

ЯН БАЛЕКА

СИНИЙ
ЦВЕТ ЖИЗНИ И СМЕРТИ

МЕТАФИЗИКА ЦВЕТА



ИСКУССТВО_VED





о сути человека как
чем собственно, а в
его внутреннем мире
в своей форме, как
показывает себя, не

М. Бандра

ЯН БАЛЕКА

СИНИЙ
ЦВЕТ ЖИЗНИ И СМЕРТИ

МЕТАФИЗИКА ЦВЕТА

«Вдруг было дано чувство такое,
летящее от себя; синий — зеркало
ра и действительности его на земле.
И в таком зеркале, человек
только что восторгу, это утасе ...»

МОСКВА
ИСКУССТВО—XXI ВЕК
2008

УДК 73/76

ББК 85.14

Б 20

JAN BALEKA
MODĚ
BARVA MEZI BARVAMI

ПЕРЕВОД С ЧЕШСКОГО
ИННА МОЧУЛЬСКАЯ
РЕДАКЦИЯ ПЕРЕВОДА
НАТАЛИЯ РАКОВА

БАЛЕКА ЯН

СИНИЙ — ЦВЕТ ЖИЗНИ И СМЕРТИ. МЕТАФИЗИКА ЦВЕТА. —

М.: Искусство—XXI век, 2008.— 408 с., ил.

ISBN 978-5-98051-051-0

Книга посвящена феномену цвета в искусстве и других областях культуры и практической деятельности — от первобытной магии до современной моды.

Автор обращается к природным и историческим истокам многоцветия культуры, выявляет богатство заключенных в нем символических значений и эстетических ценностей. На протяжении тысячелетий белый и черный, желтый и зеленый, красный и пурпур пополняли, более того — формировали язык искусства. Но главным в палитре, убежден Ян Балека, был и остается синий цвет — успокаивающий и вместе с тем устрашающий, приветливый и грозный, величественный и скорбный, небесный и дьявольский, духовный и низменный. Эта уникальная многозначность синего, сопутствующего человеку от рождения до смерти, прослеживается в произведениях художников разных эпох и национальностей — архитекторов, скульпторов, живописцев, поэтов, писателей, драматургов, композиторов.

Книга адресована искусствоведам и культурологам, аспирантам и студентам, изучающим эстетику, а также широкому кругу читателей, интересующихся историей художественной культуры.

© Издательство
ИСКУССТВО—XXI ВЕК, 2008

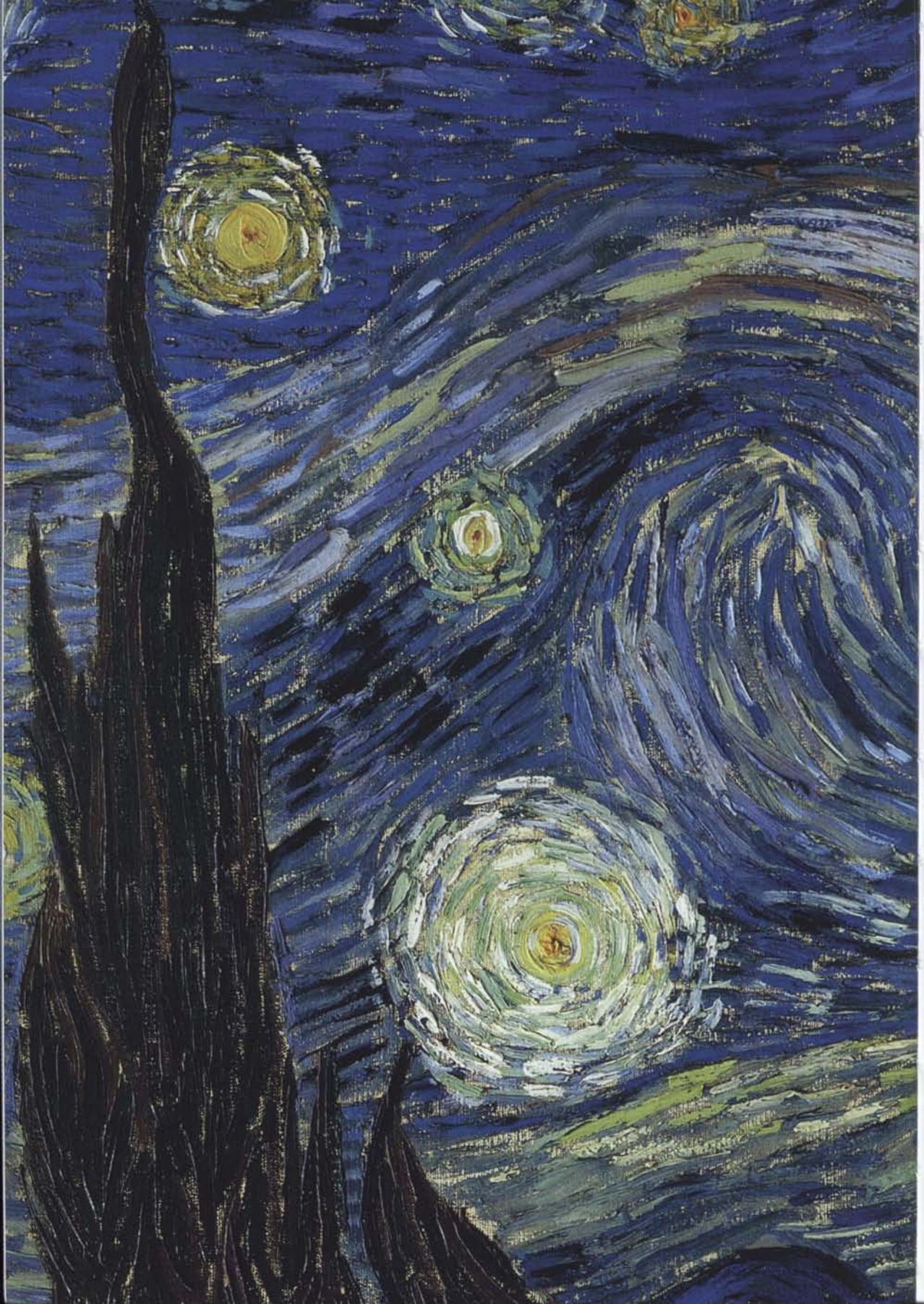
© Н. КАЛИНИН, концепция
внешнего оформления, 2006

© И. КЕЛЕЙНИКОВ,
дизайн-проект, 2008

ISBN 978-5-98051-051-0



СИНИЙ
ЦВЕТ ЖИЗНИ И СМЕРТИ
МЕТАФИЗИКА ЦВЕТА



ОТ АВТОРА

Мир для человека — мучительная тайна, он рождается с ней и умирает, унося ее груз с собой... Однако на протяжении всей жизни человек пытается проникнуть в эту тайну и разгадать ее. Он несет в себе знания своих предшественников и использует их опыт; как и они, ищет смысл жизни, стараясь постичь самого себя. Человек может знать очень много, и все же мир, который он покидает, остается для него загадочным. Наукой сделаны великие открытия, но многое по-прежнему не поддается объяснению. Так, человек открыл, что синий цвет расположен в диапазоне X–Y нм* цветового спектра¹, но, оказывается, и в самом человеке есть тайна синего, недоступная его разуму.

Задуманная как очерк на вполне конкретную тему, эта работа теперь представляется мне увлекательной историей, настоящим приключением синего цвета. Все началось с того, что человек разумный — homo sapiens — стал посыпать дно могилы красной охрой, заворачивать тело умершего в белую или синюю ткань либо покрывать его чем-нибудь синим, положив сверху зеленую веточку. Он проделывал все

это, прежде чем засыпать могилу землей и завершить погребение. С тех пор человеку не безразлично, будет ли его тело предано огню или его похоронят — в воде или в земле; ему не все равно, будет ли он, уже неподвижный, лежать в полный рост — как стоял при жизни, или скорчившись, точно в лоне матери; положат его на левый или на правый бок, головой на восток или на запад.

Перед нами один из моментов самосознания и интуиции человека, понимания им того, что он — звено в цепи общего развития, но что есть еще и нечто потустороннее, таинственное, скрытое от взора и с трудом поддающееся объяснению. И все же человек надеется, что тайна эта прекрасна и наполнена глубоким содержанием. Возможно, проникнув в нее, он поймет: жизнь — не однообразное, тусклое и бесцветное пребывание на земле, не примитивная борьба за существование. Бытие человека исполнено глубокого философского смысла.

Эта книга посвящена истории синего цвета и его роли в повседневной жизни. Синий несет в себе тайный смысл и множество значений,

* **НАНОМЕТР** (нм) — миллионная часть метра (примеч. изд.).

ВИНСЕНТ ВАН ГОГ
ЗВЕЗДНАЯ НОЧЬ

1889

Фрагмент

в нем — магические, мифологические, религиозные и научные представления о мире — его возникновении и существовании, изменении и гибели — и о человеческих судьбах.

По своему характеру синий цвет одновременно успокаивающий и устрашающий, приветливый и грозный, величественный и скорбный, небесный и дьявольский, духовный и низменный. Другими словами, он противоречив. Он может быть светлым, почти белым, или темным, почти черным, в нем — двойственность человеческой природы: светлая и темная стороны ее сути.

Масштабы темы синего цвета огромны. Она включает в себя поверья, магию, события светской и религиозной жизни, простирается от синего амулета и обычных вещей, например синего мужского плаща, до синих сводов собора, живописных полотен, скульптуры, поэзии и музыки, в которых воплощены человеческая тоска и надежда. Поэтому синий цвет рассматривается в книге с первых следов его появления, от глубокой древности до наших дней, в сакральном, мирском и самом обыденном значении, вне жизненного контекста и в соотношении с повседневной жизнью, в которой этот цвет возникал или вновь возрождался, чтобы запечатлеть минувшее, однажды уже пережитое.

Сопоставление разновременного — главный принцип этой работы,

ее цель — пробудить восприимчивость к синему цвету, убедить в его значимости. Добиться этого можно только в том случае, если мы поймем, что синий неразрывно связан с духовной и материальной сторонами жизни, будем воспринимать его как неотъемлемую часть произведения искусства и творчества в целом.

Удивительная особенность синего цвета состоит в том, что он связан с левой стороной, с Луной, со стихией воды. Он имеет хтоническую природу и символизирует женское начало всего сущего. Это цвет первозданного Хаоса и зарождающейся жизни, тогда как красный цвет — мужское начало — это очищающий огонь, Космос, или Порядок* (именно с этим понятием слово «космос» ассоциировалось в древности, прежде чем обрело значение «вселенная»). Таким образом, синий цвет связан с представлениями о времени, пространстве и движении в нем.

Любые знания — интуитивные, научные, философские, — даже если они приобретаются человеком в абстрактном теоретическом поле, в ходе умозрительных рассуждений, находят отражение в повседневной жизни и ее организации, во взглядах на бытие, на время и пространство. И если, например, в египетской культуре время измерялось и в лунных, и в солнечных циклах, на то были свои основания. Есть существенное разли-

* Автор книги имеет в виду распространённые в древности представления, воплотившиеся в астральных мифах, содержание которых переосмыслено современной антропологической наукой.

См. статьи «Космос», «Лунарные мифы» в кн.: Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2. М., 1988 (примеч. изд.).

чие, живет ли человек в круговом времени, подчиняясь циклу вечного возвращения (Мирча Элиаде*), что связано с представлением о возрождении, или в линейном времени, между началом и концом, то есть Сотворением мира и Страшным судом, который раз и навсегда все завершит. Оба типа времени, а значит, и людских судеб существуют и сегодня, они определяют целые культуры, подчиняющиеся тому или другому течению времени. Круговое время — это время надежд, возможных перемен, метаморфоз. Так, индийцы стремятся ритуальным омоложением в реке Ганг, воды которой при благоприятном расположении звезд раз в двенадцать лет якобы превращаются в нектар, избавиться от страшных, неотступно преследующих их невзгод и погрузиться в нирвану. Представления древних египтян также были ориентированы на два типа времени: циклическое, которое ассоциировалось с уверенностью в будущем, стабильностью, с восходом Солнца, разливами Нила, и линейное время — «протяженное пространство», изображаемое в виде столпа джед. Происхождение последнего неясно, он представляет собой ствол дерева или сноп тростника и олицетворяет постоянство и протяженность. С ним связано символическое воскрешение Усира/Осириса, бога загробного царства:

предательски убитый братом, он восставал из мертвых во время обряда водружения столпа джед — из горизонтального положения столп ставили в вертикальное — «на ноги». Ушедшее и застывшее время ассоциировалось с представлениями о конечности жизни, о смерти и о том, что за нею последует. Античностью и христианством были переняты восточные представления о высшем, божественном мире, где царит неподвижность (*status aeternitatis*), и нижнем, земном мире с его быстротекущей и конечной жизнью (*cursus temporis*), постоянным движением и борьбой.

Страх жизни — это, в сущности, страх смерти. Человек не может смириться со своим уходом из жизни и надеется на дальнейшее существование. Так, древний египтянин верил, что пребывание в загробном мире похоже на жизнь земную. Через тысячи лет Макс Билл под влиянием теории пространственно-временного континуума Альберта Эйнштейна запечатлел в скульптуре «Непрерывность» (1935–1953) то, что возможно выразить лишь числовым рядом и нельзя почувствовать, осмыслить или изобразить.

«Непрерывность» представляет собой бесконечную каменную ленту, скрученную в петлю. Человек, который увидел бы в этом свой жизненный

* Имеется в виду концепция румынского ученого Мирчи Элиаде, изложенная в его работе «Le mythe de l'éternel retour. Archetypes et repetition» (Paris, 1949; рус. перевод: Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторение. М., 1998), центральная тема которой —

своеобразие и взаимоотношения двух типов мировоззрений. Первое из них — «архаическое», «традиционное» или «восточное» — основывается на идее цикличности времени, имеющей глубокие мифологические корни; второе — «современное», «западное» или

«историческое» — исходит из иудео-христианских представлений об однолинейности, поступательности и необратимости времени (примеч. изд.).

«маршрут» и попытался следовать им, в конце концов оказался бы, хотя и головой вниз, там, откуда начал свое движение: он перешел бы на нижнюю, «подземную» сторону, не покидая исходной «плоскости жизни». Так, головой вниз, стояли и передвигались в своем отраженном загробном мире и умершие египтяне.

В книге постоянно прослеживается взаимосвязь пространства и времени с синим цветом небосвода и водных глубин, загробного мира и преисподней, темной Луны и гротов. С цветом, которым окрашены верность и предательство, избранность и отверженность, страстность и холодность. С цветом, который так близок меланхолии, угнетающей душу человека, охваченного страхом бытия.

Все, что связано с синим, любая вложенная в него идея, любое перенесенное на него чувство заключены в самой природе человека. Эта антропологическая константа уже давно стала достоянием культуры, что под-

тверждает человеческая история, частью которой можно считать историю синего цвета.

В человеке заключен целый мир, а сам он — часть другого мира. Но вместе с тем он существует и вне этого мира, к которому обращен его пылкий и внимательный взор.

Человек обладает историческим сознанием и памятью, но вспомнить он может только то, что уже знает и что ему предстоит узнать. Его взгляд в прошлое и представление об этом прошлом обусловлены тем, что ему о нем известно. Только это освобождает человека от пустого и бессмысленного пребывания в настоящем.

История человечества напоминает палимпсест*, где стертый древний текст несмотря ни на что продолжает оставаться вполне различным под новыми письменами. Так и синий, оживляя вместе с другими цветами древний текст и пробиваясь сквозь все наслоения, окрашивает собою современность.

*ПАЛИМПСЕСТ (от греч. **palin** — снова и **psaio** — скоблю, стираю) — в древности и раннем Средневековье рукопись, написанная на пергаменте или другом материале после того, как с него смыт или счищен прежний текст (примеч. изд.).



как оракульный крик, как дертальная зубами хвост
своей Земля (символ бесконечности и вечности),
стоит перед нами шесть часов, вразумительно
попарно три больших противопоставления.
а направо и налево две великие возможности
молчания: смерти и рождения.

Василий Кандинский



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ЦВЕТА:
БЕЛЫЙ
ЧЕРНЫЙ
ЖЕЛТЫЙ
ЗЕЛЕНый
КРАСНЫЙ
ПУРПУР



БЕЛЫЙ

«Господь вошел в красильню Левия. Взял 72 (ткани самых разных расцветок), бросил их в котел и достал их белыми. И сказал Господь: Так пришел и Сын человеческий как красильщик»¹.

Здесь в символической форме выражена мысль о том, что божественная сила способна множественное сделать единым, а единое превратить во множественное; так рассуждал и Платон. Белый цвет в этом коптском апокрифическом евангелии связан с духовным освящением верой, основанной на этике. Одновременно он связан и с представлением о человеческой индивидуальности, высвобождении человека из-под власти темных сил природы, зависимость от которых — следствие его неблагоприятных поступков. Белый цвет, свет, освещение выражают победу над давящей темнотой и несвободой.

Отбеливание окрашенных тканей было недоступно для красильщиков, они знали это по собственному опыту, и свершение Иисуса воспринималось как чудо, как свидетельство его всемогущества. Притча апокрифа предвосхитила утверждение современной физики, согласно которому белый цвет заключает в себе все цвета: прозрачный белый — это свет, представляющий всю цветовую гамму.

Белый однозначен и конкретен, у него нет многочисленных сложных наименований, поскольку он четко отграничен от других цветов, а на переходе к черному сразу становится серым. Однако в исследованиях по теории и систематизации цвета с самого начала возникли трудности другого характера. Встал вопрос, является ли белый вообще цветом и куда его поместить в цветовом спектре? Выход был найден: белый и черный решили считать цветами ахроматическими, или бесцветными.

РОБЕРТ ИРВИН
БЕЗ НАЗВАНИЯ
1968
Фрагмент



И все же для художника и красильщика белый никогда не был и не является цветом. Но и ослепительное сияние белого (как краски и красителя) оставалось для них недостижимым. Хотя бы уже потому, что, к примеру, сверкающий белый снег поглощает десятую часть света, и это делает белый цвет вообще невидимым. Пожалуй, только гребешки волн или высвеченный солнцем край облака на небесной лазури приближаются к желанной белизне. Яркость белого, как и у других цветов, зависела от красящих пигментов, которые не обладали природной яркостью и чистотой. Минеральные глины, даже лучшие из них с острова Мелос, имели желтоватый оттенок, поэтому художники, использовавшие также гипс, мел и известняк, добавляли в смесь толченую яичную скорлупу или отбеленные кости, чтобы сделать красочную массу более светлой.

МАСТЕР ТАНТОСА
БЕЛОФОННЫЙ ЛЕКТИФ
«ЮНОША И ДЕВУШКА
У НАДГРОБИЯ»

Вторая половина
V в. до н.э.

Аттика

О том, что сверкающая белизна недостижима, знали не только художники и красильщики; именно поэтому белый цвет стал символом духовной чистоты и непорочности. Белоснежную тогу — кандиду — надевали претенденты на государственные должности в Древнем Риме — кандидаты, тем самым подчеркивая свою нравственную безупречность; чтобы тога была ослепительно белой, или — в моральном смысле — чистой, в ткань втирали белый мел. Понятие «белые воротнички» и сегодня отражает претензию на подобную безупречность.

На белила и белый цвет как цвет защищающий переносились антисептические свойства извести; так, на островах Далмации, бедных водой, известью белили помещения, конюшни и крыши домов: дождевая вода стекала по побеленным стенам в резервуар и становилась питьевой.

ИВАН МАРТОС
НАДГРОБИЕ
С.С.ВОЛКОНСКОЙ

1782



ЛЕОХАР
АПОЛЛОН
БЕЛЬВЕДЕРСКИЙ
IV в. до н.э.
Римская копия



И все же настоящая белая стойкая краска была известна еще с античных времен. Это свинцовые белила, которыми покрывали корпуса судов. Белила готовили по рецептуре, составленной около 320 года до н. э. философом Теофрастом, учеником Аристотеля, после его смерти возглавившим перипатетическую школу. Теофраст назвал краску psimithion. В средневековых справочниках встречается и латинское название psimithium, а также album plumbum или cerussa, поскольку в качестве составной части в краску входил карбонат свинца. Рецепт Теофраста Средневековые унаследовало от составителей рукописного рецептурного справочника из Лукки (VIII в.), где краска упоминается под названием «белый цветок»: он «расцветал» в тепле паров свинцовых пластинок, политых уксусом; пластинки сильно нагревались, поскольку были обложены конским навозом. На воздухе краска окислялась, темнела, и покрытие судов при этом утрачивало прочность; в живописи же она оставалась

САНДРО БОТТИЧЕЛЛИ
РОЖДЕНИЕ ВЕНЕРЫ

1483–1484



ЖАН ФУКЕ
СВ. МАРГАРИТА
Миниатора
из «Часослова
Этьена Шевалье»
1452–1460

незаменимой, хотя, как и некоторые другие краски, была ядовитой и нередко вызывала «болезнь художника» — общее отравление, болезненные спазмы желудка и кишечника, приводившие к параличу и смерти. И тем не менее лекари использовали свинцовые белила в качестве целебной добавки к мазям от нарывов и язв. Греческое название краски как вещества — *pharmakon*. Оно означало также яд, зелье, лекарство, краситель для эмали, тканей и стекла, краску для живописи и косметический краситель. Неудивительно, что позднее на юге Европы художники входили в цехи аптекарей, тогда как на севере континента, где живопись считалась «зеркалом мира», художники были членами цехов изготовителей зеркал и рам.

Другой «белый цветок» — цинковые белила, *pix alba* («белый снег») или *nilum album* («белое ничто»); они также входили в состав лекарственных средств,

**ПЛЕНЕННЫЙ ЕДИНОРОГ**

Гобелен из цикла
«Охота на единорога»

1495–1505

Фландрия

СИНИЙ — ЦВЕТ ЖИЗНИ И СМЕРТИ
МЕТАФИЗИКА ЦВЕТА



ДЖЕЙМС УИСТЛЕР
СИМФОНИЯ В БЕЛОМ №1
1862

но были менее ядовиты. Эта краска преобладала в палитре живописцев XIX века, хотя знали о ней уже в древности. Тем не менее только титановые белила оправдали ожидания художников, они были неядовиты и обладали высокой степенью яркости, правда, долго высыхали и оставались дорогими.

Сведения об изготовлении красок и красителей, а также способах окраски поступали с Востока. Окрашивалась не готовая ткань, окрашивалось волокно, которое предварительно замачивалось и варилось. Наряду с текстильными красильнями существовали красильни для кожи, дерева, слоновой кости, камня. Интенсивность цвета достигалась повторным окрашиванием или раскрашиванием более яркими красками, как это делали древнегреческие скульпторы, руководствуясь рассуждениями о цвете своих соотечественников-философов. Так, Демокрит основными цветами считал белый, черный, красный и зеленый. Размышления Платона о феномене света впоследствии существенно повлияли на средневековую метафизику. По мнению Аристотеля, хроматические цвета делают мир видимым; к исходным, изна-

чальным он относил белый и черный — ахроматические цвета, а значит, невидимые, ускользающие. Этнографическая антропология располагает примерами, когда в процессе обряда инициации* в Черной



ДАНТЕ ГАБРИЭЛЬ
РОССЕТТИ
ESSE ANCILLA DOMINI
(СЛУГА ГОСПОДНЯ)

1850

*Обряд посвящения, знаменующий переход из детства или юношества во взрослое состояние (примеч. изд.).



ГУГО СИМБЕРГ
РАНЕННЫЙ АНГЕЛ
1903

Африке человеческое тело, покрытое белой краской, становилось невидимым. Белый — это цвет перехода от одного периода жизни к следующему или из одного мира в другой; в Европе белый — это и свадебные одежды, и облачение умершего. После землетрясения на Сицилии Альберто Бурри залил белым бетоном одну из уничтоженных и обезлюдивших деревень, превратившуюся в сплошное кладбище: все умершие были прикрыты скорбным покрывалом. Белый — цвет одеяния тех, кто уходит в мир иной, и тех, кто принимает монашеский устав, отрекаясь от многоцве-

тия мирской жизни. Мария-Антуанетта по пути в Париж к своему будущему мужу Людовику XVI на безлюдном островке посреди пограничного Рейна сбросила с себя одежды и облачилась во все новое в знак того, что она расстается с прошлым и вступает в новую жизнь.

В дзен-буддийских сочинениях белый цвет чистого листа бумаги символизирует момент рождения. В древнейших мифах белый был связан со светом Луны и женским космическим началом; так, кельтскую Эпону сопровождала белая кобылица, а Артемиду — белая лань. Животные-альбиносы считались священными и поэтому были объектами почитания. Белый — это цвет светлых богов. Зевса называли «leukaíos», или белый: обратившись в белого лебедя, он приблизился к Леде; вынырнув из морских волн в обличи белого быка, он похитил и унес на Крит Европу. В тот момент в нем как бы соединились мужское и женское начала, бычьи рога, символизирующие мужскую животворящую силу, обратились в полумесяц. Ино, бросившись в море, стала морским божеством Левкофеей («белой богиней»), своим белоснежным покрывалом она спасла Одиссея во время бури. Одеяния Яхве ослепительной неземной белизны излучают сияние, озаряющее все вокруг духовным светом.



Верующие облачаются в белые одежды под конец новогодних еврейских праздников, когда Яхве записывает в книгу всех, кого он призовет к себе в следующем году. Белыми были Агнец Божий, единорог, голубь Духа Святого, лилии, жемчуг; белыми были облака — символ недостижимого совершенства божества и святых, белыми были одеяния двадцати четырех библейских старцев. Христианство включило белый в свою иконографию как один из основных цветов за его высокую духовность, он стал также важнейшей составляющей христианской метафизики света*. В чешских

МОРИС ДЕНИ
ЖЕНЬ-МИРОНОСИЦЫ
1894

*О средневековой метафизике света см. ниже, в разделе о синем цвете (примеч. изд.).

СИНИЙ — ЦВЕТ ЖИЗНИ И СМЕРТИ
МЕТАФИЗИКА ЦВЕТА

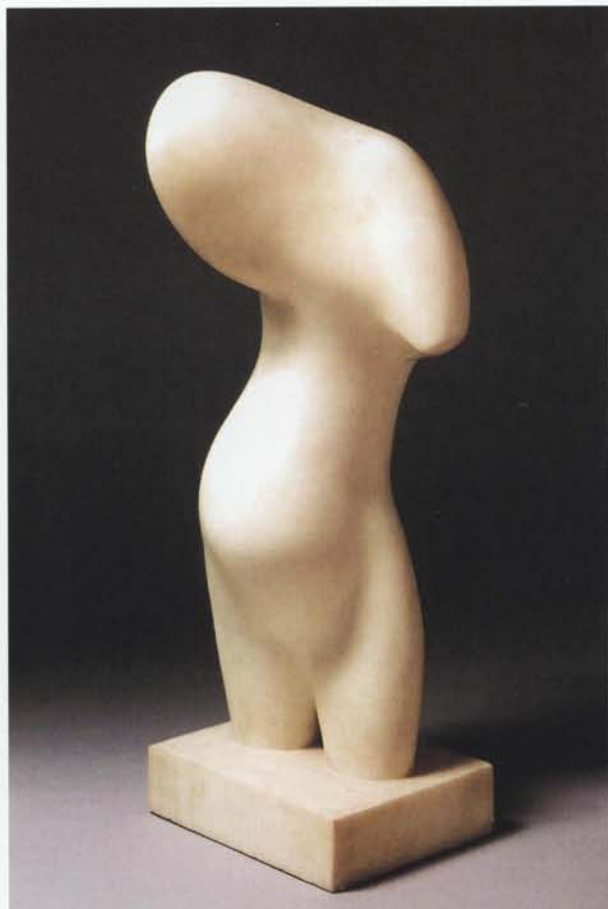


ПАБЛО ПИКАССО
ЖЕНЩИНА В БЕЛОМ
1923

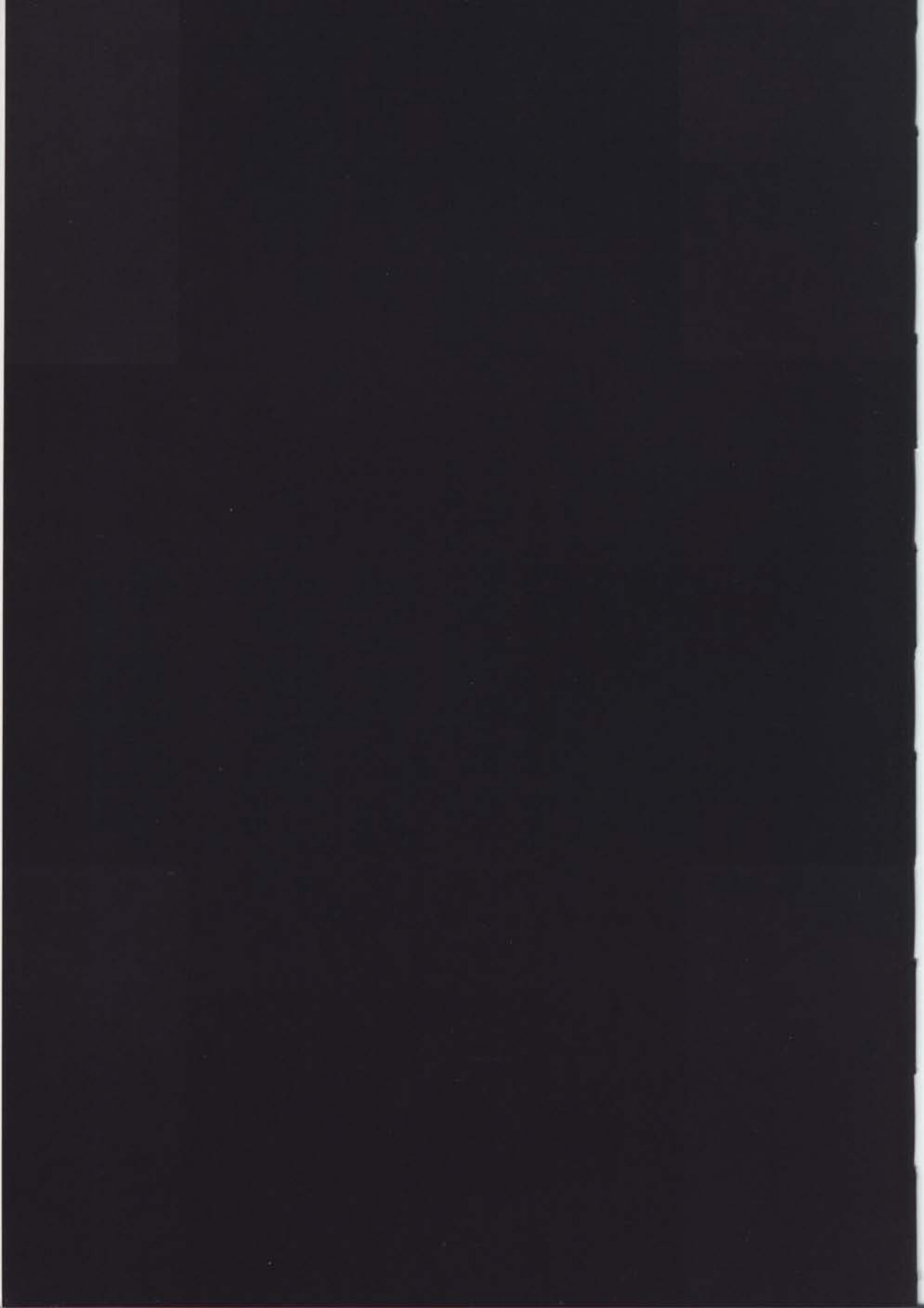
готических витражах с помощью светописы воплощалась идея Света-Истины, что повлияло на зарождение черно-белой графики — сначала иллюстраций в печатных книгах, затем станковой гравюры на дереве — и закладывало ее нравственные основы; белая поверхность воспринималась как свет, проливаемый на темные стороны земной жизни². И если теоретик искусства Раннего Возрождения Леон Баттиста Альберти не считал белый собственно цветом, относя его к свету и рассматривая как единственное средство передачи последнего, то Леонардо да Винчи, напротив, признавал белый полноправным цветом³.

Белый цвет дематериализует реальность и одухотворяет ее. Он превращает тело в светящуюся субстанцию, эфирную душу, или в дух, например, в Белую Госпожу, Смертушку, славянскую Полудницу. «В полдень» Фридриха Ницше («Так говорил Заратустра»), белый торс Йозефа Шимы в «Меридиане» (1928)⁴, белые скульптуры, картины и сооружения Гюнтера Юккера — все эти произведения обнаружи-

вают определенное родство. Для Юккера белый был светом и цветом чистой духовности. Огромный космос в его целостности также исполнен гармонии: белый — звенящий тон космического единства⁵. О космосе размышлял Василий Кандинский, для которого белый был цветом мира, еще до рождения других цветов. В белом художник видел путь в бесконечность, символ «великого безмолвия»⁶.



ХАНС АРП
ЖЕНСКИЙ ТОРС
1953



ЧЕРНЫЙ

По восприятию и внутренней многозначности черный цвет — полная противоположность белому. Славянскому Белобогу противостоит Чернобог, сияющему белому Солнцу жизни — закрытое Луной черное Солнце как погребальный символ и сама Смерть, сиянию святых — черный нимб Иуды как знак предательства. Белой магии — доброй, помогающей, а стало быть, благой, «правой» противостоит черная магия с ее дурной славой — «левая», не доступная пониманию мужчин, полная тайного женского знания и таинственных сил, над которыми мужчина не властен. Женщины не могли прикасаться к рыболовным сетям, капканам, орудиям труда, оружию — ко всему, с чем имели дело только мужчины. Такое разграничение магии на белую и черную говорит о разделении сфер деятельности на исключительно мужскую и сугубо женскую, определяемых терминами «белая» и «черная».

Полярность белого и черного отражена в космогонии* и космологических мифах; персидский Ахриман был антагонистом света, воплощением зла и тьмы, угрожавших человеку. Чернота ночи пугает, она делает мир невидимым, лишает его формы и цвета: ночью охотник ничего не видит, хищник же, который собирается напасть на него, видит всё. Тьма в буквальном и переносном смысле — это слепота, порождающая подавленность и страх бытия.

Индийская богиня Кали (от *kala* — время) — грозная, страшная, смертоносная: давая жизнь, она же поглощает все живое. Кали — Великая мать, черная богиня (древнеинд. *Kālī* — черная). «Тень смерти

ЭД РЕЙНХАРДТ
АБСТРАКТНАЯ
ЖИВОПИСЬ.
ЧЕРНОЕ
1960-1961
Фрагмент

*космогония (от греч. *kosmos* — вселенная и *goneia* — рождение) — донаучное мифически-религиозное учение о возникновении и развитии Вселенной (примеч. изд.).



СТАТУЯ АНУБИСА

XIV в. до н.э.

Египет

и напиток бессмертия — вот Твои благодеяния, Мать», — гласит миф. Священным престолом и олицетворением фригийской богини плодородия, Великой матери Кибелы, считали «черный камень, упавший с неба», — метеорит, в котором слиты воедино черный цвет земли и светлый космос. Христианскую Деву Марию, воплотившую в себе образы многих древних женских божеств (например, египетской Исет/Исиды), стали почитать как Богородицу после Третьего Вселенского собора в Эфесе (431 г.); культ Пресвятой Девы Марии в образе Черной Мадонны пришел на смену культу Кибелы, связанному с черным камнем. В Мекке, на родине Пророка Мухаммада, в черном



метеорите изначально почиталось женское божество, пока в Каабе* он не стал культовым камнем ислама⁷.

В мистической практике ислама черный очень важен. Когда сознание озаряется божественным черным светом, все вещи меркнут и становятся невидимыми (такой черный есть свет Абсолюта, в религиозном мистицизме он определяется как Ничто и Пустота). Этого состояния можно достигнуть бесчисленным повторением каллиграфических формул имени Аллаха: сначала душа проходит через черный цвет, затем через россыпь черных и красных точек,

УИЛЬЯМ БЛЕЙК

ГЕКАТА

1795

*КААБА (араб. ka'ba — куб) — мечеть в Мекке, имеющая форму куба. В ее стену вделан «черный камень», по преданию, упавший с неба. Кааба — одна из величайших исламских святынь (примеч. изд.).



ФРАНС ХАЛС
МАЛЛЕ БАББЕ
Около 1635

после чего, наконец, имя Аллаха предстанет в зеленом цвете — небесном цвете мистического течения в исламе — суфизма. Увидеть прозрачность черного света — это значит подойти к зеленой воде вечной жизни, сокрытой светом божественной темноты.

В суфийском исламе, как и в Ветхом Завете (псалом Давида 138), есть Книга судеб: в нее занесены решения высшего божества об участи каждого человека. Начертанные пером и черной тушью, письма быстро высыхают, как бы фиксируя знак неизбежности судьбы. Людские грехи окрашивают Книгу в черный цвет, но его можно смыть слезами скорби и покаяния (засохшую персидскую тушь, в отличие от китайской, снова разводили водой). Самые абстрактные представления были связаны с повседневным опытом; инструменты для письма, транспаранты, краски и тушь в Персии, Китае, Египте и других странах мифологизировались, отождествляясь с мифической силой слова. Состояние светящейся темноты знакомо и европейскому христиан-

скому мистицизму — как «пресветлая ночь». Светящийся черный цвет приписывают Иисусу: это свет, перед которым все меркнет, и высшее божество уже невозможно увидеть, потому что оно — свет подлинной сущности Бытия.

Черный цвет связывают с чернотой земли, ее мрачными недрами, с тем, что находится по ту сторону жизни. Тем не менее черный, как и другие цвета, неоднозначен: он символизирует и смерть, и место, где человек пребывает после смерти, где вызревает зерно, расположены живительные озера, подземные



ФРАНСИСКО ГОЙЯ
ПОЛЕТ ВЕДЬМ

1797–1798

СИНИЙ — ЦВЕТ ЖИЗНИ И СМЕРТИ
МЕТАФИЗИКА ЦВЕТА



ФРАНЦ ФОН ШТУК
ГРЕХ
1893

источники, питающие Древо жизни, райские реки, колодцы, родники вечной жизни. Египетский Усир/Осирис был похоронен в «черной земле» Нила и воскрес из нее. Римский Сатурн, Sol niger, или Черное Солнце, изначально был богом посевов и земледелия, богатства и благополучия, позже он стал отождествляться с Кроносом, богом всепоглощающего и неумолимого времени, а тем самым и смерти. Греческая Геката, всемогущая и страшная богиня колдовства и ночных видений, Луны и мрака, появлялась на распутьях и кладбищах всегда в сопровождении черных собак; Геката была наделена великой силой и властью и знала, что будет неизменно пребывать в круговороте жизни. В германской мифологии важную роль играли всеведущие черные вороны, сидевшие на плечах Водана, — Мысль и Память; всеведущими были и вороны, принадлежавшие сказочным волшебникам. Черный цвет и вода взаимосвязаны; когда богов молили о дожде,

в жертву приносили вороного коня, черного, словно туча, переполненная влагой. Человек, посвящаемый в культ Индры, бога-громовержца, повелителя грозных вод, при совершении обрядов облачался в черное и ел только черную пищу.

Ночь стирает все краски, в ней все меркнет и становится невидимым. В ареале европейской культуры принято надевать на похороны преимущественно черные одежды, лицо вдовы должно быть прикрыто черной вуалью, чтобы дух умершего, продолжая пребывать на земле, не смог узнать ее и как-либо ей навредить. Эта магическая практика связана с представлениями о том, что сам умерший, находясь в царстве



ВИНСЕНТ ВАН ГОГ
ЧЕРЕП
С ГОРЯЩЕЙ СИГАРЕТОЙ
1885–1886



ТИЦИАН
ПОРТРЕТ
ВИНЧЕНЦО МОСТИ
1516–1518

ператор Карл V Габсбург в знак отказа от многоцветия светской жизни культивировал при своем дворе черный цвет; в 1556 году, отрекшись от престола, он распорядился покрасить стены своего жилища в испанском монастыре черной краской. Иногда в таких действиях императора усматривали проявление исключительной, возвышенной природы, что вряд ли соответствовало действительности. По окончании Второй мировой войны парижские интеллектуалы, художники и студенты университетов оделись в черное: черные брюки и черные водолазки стали знаком их социального положения. Считалось, что на такую моду повлияли женские портреты Амедео Модильяни. Позднее, в 1970-е—1980-е годы, черная кожаная одежда стала отличительным признаком американских рокеров.

вечной ночи, где все черно и невидимо, никого не может узнать.

Для мирян предназначались серый, коричневый и черный — цвета, близкие мироощущению монахов. Черная краска никогда не бывает абсолютно черной, тем не менее средневековые красильщики достигали при ее изготовлении такой глубины и насыщенности цвета, что выглядела она как драгоценность. Использовать эту краску для монашеских сутан, которые должны отвращать от соблазнов жизни, было вряд ли уместно, но церковные власти таким образом удовлетворяли монашеское тщеславие⁸.

В отличие от знати, носившей яркие разноцветные одежды, простые горожане одевались скромно, даже мрачно. Черная одежда, принятая в некоторых строгих религиозных сектах и течениях, например у пуритан, подчеркивала аскетизм, суровость нравов, отказ от мирских радостей. Набожный им-



С точки зрения физики, черный цвет насыщен светом, в котором он нуждается больше, чем какой-либо другой. Черный, даже самый глубокий, не бывает совершенно черным уже потому, что его можно увидеть только при свете. Оттенки и насыщенность черного зависят от сырья, из которого сделана краска, будь то краски для живописи или различные красители. Появление виноградной черной — краски с серовато-коричневым оттенком, обозначенной в рецептурных справочниках как *truginon*, связывают с афинскими художниками

ДЖЕЙМС УИСТЛЕР
ПОРТРЕТ МАТЕРИ
(КОМПОЗИЦИЯ
В СЕРОМ И ЧЕРНОМ)

1871–1875



ХАИМ СУТИН
ПОРТРЕТ МОЛОДОГО
ЧЕЛОВЕКА
1925–1926

Полигнотом и Миконом, они изготавливали ее, вероятно, из обугленной виноградной выжимки. Была известна и краска глубокого чистого черного цвета с бархатистым оттенком — кость слоновая жженая, которую, по легенде, впервые стал использовать в живописи грек Аппеллес. Сырьем для черной краски служили и смолистая древесина, и плодовые косточки, и масла; насыщенность черного повышалась благодаря саже. Из сажи получалась лучшая черная краска для рукописных и печатных книг — *atramentum librarium*, которой можно было писать и рисовать на пергаменте, папирусе, шелке, бумаге. Черная тушь была известна персам, индийцам, египтянам и, конечно, китайцам. Китайская тушь, изготовленная из сажи пиний, жадеита, растертого перламутра и ароматических веществ, обладала глубоким черным цветом и блеском; она прекрасно ложилась на поверхность, была стойкой и, главное, несмываемой. Ламповая сажа синеватого оттенка ввозилась из Китая с XV века и использовалась как переписчиками, так и художниками.

В живописи черный цвет с самого начала играл важную роль, в греческой вазописии, например, он характеризовал особенности ее стилей. Этот цвет может быть теплым и холодным, иметь множество тонов и оттенков. Художники Нового времени широко использовали черную краску для написания фонов в картинах. Полотна Франса Халса, Франсиско Гойи, Рембрандта, Диего Веласкеса, Антониса Ван Дейка, Эдуара Мане, Поля Гогена, Эмиля Бернара, Жоржа Руо подтверждают особое значение этого ахроматического цвета. «Black painting» (живопись черным) стала целым

АМЕДЕО МОДИЛЬЯНИ
ПОРТРЕТ БАРАНОВСКОГО

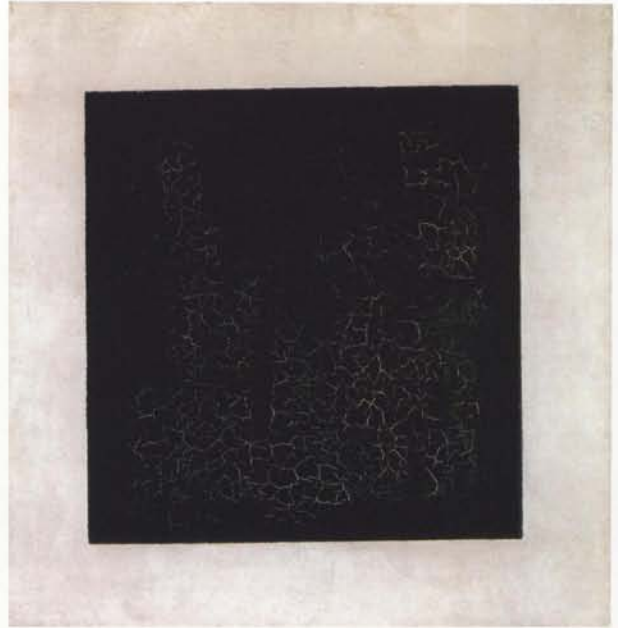
1918

СИНИЙ — ЦВЕТ ЖИЗНИ И СМЕРТИ
МЕТАФИЗИКА ЦВЕТА



МАКС ЭРНСТ
НОКТЮРН
1967

направлением в искусстве XX века; его мастера в своем мифотворчестве исходили из традиций черного цвета. А Казимир Малевич считал, что его «Черный квадрат» (1915) привел современное искусство к финалу. На своих последних работах художник вместо подписи ставил маленький черный квадрат, который означал для него упорядоченность — просчитанную и выверенную, мужскую и концептуальную, воплощал представление автора о будущем социальном устройстве. Красный и черный квадраты были для Малевича символами революционных свершений в искусстве, политике, экономике⁹. Эти символы использовались в Советской России 1920-х годов как средство политической пропаганды.



КАЗИМИР МАЛЕВИЧ
ЧЕРНЫЙ
СУПРЕМАТИЧЕСКИЙ
КВАДРАТ

1913

После выигранной пролетариатом решающей битвы, полагал Малевич, наступит конец человеческой истории, что наглядно представляет куб, некий абсолютно заверченный «геометрический рай». Памятник в виде бетонного куба с черным квадратом на фронтальной стороне, созданный Николаем Суетиным, был установлен на месте захоронения урны Малевича*. Эд Рейнхардт, американский мастер монохромной и минималистской живописи, в начале 1960-х годов написал несколько полотен, получивших название «Abstract Painting. Black» (1960–1961, Музей современного искусства, Нью-Йорк) — «последние картины, которые еще можно написать», представлявшие собой черные квадратные поля. При освещении в них удается увидеть лишь черную непроглядную тьму.

* По завещанию К. Малевича урна с его прахом была захоронена в Немчиновке, в нескольких километрах к западу от Москвы. Для урны подыскали место на опушке леса под

дубом, поскольку поблизости не было кладбища. Бетонный белый куб с черным квадратом на лицевой стороне со временем был разрушен — то ли по указанию сверху, то ли в ре-

зультате военных действий, — а могила утрачена. В 1980-е гг. на опушке леса близ Немчиновки установили мемориальный знак.



ЖЕЛТЫЙ

Желтый, яркое сияние которого рождает вечные ассоциации, производит, как правило, благоприятное впечатление. Но удивительно, что при этом любимым цветом его считают лишь пять процентов людей. В цветовом спектре ему соответствует длина волны 575 нм, ближе к длинным волнам он переходит в оранжевый (600 нм) и красный (660 нм) цвета, ближе к коротким — превращается в желто-зеленый (560 нм) и зеленый (510 нм). Желтый занимает очень небольшой участок спектра, приблизительно восьмую его часть, а это намного меньше, чем у соседних цветов. В радуге он почти неразличим.

Античная философия, где господствовало представление о четырех стихиях, или первоэлементах бытия*, стремилась соединить их с цветовым началом, а это сказывалось на понимании цвета. Основой цветовой шкалы в художественном творчестве было трезвучие белого, черного и красного, что ярче всего проявилось в архитектуре и вазописи. Эмпедокл из Акраганта рассуждал и о четвертом цвете — *óchrōn*, который мог соответствовать цвету желтой охры, а также красновато- или зеленовато-желтому его оттенкам, переходным по отношению к соседним цветам спектра. Использование Эмпедоклом слова *óchrōn* для обозначения желтого цвета, вероятно, объясняется тем, что он считал его белесым, неярким. Демокрит называл искомым четвертый цвет *chlōron* — лимонно-желтый или светло-зеленый, то есть он практически не различал желтый и зеленый цвета. Платон определил желтый как «сверкающий» и относил его к красному.

