

Цвет как язык живописи в психологии искусства Н.Н. Волкова (к 110 летию со дня рождения)

Н.С. Полева,

кандидат психологических наук, старший научный сотрудник лаборатории исторической психологии личности Психологического института РАО

Работы Н.Н. Волкова — это опыт исследования проблем психологии изобразительного искусства на основе методологических принципов, разработанных в ГАХН под руководством Г.Г. Шпета. В центре внимания психологии изобразительного искусства Н.Н. Волкова — проблемы создания и восприятия произведений искусства как проблемы создания и понимания языка живописи, смысла художественного произведения.

Живописное изображение, по мысли Волкова, — не простое подражание действительности, а перевод на язык искусства, что всегда является истолкованием-интерпретацией. Это требует от живописи выработки своей системы опосредования, т. е. возникновения и развития своего языка, который изменяется от эпохи к эпохе. Меняющиеся видение и изображение художником мира изменяли восприятие зрителя, его видение и понимание изображения. Таким образом, искусство и культура в целом становятся факторами, детерминирующими развитие художественного восприятия человека. Отличительной особенностью художественного восприятия цвета как результата культурно-исторического развития, изобразительной и художественной практики человека является обогащенное восприятие цвета, когда, кроме своих основных или собственных качеств, цвет приобретает несобственные. Цвет в теории Н.Н. Волкова как слово языка живописи — это «многоговорящий» цвет, синтетическое художественное средство.

Ключевые слова: индивидуальный словарь художника, культурно-историческая детерминация, обогащенное восприятие цвета, система опосредования, смысл художественного произведения, собственные и несобственные качества цвета, художественное восприятие, язык живописи.

5 сентября 2007 г. исполнилось 110 лет со дня рождения известного российского психолога, философа, художника, искусствоведа и педагога Николая Николаевича Волкова. ALMA MATER для Волкова (как и для многих его будущих коллег) — историко-филологический факультет Московского университета (1914–1922). Здесь он занимался психологией, логикой, историей философии. После окончания университета преподавал литературу в средней школе. В годы Гражданской войны (1918–1921) Н.Н. Волков был призван в ряды Красной Армии. Еще в университете он, как и его двоюродный брат Н.И. Жинкин, стал учеником, а впоследствии одним из ближайших сотрудников выдающегося ученого Г.Г. Шпета. Не без влияния Шпета Волков надолго вместе с математикой и математической логикой. Вмексте с другими учениками Шпета в 1920-е гг. Волков работал в Институте научной философии, был членом Московского лингвистического кружка. По приглашению Г.Г. Шпета в 1924 г. Волков стано-

вится научным сотрудником философского отделения Государственной академии художественных наук (ГАХН). В ГАХН Волков был заместителем председателя знаменитой Комиссии по изучению художественной формы. В рамках международного сотрудничества ученые ГАХН имели возможность выезжать за границу, и в 1925–1926 гг. Н.Н. Волкову посчастливилось побывать в научной командировке во Фрайбургском университете, где он ознакомился с состоянием современной феноменологической философии. Как А. Цирес, А. Зак, А. Ахманов, Н.Н. Волков был представителем Московской феноменологической школы, и его поездка во Фрайбург стала практически единственным источником информации о развитии феноменологии в Европе. (В 1998 г. в № 1 журнала «Логос» опубликованы его «Письма из Фрайбурга»).

К 25-летию научной деятельности Г.Г. Шпета (1925) Н.Н. Волков и его коллеги — ученики Шпета (Жинкин, Цирес, Ахманов, Зак) преподнесли ему

альбом, названный ими «Квартет», со своими философскими произведениями, посвященными учителю. В этом сборнике Н.Н. Волков поместил свою статью «О суждении», содержащую обширную критическую часть и собственный оригинальный подход к проблеме суждения, который формировался под влиянием увлечения феноменологией и работ Г.Г. Шпета. В опубликованной в журнале ГАХН статье «Что такое метафора» Волков продолжил начатую им работу, в которой пытался применить положения своей теории суждений к теории поэтических тропов. Впоследствии, вспоминая эту работу, ученый признавал, что больше ему удалось именно критическая часть.

Хотелось бы отметить, что общение со Шпетом, работа под его руководством оставались значимыми для всех его учеников, в том числе и для Волкова, всю жизнь. После повторного ареста Шпета традиционными стали ежегодные встречи родных и друзей в дни его рождения. Сначала эти встречи происходили в доме у вдовы Шпета Натальи Константиновны, потом у его старшей дочери Леноры Густавовны, а после ее смерти — у Татьяны Густавовны, доказывая, что, пока жива память о человеке, жив и он.

