респондентов:

```
UPDATE survey_results INNER JOIN replace_table
ON survey_results.name = replace_table.color
SET survey_results.name = [replace_table].[color_ right]
WHERE (([replace_table].[color_ right]<>""));
```

Общее время «лечения», включая пометку сомнительных ответов, в нашем исследовании составило менее 1 секунды.

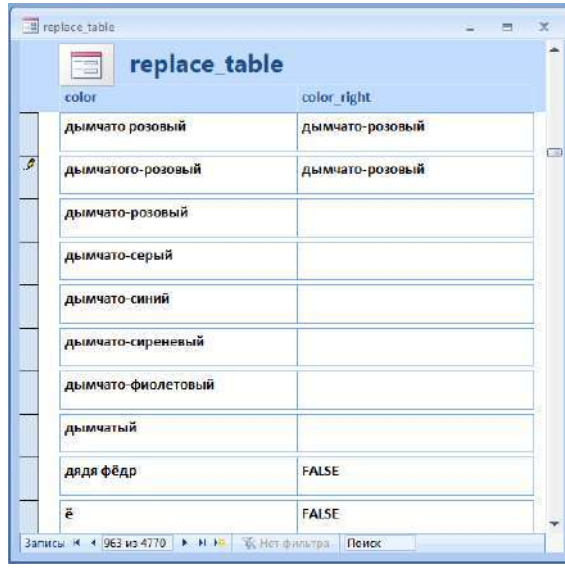


Рисунок 4: Пользовательский интерфейс доступа к данным в виде формы Access.

ВЫВОД

Таким образом, оба подхода к очистке данных опроса по изучению цветонаименований показали свою работоспособность и эффективность по сравнению с ручной очисткой. Подход, реализуемый средствами макросов VBA в среде Excel, более простой и может быть использзован даже непрофессионалом. Намного быстрее и эффективнее работает система очистки с помощью SQL-запросов, что важно в случае больших объёмов эмпирической информации.

После проведенной очистки в базе данных осталось 55515 валидных цветообозначений из 55910. Представленная методика позволила сократить время фильтрации ответов с нескольких месяцев до нескольких дней, значительно повысив ее точность, и может успешно использоваться на материале других языков при проведении онлайн-опросов и формировании баз данных методом свободного эксперимента.

БЛАГОДАРНОСТИ

Публикация подготовлена в рамках поддержанного РФФИ научного проекта № 17-29-09145. Авторы выражают признательность за помощь в сборе и обработке данных Димитрию Милонасу, который разработал платформу свободного онлайн-эксперимента по изучению цветонаименований.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Грибер, Ю.А., Самойлова, Т.А. 2019. Информационные технологии в социологическом исследовании цветонаименований и цветовых предпочтений. В сб.: *Системы компьютерной математики и их приложения*. Вып. 20. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 116-124.

Грибер, Ю.А., Самойлова, Т.А. 2018. Поиск ассоциативных правил в результатах экспериментального исследования цветовых предпочтений. В сб.: *Системы компьютерной математики и их приложения*. Вып. 19. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 118-124.

Называтель цвета. Онлайн-эксперимент с носителями русского языка [Электронный ресурс]. URL: https://colornaming.net (дата обращения: 19.07.2019).

Griffin, L. D., and D. Mylonas. 2019. Categorical color geometry. *PLoS One* 14(5): e0216296.

Paramei, G. V., Y. A. Griber, and D. Mylonas. 2018. An online color naming experiment in Russian using Munsell color samples. *Color Research and Application* 43: 358-374.

Computer data cleaning in an unconstrained color naming experiment

Samoilova Tatyana Arkadevna, Griber Julia Alexandrovna

Smolensk State University, Smolensk, Russia

ANNOTATION

The paper presents a methodology for clearing the data of an unconstrained experiment with native speakers of the Russian language (https://colornaming.net), which made it possible to collect 55910 color names from 2532 participants with various social characteristics (gender, age, profession, place of residence). During the experiment, respondents were presented with colored color samples and were asked to name each color using the most appropriate color terms (simple and compound words, phrases, sentences). The set of names was not specified, but freely selected and recorded by the native speaker. As a result, the answers in the database could contain errors and needed preliminary verification and cleaning. Our methodology for filtering responses included three main stages. First, with the help of the Excel macro, a dictionary of non-repeating color names was formed. Then the expert sociologist checked the list and compiled a table for replacing erroneous values with correct ones. At the third stage, the VBA software module in Excel performed the «disinfection» of the data — replacing the erroneous options with the correct ones. The operating time of the VBA-module for the «treatment» of the entire survey table in Excel in our study was about 25 minutes. In this case, 19783 erroneous color names were found and corrected. Considering the relatively long duration of the cleaning procedure using VBA, we considered the possibility of its implementation by means of SQL queries directly in the database. After completing the data filtering, 55515 valid color codes remained in the database. The presented methodology allowed reducing the time for cleaning answers from several months to several days, significantly increasing its accuracy, and can be successfully used on the material of other languages when conducting online surveys and creating databases using the free experiment method.

Keywords: *free experiment, data cleaning, color names, Russian, SQL.*

535+159.937.51+316.7

Хроматическая теория цвета: Ньютон – Гёте – Кандинский – Витгенштейн

Серов Николай Викторович

Оптическое общество им. Д. С. Рождественского, Санкт-Петербург, Россия
nserov@gmail.com

АННОТАЦИЯ

Краткий анализ вербального представления цветовых построений показал их неадекватность реальному положению дел из-за метафизичности используемого терминологического аппарата и, в частности, понятия «сознание». Это указало на цель настоящей статьи: создать иконический образ-концепт информационной модели интеллекта, который в итоге и был задействован при попытке обобщить выводы из различных учений о цвете. Сравнительное описание работ заглавных авторов выявило общность их представлений о геометрии цветов на плоскости и в то же время – различие в направлении перехода от одного цвета к другому по часовой стрелке или против. Поскольку это различие наблюдалось даже у одного автора (с течением времени и становлением учения о цвете), то оказалось возможным связать его с латеральностью больших полушарий головного мозга и выявить доминантность типа мышления на момент построения цветового круга. Ньютон располагал цвета по часовой стрелке, тогда как Гете – сначала по часовой стрелке, а затем против; Кандинский – сначала против, а затем по часовой стрелке. В исследованиях Витгенштейна не встретилось изображений цветового круга, а из его вербальных (недатированных) описаний следовало расположение цветов как по часовой стрелке, так и против нее, что может быть уточнено его биографами лишь после точного установления дат написания им релевантных работ. Сопоставление учений о цвете Ньютона и Гете показало их взаимодополнительный характер. Первый изучал распространение света вне его абсорбции веществом, для чего привлек синусоидальные функции. Гете же рассматривал свет во взаимодействии с «тьмой», то есть процесс поглощения света веществом, что может быть выражено тангенциальными функциями, включающими понятие бесконечности.

Ключевые слова: *цветовой круг, модель интеллекта, хроматизм.*

ВВЕДЕНИЕ

Цель работы – онтологическое сопоставление результатов исследований заглавных ученых по методологии хроматизма, которая родилась и развивалась под влиянием «Хроматики» И.В. Гете. Поскольку считалось, что Ньютон делал выводы на языке физики, а Гете – психологии, то для согласования языка Гете и его последователей с ньютоновым учением о цвете необходимо было дать их соответствие на едином междисциплинарном языке информатики. В рамках хроматизма информация определялась путем релевантного согласования кодов источника и приемника данных лишь при учете граничных условий существования анализируемой системы.

В многочисленных публикациях прошлых лет (Борн, 1963; Гейзенберг, 2008; Месяц, 2012; Воробьев, 1998), по существу, признавалась справедливость учения Ньютона и «ошибки, свойственные гению Гете». Вместе с тем, недавно выявились определенные различия в методологическом подходе к анализу цвета в «Оптике» Ньютона и в «Хроматике» Гете (Месяц, 2014). Так, несмотря на пресловутое «гипотез не измышляю», Ньютон руководствовался гипотезами предшественников, под которые и ставил эксперименты, тогда как Гете – приведением античных теорий к «идеальному в цвете», то есть к прафеномену возникновения цвета при взаимодействии света и тьмы.

С другой стороны, Ньютон исследовал свойства преломления и отражения лучей света, а Гете и Шопенгауэр – поглощения цвета сетчаткой глаза. Поэтому нам вначале казалось, что совершенно разные предикаты взаимодействия не могли быть согласованы в их едином представлении, как об этом говорили Вернер Гейзенберг, Макс Борн, Дэвид Хьюбел и многие другие исследователи света, цвета и человека. Ибо сегодня все более и более ощущается дальнейшая дифференциация наук о свете (фотометрия и электродинамика), о цвете (колориметрия и цветоведение) и о человеке (психология и физиология).

Это, в частности, связано и с тем, что сегодня молодые философы ссылаются на работы психологов практически без знания цветовых исследований заглавных авторов. Любопытно, что эти философы формулируют понятие «цвет» на том же основании, что и психологи. Но вспомним, что психология – дочь философии и, разумеется, использует тот же понятийный аппарат и ту же методологию, которые, по выводам таких известных психологов, как Зинченко, Холодная, Юревич и др., оказываются неработоспособной схоластикой в психологической практике. И что же получается у философов? – Ничего. Ибо на понятийном уровне цвет невыразим – с какой стороны ни подходили бы психологи и/или философы. Да, «”понятие“ – это расплывчатое понятие» (Витгенштейн, 2004б: 205). К примеру, обсуждая высказывание «слово ”красное“ имеет значение», Витгенштейн заключает, что данное предложение выглядит так, будто оно говорит о цвете, в то время как оно призвано сообщить нечто об употреблении слова ”красный“» (Витгенштейн, 2004а: 107). Практически об этом же говорит Кандинский: «…слова являются и будут являться лишь намеками, довольно внешними признаками красок. В этой невозможности заменить словом или другими средствами то, что составляет суть цвета, таится возможность монументального искусства» (Кандинский, 1967: 109).

Аналогичный вывод можно сделать и о популярных среди этих философов работах Макса Люшера: швейцарский психолог и разработчик «цветового Теста Люшера» в диссертации «Цвет как инструмент психодиагностики» (1949) представил основные положения цветового теста, который получил международную известность благодаря «раскрутке» американскими прагматиками от бихевиоризма. По существу же, Люшер сопоставил метафизику восприятия цветовых стимулов и теоретические разработки Гете, Кандинского, Штайнера, Шпенглера с упомянутой метафизичностью психологических терминов, что к развитию научного цветоведения никакого отношения не имело. Об этом говорит и привлеченное Люшером психологическое понятие «сознание», изначально заимствованное у философии. Что же это за понятие – «сознание»?

С одной стороны, по данным нейрофизиологов, более 90 % информации поступает в мозг без ее осознавания. С другой, известные имена цвета (вербальные цветообозначения) полностью подтверждают эти данные: в самых «продвинутых» справочниках и/или словарях приводится 100–150 имен цвета, тогда как глаз различает более миллиона оттенков. То есть не 90 %, а все 99,9 % цветовой информации оказывается невербализованной, то есть понятийно невыразимой в пресловутом «сознании».

О каком же «сознании» говорят философствующие психологи и психологствующие философы? Не о том ли «сознании», что породила теория искусственного интеллекта, элиминировавшая «для удобства» любые неосознаваемые предикаты человеческого существования, включая, разумеется, и цвет? Это весьма далеко отстоит от той реальности, о которой говорит Гете, – реальности, в которой

мы живем. Если же слова передают менее 1 % от видимого и ощущаемого нами, то имеет ли смысл искать в словах путеводную нить или все-таки последовать за Гете и узреть все таинства цвета и света в их безмолвном проявлении? Быть может, именно методология Гете и даст нам возможность создать такую науку, которая позволит, наконец, собрать воедино все знания человечества о себе и окружающем мире.

Наука появляется там, где есть воспроизводимость, измерение и базы данных, со временем «перетекающие» в базы знаний. В информатике эти базы представляются в виде таблиц. Так, найдем ли мы хоть одну таблицу в работах философов или психологов (статистические данные не являются базами данных из-за невозможности их преобразования в базы знаний).

Все это и заставило меня в свое время начать разработку методологии, которая вытекала из воззрений Гете на цвет и, прежде всего, из его «Хроматики». Именно это привело к разработке концепции хроматических (ч-) планов, иконическая система которых оказалась не понятийным, а категориальным предикатом семантического описания «цвета» и его составляющих при взаимодействии с окружающим миром. Ибо, ч-планы, как и «цвет» и/или [LIT]-размерность, определяли и включали в себя релевантные понятия в зависимости от плана анализа, плана системы и заданных граничных условий.

ИСААК НЬЮТОН (1642–1727). Как известно, до сих пор в школе преподают не учение Гете, а теорию Ньютона, согласно которой цвет характеризуется длиной волны преломленного призмой света и синусоидальным представлением его распространения. Однако после призмы свет остается таким же бесцветным, как и до нее; этот преломленный свет окрашивается лишь при встрече с материальным объектом (экран, сетчатка глаза, туман и т. п.). Ньютон умалчивал и о поглощении света (Месяц, 2014), то есть о взаимодействии света с веществом, которое выражается не синусоидальными, а тангенциальными функциями, поскольку связано с понятием бесконечности.

В Оптике Ньютон выбрал семь цветов с их расположением в цветовом круге по часовой стрелке буквально так, как это сделал Рене Декарт (1596–1650) для мажорных и минорных тонов (рис. 1). Согласно корпускулярной теории, наибольший сегмент круга выбран для красного и наименьший для фиолетового, что по аналогии со звуком привело к путанице в распределении середины спектра. По словам С.И. Вавилова, «желание установить аналогию между семью тонами гаммы и семью цветами спектра – явный отзвук пифагорейских течений. Связь ощущений красного и фиолетового цветов через пурпурный также наводила на мысль о некотором “созвучии” этих цветов, подобных созвучию октавы. Во всяком случае, эта мысль упорно проводится во всей Оптике. Такая аналогия непроизвольно приводила к принципиальному отрицанию возможности различия дисперсии для разных тел» (в примечаниях к: Ньютон, 1954: 336).

И хотя к физике цветовой круг не имеет никакого отношения, главное в истории цветовых построений было достигнуто – появилось логичное двумерное представление спектральных цветов. Ни с корпускулярной, ни с волновой точки зрения не возможно соединить края спектра, то есть красный и фиолетовый цвета. Однако это соединение легко достигается в человеческом восприятии, на что обращал внимание и Ньютон: так, в 14 вопросе «на будущее» он задается проблемой гармонии: «существуют некоторые цвета, которые при совместном рассмотрении подходят хорошо один к другому, как, например, золото и индиго, другие же не согласуются» (Ньютон, 1954: 262).

Примечательно особое внимание Ньютона к вопросу об изгибании света в призме. Невозможности получить ответ в настоящем он неоднократно подчеркивает в «вопросах на будущее» (Ньютон 1954: 257, 265). Да и сегодня никто не может сказать, как происходит преломление света в области поглощения, если учесть достаточно весомые гипотезы Ньютона, приведенные к современным опытам Д.С. Рождественского с дисперсией света. Иначе говоря, преломление, как и поглощение

света, остается ноуменом (формулы включают мнимую единицу), то есть умопостигаемым результатом рассудочного знания, против которого и восставал Гете.

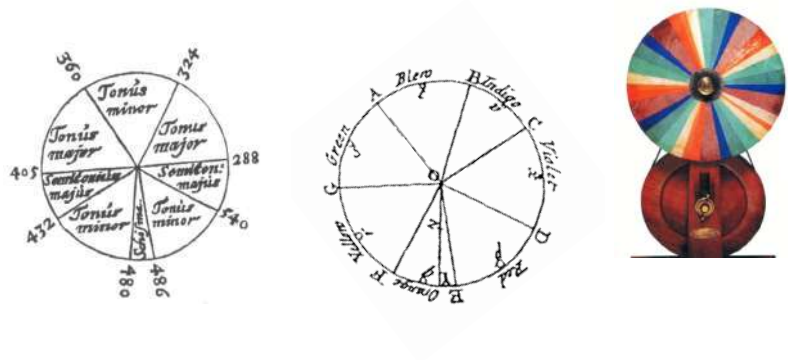
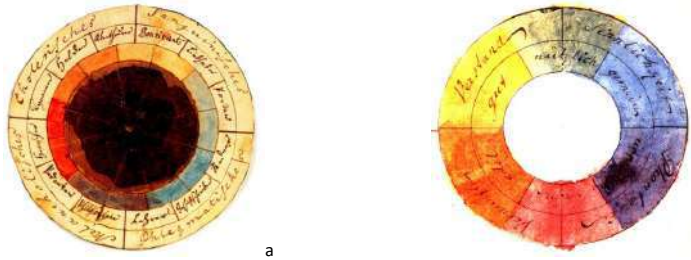
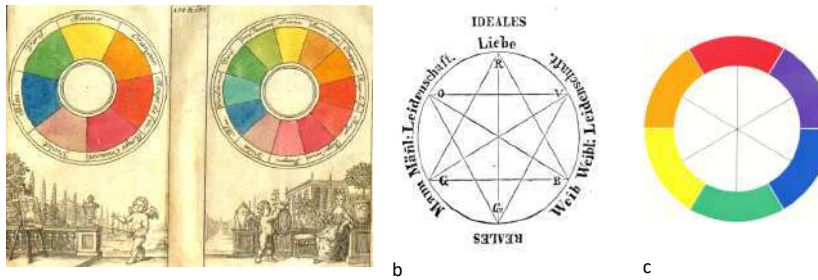


Рисунок 1: Круг музыкальных тонов Декарта (1650) и цветовой круг Ньютона (1704). Реконструкция по диску Ньютона для воспроизведения «белого» цвета (Buvat, 2003).



a b

Рисунок 2: Круг цветов: a – Шиллера-Гете (1799) и b – Гете (1808).



a b c

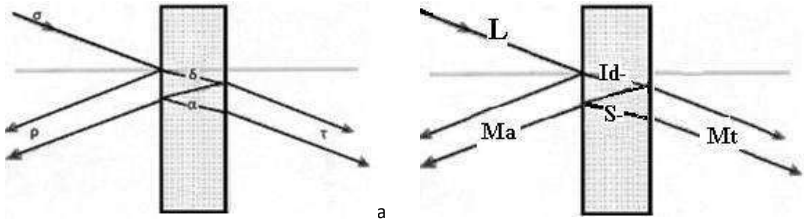
Рисунок 3: Цветовой круг: a – Бутe (1708) , b – Рунге (1809), c – Гёте (1810).

ИОГАНН ВОЛЬФГАНГ ГЕТЕ (1749–1832). Через столетие Гете показал, что описание света и цвета не может обойтись без введения понятия «тьмы», которое и предполагает тангенциальные функции, что сегодня было доказано в хроматизме (Серов, 2016). Гете же впервые поставил вопросы и о соотношениях идеального и материального в свете, цвете и человеке: «Есть какая-то неизвестная законосообразность в объекте, которая соответствует неизвестной законосообразности в субъекте. Все, что есть в субъекте, есть и в объекте, и еще кое-что. Все, что есть в объекте, есть и в субъекте, и еще кое-что» (Гете, 2013: 173). Уже в черновых заметках 1808 года Гете подразделил цвета на активные, теплые, стремящиеся к свету, позитивные (слева) и холодные, негативные, затемняющие (справа). Вопреки ньютоновской схеме, здесь Гете расставил оппозиционные цвета друг против друга, хотя и сохранил еще их направление по часовой стрелке (Lejeune, 2006: 15), как это представлено на рисунке 2.

Немецкий художник Филипп Отто Рунге (1777–1810) располагал цвета против часовой стрелки и в 1809 году представил цветовой круг как контраст между идеальным миром «любви» и реальным миром «зелени». Мужские эмоции Рунге представлял теплой стороной круга, женские – холодной [Gage, 2005: 190–194). По-видимому, после знакомства с Рунге и его цветовыми построениями, а быть может, под впечатлением цветовых кругов, приписываемых Клоду Буте (1708) (Kuehni, 2004: 156), в 1810 году Гете меняет направление в цветовом круге на противоположное (рис. 3) так, что основные цвета в его построениях стали располагаться против часовой стрелки.

Если, согласно Гете, учитывать «тьму» как некое «материальное» образование, благодаря которому из-за поглощения и возникает цвет, то сразу появляется вопрос о принципах взаимодействия тьмы и света. И здесь уже необходимо отказываться от синусоидальных описаний последнего, ибо поглощение «тьмой» может быть связано с процессом перехода от +∞ до -∞, то есть с понятием бесконечности, единственным адекватным описанием которого является тангенциальное представление свойств света. Именно этот путь, интуитивно предвиденный Гете и отстаивавшийся гетеанцами на протяжении двух столетий, и оказался релевантным для развития современной оптики и спектроскопии.

В согласии с хроматической методологией промоделируем взаимодействие светового потока с телом через хром-планы информационных предикатов изучаемого явления в оптике и хроматизме. В последнем используем атомарную модель интеллекта (АМИ) с релевантными компонентами (для лиц, не знакомых с АМИ, семантика этих компонентов и обозначений представлена ниже в таблице 1). Из рисунка 4 следует, что существуют определенные параллели между обоими явлениями.



a b

Рисунок 4: Модель взаимодействия светового потока: a - с физическим телом и b -с АМИ.

