БИБЛИОТЕКА ЖУРНАЛА “ТЕОРИЯ МОДЫ”

ЖЕЛТЫЙ

ИСТОРИЯ ЦВЕТА



МИШЕЛЬ ПАСТУРО

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Библиотека журнала «Теория моды»

Мишель Пастуро

Желтый. История цвета

«НЛО»

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

УДК 7.03(4).017.4
ББК 85.103(4) -57

Пастуро М.

Желтый. История цвета / М. Пастуро — «НЛО», — (Библиотека журнала «Теория моды»)

ISBN 978-5-44-481656-1

Французский историк Мишель Пастуро продолжает свой масштабный проект, посвященный истории цвета в западноевропейских обществах от Древнего Рима до наших дней. В издательстве «НЛО» уже выходили книги «Синий», «Черный», «Красный» и «Зеленый», а также «Дьявольская материя. История полосок и полосатых тканей». Новая книга посвящена желтому цвету, который мало присутствует в повседневной жизни современной Европы и скудно представлен в официальной символике. Однако так было не всегда. Люди прошлого видели в нем священный цвет – цвет света, тепла, богатства и процветания. Греки и римляне уделяли ему особое место в религиозных обрядах, а кельты и германцы связывали его с богатством и бессмертием. Понижение статуса желтого цвета произошло в Средневековье. С одной стороны, он стал цветом горькой желчи и демонической серы – признаком лжи, скупости, иногда даже болезни и безумия. В то же время есть и хороший желтый: золото, мед и спелые колосья – знак власти, радости, изобилия. Этим и другим семантическим метаморфозам желтого цвета посвящена книга. Мишель Пастуро – историк-медиевист, профессор Практической школы высших исследований в Париже.

УДК 7.03(4).017.4
ББК 85.103(4) -57

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

ISBN 978-5-44-481656-1

© Пастуро М.
© НЛО

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Содержание

Предисловие 6
Благодетельный цвет 10
- Охра эпохи палеолита 12
- Желтый металл 16
- Золото в мифах 19
- Солярные культы 23
- Окрашивать в желтое 25
- Одеваться в желтое 28
- Дело Клодия 31
- О чем рассказывает лексика 35
- Цвет, о котором молчат Библия и Отцы Церкви 38

Неоднозначный цвет 41
- Желтому не место в христианской литургии 42
- Желтый цвет в геральдике 45
- Двусмысленная символика 48
- Очарование белокурых волос 51
- Желчь и моча 54
- Зависть, ложь, измена 58
- Одеяние Иуды и балахон Яна Гуса 62
- Откуда взялась желтая звезда? 66

Нелюбимый цвет 70
- Желтый цвет художников 73
- Желтый цвет ученых 76
- Желтый в повседневной жизни 79
- Словари и энциклопедии 82
- Мода: курс на Восток 86
- Неприметность, изгойство, модернизм 91
- На границах желтого: оранжевый 96
- В мире спорта 100
- Желтый цвет в наши дни 102

Библиография 106
Благодарности 113

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Мишель Пастуро
Желтый. История цвета

Предисловие

Если в своем чистом и светлом состоянии этот цвет приятен и радует нас и в своей полной силе отличается ясностью и благородством, то зато он крайне чувствителен и производит весьма неприятное действие, загрязняясь или до известной степени переходя на отрицательную сторону.
Гете[1]

Дать определение феномену цвета – дело нелегкое. Чтобы убедиться в этом, достаточно заглянуть в словарь: авторы всегда испытывают большие трудности, пытаясь предложить ясное, четкое, вразумительное определение, уложившись при этом в приемлемое количество строк. Часто определение бывает длинным и витиеватым, но при этом неполным. Порой оно содержит ошибки или просто непонятно для большинства читателей. Редко когда словарю удается успешно выполнить свою функцию, если нужно раскрыть значение слова «цвет». Это относится не только к толковому словарю французского языка, но и к аналогичным словарям других европейских языков, а также, по всей видимости, и всех языков нашей планеты.

У этих трудностей есть несколько причин. Понятно, что в течение веков определения цвета существенно различались в зависимости от исторического периода и от конкретного социума; однако даже в рамках современной эпохи на разных континентах цвет не понимается одинаково. Каждая культура осмысляет и определяет его в соответствии с окружающей средой, своей историей, своим научным знанием, своими традициями. И в этом аспекте знания жителей Западной Европы и Америки вовсе не являются образцами, на которые следует равняться, ни тем более «истинами», но всего лишь некоей совокупностью знаний среди других таких же. Кроме того, даже внутри этой совокупности знаний мнения одних специалистов не согласуются с мнениями других. Мне регулярно приходится участвовать в междисциплинарных коллоквиумах, посвященных цвету: там собираются представители самых разных областей науки – социологи, физики, лингвисты, этнологи, живописцы, химики, историки, антропологи, музыканты. Все мы очень рады возможности поговорить на жизненно важную для нас тему. Но уже через несколько минут мы замечаем, что говорим не об одном и том же: каждый специалист рассуждает о цвете, опираясь на свои собственные определения, классификации, убеждения, впечатления. Побудить остальных разделить его точку зрения – задача нелегкая, а иногда просто невыполнимая.

За минувшие века цвет определяли сначала как особое вещество, затем как разновидность света, а позднее рассматривали как ощущение: ощущение, которое вызывается светом, падающим на определенный объект, воспринимается глазом и передается в мозг. Во многих языках этимология слова, обозначающего цвет, основана на первом из этих определений: в начале времен цвет осмысляется (и воспринимается) как вещество, нечто вроде пленки, которая покрывает живые существа и неодушевленные предметы. Так обстоит дело, в частности, в индоевропейских языках. Например, латинское слово color, от которого произошли обозначения цвета в итальянском, французском, испанском, португальском, английском и так далее, принадлежит к тому же многочисленному семейству слов, что и глагол celare, то есть «обле-

[1] Гете И. В. Учение о цвете. М., 2021. С. 73. Пер. В. О. Лихтенштадта.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

кать», «маскировать»: цвет – это нечто скрывающее, маскирующее. Это нечто материальное, вторая кожа или оболочка, скрывающая тело. Такой же ход мысли мы замечаем уже у древних греков: греческое khrôma происходит от krôs, слова, обозначающего кожу и вообще все, покрывающее тело. То же самое происходит в большинстве германских языков, например в немецком: слово Farbe происходит от общегерманского farwa, которое обозначает кожу, пленку, оболочку. Схожая мысль выражена и в других языках, причем не только индоевропейских: цвет – это вещество, это покров поверх другого покрова.

Но лексика – это одно, а научные теории – совсем другое. Очень рано цвет перестали осмыслять исключительно как вещество: он стал также – и прежде всего – разновидностью света, точнее, результатом преломления света. Аристотель одним из первых начал рассматривать цвет как ослабление солнечного света, возникающее при контакте последнего с предметами, и создал самую древнюю из известных хроматическую шкалу, на которой тона идут от светлых к темным: белый, желтый, красный, зеленый, фиолетовый, черный. В Западной Европе эта шкала оставалась основной научной классификацией цветов вплоть до конца XVII века. А если точнее, до 1666 года, когда Исаак Ньютон осуществил опыты с призмой и сумел разложить белый солнечный свет на несколько лучей разных цветов. И в результате предложил миру науки новую хроматическую шкалу – спектр; на этой новой шкале не было места ни черному, ни белому, а последовательность цветов не имела никакого отношения к аристотелевской классификации, которой до этих пор пользовались ученые. В течение XVIII столетия шкала Ньютона – фиолетовый, синий, голубой, зеленый, желтый, оранжевый, красный – постепенно утвердилась как основная классификация цветов во всех областях знания, первым делом в физике, затем в химии[2]. Она занимает это положение и по сей день.

Определение цвета как результата дисперсии света, а не как особого вещества стало этапным событием для мира науки и техники: исследователи постепенно научились подчинять себе цвет, измерять его, производить и воспроизводить по своему желанию, а ремесленники малопомалу освоили способы получения его разнообразных оттенков. Теперь цвет поддавался контролю, проверке и воспроизведению; однако, став управляемым, он отчасти потерял свою загадочность. Тем более что даже художники начиная с XVIII века в своем творчестве стали сообразовываться с законами физики и оптики, начали выстраивать свою палитру в соответствии со спектром, разделять цвета на основные и второстепенные, а порой еще и третьестепенные.

Ближе к нашему времени проблемами цвета заинтересовалась нейронаука. Исследователи указывали на важную роль визуальных и перцептивных факторов: цвет – это не только материальная оболочка или игра тончайших нюансов освещения, но также – и в особенности – феномен восприятия. Цвет рождается из сочетания следующих трех элементов: источник света, освещаемый объект и человек, наделенный таким сложным воспринимающим аппаратом, одновременно анатомическим, физиологическим и культурным, как связка: глаз – мозг. Но когда в порядке эксперимента человек в качестве субъекта восприятия заменяется простым регистрирующим механизмом, мнения ученых расходятся. Представители естественных и точных наук считают, что зарегистрированный таким образом феномен все же следует считать цветом, поскольку мы можем измерить длину световой волны. Однако представители гуманитарных наук с ними не согласны: данное явление следует считать всего лишь светом, потому что цвет существует, только если он воспринимается, то есть не просто фиксируется глазом, но также расшифровывается с помощью памяти, знаний, воображения. «Цвет, на который никто не смотрит, – это цвет, которого не существует», – утверждал Гете еще в 1810 году, в третьей части своего знаменитого «Учения о цветах». Однако современные исследования доказали, что

[2] С XVIII века сформировалось мнение, что спектр – точная копия радуги, но это не так: восприятие радуги всегда было в большой степени культурным феноменом. Если древние социумы видели в небесной дуге только три или четыре цвета, то сегодня считается, что мы видим семь – то есть спектр. На самом деле мы не всегда видим именно семь. Но в начальной школе нам сказали, что в радуге семь цветов: поэтому мы их и видим. Или думаем, что видим.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

человек, слепой от рождения, став взрослым, располагает почти такой же хроматической культурой, как зрячий. Этот факт противоречит утверждениям Гете, как и утверждениям Ньютона.

Цвет в понимании физика или химика отнюдь не то же самое, что цвет в понимании невролога и биолога. А этот последний не совпадает или, во всяком случае, не вполне совпадает с представлением о цвете, которое складывается у историка, социолога, антрополога или лингвиста. По их мнению – а также с точки зрения специалистов по всем гуманитарным наукам вообще – цвет следует определять и изучать как явление в жизни общества. Для них цвет прежде всего явление социальное, а не особое вещество, или частица света, и тем более не ощущение. Именно общество, в большей степени чем природа, пигмент, свет, чем глаз или мозг, «производит» цвет, дает ему определение и наделяет смыслом, регламентирует его применение и его задачи, вырабатывает для него коды и ценности. Без общества, без культуры не будет и цветов, которым можно было бы дать определения, названия, классификацию, а только бесконечные переходы от оттенка к оттенку, сливающиеся в один неразличимый *континуум*.

* * *

Если нелегко дать определение цвету вообще, то дать определение желтому еще труднее. Можно сказать, как говорится в большинстве словарей, что желтый – цвет лимона, шафрана, золота, спелой пшеницы; и это не будет ошибкой, но не будет и определением в точном смысле слова. А еще можно заявить, что желтый – цвет, занимающий в спектре положение, соответствующее такому-то волновому диапазону. Физика это определение вполне устраивает, но что оно дает гуманитарным наукам? Абсолютно ничего.

И случай желтого не уникальный. Те же соображения можно высказать и по поводу любого другого цвета. Австрийский философ Людвиг Витгенштейн напоминает нам об этом во фразе, которая заслуженно стала знаменитой и которую я люблю цитировать в большинстве моих книг, потому что считаю ее одной из самых важных фраз, когда-либо сказанных о цвете: «Если нас спросят: „Что означают слова «красный, желтый, синий, зеленый»?“ – мы, конечно, сможем сразу же указать на предметы соответствующих цветов. Но наша способность объяснить значение данных слов этим и исчерпывается» (Bemerkungen über die Farben, I, 68).

И тем не менее на нижеследующих страницах я попытался описать долгую и длинную историю желтого в обществах Западной Европы от палеолита и почти что до наших дней. Это нелегко было сделать, ибо его история была весьма бурной, а в документах сведений о желтом заметно меньше, чем о других цветах. К какой эпохе вы бы ни обратились, о желтом речь заходит гораздо реже, чем о красном, черном, синем и даже зеленом. Причин тут несколько, но главная из них та, что значительную часть места, которое должно было принадлежать желтому цвету, часто занимает золотой. Таким образом, писать историю желтого в обществах Западной Европы в какой-то мере значит писать историю золотого; а существующий по ней материал трудно освоить, поскольку он чрезвычайно обширен, охватывает различные области жизни, и его изучение то и дело втягивает вас в различные связанные с ним темы. Зачастую исследователь может очень много сказать о золотом, но очень мало – о желтом. История золотого ставит перед ним множество вопросов, ведь золотой – это не только цвет, но также и свет, и вещество, и по каждой эпохе (по крайней мере, начиная с третьего тысячелетия до нашей эры) о нем сохранилось достаточно документальных материалов. В то время как желтый словно играет с вами в прятки. Порой он упоминается в источниках более или менее часто, а порой (например, в эпоху раннего Средневековья) – очень редко. И тогда исследователь вынужден подменять его золотым, который и сам по себе – целый океан хроматических коннотаций и всевозможных проблем.

Чтобы не утонуть в этом океане, чтобы моя книга уместилась в разумных границах, чтобы она оставалась историей именно желтого, а не золотого, я старался держать золотой на рассто-

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

янии, обращаясь к нему лишь в контексте тех периодов и исторических событий, когда это было совершенно необходимо: в связи с древними мифологиями, рождением монеты, средневековой геральдикой, искусством барокко и другими. В итоге, несмотря на недостаточность упоминаний в документах, которая иногда усложняла мою задачу, эта книга целиком и полностью является историей желтого, исследованной с помощью надежных указателей, чтобы не заблудиться в изменчивом и многоликом хроматическом лабиринте.

* * *

Настоящая работа – пятая в серии книг, которую я начал создавать двадцать лет назад. Четыре предыдущих назывались: «Синий. История цвета» (2000), «Черный. История цвета» (2008), «Зеленый. История цвета» (2013), «Красный. История цвета» (2016); все они были опубликованы в одном и том же издательстве Seuil. Как и остальные книги серии, данная работа построена по хронологическому принципу: это именно история желтого цвета, а не энциклопедия желтого, и уж тем более не анализ роли желтого в одном только современном мире. Это книга по истории, где рассматривается желтый цвет на протяжении длительного времени и во всех его аспектах, от лексики до символики, включая повседневную жизнь, обычаи, принятые в обществе, научное знание, техническое применение, религиозную мораль и художественное творчество. Слишком часто работы по истории цвета – по правде говоря, их немного – посвящены только сравнительно недавним эпохам и только одной сфере деятельности – живописи. Такое ограничение области исследования неправомерно. История цветов не дублирует историю живописи, это нечто иное, нечто гораздо более масштабное.

Как и четыре предыдущие книги, эта работа обладает лишь внешними признаками монографии. Любой цвет не существует сам по себе, он обретает смысл, «функционирует» в полную силу во всех аспектах – социальном, художественном, символическом – лишь в соединении, либо в противопоставлении с одним или несколькими другими цветами. По этой же причине его нельзя рассматривать обособленно. Говорить о желтом – значит неизбежно говорить о красном, зеленом, синем и даже о белом и черном.

Эти пять книг должны стать кирпичиками в здании, строительством которого я занимаюсь уже более полувека: истории цвета в европейских обществах, от Античности до XIX века. Даже если, как мы увидим на последующих страницах, я по необходимости буду заглядывать в более далекие и более близкие к нам эпохи, мое исследование будет разворачиваться именно в этих (уже достаточно широких) хронологических рамках. Оно также будет ограничиваться обществами стран Европы, поскольку, на мой взгляд, проблемы цвета – это прежде всего проблемы общества. А я как историк не обладаю достаточной эрудицией для того, чтобы рассуждать о всей планете, и не имею желания переписывать или пересказывать с чьих-то слов работы ученых, занимающихся неевропейскими культурами. Чтобы не городить чушь, чтобы не красть у коллег, я ограничиваюсь тем материалом, который мне знаком и который почти сорок лет был темой моих семинарских курсов в Практической школе высших исследований и в Высшей школе социальных наук. И я выражаю здесь глубокую благодарность всем моим студентам, аспирантам и вообще всем моим слушателям за плодотворный обмен мнениями, который у нас был и который, надеюсь, продолжится и в дальнейшем.

Январь 2019

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Благодетельный цвет (от начала времен до V века)

Как мы видели, дать определение желтому цвету – задача не из легких; но установить эпоху, когда люди начали выделять его в особую хроматическую категорию, возможно, еще труднее. Как бы то ни было, эти два вопроса связаны друг с другом. Ведь цвет не природное явление, а культурный феномен: его «производит» не природа, а общество. Конечно же, растения, минералы и многие другие порождения природы изначально окрашены в разнообразные цвета, которые люди, так же как и животные, только много позже постепенно научились рассматривать, различать и выделять с практическими целями (чтобы распознать спелые плоды, опасных животных, благодатные почвы, целебные воды и тому подобное). Но эти оттенки еще нельзя назвать цветами в точном смысле слова, по крайней мере с точки зрения историка. Для него, так же как и для антрополога, этнолога или лингвиста, о цветах можно будет говорить только с того момента, когда общества начнут объединять оттенки, наблюдаемые в природе, в несколько больших групп, немногочисленных, но состоящих из согласованных между собой элементов; постепенно эти группы будут восприниматься как все более и более обособленные, и наконец общества дадут им названия. Таким образом, рождение цветов следует рассматривать не как явление природы, все равно, физического или физиологического порядка, а как продукт культуры. В разных обществах его созидание происходило не одновременно и не одинаковыми темпами, а в зависимости от специфики каждого общества, географического положения, климата, повседневных нужд, символики и эстетических представлений. То же самое можно сказать и о каждом из цветов: они появились не все сразу, по крайней мере на Западе.

В ходе этого длительного и сложного процесса раньше других, по всей видимости, сформировались три хроматических комплекса: красный, белый и черный. Это не значит, что тогда не существовало желтых, зеленых, синих, коричневых, серых, фиолетовых и так далее тонов; разумеется, в природе они встречались в изобилии. Но «цветами» – то есть установленными обществом и почти абстрактно осмысляемыми категориями – они стали позже, а иногда и гораздо позже (как, например, синий). Вот почему вплоть до недавнего времени триада «красное – белое – черное» во многих областях все еще обладала большей лексической и символической мощью, чем остальные цвета[3]. Причем главным в этой триаде предположительно был красный. В самом деле, красный – первый цвет, который люди в Европе научились изготавливать и использовать; сначала, в эпоху палеолита, для живописи, а позднее, в эпоху неолита, для окрашивания. И это первый цвет, который они стали ассоциировать с кругом определенных устоявшихся представлений в жизни общества, в данном случае с такими важными понятиями, как сила, власть, ярость, любовь и красота. Главенство красного подтверждается и тем фактом, что в некоторых языках одно и то же слово означает «красное» и «цветное», а в других – «красное» и «красивое»[4]. Со временем к красному присоединились белый и черный. Так возникла первая в мире цветовая гамма, а вокруг нее постепенно выстроились древнейшие классификации цвета. Многочисленные свидетельства об этом мы находим в различных мифологиях, в Библии, в легендах и сказках, в топонимике, антропонимике и в особенности в лексике[5]. Зеленый и желтый присоединились к изначальной триаде значительно позднее; в разных культурах это происходило в разное время, но, как правило, не раньше греко-римской эпохи. Что же касается синего, то он, по-видимому, получил полноценный хроматический статус только

[3] Berlin B., Kay P. Basic Color Terms. Their Universality and Evolution. Berkeley; Los Angeles, 1969. P. 14–44.

[4] Пастуро М. Красный. История цвета. М., 2019.

[5] Gerschel L. Couleurs et teintures chez divers peuples indo-européens // Annales E. S. C. 1966. Vol. 21/3. P. 608–631.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

в зените христианского Средневековья[6]. Это не означает, что синего не было прежде, но тогда его разнообразные оттенки еще не соединились в целостный ансамбль, существующий сам по себе, помимо материальных носителей.

[6] См.: Пастуро М. Синий. История цвета. М., 2015.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Охра эпохи палеолита

Пытаться выяснить, какие отношения были у доисторического человека с желтым цветом, – безнадежное дело. Все, что мы можем, – это представить себе, что в его природной среде обитания желтых тонов было очень много, больше даже, чем красных или синих: прежде всего, разумеется, это были всевозможные растения и минералы, но также и шерсть животных, оперение птиц, солнце, звезды, молния и различные погодные явления, пламя лесных пожаров, речная вода и ил и так далее. Но ведь это мы сегодня относим все желтоватые или тускло-желтые тона к одной хроматической категории, которую называем «желтое». И у нас нет никакой уверенности в том, что люди палеолита поступали так же. Как и в том, что они, достаточно быстро начав ассоциировать солнце с теплом и светом, распространили эти ассоциации на растения или минералы, цветом напоминавшие солнце.

И тем не менее желтый – один из первых цветов, которые человек научился изготавливать для занятий живописью. Вначале он раскрашивал собственное тело, затем камни, скалы, предметы обихода и, наконец, стены пещеры. О первых нательных рисунках нам ничего неизвестно. Мы можем лишь выдвинуть гипотезу, что рисунки эти делались красками на основе глины и должны были защищать от солнца, от болезней, от укусов насекомых, а быть может, и от сил зла. Но, по всей вероятности, у них была также и таксономическая функция: указывать на принадлежность к той или иной группировке, тому или иному клану, на место в социальной иерархии, оповещать о событиях или ритуалах, обозначать пол (красная охра для мужчин, желтая для женщин) или возраст. Однако это всего лишь предположения.

А вот изучать следы охры, оставшиеся на предметах обихода, орудиях либо сосудах, представляется менее утопичным. Сохранилось много неодушевленных свидетелей тех далеких времен: овальные камни, которыми, как пестиками, измельчали охру, превращая ее в порошок; раковины, в которых хранили и транспортировали полученную таким образом краску; полые кости птиц, которые использовались, как духовые трубки, чтобы наносить ее на стену; широкие плоские камни, выполнявшие роль палитры; мелки для рисования, сделанные из палочек затвердевшей охры.

Помимо этих более или менее «охристых» инструментов, найденных в пещерах, есть еще и погребальная охра, некогда покрывавшая, украшавшая и оберегавшая усопших. В захоронениях повсеместно преобладает красная охра, которая, по-видимому, уже тогда выполняет тройную функцию: профилактическую, дейктическую и эстетическую. Попадаются и следы желтой охры, но реже, и не такие древние (самые ранние – около 45 000–40 000 лет назад). Доискиваться, какой в них мог быть вложен смысл, – пустое дело.

Палитру доисторических художников лучше всего изучать не на погребальной утвари и не на предметах обихода, а там, где она проявилась во всей своей полноте – на стенах пещер. По правде говоря, разнообразной эту палитру не назовешь. Даже если речь идет о таких больших ансамблях, как росписи самых знаменитых пещер – Шове, Коске, Ласко, Пеш-Мерль, Альтамиры и некоторых других, созданные, как считается, около 33 000–13 000 лет назад. Количество тонов в этих композициях ограничено, по крайней мере по сравнению с изображениями более поздних эпох, будь они египетские или финикийские, греческие или римские. Чаще всего встречаются красные и черные, иногда желтые и коричневые, изредка белые (вероятно, появившиеся позднее), а зеленые и синие – никогда. Оттенки черного изготовлены из древесного угля или оксида марганца; желтые тона – из глины с высоким содержанием охры; в основе красных – гематит, самый распространенный железосодержащий минерал в Европе, или сильно нагретая желтая охра. Таким образом, добыть сырье для изготовления пигментов было сравнительно нетрудно. Хочется задать другой, более сложный вопрос: как из этого сырья извлекали пигменты? Как художники палеолита научились превращать природное сырье – гли-

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

нистые минералы – в пигмент, субстанцию, с помощью которой можно наносить рисунок? И как додумались прокаливать желтую охру, чтобы получать из нее красную или даже коричневую? Правомерно ли утверждать, что уже тогда существовала химия красок? Находки археологов доказали: доисторический человек нагревал охру в каменных тиглях, чтобы выпарить из нее воду и изменить ее цвет. Некоторые из тиглей сохранились до наших дней, и на их стенках еще видны следы красящего вещества – желтого, красного и коричневого цветов[7].

Благодаря анализам, проведенным в лабораториях, мы знаем также, что порой желтые и красные пигменты обогащали материалами, которые мы сегодня считаем шихтой. Чтобы повысить укрывистость краски, чтобы она не блекла на свету или чтобы она лучше ложилась на стену пещеры, в нее добавляли тальк, полевой шпат, слюду, кварц и различные жиры. Здесь, несомненно, речь идет о самой настоящей химии. Жечь древесину, чтобы получить уголь для рисования, – дело сравнительно простое. Но выкапывать из земли куски глины, отмывать их, растворять, процеживать, высушивать, затем измельчать в ступе полученные таким образом крошки охры, чтобы превратить ее в мелкий желтоватый порошок, наконец смешивать этот порошок с мелом, растительными или животными жирами, чтобы краска приобрела те или иные оттенки либо лучше держалась на скальной поверхности, – это уже химическая технология. И художники, которые расписывали стены пещер, освоили эту технологию всего каких-нибудь пятнадцать, двадцать или тридцать тысяч лет до нашей эры.

Желтая охра – природный глинистый минерал, который получает свой цвет от примеси гидроокиси железа. Обычно он залегает в песчаных слоях почвы, на 80 % состоящих из кварца. Добытую охру необходимо отделить от песка (который все еще составляет ее большую часть) и очистить от посторонних включений. Для этого глину надо растолочь на куски и положить в воду: песок и посторонние примеси осядут на дно, и в воде будут плавать только более легкие частицы охры. После процеживания, выпаривания воды и высушивания частицы охры собирают и формуют из них плотную, мелкозернистую тестообразную массу, растворимую в воде. Эту массу растворяют, добавляют жиры и различные обогатительные примеси – и она превращается в пигмент, чья красящая сила часто бывает достаточно высокой. Таким образом, живописцы палеолита использовали сырье, которое легко было добыть и несложно обработать, к тому же оно не было ни ядовитым, ни непомерно дорогим, не блекло на свету и могло дать различные оттенки желтого.

Что же касается применения в живописи, то, возможно, для появления настоящих «рецептов» красок было еще слишком рано; но иногда мы можем наблюдать большое разнообразие оттенков одного цвета на одной и той же стене. Причем среди них нет такого, который бы вписывался в зеленовато-желтую гамму или в ту, что мы сегодня назвали бы «лимонно-желтой». Все они близки к оранжевому, бежевому или коричневому: эти нюансы, если выстроить их в шкалу от светлого к темному, можно определить как соломенно-желтый, замшевый, абрикосовый, медовый, рыжий, темно-рыжий, золотисто-коричневый. Было ли такое разнообразие оттенков на одной стене и в ансамблях, созданных в одно и то же время, преднамеренным? Добивались ли его сознательно, путем сложного технологического процесса (смешивание, разведение в воде, добавление шихты и выбор связующих компонентов), или же это результат воздействия времени? Трудно ответить на этот вопрос, ведь мы видим пигменты палеолита не в их изначальном состоянии: время преобразило их. Чтобы там ни говорили, даже в тех пещерах, покой которых не нарушали вплоть до XX века, существует значительная разница

[7] Охрам палеолита посвящены много исследований и обширная литература. Для беглого обзора и составления общей картины рекомендую: Wreschner E. Studies in Prehistoric Ochre Technology. Jerusalem, 1983; Chalmin E., Menu M., Vignaud C. Analysis of Rock Art Painting and Technology of Paleolithic Painters // Mesurement Science and Technology. 2003. Vol. 14. P. 1590–1597; Hovers E. et al. An Early Case of Color Symbolism // Current Anthropology. 2003. Vol. 44. P. 491–522. В древнегреческом ôkhros (от которого происходит слово «охра») означает бледный цвет, обычно из гаммы желтых тонов, но иногда и трудноопределимый цвет: беловатый, сероватый, коричневатый.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

между изначальным состоянием красок и их теперешним состоянием. Кроме того, сегодня мы видим цвета, пришедшие из прошлого, при свете, не имеющем ничего общего с условиями освещения, в которых творили художники каменного века. Изображение на экране компьютера или на фотографии не может верно передать цвет; а на месте, in situ, при электрическом освещении все выглядит не так, как в свете факела, это очевидно. Но какой специалист вспоминает об этом, исследуя росписи в пещерах? И кто из обычных посетителей по настоящему осознает, что между этими росписями и сегодняшним днем втиснулись миллионы – или даже миллиарды – цветных изображений разных эпох, от которых ни наш взгляд, ни наша память не в состоянии отрешиться? Эти изображения играют роль деформирующих фильтров: мы переработали их, «переварили», занесли в наше коллективное бессознательное. Время сделало свое дело, прошли тысячелетия, за которые искусство непрерывно менялось. Вот почему мы не видим и никогда не увидим наскальные росписи такими, какими их видели наши далекие доисторические предки. Это относится и к контурам, и тем более к цветам, и, возможно, в еще большей степени – к желтым тонам, чем к красным или черным.

Итак, древнейшими известными нам образцами желтых красок, изготовленных человеком, стали пигменты на основе охры; они долго оставались единственными. А первые свидетельства об окрашивании относятся уже к значительно более поздней эпохе, к четвертому или третьему тысячелетию до нашей эры. Но даже если до нас не дошло ни клочка ткани, окрашенного до этого, зарождение красильного дела, по-видимому, следует отнести к более раннему времени, сразу после появления ткачества: это была эпоха, когда человек перестал быть кочевником и перешел на оседлый образ жизни, когда он уже занимается земледелием и живет в прочно сложившемся обществе[8]. В таких обществах одежда постепенно начинает выполнять не только утилитарные, но также эмблематические и таксономические функции, какие прежде выполняли рисунки на теле: она указывает, к какой социальной группе принадлежит человек и какое место занимает эта группа в социальной иерархии. И уже тогда в выполнении этой функции решающую роль играет цвет.

Самые древние образцы окрашивания, дошедшие до нас, были найдены в долине Инда: это фрагменты хлопчатобумажной ткани, вписывающиеся в красную цветовую гамму. Возможно, однако, что человек научился окрашивать в желтое еще раньше, чем в красное: численность диких растений с содержанием красителей, придающих желтый цвет, превосходит численность растений, из которых можно добывать пигменты красного цвета. Вообще говоря, большинство растений содержат вещества, способные придать желтый цвет любому текстильному волокну: «Можно сказать с почти полной уверенностью: любая ткань, если прокипятить ее с несколькими пригоршнями листьев, коры, травы или цветов, приобретает желтый цвет»[9]. Недавние открытия как будто подтверждают гипотезу, что окрашивание в желтое практиковалось еще в древнейшие времена: при раскопках свайных жилищ на берегах некоторых швейцарских озер (Пфеффикер, Женевского, Невшательского) были обнаружены семена цервы. Самые ранние из этих построек датируются третьим или четвертым тысячелетием до нашей эры[10]. Разумеется, у нас нет доказательств, что семена предназначались именно для окрашивания, но, с другой стороны, нельзя не считаться с тем, что черва, травянистое растение, широко

[8] Самые ранние из дошедших до нас образцов ткани датируются третьим тысячелетием до нашей эры. Конечно, существуют изображения более ранних эпох, на которых мы видим людей в одежде различных цветов, но насколько верно эти изображения передают подлинные цвета? Если мы видим на них царя или героя, одетого в желтое, это вовсе не означает, что он был одет именно в этот цвет. Как не означает и противоположного. Но проблему изучения документа так ставить нельзя, каким бы ни был документ и к какой бы эпохе он ни относился.

[9] Varichon A. Couleurs. Pigments et teintures dans les mains des peoples. 2e éd. Paris, 2005. P. 59.

[10] Delamare F., Guineau B. Les Matériaux de la couleur. Paris, 1999. P. 20; Wiethold J. La gaude. Une plante tinctoriale importante de l'époque médiévale et du début de la périodemoderne // Les Nouvelles de l'archéologie. 2008. No. 114. P. 52–58.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

распространенное в Европе, с Античности и до XIX века была основным материалом, который использовали для окрашивания в желтый цвет. Было ли так уже в эпоху неолита? Возможно.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Желтый металл

Поговорим подробнее о заключительной фазе этого периода, предшествовавшего появлению письменности, эпохе, когда многие социумы успели перейти к оседлому образу жизни, и человек еще не научился обрабатывать металлы, но уже освоил разные виды работ, стал земледельцем, строителем, художником, ремесленником и, наконец, красильщиком. Цвет сделался полноправным участником повседневной жизни человека; и, судя по всему, важное место в этой жизни занимает желтый цвет. Он присутствует не только в минералах, растениях и животных, которые окружают человека, но также в большом количестве предметов, которыми он пользуется (сделанных из камня, из кости, из глины, из древесины, из прутьев, из кожи), и в продуктах его хозяйственной деятельности. Зерно, затем растительное масло, мед, воск – их желтый цвет сохранит эмблематическое значение вплоть до наших дней. Во многих языках названия этих продуктов послужили базой для создания группы прилагательных, обозначающих этот цвет.

Действительно, именно на исходе неолита, когда эра обработки металлов только начинается, в лексике европейских языков появляются первые сравнительные обороты, где фигурирует желтый цвет. Причем солнце – отнюдь не единственный образ для сравнения: об этом свидетельствуют обороты речи, которые родились очень рано и которым суждена очень долгая жизнь: «желтый, как мед», «желтый, как воск», «желтый, как спелые колосья», «желтый, как белокурые волосы», «желтый, как желчь». Я не упомянул привычное нам выражение «желтый, как лимон»: этот фрукт пока не известен в Европе (и будет неизвестен еще долго). А вот золото войдет в этот перечень очень скоро и со временем даже оттеснит солнце на второе место. Прежде люди, по всей видимости, не проявляли интереса к золоту: археологи не находят его ни в могилах, ни в святилищах. Однако на исходе неолита и в начале халколита (бронзового века) ситуация меняется: золото не просто все чаще и чаще встречается в захоронениях, его начинают жертвовать богам, а затем и тезаврировать.

С этих самых пор история драгоценного металла и история желтого цвета все теснее и теснее сближаются, и в итоге становятся неотделимыми друг от друга. И в большинстве толковых словарей, начиная от XVII века до наших дней, определение прилагательного «желтый» начинается словами: «…имеющий цвет золота». Это, впрочем, не ново: уже две тысячи лет назад в латинском языке прилагательное aureus указывало на связь между цветом и металлом, означая как «золотой», так и «желтый». Позднее это же слово, став субстантивированным прилагательным, означало монету из золота, которая считалась сверхнадежным средством платежа и была эквивалентна 25 серебряным динариям или 100 сестерциям.

В природном состоянии золото чаще всего бывает красивого ярко-желтого цвета, насыщенного и сияющего. Оно встречается либо в виде отдельных частиц, либо в смеси с глиной, песком, гравием, но очень редко в сплаве с другими металлами (за исключением серебра). В речной воде его находят в виде мелких крупинок (золотого песка), а на других месторождениях попадаются и более крупные частицы, легко извлекаемые и свободные от жильных пород – самородки. Этот металл признан драгоценным прежде всего, конечно, потому, что он очень редок, а также за то, что он не подвержен разлагающему влиянию воздуха и воды, и еще за его исключительную ковкость. Современные опыты доказали, что крупинку золота весом в один гран (53 миллиграмма) можно вытянуть в проволоку длиной в 200 метров и сплющить в лист, которым можно накрыть пространство площадью в 360 квадратных метров. Вдобавок этот материал обладает удивительной прочностью: золотая проволока диаметром в 3 миллиметра выдерживает нагрузку до 250 килограммов.

Люди в древних социумах не имели представления об этих цифрах, но они знали, что золото несложно добывать, транспортировать и обрабатывать и что оно, в отличие от большин-

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

ства других металлов, поддается холодной чеканке. Они знали также, что золото – это нечто редкое, великолепное, сверкающее, что оно привлекает взгляд и вызывает вожделение. Начиная с третьего тысячелетия до нашей эры люди постепенно научились отличать золото от других металлов – раньше они не вполне сознавали разницу – и сделали его символом престижа и власти, превращая в украшения, драгоценные уборы, оружие, дорогую посуду. Вот почему с течением времени в захоронениях появляется все больше и больше изделий из золота, сначала в могилах вождей племени, царей или князей, затем в гробницах женщин, занимающих высшую ступень в социальной иерархии. Золотые артефакты оставляют также в святилищах: обычно это приношения богам, а порой и изваяния самих богов, сделанные из массивного золота (для изображения людей оно не используется никогда). В столь же давнее время драгоценный металл начинают тезаврировать в различных формах: это могут быть кольца, гривны, шары, бусины, нити, бляшки, ленты, мотки проволоки или слитки; вскоре оно становится предметом обмена наравне с изделиями из серебра и другими ценностями (зерном, скотом, тканями и одеждой). А вот металлические деньги, изобретение греков из Малой Азии, появятся значительно позже, в VII веке до нашей эры. Первые монеты иногда делались из золота, но чаще из электрума (сплав золота и серебра)[11].

Чтобы превращать золото в драгоценные изделия, а позднее в монеты, приходится использовать его сплавы с другими металлами (серебром, медью) – в чистом виде оно не обладает достаточной твердостью. Так рождается новая металлургия, появляется особая техника обработки золота, и ремесленник, освоивший эту технику и сделавший ее своей специальностью, превращается в художника[12]. Отныне уже никто не станет смешивать золотых дел мастера с бронзировщиком или медником, и уж тем более с кузнецом. Есть основания полагать, что работа по золоту началась очень рано, раньше, чем долгое время считали исследователи. Древнейшие из известных на данный момент артефактов из золота были обнаружены в большом некрополе близ Варны, в Болгарии. Среди многочисленной погребальной утвари были кольца, гривны, запястья, бляшки, фигурки животных, предметы в форме гульфика. По данным экспертизы, некоторые из этих объектов были созданы в период от 4600 до 4200 веков до нашей эры[13]. Быть может, европейское ювелирное искусство зародилось именно здесь, на побережье Черного моря, или, говоря шире, в нижнем течении Дуная, на Балканах?

Мог ли престиж золота уже в доисторические времена способствовать популярности желтого цвета? Если речь идет о Древней Греции в классическую эпоху, на этот вопрос можно смело отвечать «да». О том, как обстояло дело раньше, судить трудно. Однако есть места, где мы можем увидеть золото в сочетании с желтым. Например, в Египте, в гробницах нескольких фараонов, где очень много великолепных золотых украшений и приношений богам, стены усыпальницы расписаны желтой краской: возможно, это символ бессмертия, либо просто изображение листа папируса. Иногда, как в гробнице Тутанхамона, сам саркофаг бывает покрыт золотыми пластинами. Кроме того, считалось, что золото, сверкающий металл, который неподвластен времени и ржавчине, в изобилии добываемый в Нубии и Аравийской пустыне (между Нилом и Красным морем), – это плоть солнца и порожденных солнцем богов. Наверно, именно поэтому на настенных росписях в усыпальницах, таких ярких и сияющих, что они кажутся совсем свежими, – тела богов и богинь часто написаны золотисто-желтой краской, аурипиг-

[11] Из обширной литературы по этому вопросу см.: Babelon E. Les Origines de la monnaie considérées au point de vue économique et historique. Paris, 1897; Aglietta M., Orléan A. La Violence de la monnaie. Paris, 1984; Le Rider G. La Naissance de la monnaie: Pratiques monétaires de l'Orient ancien. Paris, 2001; Testart A., dir. Aux origins de la monnaie. Paris, 2001.

[12] Halleux R. Le Problème des métaux dans la science antique. Paris, 1974.

[13] Ivanov I., Avramova M. Varna Necropolis. The Dawn of European Civilization. Sofia, 2000; Treuil R. La nécropole de Varna // Dossiers d'archéologie. 2001. No. 259. P. 120–123; Higham T. et al. New Perspectives on the Varna Cemetery: Dates and Social Implications // Antiquity (Cambridge). 2007. Vol. 81. No. 313. P. 640–654.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

ментом (природным сульфидом мышьяка), а человеческие тела – либо красной или коричневато-красной у мужчин, либо желтовато-бежевой у женщин[14].

В данном случае нельзя говорить о символике цветов – для этого еще слишком рано, – однако мы вправе предполагать, что золото и желтый цвет были очень близки, и престиж одного благоприятствовал другому. В Древнем Египте и на значительной части Древнего Ближнего Востока золото, божественный металл, который так тесно связан с солнцем, а иногда даже считается частицами солнца, ушедшими под землю, ассоциируется с представлениями о свете, тепле, могуществе, богатстве, красоте, совершенстве и бессмертии[15]. Вызывает ли желтый цвет те же ассоциации? Не исключено, по крайней мере, если речь идет о теплых, ярких и сияющих оттенках желтого. Но доказать это невозможно. Тем более что и само золото воспринимается неоднозначно, у него есть и негативные аспекты: оно пробуждает в людях вожделение и алчность, толкает их на воровство и убийство, вызывает распри, беззаконие и предательство; оно – причина всех пороков и преступлений, о которых приводится столько свидетельств в Библии и в мифологии.

[14] Tiradritti F. Peintures murales égyptiennes. Paris, 2007; Mekhitarian A. La Peinture égyptienne. Paris, 2008.

[15] Daumas F. La valeur de l'or dans la pensée égyptienne // Revue de l'histoire des religions. 1956. T. 149. Fasc. 1. P. 1–17.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Золото в мифах

Отвлечемся на минуту от Библии и обратимся к древним мифам, посмотрим, как в них раскрываются различные значения золота и его возможные связи с желтым цветом. Начнем с мифологии Древней Греции и Древнего Рима, наиболее богатой в этом отношении. Она содержит великое множество легенд и сказаний, в которых фигурирует драгоценный металл.

Прежде всего мы узнаём, что в мире металлов существует своя иерархия, и золото занимает в ней верхнюю ступень: это совершенный металл, над которым не властно время; он символизирует могущество, мудрость, удачу и процветание. И самое убедительное свидетельство такого отношения к золоту – миф о золотом веке. История мира делится на четыре периода: золотой век, серебряный век, медный век, железный век. Разумеется, эти названия не имеют ничего общего с терминами, которыми ученые сегодня обозначают периоды протоистории – медный век, бронзовый век, железный век и так далее. Впервые этот миф о четырех веках человечества встречается в VII веке до нашей эры в поэме Гесиода «Труды и дни». С начала мира, объясняет Гесиод, на земле сменили друг друга четыре породы людей; эти породы обозначались по названию металла: золотая, серебряная, медная и железная. Люди первой, золотой породы, жили в счастье и согласии; а вот люди новейшей, железной породы, современники Гесиода, забыли, что такое справедливость, жалость и мораль[16].

После Гесиода многие авторы вышивали свои узоры по этой первоначальной канве. Заменив «породы» на «века», они создали крылатое выражение, позволявшее восхвалять прошлое, особенно далекое прошлое, и противопоставлять его дню сегодняшнему, полному пороков и бедствий. Больше всего об этом сказано у латинских поэтов (тем самым давших историкам много важный деталей) – Катулла, Вергилия, Тибулла, Горация и в особенности Овидия[17]. Золотой век – время блаженства: люди общаются с богами, сердца их чисты и не знают забот, а тела не знают ни боли, ни усталости, ни даже старости; повсюду царят мир, любовь и справедливость; весна никогда не кончается, а войн не бывает; природа благосклонна к людям, на колючих кустах сами собой вызревают чудесные плоды, шерсть без вмешательства человека прямо на теле овец окрашивается в разнообразные, приятные цвета. Серебряный век начинается тогда, когда верховного бога Хроноса на троне сменяет его сын Зевс; в этот период люди разгневали Зевса, и он сделал их смертными; для удовлетворения насущных потребностей им приходится трудиться, соразмеряя ритм жизни с каждым временем года, терпеть жару, холод и голод. Затем наступает медный век: сердца людей ожесточились, у них появилась склонность к насилию, они начали воевать друг с другом, им пришлось бороться со всевозможными чудовищами и опасностями. Наконец, наступает железный век, страшное время, когда войны не прекращаются, пороки властвуют безраздельно и удел человеческий – страх, страдания и смерть[18].

Некий неизвестный автор XV века подхватывает древний миф о четырех веках человечества и, не поняв его смысл, толкует его в духе своего времени, когда между цветами и металлами часто усматривали ассоциации: в его трактовке первый век – желтый, второй – белый, третий – красный, а четвертый – черный[19]. То же самое происходит и в геральдике, которая придала цвету главную эмблематическую функцию и в которой желтый век – время счастья, а черный – время несчастья. Ничего похожего не встречается у античных авторов, и даже если

---

[16] Гесиод. «Труды и дни», ст. 106–201.

[17] Катулл. «Поэмы», ст. 384–422; Вергилий. «Георгики», I, ст. 125–159; Тибулл. «Элегии», I, 3, ст. 35–48; Гораций. «Эподы», XVI; Овидий. «Метаморфозы», I, ст. 89–150.

[18] См.: Vernant J.-P. Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique. 2e éd. Paris, 1996. P. 19–106; Sauzeau P. et A. Le symbolisme des métaux et le mythe des races métalliques // Revue de l'histoire des religions. 2002. T. 219/3. P. 259–297.

[19] Paris, BnF, Ms. Fr. 14357, fol. 16v–17 (речь герольда об отрывке из Бытия, Быт. 2: 8–10).

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

некоторые римские поэты, в частности Овидий,[20] говоря о золотом веке, и употребляют словосочетание aetas aurea, прилагательное aurea здесь указывает на металл в его символическом значении, а не на цвет.

