

Научная статья
УДК 75.017.4



Цвет и фабула в изображении: символизм, эмоциональное воздействие и возможность вербализации

Д. А. Севостьянов

*Новосибирский государственный медицинский университет, Новосибирск, Россия
dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru*

Аннотация: В статье рассматривается структура фабулы в произведениях живописи. Показано, что цветовое решение картины (колорит) представляет собой глубинный слой ее фабулы. Обсуждается, каким образом может быть вербализована фабула картины. Анализируется символическое значение цвета в картине, и представлены данные о символическом значении цветов в разных культурах. Анализируется также роль выразительной моторики художника, воздействие которой не подлежит вербализации.

Ключевые слова: живопись, фабула, выразительная моторика, колорит, вербализация фабулы

Для цитирования: Севостьянов Д. А. Цвет и фабула в изображении: символизм, эмоциональное воздействие и возможность вербализации // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. Вып. 4 (885), С. 168–174.

Original article

Color and Narrative Theme in the Picture: Symbolism, Emotional Impact and the Possibility of Verbalization

Dmitry A. Sevostyanov

*Novosibirsk State Medical University, Novosibirsk, Russia
dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru*

Abstract. The article discusses the structure of the narrative theme in the works of painting. It is shown that the color scheme of the painting (color) is a deep layer of the narrative theme of the painting. The symbolic meaning of color in the painting is analyzed. The data on the different symbolic meaning of flowers in different cultures are presented. The problem of how the narrative theme of the picture can be verbalized is discussed. The role of expressive motor skills of the artist, the impact of which is not subject to verbalization, is also analyzed.

Keywords: painting, narrative theme, expressive motor skills, color, verbalization of the narrative theme

For citation: Sevostyanov, D. A. (2024). Color and narrative theme in the picture: symbolism, emotional impact and the possibility of verbalization. Vestnik of Moscow State Linguistic University. Humanities, 4(885), 168–174.

ВВЕДЕНИЕ

Одна из основных функций искусства, как известно, заключается в пробуждении у реципиента (зрителя, слушателя) некоторого комплекса эстетических эмоций. Применительно к живописи одним из важнейших факторов, вызывающих эмоциональную реакцию, является колорит изображения, его цветовое решение. Этот фактор эксплуатируется столько, сколько существует живопись, а в современном искусстве разнообразным экспериментам с цветовым эмоциональным воздействием поистине нет числа. С теоретических и практических позиций чрезвычайно важно знать, к какому именно каналу передачи эмоциональной информации может быть отнесен колорит изображения, а следовательно, как он может себя в этом отношении проявить. Особую роль приобретает возможность (или принципиальная невозможность) вербализации эмоциональных воздействий, оказываемых на зрителя посредством произведения искусства.

ПУТИ ПЕРЕДАЧИ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

В разных видах искусств, которые принято относить к изобразительным (в широком смысле этого слова), представлены как минимум два канала, передающих эмоциональную информацию от художника к реципиенту (зрителю, слушателю, читателю): это неспецифический канал, общий для всех искусств (фабула данного произведения), и специфический канал (у каждого вида искусства он свой). Специфические каналы имеются и в чисто пространственных искусствах, и в пространственно-временных искусствах, и в чисто временных. Так, в художественной литературе таким специфическим каналом является неповторимый лексикон писателя, в балете – собственная телесная пластика исполнителей, подчиненная музыкальному ритму, но значимая прежде всего сама по себе, а в живописи и в графике для этого служит изобразительная моторика художника, которая тоже неповторима (как, скажем, почерк при письме). В живописи это преимущественно выразительные мазки, а в графике – линии, хотя четких границ здесь нет, поскольку выразительные линии не в редкость и в живописи; впрочем, индивидуальная моторика художника представляет собой более широкое понятие и к этим простым выразительным формам, разумеется, не сводима.

