

БИБЛИОТЕКА ЖУРНАЛА “ТЕОРИЯ МОДЫ”

# КРАСНЫЙ

ИСТОРИЯ  
ЦВЕТА

МИШЕЛЬ ПАСТУРО

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ



Библиотека журнала «Теория моды»

Мишель Пастуро

**Красный. История Цвета**

«НЛО»

## **Пастуро М.**

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

ISBN 978-5-4448-1060-6

«Красный» — четвертая книга М. Пастуро из масштабной истории цвета в западноевропейских обществах («Синий», «Черный», «Зеленый» уже были изданы «Новым литературным обозрением»). Благородный и величественный, полный жизни, энергичный и даже агрессивный, красный был первым цветом, который человек научился изготавливать и разделять на оттенки. До сравнительно недавнего времени именно он оставался наиболее востребованным и занимал самое высокое положение в цветовой иерархии. Почему же считается, что красное вино бодрит больше, чем белое? Красное мясо питательнее? Красная помада лучше других оттенков украшает женщину? Красные автомобили — вспомним «феррари» и «мазерати» — быстрее остальных, а в спорте, как гласит легенда, игроки в красных майках морально подавляют противников, поэтому их команда реже проигрывает? Французский историк М. Пастуро пытается ответить на эти и другие вопросы, разобраться, откуда такая безоговорочная вера в могущественный красный, и найти причины его постепенного исчезновения из нашей повседневной жизни.

ISBN 978-5-4448-1060-6

© Пастуро М.  
© НЛО

# Содержание

Предисловие	6
Первый цвет	9
Любимый цвет	33
Конец ознакомительного фрагмента.	34

# Мишель Пастуро

## Красный. История цвета

*Чтобы разъярить быка, ему надо показать красную тряпку. А чтобы привести в ярость философа, достаточно просто заговорить с ним о красном цвете.*

*Göte*

## Предисловие

С точки зрения гуманитарных наук «красный цвет» – почти что плеоназм. Красный – архетипический цвет, первый цвет, который человек подчинил себе, научился изготавливать, воспроизводить и разделять на оттенки, сначала в живописи, затем в красильном деле. Это на долгие тысячелетия обеспечило ему первенство среди цветов. Это также объясняет, почему во многих языках одно и то же слово означает «красный», «красивый» и «цветной». Даже если сегодня на Западе самым любимым из цветов несомненно является синий, даже если в нашей повседневной жизни красный теперь занимает весьма скромное место – по крайней мере, по сравнению с эпохой Античности или Средними веками, – он по-прежнему остается наиболее ярким, наиболее заметным из цветов, обладающим наиболее богатыми ассоциативными возможностями в поэзии, в фантазиях и в символике.

В нижеследующих главах я попытался изложить его долгую историю в западноевропейских социумах от палеолита до наших дней. Это было нелегкой задачей: области жизни, в которых присутствует красный цвет, весьма многочисленны, как и проблемы, которых приходится касаться при его изучении. Историк, подобно лингвисту, социологу или антропологу, всегда может рассказать о красном больше, чем о любом другом цвете. Красный – это океан! Чтобы не утонуть в нем, чтобы эта книга могла уместиться в разумных границах, чтобы она была сопоставима с тремя предшествующими, мне, увы, пришлось некоторые темы оставить в стороне, а другие представить более кратко, некоторые периоды описать менее подробно, некоторых вопросов не касаться вообще, сосредоточась на нескольких основных направлениях (лексика, одежда, искусство, научное знание, символика), чтобы не затеряться в этом хроматическом лабиринте с его неисчислимыми богатствами.

\* \* \*

Настоящая работа – четвертая из серии книг по истории цвета. Первой была «Синий. История цвета» (2000), за ней последовали «Черный. История цвета» (2008), затем «Зеленый. История цвета» (2013); все они опубликованы одним и тем же парижским издательством – Éditions du Seuil. За данной книгой должна последовать пятая, посвященная желтому цвету. Как и остальные книги серии, данная работа построена по хронологическому принципу: это именно история красного цвета, а не энциклопедия красного и уж тем более не исследование роли красного в одном только современном мире. Это книга по истории, где рассматривается красный 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 три 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 красном значит – неизбежно – говорить о синем, желтом, зеленом и в особенности о белом и черном.

Эти четыре книги – и та, что последует за ними, – должны стать кирпичиками в здании, строительством которого я занимаюсь уже более полувека: истории цвета в западноевропейских 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 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 обо 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 более тридцати лет 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, неимоверно 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 их ждало – и все еще ждет – немало трудностей. Об этих трудностях стоит сказать в предисловии, поскольку они – важная часть сюжета нашей книги и помогут нам понять, почему мы еще столь многого не знаем. Тут, скорее, чем где-либо, стирается грань между историей и историографией.

Упомянутые трудности бывают трех типов.

Во-первых, это проблемы идентификации. Мы видим объекты, изображения, произведения искусства и памятники прошлых веков не в их первоначальном цветовом решении, а такими, какими их сохранило для нас время. Иногда разница между их тогдашним и теперешним цветами бывает огромной. Как тут быть? Надо ли их реставрировать, любой ценой возвращать им их предполагаемый первоначальный цвет? Или стоит признать, что воздействие времени само по себе является фактом истории и историк должен рассматривать его в этом качестве? К тому же сегодня мы видим цвета, пришедшие из прошлого, при свете, не имеющем ничего общего с условиями освещения, существовавшими в минувшие века. Свет от факела, масляной лампы, свечи или газового рожка несравним с электрическим. Факт, казалось бы, очевидный, но кто из нас вспоминает об этом при посещении музея или выставки? Какой историк учитывает это в своих работах? И еще о проблемах идентификации: за долгие десятилетия исследователи привыкли изучать объекты, произведения искусства и другие памятники прошлого по черно-белым изображениям, сначала гравюрам, потом фотографиям. И со временем это повлияло на их мышление и восприятие. Работая с документами, книгами и репродукциями, где изображения были преимущественно черно-белыми, они постепенно стали воспринимать прошлое как мир, в котором цвет полностью отсутствовал.

Следует упомянуть и о трудностях методологического порядка. Зачастую историк оказывается в тупике, пытаясь понять роль и принцип действия цвета в том или ином изображении или произведении искусства. Перед ним встает множество разнообразных проблем – технических, химических, иконографических, идеологических, связанных со свойствами материалов и с их символикой. Как их классифицировать? Как строить исследование? Какие вопросы задать и в какой очередности? Ни один исследователь, ни один научный коллектив до сих пор не предложил четких параметров исследования, которыми могло бы пользоваться все научное сообщество. А в их отсутствии 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 нельзя не назвать порочным.

Третий тип трудностей – гносеологического порядка. Мы не можем безоговорочно применять к изображениям, памятникам и предметам, созданным в прошедшие века, наши совре-

менные определения, концепции и классификации цвета. У обществ прошлого эти критерии были иными (а у будущих обществ появятся свои). Сказанное относится не только к категориям науки, но и к особенностям восприятия: например, глаз древнего или средневекового человека воспринимает цвета и цветовые контрасты иначе, нежели глаз человека XXI века. В любую эпоху зрительное восприятие – это феномен культуры. Вот почему при исследовании артефакта историк постоянно рискует допустить анахронизм, особенно если дело касается цветового спектра (который был открыт только в XVII веке), деления цветов на основные и дополнительные, или теплые и холодные (чистая условность!), закона контрастов, будто бы существующих физиологических и психологических проявлений воздействия цвета. Наши сегодняшние знания, особенности восприятия, общеизвестные «истины» – не такие, какими были вчера и какими станут завтра.

\* \* \*

Все эти трудности показывают нам, что вопросы, связанные с цветом, нельзя изучать за рамками определенного культурного контекста. Для историка цвет – прежде всего социальное явление, а не какое-то там особое вещество или частица света и тем более не ощущение. Именно общество «производит» цвет, дает ему определение и наделяет смыслом, вырабатывает для него коды и ценности, регламентирует его применение и его задачи. Вот почему история цвета должна быть прежде всего историей общества. Если мы не признаем это, то можем легко скатиться к примитивному нейробиологизму или увязнуть в околонуточных рассуждениях.

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, 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 выяснять причины изменений и исчезновений, исследовать инновации или взаимопроникновения, которые имели место во всех аспектах существования цвета, доступных исторической науке.

При таком 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: 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, устанавливать иерархию. Другой источник сведений – история тканей, красильного дела, а также история одежды и традиций. Ведь именно в этой области одна группа проблем – вопросы химии, технологии, свойства материалов – теснее всего связана с другой – с проблемами социальными, идеологическими, вопросами символики. Костюм – первый цветовой код, который выработала для человека жизнь в обществе.

Лексика, ткани, одежда: когда речь заходит о цвете, поэты и красильщики могут рассказать нам ничуть не меньше, чем живописцы, химики или физики. История красного цвета в западноевропейских обществах в этом смысле является показательной.

## Первый цвет От начала времен до заката античности

В течение долгих тысячелетий красный был на Западе единственным цветом, достойным этого имени, единственным настоящим цветом. Как с точки зрения хронологии, так и в плане иерархии он опередил другие цвета. Не то чтобы этих других не существовало, но сначала им пришлось долго дожидаться времени, когда их станут считать цветами в полном смысле слова, а затем – когда они станут играть роль, сопоставимую с ролью красного в материальной культуре, в социальных кодах и в философской мысли.

Именно красный стал для человека опытной площадкой, на которой он учился обращаться с цветом, достиг в этом первых успехов, а затем выстроил свой хроматический мир. Самой ранней цветовой гаммой, которую открыл для себя человек, стала гамма красного: на ее основе он выработал свою первую палитру, создавая различные тона и оттенки – об этом свидетельствуют древнейшие из известных нам хроматических терминов. По всей видимости, лексика верно отражала сложившиеся к тем временам приемы живописи и технику красильного дела. В некоторых языках одно и то же слово, в зависимости от контекста, может означать и «красный» и просто «цветной»: например, *coloratus* в классической латыни<sup>1</sup> или *colorado* в современном испанском. В других языках (например, в русском) прилагательные «красный» и «красивый» образованы от одного корня<sup>2</sup>. А еще есть языки, в которых, по имеющимся сведениям, существует только три обозначения цвета – белый, черный и красный. Но два первых не всегда рассматриваются как полноценные хроматические прилагательные: они преимущественно обозначают свет и тьму; и только третье является настоящим обозначением цвета<sup>3</sup>.

Главенство красного наблюдается как в повседневной жизни, так и в материальной культуре. На всем побережье Средиземного моря этот цвет с ранних пор занимает важное место в строительстве отдельных жилищ и целых городов (кирпич, черепица), в домашнем быту и убранстве домов (гончарные изделия и керамика), в производстве тканей и одежды (красные тона – признак высокого положения), а также в изготовлении драгоценных уборов и аксессуаров (в этой области он рассматривается как оберег, украшение и залог удачи). В различных изображениях и ритуалах он также часто ассоциируется с идеей власти и священного, сопровождается богатейшим символическим рядом, а порой, по-видимому, еще и обладает некоей сверхъестественной силой.

Во многих отношениях красный цвет в древних социумах является не только первым из цветов, но также и цветом как таковым.

### Первые варианты цветовой гаммы

Человек начал заниматься живописью гораздо раньше, чем красильным делом. Наиболее обширный ансамбль наскальных изображений, известный на сегодняшний день, был создан приблизительно 32 000–33 000 лет назад, то есть больше чем за 25 000 лет до первых экспериментов по окрашиванию. А самые недавние открытия (первый бестиарий в пещере Шове), вероятно, позволят отодвинуть эту дату еще дальше. Однако вправе ли мы считать, что именно

---

<sup>1</sup> Слово *coloratus* употребляется в значении «красный», когда речь идет о покраснениях на теле или на лице, особенно на лице обветренном или загорелом. См.: André J. *Etudes sur les termes de couleur dans la langue latine*. Paris, 1949. P. 125–126.

<sup>2</sup> Красная площадь, обширная прямоугольная эспланада в самом центре Москвы, получила свое название еще при царской власти, задолго до установления коммунистического режима. Она называется «красной» не из-за цвета расположенных по ее сторонам кирпичных зданий, а потому что считается самой красивой площадью в городе.

<sup>3</sup> Berlin B., Kay P. *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*. Berkeley, 1969.

пещерные росписи положили начало искусству живописи? Быть может, еще до того, как расписывать стены пещер, человек эпохи палеолита расписывал камни и скалы? Историки пока не пришли к единому мнению по этому вопросу. Впрочем, что вообще значит «расписывать»? Нередко на поверхности гладких камней, на статуэтках, костях и даже на первобытных орудиях труда мы видим цветные отметины: линии, точки, пятна. Можно ли тут говорить о живописи? Во всяком случае, позволительно вести спор по этому поводу, тем более что возраст подобных «артефактов» определить трудно. Но для нас сейчас важно другое: почти всегда эти отметины – красного цвета, как если бы еще до того, как стать цветом искусства, красный был разновидностью знака, способом маркировки. В более позднее время, то есть в эпоху мадленской культуры (15 000–11 000 лет назад), объекты со следами краски становятся многочисленнее, происхождение их разнообразнее (камень, кость, в том числе слоновая, рога животных), цветовая гамма богаче, но основным цветом все же остается красный.