Миф о четырех веках рассматривает золото в позитивном плане. В других мифах и преданиях отношение к золоту не всегда такое восторженное. Например, в истории о золотых яблоках из сада Гесперид, которые должен был добыть Геракл, – это стало его одиннадцатым подвигом. После того как герой в приступе безумия убивает свою жену и троих сыновей, дельфийский оракул велит ему, во искупление вины, во всем повиноваться его родственнику Эврисфею, царю Аргоса. Эврисфей, который завидует Гераклу и ненавидит его, назначает ему двенадцать непосильных для человека испытаний. Шесть из них следует выдержать на Пелопоннесе, другие шесть – во всем остальном мире. Одиннадцатое задание – добыть чудесные плоды из сада, растущего у подножия горы Атлас, на западной окраине обитаемого мира. Этот сад, охраняемый ужасным стоглавым драконом, принадлежит трем нимфам Запада, Гесперидам, дочерям Атланта и Ночи. Их красота необычайна, а голос сладостен. Сами яблоки принадлежат богине Гере, которая люто ненавидит Геракла и без конца преследует его. Отыскать сад нелегко, а добыть яблоки – еще труднее. И все же Гераклу после множества приключений удается совершить этот подвиг с помощью его племянника Иолая и великана Атланта. Наконец он вручает яблоки Эврисфею, а тот не знает, что с ними делать. Несколько растерянный, Геракл преподносит их в дар Афине, в благодарность за помощь, какую она ему не раз оказывала. Но осторожная Афина, не желая навлечь на себя гнев Геры, возвращает яблоки в сад Гесперид, на прежнее место, которое они не должны были покидать. Рассказ об одиннадцатом подвиге Геракла, в котором немало знаменитых эпизодов (борьба с чудовищным Антеем, затем с пигмеями, освобождение Прометея, прикованного к скале в горах Кавказа, поддерживание небесного свода на время отсутствия Атланта), дошел до нас в нескольких версиях. Между ними есть существенные различия, но в одном они полностью совпадают: в каждой сделан упор на грозные опасности, с которыми сталкивается герой, и на полную бесполезность его миссии: золотые яблоки возвращаются туда, где были изначально. Урок очевиден: добывание некоего драгоценного предмета сопряжено с опасностью; желание оставить добычу себе неминуемо приводит к катастрофе; мудрость велит вернуть ее законному владельцу. Еще древнеримские авторы задавались вопросом: что собой представляют эти «золотые яблоки»? Какие именно фрукты имеются в виду? И сколько их было? Были ли это действительно яблоки, или айва, или же груши, а может, цедраты? Эрудиты XIX столетия предположили, что это были апельсины, или даже манго, фрукты, которых тогда не знали в Европе и которые поразили первых греков, увидевших их в Азии. Но все эти гипотезы весьма шатки. Удовольствуемся словом «яблоки», которым в древних языках обозначали большинство плодов с сочной мякотью, и пусть это будут желтые яблоки, чтобы легче было установить метафорическую связь между золотом и плодом. Ведь золотое яблоко не может быть никакого другого цвета, кроме желтого, и поскольку нимф три, добыча Геракла должна была составлять минимум три яблока. Были ли все они одного цвета? Возможно, имена нимф помогут нам понять, каких оттенков желтого были эти яблоки: блестящий (Эгла), красноватый (Эрифия) и «цвета зари» (Гесперия)[21].

В истории Ясона и аргонавтов, пустившихся на поиски золотого руна, тоже рассказывается о предприятии, полном опасностей, и, хоть и увенчавшемся успехом, все же в итоге лишенном смысла. Пелий, дядя Ясона, узурпировал трон Фессалии и соглашается вернуть его племяннику только в обмен на драгоценное руно священного овна, которое Гермес превратил в золотое и которое было принесено в дар Аресу. Это чудесное руно находится в Колхиде, то есть

[20] Овидий. «Метаморфозы», I, ст. 89 et passim.

[21] Самые подробные и существенные сведения о золотых яблоках Гесперид можно получить в след. соч. античных авторов: Аполлодор. «Библиотека». II, 5, 11; Аполлоний Родосский. «Аргонавтика». IV; Павсаний. «Описание Эллады». IX, 35; Диодор Сицилийский. «Историческая библиотека». IV, 27–37.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

где-то далеко на востоке, висит на ветви дуба, и его охраняет дракон. С пятьюдесятью спутниками, один отважнее и хитроумнее другого (Геракл, Кастор и Поллукс, Орфей, Лаэрт, будущий отец Одиссея, и так далее), Ясон садится на корабль «Арго» («Быстрый»). После долгого путешествия, множества приключений и всяческих испытаний он наконец попадает в Колхиду, на берега золотоносной реки Фазис. Там он заручается помощью влюбленной в него волшебницы Медеи, которая хитростью завладевает золотым руном. Обратный путь – настоящая одиссея, сравнимая с той, что впоследствии выпала на долю Улисса. Но как бы то ни было, Ясон может, наконец, отдать Пелию золотое руно. Однако Пелий отказывается выполнить обещание и уступить трон Ясону. В итоге золотое руно попадает в котел, где Медея готовит магическое зелье, которое должно погубить Пелия. История Ясона и Медеи, бурная и трагическая, будет продолжаться, но никто больше не услышит ни слова о золотом руне. Вот еще один пример долгих поисков и усилий, оказавшихся бесплодными, как всегда бывает бесплодной погоня за сокровищем, особенно если речь идет о золотом изделии, которое принадлежит божеству[22].

У истории царя Мидаса сюжет другой, но вывод, который из нее напрашивается, весьма схожий: всякого смертного, одержимого алчностью, желающего иметь золото, много золота, рано или поздно ждет суровая кара. Мидас, царь Фригии, однажды спас жизнь Силену, воспитателю и кормильцу Диониса. В благодарность Дионис обещал выполнить желание, которое Мидас выскажет первым. Царь тут же пожелал, чтобы все, чего коснется его рука, превращалось в золото. Желание Мидаса в точности исполнилось, но это едва не стоило ему жизни: все, чего касалась его рука, действительно превращалось в драгоценный металл, но среди этого «всего» были, в частности, еда и питье. Поняв, что не сможет больше ни пить, ни есть, и чувствуя приближение смерти, царь стал молить Диониса, чтобы тот избавил его от этого рокового дара. Дионис сжалился над ним и велел искупаться в реке Пактол, которая после этого, подобно Фазису, стала золотоносной. Так Мидас исцелился от алчности (но не от глупости, как показывают другие рассказы о нем[23]). Так или иначе, эта странная история – самое древнее из свидетельств о тесной и очень давней связи между скупостью, завистью, алчностью и желтым цветом. Связь эта, обнаруженная еще в Древнем Риме, стала часто проявляться в изображениях позднего Средневековья, а также в искусстве и литературе раннего Нового времени.

Не в одной только древнегреческой мифологии говорится о золоте, о полной приключений погоне за ним, об опасностях, которым подвергаются те, кто его добыл, о распрях и преступлениях, которые оно порождает. Те же мотивы встречаются в славянской, скандинавской и германской мифологиях.

Возьмем для примера древнегерманскую мифологию и посмотрим, чему учит нас сказание о золоте Рейна, которое лишь много позже слилось с легендой о Зигфриде и нибелунгах. Изначально нибелунги – это карлики, живущие в горах, «в стране тумана» (Nibelungen буквально значит «дети тумана»). Они владеют золотым кладом несметной ценности, а также тремя волшебными предметами: мечом, который делает своего обладателя непобедимым, плащом, который делает невидимым, и золотым жезлом, после каждого изъятия драгоценного металла восстанавливающим его прежнее количество. Это сокровище некогда было похищено карликами у дочерей Рейна, речных нимф, давших обет целомудрия, чтобы надежней сберечь отцовское золото. Теперь оно зарыто под горой, и его стерегут карлик Альберих и свирепый дракон. Два короля нибелунгов ссорятся из-за клада и приглашают юного Зигфрида, сына короля Нидерландов, чтобы он рассудил их спор и помог разделить сокровище по справедливости. Но Зигфрид обманывает нибелунгов: он убивает их, завладевает волшебным мечом и плащом, побеждает дракона, омывается в его крови, став от этого неуязвимым, забирает клад

[22] О Ясоне, аргонавтах и золотом руне см.: Аполлодор. «Библиотека». I, 9, 1; Аполлоний Родосский. «Аргонавтика». IV, 177. См. также прекрасную книгу: Moreau A. Le Mythe de Jason et Médée. Le va-nu-pied et la sorcière. 2e éd. Paris, 2006.

[23] О Мидасе см. у античных авторов: Геродот. «Истории». I, 14; Гигин. «Мифы». CXCI; Овидий. «Метаморфозы». XI, 90; Вергилий. «Буколики». VI, 13.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

и заставляет Альбериха служить ему. После множества приключений Зигфрид женится на неприступной Кримгильде, сестре короля бургундов, но становится жертвой ревнивой королевы Брунгильды и коварного предателя Хагена: Хаген убивает его ударом в спину между лопатками (когда Зигфрид купался в крови дракона, на его спину, между лопатками, слетел лист, обычный лист липы, не дав крови попасть туда; и это было единственное уязвимое место на теле героя). Месть Кримгильды ужасна: умрут не только Брунгильда и она сама, погибнет весь народ бургундов. Сокровище возвращается на дно Рейна, и теперь никто не сможет его найти.

Эта сложная история, обросшая множеством эпизодов, дошла до нас в разных версиях, скандинавских и германских. Наиболее известная версия, та, на которую опирается в своей тетралогии Рихард Вагнер, содержится в «Песни о нибелунгах» («Nibelungenlied») – поэме, сложенной на средневерхненемецком языке в самом начале XIII века. Существуют и более древние версии, в которых содержится та или иная часть легенды. Но все они как будто выстроены вокруг одной и той же центральной темы – темы проклятого золота[24]. С желтым металлом, будь он даже символом власти, и более того, символом царственности, связано множество запретов, нарушение которых всегда приводит к огромным несчастьям; кроме того, он порождает зависть, вожделение, алчность, воровство, войну и разрушение: поэтому лучше оставить его там, где он есть. В самом деле, мы видим, что после жестоких усобиц, продолжающихся до полного истребления их участников, клад нибелунгов возвращается на свое изначальное место, на дно Рейна, так же как золотые яблоки, некогда похищенные Гераклом, вернулись туда, где были – в сад Гесперид[25].

[24] По этой теме см.: Allard J.-P. De l'or des Scythes à l'or du Rhin // Études indoeuropéennes. 1999. P. 67–118.

[25] По легенде о золоте Рейна, а также преданиях о Зигфриде и Нибелунгах существует обширная научная литература. Сориентироваться в ней поможет недавно составленная библиография: Krage F. Nibelungenlied und Nibelungensage. Kommentierte Bibliographie 1945–2010. Berlin, 2014.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Солярные культы

Когда мы смотрим на солнце с земли, оно обычно кажется нам желтым, во всяком случае, в хорошую погоду и в середине дня. Но астрофизики говорят, что его настоящий цвет – белый, поскольку оно посылает на землю белый свет. Свет солнца состоит из разноцветных лучей; атмосфера земли их фильтрует, заставляет менять направление либо задерживает. В частности, когда этот белый свет проходит через разные слои атмосферы, синий и фиолетовый из-за небольшой длины волны рассеиваются и практически исчезают из солнечного спектра (вот почему небо становится синим, когда солнце светит ярче всего). В результате доминирующим цветом в спектре становится желтый либо желто-оранжевый, когда солнце в зените, или желто-красный либо розово-красный, когда оно восходит или садится.

Разумеется, все это – объяснения с позиций современной науки, древние общества ни о чем таком не знали. Однако эти люди, пусть они и не всегда – далеко не всегда – изображали небо голубым, тем не менее видели солнце, как правило, желтым. Вот почему ассоциация между желтым цветом и светом возникла очень рано. Желтый – сияющий, лучезарный, блистательный цвет. От него также веет теплом, потому что солнце нагревает или согревает. Именно поэтому люди еще в незапамятные времена стали считать желтый благодетельным цветом, и такое восприятие желтого сохранялось в течение долгих столетий. Только в самом сердце Средневековья, как мы увидим позже, негативные аспекты желтого возобладают над позитивными.

Поговорим немного об образе солнца у древних. Владыка светил, источник тепла, света и плодородия, враг тьмы и сил Зла, солнце очень рано было признано божеством и породило различные культы как в Старом, так и в Новом Свете. Не всюду эти культы были такими кровавыми, как у ацтеков, которые приносили Солнцу в жертву людей, из страха, что оно остановит свой бег, лишится энергии и перестанет всходить каждое утро. Но обитатели многих стран признали его подателем жизни, предком их богов, порой их царей или всего их народа. Например, в Египте Ра, самый древний из солнечных богов, совершающий дневное путешествие на своей лодке, почитается как создатель мира и отец первых фараонов. Вообще в библейские времена на Ближнем и Среднем Востоке найдется не так много народов, у которых нет культа солнца, храмов этого божества, обращенных на восток, в сторону, откуда оно встает над землей, и жрецов в одеждах его цвета – желтого. Исключение составляют древние евреи: согласно их вере, дневное светило – вовсе не божество, его смастерил Яхве в четвертый день Творения и поместил на небо[26]. Впоследствии эту идею подхватит христианство, пытавшееся искоренить языческие солярные празднества и с этой целью приурочившее к тем же дням календаря – весеннему равноденствию и зимнему солнцестоянию – два из своих важнейших праздников – Благовещение и Рождество.

Но в данный момент мы с вами еще в языческой древности. В пантеоне древнегреческих богов существует своя иерархия, и Гелиос, олицетворение дневного светила, занимает в этой иерархии второстепенное положение, власть его не безгранична. Например, ему приходится просить о помощи других богов Олимпа, когда надо наказать смертных, причинивших ему обиду. В «Одиссее» рассказывается, как Гелиос просит Зевса отомстить Улиссу и его спутникам: они угнали (и съели!) его быков, огромных белоснежных быков с рогами из литого золота, которые паслись на Сицилии. Поскольку Гелиос каждый день мчится по небесному своду на своей огненной колеснице, он видит все, что творится на небе и на земле. Поэтому он нередко играет роль доносчика: это он сказал Гефесту, что его супруга Афродита изменяет ему с Аресом; он же сообщил Деметре, что ее любимую дочь Кору похитил Аид, бог подземного царства.

[26] Быт. 1: 16; Пс. 74 (73), 16, Вар. 6, 39. В Библии культ солнца и культ светил запретны: Втор. 4: 16–19; 17: 3–5; Иов. 31: 26–28.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

В Риме Гелиосу соответствовал Соль, древнее божество сабинян, чей культ, как и культ Гелиоса в Греции, в течение веков понемногу терял значимость (правда, впоследствии, при Римской империи периода упадка, на какое-то время возродился[27]). Некоторые авторы сближают имя этого бога с прилагательным solus – одинокий, аргументируя это тем, что в дневное время солнце затмевает другие небесные тела и кажется, что оно одно в небе. Плиний уточняет, что сам по себе Соль – желтый, как золото, но свет, изливаемый им на другие светила и на земной мир, – белый[28]. В древних религиях и мифологиях солнце, в каком бы виде его ни представляли – в виде диска, кольца, от которого исходят лучи, в виде колеса (с крестом или без) или даже свастики, – всегда мыслится и описывается как нечто желтое. Таков его цвет в воображении древних, и таким он останется вплоть до недавних времен: еще и сегодня ребенок, рисующий солнце, выбирает для этого желтый карандаш.

Вне зависимости от того, насколько значительными в тот или иной период являются Гелиос или Соль, они всегда символизируют лишь небесное светило. Но настоящий бог солнца и света для греков и римлян – это Аполлон, многогранное и многоликое божество, пользующееся на Олимпе большими привилегиями. Мифология рассказывает о его приключениях, его подвигах, его любовных увлечениях и приступах гнева, а иконография, как правило, изображает его в виде молодого человека необычайной красоты, безупречного сложения, с длинными вьющимися белокурыми волосами. Из всех богов Греции Аполлон – наиболее часто изображаемый, сияющий и лучезарный бог, он поэт и музыкант, но в то же время целитель и благодетель, он разгоняет тьму и несет смертным гармонию и мир. Один из его многочисленных эпитетов – Phoebus, Феб, то есть «блистательный», «сияющий». Аполлон – бог света.

Как и Аполлона, некоторых других божеств также традиционно представляют себе светловолосыми – Афину, Деметру, Гермеса, а главное, Афродиту. Как рассказывают, эта богиня окунула свои белокурые волосы в воду реки Скамандр, чтобы сделать их еще более шелковистыми и золотистыми, а затем явилась на суд Париса. В самом деле, бытовало мнение, что вода этой реки, омывавшей равнину близ Трои, придает руну овец, которые в ней купаются, сияющий желтый оттенок. Афродита поступила как овцы: ее волосы засияли, словно золото, и Парис признал ее прекраснейшей из трех богинь.

Как мы видим, все древние солярные культы и все примыкающие к ним мифы подчеркивают тесную связь желтого с сиянием, энергией, юностью, красотой и плодородием. Это цвет многих божеств и всех приносимых им даров, начиная от золота, которое они получают в изобилии, до одежды фламинов, которые служат в их святилищах, не исключая и животных, которым перед жертвоприношением покрывают золотом рога. Но желтый также – и в особенности – цвет света; и это не свет занимающегося утра, нежный и белый, и не розоватый свет зари – это чаще всего свет, льющийся с зенита и оплодотворяющий мир, до того, как постепенно стать красным и зажечь его. Эти три цвета, белый, желтый и красный, в древних классификациях – в частности, в той, которую приписывают Аристотелю и авторитет которой останется незыблемым до конца XVII столетия, – занимают три позиции в самом начале цветовой шкалы, идущей обычно от светлых тонов к темным: белый, желтый, красный, зеленый, (синий), фиолетовый, черный[29]. До ньютоновского спектра еще далеко.

---

[27] О культе Гелиогабала и Непобедимого Солнца в поздней Римской империи см.: Turcan R. Héliogabale et le sacre du soleil. Paris, 1985; Martin J.-P. Sol Invictus: des Sévères à la tétrarchie d'après les monnaies // Cahiers du Centre Gustave Glotz. 2000. XI. P. 297–307.

[28] Плиний. «Естественная история». Кн. II, гл. XVI и XVII.

[29] До XII века на этой шкале часто будет не хватать синего. См.: Пастуро М. Синий. История цвета. М., 2015.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Окрашивать в желтое

Несмотря на всю престижность пурпура и на важную роль, которую он играет в красильном деле в эпоху Империи, римлян нельзя назвать великими красильщиками. Большинство секретов этого ремесла они не постигли сами, а унаследовали от египтян и финикийцев или же от евреев и других народов Ближнего и Среднего Востока. А при окрашивании тканей в определенные цвета – в частности, синий и зеленый – они оказываются даже менее искусными, чем кельты или германцы, которые носят гораздо более пестрые одежды – у них нет запретных цветов, и к тому же они часто сочетают их, одеваясь в полосатое или клетчатое. В Риме же предпочитают монохром. В мужской одежде преобладают белый, красный и коричневый цвета; желтый, как считается, подобает носить только женщинам. Остальные цвета носить не принято: появиться в них значит прослыть чудаком. По крайней мере, так было до заката Республики, ибо при Империи римские матроны все больше и больше обогащают цветовую гамму своего гардероба новыми тонами: сказывается влияние восточных и «варварских» тенденций в моде.

В Греции моралисты с неодобрением смотрят на яркие краски и вообще на пристрастие к нарядам. Повышенное внимание к своей внешности и одежде – это бесполезная трата времени, лживые прикрасы, непристойные и аморальные ухищрения. Одно из наиболее суровых высказываний на эту тему мы находим у Платона: «Красота проста и чиста, без примесей, чужда разгулу пестроты и прочим суетным людским выдумкам. Стараться украсить себя с помощью одежды – вредное, лицемерное, низкое, рабское занятие; наряжаться значит обманывать, и не только с помощью покроя самой одежды, но и с помощью тканей и расцветок, румян и ухищрений всех видов»[30].

По мнению Платона, художники ничем не лучше красильщиков. Они ловко пользуются людской восприимчивостью, создавая многоцветные иллюзии, которые затуманивают зрение и мутят разум. Для Платона, как, по сути, и для Аристотеля (только с большей степенью нетерпимости), краска – это всегда обман, ибо она скрывает то, что находится под ней, и показывает не реальную действительность и простоту людей и вещей, а нечто иное. Это порочное лицемерие, которое нужно отбросить[31].

Римляне более толерантны, цвет не вызывает у них такого однозначного неприятия, даже если некоторые авторы, в том числе ученейший Варрон, этимологически связывают слово color с глаголом celare, то есть «прятать», «покрывать», «маскировать». Цвет – это то, что облекает и скрывает людей и предметы. И главные виновники тут – конечно же, красильщики. Этих людей презирают за их ремесло (они неопрятны, от их мастерских исходит зловоние), за ними нужно присматривать (они необузданные, сварливые, драчливые), но для нормального функционирования общества они необходимы: своим покроем, подбором тканей, цветом одежда не только указывает на пол, возраст, статус и классовую принадлежность человека, но и помогает определить уровень его доходов, положение на служебной лестнице, должность и род занятий; а порой дает понять, что у него сегодня такой-то праздник или такое-то торжество. Одежда выполняет прежде всего социальную и таксономическую функцию, а уже потом практическую и эстетическую.

---

[30] Платон. «Пир». 211c; «Горгий». 465b. См. замечательное исследование: Angelo Baj. Faut-il se fier aux couleurs? Approches platoniciennes et aristotéliciennes des couleurs / M. Carrastro, éd. L'Antiquité en couleurs. Catégories, pratiques, représentations. Grenoble, 2009. P. 131–152.

[31] Платон. «Лизид». 217c и d; «Тимей». 67c–68d; «Республика». X, 596d–598d. См.: Schuhl P. M. Platon et l'art de son temps. 2e éd. Paris, 1952; Keuls E. Plato and Greek Painting. Leyde, 1978; Ierodiakonou K. Plato's Theory of Colours in the Timaeus // Rhizai. A Journal for Ancient Philosophyand Science. 2005. 2. P. 219–233. См. также диссертацию: Grand-Clément A. La Fabrique des couleurs. Histoire du paysage sensible des Grecs anciens. Paris, 2011.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Римские красильщики очень рано организовались в корпорацию, члены которой разделялись по цвету окрашивания и по используемому в работе пигменту. На закате Республики в Риме, согласно четко разработанному уставу красильщиков Constitutio tinctorum, было одиннадцать категорий ремесленников. Пять из них окрашивали в красное: sandicinii (в марену), coccinarii (в оттенки кошенили), purpurarii (в дорогостоящие тона красного на основе пурпура), rucellarii (в будничный красный из рокцеллы и лишайника), spadicarii (в темно-красные и красно-коричневые тона из древесины различных пород деревьев). Три группы специализировались на оранжевых и желтых тонах: flammarii (оранжевые на основе сафлора), crocorarii (желтые на основе шафрана), luteolarii (желтые на основе цервы). И еще три группы занимались коричневыми и черными тонами: nucitarii (темные тона на основе коры или корней орешника), castanearii (коричневые на основе корней каштана) и atramentarii (черные на основе чернил или схожих с ними смесей). О белых, синих и зеленых тонах – ни слова. В самом деле, до сравнительно позднего времени римские красильщики, похоже, достигли высокого мастерства преимущественно в работе с красной, оранжевой и желтой цветовыми гаммами; в окрашивании в черное и различные оттенки коричневого их успехи были скромнее; а синие и зеленые получались кое-как: ими занимались так называемые infectores usitati, имевшие дело с непрочными бытовыми красителями. Заметного прогресса в окрашивании в эти два цвета придется ждать еще долго, до момента, когда в Риме и крупных городах империи возникнет интерес к моде германцев; сначала это будет мимолетное увлечение (в I веке нашей эры), затем, в III веке, тенденция вернется, и на сей раз уже надолго: зеленый и синий прочно обоснуются в гардеробе римлянок, к большому огорчению «старых римлян». По их мнению, это colores floridi, легкомысленные цвета, которые обличал Плиний Старший еще два века назад[32].

Но мы пока что посмотрим, что происходит с желтой цветовой гаммой. Главные красители, к которым прибегали римляне, – те же самые, какими пользовались другие народы Античности (потом еще долгие столетия будут пользоваться средневековые, а потом и современные красильщики).

Самая дорогая и престижная краска изготавливается на основе шафрана, луковичного растения с душистыми желтыми (или фиолетовыми) цветами. Из высушенных и измельченных тычинок этих цветов приготавливают порошок, который применяют в красильном деле, в парфюмерии (в частности, чтобы воскурять благовония в храмах), в медицине (он регулирует кровоток) и в кулинарии (как пряность). Это очень дорогостоящий продукт. Чтобы изготовить совсем немного краски, пряности или духов, требуется громадное количество тычинок шафрана. В некоторых областях Римской империи шафран выращивали на продажу почти в промышленных масштабах, но поскольку растение очень капризное, ему нужны легкие почвы, оно требует тщательного и бережного ухода многочисленной рабочей силы, это не делает конечный продукт существенно дешевле. Шафран дает великолепные желтые тона, с легким оранжевым оттенком, но непрочные. Он идет в основном на окрашивание женской одежды – в особенности stola crocota, длинного, собранного складками и стянутого в талии платья, которое носят элегантные матроны, – и одеяний жрецов[33].

Еще одна краска, подешевле, делается из цервы (lutum), многолетнего травянистого растения, которое в природе встречается сплошь и рядом, в частности вдоль дорог на каменистых и песчаных почвах, но также и повсеместно культивируется ради его высокой окрашивающей способности. Все растение, включая его длинные корни, содержит красящее вещество. Охапки

---

[32] О красильном деле и красителях в Древнем Риме написано немного, если не считать литературы о пурпуре (которая, напротив, весьма обширна). См.: Brunello F. The Art of Dyeing in the History of Mankind. Vicence, 1973. P. 103–116; Rouveret A., Dubel S., Naas V., éds. Couleurs et matières dans l'Antiquité. Textes, techniques et pratiques. Paris, 2006, passim.

[33] Плиний. «Естественная история». Кн. XXI, гл. XVII. По истории шафрана см.: Humphries J. The Essential Saffron Companion. Amsterdam, 1998 (первая часть); Willard P. Secrets of Saffron. The Vagabond Life of the Most Seductive Spice. Toronto, 2001. P. 24–37.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

сорванной червы высушивают на солнце, затем вымачивают в воде и получают пигмент, которым легко и удобно пользоваться – если применять крепкие протравы (обычно квасцы или винный камень). Полученный таким образом пигмент дает гамму красивых желтых тонов, очень прочных, но не таких ярких, как шафран, и с менее выраженным оттенком оранжевого[34].

Чтобы получить простую будничную краску, используют дрок (genista), колючий кустарник с желтыми цветами, растущий на засушливых почвах. У дрока, как и у червы, все части растения обладают окрашивающей способностью; однако тона, которые он дает, получаются хоть и прочные, но тусклые и холодные, скорее желтоватые, чем насыщенно желтые. В Древнем Риме дрок употреблялся не только для приготовления пигмента, но и для других нужд. Из его коры изготавливают волокно, пригодное для тканья, его легкая древесина – прекрасное горючее, ветвями устилают крыши деревенских домов, листья – ценный корм для скота, а желтые цветы – сильное мочегонное. Кроме того, если пучок веток дрока привязать к палке, получится метла – незаменимый в домашнем хозяйстве предмет, которым Европа будет пользоваться больше двух тысячелетий.

Сафлор, колючее растение, похожее на чертополох, растущее в странах средиземноморского бассейна, красильщики используют для получения красных тонов, но иногда и желтых с оранжевым или розовым оттенком. Последний вариант имеет поэтичное название «цвет зари»[35]: это очень красивый тон, однако он быстро блекнет на свету. Из всех частей сафлора окрашивающей способностью обладают только цветы; если их высушить и измельчить, получается порошок, похожий на шафран, за который его нередко и выдают, выставляя на продажу. У этого «псевдошафрана» есть свои преимущества: им можно окрашивать без нагрева и без протравы, но получившиеся тона, при всей своей красоте, не отличаются прочностью. Если выбирать из средиземноморской растительности, то вместо сафлора лучше использовать хну: ее высушенные и измельченные листья тоже можно применять без нагрева, но пигмент, который из них получается, дает более стойкие тона, преимущественно красной и коричневой гаммы, но также оранжевые, а иногда даже желтые.

Шафран, черва, дрок: вот три основных пигмента, которыми в Римской империи окрашивают в желтое. Ими будут пользоваться на протяжении всего Средневековья, по крайней мере, для «высокосортного» окрашивания. В дальнейшем, когда европейцы попадут в Новый Свет, они там откроют для себя другие пигменты, полученные из местных деревьев или кустарников (кору желтого дуба, сумах, листья американской шелковицы), но вплоть до изобретения синтетических красящих продуктов эти новые красители не смогут стать полноценной заменой старым. Для «низкосортного» окрашивания – дешевого и кустарного – в течение трех долгих столетий будут использоваться листья различных деревьев (ольхи, березы, инжира, яблони), цветы зверобоя, листья испанского артишока или петрушки и луковая шелуха[36].

---

[34] Существительное lutum, которое означает черву, не следует путать с омонимом, означающим «грязь» или «глина». Возможно, у этих двух слов общая этимология: оба связаны с желтым, только черва – это ярко-желтый, а глина – тусклый. В императорском Риме слово lutum использовалось также как ругательство, которое можно было бы перевести как «пакость».

[35] André J. Étude sur les termes de couleur dans la langue latine. Paris, 1949. P. 112, 115, 139–145.

[36] О желтых красках в Новое время см.: Viel C. Colorants naturels et teintures du XVIIe siècle à la naissance des colorants de synthèse // Revue d'histoire de la pharmacie. 2005. No. 347. P. 327–348; Varichon A. Couleurs. Pigments et teintures; Cardon D. Mémoires de teinture. Voyage dans le temps chez un maître des couleurs. Paris, 2013; Idem. Le Monde des teintures naturelles. Paris, 1994.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Одеваться в желтое

Благодаря скульптуре мы более или менее хорошо знаем, как одевались римляне. Их одежда не была ни скроенной, ни сшитой, мягкую, пластичную ткань просто собирали складками и драпировали: форму ей придавал не крой, а фигура, которую она облекала; особенности подгонки и доработки зависели от принадлежности заказчика к тому или иному классу общества, от местного климата, от эпохи или обстоятельств. В течение очень долгого времени одежда римлян почти не меняется, остается все такой же строгой, не принимает никаких новшеств. Но в последние годы Республики ситуация меняется: отныне внешнему виду, походке и умению носить одежду будут придавать бóльшую важность. В дальнейшем, когда в Риме только установится империя, произойдет вторжение иноземных мод (греческой, восточной и «варварской»), которые будут все более разнообразными и изменчивыми, особенно в женской одежде. Во все периоды жизни императорского Рима ткань и одежда считаются большими ценностями, хранятся в сундуке (arca) или в шкафу (armarium) и порой переходят от поколения к поколению. Даже одежду рабов (обычно это туника темного цвета) при утере положено возвращать их хозяину.

Поскольку тогдашняя скульптура утратила полихромию, а от живописи мало что осталось, нам придется заглянуть в книги, чтобы узнать, какие цвета носили в Древнем Риме. Но исторические и повествовательные тексты охотнее рассказывают об исключительных случаях и скандальных происшествиях, чем о повседневной манере одеваться, а литературные сочинения дают свою, сильно измененную версию реальности. Можно ли, например, полагаться на слова Овидия, который в «Искусстве любви» высмеивает богатых выскочек, злоупотребляющих пурпуром, или подробно описывает тончайшие нюансы цвета на одеждах прекрасных римлянок?

Нужно ли мне говорить и о платье? И здесь бесполезно
И золотое шитье, и финикийский багрец.
Право, безумно таскать на себе все свое состоянье,
Ежели столько вокруг красок дешевле ценой!
Вот тебе цвет прозрачных небес в безоблачный полдень,
‹…›
Вот тебе цвет святого руна, на котором когда-то
Фрикс и Гелла спаслись от раздраженной Ино;
Вот тебе ткань, чей цвет – как волна, чье имя – морское, –
Верю, одеты в нее нимфы в пучинах зыбей;
В этой сияет шафран (не таким ли сияет шафраном
Росной Авроры восход на светоносных конях?);
В этой – пафосские мирты, а в той – белоснежные розы,
Та – аметистом цветет, та – журавлиным пером;
Не позабыт ни миндаль, ни твой, Амариллида, желудь,
Воск пчелиный – и тот ткани название дал.
Сколько рождает цветов весною земля молодая,
‹…›
Столько и больше того есть красок на женских одеждах,
Только умей распознать, что кому больше к лицу.
Белой коже – черная ткань: ‹…›

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Темной коже – белая ткань…[37]

Овидий вращался в высшем обществе своего времени и хорошо знал его нравы и причуды во всем, в том числе и в манере одеваться. Но Овидий еще и поэт, величайший поэт, он получает удовольствие, разворачивая перед нами ослепительную картину, во многом придуманную им самим и дающую ему возможность приправить стихи описаниями цветов, плодов, драгоценных камней, а также мифологическими аллюзиями. Действительно ли римляне и римлянки в царствование Августа носили все эти цвета, с таким богатством оттенков, такими тончайшими нюансами? Позволительно усомниться: скорее всего, для этого было еще слишком рано, особенно для сияющей лазури и зелени, подражающей цвету воды. Впрочем, уже через несколько десятилетий, при Нероне, в женской одежде могло бы наблюдаться подобное многообразие: тут сказалось влияние восточной моды, а также то, что в Риме появилось много красильщиков германского происхождения, умевших создавать всевозможные оттенки синего и зеленого. А еще на римлян мог подействовать пример императора. Нерон любил зеленый цвет и часто одевался в зеленое, чего никогда не позволил бы себе ни один из его предшественников[38].

В противоположность зеленому и синему два оттенка желтого, о которых упоминает Овидий, «тот, что с золотом схож, и тот, что шафрану подобен», – иначе говоря, сияющий желтый и желто-оранжевый, – вполне могли присутствовать в гардеробе у подданных Августа, – но скорее у женщин, чем у мужчин. Свободнорожденные мужчины, то есть римские граждане, носят тогу, а тога должна быть как можно более белой. Тога сделана из шерсти, она просторная, тяжелая, неудобная и быстро пачкается; кроме того, она круглой формы, и ее надо драпировать на фигуре по очень сложной системе. Она не окрашена – до XVIII века окрашивание в белое будет практически невыполнимой задачей, – а обесцвечена, затем отбелена с помощью солей виннокаменной кислоты или отвара растений рода мыльнянка. От нескольких стирок и отбеливаний шерсть портится, и перед каждой гражданской церемонией приходится спешно посыпать ее мелом, чтобы скрыть изъяны. Ведь в тоге обычно появляются на людях. Дома или за городом патриций надевает поверх туники (белой или цвета некрашеной шерсти) нечто вроде широкой шали или легкого плаща, либо вторую тунику (pallium, lacerna). Эти предметы одежды, предназначенные для частной жизни, могли быть любого цвета, в отличие от тоги, которая могла быть исключительно белой. Только в III веке начнут появляться желтые, красные, коричневые тоги и даже тоги с двуцветными и трехцветными узорами, а ношение такой одежды перестанет восприниматься как вызов обществу. А пока, в годы становления Империи, многие римляне стараются надевать тогу как можно реже, предпочитая, по примеру женщин, более легкую и удобную одежду[39].

Что же касается собственно женской одежды, то здесь нет такой строгой регламентации, как в мужской. Вместо шерсти и льна можно иногда носить шелковые и хлопковые ткани, завезенные с Востока, причем различных цветов. Однако самым распространенным цветом остается желтый, особенно если речь идет о сто́ле, длинном, заложенном складками платье, которое носят поверх туники, с поясом или без, и очертания которого меняются в зависимости от моды и от текущего десятилетия. Поверх столы надевают паллу, широкую и длинную шаль,

---

[37] Овидий. Наука любви. Кн. III, ст. 169–192. Цит. по: Публий Овидий Назон. Собрание сочинений. Том 1. СПб., 1994. Пер. М. Л. Гаспарова.

[38] Пастуро М. Зеленый. История цвета. М., 2018.

[39] О римской тоге, ее месте и функции в одежде римлян см.: Wilson L. M. The Roman Toga. Baltimore, 1924; Sebasta J. L., Bonfante L., eds. The World of Roman Costume. Madison (USA), 1994; Vout C. The Myth of the Toga. Understanding the History of Roman Dress // Greece and Rome. Cambridge. 1996. Vol. 43. P 204–220; Chausson F., Inglebert H., dir. Costume et société dans l'Antiquité et le haut Moyen Age. Paris, 2003; Baratte F. Le vêtement dans l'Antiquité tardive: rupture ou continuité? // Antiquité tardive. 2004. Vol. 12. P. 121–135. См. также: Cordier P. Nudités romaines. Un problème d'histoire et d'anthropologie. Paris, 2005, passim.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

которая покрывает плечи и спускается почти до колен: это дорогая вещь, часто изукрашенная и вышитая; один ее конец иногда набрасывают на голову. У паллы цвета более разнообразные и более насыщенные. Начиная с I века домашние одежды богатых римлянок превращаются в настоящие платья, только легче и кокетливее, чем привычная строгая стола. Расцветки этих платьев с течением времени становятся все более дерзкими: во II веке рядом со всевозможными оттенками желтого появляются розовые, фиолетовые, светло-синие, бледно-зеленые тона и даже полоски, крапинки или мелкие узоры, вышитые на ткани там и сям. Среди самых необычных текстильных изделий, тех, что приводят в бешенство «старых римлян», следует назвать plumatile, ткань, расшитую желтыми, розовыми, серыми или коричневыми узорами, имитирующими птичьи перья, и cumatile, расшитую зелеными, белыми и синими пятнышками, которые как будто приходят в движение при каждом шаге и напоминают морские волны[40].

Однако подобные изыски появятся в более позднюю эпоху. А до этого у римлянки из хорошего общества одежды чаще всего белые, цвета некрашеной шерсти и желтые. Желтый – самый распространенный цвет в гардеробе замужней женщины, и традиция эта возникла не на пустом месте. Во времена Республики правила брачной церемонии требовали, чтобы новобрачные были в желтом и чтобы они вошли в покой, стены которого окрашены в желтое или обтянуты тканью этого цвета, символизировавшего радость, счастье, плодородие и процветание. В дальнейшем ритуал становится менее строгим, в желтом должна быть одна только новобрачная[41]. Мало-помалу обычай носить желтое распространился среди всех римских матрон. Оттенок цвета не имел значения, лишь бы это был желтый – яркий, сияющий, насыщенный у самых богатых, более тусклый или приглушенный у остальных.

Итак, желтый, вообще говоря, считается женским цветом; но есть основания полагать, что его считают и цветом женоподобных мужчин, таких как, например, греки, чьи нравы долгое время шокировали римлян, или – правда, там это менее распространено – жители Фригии (района Малой Азии, где находилась Троя): все они, похоже, имели слабость к желтому цвету и охотно одевались в желтое. В Риме лишь немногие граждане по тем или иным – чаще всего политическим – причинам получают от своих врагов или от поэтов, особо склонных к сплетням и злословию (как, например, Марциал[42]), прозвище «женоподобные» (буквально: изнеженные, delicati). Самый известный из таких людей – Публий Клодий Пульхр, чье поведение стало поводом для грандиозного скандала в эпоху Цезаря и Цицерона. Эпитеты, которыми наградили Клодия его политические противники и которые были затем подхвачены историками, содержат бесценную информацию о престижности и о лексических обозначениях различных оттенков желтого в Древнем Риме. Вот почему о «деле Клодия» стоит рассказать в подробностях.

[40] О женской одежде и модах в Древнем Риме, кроме работ, указанных в предыдущих примечаниях, см.: MacMullen R. Woman in Public in the Roman Empire // Historia. Yale University. 1980. Vol. 29/2. P. 208–218; Robert J.-N. Les Modes à Rome. Paris, 1988; Croom A. Roman Clothing and Fashion. Charleston (USA), 2000; Moreau P., éd. Corps romains. Grenoble, 2002.

[41] О браке, желтом цвете и шафрановой краске: Zaitoun C. Vêtement et safran dans le rituel. L'importance de la parure dans la société égéenne / F. Chausson, H. Inglebert, dir. Costume et société dans l'Antiquité et le haut Moyen Age. P. 7–25; Gherchanoc F. Le(s) voile(s) de mariage: le cas des anakaluptêria // Mètis. Nouvelle série. 2006. Vol. 4. P. 239–267.

[42] Марциал. «Эпиграммы». Кн. VI, 28, ст. 6–7 и 29, ст. 5–7; Стаций. «Леса». Кн. II, 1; и т. д. См.: Boswell J. Christianity, Social Tolerance and Homosexuality. Chicago, 1980. P. 61–87; Veyne P. L'homosexualité à Rome // Communications. 1982. Vol. 35. P. 26–33; Dupont F., Eloi T. L'Érotisme masculin dans la Rome antique. Paris, 2001; Baroin C. La beauté du corps masculine dans le monde romain. État de la recherche récente et pistes de rélexion // Dialogues d'histoire ancienne. 2015. Supplément 14. P. 31–51.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Дело Клодия

Публий Клодий Пульхр (92–52 до н. э.) родился в прославленной римской семье. После бурной молодости и недолгой военной карьеры он бросается в политику и сразу же обращает на себя внимание. С одной стороны, это демагог, который, несмотря на свое происхождение, статус и состояние, защищает интересы народа, а не интересы патрициев. С другой стороны, это, как мы сейчас сказали бы, «денди» – самовлюбленный красавчик, прирожденный соблазнитель, который тщательно следит за своей внешностью, увивается вокруг прекраснейших женщин Рима и приобретает известность не столько своими политическими акциями, сколько своими похождениями. Так, во всяком случае, утверждают враги Клодия, и в первую очередь, его злейший враг – знаменитый Марк Туллий Цицерон.

Самая дерзкая выходка Клодия, вызвавшая беспрецедентный скандал и едва не стоившая ему карьеры, имела место вечером 4 декабря 62 года. Задумав соблазнить Помпею Суллу, первую супругу Юлия Цезаря, в которую Клодий был влюблен, он переоделся в женское платье и проник в ее дом. В то время Цезарь занимал должность верховного понтифика, высшую должность в римской религиозной иерархии, и его дом считался священным местом. Более того: проникновение произошло в момент, когда в этом доме происходили празднества и мистерии в честь Доброй Богини, божества целомудрия, на которых могли присутствовать только женщины. Клодий переоделся музыкантшей, играющей на кифаре, однако был разоблачен: его выдал низкий голос; тем не менее ему удалось сбежать. Но его поступок вызвал всеобщее негодование: мужчина на мистериях Доброй Богини – неслыханное кощунство! Клодий предстал перед трибуналом. Он заявил, что не мог быть на празднестве в доме Цезаря, поскольку в тот момент находился вдали от Рима. И даже привел свидетеля, который подтвердил его слова. Но показания Цицерона, заявившего, что он видел Клодия в Риме во второй половине того самого дня, разрушили это сомнительное алиби. Впрочем, Клодий нашел другой способ избежать приговора – подкупил судей. Он был оправдан и выпущен на свободу, но с тех пор возненавидел Цицерона лютой ненавистью.

Это происшествие наделало много шуму и привело к разводу Цезаря с Помпеей Суллой. И все же Клодию удалось сделать так, чтобы разговоры на время поутихли; затем он как ни в чем не бывало продолжил политическую карьеру. В 59 году он сумел добиться, чтобы его избрали народным трибуном, и предпринял шаги, которые должны были продемонстрировать его любовь к римскому плебсу: организовал бесплатную раздачу зерна, внес в законы изменения, ограничивавшие власть магистратов. Все это принесло Клодию огромную популярность. И тогда он стал нападать на Цицерона, обвиняя его в том, что он когда-то выдвинул несправедливые обвинения против так называемых заговорщиков. С помощью консула Пизона Клодий добился, чтобы Цицерон был изгнан, его дом на Палатинском холме снесен, а имущество конфисковано и продано с торгов, где он сам ухитрился его приобрести через подставных лиц. Когда Цезарь отправился на войну в Галлии, Клодий постепенно сделался хозяином Рима: у него были отряды вооруженных наемников, которым он поручил устранить всех его врагов. Однако у этих врагов (в частности, у Тита Анния Милона, вождя партии патрициев) тоже имелись свои отряды. Три года в Риме постоянно вспыхивали беспорядки и вооруженные столкновения. О выборах не могло быть и речи. Так продолжалось до 18 января 52 года, когда на Аппиевой дороге Клодий и его люди неожиданно повстречались с людьми Милона, который в то время был кандидатом на пост консула. Завязался короткий, но ожесточенный бой, Клодий был ранен и укрылся на постоялом дворе, где его прикончил один из рабов Милона. Расправа на Аппиевой дороге вызвала всплеск народного гнева, который сенату удалось сдержать с большим трудом. Милон был арестован по обвинению в убийстве и предстал перед особым трибуналом. Его защитником выступил Цицерон. Прославленному оратору пришлось нелегко –

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

обстановка в зале суда была накаленная, присутствующие были настроены к нему враждебно. В итоге он мало чего добился. Милон, правда, избежал смертного приговора, но был приговорен к ссылке в Марсилию (теперешний Марсель). Он умер четыре года спустя, во время войн Цезаря с Помпеем[43].

Речь Цицерона дошла до нас; правда, не в первоначальном виде – написанной с ощущением грозящей опасности, в тревоге и в спешке, – а сильно подправленной, превратившейся в тщательно выстроенный текст, в образец ораторского искусства, который еще при жизни автора начали изучать в школах риторики, а сегодня изучают у нас в лицеях на уроках латинского языка: «В защиту Милона» («Pro Milone»). Аргументы защитника просты: Клодий напал первым, его смерть стала карой за совершенные им злодеяния и в то же время избавила Рим от гнусного тирана. В этом тексте, как и в нескольких других, написанных ранее[44], Цицерон пускает в ход все присущее ему красноречие, чтобы излить свой гнев на Клодия. Напоминает о загулах и кутежах его молодости, о его пренебрежении приличиями, о его испорченности и бесстыдстве; но больше всего уделяет внимание происшествию на мистериях Доброй Богини, искажает факты, придумывает пикантные подробности, чтобы сделать из Клодия чудовище: если он переоделся в женское платье, значит, он «неженка», извращенец, идущий против природы, – а человек с таким пороком был недостоин занимать государственную должность. Цицерон подробно и с удовольствием описывает, в каком виде Клодий проник на мистерии: платье шафранного цвета (crocota), туника с длинными рукавами (tunica manicata), головной убор в форме тюрбана (mitra), женские сандалии (soleae muliebtes), пурпурные ленты и тесемки (fascicolae purpurae) и даже то, что мы сегодня назвали бы бюстгальтером (strophium), продолговатый кусок ткани для подвязывания груди, которой у Клодия, естественно, не было. К этому типично женскому костюму он добавил кифару, чтобы его приняли за музыкантшу. Помимо святотатства, тут еще стыд, бесчестие и позор: Клодий не только проник в дом Цезаря, не только принял участие в ритуале, при котором запрещено было присутствовать мужчинам, но еще и переоделся женщиной, преобразил свое тело и накрасил лицо, подобно женщине (effeminavit vultum)[45].

В долгом перечислении всех атрибутов этого маскарада наибольший интерес для нас представляет crocota, элегантное длинное платье из ткани, выкрашенной шафраном. Поскольку желтый цвет – характерная принадлежность женского костюма, любой мужчина, по своей воле одевшийся в желтое, выходит за рамки общественного порядка и морали: он лишает себя мужественности, теряет статус римского гражданина; это либо мошенник, либо развратник. Но с большей вероятностью развратник, более того: извращенец, если верить римским авторам последующих веков. Так, Петроний в «Сатириконе», описывая участников знаменитого пира у Тримальхиона, замечает, что женщины и женоподобные мужчины были в желтом[46]. А Марциал в двух эпиграммах, где высмеиваются мужчины, любящие переодеваться матронами, уточняет, что один из них достает себе желтые сто́лы и фиолетовые пояса (cingulae), а другой отдыхает на ложе, застланном желтой тканью[47]. Несколько десятилетий спустя Ювенал, упоминая некоего гуляку с женоподобными манерами, говорит, что он появляется то в небесно-голубой тоге, то в платье из бледно-желтого шелка: это лицемер и извращенец[48].

---

[43] Dupont F. L'Affaire Milon. Meurtre sur la voie Appienne. Paris, 1987; Cels Saint-Hilaire J. P. Clodius, ses amis, ses partisans, sous le regard de Cicéron // Dialogues d'histoire ancienne. 2005. Supplément 1. P. 69–90.