В 1920-е гг. Волков все свое свободное время отдавал творческой работе в области живописи (особенно технике акварели), заниматься которой начал еще в школьные годы под руководством Шишкиной. Первые зрелые работы Волкова были представлены в 1933 г. на выставке «15 лет советской графики». Специалисты ставят Н.Н. Волкова как мастера акварели в один ряд с такими известными художниками, как А.В. Фонвизин, Л.А. Бруни, С.В. Герасимов, работы которых составили основу акварельной школы России XX в.

После закрытия ГАХН Волков некоторое время преподавал математику в школе, а затем почти полностью посвятил себя живописи. Из-за болезни жены значительные периоды времени он часто проводил под Москвой, где его и застало начало Отечественной войны. Болезнь жены помешала их быстрой эвакуации, поэтому на несколько месяцев Волков с семьей оказался в оккупационной зоне, что впоследствии серьезно отягчило его жизнь, в том числе и научную, и привело к вынужденному уходу из Психологического института.

В годы Великой Отечественной войны Н.Н. Волков был корреспондентом Военно-медицинского музея, побывал на Брянском, Втором украинском фронтах, Курской дуге. Его акварели являлись настоящими художественными документами этого периода, многие из них стали впоследствии основой для живописных полотен, хранящихся в экспозиции музея.

В 1945 г. по приглашению А.А. Смирнова Волков пришел в Институт психологии Академии педагогических наук, где вместе с Жинкиным возобновил активную научную деятельность. С 1947 по 1952 г. Волков заведовал лабораторией художественного творчества института, защитил кандидатскую, а затем и докторскую диссертацию, посвященную проблеме

восприятия предмета и рисунка; принимал участие в исследовательской работе Института художественного воспитания. За время работы в Институте психологии он опубликовал ряд работ по психологии восприятия и художественного творчества. Из них особенно значимым является его фундаментальный труд (докторская диссертация) «Восприятие предмета и рисунка» (1950), который широко используется учеными, занимающимися вопросами психологии художественного творчества и восприятия живописи, а также специалистами по эстетическому воспитанию. Эта книга имеет существенное значение и для общей психологии, для теории восприятия. В ней Волков на основе анализа имевшихся в то время теорий константности и своего обширного экспериментального материала дал новую трактовку константности восприятия, рассматривая ранее не привлекавший внимания психологов вопрос о различии между восприятием предмета и восприятием его изображения на плоскости. Достаточно актуальной была и остается данная Волковым трактовка зрительного восприятия как активной перцептивно-мыслительной деятельности, состоящей из зрительных суждений, зрительных оценок и зрительных обобщений. Представляет интерес и его учение о зонной природе зрительного восприятия.

Активная и плодотворная деятельность Н.Н. Волкова вызывала не только уважение, но и зависть, и недоброжелательство со стороны некоторых коллег. Вскоре после защиты докторской диссертации он был вынужден уйти из института, так как письма, в которых сообщалось о его пребывании в оккупации, становились опасными и для него, и для руководства института. После увольнения из Института психологии Волков несколько лет оставался без работы и только с 1955 г. (в период либерализации) начинает вновь вести плодотворную и интенсивную исследовательскую работу, до последнего дня своей жизни сотрудничая с НИИ истории и теории искусств Академии художеств СССР. Одновременно он продолжал заниматься живописью, проблемами теории и истории изобразительного искусства. Волков активно выставляется, в том числе и за рубежом (1956 г. — Брюссель, 1961 г. — ГДР и Финляндия). Он был делегатом съездов художников РСФСР и СССР, работал в секции графики МОСХ (1963—1967), в Комиссии по акварели СХ СССР, выступал с лекциями и докладами. В 1972 г. Н.Н. Волкову было присуждено звание «Заслуженный деятель искусств РСФСР». В этот период он опубликовал ряд работ по теории и истории живописи, психологии искусства, среди которых фундаментальные труды «Цвет в живописи» (1965) и «Композиция в живописи» (1977). Заслуживает внимания и небольшая по объему, но очень интересная и для профессиональных художников, и для психологов работа 1973 г. «Мысли об искусстве». Отличительной особенностью книг Н.Н. Волкова является комплексный, междисциплинарный подход к исследованию проблем теории и психологии искусства.

Работы Н.Н. Волкова, к сожалению, не переиздавались с «застойных времен». С большой долей уверенности можно предположить, что его имя мало что говорит сегодняшним студентам-психологам, и вряд ли они знакомы с его работами. Обширный материал о жизни и творчестве ученого, который ждет своих исследователей, хранится в РГАЛИ. Личный фонд Волкова содержит не только фотографии, рисунки, письма и записные книжки, но и рукописи его статей, очерков, лекций, выступлений, которые будут интересны и ученым, занимающимся исследованием отечественной истории психологии, и специалистам в области психологии искусства.