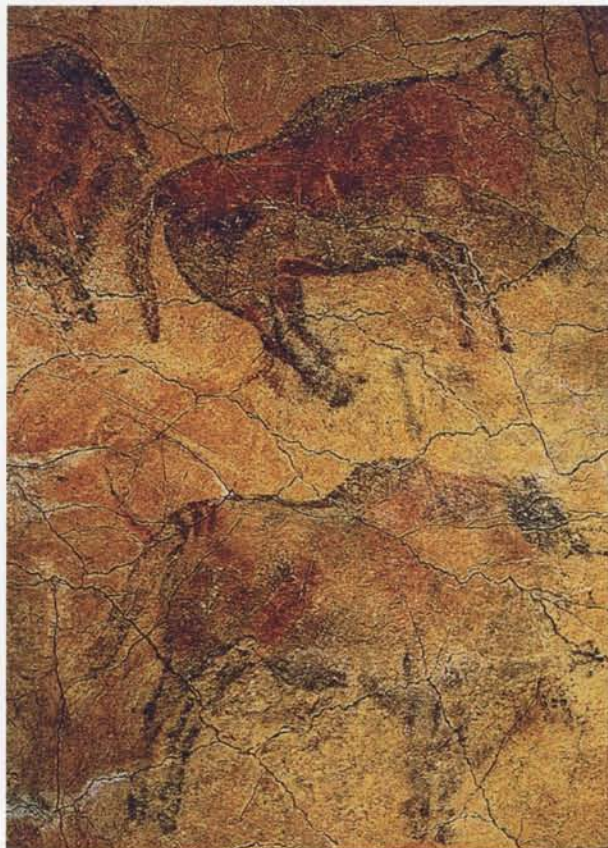
КЛИФФОРД СТИЛЛ

БЕЗ НАЗВАНИЯ

1951

Фрагмент

* Имеются в виду Земля, Вода, Воздух и Огонь (примеч. изд.)



БИЗОНЫ

Настенная живопись
в пещере Альтамира
Верхний палеолит
Сантандер, Испания

гие каноны построения цвета и формы, пространства и времени, с помощью желтой охры передавали цвет женской кожи, а красноватой охры — мужской. Желтый цвет ассоциировался с женщиной, с женским началом, поэтому и иероглифы, обозначающие эти понятия, писали желтой краской¹¹. В поздний период египетские мастера стали имитировать реальный цвет кожи человека, но богинь — в соответствии с канонами — неизменно изображали с кожей желтого цвета.

*В цветоведении «ломаньями» называются цвета, полученные смешением чистого цвета с серым (примеч. изд.).

**Пещера во Франции (департамент Дордонь), покрытая богатейшими наскальными росписями первобытной эпохи. Обнаружена в 1940 г. (примеч. изд.).

Но в любом случае желтый наделяли светлым тоном и прозрачностью. Индоевропейский корень *ghel*, или *gho*, связан с понятиями светлый, блестящий, сверкающий¹⁰. В трудах по классификации цветов желтый часто, в той или иной мере, соотносили с красным или зеленым, и только в XIX веке под влиянием физиологии зрения, не отягощенной более космогоническими и космологическими воззрениями, желтый окончательно признали одним из основных цветов.

Желтая охра, как и красная, не обладала чистотой, светоносностью и насыщенностью цвета. Для пещерных росписей, погруженных в темноту и недоступных, это было несущественно: чтобы изобразить животных в светлых тонах, можно было взять и краску «ломаного»* желтого цвета, даже нестойкую к свету. И в Ласко**, и в других пещерах такой желтый при дневном освещении был почти неразличим.

В египетском искусстве, где изначально действовали стро-

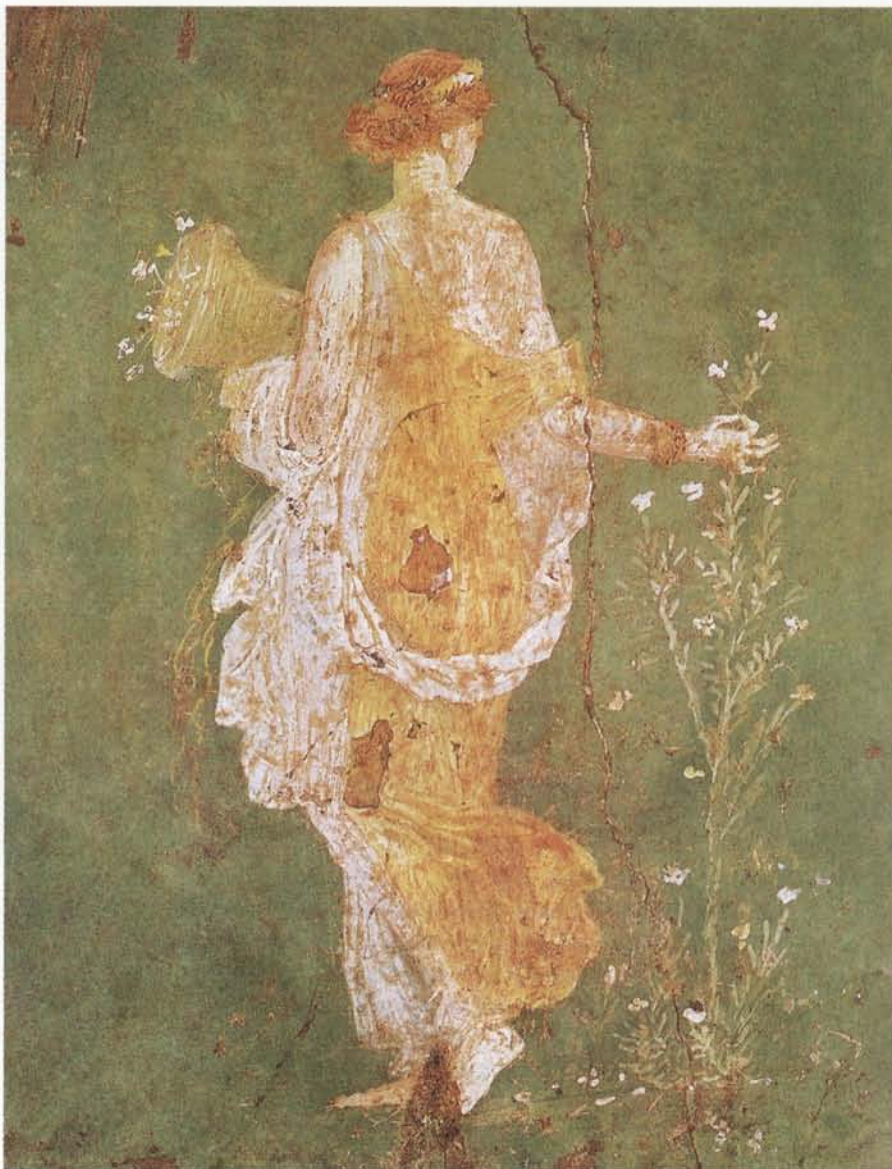
Желтый — это цвет естественного, природного света, он не похож на сияющее зарево небесного Эмпирея — места обитания Бога. Эти оттенки желтого очень тонко различали прежде всего художники, однако с помощью цветной глины они не могли безукоризненно передать ни тот, ни другой. В природе желтый был всюду, желтым цвели примула, нарцисс, крокус. Но чтобы получить из растений достаточно чистый и стойкий краситель и изобрести такой способ окраски, в результате которого волокно приобретало бы чистый ярко-желтый цвет, потребовалось немало времени.

Характерной чертой античного мировосприятия было тяготение к чистым и насыщенным цветам. Яркую желтую краску удалось получить из ядовитой руды мышьяка — желтого кристаллического минерала (сульфида мышьяка), который растирали в порошок и, смешивая со связующим веществом, превращали в красочную массу.

Греки именовали краситель *arsenikon*, Плиний Старший дал ему название *auripigmentum* — «золотая краска». Под названием *orpiment* он встречается в упомянутом рецептурном справочнике из Лукки с пометкой *est metallum terrae* — «является металлической землей». Особенность этой краски состояла в том, что после нанесения тончайшего красочного слоя на его поверхности выступали сверкающие кристаллики. Аурипигмент смешивали с уксусом, вином, желчью; впрочем, в книжной миниатюре желчь иногда применялась и в чистом виде — как прозрачная желтая краска. Из-за ядовитых свойств аурипигмент с конца XIV века практически не использовался художниками. Его заменили



ЦАРЕВИЧ РАХОТЕП
И ЕГО СУПРУГА НОФРЕТ
XXVI в. до н.э.
Египет

**ФЛОРА**

Фрагмент росписи
виллы Ариадны
в Стабиях

I в. до н.э.

разновидностью красного сурика — свинцовой желтой, которая была известна уже египетским мастерам додинастического периода. Правда, они редко прибегали к ней, поскольку краска была неустойчива к воздействию света и быстро превращалась в коричневую¹². Интерес к аурипигменту вновь возник в XIX веке, но ненадолго.

Свинец образует химические соединения с желтыми пигментами, при этом изменяя их цвет, что широко использовалось в живописи. Поэтому сегодня мы не можем с уверенностью сказать, каким оттенком желтого обладали некоторые краски, распространенные в XV–XVIII веках, например, giallorino или пришедшая ей на смену и столь

же ядовитая неаполитанская желтая — соединение свинца с сурьмой. В XIX веке появился хром желтый — яркая, но нестойкая краска, которая со временем темнела и совершенно изменяла первоначальные цвета картины, как это случилось, к примеру, с полотнами Винсента Ван Гога и некоторых импрессионистов. Только кадмий желтый, применявшийся с середины XIX века, отвечал требованиям стойкой и долговечной желтой краски. Особое место занимала индийская желтая, очень красивая по тону, прочная и неядовитая краска; она появилась на европейском рынке в середине XVII века. Ее использовал в своей палитре Ян Вермер Делфтский, например, в таких картинах, как «Женщина, примеряющая жемчужное ожерелье» (ок. 1664, Картинная галерея, Берлин) и «Женщина, взвешивающая жемчуг» (1662–1663, Национальная галерея искусств, Вашингтон). Однако ни он, ни другие художники не предполагали, что эта краска сделана из мочи больных коров, содержавшей желтый пигмент. Когда британцы поняли, что болезнь коров была вызвана тем, что их намеренно кормили листьями



ДЖОВАННИ ДИ ПАОЛО
ПЯТЬ АНГЕЛОВ,
ТАНЦУЮЩИХ
ПОД СОЛНЦЕМ
XV в.
Фрагмент



ДЖОТТО ДИ БОНДОНЕ
ПОЦЕЛУЙ ИУДЫ
Фреска Капеллы
дель Арена в Падуе
Около 1305

манго с высоким содержанием марганца, они в 1921 году — к большому огорчению художников — издали закон, запрещающий производство этой краски.

Наряду с пурпуром и индиго индийская желтая входит в третью большую группу красок*, не столько в живописи, сколько, прежде всего, в красильном деле. В желтые одежды облачались солнечные боже-ства древнего мира и земные правители, которые, объявляя себя местниками бога и властвуя от его имени, таким образом сами себя обожествляли. Над всеми желтыми красками господствовал шафран, или шафрановая желтая, *za-faran* («быть желтым») — так арабы на-

зывали растение, а также лекарственное вещество и пряность; в античные времена его именовали крокусом (*Crocus sativus* — шафран посевной)¹³. Из Персии и Малой Азии он попал в Индию, Египет и Грецию. Крокус выращивали как декоративное растение, так как он обладал цветками красивой формы и окраски, и вместе с тем придавали ему мистически-таинственное значение. На одной из фресок дворца в Кноссе изображено, как срывают крокус, выращенный в цветочном горшке. С X века шафран распространяется в Испании, Франции и Италии, однако попытки акклиматизировать растение севернее, в районе нынешнего Базеля, оказались безуспешными, хотя со временем Базель стал важным центром торговли шафраном.

Непостижимой, а потому таинственной была необычайная сила и насыщенность шафраново-желтого цвета, притом что он занимает лишь 1/200 000 часть

* Имеется в виду классификация природных органических красок: первая и вторая группы — краски растительного происхождения, которые получают из различных частей ра-

стений (например, краплак, шафрановая желтая), а также при их сжигании (виноградная и персиковая черные, сажи и др.); третья и четвертая группы — краски животного проис-

хождения, приготавливаемые непосредственно из животной клетчатки (кармин, пурпур, индиго, индийская желтая и др.) или при ее сжигании (кость слоновая жженая) (примеч. изд.).

видимой области спектра. Шафран служил добавкой в косметические средства, масла, соли для ванн, духи, а также в пищевые продукты и вина; крокус обнаружен даже в штукатурке храма Афины в Элиде. Плиний Старший отмечает, что сидения в театре орошались шафрановым вином. Делали это ради аромата, но, вероятно, и в антисептических целях. Гиппократ рекомендовал шафран как гомеопатическое средство при лечении женских недугов и нервных заболеваний. Благодаря своим целебным свойствам шафран удостоился упоминания на глиняных табличках библиотеки ассирийского царя Ашшурбанапала¹⁴. В представлениях древних египтян о земной и загробной жизни желтый цвет также играл важную роль, что подтверждают захоронения середины III тысячелетия до н.э., в которых мумии были обернуты желтыми бинтами.

Желтый стал цветом могущественных богов и всемогущих земных правителей к востоку от Средиземного моря; в западной традиции знаком царского достоинства были другие цвета — красный, багрянец (ярко-красный), пурпур и синий. Вавилонские и персидские цари носили шафраново-желтые туфли.

Одним из первых мифических государей Китая стал Желтый император, посредник между небом и землей; его одеяние было желтым. В китайской космологии желтый являлся основанием, центром, осью розы ветров, он соединял в себе сияющий желтый цвет неба с желтым цветом лессовой земли. Желтый цвет императорских облачений делал эту связь неба и земли зримой и прекрасной.



МАТИС НИТХАРДТ
ВОСКРЕСЕНИЕ

Правая створка
Изенгеймского алтаря

1512–1515



ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ
СТАРШИЙ
НЕСЕНИЕ КРЕСТА
1565
Фрагмент

В Европе ни в античные времена, ни позднее желтый не был цветом божественной и земной власти, но он символизировал женское начало и заключал в себе множество значений. Из литературных источников известно, что одежды желтого цвета носили царские дочери и дамы высшего света, что для Афины Паллады античные девы ткали шафраново-желтое одеяние, а одевание скульптуры было частью праздничного обряда. Европа расчесывала свои «золотым шафраном пахнущие волосы» как раз в тот момент, когда из воды показался Зевс в облике белого быка, чтобы унести ее на Крит.

Шафран был очень редким и дорогостоящим, буквально драгоценным красителем, поэтому к сырью подмешивали всевозможные добавки: мясные волокна, грибы, гипс, волосы, сало. По словам

Плиния Старшего, ничто так часто не подделывалось, как шафран. В Нюрнберге в середине XIV века назначали специального эксперта, проверявшего подлинность и чистоту ввозимого шафрана. Наказание за добавки, которые его обесценивали, было очень жестоким — виновного сжигали на костре. Однако торговцев, жаждавших денег, это не останавливало, и нюрнбергский житель Фидекер, сожженный в 1444 году, был не единственным, кого постигла такая кара.

Красильщики пытались найти замену дорогостоящему шафрану, но из резеды, березовых листьев или коры яблони никак не удавалось получить насыщенный, чистый и, главное, не выгоравший на свету растительный краситель. Кроме того, окрашиваемое волокно, прежде всего шерстяное, должно было быть белоснежным, но ни в коем случае не серым. Все это достигалось только в результате сложных процессов, на которые уходило много времени. Сам по себе желтый



ЯН ВЕРМЕР ДЕЛФТСКИЙ

ЖЕНЩИНА,
ПРИМЕРЯЮЩАЯ
ЖЕМЧУЖНОЕ
ОЖЕРЕЛЬЕ

Около 1664

краситель оставался некачественным, он имел сероватый оттенок, независимо от степени отбеленности волокна. В чистый насыщенный цвет удавалось окрасить только шелк.

Гетеры античной Греции, стремившиеся подражать высшему обществу, редко располагали нарядами чисто-желтого цвета — такую ткань трудно было изготовить в красильне. Однако привязанность к этому цвету, к светлым окрашенным волосам или серебристым парикам определялась не столько подражанием, сколько самим значением желтого — цвета богини любви Афродиты/Венеры. В желтое была одета и древнегерманская Фрия, жена верховного бога Водана, богиня брака, любви и семейного очага. Греческие и римские невесты облачались в одеяния желтого цвета, потому что он считался залогом и обещанием супружеской любви. Именно в этом значении, наиболее ярко и красноречиво выраженном в цветочной символике, желтый цвет выступает в средневековой любовной поэзии: желтый шафран обещал сладостную любовь, поскольку ему приписывались свойства афродизиака, а сорванная желтая роза означала, что обещание сбылось.

Весенние желтые цветы, хотя и связаны с богинями любви и плодородия, недолговечны и быстро увядают. Это — напоминание о бренности и скоротечности жизни, подаренной человеку, с чем так трудно бывает смириться. Но в народной символике есть и цветы, которые означают бессмертие и постоянство и помогают преодолеть меланхолию: это неувядающие иммортели-бессмертники, а среди них немало желтых и похожих на солнце.

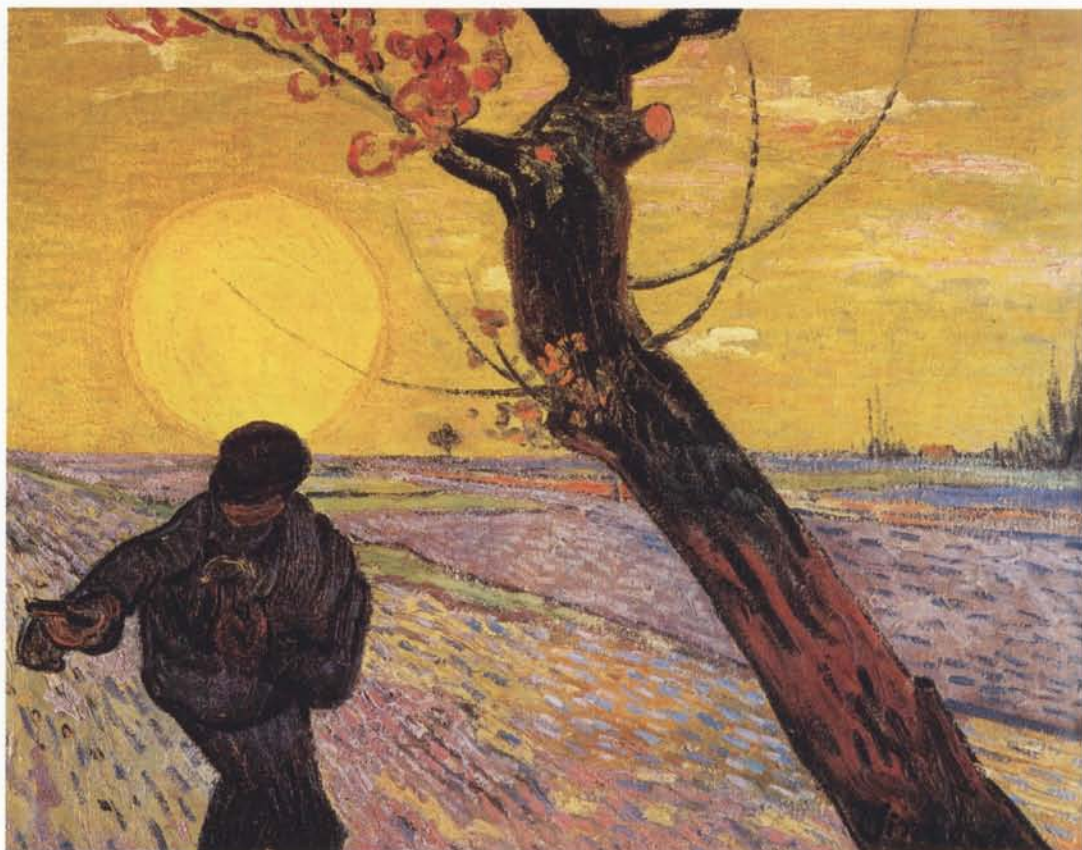
Утверждение христианства изменило значение желтого — он стал цветом ведьм и блудниц. Наряду с татуировками и клеймами на теле желтый стал их опознавательным знаком. Они должны были носить рыжевато-желтые парики или красить в такой цвет волосы, повязывать желтую ленту, желтый шарф или пояс; вспомним, что пояс был атрибутом Афродиты/Венеры, которая в античные времена считалась покровительницей гетер. Обычно зеленовато-желтый цвет отпу-



гивал, даже вызывал отвращение, он ассоциировался с гноем и гнилью — признаками венерических болезней, и в некоторых местностях блудницам предписывалось носить одежды именно такого цвета (желтая ткань яркого и красивого оттенка была малодоступна из-за дороговизны). О прошлом раскаявшейся Марии Магдалины напоминает цвет ее одеяния на полотне Питера Брейгеля Старшего «Несение креста» (1564, Художественно-исторический музей, Вена), в желтом и блудница на одноименной картине Фрагонара*.

ЖАН ОНОРЕ ФРАГОНАР
ЩЕКОЛДА
Около 1778

*Вероятно, автор книги имеет в виду картину Жана Оноре Фрагонара «Щеколда» (1776–1778, Лувр, Париж) (примеч. изд.).



ВИНСЕНТ ВАН ГОГ
СЕЯТЕЛЬ
1888

На это утвердившееся значение желтого цвета мог опираться и Ян Вермер Делфтский в своей картине «У сводни» (1656, Картинная галерея, Дрезден), на которой изображена особа легкого поведения в полурасстегнутой лимонно-желтой кофте. Она готова отдаться мужчине в красной камзоле (красный цвет здесь символизирует чувственное возбуждение), который положил руку ей на грудь. Этот традиционно мужской жест — присвоение женщины, отнюдь не целомудренной, — приобретает совсем иное звучание в сценах обручения, свадьбы и замужества, например, в картине Рембрандта «Еврейская невеста» (ок. 1666, Рейксмузеум, Амстердам).

В желтое нередко обязаны были одеваться жены палачей и еретиков, евреи, матери-одиночки и предатели — не случайно в произведениях Джотто, Хольбейна Старшего и других художников Иуда изображен в желтом одеянии. «Нечистый» желтый был не только оскорбительным, но и предостерегающим цветом: желтый флаг извещал о чуме, равносильно чуме было все, что отмечено желтым цветом. Латеранский собор 1215 года постановил, что желтый должен предостерегать христиан от влияния иной веры, особенно иудейской. Евреи обязаны были носить желтый конусовидный колпак, пометать свою одежду желтым кругом или желтой звездой Давида. Но желтый колпак мог указывать и на банкрота, побуждая остерегаться этого человека, подобно тому, как колокольчики, трещотки и колотушки предупреждали об опасности при появлении прокаженных или душевнобольных. Желтый был цветом обманутого мужа, из-за гулящей жены он «в желтом с головы до ног», что полностью соответствует французскому выражению «его жена наставляет ему рога с первым встречным». Это ключ ко многим жанровым картинам.

Как и всякий цвет, желтый двойствен в своем значении, в том числе и в христианской символике, поскольку ассоциируется с солнцем и светом. Марк Шагал в витраже северного хора величественного собора Святого Стефана изобразил своего «Ангела-хранителя» (1978–1979) желтым, то есть существом, пронизанным солнечным светом и возносящимся к голубому небосводу; он — защитник и утешитель, который дарит свет верующему. Желтым окрашено и красное облачение Христа в сюжете «Воскресение», изображенном на правой створке Изенгеймского алтаря Матиса Нитхардта (1512–1515, Музей Унтерлинден, Кольмар). Здесь желтое сияние нисходит с небес, соединяя Христа со Святым Духом и Богом-Отцом, к которому он возносится. «Нечистый» желтый был и цветом покаяния: кающиеся отшельники обычно носили серую или коричневую одежду, но иногда и желтую, главным образом в Византии. Желтым отмечали и мятущихся вероотступников: в наказание за грехи они обязаны были носить на одежде желтый крест.



НАТАЛИЯ ГОНЧАРОВА

КОШКА
(ЛУЧИСТОЕ
ВОСПРИЯТИЕ.
РОЗОВОЕ, ЧЕРНОЕ
И ЖЕЛТОЕ)

1913

Этот цвет символизировал также зависть, лицемерие и коварство.

Желтый цвет некоторых полотен Винсента Ван Гога — мы имеем в виду не только «Подсолнухи» — оказывает на зрителя сильное эмоциональное и духовное воздействие, обусловленное традиционной христианской символикой, затрагивающей как значение

желтого цвета, так и сюжет и идею картины. В сентябре 1889 года Ван Гог писал из Сен-Реми брату Тео о своей картине «Жнец» (1889, собрание Ван Гога, Ларен): «Я задумал Жнеца, неясную, дьявольски надрывающуюся под раскаленным солнцем над нескончаемой работой фигуру как воплощение смерти в том смысле, что человечество — это хлеб, который предстоит сжать. Следовательно, Жнец является, так сказать, противоположностью Сеятелю, которого я пробовал написать раньше. Но в этом олицетворении смерти нет ничего печального — все происходит на ярком свете, под солнцем, заливающим все своими лучами цвета червонного золота». Для Винсента Ван Гога, преподававшего Библию и катехизис в Боринже, такое смирение с собственной смертью было

близко и понятно. Впечатляющая сила колорита его картин вызвана не только высокой эмоциональностью желтого цвета, но и ксантопсией*, проявившейся в том, что после пребывания художника в Арле в его живописи стал доминировать желтый («как восхитительна эта желтизна!») в сочетании с дополняющим его синим цветом**. Богумир Дворский, покоренный французским сенсуализмом, от «синего периода», к которому относится «Моравская башня» (1935), эволюционировал к этапу, когда в его творчестве господствующим цветом стал ярко-желтый, — это цвет пшеничных полей в Ганацкой долине, изображенных художником со Святого холма. Сочетание его с синевой неба, простиравшегося над ними, рождает светлый и чувственный зрительный образ. В живописи XX столетия желтый, как правило, составлял трезвучие с синим и красным цветом, примеры чего дает Баухауз.



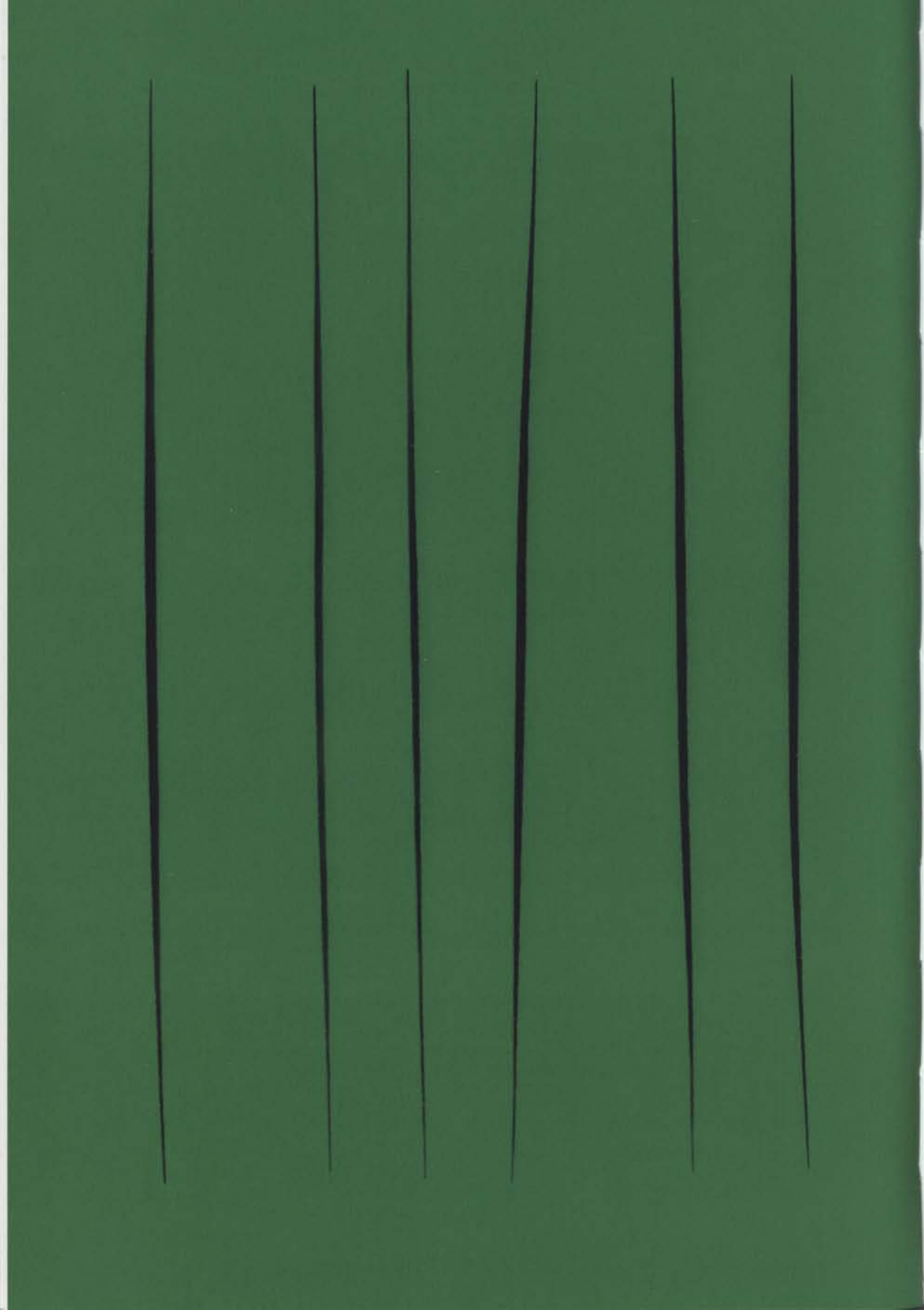
МАРК ПОТКО
№10
(ЗЕЛЕНОВАТО-ЖЕЛТЫЙ)
1953

*КСАНТОПСИЯ (от греч. *xanthos* — желтый и *opsis* — зрение, вид, зрелище) — нарушение цветового зрения, при котором предметы кажутся окрашенными в желтый цвет (примеч. изд.).

См.: ARNOLD W.N. **VINCENT VAN GOGH. Basel–Boston–Berlin. 1993. S. 151 ad. Эта работа посвящена вероятным наследственным факторам, инфекционным болезням, недостаточному

питанию, чрезмерному курению и употреблению абсента, которые могли повлиять на творчество и психическое состояние Винсента Ван Гога, подобно тому как помутнение зрачка обусловило преобладание синего цвета у Клода Моне, а диабет — интенсивность синего в цветовой палитре Поля Сезанна. Насколько сложен этот вопрос в трактовке произведений, показывает живопись Эль Греко, чьи

художественные приемы — построение пространства, удлиненность фигур — традиционно объяснялись астигматизмом художника. Однако новые исследования показали относительность и малодостоверность таких выводов. Анализ набросков и эскизов свидетельствует, что изначально фигуры на полотнах Эль Греко не были удлиненными — такими они сделаны позднее.



ЗЕЛЕНЫЙ

С уменьшением длины цветовой волны желтый превращается в желто-зеленый, а затем в зеленый. Этот цвет окружал людей изначально, но особое значение он приобрел с того времени, когда человек перестал быть по преимуществу охотником, сосредоточенным на красном — цвете крови убитых или пойманных им животных. Переход к оседлому образу жизни и земледелию означал отказ от охотничьей добычи как решающего условия выживания индивидуума, семьи, рода, а в духовном плане — отказ от магии, которая была гарантией удачной охоты. Земледелие предъявляло другие требования — приспособления к новым биологическим условиям, пристального наблюдения за природой и постепенного накопления опыта. Благодаря этому опыту человек развил в себе способность предвидеть события, научился заблаговременно запасаться посевным материалом, собирать урожай, разводить и выращивать скот, что со временем привело к разделению труда между мужчиной и женщиной. Первобытное абстрактное мышление, опираясь на опыт наблюдения за движением планет, подошло к представлению о цикличности времени — бесконечного, но разделяющегося на день и ночь, на дождливое и засушливое время года, и воспринимаемого как непрерывное и неотвратимое чередование рождений и смертей. Магия, ориентированная на случайность, уступила место познанию закономерностей, которые обуславливали плодородие земли, ранее олицетворяемое божествами природы с их символами и атрибутами. Все это отражало и новую роль женщины, и новое представление о женском космическом начале.

В далеком прошлом жизнь человека, его мир, вселенная ограничивались пределами его чувственного

ЛУЧИО ФОНТАНА
ПРОСТРАНСТВЕННОЕ
ПРЕДСТАВЛЕНИЕ:
ОЖИДАНИЕ
1964
Фрагмент



БОГ ОСИРИС

Фрагмент росписи
гробницы Сеннеджема
в Фивах

XIII в. до н.э.

Дейр-эль-Медине, Египет

опыта, тем, что способен был охватить человеческий взор: этот мир можно было измерить, как поле, обойти, как сад. Однако оставалось еще многое, что было недоступно зрению, «за-предельное», что смущало и тревожило, ощущалось лишь интуитивно. Уже в древнейших мифах Двуречья геометрическим символом земли стал квадрат, а воображаемым райским местом земного блаженства — сад. Земля предста-

вляла собой «поместье» с неувядающим Древом жизни (это могли быть пальма, кедр, оливковое дерево, колосья злаков), которое черпало свои силы из земных глубин, напоенных влагой, и венчалось вечнозеленой кроной, устремленной к голубому небу. Оно было прочной осью мира, олицетворением человеческой жизни, родины, страны — так представлял его древний земледелец.

Древо жизни приносило плоды — плоды познания. На этом Древе, словно плод, покоился верховный бог скандинавской мифологии Один. Христос был распят на кресте, он — искупительная жертва, плод Древа искупления — креста.

Зеленый стал цветом надежды и возрождения — весной вновь зазеленеют пастбища, взойдут посевы и принесут урожай, от которого зависит жизнь: *ghro* — корень английских слов *grow* — рост и *green* — зеленый¹⁵. Зеленый цвет символизирует этот вечный круговорот жизни; зеленым был и цветок вечной молодости, который искал и нашел герой Гильгамеш*. Но пока он отдыхал, змея похитила волшебный цветок и скрылась в недрах земли. Не забудем, что змея олицетворяла плодоносящую силу земли и в античной мифологии, и в христианстве.

*Шумерский и аккадский мифо-эпический герой (примеч. изд.).



ЧАША ИЗ НЕФРИТА
II в. до н.э.
Китай



СЦЕНА В САДУ

Миниатюра
могольской школы

1565

Иран

вение святого апостола Иоанна, 4:3); смарагд-изумруд был одним из двенадцати камней в стенах Небесного града Иерусалима (Откровение святого апостола Иоанна, 21:19). Зеленый цвет, который иной раз трудно отличить от синего, напоминает о воде, растительности, символизирует людские надежды, а тем самым и мудрость бытия, заключающуюся в постижении судьбы и принятии ее неотвратимости; он изначально стал цветом исламского мира. Умершего мусульманина заворачивают в зеленое покрывало и кладут в землю лицом к Мекке. Зеленый тюрбан носят прямые потомки Мухаммада, в его любимый цвет окрашены и флаги исламских стран. Это также цвет Хизра, персонажа мусульманской мифологии и почитаемого суфийского святого, имя которого означает «некто зеленый», «носящий зеленое» и указывает на связь

С вечностью ассоциируется и зеленоватый нефрит, в Китае из него выполняли надгробия и называли «камнем вечности». Китайцы верили, что нефрит защищает тело от разложения, поэтому погребальные одеяния членов императорского рода изготавливали из нефритовых пластинок. В Чжуншане из гробницы, датированной II веком до н. э., было извлечено тело принца из династии Хань, одеяние которого состояло из 2489 таких пластинок, соединенных золотыми нитями. Один и тот же египетский иероглиф означал и папирус, произрастающий из первозданной пучины вод как ось мира, и зеленый цвет; Усир/Осирис возвращается из загробного царства на землю с папирусом в руке. В Ветхом Завете этот цвет напоминает о Синае, холме с зелеными деревьями и кустарниками, о «радуге вокруг престола, видом подобной смарагду» (Откро-

с растительным миром и водной стихией. Облик Хизра изменчив, постичь его мысли трудно. Он — всеведущий, посвященный, ему доступны тайные знания и известен путь из мрака к источнику жизни и бессмертия, и он сам прошел этот путь; когда Хизр напился из источника, он обрел бессмертие и одежды его стали зелеными. Так представляют его мусульманские книжные предания и народные верования. В Коране он не упоминается, но комментаторы почти единодушно отождествляют его с «рабом Аллаха» из коранического рассказа о путешествии Мусы/Моисея (Сура 18:59–81). И сегодня при перелете из Ирака в Мекку к Хизру взывают над островом Файлака, там по легенде находится одно из его святилищ. Сравнительная мифология обнаружила «зеленого человека» и в древнейшем эпосе о Гильгамеше, связывает его с зеленой небесной танцовщицей, олицетворяющей в тибетской мифологии стихию воздуха и ветра. На нее похожа Зеленая Тара, мудрая Богиня-Мать, одна из самых древних и почитаемых богинь в буддизме; в переводе с древнеиндийского ее имя означает «звезда» — этот эпитет часто сопровождает христианскую Деву Марию.

Жизнь и смерть соприкасаются, страх перед жизнью — есть смерть. В этом контексте зеленая



МАСТЕР ЖИТИЯ
СВ. ВАРВАРЫ
ИСКУШЕНИЕ ЕВЫ

Левая часть триптиха
«Благовещение»

XV в.

Нидерланды



ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ
СТАРШИЙ
КРЕСТЬЯНСКАЯ СВАДЬБА
1566–1567
Фрагмент

трава имеет особое значение. Быть бессильным, «не-мощным» (то есть без сил и без власти), неподвижно лежать на зеленой траве вместо того, чтобы прочно стоять на ней и занимать свое место в мире, означало «быть мертвым». Когда мумию Усира/Осириса ставили вертикально, это символизировало возвращение бога к жизни, его воскрешение. Трава была и своеобразным правовым символом: вручение зеленых стеблей было свидетельством того, что договор заключен навечно. Протягивая сопернику пучок травы, поверженный тем самым признавал свое поражение; он мог дать это понять и другим способом — представ перед победителем с пучком травы в зубах в знак

своего бессилия: хотя он жив, но уже «не-мощен», безвластен, а значит, мертв. Народные изречения «лежать в сырой земле» или «грызть траву» по сей день сохранили свое первоначальное значение «умереть», «уйти из жизни».

Зеленый цвет вселял надежду и был символом надежды, этими свойствами наделяли и женщину, дарующую жизнь. Зелеными считались нижняя и задняя части дома со стойлами животных, которые убирала исключительно женщина, здесь лежал зеленый корм, находилась посуда с водой, тут было прохладно и темно. Это женская половина дома. Место, куда слетались на шабаш колдуньи, было пустынным, а в саду Девы Марии растут сочная зеленая трава и множество лечебных растений. Мария сидит на лужайке, как бы слившись с этой животворящей землей. Символика зеленой лужайки, закрытого сада (*hortus conclusus*) с цветами, обладающими целительной силой, которые художники запечатлевали с достоверностью ботаника, глубоко укоренилась в представлении людей

ЯН ВАН ЭЙК
ПОРТРЕТ ЧЕТЫ
АРНОЛЬФИНИ

1434



ДАНТЕ ГАБРИЭЛЬ
РОССЕТТИ
ДНЕВНЫЕ ГРЕЗЫ
1877

и нашла отражение в так называемых «садах Богородицы», где выращивались лечебные травы.

Зерновому колосу в растительных культурах отводилась центральная роль, потому что он давал главное — хлеб. Согласно греческой мифологии знания о земледелии люди получили от богини Деметры, а опыт возделывания земли плугом — от царевича Триптолема, атрибутом которого стал ячменный колос, врученный ему Деметрой; плуг был известен уже в V тысячелетии до н.э. Кульминационным моментом элевсинских мистерий* в честь Деметры и ее дочери Персефоны было явление золотого колоса, плода священного брака.

Колос — атрибут Деметры/Цереры (Кормилицы, как ее называли) и других земледельческих богинь, пронесших эту традицию через века. Среди них была и христианская Мария. Печь хлеб было женским делом и привилегией хозяйки дома; из англосаксонского выражения *hlaefdige* — «ставить тесто, заквасить тесто» — позднее возникли *lady* — «госпожа» и *Our Lady* — «Наша Дева», то есть Дева Мария, которая могла быть одета в платье с пшеничными колосьями.

Произрастание — это условие жизни, и Бог, создав для человека его мир, уже на третий день изрек: «да произрастит земля зелень, траву, сеющую семя

*Символические сентябрьские представления в Элевсине продолжались девять дней. Они стали одним из источников древнегреческой трагедии (примеч. изд.).

по роду и подобию ея, и дерево плодовитое, приносящее по роду своему плод, в котором семя его на земле. И стало так. И произвела земля зелень...» (Бытие 1:11, 12). Райский сад Адама и Евы — это сад вечности и изобилия, с Древом жизни и Древом познания добра и зла. Дерево, с которого Адам и Ева сорвали плод и ели его, было вечнозеленой смоковницей, ее листьями они прикрыли свою наготу. Смоковница, дающая плоды, полные семян, служит символом животворящих сил и плодородия. Ствол дерева обвила змея, олицетворяющая силы Земли: сбрасывая кожу, змея возрождается, поэтому она — символ вечной жизни, которая зависит от плодovitости растений, животных и людей. В мозаике «Страшный суд» из собора на острове Торчелло змея, как и демоны вокруг нее, синего цвета, а Люцифер предстает в зеленой набедренной повязке, ведь зеленый цвет — символ естественных инстинктов и плодovitости. Однако христианство противопоставляет такой «естественности» физическую и духовную самодисциплину, а тем самым и человечность.

Зеленый цвет также имеет двойственную природу. Он — символ надежды, но одновременно и тех сил, которые отбрасывают человека в мир инстинктов, толкая его на бессознательные действия, когда он не ведает, что творит, — именно поэтому дьявол и демоны тоже представлялись зелеными. Все это нашло отражение в народных ритуалах и суевериях: так, при рождении дочери отец срубал дерево, и оно хранилось до ее бракосочетания, когда невеста получала его в приданое. Тем самым с помощью магии отец гарантировал своей дочери силу в продолжении рода. Одновременно он высаживал новое дерево, в котором пребывала душа его ребенка. Это примерно соответствовало представлению о том, что у каждого



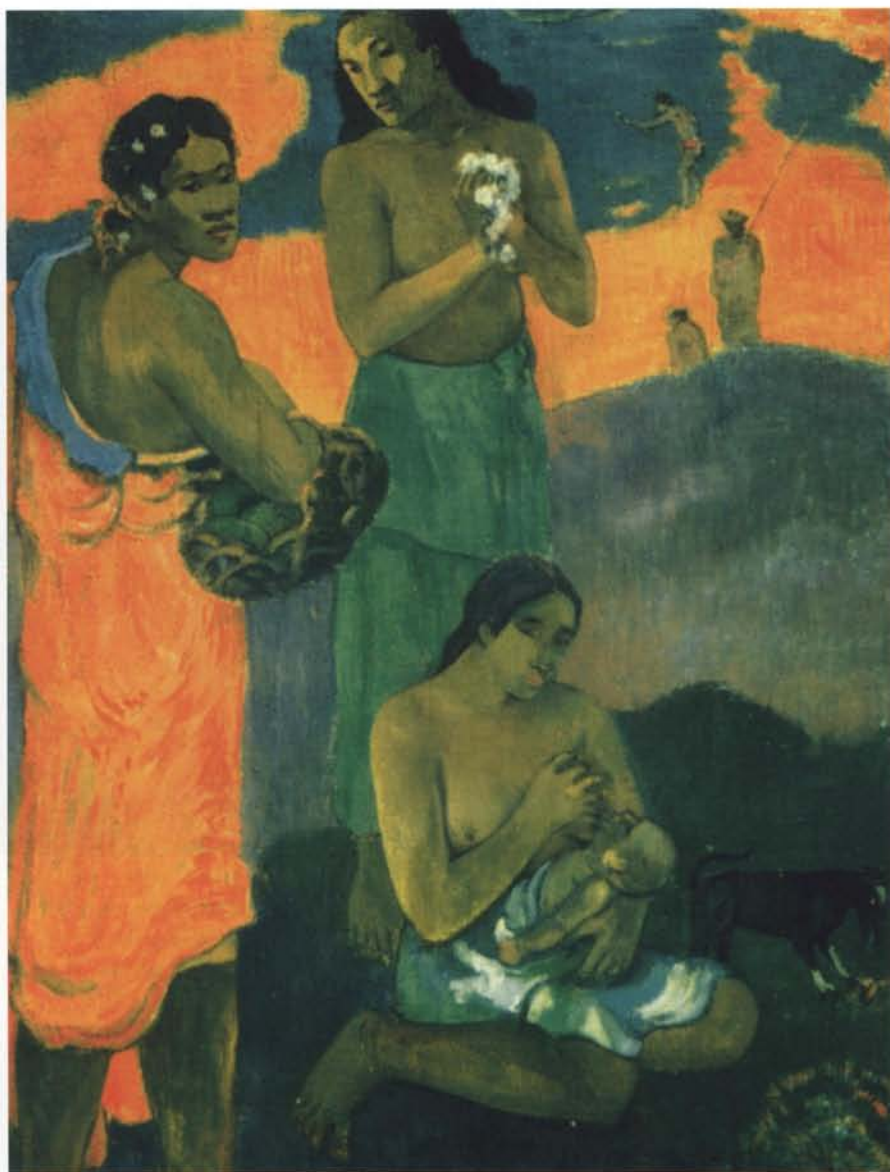
ДЕВА МАРИЯ В ПЛАТЬЕ
С КОЛОСЬЯМИ

Около 1540. Гравюра
Облачение Марии украшено
колосьями злаков, символизи-
рующими плодородие, произ-
растание.

человека есть своя звезда. Венком из вечнозеленого мирта (круг символизирует бесконечность) украшали себя невесты; считалось, что прикосновение зеленой пасхальной ветвью, полной жизненных соков, переносит на женщину плодovitость земли; такое же значение имело и поливание водой, которую наделяли животворной и животворящей силой. У южных славян есть обычай бросать весной в реки или ручьи Зеленого Иржи/Георгия — чучело, сделанное из зеленых березовых ветвей, в английском варианте это — Зеленый Джек (Jack-in-the-Green)¹⁶.

Богиня Исет/Исида, сестра и жена Усира/Осириса, была «сотворительницей зелени» и удостоилась эпитета «зеленой богини, чья зелень походила на зелень земли»¹⁷; христианская Мария изображалась в облачении зеленого цвета — цвета надежды. На миниатюре одной из рукописей Хильдегарды Бингенской в зеленом одеянии представлена Любовь — основополагающий принцип мироздания и главный смысл бытия, ее фигура расположена в центре круга, символизирующего вселенную¹⁸. Приверженная мистике аббатиса обращается к Марии как к Деве, преисполненной жизни, — *Virgo Viridissima*. Для Хильдегарды Мария — вечно юная Дева, благословение Создателя, *Viriditas*, одухотворенность, сама жизнь, плодоносящая и многообещающая, тогда как душа человека, «расцветающая благодаря силе тела», «ветерком пробегает по травам и утренней росой падает на них».