И здесь мы снова возвращаемся к методологии: «Большая трудность в психологической рефлексии состоит в том, что внутреннее и внешнее нужно всегда рассматривать параллельно или, вернее, как сплетенные одно с другим. Это – непрестанная систола и диастола, вдыхание и выдыхание живого существа; если это отношение и нельзя выразить, то нужно внимательно наблюдать и отмечать его <…> Мы и предметы, свет и тьма, тело и душа, две души, дух и материя, Бог и мир, мысль и

протяжение, идеальное и реальное, чувственность и разум, фантазия и рассудок, бытие и стремление (Sein und Sehnsucht), – две половины тела, правое и левое» (Гете, 2013: 175). Поэтому вслед за Гете можно полагать реальным создание единой области знания, которая включала бы в себя все без исключения разделы наук о свете, цвете и человеке. В таблице 1 показано, что все компоненты этой сплетенности (теорий Ньютона и Гете) в правой графе приобрели собственные критерии адекватности, выражаемые простыми показателями степеней LIT-системы размерности, где L – пространство, I – информация, T – время (Серов, 2001: Ч. 3):

Взаимодействие света с телом		**Компоненты «хрома»**	**Компоненты интеллекта**	**Хром-планы АМИ и релевантные цвета**		**Показатели**		
						L	***I***	***T***
Свет	$\sum_V(y)$	Эмоции	Хром-планы АМИ	ч(АМИ)	Все цвета	2	2	-2
Отражение	*R(c)*	Краска	Внешняя среда (*мир*)	M_a-	Все цвета	0	1	0
Пропускание	*T(ф)*	Имя цвета	Сознание (*душа*)	M_t-	Белый	0	1	0
Преломление	*D(д)*	Цвет	Подсознание (*дух*)	*Id*-	Серый	2	1	-2
Поглощение	*A(б)*	Окраска тела	Бессознание (*тело*)	*S*-	Черный	2	2	-2

Таблица 1: Размерностная семантика информационных моделей хроматизма.

Показательно, что и Ньютон, и Гете сходились не только на гармонии цветов, но и на закономерных соотношениях между природой и человеком: «природа подобна себе самой» (Ньютон, 1954: 62) и «всякое существо есть аналог всего существующего» (Гете, 2013: 136).

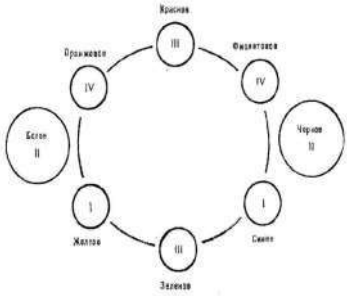
ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ (1866–1944) как художник и теоретик описывал ощущения от краски и аналогично Ньютону связывал их со звуками, то есть так же, как и Ньютон выявлял в цвете нечто относительно материальное и одновременно утверждал: «Мне представляется более правильным говорить почти всецело о краске. А не о цвете, так как в понятие и краски, кроме абстрактного цвета, входит и материальная ее консистенция, именно в том виде, в котором ею оперирует художник» (Кандинский, 1990: 22).

Со временем теория художника претерпевает изменения, и уже всеми признанный гений пишет: «Здесь часто говорится о материальном и о нематериальном и о промежуточных состояниях, которые называют "более или менее" материальными. Все ли материя? Все ли дух? Не может ли различие, которое мы делаем между материей и духом, быть только градациями или только материи, или только духа? Мысль, которую позитивная наука считает продуктом "духовного", есть также материя, но воспринимается она не грубыми, а более тонкими органами. То, к чему не может прикоснуться наша телесная рука, – дух ли это?» (Кандинский, 1967: 31).

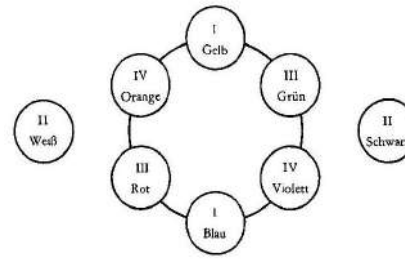
С другой стороны, «не может кристаллизоваться в материи то, чего еще материально не существует. Дух, ведущий в царство завтрашнего дня, может быть познан только чувством (там же: 36) <...>. Истинное произведение искусства возникает таинственным, загадочным, мистическим образом "из художника". Отделившись от него, оно получает самостоятельную жизнь, становится личностью, самостоятельным, духовно дышащим субъектом, ведущим также и материально реальную жизнь; оно является существом» (там же: 138).

Таким образом, к концу жизни мэтр живописи (его картины приобрели практически все музеи мира) изменяет свое мировоззрение, что, по-видимому, непроизвольно приводит и к изменению направления в цветовом круге: если в 1911 году осуществлялось движение цветов против часовой стрелки, то с осознанием себя в качестве мэтра возникает противоположное направление (Brusatin, 2003: 145). При этом в соответствии с поздней теорией художника (о светлоте цветов), круг

распадается: синий и фиолетовый меняются местами, что мы и наблюдаем в таблице 2 при замене дополнительного к желтому контрастным цветом (рис. 5).



1911 г. «Противоположения в виде кольца между двумя полюсами = жизнь красок между рождением и смертью. (Цифры обозначают пары противоположений)» (Кандинский 1990: 47)



1967 г. «Контрасты как кольцо между двумя полюсами = жизнь простых цветов между рождением и смертью. (Римские цифры обозначают пары контрастов)» (Кандинский 1967: 110)

Рисунок 5: Представление Кандинским цветового круга в разные периоды жизни.

Показательно, что ни переводчики, ни Н.Н. Кандинская не решились на перевод (с немецкого издания 1962 года) этой таблицы и оставили ее неизменной, то есть в авторском исполнении, что приводит нас к предположению об изменениях в представлениях художника о цветах и красках: «Нам незачем заниматься здесь глубокими и тонкими сложностями цвета, мы ограничимся изложением свойств простых красок» (Кандинский, 1967: 89), хотя в подписях к кругам (рис. 5) он говорит о «красках» в 1911 году, а в 1967 – о «цветах». Далее мы рассматриваем именно неосознаваемую, невербализованную, глубинную семантику цвета (Jung, 2009: 246–248, 326–354), понимание генезиса которой, по Гете, определяется динамикой взаимодействия основных, дополнительных и контрастных цветов друг с другом. Эту семантику можно представить на описанном выше изменении круга цветов В.В. Кандинским (табл. 2):

Обозначения основных цветов		**Дополнительный к основному (стимул)**	**Контрастный к основному (перцепт)**
Пурпур	П	З	З
Красный	К	гЗ	Г
Оранжевый	О	Г	гС
Желтый	Ж	С	Ф
Желто-зеленый	ЖЗ	Ф	ФП
Зеленый	З	П	ПК
Голубой	Г	О	К
Синий	С	Ж	О
Фиолетовый	Ф	ЖЗ	Ж

Таблица 2: Различия между дополнительными и контрастными цветами.

В таблице 2 легко увидеть, что дополнительные пары цветов при визуальном смешении дают белый (при оптическом смешении) и серый (при смешении красок) цвета: красный – голубой, оранжевый – голубовато-синий, желтый – синий, желто-зеленый – фиолетовый, зеленый – пурпурный. Контрастные же пары цветов не являются взаимообратимыми: например, контрастным к синему является оранжевый, к желтому – фиолетовый и т. д.

Согласно же Витгенштейну, «трудности в задаче вообразить геометрию цветов заключаются в знании того, когда это изображают на картине». Иными словами, люди неосознанно обладают тождественными архетипически-идеальными образами, материальное воплощение которых в красках или словах является индивидуальным, так как сводится «к неопределенности требований вообразить это в уме <...>. Логика понятия “цвет” гораздо более сложна, чем это могло бы показаться». И снова Гете: «…как трудно не ставить знака на место вещи, все время не упускать из глаз живого существа и не убивать его словом».

Л. Витгенштейн был не удовлетворен учением Гете: «Теория Гете о строении цветов спектра оказалась неудовлетворительной и на самом деле вовсе не теорией. С ее помощью ничего нельзя предсказать... Нет в ней и никакого experimentum crusis, что могло бы решить в пользу или против этой теории» (Wittgenstein, 1977: 11).

Вместе с тем Витгенштейн не видел понимания сущности цвета и в теории Ньютона: «И это не смог доказать также Ньютон» (там же: 33); далее он развивает это положение: «физическая теория (например, Ньютона) не может решить проблем, которые определил Гете, даже если он сам их тоже не решил» (там же: 45); наконец, заключает: «Феноменологический анализ (например, осуществленный Гете) – это анализ концептов, и он не может быть в согласии или в противоречии с физикой» (там же: 16).

И Витгенштейн задает вопрос: «Как мы должны взглянуть на эту проблему для того, чтобы она стала решаемой?» (там же: 15). При этом «мы не хотим создать теорию цвета, ... а хотим показать логику цветовых понятий» (там же: 5). Таким образом, Витгенштейн намечает третий путь. Действительно, теория Ньютона основана на научно-материалистическом измерении длин волн световых потоков. Учение Гете базировалось на феноменологии впечатлений от действия цветов на глаз и мозг. Витгенштейн же обращает большее внимание на психолингвистические закономерности операций с цветовыми концептами и цветообозначениями (там же: 10–11, 15–16, 34, 42–43), что, по его же словам, «находится где-то между наукой и логикой» (там же: 15).

Если наука оперирует понятиями, а формальная логика – формализацией истинности в использовании этих понятий, то какой же третий путь может существовать между ними? Для ответа на этот вопрос обратимся к теории и методологии хроматизма. Это название происходит от древнегреческого слова «chroma», в которое античные авторы вкладывали следующие значения: 1) цвет как онтологически-идеальное, распредмеченное; 2) краска как материальное, опредмеченное; 3) чувства как отношения между первым и вторым.

Можно полагать, что именно в онтологическом смысле Витгенштейн упоминает «идеальное», говоря о Лихтенберге: «он сконструировал идеальное использование из реального... “Идеальное” – не значит особенно хорошее, а означает что-либо, сведенное к экстремуму... И конечно, такая конструкция может помочь нам узнать нечто о реальном использовании» (там же: 21–22).

К какому же виду с позиций хроматизма можно отнести понятия и цветообозначения Витгенштейна, или имена цвета, которыми оперирует психолингвистика? Относительно окрасок внешней среды они проявляют свойства идеального. Однако относительно невербализованных, распредмеченных перцептов (образов) цвета они оказываются онтологически-материальными из-за своей опредмеченности в конкретном понятии. Вероятно, это имеет в виду Витгенштейн, когда констатирует: «Логика понятия “цвет” гораздо более сложна, чем это могло бы показаться» (там же: 29).

Для анализа этого положения обратимся к представлению цветов, о котором неоднократно говорит Витгенштейн: «Разве не можем мы себе представить, что некоторые люди обладают другой геометрией цвета, чем мы?» (там же: 11). Витгенштейн оперирует понятиями и также располагает цвета по часовой стрелке: «Для меня зеленый – это одна особая промежуточная станция на цветовой

дороге от синего к желтому, а красный – другая станция» (там же: 22). Конец этой фразы показывает, что Витгенштейн одновременно видит и оба зеркальных пути в цветовом круге. Задается он вопросом и о прямом пути через ахромный цвет: «Каким бы преимуществом обладал по сравнению со мной тот, кто знал бы прямую дорогу от синего к желтому?» (там же). Или, как он это формулирует далее, «желтый более сродни красному, нежели синему» (там же: 23).

Показательно, что во всем мире «красными» называют «левых» (экстремистов, коммунистов и т. п.). Следовательно, мир – не только подсознательного контекста, но и вполне осознанного текста – живет не стимулами (где по Ньютону красное в круге цветов справа), а перцептами, по Гете, то есть неосознаваемыми образ-концептами. Таким образом, данные физиков и физиологов оказывались зеркальным отображением данных, полученных психологами и художниками. Отсюда можно предположить, что существует некая взаимодополнительность этих данных в работах философов. Левое и правое направление цветов в цветовом круге с позиций латерализации функций объясняется преимущественным расположением цветообозначений в левом полушарии головного мозга и перцептивных цветов в правом.

В хроматизме латерализация связана с определенной стереотипией функций левого полушария и функциональной индивидуализацией правого. Если же левое полушарие связано с общепринятыми понятиями (известными из прошлого), а правое – с перцептами и архетипическими образами (которые будут материализованы в будущем), то за онтологией цвета, безусловно, видится будущее, естественным образом связанное с прошлым.

Однако здесь мы снова сталкиваемся с проблемой архетипичности цветовых образов в подсознании. Поэтому более детально рассмотрим сентенцию (Витгенштейн, 1994а: 178): «В индивидуальном переживании существенно на самом деле не то, что каждым человеком оно переживается по-своему, а то, что никто не знает, *это* ли переживает и другой, или же нечто иное». Если бы эти образы-переживания были строго индивидуальными, то являлись бы они архетипическими, то есть присущими коллективному бессознательному (Jung 2009: 326–334)? И здесь Витгенштейн гениально формулирует ответ на этот вопрос: «Трудность, очевидно, состоит в следующем: именно ли геометрия цветов показывает нам, о чем мы говорим, т.е. говорим ли мы о цветах? Трудности в задаче вообразить ее (или воспроизвести ее на картине) заключается в знании того, когда это изображают на картине...» (Wittgenstein 1977: 27–28). Отсюда в хроматизме предполагается, что все люди на Земле неосознанно обладают тождественными архетипически-идеальными образами в подсознании. Материальное же их воплощение в красках или словах является индивидуальным, так как сводится, по словам Витгенштейна, «к неопределенности требований вообразить это в уме». В хроматизме это положение раскрывается как талант художника или философа в опредмечивании архетипов, то есть в онтологической материализации идеального.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В хроматизме представления о цвете связаны с конкретикой каждого из определений (физическими параметрами красочного отражения, видом того или иного ощущения или воздействия и т. п.) и с его отношением к атрибутам системы «интеллект – внешняя среда». Поэтому результаты хроматического определения цвета изначально включали все указанные представления, но уже разнесенные по компонентам интеллекта: цвет – это идеальное (психическое), связанное с материальным (физическим и/или физиологическим) через чувство/ощущение (как их информационно-энергетическое отношение).

Если под «образом» понимать субъективную картину мира, а под «концептом» – смысл образа, то «образ-концепт» совмещает антонимичный смысл образа с картиной мира, объективированной в образах подсознания, но далеко не всегда вербализованной в понятиях сознания. Или, как говорит

Гете, «противоположность крайностей, возникая в некотором единстве, тем самым создает возможность синтеза» (Гете, 2013: 176).

Иначе говоря, понятие «образ-концепт» непосредственно связано с сущностными различиями между вербальным (формальным) и иконическим (визуальным) представлением действительности, что весьма обоснованно подчеркивает Бейтсон: «Наша иконическая коммуникация обслуживает функции, полностью отличные от функций языка, и, очевидно, выполняет функции, для выполнения которых вербальный язык непригоден» (Бейтсон, 2000: 376–377). Так, любой формализованный образ и/или понятие в образ-концепте представляло собой иконический образ, который был связан со смыслом на едином хроматическом языке.

Или, как утверждал Кандинский, «слово есть внутреннее звучание. Это внутреннее звучание частично, а может быть и главным образом, исходит от предмета, для которого слово служит названием. Когда, однако, самого предмета не видишь, а только слышишь его название, то в голове слышащего возникает абстрактное представление, дематериализованный предмет, который тотчас вызывает в “сердце” вибрацию <...>, при частом повторении слова <…> оно утрачивает внешний смысл. Даже ставший абстрактным смысл указанного предмета так же забывается и остается лишь звучание слова» (Кандинский, 1967: 43).

Действительно, «Слово есть Бог», и философы, по Витгенштейну, «играются словами», как это принято в христианской традиции... Ну что ж, пусть они пребывают в этой традиции, а мы пойдем дальше. Для примера возьмем любой смайлик из WhatsApp и попытаемся передать вербально его иконическую семантику. Предположим, это «улыбка». Но посмотришь, сколько различных улыбок предлагает программа, и понимаешь, что все же лучше послать смайлик, чем выразить всю его индивидуальность своими словами. С цветовой же иконикой «еще лучше», хотя мы и пытаемся... Так, выражение на понятийном языке свойств АМИ у меня заняло около 30 авторских листов, тогда как ее иконическое представление содержит тот же объем информации, хотя и занимает 0,01 авторского листа.

Так, при объединении гендерных компонентов бессознания в Сенсус (S-), а подсознания – в Смысл (Id-) получаем семантический ромб (рис. 6), который иконически позволяет выявлять информационные модели мышления. Как мы могли убедиться, заглавные творцы с течением времени/мысли меняли свое мировоззрение, что могут подтвердить теперь и биографы гениев. И цветовые круги наглядно продемонстрировали нам, как Гете «перешел» от S- к Id-плану АМИ, а Кандинский – от Id- к S-плану. Относительно изменения цветовых воззрений Ньютона и Витгенштейна во времени трудно сказать что-либо определенное, ибо в их работах наслаиваются разновременные заметки о расположении цветов вне каких-либо датировок, что позволяет предполагать предстоящие исследования и для их биографов.

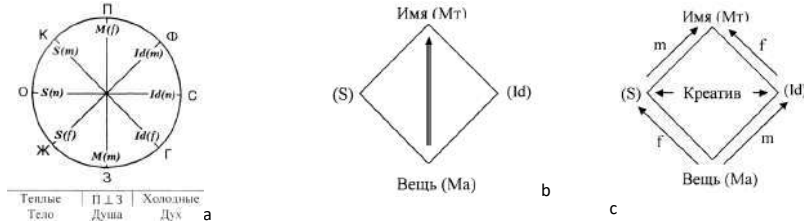


Рисунок 6: Хром-круг (a); принципы мышления: b – формальное, c – творческое (литеры f и m – гендер).

Итак, в семантическом ромбе (Manteith, 2014) выводы заглавных ученых заняли такие оппозиции, как волновой денотат Ньютона, идеальные смыслы Гете, сенсус ощущений Кандинского и обобщающие

слова Витгенштейна. Таким образом, наука о цвете «повторила» естественный ход творческого мышления («от ощущения к мысли»): от вещественно-материальных длин волн Ньютона через идеализированные чувства Гете и/или красочные ощущения Кандинского к их вербальным соотношениям в словесных играх цветов Витгенштейна.

БЛАГОДАРНОСТИ

За помощь, советы и консультации я признателен Вячеславу Николаевичу Паку, Валерию Викторовичу Степанову, Сергею Викторовичу Кривых, Юлии Александровне Грибер, Кириллу Волянскому, а также и всем коллегам, заинтересованным в развитии гетеанской методологии, за вопросы и замечания по существу настоящей публикации.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Бейтсон, Г. 2000. *Экология разума*. М.: Смысл.

Борн, М. 1963. Размышления о теории цвета. *Иенское обозрение* 6: 235-248.

Витгенштейн, Л. 1994а. Философские работы. М.: Гнозис, Ч.1.

Витгенштейн Л. 1994б. Философские работы. М.: Гнозис, Ч.2.

Воробьев, Г. Г. 1998. Информатика цвета. *Научно-техническая информация. Сер. 2* 12: 1-14.

Гейзенберг, В. 2008. Учения Гёте и Ньютона о цвете и современная физика. В сб. *Философские проблемы атомной физики*. М.: ЛКИ, 54-71.

Гёте, И. В., 2013. *Учение о цвете. Теория познания*. М.: Либроком.

Кандинский, В. 1967. *О духовном в искусстве* /предисл. Н. Кандинской. N.Y.: Inter-LanguageLiteraryAssociates.

Кандинский, В. 1990. *О духовном в искусстве* (1911). Л.: Фонд «Ленинградская галерея».

Месяц, С. В. 2014. Гёте и Ньютон: спор о цвете. В сб.: *Интеллектуальные традиции в прошлом и настоящем.* М.: Аквилон, 2: 299-339.

Ньютон, И. 1954. *Оптика или трактат об отражениях, преломлениях, изгибаниях и цветах света* / пер с англ. и примеч. С.И. Вавилова. М.: ГИТТЛ.

Серов, Н. В. 2016. Информационная модель квантования света. *Научно-техническая информация. Сер. 2* 5: 15-27.

Серов, Н. В. 2001. *Светоцветовая терапия. Смысл и значение цвета: информация – цвет – интеллект*. СПб: Речь,

Brusatin, M. 2003. *Histoire des Couleurs*. Paris: Flammarion.

Buvat, V. 2003. Science, couleurs et peinture fu XIX siucle. *L'OEIL*, 11: 14-19.

Gage, J. 2005. *Color and Culture*. London: Thames & Hudson.

Jung, C.G. 2009. *The Red Book. Liber Novus* / ed. by S. Shamdasani. New York: W. W.Norton.

Kuehni, R.G. 2004. *Color: an Introduction to Practice and Principles*. New Jersey: Wiley.

Lejeune, S., Blin-Barrois, B. (Eds.). 2006. *Parlons Couleur: Langage, Codes, Crйation*. Roussillon: Йdisud – Фkhra.

Lemoin, S., Rousseau, P. 2003. Perception et abstraction. *L'OEIL*, 11:2-6.

Manteith, J., Serov, N. 2014. The Semiotics of Color in Intelligence Model. *American J. of Computation, Communication and Control* 1 (2): 36-41.