Книги Н.Н. Волкова «Цвет в живописи» и «Композиция в живописи» уникальны с точки зрения как искусствоведения, так и психологии искусства. В этих двух фундаментальных трудах, а также в работах «Восприятие предмета и рисунка», «Восприятие картины», «Мысли об искусстве» и других Волков на материале изобразительного искусства обращается к проблемам психологии художественного творчества и восприятия, создавая собственную авторскую концепцию психологии искусства. Исследование проблем психологии изобразительного искусства выводит Волкова на обобщения более высокого уровня и нахождение общих закономерностей, характерных для всех (по крайней мере многих) видов искусств.

Как же формируется, с точки зрения Н.Н. Волкова, особый для изобразительного искусства язык? Ответ на этот вопрос содержится прежде всего в его работе «Цвет в живописи». Живописное изображение, по мысли Волкова, это не простое повторение действительности, не подражание. Это всегда перевод на язык искусства, язык живописи. Невозможность непосредственного отражения действительности в изображении становится стимулирующим фактором для развития и приложения духовных сил человека, так как «перевод» на язык искусства всегда является истолкованием, интерпретацией. Такое истолкование-интерпретация требует выработки своей **системы опосредования**, т. е. возникновения и развития своего **языка**, который изменяется от эпохи к эпохе, от художника к художнику. Живопись, как и другие искусства, на протяжении своего существования создавала и меняла свой язык, добываясь ясности художественных средств, глубины и силы эмоционального воздействия. История формирования «языка» цвета, т. е. *художественного использования цвета в живописи и художественного восприятия цвета*, заключает в себе историю развития культуры общества.

Несмотря на наличие общих черт и закономерностей в восприятии и понимании цвета Андреем Рублевым, колористами эпохи Возрождения и нашими современниками — это разные «способы видеть», разные способы изображения-истолкования, разные способы выражения идей и чувств художника и его времени. Но это одновременно и разные способы восприятия-понимания зрителями. Современники Рублева воспринимали и понимали его иконы иначе, чем наши современники.

Каждая эпоха, каждое произведение живописи говорит со зрителем на своем языке цвета. Новый язык цвета в истории живописи принимался не сразу, он развивался, усваивая и преодолевая достижения предшествующих эпох. Одновременно с этим сам меняющийся опыт видения и изображения мира художником изменял и опыт восприятия зрителя, способ видения и «чтения» изображения, его понимание. Именно в этом заключается общность художника и зрителя, о необходимости которой для восприятия и понимания произведений искусств говорит Волков.

Искусство, культура в целом становятся в теории Н.Н. Волкова факторами, детерминирующими развитие *художественного восприятия* человека, воспитание глаза художника и зрителя: **«Наш глаз воспитан не только природой, но и искусством»** [3, с. 283]. Возможности и особенности восприятия произведений искусства, по мысли Волкова, обусловлены подготовленностью, «культурной сензитивностью» зрителя, его «художественно развитым глазом». По отношению к восприятию цвета в живописи — это глаз, чувствительный к тем качествам цвета, которые превращают цвет как природное явление в «слово» изобразительного и выразительного языка живописи. В чем же суть такой метаморфозы?

В своих работах Н.Н. Волков смещает акцент в исследовании особенностей художественного восприятия цвета творцом и зрителем из области естественно-научной детерминации в область культурно-исторической. В этом состоит качественное своеобразие его подхода к исследованию проблем психологии художественного творчества и восприятия. Законы колорита, художественного восприятия нельзя вывести только из законов природы, подчеркивает Волков. Наоборот, человек применяет их к картинам природы, любясь их красотой, именно потому, что научился воспринимать и ценить цветовое единство картины. Психология зрительного восприятия и цветоведение, оптика и физиология цветоощущений могут разъяснить лишь некоторые из приемов цветового построения картины, которым пользовался тот или иной художник, а также некоторые особенности восприятия. Но данные этих наук содержат лишь вспомогательный материал для теории колорита и психологии искусства.

Цвет на картине становится художественным средством, элементом языка живописи. Цветовой круг и палитра художника — это разные вещи. Бесконечное разнообразие красок природы художник стремится *перевести на ограниченный словарь своей палитры*. При этом аксиомой для художника является невозможность прямой имитации красок природы, так как природа располагает несравненно большим богатством средств для создания своих гармоний. В данном контексте речь идет о переложении-переводе, соответствии-отношении, которое художник устанавливает между красками природы и своей палитрой, т. е. о *выразительной и изобразительной силе палитры*, когда из немногих цветов большой ма-

стер способен извлечь бесконечное множество различных вариаций изобразительных и выразительных качеств цвета.

Эта закономерность в формировании художественных средств, языка изобразительного искусства как *системы опосредования* является общей для формирования языка искусства вообще и всех его видов.

Цвет в картине, музыкальный звук в песне, симфонии, слово в художественной литературе и поэзии, чтобы быть **выбранными** автором-творцом и воспринятыми зрителем-слушателем, нуждаются в *художественном глазе, музыкальном слухе, литературно-поэтическом чувстве языка*. Все это является, по утверждению Волкова, *продуктом культурного развития человека в процессе художественно-творческой деятельности и художественного восприятия*.