Древо жизни и Древо познания — одни из ключевых моментов христианского вероучения и главных иконографических сюжетов христианского искусства. Крест Христа, воспринимаемый как Древо жизни, часто изображали зеленым. Утвердились иконографические символы и атрибуты Адама и Евы, Христа и Марии — новых Адама и Евы. Тщательно разработана символика Богородицы: Мария в платье с пшеничными колосьями, Мария в огороженном зеленом саду с закрытым колодцем, символом непорочности и плодovitости... На миниатюре «Благовещение» в молитвенной книге из коллекции Ротшильда ангел-провозвестник предстает в синем одеянии и зеленом

ПОЛЬ ГОГЕН
МАТЕРИНСТВО

1899



ВИНСЕНТ ВАН ГОГ
ЗЕЛЕНЕ ХЛЕБА
1889

плаще; за Марией ангелы распахивают зеленый занавес, и в глубине виден белый голубь Духа Святого. На миниатюре к инициалу G в рукописи «Liber viaticus Jana ze Středy» («Книга странствий Яна из Стршеды») посланник Бога — ангел-провозвестник с синими крыльями изображен уже в зеленом одеянии с белой подкладкой; балдахин (небесный купол) трона Марии поддерживают две небольшие зеленые колонны¹⁹. Зеленое покрывало богини Фортуны на миниатюре «Колесо Фортуны» из Астрономического кодекса Вацлава IV²⁰ символизирует надежду на счастье.

Распускающееся зеленое растение, зеленый цвет одежды — символы надежды и ожидания. На кар-

тине Яна ван Эйка «Портрет четы Арнольфини» (1434, Национальная галерея, Лондон) Джованна Ченами, чья рука покоится в руке мужа, стоит слева от него, то есть «на зеленой стороне» — стороне сердца и любви, чувственной и плотской, на стороне Венеры, точно так же как Ева стоит слева от Адама под Древом познания. Джованна Ченами — в зеленом платье, именно на нее возлагались надежды на продолжение рода, которым, увы, не дано было свершиться; прежде чем оказаться на ложе красного цвета, она в знак покорности сняла туфли. На обещание хранить верность в супружеской любви указывают собака и яблоко; яблоко — это знак верности Евы, свеча — христианский символ света Спасителя. В «Крестьянской свадьбе» Питера Брейгеля Старшего (1566–1567, Художественно-исторический музей, Вена) невеста сидит перед зеленой занавеской, здесь зеленый цвет символизирует надежду на животворящую силу семени, которое взойдет и даст урожай, что предвещают два снопа спелой пшеницы на стене.

Бесконечность циклического времени отражена и в перевоплощении, возвращении в естественное, природное состояние; в вечнозеленый лавр превратилась нимфа Дафна, когда в любовном порыве к ней приблизился Аполлон. Из крови юноши Гиацинта, нечаянно сраженного диском, который метнул Аполлон, вырос цветок. Гиацинт — древнейшее божество умирающей и воскресающей природы догреческого происхождения, его культ позднее был вытеснен культом Аполлона, и с этой точки зрения миф об Аполлоне и Гиацинте также отражает перемены и превращения.

Прекрасный юноша Нарцисс отверг любовь нимфы Эхо. Увидев свое отражение в воде, он, словно зачарованный, вглядывался в него, страдал от любви к самому себе и постепенно таял. В конце концов Нарцисс превратился в цветок и, таким образом, вернулся к природному состоянию — неведению собственной судьбы, которое в эпоху Возрождения, напротив, стремились преодолеть. В ренессансном мировоззрении

зеленый цвет также символизирует надежду, но это надежда на высвобождение человека из-под власти природного, естественного существования. Эти представления становятся более наглядными в иллюстрации к аллегорическому роману Франческо Колонны «Гипнэротомехия, или Сон Полифила» (1499), запечатлевшей превращение дерева, одного из многих, что растут в лесу, в человека, которому Богом дана душа, единственная и неповторимая. Точно так же из человеческого самосознания развивается самосознание национальное. Символом национальных, социальных и политических надежд стали «деревья свободы», которые высаживали парижане вскоре после Великой Французской революции; приход весны они встречали, танцуя вокруг этих деревьев, и это был танец, приветствующий возрождение и расцвет новой жизни. Во многих местах танцевальные помосты возводились на одной высоте с зелеными кронами деревьев.

В изобразительном искусстве Новейшего времени зеленый цвет сохранил свое символическое значение. Так, он является одним из главных смысловых компонентов в картине Винсента Ван Гога «Зеленые хлеба» (1889, Национальная галерея, Прага), на которой изображено поле созревающей пшеницы. Семена, посеянные в землю, дали новую жизнь, проросли зелеными побегами, превратившимися в колосья, но предстоящая жатва завершится их гибелью — об этом напоминает вечнозеленый кипарис, который в странах Средиземноморья считали деревом смерти и чей силуэт образует своего рода «цветовую ось» картины. Пейзаж «Зеленые хлеба» и картину «Жнец» (1889) Винсент Ван Гог написал незадолго до своей кончины²¹.



ПРЕВРАЩЕНИЕ ДЕРЕВА В ЧЕЛОВЕКА

Иллюстрация из книги
Франческо Колонна
«Гипнэротомехия, или Сон
Полифила» (1499)



Во второй половине XIX века во Франции распространилось светское новшество, которое постепенно приобрело характер ритуала, — l'heure verte, «зеленый час»: в это время (примерно между пятью и семью вечера) принято было пить зеленый абсент. Настойку с высоким содержанием алкоголя смешивали с водой (1:5), которую пропускали через кусочек сахара, лежавший на ложечке с отверстиями; Пабло Пикассо увековечил эту ложечку и стакан с абсентом в раскрашенной бронзовой скульптуре («Стакан абсента», 1914). Изумрудно-зеленый цвет абсента создавал впечатление, что этот напиток обладает природной силой, способной будоражить воображение и стимулировать творческую деятельность. Но абсент был окрашен в зеленый цвет не только травами, но и солями меди. В действительности это довольно

АНРИ РУССО

СОН

1910



ЮЗЕФ МЕХОФФЕР
ЧУДЕСНЫЙ САД
1903

сильный наркотик, в состав которого входят эфирные масла, в том числе туйон (выжимка из полыни), вызывающий галлюцинации; нередко в абсент подмешивались и другие ядовитые добавки, которые калечили людям жизнь, а порой приводили к смерти. Власть абсента испытали Эдгар По, Альфред де Мюссе, Шарль

Бодлер, АртюР Рембо, Альфред Жарри, Анри де Тулуз-Лотрек и Винсент Ван Гог. Картина Дега «Абсент» (1876, Музей Орсе, Париж) запечатлела пьяную пару* за столиком в кафе импрессионистов «Новые Афины» на Плас Пигаль, куда заглядывали художники Курбе, Мане, Ренуар, Кайботт, Тулуз-Лотрек, Гоген, писатели Дюранти и Золя и другие представители парижской богемы. Приверженность абсенту не миновала и чешское общество. Перед мысленным взором персонажа картины «Любитель абсента» Виктора Оливы предстаёт обнаженная зеленая женщина, которая присела на край его столика в кафе, — это окрашенное эротическим желанием видение одинокого, отталкивающего пьяницы, грезящего над стаканом своего абсента. Сегодня картина вновь занимает свое место в пражском кафе «Славия»**.

Из-за коварства и распространенности этого напитка (в частности, в окрестностях Арля, где жил Винсент Ван Гог) в начале Первой мировой войны он был запрещен в США, Бельгии, Швейцарии и Италии, а позднее и во Франции. Алкоголизм на почве абсента, приводивший многих французов к духовной и физической гибели, считался даже одной из причин поражения Франции в войне с Германией в 1870 году.

Зеленую краску, играющую столь важную роль в пейзажной живописи, можно было получить, смешивая синюю и желтую, поэтому она не скоро заняла надлежащее место в палитре художников Новейшего времени, а некоторые течения в европейском искусстве конца XIX–XX века попросту ее отвергали. Хоан Миро предпочитал работать тремя основными красками, зеленую он долгое время не использовал. Для Василия Кандинского в период его работы в Мурнау зеленый цвет имел немаловажное значение, однако позднее в своей книге «О духовном в искусстве» (1910) художник писал: «Пассивность — есть самое характерное свойство абсолютно зеленого. <...>

*В роли любителей абсента позировали актриса Элен Андре и друг Дега, живописец и гравер Марселен Дебутен (именно он выбрал это кафе для встреч художников-импрессионистов, после того как они покинули кафе «Гёрбуа») (примеч. изд.).

**Легендарное кафе «Славия» с конца XIX века стало излюбленным местом встреч художников, актеров, литераторов, философов, в 1960-е гг. здесь собиралась студенческая молодежь, пражские интеллектуалы и диссиденты, обсуждавшие

перспективы осуществления «бархатной революции» в Чехословакии (примеч. изд.).

Это неподвижный, самодовольный, ограниченный в пространстве элемент. <...> в царстве красок абсолютно зеленый цвет играет роль, подобную роли буржуазии в человеческом мире. Зеленый цвет похож на толстую, очень здоровую, неподвижно лежащую корову, которая способна только жевать жвачку и смотреть на мир глупыми, тупыми глазами»²².

Зеленая охра, или зеленая земля — одна из самых древних красок минерального происхождения, она обладает всеми свойствами охры, прежде всего, приглушенностью цвета и многообразием его оттенков. Интенсивностью и стабильностью цвета отличался зеленый малахит, уже в каменном веке вместе с красной охрой и кремнием он был важным продуктом для обмена. Малахит тщательно измельчали, превращая в порошок, и смешивали со связующим веществом, точно так же, как азурит и другие зеленые и синие минералы. Из смеси малахита, яичного белка, смолы акации и молочка смоковницы получали косметическое средство, которое не только придавало выразительность глазам египтянок, но и защищало от инфекции, обладая антисептическим действием. Краски из охры и малахита изготавливали вблизи Мертвого моря уже в эпоху неолита, что подтверждается обнаруженными там жилищами, расписанными зеленой краской, а также мастерской с сырьем, инструментами и посудой для изготовления красок²³.

Синевато-зеленая краска, почти не отличающаяся по цвету от синей, была известна уже в древнем Двуречье. Ее получали из растительного и животного сырья, но главным источником были минеральные пигменты — зеленые или зеленовато-синие глазуревые брикеты, из которых, в частности, приготавливали краски для настенных росписей. Клинописные таблички сохранили не только магические изречения общего характера, но и точное описание технологии изготовления и использования зеленых красителей при покрытии глазурью и росписи стен. Появление зеленой краски обогатило цветовую гамму, включавшую до этого лишь черную, красную и белую²⁴.

ЛЕВ БАКСТ
ЭЛИЗИУМ

1906

Декоративное панно



ЖАН МЕТЦЕНЖЕ
ПОРТРЕТ ЖЕНЩИНЫ
В ЗЕЛЕНОМ

В античную эпоху нечеткое разграничение зеленой и синей красок привело к возникновению термина «chrysocola» (chrysos — золото, kolla — клей): греки обозначали им и краску для живописи — малахитовую зелень, и голубовато-зеленый минерал, который содержал вкрапления малахита и использовался для пайки золота, а также в качестве краски для настенных росписей, примером чего служат критские фрески II тысячелетия до н.э. И все же зеленая земля, «creta viridis», обладающая богатством оттенков — от синего до серого, несмотря на слишком светлый тон, оставалась одной из важнейших красок во фресковой живописи античности и более позднего времени.

Красители, получаемые из ягод, листьев и коры растений, не отличались ни светоустойчивостью, ни насыщенностью цвета, ни прочностью, они легко вымывались из волокон ткани. В книжном деле эти особенности растительных пиг-

ментов не считались серьезным недостатком, поскольку миниатюры очень редко подвергались воздействию воды и света. Однако в красильном производстве качество краски имело особое значение, и сохранившиеся рецепты свидетельствуют о том, что красильщики стремились не только прочно и равномерно прокрасить материал, соблюдая все технологические тонкости, но и освежить его цвет, вернуть ему яркость и красоту²⁵.

Зеленую краску получали также из ярь-медянки: с медных пластинок, политых винной эссенцией, мочой или уксусом, соскабливали зеленый налет, высушивали его, скатывали в шарики и продавали. Краска была ядовитой, но гораздо больше неприятностей художникам доставляло ее окисление — из-за



этого она быстро темнела. Выход нашли в том, чтобы слой зеленой краски прокладывать олифой, тем самым изолируя его от ниже- и вышележащих слоев других красок (лессировка); этим приемом воспользовался Ян ван Эйк при создании «Портрета четы Арнольфини». Нидерландские мастера применяли и другой прием: они достигали нужного колористического эффекта, нанося слой за слоем желтую и синюю краски и смешивая их «на глазок». Однако со временем нестойкая желтая утрачивала свежесть, становилась блеклой, и в картинах начинала доминировать синяя. В начале XX века именно синему цвету отдавали предпочтение экспрессионисты, они считали его особенным и через его призму воспринимали действительность.

ВИКТОР ПАСМОР
ИЗВИЛИСТЫЙ ПУТЬ

1983

the results of the two studies are compared, the most important differences are discussed.

In the first study, the subjects were asked to perform a task that was similar to the task in the second study. In the second study, the subjects were asked to perform a task that was similar to the task in the first study. The results of the two studies are compared, and the most important differences are discussed. The results of the two studies are compared, and the most important differences are discussed. The results of the two studies are compared, and the most important differences are discussed.

The results of the two studies are compared, and the most important differences are discussed. The results of the two studies are compared, and the most important differences are discussed. The results of the two studies are compared, and the most important differences are discussed. The results of the two studies are compared, and the most important differences are discussed.

The results of the two studies are compared, and the most important differences are discussed. The results of the two studies are compared, and the most important differences are discussed. The results of the two studies are compared, and the most important differences are discussed. The results of the two studies are compared, and the most important differences are discussed.

The results of the two studies are compared, and the most important differences are discussed. The results of the two studies are compared, and the most important differences are discussed. The results of the two studies are compared, and the most important differences are discussed. The results of the two studies are compared, and the most important differences are discussed.

The results of the two studies are compared, and the most important differences are discussed. The results of the two studies are compared, and the most important differences are discussed. The results of the two studies are compared, and the most important differences are discussed. The results of the two studies are compared, and the most important differences are discussed.

КРАСНЫЙ

Развитие цветового зрения у человека поначалу привело к тому, что он стал отличать темноту от света, черное от белого. Первым цветом, который он «увидел», онтогенетически и филогенетически* был красный, затем последовали другие цвета. Эмоциональное, а тем самым и психологическое воздействие красного на органы чувств сильнее, чем у других цветов, но по физическим параметрам, как это ни парадоксально, у него самая низкая энергетика: красный располагается в самом конце длинноволновой части спектра с показателем около 660 нм. Индоевропейский корень *rudh* в английском языке звучит как *red*, в немецком *rot*, в чешском *rudý* и *rusý*; это древнейшее и, возможно, первое обозначение цвета²⁶.

Итак, у истоков цветового видения мира находился красный цвет, вызывающий прежде всего ассоциации с кровью, рождением, жизненной силой. У «палеолитических Венер» из Центральной Европы, в том числе у Венеры из Дольни-Вестонице**, стопы были окрашены красной охрой. Это были первые полихромные скульптуры — изображения женских божеств, с которыми связывали рождение новой жизни, сопровождаемое кровью, загадками и таинствами, скрытыми от посторонних глаз. На красный цвет переносилась магическая сила крови. Чтобы охота была успешной — а от этого зависела жизнь племени, — копыта и топоры сначала окунали в кровь; позднее охотники

ЙОЗЕФ АЛЬБЕРС
ПОСВЯЩЕНИЕ КВАДРАТУ

1968

Фрагмент

* **ОНТОГЕНЕЗ** (греч. *on*, род. падеж *ontos* — сущее, *genesis* — происхождение) — индивидуальное развитие отдельного организма от момента зарождения до смерти.

ФИЛОГЕНЕЗ (греч. *filon* — род, племя, вид) — историческое развитие организмов и их си-

стематических групп в течение всего времени существования жизни на Земле (примеч. изд.).

** **«ПАЛЕОЛИТИЧЕСКИЕ ВЕНЕРЫ»** — женские статуэтки из камня, кости или глины, найденные в археологических слоях верхнего палеолита; считаются

изображениями Богини-Матери, хранительницы очага, символизирующей плодородие, животворящие силы Земли. Одно из таких изображений было найдено на стоянке первобытных охотников Дольни-Вестонице в Южной Моравии (Чехия) (примеч. изд.).

**ЛОШАДЬ**

Настенная роспись
в пещере Ласко
Верхний палеолит
Дордонь, Франция

и воины стали окрашивать свое оружие красной глиной. Вера в магическое действие красного цвета сохранилась до наших дней, например в миропредставлении австралийских аборигенов²⁷.

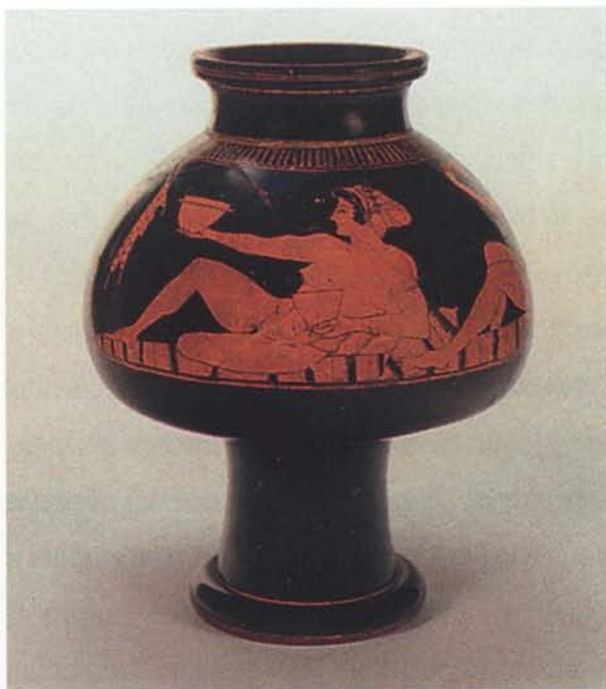
В захоронениях эпохи палеолита были найдены красные камни и кораллы — красный цвет должен был сопровождать усопшего в загробной жизни. Мертвых укладывали в могилы, посыпанные красной охрой, — именно так в одном из ущелий Восточной Африки была погребена Люси, прародительница человечества²⁸, хотя месторождений красной охры поблизости от захоронения обнаружить не удалось. У народов, до сегодняшних дней сохранивших первобытный образ жизни, караван, доставляющий красную охру для погребения, считается неприкасаемым даже на чужой, враждебной территории. Эта минеральная краска напоминала о крови, с которой начиналась жизнь и путь усопшего в загробный мир, — красная

охра символически замещала кровь у истоков этого пути в новую, иную жизнь²⁹. Обычай хоронить в могиле, посыпанной красной охрой, существовал не только в Австралии и Африке, но и в Центральной Европе. Археологи предполагают, что для одного погребения необходимо было до десяти килограммов охры; в эпоху неолита ее добывали в охровых оврагах, в частности, в Австрии и департаменте Дордонь во Франции.

Понятия «Мать-Земля», «лоно Земли», «вульва» не были метафорами, в их основе лежали зрительные впечатления: красноватые скалы и расселины своими очертаниями часто напоминали женские бедра и гениталии. Ветхозаветный Адам, первый человек, был создан из красной земли, называемой «адамах», это слово имеет

общий корень с вавилонским «даму» — кровь³⁰. В подобном контексте красный цвет символизировал женское начало, именно так он был осмыслен в космогонических мифах, связанных с представлениями о цикличности времени — от рождения до смерти и от смерти к возрождению, то есть к новому рождению.

Красная охра — природный минеральный пигмент, ее цвет — приглушенный, неяркий, с широким диапазоном оттенков, вплоть до коричневого. Это подтверждают пещерные росписи, для создания которых использовалась руда, размолотая в порошок и смешанная с кровью, соком растений, слюной, жиром. Она могла быть спрессована в «мелки» или, например, размещена в полости костей, найденных под изображениями в пещерах. Расположенные в недоступных подземных пространствах, эти изображения имели магическое назначение: с помощью тайных магических обрядов доисторический



ЕВФРОНИЙ
ПСИКТЕР
«ПИРУЮЩИЕ ГЕТЕРЫ»

Конец VI в. до н.э.

Аттика



ХАНС БАЛЬДУНГ ГРИН
ВСАДНИК, ДЕВУШКА
И СМЕРТЬ

Первая половина XVI в.

на четырнадцать частей и разбросал их по всему Египту, — «красные/кровавые деяния». В жертву Осирису приносили рыжеволосых чужестранцев — их тела также разрубали на части и разбрасывали по полю, как бы засевая его. Этот кровавый обряд восславлял дух зерна, жизнь и смерть, прорастание и гибель в их нескончаемом круговороте; между ржаво-красным, золотистым зерном и рыжеволосыми жертвами была несомненная связь, обусловленная красным цветом.

Спектральный красный* — это не «ломаный» цвет красной охры, а карминно-красный цвет киновари, минерала ртути (сернистая ртуть, HgS); присутствие этого ядовитого элемента делает краску опасной. Цвет киновари яркий, потому что содержит в себе не-

человек осваивал мир и выстраивал свою жизнь; древнескандинавское *taufr* и англо-саксонское *teafog* через магию стали родственными понятию «красная охра». Древний мастер с помощью этой охры чудесным образом воссоздавал на стене пещеры целый мир, полный животворящей крови, и для своего окружения он был тем, кем был и художник или скульптор в Древнем Египте, — «творящим жизнь».

Как и другие цвета, красный двойствен, его смысл меняется в зависимости от контекста. В Древнем Египте этот цвет считался неблагоприятным: «покраснеть» (то есть истекать кровью, быть окровавленным) означало смерть. «Красная/ багровая земля» — это смертоносная пустыня, а преступления бога Сета, который убил своего брата Усира/Осириса, разрубил его тело

*По данным исследований, красный цвет с длиной волны 660 нм вызывает наиболее сильную реакцию плечевых и локтевых мышц, наиболее слабую — фиолетовый цвет с длиной волны 450 нм. В диапазоне между этими показателями — реакции на зеленый, синий и оранжевый цвета.



много желтого, он близок цвету пламени и всему, что человек связывает с огнем. Это цвет воинственных богов; рыжеволосым был германский бог-громовник Донар, и германские воины в знак своей мощи красили волосы в красный цвет. Римский бог войны Марс носил красный плащ; полководец-победитель в Древнем Риме во время своего триумфального шествия также надевал красный плащ, и лицо его было окрашено в ярко-красный цвет, как и лицо статуи Юпитера на римском Капитолии, которое перед празднествами раскрашивали киноварью. Это считалось столь важным делом, что надзор за ним стал одной из главных обязанностей цензоров.

ФРА АНДЖЕЛИКО
МУЧЕНИЧЕСТВО СВЯТЫХ
КОСЬМЫ И ДАМИАНА
Середина XV в.



КОЛЕСО ФОРТУНЫ

Миниатюра из «Книги о Трое»
Джона Лидгейта

XV в.

Христианство наделяло красный цвет как отрицательным, так и положительным смыслом. Рыжеволосые дохристианские боги ассоциировались с демонами и дьяволом, которым наряду с красным приписывались черный, синий и зеленый цвета. В рыжеволосых женщинах видели колдуний, «невест дьявола», действовать против них можно было только красным цветом — красным огнем, на котором их сжигали. Яркий полевой мак считался дьявольским цветком; в сказках красное перо на шляпе юноши, одетого в зеленый охотничий костюм, выдает дьявола; кроваво-красная роза в апокалиптическом видении Иоанна Богослова возвещает о суде над великою блудницей, об испорченности мира: «и я увидел женщину, сидящую на звере багряном... и облечена была в порфиру и багряницу» (Откровение святого апостола Иоанна, 17: 1, 3, 4).

Яркая киноварь обладает светоносностью, которая присуща и пламени как очистительному источнику света, духовного просвещения. В раннехристианских мозаиках базилики Санта Мария Маджоре в Риме красный цвет слит воедино с наивысшим духовным светом; ангелы Божии с румянцем на лицах представлены в красных одеждах, у трона Божьего стоят серафимы, «пылающие», в огненном сиянии.



МАЗАЧЧО
СВ. ИЕРОНИМ
И ИОАНН КРЕСТИТЕЛЬ

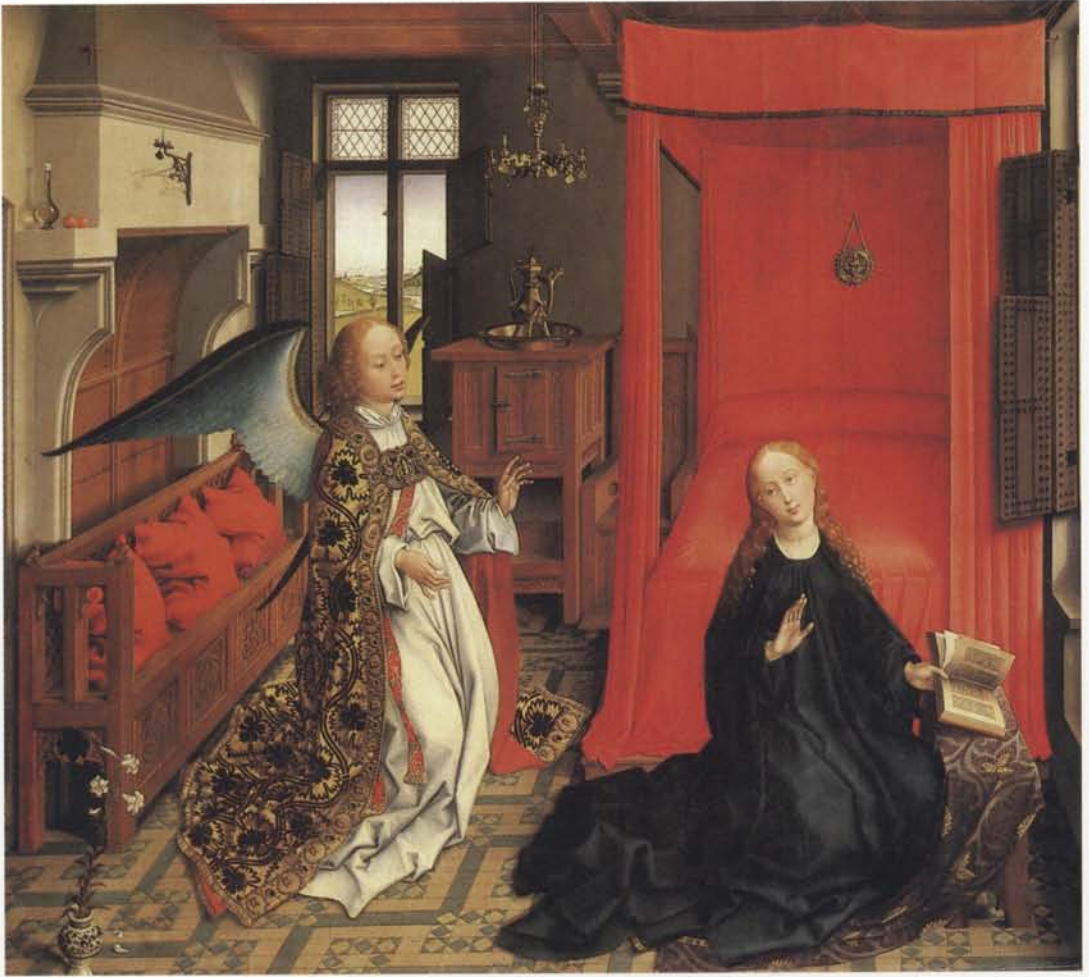


ЯН ВАН ЭЙК
ПОКЛОНЕНИЕ АГНЦУ

Центральная часть
Гентского алтаря
(нижний ярус)

Около 1422–1432

«Кто это идет от Едома, в червленых ризах от Восора, столько величественный в Своей одежде, выступающий в полноте силы Своей?» (Книга пророка Исаи, 63:1). Это патриарх Иаков, исполнивший волю Божью. «...Из народов никого не было со Мною. И Я топтал их во гневе моем и попирал их в ярости Моей; кровь их брызгала на ризы Мои, и Я запятнал все одеяние Свое» (Книга пророка Исаи, 63:2,3). Цвет одеяний Иакова соединил в себе светоносный огонь с его очистительной силой — и обжигающей, и мучительной, кровь и кару Божью. Красный символизирует земную справедливость, это цвет облачения светских и духовных властителей и судей — тех, кто на земле милостью Божьей решает, виновен ли человек, заслуживает ли наказания и каким оно должно быть. Палач был одет в красное и скрывал свое лицо под капюшоном не потому, что его могли узнать, — он исполнял приговор, вынесенный властью, которая кровавой карой поддерживала справедливость и соблюдение законов. Поэтому он занимал далеко не низшую ступень социальной лестницы — его миссия была праведной.



Считается, что амулеты с красными камнями могут предотвращать зло, особенно гранат, рубин и сердолик, обладающие огромной магической силой. По христианским представлениям, эти камни произошли от небесного огня; рубин, сияющий как слово Божие, стал символом Христа. Сердолик упоминается в Ветхом Завете: «Из Едома выходила река для орошения рая; и потом разделялась на четыре реки. Имя одной Фисон: она обтекает всю землю Хавила, ту, где

РОГИР ВАН ДЕР ВЕЙДЕН
БЛАГОВЕЩЕНИЕ

Центральная часть триптиха

Около 1435



ЯН ВЕРМЕР ДЕЛФТСКИЙ
У СВОДНИ
1656

заросли шиповника, не замечая, как острые шипы вонзаются в кожу; из капель крови богини выросли алые розы, и цветы шиповника из белых превратились в алые. В этом мифе чувственная любовь и красный цвет соединились в красной розе. Христианская Мария ассоциировалась и с белой розой, символом чистоты и непорочности, и с красной — в этом случае красный цвет означал всеобъемлющую небесную любовь; Дева Мария — *rosa mystica*, мистическая роза.

Но красный — это и цвет сексуальности, эротизма, будь то раскраска палеолитических Венер, или кварталы «красных фонарей», или красная подводка в уголках глаз актера, исполняющего роль любовника в японском театре Кабуки, которая подчеркивает чувственное волнение. В Средние века и в начале Нового времени супружеское ложе застилали красным бельем — на этом ложе зарождалась жизнь, здесь рождались и умирали. Ян ван Эйк запечатлел супругу

золото; и золото той земли хорошее; там бдолах и камень оникс» (Бытие 2:10–12).

В лечебной магии, основанной на симпатическом методе, красный цвет и красные ткани помогали в излечении болезней, которые вызывали покраснение, — они служили средством против язв, сыпи, кровотечения, жара, выкидышей. И наоборот — с помощью красного цвета и магических действий можно было нанести вред, уничтожить, умертвить противника. Так, например, в Египте времен Среднего царства на красной глиняной посуде писали имена врагов, а затем разбивали ее; иногда такую посуду даже хоронили в саркофагах.

Прекрасная Афродита, исполненная любви к Адонису, узнав о смерти юноши, бросилась искать его тело. Она бежала сквозь густые

Джованни Арнольфини в зеленом платье на фоне красного супружеского ложа. На полотне Яна Вермера Делфтского «У сводни» киноварно-красная куртка изображенного гуляки подчеркивает его сексуальность; красным был и диван на картине Анри Руссо «Сон» (1910, Музей современного искусства, Нью-Йорк), правда, со временем из-за химических изменений краски он стал коричневым. На этом диване, стоящем посреди зеленых растений и синих цветов, лежит обнаженная женщина, прислушивающаяся к звукам волшебной флейты, которые умирят змею. Ночь, луна отражается в воде... Это Природа в ее бессознательном таинстве, и художник сумел передать в деталях ее особую энергетику. Отзвук эротики есть и в полуодетой женщине в красном на картине «Туалет» (1916)



Йозефа Чапека³¹, и в красной обнаженной на картине Яна Зрзавого «Клеопатра» (1942–1957), вызывающей в памяти любовные истории, овеянные легендами. В его же картине «Адам и Ева» (1914) змея и два библейских персонажа написаны яркой красной краской. Работа «Красный торс» (1966) Йозефа Шимы несет в себе вполне определенный смысл, как и красная фигура в его «Метаморфозах III» (1966): обнаженная женщина изображена спиной к зрителю и тем самым лишена какой бы то ни было индивидуальности. Это образ женщины вообще, символизирующий женское природное начало³²

Краски служили человеку магической защитой, он наносил их на тело и лицо. Это могла быть воинская, охотничья или лечебная раскраска. Аналогичным образом раскрашивали одежду, маски, шкуры, меха, ткани, чтобы оградить себя от нежелательного влияния людей, животных или вмешательства злых

ФРАНСУА БУШЕ
О ВИНОГРАДЕ ЛИ
ОН ДУМАЕТ?

1747



ПОЛЬ ГОГЕН
ПОТЕРЯ НЕВИННОСТИ
1891

духов. Цвет одежды говорил о социальном положении и душевном состоянии, о зависимости и порабощении, власти и силе. Это подтверждают красные мантии земных правителей и облачение Христа — владыки небесного, пестрые наряды знати и серая либо коричневая одежда сельских жителей. Некоторые цвета —



красный, пурпур, синий — были свидетельством властных или социальных привилегий. О возможности использовать эти цвета в одежде велись споры, более того, в Европе, например, в ходе крестьянских восстаний отстаивалось право каждого носить красный кафтан с широкими рукавами, что ранее позволялось только знати. Однако эта привилегия — носить одежду определенного цвета — сохранялась лишь до той поры, пока ее предоставлял закон или ее отстаивали силой. К тому же появление на рынке дешевых и вполне доступных подделок редких и дорогих красителей привело к тому, что некоторые цвета утратили свой символический смысл и привилегированное положение.

Создавая картину или миниатюру, живописец наносил слой краски на ткань, кожу, бумагу, металл; в красочной массе содержались минеральные, растительные или животные пигменты, их можно было растворять либо смешивать. Но в красильном деле нужна была новая технология, которая позволяла бы прокрашивать волокна ткани, а не просто наносить краску на ткань. Охра, киноварь и другие минеральные пигменты исключались, поскольку они были нерастворимы. Красильщики открывали новые красящие вещества в растительном и животном мире. Проводя опыты, они овладевали химическими знаниями, что позволяло им разрабатывать сложные методы получения красителей. Например, чтобы добиться при окраске крапового красного цвета, требовалось целых семнадцать операций. Это действительно достойно удивления, тем более что некоторые красители в процессе их изготовления и использования изменяли свой цвет. Поэтому процесс окраски представлялся настоящей магией, овладением тайными силами.

Красный краситель получали из плодов, из ягод смородины и черники, листьев клена и дикой яблони, лишайников и корней растений, экзотического красного дерева, которое привозили из бассейна Амазонки после открытия Нового Света. Этот краситель не был устойчив к свету, вымывался из волокон ткани, не обладал



ОТТО ДИКС
АВТОПОРТРЕТ (СОЛДАТ)
1914–1915

поместий; позднее, в XIX веке, французский «король-буржуа» Луи Филипп буквально спас производство этого красителя на юге Франции своим постановлением, согласно которому штаны для военной униформы должны были стать красными. В античные времена воины римской армии носили красные юбки.

Пурпур, шарлах, кармазин, кармин, кошенилевый красный, «райские зерна», «кровь святого Иоанна» — все эти названия относились к красителю чистого красного цвета, который был известен уже в эпоху неолита, а получали его из самок червеца — насекомого, обитавшего на хермесовом дубе (*Quercus coccifera*)³⁴. Сначала краситель ввозили в страны Средиземноморья из Индии под названием *kurmis*, или *kirmidza* (то есть «сделанный из червеца»), арабское его название *qirmiz* происходит из санскрита. Греки на-

насыщенностью, яркостью и чистотой цвета. Зато все эти качества были присущи красителю, добываемому из корней марены красильной (*Rubia tinctorum L.*), произраставшей в странах Средиземноморья и попавшей в Северную и Центральную Европу — во Фландрию и Силезию. Этот колючий кустарник был известен персам, которые высаживали его на обширных площадях, а получаемый из него краситель знали и египтяне, и греки, и римляне. Его первоначальное арабское название *al-izari* со временем перешло к алizarину — красящему веществу марены красильной, а затем и к искусственному красителю, который стали вырабатывать из антрацена³³. Краситель был экономически рентабельным не только в Персии, но и в странах Средиземноморья. Около 800 года Карл Великий приказал заложить плантации красного кустарника на землях своих родовых

зывали червеца *kokkinos*, по-латыни — *sossum*. Краситель получали из разных видов этого насекомого, которое в Силезии, например, разводили на корнях склерантуса, или дивалы, и других растений из семейства гвоздичных. Их сбор начинался в день летнего солнцестояния и сопровождался религиозными обрядами в праздник Св.Иоанна (24 июня), отсюда и название — «кровь Святого Иоанна». Из-за разнообразия названий достаточно сложно составить точное представление о чистом и огненном цвете этого красителя. Возможно, он имел более темный оттенок кармина (кармазина), для производства и обработки которого необходимы были квасцы. В Турции, вывозившей



краситель, рецепт его изготовления хранился в строгой тайне. Появление квасцов в Европе — в Италии в середине XV века — уничтожило турецкую монополию и привело к тому, что красная краска стала обычной и доступной. Этому способствовало и появление рецептур из Нового Света, где особых успехов в искусстве окрашивания тканей достигли ацтеки. Со временем красильное дело стало быстро развиваться под влиянием химических технологий, которые гарантировали такую устойчивость и светонасыщенность цвета, что Гёте сначала даже отказывался признать полученный результат краской, именуюя его всего лишь состоянием.

АНИШ КАПУР
МАТЬ КАК ГОРА
1985



ПУРПУР

Наиболее ценной и необычайно дорогой краской был пурпур, его называли также кармин, кармазин (по-арабски *quirmiz*, по-испански *carmesi*) или шарлах. Платон считал пурпур самой красивой из красок. Уже во времена Персидского царства ее «присвоили» те, кто мог это себе позволить, — правители, самодержцы. И в других странах позднее пурпур стал цветом королей и королев, императоров и императриц. По легенде, Клеопатра оснастила свой адмиральский корабль пурпурными парусами. Гай Юлий Цезарь объявил пурпур исключительной привилегией императора (цезаря), только ему принадлежало право носить одежду пурпурного цвета и писать пурпурными чернилами. Сенаторам было разрешено оторачивать тоги пурпурной каймой. Пурпур стал цветом кардиналов и полководцев, и поныне высшие военачальники в подтверждение своего звания и положения носят пурпурные лампасы на форменных брюках. Этот цвет — символ высшей власти, светскости и духовной, знак достоинства, высокородности и богатства. В «Портрете четы Арнольфини» купец Джованни Арнольфини представлен в темно-красной накидке; темно-красное одеяние Марии на другой картине Яна ван Эйка — «Мадонна канцлера Ролена» (около 1436, Лувр, Париж) — знак избранности и величия. На левой створке триптиха Иеронима Босха «Сад наслаждений» (около 1500, Прадо, Мадрид) Христос в пурпурно-красном облачении мирского судьи благословляет Адама и Еву в саду Эдема (мужчина находится по правую руку от Христа, женщина — по левую). Значение пурпура осознавалось всеми. Летописи отмечают, что во время Крестьянской войны в Германии 1524–1525 годов Ханс Мюллер из Бульгенбаха, один из вождей восставших крестьян, передвигался по стране в красном плаще, «как будто это был король или император»³⁵.

БАРНЕТТ НЬЮМЕН
ОДИНОЧЕСТВО III

1949

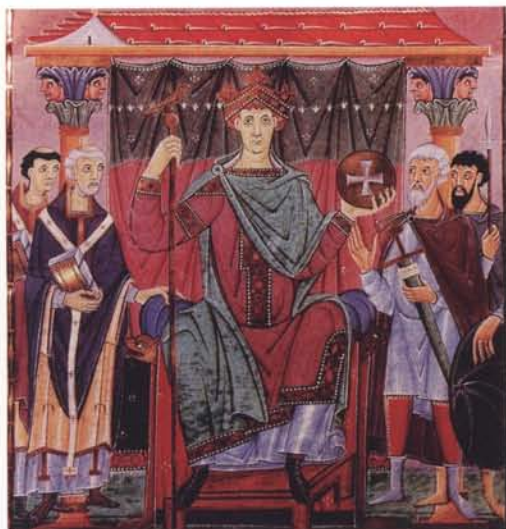
Фрагмент



ИМПЕРАТОР ЮСТИНИАН СО СВИТОЙ

Мозаика церкви
Сан Витале в Равенне
Середина VI в.

В Византии символика пурпурного цвета была перенесена на порфир. В пурпурно-красном порфировом зале рождались дети императрицы, после рождения их пеленали в пурпурные пеленки и заворачивали в пурпурные покрывала, подчеркивая этим их величие и божественное происхождение. Из порфира сделан саркофаг римской императрицы Елены; в главном нефе собора Святого Петра в Риме пурпурно-красным порфиром выложен мозаичный круг, на котором стоял тот, на кого папа возлагал корону императора. С византийской традицией обожествления правителя связан и Мавзолей В.И.Ленина, сооруженный по проекту Алексея Щусева в 1929–1930 годах из красного гранита, порфира и лабрадорита. У красной Кремлевской стены захоронены видные государственные и партий-



ные деятели России, представители зарубежных компартий. Здесь же покоится и Инесса Арманд.

Пурпур был дорогим, потому что его получали из самок морских моллюсков рода *Purpuridae* (*Murex brandaris*, *Murex trunculus*) и харонии (*Buccinum*). Для получения одного грамма красителя требовалось от 12 до 20 тысяч живых организмов. Когда на рубеже II и I тысячелетий до н. э. спрос на пурпур возрос, в Финикии (современный Ливан) были налажены промысел моллюсков и производство красителя, который в основном шел на экспорт. У моллюсков удаляли железы, содержавшие краситель, либо просто размалывали их, выщелачивали в растворе соли и варили с добавлением мочи. В таком отваре замачивались текстильное волокно или сама ткань, которые затем высушивались на солнце. Под воздействием солнечного света постепенно исчезали желтоватый и зеленовато-синий оттенки, ткань становилась сначала красного и, наконец, пурпурного цвета. Подобное превращение восхищало. Открытие красителей и секретов их применения, вероятно, принадлежит мастерам из древнего Угарита, куда торговцы сукном возили свои ткани для окрашивания — об этом сообщает запись на одной из клинописных табличек.

ПРИНЕСЕНИЕ ПРИСЯГИ ИМПЕРАТОРУ ОТТОНУ III

Миниатора из Евангелия
Оттона III
Конец X в.

ВЛАСТЬ ЦЕРКОВНАЯ И ВЛАСТЬ СВЕТСКАЯ

Миниатура
XII в.
Франция



БОГОМАТЕРЬ УМИЛЕНИЕ

Новгородская школа

XV в.

ткани, прикрепленные виссонными и пурпуровыми шнурами, висели на серебряных кольцах и мраморных столбах» (Есфирь 1: 6). Определение цветов с точки зрения отличий красного пурпура от синего представляет трудность не только для переводчиков: очень сложно подобрать синонимы и смысловые эквиваленты для обозначения цветов и оттенков, близких пурпуру. Господь говорит Моисею: «Пусть они возьмут золота, голубой и пурпуровой и червленой шерсти, и виссона, и сделают ефод из золота, из голубой, пурпуровой и червленой шерсти и из крученого виссона, искусною работою» (Исход 28:5, 6). Речь идет

*В переводе с древнееврейского — голубой, цвет неба (примеч. изд.).

**Древнеевр. «толаат» — краска цвета застывшей крови, добываемая из червя, «червлёная»; «шани» — переливчатый (примеч. изд.).

Пурпуром как таковым обычно считают пурпур красный, то есть киноварный (с небольшой примесью желтого), его отождествляют с цветом «аргаман», который упоминается в Ветхом Завете, а пурпур синий, находящийся в спектре между красным, синим и фиолетовым, — с другим ветхозаветным цветом — «тэхэлет»*. Пурпур синий издавна ассоциируется и с понятием «толаат шани»**, его цвет — от темно-красного до глубокого синего³⁶.

С синим пурпуром, воспринимаемым как темный синевато-красный или темный красновато-синий, соотносят также фиолетовый цвет, например, в новых переводах Библии. Так, переводчики экуменической Библии (Прага, 1979) оказались перед лингвистической проблемой определения цветов: пурпур синий везде переводится как пурпурно-фиолетовый. «Белые бумажные и яхонтового цвета шерстяные

**ИУДЕИ ПЕРЕД ГОРОДОМ**

Фрагмент фрески
«Въезд в Иерусалим»
церкви Св. Пантелеимона
в Нерези

XII в.

Сербия

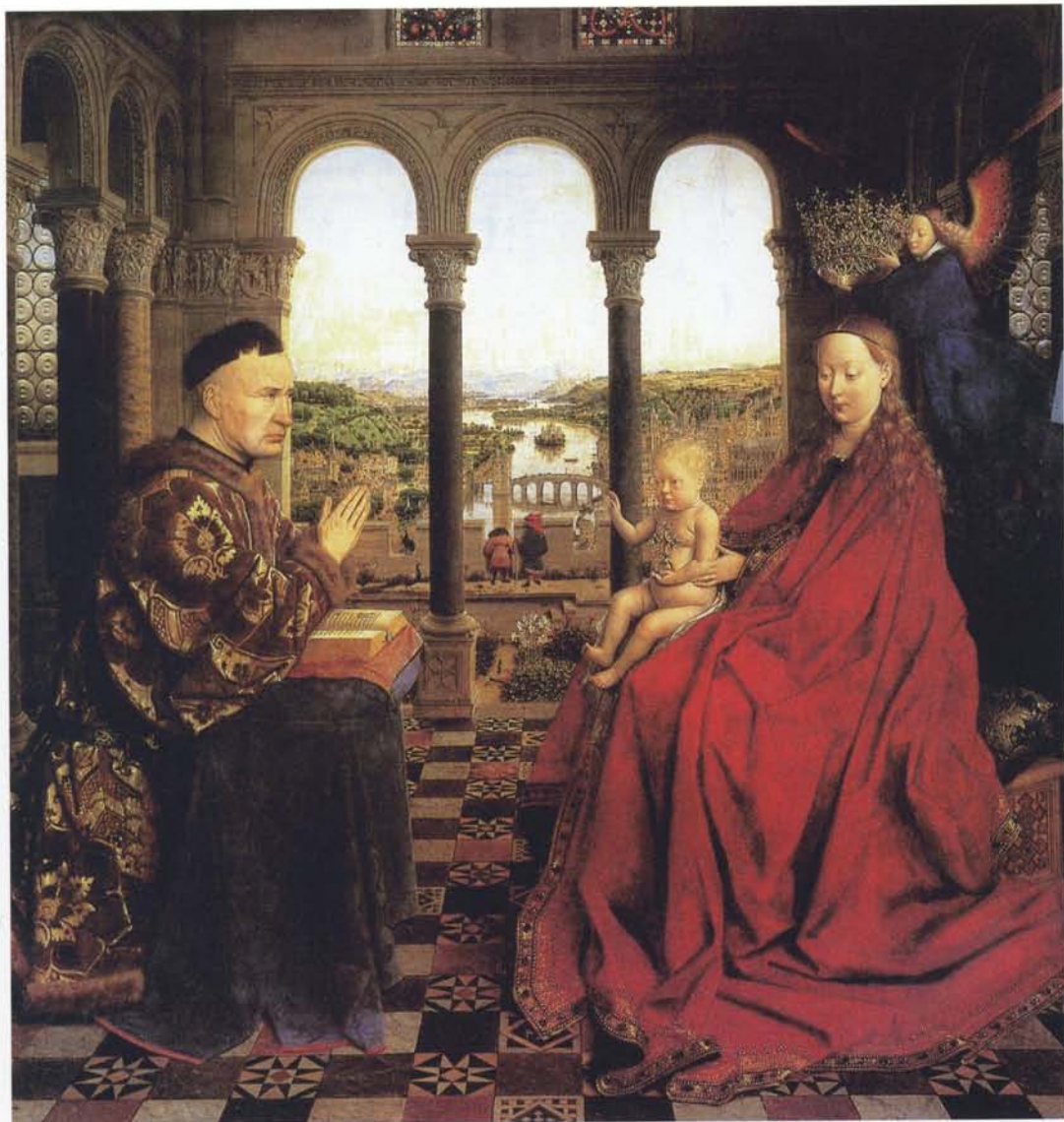


об отделке и устройстве священной Скинии и о том, как должно выглядеть одеяние священнослужителя; упоминаются при этом пурпурно-фиолетовый (синий пурпур), багряный, карминовый и шарлах. Определить цвет, тем более перевести его обозначение, бывает довольно сложно, поскольку у пурпура может быть множество оттенков, включая желтый и зеленый, синий и фиолетовый. Восстановить древнюю терминологию, дать цвету точное название представляется серьезной проблемой вследствие того, что современная терминология исходит не из традиций непосредственного восприятия, не из повторяющихся примеров и образцов, а из максимально объективных показателей — физических и химических параметров, длины цветовой волны. Однако восприятие цвета все еще остается делом субъективным и по-прежнему зависит от работы органов чувств. Понятия фиолетового (синего) пурпура («тэхэлет») и красного пурпура («аргаман») появляются в книге Есфирь: «И Мардохей вышел от царя в царском одеянии яхонтового и белого цвета, и в большом золотом венце и в мантии виссонной и пурпуровой» (Есфирь 8:15).

