

УДК 00.003+130.2

К ОНТОЛОГИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ КУЛЬТУРЫ

Н.В. Серов

Онтологическое множество культурологических данных цветовой семантики систематизировано по критерию воспроизводимых ахромных канонных, эпитетов, идиом и маркеров, что позволило элиминировать личные данные, вкусы и предпочтения различных исследователей. Проведенная работа была основана на понятии «информационная модель», в которой цвет моделировал информацию на уровне семиотического метаязыка для нормальных или экстремальных условий существования сложных систем. Хроматический анализ показал, что белый цвет моделирует женственную социальность, память, прошлое и сознание как компонент интеллекта; серый — мужественность творчества, настоящее и подсознание; черный — женственную сексуальность, будущее и бессознание.

Ключевые слова: онтология; невербальный язык коммуникации; цвет как онтологически идеальное; хроматические модели сложных систем.

Введение

Вообще говоря, основная проблема теории культуры в онтологии сводится к обилию фактического материала, для понимания и классификации которого необходима сколько-нибудь приемлемая теория. Последняя, как известно, до нынешнего времени отсутствовала из-за субъективного проявления человеческого духа [3, 6, 20, 29]. И, разумеется, этой субъективностью обладали как субъекты (ученые), так объекты исследования (реципиенты). Ибо личные данные, вкусы и предпочтения исследователей зачастую включались в основные предпосылки теорий личности, которые, таким образом, служили и служат отражением мыслей и ценностей тех, кто их разработал. Каким же путем можно было решить эту задачу — элиминировать данный двусторонний субъективизм для адекватного представления родовой сущности и природы человека?

Как показали результаты хроматического анализа, для этого необходимо было обратиться к историческому опыту исканий человеческого духа, который, как выяснилось, тысячелетиями воспроизводил себя в определенных характеристиках, и в частности в канонизированных цветах. И, что весьма существенно, эти характеристики практически полностью объективировали все субъективные проявления — как субъектов, так и объектов исследования. Такой подход был принят в «Хроматизме мифа», «Античном хрома-

тизме», «Цвете культуры», «Мышлении и гендере», что позволило сочетать разные языки разных областей науки, а кроме того, искусства и религии для воссоздания естественного интеллекта человека.

Поскольку объектом настоящей работы является язык искусства, создаваемый художником как субъектом эстетического взаимодействия, то это в свою очередь предполагает наличие определенного информационного процесса. Информация же (в отличие от сигнала) обладает онтологически идеальными предикатами, адекватной моделью которых может служить лишь цвет как идеальное и одновременно объективированное мировой культурой и/или в краске, и/или в цветовых канонах как неких универсалиях.

Для начала же попытаемся понять, что такое «цвет» и для этого обратимся к литературе. Оказалось, что дефиниция «цвета» не так проста, как это кажется... К примеру, после четвертьвекового изучения этой проблемы Анна Вежбицкая констатирует: *Концепт «цвета» действительно чрезвычайно сложный, и я не буду пытаться дать его толкование* [2, с. 231]. Подтверждением этому могут служить и выводы Людвиг Витгенштейна: *Логика понятия «цвет» гораздо более сложна, чем это могло бы показаться* [30, р. 29]. Аналогичные заключения о цвете в связи с интеллектом человека сделали специалисты многих научных дисциплин [7, 18, 20, 21, 22].

С чем это может быть связано? Почему до сих пор практически вся философская, культурологическая и/или психологическая литература изучает какого-то абстрактного «человека» и, следовательно, бесцветна, а то и бесполо, — как это замечал еще Гете («суха, мертва наука ваша, а древо жизни пышно зеленеет»)? Не слишком ли мы рациональны и прагматичны? Не уподобились ли мы калькулятору, просчитывающему все и вся? Или мы совсем уже отделились от нашей многовековой природы?

Частичный ответ дает Робин Коллингвуд: *Привычка «стерилизовать» наши чувства, игнорируя их эмоциональный заряд, не является в равной степени общепринятой для людей всех слоев и состояний. Похоже, что она особенно характерна для взрослых и «образованных» людей, принадлежащих к тому, что называют современной европейской цивилизацией. Среди них она более развита у мужчин, чем у женщин, и менее развита у художников, чем у всех остальных. Если заняться так называемой цветовой символикой Средневековья, можно будет заглянуть в мир взрослых и образованных европейцев, которые не стерилизовали свое чувство цвета. В этом мире каждый, кто, увидев какой-либо цвет, осознал это свое ощущение, тут же осознал переживание соответствующей эмоции* [6, с. 153].

Поскольку любая система характеризуется отношениями между ее компонентами, в частности, информацией как идеальным, то цвет оказывается наиболее надежным инструментарием для создания информационной модели. Это связано с тем, что цветовой язык отличается от вербального большей подвижностью семантических значений собственных контекстов. Понятие контекста принято использовать и по отношению к культуре в целом, и по отношению к любым ее формам, вплоть до цветового метаязыка религий, поскольку, вообще говоря, метаязыком является любой язык, при помощи которого начинается формализация.