С другой стороны, по-видимому, еще до того, как покрывать красками стены, камни или кости, человек начал раскрашивать собственное тело, так что нательные рисунки древнее, чем росписи на стенах и на предметах обихода. Но позволяет ли это считать их первыми опытами человека в искусстве живописи? Мы не можем ответить на этот вопрос. Можем только предполагать, что и здесь красный играл главную роль: ведь еще и сегодня мы видим, как женщины используют этот цвет для выделения скул и губ, и мир косметики предлагает румяна и губную помаду тончайших и разнообразнейших оттенков красного.

О том, что красный с доисторических времен служил людям для украшения, свидетельствует множество камешков этого цвета, множество раковин с отверстиями, кусочков кости или зубов животных со следами красной краски, из которых в эпоху палеолита делали амулеты, ожерелья, браслеты и подвески. Все эти предметы, найденные в захоронениях, не поддаются точной датировке, но предположительно существовала некая связь между ними и нательными рисунками, и они были выкрашены в тот или иной оттенок красного потому, что этот цвет имел значение оберега или обладал магической силой. Это доказывают следы порошка красной охры, найденные в некоторых захоронениях эпохи верхнего палеолита: часто дно могилы посыпалось густым слоем такого порошка. Должна ли была эта «подстилка» охранять покойного в его последнем путешествии? Или вернуть его к жизни, когда он попадет в потусторонний мир? Трудно сказать. Но очевидно, что красный цвет, который носили на теле доисторические люди, имел тройную функцию: действенную, профилактическую и эстетическую. Уже в те отдаленные времена мужчины и женщины используют красный цвет, чтобы привлечь к себе внимание, защитит и украсить себя. И будут делать это еще очень, очень долго.

Но забудем о захоронениях и задержимся в залах и коридорах пещер, где можно увидеть самые знаменитые настенные росписи Западной Европы: Шове, Коске, Ласко, Пеш-Мерль, Альтамиры и некоторых других. Проанализируем палитру первобытных художников. По нашим современным меркам она небогата: черные, красные, коричневые, изредка желтые тона, еще реже белые (вероятно, появившиеся в более позднее время) и полное отсутствие зеленых и синих. Черные пигменты изготовлены из окиси марганца или из древесного угля; желтые из земли, богатой желтой охрой; красные чаще всего сделаны из гематита, одного из наиболее распространенных в Европе минералов железа. Таким образом, при изготовлении пигмента трудность заключалась не столько в добыче исходного материала, сколько в его переработке: как люди каменного века научились превращать природное вещество – минерал – в краситель, который можно наносить на стены? Можно ли допустить, что уже в те времена существовала химия?

Действительно, современные исследования показали, что в эпоху палеолита некоторые разновидности желтой охры разогревали в каменных тиглях, чтобы выпарить из них воду и таким образом превратить в красную охру; несколько таких тиглей дошло до наших дней, и на их стенках еще сохранились следы красной краски. А другие пигменты обогащали добавками,

которые мы сегодня рассматривали бы как утяжелители, предназначенные для того, чтобы изменить их окрашивающую способность, их реакцию на свет или чтобы они ровнее ложились на поверхность стены: это тальк, полевой шпат, слюда и кварц: как мы видим, речь идет о самой настоящей химии. Сжигать дерево, чтобы добыть уголь для рисования, с технической точки зрения сравнительно несложно. Но извлечь из земли пластинчатые кристаллы гематита, отмыть их, отфильтровать, истолочь в ступе, а полученный красноватый порошок смешать с полевым шпатом и развести растительным или животным маслом, чтобы пигмент принял нужный оттенок или чтобы он лучше закрепился на окрашиваемой поверхности скалы, – совсем другая, гораздо более трудная задача. Однако эта техника уже была доступна художникам из Нио, Альтамыры, Ласко и других пещер или даже создателям более ранних росписей в Коске и Шове.

По-видимому, настоящих «рецептов» живописных красок тогда еще не существовало, но среди дошедших до нас произведений наскальной живописи мы повсеместно наблюдаем большое разнообразие красных тонов. Как возникло это разнообразие? Было ли оно результатом продуманного выбора, желанной целью, ради которой художник применил сложную технологию (смешивание, разведение, добавление утяжелителей и специфических загустителей)? Соответствует ли оно замыслу художника или определенному значению, которое он должен был придать картине? Или это просто воздействие времени? Трудно ответить на такие вопросы, ведь мы видим картины, написанные этими красками, не в их первоначальном виде, а много тысячелетий спустя, когда время уже успело поработать над ними. Что бы там ни говорили, но даже в тех пещерах, куда вплоть до XX века не вторгались вандалы, теперешний вид росписей существенно отличается от их первоначального состояния. Кроме того, мы рассматриваем их при свете, не имеющем ничего общего с условиями освещения, в которых работал доисторический художник. Очевидно, что свет факела несравним с электрическим, но много ли специалистов вспоминают об этом, когда изучают наскальные росписи? И кто из обычных посетителей осознаёт, что за эпохи, отделяющие эти росписи от сегодняшнего дня, в мире накопились миллионы – миллиарды? – цветных изображений, от которых наше восприятие и наша память уже не могут абстрагироваться и которые играют роль деформирующего фильтра: мы усвоили их, «переварили», и они зафиксировались в нашем коллективном бессознательном. Время не стояло на месте, и искусство на своем тысячелетнем пути постоянно изменялось. Вот почему мы не видим и никогда не увидим так, как видели наши предки. Это утверждение справедливо в отношении форм, но еще более справедливо в отношении цветов.

А теперь отвлечемся от доисторических эпох. Между позднейшими наскальными росписями палеолита и самыми ранними образцами живописи Древнего Востока и Египта прошло несколько тысячелетий, за которые техника живописи усовершенствовалась, а красочная гамма обогатилась новыми пигментами, в частности новыми оттенками красного. Например, в Древнем Египте, где все еще активно используется гематит, художники начали применять и новые красители. Это природный сульфид ртути – киноварь, реже природный сернистый мышьяк – реальгар: они дорого стоят, привозятся издалека и употребляются в небольших количествах; вдобавок они чрезвычайно ядовиты<sup>4</sup>. Это и красильные лаки, работа с которыми невозможна без серьезных технических познаний. Нередко можно услышать, что египтяне почти за 3000 лет до нашей эры сумели создать древнейший из известных нам искусственных красителей – знаменитый «египетский синий»: для его изготовления раскаленные медные опилки смешивали с песком и поташом<sup>5</sup>. Так можно получить красивейшие синие и сине-

<sup>4</sup> Применение реальгара в древнеегипетской живописи иногда ставилось под сомнение, однако недавние исследования полностью это подтвердили. См.: Nicholson P. T., Shaw I. *Ancient Egyptian Materials and Technology*. Cambridge, 2000. P. 113–114.

<sup>5</sup> В результате получается соединение искусственного силиката меди и силиката кальция. О знаменитом «египетском синем» см.: Riederer J. *Egyptian Blue* // E. W. Fitzhugh, éd. *Artists' Pigments*. Oxford, 1997. Vol. 3. P. 23–45.

зеленые тона, которые в ту эпоху считались полезными для здоровья и которые еще и сегодня приводят нас в восхищение. Но египтяне достигли не меньших успехов и в создании оттенков красного: они научились изготавливать пигмент из различных веществ как растительного, так и животного происхождения – марены, кошенильного червеца, пурпура. Для этого они брали фрагменты ткани, окрашенной в красное, и извлекали из них остаток красящего вещества, который путем химической реакции осаждали на измельченный до порошкообразного состояния минерал; полученное таким образом вещество и становилось красителем. Впрочем, пигмент можно было добыть и без таких сложностей: различные виды желтой охры подвергались вывариванию и превращались в красную охру<sup>6</sup>. Разве это не превращение природного красителя в искусственный? А ведь этот процесс, как мы знаем, был изобретен еще художниками палеолита.

Египтяне делают красители и для себя, и на продажу. У них, как впоследствии у финикийцев, одни и те же ремесленники изготавливают краски для живописи и для быта, а также румяна, стекло, мыло и некоторые лекарства. Многие вещества служат для самых разных целей: например, гематит – это и красный пигмент для художников, и бытовой краситель, легко окрашивающий воду, и лекарство, которое, как считается, излечивает болезни крови и останавливает кровотечения. На всем протяжении первого тысячелетия до нашей эры египетские торговцы снабжают этими продуктами значительную часть Средиземноморья; взамен они получают сырье, которое замечательно умеют перерабатывать египетские ремесленники. Так, для изготовления красных пигментов в страну привозят киноварь из Испании, красную охру из Вифинии и из Понта, что на берегах Черного моря.

На росписях в гробницах, где краски настолько чистые и яркие, что иногда кажется, будто их нанесли совсем недавно, – выбор цветов определяется условностью. Так, тела у мужчин всегда красного или коричневатого-красного цвета, что отличает их от женщин, у которых тела более светлых тонов, бежевые или желтоватые. Тела богов – тоже желтые, но более яркого оттенка: часто это краска на основе аурипигмента, природного сульфида мышьяка, применяемая исключительно для создания этих тонов. Опять-таки согласно условности жгучий красный цвет пустыни противопоставляется черному, цвету плодоносного нильского ила. К этой чисто иконографической функции добавляется и еще один аспект – символический: красный цвет чаще имеет негативное значение, чем позитивное. Это не только цвет опаленной солнцем пустыни, но еще и цвет народов, которые обитают в пустыне либо приходят из нее: все они – враги Египта, поэтому красный цвет – знак насилия, войны и разрушения. Это также цвет бога Сета, брата Исиды и Осириса, часто рассматриваемого как воплощение сил зла. Его иногда изображают с рыжими волосами или одетым в красное. Сет – убийца Осириса, а позднее соперник Гора – символизирует жестокость, гибель, хаос. Его имя, как правило, пишется красным.

В самом деле, язык и письменность египтян, со своей стороны, также подчеркивают зловещий характер красного. Одно и то же слово, в зависимости от контекста, может означать «краснеть» и «умирать», а иногда и «внушать страх». В таких выражениях, как «покраснеть сердцем» (рассердиться) или «вершить красные дела» (злые), столь же очевидно выражено негативное отношение к красному. Более того: древнеегипетские сcribes иногда пишут красным иероглифы, означающие «опасность», «несчастье» или «смерть».

Однако не все оттенки красного, известные в Египте, наделены таким зловещим смыслом: одни из них означают победу; другие – могущество; а есть и такие – их больше, – которые означают кровь и жизненные силы. Существуют даже оттенки, которые предохраняют от зла. Например, амулеты из красной яшмы, называемой также гелиотропом: считается, что

---

<sup>6</sup> Охре придает желтый цвет содержащийся в ней гидратированный оксид железа; в результате нагрева вода выпаривается и цвет меняется сначала на красный, потом на коричневый.

они окрашены кровью или слезами Исиды, богини плодородия, которую часто изображают в облике кобылы рыжей масти. И все же символику Древнего Египта нельзя назвать ни неизменной, ни однозначной: со времен Древнего Царства и до эпохи эллинизма, в Верхнем и в Нижнем Египте значения цветов отнюдь не одни и те же. Следует также учитывать, что хроматический мир Египта еще не открыл археологам все свои тайны.

То же можно сказать и о древних государствах Ближнего Востока: в оформлении интерьеров, стен и мебели цвета играют важную роль, но определить символику каждого весьма затруднительно. По-видимому, красный имеет здесь позитивное значение, он связан с созидательной силой, с процветанием, с могуществом и с культами некоторых божеств, в частности божеств плодородия. Например, шумеры и ассирийцы красят изображения своих богов в яркие цвета; и почти всегда в таких изображениях, будь то каменные изваяния или глиняные статуэтки, преобладает один и тот же цвет – красный. Это одновременно цвет священного и цвет мира живых существ.

## Огонь и кровь

Итак, доминирующую роль красного в символике древних социумов можно считать установленным фактом. Как и то, что эта роль сохраняется за красным в течение очень длительного времени, от верхнего палеолита вплоть до первого тысячелетия до нашей эры, а возможно и дольше. С другой стороны, выяснить причины такого предпочтения затруднительно. Когда-то некоторые эрудиты и ученые придерживались мнения, что за долгие тысячелетия цветоощущение человека изменилось и в доисторические времена человеческий глаз научился воспринимать красный цвет раньше, чем все остальные. По этому поводу во второй половине XIX века происходили ожесточенные дискуссии. Филологи, неврологи, археологи и офтальмологи выясняли, был ли какой-либо из народов древности неспособен воспринимать тот или иной цвет. Правда ли, что у древних германцев восприятие синих и зеленых тонов выработалось раньше, чем у греков и римлян? Или что народы Библии и Ближнего Востока видели красный лучше, чем любой другой цвет? Чтобы ответить на эти вопросы, ученые обратились к древним текстам, стали исследовать лексику: они превратили язык в своего рода код, изучение которого должно было помочь им понять механизмы восприятия<sup>7</sup>.

