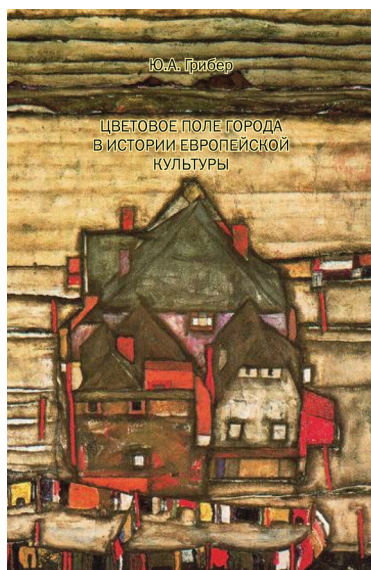




Юлия Александровна Грибер Цветовое поле города в истории европейской культуры

*Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=9528038*

*Цветовое поле города в истории европейской культуры. Монография. / Грибер Ю.А. : Согласие;
Москва, 2012*

ISBN 978-5-86884-149-1

Аннотация

Монография посвящена феномену городской колористики в истории европейской культуры.

Каждый исторический городской колорит рассматривается как своего рода сложная задача, которая решается в контексте анализа социальных связей и культурных кодов отправителей и получателей цветовых сообщений. Понятие поля становится концептуальной призмой, позволяющей наблюдать городскую жизнь как часть большой социокультурной системы. Таким способом восстанавливается хронология происхождения цветовых образов городского пространства, анализируется их развитие, механизмы темпоральности и устаревания.

Книга адресована культурологам, философам, искусствоведам, социологам, психологам, исследующим проблему семантики цвета, и всем интересующимся.

Содержание

Введение	5
Глава 1	15
Глава 2	24
Глава 3	34
Конец ознакомительного фрагмента.	42

Юлия Александровна Грибер

Цветовое поле города в истории европейской культуры. Монография

Рецензенты:

доктор философских наук, профессор А.Я. Флиер,

доктор культурологии, профессор Н.В. Серов

В оформлении обложки использован городской пейзаж Эгона Шиле «Дома с пестрым бельем (Пригород II)», 1914 г.

Введение

Книга посвящена феномену городской колористики в истории европейской культуры – теме, которую вряд ли можно отнести к традиционным для социокультурного дискурса.

Возможность говорить о цветовых характеристиках городского пространства как о некоем единстве требует многочисленных уточнений.

Цветовое пространство города представляет собой довольно сложное по своей структуре образование, своего рода интерьер, образованный из общественных и жилых зданий, хозяйственных построек, технических сооружений, «зеленой» архитектуры и даже одежды горожан.

Одежда особую значимость приобретает во время празднеств и совершения ритуалов. Например, в Большом Петергофском дворце при Елизавете на торжественных выходах и балах дамы и кавалеры должны были надевать специальные «петергофские платья», гармонирующие с наружной окраской дворца и зеленым и белым цветами сада с фонтанами. В камер-фурьерском журнале от 28 мая 1752 г. читаем о том, что «...посланы придворные лакеи с письменным объявлением, что ея императорское величество соизволила высочайше указать – объявить обер-гофмейстерине, гофмейстерине, статсдамам, фрейлинам, придворным кавалерам с фамилиями, а генералитету первым четырем классам с фамилиями ж, во время высочайшего ея императорского величества в Петергофе присутствия, в куртажные дни иметь платье: дамам кафтаны белые тафтяные, обшлага, опушки и гарнитуровые зеленые, по борту тонкий позумент серебряный, на головах иметь обыкновенные папельон, а ленты зеленые, волосы вверх гладко убраны; кавалерам: кафтаны белые же, камзолы, да у кафтана обшлага маленькие разрезные и воротники зеленые, кто из какой материи пожелает, с вкладкою серебряного позумента около петель, чтоб кисточки серебряные ж, небольшие, как оные прежде сего у петергофского платья бывали»¹. Дворец в соответствии с темной зеленью сада и белизной фонтанных струй также красился при Елизавете в зеленый и белый цвета².

В дизайне городской среды советского периода доминировал красный цвет. Цвет фасадов зданий подчинялся стилевым традициям: охра, зеленый, однако цвет крыш, свет, ландшафтный дизайн (мощение, «зеленая» архитектура, подпорные стенки), легковозводимые конструкции (павильоны и киоски), городской дизайн (мосты, ограждения, остановки общественного транспорта), произведения монументально-декоративного искусства и наружная реклама были переполнены красным. Большинство зданий центра города имело красные крыши. В городе существовало несколько зданий, фасады которых были выделены красным цветом и использовались для размещения плакатов. Фотоматериалы показывают, что все здания повышенной семиотичности в советских городах были дополнительно обозначены красными декоративными растениями.

На территории постсоветского пространства политическая актуализация знаковой функции цвета в городском пространстве связана с чередой «цветных» революций. Так, идея заполнить все пространство городов объединившим украинскими революционерами оранжевым реализовывалась с помощью апельсинов, которые сторонники Ющенко раздавали

¹ Успенский А.И. Императорские дворцы: В 2 т. Т II. Ораниенбаум. Царское село. Павловск. М.: Печатня А.И. Снегиревой, 1913. С. 47.

² Лихачев Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. 2 изд., испр. и доп. СПб.: Наука, 1991. С. 16.

участникам акций и простым прохожим, элементов одежды, ленточек, которые привязывали к веткам деревьев.

В городской культуре цвет всех элементов рассматривается как некий общий концепт, оторванный от его материальных носителей. Цвет одежды, природы, архитектуры участвуют в формировании целостного образа, культурный статус которого гораздо шире образующих его частей. По мнению А.В. Ефимова, культурные формы городского пространства представляют собой «систему множественности цвета архитектурных и природных объектов, технических сооружений, объектов городского дизайна, произведений искусств и других составляющих, образующую подвижное цветопространственное поле»³.

Применение теории поля, заимствованной из физики, развитой в трудах К. Левина, а затем адаптированной для социологических и культурологических исследований П. Бурдьё, представляется в этой связи одним из наиболее перспективных в методологическом плане направлений анализа городской колористики, поскольку позволяет избежать крайностей как универалистских (К. Ясперс), так и локалистских (Н.Я. Данилевский, О. Шпенглер) культурологических подходов.

Как известно, П. Бурдьё описывал «социальное поле» как «многомерное пространство позиций, в котором любая существующая позиция может быть определена, исходя из многомерной системы координат, значения которых коррелируют с соответствующими различными переменными»⁴, как «автономный универсум, пространство игры, в котором играют по своим особым правилам, и люди, включенные в эту игру, имеют, соответственно, специфические интересы, определенные не самими доверителями, а логикой игры»⁵.

Для культурологического изучения цветового пространства города понятие поля обладает особой эвристичностью, поскольку задает особую методологическую перспективу, позволяющую соотнести физическое и социальное пространства (по мысли П. Бурдьё, нужно «действовать исходя из того, что человеческие существа являются в одно и то же время биологическими индивидами и социальными агентами, конституированными как таковые в отношении и через отношение с социальным пространством, точнее с полями»⁶) и увидеть в изменениях и типах цветовой ткани городов топологию культуры, выстроить историческую типологию культурных форм городского пространства в соответствии с типами социальной структуры города.

Цель настоящего исследования – предложить интерпретацию хромодинамики культурных форм города как индикаторов поляризации культуры, проанализировать градостроительную живопись как художественное воплощение социокультурной сегрегации, выявить и обосновать историческую, территориальную и социальную типологию хромодинамики форм городского пространства в истории европейской культуры.

Под влиянием теоретиков структурализма и постструктурализма (А.-Ж. Греймаса, Р. Барта, Ж. Лакана, М. Фуко, Ж. Дерриды и др.), отождествивших сознание человека с письменным текстом, в работе поставлена цель особого культурологического «прочтения» рассматриваемых как текст цветовых пространств европейских городов, их восприятие и интерпретация как особых «отпечатков» социальных состояний общества.

В центре внимания находится символическая социокультурная динамика, понимаемая как изменение значений и смыслов, придаваемых архитектонике цветового пространства города.

³ Ефимов А.В. Колористика города. М.: Стройиздат, 1990. С. 225.

⁴ Бурдьё П. Социология социального пространства / пер. с франц.; отв. ред. перевода Н.А. Шматко. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 2005. С. 16.

⁵ Там же. С. 172.

⁶ Там же. С. 49.

Отправным пунктом исследования является идея о том, что, располагаясь рядом или на определенном расстоянии друг от друга, сходные по цвету поверхности образуют в цветовом пространстве города «цветовые созвездия» и заметно выделяющиеся на их фоне «супер-фигуры»⁷, цвет которых имеет ярко выраженный знаковый характер и скрывает глубокие и сильнодействующие на человека символы. Как правило, цвет наделяется символическим смыслом, адекватным общему слою понятий и смыслов конкретной культуры, и лучше других знаков выражает культурное содержание и характер эпохи.

Цветопространственное поле города неоднородно и имеет характерные маркеры, одним из которых является архитектура. Особенность архитектуры – значительный временной масштаб ее существования: «в действительности архитектурный продукт используется, но не потребляется; по экономическим и статическим соображениям его можно уничтожить, но нельзя радикально изменить»⁸.

История оставляет в городском пространстве свои материальные следы, превращая город в «удивительное чудовищное создание», поскольку мы не можем, «эвакуировав население, взорвать старые города и выстроить новые на новом месте по новому плану»⁹.

Материальная жизнь архитектуры запечатлевает колористику, художественные стили эпох, фиксирует их влияние на людей, роль в организации поведения и быта, формировании культурно-идеологических ориентиров и делает архитектуру одним из главных индикаторов хромодинамики городского пространства.

Анализ архитектуры как отражения и следствия социальных процессов имеет долгую и богатую именами историю. Именно в таком контексте рассматривал римское и греческое зодчество уже Марк Витрувий Поллион, архитектуру Ренессанса – Дж. Вазари, Дж. П. Беллори – творчество Ф. Борромини, более широкие исторические обзоры развития архитектуры в социальном контексте представили А. Бене, Г. Вельфлин, З. ГИдеон, В.М. Лампугнани, Г.А. Платц, Н. Певзнер, Г.-Р. Хичкок, анализ отражения в архитектурной практике социокультурной динамики общества содержат работы М. Вебера, Г. Зиммеля, М. Дюркгейма, Г. Спенсера, К. Манхайма, Н. Элиаса.

Э. Дюркгейм относит типы архитектуры к устойчивым морфологическим социальным фактам и утверждает географическое отображение в «материальном субстрате» общества его социальных реалий. Он пишет о том, что существует определенный конформизм в организации городского пространства, под действием которого «мы... не можем избирать форму наших жилищ, как и фасон наших одежд: первая обязательна в такой же мере, как и последний». «Тип наших строений представлял собою лишь тот способ, которым привыкли строить дома все вокруг нас, и отчасти, предшествовавшие поколения»¹⁰. Г. Зиммель считает, что поскольку в произведении искусства «форма, данная природой, раскрывает себя в качестве ставшего наглядным духа, он здесь больше не стоит за видимым природным содержанием, но все элементы образуют неразрывное единство»¹¹, городские пространства хорошо выражают то, что происходит в обществе. Показывая, в первую очередь, влияние технического прогресса на формирование новых тенденций в архитектуре и градостроительстве, З. ГИдеон считает, что «архитектура дает безошибочное представление о том, что действи-

⁷ Minah G. Blackness. Whiteness. Chromaticness. Formulas for High Visibility in the Modern City // Color Communication and Management. AIC Proceeding / ed. by A. Hansuebsai. Bangkok, 2003. P. 28.

⁸ DeFusco R. Architektur als Massenmedium: Anmerkungen zu einer Semiotik der gebauten Formen. Guetersloh: Bertelsmann Fachverlag, 1972. S. 22.

⁹ Миллс Ч.Р. Социологическое воображение/ пер. с англ. О.А. Оберемко; под общей ред. и с пред. Г.С. Батыгина. М.: Издательский дом NOTA BENE, 2001. С. 8.

¹⁰ Дюркгейм Э. Социология, Ее предмет, метод, предназначение / пер. с фр. А.Б. Гофмана. М.: Канон, 2006. С. 39.

¹¹ Зиммель Г. Флоренция // Логос. 2002. № 3–4 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.mss.ru/logos/2002/3/zimmflor.html> (дата обращения 28.02.2012).

тельно происходило в определенный период. <...> Мы узнаем по зданиям и сооружениям характер эпохи так же легко, как почерк друга, даже при умышленном его изменении»¹². Это особое качество, которое Э. Дюркгейм называет «конформизмом», Г. Зиммель – «ставшим наглядным духом», З. Гидеон – «характером эпохи», Г. Вельфлин – «*Lebensgefühl*, или чувством жизни»¹³, а Н. Певзнер – «*Zeitgeist*, или духом времени»¹⁴ представляет собой, по их мнению, главную ценность архитектуры и является своеобразным «портретом» целых эпох и народов. Однако при этом за скобками рассмотрения остаются непосредственно связанные с архитектурой цветовые образы, которые в каждую из эпох охватывали ту или иную территорию, определенный круг материальных объектов и были функционально включены в социальное устройство общества, аккумулировали его культурные запросы и «дух времени».

Специфика архитектурного материала делает возможным не только качественный, но и количественный анализ цветового поля. Цвет отдельных архитектурных построек можно эмпирически законсервировать или, наоборот, реконструировать, извлечь и восстановить. Включающее методы точных наук исследование архитектуры позволяет не только строить теоретические модели, которые отражают внутреннюю структуру и внешние связи цветовых образов, но и, работая с конкретным эмпирическим материалом (опираясь на принцип «археологии знаний» М. Фуко), реконструировать реальные их физические свойства.

Архитектура задает определенную хронологию хромодинамики, позволяет установить одинаковые тенденции в развитии цветовой культуры городов, порождаемые взаимосвязями и взаимозависимостями различных регионов и стран, а также проследить принципы и механизмы процессов, в ходе которых в цветовых созвездиях и суперфигурах «овеществляются принятые обществом ценности»¹⁵.

Каждый цветовой образ «соозначивает ту или иную идеологию проживания»¹⁶ и рассматривается при таком понимании как способ проведения границы, разделяющей «свое» и «чужое» пространство¹⁷, превращая городской ландшафт в «композицию мест, наделённых смыслом» (В.Л. Каганский)¹⁸.

Созвездия и суперфигуры цветового поля представляют собой своеобразные микромиры, основу каждого из которых составляет особая мифология. Структура и функционирование цветовых мифологем в пространстве города демонстрирует особую картину мира, где они исполняют роль системы координат, в которой проходит городская жизнь. Практически в любом цветовом образе городского пространства можно обнаружить своеобразные устойчивые или даже стандартные формулы (клише, трафареты, штампы), свидетельствующие о стереотипности в сфере цветового проектирования.

Основу таких формул составляют традиционные сравнения и метафоры, которые поддерживают оппозиции и мифологемы. Оппозиция «свой-чужой» формируется поддержанием особого цветового словаря. Глубоким символизмом обладают используемые в планах цветовые фигуры, на первый взгляд случайные и побочные (например, круглое против-

¹² Гидеон З. Пространство, время, архитектура / пер. М. Леонене, И. Черня. М.: Стройиздат, 1984. – 456 с.

¹³ Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.: Изд-во В. Шевчук, 2009. – 344 с.

¹⁴ Pevsner N. *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*; Revised and Expanded Edition. Yale: Yale University Press. – 192 p.

¹⁵ Иконников А.В. Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве. М.: Ком-Книга, 2006. С. 11.

¹⁶ Эко У. *Отсутствующая структура. Введение в семиологию* / пер. с итал. В. Резник, А. Погоняйло. СПб.: Симпозиум, 2006. С. 302.

¹⁷ Гурин С.П. Образ города в культуре: метафизические и мистические аспекты // Топос: литературно-философский журнал. 30.06.2009 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.topos.ru/artide/6747> (дата обращения 03.03.2012).

¹⁸ Каганский В.Л. Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство. М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 576 с.