Wittgenstein, L. 1977. *Remarks on Colour*. Berkeley: California Press.

The chromatic theory of color: Newton – Goethe – Kandinsky – Wittgenstein

Serov Nikolay Victorovich

Rozhdestvensky Optical society, St.-Petersburg, Russia

ABSTRACT

A brief analysis of verbal representations of color constructions has shown their inadequacy to a real state of affairs because of metaphysically using terms framework and, in particular, the concept "consciousness". It has specified the purpose of the present message: to create an ikonical image-concept of information model of intelligence which, as a result, has been involved in attempt to generalize conclusions from various doctrines about color. The comparative description of works of main authors has revealed community of their representations of geometry of colors on the surface and, at the same time, the distinction in a direction of transition from one color to another clockwise or anti-clockwise. As this distinction was observed even by one author (over time and with evolving theory of color), it was possible to link it to the laterality of the big cerebral hemispheres and to reveal a dominant type of thinking at the moment of construction of a color circle. Newton placed colors clockwise, whereas Goethe – first also in a clockwise direction, and then anti-clockwise; Kandinsky – first anti-clockwise, and then in a clockwise direction. In Wittgenstein's studies there were no images of a color circle, and from its verbal (undated) descriptions followed the arrangement of colors both clockwise and anti-clockwise that can be specified by his biographers only after exact dating of of his relevant works. The comparison of doctrines about color suggested by Newton and by Goethe has shown their complementary character. Newton studied distribution of light out of its absorption by substance, involving sinusoidal functions. Goethe considered light in interaction with "darkness", i.e. process of absorption of light by substance that can be expressed as tangential functions including the concept of infinity.

Keywords: *color circle, intelligence model, chromatism*.

УДК 535.6:159.923

Психосемиотические механизмы цветового восприятия

Соловьева Елена Анатольевна

Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет, Санкт-Петербург, Россия
elena_solovyeva@mail.ru

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена обсуждению психосемиотических механизмов цветового восприятия и цветового воздействия. Цвет как модальная характеристика перцептивного образа выполняет гностическую и знаковую функции. Гностическая заключается в тонкой дифференциации объектов окружающего мира. Знаковая функция цвета, в соответствии с общепсихологической концепцией знака, является средством психологического воздействия и средством внутренней самоорганизации деятельности. В соответствии с психосемиотическим подходом предполагается, что цветовой знак может кодироваться и декодироваться на разных уровнях знаковости в зависимости от индивидуально-психологических характеристик реципиентов и особенностей ситуации. Целью обсуждаемого исследования было выявление соотношения ассоциативно-семантических и психомоторных реакций на цветовое воздействие, определение комплекса индивидуально-психологических особенностей, опосредующих эти соотношения. Использовались методы цветовых ассоциаций, семантического дифференциала (СД Осгуда), лабораторные методы измерения психомоторных реакций в условиях цветовой засветки, методы психодиагностики интеллектуальных и личностных особенностей реципиентов. Определены значения факторов СД пяти основных цветов (красный, желтый, зеленый, синий и фиолетовый). Установлено, что существует индивидуальная чувствительность к цветовому символизму, которая представляет собой способность воспринимать и дифференцировать знаково-символическое содержание цветовых образов. Определен комплекс индивидуально-психологических особенностей, связанных с чувствительностью к цветовому символизму. Компоненты этого комплекса различаются в мужской и женской выборках. В экспериментах по измерению психомоторных реакций в условиях цветовой засветки выявлено, что наличие чувствительности к цветовому символизму препятствует проявлению психомоторных реакций на цвет, если в этом нет ситуационной и/или деятельностной необходимости, в мужской выборке, и усиливает эти реакции в женской. Показано, что цвет как знак имеет сложную иерархическую структуру, зависящую от уровня организации психического отражения.

Ключевые слова: *цветовое восприятие, цветовое воздействие, психосемиотика, чувствительность к цветовому символизму.*

ВВЕДЕНИЕ

В искусстве, науке и культуре за последние два столетия интерес к проблеме цвета то ярко разгорался, то угасал, когда казалось, что все уже понято и решено. Первыми стали проводиться исследования по

физиологии цветового зрения (И. Ньютон, Г. Гельмгольц, Г. Геринг, С.В. Кравков и др.) и по проблемам цвета в искусстве **(**И.-В. Гете, И. Иттен, В. Кандинский**)**. Во второй половине XX века были предложены различные методы цветовой психодиагностики (М. Люшер, Г. Фрилинг); позже – в рамках эргономики и инженерной психологии разработаны приемы и способы цветового кодирования. В культурологии накоплен большой материал, касающийся исторических и географических аспектов цветовой символики (Н.В. Серов). Можно предположить, что нынешний интерес к цветовому восприятию связан с усилением роли визуальной коммуникации в деловой и межличностной сферах. В современных средствах передачи информации все чаще вербальные выражения заменяются иконическими образами, в которых цвет оказывается наиболее информативным и быстро воспринимаемым параметром.

Цвет наделяют также большим количеством магических и мифических свойств, труднообъяснимых, но поражающих воображение. От молодых архитекторов и дизайнеров все чаще приходится слышать утверждения, что достаточно правильно подобрать цвет в интерьере, чтобы увеличить умственную активность человека, усилить аппетит или вызвать у него глубокие чувства. Именно такие упрощенные суждения и подвигли нас на поиск механизмов, объясняющих реально существующие сложные и неоднозначные явления цветового восприятия и цветового воздействия.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Цвет как модальная характеристика перцептивного образа выполняет гностическую и знаковую функции. Гностическая заключается в тонкой дифференциации объектов окружающего мира. Знаковая функция цвета, в соответствии с общепсихологической концепцией знака (Выготский, 1984), является средством психологического воздействия и средством внутренней самоорганизации деятельности. Каждый цвет определенным образом воздействует на человека. С.Л. Рубинштейн отмечал, что действие цвета обусловлено, с одной стороны, непосредственным физиологическим влиянием на организм, а с другой – ассоциациями, которые цвета вызывают на основе предшествующего опыта (Рубинштейн, 1989). В семиотике (учение о знаках и знаковых системах) цвет рассматривается на нескольких уровнях знаковости – как сигнал, индексальный или иконический знаки, как символ. Для воспринимающего индивида знак-сигнал запускает заложенную или сформированную рефлекторную реакцию, индексальный знак ассоциируется с объектом, обозначаемым цветом, в силу существующей в природе связи, а иконический – в силу сходства. Цветовой символ – это сформированный в культуре и постоянно развивающийся, а потому многозначный смысловой конструкт.

Поскольку цвет – это свойство не физического объекта, а психического образа этого объекта, то более адекватным подходом будет психосемиотический. Психосемиотика исходит из того, что тот уровень, на котором происходит кодирование и декодирование знаков, определяется индивидуально-психологическими, интеллектуальными и личностными, характеристиками реципиентов (Глотова, 1990; Соловьева, 2007а). В актах коммуникации субъективно изменчивым является как передаваемое, так и принятое сообщение. В процессах отражения образ субъективен, но отражаемый объект существует объективно. Р. Якобсон, сравнивая зрительные и слуховые знаки, отмечал большее значение иерархической организации слуховых знаков по сравнению со зрительными, т. к. они выполняют, прежде всего, коммуникативную, а не отражательную функции (Якобсон, 1972). В настоящее время в связи с увеличением роли визуальной коммуникации усиливается также значение иерархической организации зрительных знаков.

МЕТОДИКА ИССЛЕДОВАНИЯ

Целью наших исследований является поиск механизмов, объясняющих сложные и неоднозначные явления цветового восприятия и цветового воздействия. Предметом исследования явились связи между знаково-символическим восприятием цветовых образов и психомоторными реакциями на цвет. Для изучения знаковой функции цвета использовались методы цветовых ассоциаций и семантического шкалирования (СД Осгуда). Для измерения психомоторных реакций использовались методы динамометрии и отмеривания временных интервалов без зрительного контроля в условиях цветовой засветки, которые сравнивались с фоновыми (без засветки) результатами. Использовались пять основных цветов: красный, желтый, зеленый, голубой и фиолетовый, при выборе которых мы руководствовались критериями спектральности и значимости в культуре (Серов, 2015).

В экспериментах принимали участие студенты и аспиранты технического вуза – юноши и девушки в возрасте 18–35 лет. С помощью психометрических тестов была проведена психодиагностика интеллектуальных и личностных особенностей реципиентов.

РЕЗУЛЬТАТЫ И ОБСУЖДЕНИЕ

Были выявлены устойчивые закономерности в восприятии символических значений цветовых образов. Все цвета расположились на континууме факторов «сила», «активность» и красота» по методике СД. Самым значимым оказался фактор «активность», с помощью которого цвета дифференцируются наиболее четко. По совокупности факторов наиболее сильно различаются красный, самый сильный и активный, и голубой – слабый, пассивный, красивый. Численные значения факторов представлены в таблице 1.

Цвет **Факторы**	**Красный**	**Желтый**	**Зеленый**	**Голубой**	**Фиолетовый**
Сила	+0,75 (*0,86*)	-0,06 (*0,81*)	+0,06 (*0,82*)	-0,27 (*0,96*)	+0,40 (*0,87*)
Активность	+1,43 (*0,96*)	-0,20 (*1,01*)	-0,27 (*0,98*)	-0,83 (*1,03*)	+0,74 (*0,83*)
Красота	+0,87 (*1,09*)	+0,23 (*1,24*)	+1,35 (*0,84*)	+1,34 (*1,12*)	+1,13 (*1,06*)

Таблица 1: Средние значения и дисперсии факторов СД пяти основных цветов.

Кроме того, цвета различаются характером ассоциаций. Красный цвет вызывает наиболее конкретные и образные ассоциации, голубой – эмоциональные, а фиолетовый – абстрактные.

Наряду с общими закономерностями существуют индивидуальные различия в определении цветовых образов. Они заключаются в том, что реципиенты с разной степенью точности дифференцируют цвета по факторам СД, что позволило нам ввести такую характеристику, как индивидуальная чувствительность к цветовому символизму (ЧЦС). Под ЧЦС понимается способность человека адекватно воспринимать и декодировать символическое содержание цветовых образов. Реципиенты, обладающие этой чувствительностью, приписывают красному цвету высокие значения по факторам Сила и Активность, голубому – низкие. Не обладающие этой чувствительностью не выделяют факторной структуры по методике СД или даже приписывают цветам противоположные значения. В дальнейшем именно эти два цвета использовались нами в экспериментах по изучению цветового воздействия. Результаты представлены в таблице 2.

Цвет Факторы	Красный	Голубой
Сила (все)	+0,75 (*0,86*)	-0,27 (*0,96*)
Высокая ЧЦС	+1,6 (*0,45*)	-1,2 (*0,6*)
Низкая ЧЦС	+0,01 (*0,95*)	-0,15 (*0,81*)
Активность (все)	+1,43 (*0,96*)	-0,83 (*1,03*)
Высокая ЧЦС	+2,0 (*0,5*)	-1,7 (*0,71*)
Низкая ЧЦС	+0,6 (*1,2*)	-0,22 (*0,95*)

Таблица 2: Средние значения и дисперсии факторов СД реципиентов с высокой и низкой ЧЦС красного и голубого цветов.

Нам удалось выявить комплекс индивидуально-психологических особенностей, связанных с ЧЦС. Что особенно интересно, набор и значение этих особенностей различаются в мужской и женской выборках. Мужчины с высокими показателями ЧЦС обладают более высоким уровнем развития пространственного мышления, высокой скоростью протекания когнитивных процессов, у них низкий уровень нейротизма и меньшая личностная тревожность по сравнению с мужчинами с низким ЧЦС. У женщин с высоким ЧЦС более высокий уровень вербального мышления, ригидность когнитивного стиля, более высокие уровни нейротизма, экстернальности и экстраверсии по сравнению с женщинами с низким ЧЦС. Можно видеть, что каждый из выявленных комплексов обладает своей внутренней непротиворечивостью.

В экспериментах по изучению влияния цвета на показатели психомоторики было установлено, что цвет не оказывает устойчивого и однозначного воздействия на данные функции, что согласуется с нашими предположениями о сложном многоуровневом характере цветового воздействия (Соловьева, 2007б), но противоречит закрепившимся среди непрофессионалов установкам относительно «магии цвета». Однако были обнаружены отличия в психомоторных реакциях реципиентов с различной выраженностью ЧЦС, и эти отличия были разными в мужской и женской выборках.

У мужчин красный цвет незначительно снижает силу рук у реципиентов с высокой ЧЦС, и повышает – у реципиентов с низкой ЧЦС. Голубой цвет оказывает противоположное действие: повышает силу рук у реципиентов с высокой ЧЦС, и существенно понижает – у реципиентов с низкой ЧЦС. Можно предположить, что наличие сформированного эмоционально-символического образа цвета препятствует возникновению психомоторных реакций на цвет, если в этом нет необходимости (ситуация эксперимента), в случае отсутствия сформированного образа-символа цвет может оказывать непосредственное влияние на мышечную силу. В женской выборке были обнаружены другие зависимости. Женщины с высокой ЧЦС демонстрируют увеличения силы рук под влиянием красного цвета, снижения – под влияние голубого. Женщины с низкой ЧЦС реагируют на цвета слабее и значительно разнообразнее. У женщин наличие сформированных представлений о символическом значении цвета усиливает тенденции в изменении мышечной силы в направлении, соответствующем этим значениям. Отсутствие таких представлений делает реакции неопределенными.

Длительность отмеривания временных интервалов увеличивается под воздействием любого цвета у всех групп испытуемых, что связано с особенностями измеряемого показателя. Как известно, скоростные характеристики психомоторики отражают особенности восприятия времени, которое, в свою очередь, тесно связано с эмоциональной сферой личности (Рубинштейн, 1989). Однако выраженность этих изменений отличается в выделенных нами группах. Мужчины с высокой ЧЦС сильнее переотмеривают время в красной засветке, чем в голубой. Женщины – наоборот. Реципиенты с низкой ЧЦС независимо от пола демонстрируют незначительные различия как между цветами, так и по сравнению с контрольными замерами.

ВЫВОДЫ

В проведенных исследованиях нам удалось установить, что связи между знаково-символическим восприятием цветовых образов и психомоторными реакциями на цвет опосредованы комплексом индивидуально-психологических особенностей, названным нами чувствительностью к цветовому символизму (ЧЦС). Сам этот комплекс содержит характеристики, различающиеся у мужчин и у женщин, чем объясняются гендерные различия психомоторных реакций на цвет.

Мужчины с развитой ЧЦС обладают более высоким уровнем развития пространственного и вербального мышления, высокой скоростью протекания когнитивных процессов, отличаются умеренным нейротизмом и тревожностью. Эти качества делают человека более независимым от колебаний внешней среды, но оставляют ему возможность создавать богатые внутренние образы, то есть субъективировать внешнее, в частности цветовое воздействие. При отсутствии выраженной ЧЦС происходит объективизация внешнего воздействия: цвет действует как сигнал и запускает психомоторные реакции. Нечувствительность к цветовой символике делает человека зависимым от условий внешней среды.

У женщин с высоким уровнем ЧЦС направления изменений психомоторики совпадают с символическим содержание цветовых образов. Представительницы этой группы отличаются развитым вербальным мышлением, подверженностью вербальной интерференции, высоким уровнем тревожности и нейротизма, экстраверсией и экстернальностью. Цветовой символизм у них имеет конвенциональную природу, а психомоторные реакции, возможно, испытывают влияние самовнушения.

На основании всего вышеизложенного можно полагать, что для лучшего понимания сложных и противоречивых явлений цветового восприятия и цветового воздействия необходимо привлечение принципов психосемиотики. Декодирование цветовых символов может происходить на разных уровнях знаковости: от сигнального до конвенционального. Уровень декодирования определяется индивидуально-психологическими, интеллектуальными и личностными, характеристиками реципиентов.

Данное исследование было мотивировано исключительно познавательным интересом и носит скорее академический характер. Хотя было изучено ограниченное количество цветов, тем не менее, нам удалось до некоторой степени понять психологические механизмы восприятия и воздействия цвета, их психосемиотическую природу, объединяющую знаково-символическую и гностическую функции. В настоящее время это понимание может иметь и практическое значение. В связи с ростом информационных манипуляций как в маркетинговой, так и в идеологической областях изучение образно-символической сферы личности становится актуальной задачей психологической науки (Гостев, 2017). Увеличение роли визуальной коммуникации во всех сферах жизни и деятельности приводит к возрастанию количества воздействий на образную сферу личности. Так называемое «клиповое мышление» современных молодых людей не просто влияет на методы и характер обучения, оно, возможно, меняет внутренние способы декодирования информации. Образ, в отличие от слова, воздействует симультанно, то есть почти мгновенно, поэтому внешнее воздействие оказывается объективизированным и, как в случае с цветом, запускает психомоторные реакции по сигнальному принципу. Это наглядный пример того, как могут быть использованы результаты научных исследований, на первый взгляд далеких от практики.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Выготский, Л. С. 1984. *Орудие и знак в развитии ребенка*. Собр. соч. в 6-ти томах. Т.6. М.: Педагогика.

Глотова, Г. А. 1990. *Человек и знак: семиотико-психологические аспекты онтогенеза человека*. Свердловск: Изд-во Урал. гос. ун-та.

Гостев, А. А. 2017. *Глобальная психоманипуляция.* М.: Изд-во ИП РАН.

Рубинштейн, Л. С. 1989. *Основы общей психологии*. В 2-х т. Т.1. М.: Педагогика.

Серов, Н. В. 2015. *Символика цвета*. СПб.: Страта.

Соловьева, Е. А. 2007а. Психосемиотические механизмы регуляции поведения. В кн.: *Психология сознания: современное состояние и перспективы*. Самара: СамГА. 321-323.

Соловьева, Е. А. 2007б. Психосемиотический подход в средовой психологии. *Вестник СПбГУ. Серия 6: Философия* 3. 131-136.

Якобсон, Р. 1972. К вопросу о зрительных и слуховых знаках. В кн.: *Семиотика и искусствометрия*. М.: Мир. 82-87.

Psychosemiotic mechanisms of color perception

Soloveva Elena Anatolievna

Saint-Petersburg State University of Architecture and Civil Engineering, Saint-Petersburg, Russia

ABSTRACT

The article is devoted to discussion of the psychosemiotic mechanisms of color perception and color exposure. Color as a modal characteristic of a perceptual image performs gnostic and symbolic functions. Gnostic lies in the subtle differentiation of the objects of the world. The sign function of color, in accordance with the general psychological concept of the sign, is a means of psychological influence and a means of internal self-organization of activity. In accordance with the psychosemiotic approach, it is assumed that a color sign can be encoded and decoded at different levels of sign depending on the individual psychological characteristics of the recipients and the characteristics of the situation. The purpose of the study was to identify the ratio of associative-semantic and psychomotor reactions to color exposure, to determine the complex of individual psychological characteristics that mediate these relationships. We used methods of color associations, semantic differential (Osgood SD), laboratory methods for measuring psychomotor reactions under conditions of color illumination, methods of psychodiagnostics of intellectual and personal characteristics of recipients. The values of SD factors of the five primary colors (red, yellow, green, blue, and violet) were determined. It has been established that there is an individual sensitivity to color symbolism, which is the ability to perceive and differentiate the sign-symbolic content of color images. The complex of individual psychological characteristics associated with sensitivity to color symbolism is determined. The components of this complex differ in male and female samples. In experiments on measuring psychomotor reactions under conditions of color flare, it was revealed that the presence of sensitivity to color symbolism prevents the manifestation of psychomotor reactions to color, if there is no situational and / or activity need, in a male sample, and enhances these reactions in a female one. It is shown that color as a sign has a complex hierarchical structure, depending on the level of organization of mental reflection.

Key words: *color perception, color effects, psychosemiotics, sensitivity to color symbolism.*

УДК 316.728

Основные аспекты изучения цветовой системы детских авторских страшных историй

Соркин Алексей Вячеславович

Смоленский государственный университет, Смоленск, Российская Федерация
sorkin.aleksey@yandex.ru

АННОТАЦИЯ

Целью данной статьи является изучение функций, структуры и значений цветообозначений в страшных историях, авторами которых выступают дети. В качестве эмпирического материала выступил массив детских страшных историй, авторами которых выступают дети в возрасте до 12 лет, собранных в социальной сети «В Контакте» в группе «СТРАШНЫЕ ИСТОРИИ!!!НА НОЧЬ НЕ ЧИТАТЬ!!!». Истории посвящены преимущественно встречам с потусторонними существами, часто агрессивными по отношению к главным героям. Среди рассматриваемых произведений преобладают рассказы, которые ведутся от первого лица. Количество проанализированных историй составило 335. Полученные данные были проанализированы с помощью метода контент-анализа. Цвет является важным фактором в формировании атмосферы страшной истории – около трети проанализированных «страшилок» содержат в своих текстах цветонаименования. При этом больше половины произведений (61 %) являются «одноцветными», содержащими лишь одно цветообозначение. 26 % и 11 от общего числа «окрашенных» историй приходится соответственно на использование двух и трех цветообозначений. В ходе анализа были обнаружены единичные случаи использования четырех и пяти цветов. Можно отметить, что в ходе исследования не было выявлено прямой зависимости между количеством использованных цветонаименований и длиной страшной истории. Исследование показало доминирование трех основных цветов: черного, белого и красного, что соответствует аналогичным показателям для фольклорных «страшилок», анализировавшихся С.М. Лойтер. На долю вышеуказанных цветов приходится 84 % от общего количества упоминаний цветообозначений. Данные цвета доминируют в мировых культурах.