Сегодня эти эволюционистские теории – как в лингвистике, так и в биологии – считаются устаревшими<sup>8</sup>. Доказано, что язык не является кодом, а зрительный аппарат народов древности ничем не отличается от нашего. Но цветоощущение – феномен не только биологический или нейробиологический, это также и культурный феномен, необходимыми составляющими которого являются знание, память, воображение, эмоции, отношения с другими людьми, а если взять шире, и вся жизнь человека в обществе. Если цвет не получил названия, это не значит, что он остается невидимым: причина в том, что у людей никогда (или разве что очень редко) не бывает случая назвать его. Какое место тот или иной социум уделяет в своей жизни тому или иному цвету, и не только в реальной жизни, институтах, социальных кодах, но в такой же – или даже большей степени – в своих ритуалах, верованиях, символике? Вот где кроются истинные проблемы. Несомненно, однако, что красный цвет долго, очень долго играл главную

---

<sup>7</sup> Magnus H. Die geschichtliche Entwicklung des Farbensinnes. Leipzig, 1877; Marty F. Die Frage nach der geschichtlichen Entwicklung des Farbensinnes. Wien, 1879; Allen G. The Colour Sense. Its Origin and Development. London, 1879. Библиографию по этим вопросам см. в обобщающей статье Аделины Гран-Клеман: Grand-Clément A. Couleur et esthétique classique au XIXe siècle. L'art grec antique pouvait-il être polychrome? // Itaca. Quaderns Catalans de cultura classica. Vol. 21. P. 139–160; а также: Пастуро М. Зеленый. История цвета. М., 2017.

<sup>8</sup> Долгое время считалось, что младенцы начинают различать красный раньше других цветов; теперь это мнение признано ошибочным. Lanthony P. Histoire naturelle de la vision colorée. Paris, 2012.

роль, как если бы он был наделен более или менее магическими свойствами, которыми не обладают остальные цвета. Почему?

Возможно, мы найдем ответ, если вспомним, что два главных «референта» этого цвета – огонь и кровь: у всех социумов, во все исторические эпохи красный цвет прежде всего ассоциировался с этими двумя стихиями. Еще и сегодня почти все толковые словари определяют прилагательное «красный» как «цвет огня и крови». Конечно, у других цветов тоже есть один или несколько мощных референтов в природе, но они, по-видимому, не столь универсальны и не столь постоянны<sup>9</sup>. А вот красный всегда и везде вызывает только две ассоциации: огонь и кровь. Но если связь между красным и кровью не нуждается в объяснении – у всех живых существ группы позвоночных кровь красная, то ассоциация между красным и огнем представляется не столь очевидной. В природе пламя редко бывает красным, обычно оно оранжевое, желтое, синее, иногда белое, бесцветное или многоцветное. Даже раскаленные угли по цвету ближе к оранжевому, чем к красному. Так как же получилось, что в мире символов и образов огонь всегда красный?

Возможно, причина в том, что огонь воспринимается как живое существо. Так происходит, по крайней мере, в древних социумах, где красное – это цвет жизни. В самом деле, огонь, являющийся, как и его родич – солнце, источником света и тепла, словно бы наделен некоей самостоятельной жизнью. Его приручение человеком, происшедшее, как утверждают ученые, где-то за 500 000–350 000 лет до нашей эры (впрочем, на этот счет есть разные мнения: некоторые считают, что это произошло еще раньше<sup>10</sup>), – стало, по-видимому, важнейшим событием в истории человечества, бесповоротно изменившим его существование и заложившим основы того, что можно называть «цивилизацией». Потому-то во всех мифологиях можно найти множество рассказов о том, как люди завладели огнем: чаще всего описывается, как люди похитили его у богов (вспомним рассказ о Прометее в древнегреческой мифологии)<sup>11</sup>.

Огонь, понимаемый как живое существо либо как существо сверхъестественное, стал объектом культа на очень раннем этапе развития человечества, и остатки этого культа отмечаются и в исторические времена, например в Индии и в Персии, где огню посвящают храмы, где ему служат жрецы, одетые, само собой разумеется, в красное. Огонь позволяет людям устанавливать связь с богами, а порой и отождествлять себя с ними. Кроме того, во всех древних мифологиях имеются свои божества огня, которые тесно связаны с красным цветом и которые, как и сам огонь, обладают неоднозначной символикой. Так, греческий Гефест (позднее у римлян отождествлявшийся с Вулканом), бог огня и кузнечного дела, выступает то как искусный мастер и добрый помощник, то как мстительный, жестокий чародей. В самых древних текстах говорится, что Гефест – хромой, безобразный и рыжеволосый – то есть с волосами цвета огня и раскаленного металла, двух подвластных ему стихийных сил<sup>12</sup>.

Такой же амбивалентностью обладает и символика другого референта красного – крови. Она – источник жизни, но также и причина смерти: в первом случае – когда циркулирует в теле живого существа, во втором – когда покидает его. Как и огонь, кровь позволяет людям устанавливать связь с богами, обычно в форме кровавых жертвоприношений, которые практикуются

---

<sup>9</sup> В западноевропейских культурах, например, вода долго ассоциировалась с зеленым, а воздух – с белым цветом, пока обе эти стихии не стали ассоциироваться с синим; черный вначале ассоциировался с ночью, мраком и подземным миром и только потом – с плодородием, созидательной силой и властью.

<sup>10</sup> Perlès C. Préhistoire du feu. Paris, 1977; Collina-Girard J. Le Feu avant les allumettes. Paris, 1998; Roussel B. La Grande Aventure du feu. Paris, 2006; Wrangham R. W. Catching Fire. New York, 2009.

<sup>11</sup> Прометей – титан, враждующий с Зевсом и олимпийскими богами. Он создал людей, вылепив их из земли и воды, а затем похитил у богов огонь, чтобы отдать его людям и научить их ремеслам и обработке металлов. Зевс отнимает у людей огонь и наказывает Прометея: приковывает его к скале в горах Кавказа, куда каждый день прилетает орел и пожирает его печень, которая за ночь отрастает снова, поэтому страдания титана длятся бесконечно.

<sup>12</sup> О Гефесте и его внешнем облике в иконографии и греческих мифах см.: Delcourt M. Hephaistos ou la Légende du magicien. Paris, 1957.

с древнейших времен и подчиняются строгим ритуалам. Кровь породила огромное множество верований и суеверий, сказаний и мифов, а также магических и целительских практик, против которых христианство уже на раннем этапе своей истории развернет ожесточенную борьбу – поднести в дар божеству кровь какого-либо животного; омыться в крови другого; выпить крови третьего; обменяться кровью с братом по оружию или товарищем по охоте. То чистая, то нечистая, то священная, то запретная, кровь может быть спасительной и оплодотворяющей, а может быть опасной или смертоносной<sup>13</sup>.

Долгое время у людей господствовало убеждение, что кровь принадлежит богам и представляет собой их пищу. Вот почему они совершают жертвоприношения животных, чья кровь окропляет храмы, алтари или даже самих верующих, чтобы очистить их, умиловать богов или заслужить их прощение. Доказано, что жертвоприношения происходили уже в эпоху неолита, и еще в Ветхом Завете о них упоминается очень часто (у евреев они прекратятся только в I веке нашей эры, после разрушения Храма)<sup>14</sup>. Порой соблюдается особый обычай: жертвенное животное должно быть рыжей масти или с рыжей шерстью, как если бы этот цвет был более всего любим богами, или указывал на то, что у таких животных – чаще всего тельцов или телиц – кровь богаче и сильнее, плодоноснее или питательнее, чем у остальных. Такой обычай существовал, например, еще в первые века нашей эры в культе Митры, религии восточного происхождения, которая получила широкое распространение на всей территории Римской империи и в которой главным обрядом является жертвоприношение рыжего (или обряженного в красное) быка. Пруденций, римский автор V века, ожесточенный противник митраизма, оставил нам захватывающее описание этого ритуала:

Верховный жрец в великолепном одеянии спускается в вырытый в земле ров. Сверху ров прикрыт дощатым настилом; кое-где между досками оставлены щели и прорехи, а в самих досках проделано множество отверстий. Это место для жертвоприношения. Туда приводят быка, неистового и грозного, тело его убрано красным шелком, рога и шея обвиты гирляндами цветов, также красных. Как только ужасный зверь занимает место на досках, в его грудь вонзается священный нож: из широкой раны вырывается горячая кровь и, словно бурлящий поток, разливается по настилу. Подобно нечистому ливню, кровь орошает ров, в котором находится жрец, оmyвает его голову, одеяние, все его тело. Не желая упустить ни единой капли, жрец запрокидывает голову и подставляет кровавому дождю щеки, губы, ноздри, даже глаза, более того: набирает кровь в рот, полощет ею небо, окунает в нее язык. <...> Наконец, он поднимается из рва, ужасный на вид, но освященный, и появляется перед собравшимися, весь покрытый кровью искупления, а они падают ниц, веря, что кровь простого быка очистила их через посредство этого гнусного жреца<sup>15</sup>.

Пруденций пишет это в эпоху, когда культ Митры уже не так распространен, и его последователей, веривших в очистительные свойства крови жертвенного быка, осталось уже немного. Зато некоторые христианские писатели не упускают случая напомнить, что когда-то греки и римляне считали бычью кровь смертельным ядом и называли имена многих знаменитых людей, которые выпили ее, чтобы свести счеты с жизнью: царь Мидас, Эсон, отец Ясона, Фемистокл, Ганнибал и другие.

---

<sup>13</sup> Об истории и мифологии крови см.: Roux J.-P. *Le Sang. Mythes, symboles et réalités*. Paris, 1988; Bernard J. *La Légende du sang*. Paris, 1992; Tobelem G. *Histoire du sang*. Paris, 2013.

<sup>14</sup> Многочисленные упоминания можно найти в книгах Исход (12: 13; 24: 4–8; 30: 10) и Левит (4: 1; 12: 6; 14: 10; 16: 15–16; 19: 20). См. также: Послание к Евреям святого апостола Павла (9: 19–22).

<sup>15</sup> Пруденций. Книга мучеников. XIV, 14.

В некоторых культах, например в греческом культе Диониса, кровь уже достаточно рано была заменена вином: эта замена способствовала тому, что обычай приносить в жертву животных стал постепенно забываться. Теперь не кровь, а вино возливают на алтарь, орошают им землю и огонь, окропляют жрецов и собравшийся народ. В самом деле, вино – это эквивалент крови, но не обычной крови, а особенной: речь идет о крови виноградной лозы. И она тоже – эликсир жизни и бессмертия, источник энергии, здоровья и радости, символ познания или инициации. Она утешает страждущих, вдохновляет поэтов, всем приносит удовольствие. Виноградная лоза сама по себе – тоже дар богов, и вино понимается то как их собственная кровь, то как приносимая им жертва. Каким бы ни был реальный цвет вина, в символическом плане оно всегда ассоциируется с красным, и так будет продолжаться вплоть до наших дней: сегодня белое вино по сути вином не считается. Дионис, бог виноградной лозы и вина, часто изображается в красной мантии или с румяным лицом, а порой и с рыжими волосами. Как и всем богам, Дионису неведомо опьянение: в это специфическое состояние впадают одни лишь смертные. Вот почему для смертного не напиться значит показать себя достойным богов. Слабые и развращенные люди, тираны и варвары на это не способны.

Особая связь, которая в большинстве древних религий существует между красным цветом и силами жизни, прослеживается даже в погребальных ритуалах. Согласно широко распространенному поверью, возникшему еще в доисторические времена, после смерти человек продолжает – или должен продолжать – жить в своей могиле. Вот почему повсюду, будь то на Ближнем Востоке или в Египте, в Греции или в Риме, у варварских племен в Бретани или в Германии, археологи находят в гробницах такое количество предметов, нужных для жизни. И подобно тому как некоторые покойники эпохи палеолита покоились на ложах из красной охры, многие покойники первых веков до нашей эры в своих гробницах или саркофагах были окружены различной утварью и артефактами красного цвета, предназначенными для того, чтобы охранять их в загробном мире и помочь им вновь обрести некую часть жизненных сил: это блоки гематита или самородной киновари; красные полудрагоценные камни (сердолик, яшма, гранат) или стекломасса; сосуды, содержащие вино либо кровь; ткани, драгоценности и статуэтки красного цвета; красные плоды и лепестки красных цветов<sup>16</sup>. Свидетельство этого мы можем найти в литературе: вот как Вергилий в пятой книге «Энеиды» описывает долгий обряд, который совершает Эней над могилой своего отца Анхиза:

С места собрания Эней, окруженный толпой, приходит на могилу отца. Там, по обычаю предков, он выливает на землю две чаши чистейшего вина, две чаши свеженадоенного молока и две чаши священной крови, затем рассыпает поверх всего пурпурные цветы и произносит: «И снова привет тебе, мой божественный родитель, привет твоему праху, понапрасну мне возвращенному, привет душе и тени отцовским»<sup>17</sup>.

