

Казакова Галина Михайловна

доктор культурологии, профессор

Сыктывкарский государственный
университет им. Питирима Сорокина
(Сыктывкар, Россия)

E-mail: kazakovagm@mail.ru

**Кардапольцева
Валентина Николаевна**

доктор культурологии, профессор,

заведующая кафедрой
художественного проектирования
и теории творчества

Уральский государственный горный уни-
верситет (Екатеринбург, Россия)

E-mail: kardapol@mail.ru

**ОБРАЗ «ЧЁРНОГО» В ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ:
СЕМИОТИЧЕСКАЯ АМБИВАЛЕНТНОСТЬ И ЭВОЛЮЦИЯ КОДА**

В статье проводится комплексный междисциплинарный анализ эволюции художественного и символического значения чёрного цвета в истории визуальной культуры. Рассматривается его уникальная природа как визуального мотива, совмещающего физическое отсутствие света и предельную смысловую насыщенность. Прослеживается трансформация роли чёрного цвета от древних культур, где он символизировал плодородие и загробный мир, через средневековую традицию траура, к его переосмыслению в эпоху Возрождения как знака власти. Особое внимание уделяется драматургическому использованию чёрного в традиции XVII–XIX вв. и переосмыслению в XX–XXI вв. В статье анализируется символическая многозначность чёрного через призму семиотики, феноменологии и постструктурализма.

Ключевые слова: цвет и его образ; образ «черного»; колоратив «чёрный»; семантика, семиотика, феноменология «черного»; история визуальной культуры; кьяроскуро

Для цитирования: Казакова, Г. М. Образ «чёрного» в визуальной культуре: семиотическая амбивалентность и эволюция кода / Г. М. Казакова, В. Н. Кардапольцева // Вестник культуры и искусств. — 2026. — № 2 (86). — С. 67–76.

Kazakova Galina M.

Doctor of Culturology, Professor

*Pitirim Sorokin Syktyvkar State University
(Syktyvkar, Russia)*

E-mail: kazakovagm@mail.ru

Kardapoltseva Valentina N.

*Doctor of Culturology, Professor,
Head of the artistic projecting
and theory of creative activity chair*

*Ural State Mining University
(Yekaterinburg, Russia)*

E-mail: kardapol@mail.ru

Image of “Black” in Visual Culture: Semiotic Ambivalence and Code Evolution

The article carries out complex interdisciplinary analysis of evolution of artistic and symbolic meaning of the black color in visual culture history. The article considers its unique nature as a visual motive combining physical absence of light and irreducible semantic saturation. Transformation of the role of black color starting with ancient cultures where it symbolized fertility and eternity through middle-aged tradition of mourning to its reinterpreting in the Renaissance period as a sign of power is also being visible in the article. Special attention is paid to dramaturgic use of the black in the tradition of 20th–21st centuries. The article analyzes symbolic polysemy of the black through the lens of semiotics, phenomenology and post-structuralism.

Keywords: color and its image, image of “the black”, “the black” colorative, semantics, phenomenology of “the black”, visual culture history, Chiaroscuro

For citing: G. M. Kazakova, V. N. Kardapoltseva. 2026. The Image of «black» in Visual Culture: Semiotic Ambivalence and the Evolution of Code. *Vestnik kul'tury i iskusstv [Culture and Arts Herald]*. No 2 (86): 67–76. (In Russ.).

Введение

Цвет и его образ в культуре и искусстве является не просто физическим свойством поверхности, а мощным инструментом коммуникации, способным передавать эмоции, создавать атмосферу и формировать семантическое поле произведения. Можно утверждать, что цветовая палитра любого автора — это язык, где каждый оттенок обладает собственным культурным кодом и психологическим воздействием. Мы согласны с мнением, что «нельзя изучать эти вопросы вне времени и пространства, за рамками определенного культурного контекста <...> История цвета должна быть прежде всего историей общества <...> Именно общество «производит» цвет, дает ему определение и наделяет смыслом, вырабатывает для него коды и ценности, регламентирует его

применение и его задачи. Именно общество, а вовсе не художник и не ученый и уж тем более не биологический аппарат человека и не созерцаемая нами картина природы. Проблемы цвета — это всегда социальные проблемы, ибо человек живет не обособленно, а внутри общества» [10, с. 134].