Ключевые слова: *детские авторские страшные истории, цветонаименования, цветовая система.*

ВВЕДЕНИЕ

Пугающее можно представить как один из основных трендов современной массовой культуры. В настоящее время в нашей стране набирает силу феномен, характерный для стран Западной Европы и США – коммерциализация страха. Люди испытывают потребность в сублимации социальной тревожности. Этому способствует проникновение пугающего в индустрию развлечений – кино, литература, музыка, компьютерные игры и т. д.

Происходит популяризация и адаптация отдельных элементов западной «страшной» культуры. В качестве примера можно выделить католический праздник День всех святых (Хэллоуин). Наблюдается

заимствование внешней атрибутики праздника – популярность костюмированных вечеринок со «страшными» образами.

С развитием социальных сетей и блогов пугающее перемещается в сеть Интернет. Пользуются популярностью «страшные» рассказы авторства интернет-пользователей, становящиеся со временем отдельной разновидностью интернет-фольклора – так называемые крипипасты (*creepypasta*) (McGuire, 2018). Что же обеспечивает востребованность данному направлению?

Жанровой особенностью «страшной» литературы является то сильное воздействие на читателя, которое она оказывает, способность пугать. Это становится возможным, поскольку встреча с пугающим происходит постоянно «в наших снах или в нашем соприкосновении со смертью» (Кристева, 2003: 76).

Наиболее пугающей для многих людей является тематика смерти, а также все, что с ней связано – мертвые и их возвращение, духи, привидения. З. Фрейд объясняет особую силу воздействия этих тем следующим образом: в мифологизированном сознании покойник выполняет роль «врага живого», планирует забрать с собой «на тот свет» живых людей (Фрейд, 2015: 104–105). Также можно, сославшись на Л. Липавского, заметить, что в основе ужаса лежит омерзение. Омерзение это не вызывается ничем практически важным, оно эстетическое по своей сути (Липавский, начало 1930-х).

В данной статье проанализированы «страшные» рассказы, авторами которых являются дети. Согласно С.М. Лойтер, детские страшные истории – это мифологические рассказы о страшном и ужасном, которое происходит по воле существ, предметов и явлений, наделенных сверхъестественными свойствами и возведенными в ранг демонологических персонажей (Лойтер, 1995: 10).

Специфические особенности произведений обусловлены многофакторностью генезиса: детские авторские «страшные» истории содержат элементы быличек, волшебной сказки, а также детского «страшного» фольклора периода СССР и 90-х годов XX века. Также значительны сходства и структурные заимствования из «взрослого» интернет-жанра – крипипасты.

С.М. Лойтер утверждает о важности цвета в «страшилках», представляя его как мифолого-символический параметр демонических сил в детских страшных историях. Исследователь отмечала наибольшую частотность использования черного, красного, белого цветов (Лойтер, 1998: 62–63).

Любое упоминание цвета в тексте несет в себе определенный культурный смысл. Автор использует цветообозначения для расстановки смысловых акцентов в произведении.

МЕТОД

Целью данного исследования является изучение функций, структуры и значений цветообозначений в страшных историях, авторами которых выступают дети.

Для получения данных о цветообозначениях нами был проанализирован массив историй, собранных в группе в социальной сети «В контакте» «СТРАШНЫЕ ИСТОРИИ!!!НА НОЧЬ НЕ ЧИТАТЬ!!!» (URL: https://vk.com/public30660086). Критерием отбора являлось авторство детей. Таким образом было отобрано 335 рассказов, авторами которых являются дети в возрасте до 12 лет. Далее изучению подлежали цветонаименования, содержащиеся в текстах, а также контекст, в котором они были употреблены. Собранные данные были проанализированы с помощью методологии контент-анализа и описательной статистики.

РЕЗУЛЬТАТЫ И ОБСУЖДЕНИЕ

Среди анализируемых историй преобладают сюжеты потустороннего характера, привычные для данного жанра. Однако значительную долю массива рассказов составляют произведения

реалистичной направленности, использующие в качестве антагонистов маньяков, сумасшедших, а также сторонние силы, негативно влияющие на главных героев (стихийные бедствия, болезни).

В общем массиве произведений встречается 73 рассказа, содержащих одно цветонаименование. Количество упоминаемых цветообозначений распределилось следующим образом: 20 раз был использован черный цвет, по 10 упоминаний приходится на темный и кровавый, 9 раз авторы используют красный цвет, 8 раз – белый, 4 раза – прозрачный, 3 раза – зеленый цвет соответственно. Дважды встречаются в текстах такие цвета, как желтый, розовый, серый. Светлый, синий, фиолетовый цвета используются по одному разу.

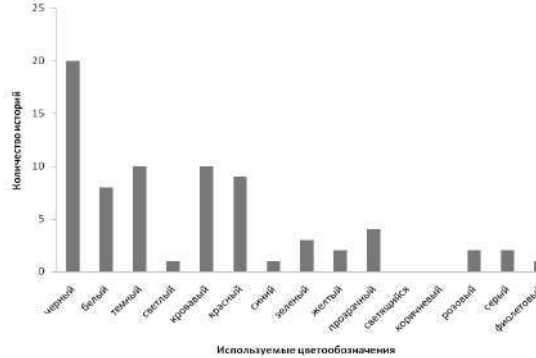


Рисунок 1: Частота упоминания цветов в историях, содержащих один цвет.

В рассмотренных произведениях цветовые пары встречаются 31 раз. Наибольшее количество упоминаний получили пары черный – белый, темный – кровавый (4 раза), белый – кровавый, черный – красный (3 раза). Дважды упоминаются такие сочетания цветов, как белый – красный, кровавый – красный. На остальные нижеперечисленные сочетания цветов приходится по одному упоминанию в общем количестве историй: белый – розовый, белый – синий, темный – желтый, красный – желтый, черный – темный, белый – светящийся, темный – прозрачный, темный – светлый, кровавый – зеленый, черный – кровавый, красный – светящийся, белый – темный, синий – розовый.

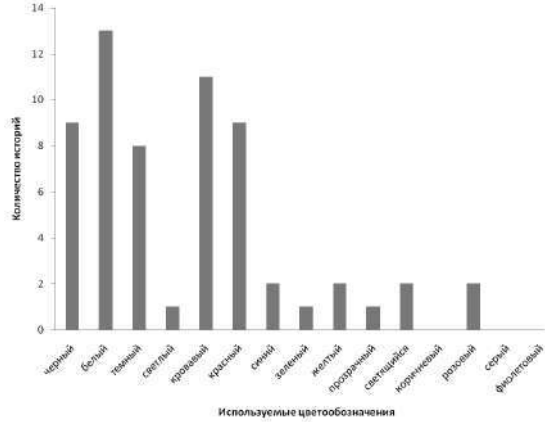


Рисунок 2: Частота упоминания цветов в историях, содержащих два цвета.

В проанализированных историях было выявлено 13 случаев использования цветовых триад. Только цветовая триада черный – темный – светящийся была использована дважды, остальные встречаются среди текстов единожды. Перечислим данные сочетания цветов: черный – белый – серый; черный – белый – кровавый; черный – красный – синий; черный – кровавый – красный; темный – желтый – светящийся; черный – кровавый – светящийся; белый – темный – желтый; белый – темный – серый; черный – белый – красный; темный – красный – желтый; черный – темный – красный.

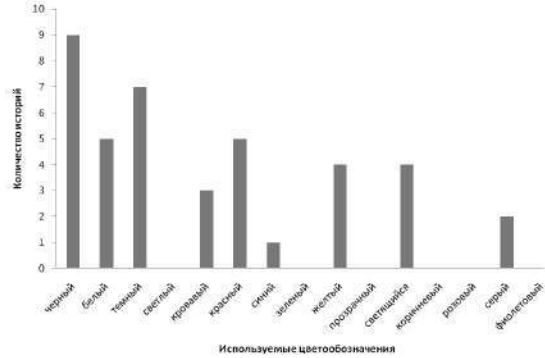


Рисунок 3: Частота упоминания цветов в историях, содержащих три цвета.

По результатам анализа можно отметить доминирование трех основных цветов: черного, белого, красного.

Устойчивым образом, в контексте которого употребляется черный цвет, является Человек в черном, или Черный человек. Человек в черном представляет собой воплощение абстрактных детских страхов. Черный цвет символизирует темноту, ночь, вызывает ассоциации со смертью. Также можно говорить о пришедшей из религиозной литературы XI–XII веков связи черного цвета с темными силами (Крапивник, 2015: 65–66). В сюжетах городских меморатов высокий мужчина в черном нередко отождествляется с домовым (Власова, 2012: 463). Отсюда присущая встречам с человеком в черном символьность. Увидеть его – к беде, болезни, смерти (Власова, 2012: 464).

Как правило, описание внешних признаков ограничивается упоминанием черного цвета в одежде, черты лица остаются размытыми, иногда описываются как расфокусированные (ср.: безликость). Иногда для описания лица используются эпитеты: страшный, злобный, злой, ужасный.

Человек в черном появляется из ниоткуда, его происхождение неизвестно. Он пугает героев рассказа, часто их преследуя. Несмотря на облик человека, в детском сознании ему часто присваивается аналогия с чертом (в некоторых случаях упоминаются ноги-копыта). В данном случае прослеживается влияние христианской культурной традиции.

Белый цвет теряет традиционное для большого количества культур положительное значение. На замену свету, чистоте приходит цвет могильного савана, мертвецкая бледность, белизна/прозрачность призрака. Белый цвет одежды демонстрирует призрачность, потусторонность персонажа.

Основная ассоциация, с которой связывается в рассказах красный цвет – это кровь. Синонимом является кровавый цвет. Часто слово *кровь* и его производные не используются вовсе. Красный цвет становится эвфемизмом для понятия «кровь».

Цвет присваивается лишь наиболее важным с точки зрения автора элементам истории. При этом следует отметить, что сам автор в рассказах от первого лица не наделяет себя никакими окрашенными элементами.

ВЫВОДЫ

По результатам статистического анализа можно отметить, что цветонаименования вводятся в текст произведения в строгой последовательности. В качестве первого термина используются черный, белый или красный. При наличии двух цветонаименований в текст «страшной» истории вводится комбинация первичных цветов. В большинстве двухцветных «страшилок» представлены сочетания первичных цветов либо их вариаций.

Вышеуказанные цвета также доминируют в историях, содержащих цветовые триады. Все три цвета можно встретить в трети повествований. Треть историй содержитпару первичных цветов, дополненную серым, синим или желтым. В оставшихся историях присутствует один первичный цвет.

Вводимые в текст произведения цветообозначения служат для акцентирования внимания читателей на нужных деталях повествования. Рассмотрим в качестве примера контекст применения первичных цветов.

Чаще всего цвета используются для описания частей тела (волосы, глаза, руки, лицо, кожа, кровь, зубы), одежды (плащ, пальто, платье), важных для сюжета предметов и объектов (одеяло, пакет, пятно).

В историях цвета часто не называются, а заменяются прототипическими образами, которые в то же время дают достаточно отчетливое представление об их хроматических характеристиках. Чаще других среди цветообозначений этой группы встречается термин «кровавый».

Сравнительно редки в страшных историях цветообозначения со «стертым» смыслом (например: белый свет, черная магия, светлые силы). Как правило, они входят в состав ставших привычными словосочетаний и служат для обозначения предметов или явлений, действительный цвет которых существенно отличается от того, что несет в себе используемый цветовой термин.

Каковы выполняемые цветонаименованиями в тексте функции? Одно цветообозначение вводится для того, чтобы вызвать у слушателя страх, ощущение сюрреалистичности происходящего, подчеркнуть непривычность и необычность всего происходящего. Единственный цвет по сути является важнейшим признаком в истории, сам по себе разделяя все в истории на не-цветное и цветное. Два и более терминов помогают расставить акценты (черное платье и что-то белое, похожее на девушку; белое платье в крови).

При помощи цвета формируется социокультурное пространство истории, доминирующие в текстах цветообозначения сохраняют присущие им семантику и коннотации из традиционной культуры.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Власова, М. Н. 2012. Поверья и сюжеты о «городских» домовых и полтергейстах в русской фольклорной традиции последней четверти XX в. В кн.: *InUmbra. Демонология как семиотическая система*. М.: РГГУ, 461-481.

Крапивник, Е. В. 2015. *Цветонаименования: аспекты систематизации*. М.: Флинта.

Кристева, Ю. 2003. *Силы ужаса: эссе об отвращении*. СПб.: Алетейя.

Липавский, Л. Нач. 1930-х. Исследование ужаса. URL: http://www.ruthenia.ru/horror/poetic/lipavsky/hor_res.htm (дата обращения: 02.08.2019).

Лойтер, С. М. 1998. Детские страшные истории («страшилки») В кн.: *Русский школьный фольклор: от «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов.* М.: Ладомир; АСТ, 56-134.

Лойтер, С. М., Неелов, Е. М. 1995. *Современный школьный фольклор*. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ.

Страшные истории!!!На ночь не читать!!! URL: https://vk.com/public30660086 (дата обращения: 02.08.2019).

Фрейд, З. 2015. *Семейный роман невротиков*. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус.
McGuire, S. 2018. Creepypasta: The secret recipe for a viral horror story. URL: https://venngage.com/blog/creepypasta/ (дата обращения: 02.08.2019).

The main aspects of the author's creepy stories' written by children color systems studying

Sorkin Aleksey Vyacheslavovich

Smolensk State University, Smolensk, Russia

ABSTRACT

The aim of this article is studying functions, structure and meanings of color names in author's creepy stories written by children. Data set of creepy stories written by children up to the age of 12, that were collected in the social network «V Kontakte» in the group «CREEPY STORIES!!! DON'T READ AT NIGHT!!!» was used as empirical basis. Stories mainly provide meetings with supernatural creatures, that often behave agressively towards main characters. First-person storytelling dominate among examined works. Number of analyzed stories was 335. Gained data was analyzed with the content-analysis method. Color is important factor in building an atmosphere of creepy story – about 1/3 of all analyzed „scary stories" contain color names in their texts. More than the half of stories (61 %) are „one-colored", they contain only one color name. Use of two and three color names account for 26 and 11 % of all „colored" stories respectively. During the analysis few cases of use of four and five colors were revealed. It may be noted, that the study didn't find any direct correlation between number of used color names and length of creepy story. The study revealed domination of the three main colors: black, white and red that corresponds to similar indicators for the folklore creepy stories analyzed by S.M. Loyter. Above-mentioned colors account for 84 % of all citations of color names. These colors dominate in world cultures.

Key words: *author's creepy stories written by children, color names, color system.*

УДК 7.025:535.6

Объективная оценка колорита для сохранения и воссоздания исторических шпалер

Телегин Феликс Юрьевич[a], Тихомирова Наталия Александровна[b], Митрофанова Наталья Юрьевна[b,c]*, Привалова Татьяна Алексеевна[b]

[a]Уханьский текстильный университет, Ухань, Китай
[b]Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, Санкт-Петербург, Россия
[c]Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия
* mitfam@mail.ru

АННОТАЦИЯ

Проблема воспроизведения колористики классических шпалер, находящихся в экспозициях музеев мира, является весьма сложной и многогранной. Причина заключается не только в масштабе произведения (многие шпалеры достигают значительных размеров и выполняются сериями), но и в широком диапазоне цветовой палитры. Так, средневековые стенные ковры вплоть до начала XVI века выполнялись из пряжи 2–4 десятков цветов и оттенков. К XVIII столетию шпалеры стали напоминать живописные произведения. В них количество оттенков увеличилось на порядок. Каждая шпалера уникальна и представляет собой художественную и историческую ценность. Но не менее важным является и технологический аспект, связанный с особенностями подготовки текстильного субстрата для изготовления изделия. Ветхое состояние стенных ковров, изменение цвета, фрагментарные утраты на поверхности шпалер часто не позволяют экспонировать объект. Фото и электронная информация о колорите, а также полиграфическое исполнение репродукций текстильных изделий декоративно-прикладного искусства дают возможность составить лишь субъективное представление, которого недостаточно для реставрации или воссоздания произведения. В работе предложен вариант документирования цветовой палитры художественного текстильного объекта. Проведен анализ изображения исторической шпалеры, разработана карта цветов стенного ковра с использованием цветовых характеристик в равноконтрастной системе CIELab, на основе которых рассчитана рецептура крашения шерстяной пряжи. Полученная цифровая модель позволяет увековечить цветовую палитру, соответствующую настоящему состоянию исторического образца, а рассчитанная рецептура дает возможность воссоздать объекты, утратившие не только физическую форму, но и цветовой строй.

Ключевые слова: *шпалера, цветовая палитра, воссоздание колорита.*

ВВЕДЕНИЕ

Одной из проблем при сохранении и воссоздании изделий художественного текстиля является владение достоверной информацией об их колорите. Цвет служит важнейшим средством выразительности таких монументальных текстильных предметов прикладного искусства, как

шпалеры. В процессе длительного бытования объекта часто наблюдается нарушение цветовых соотношений в композиции произведения, что приводит к разрушению художественного образа и утрате эстетических качеств изделия. Это связано с изменениями как структуры самой пряжи, так и красителей, обладающих различной устойчивостью к физико-химическим воздействиям (Reinert and Fuso, 1997; Tennent, 1986).

Проблема воспроизведения колористики классических шпалер, находящихся в экспозициях музеев мира, является весьма сложной и многогранной. Причина заключается не только в масштабе произведения (многие шпалеры достигают значительных размеров и выполняются сериями), но и в широком диапазоне цветовой палитры. Так, средневековые стенные ковры вплоть до начала XVI века выполнялись из пряжи 2–4 десятков цветов и оттенков. К XVIII столетию шпалеры стали напоминать живописные произведения. В них количество оттенков увеличилось во много раз.

Проблемы сохранения и воссоздания шпалеры остро интересуют музейных работников и реставраторов, волнуют искусствоведов, художников и дизайнеров, а также не оставляют равнодушными широкий круг любителей и ценителей искусства (Габриэль, 2008; Денисова, 2017). К сожалению, предотвратить естественное старение и износ предмета в процессе как экспонирования, так и хранения практически невозможно. Каждая шпалера уникальна и представляет собой художественную и историческую ценность, требует деликатного продуманного отношения к себе вне зависимости от целей, которые стоят перед специалистом. Консервация, реставрация, воссоздание внешнего вида изделия требуют глубокого научного подхода и выполнения специфичных музейных требований.

В описании процесса реставрации любого памятника мы встречаемся с проблемой подбора цвета пряжи. Это один из основополагающих вопросов, который встает перед специалистом при восстановлении внешнего вида вещи. Это не удивительно, ведь именно внешний вид артефакта часто определяет его историческую и художественную ценность. Таким образом, реставраторы в выборе цвета пряжи полагаются на точность глаза, практический опыт и результаты экспериментальной работы. Старые традиционные методы, хотя и проверены веками, все же весьма субъективны и не являются точными.

К настоящему времени накоплен большой объем знаний и технологий для объективной инструментальной оценки колорита текстильных материалов. Целью настоящего исследования стало использование известных и разработка новых приемов документирования и воссоздания палитры исторических шпалер. Для этого были поставлены задачи создания банка данных на основе данных фирмы Clariant и разработка простого метода расчета рецептуры для смеси красителей.

МЕТОДОЛОГИЯ ИСЛЛЕДОВАНИЯ

Исследование проблемы проводилось на примере шпалеры «Жертвоприношение в Листре» (серия «Деяния апостолов». XVII век. Англия. Мортлейк), находящейся в экспозиции Государственного Эрмитажа. Для исключения влияния точки съемки и степени освещенности одновременно вместе с исследуемым объектом проводили съемку стандартных образцов. Это позволило определить смещение реальных координат цвета по сравнению с истинными значениями.

В работе проведен анализ электронной копии шпалеры использованием программы AdobeImage Ready (Wikipedia). Документирование цветовой палитры художественного объекта проводилось с использованием 32-цветного представления его цифрового изображения (Привалова et al., 27.06.2006). Колориметрические характеристики определялись с использованием равноконтрастной системы CIELab. При расчете рецептуры окраски пряжи использован банк выкрасок различных волокон красителями фирмы Clariant, реализованный в виде специальной программы Match Wizard.

РЕЗУЛЬТАТЫ И ОБСУЖДЕНИЕ

При анализе банка данных, адаптированного для практических расчетов, установлено, что насыщенность цвета в большинстве случаев имеет экстремальный характер при повышении концентрации красителя в ванне и, соответственно, интенсивности окраски. На цветовой диаграмме CIELab это выражается в повороте кривой к центру диаграммы. Исключение составляет большая часть окрасок в желтые и черные цвета.

Максимальное значение насыщенности цвета принято в литературе как окраска стандартной интенсивности 1/1, которая используется для сравнения окрасок различными красителями и расчета рецептуры крашения волокнистых материалов.

Первый этап разработки метод, с помощью которого можно произвдить расчет рецептуры окраски, заключался в анализе цифрового изображения при разложении цветовой палитры на 8, 16 и 32 цвета. Репродукция шпалеры представлена на рисунке 1, результаты оцифровки этого изображения в виде 32-цветной палитры представлены на рисунке 2.