В Древнем Риме красные и красно-лиловые цветы часто используют в погребальном обряде, особенно те цветы, с которых скоро опадают лепестки, например маки или фиалки. Они символизируют быстротечность жизни. Даже роза приобретает характер похоронного цветка во время так называемых Розалий, церемоний, посвященных Манам (обожествленным теням умерших) и проводившихся с мая по июль. В то же время амарант, другой цветок красного либо пурпурного цвета, который, в отличие от розы, не увядает, рассматривается как символ бессмертия: поэты часто противопоставляют его розе с ее недолговечной красотой. Вот короткое стихотворение неизвестного автора, возможно, навеянное одной из басен Эзопа:

<sup>16</sup> Wunderlich. Die Bedeutung der roten Farbe im Kultus der Griechen und Römer. Giessen, 1925.

<sup>17</sup> «Энеида», песнь V, ст. 75–82. См. также песнь VI, ст. 883–885.

Как ты прекрасна, – сказал Амарант, – своим благоуханием, своей красотой ты улаждаешь богов и смертных. – О да, – отвечала Роза, – но я живу лишь несколько дней. Даже если меня никто не сорвет, я быстро завяну. Ты же, Амарант, всегда остаешься молодым, и цветы твои вечны<sup>18</sup>.

## С Плинием в мастерской художников

Оставим цветы и погребальные обряды и обратимся теперь к живописи. Вопреки распространенному мнению, живопись Древней Греции известна нам меньше, чем живопись Древнего Египта. Следует заметить, что греческая живопись гораздо разнообразнее и гораздо сложнее египетской, к тому же большинство произведений и отзывов о них безвозвратно утрачено<sup>19</sup>. Начать хотя бы с полихромной росписи зданий и скульптур: долгое время историки и археологи ничего не знали о ней, потом стали отрицать сам факт ее существования, а если и допускали, то отводили ей незначительную роль. Только совсем недавно было окончательно признано, что вся греческая скульптура, даже самого скромного назначения, была покрыта многоцветной росписью, равно как и значительная часть зданий, включая архитектурные детали<sup>20</sup>. Какую роль в этом многоцветье играл красный? Очевидно, главную, если судить по сохранившимся следам росписей, а также по фрагментам, найденным на руинах античных зданий молодыми архитекторами в XVIII–XIX веках<sup>21</sup>. Еще одно доказательство – попытки моделирования росписей на макетах древних зданий, предпринятые в последние годы с помощью все более и более сложных технологий<sup>22</sup>. Однако не следует забывать о периодизации: так же как и в древнем искусстве Ближнего Востока, в греческой архитектуре и скульптуре изобилие красных тонов отмечается в архаическую эпоху; в классическую эпоху их доля уменьшается, а к эпохе эллинизма становится незначительной: с течением времени цветовая гамма, используемая живописцами, неуклонно расширяется. Пора навсегда отказаться от шаблона, который оставили нам в наследство историки и искусствоведы неоклассицизма: от образа строгой, белоснежной Греции. Это глубокое заблуждение: греки любят яркие, контрастные тона, их роспись по камню – настоящее буйство красок<sup>23</sup>.

Можно ли сказать то же самое о монументальной настенной живописи, украшавшей общественные здания и храмы? На этот вопрос трудно ответить, поскольку от нее практически ничего не осталось. Несмотря на недавние важные находки археологов, как, например, погребальные камеры македонских царей с росписью на стенах, наши знания об античной настенной живописи в основном почерпнуты из текстов того времени, в частности из XXXV книги «Естественной истории» Плиния, написанной в 60–70-х годах нашей эры и почти полностью посвященной этому искусству. Но есть проблема: называя имена самых выдающихся живописцев, перечисляя самые знаменитые произведения, указывая наиболее распространенные сюжеты (из мифологии и истории), Плиний ничего не говорит о цветах, во всяком случае с иконографической точки зрения – то есть с точки зрения искусства, а рассматривает их только

<sup>18</sup> Приводится в: Belfiore J.-C. Dictionnaire des croyances et symboles de l'Antiquité. Paris, 2010. P. 857.

<sup>19</sup> О древнегреческой живописи см.: Robertson M. La Peinture grecque. Genève, 1959; Rouveret A. Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (Ve siècle av. J.-C. – I-ier siècle apr. J.-C.). 2e éd. Rome, 2014.

<sup>20</sup> Jockey P. Le Mythe de la Grèce blanche. Histoire d'un rêve occidental. Paris, 2013.

<sup>21</sup> В эпоху романтизма они посылали отчеты о своих находках виднейшим ученым академий Лондона, Парижа и Берлина, но им не поверили; пройдет еще много времени, прежде чем факт существования полихромии в древнегреческой скульптуре и архитектуре будет повсеместно признан археологами.

<sup>22</sup> См. впечатляющие образцы реконструкции древнегреческой полихромии в каталоге выставки: Die bunten Gotter. Die Farbigekeit antiker Skulptur. München, 2004.

<sup>23</sup> Jockey P. Le Mythe de la Grèce blanche, см. примеч. 20; Grand-Clément A. La Fabrique des couleurs. Histoire du paysage sensible des Grecs anciens (VIIIe – début du Ve siècle av. Notre ère). Paris, 2011.

как результат применения тех или иных красителей. Поэтому приходится обращаться к рядовым художественным изделиям, то есть к продукции ремесленников, от которой сохранилось больше свидетельств (частные дома, картины, написанные в качестве приношений по обету, росписи в гробницах, вывески), а главное, к керамике.

Вазовая роспись – главный иконографический источник, которым располагает историк Древней Греции для изучения не только мифологии и религии, но также и бестиария, военного дела, одежды, вооружения, материально-бытовой культуры и общественных отношений. И цвета в этом искусстве пользуются большим почетом. Роспись самых древних сосудов – полихромная, чаще всего с геометрическим орнаментом. Позже в обиходе появляются черно-фигурные вазы, они родились в Коринфе в VII веке до нашей эры; краска наносится на предварительно вырезанный рисунок, фоном, как правило, служит неокрашенная глина. На смену им приходят краснофигурные, родившиеся в Афинах около 530–520 годов до нашей эры; для украшения этих ваз применяется прямо противоположная техника: сначала на сосуде вырезается рисунок, затем на остальную поверхность наносится сплошной черный фон, а после обжига вырезанные фигуры приобретают красный цвет глины. На этих вазах рисунок становится точнее, фигуры реалистичнее, сюжеты разнообразнее. Теперь здесь не увидишь ни вкраплений белого, ни полихромии: на палитре художника остались только две краски – красная и черная<sup>24</sup>.

Римскую живопись мы знаем лучше, чем греческую, и не только потому, что декоративные элементы, как и собственно живописные произведения, дошли до нас в большем количестве, но еще и потому, что тексты, в которых о ней упоминается, более словоохотливы – зато, правда, менее точны<sup>25</sup>. Главным текстовым источником и здесь для нас остается «Естественная история» Плиния Старшего. Но автора не всегда легко понять. В частности, лексика представляет некоторые трудности для истолкования: как и другие латинские авторы (и как некоторые современные историки искусства!), Плиний постоянно путает термины, обозначающие пигменты, с терминами, обозначающими цвета, полученные в результате применения этих пигментов<sup>26</sup>. Например, само слово *color* порой следует понимать как «краситель», то есть вещество, а порой как «цвет», то есть хроматический эффект. Иногда читатель не может разобраться, о какой фазе творческого процесса идет речь, тем более что Плиний часто излагает свою мысль слишком сжато. Эти лексические казусы стали причиной взаимного непонимания и споров среди современных специалистов по античному искусству<sup>27</sup>.

Кое-что до сих пор остается загадкой: например, что автор подразумевал под словом «ярко-алый» – оттенок красного, близкий к оранжевому, или, с большей долей вероятности, искусственный красный пигмент, полученный путем синтеза серы и ртути? Точного ответа мы пока дать не можем. Но если Плинию и другим древним авторам еще можно простить такие неточности, то у наших современников они недопустимы: ведь мы еще со Средних веков умеем отделять цвет от его носителя или от красящего вещества. Сейчас мы можем говорить в абстрактном, концептуальном смысле о красном, зеленом, синем и желтом. Но римскому автору I века нашей эры трудно было бы рассматривать цвет отдельно от его материальной основы, как вещь в себе.

<sup>24</sup> О древнегреческих вазовых росписях см.: Montagu J. *Les Secrets de fabrication des céramiques antiques*. Saint-Vallier, 1978; Bérard C. et al. *La Cité des images. Religion et société en Grèce antique*. Paris, 1984; Boardman J. *La Céramique antique*. Paris, 1985; Cook R. *Greek Painted Pottery*. 3e éd. London, 1997.

<sup>25</sup> О древнеримской живописи см.: Barbet A. *La Peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*. Paris, 1985; Baldassarre I., Pontrandolfo A., Rouveret A., Salvadori M. *La Peinture romaine, de l'époque hellénistique à l'Antiquité tardive*. Arles, 2006; Dardenay A., Capus P., éd. *L'Empire de la couleur, de Pompei au sud des Gaules, exposition*. Toulouse, 2014.

<sup>26</sup> Об этой важной проблеме см.: André J. *Etude sur les termes de couleur dans la langue latine*. Paris, 1949. P. 239–240.

<sup>27</sup> Плиний часто рассчитывает на то, что его читатели знакомы с римскими живописцами и их произведениями – которые, увы, не дошли до нас. Иногда, рассуждая о каком-либо пигменте, он жалеет, что не может дать ему точное название, поскольку лексика латинского языка для этого слишком бедна.

Сталкиваясь с подобными трудностями, обусловленными лексикой, историки искусства иногда произвольно комментировали соответствующие места в тексте или выявляли якобы скрытую в них проблематику: при этом они впадали в очевидный анахронизм<sup>28</sup>. Так они превратили замечания Плиния, относящиеся то к технике, то к истории живописи, в эстетические суждения, похожие на выступления современных искусствоведов. Истолковывать таким образом трактат Плиния значит навязывать этой книге смысл, который ей совершенно чужд. Плиний Старший (23–79 годы нашей эры) был человеком своего времени, а не нашего. Если он и высказывает какие-то суждения, то делает это с позиций идеолога, прославляющего Рим и римскую историю, но отнюдь не с позиций эстета. Вдобавок он враждебно относится к любым новшествам и больше ценит старую живопись, чем живопись своей эпохи, эпохи Нерона и первых Флавиев. Что касается цветовой гаммы, то его раздражают легкомысленные, кричащие тона (*colores floridi*), которые, по-видимому, предпочитают его современники; ему по душе строгие, приглушенные тона (*colores austeri*), которые были в чести прежде<sup>29</sup>. Что же касается пигментов, то он не жалеет резких слов, чтобы осудить или даже высмеять новые красители, привозимые из дальних уголков Азии, «красные краски, изготовленные из индийской грязи <...> из крови тамошних драконов или слонов»<sup>30</sup>. Здесь подразумевается легенда, которая бытовала еще и в Средние века: о том, что различные растительные смолы красноватого цвета, используемые художниками, – это кровь дракона, убитого слоном. В данном случае, как, впрочем, и везде, то есть во всех книгах своей «Естественной истории», Плиний выказывает себя ярким консерватором, если не реакционером<sup>31</sup>. Все прекрасное, достойное, исполненное добродетели – это всегда старое.

И тем не менее из его «Естественной истории» мы многое узнаём о пигментах, применявшихся в Греции и Риме, причем не только в часто цитируемой книге XXXV, но и в других книгах и главах, где речь идет о минералах, бытовых красителях, косметике и даже о лекарствах. Эти сведения дополняют информацию, почерпнутую у других авторов (в частности, Витрувия и Диоскорида<sup>32</sup>), а также исследования самих сохранившихся образцов античной живописи. Такие исследования (в последние годы они стали проводиться все чаще) значительно расширили рамки наших познаний, особенно в том, что касается живописи I века до нашей эры и двух последующих столетий<sup>33</sup>.