ИЕРОНИМ БОСХ
ХРИСТОС С АДАМОМ
И ЕВОЙ В САДУ ЭДЕМА

Фрагмент левой части
триптиха
«Сад земных наслаждений»
Около 1500

И Христос перед распятием был облачен в одеяние цвета красного пурпура — багряницу. «И когда насмеялись над Ним, сняли с Него багряницу и одели Его в одежды Его, и повели на распятие» (Евангелие от Матфея 27:31). Господь повелел, чтобы священники носили пурпурно-фиолетовые, багряные и карминовые одеяния, как об этом говорится в книге Исход (28:5, 6), где упоминаются также и цвет оплечья, пояса, и виды



ЯН ВАН ЭЙК
МАДОННА
КАНЦЛЕРА РОЛЕНА
Около 1436

СИНИЙ — ЦВЕТ ЖИЗНИ И СМЕРТИ
МЕТАФИЗИКА ЦВЕТА



ЭЛЬ ГРЕКО
ПОРТРЕТ КАРДИНАЛА
1600



драгоценных камней для украшения наряда. Из других источников можно сделать вывод, что одеяния древнееврейских священников были цвета «тэхэлет», то есть синего пурпура.

Ветхозаветный синий пурпур не был заимствован христианскими священнослужителями. Даже в XII веке он еще не стал литургическим цветом и наряду с желтым оставался под запретом. Византийские художники различали синий (фиолетовый) и красный пурпур; мафорий* Богородицы сначала был темно-синим или синевато-пурпурным, а в поздневизантийском искусстве стал красно-пурпурным. В Средние века не существовало единой и канонизированной цветовой символики. Например, цветом Духа Святого считался и зеленый, и желтый, цветом Бога-Отца, как и Христа, — красный и синий. Библия, особенно Ветхий Завет, не могла служить опорой для смыслового уточнения значений цветов, ведь изображать Бога было запрещено, поэтому приходилось прибегать к другим источникам, например, к видениям святых. Как бы то ни было, синий цвет в Библии всегда связан с божественным и небесным.

*Мафорий — древняя одежда сирийских женщин, длинное покрывало, окутывающее всю фигуру; канонизированная одежда Богородицы (примеч. изд.).

САРКОФАГ СВ.ЕЛЕНЫ
IV в. до н.э.

АЛЕКСЕЙ ЩУСОВ
МАВЗОЛЕЙ В.И.ЛЕНИНА
1930

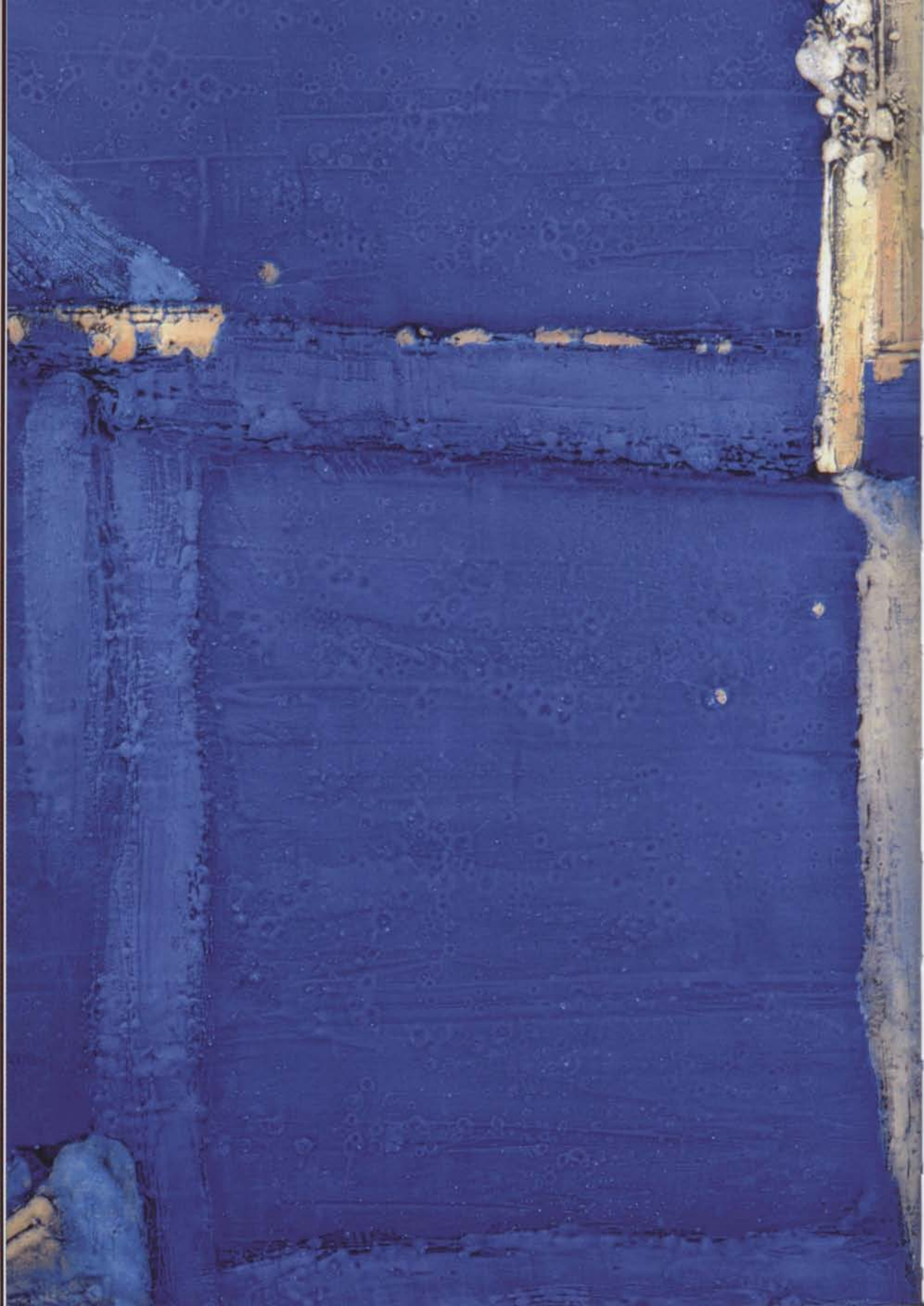
сильный свет жизни человека в бесконечное, продвигает
в нем точку по бесконечному и, в конце концов —
сверхчувственному. Это свет неба... при сильном
его углублении рождается элемент точки.
погружаясь в черное, он приобретает при этом
кельдовескую точку, он становится бесконечной
углубленностью в состоянии сосредоточенности,
для которого конца нет и не может быть...

Василий Кандинский

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

СИНИЙ ЦВЕТ





СИНИЙ ЦВЕТ

Человек воспринимает мир, в котором он живет, цветным; цветной является и его картина мира. У каждого из цветов — своя собственная история, но судьба у них общая. Цвета связаны между собой определенными отношениями, не только оптическими, физиологическими, физическими, психологическими, но прежде всего смысловыми.

Синий среди цветов — самый удивительный. Он появляется в древних мифах, возникших в разных концах света, это цвет космогонии и антропогонии*, цвет богов и целых миров — подземных и небесных. Сложные термины, которыми обозначали синий, дают лишь приблизительное представление о цвете и его оттенках. Как выглядели синие цвета, какой из них был темным либо, наоборот, почти белым, какой был ближе к зеленому, красному или пурпурному — на эти вопросы сегодня могут ответить, да и то с трудом, только лингвисты. Перевод терминов, слов-анаграмм, сокращений, описаний, эпитетов, метафор, оксюморонов, метонимий не всегда позволяет выявить точное значение цветов, и особенно это касается синего, который человек в процессе развития у него цветового зрения осознанно воспринял, «увидел» последним из них. Ключ к историческому пониманию цветов принадлежит прежде всего лингвистике.

Картина мира изменчива, как и сам мир; изменчив и смысл синего цвета, но сам по себе он неизменен и остается таким же, каким был и тысячи лет назад.

ВЯЧЕСЛАВ МИХАЙЛОВ

СИНЯЯ ДВЕРЬ

2004

Фрагмент

* АНТРОПОГОНИЯ (от греч. *antropos* — человек и *goneia* — рождение) — донаучное мифическо-религиозное учение о происхождении и развитии человеческого рода (примеч. изд.).

СИНИЙ — ЦВЕТ ЖИЗНИ И СМЕРТИ
МЕТАФИЗИКА ЦВЕТА



ПАВЕЛ БАЛЕКА
НАДЕЖДА
1994

Этот цвет не утратит своего пленительного очарования, своей тайны, даже если мы постигнем причины и суть его бесконечных изменений — цвет есть нечто большее, чем окрашенность мира вокруг нас и в нас самих.

Синий — всецело или отчасти — это морские боже-ства и существа, населяющие глубины вод, в синий цвет окрашены и атрибуты этих богов. Синий морской бог, повелитель морей — «синекудрый» Посейдон/Нептун, его трезубец, колесница и запряженные в нее кони — синего цвета, как и дельфины, и морские нимфы — nereиды, сопровождающие бога, и тритоны, и гиппокампы. Морским божеством, с синими руками и зеленоватой, цвета водорослей, бородой, был и греческий Главк, обладавший пророческим даром.

Сын Посейдона голубоглазый Протей, вещий старец, — бог бесконечно меняющегося бытия, он принимает разные обличья, а затем вновь растворяется в водной стихии; эти превращения запечатлел в своих «Метаморфозах» Публий Овидий Назон. Божества речных потоков тоже синие, в их именах обязательно присутствует это слово. Римляне наделяли водные источники эпитетом «синие»; о кораблях говорили как о «синих» — их корпуса были окрашены в синий цвет или имели сине-серое свинцовое покрытие, что подтвердили находки 90-х годов XX века на Кипре. Синим называли и остров Крит. Бушующее, внушающее страх море и синий цвет сливаются воедино; темно-синей была и специальная доска, на которую заносились имена утонувших в море, — *caerulea tabula*.

Цветом преисподней в античном мировосприятии тоже был синий, но это не синева моря или небосвода, а мертвенно-синий полумрак. В этом призрачном мире теней властвует Аид/Плутон; первоначально это было божество пло-

дородия, повторяющихся природных циклов рождения и смерти. Тем, кого приносили в жертву Аиду, надевали на голову темно-синюю повязку, синими лентами украшали рога жертвенных животных и алтари. На иссиня-черных конях Плутон унес в подземное царство Персефону/Прозерпину, синие змеи неистово сплетались на головах богинь мщения Эриний/Фурий, темно-синее покрывало набрасывала на себя Кирка/Цирцея, взывая к Гекате, покровительнице ночных видений и колдовства. Афродита/Венера в некоторых мифах предстала в синем одеянии как Афродита



НИКОЛА ДЕ СТАЛЬ
ЧАЙКИ
1955

СИНИЙ — ЦВЕТ ЖИЗНИ И СМЕРТИ
МЕТАФИЗИКА ЦВЕТА



МАРК ШАГАЛ
СИНИЙ ПЕЙЗАЖ
1949

Анадиомена («появившаяся на поверхности моря»). В греческой мифологии Гидра — водяная змея — была темно-синей, *купеос*, в римской — *саегулеус*; синим был и чудовищный змей Пифон, сраженный стрелой Аполлона.

Несмотря на то что в античные времена синий, казалось, присутствовал всюду, Уильям Гладстон в своем труде о Гомере (1858) высказал сомнение в способности древних греков различать синий цвет. Он полагал, что греки не могли провести четкого разграничения

между черным, темно-зеленым и синим цветами¹. Ни в «Илиаде», ни в «Одиссее» Гладстон не нашел однозначного определения «синий» (или «зеленый»). О небе там говорится, что оно желтое или красное; слово *porfireos*, то есть синий пурпур, характеризует темно-синее море, в котором отражается вечерняя заря. Конечно, грекам был известен синий, но лингвистические исследования еще не затронули эту тему настолько глубоко, чтобы объяснить, каким именно они видели этот цвет и как обозначали его оттенки. Что мы видим, когда смотрим на тот или иной цвет, и при каких условиях мы его видим — это ключевые вопросы. В данном случае зрительный опыт вступает в противоречие с естественнонаучными утверждениями, согласно которым мир бесцветен, а цвета — лишь результат восприятия органами чувств окружающей среды; мы видим и то, чего нет, например в мечтах, но иногда не видим того, что существует в реальности.

Синий цвет практически не упоминается, например, в Библии, он уступает там место золотому и красному. У евреев даже зародилось сомнение в своей способности воспринимать и различать синие цвета: они задавались вопросом, не страдают ли они цветовой слепотой по отношению к синему. Вопрос этот возник в связи с тем, что, по научным данным,



НИКОЛАЙ РЕРИХ
КНИГА МУДРОСТИ

1924

СИНИЙ — ЦВЕТ ЖИЗНИ И СМЕРТИ
МЕТАФИЗИКА ЦВЕТА

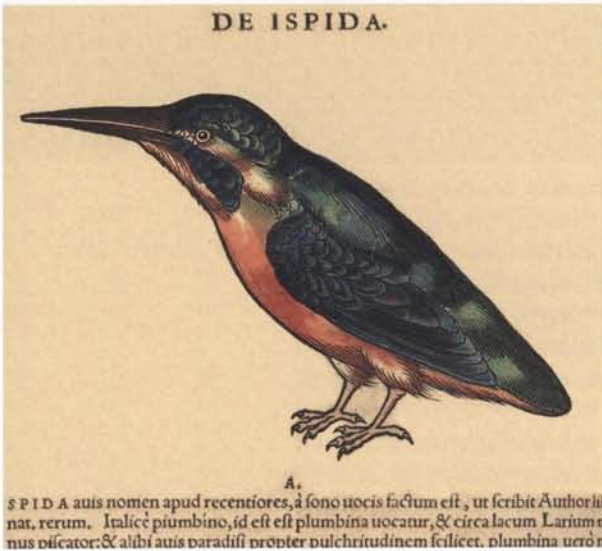


ПАУЛЬ КЛЕЕ
УЕДИНЕНИЕ
1918

первым цветом, который человек осознал как таковой, был красный, поэтому он раньше других получил название; синий же цвет человек осознал и стал различать последним. Физиологи не исключают, что у израильтян восприимчивость к коротковолновым цветам (у синего длина волны всего 450 нм) могла развиться позднее, чем у других народов. Неспособность различать синий была отмечена в онтогенезе и филогенезе не только у евреев, народов Ближнего Востока, греков, но также у египтян, китайцев, басков, ирландцев, бретонцев, и в большинстве случаев это объяснялось тем, что у них просто не было соответствующих слов для разграничения синего и зеленого цветов. Точка зрения Гладстона, так же как дарвинизм и биологизм, была подвергнута сомнению в XIX веке.

Однако его предположения, как и утверждения его оппонентов, не удалось ни доказать, ни опровергнуть, потому что естествознание, лингвистика, археология, этнология, сравнительная мифология, сравнительная история искусства и ряд других областей науки, в которых нельзя полагаться только на чувства, приносили все новые и новые знания. Например, так называемая «левосторонняя слепота», врожденная или приобретенная (то есть трудности с распознаванием предметов, находящихся по левую руку), признана сегодня как данность; невосприимчивость к синему цвету как одна из граней эволюции человека современной наукой полностью не исключается.

Противоречие между знанием и зрительным восприятием выявилось при обозначении синего цвета. Грекам было известно, что железо черное (*melas*), но они различали его синеватый отлив, как и синеватый блеск черных перьев, черных волос, синие отблески на черных тучах. Так видел и Гомер в «Илиаде»: черные с синеватым блеском (*kuapeos*) ресницы Зевса и Геры, волосы Гектора, борода Одиссея, стальные щиты и до синевы закаленное оружие. Траурное одеяние морской богини Фетиды также обозначено как *kuapeos*, оно глубокого черного цвета, который переходит в синий и часто именно как темно-синий и воспринимается. Когда Аристотель описывал черного дрозда как синего, он имел в виду синеватый отлив его черных перьев. Из диалога Платона «Федр» следует, что под *kuapeos* подразумевался темно-синий, равнозначный цвету ляпис-лазури (лат. *lapis lazuli* — «лазурный камень»), или лазурита. Греки очень точно различали цвета. Однако им, как и римлянам, приписывали невосприимчивость к синему². Между тем, хотя у римлян и не было общего термина для обозначения синего цвета, они различали его оттенки: *caeruleus* — светлый и темно-синий, *caesius* — сине-серый, *glauca* — светло-синий вплоть до серого, *lividus* — темно-синий. В споре о происхождении латинского слова *caeruleus* специалисты исходили из греческого *kuapeos* — темно-синий, но также и из *kyrilos* — так греки называли зимородка. Синюю окраску оперения этой



птицы сравнивали с отливающим синевой железом, которое в древности было в большой цене, а потому нередко считалось драгоценным. Смысловая корреляция между синеватым железом и синим оперением позднее — когда возникла соколиная охота и птиц стали делить на породистых, или хищных, и не породистых, промысловых — привела к тому, что зимородка определили как хищную, а значит, породистую птицу. Чешское название зимородка — lednaček* — это перевод немецкого слова Eisvogel (первоначально Eisenvogel; Eis — лед, Eisen — железо, сталь, Vogel — птица), которое этимологически происходит из понятия is-aro, изменившегося в Eis-aar; aar означало хищника, позднее орла (Adler). Греческое куапеос в известной мере соответствует латинскому caeruleus, темно-синему, ультрамариновой синеве южного неба, и отличается от высветленной почти до белизны (франц. blanc — белый) лазури небосвода в северных широтах.

Похоже, что проблема определения синего цвета будет решена прежде всего лингвистическими средствами. Этнологи Л.Гейгер и Х.Магнус, занимавшиеся Библией — текстами XII–II веков до н.э., и Эддой — собранием древнескандинавских мифов и героических песен IX–XII ве-

АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР
КРЫЛО СИЗОВОРОНКИ
1512

ЗИМОРОДОК
Иллюстрация из книги
К.Геснера «История
животных» (Цюрих, 1555)

*Одно из названий зимородка в русском языке — лединник — этимологически родственно чешскому lednaček (примеч. изд.).

ков, обратили внимание на то, что в языках неевропейских народов не было конкретных понятий «синий» и «зеленый». Слияние обозначений этих двух цветов подтверждает сказанное. Своей позицией этнологи поддержали мнение Гладстона, согласно которому слово «синий» обозначало и серый, и — шире — все темные цвета. Этнографией установлено, что в лексиконе народов традиционных обществ* нет терминов для обозначения синего, тогда как цвет с большей длиной волны, например красный, имеет точное название с перечислением всех его

оттенков. Цвета с небольшой длиной волны, а синий именно к ним и относится, сопровождаются общим эпитетом «темный».

Лингвисты Э.Сепир и Б.Ли Уорф, придерживавшиеся теории Вильгельма Гумбольдта об организующей роли языка, перенесли проблему синего цвета и его обозначения целиком в языковую плоскость. Они доказали, что именно язык и его словарный запас определяют возможности познания, но не смогли ответить на вопросы, поставленные физиологами и психологами. Объяснение смысловых функций цветов по-прежнему зависит от культурно-исторического контекста развития человека.

Американские антропологи Б.Берлин и П.Кей разработали метод понятийного анализа, основанный на выявлении сходства в обозначении цветов в различных языках. В ходе эксперимента методом исключения они определили ряд из одиннадцати цветов, которые имели словесное подтверждение в отдельных языковых группах**. Этот ряд образуют белый, черный,



МИХАИЛ СОКОЛОВ
МЕРТВАЯ ПТИЦА

1946

*К традиционным обществам этнография относит этнические общности, для которых характерны общинные поселения, сохранение кровно-родственных связей, преимущественно ремесленная и аграрная формы труда (примеч. изд.).

**Эксперимент Б.Берлина и П.Кея состоял в том, что испытуемые — носители двадцати выбранных языков — должны были из предложенного набора цветowych карточек выбрать те, которые максимально соответствовали основным цветовым категориям их языка, а также распределить все карточки по

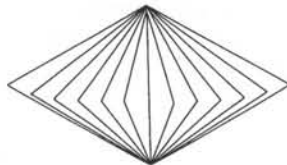
группам по принципу сходства с базовым цветом. В результате выбранные испытуемыми цвета (так называемые «фокусные», или универсальные) оказались одними и теми же и были сгруппированы вокруг одиннадцати основных цветов, хотя границы цветовых обозначений не всегда совпадали (примеч. изд.).

красный, зеленый, желтый, синий, коричневый, фиолетовый, розовый, оранжевый и серый. Из специальной таблицы, составленной учеными, следует:

- 1) во всех языках есть понятия «черный» и «белый»;
- 2) если в языке есть обозначения для трех цветов, то один из них — красный;
- 3) при наличии четырех обозначений среди них есть желтый или зеленый;
- 4) набор из пяти обозначений непременно включает желтый и зеленый;
- 5) если в языке есть шесть обозначений для цветов, один из них — синий;
- 6) если обозначений семь, одно из них относится к коричневому;
- 7) если в языке имеется более семи обозначений для цветов, то в них включены фиолетовый, розовый, оранжевый, а возможно, и серый — в произвольной комбинации³.

Данные научных исследований и экспериментов свидетельствуют о том, что разрешить эту проблему достаточно сложно. При обычной чувствительности человек способен различать до ста тысяч оттенков, а если верить В.Оствальду — целый миллион; женщины различают больше цветов и делают это более точно и достоверно, чем мужчины. Американское Оптическое общество считает, что человек различает до десяти миллионов оттенков цветов⁴; специалист, смешивающий краски на фабрике по производству обоев в Магдебурге, обязан четко различать три–четыре тысячи оттенков (тест 1998 г.).

Человек умеет различать цвета, но даже в наши дни с трудом может определить и назвать все их оттенки: для этого ему просто не хватает слов. Британский антрополог В.Рэй в своих исследованиях пришел к выводу, что в английском языке существует около пятидесяти тысяч обозначений цветов и их оттенков, из которых, согласно Э.Торндайку и И.Лоджу, используются



ДВОЙНОЙ КОНУС ОСТВАЛЬДА
Естествоиспытатель и философ культуры Вильгельм Оствальд отвел верхнюю часть конуса белому цвету, нижнюю — черному, а по окружности расположил остальные цвета.

не более трех тысяч⁵. Ко всем этим физиологическим и языковым факторам можно добавить и другие, не менее сложные; здесь следует учитывать и неспособность к восприятию синего, и различные теории цвета, которые расходятся с жизненным опытом.

Искусство греческой вазописи, развивавшееся с VIII века до н.э. от чернофигурного к краснофигурному стилю, основано на трезвучии черного, белого и красного, то есть на двух ахроматических цветах и первом осознанном цвете — красном. Но археологи обратили внимание на то, что в мелкой пластике, которая развивалась параллельно вазописи, например, на глиняных фигурках из Олимпии (VIII–VII вв. до н.э.), рядом со следами черной и красной краски сохранились также следы коричневой и желтой. Вопросы технологии использования древнегреческими мастерами в их палитре, помимо трех основных, и других красок, пока разрешить не удалось: многие краски могли с течением времени изменить свой химический состав, разложиться и исчезнуть. Как полагали исследователи, греческая четырехцветная стенная роспись обогатилась синим цветом, но это долго не находило подтверждения. Предположения были доказаны в ходе сравнительно недавних раскопок так называемой «Гробницы ныряльщика» близ Паэсты в Италии (древний Пестум). Обнаруженные здесь археологами памятники архитектуры и живописи относятся примерно к 480 году до н.э.; на стенах гробницы прекрасно сохранились фрески, выполненные четырьмя красками, в том числе и синей. Есть свидетельства того, что синяя краска использовалась уже в первой половине III тысячелетия до н.э.

В рассуждениях древнегреческих философов о цвете синий поначалу действительно не фигурировал. Причина заключалась в дуализме света и тьмы — метафизическом разграничении белого и черного, принятом у пифагорейцев. Во времена живописца Полигнота в середине V века до н.э. произошли кардинальные изменения в искусстве вазописи: к черно-бело-красному трезвучию добавилась желтая краска, но отнюдь не синяя. Впрочем, отсутствие

СИНИЙ — ЦВЕТ ЖИЗНИ И СМЕРТИ
МЕТАФИЗИКА ЦВЕТА



ВИНСЕНТ ВАН ГОГ
ЗВЕЗДНАЯ НОЧЬ
(РОНА НОЧЬЮ)

1888

Фрагмент

последней было только кажущимся: черная краска имела слабый «отзвук» синего, и благодаря ее посредничеству этот цвет присутствовал в произведениях и, несомненно, воспринимался зрительно. Таким образом древнегреческая вазопись обогатилась синим цветом. Да и сегодня, чтобы оживить черную краску, художники подмешивают к ней синюю.

Технологию изготовления красок и красителей, естественно, держали в тайне и передавали из уст в уста. Разглашение секретов производственного процесса, будь то окрашивание тканей или создание картины, каралось очень строго, а нередко и жестоко — смертной казнью. Тем не менее рецептуры записывались, списки рецептов распространялись. Сохранились переводы рецептов на другие языки и их копии, которые не всегда были надежны, но побуждали к поиску и внедрению аналогичных, однотипных материалов или их заменителей.

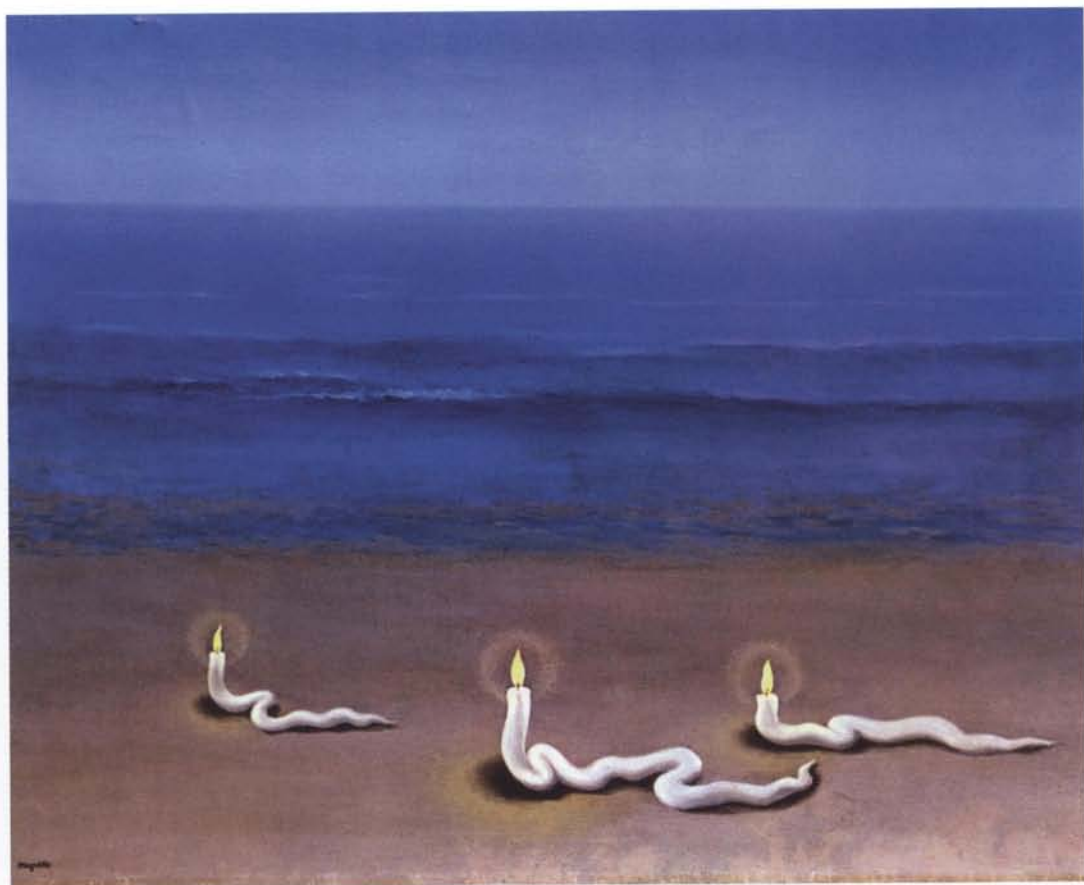
Использование в процессе реставрации новейших достижений химии, физики, кристаллографии и петрографии, метода спектрального анализа, технических возможностей самых современных приборов не всегда позволяет точно определить характер применявшихся художниками материалов, приемы и способы их работы. Самыми надежными следует признать исторические сведения о технологии росписи стен и скульптур, живописи на дереве и на металле, а наибольшие трудности по-прежнему связаны с изучением средневековой книжной миниатюры.

Непосредственным источником сведений о красящих веществах и добавках к ним, о способах нанесения рисунка и росписи являются рецептуры в энциклопедической, медицинской, строительной литературе, рекомендации, приводимые в трактатах и путевых заметках. Систематически составлявшиеся рецептурные справочники сыграли важную роль в развитии западноевропейского книжного искусства. Они появились на рубеже III и IV веков в сочинениях Теофраста (трактат «О камнях»), Витрувия, Плиния Старшего и Диоскорида, писались на латыни, а начиная с XIV века



НИКОЛАЙ БЕНУА
ФАНТАСТИЧЕСКИЙ
ПЕЙЗАЖ
С ПИРАМИДОЙ
1910-е

переводились на национальные языки. В библиотеке капитула итальянского города Лукка хранится уже упоминавшийся рукописный справочник VIII века (Codex Carolinus 490); в копиях X–XIV веков дошел до нас рецептурный справочник «*Marrae Clavicula*» («Ключик к живописи»). Трактат пресвитера Теофила «Краткое изложение различных искусств» («*Schedula Diversarum Artium*», начало XII в.), содержащий ценные сведения по технике живописи и миниатюры, распространился в многочисленных копиях; Страсбургская рукопись — копия на немецком языке — датируется XIV веком, с нее, в свою очередь, также была сделана



копия, которая с XIX века хранится в Лондонской национальной галерее (оригинал рукописи сгорел в 1871 г.). Рецептурные справочники писались и на национальных языках, в том числе на немецком. Таковы, например, Тревирская книга живописи (вторая половина XV века, Государственная библиотека, Трир), Кольмарская книга искусства (XV век, Библиотека замка, Берн), Пражская книга живописи (около 1477, Национальная библиотека Чешской Республики, Прага) и ряд других справочников, составленных в мастерских при монастырях. Ценные сведения можно было почерпнуть и из так называемых «книг образцов»,

РЕНЕ МАГРИТТ
МЕДИТАЦИЯ

1937

хотя обычно в них приводились описания лишь отдельных операций, а не технологического процесса в целом.

Незнакомые термины и слова, встречающиеся в этих справочниках, затрудняют толкование текстов. Так, под одним и тем же ботаническим названием часто скрывается несколько родственных растений, а иногда и растений разных видов; определить, какие минеральные и прочие добавки входили в состав красителя, можно только после трудоемкого сравнительного анализа. Так, например, в «*Marrae Clavicula*» слово «лазурь» означает «василек». Другим источником недоразумений становились ошибки, возникавшие при переписывании, поэтому в рецептурах так часто можно увидеть пометки: «сделано мною», «принято» или «опробовано» («*probatum est*»), свидетельствующие о том, что художники полагались прежде всего на собственный опыт.

Среди синих пигментов, использовавшихся в красках для живописи, преобладают минералы — в природе они встречаются редко. Поэтому для первобытных художников синяя краска были недоступна, и в пещерных росписях, выполненных красной, желтой, коричневой, черной или белой красками, она отсутствует. Лазурит (ультрамарин) и другие синие минеральные пигменты, например кобальтовый, были открыты гораздо позже, на достаточно высокой стадии развития общества — их получение требовало знаний и опыта. В рецептуре таких красителей подробно описывается операция промывки природного сырья для выделения необходимых минеральных компонентов — с лазуритом дело обстояло особенно сложно из-за обилия сопутствующей пустой породы. Другим приемом было растворение примесей, их фильтрация и выпаривание.

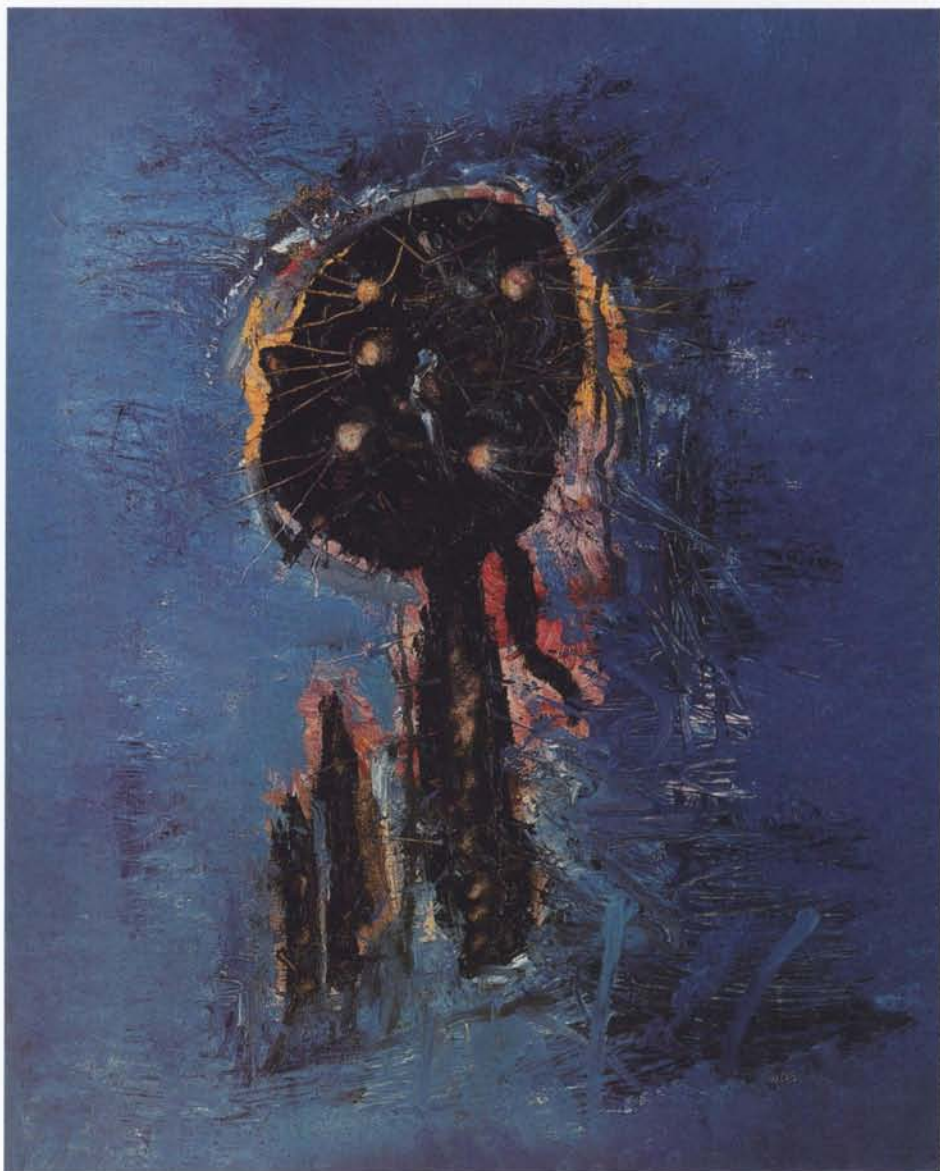
Азурит, который Ченнино Ченнини называл «*azzurro della Magna*», добывался преимущественно в Германии, а также в Испании, на Сицилии и на Кипре на месторождениях меди и серебра. По химическому составу азурит близок малахиту, иногда его и заменяли малахитом, тем более что синий азурит под влиянием атмосферной влаги изменяет свой цвет на зеленый.

Облачение Марии, первоначально написанное синим, превращалось в зеленое, поэтому менялось и его символическое значение в картине. В средневековых сочинениях азурит не фигурирует как цвет, причем это относится и к минеральному красителю азуриту, и к близкому ему по цвету синему растительному красителю.

Лазурит, или ляпис-лазурь, в Средние века привозили в Европу из Бадахшана (ныне Северный Афганистан); добычу камня описал Марко Поло в своем трактате, позднее названном «Il Milione»* (1298) и переведенном на чешский язык около 1400 года. Лазурит был очень дорогим, поэтому его часто подделывали или смешивали с другими веществами, чтобы увеличить массу. Самой эффективной проверкой его подлинности и чистоты было испытание огнем, описанное Плинием Старшим. Азурит, подмешанный к ляпис-лазури, при высокой температуре разлагался, выделяя черную окись меди, а добавленный к ней индиго в процессе окисления превращался в синевато-фиолетовый дым. Более доступный азурит вместе с индиго сначала использовался только для усиления оттенков синего, а с XIII века ему отдается предпочтение в книжной миниатюре. Однако дорогой минерал, каким был лазурит, в позднее Средневековье все же оставался и красителем, и краской для великолепных рукописей; наряду с растительным индиго его использовал Жан Фуке в известных миниатюрах «Часослова Этьена Шевалье» (1452–1460). К числу искусственных минеральных пигментов принадлежит так называемая «египетская синь», которая была известна мастерам настенной живописи уже с III тысячелетия до н.э. О ее производстве сообщали Теофраст, Плиний Старший и Витрувий. Эту краску, использовавшуюся в средневековой книжной миниатюре, часто называют искусственным азуритом, ее состав удалось точно определить лишь с помощью сложных химических анализов.

* На русский язык книга переведена под названием «Книга мессера Марко Поло, гражданина Венеции, прозванного Миллион, где описаны чудеса света» (в переводе 1955 г. — «Книга о разнообразии мира») (примеч. изд.).

СИНИЙ — ЦВЕТ ЖИЗНИ И СМЕРТИ
МЕТАФИЗИКА ЦВЕТА



ВОЛЬС
СИНИЙ ФАНТОМ
1951

Краски растительного происхождения очень чувствительны к воздействию света и кислорода, которые способствуют их потускнению, поэтому в наши дни на выставках иллюминированные рукописи экспонируют при очень слабом освещении. Художники хранили нестойкие к свету и непрочные краски в небольших баночках, помещая их в специальные емкости; использовали они и пропитанную засохшей краской ткань, с которой непосредственно перед началом работы краску просто смывали. Такими синими красками были сок черники, ежевики, бузины, шелковицы, васильков, фиалок, вайды красильной и других плодов, цветов и листьев растений синего цвета. В качестве связующих компонентов в средневековой живописи использовали клейкие вещества, разбавленные водой, прежде всего смолу черешни и сливы, гуммиарабик и яичный белок (перед употреблением его взбивали и ждали, пока он осядет).

Из листьев индигоферы красильной (*Indigofera tinctoria* L.) и европейской вайды красильной с желтыми и красными цветками (*Isatis tinctoria* L.) получали прекрасную темно-синюю краску, использовавшуюся в красильном производстве. С индигоферой не могли конкурировать другие растения с синими цветками или плодами. В античные времена художники покупали ее в аптеках, где лекари хранили сырье для изготовления лекарств, которые они же и производили. Индигоферу можно было раздобыть и в кожевенной мастерской.

Фиалка (*Viola* L.) содержит краситель виоланин, который использовали римские живописцы, — об этом упоминает Витрувий в своем трактате «Об архитектуре».



ДЭВИД ХОКНИ
ГОРА ФУДЗИЯМА
И ЦВЕТЫ

1972

Он же приводит описание технологии получения красителя. Позднее это описание не раз заимствовалось составителями рецептурных справочников и трактатов вплоть до позднего Средневековья. Однако подтвердить, что виоланин действительно использовался при создании книжных миниатюр, пока не удалось. Названием «лакмусовый лист» (*Crozophora tinctoria* Juss — лакмусовая трава) в справочниках обозначают такие растения, как паслен сладко-горький (*Solanum dulcamara* L.) или подсолнечник (*Helianthus*), растущий как сорняк в Греции и других странах Средиземноморья, даже в Португалии; из этих растений получали не только синий, но и красный, и пурпурно-синий красители. Однако подтверждений их применения в оформлении рукописных книг также до сих пор нет. Василек синий (*Centaurea Cyanus* L.) — сорняк с преимущественно светло-синими цветами, содержащий цианин — непрочный растительный пигмент, который использовался в книжных миниатюрах только в том случае, если рукопись не подвергалась длительному воздействию света, и, следовательно, вопрос об устойчивости краски был неактуален. Рецептúra, где описывается, как собирать и перерабатывать васильки, похожа на магическое руководство: «Срывай васильки, когда они самые лучшие, то есть в течение двух недель после Троицы... очень рано... смотри, чтобы солнце не упало на цветки... разотри их в ступке, отожми... возьми чистую ткань, окрась ее и повесь на воздухе, чтобы она высохла, таким способом окрась все куски ткани до полного использования краски...» Правда, здесь не говорится, что только цветки с росой могут дать синий краситель. Черника обыкновенная (*Vaccinium myrtillus* L.), растущая на кислых почвах среди хвойных деревьев, использовалась в оформлении рукописных книг в качестве лазури и заменителя синего пурпура; ее применяли также красильщицы, она служила и добавкой к красным винам, окрашивая их в более темный цвет. Трудоемкий процесс подготовки синей лазурной краски для украшения рукописей на пергаменте очень подробно описывается в Тревирской книге живописи. Чернику как сырье для

красителя рекомендуют несколько рецептурных справочников, например, та же «*Marræ Clavicula*» и базировавшаяся на ней Брюссельская рукопись (Королевская библиотека, Брюссель). Из ягод неприхотливой бузины черной (*Sambucus nigra* L.), растущей повсюду в Европе, получали синевато-красный сок для окрашивания тканей и кожи. В живописи им пользовались в качестве лазурной краски, нередко смешивая с другими веществами; добавление черного мела делало краску более темной и насыщенной, она могла даже заменять синий пурпур.

Из моллюсков тоже можно было получать темный красновато-синий пигмент, но животный мир все же не был источником сырья для синей краски. Если там и обнаруживалось какое-либо вещество с красящими свойствами, из него нельзя было изготовить стойкий краситель. Моллюск пурпурный и родственные ему виды обитают не только в водах Средиземного моря, но и в Индийском океане, и на побережье Великобритании. В ветхозаветных плачах по захваченному и опустошенному вавилонянами Тиру упоминается о драгоценном синем (фиолетовом) и красном (алом) пурпуре: «Узорчатые полотна из Египта употреблялись на паруса твои и служили флагом; голубого и пурпурового цвета ткани с островов Елисы были покрывалом твоим» (Иезекииль 27:7). В эпоху античности финикийский порт Тир разбогател именно благодаря изготовлению и вывозу пурпурной краски.

Библия не изобилует описанием цветов, в ней преобладают указания на различия между светлым и темным, говорится, например, о прозрачности, блеске и сиянии сапфира, но не о синем цвете. Сапфир и небесная синь слиты воедино, именно так воспринимали их Моисей и Аарон, Надаб и Авиуд, а с ними семьдесят старейшин, когда по достижении согласия они поднялись на гору, увидели Бога Израиля «и под ногами Его нечто подобное работе из чистого сапфира и, как самое небо, ясное» (Исход 24:10). Но не обязывала ли ветхозаветная заповедь, гласящая: «не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе

вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли» (Исход 20:4), избегать изображения этой сини, потому что она и была изображением самого Бога? А ведь именно здесь речь идет о цвете «тэхэлет». Господь повелел, обращаясь к Моисею: «Объяви сынам Израилевым и скажи им, чтоб они делали себе кисти на краях одежд своих в роды их, и в кисти, которые на краях — вставляли нити из голубой шерсти; и будут они в кистях у вас для того, чтобы вы, смотря на них, вспоминали все заповеди Господни и исполняли их...» (Числа 15:37–39). Синие полосы на флаге Израиля — напоминание об этой заповеди Господа⁶.

Имя строгого Господа труднопроизносимо и должно было оставаться произнесенным и непонятым, — Господь неизобразим, и в своей заповеди он повелел не изображать его. Цвет синего пурпура, редкого и очень дорогого, в который должны быть окрашены бахрама и оторочка одеяний, несет в себе важный символический смысл: это выражение верности Богу и преданности вере, самому драгоценному и святому, чем обладает верующий человек. Не Бога, а его заповеди должна напоминать эта пурпурно-фиолетовая синь. О вездесущности Бога напоминала безграничная синева неба, днем освещаемого солнцем, а ночью озаряемого звездами, синева морских вод и стихия северного, синего, ветра, символизирующего божественное Слово. Лучезарный свет мужской ипостаси божества — это соблюдение священных нравственных законов, цель человеческого бытия, он освещает самые темные уголки земли и души человеческой. Бог видит все, он — всевидящий. Бог иудеев, будучи изначальным, сотворившим время (линейное, историческое), воплотил в себе черты древнейших восточных божеств, в которых были слиты воедино мужское и женское космические начала, утверждение и отрицание, красный и синий цвета — ослепительного сияния дня и мрачной глубины ночи и воды. Женской ипостаси божества, по своей сути темной и непроницаемой, связанной с природой и ее циклическим временем, было ведомо прошлое и будущее, и в этом выражались мудрость и всеисилие. Вместе

с тем в ней воплощено осознание человеком зыбкости и неопределенности бытия, невозможности предвидеть и познать то, что произойдет. Мифическая месопотамская Книга мира охватывает прошлое, настоящее и будущее. В ней нельзя открыть ни первую, ни последнюю страницу — всегда останется еще одна. Эта Книга — метафора человеческого познания, которое истолковано как память божеского всеведения, выходящая за пределы памяти отдельной личности, это воспоминание о прошлом и будущем, завещание бесконечного времени. В ней — помысел богов, и поэтому ей ведома каждая человеческая судьба. В этом смысле очень красноречив 138-й псалом Давида: «Господи! Ты испытал меня и знаешь. Ты знаешь, когда я сажусь и когда встаю. Ты разумеешь помышления мои издали. <...> Еще нет слова на языке моем — Ты, Господи, уже знаешь его совершенно. <...> Дивно для меня ведение [Твое], — высоко, не могу постигнуть его! <...> в Твоей книге записаны все дни, для меня назначенные, когда ни одного из них еще не было».

Господь заключил с народом Израиля договор, синий пурпур бахромы и оторочки одеяний должен напоминать о необходимости строго соблюдать его. Другой бог, до Господа, тоже заключил договор со своим народом — это древнеиранский бог Митра, чье имя означало «договор, согласие», и одежды его были синими. Он был богом верности — верности договору между ним и человеком.

Предполагают, что в иврите не было специального слова для обозначения синего цвета, оно явилось производным от слова «сапфир» с корнем *spg* или *spir*, что означало также «писать», «документ». Синий цвет связан с египетскими иероглифами, составителями священных книг, они носили на груди сапфир с изображением Тхмес*, богини Правды и Справедливости. На древнееврейском *Thme* (*thm, thme*) — «правда», «справедливость», и израильские жрецы также носили



КРЕСТООБРАЗНАЯ
ЖЕНСКАЯ
СИДЯЩАЯ ФИГУРКА
III тыс. до н.э.
Кипр

*В русском языке принято наименование Маат (примеч. изд.).