стоит угловатому, и во всех обнаруженных цветовых проектах преобладают обтекаемые границы). Распространены пространственные мифологемы острова (образа физической и психической изолированности), храма, дома, пирамиды, реки (воды). Композиционным стержнем цветовых образов является архетип пути-перемещения (дороги) между цветовыми образами.

Отметим, что цветовое пространство оперирует очень небольшим набором компонентов – отдельных цветов. Каждый из отдельных цветов может иметь глубокую собственную семантику. Однако гораздо более интересно и разнообразно по значению становится разнообразие, которое создается различиями в расположении, многообразием форм и сочетаний.

Семантику цветовых образов городского пространства, как правило, трудно почти адекватно выразить или объяснить словами, поскольку они редко представляют собой простые символы, эмблемы или аллегории. Значение в цветовом поле удается обозначить как примыкание к тому или иному образному строю, к которому отсылают общее настроение определенного цветового пространства или его отдельных элементов, связанные с ним ассоциации. Однако в цветовом поле существуют знаки разных уровней семиотичности – от простых до самых сложных.

Цветовые пространства города представляют собой «прототип произведения искусства, восприятие которого не требует концентрации и происходит в коллективных формах»¹⁹. Они «объясняют все на универсальном языке»²⁰. Под влиянием общепринятого употребления цветовых единиц, «узуса», формируются значащие формы и коды, денотативные и коннотативные значения, которые образуют структурные модели коммуникации и складываются в семиологический универсум²¹. Цветовые коды городского пространства воспроизводят готовые схемы, закрытые и застывшие во времени формы, информативная возможность которых уравнивается привычными системами ожиданий, а потому могут рассматриваться как риторика, т. е. убеждение²², сближая цветовые пространства с массовой коммуникацией (на сходство с массовой коммуникацией архитектуры указывал У. Эко, выделяя такие характерные для массмедиа черты архитектурного дискурса как побудительность, психологизм, не обязательность углубленной сосредоточенности в процессе потребления, неосознанное наделение архитектурного сообщения чуждыми ему значениями, максимум принуждения и максимум безответственности, быстрое старение и изменение значений, подверженность влиянию рынка)²³.

Одним из важных средств анализа хромодинамики культурных форм города становится философская категория целостности, которая начиная с античности активно разрабатывалась не только в философии (Аристотель, Платон, Г.В.Ф. Гегель, Ф.В. Шеллинг, М. Вундт, М. Мамардашвили) но и во многих других сферах науки и общественной жизни (В.Г. Афанасьев, И.В. Блауберг, Б.Г. Юдин).

Понимание целостности в проектировании цветового пространства города эволюционировало от меризма (от греч. *meros* – часть) к холизму (от греч. *holos* – целый). В первом случае свойства городской колористики рассматривались как сумма свойств ее частей (отдельных зданий и их элементов). Во втором утверждалась несводимость целого к его частям, обретение целым новых свойств по сравнению с его частями. С позиций системного подхода этот процесс трансформации понимания целостности представляет собой переход

¹⁹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе. М.: Медиум, 1996. С. 58.

²⁰ Бауман З. Индивидуализированное общество: пер. с англ. / под ред. В.Л. Иноземцева. М.: Логос, 2002. С. 59.

²¹ Эко У. Указ. соч. С. 269.

²² Там же. С. 297.

²³ Там же. С. 299–301.

от восприятия цветового пространства города как суммативной системы к его осмыслению в качестве системы интегративной.

Цветовое пространство города, рассматриваемое как интегративная система, где сумма частей несводима по своим признакам к целому, не исключает детальный анализ и конкретную разработку каждого отдельного здания, однако подчиняет этот процесс более крупной задаче. Цветовые проекты городского пространства основаны на различном соотношении цветовых элементов по величине (высоте, длине, ширине), геометрическому строению, положению в пространстве в системе трех координатных плоскостей, по массивности и пространственности. Однако цветовая организация рассматривается не просто как конгломерат разнородных цветоносителей, расположенных в определенном порядке. Гораздо больше значат размещение и характер взаимодействия цветовых пространств, которые придают городу лишь одному ему присущее качество.

Изменение понимания целостности в проектировании городского пространства означало переход от пассивной полихромии к активной (под пассивной полихромией А.В. Ефимов предлагает понимать «самостоятельное цветовой среды», активной полихромией ученый считает «ее сознательное построение»; эти две линии постоянно сосуществуют, конкурируют и взаимодействуют, однако «каждый последующий этап эволюции цветовой среды отличается возрастающей активностью»²⁴) и постепенное расширение пространственных пределов активной полихромии. Сначала человек научился «проектировать» цветное пространство собственного тела, раскрашивая его, и хотя «многое в отношении цвета на сегодняшний день остается спорным и вероятно никогда до конца не прояснится, — считает А. Хебештрайт, — однако совершенно очевидно, что первый осознанный контакт человека с краской был контактом с человеческой кожей»²⁵. Следующим этапом стало покрытие цветом бытовых предметов и орудий. На смену цветовому проектированию пространства отдельных зданий пришло цветное планирование группы зданий, затем цветовая планировка района и цветное проектирование городского пространства.

На сегодняшний день границы целостности расширились настолько, что М.Г. Бархин предлагает называть процесс формирования цвета города «градостроительной живописью», противопоставляя ее «фабульной живописи», ограниченной в размерах, и считая, что «градостроительная живопись органично сочетается с пластикой города, которую по аналогии можно назвать градостроительной скульптурой»²⁶.

Ф.Э. фон Гарниэр убежден, что такое расширение границ целостности в архитектурном проектировании в отдельных случаях приводит к тому, что архитектор пишет сообщение на языке, непонятном для того, кто воспринимает архитектурную колористику: «Взгляд архитектора с высоты полета над городом часто слишком удаляет его от своей постройки. Планируя, он мысленно не ставит себя около стен здания, чтобы почувствовать настроение, которое они создают. Хотя именно отсюда он должен смотреть, если хочет узнать и научиться использовать силу художественной колористики»²⁷.

А.В. Ефимов справедливо отмечает, что восприятие целостности города еще не предел в проектировании цветового пространства. «Сегодня это кажется невероятным, — считает ученый, — но (...) изменение отражающей способности земной поверхности в результате вырубки лесов, строительства и т. д. ведет к нарушению теплового режима, вызывает климатические изменения, что может быть сбалансировано определенными цветовыми меро-

²⁴ Ефимов А.В. Указ. соч. С. 224–225.

²⁵ Hebestreit A. Die soziale Farbe. Wie Gesellschaft sichtbar wird. Berlin-Munster-Wien-Zurich-London: Lit. Verlag, 2007. S. 20.

²⁶ Бархин М.Г. Архитектура и человек. М.: Наука, 1979. С. 158–159.

²⁷ Gamier von F.E. Meine farbigere Welt // Die Farben der Architektur: Facetten und Reflexionen / J. Uhl (Hrsg.). Basel [u.a.]: Birkhauser, 1996. S. 71.

приятными. К тому же появление новых транспортных средств, способных резко расширить границы восприятия объемно-пространственного окружения, выдвинет проблему его эстетического освоения»²⁸. Возможно, в будущем пространственные пределы активной полихромии раздвинутся настолько, что как системная целостность будет рассматривать уже колористика регионов или крупных районов земного шара.

Цветовое поле города, его созвездия и суперфигуры, можно рассматривать как в пространстве (и именно такая точка зрения на город является наиболее распространенной), так и во времени, как особую хронологическую последовательность. Кроме того, наблюдение цветопространственного поля города в его взаимодействии с двумя типами пространств – физическим и социальным – позволяет сделать предположение о его социальной дифференциации. Здесь имеется ввиду аналогия с известным тезисом И.А. Бодуэна де Куртенэ о «горизонтальном» (территориальном) и «вертикальном» (собственно социальном) членении языка²⁹. Под горизонтальным членением понимается выделение своего рода диалектов цветового языка по территориальному принципу. Под вертикальным членением – его специфические особенности у представителей отдельных социальных групп, или субкультур. Разные актеры, действующие в городском пространстве, по-разному воспринимают его, так как занимают в нем разные позиции и имеют разный габитус, понимаемый как «система схем восприятия и оценивания, как когнитивные и развивающие структуры, которые агенты получают в ходе их продолжительного опыта в какой-то позиции в социальном мире»³⁰.

Историческая хромодинамика предполагает наблюдение за своего рода космогонией цветовых созвездий в городском пространстве – изучение их происхождения и развития.

История развития официальных цветовых пространств тесно связана с искусствами, прежде всего с архитектурой и живописью. В основе выделения типов официальных цветовых пространств, в основном, различаются те же стили, что и в общем развитии искусств. В пределах этих стилей, связанных с господствующими идеями и «господствующей семантикой» эпохи³¹, цвет то выдвигается на первый план, то отступает на второй. Однако и в одном, и в другом случае цвет чутко реагирует на все изменения вкусов и настроений общества.

Великие стили (романский, готика, ренессанс, барокко, классицизм, ампи́р), развиваясь асимметрично и на разных территориях неодинаково, хотя и не заслонили локальных особенностей и специфики культурной эволюции отдельных регионов, все же довольно быстро и широко («как чума», с которой сравнивал Дж. Вазари движение готического стиля, «*maniera tedesca*» (от итал. «немецкая манера»), по Европе) охватили всю территорию Европы и оставили заметный след в ее цветовом пространстве.

Пространства практически всех перечисленных «официальных» стилей и эпох имели довольно четко очерченные территориальные границы (цветовое пространство представляло собой в этом случае своего рода комнату), включавшие одно или несколько зданий, ансамбль площади, ряд зданий одной улицы или квартала. Новый этап в развитии цветового проектирования городского пространства был связан с тем, что произошло размыкание этих границ, и цветовое пространство стало безгранично разнообразным, реализуя философский принцип свободы и демократический принцип равенства всего и всех.

Формировавшееся в каждом архитектурном стиле цветовое пространство имело идеологическое значение, поскольку существовало в «официальной» части города. Идеологический элемент постепенно зарождался и зрел внутри того, что Г. Зедльмайер называл «кри-

²⁸ Ефимов А.В. Указ. соч. С. 225.

²⁹ Бодуэн де Куртенэ И.А. Избранные труды по общему языкознанию. Т II. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963. – 391 с.

³⁰ Бурдые П. Указ. соч. С. 75.

³¹ Лихачев Д.С. Указ. соч. С. 359.

тическими формами»³², понимая под ними радикально новые формы, в которых можно распознать симптомы невидимых духовных сдвигов. Далее происходило закрепление новой идеологии в мировоззрении людей. По существу появление нового идеологического элемента и было каждый раз началом формирования нового архитектурного пространства.

Историческая хромодинамика связана с особыми механизмами темпоральности и устаревания цветовых пространств.

Любое изменение социальной структуры города неизбежно затрагивает цветовые конstellляции, а иногда запускает механизмы создания нового мира цветовых пространств. Каждая новая идея в городском пространстве сопровождается трансформацией старого, уже имеющегося архитектурного текста, который, накапливаясь, представляет собой в определенной степени проблему для вынужденных находиться в нем членов общества. Поэтому временные границы цветовых пространств нечетки и размыты. Новое цветовое пространство не может просто прийти на место старого, оно вливается в старый архитектурный текст. При этом трансформационные процессы запускает именно идеологическая интерпретация, а не перенесенные в новое городское пространство внешние впечатления и ассоциации. Новое цветовое пространство становится частью культуры только с того момента, когда получает идеологическое осмысление³³. Концептуальная идея диктует интерпретацию отдельных элементов. Цветовые пространства города складываются из ограниченного количества элементов, которые однако «читаются» в разных типах этих пространств неодинаково.

Особый исследовательский интерес для анализа исторической хромодинамики приобретают цветовые слои одной и той же постройки или ансамбля, связанные с феноменом «старения цвета». Наиболее часто подобным изменениям подвергались общественно-значимые, знаковые постройки. Так, Зимний дворец, построенный в Санкт-Петербурге в 1754–1762 годах, менял свой цвет не менее двенадцати раз: сразу после завершения строительства он имел песочный цвет фасадов, затем был перекрашен в зеленый (1888), темно-красный (1901), серозеленый (1927), ярко-оранжевый (1934). По данным К. Херма³⁴, цветовое оформление Бранденбургских ворот, возведенных в 1788–1793 годах в Берлине, включало девять слоев. За первоначальным белым цветом извести, имитировавшим мрамор (1791), последовала окраска масляными красками в светлокориновый (1804), затем в цвет песчаника (1816), в темно-серый (1840), светло-серый (1867–1868), потом была выполнена окраска бронзовой краской (1897), нанесена позолота (1898) и окраска масляными красками в цвет песчаника (начало XX века). В 1913 году началось обсуждение возможности удаления слоев краски, которое произошло в 1926–1927 годах и до сегодняшнего дня дает возможность увидеть натуральный цвет песчаника. Такая хромодинамика совпадает с волнами распространения в Европе «материального» стиля, когда в качестве цветовой основы в городском пространстве закреплялись естественные оттенки дерева и камня.

Обладая своеобразной колористической памятью, архитектура фиксирует взаимодействие со средой и сохраняет результат этого взаимодействия. В истории развития архитектуры довольно распространено явление цветовых воспоминаний – периодическое обращение к одним и тем же цветовым идеям, их повторы и реминисценции. Например, ренессанс во многом опирается на традиции византийского искусства, классицизм ориентируется на идеалы греческого и римского зодчества, необарокко использует архитектурные принципы

³² Зедльмайер Г. Искусство и истина. М.: Аxioma, 2000. – 272 с.

³³ Лихачев Д.С. Указ. соч. С. 150.

³⁴ Heese C. Probleme der Farbgebung // W. Arenhoevel, R. Bothe (Hrsg.). Das Brandenburger Tor 1791–1991. Berlin, 1991; Herm Ch. Die Farbigkeit der Fassade in der Restaurierung // Restauro. Forum für Restauratoren, Konservatoren und Denkmalpfleger. Pigmente an der historischen Fassade. März. 2007. S. 4–13 [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.restauro.de (дата обращения 12.12.11).

барокко, английское художественное движение искусств и ремесел – средневековые архитектурные знаки, рационализм идеологически связан с ренессансом. Такие повторы, между тем, произвольны и неслучайны. «Подобно тому, как письмо вырывается из состояния мертвой буквы только благодаря акту его прочтения, что предполагает и стремление его прочесть, и обладание навыками чтения и расшифровки заключенного в письме смысла, – объясняет «воскрешение» прежних символов П. Бурдье, – институтировавшаяся, объективированная история становится историческим действием, т. е. историей, приводимой в действие и действующей, если только за ее осуществление принимаются агенты, которых к этому предрасполагает их история и которые в силу своих предыдущих «капиталовложений» склонны к тому, чтобы интересоваться ее функционированием и обладают способностями, необходимыми для того, чтобы заставить ее функционировать»³⁵. Неправильно видеть в таких реминисценциях простую серийность одной и той же идеи. В своем развитии они скорее напоминают волны и могут быть рассмотрены как социальные куматоиды (от греческого *кица* – волна). Под социальным куматоидом, следуя теории социальных эстафет М.А. Розова³⁶, понимается объект, представляющий собой реализацию некоторой социальной программы на постоянно сменяющемся друг друга материале и подобно одиночной волне на поверхности водоема заставляющей колебаться все новые и новые частицы воды. Эта особенность волны – относительная независимость от материала, на котором она живет, – позволяет выделить в обществе широкий класс волноподобных явлений, объединенных данной характеристикой.

Что касается реставрации и реконструкции цветового пространства, то в каждую из эпох цветовой образ охватывал ту или иную территорию, включал определенный круг материальных объектов. Эти образы были настолько тесно связаны с социальным устройством общества, с культурными запросами и характером эпохи, что их практически невозможно достоверно воссоздать. «Главной причиной неудачных реставраций надо признать тот ложный взгляд, который в этом вопросе господствовал до сего времени, – пишет И. Грабарь. – К памятнику подходили с неперменным желанием восстановления его первоначального вида. <...> Если памятник надлежит восстановить, то его недостаточно раскрыть, освободив от наслоений времени: его надо еще доделать, „поновить», ибо иначе мы не получим его первоначального облика. Таким образом восстановление неминуемо приводит к тому самому „поновлению», которое безвозвратно отняло у русского народа сотни ценнейших памятников, им некогда созданных. <...> Ясно, что в основе восстановления лежит абсурд и самое восстановление – немыслимо, неизбежно произвольно и фантастично, ибо оно – всецело продукт личных вкусов и вкусов эпохи»³⁷. В этом смысле цветное пространство города не поддается реставрации. И этим существенно отличается от цвета отдельных архитектурных построек, который можно законсервировать или, наоборот, реконструировать, извлечь и восстановить.

