

**МОВА МИСТЕЦТВА Й ЗАСОБИ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ**

*Дослідження засноване на понятті "інформаційна модель", у якій колір моделював інформацію на рівні семіотичної метамови для нормальних чи екстремальних умов існування складних систем. Хроматичний аналіз показав, що білий колір моделює жіночну соціальність, пам'ять, минуле й свідомість як компонент інтелекту; сірий – мужність творчості, сьогодення й підсвідомість; чорний – жіночну сексуальність, майбутнє й безсвідомість.*

Ключові слова: *семантика мистецтва, невербальна мова комунікації, колір як онтологічно ідеальне, хроматичні моделі складних систем.*

Основна проблема теорії культури зводиться до великого обсягу фактичного матеріалу, для розуміння й класифікації якого необхідна певна прийнятна теорія. Остання, як відомо, до сьогодні відсутня через суб'єктивний вияв людського духу [3; 6; 21; 29]. Зрозуміло, ця суб'єктивність характерна як для суб'єктів (учених), так і для об'єктів дослідження (реципієнтів). Тому що особисті дані, смаки й переваги дослідників найчастіше включалися в основні передумови теорій особистості, які, отже, є відображенням думок і цінностей тих, хто їх розробив. Яким же шляхом можна було вирішити це завдання – елімінувати такий двосторонній суб'єктивізм для адекватного представлення родової сутності й природи людини?

Як показали результати хроматичного аналізу, для цього необхідно звернутися до історичного досвіду пошуку людського духу, який, як з'ясувалося, тисячоліттями відтворював себе в певних характеристиках, зокрема у канонізованих кольорах. При цьому досить суттєво, що ці характеристики практично повністю об'єктивували всі суб'єктивні вияви: як суб'єктів, так і об'єктів дослідження. Такий підхід був вжитий нами у "Хроматизмі міфу", "Античному хроматизмі", "Кольорі культури", "Мисленні й гендері", що дозволило поєднати різні мови різних галузей науки, а, крім того, мистецтва й релігії для відтворення природного інтелекту людини.

Оскільки об'єктом дослідження є мова мистецтва, яка створюється художником як суб'єктом естетичної взаємодії, то це, у свою чергу, передбачає наявність певного інформаційного процесу. Інформація ж (на відміну від сигналу) характеризується онтологічно ідеальними предикатами, адекватною моделлю яких може бути лише колір як ідеальне й одночасно об'єктивоване світовою культурою чи/або в кольорі, і/або в кольорових канонах як певних універсалиях.

Спробуємо зрозуміти, що таке "колір", і для цього звернемося до літератури. Виявилось, що дефініція "кольору" не настільки проста, як здається. Наприклад, після чвертьвікового вивчення цієї проблеми А. Вежбицька констатує: "Концепт цвета действительно чрезвычайно сложный, и я не буду пытаться дать его толкование" [2, 231]. Підтвердженням цьому є й висновки Л. Вітгенштейна: "Логика понятия "цвет" гораздо более сложна, чем это могло бы показаться" [30, 29]. Аналогічні висновки про колір у зв'язку з інтелектом людини зробили представники багатьох наукових дисциплін [7; 19; 21–23].

З чим це може бути пов'язано? Чому дотепер практично вся філософська, культурологічна й/або психологічна література вивчає якусь абстрактну "людину" і, отже, безбарвна, а то й беспола, – як це зауважував ще Гете ("суха, мертва наука ваша, а древо жизни пышно зеленеет")? Чи не занадто ми раціональні й прагматичні? Чи не уподібнилися ми калькулятору, що прораховує все? Або ми зовсім уже віддалилися від нашої багатовікової природи?

Часткову відповідь дає Р. Коллінгвуд: "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, осознавал это свое ощущение, тут же осознавал переживание соответствующей эмоции" [6, 153].

Оскільки будь-яка система характеризується відносинами між її компонентами, зокрема інформацією як ідеальним, то колір виявляється найбільш надійним інструментарієм для створення інформаційної моделі. Це пов'язано з тим, що мова кольору відрізняється від вербальної більшою

рухливістю семантичних значень власних контекстів. Поняття контексту прийнято використовувати й відносно культури загалом, й відносно будь-яких її форм аж до колірної метамови релігій, оскільки, метомовою є будь-яка мова, за допомогою якого починається формалізація.

Так, наприклад, контекст одного й того самого кольору може різко змінювати семантику залежно від умов його сприйняття [20; 29]. Контекст як зв'язна цілісність, що забезпечує погодженість своїх частин, у хроматизмі є носієм цілісного значення й розглядається як основа, що цементує окремі знаки залежністю від заданих чинників. Адже вже у "Хроматизмі міфу" ми показали, що характерною властивістю колірної модальності є опонентний характер переробки перцептів як ідеальних распредмеченных образів, якого не існує для дотику, нюху, смаку або слуху як функцій відпрацьовування стимулів, тобто щодо матеріальних опредмечених образів. Для апробації методології коротко розглянемо семантику ахромних тонів, щоб використовувати отримані закономірності під час естетичного аналізу мови культури, зокрема мистецтва.

Білий колір. Зазвичай білий колір уособлював колір Великої Матері, колір жінки, адже білою створена вона з білої кістки: "И создал Господь Бог из ребра, взятого у человека, жену" (Быт. 2, 22). Згадується М. Цветаєва: "Во всей девчонке ни кровиночки.../ Вся, как косыночка, бела". Білим кольором наділялися такі властивості людини, як свідоме виконання обов'язку, соціальна згуртованість, збереження традицій, загальна поінформованість і пам'ять. У звичайних умовах існування племен білізна служила незмінним символом жіночих якостей. "Білорука" – епітет винятково жіночих божеств. Чудовий образ білізни жіночого кольору запропонував Рільке: "Мне виделось – все женщины на свете / Как бы слились в то белое пятно".