Среди всего спектра цветов «чёрный», его колоратив (цветообозначение), когнитивный образ, визуальный код, занимает исключительное, даже парадоксальное положение, которое мы приведем ниже.

Во-первых, согласно физическим и метафизическим аспектам «чёрный» не является «цветом», а определяется как полное отсутствие или поглощение светового излучения. Чёрный цвет не относится к цветам спектра и является «границей» колористического универ-

сума, за которым «конец», «пустота», «ничто». Однако в культурном и художественном контексте эта «пустота» парадоксальным образом обретает максимальную смысловую плотность. Чёрный — это не только отсутствие света, но и концентрация формы, граница видимого мира, за которой начинается трансцендентное;

Во-вторых, черный цвет, будучи ахроматическим (всецело поглощающим), становится «видимым» для человеческого глаза, когда он представляет собой совокупность палитры разных цветов: синего, красного, зеленого, коричневого. Т. е. одновременно «черное» — это «отсутствие» цвета и/или, наоборот, сложное цветье. Профессиональные живописцы традиционно избегали использования чистого пигмента («чёрная кость», «слоновая кость»). из-за его «мертвенности», который лишает живопись глубины и вибрации. Для получения «живого» чёрного художники использовали смешение дополнительных цветов (например, ультрамарина и умбры жженой), что позволяет создавать сложные оттенки с внутренним свечением. Так, например, Казимир Малевич для создания максимально черного цвета своего программного шедевра «Черный квадрат» (его он назвал «царственным младенцем», на котором «закончилось искусство»), использовал разноцветную основу жженой кости, черной охры и темно-зеленого пигмента, которые проступают через характерные трещины квадрата (кракелюры).

В-третьих, в своей эволюции образ «черного» в зависимости от историко-культурных, национально-этнических оснований и социально-личностных, воплощает диаметрально противоположные, амбивалентные смыслы:

Положительные характеристики	Отрицательные характеристики
Сила, статус, достоинство	Подавление, угроза, страх
Способность к предвидению	Недоступность
Созидание	Разрушение, конец
Содержательность	Пустота, «дыра»
Эффектность	Капризность
Собранность и др.	Депрессия и др.

Например, в Древнем Египте чёрный (кемет) символизировал плодородную землю Нила, дарующую жизнь, но одновременно

был цветом подземного царства (Анубис). Эта двойственная природа уже тогда была очевидна: цвет жизни и цвет смерти.

Сторонники Конфуция и его учения видели в черном цвете мудрость и большое количество знаний, а буддисты считали черный знаком невежества. В иудаизме есть «черный пост» — это время, когда переодеваются в черное и скорбят о разрушении храма. Черный цвет наделяют такими качествами, как: стремление к хаосу, разрушению, мстительности, злобе, темному колдовству и бандитизму: пиратские флаги были черными, а нигилисты признавали его своим цветом [14, с. 56–57].

Уникальная противоречивость черного усиливается в современную эпоху. В условиях визуального шума и информационной перегрузки чёрный цвет приобретает новое значение. Он становится инструментом минимализма, «ухода в себя», отчуждения, эстетики протеста [9, с. 51–52] и медитативной тишины. Есть версии, что темные оттенки вызывают негативное восприятие действительности, де-прессивность, мрачность, тоску, а также могут свидетельствовать о волевом характере. Черный цвет ассоциируется с закрытостью, нежеланием впускать в свой мир посторонних людей и т. д. Но вместе с тем в новейшую эпоху он становится символом молчаливой роскоши и статусности. Изучение его исторической трансформации и технических аспектов, семиотической амбивалентности позволяет глубже понять визуальные, лингвистические, символические и др. механизмы воздействия образа «черного» на зрителя и выявить его универсальные коды визуальной культуры.

Физическая и метафизическая природа «черного»

С точки зрения физики, истоки чёрного цвета уходят в фундаментальное явление отсутствия света. Чёрный — это не длина волны, а «нулевое» состояние электромагнитного спектра. Однако в контексте биологической эволюции чёрный пигмент (эумеланин) обретает совершенно иную природу: он становится высшей формой адаптации, выполняя функции радиационной защиты и терморегуляции.