[44] См. три пламенные речи Цицерона против Клодия: «О своем доме»; «Об ответах гаруспиков, а также «P. Clodium et Curionem».

[45] Цицерон. «Об ответах гаруспиков». Гл. 21, § 44.

[46] Петроний. «Сатирикон». II (Тримальхион), 67, 4.

[47] Марциал. «Эпиграммы». I, 96, и II, 82.

[48] Ювенал. «Сатиры». II, 97.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Итак, желтое могут носить либо женоподобные мужчины, либо мужчины, переодетые женщинами. В этом все вышеперечисленные авторы сходятся. Однако Цицерон, описывая нелепый костюм Клодия, употребляет прилагательное croceus (привлекательный желтый цвет, яркий и с оранжевым оттенком, напоминающим шафран), широко распространенное в то время; а остальные трое, Петроний, Марциал и Ювенал, пользуются гораздо более редким словом, неизвестным при Цицероне и пока еще малоупотребительным при ранней Империи – galbinus. Это прилагательное имеет уничижительный смысл: его соответствие на хроматической шкале, по-видимому, располагается между бледно-желтым и изжелта-зеленым; такой оттенок цвета режет глаз и вызывает неприятие в обществе[49]. Ибо слово galbinus, хоть и появившееся совсем недавно, стало широко использоваться не только как обозначение цвета ткани и одежды, но и в другом, переносном смысле. О женоподобном римлянине, который заимствует у женщин платья и пояса, Марциал пишет, что у него galbinos mores (буквально: «желтые вкусы»)[50]. По мнению Марциала, не только конкретный предмет, но и абстрактное понятие может быть galbinum.

Все эти характеристики, будь они материального или морального плана, имеют для нас первостепенную важность. Они позволяют нам понять, что в Риме I века различные оттенки желтого цвета – от желто-оранжевого до зеленовато-желтого, воспринимаются как родственные и могут выражать одну и ту же идею – в данном случае идею женственности. Конечно, между croceus и galbinus существует заметная, даже очевидная разница, но концептуально оба оттенка вписываются в одну хроматическую категорию – желтый цвет. Для красного, черного и белого такое единство нюансов существовало в латинском языке с давних пор. Но в отношении желтого это абсолютно новое явление (в греческом и других языках Ближнего Востока ничего похожего не наблюдается). Что же касается зеленого и синего, то тут об объединении различных оттенков в единое хроматическое целое говорить пока рано. Для зеленого время наступит через несколько веков; для синего – спустя тысячелетие[51].

Еще одна, возможно, даже более важная особенность этих текстов: в лексике всех наших авторов, от Цицерона до Ювенала, гамма желтых тонов выстроена в порядке, напоминающем ньютоновский спектр, – от оранжево-желтого до зеленоватого, а не по принятой в их эпоху шкале, которую обычно приписывают Аристотелю: белый, желтый, оранжевый, красный, зеленый, синий, фиолетовый, черный. На «аристотелевской» шкале, действовавшей во всех областях интеллектуальной и материальной жизни начиная от IV века до нашей эры и до XVII столетия нашей, желтый и зеленый находятся далеко друг от друга; так каким же образом в желтом может быть оттенок, близкий к зеленому? Ладно бы к оранжевому, это еще можно себе представить, но уж никак не к зеленому. Придется ждать открытия спектра в 1666 году, чтобы в отдельных оттенках желтого смогли усмотреть сходство с зеленым. Однако люди Древней Греции и Древнего Рима не имели понятия о порядке цветов в ньютоновском спектре (фиолетовый, индиго, синий, зеленый, желтый, оранжевый, красный. А что насчет других народов Античности? Германцев, например? Ведь прилагательное galbinus, переводимое современными специалистами по латинскому языку как «зеленовато-желтый», появилось очень поздно и, по всей вероятности, происходит от слова, которое во многих германских диалектах являлось самым распространенным обозначением желтого цвета (и сохранилось в этом качестве в современном немецком языке) – gelb[52]. Значит ли это, что древние германцы были восприимчивее к спектральному порядку цветов, чем греки и римляне? Маловероятно. Тогда, быть может, galbinus – это не хроматический нюанс, располагающийся между желтым и зеленым, а

[49] André J. Étude sur les termes de couleur. P. 148–150.

[50] Марциал. «Эпиграммы». I, 96, ст. 8–9.

[51] Пастуро М. Синий. История цвета. М., 2015.

[52] Гипотеза кажется обоснованной, тем более что galbinus первоначально имело форму galbus. См.: André J. Étude sur les termes de couleur. P. 148–149.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

просто гадкий оттенок желтого, который оскорбляет взор римлянина? Расследование продолжается.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

О чем рассказывает лексика

Давайте сначала посмотрим, какими прилагательными в латинском языке обозначаются различные нюансы желтой цветовой гаммы. Прилагательных много, но, как ни удивительно, среди них нет базового термина, надежного и неизменного, главенствующего над всеми остальными, как, например, слово ruber для гаммы красных тонов. Это тем более странно, что в греческом такой термин есть: эту роль выполняет слово xanthos, означающее яркие, сияющие оттенки желтого; у других слов диапазон значений у́же либо употребляются они реже: okros (желтая охра), chloros (зеленовато-желтый), chrysos (золотисто-желтый), melinos (медово-желтый), krokinos (шафранный). Правда, смысл этих слов зачастую хроматически неточен. Он передает скорее игру света или насыщенность, чем материальную идентичность цвета. По удачному выражению Люсьена Жерне, хроматический словарь древних греков, в первую очередь, отражает «ощущения цвета», а не объективную цветовую реальность[53]. Следует, однако, учитывать, что термины разговорного языка нам практически неизвестны и что, не считая медицинских трактатов[54], тексты, по которым мы можем изучать хроматическую лексику древних греков, относятся к сфере литературы, поэзии и истории и не затрагивают повседневную жизнь и материальную культуру. Поэтому у нас возникают трудности с переводом и мы впадаем в явный анахронизм, пытаясь найти современный хроматический термин для древнегреческого слова, назначение которого – прежде всего передать игру света либо особенности фактуры или вызвать определенные впечатления. Впрочем, все эти замечания можно отнести и к латинскому языку – по крайней мере, частично, поскольку здесь больше, чем в греческом, преобладание литературной и поэтической лексики компенсируется терминами из энциклопедий и технических трактатов.

Из латинских слов, используемых для обозначения желтого цвета, самое распространенное – flavus, однако оно никоим образом не является базовым термином. Flavus обозначает в основном объекты желтого цвета, встречающиеся в природе и воспринимаемые в позитивном плане (цветы, плоды, пшеница, ячмень, мед, воск, песок, шерсть некоторых животных, в частности лошадей), а также белокурые волосы, «подобные золоту». И редко употребляется по отношению к тканям и другим предметам, созданным человеком; а если flavus употребляется применительно к волосам, то имеются в виду исключительно волосы греков и римлян. Для описания светлых волос германцев, кельтов или славян у латинской лексики заготовлены другие прилагательные, подчеркивающие тусклость (luridus, pallidus) или рыжеватый оттенок (rutilus, russus) их белокурых шевелюр. Такой лестный эпитет, как flavus, нельзя применять к варварам! При всем при том об этимологии этого слова ведутся споры. Быть может, flavus – один из многочисленных родственников слова flos, «цветок»? В этом случае оно должно быть производным от florus, которое означает не только «цветущий», но и «прекрасный», «белокурый», «богатый». Или же вначале словом flavus обозначали только цвет спелых колосьев? Если это так, то, быть может, мы имеем дело с древним заимствованием из галльского языка – blavos (желтый), которое, в свою очередь, является производным от blavo (пшеница); однако эта гипотеза выглядит малообоснованной.

Словом fulvus обозначается другой оттенок желтого, более темный, чем flavus, но тоже сияющий, блестящий, даже пламенеющий. Это цвет шерсти и оперения хищников (льва, волка, орла), вызывающих восхищение или страх; а кроме того, еще и цвет огня, молнии и небесных

---

[53] Gernet L. Dénomination et perception des couleurs chez les Grecs // I. Meyerson, dir. Problèmes de la couleur. Paris, 1957. P. 313–324.

[54] Во всех этих трактатах много слов, обозначающих различные оттенки желтого, поскольку там идет речь о цвете мочи. Об античной урологии (в частности, по трудам Галена) см.: Vieillard C. L'Urologie et les médecins urologues dans la médecine ancienne. Paris, 1903; и Moulinier-Brogi L. L'Uroscopie au Moyen Age. «Lire dans un verre la nature de l'homme». Paris, 2012.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

светил во время бури, или же густого, сладкого вина. Не следует путать его с похожим прилагательным furvus: тон, который обозначается этим словом, вписывается в коричневато-черную гамму, и определение furvus несет в себе идею уродства, физического либо морального.

С другой стороны, специальная терминология красильного дела обогатила латинский язык двумя словами, вошедшими в бытовую речь: croceus и luteus. Первое означает приятный для глаза желтый цвет с оранжевым оттенком, полученный в результате окрашивания шафраном или просто напоминающий оттенком шафран. Это слово несет в себе позитивную коннотацию, ассоциируется с такими понятиями, как красота, сияние, престиж, а зачастую еще и женственность. Мы уже знаем, что stola crocota – это длинное элегантное платье из ткани, окрашенной шафраном, которое носят матроны из высших слоев общества: a infectores crocotari – мастера, которые специализируются на окрашивании шафраном: они очень рано отделились от прочих красильщиков и образовали свое профессиональное объединение, влиятельное и уважаемое.

У прилагательного luteus более широкий диапазон значений. Оно не связано с представлениями о красоте или престиже, а обозначает обычные желтые тона, когда речь идет прежде всего о тканях, причем необязательно окрашенных цервой (lutum), но также о растениях и цветах, о цвете лица, о яичном желтке, об илистой речной воде, о бычьей шерсти. Оно охватывает весьма широкую гамму оттенков, от бежевого до светло-оранжевого, включая все нюансы желтого, как тусклые, так и яркие, как бледные, так и насыщенные. По-видимому, luteus – свидетельство того, что в восприятии римлян все же существует некое единство желтых тонов, хотя слово это, так же как и flavus, отнюдь не является базовым хроматическим термином.

Aureus – прежде всего определение вещества. А уж потом цвета: его первое значение – «золотой», «позолоченный» или «золотистый». В широком смысле оно обозначает ослепительно яркие желтые тона, цвет солнца, парчовых тканей или сияющих белокурых волос. Но чаще его значение скорее метафорическое, чем описательное. Чего никак нельзя сказать о croceus или flavus, по отношению к которым оно иногда выполняет роль превосходной степени. В средневековой латыни употребление aureus в чисто хроматическом смысле становится более частым и означает просто приятный оттенок желтого; а в латинском языке новейшего времени им иногда пользуются (в частности, в научных трудах), чтобы обозначить некий архетипический желтый, вне зависимости от конкретного оттенка.

Luridus – прямая противоположность aureus: это блекло-желтый цвет, мутноватый, грязноватый или сероватый. Цвет желчи, цвет нездоровой кожи, увядших растений, старого тряпья; иногда цвет луны. Название еще одного оттенка – pallidus – тоже нелегко перевести, но смысл у него не такой отталкивающий, как у luridus: так называют цвет лица, от которого отхлынула кровь, но, с другой стороны, и бледно-желтый цвет растения или минерала.

Таковы основные прилагательные для обозначения желтого цвета в классической латыни. Есть и другие, но они употребляются редко или же в особых случаях. Вот они: ravus (серо-желтый), helvus (желтовато-белый, как некоторые овощи), silaceus (цвета желтой охры), melleus (цвета меда), sulfureus (цвета серы), cereus (цвета пчелиного воска). Сюда следует добавить уже известное нам galbinus, которое, по-видимому, вовсе не означает «зеленовато-желтый», как его обычно переводят филологи-латинисты и авторы словарей, а просто оттенок желтого, неприятный для глаз. Наиболее точным переводом было бы «желтый, как у германцев», что для римлянина классической эпохи имело бы однозначно негативный смысл, в частности если речь шла о расцветке ткани или одежды. Это и понятно: ведь красильщики-«варвары» окрашивают ткани не шафраном или цервой, а дроком, утесником, крапивой, папоротником, а порой даже листьями ясеня или ольховой корой, от чего цвет получается тусклый и блеклый, поскольку без сильного протравливания краситель недостаточно закрепляется на волокнах ткани. Может быть, это и есть причина, по которой римляне не любят «желтый, как у германцев»?

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Так или иначе, но происхождение слова galbinus сомнений не вызывает: переход от общеупотребительного германского gelb к латинскому galbinus выглядит простым и естественным, тем более что в более раннюю эпоху имел место промежуточный вариант – galbus[55]. В I веке до нашей эры у него появилась уменьшительно-уничижительная форма galbinus как определение неприятного оттенка желтого[56]. На первый взгляд это заимствование хроматического термина из германского диалекта кажется вполне обыденным. Впоследствии, однако, выяснится, что оно сыграло очень важную роль в истории желтого цвета в Европе: хотя в средневековой латыни употребление galbus и galbinus останется весьма ограниченным, именно от этих двух слов образуется базовый термин, который будет означать желтый цвет в нескольких романских языках: во французском – jaune; в итальянском – giallo, в румынском – galben[57]. Как и в случае с синим, лексические обозначения желтых тонов в латинском языке оказались слишком слабыми и слишком разрозненными, чтобы противостоять захвату хроматического поля единым и мощным германским словом: gelb.

Но несмотря на такую слабость, лексические обозначения желтого своим разнообразием и своими смысловыми коннотациями дают нам четкое представление о том, какое место занимал желтый в окружении и повседневной жизни римлян, и позволяют понять, почему они любили этот цвет. Для них он связан в основном с растениями и минералами, с явлениями природы, а также с вещами полезными либо прекрасными: великолепными цветами, восхитительными плодами, продуктами пчеловодства, хлебородными нивами, драгоценными камнями и металлами, волосами, напоминающими солнечные лучи, роскошными тканями, окрашенными шафраном. Желтые тона в Древнем Риме – чаще всего тона, приятные для глаза, яркие и насыщенные, ближе к оранжевому, чем к зеленовато-желтому: это, конечно, цвет золота, но также и цвет спелой пшеницы (Цереру, богиню урожая и плодородия, изображают с белокурыми волосами, в венке из колосьев и нередко в желтом одеянии); сочных плодов (лимона пока еще не знают, но его место занимает цедрат, а без айвы невозможно представить себе римскую кухню и римскую медицину); а главное – меда и воска (пчеловодство играет важную роль в деревенской жизни), двух сокровищ, которые боги подарили людям, похитив их у пчел. Пчелы в Древнем Риме пользуются огромным уважением, поэты не устают воспевать их добродетели – скромность, целомудрие, отвагу, трудолюбие, взаимопомощь и взаимовыручку, чистоплотность и внутреннюю чистоту, мудрость, щедрость, готовность к самопожертвованию. Вергилий посвящает пчелам целую книгу в «Георгиках» – возможно, это прекраснейший из латинских текстов Античности, – называя их вестницами богов, распространительницами божественного духа на земле:

> Многие думали: есть божественной сущности доля
> В пчелах, дыханье небес, потому что бог наполняет
> Зе́мли все, и моря, и эфирную высь, – от него-то
> И табуны, и стада, и люди, и всякие звери,
> Все, что родится, берет тончайшие жизни частицы[58].

[55] Но слово galbus встречается только в комментариях, поэтому датировать его затруднительно. André J. Étude sur les termes de couleur. P. 148–149.

[56] О корнях германского слова gelb (*ghel, *gwhel): Lehmann B. Die deutschen Farbwörter. Eine linguistische Analyse und ihre literatur-wissenschaftliche Anwendung // Festschrift for Eric Lowson Marson. Frankfurt-am-Main, 1997. P. 97–120; Jervis Jones W. J. German Colour Terms. A Study in their Historical Evolution from Earliest Times to the Present. Amsterdam, 2013. P. 274–345 и в особенности p. 297–298 и 311.

[57] Об индо-европейском происхождении слов, обозначающих желтый цвет в германских и романских языках, см. в особенности: Kristol A. M. Les Langues romanes devant le phénomène de la couleur. Berne, 1978.

[58] Вергилий. «Георгики». IV, 220–224. Цит. в пер. С. В. Шервинского.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Цвет, о котором молчат Библия и Отцы Церкви

А теперь давайте покинем Рим и римлян и обратимся к народам, описанным в Библии. Что говорит нам Священное Писание о месте, которое занимает желтый цвет в древних культурах Ближнего Востока? По правде говоря, почти ничего. Древнееврейский текст Библии, в котором так много обозначений материалов (золото, бронза, слоновая кость, черное дерево, коралл и тому подобное), удивительно скуп на хроматические термины, да и Септуагинта, перевод Ветхого Завета на греческий, выполненный в Александрии в 270 году до нашей эры, отличается такой же бедностью колорита. А вот с латинским переводом все обстоит иначе. Первые переводчики склонны привносить хроматические прилагательные там, где в древнееврейском или греческом текстах их не было; а святой Иероним, который позднее, на рубеже IV–V веков, идет по их стопам, тоже добавляет от себя несколько таких определений, сначала когда редактирует латинский текст Нового Завета, затем когда заново переводит с древнееврейского и греческого языков Ветхий. Вообще говоря, за прошедшие века от версии к версии и от перевода к переводу в тексте Библии появляется все больше лексики, относящейся к цвету, а ближе к нашему времени, в переводах на европейские языки, эта лексика становится еще богаче и разнообразнее.

Вот несколько примеров. Там, где в древнееврейском тексте сказано «драгоценная ткань», в латинском переводе написано pannus rubeus (красная ткань), а во французском переводе XVII века – «алая ткань». Там, где в греческом переводе идет речь о «пышном одеянии», в латинском сказано vestis purpurea (пурпурное одеяние), а в переводе на современный французский говорится о «багряной мантии». Впрочем, это расцвечивание средствами перевода производится не только с помощью красных тонов. Прилагательные, которые на древнееврейском или на греческом означают «чистый», «незапятнанный», «новый», «сверкающий», переводят латинским словом candidus («белоснежный»); другие, означающие «темный», «грозный», «мрачный», «злой», «ужасный», переводят на латынь словами ater либо niger (оба значат «черный»). Вот почему текст Библии, который с IV века до конца первого тысячелетия комментируют Отцы Церкви и их последователи, обрастает хроматическими коннотациями. В итоге они начинают выстраивать символику цветов, какой в древности еще не существовало. В период формирования культуры европейского Средневековья эта символика обретает четкие контуры, чтобы затем в течение тысячелетия оказывать влияние на различные аспекты религиозной жизни (литургия, облачения священников), повседневной жизни общества (одежда, гербы, знаки отличия) и художественного творчества[59].

Увы, все эти замечания не имеют отношения к желтому, поскольку этот цвет практически не упоминается в Библии, ни в древнееврейском тексте, ни в арамейском, ни в переводах на греческий, латинский, а также на народные языки западноевропейских стран. Новейшие исследования, и в первую очередь работы Франсуа Жаксона, показали, что независимо от редакции текста и от языка, на котором он опубликован, 95 % библейской палитры занимает триада красное – белое – черное[60]. Причем две трети этой триады принадлежат разнообразным оттенкам красного, 20 % – белому, 10 % – черному. На долю зеленого, желтого и коричневого остаются только жалкие крохи. Что же касается синего, серого, оранжевого и розового, то эти цвета, по-видимому, полностью отсутствуют в Священном Писании. Во всяком случае, отсут-

[59] По проблемам, связанным с лексикой и переводом см.: François Jacquesson, след. примеч. А также: Пастуро М. Зеленый. История цвета. М., 2018, и Пастуро М. Красный. История цвета. М., 2019.

[60] Jacquesson F. Les Mots de couleurs dans les textes bibliques. Paris, 2008; онлайн-версия: laboratoire LACITO (CNRS): lacito.vjf.cnrs.fr/partenariat/pdf/Couleurs-bibliques2.pdf; см. также статью: Pastoureau M. Les mots de la couleur en hébreu ancien / P. Dollfus, F. Jacquesson, M. Pastoureau, éds. Histoire et géographie de la couleur. Paris, 2013. P. 67–130 (Cahiers du Léopard d'or. Vol. 13).

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

ствуют как хроматические термины: разумеется, там и сям в тексте появляются небо, море, зола, коралл или рассвет, но ничего не говорится об их цвете.

И здесь опять-таки возникает проблема близнецов – желтого и золотого. Если о желтом в Библии едва упоминается, то о драгоценном металле говорится очень часто. В некоторых книгах Ветхого Завета он, как мы уже замечали, даже занимает важное место. Можно ли считать, что там, где присутствует золото, присутствует и желтый цвет? Вряд ли. С одной стороны, потому что в библейские времена золото может быть разных цветов; с другой стороны, потому что цвет золота далеко не так важен, как его вес, чистота или блеск. Золото древности, будь оно реальным или всего лишь метафорой, – в первую очередь, вещество и свет и едва ли не в последнюю – обозначение цвета.

А сейчас забудем о золоте и выясним, есть ли в Библии упоминания о желтом цвете в связи с другими минеральными веществами высокой стоимости: драгоценными камнями. Они упоминаются в библейских текстах разрозненно и по разным поводам, но есть два длинных перечня драгоценных камней, на которые нам следует обратить особое внимание, один в Исходе, другой в Откровении.

Исход, вторая книга Ветхого Завета, рассказывает о том, как евреи покинули Египет, и об их долгих скитаниях по пустыне под водительством Моисея. Во время этих скитаний народ заключает союз с неким богом, который открывает им свое имя («Я – тот, кто есть») и обещает им землю. Многие эпизоды книги стали знаменитыми: Моисей на горе Синай, десять заповедей, манна небесная, золотой телец, описание ковчега откровения и облачения первосвященника. Среди элементов этого облачения – наперсник, или пектораль (hoshen), то есть прямоугольник из парчи, украшенный двенадцатью драгоценными камнями, которые символизируют двенадцать колен Израилевых (Исх. 28: 15–21)[61]. Вот перечень этих камней: рубин, топаз, изумруд, гранат, сапфир, алмаз, опал, бирюза, хризолит, аквамарин, оникс, яшма. Таковы их названия на современном языке; но перевод многих из этих названий и идентификация соответствующего камня вызывают большие проблемы. Кроме того, с точностью определить цвет драгоценных камней – тоже непростое дело: бывают разноцветные камни, некоторые меняют оттенки цвета в зависимости от освещения, наконец, есть камни, которые в древности были совсем не того цвета, с каким обычно ассоциируются сегодня. Так, оттенки опала или топаза могут существенно различаться в зависимости от эпохи, от обработки и от состава минерала. Отметим, однако, что в этом перечне представлены красный, зеленый и даже синий цвета, тогда как желтого, похоже, нет совсем.

А как обстоит дело с Откровением? В последнем видении Иоанну Богослову представляется место, куда войдут избранные после Страшного суда: небесный Иерусалим, город, излучающий сияние, сверкающий золотом и серебром, окруженный стеной, основания которой украшены драгоценными камнями (Откр. 21: 9–27). Вот перечень этих камней: яшма, сапфир, агат, изумруд, оникс, сердолик, хризолит, берилл, топаз, хризопраз, гиацинт, аметист. Проблемы перевода, идентификации и окраски здесь еще сложнее, чем в описании камней в Исходе, но, как и там, желтый цвет, похоже, отсутствует. Только у хризолитов и хризопразов порой бывают едва заметные желтоватые оттенки, но в целом их цвет, конечно, вписывается скорее в гамму зеленых тонов, чем в гамму желтых. Несомненно, к трудностям, которые создает лексика, здесь примешивается еще одна: тот же самый драгоценный камень может иметь множество вариантов цвета.

Приходится констатировать непреложный факт: даже в тех редких случаях, когда в Библии о цветах говорится чуть больше обычного, упоминаний о желтом в тексте не найдешь. Если этот цвет и присутствует, то только опосредованно, когда речь заходит о золоте, воске,

[61] О пекторале первосвященника см.: Nihan C. Le pectoral d'Aaron et la figure du grand prêtre dans les traditions sacerdotales du Pentateuque // Vetus Testamentum Supplements. Vol. 177. Leyde, 2017. P. 23–40.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

меде, шафране, спелой пшенице. Вот почему в трудах Отцов Церкви почти ничего не говорится о желтом цвете: потому что о нем молчит Библия[62]. У толкователей Священного Писания нет отправной точки, чтобы порассуждать о желтом или чтобы найти ему место в христианском культе и сопутствующих ему литургических обрядах. Даже такой «энциклопедист», как Исидор Севильский (560–637), который говорит о красках, о пигментах, о чернилах, о цветах одежды и о цветах в живописи, – даже он почти не упоминает о желтом. Как и его предшественники, он уделяет основное внимание красному, белому и черному. О желтом речь заходит только в связи с этимологией прилагательного croceus, производного от существительного crocus – шафран[63].

В трудах Отцов Церкви та часть палитры, которую должны были бы занимать различные оттенки желтого, целиком отдана золоту. Очень рано золото становится предметом ожесточенных споров. Что оно такое – свет или вещество? Допустимо ли его присутствие в храме? Например, какую роль должна играть драгоценная посуда в христианском культе? Не следует ли счесть ее бесполезной роскошью, vanitas, создающей преграду между священником (либо его паствой) и божеством? Такие вопросы возникали постоянно, однако ответы на них сильно изменились, по крайней мере со времен Меровингов. В эпоху раннего христианства большинство авторов решительно высказывались против всего драгоценного или роскошного. В дальнейшем стали появляться и другие мнения; некоторые прелаты сами были золотых дел мастерами, как, например, святой Элигий (ок. 588–660), епископ Нуайона и советник короля Дагобера, к тому же усиливалось влияние пышной византийской обрядовости. В Византии в убранстве церквей, как и в церковной утвари, золото использовалось очень широко. Со временем его становится все больше и в крупных храмах Западной Европы, где оно выполняет не только литургические и художественные функции (до XIII века золотых дел мастера работают исключительно для Церкви): золото играет и политическую роль.

Дело в том, что обладание золотом – признак большой власти. Вот почему прелаты, по примеру государей, накапливают золото в самых разнообразных формах: слитки, диски, кольца, самородки, песок; но также и монеты, украшения, оружие, посуда, реликварии, предметы культа, не считая тканей и одежд, расшитых золотом. Мало-помалу у желтого металла налаживаются все более тесные отношения с властью и священноначалием; его не только тезаврируют, но и выставляют напоказ, перевозят с места на место (в частности, во время религиозных процессий), приносят в дар, обменивают, осязают, домогаются, крадут… Золото мыслится как «свет, превратившийся в материю»[64]. То, что Бог есть «свет», словно бы оправдывает – и даже делает необходимым – его изобилие в церкви, по образу и подобию Храма Соломонова.

Первые протесты против роскоши и пышности в церковном убранстве раздаются в конце эпохи Каролингов, а в XI веке они звучат все громче и громче. Мы еще поговорим об этом. А пока заострим внимание на многообразных связях между золотом и красками. Оно присутствует повсюду, и в иллюминированных книгах, и в работах эмальеров и золотых дел мастеров, оно словно притягивает краски к поверхности (золотой фон), удерживает их внутри формы (рамки, бордюры), контролирует их, стабилизирует, чтобы они засияли еще ярче. И вдобавок выступает как замена желтого цвета, поскольку желтый часто отсутствует в палитрах живописцев и золотых дел мастеров. Средневековое золото – это вещество и свет, но это еще и цвет[65].

---

[62] Об Отцах Церкви и символике цветов см.: Meier-Staubach C., Suntrup R. Handbuch der Farbenbedeutung im Mittelalter. Köln; Wien, 2014. 2 vol. (том 2 на CD).

[63] Исидор Севильский. «Этимологии». Кн. XVII, гл. IX, § 5–6. См.: André J. Lexique des termes de botanique en latin. Paris, 1956.

[64] «Lux incorporata», говорит Исидор Севильский в своих «Антологиях» (кн. XVI, гл. XVIII, § 4–5; и «luces incorporatae», пишет Гонорий Августодунский в своем Expositio in cantica, V, 10 (Patrologia Latina. T. 172. Col. 440).

[65] Pastoureau M. L'Eglise et la couleur des origines à la Réforme // Bibliothèque de l'École des chartes. 1989. Vol. 147. P. 203–230 и особенно p. 214–216.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Неоднозначный цвет (VI–XV века)

Когда и каким образом в европейской цивилизации цвет, который долгое время определяли как вещество, затем как вещество и свет, превратился в отвлеченное понятие, вещь в себе, отделился от своей материальности и от своего носителя, и люди начали говорить: *красное, желтое, зеленое, синее*? Ведь таких хроматических сущностей, рассматриваемых вне какого бы то ни было контекста, Античность, похоже, не знала. Например, грек или римлянин вполне мог сказать: «люблю красные цветы», «люблю желтые ткани», «терпеть не могу синие одежды германцев», но вряд ли кто-то заставил бы его произнести: «люблю красное», «ненавижу синее». А вот на заре Нового времени человек без всякого затруднения заявляет, что любит или не любит тот или иной цвет. Значит, изменения, в результате которых появилось то, что мы называем «абстрактными цветами», а заодно и зарождение символики цветов произошли в Средние века. Ведь символика цветов возможна и применима только тогда, когда цвета дематериализуются и сохраняют свои значения независимо от способа их создания и носителя, на котором они закреплены.

Чтобы отследить эти изменения, происходившие, как легко понять, в течение длительного времени и в различных областях жизни, стоит обратиться к грамматике и лексике в средневековой латыни. Как хроматические термины, которые так долго оставались прилагательными, постепенно субстантивировались и вошли в обиходную речь? И не для того, чтобы использовать идею цвета в переносном или метафорическом смысле, как было в классической латыни (rubor, от ruber – «красный», означало «румянец», «стыд»; nigritia, от niger, «черный», – «мрак», «злоба»; viriditas, от viridis, «зеленый», – «юность», «свежесть»[66]), но в исключительно хроматическом смысле, заменив пару существительное + прилагательное (color ruber, color croceus) или же субстантивированное прилагательное среднего рода (rubrum, croceum). Эта эволюция, по-видимому, подходит к завершению в XII веке, в период, когда уже сформировавшиеся местные языки принимают эстафету у латыни, и хроматические термины в них также субстантивируются. В первую очередь, это касается имен собственных: «Красный – красивый цвет, который…»; «Желтый – неприятный цвет, ставший таким в искусстве…» – затем простых существительных, сопровождаемых (во французском языке) определенными артиклями: le rouge, le jaune, le vert, le bleu.

Чтобы уяснить себе хронологию и различные аспекты этих изменений, лучше всего обратиться к двум областям жизни – литургической обрядовости и геральдике.

[66] В классической латыни эти слова означают не столько красный, черный и зеленый цвета, сколько целомудрие, злобу и силу. Чаще всего – чтобы не сказать исключительно – они употребляются не в буквальном, этимологическом, а в переносном смысле.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Желтому не место в христианской литургии

Долгое и упорное молчание Библии и Отцов Церкви о желтом цвете становится причиной того, что желтый не попадает в утвержденный кодекс богослужебных цветов, который постепенно складывается в период между эпохой Каролингов и XII столетием. Богословы, прелаты и священники, желающие добавить к цветам литургии желтый, а затем расширить сферу его применения, не находят ни в тексте Библии, ни в толкованиях Отцов Церкви решительно ничего, что могло бы оправдать присутствие желтого в каком-либо праздничном обряде, ничего, что связывало бы его со смыслом и значением того или иного праздника, ничего, что позволяло бы выбрать для праздничной литургии облачения и церковное убранство желтого цвета. Если они предпочтут красный, то смогут аргументировать это множеством ссылок, но если речь пойдет о желтом, сослаться будет не на что. Говоря шире, молчанием Библии и Отцов Церкви можно объяснить и тот факт, что в порядке своего рода ответной реакции – ведь именно литургия устанавливала иерархию цветов – в средневековой культуре символика желтого сформировалась позже, чем символика красного, белого, черного и даже зеленого, а также то, почему ее основным источником были изображения, а не тексты.

Но задержимся пока на списке богослужебных цветов[67]. В раннехристианскую эпоху священник отправляет службу в своей обычной одежде: отсюда некоторое разнообразие облачений и преобладание белых либо неокрашенных одежд. В дальнейшем белый предназначат исключительно для Пасхи и других наиболее важных праздников: по мнению большинства авторов, это было сделано для того, чтобы придать белому цвету особую торжественность. Однако вплоть до достаточно позднего времени у каждой епархии существуют свои установленные цвета литургии, тем более что начиная с IX века в церковном убранстве и облачениях допускается некое подобие роскоши, золото, яркие, насыщенные цвета. Параллельно появляются компиляции трактатов о литургии с рассуждениями о символике, и порой речь в них заходит о цветах; количество упоминаемых цветов может быть разным, но в каждом таком случае авторы пытаются придать вес своим рассуждениям, приведя соответствующий отрывок из Священного Писания. Поэтому желтый, как и следовало ожидать, в таких книгах не рассматривается.

По сути проблема в том, чтобы понять, имели ли первые трактаты о литургии, в которых упоминаются цвета (часто это анонимные сочинения, которые трудно датировать, а порой и понять), какое-то влияние на реальную богослужебную практику. Ни находки археологов, ни иконография (где преобладают темные тона) не позволяют нам утверждать, что такое влияние имело место. Зато впоследствии идеи этих авторов подхватят виднейшие богословы XII века, писавшие о литургии (Жан Авраншский, Гонорий Августодунский, Руперт Дойцкий, Жан Белет); однако в их нормативных текстах редко можно найти описания богослужения. Но именно с этого времени обычай привязывать тот или иной цвет к определенному празднику либо к определенной дате богослужебного календаря уже прочно закрепляется в большинстве епархий западно-христианского мира, даже если расхождения в правилах между ними остаются значительными.

Но вот на исходе XII века высказывает свое мнение кардинал Лотарио, будущий папа Иннокентий III. В 1195 году, будучи еще кардиналом-диаконом, которого тогдашний папа Целестин III, враг его семьи, временно отстранил от дел папской курии, он пишет несколько трактатов. Один из них посвящен мессе и называется «О Таинстве Святого Алтаря» («De sacro

[67] О происхождении и первоначальном значении богослужебных цветов написано немного. Позволю себе сослаться на два моих собственных исследования: Pastoureau M. Le temps mis en couleurs. Des couleurs liturgiques aux modes vestimentaires (XIIe – XIIIe siècles) // Bibliothèque de l'École des chartes. Vol. 157. 1999. P. 111–135, и Pastoureau M. Classer les couleurs au XIIIe siécle. Liturgie et héraldique // Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres. 2016. Fasc. 2.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

sancti altaris mysterio»). Это юношеское сочинение, которое иногда считают недостойным будущего великого понтифика, по обычаю ранней схоластики, изобилует компиляциями и цитатами. Но именно этим трактат и ценен для нас: кардинал Лотарио кратко пересказывает то, что было написано до него. Вдобавок содержащиеся там сведения о цветах тканей для церковного убранства и облачений важны потому, что автор описывает обычаи Римской епархии незадолго до своего собственного понтификата. До сих пор любая епархия могла перенимать римские обычаи в литургии, если находила нужным, но они еще не стали нормой для всего христианского мира, поэтому епископы и прихожане часто придерживались местных правил. Но огромный авторитет Иннокентия III привел к тому, что в течение XIII века все изменилось. Люди постепенно пришли к мысли, что правила, принятые в Риме, должны стать законом для всех. Вдобавок сочинения этого папы, даже написанные в молодости, стали каноническими: так случилось и с трактатом о мессе. Глава о богослужебных цветах не только будет пересказываться всеми литургистами XIII века, но еще и станет руководством к действию для многих епархий, в том числе и весьма удаленных от Рима[68].

У нас здесь не хватит места, чтобы подробно описать, какие цвета и какая цветовая символика, по мнению будущего папы, соответствовали тем или иным праздникам церковного года. Поэтому вкратце перескажем самое главное. Белый цвет как символ чистоты подходит для праздников, посвященных ангелам, девам и исповедникам, для Рождества и Крещения Господня, для Великого четверга, Пасхи, Вознесения и Дня Всех Святых. Красный, символ крови, пролитой Христом и за Христа, а также сошествия Духа Святого, пригоден для праздников апостолов и мучеников, для Воздвижения и Пятидесятницы. Черный, символ скорби и покаяния, следует использовать для заупокойной мессы, Рождественского поста, Дня святых невинных младенцев Вифлеемских и в течение Великого поста. Зеленый же надлежит использовать в дни, когда не подходят ни белый, ни красный, ни черный, поскольку – и это очень важное замечание – «зеленый цвет является средним между белизной, чернотой и краснотой»[69]. В этом своде правил, одновременно литургическом и хроматическом, не нашлось места ни синему, ни желтому. В конце XII века синий цвет только начинает набирать силу как в общественной жизни, так и в символике; его головокружительный взлет состоится только в следующем столетии, но к этому времени богослужебный хроматический канон уже успеет сложиться. Что же касается желтого, то, как мы говорили, он повергает в растерянность литургистов и богословов: с одной стороны, в Библии и в трудах Отцов Церкви о нем ничего не сказано, а значит, и символики у него быть не может; с другой стороны, золото в обрядах присутствует постоянно, а когда нужно дополнить базовую богослужебную палитру – красный, белый, черный, зеленый, – еще и превращается в цвет. А собственно желтого как бы и не существует – его нет в тексте Священного Писания, нет и перед глазами.

Хотя в трактате кардинала Лотарио описаний больше, чем предписаний, все же он способствовал унификации правил христианского богослужения. Почти сто лет спустя интерес к трактату оживила другая знаменитая книга, «Rationale divinorum officiorum» Гийома Дюрана, епископа Мендского, компиляция, созданная в 1285–1286 годах. Этот фундаментальный восьмитомный труд – самая полная средневековая энциклопедия предметов, знаков и символов, связанных с христианским богослужением, которая, в частности, воспроизводит главу из трактата Лотарио, посвященную цветам, развивает его аллегорические и символические толкования различных аспектов литургии, дополняет цикл праздников и превращает в единую, общую для всего христианского мира систему те богослужебные правила, которые описал Лотарио и которые когда-то были всего лишь локальной практикой, принятой в Римской епархии. Зная,

[68] Лотарио деи Сеньи (будущий папа Иннокентий III). De sacro sancti altaris mysterio. Кн. II, гл. LXV // Patrologia Latina. T. 217. Col. 774–916 (о богослужебных цветах – в ст. 799–802; частичный перевод можно найти в первой из моих статей, указ. в пред. примеч.).

[69] «Viridis color medius est inter albedinem et nigritiam et ruborem», ibid., ст. 801.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

что из наследия Гийома Дюрана до нас дошли несколько сотен рукописей, что после изобретения книгопечатания его сочинение стало третьей по счету книгой (после Библии и Псалтири), вышедшей из-под пресса, и выдержало сорок три первопечатных издания, мы можем себе представить, какое значение имел для Европы этот свод богослужебных правил с описанием их цветовой символики. И нам остается только еще раз пожалеть, что желтому цвету там не нашлось места[70].

Система богослужебных цветов, получившая распространение в период между эпохой Каролингов и XIII веком, – только одна из граней более масштабного явления – расцвечивания церковного убранства (полихромная архитектура и скульптура, сюжетные настенные росписи, витражи, мебель), при изучении которого археология должна идти рука об руку с литургикой. Внутри здания все цвета, находятся ли они там постоянно или временно, какими бы ни были их носители – камень или пергамент, стекло или ткань, – говорят друг с другом, перекликаются. В храме цвет активизирует пространство и время, выделяет действующих лиц и места действия, позволяет полнее ощутить перепады напряжения, смену ритмов; он необходим для театрализации культа. Однако, чтобы представить себе цветовую символику Средневековья во всем диапазоне ее возможностей, надо пойти дальше и к археологии и литургике добавить третью дисциплину – геральдику.

В самом деле, историк не может не заметить, что первые успешные попытки закрепить цветовой код на церковном убранстве и облачениях священников совпадают по времени с рождением гербов. Эти два кода схожи между собой. Богослужебные цвета, как и цвета на гербах, существуют в ограниченном количестве и сочетаются друг с другом по строго определенным правилам. Цвета в богослужении, как и в геральдике, – это абстрактные, концептуальные, абсолютные цвета, их палитра не ведает нюансов. Вот почему богослов, как и геральдист, в состоянии придать цветам большую символическую нагрузку. Однако, в отличие от богослужения, геральдика признаёт желтый цвет и активно использует его, притом даже в двух аспектах.

[70] Однако эта тенденция имела скорее теоретическое и дидактическое значение, чем практическое. В XIV–XV веках авиньонское пленение пап и общий кризис католической церкви затормозили движение к унификации литургии, начавшееся в XIII столетии. Многие удаленные от Рима епархии вернулись к своим правилам и придерживались их еще в начале Нового времени. Решения Триентского собора и введение единого римского требника святого Пия (1570), которые делали обычаи Рима обязательными для всех, прижились не сразу. При том что все епархии христианского мира постепенно ввели у себя пять основных богослужебных цветов, предписанных Римом (белый, красный, черный, зеленый и фиолетовый), многие местные особенности просуществовали вплоть до XX века.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Желтый цвет в геральдике

Появление гербов, произошедшее в течение XII века, для желтого цвета стало поворотным моментом, почти что вторым рождением. Впервые в Европе система знаков, во многом построенная на хроматической основе, уделяет желтому место на переднем плане. То, что не удалось сделать литургии, геральдика сумеет осуществить за несколько десятилетий: перейти от трех (белый, красный, черный) к шести базовым цветам (белый, красный, черный, зеленый, желтый, синий). А еще, опять-таки впервые, желтый цвет получает свою собственную символику, не связанную с его материальностью или с его носителем. Отныне это «желтый», хроматический концепт, а не просто набор желтых тонов, оттенки которых зависят от пигментов, красителей, освещения и технических приемов. Получив этот статус, желтый, безнадежно отставший в области эмблем и символов от красного, белого и черного, быстро догоняет их. В XII веке символика желтого еще ведет себя робко и неуверенно, однако в течение последующих столетий она обогащается все больше и больше и, наконец, распространяется за пределы геральдики.

Гербы впервые появились на полях сражений и на рыцарских турнирах; затем они быстро распространились в обществе как личные идентификаторы либо как знаки собственника. В гербе две составляющие: фигуры и цвета (тинктуры). Они размещаются на гербовом щите, форма которого может быть различной. Треугольная форма, позаимствованная у средневековых щитов, вовсе не является обязательной, просто она встречается наиболее часто. Фигуры и цвета располагаются на щите в определенном порядке и в определенных сочетаниях, согласно немногочисленным, но строгим правилам геральдики. Главное правило касается применения цветов. Их всего шесть, и в дальнейшем – во многом благодаря влиянию геральдики – эта шестерка станет базовой палитрой всей западноевропейской культуры: белый, желтый, красный, синий, черный, зеленый[71].

Цвета в геральдике – это абсолютные, концептуальные, почти абстрактные цвета; геральдическая цветовая гамма не ведает нюансов. Например, желтый может быть нежным, ярким, насыщенным, блеклым, ближе к оранжевому или к бежевому, превратиться в золотой, стать лимонно-желтым, палевым, медовым, горчичным и так далее: это не влияет ни на узнаваемость, ни на символическое значение герба. Цвет в данном случае важен как идея, а не как ее материальное воплощение. Правда, при изучении средневековых документов с изображенными в них гербами замечаешь, что цвета на них чаще всего яркие, сияющие; если красный – то настоящий красный; синий и зеленый – светлые, веселые; что же касается желтого и белого, то до конца XIII столетия желтый, как правило, изображается желтым, а белый – белым; но в дальнейшем их могут заменять золотой и серебряный, что весьма неприятно для глаза (по крайней мере, для глаза человека наших дней).

В современную эпоху этот абсолютный, почти абстрактный характер геральдических цветов возродился в хроматическом коде флагов и вымпелов: здесь нюансы тоже не имеют значения. Вот и сегодня в конституции ничего не говорится о том, какого оттенка должны быть синий и красный на флаге Франции, или желтый и красный на флаге Бельгии, зеленый на итальянском либо ирландском, синий на греческом либо шведском: это эмблематические цвета, а значит, абстрактные. Тем не менее и они могут материализоваться, принимая различные оттенки, когда полотнище флага развевается на ветру, и меняя их по прихоти ненастья, но

[71] С конца XIII века в геральдике появляется седьмой цвет, «пурпур» (фиолетовый); он употребляется в исключительных случаях и не является геральдическим цветом в полном смысле слова, по крайней мере в Средние века. В дальнейшем пурпур употребляется чаще, но его общее количество никогда не превышает одного процента. Его появление вызвано главным образом желанием довести число геральдических цветов до семи и установить их связь с семью планетами, семью металлами, семью смертными грехами и т. д. См.: Pastoureau M. L'Art héraldique au Moyen Âge. Paris, 2009. P. 80–82.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

флаг от этого не потеряет силу. Здесь перед нами наследие средневековой геральдики, которое этим далеко не исчерпывается[72].

Итак, нюансы значения не имеют; зато шесть цветов на гербе нельзя сочетать, как вздумается. Есть сочетания дозволенные и недозволенные. Цвета на гербовом щите делятся на две группы: в первой – белый и желтый; во второй – красный, черный, синий и зеленый. Правило геральдики запрещает помещать рядом и напластовывать друг на друга два цвета, принадлежащие к одной и той же группе. Возьмем для примера щит, на котором изображен лев. Если поле щита красное, лев может быть белым или желтым, но ни в коем случае не может быть синим, черным или зеленым, так как синий, черный и зеленый принадлежат к той же группе, что и красный. И наоборот: если поле щита желтое, лев может быть красным, синим, черным или зеленым, но не белым. Это базовое правило появилось одновременно с зарождением самой геральдики и повсюду неукоснительно соблюдалось (в Средние века случаи отступления от правила не превышают 1 % от общего количества гербов). Возможно, правило это было позаимствовано у знамен, и его цель – сделать герб четко различимым с большого расстояния: ведь первые гербы почти всегда были двухцветными, чтобы рыцарей легче было опознать в схватке.

Цвет – важнейший элемент герба: есть немало гербов без фигур, но гербов без цвета не существует[73]. Фигур в геральдике, разумеется, гораздо больше, чем цветов. На самом деле число их не ограничено: любое животное, растение, геометрическое тело или фигура может занять место на гербовом щите. В течение веков будут появляться все новые и новые геральдические фигуры: если в Средние века наиболее часто встречавшихся фигур было десятка четыре, то в XVIII веке их станет больше двух сотен.

Все, что мы сейчас рассказали, усвоить сравнительно легко. Самое трудное для новичка, впервые столкнувшегося с геральдикой, – это особый язык, которым она пользуется, язык очень эффективный (в нем сравнительно мало элементов, но они содержат много информации), однако зачастую расходящийся с обыденной лексикой. Степень расхождения зависит от страны и от языка. Самые трудные в этом смысле языки – французский и английский. Если при человеке, незнакомом с геральдикой, описать герб при помощи профессиональной терминологии, вряд ли он поймет хоть слово. В частности, в Англии геральдика до сих пор пользуется англо-нормандскими терминами, орфография которых осталась неизменной с XIII века. В итальянском и в испанском эта разница не так ощутима; а в немецком, голландском и в языках Скандинавии она существенно слабее, хроматические термины и синтаксис здесь ближе к современным. Так или иначе, но и во французском, и в английском отдаление языка геральдики от обиходного языка проходило постепенно. Когда в XIII веке герольды на турнире описывают гербы участников, зрители их понимают: они изъясняются на языке, близком к языку литературных текстов того времени. А в XV веке авторы первых трактатов по геральдике начали намеренно усложнять язык, чтобы всем стало ясно: без них нельзя обойтись. Позднее эрудиты XVII столетия добавили от себя массу ненужных уточнений и попали в ловушку собственного педантизма. В итоге любое описание герба непосвященному казалось тарабарщиной.