В одязі білого кольору з віссону одягаються ангели й праведники. (Прит 31:22): "Добродетельная жена... виссон и пурпур – одежда ее". Як пояснює Біблійна енциклопедія, виссон – найтонша біла тканина з льону або бавовни – є символом праведності й моральної чистоти. Буддистські віровчення наділяють білий колір самовладанням і вищою духовною трансформацією через жіночність світу: "Белая Тара – высочайшая духовная трансформация через женственное – Мать всех Будд Ведущая наружу за тьму оков незнания". Білий колір – колір Матері – уособлює святість, непорочність, чистоту й порятуюнок. У традиційному Китаї білим кольором було канонізоване значення "жіночої категорії" ІНЬ. У всіх епічних сказаннях (Махабхарата, Іліада, Одісея, Давид Сасунський, Нібелунги, Калевала та ін.) білим кольором маркується не лише жінка, а й власне жіночність.

В Античній Греції в біле одягнені жриці Афродіти. Тут же народжується міф про Білу скелю, пролітаючи мимо якої, душі померлих втрачають пам'ять про земне існування. Платон у міркуваннях про людську душу (Федр, 253 d) наділив білим кольором совісну її частину, яка шанує закони, традиції та моральні устої суспільства. Саме тому й судді в Афінах одягали білий одяг, і кандидати на посади в Римі, і майже всі сановники повинні були носити білі тоги. У Древньому Римі весталки, які давали обітницю зберігати й невинність, і традиції суспільства, носили лише білий одяг.

У християнстві, згідно з святим благовіщенням від Іоанна (1:1–14): "В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. / И Слово стало плотию и обитало с нами полное благодати и истины". Оскільки й вербалізація, і опредмечування відносяться переважно до функції свідомості, то білий колір, що моделює її, у християнстві, має найбільш суттєві значення. К. Г. Юнг постійно зіставляє білий колір з душею, з Божественністю [25, 264, 326, 342].

Згадуючи, що й Богу-Отцю, і Діві Марії присвячений білий колір, Р.-Л. Руссо, а також Е. Бреммон, і С. Лежен [28; 19, 57; 26] роблять (досить розповсюджений серед дослідників семантики кольору) висновок: "белый – ни мужской, ни женский, поскольку он объединяет оба пола". Помилковість цього висновку впливає із хроматичного контексту: Богу-Отцю як Творцеві присвячене біле світло, Діві Марії – білий колір. І цю помилку (змішування уявлень про колір) не можна вважати чисто метафізичною, тому що нерідко її можна зустріти й у фізиків-колориметристів, і у фізіологів, що досліджують сприйняття кольорів, і в психологів, що вивчають сприйняття кольорів, і, нарешті, у лінгвістів, що визначають предикати кольоропозначень.

У середньовічній символіці сріблясто-білий колір має такі значення, як Місяць, жіночий принцип, невинність. Золото й срібло – два аспекти однієї й тієї ж космічної реальності. Білий колір асоціювався з Місяцем, сріблом, ртуттю і з чистотою індивідуального світу. В алхіміків Місяць символізував "очищені якості". Тому що й алхімія вказувала, що білий колір – це жіночий принцип, біла жінка, біла лілія – загалом, жінка [10]. У середньовіччі білий одяг носили переважно ті, хто прагнув "виявити чистоту й непідкупність серця", що в хроматизмі інтерпретується як вияв ними свідомого дотримання суспільних традицій. Білі прапори вивішували й над в'язницями, коли там не було злочинців – як знак чистоти й милосердя. Білий прапор символізував капітуляцію, перемир'я, дружбу й добру волю. Тому що білий колір завжди сублимував усю жіночність нашого світу в її звичайних умовах існування.

Як відзначає А. Чернова [15, 102], у часи Шекспіра білий означав духовність і духовний світ, цнотливість, простоту, невинність, ясність душі, невинність, істину й траур: "Земля мертва и белый плащ на ней", – говорить Шекспір у сумному п'ятому сонеті. І, зрозуміло, тут білий колір включає насамперед, семантику минулого. Саме з минулим завжди був пов'язаний і саван небіжчика, і фата нареченої, і одяг священників, що зберігали його в традиційності вірувань. Традиційність свідомості зберігала минуле у своїй сублімованій пам'яті білого кольору. "В плане же морали, – пише Е. Бремон [19, 56], – белый цвет ведет нас к таким понятиям, как чистота, опрятность, бессмертие и осмысленность порядка". І ці поняття, безумовно, пов'язані з кольором грудного молока як кольором Материнської сутності – субстанції Матері – як кольором нашої первинної соціалізації. І свідомість, що соціалізується, новонародженого особливо сприйнятлива до цього кольору. Наочним хроматичним прикладом цьому може служити правило, сформульоване ще Леонардо да Вінчі: "Белое более восприимчиво к любому цвету, чем какая угодно другая поверхность любого тела" [9, § 215]. І ця білизна добре узгоджується з концепцією К. Г. Юнга, згідно з якою, зокрема, архетип Матері є таким, що вводить нас у майбутнє життя, яке визначає ще в дитячі роки сама матір. Недарма на Заході традиційно називають шлюб без сексуальних відносин "білим", тобто чисто свідомим [27; 28].