Так, контекст одного и того же цвета может резко изменять семантику в зависимости от условий его восприятия [19, 29]. Контекст же, как связная целостность, обеспечивающая согласованность своих частей, в хроматизме является носителем целостного значения и рассматривается как основа, цементирующая отдельные знаки зависимостью от заданных факторов. Ибо уже в «Хроматизме мифа» я показал, что характеристи-

ческим свойством цветовой модальности является оппонентный характер переработки перцептов как идеальных распределенных образов, которого не существует ни для осязания, обоняния, вкуса или слуха как функций отработки стимулов, т.е. относительно материальных опредмеченных образов. Для апробации методологии кратко рассмотрим семантику ахромных тонов, чтобы использовать полученные закономерности при эстетическом анализе языка культуры, в частности искусства.

Белый цвет

Обычно белый цвет олицетворял цвет Великой Матери, цвет женщины, ибо белой создана она из белой кости: *«И создал Господь Бог из ребра, взятого у человека, жену»* (Быт. 2, 22). Вспоминается Марина Цветаева: *«Во всей девчонке ни кровиночки... / Вся, как косыночка, бела»*. Белым цветом наделялись такие свойства человека, как сознательное исполнение долга, социальная сплоченность, сохранение традиций, всеобщая осведомленность и память. В обычных условиях существования племен белизна служила неизменным символом женских качеств. «Белорукая» — эпитет исключительно женских божеств. Замечательный образ белизны женственного цвета выразил Рильке: *«Мне виделось — все женщины на свете / Как бы слились в то белое пятно»*.

В одежды белого цвета из виссона одеваются ангелы и праведники (Прит 31: 22): *«Добротельная жена... виссон и пурпур — одежда ее»*. Как поясняет Библейская энциклопедия, виссон — тончайшая белая ткань из льна или хлопка — служит символом праведности и нравственной чистоты. Буддистские вероучения наделяют белый цвет самообладанием и высшей духовной трансформацией через *женственность мира*: *«Белая Тара — высочайшая духовная трансформация через женственное — Мать всех Будд Ведущая наружу за тьму оков незнания»*. Белый цвет — цвет Матери олицетворяет святость, непорочность, чистоту и спасение. В традиционном Китае белым цветом был канонизирован смысл «женственной категории» ИНЬ. Во всех эпических сказаниях (Махабхарата, Илиада, Одиссея, Давид Сасунский, Нибелунги, Калевала и др.) белым цветом маркируется не только женщина, но и собственно женственность.

В античной Греции в белое одеты жрицы *Афродиты*. И здесь же рождается миф о Белой скале, пролетая мимо которой души умерших теряют *память* о земном существовании. В диалоге «Федр» Платон в рассуждениях о человеческой душе наделил белым цветом *совестливую ее часть, которая чтит законы, традиции и нравы общества*. Поэтому-то и судьи в Афинах надевали белые одежды, и кандидаты на должности в Риме, и почти все сановники должны были носить белые тоги. В Древнем Риме весталки, которые давали обет хранить и девственность, и традиции общества, носили только белые одежды.

В христианстве согласно святому благовествованию от Иоанна (Ев. от Иоанна 1: 1–14): *«В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. / И Слово стало плотью и обитало с нами полное благодати и истины»*. Поскольку и вербализация, и опредмечивание относятся преимущественно к функции сознания, то моделирующий его белый цвет в христианстве имеет наиболее существенные значения. К.Г. Юнг постоянно сопоставляет белый цвет с душой, с Божественностью [24, р. 264, 326, 342].

Упомянув, что и Богу-Отцу, и Деве Марии посвящен белый цвет, Р.-Л. Руссо, а вслед за ним и Э. Бремон, и С. Лежен [28; 18, р. 57; 25] приходят к (весьма распространенному среди исследователей цветовой семантики) выводу: «белый — ни мужской, ни женский, поскольку он объединяет оба пола». Ошибочность этого вывода вытекает из хроматического контекста: Богу-Отцу как Творцу посвящен белый свет, Деве Марии — белый цвет. И эту ошибку (смещение представлений о свете и цвете) нельзя считать чисто метафизической, так как нередко ее можно встретить и у физиков-колориметристов, и у физиологов, исследующих цветоощущение, и у психологов, изучающих цветовосприятие, и, наконец, у лингвистов, определяющих предикаты цветообозначений.

В средневековой символике серебристо-белый цвет имеет такие значения, как Луна, женский принцип, девственность. Золото и серебро — два аспекта одной и той же космической реальности. Белый цвет связывался с Луной, серебром, ртутью и чистотой индивидуального света. У алхимиков Луна символизировала «очищенные качества». Ибо и алхимия гласила, что белый цвет — это женский принцип, *белая женщина, белая*

лилия — в общем, женщина [10]. В Средние века белые одежды в миру носили преимущественно те, кто хотел «выказать чистоту и неподкупность сердца», что в хроматизме интерпретируется как проявления ими сознательного следования традициям общества. Белые флаги вывешивали и над тюрьмами, когда там не было преступников, — в знак чистоты и милосердия. Белый флаг символизировал капитуляцию, перемирие, дружбу и добрую волю. Ибо белый цвет всегда сублимировал всю женственность нашего мира в ее обычных условиях существования.