Многие из цветных образов прошлых веков уже не обладают прежними значениями и не могут производить того впечатления, которые производили раньше. Во многом это связано с тем, что, современные постройки восстанавливаются на основе не культурологических, а историко-архитектурных исследований и в результате начинают выглядеть не так, каким были для современников, а так, какими их себе представляют реставраторы. Восстановленный таким способом цвет теряет свои главные качества. Даже если с полной достоверностью воссоздать в пространстве города цвета, которые в прежние времена считались

³⁵ Бурдье П. Указ. соч. С. 128.

³⁶ Розов М.А. Теория социальных эстафет и проблемы эпистемологии. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2006. – 438 с.

³⁷ Грабарь И. О древнерусском искусстве. Исследования, реставрация и охрана памятников. М.: Наука, 1966. С. 31.

роскошью и редкостью, и использовались, чтобы показать богатство и разнообразие, мы получим образ, в котором со временем изменилось самое главное – его смысл, концепт, идея.

Каждый колорит представляет собой в определенной степени задачу, которую люди осознанно или бессознательно стараются решить. Подходящий ответ удастся найти лишь если цветовой шифр рассматривать в контексте социальных связей, как часть культурного канона отправителя и получателя цветового сообщения. Каждый цветовой образ воплощает наглядный социальный порядок, «микрокосм социальных отношений», «поле противостояния власти и сопротивления ей»³⁸. В таком широком смысле он становится сразу и панорамой, и сочинением, и микрокосмом, и палимсестом³⁹.

³⁸ Зукин Ш. Ландшафты власти. От Детройта до мира Диснея: пер. В.В. Вагина [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.urban-club.ru/?p=91> (дата обращения: 02.03.2012).

³⁹ Зукин Ш. Указ. соч.

Глава 1

Цветовые пространства городов античности

Культура формирования городских цветовых пространств Античности начала складываться в I тысячелетии до н. э. под влиянием двух центров – сначала греческого, затем – римского. Вследствие отделения ремесла от земледелия и роста товарно-денежных отношений на присредиземноморских землях Эллады и Малой Азии появились греческие города-государства – полисы, жизнь в которых усилила социальные связи и зависимости.

Архаические полисы представляли собой столицы карликовых государств, территория которых, кроме самого полиса, включала также примыкавшие к ним политически зависимые деревни (комы), и могли иметь различное управление – олигархическое (например, в Спарте) или демократическое (например, в Афинах V в. до н. э.)⁴⁰.

Статусный портрет древних городов был достаточно прост и насчитывал не более нескольких десятков статусов. Однако здесь существовала выраженная имущественная и социальная дифференциация. В социальной структуре греческого города были хорошо различимы три класса, разные не только по способам получения и размерам богатства, но и по характеру своего менталитета и образу жизни.

Город разрушил сословную иерархию, и на вершине социальной структуры разместилась не только старинная родовая знать, но и вышедшие из простонародья собственники больших ремесленных мастерских, торговых кораблей и крупных денежных сумм, пускаемых в рост. Вместе они образовали социально неоднородный господствующий класс рабовладельцев. Основная часть полисного населения состояла из свободных мелких производителей, прежде всего земледельцев, которые в Афинах назывались зевгитами и фетами, а также зависимых работников и рабов⁴¹.

В Риме, где на протяжении первых веков его существования (VIII в. до н. э. – VI в. до н. э.) установилась царская власть, а затем аристократическая республика (V в. до н. э. – I в. до н. э.), двумя основными сословиями были патриции и плебеи. Патриции входили в состав сената, высшего органа власти, и занимали все высшие должности в государстве, в том числе и должности консулов – правителей государства. В городах римской империи социальная структура существенно усложнилась, включив всадников, нобилитет, вольноотпущенников, провинциалов.

Несмотря на выраженную динамику социокультурной гетерогенности, полис на протяжении всей своей истории оставался в глубине по сути тем же «примитивным аграрным организмом» и воплощал особый общественный идеал, связанный с ценностями общинной идеологии. Для их жителей он был единственным местом на земле, где они ощущали свое единение с другими людьми на основе права, были укрыты от врагов и неожиданностей судьбы стенами и защищены богами, создателями, родоначальниками и покровителями города⁴².

В формировании такого убеждения большую роль играла цветовая структура древних городов, замкнутая, простая и понятная для их жителей. Эта цветовая структура тщательно вписывала социальный порядок в развиваемую античной философией тему гармонии чело-

⁴⁰ История Древнего Мира: В 3 т. Т. 2. Расцвет Древних обществ. 2-е изд. / под ред. И. М. Дьяконова, В. Д. Нероновой, И. С. Свенцицкой. М.: Наука, 1983. – 574 с.

⁴¹ История Древней Греции / под ред. В. И. Кузищина. М.: Высшая школа, 1996. С. 158–168.

⁴² Кнабе Г.С. Древний Рим – история и повседневность. Очерки. М.: Искусство, 1986. – 207 с.

века и мира, в изначальный космический порядок, который имел божественную природу и синкретично соединял небесное и земное.

Древнейшие города были прежде всего религиозными, военными и дворцовыми центрами. Содержание цветковых образов формировалось под влиянием религии, которая носила государственный характер, служила политическим задачам и играла большую роль в поддержании социальной иерархии и порядка в древних обществах (в своих работах это хорошо показали И. Вах, П. Бергер, Э. Дюркгейм, Ж. Казнев, М. Мосс, С.Ф. Мур, С. Тамбайя, У. Уорнер, А. Юбер).

Поскольку религиозное сознание жителей древних городов носило народный, фольклорный характер, религиозные, мифологические и героические темы объединились здесь в одно единое художественное целое. Статус государственной религии получил культ богов-покровителей полисов, который с возникновением полисов вышел на первый план, сменив культ героев, духов-покровителей отдельных родов.

Следуя классической схеме закрытого общества, социальная структура рассматривалась жителями древних городов как физически, объективно предопределенная, а существовавшее социальное неравенство – как естественное. Именно поэтому в сложном упорядоченном единстве цветкового пространства древних городов в качестве одного из главных действующих лиц выступала природа – растения, деревья, водоемы (озера, реки, моря), земля, небо. Для города и значимых архитектурных построек выбирался подходящий ландшафт, специальное место, пейзаж которого мог сыграть определенную роль в формировании образа и рассматривался как выражение представления о родине. Сакральное отношение к природе отражало характерное для замкнутой маленькой древней общины обожествление именно местного пейзажа, который приобретал образ высказываний, исходящих от определенного субъекта и понимался как некий язык, но не относящийся к человеку, то есть как язык предметных знаков, язык «нуминозного»⁴³. Город строился как уютное жилище. Порядок освоенного пространства противопоставлялся хаосу бесконечности, перед которой люди испытывали страх⁴⁴.

Цветовые пространства античного общества носили характер гетерономии (от греч. *heteros* – другой, и *nomos* – закон). Их структура и распределение подчинялись всеобщему, продиктованному извне закону. Как и статусы, образ жизни в таком обществе был аскриптивным и предполагал строгое следование образцу. Репродукция цветкового пространства осуществлялась здесь в форме простого воспроизводства. Его семантические свойства были устойчивыми, поскольку это общество локализовалось в естественной среде, обладающей мифологическим характером.

В цветковом теле древнего города был отчетливо выделен его главный элемент – общественное пространство, которое стало ярким отличительным признаком новой рабовладельческой полисной цивилизации от предшествующей ей дворцовой цивилизации крито-микенской эпохи в Греции и от цивилизации этрусков, существовавшей на территории сложившегося позже древнеримского государства.

Создание нового социального пространства с центром на городской площади было очень важным шагом. Рабы, которые появились не только в домах знати, но и в хозяйствах зажиточных крестьян, обеспечили гражданам полиса избыток свободного времени, которое они могли посвятить занятиям политикой, спортом, искусством, философией. Свободнорожденные граждане большую часть своего времени проводили в толпе публичного простран-

⁴³ Хьюбнер К. Истина мифа. М.: Республика, 1996. С. 16.

⁴⁴ Возможно, на такое понимание структуры цветкового пространства как замкнутого, ограниченного участка оказал влияние характер греческого ландшафта: «расчлененное бухтами и реками побережье, ограниченные горами долины, разбросанные в Эгейском море на сравнительно близких расстояниях тела островов – всюду взгляд наталкивается на преграды, замыкающие небольшие, живописные участки пространства» (Кармин А.С. Культурология. М.: Лань, 2003. С. 140).

ства, доступного каждому. Это открытое, внешнее пространство включало главный жизненный центр города, которым стала агора, место народных собраний граждан и одновременно рыночная площадь.

Общественное пространство, обладавшее особой ценностью и служившее источником острой коллективной положительной эмоции, чувства общинной солидарности и равенства, делало город не просто городом, а, прежде всего, гражданской общиной, соединявшей «законы и стены», «дома и право», «пенаты и святыни» (Вергилий); «Верность и Мир, Честь и Доблесть, Стыдливость старинную» (Гораций)⁴⁵.

Для поддержания такого величественного образа нужны были мощные средства, механизмы и знаки, адресованные бесструктурной аудитории и понятные ей.

Значимость цветковых символов в социальном пространстве подчеркивалась их особым положением в пространстве физическом. Архитектура храмов, дворцов, театров и цирков давала возможность большому количеству людей наблюдать малое количество объектов⁴⁶. Понимая город как единое целое, греки стремились подчинить строгим правилам пространственную систему организации своих городов: сделать регулярным план города по горизонтали и создать монументальные ансамбли, расположенные в разных уровнях по вертикали. В горизонтальной плоскости наиболее значимый для них элемент должен был занимать центральную позицию. В вертикальной – располагаться выше. Так, главным монументальным ансамблем в греческом городском пейзаже был акрополь, который располагался в центре города на возвышении. Самый известный и яркий акрополь, Афинский, был построен на скалистом холме с пологой вершиной. Со своими красными и синими храмами он хорошо вписывался в широкую панораму охристых гор, голубого неба и синего моря⁴⁷ и был рассчитан на восприятие во время перемещения по определенной траектории проходившего раз в четыре года Панафинейского шествия, синхронно с движением солнца по небосклону. У подножия священной части города строились жилые кварталы и агора (торговая площадь). Афинская агора была не только застроена по периметру общественными и культовыми зданиями но, по некоторым источникам, даже озеленена по контуру платанами.

По цвету общественное городское пространство резко контрастировало с другими частями. В структуре города цвет был сконцентрирован лишь в одном месте – в городском центре, в его публичном пространстве. Цвет здесь был зрелищным сам по себе, независимо от его свойств, в остальном пространстве он практически полностью отсутствовал, поскольку существовавшее социальное неравенство и сопровождавшую его сегрегацию принято было скрывать, создавая образ солидарности и равенства.

По свидетельству античных писателей, жилые дома в Афинах были очень скромными, построенными, вероятно, из дерева и кирпича-сырца (они практически не сохранились), что соответствовало демократическим принципам того времени.

В Риме, где в конце республики и в I в. н. э. «обращались фантастические суммы денег»⁴⁸, демонстрация богатства эпатажила и вызывала массовое раздражение. Старые римские аристократы и полководцы вели скромный образ жизни. Подчиняясь этой идеологии и общественной морали, даже римские императоры упорно представляли свою власть как власть должностного лица, обычного гражданина республики, в руках которого лишь благодаря его личным заслугам, доверию сената и народа оказались сосредоточенными

⁴⁵ Кнабе Г. Свенцикая И. Античность и ее наследие // Очерки по истории мировой культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 33–34.

⁴⁶ Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / пер. с фр. В. Наумова; под ред. И. Борисовой. М.: «Ad Marginem», 1999. С. 316.

⁴⁷ Van Zanten D. The architectural polychromy of the 1830's. Reprint of the ed. originally presented as the author's thesis, Harvard University, 1970. New York & London: Garland Publishing, 1977. P. 64.

⁴⁸ Кнабе ГС. Указ. соч.

несколько магистратур. Еще в конце II в. до н. э. в Риме не было частных домов, которые стоили бы больше шести тысяч сестерциев. Богатство было желанным, но в то же время считалось каким-то нечистым и постыдным. На первом плане стояло представление о нравственном и должном. Не случайно здесь неоднократно принимались сумптуарные законы (законы Клавдия 218 г. до н. э., Оппия 215 г. до н. э., Гая Орхидия 181 г. до н. э., Фанния 161 г. до н. э., Лициния Красса 131 г. до н. э., Цезаря в 59 г. до н. э. и др.), ограничивавшие излишнюю роскошь (а цвет считался роскошью) в обстановке, одежде, быте. Один из самых известных ранних законов против роскоши был принят народным собранием в разгар трудной для Рима второй Пунической войны (218–201 гг. до н. э.) и запрещал женщинам носить драгоценности больше чем на пол-унции золота, появляться в цветных одеждах и пользоваться повозками⁴⁹. Вводимые лишь на время, такие законы полностью исполнялись. Их условия соблюдались даже после их отмены, а сама отмена вызывала неодобрение значительной части граждан и сенаторов, поскольку моральная санкция, в них заложенная, для людей существовала раньше и продолжала жить еще очень долго.

В результате действия этой моральной санкции городские центры, задуманные как единые, насыщенные общественными постройками ансамбли, резко контрастировали по цвету с жилыми кварталами. И этот яркий цветовой контраст был не случаен. Он должен был создавать иллюзию того, что город принадлежит его гражданам. Выделяясь на бесцветном фоне, роскошь общественного пространства играла в практической жизни древнего общества несравненно большую роль. Такая цветовая структура должна была выражать демократические начала, которые были свойственны идеологии полисов, т. е. делать ее пространство подлинно народным. В подсознании народа она поддерживала уверенность в том, что город принадлежит общине как целому и составляет условие ее выживания (выживание же общины составляет смысл жизни). И хотя такая уверенность, как правило, не опиралась на актуальный опыт, хозяйственный, политический или идеологический, именно она определяла распределение цвета в городском пространстве. Цвет выполнял здесь очень важную функцию: помогал установить социально-культурную однородность, немыслимую в рамках полиса и практически отрицавшую его⁵⁰.

Строительство зрелищных сооружений необходимо было не только для завоевания популярности у народа, но и для управления им, для поддержания определенной нормативно-ценностной иерархии.

Создаваемое для народа, публичное пространство было зрелищным, театральным, сформированным средствами синкретичного искусства древнего общества. Архитектура выполняла очень важную функцию в городской жизни в неразрывном единстве с изобразительным, сценическим, литературным, музыкальным искусством. Скульптура и живопись существовали не отдельно от архитектуры, а вместе с ней участвовали в формировании единого образа. Поскольку все празднества и обряды совершались снаружи, на площади перед храмом, важную роль играло именно внешнее пластическое решение фасадов. В темном внутреннем пространстве размещалась статуя божества, и это внутреннее пространство, хотя и следовало тому же художественному вкусу, подчинялось внешнему и было по отношению к нему второстепенным.

Важным моментом было при этом то, что цветовые акценты в пространстве античных городов образовывались фасадами храмов, которые, таким образом, служили не только культовыми, но и общественными зданиями.

Попадая в цветовое пространство горожанин чувствовал свою причастность к нуминозному, к священному, которое имело свои собственные законы, свою собственную диалек-

⁴⁹ Кнабе Г.С. Указ. соч.

⁵⁰ Кнабе Г.С. Указ. соч.