В антропогенном контексте первенство чёрного обусловлено физико-химической стабильностью первых пигментов. Древесный уголь и сажа (аморфный углерод) обладают кристаллохимической инертностью, что позволило им сохраняться тысячелетиями. Таким образом, чёрный становится первым «вечным» цветом в истории культуры. Его физическая природа (полное поглощение фотонов) на ментальном уровне закрепляется за архетипами пустоты, первозданного хаоса и абсолютного знания, спрятанного во тьме [10, с. 134].

Гносеологические, теоретические и методологические основы колоратива «черный»

Теоретические, методологические, гносеологические и семантические основы эстетико-хроматической проблематики и, в частности, колоратива «чёрного» закладываются в античные времена.

Взгляды, отражающие религиозно-мифологические и ранние натурфилософские представления о природе цвета, изложены в философских текстах Платона («Тимей»), Аристотеля («О душе», «О чувственном восприятии и о чувственно-воспринимаемом»). Аристотель выделял 3 основных цвета: белый (вода, воздух, земля), желтый (огонь), черный (разрушение, состояние перехода). Планид в своей «Натуральной истории» выделил 4 основных цвета: красный, белый, желтый и черный. Для определения основных цветов Эмпедокл и Планид пользовались зрительными впечатлениями, а Аристотель определял их экспериментальным путем [14]. Хроматические представления Эмпедокла и Демокрита отражены в сочинении Теофраста «Об ощущениях», интерпретация цвета в рамках пифагорейской концепции чисел изложена в тексте Ямвлиха «Жизнь Пифагора».

Позднее, в Средневековье, отцы церкви в своих текстах сформировали теологическую христианскую концепцию света и цвета: Аврелий Августин — в «Исповеди», Псевдо-Дιονисий Ареопагит — в «Ареопагитике». Более поздние средневековые трактаты, основанные преимущественно на переосмыслении Аристотеля, отражают позицию христианского философов, относительно черного цвета, а

также универсальный символизм средних веков: «О гебдомадах» А. М. Т. С. Боэция, «Об истине» Ансельма Кентерберийского, «О смешении элементов» Фомы Аквинского.

В эпоху Ренессанса появляются теоретические работы прикладного характера, трактующие проблему черного цвета в связи с определенными художественными задачами: «Отдых» Рафаэля Боргини, «Трактат об искусстве живописи, скульптуры и архитектуры» Паоло Ломатто, «О науке и искусстве» Леонардо да Винчи и другие.

Постепенное формирование научной позиции в хроматической проблематике, происходившее в Новое время, отражено в произведениях: «Новый Органон» Ф. Бэкона, «Опыт о человеческом разуме» Дж. Локка «Опыт вкуса» А. Джерарда, «К учению о цвете» И. В. Гете и других. В конце XIX — начале XX века складывается научная база перцептивной психологии цвета: «Основы физиологической психологии» В. М. Вундта «Основы психофизики» Г. Ф. Липпса, «Руководство к психологии» Т. Липпса» [13, с. 12–13].

В течение XX века психология восприятия цвета становится весьма последовательной научной доктриной (например, Р. Арнхейм «Искусство и визуальное восприятие», А. Маслоу «Мотивация»). Огромную роль в формировании научной позиции относительно роли цвета в художественном творчестве сыграли теоретические работы практикующих художников, (например, Василий Кандинский в теоретической работе «О духовном в искусстве» анализировал чёрный как «безмолвие», «бесконечную пустоту», которая может быть пугающей или величественной [5]; а Казимир Малевич в 1915 году пишет «Чёрный квадрат» — «акт, который можно считать точкой отсчёта нового искусства. Здесь чёрный — это уже не тень или смерть. Это нулевая точка формы, абсолютный и конечный символ» [8].

В рамках сформировавшейся в XX веке теории информации определились некоторые устойчивые принципы формального подхода к оценке невербальной, в том числе и хроматической, коммуникации: «Теория информации и эстетическое восприятие» А. Моля, «Язык в отношении к другим системам коммуника-

ции» Р. Якобсона, «Отсутствующая структура» У. Эко, «Понимание медиа: внешние расширения человека» М. Маклюэна; структурализм: «Исследования по эстетике и теории искусства» Я. Мукаржовского. Из современных исследователей эстетико-хроматической проблематики можно назвать Н. В. Серова [11], Н. А. Караеву [4], Ю. Г. Клинцову [6], С. Н. Суздальцеву [13, с. 12–13] и др.