Как отмечает Алла Чернова [15, с. 102], во времена Шекспира белый означал духовность и духовный свет, целомудрие, простоту, невинность, ясность души, девственность, истину и траур: *«Земля мертва и белый плащ на ней»*, — говорит Шекспир в печальном пятом сонете. И, разумеется, здесь белый цвет включает прежде всего семантику прошлого времени. И, разумеется же, с прошлым всегда был связан и саван покойника, и фата невесты, и одежды священников, его сохранявших в традиционности верований. Именно традиционность сознания хранила прошлое в своей сублимированной памяти белого цвета. «В плане же морали, — пишет Элизабет Бремон, — белый цвет ведет нас к таким понятиям, как чистота, опрятность, бессмертие и осмысленность порядка» [18, р. 56]. И эти понятия, безусловно, связаны с цветом грудного молока как цветом материнской сущности — субстанции Матери — как цветом нашей первичной социализации. И социализирующееся сознание младенца как нельзя более восприимчиво к этому цвету. Наглядным хроматическим примером этому может служить правило, сформулированное еще Леонардо да Винчи: «Белое более восприимчиво к любому цвету, чем какая угодно другая поверхность любого тела» [9, § 215]. И эта белизна как нельзя лучше согласуется с концепцией К.Г. Юнга, согласно которой, в частности, архетип Матери является вводящим нас в будущую жизнь, определяемую в младенчестве прежде всего собственной матерью. Не зря же на Западе традиционно называют брак без сексуальных отношений *«белым»*, т.е. чисто сознательным [26, 28].

В аспектах гендерного сопоставления В.Г. Кульпина приводит множество примеров, которые выявляют именно женственную семантику белого цвета для нормальных условий существования [7, с. 97]: «*Мыла Марусенька белые ноги...*». Булат Окуджава также не мог обойти столь очаровательный факт: «*Она по проволке ходила, / Махала белою ногой...*». В связи с белым маркером женственности вспомним и былинку о Михайле Потыке. Во время охоты герой видит необычайной красоты белую лебедь, которая просит не убивать ее и превращается в столь же красивую девушку, имеющую двойное имя Марья Лебедь белая. О лебедь как о метонимическом существе говорил И.Ф. Анненский: «*...Как тогда вы мне кажетесь молоды, / Облака, мои лебеди нежные!*». По замечанию А. Ханзен-Леве [13, с. 527], эротическая «нежность» лебедя связана, с одной стороны, с античным мифом о Леде, с другой — с белоснежностью его оперения, или как писал Александр Блок: «*...Ты вспомни ту нежность, тот ласковый сон, / ... / Когда подходила Ты, стройно-бела, / Как лебедь, к моей глубине...*».

По мнению современных психологов [1, 5, 8, 17], женщинам в белом свойственны бескомпромиссность, некоторая холодность сердца и отсутствие кокетства с мужчинами. Об этом же писали и женщины в начале XX в.: *белый цвет — утверждающий, черный — отрицательный... Женщина, одетая во все белое, внушает мужчине более уважения... Белый цвет отгоняет недобрые и грешные мысли — освещает темноту. Белый цвет требует от нас идеальной чистоты, тем самым часто предохраняет нас от заразы и болезней. Белый цвет чрезвычайно практичен — в отличие от других цветов он не выгорает на солнце, а значит, и выгоден в носке*. Как замечает Элизабет Бремон [18, р. 57], «белый — цвет нерешительности, колебаний, сомнений, пассивности и бессилия». Однако с позиций подсознания этими свойствами наделено именно сознание (как компонент интеллекта), поскольку прежде всего оно связано с памятью прошлого. И сразу же возникает ассоциация с белоснежными одеждами женщин, «жриц времени» и «рабынь календаря», которые хранили, хранят и будут хранить в себе, в своем белом сознании все традиции

прошлого и разумные своей белизной устои общества.

В самом деле, все цвета выгорают «*со временем*», превращаясь в белесоватые и белые, так же, как само время все более и более уходит в прошлое, превращается в «*память человечества*». В «*нетающие снега былых времен*» Франсуа Вийона. Или, как мы читаем у Рильке: «*Как одиноко все и как бело / ...забыв о времени, — оно ушло*». Или, как символизирует память Александр Блок: «*Я всех забыл, кого любил, / Я сердце вьюгой закрутил, / Я бросил сердце с белых гор*». Или, как Марина Цветаева передает метафизику белого сублимата: «*Есть пробелы в памяти, — бельма / На глазах: семь покрывал. / Я не помню тебя отдельно. / Вместо черт — белый провал*». Или, как это выразил Борис Пастернак: «*И все терялось в снежной мгле / Седой и белой*». Или, как поет Юрий Шевчук, «*Белая река — о былом...*». Или, как Алексей Андреев пишет в «Паутине», «*стирательная резинка времени хочет оставить лишь снег*».