тику и «являлось человеку извне»⁵¹. Цветом очерчивались четкие границы, внутри которых можно было соприкоснуться со священным⁵². В пространстве древних городов священные места размещались в осязаемой близости и были наглядными, с помощью цвета их границы визуально расширялись и захватывали все общественное пространство, перенося и на него такие важные качества священного пространства как перманентность, автономность и иерофанический характер (А.-Р. Рэдклифф-Браун, А.-П. Элкин, Л. Леви-Брюль, М. Элиаде). Священные места не существовали сами по себе, всегда воспринимались лишь как «часть целокупности»⁵³ и обязательно включали в себя «идею повторения древней иерофании, благодаря которой они выделились, отделились от окружающего профанного пространства и тем самым были освящены»⁵⁴ и которая не просто преображала место из профанного в священное, но и поддерживала в нем эту святость. Поэтому священное место рассматривалось как неиссякаемый источник энергии и святости, а каждый человек, который попадал внутрь такого пространства, оказывался связанным со священным.

Цветовое наполнение пространства древних городов оперировало очень большим набором компонентов – отдельных цветов. Не удивительно, что такая сложная структура древней полихромии долгое время оставалась предметом многочисленных дискуссий. Несмотря на то, что культура античной Греции была самой влиятельной из всех существовавших за всю историю западных культур, и многое известно об архитектуре и обществе этого периода, до недавнего времени мы вообще мало знали о том, как тогда использовался цвет⁵⁵. Лишь в XIX веке известный спор о полихромии античной архитектуры, наиболее активными участниками которого стали О. Джонс, Г. Земпер, А.-К. Катрмер де Кенси, Ф. Куглер, А. Фуртвенглер, Дж.-И. Хитторф⁵⁶ спровоцировал активные естественнонаучные и искусствоведческие исследования древних построек, и полученные в ходе археологических экспедиций сведения позволили сделать сенсационные, но во многом до сих пор противоречивые выводы о характере существовавших в это время цветовых пространств греческих городов.

Ученые по-разному представляли себе структуру греческой полихромии. По мнению Ф. Куглера, цветом греки лишь подчеркивали архитектурные детали и красоту материала как такового⁵⁷. С точки зрения Дж.-И. Хитторфа, все плоскости фасадов полностью были покрыты тяжелым желтым цветом, уравновешенным звучными красными, синими и зелеными акцентами⁵⁸. Г. Земпер, соглашаясь с Дж.-И. Хитторфом в том, что окрашены были полностью все стены греческих построек, в отличие от него не был уверен в том, что все цвета равноправно участвовали в организации цветовых пространств и выделял один, самый главный в иерархии, доминирующий цвет – красный⁵⁹.

В основе существовавшего, на первый взгляд, цветового хаоса, лежало характерное стремление изобразить с помощью цвета свет. Античная традиция скорее всего оценивала

⁵¹ Элиаде М. Избранные сочинения. Очерки сравнительного религиоведения: перев. с англ. М.: Ладомир, 1999. С. 338.

⁵² Там же. С. 337–338.

⁵³ Levy-Bruhl L. L'expérience mystique et les symboles chez les primitifs. P.: Alcan, 1938. P. 183.

⁵⁴ Элиаде М. Указ. соч. С. 338.

⁵⁵ Color for Architecture / T Porter, B. Mikellides [Ed.]. NY: Van Nostrand Reinhold, 1976. P. 23.

⁵⁶ См. напр.: Hittorf J. Restitution du temple d'Empedocle a Selinonte, ou L'architecture polychrome chez les Grecs. Paris: Firmin-Didot freres, 1851. – 843 p.; Jones O. The grammar of ornament. London: Quaritch, 1910. – 157 p.; Kugler F. Ueber die Polychromie der griechischen Architektur und Skulptur und ihre Grenzen. Berlin: Verlag von Georg Gropius, 1835. – 76 S.; Semper G. Vorlaufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten. Altona: J.F. Hammerich, 1834. – 49 S.; Semper G. Über Polychromie und ihren Ursprung: ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde. Leipzig: Vieweg, 1851. – 104 S.

⁵⁷ Kugler F. Op. cit.

⁵⁸ Hittorf J. Op. cit.

⁵⁹ Semper G. Vorlaufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten.

значимость цветов по тому, сколько света они несли⁶⁰. Если присмотреться, как древние сами описывали свои постройки⁶¹, становится очевидно, что на первом плане у них находится вообще не цвет, а свет, свечение, блеск, огонь. Символизирующие союз с богами, они подчеркивали гетерономность существующего социального распределения. Они воплощали нуминозное, внушали страх и трепет, формировали представление о возвышенности и величественности отмеченных этими цветовыми знаками частей городского пространства.

Тот факт, что греки не смешивали цвета, позволил Г. Земперу сделать предположение о существовании в этот период особого отношения к свету, которое позже Д. Ван Зантен обозначил в своих исследованиях как «архитектурный люминизм»⁶² проводя интересную параллель с люминизмом в живописи, и понимая его как особое качество «светоносности» архитектуры.

«Древние не используют в декорировании смешанные цветовые полутона, – пишет Г. Земпер, рассматривая древнюю полихромия как важное средство объединения групп зданий друг с другом, с природой и с человеческой историей. – Переходы образуются здесь не на палитре, а прямо на стене, когда расположенные рядом цвета в орнаменте смешиваются оптически, если смотреть на них с определенного расстояния, но сохраняют при этом удивительную мягкую игру оттенков»⁶³. Цвет в таком пространстве создает иллюзию дрожащего свечения и способен визуальнo дематериализовать постройку, превратив ее в игру цветных рефлексов.

Идею о том, что свету в формировании цветового пространства древних городов отводилась важная роль, подтверждают данные о пространственной ориентации храмов – главных городских символов и цветоносителей. Составленный Х. Ниссеном список греческих храмов⁶⁴ показывает, что 73 % священных построек располагались в ориентированном на восток векторе шириной 60 градусов, 8 % – в таком же по размерам векторе, ориентированном на запад, таким образом, в целом, 81 % храмов были построены по оси запад-восток. По данным А. Бейер, начиная с 570 года до н. э. практически все греческие храмы были ориентированы исключительно на восток⁶⁵.

«Люминизм» древних цветовых пространств был созвучен архаическим убеждениям толпы. Если исходить из того, что в эпоху античности мастеров занимал не цвет как таковой, а свечение, вопрос о том, какой именно цвет в это время был божественным цветом, вообще, скорее всего, формулировать некорректно.

Д. Гейдж⁶⁶, Г. Земпер⁶⁷ в своих исследованиях пришли к выводу, что доминирующим (божественным) цветом античной архитектуры мог быть красный, поскольку воплощал огонь и свет. Начиная с древнейших времен этот цвет символизировал божественное. До V в. до н. э. греки грунтовали места захоронений красной краской, позже для этих целей стал использоваться синий цвет. Внутри многие храмы были окрашены красным. Известно также о существовании нескольких красных статуй римских богов. Красный повсеместно считался символом солнца. По этой причине красный рассматривался как цвет, родственнй золотому. Аристотель в своей цветовой шкале расположил красный цвет непосредственно

⁶⁰ Gage J. Kulturgeschichte der Farbe: von der Antike bis zur Gegenwart. Ravensburg: Maier, 1994. S. 27.

⁶¹ См., напр.: Gage J. Op. cit. S. 16.

⁶² Van Zanten D. Op. cit. P. 64.

⁶³ Semper G. Kleine Schriften. Nachdr. der Ausg. Berlin 1884. Hildesheim; Zurich [u.a.]: Olms-Weidmann, 2008. P. 236–237.

⁶⁴ Nissen H. Orientation. Studien zur Geschichte der Religion. Heft 2. Berlin: Weidmann, 1907. S. 230–236.

⁶⁵ Beyer A. Die Orientierung griechischer Tempel. Zur Beziehung von Kultbund und Tur // Licht und Architektur: Schriften des Seminars für Klassische Archäologie der Freien Universität Berlin / Heilmeyer W.-D., Hoepfner W. Tübingen: Wasmuth, 1990. S. 1–9.

⁶⁶ Gage J. Op. cit. S. 58.

⁶⁷ Semper G. Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten.

рядом со светом⁶⁸. «Несмотря на это красный цвет определенно был важен не из-за своего цветового тона, а потому что он в наилучшем виде воплощал свет»⁶⁹, – подчеркивает Дж. Гейдж. Это объясняет тот факт, что в некоторых греческих ритуалах, связанных с солнцем, как взаимозаменяемые цвета использовались красный и белый.

В то же время, божественный свет мог быть также и синим, и именно синий фон был распространен в ранних настенных мозаиках. Предполагают, что в Вавилоне синий цвет использовали для окраски городских ворот и храмов⁷⁰. Ворота богини Иштар, сооруженные около 586 года до н. э. как главные ворота Вавилона, столицы Вавилонской империи, были украшены рельефами из глазурованного кирпича. Первые плоские глазурованные плитки были синие и производились с добавлением меди.

Римская античность, многое заимствовавшая из традиции греческой культуры, вместе с тем, обладала яркими индивидуальными особенностями. Как и греки, римляне тоже широко использовали цвет в оформлении своих построек. Теоретические и прикладные исследования Дж. Винкельмана, Г. Земпера, К. Шефера, Г. Флепса показали, что не только греческая, но и римская архитектура были окрашены. Раскопки Дж. Винкельмана, проведенные в 1762–1767 годах в Помпеях, выявили широкий спектр применявшихся в архитектуре ярких и глубоких оттенков. В ходе изучения в 1913 году построек в Помпеях, Риме и Остии Г. Флепс установил, что в простейших случаях отделка стен предполагала их окраску по штукатурке в белый, светло-желтый или розовый цвет или непосредственно по кирпичной кладке в розовый, глубокий красный или светло-желтый тона⁷¹. Г. Земпер⁷² представил теорию, в которой высказал предположение о том, что все декоративные формы архитектуры и геометрический стиль имели текстильные корни.

Грандиозные общественные сооружения Рима, его храмы, форумы, базилики, термы, акведуки, триумфальные арки, амфитеатры, были не менее зрелищными, чем греческие постройки, но отличались своим гигантизмом, выражавшим амбиции римской аристократии и соответствующим гигантским масштабам государства. На характер римской архитектуры значительное влияние оказало уверенное развитие политики и права. Под влиянием этих процессов в римской архитектуре распространился прием цветового оформления зданий с помощью естественных оттенков различных строительных материалов – мрамора, золота, бронзы, мозаики. Произошло разделение внутреннего и внешнего цветовых пространств архитектуры, которые до этого подчинялись одному и тому же художественному вкусу. Это различие между внутренним и внешним, заключавшееся в богатстве применявшихся средств, представляло собой противоречие, которого не было в ранних художественных практиках⁷³.

Внешнее архитектурное пространство в римской архитектуре стало более политизированным и идеологизированным. Вопрос о том, насколько широко был распространен естественный тон материала и каково было соотношение между количеством таких фасадов и фасадов, в отделке которых использовалась штукатурка или окраска, по мнению Г. Флепса, на основании имеющихся данных на сегодняшний день не может быть решен однозначно. Вместе с тем, уже Г. Земперу принадлежит справедливое утверждение (к которому присоединяется и Г. Флепс) о том, что амбиции были одной из главных движущих сил в формировании канона римской архитектуры: «Среди римлян, – пишет Г. Земпер, – повсеместно

⁶⁸ Gage J. Op. cit. S. 26.

⁶⁹ Ibid. S. 58.

⁷⁰ Knuf J. Unsere Welt der Farben: Symbole zwischen Natur und Kultur. Köln: DuMont, 1988. S. 92.

⁷¹ Phleps H. Die farbige Architektur bei den Römern und im Mittelalter. Berlin: Wasmuth, 1930. S. 20.

⁷² Semper G. Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst. Bd. 1. Frankfurt a. M.: Verl. für Kunst u. Wissenschaft, 1860. S. 228.

⁷³ Phleps H. Op. cit. S. 13–20.

распространенным кажется обычай заменять живопись в архитектуре и пластических формах богатыми цветными материалами. Их тщеславие не удовлетворяло убеждение, которому греки придавали такое большое значение, о том, что внутреннее содержание должно соответствовать внешней красоте. Они изо всех сил сопротивлялись традиции росписи и давали возможность дорогостоящему материалу говорить самому за себя. С неслыханными затратами они доставляли со всех частей света разноцветные камни и редкие сорта дерева, чтобы скрыть за богатством отсутствие чувства прекрасного, для которого всегда достаточно простейших средств, чтобы действовать»⁷⁴.

Однако, несмотря на заметное расхождение в принципах декорирования внутреннего и внешнего пространства, даже неокрашенные, репрезентативно отделанные дорогими материалами фасады римской архитектуры были изначально задуманы цветными, многокрасочными, полицветными⁷⁵ и, по сути, продолжали реализовывать греческую идею архитектурного люминизма.

Считая «уничтожение, распад и смерть гражданской общины как бы подобны упадку и гибели мироздания»⁷⁶ (Цицерон), а отсутствие полисов – признаком варварства, греки и римляне, завоеывая новые земли, строили на них города.

Появившиеся в Причерноморье и Приазовье в VII в. до н. э. греческие города-колонии (Истрия, Борисфен), VI в. до н. э. (Ольвия, Феодосия, Пантикапей), в I в. до н. э. (Херсонес, Тира и многие другие) и существовавшие почти на протяжении тысячелетия, были рабовладельческими полисами и мало чем отличались от метрополий. Эти города имели развитую экономику, высокую культуру и отчетливое социально-классовое расслоение, роль катализатора в процессе которого играло общение варваров с греками⁷⁷.

Многочисленные полисы Римской империи вмещали от нескольких сотен до нескольких сотен тысяч жителей и были разными по своим размерам, от очень крупных, таких как Лакедемон или Спарта, до совсем небольших, как, например, фокидский полис Панопе, располагавшийся на границе с Беотией. Несмотря на разнообразный, и часто довольно крутой рельеф, все они имели одинаковую, строго регулярную структуру. На пересечении двух центральных улиц (одна проходила с севера на юг, другая – с востока на запад) располагалась площадь с базиликой, рынком, Капитолийским храмом и храмом императора, вблизи от нее – место для зрелищ (амфитеатр или цирк), вокруг города – территория с земельными участками граждан⁷⁸. Гетерономный характер и замкнутость композиции цветковых пространств Античности делал возможной репродукцию их свойств на новом материале.

В целом, в Античности цветковое пространство города представляло собой построенный по строгим правилам пейзаж, в котором важный символический смысл имела необычная экспрессия священных «светоносных» пространств, отделявшая священное от профанного и во многом предопределившая развитие городской колористики эпохи Средневековья.

Отличавшееся социокультурной гетерогенностью общество древнего города характеризовалось отсутствием выраженной цветовой маркировки существовавшего социального зонирования городского пространства. «Люминизм» центров городских поселений, имевших религиозный и политический характер и резко контрастировавших с монохромностью цветовой ткани в целом, транслировал идею общинного порядка, почти уже исчезнувшую из

⁷⁴ Semper G. Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten. S. 12.

⁷⁵ Phleps H. Op. cit. S. 26–27.

⁷⁶ Античная культура. Литература, театр, искусство, философия, наука / под. ред. В.Н. Ярхо. М.: Высшая школа, 1995. С. 8.

⁷⁷ Греки и варвары Северного Причерноморья в скифскую эпоху. СПб: Алетейя, 2005. С. 413.

⁷⁸ Кармин А.С. Указ. соч. С. 143.

реальных общественных отношений, оставшуюся в самом корне городской жизни, и властно требовавшую компенсаторного удовлетворения⁷⁹.

⁷⁹ Кнабе ГС. Указ. соч.

Глава 2

Цветовые образы западноевропейских городов Средневековья

Процесс урбанизации активно продолжился в возникшей в V веке на руинах Римской империи средневековой Европе. Наряду с сохранившимися позднеабсолютистскими полисами и западноримскими городами, в разной мере запустевшими и разрушенными (Амальфи, Арлем, Аугсбургом, Болоньей, Веной, Глостером, Йорком, Кёльном, Лионом, Лондоном, Майнцем, Миланом, Неаполем, Парижем, Страсбургом, Триром, Флоренцией, Честером и многими другими), здесь появились тысячи новых городов, рост которых происходил разными темпами и напрямую зависел от развития феодальных отношений. Раньше всего, в VIII–IX в., феодальные города, в первую очередь как центры ремесла и торговли, начали формироваться в Италии; в X в. процесс урбанизации охватил юг Франции, в X–XI веках – Северную Францию, Нидерланды, Англию, Германию, в XII–XIII веках – Скандинавские страны, Ирландию, Венгрию, дунайские княжества⁸⁰.