Фабула обладает важнейшим общим свойством во всех изобразительных искусствах: она

вполне доступна вербализации. Так, например, фабула художественного изображения (выполненного любыми средствами и на любой изобразительной поверхности) находит свое выражение в экфрасисе данного произведения, применительно к литературному произведению фабула может принять форму синопсиса, а в балете она представляется в виде либретто. В любом случае, отображенная в вербальной форме фабула допускает синонимия; она может быть без утраты смысла изложена другими словами, а также переведена на другой язык или же изначально изложена на любом языке. Специфический канал передачи эмоциональной информации не таков. Его содержание в принципе не может быть вербализовано, если вербальная форма (как это бывает в изящной словесности) не присуща ему изначально; а если и присуща, то и тут мы столкнемся, в частности, с недопустимостью синонимии. Перевод же на другой язык создает здесь фактически другое произведение, хотя и с прежней фабулой.

Словесная передача не позволяет воспроизвести воздействие специфического эмоционального канала, в чем бы он ни состоял. Если мы попытаемся вербальными средствами создать ту же эстетическую эмоцию, которую вызывает, например, восприятие двигательных актов художника, запечатленных на холсте, или движение танцовщицы в балете, то самое большее, чего мы, в принципе, можем достичь – это вызвать *похожую* эмоцию, но никогда не точно такую. В живописи это проявляется особенно наглядно.

В отношении специфических и неспецифических информационных каналов существует и такое правило: если специфические каналы создают прямое (непосредственное) эмоциональное воздействие на реципиента, то фабула воздействует на него лишь косвенно, опосредованно, через столкновение двух ситуаций: в одной ситуации пребывает реципиент, другую он воспринимает из фабулы произведения. Жизненный опыт, апперцепция реципиента, его социокультурная принадлежность, присущая ему система ценностей приходит в этот момент в соприкосновение с фабулой; и потому не стоит удивляться, если одна и та же фабула у разных субъектов может порой вызвать явно различающиеся (а иногда и диаметрально противоположные) эмоциональные реакции.

При этом невозможно утверждать, что эти эмоциональные каналы (специфический и неспецифический) в каждом из искусств разобщены не только функционально, но и структурно. Они замыкаются в области символических операций, которая представляет собой высший уровень в иерархической системе активности человека. Именно

здесь рождается фабула произведения, и здесь же формируются команды к нижележащим уровням активности, которые, в свою очередь, производят контент, присущий уже специфическим эмоциональным каналам. Однако низшие уровни активности у человека способны проявлять известный уровень самостоятельности и в результате такой системной инверсии приобретают самодовлеющее значение; это и порождает описанную выше форму системных отношений.

Однако в этой картине (не вызывающей, в принципе, теоретических трудностей) присутствует как минимум один неясный момент. Проявляется он преимущественно в отношении живописи и состоит в оценке того, какова реальная роль цвета (цветового решения, колорита данной картины) применительно к передаче эмоциональной информации в произведении искусства.

ВОЗДЕЙСТВИЕ ЦВЕТА И ЦВЕТОВЫЕ АССОЦИИ

Цвет, примененный в изображении¹, безусловно, оказывает эмоциональное воздействие на реципиента. Требуется, однако, определиться с тем, какова природа этого воздействия. Если оно целиком пребывает в сфере символических операций, его можно рассматривать как часть фабулы изображения. Если же восприятие тех или иных цветов и их сочетаний вызывает непосредственную эмоциональную реакцию, минуя символические отношения, то тогда тему цвета в изображении требовалось бы выделить и рассматривать цветовой канал эмоционального воздействия как самостоятельный.

Прежде всего необходимо выяснить, что нам следует понимать под символическими операциями. Символ есть объект, наделенный самостоятельным бытием (в действительной или вымышленной реальности), и обладающий, кроме этого, каким-либо дополнительным значением, т. е. выполняющий функции означающего при каком-то означаемом. Именно операции с символами, как уже говорилось, возглавляют систему человеческой активности; именно на этом ее уровне рождается фабула произведения.