Н.Н. Волков выделяет три самых общих закона цветового построения картины — закон увиденности цвета, закон подчинения цвета содержательной задаче образа и закон единства системы переложения красок природы. Существующие типы и системы цветового построения в живописи, сложившиеся в процессе художественно-творческой деятельности человека, правдивы каждая по-своему, но каждая из них чем-то «жертвует». Волков подчеркивает, что «жертва» неизбежна в силу самого принципа переложения-интерпретации, о которых мы упоминали выше. Важно, чтобы она компенсировалась ясностью сходства, точным попаданием в тех сторонах, которые составляют основу данной системы. В этом отношении Волков видит сходство образного мышления художника и теоретического мышления ученого. Чтобы преодолеть эмпирический подход к цвету и достичь намеченной цели, художнику необходимо от чего-то отвлечься, отойти. Именно точное попадание в цель Волков называет **увиденностью, выбранностью** цвета. Такое точное попадание художника при оценке картины зрителем воспринимается как открытие и принимается как правда цвета.

Отличительной особенностью художественного восприятия цвета как результата культурно-исторического развития, изобразительной и художественной практики человека является, по мысли Волкова, **обогащенное восприятие цвета**, обрастание цвета ассоциативным ореолом.

Н.Н. Волков пишет о нескольких способах обогащения цвета в процессе создания живописных произведений. Это *способ нанесения краски, использование контрастов*, по законам которых меняется светлота, насыщенность и цветовой тон, *цветовые интервалы*, которые соединяются в *цветовые ряды*. Волков видит в этом не только средство усиления цветности, но и способ организации ритмической цветовой связности в картине.

Обогащенное восприятие цвета в теории Волкова — это обрастание цвета «ассоциативным ореолом», т. е. *обогащение цвета «несобственными» качествами*. Художественное восприятие и впечатление от цвета не исчерпываются только основными или собственными признаками цвета (светлота, насыщенность, цветовой тон). *Цвет становится носите-*

лем связанных с ним других сторон человеческого опыта. Цвет красив или некрасив, весел или мрачен, тяжел или легкий. Человек видит на плоскости картины глубину и объемы, хотя они не присущи самой плоскости. Мы видим даже пространственный уход отдельной линии на чистом листе бумаги и объем тела, очерченного на листе замкнутой линией.

В акте художественного восприятия, согласно теории Н.Н. Волкова, мы имеем дело с цветом конкретным, изображающим. Именно конкретный (а не абстрактный) цвет представляет собой «слово» языка живописи». Такие закономерности человеческого восприятия, как целостность (структурность) и ассоциативность, объясняют, почему несобственные качества становятся реальными компонентами конкретного цвета. В процессе культурно-исторического развития разные виды опыта и деятельности формируют, воспитывают обогащенную чувствительность к цвету. Впечатление связи цвета с поверхностью предмета, плотности и проницаемости цвета детерминированы нашим предметным опытом. Изобразительная и художественная практика, со своей стороны, обогатили восприятие цвета, сделали его мощным художественным средством. Соответственно, **основные качества цвета в конкретном явлении не исчерпываются своими физическими характеристиками**.

Живопись, согласно теории Н.Н. Волкова, развивалась именно как *язык изображения, поэтому изобразительность цвета* является непрерывным условием выразительного колорита картины. Волков обращает наше внимание на то, что определенная доля изобразительности присутствует в любом цветовом пятне, положенном на плоскость, что подтверждают и многочисленные эксперименты. Мы читаем пятно как фигуру или как фон, ближе-дальше, как пятно холодного или теплого тона и т. д. В подобных качествах пятна скрыто присутствует целый мир зрительного познания действительности. Но пятно цвета, создающее силуэт предмета, сложнее и богаче изобразительными качествами, чем пятно свободного цвета. Восприятие этих качеств детерминировано связями, возникшими в предметном и изобразительном опыте людей.

Когда в эпоху Возрождения возникла задача изображения красоты природы и объединения красок картины на основе природных цветовых гармоний, цвет наполнился новыми изобразительными качествами. Он стал **много говорящим цветом**, стал свидетельствовать о материальной природе изображаемых предметов, о характере изображаемой среды. По мнению Н.Н. Волкова, именно в эпоху Возрождения произошел радикальный перелом в понимании *цветовых задач живописи*. Этот перелом сказался в большей или меньшей мере на всем развитии европейской живописи. И именно ему мы обязаны воспитанием наших глаза и вкуса. Следующий качественный этап в развитии изобразительных (и выразительных) возможностей живописи Волков связывает с творчеством Тициана. У Тициана *цвет становится основным средством изображения*.