«ШТАНДАРТ ИЗ УРА»

Около 2600 г. до н.э.

Двуречье

на груди синий камень, символизирующий Правду и Справедливость, но был ли это сапфир??

При раскопках шумерского города Ура в «царских» гробницах были обнаружены замечательные памятники прикладного искусства и мелкой пластики, в том числе золотые и серебряные фигурки, датированные примерно 3500 годом до н.э., драгоценности и перстень-печатка царицы Шубад, инкрустированная шкатулка с изображениями из перламутра и синего камня, которая получила название «штандарт из Ура»* (около 2600 г. до н.э., Британский музей, Лондон). Шумеры называли синий камень *zagin*, вавилоняне и ассирийцы — *uknu*, египтяне — *chesbet*. Им украшена посмертная маска Тутанхамона и другие драгоценные

*Так называемый «штандарт из Ура» был найден археологом Леонардом Вулли в конце 1920-х гг. в одной из «царских» гробниц в нижнем течении Евфрата (современный Ирак). Он представляет собой две наклонные деревянные пане-

ли, соединенные рейками. Назначение его неизвестно. Вулли предположил, что данный предмет носили на шесте (как штандарт), отсюда и его название. По другим версиям, это была шкатулка или часть музыкального инструмента.

Деревянные панели инкрустированы перламутром, ракушками, красным известняком, фон выложен лазуритом. На одной панели изображены сцены военного похода, на другой — ритуального пира (примеч. изд.).



МАСКА ФАРАОНА
ТУТАНХАМОНА

XIV в. до н.э.

Египет

СИНИЙ — ЦВЕТ ЖИЗНИ И СМЕРТИ
МЕТАФИЗИКА ЦВЕТА



ОЖЕРЕЛЬЕ ГОРА
И СТОЛП ДЖЕД

XIX в. до н.э.

Египет

изделия, найденные в гробницах Долины царей. Это был лазурит, или ляпис-лазурь, или ультрамарин, который Теофраст и Плиний Старший именуют *saeruleum scyticum*, Платон — *sapheiros kyane* (другие названия — *ultramarinum* или *azurium transmarinum*). Ляпис-лазурь (*lapis* по-латыни — камень, *lazur* на фарси — синий) привозили из горной страны в верховьях Амударьи, он ценился на вес золота, которого как раз и не хватало, чтобы заплатить за этот темно-синий минерал. Его использовали и в искусстве врачевания: он очищал кровь, укреплял сердце и исцелял от мелан-

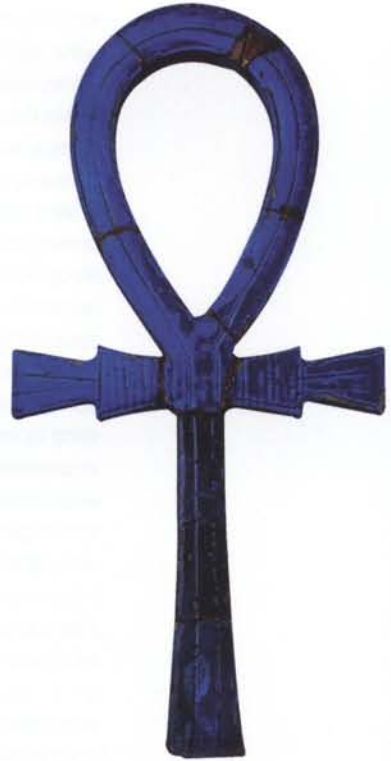
холии, ведь синий цвет и меланхолия изначально связаны друг с другом.

Очень трудоемкой была обработка лазурита: его прокаливали в огне*, дробили и размалывали, смешивали со смолой, воском и маслом, промывали, а осадок затем высушивали до состояния пыли. Участие огня в сложном процессе изготовления синего красителя из лазурита отразилось в символике камня, включающей в себя, наряду с другими, значения «огонь», «свет», «очищение».

Египтяне высоко ценили лазурит. В любовной поэзии встречаются упоминания о драгоценном и редком по красоте украшении в волосах женщины — лазурите. Египтянки использовали синий порошок лазурита как тени для век, синей краской выполнялись некоторые иероглифические надписи, раскрашивались мумии, например Рамсеса II. На настенных росписях сокровищницы храма Рамсеса III в Мединет-Абу (ок. 1180 г. до н.э.) рядом с мешочками золота изображены мешочки с растертым в порошок драгоценным лазуритом. Бог Гор, восторжествовавший над ночью и смертью, представлен на папирусах и фресках как взлетающий к небу синий сокол; статуэтки сокола-Гора и других египетских богов, вырезанные из синего лазурита, часто служили амулетами. Из этого камня

изготавливали также цилиндрические печати. В середине II тысячелетия до н. э. лазурит был заменен «расплавленным камнем» — сине-зеленой эмалью, которой стали выкладывать глаза, волосы, короны царей, цариц и богов, запечатленных в рельефе и скульптуре.

В Страсбургской рукописи, древнейшем из написанных на немецком языке источников по технике живописи, встречается термин *lazur*. В неаполитанском Своде законов искусства миниатюры в перечне красок упоминается *azurium ultramarinum*. О том, что художники использовали ультрамарин уже в VI–VII веках, свидетельствуют миниатюры византийских евангелий этого



ЗНАК АНХ
XV в. до н.э.
Египет

*Это был также способ проверки подлинности лазурита. В одной из рукописей XVII в. говорится, что настоящий драгоценный лазурит только тот, который десять дней может пробыть в огне, не теряя своего цвета (примеч. изд.).

периода. Не обошлись без него и мастера, украсившие фресками кладбищенский костел, возведенный епископом Зигвардом около 1300 года в Иденсене близ Ганновера, у озера Штайнхудер-Меер. Сложный процесс изготовления ультрамариновой краски, включавший сорок девять рабочих операций, описал в своей книге Марко Поло, а также флорентийский художник и теоретик искусства Ченнино Ченнини; его трактаты «Il Libro dell'Arte» («Книга об искусстве») и «Trattato della Pittura» («Трактат о живописи»), датированные концом XIV века, представляют собой не только уникальный взгляд на мастерскую художника эпохи Возрождения, но и источник ценнейших сведений о технике живописи того времени. Ченнини, в частности, пишет о том, что художник должен овладеть всеми секретами ремесла и проявить особое мастерство при изготовлении ультрамариновой краски («королевы красок»), высоко ценившейся за светоустойчивость. Долгое время ультрамарин оставался очень дорогим, на это сетовал в своих письмах Альбрехт Дюрер. Только с появлением в XIX веке синтетического аналога цена на краску снизилась.

Из-за высокой стоимости ультрамарина его использование, к примеру, в настенной живописи, было ограничено либо вовсе исключалось, что дает основание сомневаться, всегда ли под терминами *azur* или *lazur*, если речь шла о миниатюрах, подразумевался ультрамарин, полученный с помощью сложной технологии из лазурита. И это касается не только византийских, но и западноевропейских миниатюр, в частности, Кентерберийской псалтири (около 700 г.). Идентифицировать ультрамарин среди красок, претерпевших с течением времени химические и оптические изменения, представляется весьма сложной задачей.

Наряду с благородной *lazzuro oltramarino* Ченнини упоминает еще об одной синей краске — *azzuro della Magna*, ее можно было получить из местного сырья. Краску не привозили «из-за моря» (имеется



ИНДИГОФЕРА КРАСИЛЬНАЯ
(INDIGOFERA TINCTORIA)

Из кустарника с желтыми, белыми и розовыми цветками получали темно-синий краситель. Название растения напоминает о его индийском происхождении.

в виду Средиземное), «с другой стороны» (*ultra*), поэтому он называл ее *citramarin* или *azurium citramarinum* — краской «с этой стороны» (*citra*). Изготавливали ее из азурита, минерала, содержащего медь, придающую краске зеленоватый оттенок. Трудно сказать, какую именно краску использовали миниатюристы — азурит, изменявший свой цвет со временем, или ультрамарин, к которому они изначально подмешивали другую краску для получения зеленоватого оттенка. В Средние века азурит был весьма распространен, поскольку развитие горного дела обеспечивало достаточное количество местного сырья, необходимого для ее изготовления. Широкое использование азурита в мастерских художников и монастырских скрипториях начиная с XIII века было связано еще и с тем, что монголы, двигаясь из азиатских степей на запад, препятствовали вывозу лазурита из верховьев Амударьи, и ультрамарин стал еще более редкой и дорогой краской.

Среди растительных пигментов темно-синий индиго, получаемый из листьев индигоферы красильной (*Indigofera tinctoria*), на протяжении столетий и даже тысячелетий сохранял привилегированное положение — и как краситель, и как краска; индигофера красильная относится к роду растений-индигоносов — *Indigofera*, насчитывающему около трехсот видов, но ни одно из них не могло дать краситель столь же красивого и насыщенного синего цвета. Индиго, а также «индык», «индийская краска», по-арабски именовалась *nil* или *anil* (*al nil*) — синева. Слово *nila* на среднеиндийском языке пали означало и темно-синий цвет, и медитацию — погружение в стихию синего цвета, слияние с ним. В бассейне Инда краска индиго была известна уже в III тысячелетии до н.э., что подтверждают раскопки Мохенджо-Даро*.

Куст индигоферы красильной достигает высоты одного–двух метров, цветет желтоватым, белым



ЦИКОРИЙ ОБЫКНОВЕННЫЙ
(*CICHORIUM INTYBUS*)
Цветки этого растения сравнивали с солнцем и его расходящимися лучами.

* МОХЕНДЖО-ДАРО («холм мертвых») — руины одного из центров хараппской цивилизации в бассейне Инда (провинция Синд на юго-востоке современного Пакистана) (примеч. изд.).



КРАСИЛЬЩИКИ

Миниатора
XV в.
Фландрия
Фрагмент

и розовым цветом и ничем не напоминает источник синей краски. До сих пор не вполне ясно, как из ее листьев удавалось получать краситель. Растение собирали в период полного цветения, листья замачивали в ямах с водой или в больших чанах, где происходило брожение. Растительную массу долго и тщательно перемешивали (благодаря этому она насыщалась кислородом) до тех пор, пока не получалось максимальное количество густой синей жидкости. Затем воду сливали, а оставшийся синий осадок промывали, очищали, вываривали и высушивали. Порошок из Восточной Индии, размолотый до состояния пудры, был тогда, безусловно, лучшим, его прессовали в форме половинки яйца и отправляли по Шелковому пути на Запад. Западноиндийский индиго, не такой мелкий, прессовали в плитки и тем же путем доставляли на рынки Европы,

где его подлинность и чистоту тщательно проверяли, опасаясь подделок. Индиго должен был легко воспламеняться, держаться на воде, на изломе быть блестящим; если все эти качества присутствовали, значит, в нем не было примесей и добавок. Растертый в порошок, индиго после добавления связующего вещества мог использоваться как краска для живописи. Но в красильной ванне индиго вновь утрачивал свой синий цвет (это неоднократно происходило в процессе его изготовления), и восстановить его можно было только с помощью определенных добавок; основной среди них была старая моча, которую использовали вплоть до XIX века. Как отмечалось в одной из средневековых рукописей, ужасающий запах исходил не только от рук красильщиков, но и от красильных чанов и ванн. Так что красильщики расселялись вдоль рек

и за городом не только потому, что им требовалось много воды. В Праге им был выделен удаленный от центра города остров Красильный, сегодня — Слованский.

Датский путешественник Карстен Нибур, единственный, кто вернулся из экспедиции в арабские страны, Иран и Индию*, отметил на карте торговые пути из стран Средиземноморья в Йемен вдоль побережья Красного моря. Конечными пунктами неизменно были города Шабва, Моха, Квана, откуда индиго и ладан доставлялись в Европу. Путешественники не раз рассказывали об удивительно высоких и стройных людях с темной, синеватой кожей. Жители Йемена и сегодня окрашивают руки индиго: они верят в магическую силу синего цвета — холодный синий защищает от холода ночи. Одежда йеменцев также выкрашена в цвет индиго, а если ткань недостаточно тщательно промыта после окраски, то и кожа приобретает синеватый оттенок.

Из Йемена в страны Средиземноморья вместе с индиго везли драгоценный ладан, окутанный тайной: тем, кто продавал ладан, был неизвестен способ его добывания, который держали в строгом секрете. Вокруг ладана рождались легенды, а это увеличивало спрос: торговцы позаботились о монополии на доставку ладана, о тайных и охраняемых путях и местах перегрузки. Строгие военные меры, таможенный дозор, а тем самым и неприступность внутренних территорий, где произрастало ладанное дерево (босвеллия Картера, или босвеллия священная), выделяющее клейкую смолу, позволяли скрыть способы добывания, изготовления и формования ладана в гранулы или шарики, которые, собственно, и были предметом торговли. Ладан ассоциировался с божественным и предназначался божеству; сохранилось скульптурное изображение богини в греческой одежде, относящееся к кругу античных памятников, — она держит

* Имеется в виду датская экспедиция 1761–1767 гг. (примеч. изд.).

между пальцами шарик ладана. Была найдена также домашняя посуда, в которой курился ладан — он обладал особым ароматом и оказывал целебное действие. В конце XX века американские медики доказали эффективность лечения ладаном опухоли мозга.

Однако йеменский путь индиго не давал ответа на вопрос, из каких стран пришли три волхва (восточные мудрецы-звездочеты), чтобы поклониться младенцу Христу. Они принесли с собой золото — дар, достойный Христа-Царя, исцеляющую и благовонную мирру как пророчество Его смерти* и душистый лечебный ладан — символ Его святости. Изображение волхвов на мозаике храма Сант Аполлинаре Нуово в Равенне (550 г.) отсылает на Восток (к Вавилону), поскольку на головах у них фригийские шапочки**. Между тем дарение ладана, напротив, указывает на юг, то есть на Йеменское царство.

В Западной Европе долго искали краситель, который бы мог сравниться с индиго по красоте, глубине, насыщенности цвета и светоустойчивости и вместе с тем был бы доступным по цене. Замена была найдена: индиго стали получать из европейской вайды красильной (*Isatis tinctoria*), родственной индигофере, хотя в листьях этого растения содержалось гораздо меньше красящего вещества. Франкский король Карл Великий решил выращивать вайду красильную на землях королевских поместий; он приказал подданным носить рабочую одежду синего цвета и тем самым заложил традицию, которая со временем привела к появлению синих плащей, синих беретов, а затем и джинсов. Его инициатива была направлена на поддержку национального хозяйства и против ввоза индиго. В XIII веке выращивание вайды красильной и торговля ею способствовали процветанию многих городов: Эрфурт, например, разбогател настолько, что в 1392 году здесь был основан первый немецкий университет

* Мирру, смешанную с вином или уксусом, подавали осужденным перед распятием. Этот напиток действовал подобно опиуму, притупляя сознание (примеч. изд.).

** Короткие остроконечные шапочки конической формы, которые первоначально носили персидские воины. Как и тюрбан, фригийская шапочка иногда использовалась в искусстве, чтобы указать на восточное происхождение изображаемого (примеч. изд.).

с четырьмя факультетами. О трехстах селениях, где выращивалось это растение с желтыми цветками, говорили как о «золотом руна Тюрингии». Отсюда вайду красильную, дважды подвергнутую брожению, отправляли прежде всего в Англию и Скандинавию. Положение изменилось, когда в XVI веке Португалия наладила морские перевозки в Европу больших партий индиго. Чтобы защитить местных производителей, ввозимый индиго был объявлен «дьявольским» красителем, разъедающим ткани. В Нюрнберге красильщики под угрозой смерти ежегодно давали клятву не использовать его; английская королева Елизавета I в целях поддержки местного рынка приказала уничтожить все запасы «импортного» индиго. От «золотого руна Тюрингии» к 1629 году, на одиннадцатый год Тридцатилетней войны, осталось лишь несколько селений. В конце концов благодаря своему качеству индиго устоял и снова завоевал рынок, откуда он исчез только после изобретения в XIX веке синих анилиновых красителей (анил — это португальское название индиго). После открытий в химии прекратились и поставки индиго из британских колоний.

Появление качественных, разнообразных по оттенкам анилиновых красок и одновременно тюбиков, в которых они стали продаваться, произвело пе-

реворот в живописи XIX века, прежде всего пейзажной. Краски в тюбиках были уже готовыми и более стойкими, они хорошо смешивались. Теперь художники могли отказаться от работы в помещении, от набросков и этюдов, от длительного приготовления красок из специальных компонентов, что возможно было только в стенах мастерской, и сразу приступали к написанию картины. Краски в тюбиках и легкие мольберты позволяли работать на пленэре, и первыми этим воспользовались импрессионисты, особенно чуткие к синему цвету. Клод Моне, Камиль Писсарро и другие на глазах у богатых посетителей приморского курорта Трувиль создавали свои пейзажи, рассчитывая продать их без посредничества маршанов. Появление красок в тюбиках изменило и социальный статус художника, и ситуацию на рынке произведений искусства.



ИЗГОТОВЛЕНИЕ СИНЕГО СУКНА

Витражи церкви Нотр-Дам
в Семор-ан-Оксуа

XIV в.

Франция



КАМИЛЬ ПИССАРРО
БУЛЬВАР МОНМАРТР
НОЧЬЮ
1897

Так завершился один из этапов художественного развития, который начался в эпоху Возрождения в Венеции. Туда привозили ценные заморские красители, там же в монастырских мастерских их растирали и приготавливали краски для живописи. Художникам и их помощникам уже не надо было долго и усердно трудиться над созданием красочной массы. А это в свою очередь привело к изменениям в структуре мастерской и обучении подмастерьев, которые постигали там технику живописи; художник все чаще и чаще обходился без помощников. Разделение труда между изготовителями

красок и художниками уменьшало зависимость последних от ремесленных цехов и способствовало появлению специальных академий, где стали обучать искусству живописи.

Ведущую роль здесь играла Венеция, однако активно развивался еще один центр культуры эпохи Возрождения — Флоренция. Известно, например, что члены братства иезуитов*, располагавшегося в монастыре Сан Джусто алле Мура, специализировались на изготовлении красок для живописи на основе дорогих и высоко ценившихся в то время синих красителей — ультрамарина (ляпис-лазури), доставлявшегося по морю из верховьев Амударьи, и азурита, ввозимого из Германии. У иезуитов приобретал краски Леонардо да Винчи, считавший синий цвет одним из наиболее значимых; в договоре с художником на создание картины «Поклонение волхвов» (1481–1482, не закончена, галерея Уффици, Флоренция) этот источник получения красок специально оговаривался. Иезуиты действительно изготавливали краски очень высокого каче-

*ИЕЗУАТЫ (конгрегация апостольских клириков святого Иеронима) — религиозно-светское общество для призрения бедных и больных, основанное в 1365 г. в Сиене купцом Джованни Коломбини (примеч. изд.).



ства: они освоили очистку масел и перегонку спирта для растворителя, хорошо разбирались в физике и химии, пользовались специальными приборами.

В XV веке наметился отход от яркости и пестроты цвета, свойственных предшествующему столетию. Леонардо да Винчи приглушил свою цветовую гамму и пришел к сфумато* — эмпирически и из убеждения

КЛОД МОНЕ
ПАРЛАМЕНТ. ЛОНДОН
1899–1901

*СФУМАТО (итал. *sfumato* — затушеванный, букв. исчезающий как дым) — прием в живописи, заключающийся в смягчении очертаний изображаемых предметов, фигур (и светотеневой моделировки в целом), ко-

торое позволяет передать окутывающий их воздух. Сфумато, один из важнейших элементов воздушной перспективы, был теоретически и практически обоснован Леонардо да Винчи (примеч. изд.).

СИНИЙ — ЦВЕТ ЖИЗНИ И СМЕРТИ
МЕТАФИЗИКА ЦВЕТА



ИВ КЛЕЙН
АНТРОПОМЕТРИЯ
(ANT 130)

1960

в том, что цвет всецело зависит от света. Он считал тень более «могущественной», чем свет (*lume*), потому что тень (*ombra*) и темнота, мрак (*tenebre*) в состоянии полностью поглощать свет, тогда как свет не способен «спугнуть», рассеять тень (1492). Цвет может отражать свет, быть освещенным, находиться в полутени или прозрачной тени. Магия цвета, с точки зрения Леонардо, находится в прямой зависимости от соотношения света и тени: черный цвет наиболее красив в тени, белый — на свету, темно-красный, зеленый и синий — в полутени.

Разделение труда между художниками и изготовителями красок в эпоху Ренессанса, превратившее производство красок для живописи в самостоятельную сферу деятельности, открытие в XIX веке синтетических красителей, изобретение тюбиков для продажи красок — все это подготовило почву для очередных нововведений во второй половине XX столетия, которые повлияли на дальнейшее развитие живописи: появились большие тубы для «больших картин» (их, впрочем, писали всегда), краски стали продавать в жестяных банках и канистрах. Огромное количество краски необходимо было не только для создания крупных полотен, но и для хэппенингов и перформансов. Так, Ив Клейн щедро использовал краску в своих

«Антропометриях» — синих отпечатках женских обнаженных тел. Появление дешевых промышленных красок, автолаков, эмалей, металлизированных и флюоресцирующих красок вполне соответствовало духу эпохи с ее «чувственным» отношением к краске как к эффекту и материалу. Некоторые художественные направления 50-х годов XX века пересмотрели значение краски в зависимости от ее оптических и вещественных характеристик, коммуникативных и эмоциональных функций, текстуры, живописной основы и инструментов (кисточек, краскораспылителей). Фрэнк Стелла привнес в свое творчество навыки, приобретенные в студенческие годы, когда он подрабатывал маляром; его живописные опыты, в частности, подтверждают наблюдение Пикассо, что абстрактной картины как таковой не существует, есть



МАРК РОТКО
БЕЗ НАЗВАНИЯ

1950



КАСПАР ДАВИД ФРИДРИХ
МОНАХ НА БЕРЕГУ МОРЯ

1808–1809

лишь сочетание пятен чистого цвета, и это касается как конструктивистских, так и экспрессионистских течений в искусстве. Создавая свои полотна и рельефы, в которых весьма трудно уловить индивидуальный почерк автора, Стелла выливал краску на холст непосредственно из жестяной банки, делая это автоматически и вместе с тем подчиняясь композиционному замыслу. В противоположность этому живопись «цветовых полей» Марка Ротко несет на себе отпечаток творческой индивидуальности художника и стремится к красоте и пластичности красочной массы, свойственным живописи старых мастеров. Ротко продемонстрировал это в цикле своих полотен с многослойными плоскостями темно-синего цвета, предназначенных для капеллы университета Сент-Томас в Хьюстоне (1967), которая позже получила название «Капелла Ротко».



В древних мифах и культурах особое место среди растений занимают цветы. Индийский Брахма появляется из тысячелистного золотого цветка лотоса, этого космического лона. У индийцев белый и синий лотос ассоциируются с водой и Вечностью, из лотоса рождаются и египетские божества. В могилы и на надгробия умерших кладут цветы — символ скоротечности жизни, ее преходящей красоты, но и надежды на возрождение; их аромат, как и благоухание ладана, душистых смол и деревьев при обряде погребения должны были заглушить запах разлагающегося тела.

Синих цветов в природе не так много, и часто их окраска ближе к пурпuru, фиолетовому или зеленому. Для ботаников не осталось незамеченным, что растение, обычно имеющее синие цветки, но выросшее на кислой почве, может неожиданно зацвести и красным; оказалось, что синие цветы хорошо себя

ФРЭНСИС ДЕНБИ

ПОТОП

Около 1840



ДЖОТТО ДИ БОНДОНЕ

АД

Фрагмент фрески
«Страшный суд»
Капеллы дель Арена
в Падуе

1302–1305

тов с синим небом им приписывалась способность предвещать ненастье, бури, грозившие наводнениями и пожарами, когда человек оставался один на один со стихийными силами природы. Темно-синими были и грозные тучи, насыщенные водой. В немецком языке слова «молния» (blitz) и «синий» (blau) этимологически родственны, словом «синева» обозначал молнию и Георг Агрикола. После синеватых вспышек в небе сверкает синяя молния. Считалось, что под землей,

чувствуют на щелочной почве. Поэтому в Средние века не считалось своеволием, если художник рисовал незабудки (*Myosotis*) другим, не синим, цветом. Многие, однако, не поддавались объяснению: почему, например, синий цикорий обыкновенный (*Cichorium intybus*), оказавшись в муравейнике, где он подвергался воздействию кислоты, вдруг краснел; или почему на одном стебельке синего василька (*Centaurea cyanus* L.) рядом с синими лепестками околоцветниковой чашечки встречались и красные.

Не случайно в мифах и легендах, сказках и преданиях, в пророчествах, магии, врачевании, кладоискательстве, в поверьях, мистике и символике магическими свойствами наделялись именно синие цветы. Они ассоциировались с божествами грома, грозы, которым и посвящались; сорвать фиалку душистую (*Viola odorata* L.), посвященную Тиру/Тору*, означало вызвать разрушительную бурю. Вообще из-за ассоциативной связи синих цве-

*В германо-скандинавской мифологии Тор — бог грома, бури и плодородия (примеч. изд.).

там, где растут синие цветы, притягивающие молнии, скрыты месторождения металлов — над ними и происходят разряды, которые направлены не из тучи на землю, а, наоборот, из-под земли в небо. Традиционный опыт наблюдений, отраженный в мифах и поверьях, получает подтверждение в наши дни: взаимозависимость между растениями и составом почвы позволяет археологам определить место для раскопок. Так, благодаря синей растительности с помощью аэрофотосъемки был открыт сказочный город Макан* и его рудники, обеспечивавшие медной рудой Древний Египет.

Молния, ударившая из темной тучи или блеснувшая посреди

ясного неба, вселяла ужас; владели ею древнейшие, высшие и самые могущественные, индоевропейские божества-громовники, предшественники Зевса/Юпитера; карающие молнии — выражение гнева Господня — метал на землю и ветхозаветный Яхве. Молния изгоняла зло, ее синий свет означал духовное прозрение и моральное очищение.

Сверкающая синева сокрушительной молнии — это или роковое предзнаменование, или сама гибель. Именно поэтому считалось, что заклинания, в которых упоминались синий цвет, синева, придают действенность словесной магии; даже в современном английском языке проклятия, направленные против кого-либо или чего-либо, звучат как *blue vapours* (букв. «синий обжигающий пар»).

Богатая фантазия человека помогала объяснять таинственные и страшные природные явления,



ЛЮЦИФЕР

Фрагмент мозаики
«Страшный суд» собора
Санта Мария Ассунта
на острове Торчелло, Италия
Конец XII — начало XIII в.

*Макан, сказочно богатый древний город, упоминающийся на глиняных табличках, найденных в Месопотамии, был обнаружен в 90-е гг. XX в. в Омани с помощью методов горной археологии. Аэрофотосъемка позволила открыть около 150 месторождений меди с высоким содержанием никеля и мышья-

ка. Для переработки руды при температуре 1000°C почти все деревья в окрестностях были вырублены, пустую породу оставляли на месте, что превратило эту территорию в необитаемую пустыню, — вот пример самоуничтожения цивилизации.



ГОЛОВА ДЬЯВОЛА

Фрагмент витража
церкви в Фэрфорде

Около 1500

Англия

которые чаще всего персонифицировались. В святащемся над болотами метане мерещились призраки, в речных водоворотах — нимфы, русалки (или вилы, ундины), клочья синеватой мглы казались вихревым танцем фей. Синие глаза, волосы, кожа, зачастую синее покрывало или плащ — вот их отличия; синий плащ обычно носили колдуньи. Вообще, синий наряду с красным был ключевым цветом в магии. Дьявол, также носивший синий плащ, мог превратиться в синий пар и исчезнуть, от него оставался только запах серы и сине-фиолетовое пламя. В живописи, в том числе и византийской, дьявола изображали как синим, так и черным, красным, зеленым, в зависимости от символики образа. Эпоха Средневековья сгладила двойственность синего цвета, примирила разные

символические значения, которые приписывались и синим одеяниям колдунов и нечистой силы, и синему облачению Марии с ее особой миссией и чудодейственными деяниями.

Плащ могущественной волшебницы и прорицательницы Цирцеи/Кирки из греческой мифологии был столь темного синего цвета, что казался черным; его магическую силу испытал на себе Одиссей во время пребывания на острове Цирцеи. Синий плащ стал атрибутом чародеев и волшебниц не только в сказках. В Средние века преследовали женщин, носивших синий плащ: их уличали в колдовстве, считали виновными в болезнях, несчастьях, выкидышах, неурожаях и войнах. В судебных протоколах того времени постоянно упоминаются синие светильники, покрывала и плащи, тесьма и ленты, синие травы. Память об этих магических атрибутах хранят народные поверья.

Ведьмы, колдуньи считались невестами дьявола, блудницами. Их предшественницами в античности и задолго до нее были жрицы женских культов, посвященные в таинства жизни и смерти, то есть владевшие тогдашними естественнонаучными знаниями, искусством лечения травами, иногда ядовитыми, а значит, и «искусством отравления». Эти тайные, тщательно скрывааемые знания вызывали вполне естественный страх перед сведущими женщинами

(«ведуньями», ведьмами) независимо от того, были ли те жрицами, сборщицами лечебных трав или знахарками. С помощью своих снадобий они делали аборт, однако житейские трудности примиряли женщин с риском погибнуть от этой опасной операции, а риск был достаточно велик, особенно если использовались белладонна, мускатный орех и некоторые виды плюща. Между тем на протяжении столетий искусственный аборт, или вытравливание плода, оставался одним из средств, регулировавших рождаемость. Аристотель и Платон не возражали против него, Гиппократ его отвергал, заботясь о здоровье женщин, а стоик Сенека — по этическим соображениям. Наряду с абортами принято было и ритуальное умерщвление новорожденных, иногда младенцев топили, иногда оставляли в мешке или корзинке, как это случилось с библейским Моисеем. В результате гонений на ведьм в XV веке число искусственных аборт уменьшилось, а рождаемость выросла, что со временем привело к перенаселенности в сельской местности.

Отрицательному воздействию синих магических атрибутов противостояло отношение к само-

му синему цвету как благоприятному. Так, синий передник матери, синие минералы и цветы считались защищающими. Синий цикорий, росший вдоль дорог, оберегал путников, а синий можжевельник охранял от демонов, по представлениям не только славянских, но и германских и романских народов. Выбор голубой одежды для новорожденных мальчиков и розовой или красной для девочек объяснялся стремлением



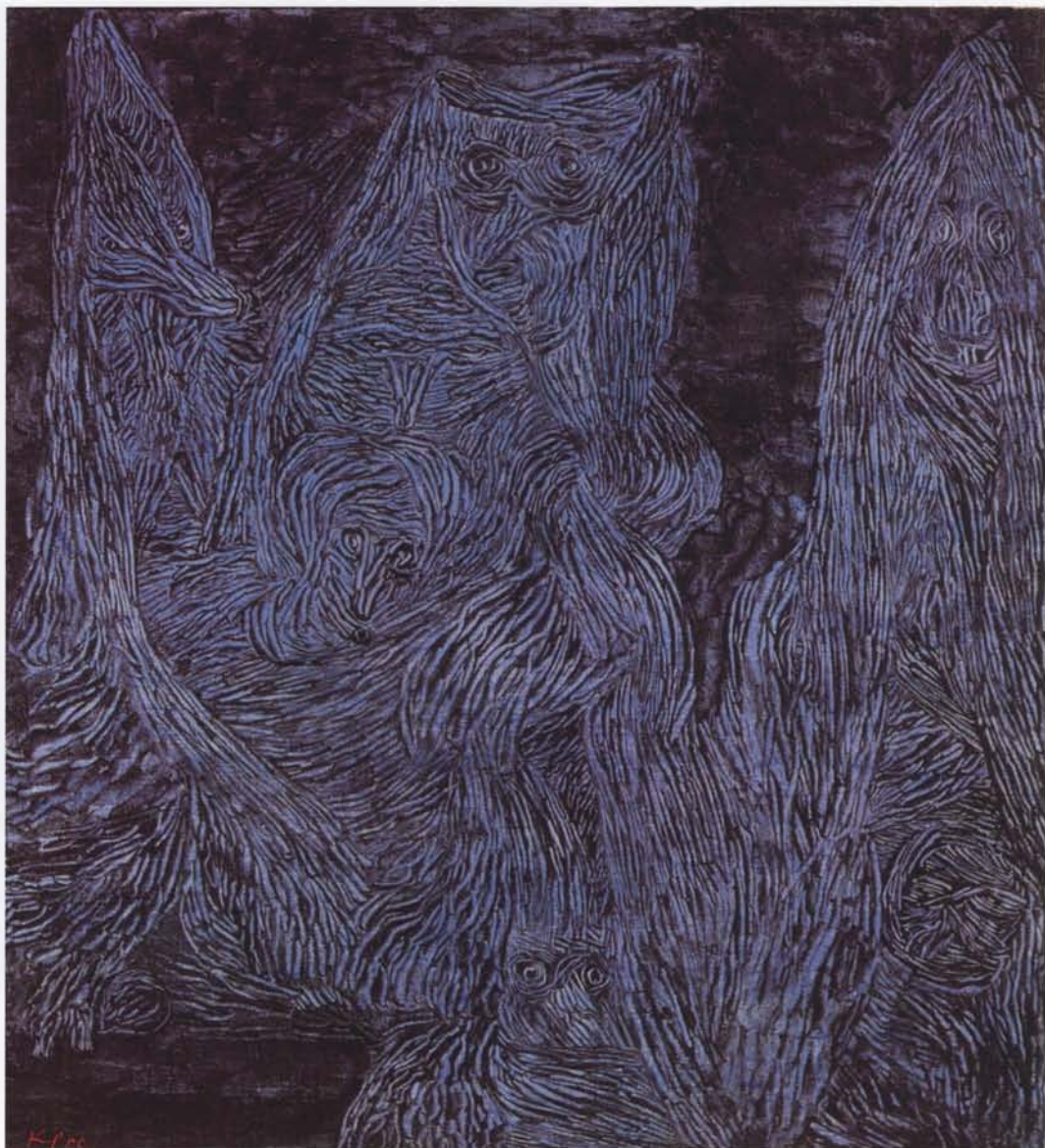
АД

Миниатюра
из «Часослова
Екатерины Клевской»

Около 1440

Фландрия

СИНИЙ — ЦВЕТ ЖИЗНИ И СМЕРТИ
МЕТАФИЗИКА ЦВЕТА



ПАУЛЬ КЛЕЕ
ВАЛЬПУРГИЕВА НОЧЬ
1935



защитить их с помощью магии цвета; во многих местах новорожденных сразу же заворачивали в синие пеленки, чтобы уберечь от злых духов.

В древнегреческих постройках зло и демонов должны были отпугивать синяя обшивка стен, синие оконные ставни и двери. Считалось, что синий цвет препятствует проникновению демонов в жилище и хлев, не позволяет им приблизиться к колыбели и супружескому ложу — другими словами, не пускает их в обособленный мир людей. Вероятно, здесь сказывался и повседневный опыт: холодный цвет отпугивает насекомых — переносчиков заразных болезней, внушающих человеку страх. В чешских землях

ЭМИЛЬ НОЛЬДЕ
НОЧНЫЕ СВЕТЛЯЧКИ

1930–1940-е

крестьянские постройки также красили синькой: либо цоколь, либо весь дом целиком, иногда оконные рамы и обшивку дверей.

Благоприятное действие, облегчающее роды, оказывал ирис германский (*Iris germanica*), цикорий обыкновенный (*Cichorium intybus*) снижал жар при родах. Особое место среди целебных цветов и трав занимала вероника лекарственная (*Veronica officinalis* L.), упоминавшаяся уже в XV веке во врачебном трактате «Schwyzer Arzneibuch» как универсальное средство, по своим лечебным свойствам сравнимое с незабудкой (*Myosotis*). Эти синие цветы внешне близки, однако уже на изображениях XIII века их легко различить. Незабудка и родственные ей или похожие растения из-за своей синей окраски стали главными в любовной символике. Как предполагалось, на влюбленных оказывали действие и другие синие цветы: отвар из вероники лекарственной пробуждал любовь или приносил утешение в неразделенной любви, цикорий навевал сны о любимом. Но парадокс в том, что именно быстро увядающая незабудка считалась символом вечной и преданной любви. Впрочем, парадокс этот не случаен, он отражает ненадежность любовных обещаний и женщин, и мужчин; верность в любви — прекрасная утопия, недостижимая и неисполнимая, подчас рождающая меланхолию, стихией которой стал синий цвет.

На картинах, изображающих сцены обручения и свадьбы, в волосы жениха или невесты, а иногда и обоих, вплетены синие цветы; ими украшали головные уборы и одежду, их вручали как залог и гарантию верности, обещанной незабудками. И сегодня при обручении и свадьбе членов британского Королевского дома в букетах непременно присутствуют незабудки; из этих цветов был составлен и свадебный букет королевы Виктории.

Двойственность синего находит свое отражение и в цветовой символике растений. Порой один и тот же цветок, в зависимости от обстоятельств, заключал в себе либо положительное, либо отрицательное значение. Он мог оказаться и лекарством, и смер-



тельным ядом, причем характер воздействия и в том и в другом случае иногда невозможно было предугадать. Считалось, например, что веточки вербы, которыми весной прикасались к молодой женщине, увеличивали ее способность к деторождению, а в Исландии, напротив, запрещалось приносить вербу в дом роженицы. Головка синего мака (Papaver) была атрибутом богинь плодородия — Деметры, Афродиты, Геры, Кибелы; в Чехии мак насыпали невесте в башмаки, чтобы уберечь ее от бесплодия. Многие травы, в том числе салат огородный (*Lactuca sativa* L.), шалфей, укроп, призваны были подавлять плотские желания, как, впрочем, и рута душистая (*Ruta graveolens*). Эти растения специально выращивали в монастырских садах.

ПОЛЬ ГОГЕН
ДУХ МЕРТВЫХ
БОДРСТВУЕТ

1892



КОНСТАНТИН СОМОВ
ВОЛШЕБСТВО
1898–1903

Свойства растений-афродизиаков искали и находили не только у трав, но и у плодов, к которым, например, принадлежало яблоко. В западной христианской иконографии Адама и Евы его заменили смоквой. К плодам, обостряющим чувства, относятся и синие сливы, об их эротическом воздействии так много говорилось в XVI веке, что их стали бесплатно подавать в качестве угощения в публичных домах. Переосмысление синего цвета в рыцарской любовной поэзии и церковной символике Богородицы, происходившее начиная с XIII века, привело к возникновению

Античные гетеры использовали для повышения чувственности ароматный ладан и зелье, приготовленное из тимьяна, лавровых листьев, имбиря, корицы и особенно ценной мандрагоры обыкновенной (*Mandragora common*), а также из мандрагоры лекарственной (*Mandragora officinalis*), женьшеня, розмарина и любистока аптечного (*Levisticum officinale*). Вера в особое действие лекарственных трав не всегда была обоснованной. Так, любисток аптечный, обладающий пряным ароматом, по легендам, мог якобы пробудить любовь самой неприступной красавицы — не случайно он был так почитаем трубадурами; в действительности же никакими свойствами афродизиака это растение не обладало. Индийская Камасутра, «Наука любви» Овидия, многочисленные средневековые Кухни любви, более поздние поваренные книги и книги с рецептами «любовных напитков» содержат описание скорее желаемых, нежели подлинных качеств лекарственных трав, способствующих возбуждению чувственности.

в XV веке общего представления, что синий цвет и любовь — неразделимы и что синий способен пробуждать любовь.

В египетском искусстве были канонические цвета, предназначенные для написания определенных иероглифов, обозначения сцен и персонажей: так, кожу мужчин изображали красновато-коричневой, женщин — желтовато-коричневой, пустыню — красной, плодоносный ил — черным, море — зеленым, а Нил — темно-синим. У андрогинного божества Хапи, олицетворяющего Нил и объединяющего женское и мужское начала, были мужские черты лица и пухлое женское тело темно-синего цвета. Богиню плодородия и деторождения Таурт, оберегающую рожениц и отгоняющую от нее злых духов, представляли в виде стоящей на задних ногах синей самки гиппопотама; синим был и скарабей. Предметы прикладного искусства, талисманы и амулеты в виде священных животных и насекомых получили свой

синий цвет благодаря животворящим водам Нила, как и плоские синие миски из фаянса, расписанные водоплавающими птицами, животными и растениями; иногда их изготавливали из лазурита. Вода, которой наполняли эту посуду, символизировала праокееан Нун — божество первозданной водной стихии, ассоциировавшееся с ежегодными разливами Нила и началом всякой жизни. Аналогичное значение все упомянутые предметы имели и в других культурных ареалах Среднего Востока, откуда они были заимствованы европейцами и введены в религиозные культы и верования. В Древнем Египте в саркофаги и гробницы помещали также женские фигурки, покрытые синей



ИРИСЫ

Миниатора
из Гастингского
Часослова

Около 1480

Англия



**БОГИНЯ ИСИДА,
ФАРАОН ХОРЕМХЕБ
И БОГ АНУБИС**

Полихромный рельеф
из гробницы Хоремхеба
в Долине Царей

Около 1300 г. до н.э.

Египет



глазурью (в отличие от «палеолитических Венер» из Центральной Европы, окрашенных красной охрой) — ведь синий цвет заключал в себе символическое значение циклического повторения жизни, смерти и возрождения.

В космогонии и космологии Египта особое место принадлежит синему лотосу (*Nymphaea stellata*), священному цветку, отождествляемому с Нилом и произраставшему в его заводях. Ночью лотос погружался в воду, а на рассвете всплывал, поэтому он считался

символом плодovitости природы и атрибутом Усира/Осириса и Исет/Исиды. Аромат синего лотоса, возложение на голову усопшего его цветов, расписанные ими сосуды с вином — все это означало обещание вечной жизни при погребении. На синем лотосе восседает Гор-ребенок (Гор Харпократ) — образ детства и синий цвет символизируют здесь надежду. Синий — это космический цвет, дневной и ночной небосвод, по которому скользят лодки дневных и ночных божеств; этот принцип устройства Вселенной и повторяемости событий представлен в росписях египетских гробниц и храмов. Синева Вселенной и синева морских вод, в которых отражается небо, — единое целое.



СТАТУЭТКА
ГИППОПОТАМА

Около 2000 г. до н.э.

Египет

ЗАСТЕЖКА ОЖЕРЕЛЬЯ
В ВИДЕ ЦВЕТКОВ
ЛОТОСА

XIX в. до н.э.

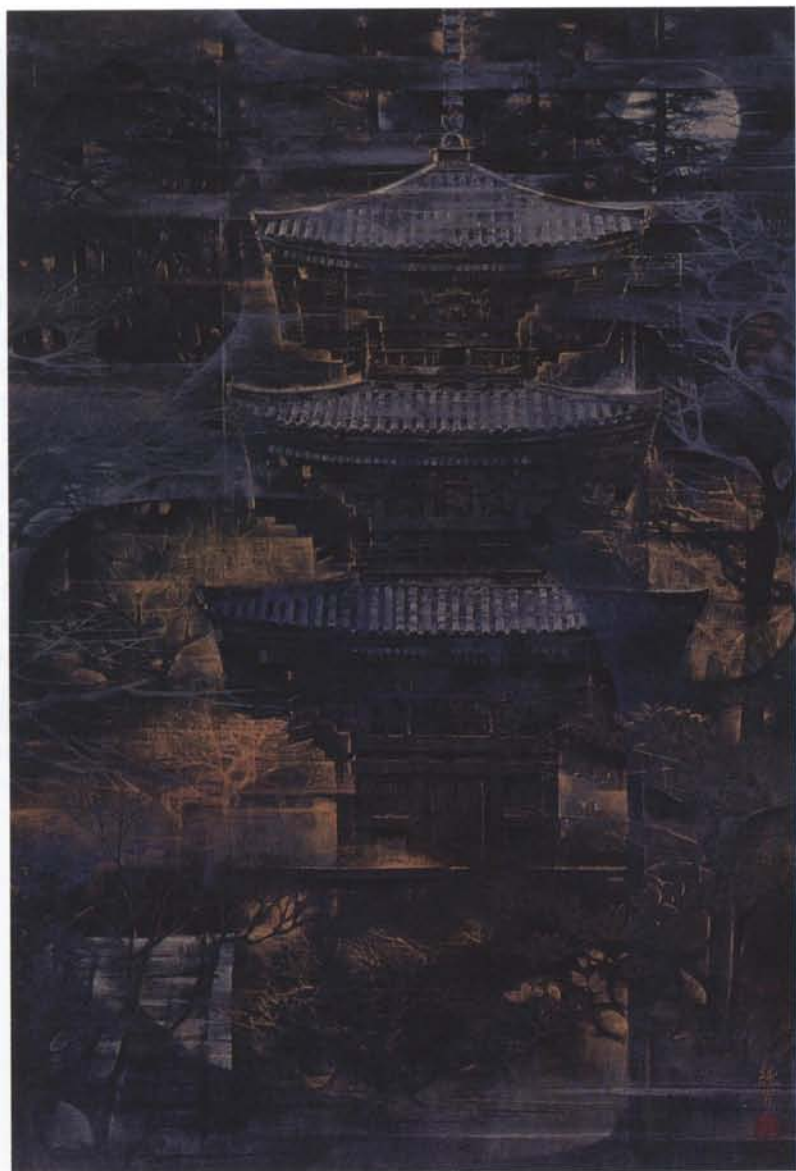
Египет

Бога Пта, создателя всего сущего, египтяне изображали с синим покрывалом на голове; его деревянная позолоченная скульптура обнаружена среди других сокровищ в гробнице Тутанхамона. У Амона, невидимого, но вездесущего покровителя богов, была синяя кожа — знак бесконечности бытия, которое он олицетворял. Не случайно фоны росписей в египетских храмах были синими, это синева внеземного пространства, в котором обитают боги-повелители — фараоны. Знаком божественной власти и вознесения над всем земным служили клафт — головной платок синего и золотого цвета, сине-золотые жезл и плеть, синяя борода, которую носили и царицы*, синие одежды и корона.

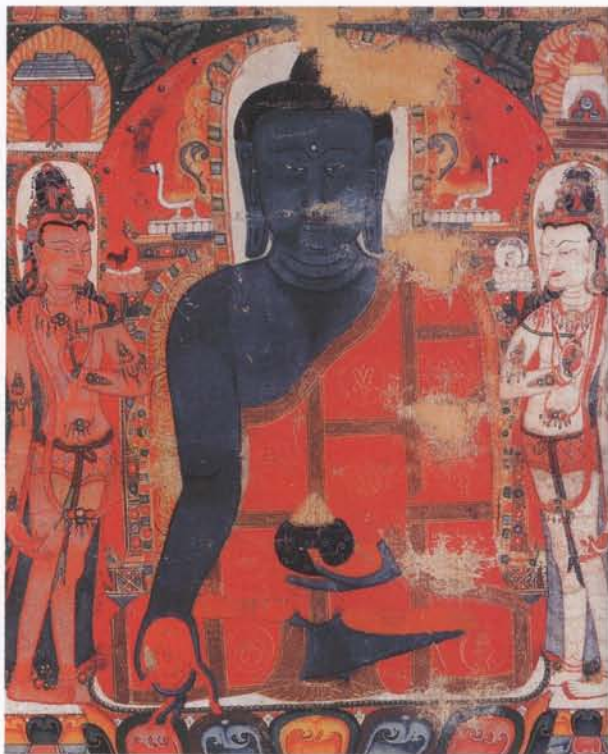
В 674 году до н.э. первый японский император Дзимму дал распоряжение переписать древнеиндийские сутры, или правила поведения в жизни. В специально созданных мастерских тексты сначала писали тушью на особой желтой бумаге васи, которая была очень прочной, изготавливалась из коры шелковицы и не боялась гниения и насекомых. Сутры переписывались также серебряной и золотой краской на бумагу, окрашенную индиго, ее синий тон, по буддийским представлениям, символизировал Пустоту, бесконечность и бездонность мира. Серебряные и золотые знаки на фоне темно-синего индиго или синего пурпура производили впечатление изысканности, благодаря чему копия выглядела как настоящее произведение искусства. Синий цвет — и в живописи, и в поэзии — это неозримые дали Вселенной, ее одухотворяющее космическое дыхание.