Средневековые города были небольшими по размерам и по количеству жителей поселениями. В них проживало от 2 до 10 тысяч человек, и лишь такие центры мировой торговли, как Венеция, Константинополь, Кордова, Милан, Париж, Севилья или Флоренция, имели население около 100 тысяч⁸¹. Главным отличием средневековых городов от окружающих деревень была их социальная структура. Несмотря на то, что темп развития городов и их распределение по территории Европы были неравномерными (наибольшее количество городов существовало в это время в Северной и Средней Италии, во Фландрии и Брабанте, по Рейну), все они были продуктом общественного разделения труда и развития структур государственности. Более сложным стал их статусный портрет, более отчетливой – социальная и имущественная дифференциация. Население городов считалось свободным и, в основном, состояло из людей, занятых в сфере производства и обращения товаров: торговцев, ремесленников, огородников, промысловиков. Наиболее представительной частью горожан были профессиональные торговцы и купцы. В крупных городах, особенно политико-административных центрах, жили феодалы, их прислуга, военные отряды, представители королевской и сеньориальной администрации, а также нотариусы, врачи, преподаватели школ и университетов и другие представители зарождающейся интеллигенции. Заметную часть населения составляло духовенство⁸².

Исчезли позднеантичные рабовладельческие порядки, активно шло формирование нового общественного строя, но социальная структура средневекового общества, как и в Античности, по-прежнему мыслилась гетерономной, понималась как сила, приложенная к обществу «ниоткуда», «извне»⁸³. Город рассматривался не только как средоточие богатства и власти, но и как их источник, место, где они возникают или получают свыше⁸⁴. Частью европейского феодализма стали сословия, включившие страты с различными обязанностями и правами, некоторые из которых устанавливались законами. В феодальной системе сред-

⁸⁰ История средних веков: В 2 т. Т. 1 / под ред. С.П. Карпова. 4-е изд. М.: Изд-во Моск. ун-та; Изд-во «Высшая школа», 2003. – 640 с.

⁸¹ Вагин В.В. Городская социология. М.: Московский общественный научный фонд, 2000. – 78 с.

⁸² История средних веков.

⁸³ Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Наука, 1977. С. 18.

⁸⁴ Топоров В.Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. М.: Наука, 1987. С. 127–128.

невековой Европы сословия были замкнуты и образовывали скорее локальную, чем национальную систему стратификации. Положение человека в обществе определялось случайностью рождения внутри феодальной иерархии⁸⁵.

В средневековом городском обществе было принято делить всех людей на три разряда: «*oratores, bellatores, laboratores*» – «тех, кто молятся», «тех, кто сражаются», «тех, кто работают»⁸⁶. Два первых элемента этой выведенной Ж. Дюмезилем трехфункциональной схемы – «молящиеся» (священники) и «воюющие» (рыцари, благородное дворянство) – составляли дворянско-церковную элиту, а простой народ, в основной своей массе занимавшийся крестьянским трудом, относился к третьему разряду – «трудящимся»⁸⁷.

В процессе развития городов в феодальной Европе складывалось особое средневековое сословие горожан, обычно отождествляемых с понятием «бюргерство» и в экономическом отношении связанное с торгово-ремесленной деятельностью и с собственностью, основанной не только на производстве, но и на обмене. Однако по своему имущественному и социальному положению городское сословие не было единым. Внутри него существовали патрициат, слой состоятельных торговцев, ремесленников и домовладельцев, рядовые труженики, городское плебейство.

Позицию самого могущественного социального института в иерархической структуре Средневековья занял новый, по сравнению с Античностью, влиятельный социальный агент – церковь. Принятие христианства практически всеми народами Европы, которое произошло на протяжении V–XI веков, сделало к XI в. всю Западную и Центральную Европу в религиозном смысле однородной и подчиненной духовной власти папы римского (официальный раскол христианской церкви на римско-католическую и греко-православную произошел только в 1054 году). Средневековье стало эпохой безраздельного господства христианства, которое было одновременно и религией, и духовным стержнем, и на протяжении всего Средневековья сохраняло ведущую роль в обществе – «роль творца идеологии, принадлежавшую ему почти монопольно»⁸⁸. До прихода в Европу в XV веке абсолютизма церковь владела почти третью всех западно- и центральноевропейских земель и оказывала мощное влияние на все общественные сферы. Церковные правила регламентировали не только события каждой отдельной человеческой жизни, социальной группы, городского общества, они во многом определяли даже внутреннюю и внешнюю политику государств.

Заняв позицию посредника между Богом и человеком, церковь сохранила в городском пространстве Средневековья характерное для античных полисов распределение цвета в горизонтальной плоскости по принципу постепенного нарастания цветовой отмеченности сакрального объекта. Цветовая насыщенность при этом увеличивалась при движении от периферии внутрь «сакрального поля»⁸⁹, к той точке, которая считалась его центром и влияла на всю его структуру. Однако, в отличие от Античности, где цветовое пространство было хорошо заметным и внешним, церковь выстроила стены, отделяя «нуминозные», до этого близкие и осязаемые, части от остальной ткани города, защищая и скрывая их. В городском пространстве появились преграды в тех местах, где проходила граница между высшим божественным миром и видимым человеческим земным миром.

Наиболее толстыми и буквальными эти границы оказались у романского стиля. Монументальный, поражающий своей мощью, этот стиль оставил заметный след в архитектуре

⁸⁵ Berndt H. Ist der Funktionalismus eine funktionale Architektur? Soziologische Betrachtung einer architektonischen Kategorie // *Architektur als Ideologie* / H. Berndt, A. Lorenzer, K. Horn. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1968. S. 14.

⁸⁶ Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого: пер. с фр. / общ. ред. С.К. Цатуровой. М.: Прогресс, 2001. С. 37.

⁸⁷ Кармин А.С. Указ. соч. С. 149.

⁸⁸ Ле Гофф Ж. Указ. соч. С. 36.

⁸⁹ Топоров В.Н. Пространство и текст // *Текст: семантика и структура*. М.: Наука, 1983. С. 256.

Франции, Германии, Италии, Испании, Англии, активно развивался в скандинавских странах, а также в Польше, Чехословакии, Венгрии, повлиял на формирование отдельных черт архитектуры Древней Руси (например, владимиро-суздальской школы). Несмотря на многообразие местных школ, сложившихся в разных странах Европы (существовали бургундская, нормандская, школа Пуанту во Франции, саксонская в Германии, ломбардская в Италии и др.), все романские здания и комплексы (церкви, монастыри, замки) в большей или меньшей степени следовали одному и тому же образцу. Обычно они возводились среди сельского ландшафта и имели массивные стены с узкими проёмами окон и ступенчато углублёнными порталами, подчеркивающими их тяжеловесность и толщину, а также высокие башни, ставшие одним из главных элементов архитектурных композиций. Простые, ясные, тяжелые формы выделялись и возвышались над окружающей территорией, символически воплощая земное подобие «града божьего» или могущество феодалов. Главным украшением внешних фасадов, начиная с конца XI века, служили монументальные рельефы, высота которых в зрелом романском стиле стала гораздо большей. Этот вид архитектурного украшения, который считался одной из характерных особенностей стиля, сохраняя органичную связь со стеной, насыщал архитектурный образ яркими светотеневыми эффектами. Цвета как такового не было, но была игра света и тени, дававшая многообразные ахроматические переходы и по своему реализовывавшая идею архитектурного люминизма.

Многие постройки ажурного, легкого, рвущегося к небесам готического стиля, появившегося в позднем средневековье на территории большинства стран Западной и Центральной Европы и достигшего своей вершины в «пламенеющей готике» XIII в., снаружи были расписаны ярче, чем внутри. Так, географическое и духовное сердце французской столицы, готический Собор Парижской Богоматери до сих пор сохранил следы цветного оформления фасадов, колористика которых была более насыщенной, чем внутренняя отделка: резкие красный, зеленый, оранжевый, желтая охра, черный и чистый белый цвета были возможны снаружи и совершенно недопустимы в рассеянном свете внутреннего пространства. По мнению Т. Портера и Б. Микеллидеса, опирающихся в своих выводах на проведенные исследования Дж. Ворда, С. Стюарта⁹⁰, именно так выглядело большинство готических сооружений во Франции XIII, XIV и XV веков, а также готические постройки этого времени, расположенные на территории Англии и других европейских стран. Однако в вертикальных, устремленных к небу готических соборах божественное и мистическое значение, которое христианство придавало свету, нашло новый способ выражения, и этот свет опять оказался заключенным во внутреннем пространстве, закрытым, отделенным и только просвечивающимся наружу. Каркасная система, сузившая пространства стен и заменившая их ажурной пластикой стала основой для появления и распространения витражей. Расписанные яркие стеклянные плоскости окрашивали попадающий внутрь постройки свет в разные цвета, заставляли оттенки играть, символизируя свет, идущий от Бога.

Ярко идея свечения реализовалась в византийской архитектуре, где довольно часто с помощью цвета создавалась иллюзия того, что свет исходит изнутри самой постройки, а гигантский купол парил над ее стенами. Так, современник строительства храма Святой Софии, символа «золотого века» Византии, Прокопий Кесарийский писал, что «этот храм представлял чудесное зрелище, — для смотревших на него он казался исключительным, для слышавших о нем — совершенно невероятным. В высоту он поднимается как будто до неба и, как корабль на высоких волнах моря, он выделяется среди других строений, как бы склоняясь над остальным городом, украшая его как составная его часть, сам украшается им, так как, будучи его частью и входя в его состав, он настолько выдается над ним, что с него можно

⁹⁰ Color for Architecture. P. 24.

видеть весь город, как на ладони»⁹¹. Он «наполнен светом и лучами солнца. Можно было бы сказать, что место это не извне освещается солнцем, но что блеск рождается в нем самом: такое количество света распространяется в этом храме»⁹². Такая атмосфера нужна была для того, чтобы «всякий раз как кто-нибудь входит в этот храм, чтобы молиться, он сразу понимает, что не человеческим могуществом или искусством, но божьим соизволением завершено такое дело; его разум, устремляясь к богу, витает в небесах, полагая, что он находится недалеко и что он пребывает особенно там, где он сам выбрал»⁹³. Внешний вид собора, с его обращенными к городу стенами, поражал своим аскетизмом. Снаружи собор был внушительен и замкнут⁹⁴. И эта аскетичная суровость внешнего облика становилась ярким и неожиданным контрастом к его интерьеру.

Подчеркнем, что в Средневековье сохранилась и существовала та важная социальная функция, которую выполнял цвет в античных городах. В наполненном цветом пространстве люди сообща выражали радость жизни и воплощали свое чувство единства друг с другом. Просто теперь это пространство было не открытым, а закрытым, не внешним, а внутренним. Там, внутри, цвет воспроизводился по прежним законам. В средневековой культуре цветового проектирования сохранилось античное внимание к светоносности отдельных цветов. Цвет выполнял особую функцию – функцию символического языка, который выражал не соотношения цветовых плоскостей и их взаимовлияние, но показывал свечение пространства, озаренного светом, источник которого находится вне нашего физического мира. Отдельные цвета олицетворяли этот неземной свет, конструируя пространство «не от мира сего», царствие Божье, где всё пронизано светом. Художественные техники (смальта, мозаика, полировка, шелк и имитация дорогих тканей, расписанное стекло) символически передавали свечение и мерцание. Наиболее характерные предметы раннехристианских литургий, шелковые мерцающие одеяния и драпировки, сверкающие золотом и серебром лампы и сосуды, украшенные драгоценными камнями и эмалями иконы – все они в первые века христианства рассматривались, прежде всего, как источник и отражение света. Именно такую точку зрения подтверждает анализ техник живописи и мозаики (в том числе и напольной, монументальной), который использовали римские, а затем византийские мастера. Даже исламская философия цвета в это время существенно не отличалась от западной. Описания исламских зданий подчеркивали, прежде всего, свойства материала отражать и преломлять свет: «роль света в исламской мистике, – считает Д. Гейдж, – была очень похожа на его роль в раннем христианстве и предположительно опиралась на учение о восприятии, включавшей также идеи Платона и Плотина». Деление цветовой терминологии в арабском языке (примерно IX век) совпадало с делением, существовавшим в европейских языках этого времени: главным было разграничение светлого и темного, выделение отдельных цветов было неточным и размытым, относительным. И даже примеры выдающегося ремесленного мастерства, которые ислам привнес в историю искусства – обтянутая люстрином керамика, которая производилась в подражание металлическим изделиям примерно с VII века в Египте, и монохромные шелковые ткани, изготавливавшиеся в IX веке в Персии и в XI веке в Антиохии или Дамаске, – по своему воздействию строились полностью на создании световых впечатлений»⁹⁵.

⁹¹ Прокопий Кесарийский. О постройках. Книга 5: 1:27 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.byzantion.ru/myriobiblion/prokopij/p_aed1.htm (дата обращения 10.02.2012).

⁹² Там же.

⁹³ Там же.

⁹⁴ Тяжелов В.Н., Сопочинский О.И. Искусство средних веков. Византия. Армения и Грузия. Болгария и Сербия. Древняя Русь. Украина и Белоруссия. М.: Искусство, 1975. С. 56–59.

⁹⁵ Gage J. Op. cit. S. 40, 64.

Церковью была «постоянно вынуждена быть начеку, следя за тем, чтобы Бога не слишком уж переносили с неба на землю»⁹⁶, и воздвигая для этого преграды. Теперь, в отличие от Античности, глубоко в сознании народа лежало убеждение, что наслаждаться блаженством единения с Богом невозможно тогда и так часто, как он того пожелает: «это могут быть лишь весьма краткие, редкие, благословенные мгновения; и вот тогда, у подножия высот, оказывалась пребывавшая в неизменном ожидании Церковь со своей мудрой и экономной системой таинств. Именно Церковь мгновения соприкосновения духа с божественным началом сгустила и усилила в литургии до переживания вполне определенных моментов и придала форму и красочность таинствам»⁹⁷.

В жизни горожан, максимально проникнутой религией, благодаря церковным таинствам все важные события: рождение, брак, смерть – «достигали блеска мистерии», а менее значительные – «сопровождались неоднократными благословениями, церемониями, присловьями и обставлялись теми или иными обрядами»⁹⁸. Важность и необходимость погружения в божественное, которое теперь считалось возможным только внутри церкви, поддерживалось «слоем стихийных верований». Например, считалось, что никто не может ослепнуть, никого не может постигнуть удар в тот день, в который он ходил к мессе; и пока длится месса, человек не стареет⁹⁹.

Поскольку одним из главных стремлений было передать скрытое за церковными стенами сверхъестественное и потустороннее, которые должны были внушать религиозный трепет и пугать, и которые зритель должен был живо воспринять, почувствовать и пережить, пространство внутри и вокруг значимых построек было театрализовано. Сделать это было несложно, поскольку простые люди жили в атмосфере чуда, считавшегося повседневной реальностью. Их вера в слово, изображения, символы была безгранична¹⁰⁰. В средневековом городе «жизнь все еще сохраняла колорит сказки»¹⁰¹. Символизм был «живым дыханием средневековой мысли» и представлял собой «привычное стремление с помощью некоей вспомогательной линии продолжить всякую вещь, приближая ее к идее»¹⁰².

Соединившись с наследием Античности и варварского мира, христианство выступило в качестве основы мировосприятия и мироощущения человека этой эпохи, создав ее единое идеолого-мировоззренческое поле, организованное христианским мифом об изначальной гармонии мира и умело

использовало средства, которые оказывали «ошеломляющее воздействие» на «неискушенные и невежественные умы»¹⁰³ того времени, затрагивая все «фибры души» средневекового горожанина. Звук колоколов «неизменно перекрывал шум беспокойной жизни; сколь бы он ни был разнообразным, он не смешивался ни с чем и возносил все преходящее в сферу порядка и ясности»¹⁰⁴. Странствующие проповедники возбуждали народ своим красноречием. Ощутить осязаемое единство можно было в толпе частых процессий, шествий, собраний, представлений и ярмарок. Однако наиболее важной в средневековой культуре оказалась зрительная сторона. Мышление, зависимое от воплощения в образах, превращало все мыслимое в пластическое и изобразимое¹⁰⁵.