Обладают ли символическим значением цвета? Да, это безусловно так; каждый из нас сталкивается с этим фактом ежедневно, переходя улицу на зеленый («разрешающий») цвет светофора, но

останавливаясь на красном его сигнал. Известны также, например, «синий», «желтый» и «красный» уровни террористической опасности. Однако такого рода условные значения цветов появляются не сами по себе; они, в свою очередь, строятся на определенном воздействии данных цветов на психику. И мы снова возвращаемся к вопросу: является ли это воздействие непосредственным (когда световое излучение определенной длины волны закономерно порождает некоторую предсказуемую реакцию), или же эта реакция порождается цветовыми ассоциациями, имеющими выученный (культурно обусловленный) характер?

Экспериментально доказано, что воздействие красного, желтого и белого цветов усиливают активность симпатической нервной системы человека, что необходимо для мобилизации сил организма при выполнении каких-либо активных действий. В свою очередь, воздействие синего, зеленого и черного цветов активизируют парасимпатическую нервную систему, действие которой направлено на поддержание гомеостаза, восстановление внутренней среды организма (в частности, парасимпатическая нервная система ответственна за функционирование пищеварения). Парасимпатическая нервная система уравнивает действие симпатической; так, симпатическая нервная система при ее возбуждении учащает сердечный ритм, парасимпатическая, напротив, снижает частоту сердечных сокращений.

Примечательно также, что при возбуждении симпатической нервной системы у данного субъекта повышается чувствительность к синему и зеленому цветам, а к красному и желтому – снижается (например, при прямом введении в глаз адреналина). И, наоборот, при возбуждении парасимпатической нервной системы чувствительность к зеленому и синему цветам снижается, а к красному и синему повышается [Базыма, 2007]. Здесь действует система с отрицательной обратной связью, не позволяющая допустить неконтролируемый рост возбуждения того или иного отдела вегетативной нервной системы.

Эти сведения как будто дают возможность утверждать, что цвет оказывает непосредственное влияние на психику реципиента, без участия выученных (символических) цветовых реакций. Чтобы доказать это положение, пришлось бы привлечь к такому эксперименту испытуемого, у которого совершенно отсутствовала бы цветовая апперцепция и который не имел бы никаких культурно обусловленных представлений о символических функциях цвета. Очевидно, что это невозможно. Таких людей, если не брать в расчет новорожденных младенцев, по-видимому, вообще нет. Даже дальтоник, цветов

¹ Сюда относятся также использование «теплых» и «холодных» цветовых тонов, их сочетаний, передача цветовоздушной среды – всё то, что образует в рамках данного произведения целостную систему и обозначается как колорит изображения

не различающий, но выросший в определенной культуре, всё равно имеет представление о наличии предметных цветов и не может не знать об их символическом значении.

Известно множество культурно обусловленных цветовых ассоциаций. Перечислить все такие ассоциации не позволяет формат статьи; представим лишь несколько примеров. Так, Т. А. Буймистру, воспользовавшись рядом источников, приводит такие эмоциональные цветовые ассоциации¹:

- красный цвет – гнев, стыд, активность, радость, любовь, энергия
- оранжевый цвет – веселье, наслаждение, бодрость, крик
- желтый цвет – оптимизм, радость, возвышенность
- зеленый цвет – надежда, спокойствие, уверенность, тоска
- голубой цвет – спокойствие, нежность, мечта, неустойчивость
- синий цвет – покой, стабильность, вера, печаль
- фиолетовый цвет – достоинство, мрачность, таинственность
- белый цвет – чистота, романтизм, невинность, благородство
- серый цвет – грусть, пассивность, будничность, скука
- черный цвет – таинственность, смерть, независимость, трагизм

Существуют исследования, в которых суммируются цветовые ассоциации, получившие применение, например, в иконописи (т. е. в таком виде изобразительного искусства, в котором соблюдение традиций и канонов, по-видимому, важнее, чем что-либо другое). Здесь цвета составляют своеобразный язык:

Белый цвет изображает святыню, Божественные энергии, возводящие создание к своему Создателю; золотой – вечность; зеленый – жизнь; синий – тайну; красный – жертвенность; голубой – чистоту. Желтый цвет – цвет тепла и любви; сиреневый обозначает печаль или далекую перспективу; пурпур – победу; багряный цвет – величие; фиолетовый цвет используется в одеяниях, когда хотят подчеркнуть особенность служения или индивидуальность святого. Бирюзовый цвет – молодость; розовый – детство; черный цвет означает иногда пустоту, отсутствие благодати, а иногда грех и преступление. Черный цвет, соединенный с синим, – глубокую тайну; черный цвет, соединенный с зеленым, – старость. Серый цвет – мертвенность (скалы изображены на иконе серым цветом, четкими условными линиями). Оранжевый цвет – благодать Божию, преодолевающую материальность. Стальной цвет – человеческие силы

и энергии, в которых есть нечто холодное. Лиловый цвет – завершение. Янтарный цвет – гармонию, согласие, дружбу. Но это вовсе не таблица цветов как символических знаков, это скорее определенная тенденция использования цветов. В иконе говорят не цвета, а созвучия цветов. Из одних и тех же звуков создаются не похожие друг на друга мелодии: так, в меняющихся композициях цвета могут иметь различное символическое значение и эмоциональное воздействие» [Исаева, 2011, с. 101–102]¹.

Подобные перечни цветовых ассоциаций представлены в различных трудах. Из наиболее известных исследователей, каждый из которых составил свой тезаурус таких ассоциаций, можно назвать Макса Люшера (1996), Василия Кандинского (1992), а также Генриха Фрилинга и Ксавера Ауэра (1973). Уделял данному вопросу внимание и Рудольф Арнхейм (1974). Короче говоря, попыток установить характерные цветовые ассоциации и как-либо систематизировать их очень много.

Косвенным доказательством справедливости вышеназванной гипотезы о непосредственном воздействии цвета на психику человека могли бы служить цветовые эмоциональные реакции у представителей разных народов и носителей разных культур.

Но так ли это на самом деле?

Есть ассоциации, присущие, казалось бы, всем народам Земли. Так, например, красный цвет всюду ассоциируется с огнем, кровью и Солнцем, а синий явственно связан с холодом и ночью. Данные цветовые ассоциации давно стали, что называется, общим местом. Так, Ли Фугуй и С. П. Ломов отмечают по этому поводу следующее: «Различные цвета порождают разные психологические эффекты, красный дает ощущение тепла, полной жизненной силы и жизненной энергии, ощущения счастья, подобно оде. Иногда этот цвет ассоциируется с кровью. Зеленый и фиолетовый – холодные тона, дают ощущение темной прохлады, выражают грусть, подобны печальному стихотворению. Цвета в художественных произведениях полны эмоций и чувств их создателей. Это общий инструмент всех художников, которые передают идеи и эмоции» [Ли Фугуй, Ломов, 2018, с. 316].

Действительно, казалось бы, кровь красная у всех людей. Смена дня и ночи знакома всем народам мира, и, следовательно, должна порождать общие для всех особенности эмоциональной реакции на цвет. Однако и здесь не всё просто: в умеренных широтах между ночью и днем бывают сумерки, в экваториальной зоне их практически нет, а в

¹http://www.elitarium.ru/2013/03/29/cvetovye_associacii_kachestva_cveta.html

приполярных областях день и ночь продолжают по полгода. Так что даже и тут не может наблюдаться абсолютного тождества таких ассоциаций.

Известно деление цветов и цветовых тонов на «теплые» и «холодные». Конечно, красный цвет мы отнесем к «теплым», а голубой – к «холодным». Кажется, что здесь дело заключается в близости того или иного цвета к красному или фиолетовому краям видимого спектра. На самом же деле источником таких представлений являются всё те же (выученные!) цветовые ассоциации. В действительности красный цвет относится к длинноволновой, а голубой – к коротковолновой части видимого спектра, а энергия, которую несут фотоны светового излучения, обратно пропорциональна длине волны. Так, красный цвет ассоциируется у нас с огнем, но ведь это низкотемпературное пламя; пламя с высокой температурой (как в газовой горелке) – голубое. Если обратить свой взгляд на ночное небо, то и там мы обнаружим сравнительно холодные (красные) звезды, а также горячие (голубые). Кроме того, и желтый цвет может стать «холодным», если придать ему зеленоватый оттенок. Отсюда видно, что ассоциации цвета с теплом и холодом вызваны не его собственными физическими свойствами, такими как длина волны, а исключительно выученными цветовыми реакциями.

