

БИБЛИОТЕКА ЖУРНАЛА "ТЕОРИЯ МОДЫ"

ЧЕРНЫЙ

ИСТОРИЯ ЦВЕТА

МИШЕЛЬ ПАСТУРО

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ



Библиотека журнала «Теория моды»

Мишель Пастуро

Черный. История цвета

«НЛО»

2008

УДК 7.03(4).017.4
ББК 85.103(4) -57

Пастуро М.

Черный. История цвета / М. Пастуро — «НЛО»,
2008 — (Библиотека журнала «Теория моды»)

ISBN 978-5-4448-0800-9

Данная монография является продолжением масштабного проекта французского историка Мишеля Пастуро – истории цвета в западноевропейских обществах, от Древнего Рима до XVIII века, начатого им с исследования отношений европейцев с синим цветом. На этот раз в центре внимания Пастуро один из самых загадочных и противоречивых цветов с весьма непростой судьбой – черный. Автор предпринимает настоящее детективное расследование приключений, а нередко и злоключений черного цвета в западноевропейской культуре. Цвет первозданной тьмы, Черной смерти и Черного рыцаря, в Средние века он перекочевал на одеяния монахов, вскоре стал доминировать в протестантском гардеробе, превратился в излюбленный цвет юристов и коммерсантов, в эпоху романтизма оказался неотъемлемым признаком меланхолических покровов, а позднее маркером элегантности и шика и одновременно неизменным атрибутом повседневной жизни горожанина.

УДК 7.03(4).017.4
ББК 85.103(4) -57

ISBN 978-5-4448-0800-9

© Пастуро М., 2008

© НЛО, 2008

Содержание

Благодарности	7
Введение	8
Первозданная тьма. От начала начал до XI века	15
Мифология тьмы	16
От мрака к многоцветью	18
Конец ознакомительного фрагмента.	21

Мишель Пастуро

Черный. История цвета

© Éditions du Seuil, 2008 et 2011

© Norton Simon Art Foundation, Gift of Mr. Norton Simon

© Н. Кулиш, пер. с франц., 2017

© ООО «Новое литературное обозрение», 2017

Благодарности

Перед тем как принять форму книги, эта моя версия социальной и культурной истории черного цвета была темой семинаров, которые я несколько лет вел в Практической школе высших исследований и в Высшей школе социальных наук. И мне хотелось бы поблагодарить всех моих учеников и слушателей за плодотворный обмен мнениями во время нашей совместной работы.

Выражаю благодарность также всем людям в моем окружении – друзьям, родным, коллегам, – которые помогали мне своими замечаниями, советами и предложениями, в частности Пьеру Бюро, Ивонне Казаль, Клод Купри, Марине Эскола, Филиппу Фаго, Франсуа Жаксону, Филиппу Жюно, Лоранс Клейман, Морису Олендеру и Лоре Пастуро. Благодарю также Клод Энар и ее сотрудников по издательству «Seuil»: Каролин Фюкс, Каролин Шамбо, Карин Бензакин и Фредерика Мазюи.

И наконец, я говорю огромное и сердечное спасибо Клодии Рабель, которая уже не в первый раз помогала мне своими советами, тонкими критическими замечаниями, а также строгой и эффективной вычиткой текста.

Введение

Цвет в зеркале истории

Если нас спросят: «Что означают слова „красный“, „синий“, „черный“, „белый“?», то в ответ мы, конечно же, можем указать на предметы соответствующих цветов. Но дальше этого наша способность объяснить значение данных слов не идет.

Auf die Frage: «Was bedeuten die Wörter rot, blau, schwarz, weiss?» können wir freilich gleich auf die Dinge zeigen, die so gefärbt sind. Aber weiter geht unsere Fähigkeit die Bedeutungen dieser Wörter zu erklären nicht.

Людвиг Витгенштейн. Заметки о цвете / Ludwig Wittgenstein. Bemerkungen über die Farben, I. 68

Несколько десятилетий назад, в начале прошлого века или даже в пятидесятые годы, название нашей книги могло бы удивить некоторых читателей, не привыкших считать черный цветом. Сегодня дело обстоит иначе: мало кто станет отрицать, что черный – это цвет. Черный снова обрел статус, которым он обладал в течение веков или даже тысячелетий, – статус цвета в полном смысле этого слова и даже полюса силы во всех цветовых системах. Как и его собрат, белый, с которым, однако, он был связан далеко не всегда, черный постепенно утрачивал цветовой статус в период, начавшийся на исходе Средневековья и продлившийся до XVII века: когда появились печатная книга и гравюра – текст и изображение, нанесенные черной краской на белую бумагу, – эти два цвета заняли особое положение; а затем Реформация и научный прогресс вывели их за рамки цветового мира. В самом деле, когда в 1665–1666 годах Исаак Ньютон открывает цветовой спектр, тем самым он создает новый цветовой порядок, в котором больше нет места ни для белого, ни для черного. Это настоящая революция в хроматическом делении цветов.

В течение более чем трех столетий черное и белое воспринимались и использовались как «не-цвета», иначе говоря, они вдвоем составили свой особый мир, противоположный миру цвета: «черно-белое» с одной стороны, «цветное» – с другой. В Европе это противопоставление было естественным для дюжины поколений, и пусть сегодня оно практически вышло из обихода, все же мы не находим его абсурдным. Но наше восприятие изменилось. Все началось с художников 1910-х годов, постепенно вернувших черному и белому полный хроматический статус, которым они обладали до позднего Средневековья. Примеру художников последовали ученые; одни лишь физики долгое время отказывались признать за черным статус цвета. Наконец новые взгляды распространились и в широкой публике, так что сейчас у нас уже нет оснований для того, чтобы в социальных кодах и в повседневной жизни противопоставлять цветной мир черно-белому. Лишь в отдельных областях, таких как фотография, кино, пресса и книгоиздание, эта оппозиция еще сохраняет смысл.