На бумаге из коры шелковицы вскоре стали писать стихи, ее использовали и для упаковки подарков, что в Японии считается особым искусством. На листы бумаги, изготавливающейся вручную, укладывали полоски из волокон синего цвета, так называемые

*В Древнем Египте фараон наряду с другими символами власти носил «привязную» бороду из драгоценных металлов в форме косички; прикрепляли ее с помощью тесемок, которые не маскировали. Иногда бороду украшали тонкой золотой змеей — уреем, символом бессмертия. После смерти фараона бороду могла надевать его жена (примеч. изд.).



СУМИО ГОТО
ОДИНОКАЯ ТЕНЬ
1971



БХАЙШАДЖАГУРУ —
БУДДА ВРАЧЕВАНИЯ
Конец XII — начало XIII в.
Хара-Хото, Монголия
Фрагмент

«летающие облака» — *tibigumo*, или выполняли аппликации с изображением пейзажей из вырезанных лоскутков, расписанных или окрашенных в определенный цвет. Наряду с пурпуром, коричневой, фиолетовой, зеленоватой и желтоватой красками использовалась и синяя краска самых разнообразных оттенков. В современной японской живописи, сохраняющей традиционную цветовую символику, особенно в персонифицированных версиях мифологических историй и рассказов, синий остается цветом, выходящим за пределы огромного человеческого мира — цветом меланхолии, смерти, Пустоты, пугающей и вместе с тем умиротворяющей глубины.

Япония принадлежит к тем странам Юго-Восточной Азии, в культуре которых синий по лингвистическим причинам определить довольно трудно: одни и те же иероглифы служат для обозначения

синего и зеленого цветов, и различия здесь почти незаметны. Однако в системе цветов синий занимает совершенно особое положение. В сборнике стихов «Манъесю» (VIII в.) о лунной ночи говорится как о синей, упоминается и о синей лунной траве, которая быстро увядает. Из ее цветов можно получить синий краситель, но он непрочен, быстро обесцвечивается и поэтому считается символом неверности. В «Повести о принце Гэндзи» (начало XI в.), написанной придворной дамой Мурасаки Сикибу, уже одно упоминание о лунной траве вызывает чувство подавленности и тоски.

В Китае «одежду долголетия» — погребальные одеяния очень темного синего цвета с вышитым знаком «долгих лет» — с уважением и благодарностью дарят родителям при жизни, они надевают ее



в торжественных случаях; синий цвет обещает продлить земную жизнь и обеспечить жизнь вечную. В буддийском искусстве нимбы, постаменты, элементы архитектуры — синие. К «пяти цветам» буддизма — белому, черному, синему/зеленому, желтому, красному — иногда относят и фиолетовый; после темно-синего это самый темный цвет, граничащий уже с черным. Ни один из этих цветов не является имитацией другого, каждый из них самостоятелен, по-своему красив и декоративен, обладает собственной символикой, выразительностью и силой воздействия. В буддийской системе их значимость зависит не от чувствительности глаза к определенным цветам, а от знания основных положений махаяны, буддийского учения о дхарме, Пустоте, которую можно прозреть во всем сущем⁸. Связь «пяти цветов» с пятью стихиями

**ОДЕЯНИЕ ИМПЕРАТОРА
С ДВЕНАДЦАТЬЮ
ДРАКОНАМИ**

Первая половина XVIII в.

Китай

БУДДА АМИДА

Конец XII — начало XIII в.

Япония

СИНИЙ — ЦВЕТ ЖИЗНИ И СМЕРТИ
МЕТАФИЗИКА ЦВЕТА



НИКОЛАЙ РЕРИХ

ЦОНГ-КХА-ПА

1924

Фрагмент

иная, нежели в европейской традиции: воде соответствует черный цвет, огню — красный, дереву — синий, металлу — белый, а земле — желтый. По другим представлениям, синий — это воздух (эфир), простирающийся до самых границ земного мира, за которым начинается иной мир, и синий — это цвет его непостижимости и неопределенности⁹.

В буддийских сочинениях синий цвет именовался «ненсёку», что означает мысли о Будде, постижение его сути. Это цвет сосредоточенности и созерцания, прежде всего созерцания Пустоты, именно поэтому фигуры Будды изображались на синем фоне, который сим-

волизовал глубины бесконечного пространства. Божество эзотерического буддизма — Фудо-мёо, или Синий Фудо, заимствованное из индуизма, — является одним из пяти владык тайного знания и олицетворяет собой неподвижность, стойкость, незыблемость. Его часто изображали синим цветом, иногда красным и желтым; в росписи на шелке из Киото (XI в.) он представлен в красном пламенном сиянии. Синий цвет Фудо-мёо — это грозный цвет гнева, обращенного против зла в человеке¹⁰.

Мандала — символ единства макро- и микрокосма в индуизме, буддизме и ламаизме — способствует сосредоточенности и медитации; синий цвет фона мандалы, на котором изображались божества и священный лотос, был воплощением всех явлений Вселенной. Волосы у бодхисаттв, скорбящих по умершему Будде — синие, и восседают они на синих циновках; синим окрашена и пустота нирваны. Облачения буддийских монахов, ленты оторочек, нимбы, постаменты для цветов лотоса — всё темно-синего цвета.

В Коране, объединяющем в исламе арабские, персидские и турецкие традиции, синий цвет



ИЗРАЗЕЦ С ИЗРЕЧЕНИЕМ ИЗ КОРАНА

Фрагмент михраба
мечети в Кашане

XIII в.

Иран



ВОЗНЕСЕНИЕ ПРОРОКА МУХАММАДА НА НЕБЕСА

Миниатюра из сборника
поэм Низами «Хамсе»

XVII в.
Иран

приписывалась чудодейственная сила надежно защищать своего владельца. Шлем, отделанный бирюзой, охранял в бою воина, инкрустированное ею оружие гарантировало точность и силу удара; бирюзой украшались и троны. Об особых свойствах этого камня и его цвета писал Ибн аль-Акфани, ученый и врач, умерший в 1348 году в Египте от чумы: «Бирюза — персидское слово, означающее торжество, победу...» Он отмечал также, что бирюза оберегает глаза и зрение того, кто ее носит, отводит от него (синие) молнии; представления египтян и европейцев о воздействии этого минерала во многом совпадают.

В языках исламских народов нет специальных слов для обозначения синего и зеленого цвета. Найти подходящие термины помогает литература, прежде всего эпические произведения, в которых реальные

упоминается в Суре 20 (аят 102). В Судный день, День Воскресения, когда раздастся трубный глас и соберут грешников, глаза их будут ослепшими или голубыми (синими), как у злостных врагов арабов — греков-византийцев (синеглазых и темноволосых). Этот цвет глаз был ненавистен арабам, отсюда и возникло представление, будто взгляд синих глаз, или «синий взгляд», — нехороший, он способен сглазить человека; кстати, так считали и греки. Внушающему страх «синему взгляду» мог противостоять только синий же цвет, например, амулет из сине-зеленой бирюзы или синего лазурита. Такие амулеты и поныне применяются в народной магии исламских стран и Греции. Бирюза, которую добывали в нижнем течении Амударьи, в древнем Хорезме (Хорасане), считалась, как и лазурит, самым желанным и восхитительным драгоценным камнем, ей

события и поступки героев переплетаются с философскими и метафизическими аспектами бытия. В этих смысловых плоскостях — реальной и метафизической — характеризуется и синий цвет. Персидский поэт Низами, этот «чуткий дух» (Гёте), по своему мировосприятию был близок эллинам. Тяготевший к пантеизму и погруженный в мистическое умозрение, он жил в эпоху, в культуре которой соединились традиции античности и арабского мира. В конце XII века Низами создал эпическую поэму «Семь красавиц». Это семь новелл, представляющих собой повествования семи царевен из «семи поясов» земли (на которые, по тогдашним представлениям, был разделен весь обитаемый мир), взятых в наложницы древнеиранским шахом Бахрамом. Для каждой царевны, рассказывающей свою историю в один из семи дней недели, возведен дворец, посвященный одной из семи известных в то время планет¹¹. Купол каждого дворца имеет свой цвет, соответствующий цвету планеты*. Так, магрибская царевна, во дворце



с бирюзово-синим куполом, в среду рассказывает своему повелителю (явившемуся к ней в бирюзово-синих одеждах) историю молодого купца Махана, который вел беспутный и праздный образ жизни. Введенный в искушение демонами, он заблудился и оказался один в пустыне, где ему пришлось столкнуться с разного рода нечистой силой. Беды и страдания

ИЗРАЗЦОВОЕ ПАННО
ИЗ ДВОРЦА
ШЕХЕЛЬ-СИТУН
(ДВОРЕЦ СОРОКА
КОЛОНН)
В ИСФАХАНЕ

xvii в.
Иран

* Повествование начинается в субботу с истории, рассказанной индийской царевной (черный цвет — Сатурн), затем следуют истории других царевен: туркестанской (желтый цвет — Солнце), хорезмской (зеленый цвет — Луна), славян-

ской (красный цвет — Марс), магрибской (бирюзово-синий цвет — Меркурий), византийской (цвет сандала или фиолетовый — Юпитер) и иранской (белый цвет — Венера). Каждая история — это оригинальная притча с занимательным

сюжетом и глубоко скрытой моралью: например, о том, что лишь человек высоко нравственный достоин истинной любви, о силе правды, о раскаянии за совершенные ошибки, возмездии за злодеяния и т. д. (примеч. изд.).



БОГОМАТЕРЬ ПЛАТИТЕРА

Икона из монастыря
Пантократора
на Афоне, Греция
XV в.

преследовали его, он испытал страх и отчаяние и едва не погиб в пасти отвратительного темно-синего чудовища. Раскаявшись, юноша стал истово молиться, обещая посвятить свою жизнь добрым делам. Святой Хизр, облаченный в зеленые одеяния, услышал молитвы Махана и сжалился над ним: он явился юноше в облике небесного посланника и вернул его домой. В саду своего дворца Махан увидел родных и друзей в темно-синих траурных одеждах, оплакивающих его как умершего. Символика чисел и цвета в этой притче полна значений. Среда находится под влиянием планеты, покровительствующей торговле, — Меркурия (по-арабски Утарид — писец, учетчик). Число Меркурия — 4, в нем в равной мере (2+2) присутствуют

мужское и женское начала; для человека, занимающегося торговлей, это означает, что он пребывает одновременно в двух мирах — в абстрактном мире чисел и расчетов и предметном мире товаров. История, рассказанная магрибской царевной, — это и любовная притча, и притча о купце, искушаемом синими демонами. Хизр спасает его и выводит из зловещей тьмы и ночного ужаса в зеленый сад, зеленый — цвет спасения и надежды. Синий в притче понимается двояко: это бирюзово-синий цвет райского небесного мира и ночной темно-синий цвет ужаса, смерти и печали. Родные и друзья Махана, оплакивающие его смерть, одеты в траурные темно-синие одежды.

В знак смирения со смертью темно-синее облачение носят и приверженцы суфизма, их сравнивают с поникшими синими фиалками. В «Книге печали» персидского поэта-мистика Фарид ад-дина Аттара синий цвет — это и бездны Божественного бытия, и море, синее от скорби, ибо оно недостойно Аллаха, а огненно-желтый — цвет одинокого солнца, пылающего любовью и неутоленной жаждой; погружаясь в морские воды, оно словно надевает синие траурные одежды, свершая тризну по любви¹².

Синий с оттенком фиолетового или серого в исламских странах — цвет дьявола, демонов и Ада, злодеев и преступников; именно так говорится о нем в «Путешествии Мухаммада по Небу и Аду» (1436)¹³.

Этот цвет вселяет тревогу и страх, и потому его считают цветом врагов, злых духов и чудовищ, жерла Ада, цветом безумцев или людей, утративших душевное равновесие. Страх всегда представляется синим, как и дурной, неудачный день. Христиане в Европе, принуждавшие евреев носить остроконечные колпаки, желтые круги и звезды Давида, унаследовали традицию египетских мамлюков, которые заставляли евреев, не принявших ислам, надевать желтые балахоны, а на шею — цепь с ядром. Такая же участь ждала и самих христиан: в исламских Египте и Сирии они вынуждены были носить черный тюрбан и тяжелый крест. Им предписывалась одежда, с точки зрения ислама, нечистая и отталкивающая — синяя¹⁴.

Жизнь людей фатально связана с Луной и всецело зависит от нее. В мифологических представлениях Луна — олицетворение женского животворного начала, воплощенного во всемогущих женских божествах, она — сама жизнь. Об этом знали в древности, и это подтверждают опыт, интуиция и астрономические расчеты.

Луна «держит» земную ось и тем самым делает стабильным земной климат. Луна и Земля, притягивая друг друга, движутся вокруг общего центра тяжести,

что не позволяет Земле отклониться от своей орбиты или изменить наклон оси — это сделало бы нашу планету необитаемой. Сила притяжения Луны заставляет подниматься и опускаться воду в земных морях и океанах — вызывает приливы и отливы.

Некоторые данные современной астрофизики, свидетельствующие об общем происхождении Земли и Луны, удивительным образом переключаются с древнейшими мифологическими представлениями о разделении и соединении Солнца (лат. Sol) и Луны (лат. Luna), Луны и Земли, света и тени, дня и ночи, циклического и линейного времени, неизменности (солнечного диска) и изменчивости (лунных фаз), небесного и земного (хтонического), огня и воды, мысли и чувства, активности и пассивности, иерархии и равенства, мужчины и женщины,



ФРАГМЕНТЫ МОЗАИК
МАВЗОЛЕЯ ГАЛЛЫ
ПЛАЦИДИИ В РАВЕННЕ
V в.

**ДЕВА МАРИЯ**

Фрагмент фрески
«Благовещение»
церкви Воскресения
в Милешево

1224–1234

Сербия

треугольника, поставленного на вершину, и треугольника, стоящего на основании, верха и низа, правого и левого, красного и синего. Мифы о Луне старше мифов о Солнце, первый отрезок исторического времени был лунным, и день в древности начинался ночью. Все это говорит о значимости женского начала в жизни природы, общества, человека.

Мифическое Древо познания и жизни произрастает из земли, оно питается живительными водами из темных глубин; связь женщины с плодоносящими силами природы подтверждают библейская Ева и индуистская Шакти, они — ветви этого Древа. Такой Евой предстает и женщина, изображенная слева, у дерева, на картине Поля Сезанна «Большие купальщицы» (1898–1905, Музей искусств, Филадельфия). Все они являют собой олицетворение возрождающейся вселенской силы, Великой Матери — Матери безграничной Вселенной. В этом смысле

византийский образ Богородицы Платитеры* (греч. *Platytera* — «пространнее небес») иллюстрирует строки молитвенного песнопения «небо есть лоно Твое...». Небо, видимая, но недостижимая часть космоса, дневная и ночная синева небосвода слиты воедино с женским божеством вечной жизни, рождающей и уходящей**.

Вода — условие рождения и возрождения; она может быть мифическим праокеаном, водами,



СВЯТЫЕ ЖЕНЫ

Фрагмент мозаики
«Распятие»
католикона монастыря
Неа Мони на острове Хиос,
Греция

Середина XI в.

* В древнерусской иконографии — Богородица Знамение (примеч. изд.).

** Швейцарские педиатры создали для недоношенных детей искусственное материнское лоно из мягких материалов: в нем тепло и почти темно,

ощущается биение материнского сердца, дети погружаются здесь в сон. В стремлении человека устроить себе маленький дом, или грот, или хижину, и спрятаться в этом укрытии проявляется его подсознательное желание вернуться к покою, уюту и безопасности

материнского лона. Художник Властимил Бенеш создал в своей мастерской «пещеру», в которой он укрывался, чтобы послушать музыку, написать письма, почитать и подумать. См.: Baleka J., Vlastimil Beneš. Praha, 1999.



МАСТЕР СВ. ФРАНЦИСКА
РАСПЯТИЕ
1275–1280
Италия

раны, очищает их. Крещение — это очищение от былых грехов, от всего земного и низменного; после битвы вода «смывала» желание убить противника, избавляла от искушения преследовать побежденного. Вода бесформенна, но пластична, она может принять форму сосуда, русла реки, гигантской воронки, вздымающей волны. Вода загадочна и непостижима в своей изменчивости. Ее зеркальная поверхность сглаживает неровность волн, как бы успокаивает, умиряет их, по-матерински нежно и справедливо. И в этом смысле христианская Мария, с ее синим, как небо и море, покровом, защищающим верующих и «утишающим» бурю страстей в грешных душах, также предстает женским божеством воды.

существовавшими еще до библейского сотворения мира, околоплодными водами материнского лона. В раннем христианстве считалось, что жизнь человека начинается только с принятием крещения, когда он обретает душу, свободную от скверны греха, и живет, соблюдая нравственные законы веры и через нее познавая истину. На мозаике Мавзолея Галлы Платидии (V в.) в Равенне человеческие души изображены в виде белоснежных голубиц, утоляющих жажду сине-зеленой водой познания — стихией постижения законов бытия; сверкающее золото переходит в темносиний фон мозаики, который символизирует лono, бесконечный космос. При этом чаша с водой воспринималась как серп месяца, напоминающий о цикличности уходящего времени, обновлении, возрождении, воскрешении.

В отличие от огня вода не причиняет боли, не обжигает, она утоляет жажду, охлаждает жгучие

Огонь — мужское, действенное, воинское, священное и по-отцовски карающее начало. Он освещает, обжигает, ранит и причиняет боль, уничтожает всех и вся, оставляя шрамы. В сравнении с ним вода почти не деформирует, не портит тела, лишённого ею жизни, — будто она его не умертвила, а только упокоила в вечном сне. Ощущения тонущего человека, который погружается в стихию зеленовато-синей воды, пережил и Йозеф Шима¹⁵.

Синее кресло-качалка как символ меланхолии и самой жизни появляется не только в текстах афро-американских блюзов. Оно становится одним из мотивов изобразительного искусства чернокожих американцев, главным образом, движения black art («чёрное искусство»), которое в первой половине XX века стремилось к самоидентификации и созданию собственной иконографии.

Будучи частью интерьера жанровой картины или самостоятельным объектом натюрморта, это старое синее кресло-качалка («old blue rocking-chair») времен войны Севера против Юга оказывается и символом жизни, примирившейся со смертью, и символом самой смерти. Это кресло — возвращение в материнские руки, которые укачивают, убаюкивают, заставляя забыть обо всем на свете, оно заменяет эти ласковые руки, давно превратившиеся в прах; его синий цвет подобен синеве морских глубин и ночи, из которых нет возврата.

Синий — это цвет смерти. В средневековой пластике IX–XIII веков появляются синие деревянные распятия — синие кресты с распятым Иисусом Христом. К ним принадлежит, например, «Rex Gloriarum» Мастера синих распятий (ок. 1270, Музей Вальраф-Рихартц, Кёльн), деревянный позолоченный круцификс*, какие носили в Ассизи во время пятничных шествий. Синевя как знак смерти — это цвет искупления, синяя вертикаль креста соединяет Распятого

*КРУЦИФИКС (лат. crucifixi — распинать на кресте) — крест с изображением распятого Христа (примеч. изд.).



МИХАЭЛЬ ЭРХАРДТ
ШВАБСКИЙ
МАДОННА
МИЗЕРИКОРДИЯ
Около 1480



ПОЛЬ СЕЗАНН
БОЛЬШИЕ
КУПАЛЬЩИЦЫ
1898–1905
Фрагмент

Море... синий омут.
Гибельное, тихое море...
...вздохом вздымается, спадая при выдохе
извечно... я забываю
от счастья, безмятежного, бездонного, которое...
над миром бесчисленных творений торжествует,
о наших жалких днях и проносащихся годах,
чтобы поверить в материнство и вечное добро.
Оно лежит на берегу, куда неслышно подбирается прилив,
как ребенок, беззаботно спящий на коленях матери,
когда ласковый сон его тихо убаюкивает.
С благоговением я отдаюсь великой тайне,
и шуму волн, и бескрайней морской тишине,
чтоб обрести покой в объятиях Жизни...¹⁶

с вечной синевой небес, на которые он вознесся. Так, уже во второй половине IX века на одной из миниатюр «Библии Карла Лысого» (Национальная библиотека, Париж) синий цвет креста уподоблен синеве неба, постепенно переходящей в сине-зеленый и зеленый — цвет надежды, символизирующий присутствие Бога-Отца. Мотивы истолкованных подобным образом крестификсов вплетены в инициалы рукописей, украшают календари, сочинения по астрономии и другим наукам.

Безмятежно-счастливое и таинственное состояние (подобное тому, какое человек предположительно испытывает перед рождением), когда морские глубины кажутся водами материнского лона, нашло отражение не только в живописи и скульптуре, но и в музыке, и в поэзии. В стихотворении из сборника «Les Clartés humaines» (1904) со знаменательным названием «Счастье» Фернан Грег писал:



Но возвращение к началу жизни — это не обязательно возвращение в лоно Богородицы. Души умерших могли обрести пристанище и у ветхозаветного праотца Авраама, ибо христиане произошли из его семени. На средневековых книжных миниатюрах он изображен сидящим на троне в белом облачении, в руках у него — покрывало с душами праведников. Этот сюжет («Лон Авраамово») нашел также воплощение в романской и готической скульптуре (например, Княжеского портала собора в Бамберге, ок. 1230), часто в качестве фрагмента композиции Страшного суда, на котором решалось, куда отправится душа умершего — в Рай или Ад.

Глубоко в подсознании человека заложено отношение к воде как необходимому условию жизни,

ОДИЛОН РЕДОН
ОФЕЛИЯ
Около 1900–1905



КАРЛ ВЕЛИКИЙ
СРАЖАЕТСЯ
С САРАЦИНАМИ

Витраж собора в Шартре

Около 1225

Франция

но все же она страшит его своими темными глубинами, губительными и зловещими, полными чудовищ, змей, драконов, прожорливых акул. В те времена, когда уже стало известно, что Земля не плоский диск, а круглое небесное тело, в швейцарском городе Циллис был построен собор (XII в.) с деревянным кессонным потолком, роспись которого сохранилась до наших дней. На 153 панелях светло-красной киноварью изображены события из жизни Иисуса, предшествующие Страстям Господним. Здесь нет сцены Распятия, но есть сцена Искушения Христа, где Дьявол и Христос противостоят друг другу. Всепобеждающий свет веры, переданный яркой киноварью, сияет на фоне могущественной природной стихии — сине-зеленого моря, кишящего чудовищами; тем самым женское природное начало словно изгнано на самый край света. Храм, возведенный в Циллисе, считался Новым Иерусалимом, а то, что находилось за его пределами, представлялось хаотичным, враждеб-

ным, демоническим и отождествлялось не только с темными силами природы, но и с мусульманским нашествием, грозившим поглотить Европу. Сарацины, обосновавшиеся в Испании, проникли в Альпы, где в 936 году сожгли город и епископство в Куре. Они убивали, вымогали плату за проезд и уже в X веке захватили все альпийские перевалы, активно препятствуя продвижению через горы уже на дальних южных подступах к ним. В этой ситуации в событиях Священной истории, представленных на росписях потолка собора, угадывались страшные реалии времени, и у верующих не оставалось сомнения в том, кто именно отождествлялся с демонами.

Обряд очищения водой обрел в христианстве новый смысл, когда папа Бонифаций VIII в 1300 году объявил в Риме об обновлении мира и очистительном потопе (*dilutio orbis*), который наказует грешников. О возрождении в «священных волнах» упоминается в «Божественной комедии» Данте («Чистилище»). Вождь антифеодального восстания пополанов* в Риме

*пополаны (итал. *popolani*, от *popolo* — народ) — в XII–XVI вв. торгово-ремесленные слои городов Северной и Центральной Италии, объединенные в цехи. В конце XII — начале XIII в. вели успешную борьбу с феодалами

и к середине XIII в. установили свою власть в наиболее развитых городах (Болонье, Флоренция, Перудже) (примеч. изд.).

АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР
ВЕЩИЙ СОН

1525

для чешского народа времена рыцари придут ему на помощь, и возглавит их сам Св. Вацлав на белом коне.

Крестьяне не помышляли ни о бое, ни о бегстве, и когда появилась радуга, они решили, что, наконец, разразится потоп, который в их представлении должен был стать «последней битвой» перед концом света и новым явлением Христа. Эту «последнюю битву» ожидали в XVI столетии, астрологи и астрономы предсказывали ее на 1523 год, потом прогноз в очередной раз был отодвинут на более позднее время. Крестьянское восстание, проходившее под знаком Рыб, по времени совпадало с «большой водой» потоп; это предсказание нашло образное выражение в гравюре из книги Леонарда Рейнсмана «Practica uber die grossen und manigfaltigen Coniuction der Planeten die im Jar M.D.XXIII erscheinen» («Практическое пособие по великим и многообраз-

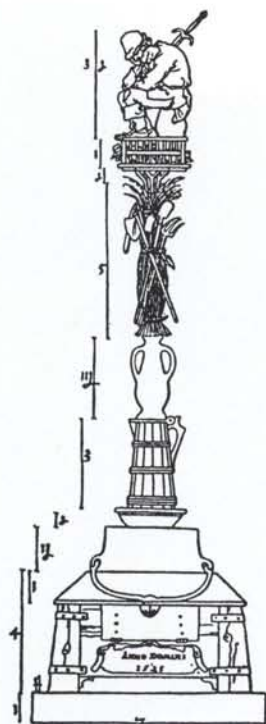
ным связям планет, которые появятся в 1524 году, что сомнительно»), изданной в Штутгарте в 1524 году.

Гнетущее состояние в предчувствии Всемирного потопа передано Альбрехтом Дюрером в акварели «Вещий сон»* («Traumgesicht», 1525, Художественно-исторический музей, Вена). Взгляду, устремленному через коричневые поля к горизонту, открывается величественная и ужасающая картина: из отяжелевших туч на землю низвергается столп воды. Художник видит эти мощные водные потоки темно-синими — в цвете меланхолии, в цвете всепоглощающей стихии, повергающей в ужас и оцепенение. Акварель была создана в тот самый год, когда крестьяне проиграли свою «последнюю битву». Дюреру принадлежит проект памятника восставшим в виде столпа, составленного из атрибутов сельского труда, на пьедестале дата — «1525», а венчает столп фигура крестьянина с вонзенным в спину мечом, сидящего в позе Христа-мученика или Меланхолии**.

Современный художник Вернер Тюбке в своем монументальном панорамном полотне (1976–1988) для музея во Франкенхаузене запечатлел сцены из истории Крестьянской войны в Германии. По всеохватности пространства и масштабности оно напоминает картины Альбрехта Альтдорфера, в частности «Битву

Александра Македонского с Дарием» (1529, Старая Пинакотека, Мюнхен). В одной из сцен Тюбке изобразил над войском повстанцев синюю рыбу, освещенную солнцем и звездами (вероятно, при этом он исходил из гравюры в упомянутой книге Рейнсмана); Томас Мюнцер указывает на низвергающиеся воды потопа, которые заливают город, и погрязших в грехах людей.

В истории человечества социальные противоречия и конфликты каждый раз вызывали к жизни



АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР
ПРОЕКТ ПАМЯТНИКА
КРЕСТЬЯНСКОМУ
ВОССТАНИЮ

Гравюра из трактата
«Руководство к измерению»
(Нюрнберг, 1525)

* За три года до смерти художник увидел сон, которым был так глубоко взволнован, что воспроизвел его акварельными красками и сопроводил следующей надписью: «В 1525 году, после Троицы, ночью, между средой и четвергом, я видел во сне, как хлынуло с неба множество воды. И первый поток коснулся земли в четырех милях от меня, с великой силой и чрезвычайным шумом, и расплескался и затопил всю землю.

Увидев это, я так сильно испугался, что проснулся от этого раньше, нежели хлынул еще поток. И первый поток был очень обилен, и часть его упала вдали, часть — ближе. И вода низвергалась с такой высоты, что казалось, что она течет медленно. Но как только первый поток коснулся земли и вода стала приближаться ко мне, она стала падать с такой быстротой, ветром и бурлением, что я сильно испугался, я дро-

жал всем телом и долго не мог успокоиться. И когда я встал утром, я нарисовал все это наверху. Боже, обрати все к лучшему» (цит по: Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. М., 1973. С.60) (примеч. изд.).

** Персонаж гравюры А. Дюрера «Меланхолия» (1514) — вымышленное крылатое существо, погруженное в мрачные размышления (примеч. изд.).



**БРАТЬЯ ЛИМБУРГИ
ПАДЕНИЕ АНГЕЛОВ**

Миниатюра из
«Великолепного часослова
герцога Беррийского»

XV в.

во время Второй мировой войны. Однако причина противоречия кроется в самом человеке: из-за собственного бессилия он сверх меры наделил Бога могуществом и добросердечием, которых теперь от него же и требует.

В мозаике «Христос — Судия мира» в базилике Сант Аполлинаре Нуово в Равенне (VI в.) воссоздано библейское описание Страшного суда, когда Христос «отделит одних от других, как пастырь отделяет овец

представления о «последней битве», о страшной каре, будь то стихия воды или огня. Движение Реформации, в которое были вовлечены и крестьяне, приравнялось — и в теологическом, и в прагматическом плане — к теодицее (гр. *theos* — бог, *dike* — право, справедливость), то есть богооправданию. На вопрос, почему Бог, несмотря на свою доброту и всемогущество, допускает зло и несчастья, отвечал уже Сократ, но наиболее последовательно это сделали стоики, а Эпикур очень точно сформулировал противоречие: или Бог хочет устранить зло и не может, или может это сделать, но не хочет.

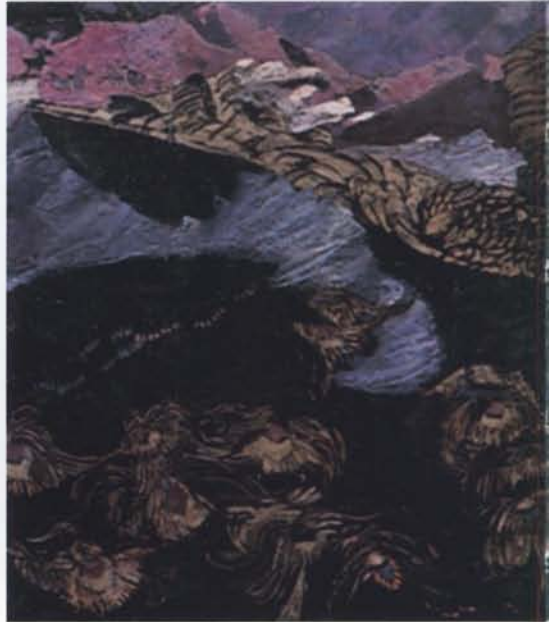
Зло на земле приписывалось женщине — древнегреческой Пандоре, открывшей сосуд с несчастьями и выпустившей их на волю, или Еве, сорвавшей плод с Древа познания, из-за чего Адам и Ева были изгнаны из Рая. Теодицея присутствует уже в Ветхом Завете, и она все еще болезненно актуальна. Евреи, которые вели со своим Господом бесконечный диалог, спорили с ним, и сегодня упрекают его в том, что он допустил холокост



БРАТЬЯ ЛИМБУРГИ
ПАДЕНИЕ АНГЕЛОВ

Миниатюра из
«Великолепного часослова
герцога Беррийского»
Фрагмент

от козлов; и поставит овец по правую Свою сторону, а козлов — по левую. Тогда скажет Царь тем, которые по правую сторону Его: придите благословенные Отца Моего, наследуйте Царство... Тогда скажет и тем, которые по левую сторону: идите от Меня, проклятые, в огонь вечный, уготованный диаволу и ангелам его... И пойдут сии в муку вечную, а праведники в жизнь вечную» (Матфей 25: 32–46). В христианстве значение левой, греховной стороны и правой — праведной, справедливой — определяет цвет: одеяния праведников — ярко-красные, одеяния грешников, неправедных — синие. Скорбный женский синий цвет приобретает негативный смысл, становясь цветом грешников, провинившихся и еретиков: на картинах и книжных иллюстрациях они изображались в синих



одеждах. И нимб сам по себе еще не означает святости, нимб есть и у дьявола, и у Иуды, но цвет его, как правило, темно-синий или черный. Участие Ангела тьмы, *angelus tenebrarum*, в сцене Страшного суда на этой равнинской мозаике вполне оправдано, поскольку это и суд нравственный. Здесь синий мог быть и стал цветом Дьявола, пытающегося свернуть человека с праведного пути и принудить его к неповиновению Богу.

Мятежный Люцифер-Светоносец и другие падшие ангелы были низвержены на землю и отправлены в ад. Эта картина ярко запечатлена на одной из миниатюр «Великолепного часослова герцога Беррийского» (Музей Конде, Шантийи), где Бог, увенчанный тиарой и со сферой (земным шаром) в руке, выносит приговор ангелам-вероотступникам, и они, поверженные, падают с темно-синих небесных высот на синевато-серую землю. Вертикальная ось изображения соединяет и одновременно разделяет два мира, два полюса — божественный и дьявольский. Образно этим выражена и смысловая двойственность синего



цвета: вверху он темный, насыщенно-синий, небесный, божественный, внизу — синеватый, дьявольский, демонический.

Верх и низ, передний и задний планы, север и юг, восток и запад — это лишь некоторые направления, или «оси», построения композиции архитектурных и живописных произведений, рельефов, скульптурных групп или отдельно стоящих статуй, которые несут в себе важную смысловую информацию. Ева стоит по левую руку от Адама, то есть на женской стороне; мать, будь то Исет/Исида или Мария, поддерживает ребенка левой рукой — ближе к сердцу, стороне любви. Иконография отражает житейский опыт: правая рука оставалась свободной для работы. Если ребенка поддерживали правой рукой, эта рука считалась праведной. Правая рука держит оружие, левая — щит, ею обороняются и одновременно ее скрывают плащом; любовную рану причиняют левой рукой. В иконографии и композиционных принципах современного искусства эти значения сторон и направлений, формы и цвета

МИХАИЛ ВРУБЕЛЬ
ДЕМОН ПОВЕРЖЕННЫЙ

1902

СИНИЙ — ЦВЕТ ЖИЗНИ И СМЕРТИ
МЕТАФИЗИКА ЦВЕТА



ЭМИЛЬ БЕРНАР
БЛАГОВЕЩЕНИЕ

1889

не утрачены; иногда эти значения очевидны и легко «читаются», иногда нуждаются в расшифровке.

Цвета связаны со странами света, хотя способность ориентироваться по розе ветров и утрачена; они входят и в состав топонимов. Названия левых и правых притоков рек, южных и северных морей, земель и их обитателей различались по цвету с точки зрения их местоположения: Белый Буг (северный), Белое море (северное), Белоруссия (Белая Русь), белые сербы (северные), Белый Майн (северный), Красный Майн (южный), Черное море (южное). Золотая Орда Чингисхана, полчища которой дошли до Моравии,

после завоевания восточных территорий Азии была переименована в Синюю Орду, потому что синий цвет, ассоциировавшийся с Востоком, был там очень значим¹⁷. Цвета стран света — это и цвета ветров и их символов, например, на картах, которые раньше не всегда были ориентированы на север и отражали взгляды и представления своего времени.

По своей величественности, красоте и драгоценности синяя мантия несколько не уступала торжественной пурпурной, алой или темно-красной мантии правителя. В синей царственной мантии восседает на троне Соломон на миниатюре из Вышебродской библии (рубеж XIII–XIV вв., Государственная научная библиоте-



тека, Ческе-Будеевице), синюю мантию носили Карл Великий, Генрих II и Карл IV. Последний изображен в ней с Вацлавом IV и моравским маркграфом Йостом на миниатюре Вацлава из Йиглавы в Оломоуцкой правовой книге (1430, Городской архив, Оломоуц).

В Библии не упоминается ни о синей, ни о красной одежде Марии. Она была избранной, но простой и бедной женщиной, одеяния цвета пурпура, ультрамарина или индиго были для нее недоступны. Только после Третьего Вселенского собора в Эфесе в 431 году, когда Марию стали почитать как Богородицу, были канонизированы цвета ее облачения, похожего на одеяние римской матроны. В нем Мария предстает на мозаиках и иконах, его напоминает и полоса ткани, хранящаяся в кафедральном соборе в Шартре, — покров Девы Марии, одна из величайших реликвий христианства*.

РОБЕР КАМПЕН
БЛАГОВЕЩЕНИЕ
Центральная часть Алтаря
Мероде
1427–1428

* По одной из версий, Карл II Лысый в 876 г. распорядился перенести в кафедральный собор в Шартре находившуюся в Ахене Sancta camisia «святую сорочку», полученную его де-

дом Карлом Великим в дар от византийского императора Константина Багрянородного. Она представляет собой полосу ткани длиной около 2 м; по преданию, именно этот покров

был на Марии в момент рождения Иисуса Христа. Документально подтверждено, что ткань относится к I в. и происходит из Палестины.



ГЕРАРД ДАВИД
ОТДЫХ НА ПУТИ
В ЕГИПЕТ
Около 1510

Поскольку Мария была почитаема как Царица Небесная, к ней соответственно относили атрибуты и символы высшей светской власти и оба монархических цвета — красный и синий. В западнохристианском искусстве нижнее облачение Марии было, как правило, красным, а верхнее — синим в знак того, что человеческая, земная суть Марии укрыта высшей небесной синевою. По восточнохристианской — византийской — традиции, напротив, нижнее облачение Богородицы — синее, а верхнее — красное; синий цвет здесь символизировал божественную сущность Марии, тогда как красный — ее человеческое начало¹⁸. Конечно, существуют отдельные иконографические особенности и отступления от образ-

ца, обусловленные временем, территорией, религиозными, а иногда и материальными причинами. В Нидерландах XV века в повседневной жизни, а значит и в живописи, высоко ценился красный цвет светского и духовного облачения, именно поэтому нидерландские мастера Ян ван Эйк и Дирк Баутс отдавали предпочтение красному цвету одеяний Марии. Целиком в красном предстает Мария в сцене Благовещения на центральной створке Алтаря Мероде работы Мастера из Флемаля (Робера Кампена) (1427–1428, Музей Метрополитен, Нью-Йорк). Состоятельный купец Джованни Арнольфини, написанный его другом Яном ван Эйком, также в красном. В те времена красный был цветом одежды людей из богатых сословий, он свидетельствовал об их высоком социальном положении. Красное одеяние Марии также подчеркивало ее исключительность, но — духовного характера. (Особое расположение к красному цвету в Нидерландах объясняется в том числе и выращиванием крап-па, или марены красильной, *Rubia tinctorum*, весьма



распространенным и прибыльным занятием. Красная краска, получаемая из корней этого кустарника с желтыми цветками при точном соблюдении семнадцати технологических операций, была известна уже персам, египтянам, римлянам.) В красном плаще поверх синего одеяния предстает Мария на картине Мастера Вышебродского алтаря «Благовещение» (до 1350, Национальная галерея, Прага), в синем плаще и красном платье — в «Райском саду» Верхнерейнского мастера (ок. 1410, Государственный институт искусств, Франкфурт-на-Майне).

Земное и небесное в символике красок иногда выступают как единое целое, цвета облачений соседствуют, один из них оказывается верхним, другой — нижним. Так, красное покрывало Марии может быть

ДИПТИХ УИЛТОНА

Около 1400



ПАБЛО ПИКАССО
МАТЬ И ДИТЯ
1901

изображена заказчица — герцогиня по имени Мария заняла место самой Марии. Тем самым достоинства Богородицы, ее чистота, воздержанность, скромность и истинная любовь переносятся на заказчика. Подобная идентификация достигается благодаря не только сюжету, но и синему цвету, при посредничестве которого уже в своей земной жизни герцогиня как бы возносится до небесных высот. Еще более убедительно символика синего цвета, сопрягающего земные события с небесными, выражена в диптихе Уилтона (ок. 1389, Национальная галерея, Лондон). На левой створке мы видим коленопреклоненного английского короля Ричарда II, который вместе со своей свитой обращает взор к Мадонне, изображенной на правой створке. Она, одетая в синее, стоит на лужайке с синими цветами, ее праведная правая рука поддерживает младенца; вокруг нее одиннадцать синих ангелов — это число сразу же ассоциируется с числом апостолов,

подбито синей тканью, как это выглядит на картине Мастера Тршебоньского алтаря «Роудницкая Мадонна» (ок. 1385, Национальная галерея, Прага) и на миниатюре «Распятие» на титульном листе Служебника Зигмунда Кнаба (ок. 1380, Городской архив, Брно). Точно так же и красное одеяние Христа иногда подбито синим, а синее — красным.

С Марией в образе Царицы Небесной иногда идентифицировались заказчики алтарных картин и миниатюр, к этому могло располагать сходство имен или сюжет произведения. Так, на миниатюрах Молитвенника из Гельдерна, составленного около 1415 года в мастерской монастыря Мариенборн близ Арнхайма, в уединенном огороженном саду (который определяется как *hortus conclusus*, то есть закрытый сад Марии) за чтением в раздумье

разумеется, без Иуды. Особое расположение небесных сил подчеркивает не только синий цвет, объединяющий всех персонажей, но и бусы на ангелах из коробочек луговика дернистого — в те времена излюбленное украшение придворной знати, и белые оленята, вышитые на их одеждах, — белый олененок был личным королевским знаком. Жан Фуке в правой части так называемого «Меленского диптиха» (ок. 1456, Королевский музей изобразительных искусств, Антверпен) представил в образе Мадонны Агнессу Сорель, возлюбленную короля.

Для средневекового культа Богородицы синий цвет очень характерен. На картинах это цельный, чистый, «незапятнанный» цвет, он недосыгаем, как само небо, и полностью соответствует образу Девы Марии, не опороченной зачатием, — в этом смысле она была антиподом Евы и ее грехопадения. Цвета облачения Марии — небесная синева в гармонии с красным — были общеприняты в искусстве западноевропейского Средневековья, они встречаются в миниатюре и алтарной картине, в витраже и скульптуре.

Уже в XII веке на витраже, украшающем окно южного нефа собора в Шартре, названное «La Belle Verrière» («Прекрасное окно»), Мария предстает как Царица Небесная, и синий цвет ее облачения напоминает о горних высях Духа Святого. Этот иконографический тип сохраняется и в позднем Средневековье; так, на алтарной картине Стефана Лохнера «Мария в беседке из роз» (1440-е гг., Музей Вальраф-Рихартц, Кёльн) необыкновенной чистоты лазурно-синий цвет одежд Богоматери олицетворяет высшую небесную духовную силу.



ХАИМ СУТИН
МАТЬ С РЕБЕНКОМ
Около 1942



ЖАН ФУКЕ
МАДОННА С МЛАДЕНЦЕМ
Правая часть Меленского
диптиха
Около 1456

Синий цвет имеет глубокую смысловую связь и с другим символом верховной власти. Это — лилия, воспринимавшаяся как дерево и издавна изображавшаяся вместе с Древом жизни, нередко заменяя его. В Древнем Египте она была эмблемой царской власти, священным цветком фараонов и жрецов. Лилия украшает диадему византийской императрицы Евдокии (Национальный музей, Неаполь); начиная с эпохи раннего Средневековья она украшала троны, короны и мантии христианских правителей, служила наверху скипетров. Лилия имеет непосредственное отношение

к Библии, где она упоминается как принадлежность культа и украшение храма — колонны перед входом в храм завершались капителями, выполненными в виде лилий. Спинку трона, скипетр и корону Карла II Лысого также украшали лилии как символ того, что королевская власть получена от Бога. Миниатюра из «Часослова герцога Бедфорда» (ок. 1429, Британская библиотека, Лондон) иллюстрирует легенду о вручении золотой лилии, вышитой на синем платке, Хлодвигу I, королю салических франков*. По указанию Бога ангел, его посланник, передает высочайший знак власти Хлодвигу, и тот по воле Божией становится земным правителем¹⁹. Обращенный в христианство Св.Ремигием, реймским архиепископом, Хлодвиг был помазан маслом, по легенде, принесенным с неба голубкой. Сосуд со священным маслом (миром) хранится как реликвия в кафедральном соборе в Реймсе, который с тех пор — по воле Божией — стал коронационным собором французских королей. Эту волю и власть Всевышнего символизирует синий цвет фона для золотых



ПАВЕЛ ФИЛОНОВ
БЕГСТВО В ЕГИПЕТ

1918

*САЛИЧЕСКИЕ ФРАНКИ (западные, нижние, приморские; от кельтск. *sal* — берег) — одно из западногерманских племен франкской группы, обитавшее к середине IV в. по побережью Северного моря от устья Рейна до Шельды в низовьях Рейна (примеч. изд.).



СТЕФАН ЛОХНЕР
МАДОННА
В БЕСЕДКЕ ИЗ РОЗ
1440-е

и серебряных лилий, цвет Божественного Владыки, Царя Небесного, ему единственному подчиняется земной правитель. Синий цвет королевских мантий, к примеру, великолепной, расшитой золотыми звездами мантии короля Генриха II (середина XII в., Епархиальный музей, Бамберг) — это, несомненно, апелляция правителя к Богу и его воле. Но геральдическая лилия на синем фоне предназначалась не только для мантии правителя; синее сукно с вытканными лилиями использовалось как полог или балдахин над ложем короля, лилиями была украшена и попона его коня на турнирах. Синий цвет и лилии везде и всегда должны были напоминать о божественном происхождении власти, ее вечности на земле, равно как и вечности власти Божией на небесах. Такое осознание власти монарха как высшей силы сохраняется и в более позднее время, даже при демократических формах правления. В Чехии, например, исторические и государственно-

правовые связи с монархией не прерывались вплоть до 1918 года, когда была образована Чехословакия. В Синем кабинете Т.Г.Масарика в Музее освобождения Праги об этом напоминают и узор из лилий на текстильных обоях, взятый с надгробного покрыва Карла IV Люксембургского, и сам цвет этих обоев.

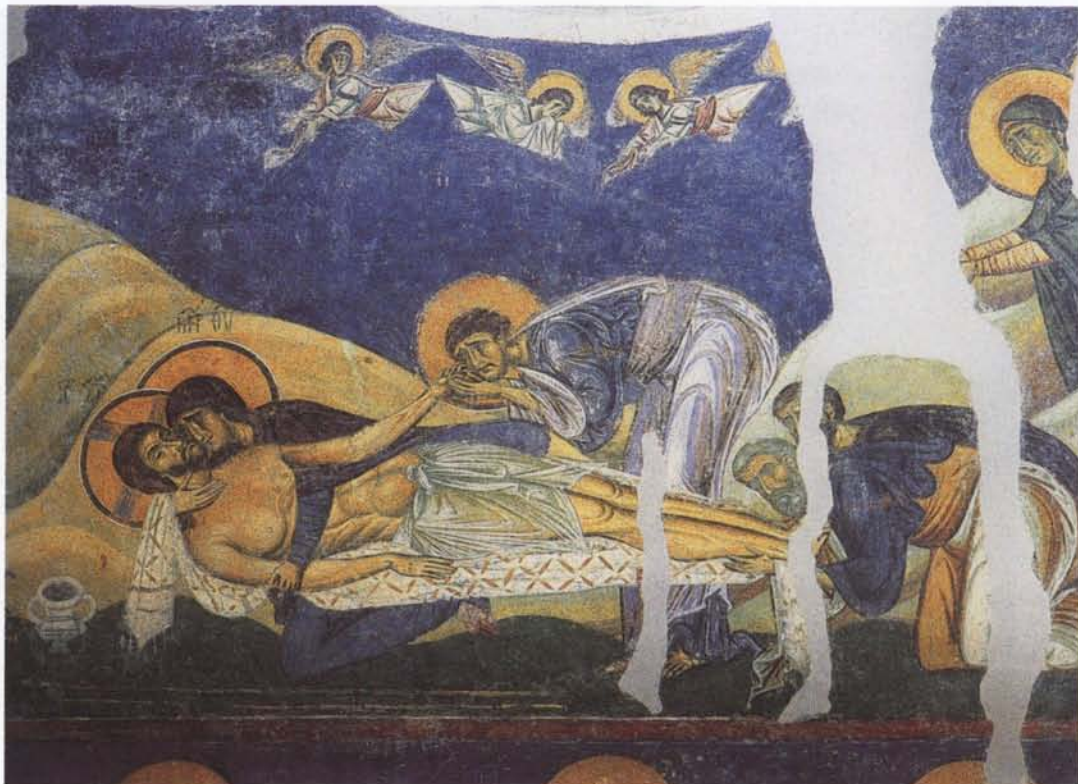
С космосом, лоном Богородицы, иногда отождествляется шатер, или скиния, считавшаяся жилищем Господа и символом Марии. Иудеи, не верившие в какие-либо магические явления, отрицали и магическое действие синего цвета. Свойством защищать, охранять, как и некоторыми другими, этот цвет был наделен уже в Средние века, например, в объяснении

БОГОМАТЕРЬ
С МЛАДЕНЦЕМ

Витраж «Прекрасного окна»
собора в Шартре

Около 1200

Франция



ОПЛАКИВАНИЕ

Фреска церкви
Св. Пантелеимона
в Нерези

XII в.