Помимо научного подхода, большое значение для массового эстетико-хроматического просвещения имел колоратив «черный» в мифологии и народном эпосе [15] (например, русские сказки, пословицы, поговорки, обороты: «черный ворон», «девка-чернавка», «держат в черном теле», «на черный день», «отплатить черной неблагодарностью», «черная злоба», «черная магия», и т. д.); в прозе великих классиков (Л. Н. Толстой [3], М. А. Цветаева, Ч. Айтматов [2] и др.); в поэзии — А. Блока, А. Белого, С. Есенина, К. Бальмонта, В. Хлебникова и др. Многие русские музыканты и композиторы обладали «цветным слухом»: А. Н. Скрябин в своей музыкальной поэме «Прометей» написал «партию света» (т. е. световое сопровождение музыки); Н. А. Римский-Корсаков говорил, что «диезные строи в нем вызывают представления цветов, а бемольные <...> рисуют настроения или же большую, или меньшую степень тепла...» Среди живописцев, остро чувствовавших цветомузыкальные соответствия, помимо К. Малевича и В. Кандинского, можно назвать Д. Уистлера, М. Чюрлениса, А. Лентулова [14, с. 49].

Семиотическая гибкость «чёрного» в эволюции

Символика чёрного цвета отличается исключительной подвижностью и амбивалентностью.

В развитии цветового символизма исследователи выделяют следующие этапы:

- «космогонический» (мифологический: первобытность и античность) — цвет как символ мировых сил, стихий и начал;
- «религиозный» (богословский: средневековье) — свет и цвет как атрибуты божественного;

- «социально-психологический» (начиная с эпохи Возрождения до современности) — цветовая символика общественно-политических, социальных и индивидуально-психологических процессов и явлений [Там же, с. 62].

Первобытные и современные примитивные народы отождествляли красный, белый и черный цвета с наиболее ценными для них веществами и жизненно важными стихиями: кровь, огонь, молоко, земля. Эта триада надолго сохраняет значение основной. Данная классификация цветов соответствовала устройству первобытного Космоса.

В античную эпоху, когда основы наук начинают вытеснять религию, появляются другие основания классификации цветов: цвета делятся на благородные и низкие, культурные и варварские. В античности тёмные тона использовались как фон для подчёркивания формы, служа технической базой для пластического выявления объёма (античная вазопись, например).

В средневековой Европе появляется новое и единственное основание для классификации — христианская религия и ее догматы: цвета подразделяются на «божественные» (например, белый цвет символизирует Христа, Бога, ангелов, является чистым непорочным цветом) и «богопротивные». Черный цвет мог быть трактован как положительным, так и отрицательным. Он мог быть ассоциирован с внутренним достоинством, монахи одевались в него в знак смирения и воздержания. С другой — этот цвет напоминал о загробном мире, грехах и силах зла. Ближе к X веку черный считался цветом дьявола, цветом загробного мира. Только монахи-бенедиктинцы продолжали хранить верность черным рясам.

В эпоху Возрождения в Европе пользуются как античной, так и средневековой классификацией цвета. Леонардо Да Винчи — создатель новой цветовой системы. Он считал, что основных цветов шесть: красный, желтый, зеленый, синий, белый, черный. В эпоху Ренессанса черный цвет берет реванш. Он становится цветом одежд художников, торговцев и чиновников-управленцев. Начинает появляться большое количество портретов, где модели

полностью были одеты в черные одежды [7, с. 52]. Как писал историк Мишель Пастуро, причин у столь грандиозной перемены было две — черный стали использовать в рыцарской геральдике; черным был соболиный мех, который привозили из России для королевского и княжеского гардеробов [10, с. 134]. С началом эпохи Возрождения цвет постепенно теряет свои мистические ассоциации. Начинается постижение физической природы света и цвета. В это же время возникают первые цветовые системы психологических свойств человека. Великие Караваджо и Рембрандт вошли в историю живописи как гении кьяроскуро (от итал. — «светотень») — живописного эффекта, основанного на контрасте между ярко освещенными фигурами и плотно затененным фоном. Для них чёрный перестал быть просто фоном или тенью; он стал активным, живым пространством картины. Эта густая тьма была не пустотой, а насыщенной средой, из которой рождался свет и глубочайший психологизм. Таким образом, начинается новый этап в развитии цветовой символики. Цвет начинает всё больше становиться символом человека, его чувств, отношений. В будущем это приведёт к началу исследований взаимосвязи между цветом и психикой.