Проведенный анализ изображения позволил создать карту цветов, представленную на рисунке 3. Распределение цветового тона окрасок показывает, что реставрация шпалеры требует применения 4–5 красителей. Остальные цвета достигаются путем изменения их концентрации.

Выбор семейства красителей для воспроизведения заданной окраски проведен на примере использования красителей Lanasyn. Существует возможность выбора красителей других марок. Для наглядности описания в качестве примера выбрана 8-цветная палитра П8. Нанесение координат цвета искомых выкрасок на цветовую диаграмму для всей коллекции красителей позволяет наглядно проследить выбор смеси красителей, показанный на рисунке 3. Для удобства данные представлены в координатах «насыщенность цвета – цветовой тон». В результате анализа диаграмм были выбраны красители, представленные в таблице 1.

Рисунок 1: Фотография шпалеры «Жертвоприношение в Листре» по картону Рафаэля, Англия, мастерская в Мортлейке, XVII в. из собрания Зимнего дворца (экспозиции Государственного Эрмитажа).

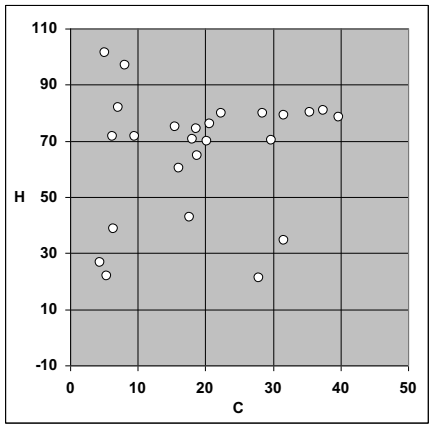


Рисунок 2: Цветовой охват 32-цветной палитры шпалеры в координатах **CH** (насыщенность – цветовой тон) системы CIELab.

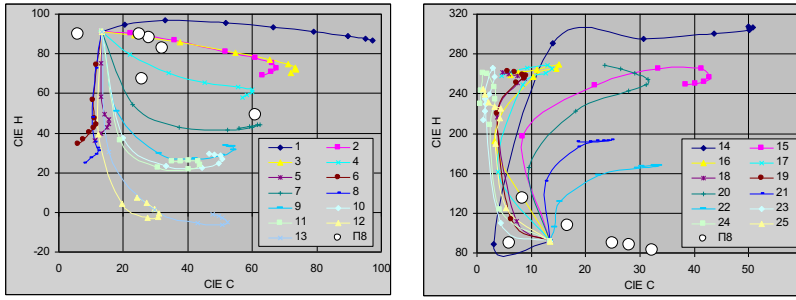


Рисунок 3: Соотношение между чистотой (C) и цветовым тоном (H) концентрационных серий окрасок шерсти красителями марки Lanasyn. П8 – цвета искомой палитры цветов.

01 - Lanasyn Brill. Yellow 7GL
02 - Lanasyn Yellow S2GL
03 - Lanasyn Yellow 2GLN 250
04 - Lanasyn Yellow 2RL 180
05 - Lanasyn Dark Brown SGL
06 - Lanasyn Brown SDL
07 - Lanasyn Orange SRL
08 - Lanasyn Dark Brown SBL
09 - Lanasyn Red 2GLN 250
10 - Lanasyn Red SG
11 - Lanasyn Red SGA
12 - Lanasyn Bordeaux RL 200
13 - Lanasyn Brill. Red FBL 150
14 - Lanasyn Brill. Violet FBL 180
15 - Lanasyn Brill. Blue F2RFL 160
16 - Lanasyn Navy SDNL
17 - Lanasyn Navy SBL
18 - Lanasyn Grey BL 200
19 - Lanasyn Grey SBL
20 - Lanasyn Brill. Blue GLN 180
21 - Lanasyn Brill. Green BL 130
22 - Lanasyn Brill. Green 6GLN
23 - Lanasyn Black SDL
24 - Lanasyn Black BRL 200
25 - Lanasyn Black SGL

В результате выполнения расчетов концентраций красителей по заданным координатам цвета были получены 32 комбинации красителей для полноценной и полноцветной реставрации произведения искусства. В таблице 2 представлено несколько примеров для 2-х и 3-х компонентных смесей красителей.

Цвета палитры П8	Красители марки Lanasyn
1	4+7, Lanasyn Yellow 2RL 180 + Lanasyn Orange SRL
2	4+7, Lanasyn Yellow 2RL 180 + Lanasyn Orange SRL
3	2(3)+4, Lanasyn Yellow S2GL (Lanasyn Yellow 2GLN 250) + Lan. Yellow 2RL 180
4	14, Lanasyn Brill. Violet FBL 180
5	2(3), Lanasyn Yellow S2GL (Lanasyn Yellow 2GLN 250)
6	2(3), Lanasyn Yellow S2GL (Lanasyn Yellow 2GLN 250)
7	1+22, Lanasyn Brill. Yellow 7GL + Lanasyn Brill. Green 6GLN
8	16, Lanasyn Navy SDNL

Таблица 1: Координаты цвета 8-цветной палитры и соответствующие красители марки Lanasyn для воспроизведения окрасок на шерсти.

№ цвета	Красители	Концентрация, % от веса волокна
1	Lanasyn Brown SDL	0.964
	Lanasyn Navy SBL	0.683
2	Lanasyn Bordeaux RL 200	0.871
	Lanasyn Brilliant Green BL 130	1.05
3	Lanasyn Dark Brown SGL	0.896
	Lanasyn Brilliant Green 6GLN	1.04
4	Lanasyn Brilliant Yellow 7GL	1.78
	Lanasyn Bordeaux RL 200	1.02
	Lanasyn Brilliant Green 6GLN	0.325

Таблица 2: Результаты расчета рецептуры окрасок шерстяного волокна на примере использования кислотных красителей Lanasyn с использованием базы данных Clariant.

Предложенные алгоритмы расчета были разработаны в рамках выполнения исследования по гранту Фонда Бортника совместно с СПГУТД и ООО «Центр шпалерного ткачества “Мильфлёр”» (Санкт-Петербург) и одобрены реставрационной мастерской Государственного Эрмитажа.

Разработанные алгоритмы анализа изображения позволяют увековечить цветовую палитру, соответствующую настоящему состоянию образца исторического текстиля, и дают возможность воссоздать объекты, утратившие не только физическую форму, но и цветовой строй. Широкое использование этого метода возможно для создания полноцветных отпечатков современных рисунков для текстильной печати на текстильных материалах, предназначенных для художественного оформления интерьеров, текстильных изделий высокой моды и других материалов.

ВЫВОДЫ

Показана возможность документирования цветовой палитры художественного объекта с использованием 8-, 16- и 32-цветного представления его цифрового изображения. Цветовые характеристики палитры предложено закрепить в виде координат цвета колориметрической системы CIELab.

Создана карта цветов исторической шпалеры и установлено, что ее воссоздание требует применения 4–5 красителей. Остальные цвета достигаются путем изменения концентрации

красителей.

Разработан и апробирован метод выбора красителей из базы данных при помощи совмещения заданных координат цвета с цветовой диаграммой выкрасок «насыщенность – цветовой тон» с последующим автоматизированным расчетом рецептуры для колорирования текстильного субстрата с использованием стандартных программ.

БЛАГОДАРНОСТИ

Авторы выражают благодарность фирме Clariant за предоставление базы данных выкрасок текстильных материалов и программного обеспечения Match Wizard для расчета рецептуры.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Reinert, G., and F. Fuso. 1997. Stabilisation of textile fibres against ageing. *Rev. Prog. Coloration* 27: 32-41.

Tennent, N. H. 1986. The Deterioration and Conservation of Dyed Historic Textiles. *Rev. Prog. Coloration* 16: 39-45.

Textile World. 1999. Clariant Introduces MatchWizard Color System. URL: https://www.textileworld.com/textile-world/dyeing-printing-finishing-2/1999/05/clariant-introduces-matchwizard-color-system/ (accessed: 30.07.2019).

Wikipedia. Adobe ImageReady. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Adobe_ImageReady (accessed: 30.07.2019).

Габриэль, Г. Н. 2008. Искусство шпалеры. В кн.: *Искусство шпалеры, связь времен, С. Коровина.* СПб.; Финл, 7-11.

Денисова, М. В. 2017. *Шпалеры. Эрмитажная энциклопедия текстиля. Реставрация. Каталог выставки.* СПб. Изд-во ГЭ: 66-78.

Привалова, Т. А., А. В. Романов, Н. А. Тихомирова, В. Е. Романов, Е. Н. Гришина, Ф. Ю. Телегин. 2006. Способ подбора цвета посредством анализа электронного изображения. Пат. 2327120 Российской Федерации, Бюл. №17. 2006122665/28, filed June 27, 2006, and issued June 20, 2008.

An objective assessment of the color for the preservation and reconstruction of historical tapestries

Telegin Felix Yuryevich [a], Tikhomirova Natalia Alexandrovna [b], Mitrofanova NatalyaYuryevna [b, c], Privalova Tatyana Alekseevna [b]

[a] Wuhan Textile University, Wuhan, China

[b] St. Petersburg State University of Industrial Technology and Design, St. Petersburg, Russia

[c] St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia

ABSTRACT

The problem of reproducing the coloristics of classical tapestries in the exhibitions of museums of the world is very complex and multifaceted. The reason lies not only in the scale of the work (many tapestries reach significant sizes and are executed in series), but also in a wide range of color palette.

Thus, medieval wall carpets up to the beginning of the 16th century were made of yarn of 2-4 tens colors and shades. By the 18th century, tapestries began to resemble picturesque works. In them the number of shades increased by an order of magnitude. Each tapestry is unique and represents artistic and historical value. But equally important is the technological aspect associated with the peculiarities of preparing a textile substrate for making an article. The shabby status of wall carpets, change of color, fragmentary losses on a surface of tapestries often do not allow to expose an object. The photo and electronic information on color and also printing execution of reproductions of textile products of arts and crafts give the chance to make only subjective representation which is not enough for restoration or reconstruction of the work.

The work offers an option to document the color palette of an artistic textile object. An analysis of the image of the historical tapestry was carried out, a map of the colors of the wall carpet was developed using color characteristics in the system CIELab, on the basis of which the wool yarn dyeing formulation is calculated. The obtained digital model allows at perpetuate the color palette, corresponding to the real state of the historical sample, and the calculated recipe allows to recreate objects that have lost not only physical shape, but also color sequence.

***Key words**: tapestry, color palette, reconstruction of color.*

УДК 612.843.7

Сознание, микротубулы и цвет

Тимощук Алексей Станиславович[a*], Тьяги Ручи[b]

[a]Владимирский государственный университет им. А.Г. и Н.Г. Столетовых, Владимир, Россия
[b]Университет нефтегазовых исследований, Дехрадун, Индия
*human@vui.vladinfo.ru

АННОТАЦИЯ

Один из подходов к проблеме сознания находится в квантовой теории, среди таких категорий и концептов, как когеренция, запутанность, суперпозиция. Смелость данной позиции заключается в том, что в квантовой модели снимается картезианский дуализм. Мыслящая субстанция оказывается и протяжённой, и нелокальной, а протяжённая и нелокальная – мыслящей. Мир – это одна квантовая субстанция, обладающая сознанием, а также квалиа, куда входит и цвет. Идею сознания как фундаментального квантового процесса обмена предложил Роджер Пенроуз, а биологическое её подкрепление предоставил Стюарт Хамерофф. Квантовая модель сознания – это целостный саморазвивающийся мир, где на низком энергетическом уровне уже есть формы, качества, включая цвет. Уровень оптики – это более энергетически сложный уровень, где мы получаем эффекты физиологического зрительного ощущения. Цель работы – представить философскую модель мира, в которой вещество, сознание, квалиа – это базовые константы, поэтому вопрос первичности не имеет большого значения. Результаты: продолжено развитие неклассической картины мира с её принципами нелинейности, синергийности, эмерджентности, коммуникативной рациональности, поливариантности, гетерогенности, фрактальности, праранепротиворечивости. Квантованность микромира – величайшее открытие Макса Планка и этот принцип заменил механический подход к миру элементарных частиц, но ещё не в должной степени применяется к пониманию вопросов сознания, причинности, пространства, времени, движения, субъективности, хромодинамики. Статья представляет сознания и квалиа как базовое свойство реальности, различая нелокальное и локальное его проявления. Язык квантовой физики резонирует с ведической концепцией изначальных квалиа (танматра), нелокального сознания (брахман), локального сознания (атма), запутанности (бандха), вакуума (акаша).

***Ключевые слова**: Роджер Пенроуз, Стюарт Хамерофф, квантовое сознание, квалиа, голубой цвет.*

ВВЕДЕНИЕ

Стюарт Хамерофф – профессор психологии университета Аризоны, анестезиолог, доктор медицины. С 1970-х годов он развивает идею, что такой элемент цитоскелета, как микротрубочки (микротубулы), являются источником биологической сборки и носителем сознания. В середине 1990-х годов Хамерофф объединился со знаменитым британским физиком сэром Роджером Пенроузом, чтобы разработать квантовую теорию сознания (Penrose, Hameroff, 2017). Вопрос квантовой нелокальности сознания разрабатывается им совместно с американским писателем Дипак Чопрой (Hameroff, Chopra, 2012).

Взгляды на сознание Стюарта очень дерзновенные. Он полагает, что сознание – это неотъемлемая составляющая Вселенной. Оно существовало с самых первых дней её возникновения.

ТЕОРИЯ

Мозг – это биологический компьютер сознания. С. Хамерофф предложил локализовать сознание в микротубулы, топологическую структуру живого организма, которая одновременно является виртуальной и протеиновой системой координат (Hameroff, 2006). Учёный отвел им место квантового компьютера, или системы, которая может мгновенно анализировать все позиции и принимать оптимальную. Квантовый компьютер решает задачи мгновенно за счёт принципа суперпозиции кубита, или единицы, которая находится во всех состояниях и может принимать любые значения между основными: a(0) + b(1). Ограничение квантового компьютера сегодня заключается в том, что он не может заставить работать вместе много захваченных в ловушки ионов, используемых в качестве кубитов. Вдобавок их время жизни ограничено, и они должны работать при абсолютном нуле. Если сознание – это квантовый компьютер, то когерентно работает множество кубитов, да ещё и непрерывно! Это делает сознание гениальным фундаментальным исходным кодом всего сущего. Поэтому для Хамерова, последовательность происхождения топоса начинается не в обычном порядке «Вселенная, жизнь, человек, сознание». Первой константой бытия, наряду со временем и пространством, он позиционирует именно сознание.

Тубулин – белок из которого состоят микротубулы. Димеры α- и β-тубулина имеют разный цвет, причём они не только окрашиваются для презентаций. Световая волна микротубул ~613 терагерц, что соответствует голубому диапазону спектра. Таким образом, голубой цвет можно считать коррелятом сознания. Любопытно, что в индо-буддийской иконографии голубой цвет часто используется для изображения Божества.

МЕТОДЫ

Статья написала на основе общенаучных методов: системный анализ, структурный анализ, сопоставительный анализ. Авторы придерживаются неклассических принципов научной рациональности: неопределённость и дополнительность, диалогизм и коммуникативная рациональность, интегральность и кросс-культурность, нелинейность и холизм, когнитивизм и плюрализм, полионтичность и гетерономия.

РЕЗУЛЬТАТЫ И ОБСУЖДЕНИЕ

Сознание – это не просто критически сложный уровень коммутации сигналов, некий «Бог из машины». Оно рассматривается в этой модели в качестве фундаментальной константы Вселенной, наряду с массой, зарядом, спином. Сознание не только передаётся нейронами, но и пронизывает Вселенную (вселенское сознание, прото сознание). Отличие индивидуального (локального) сознания от прото сознания заключается в том, что оно локализовано в конкретную живую систему, а в случае с высокоразвитыми млекопитающими обладает способностью осознавать себя.

Жизнь и сознание с точки зрения неклассического научного описания – это пограничный квантовый эффект. Индивид изолированно воспринимает мир, но в момент смерти осуществляется переход от изолированного состояния сознания к когерентному со вселенским изначальным сознанием. Индивидуальность в этой модели – это локальная связка квантов (local quantum entanglement), что примиряет спор об индивидуальности или надындивидуальности сознания. Сознание – это базовое нелокальное поле, бытие как таковое, одним из атрибутов которого выступает способность существовать как индивидуализированная локализованная система. Состояние клинической смерти (near death experience) в этой модели – это «мерцание» сознания в параметрах локальности/нелокальности.

Сознание проявляется на разных уровнях существования Вселенной. При этом принципиально важно, что оно независимо от материи. На уровне нелокального сознания вообще не существует картезианского дуализма. Нелокальное сознание потенциально содержит не только информационно-когнитивные функции, но и эстетические, этические и иные категории. При этом оно является экономичной энергетической системой, для его поддержания необходимо совсем немного энергии. Даже холодная Вселенная уже имеет достаточные условия для этого.

Вселенная – трёхмерная голограмма, проецируемая с базового уровня нелокального сознания. Частоты вселенского сознания повторяются с уровня Планка до биологического. Микротубулы также резонируют на разном уровне частот – килогерцы, мегагерцы, гигагерцы. Пространственно-временной домен, локальность сознания связана с уровнем частоты. Ощущаемый нами мир – это лишь один из уровней пространственно-временной причинности.

В этой модели проблема квалиа решается через объяснение, что воспроизведение свойств вещей возможно, т. к. локальное сознание имеет нелокальные характеристики, где хранятся все паттерны и свойства предметного мира. Мир, в котором мы живём, с точки зрения квантованности сознания ближе, чем мы думаем. Древняя максима «всё во всём» получает новое толкование. Все есть в нашем сознании. Когда мы воспринимаем мир, то это воспроизведение на уровне локального сознания по каналу из нелокального хранилища. Сознание имеет доступ к разным уровням реальности.

Квалиа, эстетические ценности и категории этики встроены в геометрию времени и пространства наряду с массой, зарядом и спином частиц. Нелокальное сознание выступает формой глобальной взаимосвязи, а локализованное – консолидированной формой психической деятельности.

Все актуальные теории сознания главным образом основаны на работе нейронов. Ф. Крик и К. Кох первыми предложили найти объяснение работы сознания в новой коре мозга (Crick, Koch, 1990.).

Теория прогнозирующего кодирования объясняет эффект сознания работой мозга по сверке имеющейся карты мира с новой поступающей информацией, где ошибки предсказания обрабатываются и карта реальности пересматривается (Bastos etal., 2012). Это теория, в которой мозг постоянно генерирует и обновляет ментальную модель сенсорной информации. Модель транслируется через сеть сенсорных обработок областей мозга. В каждом регионе распространяемая модель сравнивается с сенсорным входом, и, если они не совпадают, фиксируется ошибка.

Теория глобального рабочего пространства рассматривает сознание как эффект организации нейронов; продукт мозга, синхронизация и фокусировка каждые 100 милисекунд на фоне множества бессознательных процессов в голове; последовательность психических событий (Baars, 1998). Теория интегрированной информации (IIT) стоит особняком. Сознание здесь не обязательно признак живой системы. Любой порядок во Вселенной с причинными связями уже называется сознанием, а такие параметры как состояние, системность, структурность, информация, причинно-следственный репертуар и есть его атрибуты (Tononi, 2004).

Квантовая модель сознания, как IIT, исходит из того, что сознание – это базовый компонент геометрии времени пространства. Наряду с массой, зарядом, спином одной из базовых характеристик выступает сознание, а примером его проявления может выступать квантовая запутанность. Сверхсветовые взаимодействия между квантами уже удалось зафиксировать на расстоянии нескольких километров, что демонстрирует новые нелокальные возможности связи природы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проблема субъективного и объективного решается в модели Хамерова, если обратиться к принципу неопределённости Гейзенберга (Heisenberg cut). Наблюдатель может воспользоваться механическим подходом и получит классическое объективированное описание, когда обобщаются схожие апперцепции. В случае обращения к квантовой модели наблюдаемый микромир имеет разные описания в зависимости от измерительного аппарата. Подобным образом такое квалиа, как цвет, объективно, однако субъективное переживание дополняет предметный план описания.

Сознание может существовать до жизни, на базовом уровне Планка. Однако развитие Вселенной и биологическая организация жизни открывают новые возможности для сознания. Вселенная в целом и конкретное тело существуют для того, чтобы способствовать эволюции сознания, в частности, в такой функции, как наслаждение. Принцип удовлетворения занимает значительное место в системе Хамерова. Эволюционирующая Вселенная и биологическое разнообразие – это система реализации и отладки принципа наслаждения. На квантовом уровне сознание не может реализовать потенцию наслаждения, для этого нужно тело. Квантовые флуктуации в вакууме, простейшее проявление сознания, могут проходить при нулевых колебаниях, наинизшем энергетическом состоянии, однако

для раскрытия потенции к наслаждению сознание нуждается в энергозатратном теле. Принцип наслаждения раскрывается через взаимодействие сознания с квалиа при помощи телесных чувств.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Bastos, A. M., W. M. Usrey, R. A. Adams, G. R.Mangun, P. Fries, and K. J. Friston. 2012. Canonical microcircuits for predictive coding. *Neuron* 76, 695-711.