Таким образом, название нашей книги – не ошибка или же сознательная провокация. И не отсылка к знаменитой выставке, организованной в конце 1946 года в Париже галереей Маг, – выставке, которая имела дерзость заявить: «Черный – это тоже цвет». Это сенсационное заявление должно было не только привлечь внимание публики и прессы, но и выразить точку зрения, не совпадавшую с тем, что преподавали тогда в художественных школах или писали в трактатах о живописи. Возможно, участники выставки с опозданием в четыре с половиной века захотели вступить в полемику с Леонардо да Винчи – первым из художников, который еще в конце XV века сказал: черный – это, по сути, не цвет.

«Черный – это цвет»: сегодня такое утверждение воспринимается как очевидность, даже как банальность; сейчас провокацией было бы утверждать обратное. Однако задача нашего исследования лежит в иной плоскости. Его название отсылает не к выставке 1946 года, не к изречению великого Леонардо, а всего лишь к названию нашей предыдущей книги: «Синий. История цвета», вышедшей в 2000 году в этом же издательстве. «Синий» встретил благожелательный прием как в научном сообществе, так и у широкой публики, и у меня возникла мысль написать такую же книгу, посвященную черному цвету. Это не значит, что я задумал целую серию книг, в которой каждый том был бы посвящен истории одного из шести «основных» (белый, красный, черный, зеленый, желтый, синий), а затем и одного из пяти «второстепенных» (серый, коричневый, фиолетовый, розовый, оранжевый) цветов в западноевропейской культуре. Создавать параллельные монографии было бы пустым делом: ведь любой цвет не существует сам по себе, он обретает смысл, «функционирует» а полную силу во всех аспектах – социальном, художественном, символическом – лишь в ассоциации либо в противопоставлении с одним или несколькими другими цветами. По этой же причине его нельзя рассматривать обособленно. Говорить о черном, как станет ясно из последующих страниц, значит – неизбежно – говорить о белом, красном, коричневом, фиолетовом и даже синем. Вот почему читатель будет иногда встречать здесь то, что уже знакомо ему по книге об этом последнем цвете. Надеюсь, мне это простят: ведь я не мог иначе. Долгое время синий, редкий и нелюбимый цвет, в Западной Европе считался «заменителем» либо особым типом черного. А значит, истории этих двух цветов практически неразделимы. Если, как надеется мой издатель, за первыми двумя книгам последует третья (о красном цвете? о зеленом?), она, несомненно, будет выстроена вокруг тех же проблем и на основе тех же документальных материалов.

Подобные исследования, обладающие лишь внешними (и только внешними) признаками монографии, должны стать кирпичиками в здании, о строительстве которого я мечтаю вот уже четыре десятилетия: истории цвета в западноевропейских обществах, от Древнего Рима до XVIII 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 Западной 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 четверть века был темой моих семинарских курсов в Практической школе высших исследований и в Высшей школе социальных наук.

Попытаться создать историю цвета, даже в отдельно взятой Европе, – дело не из легких. А точнее, невероятно сложная задача, за которую до недавнего времени не решались взяться ни историки, ни археологи, ни специалисты по истории искусства (в том числе и живописи!). Их можно понять: на этом пути они столкнулись бы со множеством трудностей. Об этих трудностях стоит сказать в предисловии, поскольку они – важная часть сюжета нашей книги и помогут нам понять, как возникла диспропорция между объемом наших знаний и тем, чего мы не знаем. Тут скорее, чем где-либо, стирается грань между историей и историографией. Так давайте сейчас забудем об истории черного цвета и кратко расскажем о некоторых из этих трудностей. Они бывают трех типов.

Во-первых, это проблемы идентификации: в памятниках, произведениях искусства, объектах и изображениях прошлых веков цвета предстают перед нами не в их первоначальном состоянии, а такими, какими их сохранило для нас время. Однако воздействие времени, в чем бы оно ни выражалось – в химических реакциях, которым подвержены красители, либо

во вмешательстве людей, которые век за веком обновляли, переделывали по-своему, покрывали лаком, соскребали тот или иной слой краски, оставленный предыдущими поколениями, – само по себе является частью истории документа. Вот почему, когда мне сообщают о лабораторных экспериментах, основанных на новейших технологиях и ставящих себе целью «реставрировать» или, что еще хуже, «вернуть в изначальное состояние» цвета на старых полотнах, я, несмотря на рекламную шумиху, отношусь к таким затеям с большой настороженностью. Подобный научный позитивизм представляется мне бесплодным, опасным и несовместимым с миссией историка. Воздействие времени – тоже предмет нашего исследования. Так зачем игнорировать его, стараться приуменьшить или свести на нет? Историческая реальность включает в себя не только изначальное состояние объекта, но и его изменения. Давайте не забывать об этом и не увлекаться бездумным реставрированием.