Ни для кого не секрет, что в культуре разных народов представлено огромное количество весьма разнообразных цветовых ассоциаций. Чрезвычайно показателен пример, приведенный в исследованиях Виктора Тэрнера. Он изучал цветовые ассоциации у различных африканских племен и, в частности, выяснил, что у чернокожих жителей Африки может наблюдаться полярно противоположное отношение к черному цвету: для одних этнических групп он является «плохим», для других – «хорошим». Сам Тэрнер обосновывает эти различия так: «Можно предположить, что черный цвет воспринимается как благотворный в засушливых районах, где мало воды и черные тучи сулят плодородие и изобилие (по-видимому, как растений, так и волос!). В районах, где вода имеется в изобилии и пищи более или менее достаточно, черное может быть неблагоприятным знаком» [Тэрнер, 1983, с. 95]. Это лишь один пример из его обширных исследований; однако в них содержатся указания на такое количество цветовых ассоциаций, не совпадающих между собой у разных народов и племен (и совершенно не похожих на те, которые представлены в нашей культуре), что вопрос о якобы существующем всепланетном тождестве цветовых эмоциональных реакций отпадает сам собой.

В качестве еще одной подобной иллюстрации можно привести особенности цветовой символики,

принятой в исламе; она в значительной мере отличается, скажем, от традиционной европейской [Умарова, 2014]. Так, в исламской культуре особое (сакральное) значение придается зеленому цвету. Это вполне объяснимо: в аравийских пустынях, на родине ислама, каждая зеленая травинка, что называется, на вес золота; иное дело, например, средняя полоса России, где зелени (по крайней мере, летом) более чем достаточно. Таким образом, всё сказанное позволяет утверждать, что непосредственное воздействие цвета на эмоции субъекта остается не более чем гипотезой, причем такой гипотезой, в которой даже и нет особенной нужды. Все известные эффекты от эмоционального воздействия цвета получают вполне исчерпывающее объяснение, исходя из наличия выученных, культурно обусловленных цветовых реакций, имеющих символическую природу. Следовательно, мы вправе считать цветковое решение картины частью ее фабулы.

К ВОПРОСУ О ВЕРБАЛИЗАЦИИ КОЛОРИТА КАРТИНЫ

Возможна ли вербализация цветкового решения картины? Разумеется, передать в вербальной форме наличие (и описание) того или иного отдельного цвета достаточно легко. Гораздо труднее передать в словесной форме колорит картины. Одна из трудностей здесь заключается в том, что в колорите картины цвета выступают не отдельно; они в ней взаимодействуют, и эмоциональное воздействие того или иного цвета в большой мере зависит от соседствующих цветов. Но и это, в конце концов, не главное: такие цветовые сочетания тоже могут быть описаны (и представлены в воссоздающем воображении реципиента). Кроме того, количество цветовых фрагментов, представленных на картине и описанных в вербальной форме, зачастую превышает возможности актуального сознания по одновременному сохранению и переработке информации. Разглядывая картину своими глазами, мы постоянно переносим фокус нашего внимания с одного ее участка на другой, волей-неволей отвлекаясь от остального; при вербальном же описании, чтобы оно достигло того же эмоционального эффекта, нам требовалось бы единовременно представлять себе картину в целом. Соответственно, количество материала, единовременно подлежащего вербальному осмыслению, в этом случае резко возрастает. Это, разумеется, трудность, но трудность, в принципе, преодолимая; выработанный навык группировки элементов дает возможность так или