Обогащение изобразительных возможностей цвета обеспечивает и появление новой палитры *эмоциональных качеств*. Элементами цветового строя картины становятся не только светлые или насыщенные цвета, но и нежные и грубые, телесно-чувственные и мертвенные, скромные и броские, трагические и радостные и т. д. Согласно воззрениям Н.Н. Волкова, это одна из генеральных линий в развитии языка реалистической живописи — сочетание выразительности и гармонии цвета с его изобразительной многогранностью. Таким образом, цвет в картине значит не только то, что он значит сам по себе. *Цвет становится посредником в отражении других явлений действительности, даже в отражении смысла этих явлений* [3, с. 115]. В этой связи остановимся подробнее именно на эмоционально-выразительных качествах цвета.

Изобразительная сила цвета и красота цветовых сочетаний существуют в искусстве ради выражения чувств и идей человека. Краски картины могут содержать немного изобразительных качеств, не изображать свет и тень, состояние среды и глубокое пространство, объединение предметов рефлексам и цветом освещения (как в иконе), но они должны составлять *выразительный аккорд, вызывающий отклик в душе зрителя*. Волков обращает внимание на то, что краски тициановского «Себастьяна», к примеру, нельзя назвать красивыми, но они в высшей степени выразительны, как выразителен тяжелый красный колорит в поздних работах Рембрандта.

Согласно Волкову, выразительность цвета и цветовых сочетаний объяснить так же трудно, как и красоту цвета. Неоспоримым фактом является лишь наличие связи выразительности с эмоциональным опытом человечества. Выразительные цветовые сочетания несут в себе отголоски человеческих чувств и настроений, динамику чувств и еще нечто иное — особо важные для человека элементы познания жизни. Так, например, в русской иконе цвет всегда был выразителем чувств и часто играл роль своеобразной метафоры, полной эмоционального смысла. Чувства, вызванные иконой Рублева, не являются следствием лишь сюжета, который часто излагался в другом эмоциональном ключе. Помимо рублевской «Троицы», существуют другие иконы и фрески, написанные на тот же сюжет, но их смысл и эмоциональный тон отличаются от творения Рублева.

Н.Н. Волков утверждает, что эмоциональные качества цвета существуют наряду с такими несобственными «изобразительными» его качествами, как плотность, пространственность, светоносность. Обращаясь к эмоциональным качествам цвета, к выразительности, Волков снова прибегает к аналогии с музыкой. В цветовых сочетаниях художник также имеет «мажорные» и «минорные» созвучия, он также оперирует ритмами — плавными переходами и скачками. Волков считает закономерным существование аналогии между музыкальной и живописной гаммой, между общей тональностью, эмоциональным строем живописного и музыкального сочинения. Все указанные аналогии, по мысли Волкова,

выражают либо *общие конструктивные законы художественных явлений, либо, что особенно важно, общие эмоциональные качества и общие эмоциональные ходы*. Но важно помнить, подчеркивает Волков, что аналогия есть именно аналогия. Она справедлива и плодотворна только с поправкой на особенности, существенные для природы данного вида искусства.

Выразительность (экспрессивность) цвета связана с его субъективностью. Восприятие цвета, согласно Волкову, не просто субъективно, оно значительно субъективнее, чем восприятие формы и пространства. Сила эмоционального воздействия цвета на зрителя объясняется именно его субъективностью — в выборе цвета (в «увиденности», «выбранности»), в почерке, манере класть мазок «мы слышим личный, особенный, «свой» голос художника» [3, с. 18]. Здесь также нельзя не отметить влияния идей Г.Г. Шпета, согласно которым *искусство не только «осмысленно», но и экспрессивно*. Экспрессия же всегда субъективна, характерна и лична, и, наоборот, субъективное всегда запечатлевается в виде экспрессии.

Субъективность художника объективируется на холсте или бумаге в произведение искусства и проявляется прежде всего в субъективной интерпретации образа. Образный строй произведения искусства, по мысли Н.Н. Волкова, связан не с сюжетом самим по себе, а с авторским толкованием-интерпретацией сюжета, с образной мыслью художника, с идеями и чувствами, которые он вложил в свое произведение. Сюжет выступает лишь как инвариант. Тот факт, что художники говорят об одном и том же сюжете разными словами, используя разные способы цветового решения и «обороты изобразительной речи», определяет разный смысл и эмоциональный тон картин.

О субъективности свидетельствует и палитра художника, представляющая собой ограниченный набор *излюбленных* им красок и их смесей. Согласно теории Н.Н. Волкова, палитра большого мастера — это *индивидуальный словарь*, который отличается уникальностью и индивидуальной неповторимостью. Отсюда и общность цветового качества всех полотен данного автора. Цвет и сама техника живописи составляют, по мысли Волкова, самый внешний, индивидуальный слой живописных средств — почерк художника, почерк в узком смысле этого слова, как мастерство руки.