Для создания различных оттенков красного римским художникам требуется больше пигментов, чем для гаммы тонов любого другого цвета: это уже само по себе доказательство главенствующей роли красного цвета и его популярности на всем пространстве Римской империи<sup>34</sup>. Мы уже упоминали красную охру, гематит и киноварь, хорошо известные древним

<sup>28</sup> Так случилось, в частности, с Юлиусом фон Шлоссером (*La Littérature artistique, nouv. éd. Paris, 1984. P. 45–60*) и его многочисленными последователями. Шлоссер доходит до того, что называет рассуждения Плиния о греческом и римском искусстве «могилой знаний об античном искусстве». Это абсурд. Другие ученые упрекают Плиния в том, что он не может разобраться в собственных записях и заметках, путает одних художников с другими, сам себе противоречит, механически списывает у других авторов, своих предшественников. Все это – сплошные преувеличения и опять-таки анахронизм; к тому же Плиния зачастую плохо переводили. См. об этом: Croisille J.-M. *Plinius et la peinture d'époque romaine // Plinius l'Ancien témoin de son temps. Salamanque; Nantes, 1987. P. 321–337; Pigeaud J. L'Art et le Vivant. Paris, 1995. P. 199–210.*

<sup>29</sup> *Historia naturalis. XXXV, XII (§ 6).*

<sup>30</sup> *Ibid. XXXIII, XXVIII и XXXV, XXVII.* См. также: Trinquier J. *Cinaberis et sangdragon. Le cinabre des Anciens, entre minéral, végétal et animal // Revue archéologique. 2013. T. 56. Fasc. 2. P. 305–346.*

<sup>31</sup> О консерватизме и «реакционности» Плиния см. выступления на симпозиуме «Plinius l'Ancien témoin de son temps» (см. примеч. 28). См. также: Naas H. *Le Projet encyclopédique de Pline l'Ancien. Rome, 2002. Passim.*

<sup>32</sup> Vitruvius. *De architectura. VII. 7–14.*

<sup>33</sup> О древнеримской настенной росписи см. материалы очень полезного симпозиума, который дает полную картину наших познаний в этой области по состоянию на конец XX века: Bearat H., Fuchs M., Maggetti M., Paunier D., éd. *Roman Wall Painting: Materials, Techniques, Analysis and Conservation. Proceedings of the International Workshop (Fribourg, 7–9 March 1996).* Fribourg, 1997. См. в особенности: Bearat H. *Quelle est la gamme exacte des pigments romains? P. 11–34.*

<sup>34</sup> Кроме доклада, указанного выше, см. содержательную статью, упомянутую в примеч. 30.

египтянам и грекам. Гематит в Риме, по-видимому, используется уже не так широко, во всяком случае для изысканной живописи, зато киноварь в большой моде, несмотря на ее высокую цену и вредность (это сильнейший яд). Например, она сплошь и рядом применяется в настенной живописи Помпеи для создания фона, причем всегда кричаще ярких тонов. Отсюда и красная доминанта в оформлении стен многих вилл, владельцев которых мы сегодня не побоялись бы назвать нуворишами. В самом деле, Плиний объясняет нам, что киноварь стоит «в пятнадцать раз дороже африканской охры» и что по цене эта краска не уступает «александрийской синей», то есть тому самому египетскому синему, о котором мы упоминали выше, – самому дорогому из пигментов Античности. В I веке нашей эры киноварь высшего сорта добывают на рудниках Альмадена, в самом сердце Испании. В Рим ее доставляют в виде минерала, затем обрабатывают в многочисленных мастерских, находящихся у подножия Квиринала. Это настоящий промышленный район, оживленный, шумный, зловонный и нездоровый. Есть и другая разновидность киновари, попроще, ее добывают в недрах вулканических гор Апеннинского хребта, но живописцы Помпеи, очевидно, пренебрегают этой краской: их заказчикам нужно только самое лучшее, самое дорогое, поражающее воображение.

Античная киноварь – это природный сульфид ртути. Изготавливать ее искусственно в то время еще не научились. Это произойдет только в эпоху раннего Средневековья, когда в Европе появится новый синтетический пигмент – вермильон. О нем разговор пойдет позже. Но у римских художников есть и другие красные пигменты, в частности разные виды красной охры, которые Плиний объединяет под общим названием *rubrica* и которые они используют как грунтовку под киноварь. Иногда они обходятся желтой охрой: нагревают ее, и, в зависимости от температуры, она превращается в оранжевую, красную, фиолетовую и коричневую<sup>35</sup>. К их услугам также природный гематит и другие разновидности этого красного минерала с высоким содержанием окиси железа. Наиболее дорогостоящий из таких пигментов привозят в Рим из города Синопы в Малой Азии, на берегу Черного моря; и в конце концов пигмент даже станут называть по названию этого города: *sinopis* или *sinopia*<sup>36</sup>. А его высокая цена объясняется тем, что его приходится доставлять морем в основные порты Римской империи.

Среди красных минеральных пигментов, которые использовали художники Рима (и всей Римской империи, поскольку всюду, или почти всюду, на ее территории краски у живописцев были одни и те же), назовем еще реальгар, природный сернистый мышьяк, который мы уже упоминали в связи с живописью Древнего Египта<sup>37</sup>, и сурик, искусственный пигмент, получаемый путем нагрева свинцовых белил до очень высокой температуры<sup>38</sup>. С термином «сурик» (*minium*) у римских авторов происходит, пожалуй, самая большая путаница. Это слово обозначает у них то собственно сурик, красную краску на основе свинца, то киноварь (у Плиния), то смесь различных минеральных пигментов, вписывающихся в гамму красных тонов. Действительно, римские художники и римские ремесленники часто пользовались смесью красок, в отличие от египетских, которые прибегали к этому крайне редко. Так, например, чтобы получить изящный розовый цвет, они пережигают свинцовые белила вместе с *rubrica* (красной охрой)<sup>39</sup>. А чтобы придать блеск гематиту, добавляют в него киноварь. В Древнем Риме приготовление красок часто превращается в сложную технологию.

<sup>35</sup> Возможно, некоторые росписи в Помпеях изначально были сделаны желтой охрой, которая от жара, вызванного извержением Везувия, превратилась в красную. Вот почему сегодня мы видим на стенах вилл столько красных тонов: не исключено, что до катастрофы на этих композициях желтого и красного было поровну. Такая гипотеза была выдвинута совсем недавно.

<sup>36</sup> Это латинское слово, как заимствование, сохранилось во французском языке: в настенной живописи, в частности во фресках, первоначальный контур рисунка наносится красной краской и называется *sinopia*.

<sup>37</sup> Его основной источник – рудник недалеко от города ПUTEОЛЫ в Кампании.

<sup>38</sup> Есть и более простой способ: окислить тонкие пластинки свинца, соединив их с известью, забродившей мочой или уксусом.

<sup>39</sup> Плиний дает этой смеси название *sandyx* (*Historia naturalis*. XXXV. il).

К перечню минеральных пигментов следует добавить еще несколько пигментов растительного или животного происхождения. Это различные виды красноватых смол местных (туи, кипариса) или экзотических (драцены) деревьев и в особенности так называемые «лаки»: красящие вещества (марена, кермес, пурпур), которыми окрашивают заранее приготовленный белый порошок минерального происхождения (каолин, алюминий)<sup>40</sup>. Как и у египтян, у греков и римлян лаковые краски бывают главным образом красных тонов (хотя Витрувий и упоминает загадочные желтые и зеленые лаки<sup>41</sup>); живописцы очень ценят их за то, что они почти не выцветают на свету.

## Окрашивание в красное

Оставим художников и обратимся к красильщикам, этим ремесленникам, которые могут так много поведать историю цвета. К сожалению, история красильного дела в древности нам практически неизвестна. С какой поры человек начал заниматься окрашиванием? Случилось ли это еще до того, как он перешел к оседлой жизни? При наших сегодняшних познаниях мы не в состоянии ответить на этот вопрос с полной уверенностью. Зато, не слишком рискуя ошибиться, можем сказать: первые опыты по окрашиванию, как и первые опыты в живописи, были предприняты в гамме красных тонов. Доказательством этого служат древнейшие фрагменты ткани, дошедшие до нас: они датируются не ранее, чем началом третьего тысячелетия до нашей эры, но на всех сохранились следы окрашивания только в один цвет – красный. Конечно, на изображениях, относящихся к более ранним эпохам, мы видим людей в одеждах разных цветов, но насколько верно эти изображения отражают цветовую реальность своего времени? Если на настенной росписи царь или герой изображен в красном, это еще не означает, что он действительно был одет в красное. Как, впрочем, не означает и обратного. Но подобный подход к исторической проблеме нельзя считать правомерным, какими бы ни были само изображение и создавшая его эпоха.

По многим сохранившимся документальным свидетельствам мы знаем, что древние египтяне были умелыми красильщиками. Плиний даже приписывает им изобретение протравливания, то есть использование особого вещества (квасцов, винного камня, извести), которое помогает пигменту глубоко проникнуть в волокна ткани и закрепиться в них<sup>42</sup>. Кроме того, в гробницах, среди прочих предметов и утвари, были обнаружены частицы тканей и одежды – конечно, их редко находили в захоронениях эпохи Древнего Царства, чаще в гробницах эпохи Птолемеев. Для создания гаммы красных тонов обычно использовали два основных красителя – марену и кермес, но археологи находят также следы пурпура, сафлора и хны. Те же красящие вещества встречаются на Ближнем Востоке и на значительной части средиземноморского региона в первом тысячелетии до нашей эры.

Хна – это кустарник, растущий в жарком климате; из его высушенных и измельченных листьев изготавливают пигмент, который может окрашивать в красный или красно-коричневый цвет не только ткани, но также кожу, легкую древесину, а еще волосы, ногти и кожу на различных частях тела; женщины пользуются ею как косметическим средством – подкрашивают щеки, губы, веки. У сафлора окрашивающей способностью обладают цветы: из них можно приготовить желтую и красную краску. Греческие и римские красильщики используют сафлор для создания оранжевых тонов. А для красных – марену, кермес и пурпур, которые они расходуют в большом количестве. Еще один широко используемый краситель – рокцелла, ее про-

---

<sup>40</sup> О пигментах, использовавшихся в Древнем Риме, кроме работ, указанных в примеч. 33, см. полезный краткий очерк в: Eastaugh N., Walsh V., Chaplin T., Siddall R. *The Pigment Compendium. A Dictionary of Historical Pigments.* Leyden, 2004.

<sup>41</sup> Vitruvius. *De architectura.* VII. 14.

<sup>42</sup> Brunello F. *The Art of Dyeing in the History of Mankind.* Vicenza, 1973. P. 38–46.

изводят из лишайника, растущего на скалах; по утверждению Плиния, больше всего ценится краска из разновидности, растущей на Канарских островах. Рокцелла – пигмент относительно дорогой, потому что лишайник трудно собирать, а затем он подвергается сложному процессу переработки; но он дает очень красивые оттенки красного с большей или меньшей примесью фиолетового и не требует сильного протравливания.

Марена – травянистое растение, которое в природе растет на различных почвах, в частности на влажных или заболоченных, и корни которого обладают высокой окрашивающей способностью. Нам неизвестно, когда (в V или VI тысячелетии до нашей эры, если не еще раньше?) и где (в Индии? в Египте? в Западной Европе?) люди впервые стали применять окрашивание, но мы знаем, что начали они с окрашивания в красные тона. Поэтому позволительно предположить, что первым красителем, который они использовали, была марена<sup>43</sup>. Этот краситель дает устойчивые, насыщенные тона, и красильщики еще в древности научились разнообразить оттенки, применяя различные протравы (сначала это были известь и выстоявшаяся моча, позже уксус, винный камень, квасцы). Со временем техника красильного дела усовершенствовалась, и в первом тысячелетии до нашей эры красильщики Средиземноморья полностью освоили процесс окрашивания мареной и стали получать целую гамму оттенков красного, хотя с другими цветами им не удалось добиться ничего похожего. Нам остается понять, каким образом, еще в эпоху неолита, люди додумались заглянуть под землю, выкопать корни марены, очистить их от кожуры, вынуть красноватую сердцевину, измельчить ее и использовать как красящее вещество. Сколько было неудачных попыток, бесплодных усилий, ошибок, роковых случайностей, прежде чем они добились успеха? Пока это остается тайной.

В Римской империи окрашивание мареной (*rubia*) постепенно превращается в целую индустрию. Некоторые регионы стали специализироваться на выращивании этой культуры: долина Роны, равнина По, север Испании, Сирия, Армения, побережье Персидского залива. Многие авторы дают подробные инструкции по выращиванию марены: почва должна быть прохладной, известняковой, достаточно увлажненной; сажать семена следует в марте; через полтора года растение достигнет нужной высоты, чтобы его листья и стебли можно было пустить на корм скоту (у коров и овец молоко от этого становится розоватым); но придется ждать еще полтора года, прежде чем можно будет выкапывать корни; их надо высушить, очистить от кожуры и истолочь в ступе; полученный таким образом порошок и есть краситель<sup>44</sup>. Выращивать марену нетрудно, однако надо принимать серьезные меры против крыс, которые очень любят ее коричневатые-черные ягоды. Крыс надо гонять, а ягоды собирать: Гален говорит, что это самое лучшее мочегонное. В античной медицине оно используется им очень широко.

Итак, марена обладает высокой окрашивающей способностью, дает замечательные красные тона, насыщенные и разнообразные. Но у всех у них есть недостаток: они матовые. Поэтому греческие и римские красильщики предпочитают марене другой пигмент. Он, конечно, дороже и производить его гораздо сложнее, но он дает более яркие оттенки красного. Это кермес, пигмент животного происхождения, его делают из высушенных насекомых, которых собирают на листьях различных деревьев и кустарников, растущих на побережье Средиземного моря, в основном на листьях дубов. Красящее вещество выделяют только самки, и собирать их надо только в определенный момент, когда они собираются откладывать яйца. Насекомых окуривают парами уксуса, потом высушивают на солнце, и они превращаются в некое подобие коричневатых зерен (*granum*); если истолочь эти зерна в ступе, из каждого выделится капелька жидкости ярко-красного цвета – это и есть пигмент. Он дает стойкие, насыщенные, сияющие тона, но, чтобы получить немного краски, необходимо огромное количество насекомых. Вот почему кермес стоит так дорого и применяется только при окрашивании роскошных тканей.