На языке французской геральдики, который в Средние века был самым распространенным (порой им пользовались далеко за пределами Франции), у шести цветов особые названия. В порядке встречаемости: *червлень* (красный), *серебро* (белый), *золото* (желтый), *лазурь* (синий), *чернь* (черный) и *зелень* (зеленый). Появились они не все сразу: «золото», «серебро», «лазурь» и «червлень» – в самом начале, во второй половине XII века, остальные – позже

[72] Этот абстрактный характер цветов унаследовала от средневековой геральдики современная система дорожной сигнализации. Гербы как таковые родились в середине XII столетия в нескольких небольших регионах между Луарой и Маасом; как система они сегодня распространились по всему миру – благодаря дорожной сигнализации.

[73] Цвет – основа геральдического кода, даже если многие известные нам гербы дошли до нас в монохромном варианте – на печатях, на монетах, на значках и медалях, а также на скульптурах из камня, дерева и т. п., если эти скульптуры не были раскрашены.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

(«зелень» как аналог зеленого возникает только в середине XIV века). На заре существования геральдики термин «желтый» при описании герба употреблялся наряду с термином «золото». Позднее, в следующем столетии, «золото» вытеснило «желтый», хотя цвет чаще всего был именно желтым, а не золотым. Что не осталось без последствий для престижа и значения «желтого», который в позднесредневековых трактатах по геральдике будут отождествлять то с обычным желтым, то с драгоценным металлом[74]. И в результате его символика станет неоднозначной.

[74] Boudreau C. L'Héritage des hérauts d'armes. Dictionnaire encyclopédique de l'enseignement du blason ancien. Paris, 2006. Vol. 2. P. 924–948.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Двусмысленная символика

Один из наиболее ранних примеров такой двойственности – сюжетный ход, который часто встречается в романах артуровского цикла XII–XIII веков, как в стихах, так и в прозе: плавный ритм повествования внезапно нарушается появлением неизвестного рыцаря с одноцветным (на языке геральдики – «гладким») гербом. Порой одноцветным оказывается не только щит, но также знамя рыцаря, плащ, надеваемый поверх доспехов, и чепрак его коня. Обычно такой рыцарь появляется на турнире или же внезапно преграждает путь герою, вызывает его на поединок и вовлекает в новые приключения. Этот эпизод – своего рода пролог к другому, более важному событию: указывая цвет герба на щите таинственного рыцаря, автор дает нам понять, с кем мы имеем дело, и угадать, что будет дальше. В литературе этого типа хроматический код применяется часто и играет очень важную роль. Например, Черный рыцарь – вовсе не воплощение злобы или вероломства, а один из персонажей первого плана (Тристан, Ланселот), в данный момент скрывающий свое имя; он доброжелательно настроен к главному герою и готов показать свою отвагу и доблесть на предстоящем турнире. А вот Красный рыцарь часто настроен враждебно; он жесток, не обуздан или коварен; порой это зловещий выходец из Потустороннего мира. Менее заметный персонаж, Белый рыцарь, как правило, добр; нередко это человек в годах, друг или покровитель главного героя, которому он дает мудрые наставления. Напротив, Зеленый рыцарь – юноша, недавно посвященный в рыцари, который своим дерзким или наглым поведением посеет смуту[75].

В этом литературном топосе нас интересуют два момента: во-первых, отсутствие Синего рыцаря (очевидно, синий цвет еще не успел обзавестись достаточно богатой символикой, чтобы сыграть в подобном контексте важную роль; во-вторых, двойственность образа Желтого рыцаря: иногда это положительный герой, а иногда – отрицательный. В первом случае речь идет о короле или владетельном князе, чья помощь, покровительство и дружба оказываются для героя бесценными. Во втором – это вероломные рыцари, предавшие своего сеньора, и намерения у них очень недобрые. Мы еще вернемся к этому[76].

Двойственность желтого в мире рыцарских гербов в полной мере отражена в многочисленных руководствах и трактатах по геральдике времен позднего Средневековья, по преимуществу написанных герольдами. Там много сказано о цветах, об их природе, иерархии, их значениях – не только в области геральдики, но и в более общем плане, что делает эти тексты полезнейшим источником, позволяющим прояснить системы ценностей, которыми определяются хроматические коды позднего Средневековья, и в частности обычаи, касающиеся одежды. В зависимости от того, какой желтый цвет имеется в виду – просто желтый или золотой, интонация авторов кардинально различается, а иерархия цветов переворачивается с ног на голову.

Классифицировать цвета по принципу «благородства» – одно из любимейших занятий геральдистов. Если желтый рассматривается как цвет золота (не забудем: «золото» – термин, которым обозначается желтый в геральдике), то он занимает верхнюю ступень хроматической иерархии, а ниже располагаются белый, красный, синий, зеленый и черный. Но если он рассматривается как просто желтый, его место – в середине, а иерархия выглядит так: красный, синий, белый, желтый, зеленый и черный. Однако некоторые геральдисты на службе короля Франции или принцев королевского дома предпочитают ставить на верхнюю ступень не красный, а синий, цвет королевского герба. Другие, кому ближе религиозная символика, объявляют белый самым добродетельным из цветов. Но это бывает редко.

---

[75] Brault G. J. Early Blazon. Heraldic Terminology in the XIIth and the XIIIth Centuries with Special Reference to Arthurian Literature. Oxford, 1972. P. 31–35.

[76] См. ниже, раздел «Зависть, ложь, измена».

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Вот что пишет один геральдист, чье имя осталось неизвестным, вероятно, уроженец Нормандии или Пикардии, примерно в 1440 году. По его мнению, желтый, который он считает цветом золота, – благороднейший из цветов:

> Первейший из цветов на гербовом щите есть желтый, в геральдике называемый «золото». Причина тут в том, что по природе своей «золото» – светел, ярок и блистателен, каким и подобает быть прекрасному цвету. Он полон достоинств и придает бодрость, поэтому врачеватели советуют показывать этот цвет человеку ослабленному, находящемуся при смерти: это вернет ему силы. Желтый подобен солнцу, благороднейшему из светил. Среди драгоценных камней этот цвет имеют топазы и бериллы, камни изысканные и большой стоимости. Из четырех стихий желтый связывают с огнем, как и червлень; из знаков Зодиака он соответствует Льву, а из дней недели – воскресенью. Добродетели, которым он соответствует, – благородство, отвага и честь. Вот почему никто не имеет права носить этот цвет в своем гербе, если он не принадлежит к славному роду, не могущественный сеньор и не рыцарь, являющий в бою беспримерную отвагу[77].

Трудно высказаться более восторженно о «золоте» и тем самым о желтом цвете. Однако полвека спустя другой анонимный геральдист, возможно, уроженец Лилля или Брюсселя, говорит совсем другое. Его труд под названием «Книга о гербах, цветах, эмблемах и девизах» впоследствии станет знаменитым. К рассуждениям своих предшественников он добавляет во второй части трактата некоторые уточнения, касающиеся символики в одежде, и в этой символике желтый не в чести:

> Желтый, как сказал Аристотель, занимает место между белым и красным, но ближе к красному; и, поскольку мы видим, что он лучше сочетается с красным, нежели с белым, по причине присущей ему яркости, то имеет сходство с огнем ‹…›. Этот цвет, существующий в природе или созданный искусством мастера, бывает трех родов: первый – средний желтый – обычный, повседневный цвет; второй – более светлый, поэтому он красивее; третий, похожий на красный – гадкий цвет, который мы называем оранжевым. Если моча такого цвета, это признак дурных соков в теле, как бывает при желтухе. Среди добродетелей желтый означает силу и богатство, однако весьма умеренные; но чаще это дурной цвет, и в этих случаях он означает зависть и стяжательство, ложь и притворство, и даже предательство ‹…› Ливреи желтого цвета носят слуги низшего разряда – пажи, лакеи и посыльные. В наше время этот цвет не самый желанный, поэтому его сочетают с другим цветом. Желтый с серым означает большую заботу; с черным – постоянство во всем, а с фиолетовым – блаженство любви[78].

«Книга о гербах», которая в большинстве манускриптов и печатных изданий непосредственно следует за небольшим трактатом знаменитого геральдиста Жана Куртуа, или, как его часто называют, «Сицилийским гербовником», имела большой успех. Впервые напечатанная в Париже в 1495 году, она была переиздана в 1501-м, и до 1614-го выдержала еще шесть изданий[79]. За эти годы ее успели перевести или переложить на несколько языков (вначале на итальянский, потом на немецкий, голландский, кастильский). Ее влияние сказывалось во мно-

[77] Boudreau C. L'Héritage des hérauts d'armes. P. 816–817.

[78] Le Blason des couleurs en armes, livrées et devises / H. Cocheris, éd. Paris, 1860. P. 82–83. Пер. М. Пастуро.

[79] См. два десятка тщательно отобранных изданий в: Saffroy G. Bibliographie généalogique, héraldique et nobiliaire de la France. T. 1. Paris, 1968. No. 1999–2021.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

гих областях жизни, в частности в литературе и изобразительном искусстве. Рабле несколько раз упоминает о ней в «Гаргантюа и Пантагрюэле»[80], а некоторые венецианские художники XVI века одевают своих персонажей в соответствии с цветовыми кодами, предложенными в трактате. Те из них, кто одет в желтое, производят впечатление скорее отрицательных, чем положительных героев.

С другой стороны, людей с белокурыми волосами почти всегда воспринимают положительно. Так было и в Древнем Риме, и в эпоху феодализма; так происходит и в XVI веке. Об этом стоит поговорить подробнее, поскольку белокурые волосы – одна из немногих позитивных коннотаций желтого.

[80] Ф. Рабле, «Гаргантюа и Пантагрюэль», гл. I. «Цвета Гаргантюа были белый и синий. Знаю: прочитав эти слова, вы скажете, что белый означает веру, а синий – твердость ‹…›. А с чего вы взяли, что белый означает веру, а синий – твердость? „Вычитали в одной залежалой книжонке, которая продается у книготорговцев под названием «Книга о гербах»“, – скажете вы. И кто же ее написал? Впрочем, кто бы это ни был, он проявил осмотрительность, не поставив на ней своего имени».

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Очарование белокурых волос

Вернемся на три столетия назад, во времена рыцарства и куртуазной любви, когда белокурые волосы нередко считались признаком благородства, чести, любви и красоты. Разумеется, эпоха расцвета средневековой культуры в этом смысле ничего нового не изобрела: божества Древней Греции были наделены белокурыми волосами, начиная с Аполлона и Афродиты, а у римских матрон были рецепты особых зелий, которыми они осветляли себе шевелюры, красили их либо надевали белокурые парики, чтобы стать еще прекраснее. Но феодальная эпоха довела эту систему ценностей до высшей точки. Свидетельства мы находим в рыцарских романах, где много рассуждений о волосах, как женских, так и мужских[81]. Без описания шевелюры персонажа не обойтись никак, поскольку это главная составляющая портрета, и не только физического, но также социального и морального. Волосы расскажут и о телесной красоте, и о знатности происхождения, и об учтивых манерах, и о высоких душевных качествах. Они могут быть разного цвета – белокурые, каштановые, черные, рыжие, седые, – самые светлые вызывают наибольшее восхищение; но они могут быть также блестящими или тусклыми, тонкими и ломкими, плотными, волнистыми, вьющимися, курчавыми, спутанными или всклокоченными[82]. Каждое из этих прилагательных встраивает персонажа в определенную систему ценностей, и ни одно из них не является синонимом другого. Всякая белокурая шевелюра воспринимается позитивно; однако не все оттенки равно хороши: волосы, белокурые в полном смысле слова, ценятся выше, чем белесые (слишком светлые), русые (оттенок между темно-белокурым и светло-каштановым) или желтые (белокурые, но тусклые). Слово blond, появившееся в европейских языках в Средние века, – германского происхождения, но насчет его этимологии ученые пока не пришли к единому мнению[83]. Так или иначе, слово это гораздо выразительнее латинского flavus: оно не только подчеркивает сияющий, привлекательный цвет волос, напоминающих золотые нити, но еще и создает ощущение юности, соблазна, благородства и куртуазности. В романах Артуровского цикла у большинство королев и героинь белокурые волосы, так же как и у бесстрашных рыцарей, которых они увлекают на путь любви и приключений. Есть только одно исключение: королева Гвиневра, супруга короля Артура: она брюнетка; и не потому, что это женщина в возрасте (она все еще очень хороша), но потому, что она повинна в прелюбодеянии и вероломстве, и за это средневековый слушатель и читатель ей не симпатизирует[84].

Архетип прекрасной блондинки – это Изольда, супруга короля Марка Корнуэльского. Она стала королевой благодаря своим белокурым волосам. Марк не спешил жениться, но бароны торопили его, говоря, что ему нужен наследник. Однажды в главный зал королевского замка влетели две ласточки; каждая держала в клюве волос золотого цвета. Марк объявляет, что возьмет в жены обладательницу этих волос. После долгих поисков выясняется, что волосы принадлежат Изольде Белокурой, дочери короля Ирландии, которая славится неземной красотой. Марк отправляет своего племянника Тристана от его имени просить у короля Ирландии руки Изольды. Король соглашается. К несчастью, когда молодые люди плывут на корабле в Кор-

[81] Connochie-Bourgne C., dir. La Chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Age. Aix-en-Provence, 2004; Rolland-Perrin M. Blonde comme l'or. La chevelure féminine au Moyen Age. Aix-en-Provence, 2010.

[82] Ibid. P. 19–73.

[83] Ott A. G. Étude sur les couleurs en vieux français; J. Bruch. Balai, blond // Neuphilologische Mitteilungen. 1922. Vol. 23. P. 93–94; Rat M. Le blond et le brun // Vie et langage. 1967. P. 318–324; Tilander G. Origine de l'adjectif blond // Festschrift für Harri Meier. München, 1971. P. 545–548.

[84] О Гвиневре: Marx J. La vie et les aventures de la reine Guenièvre et la transformation de son personnage // Journal des savants. 1965/1. P. 332–342; Noble P. The Character of Guinevere in the Arthurian Romances. A Casebook. New York, 1996; Rieger D. Guenièvre reine de Logres, dame courtoise, femme adultère. Paris, 2009; Idem. Guenièvre littéraire, femme multiforme, entre sexualité, pouvoir et sagesse // Cahiers de recherches médiévales et humanistes. 2012. Vol. 23. P. 259–272.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

нуолл, они по ошибке выпивают любовный напиток, который предназначался не им. Отныне эти двое навеки связаны неукротимой, неистовой, почти сверхчеловеческой любовью, с которой они не в состоянии бороться. Далее следует длинная вереница приключений, недоразумений, столкновений и драм, которая завершается смертью обоих героев[85].

Очень скоро белокурые волосы королевы Изольды стали легендой, превратившейся в литературный топос. Некоторые авторы рыцарских романов, воспевая дивную шевелюру какой-нибудь из своих героинь, не сравнивают ее волосы с золотом – это было бы банально, – а утверждают, что они «сияют ярче, чем волосы Изольды Белокурой». Так поступает, в частности, Кретьен де Труа в своем романе «Эрек и Энида», написанном в 1165–1970 годах. Чтобы подчеркнуть великолепие волос Эниды, самой красивой женщины в королевстве логров (то есть в королевстве Артура), автор заявляет: «Клянусь, Эниды косы // Затмили бы сияние кудрей // Самой Изольды Белокурой»[86]. Несколько лет спустя он снова обратится к этому сравнению в романе «Клижес», описывая сияние, исходящее от белокурых волос Соредамор, сестры Гавейна и племянницы Артура: «Волосы Изольды Белокурой, // О которых говорил весь мир, // По сравнению с ними показались бы темными»[87]. Кому же, как не Кретьену де Труа, судить об этом: ведь в юности он сам написал «Роман о короле Марке и Изольде Белокурой», к несчастью, не дошедший до нас. Позже, в романе «Клижес», он объясняет нам этимологию имени героини, Соредамор, матери главного героя и сестры Гавейна. Имя составлено из двух слов: sore (белокурый цвет волос) и amor[88].

Эта почти обязательная связь между белокурыми волосами и любовью прослеживается не только у дам, но также у рыцарей Круглого стола, причем не только у самых знаменитых – Гавейна, Ланселота, Тристана, Ивейна или Персеваля, но также у третьестепенных, которые появляются в эпизоде или же просто в списке участников турнира либо искателей Святого Грааля. Один из них даже называется «Белокурый Влюбленный». Читатель узнаёт о нем только одно: это соблазнитель, спесивый щеголь, которому не довелось стать героем какого-либо необычайного приключения, зато он нравится дамам и умеет расположить их к себе. На черном щите герба этого рыцаря – белый гребень с прядками белокурых волос; его девиз – «Я влюблен»[89].

В рыцарских романах много места уделяется волосам и связанным с ними любовным ритуалам – принесение пряди или локона в дар любимой или любимому, бережное хранение гребня или ленты, касавшихся волос прекрасной дамы, – однако не забыты и другие части тела. Ради того, чтобы поговорить об этом подробнее, стоит ненадолго отвлечься от основной темы – желтого цвета. Эти описания свидетельствуют о нравах и вкусах в высшем обществе того времени; они также помогают нам узнать, какими были критерии женской красоты в конце XII – начале XIII века. Помимо белокурых волос, у красавицы должен быть удлиненный овал лица, длинная шея, белая кожа, ровные белые зубы, маленький рот, чуть вздернутый нос, глаза голубые или серые (лишь бы не зеленые, как у ведьм), высокий чистый лоб, брови выщипаны и на их месте нарисованы другие, четкие, в форме радуги. Тело должно быть тонким и стройным, грудь высокая, бедра узкие, ноги длинные, ступни маленькие, изящные. Идеал – это юная дева,

---

[85] По различным средневековым версиям истории Тристана и Изольды существует обширная библиография, а также много изданий в подлиннике и в переводах, как для специалистов, так и для широкой публики. Для первого знакомства рекомендую книгу, изданную более века назад для образованного читателя Жозефом Бедье: Le Roman de Tristan et Iseut. Paris, 1900, и в дополнение книгу несколько иного плана: Louis R. Tristan et Iseult. Paris, 1972. О белокурых волосах Изольды см.: Plet F. Yseut est-elle une vraie blonde? // C. Connochie-Bourgne, dir. La Chevelure. P. 309–324. No. 18.

[86] Chrétien de Troyes. Érec et Énide. Vers 424–426.

[87] Chrétien de Troyes. Cligès. Vers 5311–5313. См. также три почти идентичных стиха в: Blois R. de. Floris et Lyriopé. Vers 223–225.

[88] Chrétien de Troyes. Cligès. Vers 965–982.

[89] Pastoureau M. Armorial des chevaliers de la Table Ronde. Étude sur l'héraldique imaginaire à la fin du Moyen Âge. Paris, 2006. No. 33. P. 106.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

чей облик целомудрен и сдержан, в которой нет ни тени чувственности или кокетства. Позднее, в романах конца XIII – начала XIV века, авторы будут восхищаться более упитанными женскими телами, с более пышными формами, «чтобы лучше выдерживать игру в постели». Куртуазная любовь постепенно превращается в плотскую[90].

Стереотипы мужской красоты примерно такие же. В отличие от «жест» (chansons de geste) куртуазные романы превозносят худощавые, гибкие тела, ловкость и точность в движениях, учтивость манер и элегантность в одежде. Архетип – Гавейн, племянник короля Артура, образец рыцарской утонченности и куртуазности. Прекрасное тело чаще всего свидетельствует о прекрасной душе и высоком рождении[91]. Простолюдины и простолюдинки, появляющиеся в романах Артуровского цикла, как и следовало ожидать, – полная противоположность рыцарей: у них большая голова, рыжие либо темные волосы, огромные уши, темные, глубоко посаженные глаза, толстые губы, нос короткий и приплюснутый либо длинный и крючковатый. А главное, у них кривые зубы противного, нездорового грязно-желтого цвета, вызывающего тошноту. Туловище у них уродливое, либо слишком длинное, либо непомерно толстое, спина сутулая, иногда горбатая, руки короткие, пальцы искривленные, ноги как палки, ступни громадные и плоские, иногда перепончатые, как у гусей[92].

На закате Средневековья при королевских и княжеских дворах эти системы ценностей несколько изменятся. У мужчин белая кожа и слишком светлые волосы выйдут из моды и будут восприниматься как диковинка из далекого прошлого. Великолепный граф де Фуа, виконт Беарнский Гастон III (1331–1391), честолюбивый и жестокий сеньор, получил прозвище «Феб» (один из эпитетов Аполлона) за роскошную, несравненную белокурую шевелюру, сиявшую как солнце; но он стал одним из последних правителей Средневековья, чью белую кожу и золотистые волосы хронисты превозносили до небес[93]. В XV столетии у могущественного государя, на которого каждый мечтает быть похожим, должна быть матовая кожа и темные или даже черные волосы, как у герцога Бургундского Филиппа Доброго и его сына и преемника Карла Смелого или же как у итальянских сеньоров, властителей Милана и Флоренции. У женщин снижение популярности белокурых волос будет более плавным, в частности потому, что недавно изобретенные краски для волос и всевозможные хитрости позволяют придавать волосам бесконечное множество оттенков в диапазоне между белокурым, каштановым, рыжевато-каштановым, рыжим и темно-каштановым тонами, так что каждая модница сможет выбрать свой вариант золотистого, русого с медным отливом или даже пепельного цвета. Эта тенденция просуществует до самого конца XVI века, по крайней мере в аристократических кругах[94].

---

[90] О женской красоте в романах Артуровского цикла см.: Lot-Borodine M. La Femme et l'amour au XIIe siècle d'après les poèmes de Chrétien de Troyes. Paris, 1909, passim; Colby A. The Portrait in Twelfth-Century French Literature. Geneva, 1965; Ferrante J. M. Woman as Image in Medieval Literature, from the Twelfth Century to Dante. New York, 1975; Verdon J. La Femme au Moyen Âge. Paris, 1999. P. 9–15; Camille M. The Medieval Art of Love. Objects and Subjects of Desire. London, 1998; Milland-Bove B. La Demoiselle arthurienne. Écriture du personnage et art du récit dans les romans en prose du XIIIe siècle. Paris, 2006.

[91] Заметим, однако, что персонаж Гавейна от романа к роману и от десятилетия к десятилетию все больше теряет престиж. К концу XIII века это уже не тот отважный, рассудительный и куртуазный рыцарь, пример для всего рыцарства, каким он был столетие назад. См.: Busby K. Gauvain in Old French Literature. Amsterdam, 1980; Walter P. Gauvain le chevalier solaire. Paris, 2013.

[92] В рыцарских романах XII–XIII веков есть много описаний грубых, неуклюжих, уродливых крестьян. Несколько показательных примеров см. в кн.: Ménard P. Le Rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150–1250). Genève, 1969. P. 529–544. Ср. с описаниями мужской красоты в: Loubier H. Das Ideal der männlichen Schönheit bei dem altfranzösischen Dichten des XII. und XIII. Jahrhunderts. Halle, 1890.

[93] О Гастоне Фебе см.: Narbonne B. Gaston Phébus, seigneur du Béarn (1331–1391). Paris, 1936; Tucoo-Chala P. Gaston Phébus, prince des Pyrénées (1331–1391). Bordeaux, 1991; Pailhès C. Gaston Phébus. Le prince et le diable. Paris, 2007; Gaston Phébus, prince Soleil (1331–1391), exposition. Paris, musée de Cluny. 2011–2012.

[94] Rambaud R. Les Fugitives. Précis anecdotique et historique de la coiffure féminine à travers les âges. 2e éd. Paris, 1955; Lebas C., Jacques A. La Coiffure en France du Moyen Âge à nos jours. Paris, 1979; Vigarello G. Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours. Paris, 2004. См. также работы, указ. выше в примеч. 16.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Желчь и моча

Золотистые волосы прекрасных дам и отважных рыцарей показывают – а гербы и знамена подтверждают, что в феодальную эпоху желтый цвет может восприниматься положительно. Он символизирует не только золото и солнечный свет, но также честь, куртуазность, красоту и любовь. Тем не менее, как любой цвет, желтый оценивается двояко. У него тоже есть свои неприятные аспекты. И создается впечатление, что чем больше мы приближаемся к закату Средневековья, тем многочисленнее и разнообразнее они становятся. С конца XIII века оценка желтого начинает быстро меняться с положительной на отрицательную, что отражается на символике: теперь желтый цвет означает зависть, ревность, ложь, бесчестие и предательство. Для цвета, который долго оставался в тени своего двойника – золотого, это огромный ущерб. Мы еще попытаемся понять, почему так случилось. А сейчас давайте забудем о белокурых волосах, но продолжим разговор о человеческом теле и обратимся к двум жидкостям желтоватого цвета, которые секретирует наш организм, – желчи и моче. Из мира обольщения и куртуазии нам придется перенестись в мир медицинской практики, болезней и нечистот.

У средневековой медицины, подобно древнегреческой и арабской, была целостная картина мира, согласно которой все, включая и человеческое тело, зависит от сочетания четырех стихий – воды, воздуха, земли и огня, а также равновесия между четырьмя первичными сущностями – жаром, холодом, сухостью и влагой. В человеческом теле этим четырем сущностям соответствуют четыре телесных «жидкости» (гумора) – кровь (горячая и влажная), флегма (холодная и влажная), желтая желчь (горячая и сухая) и черная желчь (холодная и сухая). Все болезни вызваны нарушением равновесия между ними, и задача врача в том, чтобы восстановить это равновесие, удалив избыток одной жидкости и восполнив недостаток другой, либо во всем теле, либо в одном из органов в отдельности. Для этого он применяет лекарства, а также корректирует режим питания: добавляет в рацион больного в различных количествах (обычно от одного до четырех) продукты или вещества, которые помогут восполнить недостающую долю жара, холода, сухости либо влаги; или же, наоборот, сажает его на диету, исключающую (опять-таки в различных количествах) то, что считает избыточным.

Однако перед тем, как приступить к лечению, врач должен поставить диагноз. Для этого надо прежде всего изучить пульс больного и исследовать его мочу. Необходимо также учитывать различные факторы: время года, климат, местность, питание, образ жизни, возраст и в особенности «комплекцию», то есть темперамент. В теле каждого человека, если он в добром здравии, преобладает одна из жидкостей, которая в общих чертах определяет его здоровье, его характер и стиль поведения – у сангвиников преобладает кровь, у флегматика лимфа («флегма»), у холерика желтая желчь, у меланхолика черная желчь. Каждый из темпераментов связан с определенной стихией, и каждому соответствует доминирующий цвет: у сангвиника это красный, у флегматика белый, у холерика желтый, у меланхолика черный. Таким образом, красный цвет – это жар и влага; белый – холод и влага; желтый – жар и сухость; черный – холод и сухость. Если больной видит, трогает, пьет или ест (в той или иной форме) один из этих цветов, это может помочь ему частично восстановить гуморальное равновесие. Если есть айву, фрукт по преимуществу желтого цвета, это поможет прогреть организм и избавить его от некоторого количества лишней жидкости[95].

[95] Литература по средневековой медицине поистине необъятна. Для беглого знакомства, в частности, с гуморальной теорией и теорией четырех темпераментов см.: Gordon B. Medieval and Renaissance Medicine. New York, 1959; Imbault-Huart M.-J., Merlette B., Dubief L. La Médecine médiévale à travers les manuscrits de la Bibliothèque nationale, exposition. Paris: Bibliothèque nationale, 1982; Grmek M. Histoire de la pensée médicale en Occident. T. 1: Antiquité et Moyen Âge. Paris, 1995; Jacquart D., Micheau F. La Médecine arabe et l'Occident médiéval. 2e éd. Paris, 1997; Nicoud M. Les régimes de santé au Moyen Âge. Rome, 2007. 2 vol.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Разумеется, в этом кратком изложении гуморальная теория, как ее понимали и применяли античные и средневековые врачи, представлена в очень упрощенном виде. Но для историка цвета содержащиеся здесь сведения поистине бесценны. Например, можно узнать, что желтый цвет – горячий и сухой, что он ассоциируется со столь негативно воспринимаемой субстанцией, как желчь, и с темпераментом, который весьма редко воспринимается позитивно, – холерическим. Дело в том, что в средневековом обществе существует иерархия темпераментов, скорее в моральном и социальном плане, чем в физиологическом. На верхней ступени – сангвиники: они энергичные, сильные, смелые и волевые. На нижней – холерики: необузданные, непредсказуемые, злопамятные и лицемерные. Сама по себе желчь, органическая жидкость, вырабатываемая печенью, не обладает какими-либо приятными или полезными свойствами: она мутно-желтая, густая, горькая на вкус, осклизлая, тошнотворная; она избыточно выделяется не только у холериков, но также у ревнивцев, завистников и предателей. Многие врачи, не зная, что желчь помогает растворять жиры и препятствует гниению не переваренной пищи в кишечнике, считали, что она ничем не отличается от желчи животных, которая одинакового с ней мутно-желтого цвета. Так что у средневековой медицины этот цвет не вызывал решительно никаких позитивных ассоциаций.

Тем более что желтый – цвет не только желчи, но еще и мочи. И та и другая – гадкие, отвратительные жидкости, нечистоты, которые представляют интерес только для врача, поскольку помогают ему поставить диагноз. В Европе очень долгое время – от Античности и почти до XX века – измерение пульса и исследование мочи считались двумя главными средствами, к которым должен прибегнуть врач, чтобы оценить состояние больного, определить, какие из его органов функционируют неправильно, и решить, с чего начать лечение. Главный показатель состояния больного – моча, поскольку в ней собраны воедино результаты всех процессов, происходящих в организме; ее даже сравнивают с кастрюлей или с котлом [96].

Многие средневековые трактаты, в основном пересказы либо переводы древнегреческих или арабских, объясняют, как действует врач, чтобы поставить диагноз, основываясь на исследованиях мочи. Вот что пишет, например, Жиль де Корбей, каноник собора Парижской Богоматери, придворный врач короля Филиппа Августа и автор знаменитого сочинения «О моче» («De urinis»), написанного в 1200–1210-х годах[97]. Сначала врач собирает мочу в склянку (matula). Затем оценивает ее количество, вдыхает запах – слабый или сильный, едкий или зловонный, а порой даже пробует ее на вкус, чтобы прояснить картину. Далее начинается собственно уроскопия (эту сцену часто изображают на миниатюрах[98]): врач поднимает склянку до уровня глаз и приближает к источнику света, чтобы сделать заключение о внешнем виде (светлый, мутный или темный) и консистенции (жидкая, густая, вязкая) данной мочи, о ее цвете и о наличии либо отсутствии в ней осадка того или иного происхождения. Как утверждают некоторые более поздние трактаты, например книга византийца Захариаса (известного также как Иоганнес Актуариус), составленная в 1300–1310-х годах, врач продолжает исследование, процеживая мочу, добавляя в нее различные вещества и наблюдая, как она на них реагирует (в частности, меняет ли цвет). Это уже напоминает химический анализ, близкий к тем, какие начнут делать в XIX веке. По мнению Актуариуса, такой метод позволяет не только с большей

[96] Moulinier-Brogi L. L'Uroscopie au Moyen Age. «Lire dans un verre la nature de l'homme». Paris, 2012.

[97] Gilles de Corbeil. Liber de urinis (Aegidii Corboliensis Liber de urinis) // Carmina medica / L. Choulant, éd. Leipzig, 1826. P. 25–86. См.: Vieillard C. Gilles de Corbeil, médecin de Philippe Auguste et chanoine de Notre-Dame (1140–1224?). Essai sur la société médicale et religieuse du XIIe siècle. Paris, 1908; Ausécache M. Gilles de Corbeil ou le médecin pédagogue au tournant des XIIe et XIIIe siècles // Early Science and Medicine. 1998. Vol. 3. No. 3. P. 187–215.

[98] На миниатюрах позднего Средневековья часто можно увидеть врача, разглядывающего склянку с мочой. Сегодня в некоторых публикациях, предназначенных для широкой публики, под фоторепродукцией подобной сцены имеется подпись: «Священник, поднимающий чашу с причастием во время мессы» (!).

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

точностью выбрать подходящее лекарство, но также оценить шансы больного на выздоровление и даже подсчитать, сколько лет ему остается прожить[99].

По мнению многих авторов, самый важный этап исследования – изучение цвета мочи. В результате появились даже так называемые «колеса мочи» (rotae urinarum). Это таблицы в форме круга: найдя на таблице оттенок цвета, наиболее близкий к цвету мочи в склянке, врач сможет с точностью установить степень гуморального дисбаланса в организме больного. В дальнейшем на «колесах» будет изображаться все больше оттенков: если в эпоху Жиля де Корбея, в начале XIII столетия, их было около двадцати, то три века спустя, в раннее Новое время, их число дойдет до сорока двух. Цвета варьируются от белого до черного (крайне тяжелый случай!). На этой шкале представлены всевозможные нюансы молочно-белых, розовых, розовато-желтых, оранжевых, красных, красно-коричневых, зеленовато-желтых, серо-коричневых, темно-коричневых и даже фиолетовых тонов. Не хватает только синего: в данных обстоятельствах он ничем не мог быть полезен.

К счастью, несколько таких таблиц дожили до нашего времени. Это настоящие цветовые шкалы, предназначенные не для живописцев или красильщиков, а для медиков. Не считая радуги, это самые ранние хроматические таблицы из нам известных, так что для историка цвета они представляют собой документы первостепенной важности. Перед нами – средневековая классификация цветов, выстроенная не по спектру (для этого еще слишком рано), но и не в том порядке, какой традиционно приписывают Аристотелю: белый, желтый, оранжевый, красный, зеленый, фиолетовый, черный. Мы узнаём также, на какие нюансы человек Средневековья раскладывает эти цвета, причем больше всего нюансов – естественно! – оказывается у желтого. Иногда «колесо» не только показывает нам различные оттенки, но еще и приводит их точные названия. Так что эти таблицы очень важны и для истории хроматической лексики. Разумеется, все написано по-латыни, базовые термины усилены с помощью хитрой игры префиксов и суффиксов и сопровождаются различными прилагательными: светлый/темный, прозрачный/мутный, бледный/насыщенный, матовый/блестящий и так далее. У одного больного моча percrocea calida et surda: это значит, что цвет у нее оранжевый, теплый и насыщенный; а у другого она subpallida leviter turbida – белесая и мутноватая. На исходе Средневековья и в раннее Новое время латынь способна передать большое количество хроматических нюансов, тогда как местные языки вплоть до XVIII века будут делать это с большим трудом.

Желчь и моча наглядно свидетельствуют о связи желтого с нечистотами и болезнями[100]. Этот цвет не может символизировать силу и здоровье, как красный, или юность и весну, как зеленый. Он не связан со смертью, как черный или (в некоторых случаях) белый. Нет, желтый – это цвет упадка, засухи[101], старения. В системах «соответствий», о которых так охотно рассуждают геральдические трактаты, энциклопедии и аллегорическая поэзия позднего Средневековья, каждый из шести возрастов человека нередко ассоциируется с определенным цветом: раннее детство – с белым, отрочество – с синим, юность – с зеленым, зрелость – с красным, преддверие старости – с желтым, старость – с черным. В сущности, та же хроматическая шкала, только в сокращенном виде, применяется к временам года: зеленый – весна, красный – лето, желтый – осень, черный – зима. В подобной литературе, которая обожает игру ассоциаций и которая еще очень долго будет иметь значительное влияние на хроматическую симво-

[99] Moulinier-Brogi L. L'Uroscopie au Moyen Age (см. примеч. 31). P. 148–166.

[100] В Средние века причиной желтухи считали переизбыток желчи, а не ее затрудненное выделение. Поэтому «желчным» или «холерическим» называли темперамент людей, организм которых вырабатывал слишком много желчи. Поскольку желчь якобы была горячей и сухой, лечение состояло в том, чтобы съедать как можно больше холодной и влажной пищи, например фруктов с сочной мякотью.

[101] Желтый цвет часто ассоциировался с сухостью. Отсюда в старо- и среднефранцузском языке двойное значение слова saur, которое могло означать и «желтый», и «сухой». В современном французском это прилагательное сохранилось в словосочетании «hareng saur» (засоленная и копченая селедка). См.: Arndt H. J. Beiträge zur Etymologie des altfranzösischen saur / Harri Meier, dir. Neue Beiträge zur romanischen Etymologie. Heidelberg, 1975. P. 59–62.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

лику не только в искусстве и изящной словесности, но и в повседневной жизни, желтый – цвет осени, как в природе, так и в жизни человека. Ничего не обещающий, тусклый цвет, цвет увядания и тления. В нем нет и следа прежней свежести, он утратил яркость и сияние, и, кажется, даже превратился в прямую противоположность золотого. А потому его символика может быть только негативной[102].

[102] Frandon V. Iconographie des saisons dans l'Occident médiéval // Revue de la Bibliothèque nationale. 1993. Vol. 50. P. 3–8.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Зависть, ложь, измена

И действительно, на закате Средневековья число пороков, с которыми ассоциируется желтый цвет, непрерывно возрастает. Когда изучаешь вышеупомянутые таблицы соответствий – порой очень подробные и обстоятельные таблицы, которые устанавливают соотношения между тем или иным цветом и различными веществами либо явлениями (планетами, металлами, драгоценными камнями, возрастами жизни, знаками Зодиака, временами года, днями недели), а главное, пороками и добродетелями, – количество пороков, соотносимых с желтым цветом, просто поражает. Разумеется, каждый цвет обладает двойственной символикой, у каждого есть свои позитивные и негативные аспекты; но ни у одного, даже у черного, нет такого преобладания негативных сторон. Желтый воспринимают позитивно только в одном случае – когда уподобляют его золотому; желтый как таковой, сам по себе, всегда расценивается негативно[103].

Порок, который ассоциируется с желтым прежде всего, – зависть. Когда в XIII веке окончательно утверждается список семи смертных грехов[104], каждый из них получает цветовой символ: гордыня и похоть ассоциируются с красным, скупость с зеленым; лень с белым; зависть с желтым; по поводу чревоугодия мнения авторов разделились: одни видят его символом красный цвет, другие – фиолетовый; гневливость у кого-то ассоциируется с красным, у кого-то с черным или желтым. Но к этому последнему, помимо зависти и гнева, прицепляется целая вереница других грехов: ревность, родственница зависти, ложь и ее непременный спутник – лицемерие, затем трусость, обман, бесчестие и даже предательство. Все пороки в итоге сводятся к одному и тому же: желтый – цвет неискренний, двуличный, цвет, на который нельзя положиться; он плутует, обманывает, предает. В чем могут быть причины этого предубеждения, которого в античном обществе еще не существовало, но которое теперь просуществует очень долго, от позднего Средневековья до наших дней?[105]

Химия красок не в состоянии указать нам путь, ведущий к разгадке этой тайны, – даже если ограничить расследование одним только Средневековьем. Ни в живописи, ни в красильном деле желтый не проявляет себя предателем, обманывающим того, кто им пользуется, как это делает, например, зеленый. Химически непрочный и как красящее вещество, и как пигмент, средневековый зеленый в конце концов стал символически ассоциироваться со всем, что непрочно и непостоянно – с юностью, любовью, удачей, фортуной, надеждой. С желтым ничего подобного не происходило. Конечно, у некоторых желтых пигментов прочность ниже, чем у остальных, однако в интересующую нас эпоху желтый еще не предает живописцев (это случится позднее[106]). Значит, надо искать где-то еще. Быть может, в области лексики? История слов, обыгрывание слов (переносный смысл, метафоры, звуковая ассимиляция, разнообразные аналогии) часто помогают историку прояснить причины верований и суеверий, а тем самым – происхождение эмблем и символов. Возможно, здесь мы имеем дело именно с таким случаем? Возможно, традиция отождествлять желтый цвет с завистью и предательством берет свое начало в лексике?

---

[103] Вот краткий перечень этих «соответствий», которых полным-полно в энциклопедиях и геральдических трактатах позднего Средневековья. Желтый цвет. Планета: Солнце; металл: золото; драгоценные камни: алмаз, топаз, берилл; добродетели: сила, благородство, честь; пороки: зависть, ревность, лживость, лицемерие, предательство; день недели: воскресенье; знаки зодиака: Лев, Рак; возраст жизни: зрелость; стихия: огонь. Некоторые соответствия у желтого общие с другими цветами: так, красное тоже ассоциируется с огнем и силой; синий – с честью; зеленый – с завистью и т. д.

[104] См. замечательную книгу: Casagrande C., Vecchio S. Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge. Paris, 2009.

[105] О «желтых профсоюзах» конца XIX – начала XX века (см. с. 106).

[106] О символике зеленого в позднем Средневековье см.: Пастуро М. Зеленый. История цвета. М., 2018.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Один из вариантов – омонимия, существующая между латинским словом fel, означающим желчь животную и человеческую[107] (и вызывающим бессознательную ассоциацию с желтым), и старо-французским fel (в косвенном падеже – felon[108]), которое означало вассала, взбунтовавшегося против своего сеньора. Это слово германского происхождения (от франкского fillo, «злодей, обманщик») играет важную роль в юридическом словаре феодальной эпохи. В дальнейшем его начали толковать расширительно, felon вытеснило fel и в среднефранцузском стало означать предателя вообще. Затем возникла аналогия между двумя схожими по звучанию словами – латинским fel и французским felon; вот так желтый цвет, природный цвет желчи, превратился в символический цвет коварства и измены. Этот переход мог легко произойти еще и потому, что в средневековой латыни fel иногда употреблялось в переносном смысле и означало «гнев» или «обида».

Разумеется, это всего лишь гипотезы, но такая звуковая и семантическая игра, в которой участвуют латынь и местный (в данном случае французский) язык, кажется вполне убедительным объяснением того, почему желтый, цвет желчи, в конечном счете стал цветом лжи и коварства. Тем более что медицина считает причиной холерического темперамента избыток желчи в организме, а теология учит, что гнев, один из смертных грехов, порождает множество пороков: необузданность, коварство, лицемерие, предательство. И все они в итоге ассоциируются с желтым, как в мире символики и аллегорий, так и в реальной, повседневной жизни. Приведем несколько характерных примеров, показывающих связь желтого с представлениями о лукавстве, хитрости и плутовстве.

Первый пример – из «Романа о Лисе». В этой книге историк найдет громадное количество знаков и символов, относящихся к животным, но также и к цветам. Самые ранние части романа («ветви») датируются последней четвертью XII века, а интересующий нас эпизод был написан приблизительно в 1180 году[109]. Хитрый Лис, который вечно бродит в поисках еды и повода устроить какую-нибудь каверзу, решает изменить облик, чтобы легче было водить за нос врагов и ускользать от преследования, начатого против него королем Ноблем (Львом). Он прокрадывается в мастерскую красильщика и случайно падает в чан с желтой краской. Разъяренный красильщик угрожает убить Лиса, но тот заявляет, что он тоже красильщик и готов ознакомить мастера с новой техникой окрашивания, которая «в Париже нынче в большой моде» и заключается в том, чтобы подмешивать в краску золу. Рецепт достаточно банальный – речь идет всего лишь о добавлении протравы, – но красильщик заинтригован. Он помогает Лису вылезти из чана (чего тот не смог бы сделать самостоятельно). Освободившись, Лис начинает насмехаться над ремесленником, признаётся, что на самом деле он не красильщик, но вот краска у мастера замечательная, «из рыжего он сделался ярко-желтым», а значит, неузнаваемым: «Твоя краска – просто клад, я стал желтым и сияю. Где я бывал, там меня не узнают»[110].

В этом новом обличье Лис может идти дальше и затевать новые пакости, не опасаясь возмездия. Встретив волка Изенгрина, он выдает себя за жонглера «из Бретани». Затем он крадет лютню и возвращается к себе домой. Там он узнаёт, что его жена Эрмелина, считая его умершим, готовится вступить во второй брак со своим дальним родственником Понсэ. Лис, неузнаваемый под слоем желтой краски, предлагает свои услуги в качестве музыканта на

---

[107] В частности, в конце XIX века, когда некоторые художники (например, Ван Гог или Сёра) начнут широко использовать желтый хром (см. с. 109–113).

[108] В средневековой латыни слово bilis – медицинский термин, которым пользуются только врачи; в обиходной речи оно встречается гораздо реже, чем fel.

[109] Именно в это время (1180) к ветви I «Романа о Лисе» добавляются новые эпизоды: «Лис-красильщик» и «Лис-жонглер». См.: Bossuat R. Le Roman de Renart. 2e éd. Paris, 1971. P. 31–43.

[110] Le Roman de Renart, branche I / J. Dufournet, A. Méline, éds. T. I. Paris, 1985. P. 160–161. Vers 2313–2316. Пер. М. Пастуро.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

свадьбе. Это дает ему возможность сорвать свадьбу, наказать мнимую вдову и расправиться с Понсэ, которого он заманивает в ловушку и на которого натравливает крестьян[111].

Современные литературоведы пытались объяснить, почему автор выбрал именно желтый цвет и каково значение желтого в этом эпизоде романа, где Лис выдает себя то за красильщика, то за музыканта. Но они явно искали не там: кто-то обнаруживал в «Романе о Лисе» влияние Востока – мотивы, заимствованные из индийской повести «Панчатантра», которая была известна во множестве вариантов и попала в Европу через мусульманские страны. Кто-то усматривал тут намек на «геральдический» цвет английского герба, поскольку «жонглер из Бретани» в XII веке мог быть только английского происхождения[112]. На самом деле геральдика тут ни при чем: желтый цвет выбран для того, чтобы убедительнее показать лицемерие и лживость Лиса. Кстати, во время судебного поединка с Изенгрином, о котором рассказывается в VI ветви романа, написанной несколькими годами позднее (приблизительно в 1190–1195 годах), щит у Лиса именно желтого цвета. У волка щит красный, у лиса желтый. Это сражение жестокости с хитростью:

> Изенгрин тоже не мешкая готовится к бою, ищет оружие ‹…›
> Щит у него одноцветный, алый,
> А плащ поверх доспехов – сплошь красный ‹…›.
> Лис, который посмеялся надо всеми,
> Вооружен не хуже. У него было много друзей,
> Которые позаботились о нем.
> Он велел достать ему щит, подходящий по росту:
> И они нашли ему щит, сплошь желтый[113].

В средневековых литературных текстах желтый – как и его крайняя форма, рыжий, – часто ассоциируется с ложью, хитростью и лицемерием, тремя пороками, из которых состоит сущность Лиса и которые выявляются в полной мере, когда он выдает себя за красильщика. Всякий красильщик – мошенник по определению, но мнимый красильщик мошенничает больше остальных. А когда под личиной красильщика скрывается такой зверь, как лис, которого считают воплощением коварства, его порок превращается в своего рода экспоненту: профессиональная плутоватость красильщика, помноженная на природное коварство лиса, вырастает до таких размеров, что не может остаться незамеченной.