⁹⁶ Хейзинга Й. Осень Средневековья. М.: Прогресс, 1995. С. 156.

⁹⁷ Там же. С. 225.

⁹⁸ Хейзинга Й. Указ. соч. С. 19.

⁹⁹ Там же. С. 156.

¹⁰⁰ Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. 2-е изд., испр. и доп. М.: Искусство, 1984. С. 191.

¹⁰¹ Хейзинга Й. Указ. соч. С. 25.

¹⁰² Там же. С. 214.

¹⁰³ Хейзинга Й. Указ. соч. С. 21.

¹⁰⁴ Там же. С. 20.

¹⁰⁵ Там же. С. 213.

Незаменимыми иконические образы стали в изображении счастья. Передать счастье как-то по-другому оказывалось сложным и даже невозможным. Театрализованно описывать ужасы, внушать страх, трепет и пугать можно было и словами, когда же дело касалось житейских радостей и божественного величия «нарисовать картины счастья с той же яркостью, как жуткие и устрашающие, человеческий язык был не в состоянии. Чтобы еще более усугубить чрезмерность ужасов или бедствий, достаточно было всего лишь поглубже спуститься в низины собственного человеческого естества – тогда как для описания высшего блаженства нужно было, едва не вывихнув шею, устремлять свой взор к небу»¹⁰⁶.

Цветовые пространства хорошо подходили для этой цели. Они были сакральны, предельно условны, насыщены аллегориями и символами. Они служили важной частью «Библии в камне» (П. Сорокин)¹⁰⁷, воспринимались как своего рода божественный текст, который верующий мог легко прочесть. Для этого надо было только попасть внутрь храма, где цвет участвовал в создании особой атмосферы.

С ориентацией «вовнутрь» цветовых ритмов в архитектуре мировоззренчески была тесно связана особая, характерная для этой же эпохи и достигшая своего триумфа в XI–XII веках система изображения в живописи, получившая в противоположность прямой перспективе, разработанной в эпоху Возрождения, название «обратной». Специфическую черту мироощущения в обоих случаях составляли обращенность в себя, внутреннее созерцание, превосходство духа над телесным, «воспарение духа, пробуждение индивидуального чувства общения с Богом, сладостное мистическое переживание вечности в момент молитвенного озарения»¹⁰⁸.

М. Мерло-Понти¹⁰⁹, П. Флоренский¹¹⁰, анализируя особенности обратной перспективы, единодушно подчеркивали, что в отличие от других моделей художественного пространства, она способна была передавать эмоции и тайну. Обратная перспектива производила чрезвычайно сильное впечатление, поскольку представляемое с ее помощью пространство разворачивалось в ширину и в глубину, вверх и вниз, преодолевая ограниченность «плотского» зрения. При изображении в обратной перспективе предметы расширялись при их удалении от зрителя, словно центр схода линий находился не на горизонте, а внутри самого зрителя. Земной мир понимался как отражение и подобие небесного, который нельзя было воспринять чувственным взором, он открывался, как верили, лишь внутреннему озарению¹¹¹. Человек «не видел» то пространство, в котором жил, у него не было осознания опыта его восприятия, так же как и способа его изображения¹¹².

Миросозерцание эпохи, отразившееся в создании «островов» божественного сделало городское пространство Средневековья более упрощенным, мрачным и аскетичным по сравнению с Античностью, поскольку средневековое понимание цвета в городском пространстве замкнуло его внутри сакральных мест.

Внешние фасады рассматривались как оболочка, которая закрывала участвовавших в таинстве верующих. Стены ассоциировались со спасением, так как защищали внутреннее

¹⁰⁶ Там же. С. 220.

¹⁰⁷ Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество / общ. ред., сост. и предисл. А.Ю. Согомонов; пер. с англ. М.: Политиздат, 1992. С. 430.

¹⁰⁸ Кармин А.С. Указ. соч. С. 390.

¹⁰⁹ Мерло-Понти М. Око и дух. М.: Искусство, 1992. – 63 с.; Мерло-Понти М. Феноменология восприятия: пер. с фр. / под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. СПб.: Ювента; Наука, 1999. – 603 с.

¹¹⁰ Флоренский П.А. Обратная перспектива // Соч.: В 4 т. Т 3 (1). М.: Мысль, 1999. С. 46–98.

¹¹¹ Тяжелов В.Н., Сопоцинский О.И. Указ. соч. С. 55–87.

¹¹² Расторгуев А.Л. Перспектива в живописи итальянского Возрождения: основные аспекты проблемы // Проблемы истории античности и средних веков. М.: Изд-во Московского университета, 1983. С.139.

пространство от греха. А само цветовое пространство воспроизводило принципы мифологической модели острова, представляя собой «иной», священный мир.

Такое наполненное цветовыми островами, построенными по принципам обратной перспективы, пространство города оказалось очень сильным по своему воздействию. Оно было сложным, насыщенным и энергетичным. Здесь, внутри, народ мог укрыться от суетности, от «удушающих адских страхов» и «дикой жестокости»¹¹³ реального злого и несправедливого мира, отречься от всех мирских проблем и «узреть незримое», погрузиться в «сияние счастья», в светлое наслаждение блаженством единения с Богом, кристаллизованное в прозрачной чистоте божественного света, где «трепетная вера этого времени постоянно жаждала непосредственно пребывать в красочных, сверкающих образах», а чудо осознавалось как таковое, поскольку происходило прямо перед глазами¹¹⁴. Здесь, внутри, погруженный в цвет, человек освобождался от хозяйственных забот и «обретал новый Рай, где, как и в изначальном, он мог вести беседы с нисходящим сюда Богом и, более того, где – в отличие от прежнего Рая – пребывал отныне Богочеловек»¹¹⁵.

Чтобы выразить то, что может дать только Бог, приходилось отказаться от всяческой образности. Церковь гибко и умело пользовалась цветом как средством выражения мистического переживания, которому невозможно дать точное описание. Яркие, наполненные цветом образные представления легко находили себе место в обширной, всеохватывающей системе символического мышления, в которой благородный и величественный образ мира представлялся единым «сбором идей, богатейшим ритмическим и полифонным выражением всего, что можно помыслить»¹¹⁶. Свет внутри маркировал другой мир, понятный для верующих и открытый для тех, кто обладает особым, духовным, зрением. Для верующих свет сопровождал божественное, реальность которого при всей его непостижимости и недоступности была неизмеримо более важной и убедительной, чем быстротечная собственная земная жизнь. Реальность вездесущая, ощущаемая за каждым событием, незримый свидетель и судья, от чьего взора невозможно укрыться никогда и нигде.

Такое распределение цвета в городском пространстве располагало к «индивидуальному (пусть и мистическому) постижению Бога через воспарение духа»¹¹⁷, утверждало, что спасения достигают, соблюдая порядок и дисциплину, под контролем власти, или, точнее, двух сотрудничающих властей – епископа и государя¹¹⁸. Оно поддерживало пассивный процесс против угнетения и предлагало выход из этого состояния, который открывался для верующих в потустороннем мире, поскольку там, в этом другом мире, перед богом все были равны.

В реальной социальной структуре городского общества этого времени «дело вовсе не ограничивалось обычной триадой: духовенство, аристократия и третье сословие. (...) В общем, всякая группировка, всякое занятие, всякая профессия рассматривались как сословие, и наряду с разделением общества на три сословия вполне может встретиться и подразделение на двенадцать!», – отмечает Й. Хейзинга. Каждое сословие понималось как «состояние, *estat*, *ordo* [порядок]», и за этими терминами стояла мысль о богоустановленной действительности. «Понятия *estat* и *ordre* в Средние века охватывали множество категорий, на наш взгляд весьма разнородных: сословия (в нашем понимании); профессии; состояние в браке, наряду с сохранением девства; пребывание в состоянии греха (*estat de pechie*);

¹¹³ Хейзинга Й. Указ. соч. С. 36.

¹¹⁴ Там же. С. 202.

¹¹⁵ Топоров В.Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте. С. 123.

¹¹⁶ Хейзинга Й. Указ. соч. С. 202.

¹¹⁷ Кармин А.С. Указ. соч. С. 390.

¹¹⁸ Дюби Ж. Европа в средние века / пер. с фр. В. Колесникова. Смоленск: Полиграмма, 1994. С. 119

четыре придворных *estats de corps et de bouche* [звания телес и уст); хлебодар, кравчий, стольник, кухмейстер; лиц, посвятивших себя служению Церкви (священник, диакон, служки и пр.); монашеские и рыцарские ордена. В средневековом мышлении такое понятие, как «сословие» (состояние) или «орден» (порядок), во всех этих случаях удерживается благодаря сознанию, что каждая из этих групп являет собой божественное установление, некий орден мироздания, столь же существенный и столь же иерархически почитаемый, как небесные Престолы и Власти»¹¹⁹.

Продолжая следовать схеме закрытого общества, социальная структура рассматривалась как физически, объективно предопределенная и естественная, а потому, как и в Античности, в создании цветовых пространственных образов Средневековья активно участвовала природа, которая в Средние века выступала в искусстве как действующее начало, сочувствующее человеку, символизирующее что-то в его жизни и в отношении к нему Бога (особенно заметно это проявилось в литературе и фольклоре)¹²⁰. «Для Средних веков природа – это прежде всего организованный Богом мир, мир, который несомненно выше человека, «учит» человека, подает человеку добрый пример праведной жизни», – пишет Д.С. Лихачев. «Противопоставление природы как беспорядка человеку как представителю порядка и культуры – типичное противопоставление Нового времени. <...> Мир природы – это мир святости, уход из «человеческого мира» – это прежде всего уход от греха в богоустановленный порядок не испорченной грехом природы»¹²¹.

Дикая природа считалась безгреховной, поскольку была устроена самим богом, без вмешательства человека. Именно такое ощущение должны были создавать и особенности средневековых храмов. Архитектурные постройки мыслились внутри природы, о чем свидетельствуют изображения зданий в окружении деревьев на иконах и картинах XV–XVII веков. На существование такой связи указывают также детали градостроительного законодательства, которое из Византии было воспринято в другие европейские страны и предусматривало разрывы между зданиями, запрещая загораживать постройками вид на окружающую природу¹²².

Силуэты романских построек повторяли и обобщали естественный рельеф, а их колористика гармонировала с природным окружением, стараясь использовать привычный язык для создания чувства неотделимости от природы. В отличие от более ранних базилик, построенных из кирпича, романские возводились из небольших, грубо отесанных камней (хотя в некоторых районах Франции и Германии кирпич тоже употреблялся), и этот местный камень, чаще всего служивший строительным материалом, органично сочетался с оттенками земли и зелени.

Все вокруг должно было создавать атмосферу того, что место это является естественным творением, но при этом творением природы (но не человека), которая рассматривалась как символ высшего, незримого мира. Даже цветная мозаика под ногами использовалась для того, чтобы «можно было бы подумать, что находишься на роскошном лугу, покрытом цветами». «Как не удивляться то пурпурному их цвету, то изумрудному; одни показывают багряный цвет, у других, как солнце, сияет белый; а некоторые из них, сразу являясь разноцветными, показывают различные окраски, как будто бы природа была их художником»¹²³.

¹¹⁹ Хейзинга Й. Указ. соч. С. 66.

¹²⁰ Лихачев Д.С. Указ. соч. С. 40.

¹²¹ Там же. С. 48.

¹²² Алферова ГВ. Кормчая книга как ценнейший источник древнерусского градостроительного законодательства. Ее влияние на художественный облик и планировку русских городов // Византийский временник. 1973. Т. 35. С. 195–225.

¹²³ Прокопий Кесарийский. Указ. соч.

Значимость цветковых символов в социальном пространстве поддерживалась их расположением в пространстве физическом. В основе средневекового образного мышления лежала вертикальная модель мира¹²⁴, в которой выше означало значительнее, сильнее. Силуэт города определяли здания находящихся в то время у власти институтов (церкви, ратуши). Элита жила непосредственно в центре, в то время как дома непривилегированных горожан располагались на окраинах или даже за городскими стенами. Дворцы и соборы возносились «высоко над городом, устремляясь ввысь над этим островком продуктивного изобилия, следя за всем, что производится и продается в этом людском гнездовье, которое, стоит лишь выйти из стен храма, представляет собой лабиринт узких улочек с бесчисленными сточными канавами и скотными сараями»¹²⁵. Возвышение замков более богатых владельцев, занимающих господствующее по отношению к прочим положение, над множеством аристократических замков и поместий стало играть важную социальную роль, показывая взаимозависимость между людьми¹²⁶. Такую же функцию выполняли и шпили готических соборов, устремленные все выше и выше не из-за того, что горожане стали больше верить в Бога, а в силу возрастания конкуренции между городами¹²⁷.

Несмотря на пестроту и неустойчивость городского населения, средневековым городским обществам удавалось, часто в течение очень долгого времени, избегать раздробления. В цветовой ткани городов отпечатывался характерный и для Античности общинный образ жизни и патриархальный образ мысли, сохранившиеся вопреки тому, что продолжающийся процесс урбанизации принес целый ряд социальных проблем: иммиграцию, разложение, на некоторых территориях, традиционной социальной стратификации, демографический кризис позднего средневековья, который акцентировал социальные различия и, предоставляя одним новые возможности экономического продвижения, другим, менее удачливым, принес новые опасности¹²⁸. Общественные пространства по-прежнему доминировали над частными¹²⁹. Условия для создания атмосферы солидарности различных социальных групп горожан в одном сообществе обеспечивали продуманные связи соседства, родства, экономических интересов и искусственно созданные братства, сообщества, гильдии¹³⁰. В средневековых городах существовала сильная тенденция к гомогенному использованию пространства, например, отдельные промыслы были собраны на одних и тех же улицах. Внутри города создавались своего рода «гетто», в которых рядом друг с другом, в изоляции от других, жили представители определенных социальных групп (цехов), этнических групп или групп родственников (например, одного пола)¹³¹. Однако такие гомогенные поля по техническим причинам не могли распространиться настолько, чтобы создалось впечатление однородного пространства, и в результате в целом образ города получался все-таки мозаичным, но при этом был довольно сдержанным и единым по цвету. Цветовая структура городов оставалась

¹²⁴ Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // Бахтин М.М. *Вопросы литературы и эстетики*. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407; Флоренский П.А. *Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях*. М.: Прогресс, 1993. – 321 с.

¹²⁵ Дюби Ж. *Указ. соч.* С. 114–119.

¹²⁶ Элиас Н. *О процессе цивилизации. Социогенетические и психогенетические исследования*. Т. 2. *Изменения в обществе. Проект теории цивилизации*. М.; СПб.: Университетская книга, 2001. С. 264.

¹²⁷ Руткевич А.М. *Историческая социология Норберта Элиаса* // Элиас Н. *О процессе цивилизации. Социогенетические и психогенетические исследования*: В 2 т. Т. 2. *Изменения в обществе. Проект теории цивилизации*. М.; СПб.: Университетская книга, 2001. С. 353.

¹²⁸ Россер Дж. *Братства и социальное взаимодействие в средневековых английских городах* // *Город в средневековой цивилизации Западной Европы*. Т. 3. *Человек внутри городских стен. Формы общественных связей*. М.: Наука, 1999. С. 205.

¹²⁹ Berndt H. *Op. cit.* S. 15–16.

¹³⁰ Россер Дж. *Указ. соч.* С. 204.

¹³¹ Berndt H. *Op. cit.* S. 10.

очень скромной, и была составлена из тесного нагромождения, в основном, деревянных построек.