Не забудем и о том, что сегодня мы видим произведения искусства, изображения и краски, пришедшие из прошлого, при свете, не имеющем ничего общего с условиями освещения, которые были известны в Античности, в Средневековье или в раннее Новое время. Свет от факела, масляной лампы или свечи несравним с электрическим. Факт, казалось бы, очевидный, но кто из историков считается с этой очевидностью? В итоге дело доходит до абсурда. Возьмем хотя бы недавнюю реставрацию сводов Сикстинской капеллы: какие чудеса техники и сколько шума в средствах массовой информации ради того, чтобы «вернуть краскам Микеланджело первозданную свежесть и чистоту»? Правда, эти невероятные усилия оказываются тщетными, если мы рассматриваем или изучаем открывшиеся слои краски при электрическом освещении. Разве такой свет может дать истинное представление о красках Микеланджело? Разве замысел художника искажается при этом не сильнее, чем время и люди успели исказить его за все минувшие столетия? Сама судьба произведения искусства вызывает тревогу: вспомним, что наскальные рисунки в пещере Ласко и другие доисторические памятники, которые дошли до нас неповрежденными, оказались под угрозой разрушения из-за чрезмерного интереса к ним со стороны наших современников.

И еще о проблемах идентификации: заметим, что с XVI века историки и археологи привыкли работать по черно-белым изображениям, сначала гравюрам, потом фотографиям. Об этом мы подробно поговорим в четвертой и пятой главах нашей книги. А сейчас напомним только, что в течение четырех столетий все визуальное наследие прошлого, в том числе и живопись, изучалось не иначе как в черно-белом варианте, по репродукциям и книгам. В итоге мышление и восприятие историков тоже стали черно-белыми... Проще говоря, до недавнего времени ученые воспринимали и исследовали прошлое либо как мир, состоящий из черных, белых или серых изображений, либо как мир, где цвет полностью отсутствовал.

Появление «цветной» фотографии мало что изменило в этой ситуации, по крайней мере на сегодняшний день. С одной стороны, жизни одного-двух поколений было недостаточно, чтобы избавиться от шаблонов в восприятии и в интерпретации фактов; с другой стороны, доступ к цветным фотоматериалам долгое время оставался роскошью, доступной лишь немногим. Даже просто заказать диапозитивы в музее, в библиотеке или на выставке для молодого ученого или студента было очень трудным, почти невозможным делом. Приходилось либо преодолевать бесчисленные бюрократические препоны, либо раскошелиться. Вдобавок издатели журналов и составители научных сборников по финансовым соображениям часто были вынуждены отказываться от цветных иллюстраций. Из-за разного рода проблем – финансовых, бюрократических, юридических – в области гуманитарных наук возник огромный разрыв между передовыми техническими средствами исследования и кустарными методами, которыми приходилось пользоваться ученым при работе с визуальными документами минувших эпох. К сожалению, сегодня эти проблемы еще не до конца преодолены, более того, к прежним правовым барьерам добавились новые.

Следует упомянуть и о трудностях методологического порядка. Едва ли не всегда историк цвета оказывается в тупике, пытаясь понять роль и принцип действия цвета в том или ином изображении, объекте или произведении искусства: перед ним встает множество разнообразных проблем – технических, химических, иконографических, эстетических, связанных со свойствами материалов и с символикой. Как нужно строить исследование? Какие вопросы задать и в какой очередности? Ни один исследователь, ни один научный коллектив до сих пор не предложили приемлемую шкалу измерения, которой могло бы пользоваться все научное сообщество. А в отсутствие четких параметров исследования любой ученый – не исключая и меня самого – склонен выбирать из многообразия фактов только то, что необходимо для подтверждения выдвигаемой им теории, и игнорировать все то, что заставляет в ней усомниться. Такой подход, хоть он и является самым распространенным, нельзя не назвать порочным.

Вдобавок документы, созданные тем или иным социумом, будь они текстовыми или визуальными, никогда не бывают нейтральными и однозначными. Каждый документ обладает собственной спецификой и дает собственную интерпретацию реальности. Специалист по истории цвета, как и любой другой историк, должен с этим считаться и признавать, что у каждой категории документов есть свои средства кодификации и свои правила функционирования. У текстов и у изображений совершенно разная система понятий, поэтому их нельзя изучать и использовать, прибегая к одним и тем же методам. А мы нередко забываем об этом, в частности когда, вместо того чтобы находить информацию об изображениях внутри них самих, механически переносим на них информацию, которую черпаем из других источников, например из текстов. Признаться, иногда я завидую исследователям первобытного общества, которые, не располагая никакими текстами, должны анализировать наскальные рисунки, находить в самих этих изображениях отправные точки для гипотез, поводы к размышлениям, возможные варианты смысла. Историкам стоило бы воспользоваться теми же методами, по крайней мере на начальном этапе исследования.

Но в любом случае историкам необходимо отказаться от поисков какого бы то ни было «реалистического» значения цвета в изображениях и памятниках искусства. Визуальный документ, созданный в эпоху Античности, в Средние века или в Новое время, никогда не «фотографирует» реальность. Не в этом его задача, не эту функцию призваны выполнять его формы и его краски. Например, будет наивным анахронизмом думать, что черная дверь на миниатюре XIII века или на живописном полотне XVII века изображает настоящую дверь, которая и вправду была черного цвета. Тот, кто так думает, вдобавок совершает и методологическую ошибку. На любом изображении дверь бывает черной прежде всего потому, что ее задача – контрастировать с другой дверью либо окном или же каким-то иным предметом, выкрашенным в белый либо красный цвет или же в другой оттенок черного; причем вторая дверь либо окно может присутствовать как на этом, так и на каком-то другом изображении, которое представляет собой отклик на первое либо призвано полемизировать с ним. Никакое изображение, никакое произведение искусства не воспроизводит реальность со скрупулезной хроматической точностью. Это относится и к документам былых веков, и к самым современным фотографиям. Давайте представим себе, что через двести или триста лет какой-нибудь историк цвета решит изучать цветовой мир, окружавший нас в 2008 году, по фотографиям, модным журналам или кинофильмам: он увидит буйство красок, не имеющее ничего общего с хроматической реальностью, в которой мы живем сейчас, по крайней мере в Западной Европе. Вдобавок в изучаемом им материале будут подчеркнуты такие характеристики, как светимость, яркость и насыщенность цвета, а многочисленные нюансы серого, занимающие главное место в нашей повседневной жизни, будут приглушены либо вовсе скрыты.