Аналогичная семантика белого цвета может быть легко раскрыта и для случаев савана или фаты невесты. Прошлое забирает старое (отжившее свое время) в свои белые архивы памяти не только для того, чтобы дать место новому, но и для того, чтобы это новое могло руководствоваться достижениями отжившего старого. По крайней мере, такова была традиция всех традиционных обществ, видевших в «белых духах предков» своих идеальных наставников, которые оформляли в нечто единое их разрозненные тела и души. И в этом смысле оформленный цвет всегда будет доминировать над неформальным. Так, в постимпрессионизме большое внимание уделялось рамам для живописных полотен. К примеру, Писарро в письме Синьяку отмечал следующие эксперименты Сера: «Картина выглядит совсем иначе, если она обрамлена белым или чем-нибудь еще. Без этого обязательного дополнения нельзя получить решительно никакого представления о солнце или пасмурной погоде» [12, с. 73]. Это оформление вполне можно сопоставить с процессом облачения в слово какой-либо подсознательной идеи при и/или после инсайта. Именно формализация белизной сознания и заканчивает процесс творения. Иначе все останется непонятым, *незавершенным*, как говорят и художники, у которых оформление

цвета в краску является не менее сложным делом, чем оформление чувства в слово у поэтов.

Психологи же считают, что белый цвет — это цвет без эффекта. Это — *«tabula rasa»* (чистая доска), на которой еще предстоит написать нечто содержательное. Как наше сознание, как сознание младенца, впитывающего с белым молоком Матери всю белизну науки жить в обществе. Не зря же Фрезер говорит о *белой нити науки*, увязывая последнюю с рациональностью сознания. Р.Л. Руссо также считает белый цветом *божественной науки и интегрального знания науки современной* [28, р. 87]. И Эдвард де Боно находит в сублимате белого цвета *бесстрастную манеру изложения, оперирование фактами и объективной информацией* [5, с. 56, 239]. И наконец, немецкие исследователи также называют белый цвет символом знаний [23, S. 128].

Отметим в заключение этого раздела, что в «атомарной» модели интеллекта белый цвет сублимирует функции *общемирового* — Материнского сознания. Белый цвет в хроматической модели времен характеризует прошлое — память человечества, которой оно почему-то все больше и больше пренебрегает.

Серый цвет

Археологи и этнологи называют серый цвет керамики *цветом «смены времен»*, так как вместе с красным *он предшествует возникновению каждой новой культуры* [19, 21]. Мифологии практически всех традиционных культур утверждают, что человек создан из глины, грязи, пепла или праха земного. Ибо еще Авраам говорил *«...я, прах и пепел»*. Ибо: *Создал Господь Бог человека из праха земного* (Быт. 2, 7; 18, 27). А ведь до сих пор «человек» во многих языках — это мужчина. И одежды современного мужчины — серые, *из пепла и праха...* В христианских канонах за серым цветом закрепилось значение телесной смерти и духовного бессмертия [7, с. 360]. Средневековая Европа называет «серый» цветом джентльменов, цветом высшего света и т.п. И одновременно геральдика обозначает несчастье и страдание. *Серый цвет встречается, впрочем, довольно часто в одежде для торжественных случаев; вероятно, и трауру он придавал некоторый эгегический нюанс*, — отмечает Й. Хейзинга, обсуждая цвет одежд эпохи Возрождения [14, с. 306]. Возникает и каббалистический «цвет мудрости». Цвета одежды масона, по-

свящаемого в высшие степени приобщения к таинствам ложи, — серые. О серых же цветах «униформы современных чиновников» говорить вообще не приходится — сегодня это видит каждый. Как пишет о мужской моде конца XX в. Ульрих Бер [1, с. 141], *«серый костюм — самая популярная форма одежды. Он говорит об исполнении, стремящемся к успеху и уверенности в завтрашнем дне, мужчине»*. Или, как это выразил в свое время М.Ю. Лермонтов: *«На нем треугольная шляпа и / Серый походный сюртук»*. «Серый — это классический нейтральный цвет, — пишут Купер и Мэтьюз, — он умеренно консервативен, традиционен и говорит об интеллигентности, деловитости и уме» [8, с. 40, 47]. Любопытную психоаналитическую трактовку серого цвета приводит Мишель Пастуро [26, р. 171]. Так, он анализирует сказку о Красной Шапочке с позиций Зигмунда Фрейда и усматривает какую-то непонятную, чисто мужскую настойчивость серого волка съесть сначала бабушку и лишь потом полакомиться Красной Шапочкой. «Серый кардинал» — человек, правящий незаметно, за спинами красных, белых и т.п. И только потом — по прошествии времени, т.е. в прошедшем времени — выясняется его истинная роль [5, с. 147]. Серый же — это время настоящее. И в Фаусте замечательным образом Гете связывает с серым цветом именно настоящее время: *«Ведь удалось Ахиллу в Ферах / Как, верно, ведомо тебе / С ней жить вне наших рамок серых, / Вне времени, на зло судьбе!»*. Или, как в «Зеркале» — разумеется, отражающем только настоящее время — Борис Пастернак упоминает тень с ее серыми полутонами настоящего: *«Там книгу читает Тень»*. Или, как говорит Иосиф Бродский то же о зеркалах — с их принципиально неразделимым настоящим: *«Там в моде серый цвет — цвет времени и бревен»*.

Лиц, специализирующихся на изучении цветовой семантики, возможно, заинтересует *зеркальная проблема настоящего*. И здесь следует обратить внимание на тот факт, что зеркало меняет левое направление на правое и наоборот. Так, крестное знамение православных в зеркальном отражении соответствует крестному знаменю католиков. Аналогично этому отображение стимульных цветов — при переходе от красного через зеленый к синему в цветовом круге — Ньютоном, Ламбертом, Юнгом, Гельмгольцем, Максвеллом и Джаддом располагалось *по часовой*

стрелке. В то же время расположение перцептивных цветов Гете, Рунге, Шопенгауэром, Герингом, Оствальдом, МКО, DIN и NCS — *против часовой стрелки*. Таким образом, данные физиков и физиологов оказались *зеркальным отображением* данных, полученных психологами и художниками.