Сербия

отдельных событий и явлений в Библии. Руфь, которая пришла за Воозом, отвечает на его вопрос о том, кто она: «я Руфь, раба твоя, простри крыло твое на рабу твою, ибо ты родственник» (Книга Руфи 3: 9). В миниатюре из Библии Вацлава IV Руфь изображена спящей у ног Вооза, она прикрыта его одеждами — синими с зеленой подкладкой: это символ защиты (синий цвет) и надежды (зеленый). Надежда оправдалась: Руфь стала женой Вооза²⁰.

Темно-синий — цвет меланхолии. В миниатюре Парижского служебника (начало XV в.) темно-синее одеяние Марии характеризует ее как Мать скорбящую, страдающую, *Mater dolorosa*. Этот цвет и в народе воспринимался как цвет печали, скорби и сострадания. Мотив защищающего облачения, принятого в средне-

вековом обычном праве*, вероятнее всего, исходит от монахов-цистерцианцев и впервые встречается в сочинении «Dialogus Miraculorum» («Беседы о чудесах»), написанном в XIII веке Цезарием Гейстербахским. По легенде, которую приводит автор, Мария взяла под свою защиту всех умерших монахов и монахинь ордена цистерцианцев, прикрыла их своим плащом — библейским «крылом», которое прикрыло и Руфь. Этот синий плащ преобразил Марию: в защищающем облачении она превратилась в Мать сострадающую — Mater misericordiae. Право носить такое облачение было привилегией высокопоставленных дам, которые благодаря ему могли предоставить прибежище несчастному, защитить от наказания бедняка или менестреля, если те вдруг нарушили закон или какие-либо правила.



В византийском искусстве за тысячелетний период его истории сим-

волические значения отдельных цветов претерпевали изменения, связанные, прежде всего, с отходом от объемности изображения, становившегося все более плоскостным. Новое понимание формы и цвета повлияло не только на развитие настенной живописи и миниатюры, но и выявило особое значение рельефа и мозаики, где плоскостность и могла проявиться в первую очередь. На смену пластически-осязательному художественному мышлению и «чувству формы», свойственным античности, приходит новое «чувство плоскости». Между тем колористическое богатство

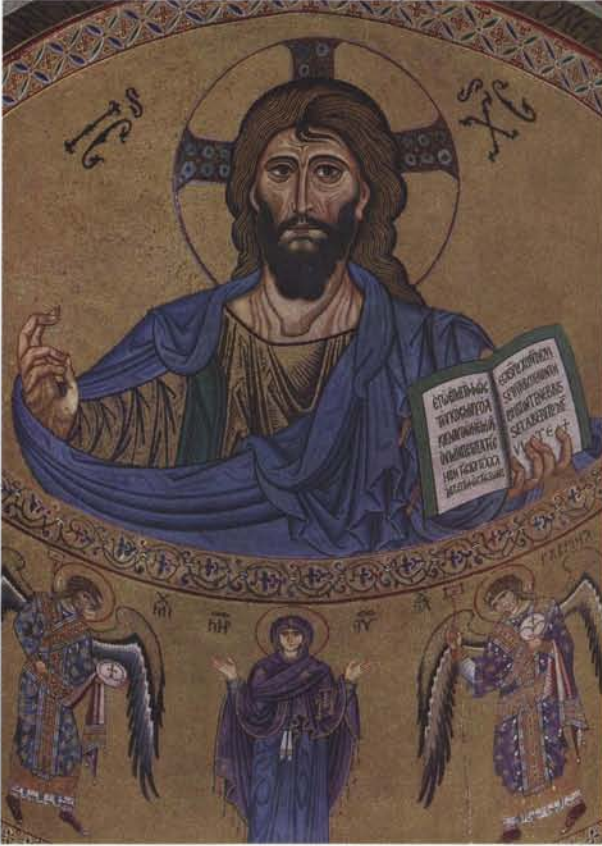
АНГЕЛ

Фрагмент фрески
«Воскресение» церкви
Воскресения в Милешеве

Около 1235

Сербия

*ОБЫЧНОЕ ПРАВО — совокупность стихийно возникающих неписаных норм — обычаев (правил поведения), санкционированных государственной властью (примеч. изд.).



ХРИСТОС ПАНТОКРАТОР

Мозаика апсиды собора
в Чезалу на острове Сицилия
XII в.

Юстиниан I и Феодора на мозаике храма Сан Витале (VI в.) в Равенне. В пурпурных одеяниях предстает и Иисус Христос; в облике Пантократора (Вседержителя) он — в золотом (светлом, киноварно-красном), то есть светящемся, облачении и синем плаще-гиматии*. Поверх синего облачения Марии надето красное. Эти цвета символизируют божественное начало, как и в западном христианстве. Мария, Христос и ангелы, пребывающие на земле, иногда изображались

палитры, которым изначально отличалось византийское искусство, было источником серьезных разногласий, поскольку часть theologов видели в этом отход от духовности. В теологических рассуждениях, лежавших в основе творчества, особое значение придавалось синим и золотым фонам изображений, рассматриваемым — в духе идей неоплатоников — как излучающие божественный свет. В Мавзолее Галлы Пладиции или баптистерии Православных (V в.) в Равенне синий фон мозаик был для верующих олицетворением животворящего духовного Света, который приобщал их к небесным деяниям, открывая мистический путь Богопознания.

В восточнохристианском искусстве также различали оттенки пурпура — пурпур красный (цвета киновари) и пурпур синий (фиолетовый). И тот и другой были предназначены высочайшим и достойнейшим персонам на земле — божественным императору и императрице. В пурпурных мантиях изображены

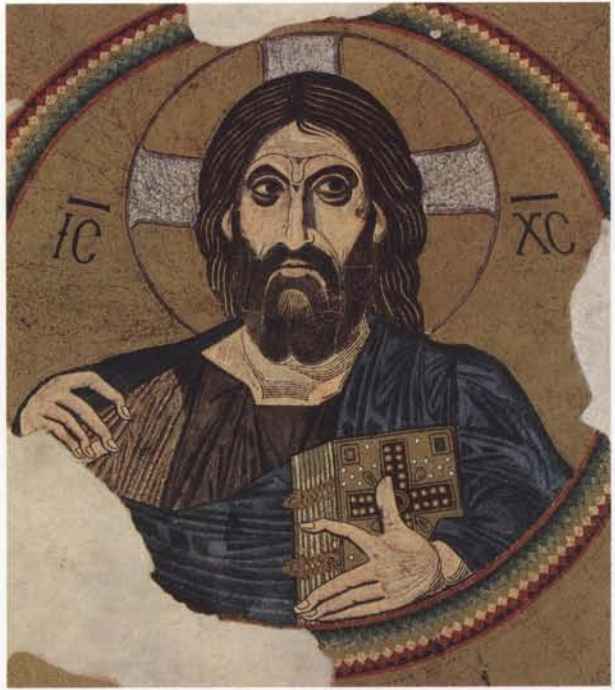
*ГИМАТИЙ — верхняя одежда у греков в виде прямоугольного куска ткани, которую использовали как плащ, надевая на хитон или на обнаженное тело (примеч. изд.).

с небесно-синими нимбами. Синий — цвет горнего мира, красный — земного, черный — цвет ада, поэтому в византийском искусстве нимб у Иуды бывает черного цвета.

Темно-синий цвет фона на мозаиках V века усиливал сияние золотых монограмм Христа и крестов. В следующем столетии в больших храмах встречаются преимущественно золотые фоны как олицетворение Божественного света, а темно-синие, символизовавшие бесконечность пространства, — в небольших святилищах. Традиция синих фонов вновь возрождается на исходе Средневековья, когда в распавшейся и обнищавшей Византийской империи золотые мозаики стали редкостью. В восточнохристианском искусстве, в отличие от западнохристианского, синий фон сохранил положительное

значение, связанное с божественным началом, светом, бесконечностью пространства, вечностью и особенно отчетливо — с водой, о чем свидетельствует возведение многочисленных баптистериев и их убранство. К синему близок сине-зеленый или зеленый цвет, который ассоциировался с представлениями о райских растениях, с надеждой на спасение и вечную жизнь. Это значение приносилось и в реальную жизнь: будущий преемник правителя, еще не обладающий законными правами на власть, должен был писать зелеными чернилами — в знак того, что его надежды на получение этой власти осуществляются. Зелеными чернилами писал и наместник императора, пурпурные же чернила оставались исключительной привилегией императора.

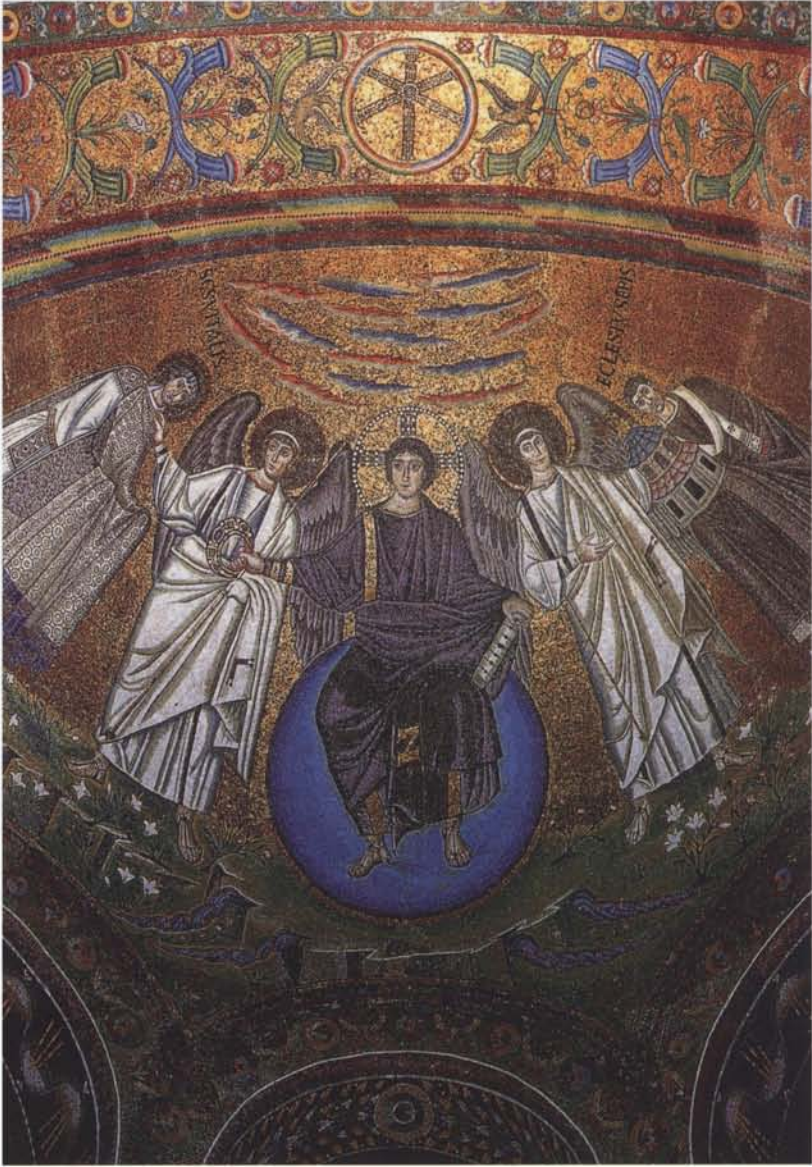
В византийском искусстве отражено видение мира внутренним зрением, и доказательством того, что такое зрение реально и истинно, служит прежде



ХРИСТОС ПАНТОКРАТОР
Мозаика купола церкви
Успения Богоматери в Дафни,
Греция

Около 1100

СИНИЙ — ЦВЕТ ЖИЗНИ И СМЕРТИ
МЕТАФИЗИКА ЦВЕТА

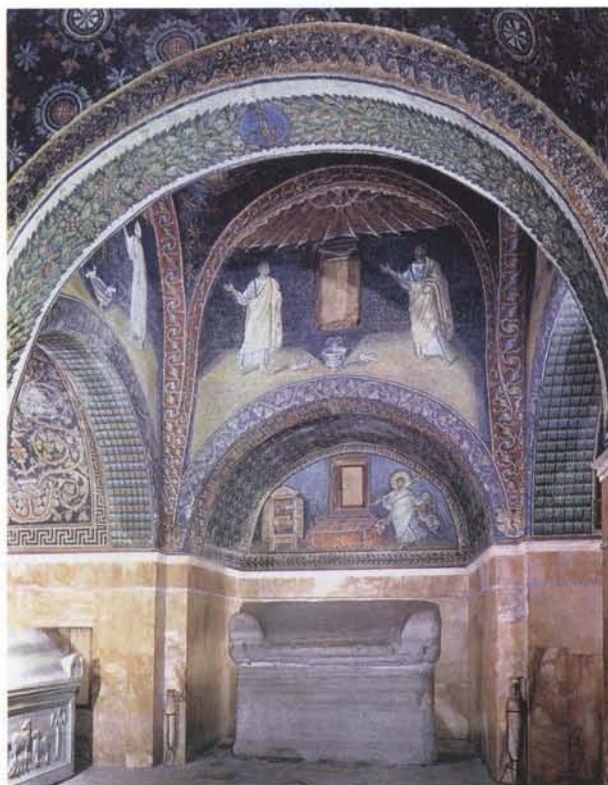


**ХРИСТОС ЕММАНУИЛ,
ПЕРЕДАЮЩИЙ КОРОНУ
СВ.ВИТАЛИЮ**

Мозаика апсиды храма
Сан Витале в Равенне

VI в.

всего мозаика. Православное богослужение — это скорее праздник, нежели наставление в вопросах веры; священные образы, все предметы и атрибуты культа указывают на причастность верующего космосу. Став человеком, Бог стал изобразим, и лик Божий может быть запечатлен линиями и красками — основываясь на этом утверждении, искусство в видимом образе делало реальным, осязаемым то, в чем убеждала вера, и потому золото икон, темно-синие фоны мозаик и росписей свидетельствуют о глубине внутренней веры человека. Размышление и созерцание были характерны и для византийского искусства, и для западноевропейского искусства раннего Средневековья, в ту пору еще не подвергавшего веру сомнению. Под влиянием искусства христианского Востока сформировался особый род живописи — книжная миниатюра, следующая итаलो-визан-



МАВЗОЛЕЙ ГАЛЛЫ
ПЛАЦИИИ В РАВЕННЕ

Интерьер

V в.

тийским образцам, и прежде всего линейности декоративного приема «мокрой складки»*, а также традиции миниатюр на синих фонах как отголоска ранневизантийских синих мозаичных фонов. Примером искусства, развивающего эту традицию, служат миниатюры Библии из аббатства Бери Сент Эдмондс (1130–1140, Кембридж).

Связи византийского искусства с Востоком были более тесными и оживленными, чем это казалось еще в начале XX века; на византийской территории Малой Азии начинались и завершались великие

*Художественный прием, распространенный в монументальной живописи, миниатюре и скульптуре эпохи Средневековья, при котором драпировка, облегающая фигуру, моделируется с помощью многочисленных жестких складок, имитируя мокрую ткань (примеч. изд.).



РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО

Мозаика церкви Успения
Богородицы в Дафни, Греция

Около 1100

торговые пути, самым знаменитым из них был Шелковый путь. По нему в обоих направлениях передвигались караваны с товарами, а вместе с ними — новые идеи, новые образы и традиции, до тех пор, пока эти взаимосвязи не были прерваны мусульманскими завоеваниями.

Сюжеты восточнохристианского искусства отражают близкие ему исторические реалии. Так, мотив рождения Христа с изображением пещеры, весьма распространенный в византийском искусстве, имел непосредственное отношение к повседневной жизни: пещера нередко использовалась как хлев.

Библейское событие обнаруживает связь с реальной действительностью, но вместе с тем напоминает мифы о рождении других богов, также появившихся на свет в пещерах. На Крите в пещере горного массива Ида родились Зевс и его сын Дионис. Мифологические представления греков, согласно которым пещера — это вход в преисподнюю, в подземное царство Аида, восходят к древнейшим дохристианским временам; впоследствии они соединились с христианскими представлениями о пещере как тьме, отдаленной от Бога. Зевс и Дионис, через своих матерей Рею и Семелу, были связаны с Матерью-землей. И не случайно в византийском искусстве пещера изображалась в виде расселины в земле, перед которой на красной подстилке овальной формы возлежит Богородица. Именно так изображена пещера на мозаике «Рождество Христово» (ок. 1100) в церкви Успения Богородицы монастыря в Дафни (Греция). Пещера — лонно, где вызревает и в крови рождается жизнь, но одновременно это и всепоглощающая тьма потустороннего мира. Неизменно подчеркивается, что рождение Иисуса в пещере — это появление его из лона матери. Иконографический тип Марии в гроте или Марии в скалах был достаточно распространен в западно-

европейском искусстве — «Мадонну в гроте» (1483 — ок.1490, Лувр, Париж) написал Леонардо да Винчи. Великая Мать постепенно превратилась в христианскую Богородицу, и на Третьем Вселенском соборе в Эфесе Церковь торжественно подтвердила Богоматеринство Пресвятой Девы. И именно в Эфесе до середины IV века находилось одно из семи чудес света — храм Артемиды Эфесской, считавшейся одним из воплощений Великой Матери.

В византийском искусстве одежда, защищая человеческое тело от холода и жара, как доспехи защищают его от ран, словно отделяет тело, а значит и дух, от внешнего мира и одновременно — от представителей иных социальных групп. Переодеванию, маскам, нарядам приписывалась магическая сила, переносившаяся на тех, кто носил эти наряды. Монашеская одежда (облачение с капюшоном), скрывающая лицо и тело, в Византии была серой или коричневой, то есть лишенной многоцветности мирской жизни. Нагота в византийском понимании означала брошенность на произвол судьбы, пребывание в бедности, духовную нищету;

от греческого культа обнаженного тела в христианстве остались лишь обнаженный торс, босоногая фигура и обряд омовения ног. На изображениях, относящихся примерно к 1000 году, Христос одет в пурпурный коллобий*, закрывающий все тело, в сцене Осмеяния на нем



ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ
МАДОННА В ГРОТЕ

1483 — ок.1490

*Род узкой тунки, ниспадавшей до пят, с рукавами по локоть или без рукавов (примеч. изд.).

СИНИЙ — ЦВЕТ ЖИЗНИ И СМЕРТИ
МЕТАФИЗИКА ЦВЕТА



РОГИР ВАН ДЕР ВЕЙДЕН
РАСПЯТИЕ

Центральная часть триптиха

1440–1445

такое же облачение, но без рукавов. Длинные одежды скрывают тело Марии; ее мафорий, как уже говорилось, — темно-синего цвета, в поздневизантийском искусстве — пурпурного; длинные белые хитоны и гиматии окутывают ангелов.

«Книга живописи с горы Афон»*, ставшая ценным пособием для иконописцев, не только содержит рецептуру и описание технических секретов иконописного ремесла, но и раскрывает смысл образов и отдельных элементов изображения, особенности их исполнения. Так, например, киворий (балдахин), представляющий собой сень над тронном, алтарем, могилой, источником, купелью, — это небо, как поясняет составивший книгу монах Дионисий. Изображение отождествлялось с натурой, скульптура не «обозначала» святого, не замещала его — она была им; скульптуру умывали, купали, одевали. В таком почитании икон и скульптур коренилось одно из противоречий между

иконоборцами и иконопочитателями; иконоборчество было направлено не столько против искусства, сколько против его идентификации с реальностью. Иоанн Дамаскин, один из самых ярких защитников иконопочитания, считал икону подобием Первообраза, причастной, но не тождественной ему.

Византийский обычай верующих расстилать одежды и покрывала под ногами почитаемого правителя, ибо он не должен был касаться нечистой земли, пришел с Востока (в наши дни его отголоском является



ЯН БАУХ
ПЬЕТА
1942

* Имеется в виду рукописная книга «Ерминия, или Наставление в живописном искусстве, составленная иеромонахом и иконописцем Дионисием Фурнографитом (1701–1755)». В середине XIX в. она была найдена на Афоне о. Порфирием (Успенским) и привезена

им в Россию. Тогда же были осуществлены перевод книги на русский язык и ее издание. См.: Языкова И. Божья пчела российской науки. Ученый монах Порфирий (Успенский) // Истина и жизнь (Москва), 2005, № 12 (примеч. изд.).



АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР
СВ. ИЕРОНИМ
1497

Византийский крестово-купольный центрический храм, сложившийся к 1000 году, воплощал собой законченную объемную модель мира, «монументальный календарь», запечатлевший события Священной, церковной и мирской истории; храм мыслился как пространство, заполненное вечным, неподвижным временем; пространство (Космос) было основополагающим понятием для восточной церкви. Западная церковь ориентировалась на линейное, историческое время, которое началось с Сотворения мира и завершится Апокалипсисом и Страшным судом; эта идея земного «пути» нашла отражение в храмах-базиликах —

ритуал красной ковровой дорожки). В сцене Страшного суда праведники, одетые в белое, находятся по правую руку от Христа — Судии, по левую — грешники, осужденные на муки. В сцене Распятия Богородица также стоит по правую руку от Христа, а апостол Иоанн — по левую, на синем или золотом фоне. В сцене Взятия под стражу Иисус Христос — в белом одеянии, напоминающем о белом жертвенном агнце. Голубь, олицетворяющий Святой Дух, в сцене Благовещения тоже белый; уже в дохристианский период он был символом любви и священной птицей Иштар и Афродиты. Бог и обожествленные существа не отбрасывают тени, они имеют духовную природу и сами излучают свет; у падшего ангела (греч. diabolos — богохульник), сатаны (по-древнееврейски — враг, по-арабски — черт) также нет тени, он сам — мрачная тень и поэтому изображается преимущественно черным. В сцене искушения Иисуса дьявол иногда представлен с темно-серыми или синесерыми распахнутыми крыльями.

вытянутых в плане зданиях с подчеркнутой горизонтальной осью.

Представление о вечном и застывшем космическом времени, замкнутом в самом себе, определяло художественные принципы византийского искусства, которое возвеличивало неподвижность, постоянство, отстраненность от земного мира и таило глубокий символический смысл, заключенный в образах, предметах и отдельных деталях, в форме, цвете и композиции. Так, богатый оттенками синий цвет храма Девы Марии в Фамагусте на Кипре ассоциируется с небом и водой; храм целиком синий: стены, декор, иконостас, даже литургические книги, ведь это — цвет Марии.

Золото в мозаиках, иконописи и миниатюре означало свет; символика золотого цвета глубоко разрабатывалась византийской метафизикой света* начиная с V века. Золото не является цветом какого-либо предмета, оно лишь отражает то, что с ним соприкасается, что воздействует на него извне, — свет.

Золото отражает всевластие Солнца-Света, всемогущество Бога. Освещение, свет, а тем самым и мир (Космос) сливались воедино в золотом сиянии. Золотая (позднее синяя) поверхность мозаик в византийских храмах, не заполненная фигурами и символами, означала светящееся небо, бесконечное пространство и Божью силу, управляющую всем сущим. Мастера ранневизантийского искусства — иконописцы, миниатюристы, мозаичисты — взывали к этой всеобъемлющей силе, покрывая золотой краской руки святых, исцеляющие от болезней, или уста, глаголющие истину или произносящие спасительную молитву. С этим связано и возникновение прозвища святого проповедника Иоанна — Златоуст, а сохранившиеся до наших дней выражения «золотые руки», «золотые слова» означают высокое мастерство, яркую словесную находку.



НИКОЛАЙ РЕРИХ
ПУТЬ УЧИТЕЛЯ УЧИТЕЛЕЙ

1931

*СРЕДНЕВЕКОВАЯ МЕТАФИЗИКА СВЕТА — свод учений о его внеземном происхождении и символическом значении. Ее основу составила неоплато-

нистская иерархия световых явлений, включающая естественный (при этом — тварный) свет и свет сверхъестественный, в свою очередь подразде-

ляющийся на духовный, умопостигаемый и, с другой стороны, вечный, Божественный, возникающий из божественного мрака (примеч. изд.).



СВ. ПЕТР ПРИНИМАЕТ КЛЮЧИ

Миниатюра Книги
евангельских чтений
Генриха II
XII в.

Вопросы соотношения цвета и света возникали уже в древности, их не обошли вниманием и средневековые мыслители, которые воспринимали свет как природную силу, неосязаемую и бесплотную, и видели в нем, а значит и в цвете, возможность приблизиться к божественной сущности. Драгоценные камни рассматривались как сияние вечного Бога и одно из его воплощений. Считалось, что камни несут в себе внутренний свет, но в темноте они не светят: их блеск и сияние зависят от дневного или искусственного освещения, например от пламени свечей. В часовне Святого Креста в замке Карлштейн зажигают 573 свечи. Там, где нет света, неразличим и цвет.

Цвет и свет отождествлялись уже во времена античности, например, в живописной школе греческого города Фивы, и особенно под влиянием художника Полигнота. Техника и материал мозаики усиливали светоносность цвета, а тем самым и силу его воздействия; распределение кубиков смальты в ряды по цветовым оттенкам и расположение их граней создавало тончайшие градации цвета. На полу смальту выкладывали в одной плоскости, а на стенах и сводах — всегда под наклоном, каждую под иным углом, как в мавзолее Галлы Плацидии в Равенне. В разных частях храма отражался даже слабый рассеянный свет. Движение верующих со свечами вызывало эффект игры бликов и мерцания фона и оживляло мозаику; красный цвет как бы выходил на передний план, а синий, отступая, делал тени более глубокими; все это создавало впечатление бесконечности пространства и тем самым рождало тайную надежду увидеть Бога.

В иллюминированных рукописях эпохи Оттонов (лат. *illuminatio* — освещение, придание блеска) преобладают холодные цвета, которые не оказывают яркого эмоционального воздействия, такие как фиолетовый, розовый с фиолетовым оттенком, пурпурный, синий, зеленый; в романской живописи — цвета высокого эмоционального накала, обращенные к чувственному миру, то есть теплые, прежде всего красный, желтый и светло-зеленый. При этом нельзя не учитывать ни умозрительного отношения человека Средневековья к феномену света, ни тогдашней теории и символики цвета, да и просто условий освещения: в темных интерьерах храмов миниатюры можно было рассмотреть лишь при очень слабом свете, который пропускали окна, закрытые марианским стеклом — тонкими пластинами гипса. Слабо пропускали свет и алебастр, и пергамент, и вощенное полотно. Поэтому свет лучины или свечи в храмах, замках и крепостях был просто необходим.

Произведение искусства трактовалось в проповедях как поучительная история, как кладовая сюжетов и художественных деталей, каждая из которых имела свое значение; что означали синий, красный, зеленый, желтый, золото или серебро, было общеизвестно. Самые сложные теологические рассуждения и этические каноны становились понятнее благодаря дорогостоящим витражам, например притча о милосердном Самарянине на витраже южного рукава трансепта кафедрального собора в Шартре или притча о богаче и Лазаре — в медальонах окон хора кафедрального собора в Бурже, запечатленная в красках, обладающих наиболее сильным эмоциональным воздействием — красной, синей, зеленой. В эпоху Средневековья познание Бога было познанием Света; Филон Александрийский определял Бога как изначальный свет, сияние. Свет (греч. *fos*, лат. *lux*) — синоним Духа (греч. *pneuma*, лат. *spiritus*), и они означают божественную силу, наполняющую человека энергией (греч. *energeia*). Эта божественная сила понималась не в сегодняшнем смысле — как нематериальная, чисто духовная энергия. Напротив, это была физическая



ТВОРЕНИЕ
СО ВСЕЛЕННОЙ
И КОСМИЧЕСКИМ
ЧЕЛОВЕКОМ

Миниатюра из «Откровений»
Хильдегарды Бингенской

Около 1230

это таинственные темные бездны; с глубоким синим морем, в зеркале которого отражается дневная и ночная синева всемирного пространства, связана Дева Мария — «морская звезда», *stella maris*.

В западноевропейском искусстве свет ассоциируется с золотом и серебром. Миниатюрист (или иллюминатор* — лат. озаряющий) висбаденского кодекса Хильдегарды Бингенской (1140–1150), известного под названием «*Scivias*» (или «*Sci vias lucis*» — «Познай пути Света», то есть пути Господа)²¹, запе-

сила, чрезвычайно тонкая субстанция. Божественный свет затронул и краски, сообщая им энергию и материальность.

Там, где свет, есть и темнота, и в неоплатонистской метафизике света они — данность: свет, созданный Богом, и свет, Богом еще не созданный, — темнота; и этот еще не созданный свет — тоже Бог. Начало было положено Августином, который своим истолкованием света оказал существенное влияние и на понимание цвета и красок. Фома Аквинский от метафизического умозрения обратился к умознанию познавательному, что, естественно, имело последствия и для понимания многозначности цвета.

Что касается синего — а это цвет не только небосвода, но и моря, — то он разный: цвет воды на поверхности, отражающей свет, отличается от темно-синих вод на глубине. Верхние слои, величественные и видимые глазу, отражают небо и свет, а лежащие ниже воды —

*ИЛЛЮМИНАТОР, в отличие от миниатюриста, исполнявшего «сюжетные» рисунки — миниатюры и завершавшего процесс создания рукописной книги, занимался разрисовкой инициалов и полей рукописи, предварительно работу миниатюриста (примеч. изд.).

чатлел мистическое видение, точно следуя тексту*. В центре миниатюры — мужская фигура, озаренная ярким светом и сверкающим нежно-красным пламенем. Хильдегарда отождествляет свет с Богом-Отцом, огонь — со Святым Духом; мужская фигура — это Христос, олицетворение Логоса. Христос-Логос, воскрешающий дух, облачен в синее, его лицо, руки и ноги тоже синего цвета; он представлен в круглом красновато-золотом поле (Святой Дух), окруженном серебристым сиянием, светом — символом Бога-Отца.

Каждый художник обязан был строго соблюдать условия договора, определяющего расходы на краски и работу в соответствии

с композицией фрески или алтарной картины и срока их исполнения. Специально оговаривалось, где будет находиться картина, а тем самым и особенности ее освещения, то есть земной аспект Света; изображенные сцены должны были соответствовать естественному источнику света, а тени, отбрасываемые фигурами и предметами, — подчиняться ему. Так продуманные во всех деталях картины становились неотъемлемой составляющей пространства храма — явления Нового Иерусалима на земле.



БРАТЯ ЛИМБУРГИ

**БОГОМАТЕРЬ
С МЛАДЕНЦЕМ**

Миниатюра
из «Великолепного часослова
герцога Беррийского»

XV в.

* «Увидела я ослепительный свет, а в нем фигуру мужа сапфирового цвета, сиявшую трепетным пламенем, и вот этот ослепительный свет распространился по сияющему пламени, сияющее же пламя распространилось по ослепительному свету, и оба они — ослепительный свет и сияющее пламя — охватили всю фигуру мужа, слившись в едином потоке света, который вобрал в себя их силу и свойства. И услышала я, как этот живой свет обращается ко мне: «<...> ты видишь нетварный ослепительный свет, свободный от каких бы то ни было недостатков; свет этот означает Отца,

внутри же света Сын возвещает — через форму мужа сапфирового цвета, полностью свободного от несовершенства, зависти или злобы, — что Он был в божественном облике рожден Отцом прежде начала времен, но затем воплотился в земном облике, приняв человеческую природу; Свет этот пламенеет трепетным сияющим огнем, избавленным от соприкосновения с мрачной, бледной смертью; он являет собой Святого Духа, от которого был зачат Первородный Сын Божий, родившийся в земном образе от Девы и просиявший миру светом истинной любви.

<...> Как пламя, горящее единым огнем, обладает тремя свойствами, так и единый Бог существует в трех Лицах. Как это возможно? — Пламя состоит из ослепительной ясности, внутренней мощи и огненного жара: ослепительная ясность необходима, чтобы пламя возгорелось, внутренняя мощь — чтобы оно разгорелось сильнее, а огненный жар — чтобы оно ярко пылало <...>» (Хильдегарда Бингенская. Познай пути, II, видение второе. Цит. по: История красоты / Под ред. Умберто Эко. М., 2007. С. 114, 117) (примеч. изд.).



ВЕРХНЕРЕЙНСКИЙ
МАСТЕР
РАЙСКИЙ САД
Около 1410

В королевском аббатстве Сен-Дени близ Парижа покоились мощи Святого Дионисия, национального покровителя Франции. Здесь был возведен и первый храм во «французском стиле»* — строительные работы начались в 1136 году благодаря усилиям аббата Сугерия. Мистическая интерпретация света, получившая теологическое обоснование в его сочинениях, оказала значительное влияние на архитектуру храма, но наиболее яркое воплощение нашла в витражах

*«ФРАНЦУЗСКИМ СТИЛЕМ» иногда называют готику. Церковь аббатства Сен-Дени считается первым сооружением в готическом стиле, оказавшим определяющее воздействие на развитие французской готической архитектуры (примеч. изд.).

Шартрского собора, где цвет выполнял функции света. В возведении этого собора принимали участие землемеры, математики, теологи, архитекторы, строители, художники, скульпторы, ремесленники и подмастерья. Он стал самым значительным сооружением западного христианства, недаром Огюст Роден называл его «Акрополем Франции». В соборе сохранились 176 витражных окон, уникальных не только по своему художественному исполнению, но и по технологическим особенностям: они должны были выдерживать сильные порывы ветра. Так же как и скульптуры, витражи рассказывали истории из вероучения и разъясняли их жизненный смысл. События, представленные на витраже «Притча о милосердном Самарянине» (ок. 1200), развертываются на одной из трех параллельных плоскостей южного рукава трансепта, рядом с витражами «Изгнание из Рая» и «Христос, вершащий суд». Самарянин покидает Иерусалим через красные ворота, на красном фоне разыгрывается сцена нападения по дороге в Иерихон, как и сцена изгнания Адама и Евы из Рая. Красного цвета также и змей-искуситель, и запретный плод, и ворота, через которые изгоняются совершившие грех Адам и Ева... Одним словом, красный в палитре витражей Шартра — это цвет плохой, «земной», то есть связанный с землей, он противопоставлен небесной синеве. О том, что представляют собой окна с витражами в готическом соборе, сказал аббат Сугерий: «Стеклянные окна — это священная материя, защищающая от ветра и дождя... а это значит, что всё — свет истинного Солнца, каковым является Бог, он излучает свет в сердца верующих... мистическое значение окон... более глубокое, потому что оно превосходит значение слова... чувства надо познать, чтобы скрыть их перед тщеславием мира и открыть дарам Духа...»

Для эпохи Средневековья были характерны острые социальные противоречия, между тем христианская мораль призывала к воздержанности, простоте, скромности, даже бедности тех, кто жил богато и ничуть не собирался от такой жизни отказываться.



ТАНЦУЮЩИЙ ДАВИД

Миниатюра Библии Вивиена
Середина IX в.

злоупотребляют, а церковные праздники перестали освящаться. Люди умирают во грехе, они отказывают в крещении детям и тем самым обкрадывают свою жизнь во Христе». Та церковь, которую создавал Бернар Клервоский, изменилась и перестала существовать, и его разочарование в конце жизни было поистине безмерным.

Катары* в Северной Италии и Южной Франции, в XII веке требовавшие от церкви бедности,

В Евангелии от Матфея Иисус «сказал ученикам Своим: трудно богатому войти в Царство Небесное; удобнее верблюду пройти сквозь игольные уши, нежели богатому войти в Царство Божие... человекам это невозможно, Богу же все возможно» (Матфей 19: 23, 24, 26). Бедность, смирение и аскетизм как жизненный идеал противопоставлялись богатству и светскости церкви, что привело к возникновению реформаторских движений, ересей и сект, к мятежам и вероотступничеству, стремлению по-новому устроить дела мира и веры, к мистике, визионерству и предсказаниям надвигающегося Апокалипсиса. Строгий Бернар Клервоский, противник вероотступников и последовательный защитник римско-католической церкви, по возвращении из Рима в 1145 году сетовал: «У храмов нет своей общины верующих, у верующих нет священников, а у священников отсутствует всякая честь. И все, что остается, это несколько христиан без Христа. Тайнствами

*КАТАРЫ (от греч. *katharos* — чистый, просветленный) — еретическое течение, распространившееся в XI–XIV вв. в Западной Европе (главным

образом в Италии, Фландрии, Южной Франции). Как и балканские богомилы, оказавшие на катаров большое влияние, считали, что католическая

церковь утратила дух «истинного христианства» и не является более хранительницей благодати (примеч. изд.).

отошли от Рима и в своем учении. Они верили в благодетельного Отца, Духа Света, который и был Спасителем, и в Князя Тьмы, создавшего земной мир. Только душа принадлежит Богу, все остальное — Князю Тьмы; Христос-человек был для них лишь ангелом, указывающим путь к спасению. Катары не признавали таинств, прежде всего святости креста, для них он был орудием смерти. Они отвергали крещение водой, их ритуал духовного крещения — *Consolamentum* («Утешение») — совершался книгой и словом. Учение катаров исходило из персидского манихейства, распространявшегося в Западной Европе через Византию и по балканским паломническим путям. В конце концов вероотступники были уничтожены «очистительным огнем», завершив свою жизнь на костре: их



массами сгоняли и бросали в пламя. В марте 1244 года у крепости Монсегюр близ Фуа, на поле, которое было заранее огорожено, чтобы никто не мог предпринять попытки к бегству, были сожжены почти три сотни катаров. В течение нескольких лет инквизиция выслеживала их тайных сторонников, подвергала пыткам, предавала суду и казни. Раскаявшимся катарам даровали жизнь, но их лишали имущества; они вынуждены были преодолевать огромные расстояния, совершая паломничество, чтобы добиться покаяния. На своей одежде они обязаны были постоянно носить христианский символ искупления — большой крест, остававшийся для катаров враждебным орудием христианской веры. Он был желтым — цвета позора.

Вера, ортодоксальная и реформаторская, истинная и еретическая, распространялась с помощью устного слова, проповеди, споров и диспутов; ее отстаивали

СПАС В СИЛАХ
Древнерусская миниатюра
Начало XV в.



ИНИЦИАЛ «В»

Миниатюра из Псалтири
королевы Ингеборг

Около 1210

ность пергамента (лат. *pergamena membrana*) гладкая и белая, внешняя — покрыта волосками, шероховатая и желтоватого цвета. Зачастую пергамент был окрашен в желтый, зеленый, черный, синий или пурпурный цвета. В драгоценный синий и столь же драгоценный пурпур окрашивали только отдельные страницы, содержание которых нужно было выделить; лишь в редких случаях все листы рукописи были цветными, такая рукописная книга называлась пурпурным или синим кодексом. Для окрашивания листов пергамента использовали краски минерального, растительного или животного происхождения, их выбор определялся качеством и ценностью красителя. Неустойчивость к свету не имела большого значения, поскольку миниатюры, инициалы, орнаменты и выведенные черни-

в храмах, университетах, на церковных соборах, в монастырских школах, ибо сочинение, предназначенное для чтения, то есть написанное, было редкостью, доступной немногим. Его можно было лишь одолжить и переписать, но для этого требовалось много времени. К тому же работа переписчика предполагала большие затраты, поскольку текст переносился на дорогой пергамент; для одной рукописи в жертву приносилось стадо овец, стоившее целое состояние.

При дворе короля остготов Теодориха в Равенне пергамент изготавливали примерно до 500 года, в Византии — значительно дольше, на Западе в XI веке его использовали как материал для письма. В XV веке с распространением бумаги и появлением книгопечатания производство пергамента на Востоке прекратилось, это было связано также с завоеванием турками Константинополя. Внутренняя поверх-

лами буквы находились «внутри» рукописи и тем самым были защищены от воздействия света. Страница могла быть окрашена целиком или частично, с одной или обеих сторон. При этом пергамент либо пропитывали краской, погружая в ванну с пурпуром или индиго, либо просто наносили краску кистью. Для тонирования рукописных страниц и создания миниатюр использовались одни и те же краски. Дорогостоящими, но редкими по красоте ляпис-лазурью и индиго были выполнены наиболее важные в смысловом отношении части изображения: мандорлы* Марии и Христа, их облачение, цветы Богородицы. В остальных же случаях использовались более дешевые краски. Синий и пурпур сами по себе, вне связи с предметом изображения, были знаком божественного происхождения, величия, роскоши, как и одеяния владетельных особ, окрашенные в эти цвета.

Обращение в христианство при Меровингах не имело всеобщего характера. Народ в своей массе, по сути, не изменился, по-прежнему царили грубоватые нравы, люди были весьма далеки от духовности новой веры. Сообщества и племена пребывали в движении, прокладывая себе дорогу на новые территории, прибегая к силе. Да и церковь была охвачена вихрем внутренней борьбы. Тем не менее миссионерский пыл, которым особенно отличались ирландские монахи, привел к тому, что разные этнические группы с течением времени все же восприняли античную традицию; будучи пропитана иудейской и христианской верой, она заложила основы средневековой культуры.

Литература, центрами которой были преимущественно монастыри, с VII–VIII веков стала главной духовной силой, способствовавшей формированию культуры, искусства, историографии. Произведения, написанные Бедой Достопочтенным, Бонифацием Майнцским (Винфридом), Алкуином, находятся в русле

* В христианской иконографии — сияние славы, ореол миндалевидной формы (от итал. *mandorla* — миндальный орех, миндалина), в котором изображались фигуры Христа и Богородицы (примеч. изд.).

этого доминирующего направления, но вместе с тем сохраняют достойную удивления самобытность. Авторы демонстрируют смелость в открытом обсуждении событий эпохи и порицании могущественных князей и пап, которые были для них не более значимы, чем последний бедняк. Схоластика, когда-то «служанка теологии» (*ancilla theologiae*), обрела практический смысл. Ей посвящались лекции, ее распространяли, с ней полемизировали, она развивала мышление и способы словесного выражения, в том числе и поэтический. Теолог и философ Фома Аквинский обнаружил поэтический дар, он писал гимны, сочетая стихосложение с практической логикой. Философ-схоластик Пьер Абеляр, который внес весомый вклад в решение дискуссионной проблемы о природе универсалий — общих, отвлеченных понятий, вошел в историю литературы благодаря любовным отношениям с Элоизой и их трагическим исходом. После тайного обручения влюбленных дядя и, вероятно, настоящий отец Элоизы каноник Фульбер приказал оскопить Абеляра. Элоиза удалилась в монастырь, и ее письма Абеляру вошли в литературу как свидетельства и образцы истинной любви. Легенды о короле Артуре и его рыцарях, частично основанные на реальных фактах, ввел в придворную литературу XII века Гальфрид Монмутский, автор монументальной «Истории королей Британии» (ок. 1150). Изображение вассальных отношений, рыцарской и личной преданности, отраженных в «Песне о Роланде», где любовный сюжет как таковой еще отсутствует, в XII–XIII веках получило свое развитие в многочисленных литературных обработках особенно любимой кельтской легенды о Тристане и Изольде; здесь трагическая судьба героев как бы предсказана самим значением цветов и слов (Тристан от лат. *tristitia* — печаль, грусть). Рыцарь Персеваль из «Повести о Граале» Кретьена де Труа наделен мистическими и религиозными чертами, его историю переработал в своем романе «Парцифаль» (1210) миннезингер Вольфрам фон Эшенбах — поэт, одаренный талантом необычайной силы и во многом превзошедший Вальтера фон дер Фогельвейде. К тому же он был

певцом пленительных рассветов, утренних прощаний после ночи любви. Его главное произведение — незаконченная эпическая поэма «Виллехальм», созданная под французским влиянием; она входила в собрание иллюминированных рукописей, принадлежавшее чешскому королю Вацлаву IV²². Король и сам сочинял любовные песни.

На юге Франции в графствах Пуату, Тулуза, в Аквитании и Провансе в XII веке возникла любовная лирика трубадуров, на севере Франции — труверов; поэты и поэтессы переходили от двора ко двору, исполняли свои стихи под музыку, сопровождая себя на струнных инструментах. История литературы сохранила около пятисот имен трубадуров, в том числе и тридцати женщин, одна из них — Мария Французская; сочинение любовных песен не было исключительной привилегией мужчин. В незамысловатых по содержанию стихах, в целом далеких от личностных переживаний, упор делался на внешнюю, формальную сторону, богатство, выразительность и вместе с тем доходчивость языка (в лирике трубадуров различают два поэтических стиля — «темный» и «ясный»); в них воспеваются достоинства Прекрасной Дамы, служение избранной госпоже и верность своему сеньору, моральные и этические принципы рыцарства, звучит и скрытая эротика. Первым трубадуром считается Гильом IX, герцог Аквитанский, искатель приключений не только в крестовых походах, но и в любовных связях; за одну из них папа Римский отлучил его от церкви. Герцог был поэтом, и его двор слыл в то время блестящим центром светской культуры на юге Франции.

Лирика трубадуров была только одним из направлений средневековой куртуазной поэзии, она впитала восточные черты через испанскую лирику, а та, в свою очередь, сформировалась под арабским влиянием. Но в ней прослеживалось также влияние героического эпоса и народных песен придунайских земель и необычайно широко распространенного культа Богородицы. Однако даже Minnesang (нем. Minne — любовь, Sang — песня), любовная песня, отмеченная чертами куртуазности, с конца XII века уже



ВАЛЬТЕР ФОН ДЕР
ФОГЕЛЬВЕЙДЕ

Миниатюра из «Кодекса
Манессе»

XIV в.

к любви в различных социальных группах; его сочинение предвосхищает так называемые «суды любви»*, весьма популярные в Европе в XIII–XV веках. Идеальный рыцарь, доказавший преданность своей избраннице тем, что во время турнира отсек собственный сломанный палец и подарил его боготворимой даме, представлен в автобиографическом произведении «Frauendienst» («Служение дамам») Ульриха фон Лихтенштейна, который вел и теоретические споры на тему рыцарской любви, что нашло отражение в его

не была лирикой непосредственных любовных переживаний. Она прославляет любовь как рыцарский долг, как проявление неукоснительной верности боготворимой госпоже, служение ей. Идеальные любовные отношения были обусловлены характером эпохи и положением неженатых рыцарей; в интересах родовой знати было сохранить свободу младших сыновей от брачных уз как можно дольше, чтобы имущественные притязания, связанные с разделом наследства, не помешали выгодному бракосочетанию.