В аспектах гендерного зіставлення В. Г. Кульпіна наводить чимало прикладів, які виявляють саме жіночну семантику білого кольору для нормальних умов існування [7, 97]: "Мыла Марусенька белые ноги...". Б. Окуджава також не зміг обійти такий милий факт: "Она по проволке ходила, / Махала белой ногой...". У зв'язку з білим маркером жіночності згадаємо й билину про Михайла Потіку. Під час полювання герой бачить білого лебедя надзвичайної краси, який просить не вбивати його і перетворюється у красиву дівчину, що має подвійне ім'я Марія Лебідка біла. Про лебедя як про метонімічну істоту говорив І. Ф. Анненський: "...Как тогда вы мне кажетесь молоды, / Облака, мои лебеди нежные!". На думку А. Ханзен-Льове, [13, 527], еротична "ніжність" лебедя асоціюється, з одного боку, з античним міфом про Леду, з іншого – з білосніжністю його окрасу, або як писав О. Блок: "...Ты вспомни ту нежность, тот ласковый сон, /.../ Когда подходила Ты, стройно-бела, | Как лебедь, к моей глубине...".

На думку сучасних психологів [1; 5; 8; 18], жінкам у білому вбранні характерна безкомпромісність, деяка холодність серця й відсутність кокетства з чоловіками. Про це ж писали й жінки на початку ХХ ст.: білий колір – стверджувальний, чорний – негативний... Жінка, одягнена в усе біле, викликає у чоловіка більше поваги... Білий колір відганяє недобрі й грішні думки – освітлює темряву. Білий колір вимагає від нас ідеальної чистоти, тим самим часто охороняє нас від зарази й хвороб. Білий колір надзвичайно практичний – на відміну від інших кольорів він не вигорає на сонці а, отже, вигідний для носіння. Як зауважує Е. Бремон [19, 57], "белый – цвет нерешительности, колебаний, сомнений, пассивности и бессилия". Однак з позицій підсвідомості цими властивостями наділена саме свідомість (як компонент інтелекту), оскільки насамперед вона пов'язана з пам'яттю про минуле. І відразу ж виникає асоціація з білосніжним одягом жінок, "жриць часу" і "рабинь календаря", які зберігали, зберігають і будуть зберігати в собі, у своїй білій свідомості всі традиції минулого й розумні своєї білизою засади суспільства.

Насправді, усі кольори вигорають "з часом", перетворюючись у білясті й білі, так само, як час усе більш і більш віддаляється в минуле, перетворюється в "пам'ять людства", у "нетанучі сніги колишніх часів" Франсуа Війона. Або, як ми читаємо в Рільке: "Как одиноко все и как бело / ...забыл о времени, – оно ушло". Чи, як символізує пам'ять О. Блок: "Я всех забыл, кого любил, / Я сердце вьюгой закрутил, / Я бросил сердце с белых гор". Або, як М. Цветаєва передає метафізику білого сублімату: "Есть пробелы в памяти, – бельма / На глазах: семь покрывал. / Я не помню тебя отдельно. / Вместо черт – белый провал". Чи, як це висловив Б. Пастернак: "И все терялось в снежной мгле / Седой и белой". Або, як співає Ю. Шевчук, "Белая река – о былом...". Або як О. Андреев пише в "Павутині": "стирательная резинка времени хочет оставить лишь снег".

Аналогічна семантика білого кольору може бути легко розкрита й для випадків савану чи фати нареченої. Минуле забирає старе (що віджило свій час) у свої білі архіви пам'яті не лише для того, щоб поступитися новому, але для того, щоб це нове могло керуватися досягненнями віджилого минулого. Принаймні, така була традиція всіх традиційних суспільств, що бачили в "білих парфумах предків" своїх ідеальних наставників, які оформляли в щось єдине їхні розрізнені тіла й душі. У цьому розумінні оформлений колір завжди буде домінувати над неформованим. Так, у постімпресіонізмі велика увага приділялася рамам для мальовничих полотен. Наприклад, Пісарро в листі до Синьяка відзначав такі експерименти Сіра: "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, 73]. Це оформлення цілком можна зіставити з процесом

одягання в слово якої-небудь підсвідомої ідеї під час й/або після інсайту. Саме формалізація білизою свідомості й закінчує процес творіння. Інакше все залишиться незрозумілим, незавершеним, як говорять і художники, у яких оформлення кольору у фарбу є не менш складною справою, ніж оформлення почуття в слово у поетів.

Психологи ж вважають, що білий колір – це колір без ефекту. Це – "tabula rasa" (чиста дошка), на якій повинно бути написане щось змістовне. Як наша свідомість, як свідомість дитини, що вбирає з білим молоком Матері всю чистоту науки жити в суспільстві. Недаремно Фрезер говорить про білу нитку науки, погоджуючи її з раціональністю свідомості. Р. Л. Руссо також вважає білий кольором божої науки й інтегрального знання науки сучасної [28, 87]. І Е. де Боно знаходить у субліматі білого кольору безпристрасну манеру викладу, оперування фактами й об'єктивною інформацією [5, 56, 239]. І нарешті, німецькі дослідники називають білий колір символом знань [24, 128].

Отже, в "атомарній" моделі інтелекту білий колір сублімує функції загальносвітowego – Материнської свідомості. Білий колір у хроматичній моделі часів характеризує минуле – пам'ять людства, якою воно чомусь усе більше й більше нехтує.