иначе справиться с ней. Главная проблема при вербализации колорита состоит в том, что цветовые элементы изображения (мазки в живописи) часто являются одновременно и протяженными элементами, так или иначе отображающими особенности выразительной моторики художника. Именно такое сочетание, весьма иллюстративно представленное, можно видеть, например, в работах Михаила Александровича Врубеля (1856–1910), Николая Ивановича Фешина (1881–1955) и многих других русских и зарубежных живописцев; а среди современных художников такая изобразительная манера представлена более чем широко. Здесь уместно назвать Геннадия Викторовича Алехновича (р. 1959), Дмитрия Александровича Кустановича (р. 1970), Александра Владимировича Кабина (р. 1978), пейзажиста Василия Павловича Куксу (р. 1964). Впрочем, перечислить всех прежних и нынешних живописцев, в работах которых экспрессивные свойства движений живописца запечатлены в протяженных изобразительных элементах, одновременно создающих колорит картины, попросту невозможно. Как уже говорилось ранее, эмоциональное воздействие таких элементов изображения, вызванное запечатленным в них движением, принципиально не поддается вербализации. И потому, как только речь заходит о том, чтобы дать описание цветового строя картины, достоверно передающее

ее эмоциональное воздействие, нам очередной раз приходится возвращаться к той банальной истине, что лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать. В большей мере это касается тех работ, в которых достаточно полно представлены протяженные выразительные элементы, неразрывно соединенные с колоритом картины.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Из сказанного выше можно сделать вывод, что колорит картины должен рассматриваться как компонент фабулы, но, вероятно, как наиболее глубокий ее слой. Восприятие символического значения тех или иных цветов и цветовых сочетаний может происходить как осознанно, так и минуя актуальное сознание; однако и в том, и в другом случае воздействие колорита на эмоциональное состояние зрителя происходит по тем же закономерностям, что и воздействие фабулы изображения в целом, т. е. опосредованным путем. Реальное влияние колорита на реципиента связано прежде всего с тем, каким образом представленная на изображении цветовая гамма сочетается с культурно обусловленными цветовыми ассоциациями, составление и реализация которых являет собой одну из наиболее древних, можно даже сказать примитивных, но вместе с тем и всеобъемлющих и широко распространенных символических операций.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Базыма Б. А. Психология цвета: теория и практика. СПб.: Речь, 2007.
2. Исаева М. В. Символика цвета в иконе // Вопросы культурологии. 2011. № 5. С. 101–104.
3. Ли Фугуй, Ломов С. П. Концепция цвета в западной живописи // Право и практика. 2018. № 1. С. 314–317.
4. Тэрнер В. Символ и ритуал. М.: Наука, 1983.
5. Умарова Г. А. Символика цвета и цветовые предпочтения в костюме мусульман (на примере Таджикистана) // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 4–1. С. 131–136.

REFERENCES

1. Bazyma, B. A. (2007). *Psikhologiya tsveta: teoriya i praktika* = Psychology of color: theory and practice. St. Petersburg: Rech. (In Russ.)
2. Isaeva, M. V. (2011). *Simvolika tsveta v ikone* = Symbolism of color in an icon. *Issues of cultural studies*, 5, 101–104. (In Russ.)
3. Li, Fuguy, Lomov, S. P. (2018). The concept of color in Western painting. *Law and Practice*, 1, 314–317. (In Russ.)
4. Turner, V. (1983) *Simvol i ritual* = Symbol and Ritual. Moscow: Nauka. (In Russ.)
5. Umarova, G. A. (2014). Color symbols and color preferences in the costume of Muslims (example of Tajikistan). *Bulletin of Kazan state university of culture and arts*, 4–1, 131–136. (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Севостьянов Дмитрий Анатольевич

доктор философских наук, доцент

доцент кафедры педагогики и психологии

Новосибирского государственного медицинского университета

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Sevostyanov Dmitry Anatolyevich

Doctor of Philosophy, Associate Professor

Associate Professor of the Department of Pedagogy and Psychology

Novosibirsk State Medical University

Статья поступила в редакцию
одобрена после рецензирования
принята к публикации

20.12.2023
19.01.2024
28.02.2024

The article was submitted
approved after reviewing
accepted for publication