В XVII–XIX веках начинается новый этап классификации цвета. Ньютон вводит естественнонаучную (физическую) основу классификации цветов, а именно, спектр белого света, в котором выделяются семь простых спектральных цветов и один пурпурный, образованный смешением крайних цветов спектра. Феномен цвета обретает физическую сущность, но утрачивает связь с космическими сущностями. Теперь воссоединение цвета с космосом нуждается в философской рефлексии. Позже появляются классификации цвета Филиппа Отто Рунге, Мишеля Шевреля, Г. Гельмгольца и др. Для цветового символизма теперь характерна эклектичность. Цветовая символика становится более индивидуализированной. Она испытывает на себе влияние различных культурных традиций. Но во всех случаях «черный» по-прежнему означает некую точку колористической систематики, границу, окончание или, наоборот, начало.

В начале XX в. первые фотографии и кинематограф формируют очередной черно-белый мир, мир без цвета. С. Эйзенштейн описывает пример из своей практики, подтверждающий именно такой обусловленный подход к монохромному решению и амбивалентность восприятия «черного» в разных культурных традициях: «Достаточно сличить тему белого и черного цвета в фильмах «Старое и новое» и «Александр Невский». В первом случае с черным цветом связывалось реакционное, преступное и отсталое, а с белым — радость, жизнь, новые формы хозяйствования. Во втором случае на долю белого цвета с рыцарскими облачениями выпадали темы жестокости, злодейства, смерти (это очень удивило за границей и было отмечено иностранной прессой); черный цвет вместе с русскими войсками нес положительную тему — геройства и патриотизма» [Цит. по: 14, с. 54]. Такая перестановка черного и белого не противоречит обычной символике этих цветов: в России, например, цвет траура — черный, но погребальный саван — белый; в Японии и Индии цвет траура — белый; враги Советской власти во время гражданской войны назывались «белыми», хотя дела их были «черными» [Там же].

В новейшей истории яркая цветовая гамма характеризует периоды расцвета, а скромная и непритязательная — периоды спада (депрессии) в экономике и общественной жизни. В период Второй мировой войны преобладают мрачные темные тона вперемежку с цветом хаки и другими цветами военной формы. В 60-е годы движения хиппи, сексуальная революция и социальные потрясения вызвали к жизни пеструю, разношерстную и зачастую противоречивую гамму цветочных оттенков. И так далее: периоды пресыщения цветом сменяются монохромными периодами колористики пространств и предметов; «черный» цвет становится то отвергаем, то возносится на вершину стиля (в рекламе, дизайне, архитектуре и т. д.), меняет свою символичность — от протестной семантики [9] до буржуазной респектабельности.

XX век можно считать временем рождения психологии цвета. Это направление будет

связано с именем великого поэта Германии И. В. Гёте, автором «Учения о цвете». Восприятие чёрного неразрывно связано и с глубинными структурами индивидуального и коллективного бессознательного (К. Г. Юнг). Чёрный выступает визуальной проекцией архетипа Тени — той тёмной части психики, которая содержит как подавленные импульсы, так и творческий потенциал. Согласно теории Макса Люшера, предпочтение чёрного может указывать на желание отгородиться от внешнего мира или стремление к власти. Однако интерпретация всегда должна учитывать контекст.

**Многозначность визуального кода
«чёрного» через призму семиотики,
феноменологии и постструктурализма**

Цвет «чёрный» — один из самых многозначных и символически насыщенных феноменов в культуре и философии. Его интерпретация выходит далеко за рамки простого визуального восприятия, становясь объектом анализа в семиотике, феноменологии и постструктурализме. В этих подходах чёрный цвет рассматривается не только как колоратив, но и как пространство смыслов, переживаний и культурных кодов.