Сірий колір. Археологи й етнологи називають сірий колір кераміки кольором "зміни часів", тому що разом із червоним він передує виникненню кожної нової культури [20; 22]. Міфології практично всіх традиційних культур стверджують, що людина створена із глини, бруду, попелу та порохи земного. Ще Авраам говорив "... я, прах и пепел". Бо: "Создал Господь Бог человека из праха земного" (Быт. 2, 7; 18, 27). Але ж і на сьогодні "людина" у багатьох мовах це чоловік. І одяг сучасного чоловіка – сірий, з попелу й порохи... У християнських канонах за сірим кольором закріпилося значення тілесної смерті й духовного безсмертя [7, 360]. Середньовічна Європа називає сірий кольором джентельменів, кольором вищого світу тощо. І одночасно геральдика позначає ім нещастя й страждання. "Серый цвет встречается, впрочем, довольно часто в одежде для торжественных случаев; вероятно, и трауру он придавал некоторый элегический нюанс", – відзначає Й. Хейзинга, обговорюючи колір одягу епохи Відродження [14, 306]. Виникає й кабалістичний "колір мудрості". Кольори одягу масона, якого посвящують у вищі ступені долучення до таїнств ложі, – сірі. Про сірий колір "уніформи сучасних чиновників" говорити взагалі не доводиться – сьогодні це бачить кожний. Як пише про чоловічу моду кінця ХХ століття У. Бер [1, 141], "серый костюм – самая популярная форма одежды. Он говорит об исполнительном, стремящемся к успеху и уверенности в завтрашнем дне, мужчине". М. Лермонтов писав: "На нем треугольная шляпа и / Серый походный сюртук". "Серый – это классический нейтральный цвет, – пишут Купер і Метьюз, – он умеренно консервативен, традиционен и говорит об интеллигентности, деловитости и уме" [8, 40, 47]. Цікаве психоаналітичне трактування сірого кольору наводить М. Пастуро [27, 171]. Він аналізує казку про Червону Шапочку з позицій З. Фрейда й вбачає якесь незрозуміле чисто чоловіче бажання сірого вовка з'їсти спочатку бабусю й лише потім поласувати Червоною Шапочкою. "Сірий кардинал" – людина, що править непомітно, за спинами червоних, білих тощо. І лише потім, – пізніше, тобто в минулому – з'ясовується його справжня роль [5, 147]. Сірий – це теперішній час. У Фаусті Гете пов'язує із сірим кольором саме теперішній час: "Ведь удалось Ахиллу в Ферах / Как, верно, ведомо тебе / С ней жить вне наших рамок серых, / Вне времени, назло судьбе!". Або як у "Дзеркалі" – яке, зрозуміло, відображає лише сьогодення – Б. Пастернак згадує тінь з її сірими півтонами сьогодення: "Там книгу читает Тень". Або як говорить Й. Бродський те саме про дзеркала – з їхнім принципово нероздільним сьогоденням: "Там в моде серый цвет – цвет времени и бревен".

Осіб, які спеціалізуються на вивченні колірної семантики, можливо зацікавить дзеркальна проблема сьогодення. Варто звернути увагу на той факт, що дзеркало змінює лівий напрям на правий і навпаки. Так, хресне знамення православних у дзеркальному відображенні відповідає католицькому. Аналогічне цьому відображення стимульних квітів – під час переходу від червоного через зелений до синього у колі кольорів – Ньютон, Ламберт, Юнг, Гельмгольц, Максвелл і Джадд розташовували за годинниковою стрілкою. Тоді як розташування перцептивних квітів Гете, Рунге, Шопенгауэром, Герінгом, Оствальдом, МКО, DIN і NCS – проти годинникової стрілки. Отже, дані фізиків і фізіологів виявилися дзеркальним відображенням даних, які одержали психологи і художники.

Звідси можна припустити, що існує певне обопільне доповнення даних фізиків і фізіологів, з одного боку, і психологів, з іншого. Лівий же й правий напрям кольорів у колірній колі з позицій латералізації пояснюється переважним розташуванням кольоропозначень стимульних кольорів у лівій півкулі головного мозку й перцептивних – у правій. У хроматизмі латералізація пов'язана з певною стереотипією функцій лівої півкулі (свідомості) і функційною індивідуалізацією правої (підсвідомості). Саме тут ми натрапляємо на проблему архетиповості колірних образів у підсвідомості. Адже якби вони були чітко індивідуальними, то ніяк не були б архетипними, тобто властивими коле-

ктивному несвідомому. У хроматизмі ж слідом за Юнгом постулюється, що всі люди на Землі неусвідомлено мають тотожні архетипи, тобто сублімовані образи в підсвідомості.

Тому ми звертаємо особливу увагу на той факт, що індивідуальним є не образи підсвідомості, а лише їхні спроби усвідомлено матеріального втілення, тобто здатність адекватного опредметнення архетипів у реаліях, у фарбах або словах у силу таланта або вміння опредметити їх, тобто перетворити на такі, які вони є в нашій душі – у колективному несвідомому людства. Для цього треба бути Генієм або Пророком, як стверджував К. Г. Юнг. Як відомо, Пророками, Творцями великих вчень в історії світової культури були тільки чоловіки. Співвіднесеність же чоловічої статі й сірого кольору випливає й із приказок, що їх наводить В. І. Даль: ""Хоть кафтан сер, а ум черт не съел", "У серого армяка казна толста" тощо. Але ж сірий – єдиний колір, який може бачити навіть дальтонік. Насправді, для сірого не існує ні додаткових, ні контрастних кольорів. І цим він принципово відмінний від них, оскільки містить у собі їх опозиційну єдність. Усуває в собі, як сказав би Гегель, протиріччя будь-яких можливих виявів крайності. Беручи все це до уваги, вважаємо, що архетипи вже споконвічно закладені в підсвідомості Творця як образи-концепти. І в процесі творчої сублімації йому залишається лише усе більш і більш наближатися до адекватності їх опредмечування у своїй праці.