От плутовства недалеко и до предательства, тем более что хроматическим символом обоих пороков является один и тот же цвет. В рыцарских романах и хрониках мы находим тому множество подтверждений: вероломный вассал одет в желтое, либо у него желтый щит и желтое знамя, как у предателя Ганелона в прозаической версии «Песни о Роланде», созданной в 1450-е годы[114]. Иногда код бывает более сложным. В одном из эпизодов записок Оливье де Ла Марша, ценных для нас тем, что в них подробно описывается жизнь при Бургундском дворе в XV веке, рассказывается, как в 1474 году Генрих Вюртембергский, граф Монбельяра, считавший, что герцог Карл Смелый его предал, прошел перед этим государем со свитой, в которой все были одеты в желтое[115].

---

[111] Ibid. P. 182–207. Vers 2743–3212.

[112] Подобные гипотезы не выдерживают критики. Во-первых, желтый никогда не был геральдическим или эмблематическим цветом Англии или династии Плантагенетов (их эмблемой было сочетание желтого с красным, «золото и червлень»); во-вторых, желтый в средневековой литературе и традиции никогда не ассоциировался с Англией. В роли «английского» цвета выступал красный, и именно он противопоставлялся «французскому синему».

[113] Le Roman de Renart, branche VI / J. Dufournet, A. Méline, éds. T. I. Paris, 1985. P. 446–447. Vers 862–879.

[114] Bruxelles, Bibliothèque royale, Ms. 9067. Fol. 131.

[115] Приводится в кн.: Huizinga J. L'Automne du Moyen Âge. Paris, 1975. P. 331.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Связь между желтым цветом и предательством проявляется и в обычае, существовавшем на закате Средневековья и в раннее Новое время: красить в желтый цвет дом важного лица, повинного в государственной измене, ереси и в оскорблении величества. В Париже самым знаменитым примером стал случай Карла III де Бурбона, герцога Оверни (1490–1527), коннетабля Франции и видного военачальника. После того как в результате неправосудного приговора Парижского парламента наследственные владения герцога отошли Луизе Савойской, матери короля Франциска I, он перешел на сторону неприятеля и поступил на службу к императору Карлу Пятому. Парламент тут же принял постановление о конфискации имущества Бурбона и о том, что двери и окна его роскошной парижской резиденции, находившейся недалеко от Лувра, должны быть выкрашены в желтый цвет, «цвет бесчестия». Два года спустя коннетабль отомстит за себя: под его командованием имперские войска одержат победу в битве при Павии и Франциск I будет взят в плен. Однако император отказывается поддержать его претензии на утраченное герцогство, и, разочаровавшись, Карл де Бурбон решает отныне действовать самостоятельно, пытается завоевать себе маленькое княжество в Италии и умирает в 1527 году во время осады Рима[116].

В 1572 году парижский дворец адмирала Гаспара де Колиньи, убитого в своей постели во время Варфоломеевской ночи (24 августа 1572 года), постигла та же участь. После надругательств (его выпотрошили и оскопили) тело адмирала было обезглавлено и повешено за ноги на Монфоконской виселице. Но этого показалось недостаточно: Колиньи посмертно судили и признали виновным в оскорблении величества и посягательстве на целостность государства. Все его имущество было конфисковано, а двери и окна его дворца на улице Бетизи, поблизости от Лувра, были выкрашены желтой краской «дабы все знали о его ужасающих преступлениях и о справедливом приговоре суда»[117].

К тому времени подобная практика уже стала давней традицией. Впервые она появилась в Италии в конце XIII века, а в последующие десятилетия распространилась на Южную Германию и соседние с ней области. Сначала герб осужденного красили в желтый цвет с обратной стороны либо вздергивали на виселицу где-нибудь в людном месте; затем на стенах его жилища стали рисовать его изображение в непристойных и унижающих позах и обстоятельствах, и наконец дошла очередь до самого дома, который весь целиком либо частично покрывали желтой краской. Последний ритуал вначале затрагивал только фальшивомонетчиков или изготовителей подложных документов в крупном масштабе, затем его распространили на еретиков, вероотступников, предателей, а также виновных в посягательстве на особу государя или в нарушении общественного спокойствия. Конечно, такие меры не применялись систематически, но к 1500 году этот обычай был уже достаточно распространен на значительной части территории Европы[118].

Желтый цвет, который когда-то был всего лишь символом двуличия и лжи, стал еще и цветом ереси и предательства.

---

[116] Crouzet D. Charles de Bourbon, connétable de France. Paris, 2003. P. 246 и далее. В XVII веке от дворца коннетабля оставалась только дверь, называвшаяся «дверью Малого Бурбона» и выходившая на набережную Сены (у оконечности теперешней колоннады Лувра). Мемуарист Таллеман де Рео утверждает, что еще в 1660 году на этой двери виднелись следы желтой краски. См.: Les Historiettes de Tallemant des Réaux. Mémoires pour server à l'histoire du XVIIe siècle / M. Monmerqué, éd. T. I. 2e éd. Paris, 1840. P. 127 (La Princesse de Conti).

[117] Waele M. de. Le cadavre du conspirateur. Peur, colère et défense de la communauté à l'époque de la Saint-Barthélemy // Revue d'histoire moderne et contemporaine. 2017. Vol. 64/1. P. 97–115. См. также: Crouzet D. Les Guerriers de Dieu. La violence au temps des troubles de religion (vers 1525–vers 1610). Seyssel, 1990. 2 vol.

[118] Ortalli G. La Peinture infamante du XIIe au XVIe siècle. Brionne, 1994.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Одеяние Иуды и балахон Яна Гуса

Широко известен случай, когда приговоренный к сожжению на костре еретик был доставлен на место казни с головы до ног одетый в желтое. Это была казнь Яна Гуса в Констанце в 1415 году. Ян Гус, родившийся в южной Богемии в 1370 году, блестяще окончил факультет теологии в Пражском университете, в то время самом престижном университете Европы. Стал профессором, затем деканом и наконец ректором, он выступил против власти императора и против господства немецкого языка. Затем начал критиковать папу, прелатов, все церковную верхушку и призывать к коренному реформированию Церкви. Будучи священником, он проповедовал в Праге и по всей Богемии, и его слово встречало отклик как в сердцах знатных людей, так и у простонародья. Гус предлагал служить мессу на чешском языке, причащать мирян не одним только хлебом, но и вином, как священников; более того: он требовал запрета на продажу индульгенций, конфискации церковного имущества и выхода Богемии из состава Священной Римской империи. Люди смотрели на него как на героя, под воздействием его проповедей в народе началось брожение, которое ужаснуло не только имперские власти, но и Рим. Враги Гуса обвинили его в ереси, король Богемии Вацлав не раз пытался обуздать его, папа Григорий XII отлучил его от церкви в 1411 году. Наконец, Ян Гус воззвал к «суду Христову» и попросил дать ему выступить на проходившем тогда вселенском соборе в Констанце, целью которого было прекратить Великий западный раскол. Он получил дозволение на поездку в Констанц, но по прибытии, в конце ноября 1414 года, был сразу же арестован и заключен в темницу. Через несколько недель Гус предстал перед трибуналом, состоявшим из знаменитейших богословов и канонистов, а также самых лютых инквизиторов. Его сочинения были запрещены; а сам он, после отказа принести покаяние, был объявлен еретиком и передан в руки светских властей. Гуса приговорили к сожжению, и 6 июля 1415 года он взошел на костер в длинном желтом балахоне и головном уборе, напоминавшем митру, с изображением двух демонов. После казни его останки бросили в Рейн[119].

Цвет балахона Яна Гуса, символизировавший ересь, напоминает о другом враге Христа и Его Церкви, одетом в желтое; но в этом случае желтый символизирует измену. И носит его не мятежный проповедник и богослов, предшественник Лютера, каким был Гус, а один из учеников Христа, фигура первого плана в христианской иконографии – Иуда. Я уже подробно говорил о рыжей шевелюре Иуды в моей предыдущей книге, посвященной истории красного[120]. Эта шевелюра – постоянный атрибут Иуды на изображениях, задача которого – подчеркнуть его лживую, вероломную сущность[121]. После беглого упоминания о ней я хотел бы перейти к другому, также негативному иконографическому атрибуту апостола-предателя – его желтому одеянию, символу предательства и эмблеме иудейства.

Ни в одном каноническом тексте Нового Завета, ни в одном из апокрифов не сказано, как выглядел Иуда и во что он был одет, когда арестовали Христа. Поэтому в палеохристианскую эпоху и в раннем Средневековье его изображения не наделяли какими-либо характерными чертами или атрибутами. Однако художники, писавшие картины на сюжет Тайной вечери, все же старались, чтобы предатель чем-то отличался от остальных апостолов – местом, которое он занимает за столом, ростом или позой. Через несколько столетий, в эпоху Оттонов, появляется и постепенно становится все более распространенным специфический атрибут Иуды – рыжая шевелюра. Этот иконографический канон зародился на берегах Рейна и Мозеля, потом мало-

[119] Boulier J. Jean Hus. Bruxelles, 1958; Puyo J. Jan Hus. Un drame au coeur de l'Église. Bruxelles, 1999; Richardt A. Jean Huss précurseur de Luther. Genève, 2015.

[120] Пастуро М. Красный. История цвета. М., 2019.

[121] Mellinkoff R. Judas' Red Hair and the Jews // Journal of Jewish Art. Vol. IX. 1983. P. 31–46; Pastoureau M. L'homme roux. Iconographie médiévale de Judas // Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental. Paris, 2004. P. 221–236.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

помалу захватил значительную часть Западной Европы, сначала в миниатюрах, а позднее и на других носителях. Начиная с XII века эта рыжая шевелюра (к которой добавилась еще и борода того же цвета) будет в иконографии Иуды наиболее часто повторяющейся из его «особых примет».

Однако с течением времени повторяющихся черт в образе Иуды становится все больше: маленький рост, низкий лоб, в лице что-то отталкивающее, скотское, темная кожа, крючковатый нос, губы толстые, почерневшие (отметина, оставленная от предательского поцелуя), отсутствие нимба над головой или нимб черного цвета, желтое одеяние, неуклюжие движения, в руке кошелек с тридцатью сребрениками, демон или жаба, вылезающие изо рта; впоследствии, ближе к нашему времени, рядом с Иудой еще стали изображать собаку. Иуда, как и Христос, должен быть легко узнаваемым. В течение столетий предатель-ученик обзавелся целым набором примет, в рамках которого каждый художник был волен выбирать те, что наиболее соответствовали его творческому замыслу, законам иконографии и символике, которая должна была быть заложена в его произведении. Но два атрибута встречаются наиболее часто, у всех и всегда: рыжая шевелюра и желтое одеяние[122].

Впрочем, у Иуды нет монополии ни на одну из этих примет. В искусстве позднего Средневековья предатели, клятвопреступники и бунтовщики часто изображаются рыжими. Например, Далила, величайшая предательница в Библии, или Каин, который в сравнительной символической типологии обеих частей Священного Писания выступает как ветхозаветный прообраз Иуды. А еще – предатель Ганелон из «Песни о Роланде», который из злобы и зависти заманивает своего пасынка Роланда и его свиту в смертельную ловушку. А также сеньоры, взбунтовавшиеся против короля в куртуазных романах, предатели-сенешали, сыновья, восставшие против отцов, вероломные братья, дядья-узурпаторы, прелюбодейные жены. Одним словом, все, кто занимается каким-либо стыдным, либо опасным для окружающих делом, тем самым нарушая нормы, принятые в обществе: проститутки, ростовщики, менялы, фальшивомонетчики, музыканты, жонглеры и даже палачи и шуты[123]. Впрочем, эти последние выделяются не только рыжей шевелюрой. Они еще и одеты в желтое, как если бы рыжие волосы выдавали их гадкую сущность, а желтый цвет одежды показывал их социальный статус: отбросы общества, возмутители спокойствия и попиратели законов[124].

Начиная с XIII века Иуда тоже изображается в желтом одеянии; этот цвет символизирует его предательство, а также, как мы увидим немного погодя, его еврейское происхождение. Иногда к желтому добавляется немного зеленого, чтобы подчеркнуть алчность Иуды – в Средние века зеленый был эмблемой стяжательства (другой атрибут с тем же значением – кошелек с тридцатью сребрениками). В таких случаях на апостоле-предателе одежда в желто-зеленую полоску либо желтая с зеленым плащом. Но этот вариант встречается достаточно редко. Чаще всего Иуду изображают в длинном желтом одеянии. А нередко на миниатюрах, витражах или алтарных образах в желтом только он один, что, конечно же, еще больше вредит репутации этого цвета.

Для историка очень важно понять, как традиции иконографии соотносились с обычаями в реальной жизни. Были ли миниатюры, витражи и картины отражением реальности или же это реальность находила в них образцы, которым стремилась подражать? А быть может, между ними была какая-то другая связь? Применительно к интересующей нас теме вопрос надо сформулировать так: насколько традиция изображать предателя одетым в желтое могла повредить популярности этого цвета в обществе? Трудно сказать; однако создается впечатление, что на

[122] Mellinkoff R. Outcasts. Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages. Berkeley et Oxford, 1993. 2 vol., passim; Pastoureau M. Tous les gauchers sont roux // Le Genre humain. 1988/1. Vol. 16/17. P. 343–354.

[123] Ibid. P. 350–351.

[124] Pastoureau M. Formes et couleurs du désordre: le jaune avec le vert // Médiévales. 1983. P. 62–73.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

закате Средневековья и в раннее Новое время желтого цвета в одежде стало меньше, чем было в феодальную эпоху, даже меньше, чем в середине XIV века.

До нас дошел во многих отношениях замечательный флорентийский документ под названием «Prammatica del vestire», датируемый 1343–1345 годами[125]. Заглянув в него, мы узнаем, что в ту эпоху в Тоскане женщины весьма охотно носили платья желтого цвета. Иконография подтверждает это. Но два века спустя ни во Флоренции, ни где-либо еще в Европе нельзя будет увидеть ничего подобного. Среди католиков традиция изображать в желтом Иуду и Синагогу привела к девальоризации этого цвета. А для протестантов желтый наряду с красным и зеленым – слишком яркие, «безнравственные» цвета. Доброму христианину не пристало в них рядиться[126].

Скоро мы выясним, какая связь прослеживалась между желтым цветом и Синагогой, но сначала давайте уделим еще минуту вышеупомянутой флорентийской «Prammatica del vestire». Эта книга представляет собой инвентарную опись личного гардероба всех флорентийских женщин, или по крайней мере всех флорентиек, принадлежавших к знати, патрициату или к popolo grasso – «жирному народу», то есть буржуазии. Опись была составлена группой нотариусов по приказу городских властей, которые таким образом проверяли, соблюдается ли закон против роскоши и можно ли будет взыскать налог с тех, кто его нарушает. Их целью было сократить расходы на предметы роскоши (дорогую одежду, ткани, драгоценности, посуду, мебель, экипажи), поскольку такие расходы считались непродуктивными инвестициями. Вдобавок это был способ борьбы с новыми модами, которые власти находили непристойными либо эксцентричными (чрезмерная пестрота, глубокие декольте и особенно – облегающие силуэты). А еще власти стремились установить барьеры между разными классами и социальными категориями: каждый должен был знать свое место и одеваться сообразно социальному статусу, материальному положению и репутации в обществе. Как обычно, законы против роскоши имеют морализаторскую, реакционную направленность, усиливают расслоение в обществе, ущемляют права женщин и молодежи.

Итак, с осени 1343 до весны 1345 года каждая жительница Флоренции была обязана предъявить всю имеющуюся у нее одежду нотариусу своего квартала, который пересчитывал эти вещи, а также называл и описывал каждую из них, стараясь передать на своем корявом латинском языке как можно больше деталей: состав ткани (шерсть, шелк, парча, бархат, хлопок, полотно), силуэт, покрой, размер, расцветка, декоративные элементы, подкладка, аксессуары. Эти сведения собраны в нескольких тетрадях, сегодня сшитых в один том, записаны небрежным почерком, с сокращениями, и весьма неудобны для чтения. Они содержат в общей сложности 3257 записей, в которых перечислены 6874 платья и плаща, 276 головных повязок и большое количество разнообразных аксессуаров; все это принадлежит более чем 2420 женщинам; есть имена, повторяющиеся по нескольку раз. Все в целом представляет собой документ уникального значения не только для истории одежды и истории общества, но также и для истории языка, и в частности лексики[127]. Что же насчет цветов? Доминируют красные тона (67 % всех просмотренных предметов гардероба), на втором месте желтые (41 %). Эти два цвета часто сочетаются: полоска, клетка, две половины разных цветов. Зеленые (27 %) и синие (19 %) встречаются реже, а коричневые, серые и белые – совсем редко. Мода на черное, в то время уже начавшая завоевывать Милан, доберется до Тосканы лишь в конце столетия[128].

---

[125] Анализ и научная редакция в кн.: Gérard-Marchant L. et al. Draghi rossi e querce azzurre. Elenchi descrittivi di abiti di lusso, Firenze, 1343–1345. Firenze, 2013.

[126] Pastoureau M. La Réforme et la couleur // Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français. 1992. Vol. 138. P. 323–342.

[127] См. также: Gérard-Marchant L. Compter et nommer l'étoffe à Florence au Trecento // Médiévales. 1995. Vol. XXIX. P. 87–104.

[128] Pastoureau M. Du bleu au noir. Ethiques et pratiques de la couleur à la fin du Moyen Âge // Médiévales. 1988. Vol. XIV.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Итак, в 1340-е годы, в канун опустошительной эпидемии чумы, флорентийские красавицы все еще любят одеваться в желтое, как и обитательницы других крупных городов Италии, Франции, Германии и Англии, как женщины Древней Греции и Древнего Рима, чуть не каждый день носившие одежду этого цвета. Но это последний всплеск популярности желтого. В дальнейшем он никогда, даже в XVIII веке, уже не будет модным цветом, за которым гоняются элегантные дамы. Желтый станут носить одни лишь крестьянки, постепенно он исчезнет из обихода как цвет одежды для города, а с конца XIX века – как цвет одежды вообще, его нельзя будет увидеть ни на женщинах, ни на мужчинах, ни в городе, ни в деревне. Еще и сегодня он не вернул себе расположение европейцев, и этой опале не видно конца. Постараемся выяснить, в чем тут причина.

P. 9–21.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Откуда взялась желтая звезда?

А сейчас давайте вернемся к Иуде и изобразительному искусству позднего Средневековья. Желтое одеяние апостола-предателя, конечно же, свидетельствует о его низости и коварстве, но оно свидетельствует также и о его еврейском происхождении. В искусстве позднего Средневековья желтый все чаще ассоциируется с евреями и Синагогой. Приведем в пример великолепную картину Конрада Витца, створку алтаря, остальные части которого утрачены, но время создания известно: 1434–1435 годы. На картине изображена Синагога в образе молодой женщины в длинном и просторном платье ослепительно желтого цвета; на глазах у нее повязка из тонкой ткани, в одной руке скрижали завета, в другой – сломанное копье. На витражах и миниатюрах той же эпохи у персонажей-евреев – иногда не только современников художника, но и героев Библии – либо вся одежда, либо один из предметов одежды (кафтан, плащ, пояс, рукава, перчатки, чулки), либо (и это самый распространенный вариант) шляпа или остроконечный колпак очень часто бывают желтого цвета. Колпак в качестве самого узнаваемого иконографического атрибута евреев стал использоваться в искусстве еще очень давно, его можно найти даже на изображениях XI века, но раньше он мог быть любого цвета и чаще всего бывал белым. С середины XIII века желтых колпаков становится больше, в частности в Германии, в Англии и в Италии[129].

И снова задаешься вопросом: где связь между изображением и хроматическими кодами в одежде? Разве сегодня в городах Западной Европы евреи постоянно одеваются в желтое, целиком или частично? Разумеется, нет. Средневековая иконография откликается на постановления об одежде, выходившие с начала XIII века, которые предписывали евреям носить на одежде особые знаки, часто желтого цвета, чтобы в толпе их можно было отличить от христиан. В искусстве эти небольшие знаки разрослись до целого предмета одежды, а то и до всей одежды целиком. В результате дискриминационный и позорный знак на одежде превратился в иконографический канон, который переживет Средневековье и еще долго просуществует в живописи Нового времени.

В 1215 году IV Латеранский собор своим декретом № 68 предписывает, чтобы евреи и мусульмане носили на одежде особую метку, позволяющую отличить их от христиан. Какими должны быть форма и цвет этой метки, на каком месте ее следовало носить – все эти детали оставлялись на усмотрение светских властей каждого города либо королевства. Нехристиан, живущих в христианских землях, и раньше принуждали носить метки на одежде, но никогда еще церковный Собор не выносил решение по этому поводу. В следующем году папа Иннокентий III незадолго до смерти разослал епископам всех епархий Западной церкви письмо, в котором напоминал о том, что решение Собора должно неукоснительно выполняться. Провинциальные соборы, а затем и епархиальные синоды стали следить за этим. И вот в течение XIII века в некоторых городах, епархиях или провинциях западно-христианского мира малопомалу стали появляться (или возвращаться) особые различительные знаки на одежде евреев (реже – мусульман). Этот обычай получил широкое распространение в Англии, в долине Рейна, в северной Италии, на юге французского королевства и на всех христианских территориях Пиренейского полуострова. В других регионах решение Собора выполнялось не так ревностно или не везде. Повсеместно оно начнет выполняться только в следующем столетии[130].

---

[129] Straus R. The Jewish Hat as an Aspect of Social History // Jewish Social Studies. 1942. Vol. IV. P. 59–72; Ravid B. From Yellow to Red. On the Distinguishing Head-Covering of the Jews of Venice // Jewish History. 1992. Vol. 6. No. 1/2. P. 179–210; Sansy D. Chapeau juif ou chapeau pointu? Esquisse d'un signe d'infamie / Symbole des Alltags. Alltag der Symbole. Festschrift für Harry Kühnel. Graz, 1992. P. 349–375.

[130] Robert U. Les signes d'infamie au Moyen Âge: Juifs, Sarrasins, hérétiques, lépreux, cagots et filles publiques // Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France. 1888. Vol. 49. P. 57–172; Kisch G. The Yellow Badge in History // Historia Judaica.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Вероятно, именно здесь следует искать корни феномена, который имел место в недавнем прошлом и оставил по себе недобрую память – желтой звезды. Однако выводы в этом вопросе следует делать с осторожностью: несмотря на обширнейшую библиографию, дискриминационные знаки на одежде, обязательные для евреев в христианских обществах средневековой Европы, настолько разнообразны, что изучить всю их совокупность – дело нелегкое. Знаков, единых для всего христианского мира или для территории того или иного королевства, той или иной епархии либо города, не существовало – вопреки слишком поспешным утверждениям некоторых авторов. Конечно, желтый цвет – который, как мы видели, в изобразительном искусстве нередко ассоциируется с евреями, встречается чаще остальных, однако в течение длительного времени городские либо королевские власти предписывали ношение знаков красного, белого, зеленого, черного цветов. А еще чаще знаки бывали двухцветными или даже четырехцветными; они имели вид двухчастного, разделенного по вертикали, либо четырехчастного гербового щита; наиболее распространенными сочетаниями цветов были желтый и красный, желтый и зеленый, красный и белый, белый и черный. До XVI века цвета бывают всевозможными, так же как материал, из которого сделана метка, и ее форма: чаще всего это просто кружок, либо ромб, звезда, колечко или нечто, напоминавшее по виду скрижали Завета, а иногда даже крест либо колпак в сочетании с шарфом либо поясом того же или другого цвета. Если знак нашивался на одежду, он мог располагаться на плече, на груди, на спине, на шляпе, а иногда на нескольких местах. Тут невозможно выявить какой-либо общий принцип[131].

Ознакомившись с ордонансом, подписанным в 1269 году таким прославленным государем, как Людовик Святой, историки долгое время пребывали в уверенности, что евреям повсюду (или почти повсюду) было предписано носить один и тот же знак – желтый кружок. Но они ошибались. До конца XIV века даже на территории одной только Франции эти метки в разное время и в разных местах были неодинаковыми. Вот что говорится в ордонансе, который Людовик Святой разослал всем бальи и сенешалям перед тем, как отправиться в свой второй крестовый поход. В документе чувствуется забота монарха о том, чтобы в его отсутствие в государстве сохранялся порядок, а также охватившее его религиозное рвение:

> Поелику мы желаем, чтобы всех евреев можно было узнать и отличить от христиан, мы приказываем вам ‹…› заставить всех евреев обоего пола носить на одежде знак в виде круга, сделанный из фетра либо сукна желтого цвета и пришитый на одежде на уровне груди и спины, дабы его было хорошо видно. Диаметр означенного круга должен составлять четыре пальца, а поверхность должна быть такой, чтобы ее можно было накрыть ладонью. Если после применения сей меры обнаружится еврей, не имеющий такого знака, верхняя часть его одежды должна быть отдана тому, кто его обнаружил[132].

Следует ли усматривать в этом знаке, предписанном для ношения всем евреям французского королевства, более или менее прямого предка желтой звезды? Некоторые историки считают, что да, однако, на наш взгляд, это несколько смелый вывод. Не потому, что в последующие десятилетия форма и цвет метки не раз менялись, а потому, что во всей Европе с XIII по XVI век похожие дискриминационные знаки – в том числе и желтый кружок – предписывалось носить и многим другим категориям презираемых и отверженных, независимо от исповедуе-

---

Vol. XIX. 1957. P. 89–146; Sansy D. Marquer la différence. L'imposition de la rouelle aux XIIIe et XIVe siècles // Médiévales. 2001. Vol. XLI. P. 15–36.

[131] Невозможность выявить общую, обязательную для всей Европы систему в форме и цвете диффамационных знаков для евреев заставляет усомниться в непогрешимости тезисов, выдвинутых в кн.: Blumenkranz B. Le Juif médiéval au regard de l'art chrétien. Paris, 1966, а также последователями автора. Желательно продолжить и углубить исследования на эту тему.

[132] Латинский текст, приведенный в кн.: Les Ordonnances des rois de France de la troisième race. T. I. Paris, 1723. P. 294. См.: Nahon G. Les ordonnances de saint Louis sur les Juifs // Les Nouveaux Cahiers. 1970. Vol. 23. P. 23–42. См. также: Le Goff J. Saint Louis. Paris, 1996. P. 793–814.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

мой ими религии. Таким образом, если не считать стилизованных скрижалей Завета (встречавшихся в основном в Англии), среди всех этих знаков нет ни одного, который предназначался бы исключительно евреям. Другие изгои средневекового общества в разные периоды его истории носили те же самые позорные метки или знаки[133].

Главный источник сведений об этих знаках – предписания об одежде. На исходе Средневековья и в раннее Новое время в больших европейских городах таких предписаний становится все больше и больше. Они издаются либо одновременно с принятием законов против роскоши, либо сразу после. Из этих документов можно очень много узнать о цветах, которые той или иной категории населения носить было запрещено, а еще больше – о цветах предписанных. Зачем людей заставляют носить одежду определенного цвета? Ответ всегда один и тот же: для поддержания существующего порядка, для сохранения добрых нравов и обычаев, завещанных предками, необходимо отделить почтенных горожан от темных личностей, которые обретаются на задворках общества, а то и за его пределами.

Перечень тех, к кому относятся такие предписания, очень длинен. Прежде всего это мужчины и женщины, которые занимаются опасным, постыдным или просто подозрительным ремеслом: хирурги, палачи, проститутки, ростовщики, жонглеры, музыканты, нищие, бродяги и оборванцы. Затем – все те, кто был признан виновным в каком-либо проступке, от обычных пьяниц, затеявших драку на улице, до лжесвидетелей, клятвопреступников, воров и богохульников. Затем – убогие и увечные (в средневековой системе ценностей любое увечье, физическое либо умственное, почиталось за великий грех): хромые, калеки, шелудивые, прокаженные, «немощные телом», а также «кретины и слабоумные». И наконец, все нехристиане, среди которых в первую очередь были евреи. Однако, повторяем еще раз, в западно-христианском мире не существовало единой системы цветовых отличий для какой-либо определенной категории населения. В разных городах и регионах были приняты различные системы, и даже в одном городе они с течением времени могли меняться. Например, в Милане и Нюрнберге, городах, где в XV веке были приняты многочисленные и очень подробные предписания об одежде и цветах, которые должны были носить проститутки, прокаженные и евреи, менялись от поколения к поколению, почти что от десятилетия к десятилетию. Тем не менее здесь обнаруживается некая закономерность, о которой стоит рассказать вкратце.

Дискриминационную функцию выполняют в основном только пять цветов: белый, черный, красный, зеленый и желтый. Синий не фигурирует ни в одном из предписаний: это свидетельствует о его возрастающем престиже в последние три столетия Средневековья[134]. Эти дискриминационные цвета использовались по-разному. Знаки могли быть монохромными, но чаще бывали двухцветными. Назовем наиболее распространенные сочетания: красный и белый, красный и желтый, белый и черный, желтый и зеленый. Двухцветный знак имел вид двухчастного гербового щита, разделенного по вертикали, горизонтали или по диагонали, либо с полосой посредине[135]. Если попытаться установить, какие цвета присваивались той или иной категории изгоев, то при известном упрощении можно заметить, что белый и черный были отличительными знаками убогих и калек (особенно прокаженных), по красному знаку узнавали палачей и проституток, по желтому – фальшивомонетчиков, еретиков и евреев; зеленые либо желто-зеленые знаки носили музыканты, жонглеры, шуты и умалишенные. Но есть и мно-

[133] См. работы У. Робера и Д. Санси, указ. в примеч. 65.

[134] В XIII веке синий из всеми забытого превращается в привлекательный, элегантный цвет, в дальнейшем его престиж будет только возрастать, и, наконец, в век Просвещения он станет любимым цветом европейцев. Вряд ли кому-либо пришло бы в голову использовать синий для дискриминационного знака. По крайней мере, в христианских странах: в землях Ислама дело обстоит иначе, поскольку местные власти часто выбирают синий цветом христианского меньшинства. См.: Пастуро М. Синий. История цвета. М., 2015.

[135] К тому же в этих геометрических фигурах, заимствованных у геральдики, обычно соблюдается геральдическое правило сочетания цветов: белый и желтый не могут находиться рядом или один поверх другого; то же самое следует сказать о красном и синем, красном и черном, красном и зеленом, синем и черном. См. выше, с. 95.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

жество других примеров, как в отношении евреев, так и в отношении остальных категорий. Так что обнаружить здесь некий универсальный код, или систему, или хотя бы что-то похожее на систему не представляется возможным[136].

[136] Pastoureau M. Jésus chez le teinturier. Couleurs et teintures dans l'Occident médiéval. Paris, 1997. P. 126–152.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Нелюбимый цвет (XVI–XXI века)

Позднее Средневековье – эпоха, когда престиж желтого резко падает: в мире символики и художественных образов этот цвет ассоциируется со множеством пороков – завистью, ревностью, лицемерием, лживостью, вероломством, безумием. Тем не менее он еще сохраняет свое место в повседневной жизни и материальной культуре, в особенности в текстиле и одежде. В XV веке европейцы из всех классов общества по-прежнему одеваются в желтое: особенно этот цвет любят женщины, знатные и простые, горожанки и крестьянки. Однако в следующем столетии дело обстоит иначе. Теперь желтый нечасто встретишь в аристократической среде, элегантные дамы больше не мечтают о нем. Желтый утрачивает статус модного цвета. И не вернет его себе уже никогда, даже в XVIII веке, веке Просвещения, который так любил цвета и дробил их на бесчисленные оттенки и нюансы. С началом Нового времени для желтого начинается период не то чтобы полного отсутствия, но необратимого отступления на задний план. Это продлится долго и затронет все общество сверху донизу. С середины XIX столетия для желтого начнется новая фаза отступления, последствия которой ощутимы еще и сегодня: не надо быть особенно наблюдательным, чтобы заметить: в нашей повседневной жизни желтый встречается редко, очень редко, причем во всех странах Европы.

Определить причины этого нелегко. По-видимому, специфическая репутация желтого в мире символики в конце концов ослабила его позиции в мире моды. Как-то неудобно носить на себе цвет, считающийся символом коварства и измены. Кроме того, желтая ткань – если только она окрашена не шафраном, который мало кому по карману, а цервой или дроком – часто придает нездоровую бледность тому или той, кто ее носит. А еще тут, вероятно, сыграла роль нестойкость большинства желтых тонов, как используемых в живописи, так и применяемых в красильном деле. Не то что бы желтые пигменты были химически непрочными, как практически все зеленые, но они быстро приобретали грязноватый оттенок, при некоторых видах освещения сразу теряли яркость, расплывались от соседства с другими цветами и даже при минимальном смешивании быстро теряли цвет. Гете очень четко сформулировал эти недостатки желтого как для художников, так и для красильщиков: «Если в своем чистом и светлом состоянии этот цвет приятен и радует нас и в своей полной силе отличается ясностью и благородством, то зато он крайне чувствителен и производит весьма неприятное действие, загрязняясь или до известной степени переходя на отрицательную сторону»[137]. Вероятно, именно поэтому в Новое время желтый стал малопривлекательным цветом, пригодным разве что для крестьян, ремесленников и слуг. А в изобразительном искусстве, особенно в эпоху барокко, желтый часто был вынужден уступать место золотому.

Но есть и другое объяснение того, почему желтый был изгнан из повседневной жизни: это протестантская мораль. Продолжая дело, начатое позднесредневековыми законами против роскоши и предписаниями об одежде, Реформация объявила войну цветам, которые она считала слишком яркими или слишком бросающимися в глаза. Мало-помалу у протестантов во всех областях жизни приоритет будет отдан оси «черное – серое – белое»: такая цветовая гамма несет в себе больше достоинства, чем «папистская полихромия», и она перекликается с недавно появившейся, но стремительно развивающейся цивилизацией черно-белого, которую породили печатная книга и гравюра. Я уже дал подробный анализ хромофобии вождей

[137] Goethe J. W. Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil. Tübingen, 1810. T. 1. P. 76. Гете И. В. Учение о цвете. М., 2021. С. 73. Пер. В. О. Лихтенштадта.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Реформации, в частности, в моей книге «Черный. История цвета»[138]. Поэтому здесь я расскажу только в общих чертах об этом новом цветовом порядке, главной жертвой которого, наряду с красным, стал желтый.

Протестантское цветоборчество, как у лютеран, так и у кальвинистов, прежде всего направлено против убранства храмов и богослужебного ритуала. Для идеологов Реформации и в том и в другом цвет играет непозволительно большую роль: надо либо ограничить его присутствие, либо попросту запретить его. В своих проповедях они, вслед за библейским пророком Иеремией, который осыпал упреками царя Иоакима, осуждают тех, кто строит храмы, похожие на дворцы, «и прорубает себе окна, и обшивает кедром, и красит красной краскою»[139]. Главной их мишенью становится красный цвет – в Библии выполняющий роль Цвета как такового, а в XVI веке ставший главной эмблемой роскоши католической Церкви. Но есть и другие нелюбимые цвета – желтый и зеленый: их надо изгнать из храма[140]. И начинается вакханалия разрушения – в частности, уничтожаются витражи. Стены церквей должны стать монохромными – их освобождают от всего лишнего, оголяют камень либо кирпич, росписи забеливают известью или закрашивают однотонными красками, черной либо серой. Цветоборчество идет рука об руку с иконоборчеством[141].

И все же, хотя христианские храмы внутри постепенно становятся такими же строгими и почти лишенными цвета, как синагоги, наиболее сильное и длительное влияние Реформация оказала даже не на убранство храмов, а на тенденции в одежде. В глазах ее вождей одежда – всегда нечто постыдное и греховное, потому что она связана с грехопадением. Адам и Ева были нагими, когда жили в земном раю, а затем, ослушавшись Бога, были изгнаны из рая; тогда они сшили себе одежду. Таким образом, одежда – символ их проступка, и ее главнейшая функция – напоминать человеку о его греховности. Вот почему одежда всегда должна быть строгой, простой, неприметной, соответствующей климату и приспособленной для работы. Все варианты протестантской морали выражают глубокое отвращение к роскоши в одежде, к румянам и украшениям, к переодеваниям, к слишком часто меняющейся либо эксцентричной моде. В итоге внешний вид протестантов приобрел необычайную строгость и суровость; их отличало полное отсутствие аксессуаров и ухищрений. Идеологи Реформации сами подают пример аске-

---

[138] Пастуро М. Черный. История цвета. М., 2017.

[139] Иер. 22: 13–14. См. также о мерзостях Иерусалима, в частности о роскошном и многоцветном убранстве, в Иез. 8: 10–13.

[140] Такую же непримиримую позицию занимают вожди Реформации по отношению к богослужебным цветам. В католической мессе цвета играют первостепенную роль: каждому празднику подобает свой цвет, который не только должен преобладать в церковной утвари и облачениях священников, но и гармонировать с убранством храма – светильниками, полихромной скульптурой и архитектурным декором, миниатюрами в священных книгах и всеми драгоценными украшениями; в итоге получается настоящий спектакль, герой которого – цвет. Так, красный уместен в Духов день (а Троица – настоящее буйство красного), в Крестовоздвижение и в дни мучеников. По мнению идеологов Реформации, все это должно исчезнуть: «храм не театр» (Лютер), «священнослужители не фигляры» (Меланхтон), «богатство и красота обрядов препятствуют искреннему богопочитанию» (Цвингли), «лучшее украшение храма – это слово Божие» (Кальвин). Таким образом, система богослужебных цветов упраздняется. От прежней цветовой гаммы остается только черное, белое и серое. См.: Pastoureau M. La Réforme et la couleur // Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français. 1992. Vol. 138. P. 323–342.

[141] О протестантском иконоборчестве написано множество работ. См. в частности: Phillips J. The Reformation of Images. Destruction of Art in England (1553–1660). Berkeley, 1973; Warnke M. Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks. Munich, 1973; Stirm M. Die Bilderfrage in der Reformation. Gtersloh, 1977 (Forschungen zur Reformationsgeschichte, 45); Christensen C. Art and the Reformation in Germany. Athens (USA), 1979; Deyon S., Lottin P. Les Casseurs de l'été 1566. L'iconoclasme dans le Nord. Paris, 1981; Scavizzi G. Arte e architettura sacra. Cronache e documenti sulla controversia tra riformati e cattolici (1500–1550). Rome, 1981; Altendorf H. D., Jezler P., eds. Bilderstreit. Kulturwandel in Zwinglis Reformation. Zurich, 1984; Freedberg D. Iconoclasts and their Motives. Maarsen P.-B., 1985; Eire C. M. War against the Idols. The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin. Cambridge (USA), 1986; Crouzet D. Les Guerriers de Dieu. La violence au temps des guerres de Religion. Paris, 1990. 2 vol.; Christin O. Une révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique. Paris, 1991. К этим замечательным работам, индивидуальным или коллективным, следует добавить обширный и содержательный каталог выставки: Iconoclasme, Berne et Strasbourg, 2001.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

тизма как в своей повседневной жизни, так и на живописных или гравированных портретах. Все они позируют художникам в черной либо темной, строгой, одноцветной одежде[142].

Яркие цвета, признанные «непристойными», изгнаны из протестантского гардероба; в первую очередь это красный и желтый, но также и все оттенки розового, оранжевого, зеленого и даже фиолетового. Зато в большом ходу темные цвета: все оттенки черного, серого и коричневого. Белый, цвет чистоты, рекомендуется носить детям, а иногда и женщинам. Допускается синий, но только если он тусклый, приглушенный. И, напротив, пестрая или просто разноцветная одежда, которая «превращает людей в павлинов», как выразился Меланхтон в своей знаменитой проповеди 1527 года[143], – объект ожесточенных нападок. И самые ненавистные из цветов – желтый и красный.

В XVII веке война, объявленная этим двух цветам, выплескивается за пределы протестантской Европы: католическая Контрреформация склонна частично перенять протестантские ценности. В Европе желтому цвету – как, впрочем, и красному – по моральным соображениям уделяют все меньше места, и в одежде, и в обстановке повседневной жизни. По этой же причине о желтом все реже говорится в текстах, а желтые мазки реже появляются на живописных полотнах. Конечно, он не исчезает совсем, но упоминания о нем становятся настолько редкими и скудными, что сделать вывод о его реальной популярности или непопулярности нелегко, а значит, и его историю восстановить труднее, чем историю других цветов. В течение всего периода, предшествующего революции 1789 года, желтый словно играет с историком в прятки.

[142] Pastoureau M. Naissance d'un monde en noir et blanc. L'Église et la couleur des origins à la Réforme / Une histoire symbolique du Moyen Age occidental. Paris, 2004. P. 135–171.

[143] См. пламенную проповедь «Oratio contra affectationem novitatis in vestitu» (1527), в которой Меланхтон советует всякому честному христианину носить одежду строгих темных цветов, а не «distinctus a variis coloribus velut pavo» – «пеструю и разноцветную, как у павлина». Этот текст, важный для истории одежды и истории цвета, опубликован в кн.: Corpus reformatorum. Vol. 11. P. 139–149.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Желтый цвет художников

В живописи можно найти убедительный пример этой нестабильности, которая в какой-то мере дезориентирует исследователя. На миниатюрах позднего Средневековья, как и на больших картинах того же времени, желтого было относительно много, и это был полноценный желтый, часто яркий и насыщенный. То же самое можно сказать о витражах: после изобретения в начале XIV века новой краски, нитрата серебра, появилась целая гамма новых тонов, и стало возможным получать гораздо больше оттенков желтого[144]. В какой-то мере сказанное можно отнести и к картинам начала XVI века, но позже, с 1560-х годов и до цветовой революции, совершенной импрессионистами, то есть на протяжении более чем трех столетий, желтый встречается редко; причем зачастую он принимает оттенки, которые достаточно далеки от желтого в чистом виде: коричневато-желтый, зеленовато-желтый, серовато-желтый, охра, палевый, близкий к слоновой кости или попросту бежевый, как у Караваджо, или золотистый, как у многих виднейших мастеров барокко. Нельзя исключить, впрочем, что тут поработало время, исказившее или притемнившее тот или иной пигмент. Там, где желтый действительно желтый, он покрывает лишь небольшой участок полотна и играет роль хроматического акцента. Разумеется, есть исключения, в частности в голландской живописи XVII столетия. Но даже у Вермеера, величайшего колориста, замечательно умевшего создавать желтые тона, эти последние нужны чаще для того, чтобы, почти как в музыке, гармонизировать другие цвета, чем для выполнения самостоятельной иконографической функции. Даже пресловутый «маленький кусочек желтой стены» на картине «Вид Делфта», восхищавший писателя Бергота до такой степени, что он от этого умер, сегодня кажется скорее беловато-розовым, чем желтым[145]. Было ли так в 1921 году? Похоже, Марсель Пруст этого не заметил: «Скончался же он при следующих обстоятельствах. Небольшой приступ уремии послужил причиной тому, что ему предписали покой. Но кто-то из критиков написал, что в „Виде Делфта“ Вермеера (представленном гаагским музеем голландской выставке), в картине, которую Бергот обожал и, как ему казалось, отлично знал, небольшая часть желтой стены (которую он не помнил) так хорошо написана, что если смотреть на нее одну, как на драгоценное произведение китайского искусства, то другой красоты уже не захочешь, и Бергот, поев картошки, вышел из дому и отправился на выставку. Головокружение он почувствовал уже на ступенях лестницы. Он прошел мимо нескольких картин. ‹…› Наконец он подошел к Вермееру; он помнил его более ярким, не похожим на все, что он знал, но сейчас… он впервые заметил человечков в голубом, розовый песок и, наконец, чудесную фактуру всей небольшой части желтой стены. Головокружение у Бергота усилилось, он впился взглядом, как ребенок в желтую бабочку, которую ему хочется поймать, в чудесную стенку. „Вот как мне надо было писать, – сказал он. – Мои последние книги слишком сухи, на них нужно наложить несколько слоев краски, как на этой желтой стенке“»[146].

Необязательно читать этот знаменитый эпизод из «Пленницы», пятого тома эпопеи «В поисках утраченного времени», чтобы признать Вермеера великим мастером желтых тонов, таким же, как его современники Самюэл ван Хогстратен и Питер де Хоох. Достаточно взглянуть на их картины. За пределами Нидерландов в ту же эпоху найдется немного имен, которые тут стоило бы назвать. Среди великих художников мне приходят на память только два: Симон

---

[144] О революции, которую произвела в искусстве витража новая краска, нитрат серебра, см.: Lautier C. Les débuts du jaune d'argent dans l'art du vitrail, ou le jaune d'argent la manière d'Antoine de Pise // Bulletin monumental. 2000. Vol. 158/2. P. 89–107; Lafond J. Le Vitrail. Origines, techniques, destinées. 2e éd. Lyon, 1988. P. 39–70.

[145] Вдобавок эта знаменитая «небольшая часть желтой стены», похоже, в действительности представляет собой небольшую часть желтой крыши.

[146] Пруст М. Пленница. М., 1990. О цвете в творчестве Пруста см.: Pasco A. H. The Color-Keys to «A la recherche du temps perdu». Genève, 1976; и Vago D. Proust en couleur. Paris, 2012.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Вуэ (1590–1649), чьи насыщенные желтые тона близки к оранжевому, и Клод Желе, он же Клод Лоррен (ок. 1600–1682): взрывные желтые тона озаряют многие его полотна, где он старался запечатлеть свет восходящего или заходящего солнца. Но это частности. Вообще же мастера желтого в живописи появятся гораздо позднее, ближе к нашему времени – Тёрнер, Гоген, Ван Гог, большинство фовистов, Шиле, Купка. Мы еще поговорим о них.

Как и живописцы Средневековья, художники Нового времени располагают весьма обширной палитрой, позволяющей им передать на полотне разнообразные оттенки желтого. Если они расходуют все это очень экономно, в отличие от своих предшественников, то дело тут не в технических проблемах и не в тонкостях химии красок, а в девалоризации желтого и скромном месте, которое этот цвет занимает в материальной культуре их эпохи. Они чаще употребляют желтые пигменты для смешивания с красками других цветов или для лессировки, чем для использования в качестве доминирующего цвета.

Древнейшие желтые пигменты – это охра, то есть глина с высоким содержанием гидроксидов железа, которой пользовались еще художники палеолита. Все они стойкие и прочные, но у них слабая укрывистость. Если помимо железа охра содержит еще оксид марганца, она дает темно-желтый цвет, ближе к коричневому: такая краска называется умбра. Многие художники XVI–XVII веков предпочитают умбру обычной охре, тем более что от прокаливания она приобретает очень привлекательный красновато-коричневый оттенок.

Существует желтый краситель, почти столь же древний, как охра, который без проблем сочетается с минеральными красками, но совершенно не сочетается с красителями, содержащими металл, – это аурипигмент, природный сульфид мышьяка. Это высокотоксичный продукт (в нем содержатся сера и мышьяк!), поэтому работать с ним нужно с большой осторожностью и только на небольших по площади поверхностях. Однако он дает великолепные желтые тона, светлые и сияющие, если в красителе больше серы, либо близкие к оранжевому, если в нем преобладает мышьяк. Художники пользуются аурипигментом, чтобы заменить золото, и умеют создавать его искусственно, смешивая серу и реальгар, однако искусственный аурипигмент на воздухе чернеет быстрее, чем натуральный. Поэтому иногда все же приходится использовать драгоценный металл, либо поддельное золото, обладающее более или менее выраженным рыжеватым оттенком, и сделанное из смеси серы, олова, ртути и солей аммония.