<sup>43</sup> Ibid. P. 14–15.

<sup>44</sup> Plinius. *Historia naturalis*. XXIV, LVI–LVII.

В работе со всеми этими пигментами римские красильщики не просто использовали познания и технические приемы древних египтян, финикийцев, греков и этрусков, а сумели развить и усовершенствовать их. Очень рано они стали объединяться в группы, каждая из которых специализировалась на одном цвете и одном красителе. Так, уже в последние годы республики *collegium tinctorum*, очень древнее профессиональное объединение красильщиков<sup>45</sup>, выделяет шесть категорий мастеров, окрашивающих в красный и близкие к нему цвета: *sandicinii* (которые окрашивают во все тона красного, какие может дать марена); *socinarum* (которые работают с кермесом); *purpurarii* (ярко-красные с лиловатым оттенком тона, получаемые на основе пурпура); *spadicarii* (темно-красные и коричневатого-красные, получаемые из древесины различных пород); *flammarum* (красные и оранжевые тона на основе сафлора); и *stocotarum* (желтые и оранжевые на основе шафрана)<sup>46</sup>.

В самом деле, за свою долгую историю римские красильщики достигли больших высот в искусстве окрашивания в разнообразные оттенки красного, фиолетового, оранжевого и желтого; в области черных, коричневых, розовых и серых тонов их успехи были более скромными; а в гамме синих и зеленых они не прибавили почти ничего нового к достижениям своих предшественников<sup>47</sup>. Складывается впечатление, что кельтские и германские мастера умели работать с этими двумя цветами гораздо лучше, чем римские. Но они передадут свои секреты римлянам сравнительно поздно, только когда в Рим придут «варварские» моды – сначала ненадолго, это будет в I веке, при Нероне и первых Флавиях; а в следующий раз – в III веке, когда в женской одежде зеленые и синие тона начнут вытеснять все остальные.

## Римский пурпур

Перейдем теперь к еще одному красящему веществу, более дорогостоящему, чем кермес, к гордости римского красильного дела – пурпуру.

По правде говоря, и в этой области римские красильщики не были первооткрывателями: свои знания они переняли у предшественников – греков, египтян и в особенности у финикийцев. Задолго до того, как Рим утвердил свое господство над Средиземноморьем, у его граждан окрашенные пурпуром ткани уже ценились выше и стоили дороже всех остальных. Они были признаком богатства и власти, к ним относились, как к сокровищам, в них одевали царей, военачальников, жрецов и даже статуи богов<sup>48</sup>. На то были две причины: во-первых, этот пигмент таинственного происхождения окрашивал ткани в такие сияющие оттенки, которых не мог дать никакой другой краситель; во-вторых, они были удивительно стойкими и не выгорали на свету. В отличие от других пигментов, у пурпура окрашивающая способность не слабеет с течением времени, а лишь усиливается и обогащается под воздействием света, причем не только солнечного, но и лунного, и даже от света простой лампы. Ткани приобретают новые, изменчивые, переливающиеся оттенки цвета, которых не было вначале. Цветовая гамма – от красного до фиолетового, от фиолетового до черного, иногда среди промежуточных тонов встречаются розовый, красно-лиловый, синий, а затем все возвращается к красному. Когда люди смотрят на пурпур, им кажется, будто перед ними какое-то живое, магическое существо. В самом деле,

---

<sup>45</sup> По преданию, корпорацию римских красильщиков учредил в VII веке до нашей эры царь Нума Помпилий, правивший в 715–673 годах. Разумеется, это всего лишь легенда, но она показывает, насколько давно возникло это профессиональное объединение: ремесло красильщиков считалось одним из древнейших в Риме.

<sup>46</sup> Brunello F. *The Art of Dyeing*... см. примеч. 42.

<sup>47</sup> В Античности, как, впрочем, и почти на всем протяжении Средних веков, окрашивать в настоящий белый, белоснежный цвет было практически невыполнимой задачей.

<sup>48</sup> В Риме долгое время был обычай одевать статую Юпитера Капитолийского в пурпурную мантию (иногда вместо этого мрамор расписывали суриком или киноварью). См.: Wunderlich E. *Die Bedeutung der roten Farbe im Kultus der Griechen und Römer*.

откуда взялась эта краска? О происхождении пурпура существует множество легенд. Самая распространенная из них, греческая, гласит, что удивительную красящую способность пурпура открыла собака (одни говорят, что ее хозяином был Геракл, другие – что она принадлежала критскому царю Миносу, третьи – что простому пастуху), которая рылась в песке на морском берегу, надкусывала раковины, и вдруг морда у нее окрасилась в красный цвет. В другом варианте, менее древнем и более прозаическом, говорится, что честь открытия пурпура принадлежит финикийским морякам: однажды, вытаскивая из раковин крупных моллюсков семейства иглянка, чтобы приготовить из них обед, финикийцы заметили, что пальцы у них стали ярко-красными, как будто их окунули в кровь<sup>49</sup>.

Действительно, античный пурпур производится из секрета желез некоторых моллюсков, обитающих у берегов Восточного Средиземноморья. Для получения самой дорогой и роскошной краски используются моллюски вида багрянка, по-латыни *purpura* (отсюда и название пигмента), а также представители семейства мурекс – *murex brandaris* (раковина удлиненной формы) и *murex trunculus* (раковина, по форме напоминающая конус). Этот последний вид дает самый изысканный пурпур. Его собирают в огромных количествах на побережье Палестины, особенно в районе Тира и Сидона, где еще и сегодня на месте бывших красильных мастерских можно увидеть гигантские нагромождения из обломков раковин. Но есть и другие виды пурпураносных моллюсков, их добывают у побережья Кипра, материковой Греции, островов Эгейского моря, Сицилии и, севернее, на берегу Адриатики. Исследователю непросто отличить одних от других: и у греков, и у римлян в разных текстах они очень часто выступают под разными названиями, поэтому сплошь и рядом возникает путаница<sup>50</sup>.

Добывать этих моллюсков, особенно *purpura* и *murex*, – дело очень трудное. Их можно ловить только осенью и зимой: весной, в брачный период, выделения теряют окрашивающую способность; а летом они прячутся от жары на дне, зарываясь в песок или забираясь под скалы. Поэтому сезон рыбалки приходится на осень и начало зимы: *purpura* ловят в открытом море, в сеть-ловушку, на наживку; а *murex* – у самого берега, на подводных скалах. Но самое главное – поймать и сберечь моллюска живым, потому что драгоценный сок он выделяет в момент смерти. Это секрет маленькой железы (древние считали ее печенью моллюска), которую надо очень осторожно извлечь из раковины, чтобы не повредить. Собранный секрет приходится подвергать многоэтапной обработке (выдерживание в соляном растворе, кипячение, выпаривание, процеживание), прежде чем сделать из него краску. Вот почему пурпур стоит так дорого. К тому же для извлечения даже небольшого количества сока надо собрать громадное количество раковин; а в процессе создания красящего вещества теряется до 80 % сырья. Если верить Плинию и другим авторам, чтобы получить фунт (324 грамма) пигмента, пригодного для окрашивания, надо израсходовать пятнадцать-шестнадцать фунтов сока!<sup>51</sup>

Несмотря на фундаментальные исследования и обширную библиографию, античный пурпур еще не открыл нам все свои секреты: химические процессы и технические приемы, с помощью которых содержимое раковины превращается в краситель, а краситель сливается воедино с окрашиваемой тканью, были и остаются профессиональной тайной древних мастеров. Тем более что в каждом регионе (если не в каждой мастерской) существуют свои приемы и свои хитрости, и они меняются с течением времени и под влиянием моды. Римляне изго-

<sup>49</sup> Об античном пурпуре существует огромная, но не всегда одинаковая по ценности литература; из нее можно порекомендовать: Born W. Purple in Classical Antiquity // Ciba Review. 1–2. 1937–1939. P. 110–119; Reinhold M. History of Purple as a Status Symbol in Antiquity. Bruxelles, 1970 (Latomus. Vol. 116); Daumet J. Etude sur la couleur de la pourpre ancienne. Beyrouth, 1980; Stulz H. Die Farbe Purpur im frühen Griechentum. Stuttgart, 1990.

<sup>50</sup> Зоологи XVIII и XIX веков вели нескончаемые споры о том, какой именно вид моллюска подразумевается под тем или иным названием. Это пустая трата времени, потому что несколько видов улиток могли называть одним и тем же словом и наоборот: для одного и того же вида могло быть несколько названий. Вдобавок древние часто принимали за отдельный вид то, что было всего лишь разновидностью. См. тексты, приводимые в кн.: Dedekind A. Ein Beitrag zur Purpurkunde. Berlin, 1898.

<sup>51</sup> Plinius. Historia naturalis. IX, LXI–LXV.

тавливают пурпур уже не так, как это делали финикийцы, некогда открывшие это вещество и поставившие его производство на коммерческую основу. Вкусы тоже меняются: похоже, в более поздние эпохи повышается спрос на все более и более темные тона, малиновые, синеватые, лиловатые, на свету отливающие золотом. Однако получаемые результаты сильно различаются в зависимости от вида моллюска, от сезона рыбалки, от пропорций, в которых смешиваются соки<sup>52</sup>, от срока их выдерживания на солнце, от квалификации мастера, от вида ткани и состава используемых протрав. А также от требуемых оттенков цвета, степени их яркости и насыщенности. В пределах цветовой гаммы, охватывающей красный, розовый, красно-лиловый, фиолетовый и черный, все кажется возможным<sup>53</sup>.

Зато мы лучше знаем другую сторону вопроса: организацию мастерских, структуру торговли, особенно в императорскую эпоху. Для мастерских необходимы сложное техническое оснащение и опытный персонал, а также инвестиции, которые могут предоставить только богатые «промышленники» и негодянты. Пурпур – экспортный товар и входит в число самых изысканных предметов роскоши. Оптовые торговцы снабжают им крупнейшие города Империи, где существуют специализированные магазины. В этих заведениях продаются и сам пигмент, и окрашенные им шерсть или шелк, а иногда и пурпурные ткани или одежда<sup>54</sup>. В Риме во II веке нашей эры высокосортная шерсть, выкрашенная настоящим тирским пурпуром (он самый дорогой), стоит в пятнадцать-двадцать раз дороже некрашенной. В этой сфере случаются и мошеннические проделки, за них строго наказывают, но от этого их не становится меньше. Самые распространенные виды мошенничества – подмена качественного пурпура менее качественным, смешивание соков, предварительное окрашивание рокцеллой или мареной, чтобы снизить производственные расходы.

В поздней Империи большинство крупных мастерских превращаются в императорские мануфактуры, имеющие в своем регионе монополию на вылов пурпуриноносных моллюсков, на производство, транспортировку и продажу краски. Частных предприятий становится все меньше, они ведут торговлю только на местном уровне и продают пурпур только невысокого качества. Стараясь ограничить расходы на роскошь у частных лиц – такое вложение средств признано непродуктивным, – императоры оставляют исключительно за собой право носить одежду из высококачественного пурпура. Впрочем, за все время императорской власти число людей, которым дозволялось носить пурпур, неуклонно убывало, и в конце концов его разрешили носить только жрецам, чиновникам и военачальникам при исполнении служебных обязанностей. Выражение «надеть пурпур» (*purpuram induere*) теперь получило новое значение: занять очень высокую должность в гражданской или военной сфере. А вот носить одежду, состоящую из одних лишь пурпурных тканей, теперь стало императорской привилегией, поскольку такая одежда символизирует абсолютную власть императора и его божественную сущность. Нарушение этой привилегии было преступлением, которое приравнивалось к государственной измене<sup>55</sup>. Светоний рассказывает, как во время царствования Калигулы (37–

<sup>52</sup> При Империи красильщики нередко смешивали в разных пропорциях сок мурекса (*bucinum*) с соком багрянки (*relagium*), чтобы получить особо изысканные либо новые оттенки.

<sup>53</sup> О необычайном разнообразии оттенков римского пурпура см.: André J. *Étude*... P. 90–105.

<sup>54</sup> Древние окрашивали в пурпур ткани главным образом животного происхождения – шерсть и шелк, реже хлопок, а лен – никогда. Шерсть окрашивают без предварительной обработки: после вымачивания в настое квасцов ее погружают в чан с горячим раствором пурпура и оставляют на долгое время, чтобы волокна успели полностью пропитаться краской. Чтобы получить нужный оттенок, в чан добавляют различные вещества, причем не всегда красящие: рокцеллу, марену, мед, бобовую муку, вино, воду.

<sup>55</sup> Besnier M. *Purpura* // C. Daremberg et E. Saglio. *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*. Paris, 1905. Vol. IV/1. P. 769–778; Schneider K. *Purpura* // *Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft* (Pauly-Wissowa). Stuttgart, 1959. Vol. XXIII/2. Col. 2000–2020.