Андрій Белий відмітив, що втілення небуття в буття, що надає останньому примарність, символізує сірий колір. Справді, перехід у невідоме майбутнє (чорне, яке лякає) з білого (осмисленого) буття непомітний, примарний, як наше сьогодні. Лише мить тому ми перебували в ньому, а його вже немає. Ця мить – уже минуле, тобто осмислене біле минуле, як ми вже переконалися. Справжня ж творчість завжди перебуває в цьому теперішньому часі – у цій туманній непомітності творення нового підсвідомістю творця, яка сублімує. Як зазначав Гегель [4, 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". Щоб відповісти на питання про зміст сірого кольору, залучимо міркування Гегеля, який, акцентуючи на абстрактній основі будь-якого колориту в опозиції світле – темне, пише: "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...". Звідси робимо висновок, що один з елементів сірості – опозиційна суть формотворення.

По-друге, у поліграфічній практиці кольорознавства сірий колір буває досить важко одержати з поліхромних без того, щоб він не набув відтінку певного кольору. Вище ми вже бачили співвіднесення сірого й теперішнього часу. Отже, чи можна уявити теперішній час без його метушні у справах і строкатості бажань? Не можна. Поліхромні ж кольори можливі тільки в сьогодні, яке вони й покликані розфарбовувати, поєднуючись у його сублімованому сірому кольорі. Тому для зображення сьогодні без щохвилиної різнобарвності й існує власне індивідуальне призначення тільки в сірого кольору геніальності, про яку йшлося вище. Отже, можемо вважати, що сірий колір має важковідтворювану індивідуальність. Феноменологічно про це твердять і враження художників, згідно з якими поліхромні кольори найбільше виступають на сірім тлі. Про це ж говорять і оптики, відзначаючи також і той факт, що насичені й світлі кольори зазвичай видаються ближчими від темних і ненасичених. Оскільки сірий колір характеризується нульовою насиченістю як такий, то припускаємо, що існування сірого тла теперішнього часу забезпечує більшу дієвість усіх інших кольорів.

Психологи вважають, що сірий колір є максимально ненав'язливим. Насправді, людина постійно перебуває в сірому кольорі власного світіння сітківки, яке так само непомітне й ненав'язливе, як і теперішній час або власна підсвідомість. Тому вона звикла до його наявності й не може сприймати його саме через цю наявність. Адже, як зауважив Ж.-Ж. Руссо: "Требуется много философии, чтобы однажды увидеть то, что находится перед глазами каждый день" (Цит. за [2, 286]). Або, як зазначав Л. Вітгенштейн: "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" [3, 131].

Отже, можемо підсумувати, що сірий колір є сублімованим архетипом хроматизму. У хроматичній моделі інтелекту сірий виявляє творчі риси загальносвітової підсвідомості. Часовий аспект цього сублімату – непомітне сьогодні.

Чорний колір. Чорний колір часто означав смерть, непритомність, сон або тьму. Пов'язують його також з несвідомим станом, з досвідом потьмарення, затьмарення свідомості [10; 25; 27]. Разом з

тим конфуціанство розгледіло в цьому кольорі символіку мудрості й знання, наділяючи саме чорним кольором "жіночну категорію Ін". У міркуваннях про людську душу Платон (Федр, 253 d) наділив чорним кольором саме цю, безсовісну її частину, яка (всупереч традиціям суспільства) несамовито домагається своїх низинних бажань. У хроматизмі ця безсовісна частина душі людської, або, як її визначив Платон, "друг наглости и похвальбы", несе семантику всіх тілесних потреб, тобто підсвідомість, – усього того, що Фрейд позначав підсвідомим і пов'язував із сексуальністю. Нерідко в міфах чорний колір зіставляють з небезпечною, інфернальною стихією, з ірраціональністю й непізнаністю майбутнього часу. З містичним потягом до жіночого лона (Псн. П. 1, 4): "Дщери Иерусалимские! Черна я, но красива...". Ще В. Гюго й Р. Вагнер відзначали пряму близькість чорного кольору й материнського начала (народження із чорного і ніч як мати зародження). К. Г. Юнг також стверджував, що для прадавніх натурфілософів символом тіла була діва. Чаклунство завжди вважали жіночою справою. Загалом, магію як функцію жіночого підсвідомого вже Фрезер називав "чорною ниткою". Аналогічну думку висловлював і Юнг: "Русалки представляют собой еще инстинктивную первую ступень этого колдовского женского существа, которое мы называем Анимой. Известны также сирены, мелюзини, 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, 114–117]. Тобто, чорний колір якнайтісніше пов'язаний з прихованою енергією природи. І, безумовно, – з енергією жіночої природи людини, її підсвідомості. Як зауважує французька дослідниця кольору Е. Бремон, "черный это цвет нашего бессознания, то есть всего того, чего мы не знаем сами о себе" [19, 78].