Зритель читает чувства художника не только в самих образах, но и в характерной энергии мазка. Мы можем ощутить вдохновенное присутствие творца «в ударах кисти художника, так же как чувств пианиста в его пальцах». Механическое нанесение красочного слоя, так же как механическое исполнение музыкальной рукописи, ослабляет связь автора или исполнителя с произведением искусства. Напротив, живое присутствие эмоций художника-творца делает эту связь полноценной и тем определяет особый строй образа [3, с. 296]. Н.Н. Волков отмечает, что художник вживается в

эмоциональный характер изображаемого (состояния природы в пейзаже, персонажей картины, портретируемого человека). Это «вчувствование», идентификация находят непосредственное отражение в характере живописи, в типе и силе ударов кисти, напряженности цвета, в живом наложении краски. Волков называет это зримым, метафорическим рассказом о самом творце и его чувствах.

Уделяя основное внимание анализу произведений реалистической живописи, Н.Н. Волков выступает убежденным сторонником *принципа единства выразительности и изобразительности*. Изобразительная ясность цветового решения составляет, по его мнению, одно из условий выразительной силы цвета. Оппонентным кругом ученого в данном вопросе становятся сторонники абстрактной, или, как ее называет Волков, нефигуративной живописи. Согласно их воззрениям, если краски и их сочетания не просто оптические явления, а несущие смысл «слова» живописного языка, то можно рассказать о мире этими словами — только цветом, не изображая предметов [3, с. 135].

Такую точку зрения Н.Н. Волков критиковал следующим образом:

— качества цвета выступают богаче и яснее, когда цвет сталкивается с изображением предмета. Пламенеющий красный цвет заката — одно качество и смысл, пламенеющий красный как цвет плаща в иконе «Архангел Михаил» — это совсем другое качество и иной смысл, это цветовая метафора. *Краски беспредметной живописи, не связанные с изображением, несноязычны;*

— отсутствие полноценной изобразительной базы делает восприятие несобственных качеств цвета *неустойчивым;*

— поскольку эмоциональные качества цвета относятся к несобственным, то, обращаясь к проблеме влияния цвета на эмоциональное состояние человека в абстрактной живописи, можно говорить только о неустойчивости, вариативности и бедности эмоциональных отголосков при отсутствии ясного изображения.

Анализируя работы великих колористов разных эпох, Волков выделяет генеральную линию в развитии реалистической живописи — **обогащение изобразительных и выразительных возможностей цвета**. *Чем богаче изобразительная основа, тем больше можно сказать и выразить цветом.*

Н.Н. Волков не ставил в своей книге цель отразить историю живописи или историю колорита. Он останавливается на наиболее кульминационных, переломных, с его точки зрения, этапах в развитии живописи. Для психологии искусства — это этапы филогенетического развития языка изобразительного искусства. Работа Волкова содержит уникальный материал для понимания основных тенденций и направлений формирования «культуры видения цвета и культуры цвета на картине», т. е. формирования и развития «языка» живописи как знака, как системы опосредования, понимания общей логики развития и его детерминант.

Согласно теории Волкова, в живописи не всякая краска, положенная на холст, превращается в цвет, не всякая краска «звучит». Поэтому он отстаивает принцип выделения цвета как средства искусства, цвета особого, выразительного, специального, присутствующего в живописи, в отличие от цвета как природного явления.

Когда же, по мысли Волкова, краска перестает быть голой краской и становится цветом?

Первое условие: краска становится цветом, т. е. элементом языка картины, если она органически входит в общий цветовой строй (колорит) картины. Принцип единства — важнейший принцип формы и образного строя.

Второе условие: краска становится цветом, если она достаточно звучна по отношению к соседнему цвету. Иначе она создает грязное («немузыкальное») отношение, «невнятный лепет», а не ясные слова.

Третье условие: краска, вошедшая в цветовой строй картины, всегда несет в себе ясные или скрытые (в декоративной живописи) изобразительную и выразительную функции. Поскольку живопись создавалась как язык изображения, цвет, в зависимости от того, что и как он изображает, принимает множество новых качеств [3, с. 147]. Кроме своих основных или собственных качеств, цвет приобретает несобственные качества (пространственные, световые, эмоциональные и др. качества цвета), которые проявляются только в соединении с изображением.

Таким образом, цвет в теории Н.Н. Волкова как слово языка живописи — это «многоговорящий», «многозначный» цвет. Красочное пятно цветной краски на картине художника — это *синтетическое* художественное средство. Оно означает и цвет предмета, и освещение, и пространство, и характер поверхности и среды, и пластику, и материал, и плотность, и чувства художника, и мастерство его руки, становится зримым рассказом и о самом процессе создания художественного произведения.