Тем не менее в живописи XV–XVI веков самые распространенные желтые красители – это не охра и не аурипигмент, а краски, изготовленные на основе сплава свинца и олова. Они были известны еще древним римлянам, но на исходе Средневековья появилось множество новых рецептов, в которых предлагалось различное соотношение свинца и олова, а также различная температура для их сплавления. Если доля олова небольшая, температура может быть умеренной (в диапазоне от 300 до 600 градусов). Изготовленный таким образом пигмент назывался массикот, или королевская желть. Краска действительно великолепная, но нестойкая: она блекнет на свету, а со временем приобретает зеленоватый оттенок или чернеет. Если же смешать свинец и олово в равных пропорциях, температуру надо поднять до 850–900 градусов; вот почему этот второй вариант красителя часто изготавливают создатели витражей [стекольщики], которые добавляют в смесь песок. Такой желтый пигмент на базе свинца и олова прочнее, чем массикот, но столь же ядовитый. Вообще говоря, когда читаешь старинные руководства для красильщиков, трудно разобраться, о котором из двух вариантов идет речь: сами рецепты слишком разнообразны, а на лексику в этих текстах положиться нельзя[147]. В этой области, как и в других, авторы, пишущие по-латыни, точнее выражают свои мысли, и их легче понять, чем тех, кто пишет на местном языке, особенно на одном из итальянских диалектов. Как, например, расшифровать загадочный giallorino, который появляется уже в «Книге искус-

[147] Martin E., Duval A. R. Les deux variétés de jaune de plomb et d'étain: étude chronologique // Studies in Conservation. 1990. Vol. 35/3. P. 117–136.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

ства» флорентийца Ченнино Ченнини в начале XV века и который потом часто упоминается в трактатах XVIII столетия?[148] Что это – некий особенный пигмент, приготовленный из смеси свинца и олова? Или просто массикот? Или же разновидность «неаполитанского желтого»?

«Неаполитанский желтый», однако, существенно отличается от двух предыдущих, хотя не менее ядовит. Состоит он в основном из сурьмы и свинца; в природе встречается в виде магматической горной породы, образовавшейся во время вулканического извержения; его в изобилии находят на склонах некоторых вулканов. Этот краситель знали еще древние египтяне и римляне, но на картинах великих европейских мастеров мы видим его только начиная с XVI века. «Неаполитанским желтым» его назвали потому, что добывается он преимущественно на склонах Везувия. Это стабильный пигмент, обладающий высокой укрывистостью, дающий красивые насыщенные желтые тона, которые, однако, часто имеют розоватый или беловатый оттенок. Его можно создать искусственно, соединив свинец с антимониатом калия или сульфатом кальция, однако это сложный процесс, и достичь нужного результата очень трудно.

Для своей гаммы желтых тонов художники используют также смолы различных экзотических деревьев (одна из них, гуммигут, дает прочные, светлые тона, но им не хватает насыщенности), а также лаки. Лаки представляют собой растворы древесных смол, которые выливаются на металлическую поверхность (чаще всего алюминиевую), на которой они высыхают, покрывая ее тонким слоем. Чаще всего применяют лак из цервы, это очень стойкая краска, но получаемые от нее желтые тона имеют легкий зеленоватый оттенок. Есть еще один растительный лак, штильгельб, вырабатываемый на основе ягод крушины или листьев каштана. Он тоже дает стойкие, но зеленоватые желтые тона, вдобавок еще и тусклые. Им пользуются главным образом для того, чтобы изобразить цвет тени, а также для лессировки.

Как показывают анализы, проводимые сегодня в лабораториях, у каждого художника в каждой мастерской имеется своя «кухня» красок всех цветов, в том числе и желтого. В зависимости от степени измельчения сырья, от природы связующих веществ или от выбора наполнителей один и тот же пигмент дает очень разные цвета. Такую же важную роль играет и смешивание красок: если добавить к охре немного свинцовой желти или немного аурипигмента, она будет реагировать по-разному. В XVII веке некоторые мастерские, в которых ученые сотрудничают с художниками, приобретают большие познания в деле смешивания пигментов и в химии красок. Так, в Антверпене, в мастерской Рубенса, бок о бок трудятся как художники и их ассистенты – каждый со своей узкой специализацией, – так и исследователи, ученые-иезуиты, философы, граверы и даже красильщики.

[148] Cennini C. Il libro dell'arte (1437?) / F. Brunello, éd. Vicence, 1993. Ch. LXXII. § 1.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Желтый цвет ученых

В изучении желтого цвета, как, впрочем, и остальных цветов, XVII век является переломным моментом. Появляются новые цели исследования, новые области для экспериментов, рождаются новые теории, новые классификации. Это происходит прежде всего с физикой, в частности с оптикой – наукой, в которой с XIII века не было никакого существенного прогресса. Но начиная с 1600-х годов появляется все больше трудов, посвященных свету, а следовательно, цветам, их природе, их восприятию человеком, их иерархии. Однако в то время цвета обычно выстраиваются в порядке, предложенном, как считается, Аристотелем, и о котором я уже много говорил: белый, желтый, красный, зеленый, синий, фиолетовый, черный. На этой плоской шкале белый и черный все еще считаются цветами в полном хроматическом смысле слова; желтый же занимает место между белым и красным, а зеленый отнюдь не является промежуточным цветом между желтым и синим: по этой причине мало кому из красильщиков и художников приходит в голову получить зеленую краску путем смешивания синей и желтой. Кажется, до цветового спектра, который будет открыт Ньютоном в 1666 году, еще очень далеко, даже если многие ученые пробуют поставить под сомнение аристотелевскую классификацию.

Некоторые из них предлагают заменить линейную шкалу круглой или полукруглой, чтобы показать, каким образом одни цвета, сливаясь вместе, порождают другие. Случается, исследователи для доказательства своей теории создают разветвленные схемы необычайной сложности. Одним из самых смелых стал вариант, предложенный знаменитым ученым-иезуитом Атаназиусом Кирхером (1601–1680), специалистом по разным областям науки, который интересовался всем, в том числе и проблемами цвета, в его капитальном труде, посвященном свету, – «Ars magna lucis et umbrae» (Рим, 1646). На диаграмме Кирхера изображены генеалогические связи, существующие, по его мнению, между цветами; она имеет вид семи полукружий разного размера, расположенных внахлест. Желтый (flavus) представлен на ней в качестве одного из пяти основных цветов; от его союза с красным рождается оранжевый (aureus), от союза с синим – зеленый (viridis), с черным – коричневый (fuscus). А от союза желтого с белым рождается цвет под названием «полубелый» (subalbus): это цвет сливок, слоновой кости, яичной скорлупы)[149]. Другие исследователи начали создавать свои теории, предварительно изучив профессиональный опыт художников и красильщиков. Так, парижский врач Луи Саво беседует с живописцами, красильщиками, мастерами витражей, расспрашивает их, а затем строит на этом материале свои классификации. А натуралист Ансельм де Боодт, которого принимают при дворе императора Рудольфа II и который при этом не забывает посещать императорскую кунсткамеру, ставит в центр своих исследований серый цвет и доказывает, что для его получения достаточно смешать белый и черный (это едва ли не первый эксперимент такого рода: раньше серый считался смесью всех остальных цветов). Но наиболее ясные и четко сформулированные теории, оказавшие самое сильное влияние на ученых середины века, выдвинул в 1613 году фламандец Франсуа д'Агилон, друг Рубенса, иезуит и автор работ по разным вопросам науки. Д'Агилон делит цвета на «крайние» (белый и черный), «срединные» (красный, синий, желтый) и «смешанные» (зеленый, фиолетовый, оранжевый). На созданной им удивительно изящной диаграмме, напоминающей схемы гармонии в музыке, он показывает, как одни цвета, сливаясь вместе, порождают другие. Желтый у д'Агилона, как позднее у Кирхера, считается «зрелым» цветом[150].

Живописцы-современники д'Агилона, желая создать на своей палитре нужный им оттенок, применяют тот же метод. Эмпирическим путем они пытаются найти способ получить

[149] Kircher A. Ars magna lucis et umbrae. Rome, 1646. Ch. 2.

[150] Aguilon F. d'. Opticorum libri sex. Anvers, 1613. P. 8.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

большое количество тонов и нюансов из соединения нескольких «основных» цветов, напластовывая один поверх другого прямо на доску или на холст, делая лессировку или же изготавливая некую смесь красок. Приемы не новые, однако в первой половине XVII века исследования, эксперименты, теории и споры достигают невиданной прежде напряженности. По всей Европе художники, врачи, аптекари, физики, химики и красильщики задают себе один и тот же вопрос: сколько «основных» цветов необходимо для создания всех остальных? Как их классифицировать, комбинировать, как смешивать? Эти «основные» цвета называют то «изначальные», то «первичные», то «главные», то «простые», то «элементарные», то «естественные», то «чистые», то «капитальные». Большинство склонно принять одно из латинских определений: colores simplices либо colores principales. Французская лексика не дает такого точного и однозначного определения. Так, выражение «чистый цвет» (couleur pure) может означать как цвет естественный, самородный, так и цвет, к которому не подмешано ни белого, ни черного. А прилагательное «первичный» (primaire), которым уже пользовались в XVII веке и продолжают пользоваться до сих пор, окончательно войдет в обиходную речь только в XIX веке.

И сколько их, этих основных цветов? Три? Четыре? Пять? Мнения по этому поводу сильно расходятся. Некоторые авторы обращаются к далекому прошлому, к античной традиции и цитируют Плиния, который в знаменитой XXXV книге своей «Естественной истории» называет только четыре основных цвета: белый, красный, черный и загадочный sil (silaceus), чаще всего идентифицируемый как желтый, но иногда и как некий особый оттенок синего. Установить значение этого термина, очень редко встречающегося в классической латыни, весьма затруднительно, тем более что Плиний больше рассуждает о красящих веществах, чем о цветах, которые они дают при окрашивании[151]. Вот почему многие другие авторы XVII века не ссылаются ни на Плиния, ни на Античность вообще, а опираются на опыт работы художников своего времени, утверждая, что существует пять «первозданных» цветов: белый, черный, красный, желтый и синий. Позднее, когда Ньютон предъявит научные доказательства того, что белый и черный не входят в число хроматических цветов, большинство ученых признают основными оставшиеся три: красный, синий и желтый. Это еще не теория основных и дополнительных цветов, но это уже современная триада для субтрактивного синтеза цвета, которая позволит Жакобу Кристофу Леблону в 1720–1740-х годах изобрести способ печатания полихромных гравюр, а другим экспериментаторам в последующие десятилетия добиться значительных успехов в печатании и репродуцировании изображений[152].

Но вернемся в XVII век. Вне зависимости от того, сколько цветов считаются основными, в их число обязательно входит желтый. Это нечто совершенно новое: цвет, ставший таким редким в материальной культуре и повседневной жизни, некоторые ученые вдруг поставили в один ряд с красным и синим! Сначала нововведение было принято частью научного сообщества, затем его мало-помалу стали принимать некоторые художники и даже ремесленники, в частности красильщики. Ирландский исследователь Роберт Бойль (1626–1691), химик с многосторонними интересами, в своем трактате о цветах «Experiments and Considerations Touching Colours» («Опыты и соображения касательно цветов»), вышедшем в 1664 году, меньше чем за два года до открытия спектра Исааком Ньютоном, высказывается очень ясно и четко: «Существует очень небольшое число простых, или „первозданных“, цветов, каковые в разнообразных сочетаниях некоторым образом производят все остальные. Ибо, несмотря на то что живописцы могут воссоздавать оттенки – но не всегда красоту – бесчисленных цветов, которые встреча-

[151] Плиний. Естественная история. Кн. XXXIII, гл. LVI, § 158. См. также: Gage J. Couleur et culture. Paris, 2008. P. 35.

[152] Le Blon J. C. Coloritto, or the Harmony of Colouring in Painting Reduced to Mechanical Practice. London, 1725. Леблон признает, что пользовался трудами Ньютона, и называет основными три цвета: красный, синий и желтый. Об изобретении цветной гравюры см. интереснейший каталог выставки «Анатомия цвета». Anatomie de la couleur / Florian Rodari et Maxime Préaud, dir. Paris, Bibliothèque nationale de France, 1995. По истории цветной гравюры см. также: Friedman J. M. Color Printing in England, 1486–1870. Yale, 1978.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

ются в природе, я не думаю, что для выявления этого необычайного разнообразия им могут понадобиться иные цвета, кроме белого, черного, красного, синего и желтого. Этих пяти цветов, различным образом соединенных – а также, если можно так выразиться, разъединенных, – вполне достаточно, чтобы создать большое количество других, настолько большое, что люди, незнакомые с палитрами художников, даже не могут этого себе представить»[153]. С мнением Роберта Бойля, автора очень популярного, в скором времени соглашаются многие химики и художники. Существует только пять основных цветов, и желтый входит в их число. В хроматической табели о рангах он находится на самом верху, на тех же правах, что белый, черный, красный и синий.

Это высокое положение желтый сохранит и в спектре, который будет открыт два года спустя, в 1666 году, Исааком Ньютоном – и который еще и сегодня остается базовой научной классификацией цветов. Как полагает Ньютон, цвет представляет собой «объективное» явление; поэтому надо оставить в стороне вопросы о нашем видении цвета, поскольку они слишком тесно связаны со зрением («которому не стоит доверять») и с восприятием (которое находится в слишком большой зависимости от различных культурных контекстов), и сосредоточиться исключительно на проблемах физики. Так он и поступает: начинает наблюдать за прохождением света через стеклянные призмы. Опыты с призмами давно известны, только он проводит их по-своему. Молодой английский ученый считает, что цвет – это не что иное, как свет, который, распространяясь и встречая на своем пути предметы, претерпевает различные физические изменения. Эти изменения нужно отмечать, определять и измерять. После многочисленных опытов Ньютон обнаруживает, что белый солнечный свет, проходя через призму, не ослабевает и не тускнеет, но превращается в разноцветное пятно продолговатой формы, внутри которого распадается на несколько разноцветных лучей неравной длины. Эти лучи формируют некую хроматическую последовательность, всегда одну и ту же – фиолетовый, синий, зеленый, желтый, оранжевый, красный. Вначале Ньютон выделяет только шесть лучей, но впоследствии добавляет к ним седьмой (темно-синий, или «индиго»), чтобы получилась семерка. Отныне свет и цвета, которые в нем заключены, можно будет распознавать и воспроизводить, укрощать и измерять[154].

[153] Boyle R. Experiments and Considerations Touching Colours. London, 1664. P. 219–220.

[154] Ньютон вначале опубликовал свой революционный оптический трактат на английском языке (1704); но книга не вызвала ожидаемого интереса; тогда он заказал ее перевод на латинский (1707), и эта публикация потрясла весь научный мир Европы: Opticks: or A Treatise of the Reflections, Refractions, Inflexions and Colours of Light. London, 1704; Optice sive de reflectionibus, refractionibus et inflectionibus et coloribus lucis. London, 1707 (перевод Сэмюэля Кларка; повторно издан в Женеве в 1740 году). Об открытиях Ньютона и в особенности о спектре см.: Blay M. La Conceptualisation newtonienne des phénomènes de la couleur. Paris, 1983.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Желтый в повседневной жизни

Можно было бы предположить, что новый статус желтого как одного из основных цветов поспособствует оживлению интереса к нему в материальной культуре и в мире символов, но так не случилось. Во второй половине XVII века и в первой половине XVIII желтый цвет остается тем, чем был до этого – цветом, редко используемым в одежде и в повседневной жизни, репутация которого была испорчена так давно, что восстановить ее очень затруднительно. Мы, конечно, не можем судить о том, какие цвета в ту эпоху были любимыми, а какие нет, поскольку опросов общественного мнения тогда еще не существовало; но если бы они были, то, возможно, из шести основных цветов европейской культуры желтый по популярности занял бы последнее место. За первое соперничали бы красный и синий, за ними бы следовали белый и черный, а замыкали бы шествие зеленый и желтый.

Разумеется, эти умозрительные подсчеты – в какой-то мере анахронизм, но есть источник, из которого можно почерпнуть точные сведения о скромном месте желтого в материальной культуре и в быту в XVII–XVIII веках во Франции, а также, в той или иной степени, и в соседних странах. Это описи имущества умерших на момент кончины с оценкой стоимости каждого предмета. Для историка повседневности такие документы – настоящее сокровище: в них, как правило, скрупулезно перечисляются вещи покойника (посуда и кухонная утварь, рабочие инструменты, одежда, нательное и постельное белье, книги, гравюры, различные документы, товары и так далее). Учитывается абсолютно все. Например, когда очередь доходит до текстильных изделий, открывают все шкафы и сундуки, простыни и предметы одежды тщательно пересчитывают и подробно описывают, и, в частности, указывают цвет – это необходимый элемент идентификации. То же самое происходит с драпировками, коврами, одеялами и переплетами книг: нотариусы и их помощники нередко указывают их цвет, ибо в этих обстоятельствах, как и всегда, вещи различают по их цвету. Эти сведения вполне достоверны и дают некоторое представление о колорите окружающей среды в различных слоях общества в XVII–XVIII веках. Конечно, в этих описях упоминается и желтый цвет, но достаточно редко, тем более что он чаще встречается у простонародья, чем у зажиточных классов[155].

Читать эти описи и понимать их нелегко. Помимо обычных проблем, то есть старинной орфографии и неразборчивого курсивного почерка, – особенно в нотариальных документах – там полно местных либо диалектальных технических терминов, которых сегодня уже не существует, в частности применительно к тканям, то есть к основным носителям цвета. Возьмем для примера город Аржантёй, крупный сельскохозяйственный и виноградарский центр на берегу Сены, к северо-западу от Парижа: там сохранилось много описей XVII–XVIII веков[156]. В Аржантёе мелкая буржуазия и зажиточные ремесленники составляли значительную часть населения, так что большинство дошедших до нас описей касаются именно их[157]. Из этих документов мы узнаём, что в текстильных изделиях преобладающими цветами были коричневый, серый, черный и белый. Красный и зеленый встречаются нечасто, фиолетовый и синий – еще реже. И уж совсем редко – желтый: на протяжении всего XVII столетия едва наберется сорок

[155] Насколько ценным материалом для историка являются описи имущества умерших, можно судить по след. кн.: Pardailhé-Galabrun A. La Naissance de l'intime. 3000 foyers parisiens, XVII–XVIII siècles. Paris, 1988. См. также: Garnot B. La Culture matérielle en France aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. Paris, 1995; Idem. Société, cultures et genres de vie dans la France moderne (XVIe – XVIIIe siècle). 9e éd. Paris, 2008.

[156] Приношу глубокую благодарность Элиан Артман, ученому-историку из Аржантёя и видному специалисту по нотариальным документам, за примеры из описей имущества умерших, составленных в XVII веке в этом небольшом городе близ Парижа. Желтый цвет (ткани, одежда, мебель, обои) упоминается в них чаще, чем в описях у парижских мещан той же эпохи; для социологии желтого эта информация поистине бесценна.

[157] Hartmann E. Argenteuil au XVIIe siècle. Les biens matériels des habitants d'un bourg de l'Ile-de-France àtravers les inventaires après décès // Mémoires de la Société historique et archéologique de Pontoise, du Val d'Oise et du Vexin. T. XCIX (2017), C (2018).

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

упоминаний. Это главным образом одеяла и различные предметы одежды: юбки, нижние юбки, чепцы и передники. Несколько стульев с желтой обивкой, несколько подкладок из шерсти или тафты и несколько штук белья из грубого холста дополняют этот скудный перечень[158].

И вот что интересно: в этих немногочисленных упоминаниях нигде не уточняется оттенок желтого, хотя, когда речь идет о других цветах, оттенок порой бывает указан: например, серый может быть «светло-серым» или «черно-серым»; красный может быть «малиновым» или «алым», а зеленый – «весенним» или «болотным». Возможно, таких подробностей о желтом нет потому, что оценщик в них не нуждался: все нюансы желтого были одинаковой стоимости? С другой стороны, какие это могли быть нюансы? На картинах XVII и первых десятилетий XVIII века, где показаны интерьеры, желтые тона никогда не бывают по-настоящему желтыми: все они какие-то тусклые, ближе к бежевому, коричневому или золотистому, чем к зеленому. Тот оттенок, который мы называем лимонно-желтым или канареечным, можно увидеть только на натюрмортах, где изображены фрукты (айва, яблоки, груши). Однако в одежде и в обстановке домов такие оттенки желтого отсутствуют, по крайней мере если верить живописи, которая – и об этом надо напоминать себе постоянно – отнюдь не то же самое, что цветная фотография, и которую мы видим сегодня совсем не такой, какой она была изначально: за прошедшие века пигменты изменили цвет, а многочисленные слои лака где-то закрыли, а где-то исказили изображение. По этой причине для историка повседневности, интересующегося цветом, шедевры старых мастеров представляют собой ресурс, которым следует пользоваться с осторожностью: слишком велик разрыв не только между тем, что мы видим сегодня, и изначальным состоянием живописи, но и между колоритом картины и цветом людей, мест и предметов, каким он был в реальности[159].

Продолжим разговор о живописи и заглянем в руководства и сборники рецептов красок, изданные для художников в XVII–XVIII веках. Их было выпущено достаточно много (в частности, в Италии и в Испании). Задачи у этих книг разные, но все они очень много пишут о цветах, пигментах и рецептах. Вот почему возникает искушение сравнить количество строк, страниц или глав, посвященных каждому из основных цветов. В главах, где речь идет о технике приготовления и применения пигментов, больше всего внимания уделяется красному и синему; в книгах XVII века красный опережает синий; а в изданиях XVIII синий обгоняет красный (перемена, которая сама по себе – важное документальное свидетельство)[160]. За двумя лидерами гонки следуют зеленый и черный, далее фиолетовый, коричневый и золотистый. В этой расстановке участников, которая может удивить с точки зрения методологии, но зачастую и открыть немало полезного, желтый обычно плетется в хвосте, как если бы он считался маргинальным цветом, либо не представляющим большого интереса для художников[161].

Такое же соотношение мы находим в других сборниках, оставшихся рукописными, и в таблицах нюансов, которые к ним иногда прилагаются. Один из самых удивительных сборников, составленный в Делфте в 1692 году, принадлежит практически неизвестному голландскому художнику А. Богерту. В книге 732 страницы, а также таблицы с 5000 нюансов, которые предлагается воспроизвести при работе с водяными красками (гуашью и акварелью). Эта книга, хранящаяся сейчас в библиотеке Межан в Экс-ан-Провансе[162], заслуживает большего

---

[158] Еще раз благодарю Элиан Артман за все эти бесценные сведения.

[159] По всем этим проблемам позвольте мне сослаться на мою собственную работу: Pastoureau M. Quand les carottes étaient blanches. Les pièges de l'anachronisme dans l'étude des couleurs médiévales / F. Elsig et al, éds. L'Image en questions. Pour Jean Wirth. Genève, 2013. P. 263–287.

[160] Пастуро М. Синий. История цвета. М., 2015.

[161] Хотелось бы увидеть серьезные и квалифицированные исследования важнейших трактатов и руководств для художников и красильщиков, которые были опубликованы в XVI–XVIII веках.

[162] Экс-ан-Прованс, Библиотека Межан, Ms 1389 (старый шифр – 1328). Рукопись датирована 1692 годом и носит название «Klaer lightened spiegel der verjkonst, waer in tesien is alder handen kleuren van water verfen…» («Просвещенное зерцало живописи, в коем речь идет о всевозможных водяных красках…»). В ней 370 листов форматом 160 × 95 мм. Об авторе, уро-

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

внимания со стороны исследователей, в особенности историков живописи, поскольку это самая обширная таблица нюансов из всех созданных до конца XIX века. Вдобавок эта уникальная книга была написана и целиком проиллюстрирована вручную: было бы замечательно, если бы кто-нибудь взялся осуществить ее факсимильное издание, хотя бы ради того, чтобы сохранить ее для будущего – оцифровка тут бесполезна, поскольку большинство нюансов при этом будет искажено[163].

Для нас в данный момент этот документ важен тем, что наглядно показывает, сколь малый интерес испытывали тогда художники к желтому. Если сгруппировать все 5045 нюансов по цветам – а это совсем непросто, поскольку таблицы выстраивают цвета не по спектру и не по древней шкале Аристотеля (белый, желтый, красный, зеленый, синий, коричневый, черный), – то выйдет приблизительно следующее: синий – 23 %; красный – 21 %; зеленый – 15 %; желтый – 14 %; серый, коричневый и черный – 10 %; белый – 7 %; фиолетовый – 5 %; оранжевый – 5 %. Однако оперировать этими данными надо с осторожностью: очень часто, вглядываясь в тот или иной нюанс, не знаешь, к какому из двух (или даже трех) цветов его отнести, а слова и цифры, которые написаны над каждым из нюансов, чтобы их идентифицировать, вносят больше путаницы, чем порядка.

Не одни только художники подзабыли желтую цветовую гамму: то же самое произошло с красильщиками. Если мы произведем подобные подсчеты на основе сборников рецептов по бытовому окрашиванию, то увидим примерно те же результаты, что и при изучении книг по краскам для живописи. Авторы не считают нужным уделить тонам желтого самостоятельную главу (как они поступили с тонами синего); а порой даже перечисление этих тонов у них сводится к минимуму. Возьмем для примера один из самых знаменитых трактатов XVIII века, «Искусство окрашивания шерсти и шерстяных тканей, как дорогими, так и дешевыми красками» Жана Элло (1750). Жан Элло (1685–1766), видный ученый-химик, член Академии наук, в 1740 году был назначен генеральным инспектором красильных мастерских Франции. В своем трактате он делится опытом, накопленным за десять лет расследований и наблюдений, подробно рассказывает о каждом цвете, о каждом красителе, о каждой протраве. Книга пользовалась большим авторитетом в Европе. При небольшом формате (в 12-ю долю листа) она насчитывает 632 страницы[164]. Из них 140 посвящены общим замечаниям о шерсти и обзору различных способов ее окрашивания, 192 страницы отданы всевозможным оттенкам синего, 155 – различным тонам красного, 23 – черным тонам, 15 – красновато-коричневым (это нечто совершенно новое), 11 – зеленым, 9 страниц – желтым и около 60 страниц – разным протравам, а также смесям, с помощью которых можно получить фиолетовые, оранжевые, серые, розовые и коричневые тона. В этих пропорциях отразились давние традиции европейского красильного дела (абсолютное доминирование синих и красных тонов) и в то же время – цветовые предпочтения европейцев в середине XVIII века (недавно возникшая мода на пастельные тона, которые представлены во множестве нюансов). Больше двухсот страниц – синим тонам и девять – желтым! Цифры говорят сами за себя: совершенно очевидно, что век Просвещения – это век синего, а не желтого[165].

женце Делфта А. Богерте, чье имя стоит на заглавном листе, нет никаких других сведений.

[163] bibliotheque-numerique.citedulivre-aix.com/idurl/1/35315.

[164] Книга нюансов, насчитывающая 632 с., дополнена 108 с. введений и пояснений.

[165] О синем цвете в век Просвещения см.: Пастуро М. Синий. История цвета. М., 2015.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Словари и энциклопедии

А теперь мы оставим трактаты и руководства и откроем словари и энциклопедии. Занимает ли в них желтый цвет больше места, чем в специальной литературе? Вызывает ли он больший интерес? Что узнаёт о нем читатель?

Чтобы ответить на эти вопросы, я изучил несколько французских справочных изданий XVII и XVIII веков, в частности «Французский словарь, содержащий слова и предметы» Пьера Ришле (1680), «Всеобщий словарь» Антуана Фюретьера (1690) и его последующие расширенные издания, выходившие до 1720 года; четыре первых издания «Словаря» Французской академии (1694, 1718, 1740, 1762); «Словарь ремесел», опубликованный Обществом Иисуса в 1704 году и переиздававшийся в расширенном варианте до 1771 года; и наконец, «Критический словарь французского языка» аббата Жан-Франсуа Ферро (1787–1788). Чтение было долгое и несколько скучное, а итог – разочаровывающим. Во-первых, потому, что все эти книги повторяют друг друга, а точнее, снова и снова повторяют то, что написал Антуан Фюретьер в своем «Словаре», который вышел в 1690 году и за подготовку которого его несколькими годами ранее исключили из Французской академии[166]. Во-вторых, потому, что статьи, посвященные в этих изданиях желтому, хоть и не совсем бесполезные, все же не содержат ничего особенно оригинального или существенного для историка; вдобавок они гораздо менее подробны, чем статьи о красном, белом, черном, синем и даже о зеленом. И в этом разительном несоответствии, по-видимому, и заключается самая важная информация: в Новое время среди основных цветов желтый все еще остается бедным родственником, нелюбимым кузеном, как в профессиональных практиках, так и в текстах[167].

Если обратиться к грамматике и лингвистике, то все словари подчеркивают, что слово «желтый» может быть и прилагательным, и существительным. Желтому как прилагательному в них дается следующее определение: «Имеющий цвет золота, лимона или шафрана». Эту фразу нельзя назвать определением в полном смысле слова, но интересно, что желтый цвет в ней снова ассоциируется с золотом; а еще из нее мы узнаём, что в XVII–XVIII веках лимон стал общеизвестным и доступным фруктом во Франции (в Средние века французы его еще не знали). А существительному «желтый» словари дают совсем уж бедное и ни о чем не говорящее определение: «Цвет того, что является желтым». Впрочем, такая же тавтология встречается и в определениях всех прочих цветов. Но что еще мог сказать автор словаря? Какое определение можно предложить для этого слова даже и сегодня? Сказать, что желтый – цвет, находящийся в спектре в таком-то волновом диапазоне, не будет ошибкой, но такое определение может удовлетворить только физика. А что оно может дать специалисту по гуманитарным наукам? Как я уже писал в начале этой книги, абсолютно ничего.

В начале статьи «Желтый» в своем «Всеобщем словаре» Антуан Фюретьер делает любопытное замечание, которое подхватят почти все его последователи: «Желтый – очень яркий цвет, который отражает свет почти так же сильно, как белый ‹…› Поэтому художники рисуют желтым солнечные лучи»[168]. И еще добавляет, что различаются пять оттенков желтого: желтоватый, бледно-желтый, лимонно-желтый, палевый и золотистый. Однако о ньютоновском спектре он, похоже, не имеет понятия, поскольку нигде не указывает, что желтый, с одной сто-

[166] Furetière A. Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts. Amsterdam, 1690. Об этом авторе, который во многом был первопроходцем (поскольку речь у него идет не только о словах, но и о «вещах»), см.: Rey A. Antoine Furetière (1619–1688). Un précurseur des Lumières sous Louis XIV. Paris, 2006.

[167] За исключением одного недолгого периода: в 1740–1780-х годах у наиболее обеспеченных классов в оформлении интерьера и в женской одежде был в моде «нанкинский желтый» (желтая краска с добавлением небольшого количества белой).

[168] Furetière A. Dictionnaire universel. T. 1. P. 301.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

роны, близок к зеленому, а с другой – к оранжевому. Но в более поздних словарях, вышедших в XVIII веке, мы все же находим такое указание. Вообще говоря, в течение века Просвещения в рассуждениях о цветах все больше и больше места уделяется физике и химии. Равно как и красильному делу: авторы подробно перечисляют основные красители, которыми пользуются их современники. Вместе с тем по какой-то неизвестной причине о красках и пигментах для живописи у всех сказано очень мало. Только «неаполитанский желтый» иногда удостаивается краткой характеристики. Почему именно он и только он? Трудно сказать. Возможно, считалось, что этот пигмент способен дать самые красивые оттенки желтого, близкие к белому или к цвету слоновой кости? Или же он самый дорогой, либо самый необычный из пигментов, ведь он вырабатывается из вулканической породы, добытой на склонах Везувия? Или же, напротив, потому, что в век Просвещения он, несмотря на свою высокую токсичность, стал самым любимым пигментом у великих мастеров? Как в словарях «слов», так и в словарях «слов и вещей» – таких, как словарь Фюретьера – приводятся пословицы и поговорки, раскрывающие смысл статьи. Среди наиболее часто встречающихся: «желтый холст» (грубый холст для хозяйственных надобностей, более или менее выраженного бежевого цвета); «быть желтым, как айва» (страдать какой-либо болезнью, в особенности желтухой); «рассказывать желтые истории» (рассказывать небылицы; похожим образом употреблялся синий, означающий нечто схожее – «рассказывать синие истории»); «выставить кого-либо желторотым» (показать всем, что он простофиля или же несмышленыш и несет вздор). Фюретьер объясняет, что слово «желторотый» пришло из профессионального жаргона сокольничих: так говорят о молодом соколе с желтым клювом, который еще не умеет охотиться[169]. У наших авторов вы не найдете упоминаний о желтой расе, или о желтой лихорадке, или о «желтом смехе»; зато большинство из них указывают на обычай мазать желтой краской двери и окна в доме того, кто был объявлен банкротом. Как мы видели, подобный обычай существовал еще в позднем Средневековье и в XVI столетии, но его жертвами становились те, кто предал короля или отечество, как, например, знаменитый коннетабль де Бурбон. Похоже, при Старом режиме банкротство стало считаться более тяжким преступлением, чем государственная измена, если именно за него теперь было положено такое наказание.

Помимо субстантивированного прилагательного «желтый», в словарях приводятся еще глаголы «желтеть» и «желтить». В буквальном смысле их значение объясняется кратко: «становиться желтым» и «красить в желтое». Но в переносном смысле они приводят несколько синонимов того и другого, одинаково неприятных по смыслу: «желтеть» – стареть, пачкаться, вянуть, плесневеть, гнить. Как далеко мы сейчас от золота, от солнца и его благодатных лучей! Глагол «желтеть» заставляет желтый цвет повернуться к нам негативной стороной, раскрывает его связь не только с ложью и предательством – это наследие Средневековья не исчезло в век Просвещения, – но также с болезнью, старением, грязью, плесенью и гниением. И эти ассоциации сохранятся вплоть до наших дней.

Среди существительных, образованных от прилагательного «желтый», в словарях фигурирует одно только слово – «желтуха». Эта болезнь, очевидно, в то время была хорошо известна; ей дается определение: «избыток желчи, которая растекается по всему телу и желтит кожу»[170]. А вот слова «желтизна» мы не находим. Даже и сейчас его не встретишь во французском языке. Этот факт уже сам по себе – важное документальное свидетельство. «Белизна», «чернота», «краснота», «зелень» – пожалуйста, а вот желтизны нет. Да и «синева» попадается крайне редко. Почему? Наверно, потому, что эти два цвета обрели полноценный хроматиче-

[169] Ibid. P. 302.

[170] Académie française. Dictionnaire (Dictionnaire de l'Académie françoise dédié au Roy). 1e éd. Paris, 1694. P. 218.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

ский статус позже, чем остальная четверка, и у латинского языка редко возникала необходимость субстантивировать обозначающие их прилагательные[171].

Здесь не хватит места для того, чтобы рассказать о словарях, изданных в Европе в XVII–XVIII веках за пределами Франции, в других странах и на других языках. В этих книгах статьи, посвященные желтому цвету, иногда более, иногда менее содержательны, однако предлагаемые значения слов и подтекст, который в них проглядывает, примерно такие же, как во французском. Самые любопытные, на мой взгляд, – статья giallo в четвертом издании «Dizionario», опубликованного во Флоренции Академией делла Круска в 1729–1737 годах; и статья yellow в знаменитом и очень своеобразном «Dictionary of the English Language», который в одиночку опубликовал Сэмюэл Джонсон в Лондоне в 1755 году: в обеих статьях приводятся неожиданные значения слова «желтый», причем все негативные: «раздраженный», «клеветник», «погрязший в долгах», «вонючий».

Чтобы завершить эту главу, заглянем не в какие-то другие словари, а в несколько энциклопедий века Просвещения, книг, превосходящих по объему словари, поскольку в них больше внимания уделено «вещам», чем «словам». Самой первой энциклопедией и моделью для всех последующих была «Cyclopœdia or An Universal Dictionary of Arts and Sciences» масона Эфраима Чемберса, изданная в Лондоне в 1727 году. Она имела большой успех; очень скоро аналогичные издания появились на других языках и в других странах. Цвету в ней порой уделяется значительное место; упоминания о нем имеются в разных разделах и сопровождаются более или менее пространными рассуждениями, из которых, однако, явствует, что автор всегда в курсе новейших научных открытий. Как правило, наибольшее место уделяется ньютоновской и постньютоновской физике. Но о химии и красильном деле в связи с цветом сказано достаточно – в отличие от живописи: возможно, потому, что живопись располагает своими собственными словарями, руководствами, трактатами и справочниками[172].

Посмотрим, что сказано о желтом цвете в «Энциклопедии», которую обычно называют «энциклопедией Дидро и д'Аламбера» и на которую оказала значительное влияние «Cyclopœdia» Чемберса. О назначении этой книги сказано в ее названии: «Энциклопедия, или Систематический словарь наук, искусств и ремесел, составленный обществом ученых». Этот труд ставит себе целью не только дать полную картину человеческих знаний, но и систематизировать их, показав достижения «просвещенного разума», а также выступить против некоторых учений, которые авторы считают устаревшими либо «происходящими из мира суеверий». Публикация книги не обошлась без трудностей (издательских, финансовых и юридических) и вызвала ожесточенные нападки, в частности со стороны иезуитов. Первый том вышел в 1751 году, последний, семнадцатый, – в 1765-м; а затем, до 1772 года, были выпущены еще одиннадцать томов таблиц[173].

Желтый цвет удостоился отдельной статьи[174], но статья эта короткая и малосодержательная. Ценные сведения надо искать в других, более крупных статьях; какие-то из них были написаны выдающимися учеными или постоянными авторами «Энциклопедии», но есть и дру-

---

[171] Слова rubor, viriditas, nigritia, candor, albedo существуют как в классической, так и в средневековой латыни, причем употребляются чаще в переносном смысле, чем в буквальном. Слово flavor в классической латыни встречается редко (только в поэзии) и означает не желтый цвет, а аромат цветов; в средневековой латыни оно не встречается. См. об этом: Kristol A. M. Color. Les langues romanes devant le phénomène de la couleur. Berne, 1978; Saussure L. de. Des mots et des couleurs. Essai de linguistique. Paris, 2017.

[172] См., например, несколько таких работ, неоднократно издававшихся на протяжении всего XVIII века: Dufresnoy C. A. L'Art de peinture / R. de Piles, éd. et trad. Paris, 1673; Corneille J. B. Les Premiers Eléments de la peinture pratique. Paris, 1684; Piles R. de. Cours de peinture par principes. Paris, 1708; Dandré-Bardon M. F. Traité de peinture, suivi d'un Essai sur la sculpture. Paris, 1765; Lucien R. H. L'Art du peintre, doreur, vernisseur. Paris, 1773; Chaperon P. R. Traité de la peinture au pastel. Paris, 1788.

[173] По «Энциклопедии» существует огромная и в основном очень серьезная литература; для начала рекомендую: Darnton R. L'Aventure de l'Encyclopédie. Paris, 1982; Proust J. Diderot et l'Encyclopédie. 2e éd. Paris, 1995; Moureau F. Le Roman vrai de l'Encyclopédie. 2e éd. Paris, 2001; Groult M. L'Encyclopédie ou la création des disciplines. Paris, 2003.

[174] Vol. VII. Paris, 1757. P. 156. Colonne a, b.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

гие, написание которых, ввиду их, как считалось, второстепенного значения, было поручено «приказчикам» (выражение д'Аламбера). Все в целом охватывает важнейшие области знания, такие как ботаника и естественная история (Добантон), медицина, физика, химия (Жокур), история (Дидро), живопись, красильное дело, право, грамматика; а хитроумная система отсылок позволяет переходить от одной статьи к другой, уклонившись от возможной цензуры. То, что касается желтого цвета, надо собирать по крупицам в одиннадцати из семнадцати томов «Энциклопедии»; сведения о красном – в четырнадцати; а о синем – в шестнадцати.

При этом о желтом цвете в «Энциклопедии» по большому счету не сказано ничего нового. Когда речь идет в красящих веществах, о пигментах, о тканях, об истории одежды, о грамматике, ботанике или орнитологии, мы не находим в ней ничего такого, что не было бы уже написано в словарях, о которых мы говорили выше. Зато когда цвета рассматриваются с научной точки зрения, «Энциклопедия» снова и снова подчеркивает: желтый – один из «первичных» цветов, наряду с синим и красным, и его место в спектре – между зеленым и оранжевым. Этим двум смелым идеям, получившим известность в мире науки сравнительно недавно, и к середине XVIII века еще не принятым всем научным сообществом, суждена была долгая жизнь: еще и сегодня они остаются неопровержимыми.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Мода: курс на Восток

Далекий Восток издавна завораживал европейцев, однако долгое время оставался для них не столько реальностью, к которой можно прикоснуться, сколько сказочной мечтой, источником всех богатств, всех чудес, всех необычайностей. Рассказы Марко Поло (1254–1324) и других путешественников, которые, подобно ему, добрались до Китая и какое-то время жили там, почти не изменили представление о Востоке, почерпнутое из античных энциклопедий и средневековых бестиариев. Только в XVII веке с появлением в крупных европейских державах Ост-Индских компаний[175] правдивые свидетельства коммерсантов и моряков заставили людей усомниться в этих фантастических историях. Новые рассказы о путешествиях на Восток, как, например, книги французов Жан-Батиста Тавернье (1605–1689)[176], Франсуа Бернье (1620–1688)[177] и Жана Шардена (1643–1713)[178], англичан Питера Манди (1600–1667)[179], Роберта Нокса (1640–1720) и венецианца Никколо Мануччи (1638–1715)[180], стали подтверждением этих свидетельств и добавили к ним много красочных подробностей о жизни в далеких странах. В частности, о какой бы стране ни шла речь – Персии, Индии и дворе Великого Могола, Китае или Юго-Восточной Азии с ее островными государствами, авторы всегда отмечают, сколь важное место в материальной культуре и повседневной жизни этих стран занимает желтый цвет – гораздо более важное, чем в христианской Европе. В первую очередь их поражает обилие желтого в драпировках и в одежде.

В это же время на Запад начинают поступать многочисленные азиатские товары: шелковые и хлопковые ткани, лаковые ширмы и шкатулки, керамика, пряности, изделия из слоновой кости, драгоценные камни, красители, золото, серебро, медь и другие металлы. И во всем этом присутствует желтый цвет, присутствует весьма ощутимо, так же как и в «китайщине», всевозможных поделках в восточном стиле, которыми так увлекается век Просвещения: это обои и драпировки, имитации лаковых изделий, фарфоровые кабинеты, китайские мотивы в мебели и посуде, парковые беседки в виде пагод. Увлечение всем китайским продержится до 1780-х годов[181]. Это даже не мода, а нечто большее: в Китае видят идеальную страну, где властвует толерантность, где почитают литературу. Вот почему величайшие философы эпохи, в особенности Вольтер[182], безудержно восхваляют Китай. Один только Монтескьё относится к Поднебесной империи критически и видит в ней символ деспотизма.

---

[175] В Англии: 1600 год; в Нидерландах: 1602-й; во Франции: 1664-й; позднее – в Швеции: 1731. См.: Morineau M. Les Grandes Compagnies des Indes orientales. Paris, 1999; Favier R. Les Européens et les Indes orientrales au XVIIIe siècle. Aspects maritimes, commerciaux et coloniaux. Paris, 2000; Haudrère P. Les Compagnies des Indes orientales. Trois siècles de rencontres entre Orientaux et Occidentaux. Paris, 2005.

[176] Les Six Voyages de Jean Baptiste Tavernier, écuyer, baron d'Aubonne. Paris, 1676; см. также новое издание: Les Six Voyages de Jean Baptiste Tavernier, écuyer, baron d'Aubonne / G. Monfort, éd. Paris, 2004.

[177] Tinguely F., dir. Un libertin dans l'Inde moghole. Les voyages de François Bernier (1656–1669). Édition intégrale. Paris, 2008. Франсуа Бернье, по-видимому, был первым автором-путешественником, который делил людей на «расы» по цвету кожи. См.: Boulle P.-H. Race et esclavage dans la France de l'Ancien Régime. Paris, 2007.

[178] Journal du voyage du chevalier Chardin en Perse. Amsterdam, 1686. О Жане Шардене (1643–1713) см.: Van der Cruysse D. Chardin le Persan. Paris, 1998.

[179] Питер Манди несколько раз побывал в Индии, Китае и Японии. Его дневники и путевые заметки хранятся в Лондоне в Британской библиотеке (MS Harleian 2286 & Add. 19278–19280). Там есть много замечаний о цвете.

[180] Knox R. An Historical Relation of the Island Ceylon in the East-Indies. London, 1681; Manucci N. Storia do Mogor (воспоминания, написанные между 1698 и 1708 годами, но опубликованные только в XX веке). См. новейшее издание под руководством Пьеро Фалькетта: Manucci N. Storia do Mogor / P. Falchetta, éd. Milan, 1986.

[181] Spence J. D. La Chine imaginaire. Les Chinois vu par les Occidentaux de Marco Polo à nos jours. Montréal, 2001. P. 97–115.

[182] См., например, Dictionnaire philosophique (1764), а также L'Orphelin de la Chine (1755) или L'Épître au roi de la Chine sur son recueil de vers qu'il a fait imprimer (1771).

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Китай изображают в романах, представляют на театральной сцене, устраивают празднества и балы в китайском стиле или просто одеваются «по-китайски». Вот почему у читателей пользуются такой бешеной популярностью книги миссионеров, побывавших на Дальнем Востоке, а также необъятное сочинение Жан-Батиста Дюальда «Географическое, историческое, хронологическое, политическое и физическое описание Китайской империи и китайской Татарии»[183], основанное на записках отцов-иезуитов. В этом энциклопедическом труде автор уделяет немало внимания цветовой символике: мы узнаём, что в Китае желтый цвет символизирует землю и центр вселенной, что это благодетельный цвет, самый благородный из цветов, и что с незапамятных времен китайские императоры одеваются в желтое, их карета, их флаги тоже желтые, их печати сделаны из золота и завернуты в желтую ткань; кроме того, одни лишь императоры и их семьи могут жить во дворцах, стены которых сложены из красного кирпича, а черепица на крыше выкрашена желтым лаком[184]. Так в XVIII веке Китай у европейцев стал прочно ассоциироваться с желтым цветом.