Отсюда можно предположить, что существует определенная взаимодополнительность данных физиков и физиологов, с одной стороны, и психологов с другой. *Левое* же и *правое* направление цветов в цветовом круге с позиций латерализации объясняется преимущественным расположением цветообозначений стимульных цветов в левом полушарии головного мозга и перцептивных — в правом. В хроматизме латерализация связана с определенной *стереотипией* функций левого полушария (сознания) и функциональной *индивидуализацией* правого (подсознания). Именно здесь мы сталкиваемся с проблемой архетипичности цветовых образов в подсознании. Ведь если бы они были строго индивидуальными, то не являлись бы архетипическими, т.е. присущими *коллективному бессознательному*. В хроматизме же вслед за Юнгом постулируется, что все люди на Земле неосознанно обладают тождественными архетипами, т.е. сублимированными образами в подсознании.

Поэтому я обращаю особое внимание на тот факт, что индивидуальными являются не образы подсознания, а лишь их попытки осознанно материального воплощения, т.е. *способность адекватного опредмечивания архетипов* в реалиях, в красках или словах в силу таланта или умения опредметить их, т.е. претворить такими, какие они есть в нашей душе, — в коллективном бессознательном человечества. Для этого надо быть гением или пророком, как утверждал К.Г. Юнг. Как известно, пророками, творцами великих учений в истории мировой культуры были исключительно мужчины. Соотнесенность же мужского пола и серого цвета вытекает и из поговорок, приводимых В.И. Далем: «Хоть кафтан сер, а ум черт не съел», «У серого армяка казна толста» и т.д. и т.п. А ведь серый — единственный цвет, который может видеть даже дальтоник. В самом деле, для серого не существует ни дополнительных, ни контрастных цветов. И этим он принципиально отличен от них, поскольку содержит в себе их оппозиционное единство. Снимает в себе, как сказал бы Гегель, противоречия любых воз-

можных проявлений крайности. Принимая все это во внимание, можно полагать, что архетипы уже изначально заложены в подсознании Творца как образ-концепты. И в процессе творческой сублимации ему остается лишь все более и более приближаться к адекватности их опредмечивания в своем труде.

Андрей Белый заметил, что *воплощение небытия в бытие, придающее последнему призрачность, символизирует серый цвет*. Действительно, переход в неизвестное будущее (пугающее черное) из белого (осмысленного) бытия незаметен, призрачен, как наше настоящее. Лишь мгновение назад мы были в нем, а его уже нет. Это мгновение — уже бывшее прошлое, т.е. осмысленное белое прошлое, как мы убедились в предыдущем разделе. Настоящее же творчество всегда находится в этом настоящем времени — в этой *туманной незаметности творения нового* сублимирующим подсознанием творца. Как отмечал Гегель [4, с. 230], «у голландцев совершенство колорита может быть объяснено тем, что они при неизменно туманном горизонте постоянно имели перед собой представление серого фона и эта сумрачность побуждала их изучать цвета во всех их действиях и разнообразии освещения, отражения, бликов и т.д., выявлять их и находить в этом главную задачу своего искусства» (разрядка моя. — Н.С.). Для ответа на вопрос о смысле серого цвета привлечем последующие рассуждения Гегеля, который, акцентируя абстрактную основу всякого колорита в оппозиции *светлое — темное*, пишет: «Если пустить в ход эту противоположность и ее опосредования сами по себе, без дальнейших различий цвета, то таким образом обнаружатся лишь противоположности белого как света и черного как тени, а также переходы и нюансы, из которых складывается рисунок и которые входят в собственно классический элемент формы...» (разрядка моя. — Н.С.). Отсюда можно заключить, что один из элементов *серости — оппозиционная суть формобразования*.

Психологи полагают, что серый цвет является максимально ненавязчивым. В самом деле, человек постоянно пребывает в сером цвете собственного свечения сетчатки, которое так же незаметно и ненавязчиво, как и настоящее время или собственное подсознание. Поэтому он привык к его очевидности и не может воспринимать его имен-

но в силу этой очевидности. Ибо, как заметил Жан-Жак Руссо, «требуется много философии, чтобы однажды увидеть то, что находится перед глазами каждый день» [цит. по: 2, с. 286]. Или, как отмечал Людвиг Витгенштейн [3, с. 131], *наиболее важные для нас аспекты вещей скрыты из-за своей простоты и повседневности. (Их не замечают, — потому что они всегда перед глазами.) Подлинные основания исследования их совсем не привлекают внимание человека. До тех пор пока это не бросится ему в глаза. — Иначе говоря: то, чего мы не замечаем, будучи увидено однажды, оказывается самым захватывающим и сильным.*

Итак, можно заключить, что серый цвет является сублимированным архетипом хроматизма. В хроматической модели интеллекта серый проявляет *творческие черты общемирового подсознания*. Временной аспект этого сублимата — *незаметное настоящее*.