Сказанное выше можно отнести не только к изображениям, но и к текстам. Всякий письменный документ дает специфическую и искаженную картину реальности. Если автор средневековой хроники утверждает, что король надел черную мантию, это еще не значит, что мантия действительно была черной. Но это и не позволяет утверждать, что мантия была другого цвета. Просто мы не можем ставить вопрос таким образом. Любое описание, любое упоминание цвета несет на себе культурную и идеологическую нагрузку, даже если мы имеем дело всего-навсего с описью имущества или с обычным нотариальным актом. Упоминание или отсутствие упоминания о цвете того или иного предмета уже само по себе многозначительный факт, в котором отражаются экономические, политические и социальные задачи либо символические смыслы, вписанные в некий точный контекст. Чрезвычайно важен также и выбор слова, обозначающего цвет: почему именно это слово, а не какое-либо другое должно было сообщить нам о природе, качестве и функции данного цвета. Иногда между реальным цветом и цветом, фигурирующим в названии предмета, пролегает целая пропасть, а порой смысл названия выхолащивается, превращаясь в надпись на этикетке. Так, мы с незапамятных времен называем «белым вином» напиток, не имеющий никакого отношения к белому цвету.

Третий тип трудностей – гносеологического порядка. Мы не можем применять к изображениям, памятникам и предметам, созданным в прошедшие века, наши современные определения, концепции и классификации цвета. У обществ прошлого эти критерии были иными (а у будущих обществ, возможно, появятся свои...). При исследовании артефакта историк (а историк искусства, возможно, чаще других) постоянно рискует допустить анахронизм. Но когда речь идет о цвете, о его определениях и классификациях, этот риск значительно возрастает. Вспомним, например, что долгие века черный и белый считались хроматическими цветами; что до XVII века люди не знали о существовании цветового спектра и спектрального порядка цветов; что только тогда, в XVII веке, возникло и начало закрепляться разделение цветов на основные и дополнительные, а окончательно оно было признано лишь в XIX веке; что противопоставление холодных и теплых тонов – чистая условность, которая менялась от эпохи к эпохе и от общества к обществу... Например, в Средние века и в эпоху Возрождения в Западной Европе синий считался теплым цветом, а в отдельные периоды даже самым теплым из цветов. Следовательно, если некий историк живописи возьмется изучать соотношение теплых и холодных тонов на картине Рафаэля или Тициана, наивно полагая, что в XVI веке синий, как в наши дни, считался холодным цветом, он совершит непростительную ошибку.

Разделение цветов на теплые и холодные, на основные и дополнительные, спектр, хроматический круг, законы цветовосприятия и одновременного контраста – не вечные истины, а всего лишь этапы в непрерывно развивающейся истории познания. Поэтому не следует обращаться с ними бесцеремонно и своевольно, неосторожно применять их к социумам прошлых веков.

Возьмем простой пример, относящийся к спектру. Нам, современным людям, знающим об опытах Ньютона и спектральном распределении цветов, представляется неопровержимым фактом, что место зеленого в спектре – где-то между желтым и синим. Подтверждение этому мы видим сплошь и рядом: в общепринятых правилах, в научных выкладках, в «наблюдениях за природой» (радуга), в повседневном быту. Но в эпоху Античности или Средневековья все было иначе. Ни в одной из античных или средневековых классификаций цвета зеленый не занимает место между желтым и синим. Два последних цвета находятся на разных шкалах и в разных плоскостях, а значит, у них не может быть точки пересечения, «промежуточной территории», которой мог бы стать зеленый. По тогдашним представлениям, зеленый цвет тесно связан с синим, а вот с желтым у него нет ничего общего. До XV века ни в одном руководстве по приготовлению красок, как для бытового окрашива-

ния, так и для живописи, не указывается, что для получения зеленого цвета надо смешать синюю краску с желтой. Разумеется, живописцы и красильщики не могут обойтись без зеленой краски, но производится она другим способом. То же происходило и с фиолетовым: чтобы получить этот цвет, синюю краску обычно смешивали не с красной, а с черной. В античном и средневековом мире красок фиолетовый близок к черному и часто воспринимается как «заменитель» черного: он долго будет играть эту роль в католической литургии и в траурной одежде.

Итак, главная опасность для историка – впасть в анахронизм. Он не только не должен наделять людей прошлого своими собственными познаниями в физике и в химии красителей, он должен перестать воспринимать спектральное распределение цветов и все вытекающие из него научные теории как неопровержимую, незыблемую истину. Для него, как и для специалиста по этнологии, спектр должен стать лишь одной из существующих систем классификации цвета. Системой, которая сегодня признана всеми, доказана и подтверждена множеством экспериментов, а через два, пять или десять столетий, возможно, будет вызывать улыбку или будет объявлена безнадежно устаревшей. Ведь понятие «научного доказательства» также является фактом культуры, у него есть своя история, свое обоснование, свои идеологические и социальные задачи. Аристотель, чья теория цвета не имеет ничего общего с нашим спектром, тоже приводит «научные» (в соответствии с тогдашним уровнем знаний и возможностей для эксперимента) доказательства физической и оптической, чтобы не сказать онтологической, истинности своей классификации цветов. Дело происходит в IV веке до нашей эры, поэтому черный и белый также присутствуют в этой классификации и, более того, располагаются на ее полюсах.