Начиная с 1720–1730-х годов желтый на Западе пользуется успехом, какого он не знал в предшествующие десятилетия, успехом, который объясняется не только китайщиной и модами в восточном стиле, но и общей тенденцией к осветлению тонов. Ибо XVIII столетие представляет собой сияющую, многоцветную интерлюдию между XVII веком, в котором было много грязи и убожества[185], и веком XIX, который иногда бывал непомерно темным. «Просвещение» наступает не только в духовной сфере, но и в повседневной жизни: двери и окна становятся шире, освещение – более совершенным и более доступным по цене. Теперь людям легче разглядеть цвета, и они чаще уделяют им внимание, тем более что химия красок в это время стремительно развивается, а вслед за ней и красильное дело и техника производства текстиля. Плодами такого прогресса пользуется все общество в целом, но в особенности средние слои, которые, наряду с аристократией, получают право окружать себя чистыми, яркими красками. Унылые, мрачные тона отступают по всем фронтам: с серо-коричневыми, черно-зелеными, темно-лиловыми тонами, характерными для прошлого столетия, теперь покончено. У наиболее обеспеченных классов в одежде и домашней обстановке входят в моду светлые, пастельные оттенки, со множеством нюансов, особенно в синих, желтых, розовых и серых тонах. А в это время язык обогащается, пытаясь подобрать остроумные названия для новых модных нюансов и прибегая порой к весьма причудливым образным выражениям. Вот перечень модных цветов середины XVIII века: «подавленный вздох», «голубиное горлышко», «бедро испуганной нимфы», «дождь из роз», «груша поутру», «парижская грязь», «живот кармелитки» и, наконец, «кака дофина»[186].

Появилась новая краска для тканей, в особенности шелковых и хлопковых; она дает оттенки, называемые «нанкинский желтый», и якобы производится из баснословно дорогого красителя, привозимого из столицы Китая. На самом деле это название всего лишь приманка для покупателей – за ним скрываются самые разные пигменты; какие-то из них действительно азиатского происхождения, другие изготовлены во Франции либо иной европейской стране. С виду этот «нанкинский желтый», пользовавшийся большим успехом в 1740–1770-х годах, представляет собой достаточно широкую гамму тонов, от светло-желтого до почти оранжевого,

[183] Paris, 1735. 4 vol.

[184] Ibid. Passim. О иезуитах в Китае: Soulié de Morant G. L'Épopée des jésuites français en Chine. Paris, 1928; Ronan C. E. et al. East Meets West. The Jesuits in China, 1582–1773. Chicago, 1988.

[185] Распространенный во Франции по отношению к XVII столетию эпитет «Великий век» представляется весьма спорным. У этого века, наряду с пышностью и блеском придворной жизни, была и оборотная сторона, темная, убогая и грязная. Как и во всей Европе, с начала Тридцатилетней войны и до 1715 года. См. замечательную работу: Gaiffe F. L'Envers du Grand Siècle. Étude historique et anecdotique. Paris, 1924.

[186] Об этих и других определениях цвета в 1780-е годы см. каталог выставки: Modes et révolutions, 1780–1804. Paris, Palais Galliera, février-mai 1989; Sapori M. Rose Bertin, couturière de Marie-Antoinette. Paris, 2003; Guennec C. La Modiste de la reine. Paris, 2004.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

включая белокурые, палевые, светло-замшевые и даже бежевые оттенки. Их особенность в том, что все они светлые, но при этом не насыщенные.

В конце XVIII века и в первые десятилетия следующего увлечение желтыми тонами несколько ослабевает. Восток все еще в моде, но теперь в центре внимания уже не далекий Китай или недоступная Япония, а Древний Египет либо Ближний Восток. Представители романтизма в литературе и живописи восторгаются руинами Малой Азии или Святой Земли, а политики обращают взоры на Северную Африку. Египтомания, неоклассицизм и мода под названием «возвращение из Египта» не оставляют места для желтого, его вытесняет золотой, который теперь часто сочетается с темно-зеленым или с насыщенным оттенком пурпурно-красного, так называемым «цветом Помпеи». Позднее художники (Делакруа, Фромантен) и писатели, увлекающиеся Востоком, посещают страны Магриба и Палестину, и их поражает яркий свет, который они там видят, но они почти не замечают желтого ни в красках повседневной жизни, ни в одежде. Даже женщины, вопреки укоренившемуся мнению, редко носят желтое. Следует сказать, что в землях Ислама у желтого цвета неважная репутация. Здесь, как и на Западе, желтый – цвет лжи и предательства, и вдобавок еще цвет болезни и старости; наконец, это цвет, который в Османской империи ассоциируется с евреями, тогда как синий, холодный и злотворный, считается цветом христианских меньшинств. В исламском мире белый – это символ чистоты, зеленый – цвет Рая, черный указывает на высокий ранг, красный символизирует жизнь и силу, а желтый в хроматической иерархии располагается гораздо ниже. Здесь любуются только желтыми оттенками некоторых цветов, шафрана и солнца. Но в этих случаях арабский язык употребляет не слово «желтый», а слово «золотой»[187]. Поэтому у европейцев, посещающих Северную Африку, желтый цвет ассоциируется не с мусульманским населением, а с Античностью. В 1862 году, после выхода «карфагенского» романа «Саламбо», Флобер, который ездил в Тунис, чтобы побольше узнать о Карфагене и «наполниться тамошним светом и красками», пишет своему другу Луи Буйле, что решение написать «Саламбо» окончательно созрело у него во время этого путешествия: ему захотелось «дать читателю представление о желтом цвете». Это вызывает некоторое удивление, поскольку, как мы знаем, доминирующий цвет в «Саламбо» – красный[188].

Вернемся в Азию. Откуда взялось словосочетание «желтая раса», которым обозначают жителей Средней Азии и Дальнего Востока? По всей вероятности, оно появилось не раньше конца XVIII века. Одним из первых, кто употребляет это определение, был немецкий врач и антрополог Иоганн Фридрих Блуменбах (1752–1840), автор трактатов по анатомии и естественной истории, и в частности известного исследования о роде человеческом и о различиях между «расами», напечатанного в Геттингене в 1795 году: «De generis humani varietate native»[189]. Твердо убежденный в том, что человечество биологически однородно, Блуменбах тем не менее различает пять рас (varietates) по цвету кожи: эфиопскую (черную), кавказскую (белую), монгольскую (желтую), малайскую (коричневую) и амероиндейскую (красную). При этом он признает, что разные цвета кожи образуют некий хроматический «континуум» и существуют многочисленные промежуточные оттенки, которые трудно причислить к одной или другой расе. Вдобавок он не выдвигает никакой расистской или расовой теории в современном понимании. Идея превосходства одной расы над другой или другими не приходит ему в

[187] Bouhdiba A. Les Arabes et la couleur // Cahiers de la Méditerranée. 1980. Vol. 20–21. P. 63–77.

[188] Bieler A. La couleur dans Salammbô // Les Amis de Flaubert et de Maupassant. 1962. Vol. 21. P. 18–26; Dugan R. La couleur et le faux dynamisme dans Salammô de Gustave Flaubert // Essais sur Flaubert en l'honneur du professeur Don Demorest. Paris, 1979. P. 331–344.

[189] Книга Блуменбаха была переведена на французский язык Фредериком-Шарлем Шарделем в 1804 году под названием «De l'unité du genre humain et de ses variétés». В ней содержатся ответы на вопросы о человеческих расах, которыми задавался Иммануил Кант в 1775–1788 годах.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

голову[190], а существование разных цветов кожи и различных физических типов у людей он объясняет географическими и климатическими факторами: чем дольше люди живут в засушливом и жарком климате, тем более темной становится их кожа. Тут он по сути не сказал ничего нового: подобные объяснения уже встречались у авторов Античности и Средневековья. Новизна в другом: Блуменбах утверждает, что цвет кожи способен меняться. Он считает уместным напомнить, что в древнегреческом языке слово chrôma, «цвет», этимологически связано с понятием «кожа». Вообще же он проявляет себя сторонником моногенизма (теории, что все люди произошли от одного предка) и подчеркивает, что граница между людьми и животными абсолютно непроницаема, даже если речь идет о животных, которых считают «высшими».

Блуменбаха часто называли одним из первых теоретиков расизма, но это не так. Расизм, плод колониализма и зарождающегося капитализма, появился задолго до того, как немецкий ученый опубликовал свою книгу. Следует признать, однако, что принцип деления людей по цвету кожи, который предлагает Блуменбах, очень скоро подхватили другие авторы, отнюдь не отличавшиеся столь же миролюбивыми взглядами (вспомним, например, Гобино[191]), и что в первой половине XIX века словосочетания «белая раса», «черная раса» и «желтая раса» стали общеупотребительными во многих европейских языках. Позже появились субстантивированные прилагательные, выражавшие ту же идею: белые, черные, желтые. Тем временем сформировались различные расовые теории, которые наделили эти слова более или менее выраженной уничижительной коннотацией. Она стала очень заметной в конце XIX века, когда уроженцев Азии начали называть «желтыми», про человека могли сказать «этот желтый», а главное, пошли разговоры о «желтой опасности». В то время многие европейцы начинают бояться, что народы Азии добьются превосходства над «белыми» и будут править миром.

Сначала под «желтой опасностью» подразумевали Китай, который тогда стал пробуждаться, и это было заметно во многих областях жизни, затем – Японию, которая проявила ярый милитаризм в кровопролитной войне с Россией в 1904–1905 годах. Некоторые политики даже боялись, что Китай и Япония станут союзниками и тут «желтая опасность» встанет во весь рост. Позднее, в 1931–1932 годах, во время автопробега Бейрут – Пекин, трасса которого пролегала через Среднюю Азию, газеты и широкая публика называли его «Желтый рейд»: тут был определенный уничижительный смысл, или, во всяком случае, небезобидный намек. Видимо, почувствовав это, власти дали автопробегу другое, официальное название: «Миссия в Центральную Азию»[192].

Сегодня во Франции никто уже не говорит «желтые» о жителях Дальнего Востока и не называет мужчину или женщину из Азии «желтым» или «желтой». Сейчас говорят «уроженец Азии» или «уроженка Азии». Однако в мире спорта азиатский континент по-прежнему связан с желтым цветом: на олимпийском флаге с шестью кольцами, созданном в 1912 году, но впервые поднятом только на Играх 1920 года в Антверпене, Азию символизирует желтое кольцо[193]. Это не был выбор жителей Азии (штаб-квартира Международного олимпийского

---

[190] Некоторые авторы утверждают, будто вначале Блуменбах считал, что кавказская раса выше остальных, а эфиопская – ниже; однако любовное приключение с «некоей чернокожей красавицей» убедило его в обратном. Это легенда.

[191] Gobineau A. de. Essai sur l'inégalité des races humaines. Paris, 1853–1855. 4 vol. Среди книг, опровергавших теорию Гобино (который утверждал, будто «превратил историю в одну из естественных наук»), см.: Firmin J. A. De l'égalité des races humaines. Anthropologie positive. Paris, 1885.

[192] О первом «Желтом рейде» 1931–1932 года см.: Deschamps E. La Croisière jaune. Chroniques 1929–1933. Paris, 2003; Gourlay P. Regards sur la Croisière jaune. Brest, 2004; Reynolds J. André Citroën, ingénieur, explorateur, entrepreneur. Paris, 2006.

[193] Действительно, каждое кольцо представляет один из континентов и имеет определенный цвет: красный – это Америка, желтый – Азия, черный – Африка, синий – Европа, зеленый – Океания. Первые три цвета были выбраны (кем?) вроде бы по каким-то этническим (а может, расистским?) ассоциациям; красный должен напоминать о «краснокожих», желтый – о желтых, а черный – о черных. Откуда взялись остальные два цвета, объяснить труднее. Выбор синего для Европы, очевидно, продиктован ее давним культурным наследием: синий еще с XVIII века был любимым цветом европейцев, и к тому же цветом, с которым они ассоциируются у не-европейцев; а белый в 1912–1913 годах был недоступен, поскольку его уже выбрали фоном для олимпийского флага. Ладно, с синим разобрались; но какая связь между зеленым цветом и Океанией? У Океании нет

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

комитета находилась в Европе, сначала в Париже, затем в Лозанне), однако на сегодняшний день он, по-видимому, не вызывает возражений.

никаких особых отношений с зеленым цветом, ни естествоведческих, ни культурных. Лесов там мало; а традиции, как у местного населения, так и у колонизаторов, никогда не выдвигали зеленый на первый план. Конечно, впоследствии были попытки рационально объяснить эту странность; но, как все объяснения задним числом, они звучали неубедительно и даже фальшиво.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Неприметность, изгойство, модернизм

С 1850-х годов и вплоть до Первой мировой войны роль желтого в повседневной жизни не только не усиливается (он успел отойти на задний план в первые десятилетия XIX века) – а становится еще скромнее. Тому есть несколько причин; и главную из них, скорее всего, следует искать в особенностях общественной морали в период второй примышленной революции. Как в Европе, так и в Соединенных Штатах большинство финансистов и крупных промышленников исповедуют протестантизм. Неудивительно поэтому, что с возрастанием производства товаров массового потребления возрастает и влияние протестантской морали. К чему это приводит в такой области, как цвет? К отказу от ярких красок: теперь любимые цвета – белый, черный, серый и коричневый; желтый, наравне с красным, становится первой жертвой протестантской морали, возникшей в XVI веке и еще не выдохшейся к веку XIX[194]. Как раз в это время химия красящих веществ бурно развивается, и благодаря ее успехам люди могли бы окружить себя сочными, разнообразными красками, не тратя на это много денег, – но повсюду, как и раньше, доминируют унылые, блеклые цвета. Поэтому в интерьерах и в домашнем текстиле, в городских квартирах и провинциальных домах обеспеченных классов можно увидеть лишь крохотные вкрапления желтого: золото и позолоту былых времен теперь заменила более или менее потемневшая бронза. В одежде желтого тоже осталось совсем мало: женщины носят его только изредка (причем исключительно брюнетки[195]), а мужчины не носят вообще: ни один мужчина не осмелится надеть желтое, если только он не хочет обратить на себя всеобщее внимание или сознательно нарушить общепринятые нормы поведения. Такой решительный отказ от желтого способствует популярности бежевого, оттенка, который появился сравнительно недавно, и встречаемость которого в женской и мужской одежде начиная с 1920–1930-х годов будет неуклонно возрастать.

Другая причина изгнания желтого из повседневной жизни – его по-прежнему незавидное место в существующей системе ценностей и традиционном восприятии. Как на исходе Средневековья и в течение всего Нового времени, желтый в XIX веке остается нелюбимым цветом. Доказательством этого могут служить опросы общественного мнения, которые начинают проводиться в Германии в 1880-х годах. Тема опроса – ваши любимые цвета и символика, которая у вас с ними связана. Все респонденты подчеркивают, что желтый цвет им неприятен и вызывает негативные ассоциации: среди шести базовых цветов он занимает последнее место – менее 3 % опрошенных называют его своим любимым цветом (у синего эта цифра составляет почти 50 %, у зеленого – от 18 до 20 %[196]), и многие, как в стародавние времена, называют его цветом лжи, зависти и обмана. На театральной сцене костюмы желтого цвета носят рогоносцы и обманутые жены; в политике его избегают, потому что у людей он до сих пор связан с представлением об измене и вероломстве. В 1889–1900 годах, во время забастовок на шахтах в Ле-Крёзо, параллельно уже существующим профсоюзам были организованы новые, впоследствии прозванные «желтыми профсоюзами»: они утверждали, что защищают права шахтеров, а на самом деле действовали в интересах шахтовладельцев (по крайней мере, так говорили их противники из «красных профсоюзов»). «Желтые профсоюзы» не поддерживали забастовку, называли себя представителями «правого крыла» пролетариата или даже революционного дви-

[194] См.: Pastoureau M. La Réforme et la couleur.

[195] При Второй империи в мире французской моды родилась поговорка, которая была забыта только век спустя: «Желтое – это румяна для брюнеток». А в светском обществе Прекрасной эпохи считалось, что самая большая подлость и самая утонченная месть, какую брюнетка может учинить сопернице-блондинке, – это одеться в желтое и сесть рядом.

[196] Heller E. Psychologie de la couleur. Effets et symboliques. Paris, 2009. P. 4, passim.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

жения, выступающего против «красных», то есть противниками социалистов (а позднее противниками коммунистов)[197].

В данном случае желтый цвет символизирует обман во всех его аспектах: перед нами и обманщики, и обманутые! Но это далеко не единственная негативная коннотация желтого, есть и другие. У желтого повсюду отвратительная репутация, доказательства этого можно найти в лексике разных европейских языков. По-итальянски «желтый» (giallo) значит «предатель»; в английском арго «желтая собака» (yellow dog) значит «трус», скандальные бульварные газеты с 1900-х годов называются «желтой прессой» (the yellow press). То же самое мы наблюдаем и в других языках: на немецком gelber Laune sein значит «злиться» (буквально: быть в желтом настроении); по-голландски gele verhalen vertellen значит «врать» (буквально: «рассказывать желтые истории»). Глагол «желтеть» и во французском, и в языках других европейских стран (jaunir; to turn yellow; vergilben; ingiallire) помимо буквального – становиться желтым – имеет и переносный, негативный смысл: «становиться грязным», «засыхать», «изнашиваться», «стареть», «плесневеть», «гнить» и так далее. Как в старинной форме, так и в современной, язык безжалостен к желтому цвету, который вначале бывает очень красивым, но быстро блекнет либо пачкается.

Нелюбовь к нему выражается и в том, что с ним связывают статус, негативно воспринимаемый обществом: документ, заменяющий паспорт, который выдавали проституткам в Российской и в Австро-Венгерской империях, называли «желтый билет»[198]. А Виктор Гюго в романе «Отверженные» объясняет, почему его герой, бывший каторжник Жан Вальжан (он провел девятнадцать лет на Тулонской каторге), имеет «желтый паспорт», дискредитирующий его в глазах работодателей, чиновников и всего общества в целом[199].

По всей Европе желтый цвет ассоциируется с людьми, которые по тем или иным причинам оказались за рамками общества. Так, душевнобольных иногда одевают в желтые куртки или рубахи, точно шутов на средневековых миниатюрах. Порой и дома умалишенных тоже красят желтой краской, а в некоторых странах Центральной Европы, в частности Венгрии и России, такое учреждение вплоть до 1920-х годов называли «желтый дом»[200]. В XIX веке никто, конечно, уже не обязывает проституток носить какой-либо предмет одежды яркого цвета, чтобы их можно было отличить от порядочных женщин, но они сами заинтересованы в том, чтобы на улицах большого города клиенты разглядели их в мертвенно-бледном свете фонарей, а потому охотно надевают желтое платье, а также шляпу, ленту или какой-нибудь аксессуар, цветом напоминающий золото. Это не легендарный золотой пояс куртизанок позднего Средневековья – пояс, которого, вероятно, никогда не существовало, – но зачастую это желтая шаль, копия дорогой шали, какую носят зимой женщины из крупной буржуазии[201]. В

---

[197] Rioux J.-P. Prolétaires de droite: les syndicats jaunes // L'Histoire. 1978. No. 4. P. 77–82; Tournier M. Les «Jaunes». Un mot fantasme à la fin du XIXe siècle // Mots. 1984. No. 8. Mars. P. 125–146; Agulhon M. Les couleurs dans la politique française // Ethnologie française. 1990. N.s. Vol. 20/4. P. 391–398; Maillard C. Un syndicalisme impossible? L'aventure oubliée des Jaunes. Paris, 2016.

[198] В царской России, где евреи должны были проживать в черте оседлости, некоторые еврейские женщины добровольно оформляли себе «желтый билет» (документ, который выдавали проституткам вместо паспорта), чтобы получить возможность свободно передвигаться по стране, в частности жить в Москве или Санкт-Петербурге.

[199] Dubois J. Le crime de Valjean et le châtiment de Javert / E. Constans, J.-C. Vareille, dir. Crime et châtiment dans le roman populaire de langue française du XIXe siècle. Limoges, 1994. P. 321–334.

[200] Heller E. Psychologie de la couleur. См. выше, примеч. 60. Выражение «желтый дом» в значении «дом умалишенных» в некоторых странах и языках бытовало еще в начале XX века. Так, в фильме Жоао Сезара Монтейру «Воспоминания о Желтом доме» (1989) рассказывается история мужчины, который после обвинения в непристойном поведении попадает в лиссабонский дом умалишенных. А вот знаменитый «Желтый дом» на площади Ламартина в Арле, изображенный в 1888 году на картине Ван Гога, вовсе не является домом умалишенных, как утверждали некоторые. Это обычный жилой дом, где Ван Гог снимал квартиру из четырех комнат. Одно время там жил еще и Поль Гоген. Картина сейчас находится в Амстердаме, в музее Ван Гога.

[201] См. исследование Вероник Бюи о желтой шали проституток в XIX веке: Bui V. Le châle jaune des prostituées au XIXe siècle. Signe d'appartenance ou signe de reconnaissance? / Fabula. Les colloques, texte en ligne: *www.fabula.org/colloques/*

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

одной новелле сборника «Дьявольские повести» (1874) Жюля Барбе д'Оревильи рассказывается, как герой в квартале, пользующемся дурной репутацией, встретил странную женщину: она обращает на себя внимание не только «вихляющейся походкой», но и необычайно яркой одеждой: «платьем из шафранного, с золотыми переливами атласа» и «великолепной турецкой шалью» в красную и желтую полоску. Несколькими страницами далее читатель узнаёт, что это герцогиня, притворяющаяся уличной девкой, чтобы опозорить мужа, которого она возненавидела[202].

На самом деле во многих городах муниципальные власти так и не пришли к единому мнению о том, как поступить с проститутками. Надо ли предписать им носить какие-то отличительные знаки, чтобы их сразу можно было опознать, или, наоборот, потребовать, чтобы они стали как можно более незаметными, например сосредоточить их в домах терпимости, за закрытыми дверьми и ставнями, где об их присутствии будет оповещать только строгий красный фонарь? В 1827 году в Монпелье один врач направляет мэру и префекту длинное письмо, в котором, чтобы минимизировать вред, наносимый проституцией, и ограничить распространение сифилиса, предлагает заставить всех публичных женщин носить опознавательный знак, хорошо различимый на улице, особенно ночью. Таким знаком, как он считает, могла бы стать «желтая шляпа с лентой и вуалью того же цвета» и «желтый пояс с номером, под которым зарегистрирована девушка». Но у такого решения в последующие десятилетия будет все меньше сторонников. Напротив, после 1850 года законодатели все чаще будут требовать, чтобы проститутки выглядели благопристойно, закрывали голову и плечи и не привлекали внимание одеждой кричащих цветов, в частности желтого[203].

В самом деле, желтый – очень яркий цвет, и в этом его специфичность. Вот почему его так часто выбирают для костюмов и объектов, которые должны приковывать к себе внимание, увлекать зрителей, радовать взгляд. Например, театральные и карнавальные костюмы, причудливые наряды шутов и клоунов, а позднее – костюмы спортсменов. Принадлежности для настольных игр[204] и детские игрушки сплошь и рядом желтые: вещи этого цвета выделяются из массы обычных, желтый привносит элемент игры и раскованности, иногда он вызывает смех, но всегда доставляет радость.

И все же не дети и не акробаты в конце XIX – начале XX века помогут желтому постепенно вернуть к себе доверие: это сделают художники, хоть и не все в их сообществе являются поклонниками желтого. Вот что, например, пишет Эжен Делакруа в 1850 году: «Всем известно, что желтый и оранжевый – красивые цвета, они говорят о радости и удовольствии». Эту же мысль высказывает представитель следующего поколения Винсент Ван Гог в письме брату Тео, написанном по приезде на юг Франции: «Солнце ослепляет меня, ударяет мне в голову, такое солнце, такой свет я могу назвать только желтыми, желтыми, как сера, желтыми, как лимон, желтыми, как золото. Желтый цвет так прекрасен!»[205] Василий Кандинский другого мнения. Вот что он пишет в канун Первой мировой войны: «Ярко-желтый цвет – беда для зрения, он ранит глаза, как пронзительный звук трубы раздирает уши, он нервирует, щиплет, раздражает ‹…› Желтый мучает человека, становится для него наказанием, преследует его с невыносимой жестокостью»[206]. Кандинский не любит желтый, как, впрочем, и зеленый, который,

---

document939.php.

[202] Barbey d'Aurevilly J. Les Diaboliques / J.-P. Seguin, éd. Paris, 1967. P. 283–285 («La vengeance d'une femme»).

[203] Parent-Duchâtelet A. De la prostitution dans la ville de Paris, considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration. Paris, 1857. T. 1. P. 341–342. См. также: Sabatier G. Histoire de la législation sur les femmes publiques et les lieux de débauche. 2e éd. Paris, 1830; и Corbin A. Les Filles de noce. Misère sexuelle et prostitution au XIXe siècle. Paris, 1982.

[204] Как, например, популярная игра «желтый карлик», изобретенная еще в XVIII веке: инструкция к ней впервые была опубликована на французском языке в газете «Avantcoureur» в понедельник 27 октября 1760 года.

[205] Heller E. Psychologie de la couleur. См. выше, примеч. 60 (из письма брату Тео; март 1888 года).

[206] Ibid. P. 78.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

по его мнению, похож… на «толстую, очень здоровую, неподвижно лежащую корову, которая способна только жевать жвачку и смотреть на мир глупыми, тупыми глазами»[207]. Подобные утверждения, несправедливые как по отношению к цветам, так и по отношению к коровам, характерны для Кандинского. Большинство художников раннего модернизма, от импрессионистов до фовистов, любят желтый цвет, теплый и сияющий, и используют его гораздо шире, чем все их предшественники.

По правде говоря, этот поворот начался достаточно давно: в середине XIX века, когда появился гибкий металлический тюбик для краски, с завинчивающейся герметичной крышкой. Теперь краски станет легче хранить и переносить с места на место, что позволяет работать под открытым небом. С этого момента лишь немногие художники еще будут сами изготавливать для себя пигменты: остальные отдают предпочтение готовым, промышленным краскам, на которые, впрочем, не всегда можно положиться. В гамме желтых тонов в большой моде два синтетических пигмента: желтый хром, сравнительно недорогой, но очень нестойкий, и желтый кадмий, более прочный, но и более дорогой. Такого бедного и так страстно влюбленного в желтые тона художника, как Ван Гог, желтый хром нередко подводил: желтые мазки на картине превращались в бежевые или коричневые (в серии «Подсолнухов»), или даже в зеленоватые; но он не мог позволить себе желтый кадмий, который стоил в четыре-пять раз дороже[208].

Из-за того, что художники теперь работают на пленэре, во всей живописи вообще краски становятся более светлыми, тона более чистыми, меняется отношение к свету. Все это идет на пользу желтому. Но есть и еще одна причина, по которой желтого на картинах становится больше: это его статус «первичного» цвета и увлечение художников новыми научными идеями, в частности теориями Мишеля Эжена Шеврёля о видении цвета, о законе одновременного контраста цветов и о принципе оптического смешения[209]. Как объясняет Шеврёль, вовсе не обязательно смешивать две краски на палитре, чтобы получить из них третью: достаточно расположить два цвета рядом – и они будут оптически сливаться и восприниматься зрением как один. Это открытие производит огромное впечатление на художников – импрессионистов, постимпрессионистов, дивизионистов, пуантилистов. Теперь можно обходиться без зеленых пигментов: некоторые живописцы просто кладут два мазка, синий и желтый, вплотную друг к другу; зрение их сближает, смешивает и воспринимает как зеленый. Однако некоторые художники слишком увлеклись этим новым методом, и в результате их, как Ван Гога, подвели желтые пигменты. Так случилось с Писсарро и Сислеем. Но самый показательный пример – знаменитая громадная картина Сёра «Воскресный день на острове Гранд-Жатт» (1884–1885): чтобы создать зеленый цвет, художник во многих местах положил рядом маленькие мазки-пятнышки двух чрезвычайно нестойких пигментов – берлинской лазури и желтого хрома, которые превратились соответственно в серые и коричневые. Несмотря на многочисленные, иногда более, иногда менее успешные попытки реставрации, на картине до сих пор видны последствия этого нового метода[210]. Как многие другие, Сёра стал жертвой науки, точнее, неверного понимания и неуклюжего внедрения в жизнь ее достижений. На самом деле далеко не все художники держали в руках объемистый, фундаментальный, весьма непростой для чтения труд Шеврёля «О законе одновременного контраста цветов» (1839). Большинство из них довольствовались пере-

[207] Пастуро М. Зеленый. История цвета. М., 2018.

[208] Ball P. Histoire vivante des couleurs. 5 000 ans de peinture racontée par les pigments. Paris, 2000. P. 364–366.

[209] См.: Roque G. Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction. 2e éd. Paris, 2009. Passim.

[210] Это пуантилистское полотно крупных размеров (больше, чем 2 на 3 метра) частично было написано на пленэре, на Гранд-Жатт (остров на Сене между Курбевуа, Леваллуа и Нейи), в период между маем 1884 и октябрем 1885 года. Затем оно было представлено на восьмой выставке импрессионистов в 1886 году. Сегодня полотно хранится в Чикагском институте искусств.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

сказами, в частности кратким изложением, которое Шарль Блан опубликовал в своей книге «Грамматика искусства рисунка» (1867), быстро ставшей бестселлером[211].

Но самыми преданными поклонниками желтых тонов все же были не импрессионисты и не их последователи, а молодые фовисты 1906–1910 годов – Дерен, Матисс, Марке, ван Донген, Манген, Вламинк и еще несколько художников. Под влиянием Гогена и Ван Гога они впали в «колористическое помешательство» и решили отныне прославлять чистый цвет, освобожденный от норм, которые властвовали над ним со времен Возрождения и сделали его рабом рисунка. С этой целью они отказались от перспективы, от реализма, от классических традиций живописи, а главное, от местного колорита: у фовистов, как в средневековой миниатюре, что угодно может быть какого угодно цвета, во имя принципа, который они называют «поэтической вольностью колорита»[212]. Другая их особенность – удивительная быстрота в работе, размашистый мазок, поиск звучных, сочных контрастов[213]. Все это идет на пользу желтому, которым фовисты пользуются очень широко и придают ему теплые, яркие, насыщенные тона, близкие к оранжевому.

[211] Blanc C. Grammaire des arts du dessin. Architecture, sculpture, peinture, jardins, gravure en pierres fines, gravure en médailles, gravures en taille-douce. Paris, 1867. P. 601–616. В год смерти автора (1882) книга вышла шестым изданием.

[212] Это выражение привел Пьер Франкастель, сказав, что взял его из письма Андре Дерэна Максу Жакобу; однако мне не удалось найти источник.

[213] О цвете у фовистов см.: Chalumeau J.-L. Fauvisme. Paris, 1996; Pagé S. et al. Le Fauvisme ou l'Epreuve du feu. Paris; Arles, 1999; Labrusse R., Munck J. Matisse-Derain. La vérité du fauvism. Paris, 2005; Jeancolas C. L'Art fauve. Paris, 2006.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

На границах желтого: оранжевый

Перед тем как завершить наш долгий рассказ об истории желтого, скажем несколько слов об оранжевом, цвете, который встречался нам много раз, однако мы не обращали на него внимания. По правде говоря, оранжевый существовал не всегда, по крайней мере в теориях и рассуждениях, посвященных цвету. Ни античные, ни средневековые авторы не считают его отдельной хроматической категорией. В лексике нет слова, которым можно было бы обозначить оранжевые тона, встречающиеся в природе. Чтобы найти обозначение для цветов и фруктов этого оттенка, придется долго перебирать термины, относящиеся к желтой, коричневой или красной цветовой гамме[214]. Зачастую его путают с рыжим (rufus), а этот цвет – как позорная отметина: он соединяет в себе все негативные коннотации желтого и красного, да еще добавляет к этой адской смеси неприятный темный оттенок. Я подробно рассказывал о рыжем в моей предыдущей книге, посвященной истории красного[215].

Однако на исходе Средневековья оранжевый все реже воспринимается как рыжий, он становится светлее и получает полноценный хроматический статус: два этих фактора делают его гораздо привлекательнее. А когда в Европу из Азии завозят сладкий апельсин и он вытесняет горький, единственно доступный прежде вид апельсина, это значительно повышает престиж обоих – и фрукта, и его цвета. Новый цитрус с восхитительным вкусом, внешним видом и ароматом сначала попадает на стол богачей, затем получает признание как лекарство; а впоследствии его начинают выращивать в особых садах, надежно укрытых от ветра и холода, – оранжереях, которые становятся символом знатности и богатства (по этой причине летом 1789 года французские революционеры объявят им войну). А сам фрукт в иконографии Возрождения становится эмблемой красоты, любви, наслаждения, плодородия и процветания.

От популярности фрукта выигрывает и его цвет; а появление новых красящих веществ позволит окрашивать в оранжевый ткани и одежду. В самом начале XV века оранжевый станет модным цветом и останется им в течение нескольких десятилетий, по крайней мере при королевских и княжеских дворах. Конечно, красильщикам и раньше не составляло большого труда окрасить ткань в оранжевое: для этого достаточно было опустить ее в чан с красной, а затем в чан с желтой краской, на обоих этапах применяя сильную протраву; чаны с краской стояли в одном помещении, и это тоже облегчало дело. Но раньше спрос на такие тона был невелик, поэтому красить в оранжевое приходилось редко. Кроме того, европейское красильное дело со времен Античности практически не продвинулось в искусстве создания желтых и рыжевато-желтых тонов, и оранжевые ткани, выходившие из мастерских средневековых красильщиков, были тусклыми, унылыми, с коричневатым оттенком.

Все изменилось, когда в конце XIV века европейцы начали импортировать из Индии деревья семейства, которое сегодня называют цезальпиниевые. Древесина у них твердая, тяжелая, очень сухая (при возгорании она не выделяет дыма), а главное, красная, как раскаленные угли в жаровне, и обладающая высокой окрашивающей способностью. Об этом дереве знали еще в Древнем Риме, но тогда его не ввозили в больших количествах, потому что римские красильщики не умели с ним обращаться и к тому же в их распоряжении были красящие вещества, дающие все нужные им оттенки красного: (марена, кошениль, лишайник, не говоря уже о различных видах средиземноморских моллюсков, производивших пурпур). Однако в конце XIV века выясняется, что неизвестные прежде породы деревьев, растущие в южной Индии,

---

[214] В классической и средневековой латыни не существует точного определения для оранжевого цвета: чтобы назвать цвет, соответствующий нашему оранжевому, приходится довольствоваться названиями более или менее похожих тонов: croceus (шафранно-желтый), aureus (золотой), flammeus (огненный), russus (между красным и желтым, но ближе к красному) и rufus (между красным, желтым и коричневым). В европейских языках, вплоть до раннего Нового времени, эта задача еще труднее.

[215] Пастуро М. Красный. История цвета. М., 2019.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

на Цейлоне и на Суматре, обладают более высокой окрашивающей способностью, чем старые красители. И принимается решение импортировать эту древесину в большом количестве, а краситель, который из нее добывают, за сходство с раскаленными угольями получает название «бразил» (bresileum). Затем и само дерево начинают называть «бразил». В течение двух поколений красильщики – в Венеции, во Флоренции, в Брюгге, в Нюрнберге вполне осваивают технику работы с новым веществом и получают из него новые, яркие, насыщенные тона: при протравливании щелочами (квасцы, олово) – розовые, при протравливании кислотами (уксус, моча) – оранжевые.

Эти два цвета, которыми когда-то пренебрегали, считая их тусклыми и невыразительными, теперь становятся модными. Жан, герцог Беррийский (1340–1416), государь-меценат, поклонник всего нового, как в искусстве, так и в одежде, одним из первых стал одеваться в розовое и оранжевое и одевать в эти цвета своих придворных. Его примеру последовали другие владетельные князья; особенно нравился им оранжевый. Во всей Европе с начала XV века правители проявляют большой интерес к новому цвету и подбирают ему название. По внешнему сходству с апельсином (orange), фруктом, который как раз тогда стал повсюду появляться на столах и выращиваться в садах, его решили назвать оранжевым. Итак, оранжевый цвет родился в XV веке – по крайней мере, в таких сферах своего существования, как красильное дело, мода и лексика[216].

В 1460-х годах оранжевый на какое-то время уходит в тень, а затем, в начале следующего столетия, вновь выходит на передний план, когда европейцы обнаруживают в Новом Свете другие породы тропических деревьев, того же семейства, что и ввозимые из Индии и Индонезии, но с более высокой окрашивающей способностью: кампешевое дерево в Центральной Америке и фернамбуковое в Южной. Древесина фернамбукового дерева имеет такой успех, что по ее названию (brasil) будет названа страна, где ее добывают – Бразилия. Именно Бразилия, а не Индия, становится теперь главным поставщиком новой краски в Европу. При том что путь через океан долог и опасен, цена на бразильскую древесину ниже, чем на азиатскую, – из-за низкой стоимости рабочей силы, ведь в португальских и испанских колониях Нового Света древесину заготавливают рабы.

С тех пор мода на оранжевое не пройдет уже никогда. Конечно, в элегантных кругах он не сможет конкурировать с красным, синим и в особенности черным, но он присутствует в виде мелких ярких вкраплений и в этом качестве вытесняет желтый – цвет, от которого постепенно отказываются из-за его негативной символики. Живопись XVI–XVII веков свидетельствует об этом ненавязчивом присутствии оранжевого в гардеробе у представителей высшего общества, как мужчин, так и женщин. Временами этот цвет становится политическим и династическим: во второй половине XVI века оранжевый – цвет принцев Оранского дома, отважных защитников Реформации и стойких борцов за независимость Нидерландов от испанской короны[217]. Кроме того, в раннее Новое время оранжевый мало-помалу обзаводится богатой символикой, по значению близкой к символике плода, имя которого он носит: это свет, наслаждение, красота, здоровье, плодородие, богатство.

---

[216] Первоначальное название фрукта на французском языке (pomme d'orenge, букв. «оранжевое яблоко») впервые было зафиксировано исследователями в конце XIII века; оно представляет собой точную кальку тосканского слова melarancia, которое, в свою очередь, произошло от арабского narandja. Pomme d'orenge – название горького апельсина (тогда в Европе другого не знали), фрукта скорее декоративного, чем съедобного. Но в XV веке португальцы, а затем испанцы открыли для Западной Европы сладкий апельсин, который привозили из Азии и иногда называли pomme de Chine.

[217] Название фрукта, как и название цвета, этимологически никак не связано с географическим названием Оранж (по-латыни Arausio); сейчас Оранж – это просто город в департаменте Воклюз, а когда-то он был столицей одноименного княжества. Правила там Оранская династия, которая впоследствии сыграла важную роль в политической истории Нидерландов и которая до сих пор занимает трон этой страны. Совпадение названия цвета с названием династии побудило Оранский дом во второй половине XVI века избрать оранжевый своим эмблематическим и политическим цветом.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Спустя время оранжевый цвет получит поддержку и у людей науки. В XVII веке у ученых появляются новые цели исследования, новые области для экспериментов, рождаются новые теории, новые классификации. Некоторые предлагают заменить старую аристотелевскую цветовую шкалу (белый – желтый – красный – зеленый – синий – черный) другими схемами, на которых будет показана «генеалогия» цветов. Такого мнения придерживается, например, друг Рубенса, ученый-иезуит Франсуа д'Агилон (мы уже о нем упоминали). В своем трактате по оптике, изданном в Антверпене в 1613 году, «Opticorum libri sex», он делит цвета на «крайние» (белый и черный), «срединные» (красный, синий, желтый) и «смешанные» (зеленый, фиолетовый, оранжевый). Как мы знаем, через полвека Ньютон откроет спектр и предложит научному сообществу свою классификацию цветов, выстроенную в следующем порядке: фиолетовый, индиго, синий, зеленый, желтый, оранжевый, красный. Таким образом, он пересмотрит цветовую шкалу, завещанную Аристотелем: белый и черный больше не являются хроматическими единицами; красный находится уже не в середине, а с краю; зеленый оказывается между желтым и синим; а главное, к традиционным цветам на шкале добавляются два новых – оранжевый и фиолетовый: тем самым благодаря Ньютону они получают хроматическое равноправие.

В середине XVIII века химия достигла большого успеха в производстве красителей; в результате мода на ткани и на одежду сильно изменится, и оранжевый цвет выиграет от этой перемены тем более, что желтый постепенно возвращается в моду, а красный, наоборот, теряет позиции. Освобождается место на первом плане. И вот желто-оранжевые тона появляются в одежде и в оформлении интерьера уже не яркими вкраплениями, а в виде целой гаммы нежнейших оттенков, иногда близких к цвету зари, а порой скорее розоватых. Позже, начиная с 1770–1780-х годов, появляются более темные оранжевые тона, близкие к коричневому; за ними следуют оранжево-бежевые, охряные, рыжевато-коричневые, красновато-коричневые, оттенка осенней листвы. Цвет, за которым после открытий Ньютона был официально закреплен хроматический статус, цвет, который век Просвещения признал эстетически приемлемым, теперь может являться взору во множестве нюансов. Однако их применение в течение XIX–XX веков будет ограниченным. Да и к сегодняшнему дню ситуация не очень-то изменилась.

Действительно, в современных западных обществах оранжевый занимает скромное место, более скромное, чем в остальном мире. В Индии и во всей Юго-Восточной Азии, например, оранжевый – неотъемлемая часть повседневной жизни, и так повелось с давних пор. И дело не только в том, что в индуизме и буддизме оранжевый – священный цвет, символ чистоты, мудрости, просветления: просто считается, что этот цвет приносит счастье. Вот почему его так часто можно увидеть на тканях и в одежде, в частности женской, в сочетании с другими цветами, столь же необычными в наших широтах. Так что теперь, когда мы думаем об оранжевом, в нашем воображении возникают индуистские духовные практики, тибетские монахи и даже шафрановое одеяние Будды, которое, по преданию, изначально было просто саваном[218].

Западная символика оранжевого более прагматична. Для нас это прежде всего очень яркий цвет, цвет, который выделяется среди других, который можно разглядеть в темноте или в тумане. Вот почему его часто используют для сигнализации, особенно на море (спасательные круги, жилеты, шлюпки), а также в других опасных местах. В этом качестве оранжевый часто можно увидеть на стройках, на главных распределительных щитах, на упаковках с токсичными продуктами: он предупреждает об опасности, призывает быть осторожными. Такую же функцию оранжевый (или желтый) свет выполняет в светофоре: если красный запрещает, а зеленый разрешает проезд, то оранжевый (или желтый) призывает замедлить движение и быть внимательным. По причине того, что оранжевый в нашем представлении прочно связан

[218] Cornu P. Dictionnaire encyclopédique du bouddhisme. Paris, 2006. P. 235–236.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

с опасностью или спасением, в некоторых странах он приобрел политическое измерение, стал цветом новых партий, которые объявляют себя спасителями народа, раздираемого междоусобицами, или отечества, оказавшегося в опасности. Самый яркий пример такой интерпретации оранжевого имел место на Украине, где граждане, уверенные в фальсификации итогов президентских выборов, в ноябре 2004 года объявили «оранжевую революцию»: повсюду виднелись оранжевые флаги и ленточки, этот цвет общественного спасения словно возвещал зарю новых времен, он был как восходящее солнце[219].

В Западной Европе с давних пор оранжевый в его политическом измерении – династический цвет Оранско-Нассауского королевского дома. В этом качестве он присутствует на королевском (но не государственном) флаге Нидерландов и на форме спортсменов, которые представляют эту страну на международных соревнованиях. В результате сложных исторических перипетий оранжевый оказался и на флаге Ирландии, где он представляет протестантскую общину, а зеленый – католическую; белый же символизирует примирение между ними.

Яркий и заметный, оранжевый в наши дни часто используется в рекламе: он притягивает взгляд и оживляет любой рекламный носитель[220]. Однако в слишком большом количестве он может стать назойливым, агрессивным, раздражающим, неуместным. Отсюда и мнение, что оранжевый привносит некоторую вульгарность, особенно в одежде и в оформлении интерьера. В 1970-е годы, желая «сделать жизнь веселее», архитекторы, стилисты и дизайнеры использовали оранжевый где только можно, иногда в сочетании с кислотными (зеленое яблоко) или явно неподходящими (светло коричневый, фиолетовый) цветами. Тогда это казалось забавным, свежим, оживляющим и оригинальным. Сегодня же многие дизайнеры и заказчики задаются вопросом: «Как мы могли такое сделать?» В самом деле, наивно думать, будто какой-то цвет, или сочетание цветов, могут сделать жизнь веселее, и большинство творческих находок 1970-х – идет ли речь об отдельных предметах, об оформлении интерьеров, об одежде или архитектуре – шокируют своим агрессивным уродством. Впрочем, даже в то время в периферийных районах больших городов люди подписывали петиции с призывом не закрашивать облезлые стены их домов оранжевым, яблочно-зеленым, розовым или фиолетовым. Наивные, преисполненные добрых намерений урбанисты хотели таким способом «вдохнуть жизнь в старые кварталы». Но уже через несколько недель жители домов просили вернуть их домам привычный белый или серый цвет.

Увы, оранжевый цвет сам по себе неспособен «сделать жизнь веселее». Возможно, ему лучше присутствовать в окружающей нас среде в небольших количествах, как на аптечных упаковках, где он играет роль цветового кода, предупреждая нас, что в данном препарате содержатся стимуляторы, гормоны или очень много витамина С. Апельсин, великолепный, тонизирующий фрукт, неразрывно связан в нашем представлении с оранжевым цветом и словно передает ему все свои благодетельные свойства. Когда-то апельсин был десертом богачей, подарком, который дети бедняков получали на Рождество или на День святителя Николя (Николу зимнего), лакомством, которое приносили заключенным; сейчас он стал гораздо более доступным, но остается для нас огромным удовольствием, радует нас своим видом, вкусом, приятной на ощупь кожурой и ароматом. При том что цена его невелика, он производит впечатление драгоценности, от него словно исходит сияние, которое роднит его с золотым яблоком.

---

[219] Среди франкоязычных работ, посвященных революции на Украине 2004 года, рекомендую: Guillemoles A. Même la neige était orange. La revolution ukrainienne. Lyon, 2005; Thévenin E. L'Enjeu ukrainien. Ce que révèle la révolution orange. Paris, 2005; Cadène B. L'Ukraine en revolution. Paris, 2005.

[220] Pastoureau M. Couleur et design: histoire d'un rendez-vous manqué / J. Noblet, dir. Design, miroir du siècle, exposition. Paris: Grand Palais, 1993. Mai – juillet. P. 207–216.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

В мире спорта

Художники на рубеже XIX и XX веков были первыми, кто взглянул на желтый цвет свежим, современным взглядом. Однако в последующие десятилетия не они больше всего сделали для того, чтобы желтый смог хотя бы отчасти восстановить свою репутацию и занять более достойное место среди цветов повседневной жизни. Эта заслуга принадлежит спортсменам. Сначала желтый появился на клубных майках в различных командных видах спорта. Конечно, на заре современного спорта, родившегося в английских и шотландских колледжах во второй половине XIX века, выбор был невелик: сначала майки могли быть только двух цветов – белого и черного; затем, в очень скором времени, четырех: белого, черного, красного и синего. И наконец, в начале следующего столетия, цветов стало семь: к предыдущим мало-помалу присоединились зеленый, желтый и фиолетовый. Однако после Первой мировой войны черного в мире спорта заметно поубавилось, а трем новым цветам понадобилось еще некоторое время, чтобы получить окончательное признание. Так что в 1920–1925 годах, несмотря на появление новых видов спорта, наиболее распространенными сочетаниями были бело-красное и бело-синее. Нельзя сказать, что желтый совсем исчез, но в европейском спортивном мире он долго оставался на заднем плане. Что касается футбола, то только после первого чемпионата мира в Уругвае в 1930 году клубы Старого континента переняли южно-американскую моду и решились допустить в свою экипировку цвета, которыми раньше практически не пользовались, в частности зеленый и желтый[221]. В легкой атлетике, первом олимпийском виде спорта, это произошло еще позже: в 1950-е и 1960-е годы, после первых рекордов, поставленных спортсменами из Ямайки[222], потом из Африки.