Черный цвет

Черный цвет часто обозначал смерть, обморок, сон или тьму. Связывают его и с бессознательным состоянием, с опытом помрачения, затмения сознания [10, 24, 26] Вместе с тем конфуцианство усмотрело в этом цвете символику мудрости и знания, наделяя именно *черным цветом «женственную категорию Инь»*. В рассуждениях о душе человеческой Платон, в диалоге «Федр», наделил черным цветом именно эту, *бессовестную ее часть, которая (вопреки традициям общества) неистово добивается своих низменных желаний*. В хроматизме эта бессовестная часть души человеческой, или, как ее определил Платон, *«друг наглости и похвальбы»*, несет семантику всех телесных потребностей, т.е. бессознания — всего того, что Фрейд обозначал *бессознательным* и связывал с сексуальностью. Нередко в мифах черный цвет сопоставлен с *опасной, inferнальной стихией*, с иррациональностью и непознаваемостью будущего времени, с мистическим влечением к женскому лону: *«Дщери Иерусалимские! Черна я, но красива...»* (Псн. П. 1, 4). Еще Виктор Гюго и Рихард Вагнер отмечали прямую близость черного цвета и материнского начала (*рождение из черного и ночь как мать зарождения*). Карл Густав Юнг также утверждал, что для древних натурфилософов символом тела была дева. Колдовство всегда считалось женским делом. Вообще говоря, магию

как функцию женского бессознания уже Фрезер называл *«черной нитью»*. Аналогичное мнение высказывал и Юнг: *«Русалки представляют собой еще инстинктивную первую ступень этого колдовского женского существа, которое мы называем Анимой. Известны также сирены, мелюзины, феи, ундины, дочери лесного короля, ламии, суккубы, заманивающие юношей и высасывающие из них жизнь... Боялись этих существ настолько, что даже их впечатляющие эротические повадки не считались главной характеристикой. ...Анима консервативна, она в целостности сохраняет в себе древнее человечество»* [16, с. 114–117]. То есть черный цвет самым тесным образом связан со скрытой энергией природы. И, безусловно, — с энергией женственной природы человека, его бессознания. Как отмечает французская исследовательница цвета Элизабет Бремон, *«черный это цвет нашего бессознания, то есть всего того, чего мы не знаем сами о себе»* [18, р. 78].

Существует связь между черным цветом и сексуальной привлекательностью. У арабов выражение *«чернота глаз»* означает возлюбленную, *«чернота сердца»* — любовь. У мусульманских женщин черный является цветом повседневной одежды. Ибо в культуре ислама черный цвет ценили гораздо выше, чем в средневековой Европе. Любовная страсть покрыта темнотой и тайной; стало быть, черное может символизировать нечто сокровенное и страстно желанное. Так, в средневековом эпосе герой вещает подруге: *«Сядь предо мной — / найшу на тебя / черную похоть...»*. Этому же значения придерживался Шекспир в «Отелло»: *Ты для того ль бледна, как белый лист, / Чтоб вывести чернилами «блудница»? В «Лукреции» Шекспир еще более актуализирует смысл этого цвета: На черных крыльях похоти хмельной... Стефан Цвейг вообще обозначил противоречие черного цвета и общепринятой морали белого как «черный флаг аморализма». Ибо Черный — это абсолютное поглощение всех цветов. И «света» с его условностями, моралью и порядком. Об этом же говорят и устойчивые словосочетания типа «черная работа», «черный рынок», «черный юмор» и т.п. Вспомним былинку о Михайло Потыке, договор с которым для Марьи Лебеди белой осознанно или бессознательно оказывается способом погубить мужа под видом любви к нему. Во втором сюжетном типе ее намерение вполне обдуманно, в земле она превра-*

щается в змею, угрожающую Потыку. То есть поведение Марьи Лебеди белой, превратившейся в девушку, и Марьи-жены, превратившейся в змею, контрастно. Первая просит взять ее в жены, вторая стремится погубить, пожрать мужа. Между тем все это исходит от одного и того же былинного персонажа. Как объяснить такую двойственность в поведении героини? Плавание, проглатывание, поглощение — известные деяния, связанные с мифологическим змеем. Ибо, как констатирует Аге Ханзен-Леви [13, с. 122], Первозмей в образе Уробороса, глотающего самого себя, — символ единства и цельности, встречающийся во всех мифологиях. Космогонической функции Уробороса соответствует сотериологическая функция преображения души — ведь во всех культах инициацию символизирует «проглатывание и рождение». Здесь змей представляет собой ту «утробу», в которую погружается герой, чтобы впоследствии регенерироваться из возлюбленной-матери. Отверстие в земле — это «лоно Земли, плодovitость которой представлена связанной с нею змеей». Показательно, что и проглатывание, и рождение непосредственно связаны с женственным характером черного цвета, т.е. непознаваемо черного бессознания женщины, доминирующего в экстремальных состояниях, а именно в трауре, во сне и сексуе. «...Бездонность сумрака, неразрешенность сна, / Из угля черного — рождение алмаза. / Нам правда каждый раз — сверхчужденно дана, / Когда мы вступим в луч священного экстаза...» (Бальмонт).