В цвете жилой архитектуры отчетливее проступила социальная дифференциация. Однако в это время у пространственной сегрегации еще не было ярких визуальных маркеров. В быту красивым считалось разноцветное и блестящее, а чаще всего еще и богатое¹³². Но позволить себе такой набор свойств могла только небольшая часть горожан, хотя многие города были богаты, и это было новое, денежное богатство. Более очевидным и резким стал существенный для средневековой культуры разрыв между элитой и простолюдинами, быт, нравы, язык и даже характер веры которых были различны. «Средневековый город не переходил, – пишет об этом Й. Хейзинга, – подобно нашим городам, в неряшливые окраины с бесхитростными домишками и унылыми фабриками, но выступал как единое целое, опоясанный стенами и ошестившийся грозными башнями. Сколь высокими и массивными ни были бы каменные дома купцов или знати, здания храмов своими громадами величественно царили над городом»¹³³. Крестьянский дом строился из самана или из дерева, если и употреблялся камень, то не выше фундамента. Дома богатых горожан представляли собой укрепленные замки, которые были символом безопасности, мощи, престижа и повторяли цветовые принципы религиозных построек¹³⁴. Земная власть понималась как аналогия небесной, и это представление сближало цвета и формы храмовой и дворцовой архитектуры Средневековья.

В целом, цветовые пространства средневековья представляли собой замкнутые микромиры и участвовали в создании особого измерения. И тяжеловесные романские соборы, и тонкие с огромными окнами готические постройки, и купольные византийские храмы символически воплощали на Земле град небесный и должны были заключать в себе все, что мог заключать и сам небесный прообраз. Огромное влияние Римской империи практически на всю территорию Европы привело к широкому распространению здесь цветной архитектуры, и все значимы постройки окрашивались пигментами изнутри, а иногда и снаружи, покрывались позолотой, отделывались мозаикой и цветным стеклом. Несмотря на существенное различие их форм, и романский стиль, ставший первым общеевропейским архитектурным стилем (конец X–XII века), и развивавшийся параллельно с ним византийский стиль, и сменивший его готический держались на единой идущей из Античности цветовой идее архитектурного люминизма. Цвет воплощал представление Средневековья об одухотворенности материи. Гетерономные цветовые концепты, оставаясь неизменным в основном (цвет понимался как божественный свет) менялись в своих проявлениях. Менялся принцип выбора цветов, их распределение и соотношение друг с другом.

Самое главное различие между Античностью и Средневековьем заключалось в том, что цвет, выражавший божественный свет, практически полностью переместился из внешнего пространства во внутреннее, но как бы просвечивался изнутри наружу. Цветовое пространство средневековых городов использовало мировоззренческие принципы обратной перспективы. Оно заполнилось замкнутыми цветными островами, которые символизировали отграниченный от земного мира божественный свет. Цвет существовал внутри особого таинственного микромира, наполнял пространство земного рая. Он поддерживал одну из главных черт христианского сознания – идею двумирности, деления мира на реальный и потусторонний. Свечение, исходящее изнутри, показывало, что там скрывался мир нереальный, божественный, прикоснуться к которому и понять который можно только подчинившись церкви.

¹³² Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. М.: Изд. группа «Прогресс», «Прогресс-Академия», 1992. С. 316.

¹³³ Хейзинга Й. Указ. соч. С. 19.

¹³⁴ Ле Гофф Ж. Указ. соч. С. 335–336.

Глава 3

Русская культура цветового оформления средневековых городов

Уникальное явление в истории хромодинамики культурных форм городского пространства представляла собой русская культура цветового оформления городов, которая в отличие от западноевропейской «...росла на земле, по которой не проходили римские легионы, где не высились готика католических соборов, не пылали костры инквизиции...»¹³⁵.

В IX–X веках, по упоминаниям в летописях, из существовавших на Руси городов можно было составить довольно короткий (безусловно неполный) список, включающий чуть более двух десятков пунктов: Белгород, Белоозеро, Василев, Вышгород, Вручий, Изборск, Искоростень, Киев, Ладога, Любеч, Муром, Новгород, Пересечен, Перемышль, Переяславль, Полоцк, Псков, Родня, Ростов, Смоленск, Туров, Червень, Чернигов¹³⁶. В XI веке начался бурный рост количества городского населения и количества древнерусских городов вокруг существующих городов-центров. Только в XII веке было основано около 120 городов. Развитие ремесла и торговли привело к тому, что в небольшие города превратились даже некоторые села. Судя по «Списку русских городов», составленному в конце XIV в., во Владимиро-Суздальской земле насчитывалось 55 городов, в Рязанском княжестве – 30, в Смоленском – 10, в Новгородско-Литовских землях – 35¹³⁷.

Многое в цветовой организации пространства было характерным для всех городов средневековой Европы. Как правило, русские города имели сходную, характерную для Античности и Средневековья замкнутую градостроительную структуру. Они строились на холме, на месте слияния двух рек, так как это обеспечивало надежную оборону от нападения врагов. Центральная часть города, защищенная валом, вокруг которой возводилась крепостная стена, носила название кремля, крома или детинца. Там находились дворцы князей, дворы крупнейших феодалов, храмы, позднее монастыри. С двух сторон кремль защищала естественная водная преграда. Со стороны основания кремлевского треугольника выкапывали ров, наполняемый водой. За рвом под защитой крепостных стен располагался торг. К кремлю примыкали поселения ремесленников. Ремесленная часть города называлась посад, а отдельные ее районы, населенные, как правило, ремесленниками определенной специальности, – слободами.

Цветовой облик городского пространства хорошо отражал специфику феодального жизненного уклада этого времени. Русские города имели характерную дробную планировочную структуру и обладали особой полицентричностью: каждая их часть, конец, церковный приход, улица и даже отдельный двор представляли собой относительно завершенное и самостоятельное целое. «Для древнерусских ансамблей, – пишет Т.Ф. Саваренская, – не было свойственно равновесие архитектурных объемов в пространстве, более характерен для них был принцип последовательной соподчиненности объемов при их относительной пространственной самостоятельности»¹³⁸.

Социальное деление горожан находило выражение в облике их усадеб. Величиной, богатством и композиционной сложностью отличались лишь княжеские и боярские

¹³⁵ Кармин А.С. Указ. соч. С. 98.

¹³⁶ Тихомиров М.Н. Древнерусские города. М.: Государственное издательство политической литературы, 1956. – 477 с.

¹³⁷ Саваренская Т.Ф. История градостроительного искусства. Рабовладельческий и феодальный периоды. М.: Стройиздат, 1984. – 376 с.

¹³⁸ Саваренская Т.Ф. Указ. соч.

усадеб. Вся остальная масса городских усадеб по цвету была единой и состояла из разных по форме и объему деревянных клетей. Вплоть до XV века вся жилая застройка, от высокого боярского терема в несколько этажей до приземистой избы или мастерской простого ремесленника, была исключительно деревянной. Все части города практически не отличались друг от друга по колориту, поскольку были построены из дерева, наиболее распространенного на Руси небогатого по цвету строительного материала, имевшего мягкую охристо-коричневую и серо-серебристую палитру оттенков. Застройка городов была плотной. Отдельные здания группировались компактно и иногда даже примыкали друг к другу.

На этом фоне хорошо выделялись социально значимые постройки, которыми был наполнен город – храмы, монастыри, дворы князей, бояр, церковных феодалов. «Подчиняясь законам иерархии, порожденной самой социальной структурой феодального общества, каждая постройка в древнерусском городе в соответствии со своим содержанием и значимостью наделялась определенными, «подобающими» ей архитектурной формой, величиной и мерой и размещалась на определенном, «подобающем» ей месте», – пишет об этом Т.Ф. Саваренская¹³⁹. В организации цветового пространства города действовал принцип подобия, согласно которому второстепенные постройки подражали по цвету главным.

Принятие христианства и его возвышение до государственной религии на Руси имело большое культурное и государственное значение. Формирование русских городов в эпоху Средневековья проходило под сильным влиянием православной церкви. Вместе с распространением христианства на Русь и в другие православные страны (Болгарию, Сербию, Грузию) были перенесены византийские архитектурные традиции, которые даже после падения Византии в XV веке продолжили активно развиваться в Московской Руси.

Так как новая религия нуждалась во внешних символах, в X веке, при Владимире, началось масштабное строительство храмов. Цветовая структура этих построек значительно отличалась от западноевропейских каменных строений. Вместе с принятием христианства по греко-ортодоксальным канонам из Византии Русь переняла также мистический мир образов Восточной церкви, но выразила в них свою славянскую ментальность¹⁴⁰.

Принятие христианства мало что изменило в понимании сакральной легитимации и магической составляющей княжеской власти. В князе видели непосредственное воплощение взаимоотношений с миром богов и природных сил. Князь по-прежнему сочетал в себе функции правителя и жреца¹⁴¹. Соответственно и княжеский двор, состоявший из множества построек и представлявший собой замкнутый, самодостаточный организм, помимо конструктивных свойств наделялась и магическими, которые относились к общине в целом¹⁴², а потому сохраняли и использовали понятные народу цветовые символы языческой культуры.

Поскольку принятие христианства не смогло сразу изменить и перестроить устоявшуюся сакрально-магическую символику, христианские цветовые символы стали сосуществовать с языческими, образовав уникальную цветовую композицию городских пространств. Христианство уживалось с язычеством, «ассимилировало его, включив языческие верования и обряды в свой вероисповедно-культовый комплекс»¹⁴³. Это сосуществование воплотилось в том, что сакральное, «христианизированное» ограничивалось внутренним пространством храма. «Все, что вне храма», воспринималось как «пространство мирское,

¹³⁹ Там же.

¹⁴⁰ Heresch E. Rot in Russland // Rot in der russischen Kunst / Kunstforum. Hrsg. von I. Brugger. Milano: Skira; Ostfildern: Hatje, 1998. S. 14.

¹⁴¹ Курбатов Г.Л., Фролов Э.Д., Фроянов И.Я. Христианство: Античность. Византия. Древняя Русь. Л.: Лениздат, 1988. С. 200; Рыбаков Б.Л. Киевская Русь и русские княжества XII–XIII вв. 2-е изд., доп. М.: Наука, 1982. С. 106.

¹⁴² О дворах галицкого боярина Судиславля, Новгородского боярина Ставра Годиновича см.: Тихомиров М.Н. Крестьянские и городские восстания на Руси XI–XIII вв. // Тихомиров М.Н. Древняя Русь. М.: Наука, 1975. С. 165, 179.

¹⁴³ Гордиенко Н.С. «Крещение Руси»: факты против легенд и мифов: полемические заметки. Л.: Лениздат, 1984. С. 99

где поведение человека подчинено не «письменному закону», но «отеческому обычаю»¹⁴⁴. Внешние, общественные, цветовые пространства, стали более масштабными и яркими, но продолжили строиться из языческих знаков.

Снаружи практически все храмы и терема на Руси имели строгую беловатую гамму. Следуя славянской традиции, белый цвет построек символизировал чистоту, невинность, духовную силу. Связь идеи святости с белым цветом в русской культуре раскрывается этимологически. Слово «белый» в древнерусском языке кроме цвета означало еще и «светлый» (одно из значений древнеиндийского корня «sveta» – «белый»), «ясный», «непорочный», «безгрешный». В.Н. Топоров отмечает, что «важность визуально-оптического кода святости объясняется не самим фактом наличия этого кода и возможностью строить с его помощью новые сообщения, но онтологичностью цвета как формы и сути святости»¹⁴⁵. «Импортированные» вместе с православным христианством каноны формы и цвета византийского искусства лишь добавили к основным цветам, существовавшим в восточнославянском культурном пространстве, заимствованные из Византии религиозные значения, и белый стал рассматриваться как синоним божественного.

Фасады многих храмов были украшены двухцветными орнаментальными композициями или многоцветной красочной росписью. Несмотря на разную цветовую структуру, этот цветовой декор был сосредоточен в одних и тех же местах, вокруг окон и входов, и поддерживал иллюзию внутреннего свечения, которое пробивается через эти отверстия, делая саму постройку источником света. При этом цветовая идея архитектурного «люминизма» по-своему адаптировалась в славянской ментальности. Орнаментальная роспись отдельных декоративных элементов часто выполнялась здесь в кирпично-красных тонах и ярко звучала на фоне больших плоскостей стен, окрашенных в белый или бело-розовый цвет. Красный цвет, который у славян был символом праздника, жизни, радости, красоты, подчеркивал наиболее важные детали зданий, усиливал их роль в архитектурном ансамбле, создавая особое красно-белое двуцветие – «любимое цветовое сочетание восточных славян и древнерусских князей»¹⁴⁶. Эти два цвета были распространены не только в украшении интерьеров, красного и белого было много в одежде знати и простолюдинов, в вышивке, в орнаментах. Бело-розовые храмы с оставленными открытыми красно-кирпичными деталями декора напоминали по расцветке народную вышивку – «красной нитью по белому холсту»¹⁴⁷.

По цвету городские пространства Руси отличались отсутствием простого механического копирования. С одной стороны, это объяснялось значительными различиями в природной ситуации, активно участвовавшей в сложении ансамбля каждого древнерусского города¹⁴⁸. Однако другим важным фактором была самобытная культура регионов.

Государство Киевская Русь, как и предшествовавшее ему государство «Русская земля»¹⁴⁹, представляли собой союз «самостоятельных полугосударств» или «городов-государств» – территориальных образований, волостей с центром в главном городе. Дробление Руси, начавшееся после смерти Ярослава Мудрого сделало социальную иерархию русских городов сложной и разветвленной. Русское государство в XII–XIII веках приобрело форму федерации отдельных относительно самостоятельных политических образований –

¹⁴⁴ Панченко А.М. О русской истории и культуре. СПб.: Азбука, 2000. С. 334.

¹⁴⁵ Топоров В. Н. Святость и святые в русской духовной культуре: В 2 т. Т. 1. Первый век христианства на Руси. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. С. 544.

¹⁴⁶ Сурина О.М. Цвет и символ в искусстве, дизайне и архитектуре. 2-е изд. с измен. и доп. М.; Ростов н/Д: МарТ, 2005. С. 37.

¹⁴⁷ Воронин Н.Н., Раппопорт П.А. Зодчество Смоленска XII–XIII вв. Л.: Наука, 1979. С. 74.

¹⁴⁸ Саваренская Т.Ф. Указ. соч.

¹⁴⁹ Насонов А.Н. «Русская земля» и образование территории древнерусского государства. Историко-географическое исследование. М.: АН СССР, 1951. – 261 с.

княжеств, внутри которых и росли города, как правило, небольшие по размерам. В этот период, помимо Новгорода и Пскова, ставших обособленными вечевыми республиками, значительное развитие получили такие крупные княжеские удельные центры, как Чернигов, Новгород-Северский, Старая Рязань, Суздаль, Смоленск, Владимир Волынский, Галич, претендовавшие на роль общерусской столицы. В большинстве стольных городов этих княжеств началось монументальное строительство, и в конце XII – начале XIII веков в русских землях стали складываться архитектурные школы, наиболее яркими из которых стали киевская, новгородская, владими́ро-суздальская, смоленская.

Объекты монументального строительства создавались в тот период исключительно по заказу светских или духовных властей определенного княжества. Рост политического значения крупных русских городов, ставших центрами самостоятельных княжеств и укрепление их экономики создали необходимые условия для появления в них собственных строителей (до этого, в течение почти всего XI века Киев был единственным городом Руси, где имелась строительная организация, способная возводить монументальные здания). Формировавшиеся местные школы, сохраняя связь с Киевской, развивали хорошо узнаваемые черты цветового своеобразия. Под влиянием складывающихся местных, самобытных школ зодчества на фоне феодального дробления отчетливо обозначилась дифференциация цветовых образов городского пространства Руси. Оригинальные отличия быстро перестраивали как внутренний, так и внешний цветовые каноны храмовых построек – основных доминант городской панорамы. В результате картина расположения архитектурных школ на территории Руси совпадало с ее политическим делением, а цветовые образы городов служили важным средством укрепления духовной и светской власти и становились одним из средств поддержания территориальной идентичности.

Яркой иллюстрацией здесь может служить развитие смоленской школы. Стремительно начавшееся с 80-90-х годов XII века, оно быстро вывело Смоленск этого времени на первое место среди архитектурно-строительных центров России и продолжалось до 1230 года, когда страшная эпидемия, а затем военные действия прервали строительство.