Baars, B. 1988. *A cognitive theory of consciousness*. NY: Cambridge University Press.

Crick, F. and C. Koch, 1990. Towards a neurobiological theory of consciousness. *Seminars in Neuroscience* 2: 263-75.

Hameroff, S. 2006. Consciousness, neurobiology and quantum mechanics. In: *The Emerging Physics of Consciousness.* NY: Springer, 192–251.

Hameroff, S., and D. Chopra. 2012. The "Quantum Soul": A Scientific Hypothesis. *Exploring Frontiers of the Mind-Brain Relationship*. NY: Springer, 79-93

Hameroff, S., and R. Penrose. 2014. Consciousness in the universe: A review of the 'Orch OR' theory. *Physics of Life Reviews* 11 (1): 39-78.

Penrose, R., and S. Hameroff. 2017. Consciousness and the Universe: Quantum Physics, Evolution, Brain & Mind. Cosmology Science Publishers.

Tononi, G. 2004. An information integration theory of consciousness. *BMC Neurosci*. 5: 42-72.

Consciousness, microtubules and color

Timoschuk Alexey Stanislavovich*, Tyagi Ruchi

Vladimir State University, Vladimir, Russia
University of Petroleum & Energy Studies, Dehradun, India

ABSTRACT

One of the approaches to the problem of consciousness lies in quantum theory, among such categories and concepts as coherence, entanglement, and superposition. The courage of this position is that Cartesian dualism is removed in the quantum model. Thinking substance is both extended and nonlocal, and extended and nonlocal is a thinking one. The world is one quantum substance with consciousness, as well as qualia, which includes color. The idea of consciousness as a fundamental quantum process of exchange was proposed by Roger Penrose, and its biological reinforcement was provided by Stuart Hameroff. The quantum model of consciousness is a holistic self-developing world where at a low energy level there are already forms, qualities, including color. The level of optics is a more energetically complex level, where we get the effects of physiological visual sensation. The purpose of the work is to present a philosophical model of the world in which substance, consciousness, qualia are the basic constants, therefore the question of primacy does not matter much. Results: the development of a non-classical picture of the world with its principles of non-linearity, synergy, emergence, communicative rationality, multivariance, heterogeneity, fractality, right-consistency is carried out. The quantization of the microworld is Max Planck's greatest discovery and this principle has replaced the mechanical approach to the world of elementary particles, but has not yet been adequately applied to understanding the issues of consciousness, causality, space, time, movement, subjectivity, chromodynamics. The article presents consciousness and qualia as a basic property of reality, distinguishing between its non-local and local manifestations. The language of quantum physics resonates with the Vedic concept of primordial qualia (tanmatra), nonlocal consciousness (brahman), local consciousness (atma), entanglement (bandha), vacuum (akasha).

Key words: *Roger Penrose, Stuart Hameroff, quantum consciousness, qualia, blue colour.*

УДК 394/395

Мода на цвет в крестьянской среде (по материалам Русского Севера)[1]

Фролова Александра Викторовна

Институт этнологии и антропологии РАН, Москва, Россия
alexnauka2017@gmail.com

Аннотация

В жизни русского крестьянина цвет всегда имел большое значение. Не только крой одежды, ее украшения, но и цветовая гамма оставались обязательными для всех жителей данной местности на протяжении длительного времени. В сочетании цвета в одежде, украшениях отразилось стремление труженика к красоте и гармонии. На Русском Севере был распространен сарафанный комплекс севернорусского костюма, в котором помимо цвета большое значение имело качество ткани. Повсеместно существовала мода на цвет сарафанов в *метища* – большие народные гуляния в престольные праздники. Синие, красные, голубые, модницы подбирали в тон сарафанам украшения, ленты, шали и платки. Бытовали и негласные правила цветовых предпочтений во время других православных праздников – например, в Духов день нужно было надевать красное. Наиболее любимыми цветами для северного крестьянина были красный, синий и белый. *Пестрядь* – клетчатая домотканная материя на Русскоом Севере, с преобладанием нитей этих трех цветов, причем предпочтение отдавалось красно-белой и красно-бело-синей пестряди в крупную клетку. Красный – красивый, доминирование красного цвета было всегда, белый символизировал чистоту, синий цвет – это знак Богородицы, оказывающей особое покровительство православной России. Наряды жениха и невесты по цветовой гамме также включали эти три любимых народом цвета. В праздничном мужском костюме, подверженном большему влиянию городской моды, даже в начале XX века, традиционная рубаха была красного цвета, реже – белой с яркой вышивкой. Традиционный костюм севернорусского крестьянина впитал в себя строгую северную красоту и отличался монументальностью. Его цветовая гамма, фасон, крой подчинялись негласным правилам, требованиям и этикету деревенского мира.

Ключевые слова: *крестьянин, цвет, мода, праздник.*

ВВЕДЕНИЕ

Яркость, самобытность и своеобразие культуры населения Русского Севера выразились в сложившимся здесь уникальном комплексе праздничной и повседневной одежды. Характер северного костюма, соответствовавший крестьянской эстетике, формировался и видоизменялся на протяжении многих веков. К началу XX века он имел множество вариантов. Неписаными законами

[1]При написании статьи автор использовал обширный архивный, публицистический материал, а также результаты экспедиционных исследований 2003-2010 гг., проведенных автором в деревнях Архангельской области.

было установлено, какую одежду носить в будни, какую по воскресным дням, в престольные праздники, на свадьбу, по случаю траура.

Любой праздник сопровождался преображением и улучшением внешнего облика людей. Праздничный костюм отличался от будничного большим количеством предметов его составляющих, лучшим качеством материалов, из которых он был изготовлен, большей декоративностью всех предметов одежды, головного убора, обуви.

РЕЗУЛЬТАТЫ И ОБСУЖДЕНИЕ

В жизни русского крестьянина цвет всегда имел большое значение. Не только крой одежды, ее украшения, но и цветовая гамма оставались обязательными для всех жителей данной местности на протяжении длительного времени. В сочетании цвета в одежде, украшениях отразилось стремление труженника к красоте и гармонии. На Русском Севере был распространен сарафанный комплекс севернорусского костюма, в котором помимо цвета большое значение имело качество ткани.

Для молодежи, особенно для девушек, значимость праздничной одежды была огромной, последние годы перед замужеством молодежь занималась изготовлением и покупкой в основном праздничной одежды. Традиционный (крестьянский) праздничный костюм являлся обязательным для молодежи в дни больших православных и съезжих праздников. Девушки брачного возраста «выставлялись на смотры», показывая себя и свою одежду потенциальным женихам и их родителям. Кроме того, праздничный костюм был обязателен во время свадеб. По наблюдениям М.Б. Едемского, в деревнях на Пинеге в начале XX века невеста всегда была одета в традиционный костюм, даже если вся деревенская молодежь надевала по праздникам модные костюмы (Едемский, 1923: 205).

Повсеместно существовала мода на цвет сарафанов в *метища* – большие народные гуляния в престольные праздники. Синие, красные, голубые, модницы подбирали в тон сарафанам украшения, ленты, шали и платки. Бытовали и негласные правила цветовых предпочтений во время других православных праздников, например, в Духов день нужно было надевать красное. Наиболее любимыми цветами для северного крестьянина были красный, синий и белый. *Пестрядь* – клетчатая домотканная материя на Русском Севере, с преобладанием нитей этих трех цветов, причем предпочтение отдавалось красно-белой и красно-бело-синей пестряди в крупную клетку. Красный – красивый, доминирование красного цвета было всегда, белый символизировал чистоту, синий цвет – это знак Богородицы, оказывающей особое покровительство православной России.

Северный праздничный костюм как замужней женщины, так и девушки составлял сарафанный комплекс, который включал в себя рубаху, сарафан, передник, пояс и многочисленные дополнительные детали, главным образом украшения. Конечно, в почете были сарафаны из дорогих тканей: парчи, шелка-репса, атласа и др. самых ярких цветов. На Пинеге предпочитали переливчатые, состоявшие из двух цветов: оранжево-синие, желто-коричневые. Мезенские модницы обожали бордовые и синие. Однако девушки и женщины из бедных семей часто надевали на праздники *пестрядинники и синяки* из домотканного холста. Праздничный *синяк*, или н*абиванник* - косоклинный сарафан из окрашенного в синий цвет холста с набивным белым, реже желтым сложным рисунком с растительными сюжетами. Рубахи разных видов и названий – *станушка, намышница, коклюшница, полурубашье* – шили из домашнего холста и обязательно белоснежного. Подпоясывались разнообразными плетеными поясами, в которых среди многоцветья преобладали красные нити.

Зажиточные же крестьянки имели парчовые, шелковые, атласные сарафаны – прямого покроя и самых ярких цветов. Комплект из шелкового или атласного сарафана с *коротеной* и повязкой на Пинеге назывался *большим нарядом* и считался самым богатым костюмом. Коротена на Пинеге по своему крою была близка к косоклинному сарафану, но была намного короче. Шили ее из парчи и украшали по линии застежки галуном *хазом*. Кашемировые, канифасовые, гарусные, тканевые

сарафаны считались также дорогими, но, по мнению пинежанок, занимали второе место по богатству и престижности после *большого наряда*.

На Рождество, Крещенье, Пасху, Троицу, Духов, Иванов, Петров дни и все съезжие праздники, которые считались *большими* у пинежан, принято было надевать девушкам *большие наряды.* Застенки водили в гранитуре и шелке. А вот плясали в простых. На Благовещенье, например, во многих деревнях Пинежского и Холмогорского уездов было принято надевать сатиновые сарафаны.

Рисунок 1: Пестрядинники – сарафаны из пестряди.

Рисунок 2: Женские украшения: янтари и наборошник.

Рисунок 3: Девичий и женский праздничные наряды.

Рисунок 4: «Большой наряд» – праздничный девичий костюм с повязкой.

Рисунок 5: Девичий праздничный костюм с сарафаном «синяком».

Рисунок 6: Наряд жениха.

Рисунок 7: Юноша в «александрийской рубахе».

Сарафаны носили с рубахами. Рубахи разных видов и названий шили также из домашнего холста. Наиболее распространенными были короткие праздничные рубашки – *полурубашье* – их длина могла была настолько маленькой, что рукава соединялись лишь небольшими вставками на спине и груди. Наряд с подобной рубахой так и называли – *сарафан с рукавами.* Длинную рубаху называли *станушкой,* её низ украшался браным узором или коклюшным кружевом. Среди длинных рубах наиболее распространена была рубаха пестрядинная или, как ее называли в пинежских деревнях, *стан с рукавами*, рукава которой шили из материала в пеструю клетку или в мелкую рябенькую полоску-крапинку и нашивали красные полики-вставки. Рубаха *намышница* имела рукава белого цвета и могла быть как длинной, так и короткой. Главное ее отличие – красные вставки на плечах или под мышками, а также наличие на плечах и по краям рукавов тканого узора. Рубаха *коклюшница* изготавливалась только длинной, по подолу стана и низу рукавов, по вырезу груди украшалась коклюшным кружевом, за что и получила свое название *(*Пашкова*,* 1999: 68–69*).* Надевали их как с простыми сарафанами (*набиванником, пестрядником, синяком*), так и с дорогими.

В праздничные дни крестьянки стремились выглядеть в своих нарядах дороднее, поэтому одновременно надевали несколько рубах и сарафанов. По народному мнению это считалось

красивым. Когда девушка шла на праздник, то из-под подобранного яркого верхнего сарафана должен был выглядывать другой. Многие худенькие девушки, чтобы казаться более дородными, надевали под сарафан еще по несколько нижних юбок.

Обязательной деталью костюма был пояс, без него не выходили даже за порог избы. Пояс завязывался сложным галстучным узлом, концы его должны были оставаться на одном уровне. Длинный пояс – около трех метров – обматывали вокруг талии дважды, а пышные кисти перекидывали на левую сторону. Все сарафаны, независимо от материала, опоясывали тканными поясами, а с шелковыми сарафанами носили покупные пояса, на концах которых были кисти. К *гранитуру* – обязательно широкий, к шелковому и ситцевому можно было и поуже, но не менее двух пальцев и в три-четыре цвета. Кушак отличался от пояса шириной (от 5 до 15 см). Как правило, кушаки были покупными и ими очень дорожили, носили только на верхней одежде. Щеголи любили одевать пестрые и полосатые кушаки, в которых сочеталось 5–6 цветов: красный, зеленый, желтый, синий и др.

Украшений носили много и очень разнообразных. Серьги у зажиточных женщин были из жемчужных нитей, у тех, кто победнее – из серебра и меди в виде колечек или пуговок. Жемчужные браслеты в несколько ниток могли позволить себе дочери богатых родителей. Шейными украшениями были *наборошники* - жемчужные ожерелья, укрепленные вместе на ленте, причем середина оставалась незакрепленной и нити свисали полукругом; *перлышко, перло* – также узкая полоска льняной ткани, расшитая бисером или речным жемчугом, украшенная перламутровыми плашками, она плотно закрывала шею девушки и застегивалась сзади. Девушка могла надеть одновременно пять серебряных цепочек с крестами, причем одна располагалась посередине, остальные – по бокам. Цепочки переплетали вместе с янтарными бусами. Именно янтари – янтарные бусы – были самым любимым женским украшением на Русском Севере, их носили по 3–5 нитей, собранных из крупных камней. С «необутой шеей», то есть без бус, на люди могла выйти только вдова.

В праздничном мужском костюме, подверженному большему влиянию городской моды, даже в начале XX века, оставалась традиционная рубаха красного цвета, так называемая «александрийская рубаха» – рубаха-косоворотка из красного шелка или сатина с яркой вышивкой. Юноши носили городские жилеты и брюки на подтяжках, большое внимание уделяли украшениям, носили шелковые галстуки, шейные платки, носовые платки, часы. Особым шиком было приходить на летние гуляния в калошах.

Наряды жениха и невесты и в начале XX века оставались традиционными и по цветовой гамме также включалив себя эти три любимых народом цвета (Макашина, Фролова, Тучина, 2011: 165–167).

ВЫВОД

Традиционный костюм севернорусского крестьянина впитал в себя строгую северную красоту, многовековой опыт предко и всегда отличался цветовой монументальностью. Он подчинялся негласным правилам, требованиям и этикету деревенского мира. Праздничная одежда, уникальная по своему характеру и содержанию, увековечила народное мастерство. Красотой и роскошью тканей и аксессуаров мудрость народа позволяла демонстрировать экономическое состояние семьи, а изяществом кроя, цветом и вышивкой – мастерство, душевные качества и духовность создателей. Отбирая все самое лучшее и интересное из городского наследия, она создавала новые шедевры и в то же время сохраняла традиции и устои, ценные качества душевного склада северян.

БЛАГОДАРНОСТИ

Статья публикуется в соответствии с планом научно-исследовательских работ Института этнологии и антропологии РАН № 0177-2019-0001 «Народы России в современном мире. Этнокультурное и этнодемографическое развитие. Россия XX–XXI вв.: сохранение и развитие традиций».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Едемский, М. Б. 1923. Этнологические наблюдения в Пинежском крае Архангельской губернии в 1921 году. *Север* 3-4: 197-214.

Макашина, Т. С., Фролова, А. В., Тучина, О. А. 2011. *Календарные и семейные праздники Русского Севера (конец XIX-начала XX веков)*. М.: Звезда и Крест.

Пашкова, З. Г. 1999. Пинежский женский костюм начала XX веков. *Народный костюм и современная молодежная культура.* Архангельск: ПравдаСевера.

Fashion for color in a peasant environment (based on materials from the Russian North)

Frolova Alexandra Viktorovna

Institute of Ethnology and Anthropology Russian Academy of Science, Moscow, Russia

ABSTRACT

In the life of the Russian peasant, color has always played a great role. Not only the cut of clothing, its decoration, but also the color scheme remained mandatory for all residents of the area for a long time. The combination of color in clothes, jewelry reflected the desire of the hard worker to beauty and harmony. In the Russian North, a word-of-mouth complex of the North Russian costume was distributed, in which, in addition to color, the quality of the fabric was of great importance.Everywhere there was a fashion for the color of sundresses in mittens - big festivities on the patronal holidays. Blue, red, blue, women of fashion picked up jewelry, ribbons, shawls and shawls to match sundresses. There were unspoken rules of color preferences during other Orthodox holidays, for example, on Spirits, it was necessary to wear red. The most beloved colors for the northern peasant were red, blue and white. Pestryad – checkered homespun fabric in the Russian North, with a predominance of threads of these three colors, with preference being given to red-white and red-white-blue mottled in a large cell. Red is beautiful, the dominance of red has always been, white symbolizes purity, blue is a sign of the Virgin, which provides special patronage to Orthodox Russia. The outfits of the bride and groom by color scheme also included these three colors beloved by the people. In a festive men's suit, subject to a greater influence of urban fashion, even in the early twentieth century, the traditional shirt was red, less often white with bright embroideryThe traditional costume of the North Russian peasant absorbed the strict northern beauty and was remarkable for its monumentality. Its color scheme, style, cut obeyed the unwritten rules, requirements and etiquette of the village world.

***Key words**: peasant, color, fashion, holiday.*

УДК 398.22(512.1):811.512.141’373

Цвет и цветообозначения в тюркской мифологии

Хисамитдинова Фирдаус Гильмитдиновна

Институт истории, языка и литературы Уфимского федерального исследовательского центра Российской академии наук, Уфа, Россия
hisamitdinova@list.ru

АННОТАЦИЯ

В статье на материале мифологических словарей и фольклорных текстов анализируется функционирование цвета и цветообозначений в тюркской мифологии. Отмечается, что в тюркской мифологии не все цвета обладают символическим значением. Мифологизированы в основном такие цвета, как *aq* ‘белый’, *qara* ‘черный’, *qyzyl* ‘красный’, *sary* ‘желтый’ и *көк* ‘синий’. Наиболее мифологизированными являются у тюрков два цвета: *aq* ‘белый’ и *qara* ‘черный’, поэтому они взяты для анализа. Отмечается, что в тюркской мифологии белый цвет в основном зафиксирован с положительной семантикой. Об этом свидетельствует несколько факторов. Как говорится в статье, у тюрков представлено множество мифических и мифологизированных персонажей, которые являются прародителями, покровителями тех или иных народов. В статье описываются такие персонажи, как белый олень, белая змея, белый или голубой волк. О положительной семантике белого цвета, как отмечается в статье, свидетельствуют названия священных мест (гор, рек, урочищ), родины тюркских племен. Ср.: *Ағиҙел* ‘Белая – священная река башкир’, *Ак топырак* ‘земля обетованная’ у ногайцев. В статье представлены и другие предметы, объекты, символизирующие доброту, удачу, плодовитость. В статье отмечается, что белый цвет в тюркской мифологии встречается иногда с отрицательной семантикой. Такая семантика в основном связана с миром мертвых, подводно-подземным миром. Черный цвет в тюркской мифологии в основном описывается как символ иного мира, его обитателей, одетых в черную одежду, которые могут превратиться в животных черной масти. В то же время черный цвет в мифологии тюрков символизирует силу, прочность, употребляется в значении ‘основной, главный’, то есть имеет и положительную семантику.

Ключевые слова: *мифология, тюркский, символ, семантика.*

В мифологии тюрков, в большинстве своем обитателей гор и степей, цвет занимает важное место. Об этом свидетельствует большая доля цветообозначений в составе практически всех тематических групп лексики тюркских языков. В качестве примера можно привести наши подсчеты по башкирским и русским названиям птиц Башкортостана. Из 392 башкирских наименований птиц, зафиксированных в книге Э. Ишбердина «Птицы Башкортостана», 148 имеет в своем составе цветообозначение. Ср.: *аҡкош* ‘лебедь’, досл. белая птица, *ҡараҕош* ‘большойподорлик’, досл. черная птица; *һарыҕош* ‘иволга’, досл. ‘желтая птица’ и др. (Ишбирҙин, 1986). В русских названиях птиц из тех же 392 единиц лишь 48 наименований включает в свой состав цветообозначение. Следует отметить, что большинство цветообозначений кроме своего прямого значения содержат символические и являются

мифологизированными. Именно с мифологизацией цвета связано появление в тюркской мифологии таких персонажей, как *Акбуҙат* ‘крылатый конь, помощник и покровитель батыров, божество лошадей, обитатель верхнего мира’ в башкирских эпосах, досл. бело-сивый конь; *Каракус* ‘священная птица подземного мира, помощник, покровитель батыров’ в казахском и башкирском фольклоре, досл. черная птица; *Сарыкыз* ‘злой’ демон в женском облике в фольклоре узбеков, башкир и сибирских татар и др. (БХҠИ, 2010: 18–79, Кондыбай, 2005: 141–143, Хисамитдинова, 2010: 341). Судя по материалу, наиболее мифологизированы у тюрков такие цвета, как *aq* ‘белый’, *qara* ‘черный’, *qyzyl* ‘красный’, *sary* ‘желтый’ и кök ‘синий’. В настоящей статье речь пойдет только о цветах *aq* ‘белый’ и *qara* ‘черный’ в мифологии тюрков.