Анализируя основные положения психологии искусства Н.Н. Волкова, необходимо остановиться на его оппонентном круге, в частности на его полемике с аналитической психологией искусства Л.С. Выготского, которую Волков дает в своей книге «Композиция в живописи» в разделе «Эксперименты и примечания» [2, с. 253–254]. Выготский определяет метод психологии искусства как движение «от формы художественного произведения через функциональный анализ ее элементов и структуры к воссозданию эстетической реакции и к установлению ее общих законов». Здесь, по мнению Волкова, возможны два толкования. Либо форма понимается как раздражитель, функция которого — вызвать эстетическую реакцию на нее, и тогда, вопреки всем доводам Выготского против формализма, *искусство обесмысливается, лишается своей концептуальной стороны*. Волков видит в этом бехтеревскую психологию реактологического типа. Либо **форма заключает в себе свою функцию как содержательная форма, несущая эмоции, смысл, идею** (это позиция самого Н.Н. Волкова). Он считает, что в

критике Выготским формалистов можно предвидеть этот плодотворный ход мысли. Например, в этюде «Легкое дыхание» анализ формы, анализ расхождения между временем сюжета и последовательностью изложения открывает, по мнению Волкова, глубокие смысловые связи и, кажется, в понимании этих связей и заключается, по Выготскому, эстетическая сущность рассказа. Однако *основная идея книги — идея «катарсиса» как эстетической реакции на искусство — уводит от конкретного анализа смысла и его выражения*. Более того, в «катарсисе» как цели искусства форма, по Выготскому, «уничтожает» содержание. О концептуальном содержании вообще нет речи, «уничтожаются» реальные чувства. Волков видит в этом своего рода «сублимацию» чувств. «Вообще книга Выготского интересна тем, что в ней отразились споры 20-х г. И всюду Выготский пытается занять свою позицию. Он утверждает искусство как особый вид познания, полагая, что оно не образное познание, а совсем особое» [там же]. В связи с этим Волков вспоминает сделанный в середине 1920-х гг. в ГАХН блестящий доклад Г.Г. Шпета на ту же тему и с аналогичной попыткой утверждать эстетическое познание как совсем особое (а не просто познание в образах). «Выготский спорит с формалистами, однако вместо смысла произведения, единого с формой, ищет реакцию на чистую форму, следуя в ее анализе в целом за формалистами» [там же]. В 1928 г. в журнале «Искусство» ГАХН Н.Н. Волков опубликовал статью «Композиция лирического стихотворения А.С. Пушкина «Стансы» (в параллель Жирмунскому). Уже тогда это был анализ художественной формы, вскрывавший *смысловые связи*, начиная с общего смыслового алгоритма и кончая смысловыми резонансами в мелодике стиха.

«Выготский отрицает рефлексологию Бехтерева, однако не может отказаться от схемы «раздражитель—реакция» (задержанная реакция). Он сокрушает фрейдизм, однако его «катарсис» слишком похож на фрейдовскую сублимацию. Все это — круги по чужим областям вокруг искусства, выражающие неудовлетворительность состояния эстетики и искусствознания. Идея «знаковых систем», «внутренней формы» и многие другие идеи также возникли и обсуждались в 20-е годы. Выготскому принадлежит бесспорная заслуга в опытах разработки идей этого времени, впрочем, в опытах противоречивых и неглубоких» [2, с. 254].

Не «катарсис» как эстетическая реакция на искусство, а «*логос*» (как слово, смысл, идея) является знаковым в подходе Н.Н. Волкова к проблемам психологии искусства и проходит красной нитью через все его творчество как ученого и художника. В центре внимания Волкова — проблемы создания и восприятия произведений искусства как проблемы создания и понимания *языка* живописи, понимание *смысла* художественного произведения, когда присутствующие изобразительному искусству чувственно-воспринимаемые средства изображения становятся

словом художника, понятным зрителю, словом, несущим мысли и чувства творца, когда за внешней изобразительной формой возникает внутренняя, отрывающая путь к смыслу.

Истоки этого подхода нужно искать в начале научной и творческой биографии Н.Н. Волкова, которая была связана с именем выдающегося российского философа и психолога Г.Г. Шпета. Членство Волкова в Московском лингвистическом кружке и его научная деятельность в ГАХН под руководством этого яркого мыслителя не могли не сказаться на формировании научного мировоззрения и научно-методологических подходах молодого ученого. Работы Волкова — это опыт исследования проблем психологии изобразительного искусства на основе методологических принципов, которые разрабатывались в ГАХН под руководством Шпета.

Какие же положения теории Шпета становятся основополагающими для психологии искусства Волкова и получают свое дальнейшее развитие? Во-первых, это понимание слова (в его внешних и внутренних формах) как онтологического прообраза всякой культурно-социальной «вещи», понимание слова как всеобщего знака, которым может быть заменен всякий другой знак. Во-вторых, это положение об «осмысленности» слова и искусства: «Мысль рождается в слове и вместе с ним... мысль зачинается в слове» [4, с. 397]. Искусство, согласно теории Шпета, — знак, прототипом которого является слово, поэтому, как и слово, *искусство «осмысленно»*. «Пластика, музыка, живопись — *словесны*. Такова внешность их, через *словесность*, присущую им, они действительны. Это *реально-художественный язык*» [4, с. 369].