В наше время критерии кардинально изменились и черный цвет — как оппозиционный к традиционному белому — с началом III тысячелетия стал символом утонченности и элегантности. Не свидетельствует ли это об экстремальных условиях существования нашей культуры? Это до сих пор удивляет психологов: нравится одно, выбирают другое, а носят третье... Здесь-то мы и видим всю «противоречивость» логики женского интеллекта, всю жизненность логики бытия в одной и той же «женственной» категории *Инь*: сознанию нравится белый, для мужа выбирается серый, а для себя, для бессознания — черный. И здесь же мы сталкиваемся с якобы противоречивой «цельностью» этой логики в масштабе мировой культуры. Как известно, на Западе женщины обычно носят белые одежды («Женщина в белом» и т.п.), тогда как на Востоке — черные (черные мандилы у хевсурок, черные покрывала (буибуи)

у кениек и т.п.). В трауре же, как и в любых других экстремальных условиях жизни, женщины надевают черное на Западе и белое на Востоке. То есть во всех случаях женщина оказывается правой — и белый и черный являются женскими цветами *Инь*. Женщине остается лишь выбирать.

Заключение

Единство архетипа и его опредмечиваемого художником образа в женском воплощении, по видимому, является своего рода диалектическим, т.к. может быть представлено лишь в процессе — в его вечной динамике. И как и в рамках архаического гностического мышления, так и сегодня этот процесс может трактоваться как превращение познающего в познаваемое, т.е. как «субстанциальное уравнивание» созерцателя и созерцаемого, по определению Ханзен-Леви [13, с. 329]. В этой герметичности творчества, вероятно, и коренится та «беспредметность», которая позволяет соединять в символизме образа поэтику, философию и эстетику. В постсимволистском абстракционизме Кандинского или Малевича эта беспредметность одновременно подвергается дальнейшей демифологизации и ремифологизации: она расчленяется и поднимается до полного охвата некой трансцендирующей самое себя современности.

Черным цветом в христианстве наделяется Дьявол и Ад. Наверное, об этом размышлял Юнг, когда писал: «...человек в целом, без сомнения, хорош куда менее, чем он о себе думает или чем ему хотелось бы быть. Каждому из нас сопутствует в жизни Тень, и чем меньше она присутствует в сознательной жизни индивида, тем чернее и больше эта Тень. Если нечто низкое осознается, у нас всегда есть шанс исправиться... Тень — это не что-то целиком скверное, а просто низшее, примитивное, неприспособленное и неудобное. В нее входят и такие низшие качества, детские и примитивные, которые могли бы обновить и украсить человеческое существование, но “сего не дано”. Образованная публика, цвет нашей нынешней цивилизации, оторвалась от своих корней и готова вообще утратить связь с землей» [16, с. 117, 182].

Так как черные предметы всегда кажутся тяжелее остальных, то в теории композиции отмечается, что черный цвет дает неправильное ощущение формы предмета, поскольку заглушает

светотень. В хроматизме же эта бесформенность черного цвета объясняется тем, что он сублимирует в себе информацию будущего времени, которая никак не может быть полностью оформлена, опредмечена, осознана в настоящем. Разумеется, этический взгляд на цвета дает многое для понимания их семантики. Однако при этом остается непонятным причина, по которой именно



Рис. 1. Чаша со сценой «Грехопадение», середина XVI в. [11, с. 217]

Для наглядности сопоставим сцену «Грехопадение» середины XVI в. [11, с. 217] с представлением женственности, по Ман Рейу, в образе 1924 г. «Вчера, Сегодня, Завтра» [27]. На дне чаши сцена «Грехопадение»: в центре на фоне пейзажа, под деревом, ствол которого обвил змей с женским торсом, фигура Евы, всем видом стремящаяся к змею, к которому протянута ее левая рука. В правой же она держит ветвь с плодами, привлекающими внимание сидящего рядом Адама. Этот сюжет иллюстрирует библейское сказание о первородном грехе (Быт. 3, 1–6). Бог создал первых людей — Адама и Еву — и поселил их в саду Эдемском. «И были оба наги... и не стыдились». Только один завет дал Создатель человеку — не вкушать плодов от дерева познания добра и зла. Но дьявол в образе змея обольстил Еву, говоря, что, вкусив запретный плод, люди станут «как боги, знающие добро и зло». Женщина сама отведала плод и дала Адаму.

Ман Рей удивительным образом использует этот архетипический — постоянно воспроизводимый в истории взаимоотношений Бога, Дьявола, мужчины и женщины — сюжет. На фоне ослепительно-телесного алмаза с «направляющими нас вверх» руками резко выделен «указующий вниз»

черным цветом символизировалась Мать-земля, Деметра, Кора. Или почему в христианской миниатюре, в церковной и станковой живописи Дева Мария нередко изображалась при Благовещении в черных одеждах; или почему гениальность меланхоликов часто характеризовалась черным цветом. Хроматизм как научная дисциплина отвечает на эти вопросы достаточно ясно и определенно.



Рис. 2. Ман Рей «Вчера, Сегодня, Завтра», 1924 г. [27]

треугольник порождающего угля познания — познания черного (в своей непознаваемости) будущего, или, как говорит Ман Рей, «завтра». Вспоминается Бальмонт: «...Черный уголь — символ жизни, а не смерти для меня: — / Был Огонь здесь, говорю я, будет вновь напев Огня. / И не черный ли нам уголь, чтоб украсить светлый час, / Из себя производит ярко-праздничный алмаз...».