Если не подвергнуть сомнению само понятие «научного доказательства», что думать о людях Античности и Средневековья (чей зрительный аппарат несколько не отличался от нашего), воспринимавших цветовые контрасты совершенно иначе, нежели мы? Сочетание цветов, которое нам кажется резким, для них было вполне терпимым, и наоборот. Здесь будет уместно снова вспомнить о зеленом. Скажем, в Средние века совмещение красного и зеленого (самое распространенное сочетание цветов в одежде от эпохи Карла Великого до эпохи Людовика Святого) воспринималось не как контрастное, а почти как монохромное. Для нас же речь идет о шокирующем контрасте одного из основных цветов с одним из дополнительных. Зато совмещение желтого и зеленого, двух соседних цветов спектра, кажется нам пусть и контрастом, но приемлемым, не оскорбляющим наш взгляд. А вот для Средневековья это было самое шокирующее сочетание цветов, какое только можно себе представить: его использовали в костюмах шутов, а также для того, чтобы отметить людей, представлявших общественную опасность, преступников или одержимых дьяволом!

Все эти идентификационные, методологические и гносеологические трудности показывают нам, какую важную роль в вопросах, связанных с цветом, играет культурный релятивизм. Нельзя изучать эти вопросы вне времени и пространства, за рамками определенного культурного контекста. Вот почему история цвета должна быть прежде всего историей общества. Для историка, так же как, впрочем, для социолога и антрополога, цвет – явление прежде всего социальное. Именно общество «производит» цвет, дает ему определение и наделяет смыслом, вырабатывает для него коды и ценности, регламентирует его применение и его задачи. Именно общество, а вовсе не художник и не ученый и уж тем более не биологический аппарат человека и не созерцаемая нами картина природы. Проблемы цвета – это всегда социальные проблемы, ибо человек живет не обособленно, а внутри общества. Если мы не признаем это, то можем легко скатиться к примитивному нейробиологизму или увязнуть в опасном сциентизме, и тогда все наши старания создать историю цвета неминуемо потерпят крах.

Чтобы выполнить свою миссию, историк цвета должен проделать двойную работу. С одной стороны, ему нужно смоделировать то, что могло быть миром цвета для различных обществ, предшествовавших нашему, включив в свою модель все составляющие этого мира – лексику и подбор названий, химию красок и разнообразную технику окрашивания, регламентации ношения одежды и коды, которые лежат в основе такой регламентации, место, отводимое цвету в повседневной жизни и в материальной культуре, декреты правителей, нравоучения духовных лиц, теории ученых, творения художников. Областей для сбора и анализа данных очень много, и всюду возникают самые разнообразные вопросы. С другой стороны, погрузившись в прошлое и замкнувшись в пределах одной-единственной культуры, историк должен изучать ее обычаи, коды и системы, выяснять причины изменений и исчезновений, исследовать инновации или взаимопроникновения, которые имели место во всех аспектах существования цвета, доступных исторической науке.

При этом двустороннем исследовании нельзя пренебрегать никакими фактами: ведь цвет, по сути, пронизывает собой весь комплекс жизненных явлений, все виды деятельности. Но есть сферы, где поиск оказывается особенно успешным. Например, лексика: здесь, как, впрочем, и везде, история слов неизменно обогащает наши знания о прошлом обширной и полезной информацией; если речь идет о цвете, она наглядно показывает нам, что в любом обществе изначальная функция цвета – классифицировать, метить, оповещать, вызывать ассоциации с чем-либо или противопоставлять чему-либо. Другой источник сведений – история красивого дела, тканей и одежды. Ведь именно в этой области, более чем в сфере художественного творчества, одна группа проблем – вопросы химии, технологии, свойства материалов – теснее всего связана с другой – с проблемами социальными, идеологическими, вопросами символики.

Наглядным примером этой закономерности может служить история черного цвета в западноевропейских странах, которой мы посвятили настоящую книгу.

Первозданная тьма. От начала начал до XI века

«В начале Бог сотворил небо и землю. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою. И сказал Бог: да будет свет, и стал свет. И увидел Бог свет, что он хорош, и отделил свет от тьмы»¹. Если верить первым строкам «Бытия», тьма возникла раньше света, она обволакивала землю еще тогда, когда на земле не было ничего живого; для того чтобы на земле появилась жизнь, необходим был свет: *Fiat lux!* Итак, согласно Библии или по крайней мере ее рассказу о сотворении мира, черный возник раньше всех остальных цветов. Он – первозданный цвет, но он также и цвет, изначально наделенный негативным статусом: во тьме жизнь невозможна; свет хорош, а тьма – нет. Всего пять библейских стихов – и в цветовой символике черный становится бесполезным, несовместимым с жизнью цветом.

Картина останется прежней, если мы заменим акт творения на Большой взрыв и перейдем из области теологии в область астрофизики. Эта наука также утверждает, что тьма предшествовала свету: когда сразу после своего рождения Вселенная начала расширяться, вокруг нее уже существовала некая «темная материя»². По крайней мере, так сказано в упрощенческой теории Большого взрыва, которая представляет рождение Вселенной как взрыв атома или простого вещества. Впрочем, эта модель, некогда пользовавшаяся таким успехом, сегодня отвергнута большинством физиков: по-видимому, Вселенная все же возникла не в одно мгновение. Но даже если предположить, что у Истории не было начала, что Вселенная вечна и бесконечна, перед нашими глазами снова и снова встает эта картина – мир, порожденный тьмой, то есть материей, поглощающей всю электромагнитную энергию, какая в нее поступает; беспросветно темный мир, изначальный и в то же время пугающий; эта двойственная символика будет сопровождать черный цвет на протяжении всей его истории.