Існує зв'язок між чорним кольором і сексуальною привабливістю. В арабів словосполучення "чорнота очей" означає кохану, "чорнота серця" – любов. У мусульманських жінок чорний є кольором повсякденного одягу. Тому що в культурі ісламу чорний колір цінували набагато більше, ніж у середньовічній Європі. Любовна пристрасть покрита темрявою й таємницею; отже, чорне може символізувати щось потаємне й пристрастно бажане. Так, у середньовічному епосі герой віщає подрузі: "Сядь предо мной – / нашлю на тебя / черную похоть...". Цього ж значення дотримувався Шекспір в "Отелло": "Ты для того ль бледна, как белый лист, / Чтоб вывести чернилами "блудница"?". В "Лукреції" Шекспір ще більш актуалізує значення цього кольору: "На черных крыльях похоти хмельной...". С. Цвейг взагалі позначив протиріччя чорного кольору й загальноприйнятої моралі білого як "чорний прапор аморалізму". Бо Чорний – це абсолютне поглинання всіх кольорів. І "світу" з його умовностями, мораллю й правопорядком. Про це ж говорять і сталі словосполучення на зразок "чорна робота", "чорний ринок", "чорний гумор" тощо. Згадаємо билину про Михайла Потику, договір з яким для Марії Лебідки білої свідомо або підсвідомо виявляється способом погубити чоловіка під виглядом любові до нього. У другому сюжетному типі її намір цілком обміркований, у землі вона перетворюється на змію, що загрожує Потіці. Тобто поведінка Марії Лебідки білої, що перетворилася на дівчину, і Марії-дружини, що перетворилася на змію, контрастна. Перша просить взяти її за дружину, друга прагне згубити чоловіка. Між тим, усе це йде від одного й того самого билинного персонажа. Як пояснити таку подвійність у поведінці героїні? Плавання, проковтування, поглинання – відомі дії, пов'язані з міфологічним змієм. Адже, як констатує А. Ханзен-Леві [13, 122], Першозмій в образі Уробороса, що ковтає самого себе, – символ єдності й цілісності, наявний у всіх міфологіях. Космогонічній функції Уробороса відповідає сотеріологічна функція перетворення душі – адже у всіх культурах ініціацію символізує "проковтування й народження". Тут змії являє собою ту "утробу", в яку поринає герой, щоб згодом регенеруватися з коханої-матері. Отвір у землі – це "лоно Землі, плідність якої зображена через пов'язану з нею змію". Показово, що й проковтування, і народження безпосередньо пов'язані з жіночним характером чорного кольору, тобто непізнано чорної несвідомості жінки, що домінує в екстремальних станах, а саме в жалобі, у сні й сексусі. "...Бездонность сумрака, неразрешенность сна, / Из угля черного – рождение алмаза. / Нам правда каждый раз – сверхчувственно дана, / Когда мы вступим в луч священного экстаза..." (Бальмонт).

Сьогодні критерії кардинально змінилися й чорний колір – як опозиційний до традиційного білого – з початком III тисячоліття став символом витонченості й елегантності. Чи це не свідчить про екстремальні умови існування нашої культури? Це дотепер дивує психологів: подобається одне, вибирають інше, а носять третє... Тут ми й бачимо всю "суперечливість" логіки жіночого інтелекту, усю життєвість логіки буття в одній і тій самій "жіночній" категорії Ін: свідомості подобається білий, для чоловіка вибирає сірий, а для себе, для несвідомості – чорний. І тут же ми зіштовхуємося з нібито суперечливою "цілісністю" цієї логіки в масштабі світової культури. Як відомо, на Заході жінки зазвичай носять білий одяг ("Жінка в білому" та ін.), тоді як на Сході – чорний (чорні манділи в

хевсурок, чорне покривало (буїбуї) у кенійок тощо). У жалобі ж, як і в будь-яких інших екстремальних умовах життя, жінки одягають чорне на Заході й біле на Сході. Тобто у всіх випадках жінка має рацію – і білий, і чорний є жіночими кольорами Інь. Жінці залишається лише вибрати.

Єдність архетипу і його опредмечуваного художником образу в жіночому втіленні, очевидно, є свого роду діалектичною, оскільки її можна репрезентувати лише в процесі, – в її вічній динаміці. І, як і в межах архаїчного гностичного мислення, так і сьогодні цей процес можна потрактувати як перетворення пізнавача в пізнаване, тобто як "субстанційне рівняння" споглядальника і споглядуваного, за визначенням Ханзен-Леві [13, 329]. У цій герметичності творчості, ймовірно, і корениться та "безпредметність", яка дозволяє з'єднувати в символізмі образу поетику, філософію й естетику. У пост-символістському абстракціонізмі Кандинського або Малевича ця безпредметність одночасно зазнає подальшої деміфологізації й реміфологізації: вона розчленовується й піднімається до повного охоплення певної сучасності, що трансцендує себе.

Чорним кольором у християнстві наділено Диявола та Ад. Напевно, про це міркував Юнг, коли писав: "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, 117, 182].

Оскільки чорні предмети завжди видаються важчими від інших, то в теорії композиції вказано, що чорний колір дає неправильне відчуття форми предмета, оскільки приглушує світлотінь. У хроматизмі ж ця безформність чорного кольору пояснюють тим, що він сублімує в собі інформацію майбутнього часу, яку ніяк не можна повністю оформити, опредметити, усвідомити в сьогоднішні. Зрозуміло, етичний погляд на кольори дає багато чого для розуміння їх семантики. Однак при цьому залишається незрозумілою причина, через яку саме чорний колір символізував Матір-Землю, Деметру, Кору. Або чому в християнській мініатюрі, у церковному й станковому живописі Діву Марію нерідко зображували в час Благовіщення в чорному одязі; або чому геніальність меланхоліків часто характеризувалася чорним кольором. Хроматизм як наукова дисципліна відповідає на ці питання досить чітко й виразно.

Для унаочнення зіставимо сцену "Гріхопадіння" середини XVI століття [11, 217] з уявленням жіночності за Ман Рейс в образі 1924 року "Учора, Сьогодні, Завтра" [17]. На дні чаші сцена "Гріхопадіння": у центрі на тлі пейзажу, під деревом, стовбур якого оповив змії з жіночим торсом, фігура Єви, яка вся прагне до змія і до якого простягнена її ліва рука. У правій руці вона тримає гілку з плодами, що привертають увагу Адама, який сидить поруч. Цей сюжет ілюструє біблійне сказання про первородний гріх (Быт. 3, 1–7). Бог створив перших людей – Адама і Єву – і оселив їх у саду Едемському. "И были оба наги... и не стыдились" (Быт. 2, 25). Тільки одну заповідь дав Творець людині – не їсти плодів від дерева пізнання добра й зла. Але диявол в образі змія звабив Єву, говорячи, що, споживши заборонний плід, люди стануть "как боги, знающие добро и зло". Жінка сама скуштувала плід і дала Адаму.