Однако взлетом своей популярности в спортивном мире желтый все же обязан не футболу и не легкой атлетике, а в первую очередь велоспорту и в особенности велогонке «Тур де Франс»: именно для этого соревнования в 1919 году была создана «желтая майка». О причинах и обстоятельствах ее появления сказано достаточно; здесь я излагаю их вкратце[223]. Желтая майка родилась 19 июля 1919 года перед этапом Гренобль – Женева, и первым ее надел легендарный Эжен Кристоф (который так и не победил в «Тур де Франс» и прославился своей невезучестью[224]). Цвет для майки был выбран с целью рекламы: газета «Авто», организатор гонки, печаталась на желтой бумаге. Это был один из бледных, тусклых оттенков желтого, какие тогда применялись для окрашивания дешевых обоев, не предназначенных для длительного использования. Издатель «Авто» Анри Дегранж, который также был и руководителем «Тур де Франс», придумал одеть гонщика, лидирующего на данный момент в общем зачете, в желтое, чтобы его было легче различить внутри пелотона. Тем самым он достигал сразу двух целей: желтый цвет становился одновременно эмблемой его газеты и его чемпиона. Удивительно, что эта идея пришла ему в голову во время гонки, и он не раздумывая претворил ее в жизнь. Но

---

[221] Во Франции футбольные клубы в Сент-Этьене и в Нанте были основаны позднее, чем другие профессиональные клубы: первый – в 1933 году, второй – в 1943-м. Возможно, именно поэтому их игроки выходят на поле соответственно в зеленых и желтых майках, а не в синих, белых или красных, как игроки большинства других команд.

[222] Даже если ограничиться одной только легкой атлетикой, нельзя не вспомнить о сенсационной победе спортсменов Ямайки в эстафете 4 × 400 метров на Олимпийских играх в Хельсинки в 1952 году. Результат, достигнутый ямайской четверкой (Артур Уинт, Лесли Ленг, Херб Маккенли и Джордж Роден), на тот момент считался одним из высочайших спортивных достижений всех времен: 3 минуты 3,9 секунды. Предыдущий рекорд, установленный в 1932 году, остался далеко позади. Спортсмены бежали в желтых майках и черных шортах с желтой отделкой.

[223] Из огромной литературы по «Тур де Франс» особенно рекомендую: McGann B. et C. The Story of the Tour de France. T. 1: How a Newspaper Promotion Became the Greatest Sporting Event in the World. Glasgow, 2006. P. 47–56; Chany P. La Fabuleuse Histoire du cyclisme. T. 1: Des origines à 1955. Paris, 1988. P. 123 и далее; Ollivier J.-P. Maillot jaune. Paris, 2004; Bourgier J.-P. 1919: le Tour renaît de l'enfer. De Paris-Roubaix au premier maillot jaune. Toulouse, 1994.

[224] Rey J.-P. Eugène Christophe, le damné de la route. Pau, 2013; Seray J., Jessic R. Eugène Christophe. De la forge de Sainte-Marie-de-Campan au maillot jaune. Betpouey, 2014.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

это уже не важно. Только появившись, желтая майка сразу же стала невероятно популярной. Магия «Тур де Франс» – велогонка родилась сравнительно недавно, в 1903 году, но к 1919 году слава ее уже была огромной, – подействовала немедленно, и это действие оказалось длительным: майка превратилась в культовый предмет, и то, что изначально было лишь рекламным трюком, уверенно закрепилось в языке и в жизни общества.

Очень скоро легендарный атрибут спортивной формы породил устойчивое словосочетание «желтая майка лидера»», которое сразу подхватили пресса и рекламный бизнес; постепенно оно распространилось далеко за пределы велоспорта и спорта вообще. В переносном смысле это понятие означало (и означает до сих пор) первенство в какой-либо области, причем могло относиться не только к отдельному человеку, но и к целому коллективу. С 1930-х годов можно было услышать о «желтой майке лидера» в промышленности, позже – в экономике и финансах, еще позже – в мире науки и техники. Это выражение проникло и в другие языки, например в итальянский (maglia gialla), хотя победитель этапа в знаменитой Giro d'Italia с 1923 года надевает майку… розового цвета (maglia rosa)![225] «Тур де Франс», несомненно, стал фактором, который помог желтому восстановить его престиж.

Нечто подобное произошло и в другом виде спорта, правда, позднее и не в таких масштабах. К концу 1970-х годов белый теннисный мяч стал желтым – так его было лучше видно. С одной стороны, арбитры и игроки все чаще жаловались, что им трудно отследить, коснулся ли мяч одной из линий поля: и тот и другая были белого цвета. С другой стороны, наиболее важные теннисные турниры стали транслироваться по недавно появившемуся цветному телевидению. Но на маленьком экране белый мяч сливался с белой линией, и для удобства теннисистов и телезрителей было решено заменить цвет мяча с белого на желтый, очень заметный желтый, поскольку он был выкрашен более или менее светящейся краской (optic yellow). В остальном мяч остался таким, как прежде: он резиновый и обтянут фетром (поэтому дети говорят, что он «пушистый»), весит 57–58 граммов, его диаметр – от 6,3 до 6,6 сантиметра. Когда именно изменился цвет мяча, сказать трудно. Желтым он стал не сразу, были разные варианты (он даже успел побывать оранжевым, но этот цвет не прижился). Впрочем, и желтый вовсе не является единственно допустимым цветом: сейчас на большинстве турниров разрешается играть и белыми мячами. Но желтый мяч завоевал сердца игроков, арбитров и болельщиков, и в 1978 году стал эмблемой современного тенниса.

А до этой даты желтый проник в еще один вид спорта. В руках футбольных арбитров появилась небольшая (10 × 7,5 см) карточка желтого цвета: это предупреждение, которое игрок поймет сразу, тогда как возглас судьи он мог бы не расслышать или понять неправильно. Официальный дебют «желтой карточки» состоялся 31 мая 1970 года на матче открытия чемпионата мира, между командами Мексики и СССР. В дальнейшем «желтая карточка» стала использоваться также в регби (знак временного удаления), в гандболе и в настольном теннисе. Для историка цвета самое интересное в этой новой практике – наличие другой, «красной карточки», которую показывают при более серьезном нарушении и которая означает уже не предупреждение, а реальное удаление с поля. По правилам футбола две «желтые карточки» подряд приравниваются к «красной». В этой ситуации желтый выступает как «полукрасный»: два цвета составляют пару, в которой один означает проступок, а другой – наказание за него.

Эти два кусочка картона, сразу же получившие признание арбитров и зрителей, стали настолько популярными, что их наименования, как когда-то «желтая майка», перешли из спортивной терминологии в разговорную речь, и теперь во французском и в языках соседних стран «показать желтую карточку» значит «сделать предупреждение», причем никакого отношения к футболу это уже не имеет.

---

[225] O'Brien C. Il Giro d'Italia. Una storia di passione, eroismo e fática. Milano, 2017; Colombo P., Lanotte G. La corsa del secolo. Milano, 2017.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Желтый цвет в наши дни

Оставим мир спорта и вернемся на сегодняшние улицы, в атмосферу повседневной жизни. Приходится признать, что в больших европейских городах желтому цвету уделяется мало места. Его редко увидишь на фасадах магазинов и жилых домов, на одежде, которую носят простые смертные, да и желтые автомобили попадаются нечасто. В основном его используют в знаках дорожного движения, в частности как сигнал об опасности (в этих случаях он сочетается с черным), о запрещении какого-либо маневра, о какой-то особой ситуации. В этом случае, как и в остальных, желтый выбрали за его заметность (реальную или предполагаемую), за то, что различить его легче, чем любой другой цвет. Желтый выделяется сильнее других цветов, он привлекает внимание. Текст, написанный черным по желтому, виден лучше, чем текст, написанный черным по белому, особенно издали. Вот почему желтый и черный долгое время использовали в паре, особенно в официальных объявлениях. И по этой же причине сочетания черного с желтым старательно избегают специалисты по рекламе: это сочетание всегда ассоциируется с чем-то чрезвычайным, строго обязательным для исполнения, опасным или вызывающим отторжение[226].

И здесь нельзя обойтись без тяжелого воспоминания о желтой звезде, унизительном дискриминационном знаке, который в нацистской Германии должны были носить евреи. В самом Третьем рейхе соответствующий закон начал действовать с 1 сентября 1941 года; позднее он распространился на аннексированные территории, а затем на оккупированные страны. Во Франции в оккупированной зоне с июня 1942 года ношение желтой звезды было обязательным для всех евреев старше шести лет; звезды надо было получать в комиссариате полиции, по три штуки на человека. Знак представлял собой кусочек ткани, выкроенный в форме звезды Давида; в центре была надпись «Еврей» (Juif во Франции, Jude в Германии, Jood в Нидерландах, J в Бельгии, HZ в Словакии), выведенная буквами, грубо имитирующими древнееврейское письмо. По цвету звезда чаще всего была желтой, а буквы черными; но были также оранжевые звезды с зелеными буквами. Знак нужно было нашивать на одежду так, чтобы его было хорошо видно (куда именно, решали местные власти). Сделав ношение такого знака обязательным, нацистский режим открыто признал, что в течение нескольких лет осуществляет политику дискриминации и преследования. Тем самым он выступил продолжателем дискриминирующей практики позднего Средневековья и раннего Нового времени: эту преемственность подчеркивал цвет знака, который должен был перекликаться со средневековыми кружками на одежде и одеянием Иуды. Однако в конце войны, когда люди узнали о лагерях уничтожения, символика желтой звезды изменилась: она перестала быть позорной отметиной и превратилась в скорбное напоминание о прошлом[227].

Вернемся в наши дни и оглядимся вокруг. При виде желтых почтовых ящиков можно подумать, что этот цвет выбран для них как самый заметный. Ничего подобного! Желтые почтовые ящики не имеют никакого отношения к дорожной сигнализации, да и яркость самого цвета тут ни при чем. Это традиция, уходящая своими корнями в далекое прошлое. Желтый – геральдический и эмблематический цвет княжеского рода Турн-и-Таксис. Изначально это были владетели небольшого удела в Ломбардии, ставшие немецкими баронами, а затем князьями Священной Римской империи, которые в XV–XVI веках создали и организовали

---

[226] Heller E. Psychologie de la couleur. См. примеч. 60.

[227] О желтой звезде написано много, но ее редко изучали саму по себе, как артефакт и как дискриминационный знак. См. в особенности: Kisch G. The Yellow Badge in History // Historia Judaica. 1957. Vol. 19. P. 89–144; Scheiner J. J. Vom gelben Flicken zum Judenstern? Genese und Applikation von Judenabzeichen im Islam und christlichen Europa (849–1941). Frankfurt-am-Main, 2004; Schönberner G. Der gelbe Stern. Die Judenverfolgung in Europa, 1933–1945. 2e éd. Stuttgart, 1998; Poliakov L. L'Étoile jaune. Paris, 1999.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

почтовую службу во всей Европе. Позднее в Германии они ввели в обиход конные экипажи, ставшие предками современных такси. Так династический цвет этой семьи – сегодня одной из богатейших в мире – превратился в коммерческий цвет ее почтовых предприятий, а затем и транспортных компаний[228]. Несмотря на многочисленные перемены, желтый все же остался традиционным цветом почты и такси в нескольких европейских государствах. В других странах такси тоже нередко бывают желтыми, но причина тут, по всей вероятности, другая: загрязнение воздуха и туман сильно ухудшают видимость на улицах больших городов, так что без яркого цвета тут не обойтись[229].

Сегодня, в начале XXI века, в домах и в квартирах желтого не больше, чем на улицах. В оформлении жилища он представлен главным образом небольшими вкраплениями, как освежающая, иногда забавная деталь. Только в детской или иногда на кухне желтый может занимать больше места. Но вывести тут какую-то закономерность невозможно: слишком часто меняются моды и слишком велики различия между социальными слоями, типами жилища, размерами городов, а главное, между странами и регионами. Так, в Северной Европе, в частности в Скандинавии, заметно больше общественных и жилых зданий, автомобилей, мебели и бытовой техники желтого цвета, чем в средиземноморских странах. Интересно было бы изучить географию использования цветов в повседневной жизни, но в нашу эпоху, с усилением европейской интеграции, а тем более глобализации, эта задача с каждым днем представляется все более трудной[230]. Вообще говоря, чем короче дни, чем скуднее естественное освещение, чем холоднее климат, тем больше желтого в повседневной жизни, начиная с официальных зданий и транспортных средств. Желтый, как и некоторые другие яркие цвета (в частности, оранжевый и красный), прибавляет света и оживляет пейзаж. Заметьте, даже электрическое освещение в наши дни порой бывает желтым, как на заре своей истории: кажется, что от него в комнатах и на душе становится теплее.

Эта веселая, бодрящая сторона желтого объясняет, почему его много не только на стадионах, но и на пляжах, на горнолыжных трассах, всюду, где люди отдыхают и проводят досуг. Здесь не действуют строгие офисные правила, яркие цвета не запрещены, а, наоборот, приветствуются. Яркий, насыщенный желтый заменяет здесь бежевый, который, в свою очередь, заменяет желтый в повседневной жизни; этот заменитель, бесспорно, элегантный и изящный, все же порой оказывается пресным и грустным. Вообще возрастание доли бежевого в одежде западноевропейских обществ, начавшееся в 1930-е годы и продлившееся до конца столетия, убедительно свидетельствует об атмосфере уныния, которая захватила эти общества. А ведь от уныния до упадка, и от упадка до разрушения совсем недалеко…

Современные люди избегают желтого не только в офисах и в профессиональной жизни. То же самое наблюдается и в политике, где негативная репутация желтого долгое время не

---

[228] О семействе Турн-и-Таксис, создателях современной почты и современных такси: Rübsam J. Johann Baptista von Taxis. Fribourg-en-Brisgau, 1889; Ohmann F. Die Anfänge des Postwesens und die Taxis. Leipzig, 1909; Dallmeier M. Quellen zur Geschichte des europäischen Postwesens. Kallmünz, 1977; Behringer W. Thurn und Taxis. Die Geschichte ihrer Post und ihrer Unternehmen. München; Zürich, 1990.

[229] Уточним, однако, что в США желтый цвет для машин был выбран несколькими таксомоторными компаниями (в Чикаго в 1915 году, в Нью-Йорке с 1920-х годов) отнюдь не по ассоциации со старыми «лошадиными такси» фирмы Турн-и-Таксис, и не из уважения к этой фирме, а за его яркость, благодаря которой такси легче было разглядеть издалека в загрязненном, сером воздухе больших городов. Другие города, другие страны последовали примеру американцев, и теперь желтые такси можно увидеть во многих уголках мира. Большинство этимологических словарей объясняют, что название «такси» происходит от слова «таксомотор», поскольку на таких машинах установлен счетчик; есть также другой возможный источник – древнегреческое taxis, «договоренность», «услуга», и создатели первых конных такси тут ни при чем. А по-моему, связь между названием и фамилией очевидна. Кстати, вторая часть фамилии, по-видимому, происходит от латинского taxus, что значит «тис» (по-итальянски tasso). Древнейший из родовых замков Турн-и-Таксисов находится в Ломбардии, близ Бергамо, на горе Тассо («холме, заросшем тисами»).

[230] Есть, правда, автор, написавший несколько работ на эту тему. См.: Lenclos J.-Ph. Couleurs du monde. Paris, 1999; Idem. Fenêtres du monde. Paris, 2001; Idem. Colors of the World. New York, 2004; Idem. Doors of the World. Londres, 2005.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

допускала его активного использования. Как можно избрать себе эмблему, которая будет ассоциироваться с представлением о лжи и предательстве? Действительно с середины XIX века очень немногие политические партии, объединения и движения в Европе отваживались преодолеть это табу. А те, кто все же отважились (например, «желтые профсоюзы» 1900-х годов), очень себе этим навредили. Однако создается впечатление, что ситуация начинает меняться, и на политической палитре понемногу появляются непривычные цвета. Так, сразу после войны, в Германии, Свободная демократическая партия (Freie Demokratische Partei) сделала своей эмблемой желтый цвет[231]. Начиная с 1970-х годов, когда свободные демократы вступали в союз то с консервативным ХДС/ХСС, то с социал-демократами (СДПГ), их партию стали называть отнюдь не центристской, а оппортунистской, готовой в любой момент сменить курс, то есть, по мнению некоторых наблюдателей, не заслуживающей доверия, как и ее цвет. Ближе к нашим дням, в Италии, «Движение 5 звезд» (Movimento 5 stelle), которое было основано в 2009 году и отказывается признавать себя политической партией (что было бы сложно сделать, поскольку электорат у него очень неоднородный), тоже выбрало своим эмблематическим цветом желтый. И не столько потому, что он один оставался невостребованным (в Италии, как и везде, никто не хотел связываться с таким одиозным цветом), но главным образом потому, что он «не вписывается в систему». А совсем недавно французское политическое движение, которое называют «желтыми жилетами» и о будущем которого в момент, когда я пишу эти строки (апрель 2019 года), судить еще рано, поступило подобным же образом: желтый цвет, всегда обращающий на себя внимание, а в виде жилета еще и предупреждающий об опасности, стал эмблемой этих «забытых детей Республики», жертв несправедливой социальной и налоговой политики государства.

Итак, желтый цвет, которым столь долго пренебрегали политики, похоже, вновь заявляет о себе. Что это – мертвая зыбь или надвигающийся могучий вал? Пока вопрос остается без ответа. Однако нельзя не отметить, что, по результатам недавних опросов общественного мнения на тему «Ваш любимый цвет?», желтый, как издавна повелось, занял последнее место, причем по всей Западной Европе. Результаты по структуре мало отличаются от тех, что были в конце XIX века. На вопрос «Ваш любимый цвет?» 45–50 % респондентов отвечают: синий, 15–18 % – зеленый, примерно 12 % – красный, 8–10 % – черный, а желтый – менее 5 %; прочие цвета делят оставшиеся крохи между собой. Для историка здесь самое важное то, что результаты опросов практически не изменились с самого момента их появления – то есть с 1880 года.

В дальнейшем социологические опросы стали регулярно проводиться в Европе, а затем, после Первой мировой войны – в США. Особенно частыми эти опросы стали в 1950-е годы под влиянием маркетинга и рекламы[232]. Однако несмотря на появление новых материалов и новых техник освещения, несмотря на все перемены в обществе и во взглядах, которые произошли в Европе с конца XIX столетия, данные опросов от поколения к поколению почти не меняются. И в 1890-м, и в 1930-м, и в 1970-м, и в 2010-м с большим отрывом лидирует синий, а желтый плетется в хвосте. Причем результаты оказываются почти идентичными не только

[231] В первые годы существования этой партии (она была создана в 1948 году) в ее эмблеме желтый иногда сочетался с синим или зеленым. На выборах она получает небольшой процент голосов, зато умеет блокироваться с другими партиями и в итоге даже влияет на решения правительств. Партия выступает за основные демократические свободы и за экономический либерализм, но допускает возможность поддержки со стороны государства.

[232] См. свежие цифры, приводимые в кн.: Heller E. Psychologie de la couleur, и комментируемые автором по каждому цвету. Результаты более давних опросов (с обновляемой статистикой) см. в кн.: Birren F. Selling Color to People. 1e éd. New York, 1956; Selling with Color. New York, 2017 (последнее издание). За минувшие десятилетия техника проведения опросов не изменилась: людей останавливают на улицах и спрашивают: «Какой ваш любимый цвет?» Цвет нужно просто назвать, без указания оттенка, без долгих размышлений или нудных уточнений, о чем именно идет речь – о цвете одежды, о цвете мебели, обоев и т. д. Вам задают простой и ясный вопрос, отвечать тоже надо просто и ясно. Речь идет не о роли того ли иного цвета в вашей повседневной жизни, не о его восприятии на материальных носителях, а о вашем представлении о нем, так сказать, об идее цвета.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

в разные десятилетия, но и в разных странах Старого Континента[233]. Ни климат, ни количество солнечных дней в году, ни история, ни религия, ни культурные традиции, ни тем более государственный строй и уровень развития экономики, похоже, ни имеют никакого влияния на предпочтения респондентов[234].

А что нас ждет в ближайшие десятилетия, когда завершится грандиозный и бурно обсуждаемый процесс глобализации? Останется ли синий цвет любимым цветом европейцев, а нелюбимый желтый – извечной жертвой своей негативной символики, тяжкого наследия прошлого, о котором так хочется забыть? По кое-каким едва заметным признакам можно предположить, что грядут перемены, и не только в политической символике и повседневной жизни, но также в системах ценностей и взглядах. Если бы я был не историк, а представитель творческой профессии – художник, модельер, дизайнер, специалист по рекламе, – я бы непременно воспользовался этим и сделал ставку на желтый. Я поборолся бы за то, чтобы он занял в мире цвета такое же достойное место, какое занимал в Античности, но утратил в Средние века и так и не сумел обрести вновь.

Желтый – цвет будущего?

[233] Это результаты по Европе. Они мало отличаются от результатов в остальных странах западного мира – в США, Канаде, Австралии, Новой Зеландии. Но в прочих регионах они совершенно другие. В Японии, например, первым называют белый цвет, и только потом – красный, черный и розовый; в Китае лидирует красный, оставляя позади желтый и синий; в Индии и Индокитае розовый и оранжевый популярнее, чем в Европе, зато синий не пользуется успехом. Что же касается жителей черной Африки и Центральной Азии, то им не всегда понятны европейские параметры восприятия цвета (тональность, яркость, насыщенность): им важнее выяснить, сухой он или влажный, мягкий или жесткий, гладкий или шершавый, чем узнать, вписывается ли он в гамму красных, синих или желтых тонов. Цвет не воспринимается как нечто, существующее само по себе, ни тем более как феномен, обусловленный исключительно зрением. Он воспринимается в нераздельном единстве с данными других органов чувств, поэтому опросы «в европейском духе» о любимых и нелюбимых цветах в этих странах не имеют смысла. (По этой проблеме см.: Tornay S., éd. Voir et nommer les couleurs. Nanterre, 1979.) Такие различия в представлениях о цвете у разных социумов имеют первостепенную важность, потому что они подчеркивают узко культурологический характер цветовосприятия. Они показывают, насколько относительны якобы непреложные истины, открытые западной наукой (спектр, хроматический круг, цвета основные и дополнительные, закон одновременных контрастов и т. п.), и насколько осторожным с выводами должен быть ученый, проводящий сравнительные исследования. Этнологу, историку и социологу нельзя забывать об этом.

[234] Еще удивительнее то, что результаты опросов не различаются в зависимости от пола респондентов, от их возраста и принадлежности к той или иной социопрофессиональной группе. Только маленькие дети проявляют несколько больший интерес к красному (который они оценивают почти так же высоко, как синий) и несколько меньшую неприязнь к желтому, чем взрослые. См.: Pastoureau M. Les Couleurs de nos souvenirs. Paris, 2010. P. 204–209.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Библиография

РАБОТЫ ОБЩЕГО ХАРАКТЕРА

Berlin B., Kay P. Basic Color Terms. Their Universality and Evolution. Berkeley, 1969.

Birren F. Color. A Survey in Words and Pictures. New York, 1961.

Brusatin M. Storia dei colori. 2e éd. Torino, 1983 (trad. franç.: Histoire des couleurs. Paris, 1986).

Conklin H. C. Color Categorization // The American Anthropologist. Vol. LXXV/4. 1973. P. 931–942.

Eco R., dir. Colore: divietti, decreti, discute. Milan, 1985 (numéro spécial de la revue Rassegna. Vol. 23. Sept. 1985).

Gage J. Color and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction. London, 1993.

Heller E. Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Kreative Farbgestaltung. 2e éd. Hambourg, 2004.

Indergand M., Fagot Ph. Bibliographie de la couleur. Paris, 1984–1988. 2 vol.

Meyerson I., dir. Problèmes de la couleur. Paris, 1957.

Pastoureau M. Bleu. Histoire d'une couleur. Paris, 2000.

Pastoureau M. Noir. Histoire d'une couleur. Paris, 2007.

Pastoureau M. Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société contemporaines. 4e éd. Paris, 2007.

Pastoureau M. Vert. Histoire d'une couleur. Paris, 2013.

Pastoureau M. Rouge. Histoire d'une couleur. Paris, 2016.

Portmann A., Ritsema R., dir. The Realms of Colour. Die Welt der Farben. Leyde, 1974 (Eranos Yearbook, 1972).

Pouchelle M.-Ch., dir. Paradoxes de la couleur. Paris, 1990 (numéro spécial de la revue Ethnologie française. T. 20/4. Oct. – déc. 1990).

Rzepinska M. Historia coloru u dziejach malatstwa europejskiego. 3e éd. Varsovie, 1989.

Tornay S., dir. Voir et nommer les couleurs. Nanterre, 1978.

Valeur B. La Couleur dans tous ses états. Paris, 2011.

Vogt H. H. Farben und ihre Geschichte. Stuttgart, 1973.

Zahan D. L'Homme et la couleur / Jean Poirier, dir. Histoire des mœurs. T. I: Les Coordonnées de l'homme et la culture matérielle. Paris, 1990. P. 115–180.

Zuppiroli L., dir. Traité des couleurs. Lausanne, 2001.

АНТИЧНОСТЬ И СРЕДНИЕ ВЕКА

Beta S., Sassi M. M., eds. I colori nel mondo antiquo. Esperienze linguistiche e quadri simbolici. Sienne, 2003.

Bradley M. Colour and Meaning in Ancient Rome. Cambridge, 2009.

Brinkmann V., Wünsche R., eds. Bunte Gütter. Die Farbigkeit antiker Skulptur. München, 2003.

Brüggen E. Kleidung und Mode in der höfischen Epik. Heidelberg, 1989.

Carastro M., éd. L'Antiquité en couleurs. Catégories, pratiques, représentations. Grenoble, 2008. P. 187–205.

Cechetti B. La vita dei Veneziani nel 1300. Le veste. Venise, 1886.

Centre universitaire d'études et de recherches médiévales d'Aix-en-Provence, Les Couleurs au Moyen Age. Aix-en-Provence, 1988 (Sénéfiance. T. 24).

Ceppari Ridolfi M., Turrini P. Il mulino delle vanita. Lusso e cerimonie nella Siena medievale. Siena, 1996.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Descamp-Lequime S., éd. Couleur et peinture dans le monde grec antique. Paris, 2004.

Dumézil G. Albati, russati, virides / Rituels indo-européens à Rome. Paris, 1954. P. 45–61.

Frodl-Kraft E. Die Farbsprache der gotischen Malerei. Ein Entwurf // Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. T. XXX–XXXI. 1977–1978. P. 89–178.

Grand-Clément A. La Fabrique des couleurs. Histoire du paysage sensible des Grecs anciens. Paris, 2011.

Haupt G. Die Farbensymbolik in der sakralen Kunst des abendländischen Mittelalters. Leipzig; Dresden, 1941.

Istituto storico lucchese. Il colore nel Medioevo: arte, simbolo, tecnica. Atti delle Giornate di studi. Lucca, 1996–1998. 2 vol.

Luzzatto L., Pompas R. Il significato dei colori nelle civilta antiche. Milan, 1988.

Pastoureau M. Figures et couleurs. Études sur la symbolique et la sensibilité médiévales. Paris, 1986.

Pastoureau M. L'Église et la couleur des origines à la Réforme // Bibliothèque de l'École des chartes. T. 147. 1989. P. 203–230.

Pastoureau M. Voir les couleurs au XIIIe siècle // Micrologus. Nature, Science and Medieval Societies. Vol. VI (View and Vision in the Middle Ages). 1998. T. 2. P. 147–165.

Rouveret A. Histoire et imaginaire de la peinture ancienne. Paris; Rome, 1989.

Rouveret A., Dubel S., Naas V., éds. Couleurs et matières dans l'Antiquité. Textes, techniques et pratiques. Paris, 2006.

Sicile, héraut d'armes du XVe siècle. Le Blason des couleurs en armes, livrées et devises / H. Cocheris, éd. Paris, 1857.

Tiverios M. A., Tsiafakis D., éds. The Role of Color in Ancient Greek Art and Architecture (700–31 B. C.). Thessalonique, 2002.

Villard L., éd. Couleur et vision dans l'Antiquité classique. Rouen, 2002.

НОВОЕ ВРЕМЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Batchelor D. La Peur de la couleur. Paris, 2001.

Birren F. Selling Color to People. New York, 1956.

Brino G., Rosso F. Colore e città. Il piano del colore di Torino, 1800–1850. Milano, 1980.

Laufer O. Farbensymbolik im deutschen Volsbrauch. Hambourg, 1948.

Lenclos J.-Ph. et D. Les Couleurs de la France. Maisons et paysages. Paris, 1982.

Lenclos J.-Ph. et D. Les Couleurs de l'Europe. Géographie de la couleur. Paris, 1995.

Noël B. L'Histoire du cinéma couleur. Croissy-sur-Seine, 1995.

Pastoureau M. La Réforme et la couleur // Bulletin de la Société d'histoire du protestantisme français. T. 138. Juill. – sept. 1992. P. 323–342.

Noël B. La couleur en noir et blanc (XV–XVIII siècle) / Le Livre et l'Historien. Études offertes en l'honneur du professeur Henri-Jean Martin. Genève, 1997. P. 197–213.

Noël B. Les Couleurs de nos souvenirs. Paris, 2010.

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ И ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ

André J. Étude sur les termes de couleur dans la langue latine. Paris, 1949.

Brault G. J. Early Blazon. Heraldic Terminology in the XIIth and XIIIth Centuries, with Special Reference to Arthurian Literature. Oxford, 1972.

Crosland M. P. Historical Studies in the Language of Chemistery. London, 1962.

Giacolone Ramat A. Colori germanici nel mondo romanzo // Atti e memorie dell'Academia toscana di scienze e lettere La Colombaria (Firenze). Vol. 32. 1967. P. 105–211.

Gloth W. Das Spiel von den sieben Farben. Königsberg, 1902.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Grossmann M. Colori e lessico: studi sulla struttura semantica degli aggetivi di colore in catalano, castigliano, italiano, romano, latino ed ungherese. Tübingen, 1988.

Irwin E. Colour Terms in Greek Poetry. Toronto, 1974.

Jacobson-Widding A. Red-White-Black, as a Mode of Thought. Stockholm, 1979.

Jacquesson F. Les mots de la couleur en hébreu ancien / P. Dollfus, F. Jacquesson, M. Pastoureau, éds. Histoire et géographie de la couleur. Paris, 2013. P. 67–130 (Cahiers du Léopard d'or, vol. 13).

Jones W. J. German Colour Terms. A Study in their Historical Evolution from Earliest Times to the Present. Amsterdam, 2013.

Kristol A. M. Color. Les langues romanes devant le phénomène couleur. Berne, 1978.

Maxwell-Stuart P. G. Studies in Greek Colour Terminology. Leyden, 1998. 2 vol.

Meunier A. Quelques remarques sur les adjectifs de couleur // Annales de l'Université de Toulouse. Vol. 11/5. 1975. P. 37–62.

Mollard-Desfour A. Dictionnaire des mots et expressions de la couleur. Paris, 2000–2015. 7 vol.

Ott A. Études sur les couleurs en vieux français. Paris, 1899.

Schäfer B. Die Semantik der Farbadjektive im Altfranzösischen. Tübingen, 1987.

Sève R., Indergand M., Lanthony Ph. Dictionnaire des termes de la couleur. Paris, 2007.

Wackernagel W. Die Farben- und Blumensprache des Mittelalters / Abhandlungen zur deutschen Altertumskunde und Kunstgeschichte. Leipzig, 1872. S. 143–240.

Wierzbicka A. The Meaning of Color Terms: Cromatology and Culture // Cognitive Linguistics. Vol. I/1. 1990. P. 99–150.

ИСТОРИЯ ОКРАШИВАНИЯ И КРАСИЛЬНОГО ДЕЛА

Brunello F. L'arte della tintura nella storia dell'umanita. Vicenza, 1968.

Brunello F. Arti e mestieri a Venezia nel medioevo e nel Rinascimento. Vicenza, 1980.

Cardon D. Mémoires de teinture. Voyage dans le temps chez un maître des couleurs. Paris, 2013.

Cardon D. Le Monde des teintures naturelles. Paris, 1994.

Cardon D., Du Chatenet G. Guide des teintures naturelles. Neuchâtel; Paris, 1990.

Chevreul M.-E. Leçons de chimie appliquées à la teinture. Paris, 1829.

Edelstein S. M., Borghetty H. C. The «Plictho» of Giovan Ventura Rosetti. London; Cambridge, MA, 1969.

Gerschel L. Couleurs et teintures chez divers peuples indo-européens // Annales E. S.C. 1966. P. 608–663.

Hellot J. L'Art de la teinture des laines et des étoffes de laine en grand et petit teint. Paris, 1750.

Jaoul M., dir. Des teintes et des couleurs, exposition. Paris, 1988.

Lauterbach F. Geschichte der in Deutschland bei der Färberei angewandten Farbstoffe, mit besonderer Berücksichtigung des mittelalterlichen Waidblaues. Leipzig, 1905.

Legget W. F. Ancient and Medieval Dyes. New York, 1944.

Lespinasse R. de. Histoire générale de Paris. Les métiers et corporations de la ville de Paris. T. III (Tissus, étoffes…). Paris, 1897.

Pastoureau M. Jésus chez le teinturier. Couleurs et teintures dans l'Occident médiéval. Paris, 1998.

Ploss E. E. Ein Buch von alten Farben. Technologie der Textilfarben im Mittelalter. 6e éd. München, 1989.

Rebora G. Un manuale di tintoria del Quattrocento. Milano, 1970.

Varichon A. Couleurs, pigments et teintures dans les mains des peuples. 2e éd. Paris, 2005.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

ИСТОРИЯ ПИГМЕНТОВ

Ball Ph. Histoire vivante des couleurs. 5000 ans de peinture racontée par les pigments. Paris, 2005.

Bomford D. et al. Art in the Making: Italian Painting before 1400. London, 1989.

Bomford D. Art in the Making: Impressionism. London, 1990.

Brunello F. «De arte illuminandi» e altri trattati sulla tecnica della miniatura medievale. 2e éd. Vicenza, 1992.

Feller R. L., Roy A. Artists' Pigments. A Handbook of their History and Characteristics. Washington, 1985–1986. 2 vol.

Guineau B., dir. Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Âge. Paris, 1990.

Harley R. D. Artists' Pigments (c. 1600–1835). 2e éd. London, 1982.

Hills P. The Venetian Colour. New Haven, 1999.

Kittel H., dir. Pigmente. Stuttgart, 1960.

Laurie A. P. The Pigments and Mediums of Old Masters. London, 1914.

Loumyer G. Les Traditions techniques de la peinture médiévale. Bruxelles, 1920.

Merrifield M. P. Original Treatises dating the XIIth to the XVIIIth Centuries on the Art of Painting. London, 1849. 2 vol.

Montagna G. I pigmenti. Prontuario per l'arte e il restauro. Firenze, 1993.

Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. I: Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei. Stuttgart, 1988.

Roosen-Runge H. Farbgebung und Technik frühmittelalterlicher Buchmalerei. München, 1967. 2 vol.

Smith C. S., Hawthorne J. G. Mappae clavicula. A Little Key to the World of Medieval Techniques. Philadelphie, 1974 (Transactions of the American Philosophical Society. n.s. Vol. 64/IV).

Technè. La science au service de l'art et des civilisations. Vol. 4. 1996 («La couleur et ses pigments»).

Thompson D. V. The Material of Medieval Painting. London, 1936.

ИСТОРИЯ ОДЕЖДЫ

Baldwin F. E. Sumptuary Legislation and Personal Relation in England. Baltimore, 1926.

Baur V. Kleiderordnungen in Bayern von 14. bis 19. Jahrhundert. Munich, 1975.

Boehn M. von. Die Mode. Menschen und Moden vom Untergang der alten Welt bis zum Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts. München, 1907–1925. 8 vol.

Boucher F. Histoire du costume en Occident de l'Antiquité à nos jours. Paris, 1965.

Bridbury A. R. Medieval English Clothmaking. An Economic Survey. London, 1982.

Eisenbart L. C. Kleiderordnungen der deutschen Städte zwischen 1350–1700. Göttingen, 1962.

Harte N. B., Ponting K. G., éds. Cloth and Clothing in Medieval Europe. Essays in Memory of E. M. Carus-Wilson. London, 1982.

Harvey J. Men in Black. London, 1995 (trad. franç.: Des hommes en noir. Du costume masculine à travers les âges. Abbeville, 1998).

Hunt A. Governance of the Consuming Passions. A History of Sumptuary Law. London; New York, 1996.

Lurie A. The Language of Clothes. London, 1982.

Madou M. Le Costume civil. Turnhout, 1986 (Typologie des sources du Moyen Bge occidental. Vol. 47).

Mayo J. A History of Ecclesiastical Dress. London, 1984.

Nixdorff H., Müller H., dir. Weisse Vesten, roten Roben. Von den Farbordnungen des Mittelalters zum individuellen Farbgeschmak, exposition. Berlin, 1983.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Page A. Vêtir le prince. Tissus et couleurs à la cour de Savoie (1427–1447). Lausanne, 1993.

Pellegrin N. Les Vêtements de la liberté. Abécédaires des pratiques vestimentaires françaises de 1780 a 1800. Paris, 1989.

Piponnier F. Costume et vie sociale. La cour d'Anjou XIV–XV siècles. Paris; La Haye, 1970.

Piponnier F., Mane P. Se vêtir au Moyen Âge. Paris, 1995.

Quicherat J. Histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Paris, 1875.

Roche D. La Culture des apparences. Une histoire du vêtement (XVII–XVIII s.). Paris, 1989.

Roche-Bernard G., Ferdière A. Costumes et textiles en Gaule romaine. Paris, 1993.

Vincent J. M. Costume and Conduct in the Laws of Basel, Bern and Zurich. Baltimore, 1935.

ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ НАУКИ

Albert J.-P. et al., éds. Coloris Corpus. Paris, 2008.

Blay M. La Conceptualisation newtonienne des phénomènes de la couleur. Paris, 1983.

Blay M. Les Figures de l'arc-en-ciel. Paris, 1995.

Boyer C. B. The Rainbow from Myth to Mathematics. New York, 1959.

Goethe W. Zur Farbenlehre. Tübingen, 1810. 2 vol.

Goethe W. Materialen zur Geschichte der Farbenlehre. Nouv. éd. München, 1971. 2 vol.

Halbertsma K. J. A. A History of the Theory of Colour. Amsterdam, 1949.

Hardin C. L. Color for Philosophers. Unweaving the Rainbow. Cambridge (USA), 1988.

Lindberg D. C. Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler. Chicago, 1976.

Magnus H. Histoire de l'évolution du sens des couleurs. Paris, 1878.

Newton I. Opticks: or A Treatise of the Reflexions, Refractions, Inflexions and Colours of Light. Londres, 1704.

Pastore N. Selective History of Theories of Visual Perception, 1650–1950. Oxford, 1971.

Sepper D. L. Goethe contra Newton. Polemics and the Project of a New Science of Color. Cambridge, 1988.

Sherman P. D. Colour Vision in the Nineteenth Century: the Young-Helmholtz-Maxwell Theory. Cambridge, 1981.

Westphal J. Colour: A Philosophical Introduction. 2e éd. London, 1991.

Wittgenstein L. Bemerkungen über die Farben. Frankfurt-am-Main, 1979.

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

Aumont J. Introduction à la couleur: des discours aux images. Paris, 1994.

Ballas G. La Couleur dans la peinture moderne. Théorie et pratique. Paris, 1997.

Barash M. Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art. New York, 1978.

Dittmann L. Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Stuttgart, 1987.

Gavel J. Colour. A Study of its Position in the Art Theory of the Quattro- and Cinquecento. Stockholm, 1979.

Hall M. B. Color and Meaning. Practice and Theory in Renaissance Painting. Cambridge, MA, 1992.

Imdahl M. Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich. München, 1987.

Kandinsky W. Über das Geistige in der Kunst. München, 1912.

Le Rider J. Les Couleurs et les Mots. Paris, 1997.

Lichtenstein J. La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique. Paris, 1989.

Roque G. Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres de Delacroix à l'abstraction. Nîmes, 1997.

Shapiro A. E. Artists' Colors and Newton's Colors // Isis. Vol. 85. 1994. P. 600–630.

Teyssèdre B. Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV. Paris, 1957.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

ИСТОРИЯ ЖЕЛТОГО ЦВЕТА

АНТИЧНОСТЬ И СРЕДНИЕ ВЕКА

Allard J.-P. De l'or des Scythes à l'or du Rhin // Etudes indo-européennes. 1999. P. 67–118.

Daumas F. La valeur de l'or dans la pensée égyptienne // Revue de l'histoire des religions. 1956. T. 149. Fasc. 1. P. 1–17.

Kisch G. The Yellow Badge in History // Historia Judaica. Vol. XIX. 1957. P. 89–146.

Lautier C. Les débuts du jaune d'argent dans l'art du vitrail, ou le jaune d'argent à la manière d'Antoine de Pise // Bulletin monumental. Vol. 158/2. 2000. P. 89–107.

Martin E., Duval A. R. Les deux variétés de jaune de plomb et d'étain: étude chronologique // Studies in Conservation. Vol. 35/3. 1990. P. 117–136.

Mellinkoff R. Judas's Red Hair and the Jews // Journal of Jewish Art. Vol. IX. 1982. P. 31–46.

Moulinier-Brogi L. L'Uroscopie au Moyen Age. «Lire dans un verre la nature de l'homme». Paris, 2012.

Ortalli Gh. La Peinture infamante du XIIIe au XVIe siècle. Brionne, 1994.

Pastoureau M. Formes et couleurs du désordre: le jaune avec le vert // Médiévales. 1983. P. 62–73.

Pastoureau M. L'homme roux. Iconographie médiévale de Judas / Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental. Paris, 2004. P. 221–236.

Plet F. Yseut est-elle une vraie blonde? / C. Connochie-Bourgne, éd. La Chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Age. Aix-en-Provence, 2004. P. 309–324.

Ravid B. From Yellow to Red. On the Distinguishind Head-Covering of the Jews of Venice // Jewish History. Vol. 6. 1992. Fasc. 1–2. P. 179–210.

Rolland-Perrin M. Blonde comme l'or. La chevelure féminine au Moyen Age. Aix-en-Provence, 2010.

Sansy D. Chapeau juif ou chapeau pointu. Esquisse d'un signe d'infamie / Symbole des Alltags. Alltag der Symbole. Festschrift für Harry Kühnel. Graz, 1992. P. 349–375.

Sansy D. Marquer la différence. L'imposition de la rouelle aux XIIIe et XIVe siècles // Médiévales. Vol. XLI. 2001. P. 15–36.

Turcan R. Héliogabale et le sacre du soleil. Paris, 1985.

Wiethold J. La gaude. Une plante tinctoriale importante de l'époque médiévale et du début de la période moderne // Les Nouvelles de l'archéologie. 114. 2008. P. 52–58.

Zaitoun C. Vêtement et safran dans le rituel. L'importance de la parure dans la société égéenne / F. Chausson, H. Inglebert, éd. Costume et société dans l'Antiquité et le haut Moyen Age. Paris, 2003. P. 7–25.

НОВОЕ ВРЕМЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Bailey A. Vermeer. A View of Delft. New York, 2001.

Bourgeois G. Les soubresauts révolutionnaires des débuts du XXIe siècle: le temps de l'orangé? / J. Grévy et al., éd. Vert et orange. Deux couleurs à travers l'histoire. Limoges, 2013. P. 185–194.

Bui V. Le châle jaune des prostituées au XIXe siècle: signe d'appartenance ou signe de reconnaissance? // Fabula. La recherche en littérature. Séminaire 2008. Signe, déchiffrement, et interprétation. *www.fabula.org/colloques/document939.php*.

Doran S. The Culture of Yellow, or The Visual Politics of Late Modernity. London, 2013.

Druich D. W., Zegers P. K. Van Gogh and Gauguin. The Studio of the South. Chicago, 2001.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Fauche X. Roux et rousses. Un éclat très particulier. Paris, 1997.

Hickey H. Medical Diagnosis and the Colour Yellow in Early Modern England. Texte mis en ligne par la revue électronique anglaise Erea. 12/2. 2015. *journals.openedition.org/erea/4413*; DOI: 10.4000/erea.4413.

Lanoé C. La Poudre et le Fard. Une histoire des cosmétiques de la Renaissance aux Lumières. Seyssel, 2008.

Lazlo P. Citrus. A History. Chicago, 2008.

Maillard Ch. Un syndicalisme impossible? L'aventure oubliée des Jaunes. Paris, 2016.

Pastoureau M. Une brève histoire de l'orangé en Occident / Roux. L'obsession de la rousseur, de Jean-Jacques Henner à Sonia Rykel, exposition. Paris, musée Henner, 2019. P. 10–35.

Silverman D. Van Gogh and Gauguin. The Search for Sacred Art. New York, 2000.

Spence J. D. La Chine imaginaire. Les Chinois vus par les Occidentaux de Marco Polo à nos jours. Montréal, 2001. P. 97–115.

Tournier M. Les jaunes: un mot-fantasme à la fin du XIXe siècle // Mots. Vol. 8. Mars 1984. P. 125–146.

Turrel D. Le safrané au XVIe siècle. La couleur du mépris / J. Grévy et al., éd. Vert et orangé. Deux couleurs à travers l'histoire. Limoges, 2013. P. 67–88.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks

Благодарности

Перед тем как принять форму книги, эта моя версия истории желтого цвета в Европе – как и истории синего, черного, зеленого и красного, была темой лекций, а также семинаров, которые я вел в Практической школе высших исследований, в Высшей школе социальных наук и в Национальной школе хартий. И мне хотелось бы поблагодарить всех моих учеников и слушателей за плодотворный обмен мнениями, который продолжался у нас в течение более чем сорока лет. Хочу также выразить благодарность всем тем друзьям, родным, коллегам, студентам, которые помогали мне своими советами, замечаниями и предложениями, в частности Талии Бреро, Брижит Бютнер, Пьеру Бюро, Перрин Канаваджо, Ивонн Казаль, Мари Клото, Клоду Купри, Элиан Артман, Франсуа Жаксону, Филиппу Жюно, Кристин Лапостоль, Кристиану де Мерендолю, Морису Олендеру, Анн Ритц-Гильбер, Жан-Клоду Шмиту, Ольге Васильевой-Кодонье. Благодарю также коллектив отдела книг по искусству издательства Seuil: Натали Бо, Каролин Фюкс, а также Карин Бензакин, Элизабетту Тревизан, художественного редактора Мари-Анн Меэ, художника-оформителя Франсуа-Ксавье Деларю, корректоров Рено Безомбу и Сильвену Шюпену, верстальщицу Карин Кюо, а также моих пресс-атташе Мод Було, Мари-Клер Шальве и Летицию Коррейя. Все они приложили усилия для того, чтобы эта моя работа стала прекрасной книгой и, как и предыдущие, нашла путь к широкому читателю.

И наконец, я говорю огромное спасибо моему другу Клодии Рабель, которая уже не в первый раз помогала мне своими критическими замечаниями, а также эффективной вычиткой текста.

Больше книг по дизайну и творчеству бесплатно:
t.me/dbooks & vk.com/dbooks