41 годы нашей эры) сын царя Македонии Юбы Второго, дерзкий молодой щеголь, появился в Риме, с головы до ног одетый в пурпур: он был схвачен и казнен<sup>56</sup>.

Впрочем, частные лица вправе использовать пурпур как часть праздничной одежды, чаще всего в виде полосы или галуна. Эта полоса на белой тоге патрициев (долгое время ее могли носить только представители знатной молодежи) называется *clavus*; ее ширина и оттенок цвета указывали на происхождение, возраст, чин или размер состояния владельца. Частные лица могли также использовать пурпурные ткани для домашних нужд: делать из них одеяла, обои, занавеси, ковры, подушки. И римские богачи не пренебрегали такой возможностью. В одной из своих «Сатир», написанных в конце I века до нашей эры, Гораций издевается над неким Назидением, типичным парвеню, но с громадным состоянием, который после роскошного пира в своем глупом бахвальстве доходит до того, что вытирает стол пурпурной тряпкой (*gausare purpureo*)<sup>57</sup>.

### Красный в повседневной жизни

Из многочисленных тканей, которыми пользуются римляне в повседневной жизни, далеко не все окрашены в пурпур, но часто они бывают броских цветов. Подобно грекам, подобно большинству народов Античности, римляне любят яркие краски, резкие цветовые контрасты, полихромиию. Мы уже говорили, что вся античная скульптура и значительная часть архитектуры были многоцветными. Пора уже отказаться от образа белоснежной Греции и белоснежного Рима, который был создан в первых трудах по истории античного искусства, написанных в конце XVIII века в духе неоклассицизма, а затем подхвачен академической наукой и идеологией, растиражирован литературой и живописью, черно-белой фотографией, кинематографом и даже комиксами. Этот образ – ложь<sup>58</sup>. И в домашней обстановке, и в публичном пространстве древних окружает многоцветье. Большинство храмов и общественных зданий расписаны красками как внутри, так и снаружи: здесь есть и разноцветное убранство, и монументальная однотонная роспись, и чаще всего ее цвет – красный. В больших городах множество подрядчиков и рабочих кормятся тем, что мы сегодня назвали бы «малярными работами». Стены оставляют в первозданном виде, только если они из мрамора и ценного поделочного камня, но и в этом случае архитекторы подбирают плиты по цвету, так, чтобы возникало ощущение пестроты. Император Август, великий строитель, хвастался тем, что получил в наследство Рим из камня, а оставит после себя Рим из мрамора. Это, конечно, так, однако речь идет вовсе не о сплошь белоснежном мраморе; кроме того, божественный Август все же несколько преувеличивает. Основной строительный материал для особняков и обычных доходных домов (*insulae*) – не камень и не мрамор, а обожженный кирпич, который может быть любых оттенков, какие только возможны в гамме красных тонов. Кирпич и другой материал того же цвета и многообразного назначения, черепица (*tegula*), превращают Рим не в белый, а в красный город. То же самое, впрочем, можно сказать и о других крупных городах Империи.

Не надо забывать и о другом материале, который широко используется римскими строителями – дереве. Из-за этого часто бывают пожары. Самым известным стал пожар 64 года, когда Нерон обвинил христиан в поджоге (что было неправдой), но случались и другие, уничтожавшие целые кварталы. Собственно говоря, пожары вспыхивают почти каждый день, о чем в конце I века упоминает Ювенал: «Когда я смогу жить в таком месте, где днем ничего не горит, а ночью не просыпаешься от пожарной тревоги?»<sup>59</sup> Эти жалобы не просто баналь-

---

<sup>56</sup> Светоний. Калигула («Жизнь двенадцати цезарей»). Гл. XXXV.

<sup>57</sup> Гораций. Сатиры. Кн. II, 8, 10–11.

<sup>58</sup> Jockey P. Le Mythe de la Grèce blanche.

<sup>59</sup> Ювенал. Сатиры. III, 196, и XIV, 305. См. также свидетельство Ульпиана, юрисконсульта и префекта преторианцев

ный литературный прием, они отражают реальную ситуацию, которая, со своей стороны, тоже способствует превращению крупных населенных пунктов античного мира в «красные города». Многие авторы рассказывают о том, как часто возникают возгорания в кварталах простонародья. Тем более что в большинстве римских жилищ огонь не гаснет круглые сутки: очаг служит не только для приготовления пищи, это своего рода алтарь, безмолвный распорядитель семейных трапез и церемоний, он помогает поддерживать связь с предками, оберегает семью и обеспечивает продолжение рода. Дать очагу погаснуть – дурная примета. А вот наблюдать за ним, подмечать формы и цвета, которые принимают языки пламени, – распространенный способ гадания. Если пламя ярко-красное, что бывает редко, это предвещает какое-то важное событие<sup>60</sup>.

В домах патрициев интерьер не такой строгий, как представлялось археологам XIX века. Конечно, мебель не отличается разнообразием, мелких предметов почти не увидишь, но стульев и кресел много, и выполняют они различные функции: можно на них сидеть, возлежать, позировать, а также с их помощью демонстрировать, разграничивать и организовывать домашнее пространство. Часто они прикрыты более или менее небрежно наброшенной тканью, цвет которой бывает разным и меняется в зависимости от моды, но чаще всего выдержан в красных тонах, равно как и стены и вся обстановка в целом. Так продолжается как минимум до конца II века.

Наблюдается ли та же тенденция и в одежде? На такой вопрос ответить нелегко. Долгое время при изучении одежды Древнего Рима, как и одежды любой другой исторической эпохи, цвета вообще не принимались во внимание. Исследователей интересовало другое: археология форм, количество предметов, из которых состоял костюм, состав тканей, аксессуары, а о цветовой гамме никто и не думал. К тому же древние тексты в этом отношении не слишком многословны, а изображениям доверять нельзя. Авторы охотно рассказывают о чьей-то экстравагантной или даже скандальной манере одеваться, но о цветах повседневной одежды говорят очень мало. На изображениях люди, как правило, запечатлены либо в одежде причудливых цветов, либо в одежде, цвета которой соответствуют особым обстоятельствам, но в обычной – крайне редко. И все же, насколько можно судить, четыре цвета встречаются чаще других: белый, красный, желтый, черный, и каждый – во множестве разнообразных оттенков. Желтый и оранжевый носят главным образом женщины; черный – некоторые судейские и те, кто соблюдает траур: впрочем, сплошь и рядом это темно-серый или темно-коричневый, а не настоящий черный. При Империи богатые выскочки любят щеголять в красном, тогда как «старые римляне» остаются верны белому или некрашеной шерсти<sup>61</sup>. Несколько раз, притом с течением времени все чаще и чаще, появление новой моды – пришедшей с Востока или от варваров – вносит разнообразие в устоявшуюся цветовую гамму. При Нероне некоторые патриции и даже сам император бросают дерзкий вызов общественному мнению: одеваются в зеленое. Но заметнее всех нарушают традицию римские матроны: они изменяют привычной хроматической триаде «белое-красное-желтое». С конца I века их видят в синем, в фиолетовом, в зеленом или, подобно кельтам и германцам, в туниках (*tunicae*), платьях (*stolae*) и плащах (*pallae*) в полоску, в клетку, с ободком вокруг талии и всевозможными разноцветными узорами.

Если нам мало известно о цветах одежды римских матрон, то о цветах их косметики мы знаем больше. С установлением Империи они начинают краситься очень ярко и заметно: белым (мел и свинцовые белила) красят лоб, щеки, предплечья; красным (*rubrica*, рокцелла<sup>62</sup>) – скулы и губы; черным (зола, угли различного происхождения, сурьма) красят ресницы и подводят

(III век): он жалуется, что в Риме каждый день вспыхивает по несколько пожаров: plurimis uno die incendiis exortis (Dig., I, 15, 2).

<sup>60</sup> Marquardt J. La Vie privée des Romains. Paris, 1892. Т. II. P. 123.

<sup>61</sup> Ювенал. Сатиры. X, 37–39; Марциал. Эпиграммы. II, 29–37.

<sup>62</sup> Rubrica – румяна на основе охры или земли, богатой оксидом железа; Fucus – румяна на основе рокцеллы.

глаза. Многие авторы с возмущением говорят о женских лицах, «размалеванных» *ornatrices* (служанками, занимавшимися туалетом госпожи), и о целом арсенале баночек и флаконов с притираниями, который держит у себя каждая матрона, чтобы наводить красоту. Но женщины, злоупотребляющие косметикой, не украшают, а уродуют себя, как утверждает Овидий, большой знаток женской красоты: «Искусство приукрашивания делает кожу женщины привлекательнее только при условии, что оно остается не слишком заметным»<sup>63</sup>. Через несколько десятилетий ту же мысль высказывает Марциал, обращаясь к некоей Галле, которая злоупотребляет гримом и у которой днем одно лицо, а ночью другое: «Ты мастеришь себе лицо, о Галла, с помощью сотен горшочков с притираниями, но лицо, которое мы видим у тебя днем, не спит вместе с тобой ночью»<sup>64</sup>.

Наряд женщины дополняют всевозможные драгоценности, амулеты, подвески. И здесь тоже доминирует красный цвет, не только потому, что он красивый и соблазнительный, а еще и потому, что он, как считается, приносит счастье. Вот для чего римлянки носят на себе драгоценные и полудрагоценные камни (рубин, гранат, яшму, сердолик), окрашенные и отшлифованные шарики стекломассы, кусочки киновари и коралла в оправе из благородного металла. Некоторые мужчины, особенно в эпоху поздней Империи, следуют примеру женщин – носят поверх одежды или под ней не слишком бросающиеся в глаза драгоценности или амулеты красного цвета, думая – как и люди палеолита, – что такие предметы могут уберечь их от зла. И чем ярче, насыщеннее красный цвет, тем сильнее действие драгоценного камня или амулета. Поэтому из камней больше всего ценится рубин. Это главный красный камень, у него много разных достоинств: говорят, он согревает тело, стимулирует сексуальную энергию, просветляет разум, отгоняет змей и скорпионов. Часто рубин отшлифовывают так, чтобы формой он напоминал каплю крови. Коралл тоже в цене: говорят, он предохраняет от многих опасностей, в том числе от молнии; многие моряки укрепляют на верхушке мачты «коралловый камень» (римские ученые считают коралл минералом). Говоря о драгоценных камнях и тканях, авторы соперничают друг с другом в изобретательности и в богатстве словаря, когда им нужно определить, какой из оттенков красного ярче и красивее остальных<sup>65</sup>. Как ни странно, победителем в этом хроматическом соревновании становится... цвет петушьего гребешка (*rubrum cristatum*). На наш взгляд, это неожиданный выбор, а вот римлян он, в общем, не удивляет: петух для них – предмет восхищения, почти религиозного поклонения. Петух является атрибутом многих богов (Аполлона, Марса, Цереры, Меркурия), он играет важную роль в гадательных практиках: изучив его пение, его походку, прыжки, хлопанье крыльями, его отношение к еде, гадалышки дают клиентам рекомендации, как им следует вести себя или какое решение принять. В кругу военных часто прибегают к таким гаданиям, чтобы узнать, стоит или не стоит ввязываться в бой. Немало военачальников обязаны петуху самой славной из своих побед. Что побудило Плиния, который тоже был военным, произнести удивительную фразу: «Петухи – властители мира»<sup>66</sup>.

Такой громкой славой петух во многом обязан своему красному гребешку. Понятно, что птица, которая носит на голове подобное украшение, должна быть любима богами, должна служить им вестником. При всем при том надо учитывать, что для римлян символика, связанная с красным, является более выразительной, чем символика, связанная с любым другим цветом, и они чутко реагируют на все, в чем, по их мнению, проявляется эта символика. Тит Ливий рассказывает, как однажды в Риме, зимой 217/216 года до нашей эры, в самый разгар Пунической войны, накануне нападения Ганнибала на римское войско, со скотного рынка (*forum boarium*)

<sup>63</sup> Овидий. Искусство любви. III, 29.

<sup>64</sup> Марциал. Эпиграммы. IX, 37–41.

<sup>65</sup> André J. Etude... P. 323–371.

<sup>66</sup> Plinius. *Historia naturalis*. X, XXIV–XXV.

сбежал рыжий бык, поднялся по лестнице доходного дома на четвертый этаж и выбросился в пустоту. Это чудо было истолковано как предвестие двух кровопролитных битв, в которых римляне были наголову разбиты: битвы при Тразименском озере и битвы при Каннах, двух едва ли не самых страшных военных катастроф в истории Рима<sup>67</sup>.

Если птицы с красным гребнем или красным оперением, равно как и животные рыжей масти, вызывают любопытство, тревогу или восхищение, то о рыжеволосых людях этого сказать нельзя. В Риме у рыжих дурная репутация: у женщин шевелюра огненного цвета – знак распутства; у мужчины это выглядит смешно и вдобавок наводит на мысль о его германском происхождении. Ведь в театре варвар-германец обычно представлен в карикатурном виде: он громадный (*proseus*), тучный (*crassus*), курчавый (*crispus*), краснолицый (*rubicundus*) и рыжий (*rufus*). А в повседневной жизни *rufus* – одно из наиболее распространенных бранных слов; и так будет еще очень долго: в кругу клерикалов этот обычай просуществует до конца раннего Средневековья<sup>68</sup>.