Семиотика трактует «чёрный» как знак и систему различий, где знак понимается как единство означающего (материальная форма) и означаемого (смысл), значение которого определяется системой культурных и языковых различий (идеи Фердинанда де Соссюра) [12]. В разных контекстах чёрный может означать траур, власть, тайну, страх, пустоту, но и элегантность, статусность, уединение, представительность. Его смысл всегда относителен: он существует только в оппозиции к другим цветам и понятиям, а также зависит от культурного кода. В постструктуралистской оптике чёрный цвет может быть симулякром — знаком, маскирующим отсутствие исходного смысла; пустоту или первооснову. «Чёрный» является метафорой для описания самой природы знака: он указывает на отсутствие (например, «черная дыра»), на границу между видимым и невидимым, на предел языка и познания. С точки зрения семиотического подхода, природа чёрного парадоксальна: оптически это

«нулевая степень», но в культуре эта пустота провоцирует механизм гиперкодификации. Чёрный становится «плавающим означающим», способным вмещать спектр смыслов.

Согласно основам феноменологии (Э. Гуссерль, М. Мерло-Понти и др.), чёрный можно трактовать как опыт восприятия, как часть жизненного мира, как феномен, переживаемый субъектом («черная полоса», «черный день» и др.). В искусстве и литературе чёрный часто становится символом тайны, бессознательного, трансцендентного, смерти или сна. Однако образ «черного» — это не только визуальное впечатление, но и телесный, эмоциональный опыт: ощущение глубины, пустоты, страха или покоя. В феноменологическом анализе важно не только то, что означает чёрный, но и как он воспринимается «здесь и сейчас», как он влияет на настроение, память, воображение. Феноменология подчёркивает, что восприятие чёрного всегда индивидуально и ситуативно: для одного это цвет траура, для другого — цвет элегантности или свободы.

Психологическое отношение нас к черному цвету отражается, прежде всего, в разговорном языке: «отложить на черный день», т. е. на неизвестное, темное будущее; «черные мысли» — нехорошие, разрушающие и угрожающие; черный ворон нам может «накаркать» недоброе будущее; встреча с черной кошкой не сулит нам ничего хорошего в будущем... Черт в русской демонологии — это «черная сила», «князь тьмы», «кромешный», «черный шут». В детстве черный цвет является атрибутом всех страшилок и жутких мест: «В одном черном-черном городе, на черной-черной улице, в черном-черном доме жил черный-черный человек...». Негативное отношение к черному цвету можно встретить в русской литературе. Одним из таких примеров может служить роман Н. С. Лескова «На ножах». Его герои-нигилисты ощущают себя «темными силами», а черный цвет преобладает в описании внешности героя-нигилиста и окружающей обстановки [1, с. 271].

В логике постструктурализма «черный» — это элемент «всеобщего текста» культуры, которому свойственна амбивалентность и игра смыслов: в этом подходе нет фиксированного

значения: чёрный — это место пересечения множества дискурсов, цитат, аллюзий. В рамках постструктуралистской парадигмы использование материалов, поглощающих свет, интерпретируется как радикальный разрыв с логоцентризмом визуального: зритель сталкивается не с репрезентацией объекта, а с презентацией онтологической пустоты. Смысл «черного» всегда множественен и открыт для новых интерпретаций. Постструктуралистская семиотика утверждает, что значение чёрного никогда не фиксируется окончательно. Вводится понятие *differance* — бесконечной отсрочки и игры смыслов (неологизм Ж. Деррида в рамках его теории деконструкции). Чёрный цвет становится не просто знаком, а полем «различания», где его значения постоянно смещаются, пересекаются и порождают новые интерпретации. В этом смысле чёрный — это неустойчивая сеть отсылок и следов.

Заключение

Таким образом, многозначность образа «чёрного» раскрывается через призму *семиотики* как система различий и отсылок, через *феноменологию* — как индивидуальный опыт восприятия и переживания, через *постструктурализм* — как открытое поле игры смыслов и текстуальных практик. Чёрный — это не просто цвет, а культурный и философский феномен, в котором пересекаются язык, архетип и восприятие. Его уникальная семиотическая гибкость и амбивалентность отражают различные визуальные коды и позволяют вмещать прямо противоположные смыслы: жизнь

и смерть, хаос и покой, скорбь и торжество, смирение и бунт. В европейском сознании за чёрным прочно закрепилась двусмысленность: тьма пугает неизвестностью (хаос), но именно из тьмы рождается свет (покой). Эта диалектика хаоса и покоя составляет основу эмоционального напряжения в визуальной культуре.

Анализ эволюции образа чёрного цвета позволяет утверждать его фундаментальную роль в развитии визуальной культуры: чёрный прошёл путь от символа тьмы к инструменту создания света (кьяроскуро), затем к статусу философского абсолюта («Чёрный квадрат») и многозначной основы разных направлений культуры. Предельная выразительность чёрного часто достигается не добавлением цвета, а сведением к первооснове — изъятием всего лишнего.