Итак, остается лишь заключить настоящее сообщение риторическими вопросами «познания», ибо заинтересованные лица всегда найдут адекватные ответы в коллективном бессознательном собственного интеллекта. Не архетипично ли звучит образ завивающих друг друга ножек, если столь же грациозно змей обвивался вокруг древа, увивая за собой Еву? Не традиционен ли образ Адама, занятого яблоком и тысячелетиями игнорирующего эту противоречивую метафизичность женственности? И так ли уж незаметно наше настоящее, цвет которого столь зримо представлен Творцом в его амбивалентности? Не образ ли нашего мира запечатлел Ман Рей в этом контрастирующем противостоянии черного и белого, «верха» и «низа», «вчера» и «завтра»? В этом сочетании женственности мира и его эстетического преобразования в произведениях искусства, по всей

видимости, и заключается язык искусства как средство межкультурной коммуникации.

Список литературы

1. Бер У. Что означают цвета. Ростов н/Д: Феникс, 1997. 222 с.
2. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М.: Русские словари, 1997. 412 с.
3. Витгенштейн Л. Философские работы. М.: Гнозис, 1994. Ч. I. 612 с.
4. Гегель. Эстетика. М.: Искусство, 1971. Т. 3. 621 с.
5. Де Боно Э. Шесть шляп мышления. СПб.: Питер, 1997. 256 с.
6. Коллингвуд Р.Дж. Принципы искусства (Теория воображения). М.: Языки рус. культуры, 1999. 328 с.
7. Кульпина В.Г. Лингвистика цвета. М.: МГУ, 2001. 472 с.
8. Купер М., Мэтьюз А. Язык цвета. М.: ЭКСМО, 2001. 144 с.
9. Леонардо да Винчи. Избр. произв. М.: Академия, 1935. 384 с.
10. Рабинович В.Л. Алхимия как феномен средневековой культуры. М.: Наука, 1979. 388 с.
11. Раппе Т.В., Булкина Л.С. Лиможские расписные эмали в собрании Эрмитажа. СПб.: ГЭ, 2005. 342 с.
12. Ревалд Дж. Постимпрессионизм. М.; Л.: Искусство, 1962. 432 с.
13. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб.: Академ. проект, 2003. 816 с.
14. Хейзинга Й. Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. М.: Наука, 1988. 542 с.
15. Чернова А. ...Все краски мира, кроме желтой. М.: Искусство, 1987. 222 с.
16. Юнг К.Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. 304 с.
17. Bourdin D. Le langage secret des couleurs. P.: Grancher, 2006. 254 p.
18. Bremond E. L'intelligence de la couleur. P.: Albin Michel, 2002. 256 p.
19. Brusatin M. Histoire des couleurs. P.: Flammarion, 2003. 192 p.
20. Elie M. Couleurs & theories. Anthologie commentée. Nice: Ovadia, 2010. 230 p.
21. Finlay V. Das Geheimnis der Farben: Eine Kulturgeschichte. B.: List Taschenbuch, 2011. 462 s.
22. Forman Y. (red.) La couleur: nature, histoire et decoration. P.: Le Temps Apprivoise, 1993. 256 p.
23. Gericke L., Schöne K. Das Phänomen Farbe. Zur Geschichte und Theorie ihrer Anwendung. B.: Henschelverlag, 1970. 174 s.
24. Jung C.G. The Red Book. Liber Novus / ed. S. Shamdasani. N.Y.; L.: W.W. Norton & Co., 2009. 404 p.
25. Lejeune S., Blin-Barrois B. (red.) Parlons couleur: langage, codes, création. Roussillon: Édisud-Ôkhra, 2006. 128 p.
26. Pastoureau M. Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et societe. P.: BONNETON, 1999. 256 p.
27. Phototheque numerique. URL: <http://www.manray-photo.com/catalog> (дата обращения: 15.01.2013).
28. Rousseau R.-L. Le langage des couleurs. St. Jean de Braye: Dangles, 1980. 270 p.
29. Spence D.P. Subliminal perception and perceptual defense: two sides of a single problem // Behav. Sci. 1967. V. 12, № 3. P. 133–193.
30. Wittgenstein L. Remarks on colour / ed. G.E.M. Anscombe. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1977. 128 p.

ABOUT ONTOLOGICAL THEORY OF CULTURE

Nicolay V. Serov

*Saint Petersburg State Institute of Psychology and Social Work;
13 a, 12th line, Saint Petersburg, 199178, Russia*

Author systematized the many cultural data on the color semantics reproduced achromatic canons, epithets, idioms and markers, which allowed eliminating personal information, tastes and preferences of the different researchers. The work was based on the concept of information model, in which the color information on the level of simulated semiotic meta-language for normal and extreme conditions for the existence of complex systems. Chromatic analysis showed that the white color simulates feminine sociability, memory, the past and consciousness as a component of intelligence, gray — masculine creativity, the present and the subconscious, black — feminine sexuality, the future and unconsciousness.

Key words: non-verbal language of communication; color as ontologically ideal; chromatic models of complex systems.