В своих работах Н.Н. Волков выбирает путь исследования «от художественной формы произведения искусства». Аналогией для изобразительной формы (как и для музыкальной и любой другой) он видит во внутренней и внешней форме слова, как наиболее важной и богатой знаковой структуре. Как и слово, любая картина является знаком, а ее содержание «денотатом», обозначенное знаком. Но связь между знаком и обозначаемым может быть разной. В качестве примера Волков приводит условную связь между буквой алфавита и звуком речи. Слово — особый знак, оно связано не только с тем, что оно называет. Слово содержит скрытый сгусток смысла, воплощающий историю языка. Этот скрытый смысл открывается в сопоставлении синонимов слова, называющих одно и то же свойство, но выражающих разный смысл (*скупой, скряга, скупая пустыня, скупой рыцарь*). Скрытый смысл — это содержащийся в слове образ. Поэтому слово, по утверждению Волкова, — и знак, и образ. Аналогично слову, изобразительная форма, картина связана не только с тем, что она изображает. Это еще не искусство, это условная связь буквы алфавита со звуком. Искусство начинается тогда, когда знак (изображение на картине) становится не только знаком, но и образом, символом, когда условная связь уступает место глубоким внутрен-

ним смысловым связям, которые Волков считает специфическим типом связи для произведения искусства [1]. **Смысл художественного произведения** (как душа образа, его внутренняя сторона) **является целью и формообразующим принципом искусства**. Волков провозглашает принцип единства формы и содержания, внешнего и внутреннего в искусстве. Все специфические чувственно-воспринимаемые средства изобразительного искусства (композиция, линия, форма, цвет) работают на образ, на смысл и подчинены смыслу. Смысл художественного произведения не переводим на слова и существует только на особом языке искусства, который, как и слова, выражает мысли и чувства человека. Художественное восприятие произведения искусства — это проникновение в смысл, сущ-

ность, идею, понимание-переживание смысла, это путь от внешнего к внутреннему. Именно в этом понимании-переживании смысла заключается и возможность влияния искусства на человека: «Искусство волнует человека, радует его или повергает в ужас, погружает в жизнь природы, окружает уютом или подавляет величием, делает соучастником событий, заставляет смеяться и плакать и тем формирует сознание человека, воспитывает чувства и внушает идеалы» [3, с. 12].

Творческое наследие этого интересного и не до конца оцененного нами психолога не должно быть забыто. Его работы, содержащие продуктивные идеи, требуют вдумчивого повторного прочтения, переосмысления и интерпретации с позиций современной психологии.

Литература

1. Волков Н.Н. Мысли об искусстве. М., 1973.

2. Волков Н.Н. Композиция в живописи. М., 1977.

3. Волков Н.Н. Цвет в живописи. М., 1984.

4. Шпет Г.Г. Сочинения. М., 1989.

Colour as Painting Language in N.N. Volkov's Art Psychology

N.S. Poleva,

PhD in Psychology, senior researcher at the Historical Psychology of Personality Laboratory at the Psychological Institute of the Russian Academy of Education

Works by N.N. Volkov represent the experience of researching problems in art psychology within the framework of methodological principles developed in the State Academy of Arts (GAKhN) under the guidance of G.G. Shpet. N.N. Volkov's art psychology focuses on the problem of making and perceiving pieces of art as a problem of making and understanding painting language, understanding the sense of a piece of art. According to Volkov, painting is not just an imitation of reality, but a translation of the latter into the language of art, which is always an interpretation. This means that painting has to develop its own system of mediation, i.e. to develop its own language that changes from epoch to epoch. An artist's changing way of seeing and picturing the world can as well change a viewer's way of seeing, perceiving and understanding pictures. Thus art and culture as a whole become the factors that determine the development of one's artistic perception. A distinctive feature of artistic perception of colour as a result of cultural-historical development, of one's artistic practice is the enriched perception of colour, that is, when colour, apart from its own primary characteristics, acquires some new ones that are revealed only in the unity of colour and picture. Being a word in the language of art, colour in N.N. Volkov's theory is 'multiexpressive', a synthetic artistic instrument.

Key words: artist's individual vocabulary, cultural-historical determination, enriched colour perception, mediation system, sense of piece of art, colour characteristics, artistic perception, language of art.

References

1. Volkov N.N. Mysli ob iskusstve. M., 1973.

2. Volkov N.N. Kompoziciya v zhivopisi. M., 1977.

3. Volkov N.N. Cvet v zhivopisi. M., 1984.

4. Shpet G.G. Sochineniya. M., 1989.