В XXI веке чёрный окончательно утрачивает стилистическую закреплённость. Чёрный используется для создания ощущения чистоты формы в предпочитаемом минимализме; в дизайне и моде чёрный становится символом технологического будущего (гаджеты); популярные иммерсивные инсталляции ставят целью тотальной темнотой перестроить сенсорный опыт зрителя. Респектабельность чёрного увеличивает продажи, выступает символом независимости от всего: от моды, общественности и от самого себя.

Но во всех случаях образ «черного» продолжает являться онтологическим, гносеологическим, аксиологическим маркером исторической эпохи и персональной уникальности.

Список литературы

1. Акулова, К. Е. Влияние психологических, социальных и эстетических факторов на колористическое решение архитектурного объекта на примере одного цвета / К. Е. Акулова, О. М. Дубынина // Избранные доклады 66-й Университетской научно-технической конференции студентов и молодых ученых : сборник. — Томск, 2020. — С. 270–272.
2. Гузиева, З. К. Цветовая символика в творчестве Чингиза Айтматова / З. К. Гузиева // Новые горизонты гуманитарного знания: традиции и современность : сборник научных статей. — Москва, 2026. — С. 14–18.
3. Ерастова, А. Д. Употребление колорантима «черный» в романе Л. Н. Толстого «Семейное счастье» / А. Д. Ерастова // Человек — язык — компьютер : сборник научных статей по результатам III Научно-практической (заочной) конференции с международным участием. Москва, 2026. — С. 169–174.

4. Карева, Н. А. Восприятие цвета в произведениях изобразительного искусства : дис. ... канд. филос. наук / Н. А. Карева. — Москва, 2004. — 186 с.
5. Кандинский, В. В. О духовном в искусстве // <https://lib.ru/CULTURE/KANDINSKIJ/kandinskij.txt> (дата обращения: 12.05.2026).
6. Клинцева, Ю. Г. Теоретическая история эстетико-цветовой рефлексии в европейской мысли : дис. ... канд. филос. наук / Ю. Г. Клинцева. — Москва, 2004. — 131 с.
7. Кобылина, Л. А. Черный цвет как средство выразительности в искусстве / Л. А. Кобылина, А. Е. Свиридова, У. В. Иванова // *Архитектурные исследования*. — 2024. — № 1 (37). — С. 48–57.
8. Малевич, К. С. Черный квадрат / К. С. Малевич. — Москва : Азбука, 2001. <https://traumlibrary.ru/book/malevich-kvadrat/malevich-kvadrat.html?ysclid=mp5cnkf9x1878149790> (дата обращения: 12.05.2026).
9. Мартынов, М. Ю. Радикальный черный. К вопросу о семантике черного цвета в анархическом дискурсе / М. Ю. Мартынов // *Слово.ру: балтийский акцент*. — 2017. — Т. 8, № 4. — С. 41–55.
10. Пастуро, М. Черный. История цвета / М. Пастуро ; пер. с фр. Н. Кулиш. — Москва, 2017. — 270 с.
11. Серов, Н. В. Цвет культуры / Н. В. Серов. — Санкт-Петербург, 2004. — 672 с.
12. Соссюр, Ф. де. Курс общей лингвистики / Ф. де Соссюр ; пер. с франц. А. М. Сухотина, под ред. и с прим. Р. И. Шор. — Москва : Едиториал УРСС, 2004. — 256 с.
13. Суздальцева, С. Н. Значение черного цвета в европейской эстетико-хроматической традиции : дис. ... канд. филос. наук / С. Н. Суздальцева. — Москва, 2010. — 164 с.
14. Черокова, А. В. Колористика и основы цветоведения : учебно-методическое пособие / А. В. Черокова. — Москва : Спутник+, 2024. — 224 с.
15. Шарейко, А. А. Славянский цветовой код (черный и зеленый цвета): ассоциативная составляющая / А. А. Шарейко // *Вестник Минского государственного лингвистического университета. Серия 1: Филология*. — 2023. — № 2 (123). — С. 50–57.