¹ Бытие 1, 1.

² Разумеется, выражение «темная материя» употребляется здесь в упрощенном, почти что переносном смысле, а не как обозначение конкретного явления, изучаемого астрофизикой.

Мифология тьмы

Такую картину можно найти не только в Библии или в астрофизике. Большинство мифологических систем, когда им приходится описать или объяснить рождение мира, прибегают к тому же образу: праматерью всего сущего была ночь, бескрайняя изначальная ночь, и жизнь обрела форму, возникая из тьмы. Например, в древнегреческой мифологии Никта, богиня ночи, – дочь Хаоса, то есть первозданного Ничто, и в то же время мать Урана и Геи, то есть неба и земли³. Ее обитель – пещера на западном краю мира; она пребывает там в течение дня, а затем свершает свой путь по небу в черном одеянии на колеснице, влекомой четырьмя конями того же цвета. В некоторых вариантах мифа у нее черные крылья, в других у нее настолько мрачный и устрашающий вид, что ее боится сам Зевс. В архаическую эпоху во всей Греции ей приносят в жертву овец и яростного черного цвета. Помимо неба и земли, Никс, хтоническое божество, породила еще много других существ; в разных источниках они называются по-разному, но у всех есть более или менее выраженная символическая связь с черным цветом – сон, сновидения, тоска, тайна, разлад, томление, старость, беда и смерть. Некоторые авторы причисляют к дочерям Ночи еще и эриний, а также мойр, владычиц людских судеб, и, наконец, Немесиду, в которой воплощена неоднозначная идея божественного возмездия: она карает за преступления и за деяния, угрожающие космическому порядку. Святилище Немесиды находилось в маленьком аттическом городке Рамнунте; там можно было увидеть гигантскую статую богини, изваянную в V веке до нашей эры великим Фидием из цельного куска черного мрамора.

Черный цвет как обозначение первозданной тьмы встречается и в других мифологиях, не только в Европе, но также в Азии и Африке. Часто он бывает связан с идеей плодородия, как, например, в Древнем Египте, где земледельцы каждый год ждут, когда разлившийся Нил покроет их поля слоем плодородного черного ила; противоположность такого черного – красный, цвет пустыни с ее бесплодными песками. В других культурах носителями этой функции черного выступают большие темные тучи, готовые пролиться на землю дождем, чтобы оплодотворить ее. Черный цвет встречается также на небольших статуэтках доисторической эпохи, изображающих богиню-мать, а также на более поздних изваяниях богинь, которые ассоциируются с идеей плодородия (Кибелы, Деметры, Цереры, Гекаты, Исиды, Кали): иногда они представлены чернокожими, держащими в руках черные предметы, и животные, которых надо приносить им в жертву, должны быть того же цвета. Представления о черном как о цвете плодородия прослеживаются до самого Средневековья, где они будут связаны с символикой стихий и с ее помощью закрепятся надолго: огонь – красный, вода – зеленая, воздух – белый, а земля – черная. Эту символику, созданную еще Аристотелем за четыре века до нашей эры, откроют заново великие энциклопедисты XIII века, в частности Бартоломей Английский⁴, и она будет присутствовать в печатных книгах по эмблематике и трактатах по иконологии конца XVI века⁵. Черный как цвет земли, ассоциируемый с плодородием, часто будет выступать в дуэте с красным, который символизирует жизненную силу, будь то пламя или кровь. Ни тот, ни другой в данном случае не содержат в себе ничего негативного или разрушительного. Напротив, эти два цвета воспринимаются как два источника жизни, а их союз свидетельствует о процветании.

³ Так, по крайней мере, гласит орфическая теогония. Гесиод рассказывает об этом несколько иначе: по его теогонии, между Никто и Ураном было еще одно поколение богов. См.: Grimal P. Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine. 11^e éd. Paris, 1991. P. 320, 334.

⁴ Salvat M. Le traité des couleurs de Barthélemy l'Anglais (XIII^e siècle) // Senefiance (Aix-en-Provence). T. 24. 1988. P. 359–385.

⁵ Со времени позднего Средневековья именно синий, а не белый все чаще начинает восприниматься как цвет воздуха.

О том, что черный, цвет первоначала, символизировал плодородие, мы можем судить и по изображениям тройственной структуры многих античных и средневековых социумов: священнослужители, как правило, обозначаются белым цветом, воины – красным, а ремесленный люд, производящий материальные ценности, – черным. Особенно четко эта привязка трех цветов к трем классам общества была выражена в Древнем Риме на раннем этапе его истории⁶. Ее можно встретить и у многих греческих авторов, описывающих устройство идеального города⁷, а позднее, в эпоху средневекового феодализма, – в хрониках и литературных текстах, но также и на изображениях: белым цветом обозначены молящиеся (*oratores*), красным – те, кто сражается (*bellatores*), черным – те, кто трудится (*laboratores*)⁸. Их принадлежность к соответствующим сословиям распознается по одежде, цвету волос, всевозможным эмблемам и атрибутам, которые, понятно, на разных изображениях могут быть разными⁹. Среди исследователей есть мнение, что цветовая триада как символ классового разделения общества имеет индоевропейские корни¹⁰; эта точка зрения выглядит обоснованной, однако символика черного цвета в его связи с полезным трудом или с плодородием, по-видимому, восходит к еще более далекому прошлому.