### О чем рассказывает лексика

Продолжим разговор о словаре и задумаемся над тем, с какой частотой, в каком контексте и с какой интонацией упоминаются в древних языках различные хроматические термины. Не надо проводить фундаментальное исследование, чтобы установить: слова «красный», «белый» и «черный» встречаются гораздо чаще, чем названия остальных цветов. Но во всех выборках и во всех словарях лидирует красный, именно с этим цветом связано наибольшее количество хроматических терминов как в греческом и латинском, так и в древнееврейском языке. Конечно, речь идет только о письменном языке, но у нас нет весомых причин считать, что в устной речи дело обстояло иначе.

Возьмем в качестве первого примера Библию и исследование ее текста, которое Франсуа Жаксон провел на материале ее древнейших версий на древнееврейском и арамейском языках<sup>69</sup>. Работа была проделана громадная, а результат оказался скромным: в Библии мало, очень мало упоминается о цветах. Есть целые книги, в которых нет ни одного хроматического термина (например, Второзаконие); другие упоминают о цветах, только когда речь идет о тканях; а в других случаях часто нельзя понять, что имеется в виду – материал (пурпур, слоновая кость, черное дерево, драгоценные камни и металлы) или цвет. Кроме того, в древнееврейском языке, на котором написана Библия, нет ни одного термина, обозначающего цвет как понятие, а в арамейском слово *tseva'* относится скорее к краске, чем к цвету. Но несмотря на все эти трудности и ограничения, исследование четко выявляет один лексический и хроматический факт: преобладание красного. Три четверти всех цветовых обозначений вписываются в гамму красных тонов; это весьма обширная гамма, ее диапазон – от рыжего до пурпурного, а между ними умещаются всевозможные оттенки светло- и темно-красного. За красными с большим отрывом следуют различные нюансы белого и черного, затем – коричневые тона. Желтый и зеленый попадают очень редко; синий вообще отсутствует. Но дадим замечательному лингвисту самому подвести итоги своих изысканий:

В библейских текстах определения цвета встречаются нечасто и всегда в привязке к конкретной ситуации. Например, когда речь идет о породе скота (здесь они выполняют ту же функцию, что и определения «пестрый»

<sup>67</sup> Тит Ливий. История Рима. XXI, 62.

<sup>68</sup> André J. Etude..., см. примеч. 26.

<sup>69</sup> Jacquesson F. Les Mots de couleurs dans les textes bibliques. Paris, 2008. Опубликовано на сайте лаборатории LACITO (CNRS); см. также его работу: Les mots de la couleur en hébreu ancien // P. Dollfus, F. Jacquesson, M. Pastoreau, éd. Histoire et géographie de la couleur. Paris, 2013. P. 67–130 (Cahiers du Léopard d'Or. Vol. 13).

или «полосатый»), или о кожном заболевании (в этих случаях чаще всего употребляется определение «белый»), или о великолепных тканях в убранстве храма (здесь упоминаются главным образом красный и пурпурный), или, реже, – о царской роскоши; а иногда они дополняют эмблематические системы, которые в то время еще только делали первые шаги. Поскольку Библия заботилась о точном соблюдении религиозных предписаний, в ней подробно описывается устройство походного храма и среди указаний, касающихся цвета, пурпурные и красные тона встречаются значительно чаще других. Красный здесь преобладает и занимает почетное место; белый следует за ним с большим отрывом и оценивается невысоко; о черном сказано совсем мало, но его оценку нельзя назвать низкой. Таким образом, мир, который мы находим в Библии, в хроматическом отношении достаточно разнообразен, но в любом случае он очень далек от устрашающе багрового ада, от жути черной тьмы и от невинной ангельской белизны, которые мы иногда без всякого основания ассоциируем с библейскими образами<sup>70</sup>.

Долгое время лингвисты и этнолингвисты всячески подчеркивали это доминирование красного – или, если брать шире, красно-бело-черной триады. Пусть и не во всех языках, как утверждают американские ученые Берлин и Кей в своей знаменитой работе «Basic Color Terms», опубликованной в 1969 году<sup>71</sup>, но, без сомнения, в очень многих. Изучив лексику около ста языков, Берлин и Кей выдвинули тезис, что хроматические термины появлялись в этих языках постепенно, один за другим, и установили график их появления. Как они утверждают, в каждом языке есть одно слово для белого и одно для черного; если есть третий хроматический термин, то он всегда обозначает красный; четвертый – либо желтый, либо зеленый; шестой – синий и т. д. Такая последовательность, по мнению авторов, имеет универсальный характер и обусловлена конкретной стадией технической эволюции, на которой находится данное общество: чем более технологически развито общество, тем богаче и разнообразнее его хроматический словарь. Это последнее утверждение вызвало справедливую критику со стороны многих ученых<sup>72</sup>. С одной стороны, говорят они, в лексике ничто не имеет универсального характера: в некоторых языках нет вообще ни одного хроматического термина, нет даже слова, обозначающего «цвет»; другие языки не знают понятий «белое» и «черное», а если и знают, то не расценивают слова, которые их обозначают, как хроматические термины. А с другой стороны (и это еще важнее), на данный момент никем не доказано, что существует связь между богатством словаря и техническим развитием: современные европейские языки в повседневной речи пользуются гораздо более бедным хроматическим словарем, чем тот или иной язык коренных жителей черной Африки, центральной Азии или Океании, на котором говорит очень небольшое число людей.

Но это не отменяет того факта, что в большинстве древних языков (и во многих современных в ранний период их развития) красный, белый и черный цвета упоминаются чаще, чем зеленый, желтый или синий. Вдобавок первые три цвета располагают более обширным словарем. Характерный пример – классическая латынь. В обиходном языке для белого и для черного есть по два слова – в первом случае это *albus* (молочно-белый) и *candidus* (белоснежный, ослепительно-белый), во втором *ater* (обыденный, тусклый, отталкивающий черный) и *niger* (яркий, насыщенный, привлекательный черный) – в то время как зеленый обозначается всего одним словом – *viridis*, для желтого есть несколько определений, но их смысловые гра-

<sup>70</sup> Ibid. P. 70

<sup>71</sup> Berlin B., Kay P. Basic Color Terms. Their Universality and Evolution. Berkeley, 1969.

<sup>72</sup> Conklin H. C. Color Categorization // The American Anthropologist. 1973. Vol. LXXV/4. P. 931–942; Saunders B. Revisiting Basic Color Terms // Journal of the Royal Anthropological Institute. 2000. Vol. 6. P. 81–99.

ницы размыты (*croceus, flavus, galbinus*), а для синего – несколько семантически не вполне ясных слов (*caeruleus, caesius, lividus*). Сказать по-латыни «синий» – дело нелегкое. Напротив, у красного есть четкое базовое определение (*ruber*), сопровождаемое своим более часто употребляемым двойником (*rubeus*), и обоих дополняет богатая, разнообразная лексика, отражающая очень широкую гамму оттенков красного. Талантливые авторы умеют ею пользоваться и никогда не употребят одно прилагательное вместо другого. Так, если речь идет о лице, они всегда найдут подходящее слово для нежного румянца на щеках красивой женщины (*roseus*<sup>73</sup>), обветренной кожи моряка (*coloratus*), красноватого загара крестьянина (*rubidus*) и отталкивающей красноты на роже германского варвара (*rubicundus*<sup>74</sup>). Римские историки, поэты и ораторы с большой тщательностью подбирают слова, чтобы точнее обозначить тот или иной оттенок красного; если речь идет о желтом, они уже не так стараются; почти совсем не стараются ради зеленого и никогда, или почти никогда, не тратят времени на подбор определений для оттенков синего.

А еще они придают большое значение истории слов, знают, что существует этимологическая связь между прилагательным *ruber* (красный) и существительным *ruber* (буквально: дуб, царь деревьев, но также выносливость, крепость, мощь). Красный – цвет силы, энергии, победы и власти. В символике красный порой сочетается с желтым – цветом, который в глазах римлянина олицетворяет Грецию, в редких случаях с зеленым или черным, но с синим, цветом варваров, – никогда. Чаще всего в Риме красный цвет сочетается с белым. Красный – соперник и в то же время антагонист белого, и так будет продолжаться долгие века. В западной культуре, от расцвета Рима до завершения раннего Средневековья, истинной противоположностью белого будет не черный, а красный.

Господство триады «красно-бело-черный» распространяется не только на обиходный язык. Оно наблюдается и в такой области, как имена собственные: эпитет, связанный с цветом, сначала становится прозвищем, а затем начинает использоваться как имя человека (Руфус, то есть *Rufus*, «Красный» либо «Рыжий»; Нигер, то есть *Niger*, «Черный»); названия этих трех цветов также входят в состав сложных слов, а также устойчивых сочетаний, которые становятся топонимами. Человек, прозванный «Красным», часто получает это прозвище за окладистую рыжую бороду или багровую физиономию, но может получить его и потому, что он гневливый, жестокий или кровожадный. А в названии места упоминание о красном цвете может указывать на природный цвет воды в реке, на цвет почвы или какой-нибудь горы поблизости, но может также указывать и на мрачный, зловещий вид этого места, на таящуюся в нем опасность или на запрет посещать его.

Так, в январе 49 года до нашей эры, когда Юлий Цезарь, преследуя Помпея, переправился через реку Рубикон (*Rubico* по-латыни, имя собственное, образованное от прилагательного *ruber*), он не только переправился через небольшую речку в Северной Италии, вода которой из-за особенностей местной почвы имела красноватый оттенок. Он еще – и это главное – пересек опасную «красную линию», некий запретный рубеж. В самом деле, Рубикон – естественная граница между собственно Италией и провинцией Цизальпийская Галлия; ни один полководец не имеет права переходить эту границу вместе со своей армией без разрешения Сената: это равносильно святотатству. Но Цезарь, не посчитавшись с запретом, проникает в Италию и тем самым развязывает гражданскую войну, которая завершится очень нескоро и последствия которой окажут серьезное влияние на будущее Рима.

Во многих отношениях эта «красная линия», даже в большей степени символическая, чем географическая, решила судьбу Империи, и цвет воды Рубикона не только приобрел

<sup>73</sup> В классической латыни *roseus* как хроматический термин означает отнюдь не «розовый», а исключительно «красный», и чаще всего яркий, нарядный оттенок красного, который мы называем алым.

<sup>74</sup> Об обозначении красных тонов в латинской лексике см.: André J. Etude... P. 75–127.

политическое измерение, но и стал поводом для создания поговорки. «Перейти Рубикон» значит нарушить запрет. Поставить все на карту и положиться на волю Судьбы. «*Alea jacta est*» – «Жребий брошен», – будто бы сказал Цезарь, перейдя реку<sup>75</sup>. Красные волны Рубикона воскрешают в памяти образ, отсылающий к событию совсем иного рода, из более древней эпохи, – волны Красного моря, которые преодолели евреи при исходе из Египта, чтобы достигнуть Земли обетованной<sup>76</sup>. Ведь и тут красный цвет имеет то же значение; он предстает нам как предупреждение об опасности и одновременно как предвестие нового начала, он придает происходящему особую важность и играет роль подлинного двигателя истории.

---

<sup>75</sup> По крайней мере, так утверждают Плутарх и Светоний. Среди обширной литературы на эту тему см.: Dubuisson M. *Verba uolant. Réexamen de quelques mots historiques romains* // *Revue belge de philologie et d'histoire*. 2000. Т. 78. Fasc. 1. P. 147–169.

<sup>76</sup> Исх. 14: 1–31. ЛЮБИМЫЙ ЦВЕТ

## **Любимый цвет VI–XIII века**

Для древних греков и римлян красный – первый из цветов, главный цвет. Но можно ли на этом основании назвать красный их любимым цветом? Судя по всему, нет. И не потому, что он не нравился, не был востребован, не потому, что его не восхваляли и не воспевали. Просто люди Античности еще не воспринимали цвет как абстрактное понятие. Современному человеку, говорящему на любом из европейских языков, не составляет труда сказать «я люблю красное и не люблю синее»: совокупность хроматических терминов для него не сводится к одним лишь прилагательным, но включает в себя и существительные, которые обозначают хроматические категории, как если бы речь шла об идеях или концептах. Но у людей Античности дело обстоит иначе. Цвет не существует как вещь в себе, как абстракция, самостоятельная и независимая; он всегда существует в привязке к некоему объекту, к явлению природы или живому существу, которое он описывает, характеризует или индивидуализирует. Разумеется, римлянин может сказать «я люблю красные тоги, я не люблю синие цветы», но ему было бы затруднительно заявить «я люблю красное и не люблю синее», не уточняя, о чем идет речь. А древнему греку, египтянину или еврею это было бы еще труднее.

## **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.