Рис. 1. Чаша зі сценою "Гріхопадіння". Середина XVI століття [11, 217].



Рис. 2. Ман Рейс. "Учора, Сьогодні, Завтра". 1924 рік [17].

Ман Рей незвичайно використовує цей архетипний – постійно відтворюваний в історії взаємин Бога, Диявола, чоловіка й жінки – сюжет. На тлі сліпучо-тілесного діаманта з руками, "які спрямовують нас вгору", різко виділений направлений вниз трикутник породжуючого вугілля пізнання – пізнання чорного (у своїй непізнаваності) майбутнього, або, як говорить Май Рей, "завтра". Спадає на думку 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 проиждает ярко-праздничный алмаз...".

Отже, залишається лише завершити це повідомлення риторичними запитаннями "пізнання", тому що зацікавлені особи завжди знайдуть адекватні відповіді в колективному несвідомому власного інтелекту. Чи не архетипно звучить образ ніжок, які обвивають одна одну, якщо так само граційно змії обвивався навколо дерева, ведучи за собою Єву? Хіба не традиційним є образ Адама, який зайнятий яблуком і тисячоліттями ігнорує цю суперечливу метафізичність жіночності? І чи так уже непомітно наше сьогоднішнє, колір якого настільки зримо показує Творець у його амбівалентності? Чи не образ нашого світу змалював Ман Рей в цьому контрастному протистоянні чорного й білого, "верху" і "низу", "учора" і "завтра"? У цьому поєднанні жіночності світу і його естетичного перетворення у творах мистецтва, вважаємо, і полягає мова мистецтва як засіб міжкультурної комунікації.

#### **Використані джерела:**

1. Бер У. Что означают цвета / У. Бер. – Ростов-на-Дону : Феникс, 1997. – 222 с.
2. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание / Я. Вежбицкая. – М. : Русские словари, 1997. – 412 с.
3. Витгенштейн Л. Философские работы / Л. Витгенштейн ; пер. с нем. М. С. Козловой, Ю. А. Асеева. – М. : Гнозис. – . – Ч. 1. – 1994. – 520 с.
4. Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. / Г. В. Ф. Гегель. – . – Т. 3 : Система отдельных искусств : лекции по эстетике. – М. : Искусство, 1971. – 621 с.
5. Боно, Эдвард де. Шесть шляп мышления : [Пер. с англ.] / Эдвард де Боно. – СПб. : Питер паблишинг, 1997. – 256 с.
6. Коллингвуд Р. Дж. Принципы искусства : Теория эстетики. Теория воображения. Теория искусства / Р. Дж. Коллингвуд ; [пер. с англ. А. Г. Ракина]. – М. : Яз. рус. культуры, 1999. – 325 с.
7. Кульпина В. Г. Лингвистика цвета / В. Г. Кульпина. – М. : МГУ, 2001. – 472 с.
8. Купер М. Язык цвета : Как использовать преимущества своего цвета для успеха в лич. жизни и бизнесе / Мими Купер, Арлин Мэтьюз. – М. : ЭКСМО-Пресс, 2001. – 141, [2] с.
9. Леонардо да Винчи. Избранные произведения : В 2 тт. / пер., статьи, коммент. А. А. Губера, А. К. Дживелегова, В. П. Зубова, В. К. Шилейко ; ред. А. К. Дживелегова. – М. ; Л. : Academia, 1935. – 2 т.
10. Рабинович В. Алхимия как феномен средневековой культуры / А. Рабинович. – М. : Наука, 1979. – 388 с.
11. Раппе Т. Лиможские расписные эмали в собрании Эрмитажа / Т. Раппе, Л. Булкина. – СПб. : ГЭ, 2005. – 342 с.
12. Ревалд Дж. Постимпрессионизм / Дж. Ревалд. – М. ; Л. : Искусство, 1962. – 432 с.
13. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / А. Ханзен-Лёве. – СПб. : Академический 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 / Й. Хейзинга. – М. : Наука, 1988. – 542 с.
15. Чернова А. ...Все краски мира, кроме желтой : опыт пластической характеристики персонажа у Шекспира / А. Д. Чернова. – М. : Искусство, 1987. – 221 с.
16. Юнг К. Г. Архетип и символ : [перевод / Карл Густав Юнг ; предисл. А. М. Руткевича, С. 5–22 ; примеч. В. М. Бакусева и др.]. – М. : Ренессанс, 1991. – 297, [2] с.
17. [http://www.manray-photo.com/catalog/product\\_info.php?cPath=32&products\\_id=526&osCsid=a0655a3e6af1bb6e3645d3485778d9a5](http://www.manray-photo.com/catalog/product_info.php?cPath=32&products_id=526&osCsid=a0655a3e6af1bb6e3645d3485778d9a5)
18. Bourdin D. Le langage secret des couleurs / D. Bourdin. – P. : Grancher, 2006. – 254 p.
19. Brémond É. L'intelligence de la couleur / É. Brémond. – P. : Albin Michel, 2002. – 256 p.
20. Brusatin M. Histoire des couleurs / M. Brusatin. – P. : Flammarion, 2003. – 192 p.
21. Elie M. Couleurs & théories. Anthologie commentée / M. Elie. – Nice : Ovadia, 2010. – 230 p.
22. Finlay V. Das Geheimnis der Farben: Eine Kulturgeschichte / V. Finlay. – B. : List Taschenbuch, 2011. – 462 s.
23. Forman Y. (Red.) La couleur: nature, histoire et décoration / Y. Forman. – P. : Le Temps Apprivoisé, 1993. – 256 p.
24. Gericke L., Schöne K. Das Phänomen Farbe. Zur Geschichte und Theorie ihrer Anwendung / L. Gericke, K. Schöne. – B. : Henschelverlag, 1970. – 174 s.
25. Jung C. G. The Red Book. Liber Novus. (Ed. S. Shamdasani) / C. G. Jung. – N.Y.-L. : W. W. Norton & Co., 2009. – 404 p.
26. Lejeune S. Parlons couleur: langage, codes, création / S. Lejeune, B. Blin-Barrois (Red)/ – Roussillon : Édisud – Ôkhra, 2006. – 128 p.