Длительное время черный, цвет первоначала, ассоциировался с пещерами и другими местами, которые, как считается, открывают доступ к недрам земли, – звериными норами, гротами, пропастями, подземными или горными туннелями. Хоть эти пустоты и лишены света, в них заключена оплодотворяющая сила: здесь происходят чудесные рождения и превращения, здесь скрыты источники энергии, и, наконец, здесь находятся святилища – вероятно, древнейшие места отправления культа, какие знало человечество¹¹. От палеолита до начала исторических времен именно здесь, в подземельях, вершились почти все магические либо религиозные церемонии. Позднее гроты и пещеры стали любимым местом рождения для богов и героев, затем превратились в убежища, где можно укрыться от опасности, восстановить силы, наскоро совершить религиозный обряд. В дальнейшем, вероятно под влиянием скандинавских мифологий, культовые церемонии стали проходить в лесах, но пещеры с царящими в них тьмой или таинственным полумраком по-прежнему считались местами священными.

Однако, как всегда бывает в мифологиях и в религиях, пещеры обладают двойственной символикой, в которой ощутимо присутствует негативная составляющая. Подземелья часто ассоциируются со страданием и несчастьем. Там обитают чудовища, там держат пленников, там скрыты всевозможные опасности, которые кажутся вдвое страшнее оттого, что в подземелье темно. Вспомним «миф о пещере» из платоновского диалога «Государство» – сочинения, ставшего одной из основ западноевропейской культуры. В нем описывается именно такая пещера – место страдания и искупления, куда боги заточили души людей и надели на них оковы; люди замечают на стене движущиеся тени, которые символизируют обманчивый мир видимостей; узники хотели бы сбросить оковы и выйти из пещеры, чтобы узреть истинный мир, мир Идей, но не могут это сделать¹². В данном случае тьма не является скрытым источником жизни или энергии, напротив, она превращает пещеру в тюрьму, место, где наказывают и истязают, в гробницу или в ад. Здесь черный цвет говорит о смерти.

⁶ Dumézil G. *Rituels indo-européens à Rome*. Paris, 1954. P. 45–61. Сама триада заимствована у историка VI века Иоанна Лиды, применившего ее для обозначения трех частей, на которые разделялся римский народ на заре своей истории.

⁷ Так, Платон в «Государстве» подчеркивает, что для порядка в государстве необходимо, чтобы его население было разделено на три касты, имеющие свои эмблемы: начальники, воины, ремесленники.

⁸ Duby G. *Les Trois Ordres ou l'Imaginaire du féodalisme*. Paris, 1978.

⁹ Grisward J. *Archéologie de l'épopée médiévale*. Paris, 1981. P. 53–55, 253–264.

¹⁰ Dumézil G., См. цитату в примечании 6.

¹¹ Eliade M. *Le Symbolisme des ténèbres dans les religions archaïques*. Polarité du symbole. 2^e éd. Bruxelles, 1958.

¹² Платон. *Государство*. VII, 514 а – б.

От мрака к многоцветью

Человек всегда боялся темноты. Ведь он не принадлежит и никогда не принадлежал к числу ночных животных, и даже если за долгие века ему и удалось более или менее приспособиться к ночному мраку, он был и остается существом дневным, радующимся свету, ясному небу и ярким краскам вокруг¹³. И пусть со времен Античности поэты по примеру Орфея воспевали ночь, «мать богов и людей, первоначало творения», простые смертные всегда боялись ее. Боялись ночного мрака и таившихся в нем опасностей; боялись хищников, которые живут и охотятся в темноте; боялись животных и птиц, чья шерсть или оперение цветом напоминает о мраке; боялись ночи, несущей кошмарные сны и гибель. Не надо быть помешанным на архетипах, чтобы прийти к выводу: эти страхи восходят к далеким, очень далеким временам, когда люди еще не научились добывать огонь, а вместе с ним и свет. Признаюсь, я никогда не верил в существование некоей универсальной цветовой символики, независимой от эпохи и общей для всех цивилизаций. Напротив, я настаивал на том, что проблемы и задачи цвета неразрывно связаны с культурой, а следовательно, историк в своей работе обязан учитывать специфику эпохи и географического региона. И тем не менее должен сказать: существуют такие хроматические ассоциации, которые являются общими почти для всех социумов. Их немного: огонь и кровь в представлении людей ассоциируются с красным цветом, растительность – с зеленым, свет – с белым, а ночь – с черным. Ночь при всей ее неоднозначности всегда и всюду воспринимается скорее как нечто пугающее или разрушительное, чем плодотворное или умиротворяющее.

Невозможно переоценить тот поворот в истории человечества, какой полмиллиона лет назад совершили наши предки, научившись добывать огонь. Именно укрощение огня отделило *Homo erectus* от животного и превратило его в человеческое существо. Для человека стало возможным не только согреться, приготовить пищу и возводить алтари для богов, но также – и это самое важное – обеспечивать себе освещение. Непреодолимый прежде страх темноты начал ослабевать, а вместе с ним и ужас, который прежде вызывали у людей ночь, темные помещения и подземелья. Мрак уже не был беспросветным.