Проведенный анализ каменных построек смоленской архитектурной школы¹⁵⁰, существование которой выявило археологическое изучение памятников зодчества Древнего Смоленска М.П. Полесским-Щепило, С.П. Писаревым, А.С. Уваровым, И.М. Хозеровым, Н.Н. Ворониным, Д.А. Авдусиным и др. показал, что к середине XII века, с ростом значения Смоленска как центра крупного политически влиятельного княжества, цветовые пространства каменных построек, которых в Смоленске XII–XIII веков было сооружено не менее тридцати, впитали в себя наиболее заметные особенности сформировавшихся на Руси традиций городской колористики.

Цветовое пространство города этого времени имело замкнутую структуру. Силуэт Смоленска напоминал пирамиду, и важность цветовых образов подчеркивалась их расположением. На вершине размещался детинец на Соборной горе. Северную, самую высокую, площадку детинца занимал каменный Собор Успения Святой Богородицы – главный собор города, заложенный в 1101 году Владимиром

Мономахом, который унаследовал в 1093 году после смерти своего отца Всеволода Смоленск и Ростово-Суздальскую землю. К северо-востоку от собора, на склоне холма, стоял высокий кирпичный терем (стремясь укрепить значение Смоленской земли, князь Ростислав Мстиславич учредил здесь в 1136 году епископию, и терем епископа построили в детинце, рядом с Успенским собором), к югу – небольшая княжеская церковь. Кроме этих зданий на детинце были и другие постройки, но деревянные. Детинец был обнесен стеной с башнями и валом. Ниже в пирамиде размещались монастыри, церкви, колокольни, терема.

¹⁵⁰ Грибер Ю.А. Эпистема цвета в смоленской архитектуре и живописи. Смоленск: Маджента, 2008. – 297 с.

Композиционно значимые строения располагались вдоль Днепра, так что наиболее живописные панорамы города должны были открываться при движении по реке. «Главную часть города, – пишет Н.Н. Редков, – составлял кремль или детинец, обнесенный земляным валом с палисадами и со рвом; по сторонам его, вдоль реки, тянулись предместья, а по оврагам и вдоль Днепра раскинулись богатые монастыри, терема и церкви, окруженные тенистыми садами...»¹⁵¹.

Социально-топографическая структура Смоленска была типичной для древнерусского города, представлявшего собой центр культуры, торговли и ремесла. В детинце – политическом центре города – расселялась военно-феодалная знать и были сосредоточены административные здания, в посадах концентрировалась экономическая жизнь города и жила основная масса ремесленников и торговцев, в городских предместьях располагались загородные феодальные замки и монастыри. Большое количество монументальных сооружений располагались так, что путник мог видеть их не только поодиночке, но и вместе. Храмы связывались в единый ансамбль. Они должны были создавать «обманчивое впечатление огромной величины города, внушая мысль о его многолюдности и богатстве»¹⁵². Монументальная архитектура Смоленска образовывала «внушительную экспозицию значительности города, подчёркивала и украшала художественно выгодные точки его сложного живописного рельефа, отмечала важные узлы его социальной жизни: торг, княжеские и епископские резиденции, монастыри и пр.»¹⁵³.

Цветовые образы хорошо отражали противостояние князя со смоленскими «людьми» (вече). Городская культура Смоленска представляла собой своего рода «двойное» пространство, в котором было репрезентировано и христианское, и языческое. Цветовые символы этих двух систем существовали обособленно друг от друга: христианские – внутри храмов, а языческие – снаружи.

Территория ниже детинца на берегу Днепра постепенно стала главной торговой площадью города и одновременно местом, где собиралось вече и висел вечевой колокол. Наиболее важным был основной, главный цвет, доминирующий в городском пространстве. Следуя славянской традиции, большинство каменных построек древнего Смоленска, формировавшее своими фасадами цветовой строй общественного пространства города, было покрыто тонкой штукатуркой, затиркой или обмазкой, которые позволяли почувствовать фактуру стены и придавали зданию белый, кремовый или нежно-розовый оттенок. По данным Н.Н. Воронина и П.А. Раппопорта¹⁵⁴, из-за отсутствия в Смоленске строительного камня в храмовой архитектуре применялись глиняный кирпич-сырец и керамический кирпич типа византийской плинфы, чередовавшиеся с толстыми слоями в 3–4 сантиметра розоватой цемянки. Красный цвет выстроенных из кирпича зданий затем изменяли, используя в отделке внешних и внутренних стен технику известковой штукатурки. Так, собор Троицкого монастыря на Кловке снаружи был обработан штукатурной обмазкой кремового цвета (около 90 % извести). Остатки розовато-серой штукатурки с примесью тонкой цемянки (толченой керамики) сохранились на наружной поверхности стен разрушенного Спасского монастыря у деревни Чернушки. Здание церкви на Воскресенской горе было белым (его штукатурка на 93,5 % состояла из извести). Оштукатурены или обмазаны были также собор Борисоглебского монастыря на Смядыни, Княжеский терем, церковь Петра и Павла, церковь Иоанна Богослова, церковь Архангела Михаила. Только некоторые храмы этого времени были построены в технике порядовой кладки из кирпича без последующего оштукатуривания и декорированы

¹⁵¹ Редков Н.Н. Смоленск в его прошлом и настоящем. 2-е изд. (репринт). Смоленск: Годы, 2000. С. 8.

¹⁵² Воронин Н.Н., Раппопорт П.А. Указ. соч. С. 407.

¹⁵³ Там же.

¹⁵⁴ Там же. С. 25–300.

лишь комбинациями кладки (так, не были оштукатурены церковь на Малой Рачевке и Пятницкая церковь).

Поскольку в основе мирозерцания восточных славян лежало обожествление сил природы, восприятие природного и человеческого мира как единого целого, цветовые образы города гармонично связывали постройки с окружающей природой: «здания украшали ландшафт, а природа украшала здания – они звучали как согласный хорал»¹⁵⁵.

В формировании цветовых образов горда широко использовался и другой языческий прием – нанесение красного декора по белому фону по принципу «народной вышивки». Именно так изначально выглядели сохранившиеся церкви Петра и Павла и Иоанна Богослова. Сложенные из плинфы стены загородной княжеской церкви Петра и Павла были покрыты тонким слоем штукатурки; незатертыми оставались выпуклые кресты на угловой лопатке, элементы декора, углубленные в кладку (аркатура и поребрик стен, бегунец лопатки), оконные арки и арки слепых ниш на абсидах, а также их тонкие вертикальные тяги, связанные с карнизной аркатурой и поребриком; эти детали читались как красный узор на белом фоне. Церковь Иоанна Богослова, построенная в 60-х годах XII века, на несколько десятилетий позже Петропавловской церкви почти напротив нее, по архитектуре и оформлению во многом являлась ее отражением: изначально внешняя поверхность стен храма, галереи и приделов также была покрыта тонким слоем известковой обмазки, остатки которой местами сохранились; откосы оконных амбразур церкви внутри и снаружи украшала древняя орнаментальная роспись.

Колористики цветового пространства региона была консервативна в силу традиционности народной культуры. В представлении славян вариативность цвета была недопустима, так как могла обернуться несчастьем. Внешнее цветовое пространство города в целом представляло собой своеобразную семиотическую систему, информационное поле которой было наполнено мифологией традиционной народной культуры, а все отдельные элементы имели выраженную символическую нагрузку, делая каждый цветовой образ «метазнаком» в художественной культуре региона.

Снаружи многоцветные росписи использовались довольно редко. Стены православных храмов, монастырей и княжеских теремов, как и на остальной территории Европы, на Руси символизировали замкнутость райской, существующей в пределах ограды, жизни в самой себе¹⁵⁶, представляя собой своего рода цветные острова внутри городских пейзажей.

Под влиянием византийской архитектуры основные цветовые доминанты располагались во внутреннем декоре храмов. Здесь, внутри, все вокруг должно было создавать атмосферу того, что место это является естественным, природным. Важную роль в формировании такого впечатления отводилось колористике пола. Известно, что во многих смоленских храмах плиточный пол своими оттенками имитировал землю, траву, цветы. Обычная расцветка поливы майоликовых плиток – зеленая, темно-коричневая и желтая. Плитки этих цветов образовывали простой геометрический узор – диагональные или продольные чередующиеся ряды. Фрагменты чередующихся диагональных полос зеленого, желтого и черно-коричневого цветов найдены в церкви на Окопном кладбище. Керамическими плитками с поливой были покрыты пол центральной апсиды, проход из центральной в северную апсиду и часть пола в северной апсиде. Несмотря на то, что покрытие пола сильно повреждено, рисунок можно восстановить по оставшимся частям. Такой же простой геометрический узор использован и в основной части Бесстолпного храма в детинце: здесь квадратные поливные плитки покрывали пол храма чередующимися рядами трех обычных цветов – желтого, зеле-

¹⁵⁵ Воронин Н.Н., Раппопорт П.А. Указ. соч. С. 407.

¹⁵⁶ Лихачев Д.С. Указ. соч. С. 49–50.

ного и черно-коричневого. Однако в отличие от церкви на Окопном кладбище плитки лежали под углом 45° к стенам здания, так что ряды одного цвета шли вдоль продольной оси храма.

При раскопках других храмов XII–XIII веков были найдены только отдельные майоликовые плитки или их обломки, которые не позволяют восстановить орнамент пола, но дают представление о его цветовом строе. В соборе Борисоглебского монастыря на Смядыни: «полива плиток всего четырех цветов: желто-хромовая, темно-зеленая, голубовато-серая (по-видимому в результате разложения поливы), почти черная, т. е., вероятно, темно-коричневая. Мастера, изготавливавшие плитку, пытались разнообразить их расцветку: встречены образцы, где по темному желто-зеленому фону сделаны свободно расположенные желтые крапины или кружочки»¹⁵⁷. Плитки, найденные при раскопках древнего Троицкого храма, покрыты одноцветной поливой одного из трёх цветов – зелёного, жёлтого или оливково-чёрного¹⁵⁸. Обломки плиток пола, найденные в ходе архитектурных работ в церкви Архангела Михаила, имеют поливу желтого и белого цвета; в Успенском соборе – желтого, зеленого и коричневого цветов; в Спасском монастыре у деревни Чернушки – зеленого, темно-коричневого и желтого цветов, а также два фрагмента полихромных плиток с червеобразными желто-белыми разводами по коричневому и зеленому фону.

Внутри построек цветовые пространства были намного более зрелищными, чем снаружи. Из 19 детально изученных экспедицией Н.Н. Воронина памятников древнего смоленского зодчества XII–XIII веков (Успенский собор, Борисоглебский собор Смядынского монастыря, церковь Петра и Павла, Бесстолпный храм в детинце, Княжеский терем, церковь в Перекопном переулке, церковь Иоанна Богослова, «Немецкая божница», храм Василия на Смядыни, церковь архангела Михаила, собор Троицкого монастыря на Кловке, церковь на Малой Рачевке, церковь у устья Чуриловки, церковь на Воскресенской горе, собор Спасского монастыря у д. Чернушки, Пятницкая церковь, церковь на Большой Краснофлотской улице, церковь на Окопном кладбище, собор на Протоке) 14 были полностью или частично расписаны¹⁵⁹ (следы и фрагменты фресковых росписей не обнаружены только в Княжеском тереме, «Немецкой божнице», в церкви на Малой Рачевке, в Пятницкой церкви, и относительно росписи Успенского собора данные отсутствуют).

Реализуя идею архитектурного «люминизма», цветовое наполнение внутренних пространств храмов оперировало очень большим набором компонентов, отдельных цветов, и в их колорите «было более пестроты, чем единообразия»¹⁶⁰. М.П. Полесский-Щепилло, исследовавший обнаруженные в ходе раскопок храма на Протоке в 1867–1868 годах достаточно крупные куски росписи, отмечал, что «чаще других встречались цвета: темно-голубой и охряно-желтый; местами попадались цвета: ярко-карминовый, грязно-красный, травяно-зеленый; реже – телесно-розовый и фиолетовый в виде мелких клеток на желтом фоне»¹⁶¹. В Спасском храме были «собраны обломки с синим фоном и жёлтыми нимбами, оконтуренными циркульной графьей; часто встречались фрагменты зелёного тона»¹⁶². Во фресковой росписи церкви в Перекопном переулке наиболее часто повторялись жёлтый,

¹⁵⁷ Воронин Н.Н., Раппопорт П.А. Указ. соч. С. 52.

¹⁵⁸ Там же. С. 208.

¹⁵⁹ О фресках Смоленска см.: Суслов В.В. Раскопки древнего храма Смоленска // Архив ЛОИА АН СССР. Ф. Археологической комиссии. 1867. № 7; Клетнова Е.Н. О раскопках на Смядыни. Доклад в Обществе изучения Смоленской губернии // ИАК. 1910. Прибавление к вып. 34. С. 162–168; Сычев Н.П. Смоленск. Церковь Петра и Павла // Архив ГТГ Ф. 67. № 361. Л. 57–62; Воронин Н.Н. Смоленская живопись XII века // Творчество. 1963. № 9. С. 16–17; Каргер М.К. Зодчество древнего Смоленска. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1964. – 140 с.

¹⁶⁰ Воронин Н.Н. Смоленская живопись XII–XIII веков. М.: Искусство, 1977. С. 145.

¹⁶¹ Воронин Н.Н. Указ. соч. С. 145.

¹⁶² Там же. С. 265.

тёмно-красный, тёмно-синий и зелёный¹⁶³. В соборе Борисоглебского монастыря «фрески встречались различных колеров – больше красного, синего, затем кирпичного, зелёного и др.»¹⁶⁴.

Повторяя характерные для цветовых пространств Руси принципы, каждый образ представлял своего рода модель вселенной: нижний, земной ярус был покрыт символами земли, натурального камня, семян, завивающихся стеблей, бутонов и цветов орнаментальными мотивами, заимствованными с византийских и арабских тканей; вверху располагались символы неба и лики святых.

Так, «орнаментальные ленты змееобразно извивающихся линий, полуколец и стилизованных цветов, напоминающих колокольчики»¹⁶⁵ в Спасском храме, по структуре и цвету идентичные «струйчатому»¹⁶⁶ орнаменту храма на Протоке, имитировали отделку нижней части стен инкрустированными цветным мрамором панелями и декоративными тканями¹⁶⁷.

Орнамент из трилистников, в колористике которого доминировали зеленый, белый и голубой цвета, был найден среди фрагментов росписи храма на Протоке и Воскресенской церкви. Похожий по цвету растительный орнамент покрывал широкие откосы окон, в том числе и окна барабана, церкви Михаила Архангела (Свирской), возведенной в 90-е годы XII века князем Давидом Ростиславичем в своей загородной резиденции на Смядыни, и по форме представлявшей собой новый тип храма – высокого, столпообразного, с подчеркнутой вертикальной устремленностью композиции (церковь имела прототипом полоцкие храмы, однако полоцкая тема своеобразно трактована смоленскими мастерами, выработавшими свою архитектурную традицию, к числу особенностей которой относятся ступенчатый силуэт храма, галереи, притворы и своеобразный декор фасадов). Красочная роспись состояла здесь из двух вертикальных полос: «Наружная полоса представляла собой чередование ступенчатых выступов «городков» голубого и зеленого цвета с красной сердцевиной на белом фоне. Внутренняя, более широкая полоса состояла из кругов со светло-желтым ободом, в которые вписаны крупные зеленые пятилепестковые цветы с красной сердцевиной. Фон орнамента – белый и голубой. Внешние сегменты между кругами заполнены красными и белыми трехлепестковыми бутонами»¹⁶⁸.

¹⁶³ Там же. С. 111.

¹⁶⁴ Там же. С. 52.

¹⁶⁵ Белогорцев И.Д. Архитектурный очерк Смоленска. Смоленск: Смолгиз, 1949. С. 9.

¹⁶⁶ Воронин Н.Н., Раппопорт П.А. Указ. соч. С. 265.

¹⁶⁷ Раппопорт П.А. Зодчество Древней Руси. Л.: Наука, 1986. – 158 с.

¹⁶⁸ Воронин Н.Н. Смоленская живопись XII – XIII веков. С. 134.

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.