Получено 15.05.2026

References

1. Akulova K. E., Dubynina O. M. 2020. Vliyanie psikhologicheskikh, sotsial'nykh i esteticheskikh faktorov na koloristicheskoe reshenie arkhitekturnogo ob'ekta na primere odnogo tsveta [The Influence of Psychological, Social and Aesthetic Factors on the Color Solution of an Architectural Object Using the Example of One Color]. *Izbrannye doklady 66-i Universitetskoj nauchno-tehnicheskoi konferentsii studentov i molodykh uchenykh [Selected Reports of the 66th University Scientific and Technical Conference of Students and Young Scientists]*. Tomsk, pp. 270–272. (In Russ.).
2. Guz'eva Z. K. 2026. Color Symbolism in the Works of Chingiz Aitmatov. *Novye gorizonty gumanitarnogo znaniya: traditsii i sovremennost' [New Horizons of Humanitarian Knowledge: Traditions and Modernity]*. Pp. 14–18. Moscow. (In Russ.).
3. Erastova A. D. 2026. The Use of the Color Term «Black» in L. N. Tolstoy's Novel "Family Happiness". *Chelovek — yazyk — komp'yuter [Man — Language — Computer]*. Moscow. Pp. 169–174. (In Russ.).
4. Kareva N. A. 2004. Perception of Color in Works of Fine Art: Dissertation for the Degree of Candidate of Philosophical Sciences. Moscow. 186 p. (In Russ.).
5. Kandinskii V. V. O dukhovnom v iskusstve [On the Spiritual in Art]. Available from: <https://lib.ru/CULTURE/KANDINSKIJ/kandinskij.txt> (accessed: 12.05.2026). (In Russ.).
6. Klintsova Yu. G. 2004. Theoretical History of Aesthetic-Color Reflection in European Thought: Dissertation for the Degree of Candidate of Philosophical Sciences. Moscow. 131 p. (In Russ.).

7. Kobylina L. A., Sviridova A. E., Ivanova U. V. 2024. Chernyi tsvet kak sredstvo vyrazitel'nosti v iskusstve [Black Color as a Means of Expression in Art]. *Arkhitekturnye issledovaniya* [Architectural Research]. No 1 (37): 48–57. (In Russ.).
8. Malevich K. S. 2001. Chernyi kvadrat [Black Square]. Moscow: Azbuka. Available from: <https://traumlibrary.ru/book/malevich-kvadrat/malevich-kvadrat.html?ysclid=mp5cnkf9x1878149790> (accessed: 12.05.2026). (In Russ.).
9. Martynov M. Yu. 2017. Radikal'nyi chernyi. K voprosu o semantike chernogo tsвета v anarkhicheskom diskurse [Radical Black. On the Semantics of the Black Color in Anarchist Discourse]. *Slovo.ru: baltiiskii aktsent* [Slovo.ru: Baltic Accent]. Vol. 8, No 4: 41–55. (In Russ.).
10. Pasturo M. 2017. Chernyi. Istoriya tsвета [Black. A History of the Color]. Moscow. 270 p. (In Russ.).
11. Serov N. V. 2004. Tsvet kul'tury [Color of Culture]. Saint Petersburg. 672 p. (In Russ.).
12. de Saussure F. 2004. Kurs obshchei lingvistiki [Course in General Linguistics]. Trans. from French by A. M. Sukhotin, ed. and with notes by R. I. Shor. Moscow: Editorial URSS. 256 p. (In Russ.).
13. Suzdaltseva S. N. 2010. Znachenie chernogo tsвета v evropeiskoi estetiko-khromaticheskoi traditsii [The meaning of the black colour in the European aesthetic-chromatic tradition]. Thesis. Moscow. 164 p. (In Russ.).
14. Cherokova A. V. 2024. Koloristika i osnovy tsvetovedeniya: uchebno-metodicheskoe posobie [Coloristics and Fundamentals of Color Science: Educational and Methodological Guide]. Moscow: Sputnik+. 224 p. (In Russ.).
15. Shareiko A. A. 2023. Slavyanskii tsvetovoi kod (chernyi i zelenyi tsвета): assotsiativnaya sostavlyayushchaya [Slavic Color Code (Black and Green Colors): Associative Component]. *Vestnik Minskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. Seriya 1: Filologiya* [Bulletin of Minsk State Linguistic University. Series 1: Philology]. No 2 (123): 50–57. (In Russ.).

Received 15.05.2026