Лексема *aq* – название белого цвета в мифологии тюрков, она в основном зафиксирована с положительной семантикой. Во-первых, цветообозначение *aq* зафиксировано в составе названий мифических и мифологизированных персонажей тюркской, в том числе и башкирской, мифологии. Ср.: *Ак балык* ‘мифическая рыба — царь, прародительница, покровительница отдельных башкирских родов’, досл. белая рыба; *Ак болан* ‘священная мать-олениха, тотем гайнинских башкир’, досл. белый олень; *Ак йылан* ‘мифическая белая змея, одаривающая удачей, счастьем тех, кто положит ей белый платок’, досл. белая змея и др. (Хисамитдинова, 2010: 15–17). Аналогичные персонажи с положительной семантикой зафиксированы в мифологии и других тюрков. Так, например, в кыргызской мифологии и повести Ч. Айтматова «Белый пароход» зафиксирована рогатая мать-олениха *Ак марал*, которая, как и башкирская *Ак болан ‘Белая* мать-олениха’, является тотемным животным, прародительницей тюрков-кыргызов (Айтматов, 1970). Зафиксированный в мифологии большинства тюрков мифический персонаж *Ак бүре* или *Күк бүре* ‘белый, небесный волк’ в легендах описывается как праматерь, покровитель, помощник всех тюрков, в том числе древних тюрков и гуннов (Кузеев, 2016: 124–127).Во-вторых, цветообозначение *aq* с положительной семантикой зафиксировано в названиях священных мест тюрков. Ср.: *Ағиҙел* – священная река башкир, *Ак жайык* – священный Жайык, название реки Урал в казахском фольклоре; *Ак топырак* – земля обетованная в ногайской мифологии (Капаев, 2012; Кондыбай, 2005).

В-третьих, цветообозначение *aq* широко представлено в составе названий мифологизированных предметов тюрков. Ср.: *Ак тирмә ‘*обережная, почетная юрта для молодоженов и гостей’, способная, по представлениям тюрков, наделить счастливой судьбой, благополучием, изобилием. Кроме этого, белая юрта у башкир, казахов, кыргыҙов и ногайцев способна наделить молодых плодовитостью, жизненной силой. Магической силой обладают, по представлениям тюрков, такие предметы, как белая кошма — *Ак кейеҙ*, на которой поднимали новых ханов, которую бросали под ноги невесты с пожеланием жизненной силы, удачи, счастья; *Ак биләү* 'белая пеленкасудьбы и удачи*', Ак аҡык* 'обережный белый опал', притягивающий счастье; *Ак ризык* 'молочные, освященные продукты’, участвующие в наделении человека, семьи, рода счастливой судьбой, удачей. Именно поэтому новорожденного сразу с помощью вышеназванных предметов тюрки стараются наделить счастливой судьбой, долей.

В-третьих, положительную семантику содержат цвет и цветообозначения, встречающиеся в названиях обычаев и обрядов тюрков. Ср.: *Ак бата* ‘доброе пожелание, благословение, программирующее светлое, счастливое будущее’, досл. белая молитва в казахской, башкирской мифологиях; *Ак теләк* ‘обряд вызывания солнца при затяжных дождях’, досл. белое желание, которое проводилось у рек, вершинах гор с приношением в жертву белого барана; *Ак ҡорбан* ‘обряд вызывания солнца при затяжных дождях с приношением в жертву животного белой масти’. Следует отметить, что у отдельных территориальных групп башкир обряд *Ак ҡорбан* проводится и как обещанное жертвоприношение с целью получения здоровья, благополучия, обеспечения долголетия кому-либо из семьи, который подвержен частым болезням, несчастьям и т. д. В данном случае Аҡ ҡорбан выполняет и обережную функцию. В целом все обычаи и обряды, в названиях которых была

представлена лексема *аq,* у тюрков связаны с мифологией солнца, обращением к верхнему миру, божеству. Об этом же свидетельствует наличие в тюркской мифологии особого верхнего мира под названием *Аҡ донъя*, который как рай, блаженный мир противопоставляется темному миру *Ҡараңғы донъя, теге донъя, Ер аçты донъяһы* ‘темный подземный мир’. Следует отметить, что аналогичные представления о белом верхнем мире зафиксированы в мифологии казахов, южносибирских тюрков и др. Интересно отметить, что бинарная оппозиция *белый свет* и *темное царство мрака* характерна и славянской мифологии (Славянская мифология, 2002: 30–31).

В тюркской мифологии белый цвет не всегда представлен с положительной семантикой. В частности, в башкирской мифологии зафиксирован ряд персонажей, связанных с миром мертвых, подземными, подводными духами. Ср.: *Аҡ күгәүендәр* ‘души умерших’, досл. белые оводы, приход которых обязательно ведет к смерти кого-либо; *Аҡ күгәрсендәр* ‘души умерших детей’, досл. белые голуби, плач которых может привести к сумасшествию женщин; *Аҡ йылан Ҡаһҡаһә* ‘царь змей Кахкаха’, враг добра и света в эпосе «Урал-батыр» (Хисамитдинова, 2010: 17; Урал-батыр, 2005). С отрицательной семантикой белого цвета связаны некоторые толкования снов. Например, в некоторых снотолкованиях говорится о том, что «увидеть себя в белом одеянии, вылетающим из окна, – к смерти. Приближение к тебе во сне белого голубя – к болезни, белой змеи – к появлению врага-мусульманина и др. Изложенные факты свидетельствуют о том, что в мифологии тюрков белый цвет имеет сложную природу. Он символизирует не только свет, доброту, чистоту, святость, божественность, верхний мир, но и связан с миром мертвых, подземным и подводным мирами. По-видимому, на появление мотивов смерти, подземно-подводного мира в семантике цветообозначения *аq* ‘белый’ могло оказать влияние принятия ислама, в канонах которого белый саван является атрибутом смерти.

Лексема *qara*, название черного цвета в мифологии тюрков, в основном зафиксирована с отрицательной семантикой. Во-первых, отрицательная семантика черного цвета связана с присутствием отрицательных мифических и мифологизированных персонажей, в названиях которых есть цветообозначение *qara*. Ср.: *Ҡаралар, Ҡара көстәр ‘*общее название всех нечистых сил*’,* досл. черные, черные силы; *Ҡара сәсәк* ‘мать оспы, дух оспы’, досл. черная оспа; *Ҡара китапсы* ‘колдун, ворожея’, досл. чернокнижник и др.

Сюда же можно добавить и обитателей подводно-подземного мира, которые, судя по эпосам, предстают во всем черном. Ср.: «Пока они [Заятуляк и Хыухылыу. – *Ф.Х.*] разговаривали, к юрте подъехал на черном коне, одетый во все черное, с черным соколом на луке седла отец Хыухылыу», царь подводного царства Асылыкуль (БХҠИ, 2010: 175).

Во-вторых, в мифологии тюрков вся нечистая сила обычно принимала облик животного черной масти (часто козленка, курицы), появлялась в темное время суток и в черной одежде. Например, во время грозы шайтан может принять облик черного козленка. Нечистые силы в тюркской мифологии обычно активизируются в темное время суток. Например, по рассказам башкир, упыри, *убыр,* обычно летают ночью и наносят вред человеку, животным. Ср.: … *Төнөн убыр ер өçтөнән ут булып осоп, күп бәлә-ҡаза килтерә: ауырыу ебәрә, кешеләрҙең ҡанын эсә…* (БХИ, 1995: 52). – По ночам упырь в виде огня летал над землей и причинял много вреда: насылал болезни, пил кровь людей…

В темных лесах, пещерах, то есть в темном пространстве, жили и лесные духи шүрәле, ярымтыҡ, которые сбивали с пути людей, уводили их в чащобы и могли защекотать до смерти.

Интересно отметить, что черный цвет *qara* во многих произведениях фольклора представлен и с положительной семантикой. Обычно черными были животные, приносимые в жертву для вызывания дождя. Ср.:

Яу-яу, ямғырым,	Лей, лей, дождик,
Ҡара тәкә һуйырмын!	Зарежу черного козла!
Ингән, сыҡҡан балдарға	Пришедшим детишкам
Туҡ эсәген бирермен!	Отдам толстую кишку!

В качестве жертвенного животного мог выступать и бык, үгеҙ, то есть животное, имеющее отношение к земле.

Отдельные территориальные группы башкир в обрядах вызывания дождя использовали и предметы черного цвета. В частности, переворачивание черного котла было одним из самых распространенных способов вызывания дождя.

Черный цвет, *ҡара төҫ*, выступает и в качестве оберега от сглаза. Башкиры на лоб детей от сглаза мазали черную сажу. Предметы черного цвета, животные черной масти применяются и в магической медицине башкир. При лечении рахита свердловские башкиры использовали черное полотенце и уголь.

Грыжу у ребенка лечили молоком черной коровы. При укусе змеи был обычай сажать черную курицу на место укуса. Верили, что черная курица способна вытянуть дух жала. Черный цвет активно применялся при заговаривании фурункулов, лишая. Например, при проявлении фурункула заговаривали следующим заговором:

Вернись к коре черной березы!
Вернись к шершавой коре черной березы!

Положительная семантика черного цвета нашла отражение и в этнонимах тюрков. В частности, башкирские этнонимы *Ҡара табын, Ҡара ҡыпсаҡ, Ҡара ҡатай* употребляются в значениях ‘главный, основной, настоящий, сильный’ и являются названиями основной, наиболее многочисленной, сильной группы башкир – табынцев, кыпчаков, катайцев (Хисамитдинова 2011: 244–246).

Подводя итоги, можно констатировать, что белый и черный цвета являются наиболее мифологизированными в тюркской мифологии. Мифологическая картина мира, связанная с указанными цветами, восходит к самым ранним этапам развития тюрков.

БЛАГОДАРНОСТИ

Исследование выполнено при поддержке гранта РФФИ в рамках проекта «Роль русских письменных источников XVI–XX вв. по Башкортостану в социально-культурной модернизации общества (на материале ономастики)», № 18-412-020031.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Айтматов, Ч.Т. 1970. *Белый пароход.* М.: Молодая гвардия.
БХИ (Башҡорт халыҡ ижады). 1995. *Йола фольклоры.* Өфө: Китап.
БХҠИ (Башҡорт халыҡ ҡобайыр-иртәктәре). 2010.*Төҙөүсеһе Нәҙершина Ф.А*. Өфө: Китап.
Ишбирҙин, Э.Ф. 1986. *Башҡортостан ҡоштары.* Өфө: Китап.
Капаев, И.С. 2012. *Ногайская мифология.* М.: Голос-Пресс.
Кондыбай, С. 2005. *Казахская мифология.Краткий словарь.* Алматы: Нурлы алем.
Кузеев, Р.Г. 2016. *Собрание научных трудов.* Т. 4. Уфа: Китап.
Славянская мифология. 2002. *Энциклопедический словарь.* М.: Международные отношения.
Урал-батыр. 2005. *Башкирский народный эпос.* Уфа: Китап.
Хисамитдинова, Ф.Г., 2010. *Мифологический словарь башкирского языка.* М.: Наука.
Хисамитдинова, Ф.Г. 2011. Хисамитдинова Ф.Г. Словарь башкирской мифологии. Уфа: ИИЯЛ УНЦ РАН.

Color and color meanings in turkic mythology

Khisamitdinova Firdaus Gilmitdinovna

Institute of History, Language and Literature, Ufa Federal Research Centre of the Russian Academy of Sciences, Ufa, Russia

ABSTRACT

The article on the material of mythological dictionaries and folklore texts analyzes the functioning of color and color designations in Turkic mythology. It is noted that in Turkic mythology, not all colors have symbolic meaning. Mythologized are mainly such colors as *aq* 'white', *qara* 'black', *quzul* 'red', *ҺарЫ* 'yellow' and *kök* 'blue'. The Turks have the most mythological two colors: *aq* 'white' and *qara* 'black', so they are taken for analysis. It is noted that in Turkic mythology, the white color is mainly fixed with positive semantics. This is evidenced by several factors. As stated in the article, the Turks presented a lot of mythical and mythologized characters who are the ancestors, patrons of various nations. The article describes such characters as a white deer, white snake, white or blue wolf. The positive semantics of white color, as noted in the article, are evidenced by the names of sacred places (mountains, rivers, tracts), the homeland of Turkic tribes. Compare: *Aɣiðel (*bashk. *Aғиӡел)* 'White - the sacred river of the Bashkirs', *Aqtoprak* 'the promised land' among the Nogais. The article also presents other objects, objects symbolizing kindness, good luck and fertility. The article notes that white color in Turkic mythology is sometimes found with negative semantics. Such semantics is mainly associated with the world of the dead, the underwater underground world. Black color in Turkic mythology is mainly described as a symbol of another world, its inhabitants, dressed in black clothes, which can turn into animals of black color. At the same time, the black color of the Turks in mythology symbolizes strength, strength, is used in the meaning of the main, main, that is, it has positive semantics.

Key words:*Turkic mythology, color meaning, color symbolism, Bashkirs*.

УДК 159.922

Особенности использования цветов при изображении своих внутренних образов у людей с психическими расстройствами

Шилко Никита Сергеевич[a*], Омельченко Мария Анатольевна[a], Иванова Елена Михайловна[ab]

[a] Научный центр психического здоровья, Москва, Россия
[b] Российский национальный исследовательский медицинский университет имени Н.И. Пирогова, Москва, Россия
*nikita@psymphony.ru

АННОТАЦИЯ

Цель исследования – изучение особенностей использования цвета при изображении своих внутренних образов у людей с психическими расстройствами. Контрольная группа – условно психически здоровые люди, 30 человек в возрасте от 16 до 29 лет (M = 22.6, SD = 2.7). Клиническая группа – пациенты, имеющие психотический опыт, в возрасте от 16 до 29 лет (M = 19.1, SD = 2.4). Вторая группа включала в себя 2 подгруппы: 1 группа – 15 пациентов с первыми психотическими эпизодами юношеского эндогенного приступообразного расстройства (F20; F25); 2 группа – 15 пациентов с субпсихотическими психическими расстройствами (первичные диагнозы по МКБ-10: F31; F32; F34; F60; F21). Обследование проводилось на этапе ремиссии при редукции психопатологических расстройств. Применялись методики полуструктурированного клинического интервью (использовался ряд вопросов, направленных на выявление представлений респондентов о психических процессах – воображении, фантазии, сновидениях и галлюцинациях); проективная (рисуночная) методика. В ходе исследования были выявлены межгрупповые различия в использовании цветов в рисунках исследуемых процессов (p=0,0001): респонденты контрольной группы использовали в среднем 3 цвета, а пациенты клинических подгрупп – в среднем 1 цвет. В клинических подгруппах респонденты рисовали образы воображения с амбивалентными эмоциями. Рисунки образа фантазий и сновидений в контрольной группе состояли из разных цветов, а в группе пациентов с психотическим уровнем психических расстройств чаще содержали только серый цвет. Пациенты с субпсихотическим уровнем психических расстройств также использовали один цвет – голубой или коричневый. Рисунки сновидений оказались схожи по цветовой гамме во всех исследуемых группах и чаще всего содержали серый цвет, что может быть связано с негативными эмоциями. В отношении галлюцинаций рисунки содержали преимущественно серый и красный цвета.

***Ключевые слова**: цвет, субпсихотический уровень психических расстройств, психотический уровень психических расстройств.*

ВВЕДЕНИЕ

Изучение особенностей восприятия и отношения к цвету у людей с различными психическими расстройствами представляет повышенный интерес (Базыма, 2005; Браэм, 2009; Шляпникова, 2005).

В некоторых научных трудах (Люшер, 2002; Яньшин, 1998) авторы рассказывают о психологии цвета. Однако существует мало работ, посвященных особенностям использования цвета у людей с психотическим и субпсихотическим уровнем психических расстройств. Считается, что рисунки таких респондентов чаще содержат серый, чёрный и красный цвета (Базыма, 2005), но ранее не проводились исследования рисунков с целью выявления в них доминирующих цветов, также не анализировались связи цвета с эмоциональным состоянием людей.

Воображение, фантазии, сновидения и галлюцинации, несмотря на очевидные различия, имеют и явное сходство: они представляют собой внутренние образы, возникающие у человека. Однако, традиционно они исследуются независимо разными авторами и в разных подходах.

Специальный анализ цветов, используемых при рисовании внутренних образов, является одним из способов для исследования эмоциональных представлений.

МАТЕРИАЛ И МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Исследовано две группы пациентов юношеского возраста (16–25 лет), госпитализированных в клинику ФГБНУ НЦПЗ в 2017–2018 годах (M = 19.1, SD = 2.4).

1 группа – 15 пациентов с первыми психотическими эпизодами юношеского эндогенного приступообразного психоза (ЮЭПП) с галлюцинаторными расстройствами, бредовыми симптомами, включающими как острый интрепретативный бред (систематизированный и несистематизированный варианты), так и острый чувственный бред, в сочетании с аффективными расстройствами (F20; F25).

2 группа – 15 больных с непсихотическими психическими расстройствами (первичные диагнозы по МКБ-10: F31; F32; F34; F60; F21), соответствующие критериям группы риска по развитию шизофрении, с аттенуированной психотической симптоматикой (АПС) (Каледа с соавт., 2017) в структуре ведущего психопатологического синдрома, включающей как ослабленные психотические симптомы, так и короткие интермиттирующие психотические симптомы, характеризующиеся крайней кратковременностью (от нескольких секунд до нескольких минут, но не более часа), возникновением на фоне непомраченного сознания и представленные отдельными галлюцинаторными расстройствами, зрительными и слуховыми иллюзиями, а также бредовыми идеями отношения, особого значения, инсценировки, явлениями «малой» кататонии и патогномоничными для шизофрении расстройствами мышления (Schimmelmann, 2013).

Обследование проводилось на этапе становления ремиссии при редукции психопатологических расстройств.

Контрольная группа (30 человек) – условно психически здоровые в возрасте от 16 до 29 лет (M = 22.6, SD = 2.7).

В ходе исследования применялись:

(1) полуструктурированное клиническое интервью, которое содержало ряд вопросов, направленных на выявление представлений респондентов о психических процессах воображения, фантазий, сновидений и галлюцинаций, а также об особенностях субъективного опыта их переживания (возможности контролировать эти процессы, связанных с ними эмоциях и т.д.). Примеры вопросов интервью: «Как вы понимаете, что такое воображение?», «Какие эмоции вы чаще всего испытываете при воображении?»;

2) проективная (рисуночная) методика «Пример воображения, фантазии, сновидения и галлюцинации». В ходе интервью испытуемому предлагалось нарисовать пример образа своего воображения, фантазии, сновидения и галлюцинации (при наличии галлюцинаторного опыта). Данная методика была направлена на уточнение когнитивных представлений респондентов о данных психических процессах, а также на определение связанных с ними эмоций и переживаний.

РЕЗУЛЬТАТЫ И ОБСУЖДЕНИЕ

На основе анализа научной литературы (Шилко, 2017) в ходе сопоставления данных психических процессов были выделены основные критерии, позволяющие разделить и определить процессы воображения, фантазии, сновидения и галлюцинации:

1. Воображение – это произвольное оперирование во внутреннем плане образами и ситуациями, которые происходили или могут произойти в реальном мире.
2. Фантазии – это способность представить несуществующие образы или ситуации, которые не могут произойти в реальном мире; смена образов в фантазии может быть более или менее произвольной.
3. Сновидения – как правило, неконтролируемая смена образов, отражающих реальную или фантастическую ситуацию, возникающую во время сна.
4. Галлюцинации – неконтролируемые обманы восприятия, при которых человек видит, слышит или ощущает то, чего не происходит в реальности, возникающие в связи с каким-либо патологическим состоянием.

Изначально считалось, что определенные цвета связаны с положительным или отрицательным эмоциональным зарядом (Люшер, 2002; Браэм, 2009).

Например, серый и черный цвет символизируют негативные переживания: тревогу, печаль, упадок сил; красный цвет – положительные эмоции: страсть и энергию (Браэм, 2009).

Данные особенности соотносятся с полученными результатами клинического интервью. Например, респондент описал рисунок образа воображения следующим образом: «Это море. В общем, я там где-то на пляже, закат очень красивый. Я сижу и всем этим любуюсь…», при этом изобразил данный образ с помощью цветов, символизирующих положительные эмоции (красный, желтый, синий).

Однако Б.А. Базыма (2005) обратил внимание, что люди с психическими расстройствами (например, шизофрения) связывают серый и красный цвет с негативными эмоциями (страх возникновения галлюцинаций и бредовой симптоматики), хотя ранее считалось, что красный цвет связан с положительными эмоциями (Люшер, 2002; Браэм, 2009).

Стоит отметить, что эмоциональный заряд рисунков оценивается не только на основании цветовой гаммы, но и на основании слов респондента (как он описывает рисунок, какие эмоции при этом испытывает и т.д.) и особенностей рисунка. Например, совокупность серого цвета и обильной штриховки с двойными линиями может говорить о негативных эмоциях: тревоге и неуверенности (Шляпникова, 2005).

На основании сравнительного анализа результатов методик были выявлены межгрупповые различия использования цветов в рисунках исследуемых процессов. Результаты приведены в таблице:

Группы сравнения	**Воображение**	**Фантазии**	**Сновидения**	**Галлюцинации**
Психотический уровень – Субпсихотический уровень	p = 0,744	p = 0,539	p = 0,412	p = 0,874
Субпсихотический уровень – Контрольная группа	**p = 0,001**	**p = 0,001**	p = 0,176	-
Контрольная группа – Психотический уровень	**p = 0,001**	**p = 0,001**	p = 0,058	-

Таблица 1: Результаты статистической значимости межгруппового сравнения рисунков по количеству цветов (U-критерий Манна-Уитни).