27. Pastoureau M. Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société / M. Pastoureau. – P. : Bonneton, 1999. – 256 p.
28. Rousseau R.-L. Le langage des couleurs / R.-L. Rousseau. – St Jean de Braye : Dangles, 1980. – 270 p.
29. Spence D. P. Subliminal perception and perceptual defense: two sides of a single problem / D. P. Spence. – Behav. Sci., 1967. – V.12. – № 3. – P. 133–193.
30. Wittgenstein L. Remarks on colour (Ed. G. E. M. Anscombe) / L. Wittgenstein. – Berkeley & Los Angeles : University of California Press, 1977. – 128 p.

**Серов Николай Викторович**, доктор культурологии, доцент

**Язык искусства и средства межкультурной коммуникации**

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:* семантика искусства, невербальный язык коммуникации, цвет как онтологически идеальное, хроматические модели сложных систем.

*Nikolay Syerov*, Doctor of Culturology

**Language Arts and Means of Cross-Cultural Communication**

The work was based on the concept of "information model", in which the color information on the level of simulated semiotic metalanguage for normal and extreme conditions for the existence of complex systems. Chromatic analysis showed that the white models feminine sociability, memory, history and consciousness as a component of intelligence, gray – masculine creativity, the present and the subconscious, black – feminine sexuality, the future and unconsciousness.

The main problem in the theory of culture is confined to the abundance of factual data for the understanding and classification that requires some much-acceptable theory. It is common knowledge that the latter one hasn't been in existence so far because of the subjective manifestation of human spirit. And, of course, not only did the scientists as subjects (scientists) possess this subjectivity but also the objects of study (recipients). For researchers' personal details, tastes and preferences are often included in the basic premise of theories of personality thus serving and reflecting the thoughts and values of those who developed them. Which way you could solve this problem – by eliminating this double-sided subjectivity for an adequate representation of generic nature and human nature?

As the results of chromatic analysis, it was necessary to refer to the historical experience of the quest of human spirit, which, as it turned out, for millennia reproduced itself in a certain condition, and in particular, in the the canonized colors . And most significantly, these characteristics have almost been completely objectified all the subjective manifestations – of both the subjects and the objects of study. This approach has been taken in the "Chromaticism Myth", in the "Antique chromatism," in "The Color of Culture", in "Mind and Gender ' which allowed combining different languages pertinent to different domains of science, and, in addition, art and religion for recreating natural human intelligence .

Since the object of this work is the language of art, created by the artist as a subject of aesthetic interaction, it is, in its turn, implies the existence of certain information process. The same information (as opposed to the signal) has ontologically ideal predicates and its adequate model might be represented by a colour , as perfect and simultaneously objectified by world culture and / or in painting , and / or color as the canons of certain universals.

Context of the same color can dramatically change the semantics depending on the conditions of perception. The Context as connected integrity, ensuring the consistency of its parts, chromatism is a carrier of holistic value and is regarded as the foundation, cementing the dependence of the individual characters of the given factors. In the "The chromaticism of a myth" I have shown that the characteristic feature of the color modality is the opponent character of the percept processing as ideal unsubjectified images, which do not exist for touch, smell, taste, hearing, or as the functions of processing stimuli that is in relation to the material objectified images. To test the methodology let's briefly consider the semantics of achromatic tones to use the resulting patterns for aesthetic analysis of language and culture and art , in particular,.

In the "atomic" model of intelligence the white colour sublimates the global function of the global – maternal consciousness. White color in the chromatic model characterizes the past – the memory of mankind, which it is for some reason is being more and more neglected.

Gray is a sublimated archetype of chromaticism. In the chromatic model of intelligence the gray colour represents creative features of the global subconsciousness. The temporal aspect of this sublimate – is the imperceptible present.

Black color often meant death, syncope, sleep or darkness.

Since black things always seem heavier than others, the composition theory states that black color gives a sense of wrong form of the subject, as drowns chiaroscuro. In chromatism this formlessness of the black colour is explained by the fact that it sublimates the information of the future tense, which can not be fully framed, objectified, realized in the present. Of course, the ethical view of colors provides a lot to understand their semantics. However, it remains unclear why Mother Earth, Demeter, Cora are symbolized by the black colour . Or why the Christian miniature, in the church and easel painting of the Virgin Mary at the Annunciation is often depicted in black robes, or why the

melancholic genius is often characterized by the black color. Chromaticism as a scientific discipline answers these questions quite clearly and definitely.

Thus, it remains only to conclude this message by a few rhetorical questions, of the "knowledge", for the interested persons will always find an adequate response in the collective unconscious of their own intelligence. Does not the image of twisted legs sound archetypal, though the snake might so gracefully twist around the tree luring Eve? Isn't the image of Adam traditional being busy with the apple and ignoring this controversial metaphysical nature of femininity for millenia? And isn't our present really so imperceptible, the color of which is so visibly represented by the Creator in its ambivalence? Isn't that the image of our world captured by Man Ray in this confrontational contrasting black and white, "top" and "bottom", "yesterday" and "tomorrow"? In this combination of the world femininity and its aesthetic transformation in the works of art, in all probability, there rests the language of art as a means of intercultural communication.

*Key words:* semantics of art, non-verbal language of communication, both ontologically perfect color, chromatic model complex systems.