Далее, с эпохи позднего палеолита, когда люди научились пользоваться огнем для самых разных целей, они стали изготавливать искусственные красители, сжигая растения или минералы. Первым таким красителем, вероятно, был уголь, который получали путем сжигания без доступа воздуха кусков дерева, древесной коры, корней, скорлупы или косточек фруктов. В зависимости от сырья и степени прокаливания черный цвет получался более или менее ярким, более или менее насыщенным. С помощью этой техники художники палеолита обогащали свою палитру, в которой прежде присутствовали лишь красители, взятые непосредственно у природы. Теперь живописцы каменного века могли создавать разнообразные оттенки черного. Позднее, когда они научились сжигать также кости, зубы и рога животных, их черные тона стали еще ярче. Наконец, мастера взялись за минералы: камни растирали, толкли, подвергали окислению, добавляли в них связывающие вещества и получали новые красители, если не более яркие, то, во всяком случае, более прочные. Для получения черной краски вместо древесного угля все чаще стали использовать оксид марганца. Так, в наскальных картинах пещеры Ласко, созданных 15 000 лет назад, в этом великолепном и разнообразном бестиарии, главным украшением которого является черный бык, в изображении большинства животных была использована черная краска из оксида марганца. Однако это не значит, что краски на основе древесного угля полностью вышли из употребления. В гроте Нио (департамент Арьеж), в знаменитой «Черной комнате» (она находится в 700 мет-

¹³ См. прекрасную книгу: Bachelard G. *La Flamme d'une chandelle*. 4^e éd. Paris, 1961.

рах от входа), можно увидеть прекрасно сохранившиеся наскальные рисунки. На них изображено множество животных черного цвета (бизонов, лошадей, каменных баранов и даже рыб), которые нарисованы почти исключительно красками из древесного угля. А ведь эти рисунки были созданы на два или три тысячелетия позже, чем картины в пещере Ласко¹⁴.

За долгие века палитра древних художников неуклонно расширяется, а красителей становится все больше. Живописцы Древнего Египта уже имеют в своем распоряжении огромный выбор красок, причем многие из пигментов – новые, их изобрели сравнительно недавно. Но для создания черного цвета, как и в более ранние эпохи, чаще всего используют древесный уголь и оксид марганца. Даже для производства чернил (которые появились значительно позже) применялся все тот же древесный уголь либо ламповая сажа, разведенные водой и разбавленные костным клеем либо аравийской камедью. В Египте впервые появляется новый цвет – серый; различные нюансы серого занимают значительное место в росписи погребальных камер. Чтобы получить серую краску, египтяне смешивают древесный уголь со свинцовыми белилами.

В некоторых странах Ближнего Востока черную краску делают также из битума, вязкого вещества, выступающего на поверхности почвы в нефтеносных регионах. А в Греции и Риме художники активно используют сажу, особенно на небольших пространствах, и с помощью некоторых сортов древесного угля создают великолепные оттенки черного. Самый изысканный краситель получают, сжигая высушенные побеги виноградной лозы: он дает глубокий черный цвет с синеватым отливом, весьма ценимый римлянами. Конечно, наиболее красивый оттенок черного дает жженная слоновая кость, но употребление этой краски ограничено из-за слишком высокой цены. Однако для приготовления большинства красок в черно-коричневой гамме художники все же используют оксид марганца. Стоит он недешево, поскольку руду приходится ввозить издалека (из Испании или из Галлии, например), и дает более матовые оттенки черного, чем пигменты растительного происхождения или ламповая сажа.

В изготовлении бытовых красок технический прогресс развивается не такими быстрыми темпами. Правда, приготавливать краски люди научилось достаточно рано, но красивое дело как ремесло оформилось только в эпоху неолита, когда наши предки перешли на оседлый образ жизни и началось производство текстиля в больших масштабах. Отныне для окрашивания тканей требуются особые профессиональные навыки; пигменты растительного или животного происхождения больше не используются в природном виде; сначала их надо выделить из сырья, освободить от примесей, подвергнуть химической обработке, затем пропитать ими волокна тканей и попытаться закрепить их там. Это сложный процесс, занимающий много времени. Раньше всего красильщики научились обращаться с красными пигментами – мареной, кермесом, багрянкой – и не растеряли свое мастерство на протяжении нескольких тысячелетий. А вот окрашивание в черное долго оставалось исключительно трудным делом – во всяком случае, в Западной Европе.

Первые красители на основе древесного угля или сажи были летучими и неровно ложились на ткань. Эти краски никогда не выходили из употребления: еще на излете Средневековья люди подавали в суд на красильщиков, которые утверждали, что используют в работе дорогостоящие устойчивые красители, а на самом деле красили простой сажой; однако их постепенно начинают вытеснять пигменты, изготовленные на основе жженной коры или корней деревьев, богатых танином: ольхи, ореха, каштана, некоторых разновидностей дуба. Но такие растительные красители выгорают на солнце, выцветают от стирки или просто от длительного использования. В некоторых регионах люди быстро научились добавлять в них болотный или речной ил, богатый солями железа, выполняющими роль протравы. Однако

¹⁴ О пещере в Нио см.: Clottes J. Les Cavernes de Niaux. Paris, 1995.

в других местах это было невозможно. И красильщики изобрели новый пигмент из очень дорогого сырья. Это сырье – так называемый чернильный орешек, или галл, маленький шарообразный нарост, появляющийся на дубовых листьях. В эти листья некоторые насекомые откладывают яйца; когда появляются личинки, дерево начинает выделять особый сок; затвердевая, он образует вокруг каждой личинки нечто вроде кокона. Галлы надо собирать до наступления лета, когда личинка еще находится внутри, затем медленно высушивать. Тогда орешек сохранит весь свой богатый запас танинов и даст красивую устойчивую черную краску. Но такая краска слишком дорого стоит, поэтому ее применение ограничено.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.