Наиболее значимой оказались различия между пациентами из клинических подгрупп и респондентами контрольной группы в отношении рисунков образов воображения и фантазий. В ходе выполнения методики респонденты контрольной группы использовали в среднем 3 цвета (рисунки содержали от 1 до 6 цветов), а пациенты клинических подгрупп использовали в среднем только один цвет (в группе с психотическим уровнем психического расстройства использовали от 1 до 3 цветов, а с субпсихотическим уровнем психического расстройства – от 1 до 2 цветов).

В клинических подгруппах респонденты рисовали образы воображения с амбивалентными эмоциями. К примеру, в субпсихотической группе психических расстройств наряду с другими цветами преимущественно использовался серый. В то же время в группах с психотическим уровнем психических расстройств и в контрольной группе серый цвет практически не применялся. Возможно, в группе пациентов с субпсихотическим уровнем психических расстройств данный феномен связан с преобладанием депрессивной симптоматики.

Рисунки образов фантазий в контрольной группе включают разные цвета. В группе пациентов с психотическим уровнем психического расстройства наблюдается преобладание единственного цвета – серого.

Б.А. Базыма (2005) описал использование данного цвета у пациентов с шизофренией, связывая этот феномен со страхом возникновения галлюцинаций. Пациенты с субпсихотическим уровнем психического расстройства использовали один цвет – голубой или коричневый.

Во всех исследуемых группах рисунки сновидений схожи по цветовой гамме – рисунки преимущественно содержат серый цвет, что оказалось неожиданным. Ранее наличие постоянных негативных сновидений считалось признаком психологического неблагополучия людей (Жмуров, 2009), а в современном мире оказалось, что данная особенность встречается у психически здоровых людей.

Независимо от наличия психотического опыта, люди испытывают тревогу в отношении галлюцинаций – рисунки содержат преимущественно серый цвет. Возникновение тревоги у людей, имеющих галлюцинаторный опыт, может быть связано с эмоциональным возвратом к прошлому опыту, а также страх, что у больных повторно подозревают наличие галлюцинаций, в результате чего могут отложить выписку из больницы.

ВЫВОД

Наличие психических заболеваний влияет на сужение цветового разнообразия у пациентов. Также наблюдается доминирование определенных цветов среди клинических групп. Респонденты с психотическим уровнем психических расстройств преимущественно используют серый и красный цвет, а у пациентов с субпсихотическим уровнем психических расстройств в рисунках преобладает коричневый и голубой цвета.

В ходе исследования были выявлены межгрупповые различия использования цветов в рисунках исследуемых процессов.

Респонденты исследуемых групп преимущественно использовали серый цвет для изображения образа сновидения, что говорит о преобладании негативных эмоций. Ранее наличие постоянных негативных сновидений считалось признаком психологического неблагополучия людей, в настоящее же время данная особенность уже встречается у психически здоровых людей.

Перспективой данного исследования является создание диагностических методик, направленных на определение психических отклонений у людей.

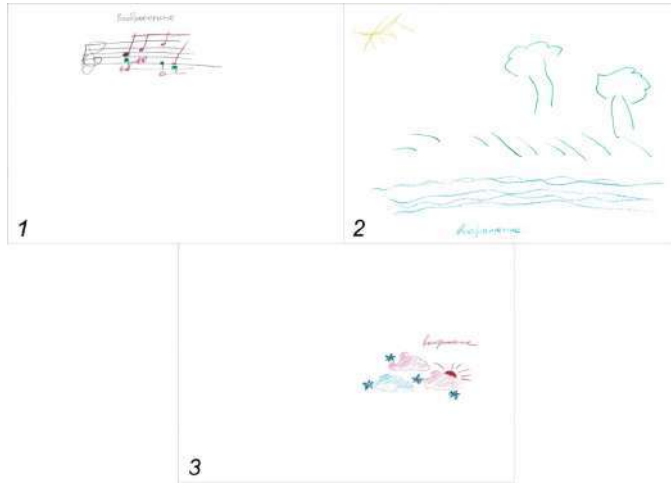


Рисунок 1: Сравнение рисунков образов воображения в исследуемых группах (1 – группа субпсихотического уровня, 2 – группа психотического уровня, 3 – контрольная группа).

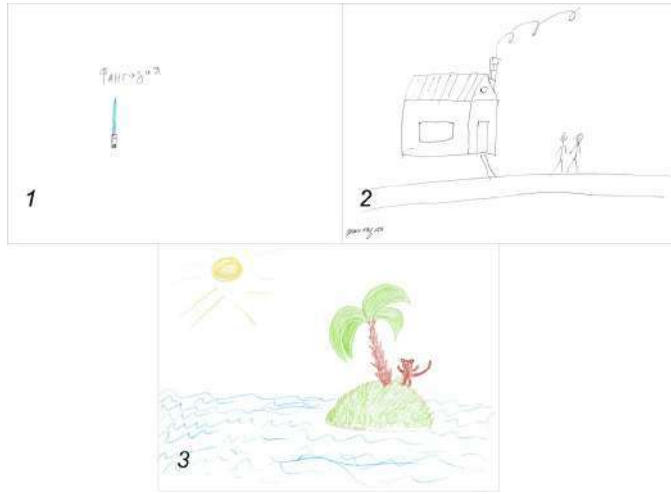


Рисунок 2: Сравнение рисунков образов фантазий в исследуемых группах (1 – группа субпсихотического уровня, 2 – группа психотического уровня, 3 – контрольная группа).

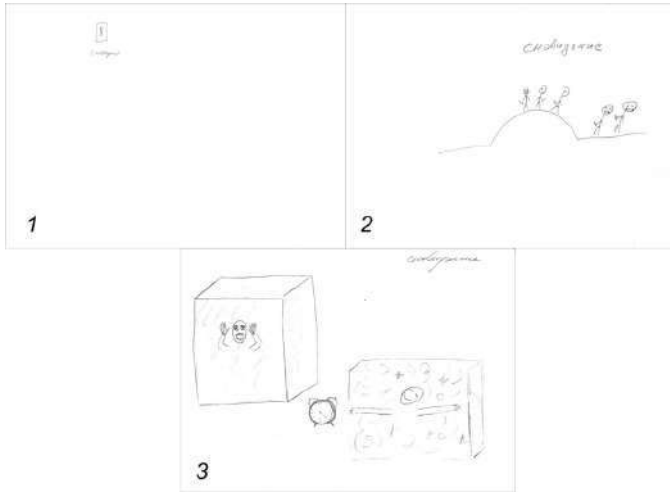


Рисунок 3: Сравнение рисунков образов сновидений в исследуемых группах (1 – группа субпсихотического уровня, 2 – группа психотического уровня, 3 – контрольная группа).

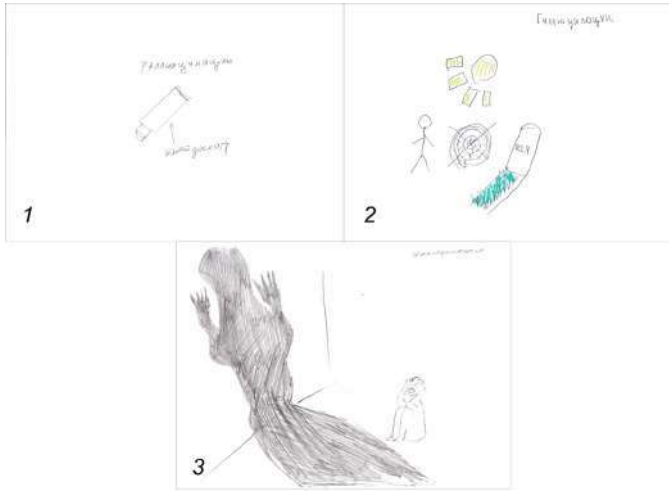


Рисунок 4: Сравнение рисунков образов галлюцинаций в исследуемых группах (1 – группа субпсихотического уровня, 2 – группа психотического уровня, 3 – контрольная группа).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Базыма, Б. А. 2005. *Психология цвета: теория и практика*. М.: Речь.

Браэм, Г. 2009. *Психология цвета*. М.: Астрель.

Жмуров, В. А. 2010. Клиническая психиатрия. Иркутск: Джангар.

Каледа В. Г., О. Е. Мезенцева, Е. С. Крылова, А. Н. Бархатова. 2012. Особенности доманифестного этапа эндогенного психоза с первым приступом в юношеском возрасте. *Журнал неврологии и психиатрии им. С.С. Корсакова* 112 (5): 22-28.

Люшер, М. 2002. *Тест Люшера*. М.: ЭКСМО-Пресс.

Шилко, Н. С. 2017. Представления о внутренних образах у пациентов с психотическим и субпсихотическим уровнем психических расстройств. В сб.: *Болезнь и здоровый образ жизни.* М.: РНИМУ им. Н.И. Пирогова, 31-33.

Шляпникова, И. А., Е. Л. Солдатова. 2005. *Проективные методы психодиагностики*. Челябинск: ЮУрГУ.

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

Schimmelmann, B., P. Walgner, F. Schultze-Lutter. 2013. The significance of at-risk symptoms of psychosis in children and adolescents. *Can J Psychiatry* 58(1): 32-40.

Specific aspects of the color use by the people with mental disorders in the process of expressing their internal images

Shilko Nikita Sergeevich[a*], Omelchenko Maria Anatolyevna[b], Ivanova Elena Mihailovna[ab]

[a] N. I. Pirogov Russian National Research Medical University, Moscow, Russia

[b] Mental Health Research Centre, Moscow, Russia

ABSTRACT

Purpose of research: Studying specific aspects of the color use by the people with mental disorders in the process of expressing their internal images**. Materials and methods:** The control group of conditionally mentally sane people including 30 people aged from 16 to 29 years, M = 22.6, SD = 2.7**.** Clinical group of the patients having psychotic experience aged from 16 to 29 years, M = 19.1, SD = 2.4. This group included 2 subgroups. Group 1 (15 patients) experiencing first psychotic episodes of juvenile endogenous shift-like disorders (F20; F25). Group 2 (15 patients) experiencing sub-psychotic mental disorders (primary diagnoses according to ICD-10: F31; F32; F34; F60; F21). The examination was conducted at the stage of remission during the process of reduction of psychopathological disorders. Applied methods: semi-structured clinical interview involving a series of questions aimed at identifying respondents' perceptions of mental processes: imaginations, fantasies, dreams and hallucinations; **p**rojective method (drawing). **Results:** the intergroup differences in the use of colors in the drawings of the studied processes were revealed (p=0.0001): respondents in the control group used an average of 3 colors, and the patients in the clinical subgroups used an average of 1 color. In the clinical subgroups, respondents drew imaginative pictures with ambivalent emotions. Drawings of the image of fantasies and dreams in the control group consist of different colors. However, drawings made in the group of patients with psychotic level of mental disorders often contain only gray color. Patients with sub-psychotic level of mental disorders also used one color, blue or brown. The drawings of dreams in all the observed groups have similar colors, and they mostly contain gray, which may be associated with negative emotions. The drawings depicting hallucinations are predominantly grey and red.

Key words: *color, sub-psychotic, psychotic.*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абрамова Мария Алексеевна – доктор педагогических наук, профессор, заведующая отделом социальных и правовых исследований Института философии и права Сибирского отделения Российской академии наук (Новосибирск, Россия), marika24@yandex.ru.

Антипова Виктория Юрьевна – студентка V курса кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова (Саратов, Россия), victoria.ant@yandex.ru.

Базыма Борис Алексеевич – кандидат психологических наук, доцент, старший научный сотрудник Харьковского национального университета внутренних дел (Харьков, Украина), bazyma.boris@gmail.com.

Бакеева Диана Анваровна – кандидат культурологии, доцент кафедры журналистики филологического факультета Национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н. П. Огарёва (Саранск, Россия), bakeeva.di@yandex.ru.

Брусиловская Лилия Борисовна – кандидат культурологии, научный сотрудник лаборатории мандельштамоведения Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия), ikond@mail.ru.

Бурыкин Юрий Геннадьевич – кандидат биологических наук, заведующий отделом бионики, медицинской биофизики и человеко-машинного взаимодействия ФГУ ФНЦ НИИСИ РАН (Сургут, Россия), yriig@yandex.ru.

Бушье Мартин – профессор Высшей национальной школы архитектуры Париж-Валь-де-Сен (Париж, Франция), martine.bouchier@paris-valdeseine.archi.fr.

Вальдес Одриосола Мария Сантьяговна – кандидат культурологии, член Московского отделения ВТОО «Союз художников России», действительный член Петровской академии наук и искусств (ПАНИ), стипендиат Министерства культуры Российской Федерации (Москва, Россия), mariavaldes@yandex.ru.

Грибер Юлия Александровна – доктор культурологии, директор научно-образовательного центра «Лаборатория цвета», профессор кафедры философии, социологии и работы с молодежью Смоленского государственного университета, сопредседатель рабочей группы по изучению цветового дизайна среды Международной ассоциации цвета (AIC) (Смоленск, Россия), y.griber@gmail.com.

Губар Юлия Сергеевна – магистрант Гуманитарного института Новосибирского государственного университета (Новосибирск, Россия), julfoxzzz@gmail.com.

Густелёва Юлия Александровна – магистр кафедры светотехники Национального исследовательского университета «МЭИ» (Москва, Россия), oranjulia123@mail.ru.

Двойнев Василий Владиславович – кандидат социологических наук, доцент кафедры социологии, философии и работы с молодежью Смоленского государственного университета (Смоленск, Россия), vassilidvoinev@yandex.ru.

Емелина Анна Витальевна – учитель русского языка и литературы МАОУ СШ № 151 с углубленным изучением отдельных предметов, соискатель кафедры русской литературы Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского (Нижний Новгород, Россия), annasheyla@yandex.ru.

Ерёмина Екатерина Павловна – магистр искусствоведения, младший научный сотрудник отдела театрального искусства ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси» (Минск, Республика Беларусь), dssc.86@mail.ru.

Иванова Елена Михайловна – кандидат психологических наук, и.о. заведующего кафедрой клинической психологии Российского национального исследовательского медицинского университета имени Н.И. Пирогова (Москва, Россия), старший научный сотрудник Федерального государственного бюджетного научного учреждения «Научный центр психического здоровья» (Москва, Россия), ivalenka13@gmail.com.

Ильченко Наталья Михайловна – доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой русской и зарубежной филологии факультета гуманитарных наук Нижегородского государственного педагогического университета имени Козьмы Минина (Нижний Новгород, Россия), ilchenko2005@mail.ru.

Книженцева Анастасия Дмитриевна – магистрант кафедры светотехники Национального исследовательского университета «МЭИ» (Москва, Россия), cnizhentsewa@yandex.ru.

Колеошкина Светлана Николаевна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры теории и методики начального образования Смоленского государственного университета (Смоленск, Россия), skoleoshkina@yandex.ru.

Кондаков Игорь Вадимович – доктор философских и кандидат филологических наук, профессор, действительный член РАЕН, профессор кафедры истории и теории культуры факультета культурологии Российского государственного гуманитарного университета; ведущий научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания (Москва, Россия), ikond@mail.ru.

Крамкова Ольга Валентиновна – кандидат филологических наук, независимый исследователь, o.kramkova@mail.ru.

Кузьмин Владимир Геннадьевич – аспирант кафедры социологии, философии и работы с молодежью Смоленского государственного университета (Смоленск, Россия), kvg-17@mail.ru.

Лбова Людмила Валентиновна – доктор исторических наук, профессор кафедры археологии и этнографии Гуманитарного института Новосибирского государственного университета (Новосибирск, Россия), llbova@ngs.ru.

Мандрик Анастасия Дмитриевна – магистрант Университета ИТМО (Санкт-Петербург, Россия), mandrik.anastasi@mail.ru.

Мантет Джеймс – редактор по переводу журнала «Апраксин блюз» (Арройо Секо, Калифорния, США / Санкт-Петербург, Россия), apraksinblues@gmail.com.

Маринина Юлия Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской и зарубежной филологии, заместитель декана факультета гуманитарных наук Нижегородского государственного педагогического университета имени Козьмы Минина (Нижний Новгород, Россия), umarinina@gmail.com.

Маринова Елена Вячеславовна – доктор филологических наук, профессор Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского (Нижний Новгород, Россия), marinova@list.ru.

Масальская Анна Александровна – магистрант кафедры светотехники Национального исследовательского университета «МЭИ» (Москва, Россия), masalskayaaa07@gmail.com.

Махлина Светлана Тевельевна – доктор философских наук, профессор кафедры теории и истории культуры Санкт-Петербургского государственного института культуры (Санкт-Петербург, Россия), makhlina@pochta.tvoe.tv.

Митрофанова Наталья Юрьевна – кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, доцент Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия), mitfam@mail.ru.

Овчарова Екатерина Эдуардовна – кандидат экономических наук, независимый исследователь, ekbs@yandex.ru.

Омакаева Эллара Уляевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка как иностранного и общегуманитарных дисциплин, старший научных сотрудник научного отдела Калмыцкого государственного университета им. Б.Б. Городовикова (Элиста, Россия), elomakaeva@mail.ru.

Омельченко Мария Анатольевна – кандидат медицинских наук, ведущий научный сотрудник Федерального государственного бюджетного научного учреждения «Научный центр психического здоровья» (Москва, Россия), omelchenko-ma@yandex.ru.

Панкратова Александра Владимировна – кандидат философских наук, доцент, заведующая кафедрой дизайна Национального исследовательского университета «МЭИ» (Москва, Россия), sashaoscar@mail.ru.

Петрова Виктория Алексеевна – магистрант социологического факультета Смоленского государственного университета (Смоленск, Россия), vi.petrova.94@mail.ru.

Попова Екатерина Валерьевна – аспирант кафедры социологии, философии и работы с молодежью Смоленского государственного университета (Смоленск, Россия), skalka771@gmail.com.

Привалова Татьяна Алексеевна – кандидат химических наук, художественный руководитель центра ручного шпалерного ткачества Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия), color_textiles@mail.ru.

Радионова Алла Владимировна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры литературы и журналистики филологического факультета Смоленского государственного университета (Смоленск, Россия), allarad1@rambler.ru.

Самойлова Татьяна Аркадьевна – кандидат технических наук, доцент кафедры информатики Смоленского государственного университета (Смоленск, Россия), tatsamoilova24@gmail.com.

Серов Николай Викторович – доктор культурологии, профессор Оптического общества им. Д. С. Рождественского (Санкт-Петербург, Россия), n.serov@gmail.com.

Снетков Владимир Юрьевич – кандидат технических наук, доцент кафедры светотехники Национального исследовательского университета «МЭИ» (Москва, Россия), svy.2011@yandex.ru.

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

Сопроненко Лариса Петровна – старший преподаватель факультета программной инженерии и компьютерной техники Университета ИТМО (Санкт-Петербург, Россия), so_lar@mail.ru.

Соркин Алексей Вячеславович – магистр социологии, аспирант Смоленского государственного университета (Смоленск, Россия), sorkin.aleksey@yandex.ru.

Телегин Феликс Юрьевич – доктор химических наук, профессор Уханьского текстильного университета (Ухань, Китай), f.telegin@mail.ru.

Тимощук Алексей Станиславович – доктор философских наук, профессор кафедры философии и религиоведения Владимирского государственного университета им. А.Г. и Н.Г. Столетовых (Владимир, Россия), a@timos.elcom.ru.

Тихомирова Наталия Александровна – кандидат технических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия), tixomirova@bk.ru.

Тьяги Ручи – кандидат наук в области управления и экономики, доцент кафедры общего менеджмента Университета нефтегазовых исследований (UPES), (Дехрадун, Индия), rtyagi@ddn.upes.ac.in.

Фролова Александра Викторовна – кандидат исторических наук, старший научный сотрудник отдела русского народа ИЭА РАН (Москва, Россия), alexnauka2017@gmail.com.

Хисамитдинова Фирдаус Гильмитдиновна – доктор филологических наук, профессор, член-корреспондент АН РБ, научный руководитель Института истории, языка и литературы УФИЦ РАН, заведующая отделом языкознания (Уфа, Россия), hisamitdinova@list.ru.

Шилко Никита Сергеевич – аспирант Федерального государственного бюджетного научного учреждения «Научный центр психического здоровья» (Москва, Россия), nikita@psymphony.ru.

Шиндлер Верена М. – историк искусства и архитектуры, председатель рабочей группы по изучению цветового дизайна среды Международной ассоциации цвета (AIC) (Цолликон, Швейцария), ecd.studygroup@yahoo.com.

СОЦИАЛЬНЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ

Выпуск 30

ПЕРВЫЙ ВСЕРОССИЙСКИЙ КОНГРЕСС ПО ЦВЕТУ

Сборник научных статей
Под редакцией Ю.А. Грибер, В.М. Шиндлер

Издательство
Смоленского государственного университета

Корректор Л. В. Пузырева

Подписано к печати 17.09.2019. Формат 60x84 1/16.
Бумага офсетная. Печать ризографическая. Усл. п. л. 12,5. Уч.-изд. л. 15,25.
Тираж 500 экз. Заказ № 689.

Отпечатано в ООО «Реновация».
214000, г. Смоленск, ул. Коммунистическая, 5.
Тел. 8 (4812) 356-000, 356-111.