Ученый клирик и придворный поэт графини Марии Шампанской Андре Капеллан еще в конце XII века составил правила куртуазной любви и изложил их в своем трактате «De arte honeste amandi» («Об искусстве возвышенной любви», ок. 1186), созданном под влиянием Овидия и арабской поэзии. Он запечатлел образ жизни и нравы рыцарского общества второй половины столетия, а также отношение

*Идея средневековых «судов любви» была заимствована из куртуазной литературы, их основу составляет не право, а куртуазные обычаи; «судебные» решения, касающиеся интимных аспектов в отношениях между мужчиной и женщиной и направленные на то,

чтобы сделать эти отношения более совершенными, принимались женщинами знатного происхождения. Автор комментариев к работе нидерландского историка культуры Й.Хейзинги «Осень Средневековья» (М., 1988) Д.Э.Харитонович отмечает, что «суды любви» не явля-

лись «ни в коей мере ни реальным судебным процессом, ни пародией на судебный процесс, но были именно серьезной игрой», «ludum serium» (Хейзинга Й. Указ соч. С.470. Примеч.42) (примеч. изд.).

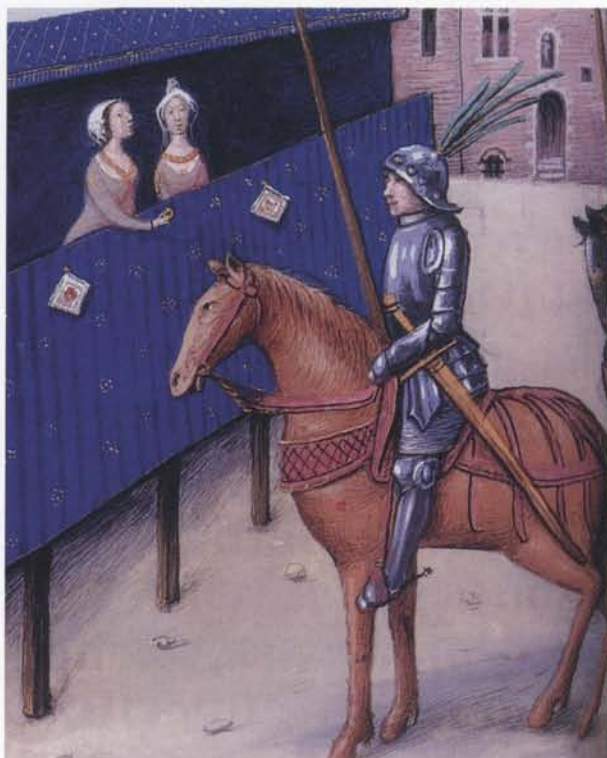
книге «Frauenbuch» («Книга дамы»). Родом из Придунайской области был Вальтер фон дер Фогельвейде, этот странствующий поэт какое-то время находился при венском дворе. Его искусство — свежее, трогательное, непосредственное, но вместе с тем и полное сомнений, ироничное. Народный характер его любовных песен просматривается в том, что поэт не сосредоточен исключительно на служении превозносимой им недоступной Даме: он обращается со словами любви к сердцам женщин и более низкого происхождения. Отсюда берет начало светская поэзия с ее пародиями на возвышенную любовь и интересом к реальным любовным отношениям людей самых разных сословий. Пражский двор, связанный с европейскими династиями, естественно, не остался в стороне от развития французской, немецкой и придунайской любовной поэзии и других форм придворной культурной жизни. В Праге к числу

певцов-поэтов принадлежал Генрих Мейссенский, более известный как Фрауенлоб. Он был выдающимся приверженцем «темного стиля» любовной лирики, основателем певческой школы в Майнце, где и был похоронен. Более тысячи его стихов вошли в рукописный свод «Colmarer Liederhandschrift» («Кольмарские рукописные песни»).

Придворной культуре противостояло творчество, отражавшее реальную жизнь народа; в частности, эту народную культуру создавали бродячие артисты, странствующие нищие студенты, школяры, сбежавшие из церковных и монастырских школ, клирики, разжалованные церковью, или монахи, изгнанные из монастырей. Они существовали бок о бок с отбросами



АЛЬРАМ ФОН ГРЕСТЕН
Миниатюра из «Кодекса
Манессе»
XIV в.



ДАМА ВРУЧАЕТ ПРИЗ ПОБЕДИТЕЛЮ ТУРНИРА

Миниатора из «Больших
французских хроник»

Конец XV в.
Фрагмент

не представлен. Отдельные песни не включались в библиотечные списки потому, что их содержание было уж слишком мирским, порой неприличным, язык более чем откровенным, чересчур чувственным. «*Carmina burana*» — это только один из многочисленных песенных сборников такого рода; однако со временем, так же как любовная придворная поэзия утратила свою прелесть и выразительность, поэзия голиардов** утратила силу своего воздействия. Правда, в XV веке в жизни

общества и часто сами становились таковыми, были насильниками и грабителями; однако многие из них обладали поэтическим и музыкальным даром, подчас грубоватым и откровенным, буйным и суровым, как жизнь, которой они жили. «*Carmina burana*» — название сборника латинских и немецких песен, составленного в XIII веке в Баварии и найденного в начале XIX века в Бенедиктбейренском монастыре*. Это далеко не полное собрание сатирических, любовных, бродяжьих и застольных песен, а также религиозных драм (о Рождестве и Страстях Господних), прославляющих радости жизни и человеческие страдания. Некоторые песни приписываются Вальтеру Шатильонскому, Гуго Орлеанскому, Пьеру Блуаскому, Вальтеру фон дер Фогельвейде, но ряд авторов, бесспорно известных в то время, из-за их сомнительной биографии в сборнике вообще

*В буквальном переводе с латинского «*Carmina burana*» означает «Буранские песни» — от названия монастыря бенедиктинцев в Баварии — *Benediktbeuren*, где, вероятно, и было составлено это средневековое издание. На немецкое происхождение сборника указывает то, что в нем наряду с латинскими текстами встречаются и тексты на немецком языке (примеч. изд.).

**ГОЛИАРДЫ (франц. *goliards* — от провансальского *gualiador* — шутник, мистификатор, или от родственного франц. *gaillard* — «малый», молодой человек), или ваганты (от лат. *vagantes* — бродячие) — в Западной Европе в XI–XIV вв. корпорация «бродячих людей», способных к сочинительству и к исполнению любовных, пародийных, застольных и иных песен или, реже, прозаических произведе-

ний. Однако слово «ваганты» обычно употребляется в более узком смысле для обозначения бродячих поэтов, пользовавшихся в своем творчестве исключительно, или во всяком случае преимущественно, латинским языком — международным сословным языком духовенства (примеч. изд.).

и творчестве Франсуа Вийона она еще раз достигла высшей точки. Франсуа был усыновлен парижским каноником Гийомом Вийоном, который дал ему свою фамилию и, по всей видимости, помог получить достойное образование, но Франсуа предпочел мир трущоб, ставший и его миром. Он был осужден за убийство, избежал наказания, примкнул к преступной парижской банде, снова был пойман и снова избежал виселицы; потом его следы теряются, вероятно, он покончил с собой. Вийон оставил яркий след «Малым завещанием» и «Большим завещанием» — лирикой и мрачными балладами огромной поэтиче-

ской силы, с грубой прямоотой повествующими о душевном состоянии человека, отвергнутого своим временем, восхищавшегося красотой мира, но и страдавшего от него.

Высшее общество устраивала роль пастуха, увлеченного пастушкой, как в пасторальной поэзии, в которой фальшиво изображалась вольная жизнь среди природы, вечная молодость и, конечно, любовь до гроба. Таким образом можно было завуалировать политическую вражду и жесточайшие битвы, преподнося их в виде идиллических картинок. К исходу Средневековья идеалы рыцарской любви и верности уже не воспринимались как своего рода культивирование отношений между мужчиной и женщиной. Идеализация этих отношений представлялась лживым притворством, она не соответствовала действительному положению дел в обществе, сотрясаемом войнами и кризисами. Моралисты и критики снова и снова поднимали вопрос об абортах, о внебрачных детях, от которых часто отказывались, которых подкидывали и даже умерщвляли, что могло произойти из-за расторжения брака или преступления, совершенного одним из супругов.



ЗАВИСТЬ
Миниатюра
из «Романа о Розе»
Начало XIV в.
Франция



ПОСВЯЩЕНИЕ В РЫЦАРИ

Миниатюра
Середина XV в.
ФРАНЦИЯ

Нищенствующие монашеские ордены и отшельничество были наиболее радикальным выражением протеста против разбогатевшей церкви, неприятия распущенности клира, продажности его высших чинов и преклонения перед ними, выкупа индульгенций за собственные грехи. Франциск Ассизский, основатель ордена францисканцев и защитник бедноты, и святая Клара, монахиня и духовная ученица святого Франциска, основательница второго францисканского Ордена (Ордена Св. Клары), предприняли попытки побудить церковь вернуться к изначальной бедности. Бедность была темой переписки основательницы Ордена кларисок в Праге святой Анежки Чешской со святой Кларой и папой Григорием IX. Эффект получился слабым и затронул лишь отдельные монастыри, даже францисканским монахам пришлось отказаться от соблюдения требований «совершенной бедности» — это

оказалось невозможным и внутри одного монашеского ордена. Те же, кто соблюдал эти требования, продолжали умирать от голода и болезней.

Одно из проявлений христианской веры в Средние века — почитание реликвий, напоминавших о деяниях и мученической смерти святых, которые продолжали жить в мощах, «пребывать» среди верующих и излучали чудотворную энергию — то, что невозможно увидеть. Так, например, в Чехии при Карле IV²³ развитие культа реликвий было связано с триумфальным культом королевской власти. В коллекции замка Карлштейн и сегодня хранится солома якобы из виффлеемских яслей, первоначально замурованная в нишу алтаря часовни Св. Креста в Карлштейне. Из замка в Святовитскую сокровищницу (капитул митрополита, собор Св. Вита, Прага) был перевезен Святой Крест Королевства Чешского (1357), именованный коронационным; он выложен изумрудами, сапфирами, рубинами, халцедонами, ониксами, жемчугом и античными геммами и хранит два шипа из тернового венца Христа, деревянную щепку от его креста, гвоздь, которым Христос был прибит к кресту, часть губки, которой его обтирали, и кусок веревки. Забота о святых мощах считалась доказательством религиозности

Карла IV, но вместе с тем и демонстрацией силы королевской власти и государственной политики. Взгляды гуманиста и поэта Франческо Петрарки, с которым Карл IV переписывался и встречался в Италии и Праге (1355), напротив, отражают раздвоенность и перемены в умонастроениях, что было вызвано идеями эпохи Возрождения, изменившими отношение к реликвиям и их почитанию. Джованни Боккаччо открыто высмеивал перо архангела Гавриила, которое тот обронил на землю, благовествуя Марии; Жан Кальвин, деятель Реформации, иронизировал, что от Креста осталось столько дерева, что из него можно было бы построить корабль, а от венца Христа — такое количество шипов, что ими в пору огородить целое поле.

Такое отношение к реликвиям свидетельствует о кризисе вероучения и характеризует в целом духовную ситуацию на рубеже Средневековья и Нового времени.

Перемены в смысловой трактовке «видимых образов» проявились в иконоборчестве Реформации. В Нюрнберге около 1530 года была напечатана гравюра, представлявшая собой скорбное обвинение в стихах, которое «произносят» храмовые картины и скульптуры. Оно адресовано прихожанам, которые раньше почитали эти произведения, молили их о чудодейственной помощи и поддержке, словно те были могущественными божествами, а не их образами. Теперь же вера в недавних идолов подорвана, над ними откровенно глумятся. Стихи сопровождаются изображением сцен выноса картин и скульптур из храма, их сожжения в присутствии и при участии людей, которые ныне поклоняются деньгам и ослеплены жадой



ЭДУАРД I АНГЛИЙСКИЙ
ПРИНОСИТ ВАССАЛЬНУЮ
ПРИСЯГУ ФИЛИППУ IV,
КОРОЛЮ ФРАНЦИИ

Миниатюра из «Больших
французских хроник»

Конец XV в.

СИНИЙ — ЦВЕТ ЖИЗНИ И СМЕРТИ
МЕТАФИЗИКА ЦВЕТА



БРАТЯ ЛИМБУРГИ

АПРЕЛЬ

Миниатора из
«Великолепного часослова
герцога Беррийского»

XV в.

Фрагмент

наживы²⁴. Не только произведения искусства, но и отношение к ним отражали перемены, произошедшие как в самом человеке, так и в его представлениях о жизненных ценностях.

Начиная с XII века синий цвет — эмоционально — воспринимался как цвет верности: верности вассала своему господину, верующего — своей вере в Бога. Возможно, синяя оторочка, кисти, одеяние с бахромой и покрывала должны были напоминать израильтянина о нравственных заповедях Господа. Возникновение рыцарской культуры на юге Франции, с ее преклонением перед женщиной и культом возвышенной любви, способствовало распространению понятия «верность» и на область любовных отношений, были даже установлены их формальные принципы. В светской символике такая верность нередко приравнивалась к религиозной, а куртуазную любовь на протяжении XIV века подразделяли на истинную и неистинную, божественную и мирскую.

Цветовая символика куртуазной любви постепенно приобретает интернациональный характер, она получает распространение не только во Франции, но и в Нидерландах, Германии и Придунайской области, включая Чехию, оказывает свое влияние и на итальянскую придворную культуру. Из красок «стилизованной любви»* и рыцарства уже в XIII веке сложилась многозначная, но в целом понятная система, используемая в языке цветов, символике камней, в геральдике и одежде. Цвета и их оттенки выражали разные состояния любви — пробуждающуюся любовь, страсть, надежды на исполнение желаний. Эти значения позднее были систематизированы и в литературе, примером чего могут служить произведение Сицилийского Герольда «Le blason des couleurs» («Геральдика цветов», 1458) или стихи Клары Хетцельрин «Von Auslegung der sechs Varbe» («О толковании шести

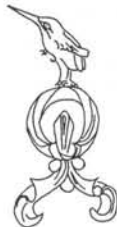
*Йохан Хейзинга по праву считал «стилизацию любви» высшим этическим стремлением средневекового общества: «Это — общественная необходимость, потребность тем бо-

лее настоятельная, чем более разнужданными были нравы. Надо возвысить любовь до ритуала, чего требует бьющая через край неукротимая страсть. Если же чувства не заключить

в определенные рамки, не подчинить правилам, мы вернемся к варварству» (цит. по: Коллеж социологии. 1937–1939. СПб., 2004. С.269) (примеч. изд.).

цветов») из «Книги песен» (1471)²⁵. Здесь можно найти разъяснение символики цветов: белый — это цвет невинности и целомудрия; зеленый — цвет надежды и пробуждающейся любви; красный выражает пыл, страсть и страдания, связанные с любовью; синий — верность и постоянство в любви; желтый и, в некоторых случаях, золотой — преисполненность любовью; черный — печаль неразделенной любви. Идеализация синего и зеленого была столь сильной, что за этими цветами прочно закрепилось значение верности в любви и надежды; именно поэтому они не могли использоваться в повседневной одежде. Как отмечает Йохан Хейзинга, в Средние века синий и зеленый были важнейшими цветами интимных отношений. Более того, синий как цвет любви вошел в систему символов уже в конце XIII века. Его значение возросло: синий стал цветом мантий французских королей, фоном для геральдических лилий, оказал определенное влияние на одежду героев эпической и рыцарской поэзии.

В лирике трубадуров синий цвет выражал, прежде всего, платоническую любовь, стал одним из элементов их поэтики. В эмоциональном плане он символизировал идеальную любовь, совершенство женщины, превозносил верность в любовных отношениях, целомудрие и неприступность госпожи — ведь воспеваемая женщина обычно действительно была недостижимой. В социальной иерархии она занимала высокое положение как супруга ленного господина, или верховного сеньора; следовательно, ей как замужней женщине иная любовь, нежели супружеская, была заказана. На миниатюрах она изображалась в синих одеждах и синем плаще — облачении Девы Марии, которые подчеркивали ее нравственные добродетели; туго затянутый и застегнутый под грудью пояс как бы умирал сердце и сдерживал любовные желания.



ЭМБЛЕМА С ДЕКОРАТИВНЫМ
ВЕНКОМ И ЗИМОРОДКОМ
Миниатюра из Библии, находив-
шейся в коллекции Вацлава IV.
XV в.
Синий — цвет зимородка, де-
коративного венка и лент; эм-

блема представляет собой
королевский рыцарский знак,
украшающий Староместскую
башню Карлова моста в Пра-
ге (XV в.). Декоративный ве-
нок в форме узла символизиро-
вал узы любви и верности.

Речь шла о любви, которая понималась не буквально: это были воображаемые, стилизованные, культивируемые отношения мужчины и женщины, выразившиеся в придворной средневековой культуре с помощью поэзии, музыки, изобразительного искусства. Любовь оставалась неразделенной, и для рыцарей синий цвет, вопреки его благородству, оказывался цветом поражения. В рыцарском эпосе над ним торжествует красный, то есть цвет крови и реальной жизни, в которой все решает сила, а нередко и насилие.

Этой схеме следует рыцарская эпическая поэма Джованни Боккаччо «Тезеида» (1339), посвященная Марии д'Аквико, дочери короля Роберта Анжуйского, которую Боккаччо, возможно, надеялся побудить к возобновлению любовных отношений. Поэму предваряет миниатюра-посвящение, на которой переводчик в синей куртке, преклонив колено, вручает даме «Тезеиду» Боккаччо в красном переплете;

женщина стоит у красной постели с красным балдахином (как и Джованна Арнольфини). Но герой истории не афинский царь Тесей, ее главные персонажи Арчита и Палемон — двое друзей, восплававших любовью к Эмилии. В рыцарской дуэли Арчита побеждает, однако, не без вмешательства Венеры, он падает с коня и умирает в объятиях Эмилии. Синий цвет стал предзнаменованием смерти: на дуэли Арчита был синим рыцарем, его конь — в синей сбруе и упряжи, что запечатлено на миниатюре. Палемон, красный рыцарь, в итоге обретает Эмилию²⁶.

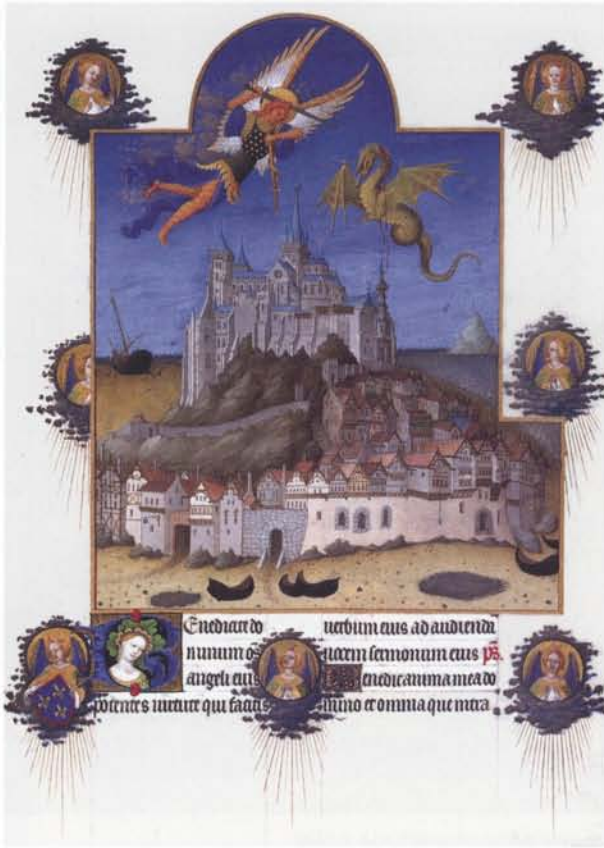
Для мужчины и женщины синий цвет означал верность и целомудрие до бракосочетания; на апфельском листе «Великолепного часослова герцога



ЛИМБУРГСКИЙ РЫЦАРЬ

Миниатюра из «Кодекса Манессе»

XIV в.



БРАТЯ ЛИМБУРГИ
БИТВА АРХАНГЕЛА
МИХАИЛА С ДРАКОНОМ

Миниатора
из «Великолепного часослова
герцога Беррийского»

xv в.

в «Кодексе Манессе» и других иллюстрированных изданиях²⁸. Особое место занимали синие цветы; о них и на их языке говорит любовная поэзия, они изображены на миниатюрах к аллегорической поэме Рене Анжуйского «Livre du Cœur d'amour espris» («Книга о Сердце, охваченном любовью», 1547); в венке на рыцарском шлеме можно различить фиалки, на щите в качестве геральдического знака — незабудки. Текст украшен орнаментами из синих цветов — васильков, колокольчиков, фиалок²⁹.

Беррийского* помолвленные, одетые в синее, обмениваются кольцами. Автор миниатюр к эпической поэме «Виллехальм» Вольфрам фон Эшенбаха и Ульриха фон дем Тюрлина (1387, Государственная библиотека, Мюнхен) также использовал символику цвета. Например, у Пенфесилеи при встрече с Малифером через плечо переброшено зеленое покрывало — цвета надежды, но когда Малифер перед сражением прощается с ней, уже королевой, она одета в синее платье. В синем и королевский конь; синие доспехи короля должны были защитить его от опасностей в сражениях и в мирной жизни, включая любовные искушения и измену. На верность женщины указывает пояс на бедрах, застегнутый большой пряжкой над ее лоном, так же как и колодец, у которого она стоит, — богородичный символ чистоты и верности²⁷. У синей одежды были различные дополнения — ленты, щиты, плюмажи, заключающие в себе тайный любовный смысл, который поясняется

* Об этом и других французских часословах начала XV в. см. далее (примеч. изд.).



В рукописях, принадлежавших Вацлаву IV, синий доминирует, он играет важную роль в характеристике личностей и явлений; этим цветом выделены и некоторые элементы изображения, несущие символический смысл, например, зимородок и венок из скрученных лент, платка или полотенца. Зимородок в рукописях из коллекции Вацлава IV — это намек на греческий миф о верной супружеской любви греческой царицы Алкионы (в переводе с греч. — зимородок) и царя Кеика. Когда Кеик утонул в море, Алкиона в безутешном горе последовала за супругом, бросившись в морские волны. Боги сжалились над ними и превратили в синеватых зимородков. И поныне

ПАОЛО УЧЧЕЛЛО
СВ.ГЕОРГИЙ,
ПРИНЦЕССА И ДРАКОН
Около 1460

ранней весной — в «дни Алкионы» — две недели стоит тихая безветренная погода, и море спокойно. Зимородка — символ возрождения и бессмертия — Вацлав IV избрал своей рыцарской эмблемой. Венок из лент, полотенца или платка в Средние века не имел строго определенного значения, но это всегда узел, кольцо, свадебный венец, символизирующие узы любви. Чаще всего венки были синими, иногда белыми; синий — цвет верности, а белый — чистоты. Неразрывность круга, прочность узла, переплетение синих лент, зимородок — это знаки супружеской верности и любви: король Вацлав IV очень трепетно относился к своей жене Яне Баварской. На миниатюрах Вацлав IV представлен в венке и короне поверх него; рельеф с венком из скрученного платка и зимородком посередине украшает восточный фасад Староместской башни Карлова моста и свадебный портал Тынского храма в Праге³⁰. Такой венок ведет свое происхождение от персидского «фарр» — символа божественного света, божьего благословения, праведности и святости, но вместе с тем и законности царской власти; он изображался в виде пучка световых лучей, сияния, или нимба, что означало соглашение между Богом и людьми, залог взаимного исполнения этого соглашения.

Меланхолия, возвышенность, духовность — это лишь некоторые значения, которые заключает в себе синий цвет. К ним необходимо добавить верность как один из основополагающих нравственных принципов; Господь сам решил, что синий цвет нитей цицит* будет напоминать о верности его заповедям. Римских рыцарей** называли «синими» (caeruleus), они поднимали синий флаг (vexillum caeruleum) всюду, где, верные своему

*ЦИЦИТ — в иудаизме кисти, привязываемые к любой четырехугольной мужской одежде или к используемому во время службы большому молитвенному покрывалу — талит, на четырех углах которого также были закреплены кисти (примеч. изд.).

**Автор, вероятно, имеет в виду тяжеловооруженных конных воинов в Древнем Риме, которых набирали, как правило, из числа варваров — готов, аланов, сарматов, а также из дезертиров-персов. Появление тяжелой кавалерии в римской армии относится ко II в., в III–IV вв. в процессе варваризации империи удельный вес тяжелой кавалерии заметно возрастает, конные воины-латники часто составляли личную гвардию императора

(например, при Каракалле или Максимиане Фракийце). Рыцарство как сословие и социальный институт сложилось в Средние века, однако его истоки восходят к военным и административным структурам императорского античного Рима. См. об этом: Кардини Ф. Истоки средневекового рыцарства. М., 1987; Лучицкая С.И. Рыцарство // Словарь средневековой культуры / Под общей ред. А.Я.Гуревича. М., 2003. С.431–437 (примеч. изд.).

РАФАЭЛЬ
СОН РЫЦАРЯ
Около 1504



АРХАНГЕЛ МИХАИЛ
Миниатюра из Минология
Василия II
Начало XI в.

императору, подавляли народные волнения; при этом народ определялся словом «красный». В Средние века рыцарями становились представители низшей военной аристократии, они демонстрировали вассальную преданность своему сеньору, королю или ленному господину, в качестве которого выступала и церковь; в любовной поэзии заверения в преданности адресовались жене сеньора.

Рыцарство как институт во многом было обусловлено христианством, подтверждением чему служат крестовые походы, в эпоху которых синий цвет приобретал все новые этические значения. Рыцарскими достоинствами считались смирение и скромность, рыцарь должен был отлично владеть оружием, но использовать его только для защиты своего дома, семьи и земли, он всегда хранил верность брату по оружию. Рыцарь обязан быть справедливым и умным,

исполненным любви к ближнему, защищать вдов, сирот, бедных и слабых. Архангел Михаил, сражавшийся с мечом в руках против дьявола — воплощения зла, изображался в синем облачении ангела или в синих рыцарских доспехах; на алтарной картине мастера Теодорика (часовня Св.Креста, замок Карлштейн) он, с синими крыльями, поражает дракона своим копьем. Со светскими достоинствами рыцаря сочетались главные христианские добродетели — Вера в Бога, Любовь и Надежда; в символике синего цвета это — преданность вере, милосердие и утешение надеждой.

Одним из источников поэзии трубадуров был культ Богородицы, получивший широкое распространение с XII века и в свою очередь испытавший влияние ветхозаветной Песни Песней царя Соломона. В зеленом цвете виделись надежда на рождающуюся любовь Соломона и Суламифи («а наше ложе все зеленое»), опьянение любовью, возвышенность и полнота чувств, верность и неразлучность влюбленных. В Песни Песней упоминаются зеленый, белый, черный, желтый и красный цвета, кармин и пурпур, но никогда не упоминается синий, который символизировал избранность и верность. Ведь избранница царя Соломона в любви стала одной из жен его гарема. В Суламифи позднее усматривали христианскую Марию, которую рыцарство боготворило как женщину и которой верно служило, — Мария отождествлялась с Церковью. Песнь Песней, своей пленительной образностью и чувственностью связанная с символикой сада, колодца, цветов с их ароматами, и прежде всего с красотой женщины, стала источником сюжетов и образов для рыцарской поэзии, для духовных стихов, восхваляющих Деву Марию, и для изобразительного искусства. Можно предположить, что синий цвет облачения Марии ассоциировался не только с ее божественностью, но и верностью — в том значении, которое утвердилось в любовной рыцарской поэзии.

Начиная с XII века, с развитием придворной культуры, мастерские при монастырях постепенно утрачивали свое исключительное право на изготовление

рукописных книг; заказчиками становились светские правители, университеты, феодалы. Они определяли содержание рукописей, которое раньше, как правило, было целиком обусловлено христианским вероучением. Создавались и украшались миниатюрами медицинские, естественнонаучные, правовые, астрономические и астрологические трактаты и, конечно, художественные произведения, любовные песни и романы. Франция занимала здесь ведущее положение; король Карл V и его братья, герцоги Бургундии Анжу и Берри, владевшие большими состояниями, покровительствовали искусству книги. Герцог Жан де Берри, дедом которого по женской линии был Жан Люксембургский, а дядей — Карл IV, обладал самым драгоценным во Франции собранием рукописей, включавшим четырнадцать Библий, шестнадцать Псалтирей, семнадцать молитвенников, шесть миссалов* и пятнадцать часословов. Для него работали миниатюристы братья Лимбурги, ставшие около 1410 года его придворными мастерами. Вацлав IV, который также был собирателем рукописных книг, во время поездки по Германии, Люксембургу и Франции, продолжавшейся около года (1397–1398), встречался с Жаном де Берри: герцог сопровождал короля в поездке по Франции.

Одним из источников богатства Жана де Берри были новогодние подношения, которые он получал от своих придворных. В их числе значилось восемьдесят рукописных книг и сто семьдесят семь ювелирных изделий. От братьев Лимбургов он однажды получил в качестве подарка весьма фривольную «интимную книгу» — деревянную доску наподобие кодекса, на которой были изображены эротические сцены. Жан де Берри сам делал подарки и этим обязывал других. Тем не менее он погряз в долгах, жадно присваивал чужую собственность, не брезговал грабежами в городах, из-за этого его даже сравнивали с сарацинами. Герцог растратил деньги, полученные от короля

*МИССАЛ (лат. *missale* — относящийся к мессе) — богослужебная книга римско-католической церкви, содержащая тексты для совершения литургии (мессы) (примеч. изд.).

на организацию крестового похода, спустив их на пышный турнир на юге Франции. У него был великолепный двор, насчитывавший триста человек и требовавший больших расходов; он устраивал дорогие пиры с танцами и музыкой, на которых подавались экзотические фрукты, он держал до 1500 собак, причем заболевших особей отправляли на поправку к морю. Зимой 1413 года герцог приобрел сразу три роскошных костюма: один из них был подбит более чем 400 куньими шкурками, другой вышит золотом, третий изготовлен из синего бархата.

Змей-дьявол совратил Адама и Еву, приговорив их к земной жизни, а тем самым и к смерти; всех женщин отождествляли с Евой, на них распространялся ее первородный грех, из-за которого люди стали смертными. Женщины ощутили это в Средние века, когда считалось, что Бог оставил им душу, а тело вверил мужчине. Эти представления отразились на символике синего: цвет верности, духовности и божественного начала стал и цветом измены, предательства, низменных инстинктов, проституции и гомосексуализма (которые всегда сопутствовали перенаселенности и значительному притоку людей), ненависти к браку и к женщинам. Причины столь противоположных — в зависимости от угла зрения — оценок синего цвета коренились в социальных противоречиях, в моральном разложении знати, необузданности простолюдинов; это падение нравов скрывали под маской добродетели, но нередко оно прорывалось наружу с беззастенчивой откровенностью. На протяжении десятилетий истовой веры напряжение человеческого духа рождало свои парадоксы. Так, изумительный собор в Шартре превратился в рынок, ночлежку, проходной двор — через него перегоняли овец и коз, чтобы сократить дорогу. Когда выяснилось, что скульптуры святых не способны оказать действительную помощь, они были прикрыты грубой тканью или вынесены из храма — наказаны, словно живые люди. Нищие, которых в те времена было великое множество, изгонялись из христианского храма — этого Нового Иерусалима на Земле, где все равны перед Богом. Гравюры той эпохи, моралистические



БРАТЯ ЛИМБУРГИ

ФЕВРАЛЬ

Миниатюра

из «Великолепного часослова
герцога Беррийского»

XV в.

листочки, многочисленные «Зеркала спасения человеческого» отражали тягостные настроения, скорбь и смятение в душах людей.

Разрыв со средневековой традицией, подготовленный многими безымянными жертвами, был ознаменован созданием замечательных произведений искусства, которые, казалось бы, не должны были скрывать социальных реалий и подлинной сути меценатства. На картине Яна ван Эйка канцлер Никола Роллен, в красной мантии, смиренно преклонивший колена перед Мадонной, предстает благочестивым и образованным человеком. В действительности же это был расчетливый финансист и безжалостный ростовщик, он мог не бояться мук Ада, поскольку у него вполне хватало средств на искупление своих грехов с помощью пожертвований или индульгенций.

Предназначенные для верующих-мирян, богато украшенные часословы содержали псалмы и молитвы, которым отводились определенные дневные часы. Со временем прямое назначение этих рукописных книг — молитва, обращенная

к Богу, — отошло на второй план. Главными в часослове были календарь и миниатюры на отдельных листах, посвященные каждому из двенадцати месяцев года; стиль украшения, вплоть до мельчайших подробностей, чаще всего определялся заказчиком. Рядовые горожане охотно приобретали часословы, изготовленные в ремесленных мастерских; однако по своим эстетическим достоинствам, по качеству исполнения миниатюр и текстов они существенно отли-

чались от роскошных и изысканных рукописей, которые создавали художники, работавшие для знатных заказчиков.

С именем герцога Жана де Берри, как уже упоминалось, было связано творчество братьев Лимбурггов, знаменитых мастеров иллюминированных часословов — «Прекрасного часослова Жана де Берри» (1409–1411, Музей Метрополитен, Нью-Йорк), «Прекрасного часослова Богоматери» (первая четверть XV в., Национальная библиотека, Париж), «Прекрасного часослова» (Королевская библиотека, Брюссель) и, главное, «Великолепного часослова герцога Беррийского» (1409–1416, Музей Конде, Шантийи). Как и другие иллюминированные рукописи, они появились, конечно, по желанию самого герцога, который определял концепцию работы, главные и второстепенные мотивы, вникал в подбор красок, включал в изображения скрытый смысл, отвергал или одобрял исполнение заказа. Иногда рукописи носили биографический характер и изобиловали подробностями весьма интимного свойства. Многие миниатюры часословов вы-

зывают восхищение своими высокими художественными качествами и сегодня воспринимаются именно как произведения искусства. И все же в гораздо большей степени они являются историческими свидетельствами, рассказывают о времени и людях, прежде всего о заказчике, который с их помощью обессмертил свое имя. Необходимо только погрузиться в них, вникнуть в детали, уловить их взаимосвязь. Герцог позволил изобразить себя покорно стоящим



БРАТЬЯ ЛИМБУРГИ

ИЮНЬ

Миниатюра
из «Великолепного часослова
герцога Беррийского»

XV в.

на коленях, в белом облачении, которое говорит о невинности и чистоте его помыслов и побуждений; один из герцогских гербов обвивают синие и красные шнуры, герб с лилиями на синем фоне напоминает о королевском происхождении Жана де Берри. Есть и гербы с изображениями раненого лебедя, медведя и инициалами E.V. Их значения до сих пор точно не установлены. Один из них, скорее всего, имеет отношение к пребыванию Жана де Берри в Англии в 1364 году, где тот оказался в качестве заложника и у него произошла запутанная история с особой легкого поведения; видимо, с этим и связано изображение лебедя с красной каплей крови на груди. Герб с инициалами и медведем — это снова намек на женщину, по имени Урсина (V=U, лат. *ursus* — медведь)³¹. Ко времени пребывания в Англии герцог уже был женат на дочери Жана I, графа д'Арманьяка. Именно их обручение изображено на апрельском листе «Великолепного часослова герцога Беррийского». Помолвленные, одетые в синее, заверяют друг друга в верности, обмениваясь кольцами*. Белые и синие одежды герцога на других миниатюрах также должны были подчеркивать его супружескую верность, которая, однако, не раз была им нарушена. Не без влияния «Романа о Розе» Гильома де Лорриса и Жана

*Первой женой Жана де Берри была Жанна д'Арманьяк, она умерла в возрасте 40 лет. В 1389 г. герцог, которому тогда было сорок девять, женился на двенадцатилетней Жанне де Булонь. От первого брака у него было две дочери и три сына; ни один из сыновей не пережил своего отца. Второй брак был бездетным. Столь значительная разница супругов в возрасте была типична для Франции того времени. Из статистических сведений, полученных итальянскими учеными, следует, что девушки выходили замуж достаточно рано, в среднем между 15 и 20 годами, мужчины обычно были на десять и более лет старше. Возрастной разрыв между супругами приводил к социальным и имущественным проблемам: неравные браки, дорогое приданое и т.д. При такой структуре браков сексуальные отно-

шения между супругами также осложнялись, что, в свою очередь, приводило к мизогении (греч. *misos* — ненависть, отвращение, *gyne* — женщина), гомосексуализму, супружеской неверности, связям с представителями иных социальных групп, в частности с прислугой и проститутками, результатом чего было появление множества внебрачных детей: к XV в. они составляли 40% населения (Р.Трекслер). Учреждения для детей-подкидышей стали совершенно необходимы, они помогали предотвратить убийства нежеланных детей. В 1424–1445 годах Филиппо Брунеллески на средства гильдии Арте делла Сете возводит во Флоренции здание знаменитого Воспитательного дома для сирот-младенцев (Оспedale дельи Инноченти — Приют невинных), с особыми дверями, которые позволяли незаметно

подбросить ребенка. В то время большая разница в возрасте между мужчиной и женщиной, вступающими в брак, считалась менее предсудительной, чем принадлежность к разным социальным слоям. А между тем возрастной разрыв между супругами и смерть одного из них способствовали тому, что неполные семьи — без отца, без матери и, конечно, без детей — стали весьма распространенным явлением. Ничем не могло быть оправдано отлучение ребенка от матери после родов, когда младенца на два-три года отправляли в сельскую местность. Об этих социальных и психологических факторах достаточно красноречиво свидетельствуют живопись и литература того времени.

де Мена* в придворных кругах общества промискуитет и эротика считались вполне допустимыми, что отражали и миниатюры. В часословах герцога, предназначенных для бесед с Богом и размышлений о Боге, придворные представлены в модной одежде, их трико вызывающе демонстративно прошиты золотом как раз там, где недвусмысленно подчеркивается мужское достоинство. Иллюстрацией того, насколько вольно тогда смотрели на мир и изображали его, может служить февральский лист «Великолепного часослова герцога Беррийского». На первом плане — огороженная усадьба с пчелиными ульями и овцами в загоне, крестьянин рубит дерево на фоне заснеженного пейзажа. Синяя куртка мужчины перекликается с синей одеждой его жены, греющейся у огня внутри дома; из-под ее верхней синей юбки видна нижняя — белая. В глубине дома, в тени сидит молодая пара, судя по всему, супруги. Мужчина, красная шапочка которого символизирует чувственный порыв, отвернулся от жены и устремил взор влево — на женщину, приподнявшую синюю юбку супружеской верности, приоткрыв белую одежду целомудрия; у ее ног лежит белая кошка, символизирующая неверность, бродяжничество, непостоянство и плодовитость. Синий, который когда-то был знаком верности, стал цветом, таящим измену, пока, наконец, не превратился в цвет неверности и промискуитета. В Нидерландах синий плащ с капюшоном был одеждой гулящих женщин; одну из них изобразил Питер Брейгель Старший в «Детских играх» (1560, Художественно-исторический музей, Вена) — в сцене с детьми, представляющими взрослых. В другой его картине «Нидерландские пословицы» (1559, Государственные музеи, Берлин) молодая, одетая в красное женщина набрасывает старому мужу на плечи синюю накидку собственной неверности. По синей шляпе можно было опознать

*Знаменитый «Роман о Розе» был создан трувером Гильомом де Лоррисом и клириком Жаном де Меном: первую его часть написал Гильом де Лоррис в 1230-е гг., однако ранняя смерть помешала ему довести свое произведение до конца (оно обрывается на 4058-м стихе); завершил роман Жан де Мен (Жан Клопинель из Ме-

на) в 1270-х гг. (вторая часть содержит около 18000 стихов). Гильом де Лоррису был близок мир утонченной аристократической культуры и рыцарских идеалов, которые воплотились в куртуазной теории любви, Жану де Мену — мир средневековых университетов, ему свойственно чисто гуманистическое уважение к книжной

учености, он неизменно стоит на позиции здравого смысла, в известной мере предвосхищая жизнерадостное свободомыслие Возрождения. Оба автора могли опираться на предшествовавшие прозу и поэзию, в частности, на одноименное произведение Жана Ренара, созданное около 1210 г. (примеч. изд.).

обманутого мужа. На острове Рюген обесчещенная девушка должна была носить синий передник, ей уже не разрешалось надевать девичий белый передник.

За синим цветом скрывались неуступчивость, бунтарская независимость женщин, что нередко приводило их в монастырь, где они посвящали себя служению Богу. Недоступность превозносилась как добродетель, но она же и высмеивалась как неприспособленность к реалиям жизни. Часто это было обусловлено лесбийской природой женщин, которые именно в монастырях находили свое общество. Возродившийся и не скрывааемый гомосексуализм, пришедший из античности, затронул мужчин гораздо больше, чем лесбиянство — женщин. Добавим, что античность в своих поэтических мифах не только запечатлела примеры гомозротической любви, но и определила цвет, который с ней ассоциировался, — синий или голубой. Гиацинт, сраженный насмерть диском, брошенным Аполлоном, был обут в синие сандалии; по одним мифам, на его крови возшли синие гиацинты, по другим — пурпурно-синий ирис. Этому цветку поведал Аполлон свою боль в связи со смертью дорогого ему Гиацинта. В античных мифах любимый и боготворимый «синий» юноша заканчивал жизнь трагически, в Средние века не менее трагично складывалась и судьба синего рыцаря — синий слыл цветом печали и смерти.

Синий, пурпурно-синий и близкие к ним оттенки фиолетового — сиреневый и цвет лаванды — римский поэт Марк Марциал считал знаком женственности и изнеженности мужчин, который выдает их гомосексуальную природу. Средневековые унаследовало сократовскую апологию любви и дружбы между мужчинами, как и идеализацию Платоном эротического отношения мужчин к юношам, красота которых их восхищала. Причину таких предпочтений усматривали в том, что женщина в греческом обществе играла малозаметную роль, и супружество было ее единственным предназначением. В Средние века она стала объектом любовного платонического поклонения, так что бисексуальные и гомозротические

наклонности у мужчин существовали параллельно. Когда женщины упрекали рыцарей в том, что те стали гомосексуалистами, это имело определенные основания, поскольку гомосексуализм, распространившийся в среде трубадуров, был весьма далек от воспеваемых ими платонических любовных отношений. Частная жизнь почти не скрывалась, из нее не делали тайны, а литературные произведения критической направленности и совершенно недвусмысленные миниатюры отражали на исходе XIII века первые признаки морального разложения двора. Платонические отношения, объяснявшие возникновение ассоциации синего цвета с верностью, уступили место связям мужчины с юношей, мужчины с мужчиной, женщины с женщиной. Образ жизни мужских и женских пар, в которых партнеры, конечно, делили ложе, был очень похож, их

одежда почти всегда была одного цвета — преимущественно зеленой или синей³².

Пассивным и холодным синим цветом, подчеркивающим явные или скрытые гомосексуальные отношения, на миниатюрах изображались покрывала, мантии, накидки, этот цвет был важным смысловым элементом гомозеротических сюжетов, таких, например, как Ганимед, похищенный Зевсом, Кипарис, превращенный Аполлоном в дерево... Синяя одежда мужчин на некоторых средневековых миниатюрах весьма определенно их характеризует. В «Прекрасном часослове Жана де Берри» из Музея Метрополитен в Нью-Йорке изображается история юноши-христианина, который скорее откусил бы язык, чем позволил себя соблазнить особе легкого поведения, — юноша, естественно, одет в синее. Хроникеры отмечали



ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ
СТАРШИЙ

НИДЕРЛАНДСКИЕ
ПОСЛОВИЦЫ

1559

Фрагмент

СИНИЙ — ЦВЕТ ЖИЗНИ И СМЕРТИ
МЕТАФИЗИКА ЦВЕТА



БРАТЬЯ ЛИМБУРГИ

ЯНВАРЬ

Миниатора из
«Великолепного часослова
герцога Беррийского»

XV в.

Фрагмент

бисексуальность Жана де Берри; так, в пору его пребывания в Лондоне у него были отношения не только с женщинами, но и с молодым геем Тибо, которого герцог осыпал подарками. На миниатюре к январскому листу календаря «Великолепного часослова», рядом с другими мужскими парами, представлен сам Жан де Берри в синем с золотом облачении: его взгляд устремлен в сторону юноши в роскошной синей одежде, привлекающей внимание весьма откровенной деталью — золотым чехлом, вместителем мужского «сокровища». Предположение, что герцог позволил миниатюристам запечатлеть Тибо и свою любовную связь с ним, кажется вполне правдоподобным.

В часословах Жана де Берри отношения между мужчинами — едва ли не главная тема; история о неверной жене в февральской миниатюре «Великолепного часослова» — скорее, исключение. Мужчины носят свои «сокровища» в чехлах, демонстрируют через разрезы и шнуровки трико не только нижнее белье, но и некоторые части тела (например, в июньском и июльском листах); фигурки обнаженных купающихся мужчин можно увидеть на августовском листе календаря. Гомозротическая фабула миниатюр «Великолепного часослова», где синий цвет доминирует, неоспорима. Как уже говорилось, тематику миниатюр, их идею и форму воплощения разрабатывал — вплоть до мельчайших деталей — заказчик, герцог Жан де Берри.

Во времена войн и крестовых походов гомосексуализм был обычным и достаточно распространенным явлением, поэтому миниатюры часословов герцога Беррийского не представляются чем-то особенным, они всего лишь отражают свое время. В украшенной прекрасными миниатюрами «Книге о Сердце, охваченном любовью» Рене Анжуйского история любви мужчины к женщине раскрывается в аллегорическом повествовании о странствиях рыцаря Кёра (Сердце) и его отношениях с девственником Дезиром (Желание), сопровождающим рыцаря; все события разворачиваются под покровительством голубого Амора (Люви). Нельзя не отметить, что на творчество трубадуров оказала влияние и персидская поэзия,

проникавшая на юг Франции через исламизированную Испанию, в частности, «Книга цветов»* Ибн Дауда Исфахани, который посвятил свое любовное сочинение³³ восхвалению прекрасного юноши и толкованию платоновской теории любви.

Французская среда восприняла персидскую и турецкую поэзию по-своему, соединив ее мистический и эротический характер с религиозной и светской образностью. В переводах на французский язык исчезла смысловая двуплановость, а тем самым многозначность, закрепленные в суфизме, находившем гармонию в соединении духовного и чувственного начала. Такой гармонии возможно было достигнуть в мистической Любви, которая рассматривалась в качестве идеальной данности, как, собственно, и в христианстве. Лишь изредка эта, в строгом понимании, космологическая Любовь была направлена на человека.

В сфере культурного влияния ислама, исключавшего женщину из жизни общества, процветала педофилия, эротическое внимание мужчин было направлено на отроков и юношей — «безусых», их превозносили как идеал человеческой красоты и любили назло Сатане. То, что пророк Мухаммад, по преданию, узрел Аллаха — Божественную сущность, невидимую и неизобразимую — в облике юноши, в «наипрекраснейшем из образов», является предметом серьезных разногласий в вероучении. Любовь к «безусым» была жизненной реалией и часто одной из главных тем средневековой персидской поэзии, чему есть немало примеров. Так, шах Махмуд Газневи, прославившийся своими многочисленными походами в Северо-Западную Индию, вошел в художественную литературу благодаря своим любовным отношениям с невольником Аязом, отвечавшим ему взаимностью; каждый из них в своей любви был рабом другого**. В персидской поэзии часто присутствует мотив розы, он появляется и в небольшом, но оказавшем заметное влияние

* Это название (по-арабски «Китаб аль-Захра») появилось как вариант прочтения заглавия — «Китаб аль-Зухра» («Книга Венеры» или «Книга Любви») (примеч. изд.).

** Легенда о любви раба и шаха как отражение любви человека и Бога стала очень популярной на Востоке. Ей были посвящены мистико-эротические произведения таких знаменитых поэтов и философов, как Аль-Газали, Фарид ад-дин Аттар и Санаи (примеч. изд.).

на литературу того времени сочинении Аль-Газали «Послание любви». Здесь автор воздает хвалу не женщине, он превозносит мужчину, которого сравнивает с прекрасной розой.

Триденский собор римско-католической церкви, заседавший с перерывами с 1545 по 1563 год и направленный против Реформации, принял решение безжалостно преследовать и карать смертью на костре не только колдунов, ведьм, еретиков, но и гомосексуалистов. Тем самым отношения между женщинами, как и между мужчинами, независимо от того, были ли они чисто платоническими, лесбийскими или гомосексуальными, получили совершенно иное освещение. Это коснулось и Леонардо да Винчи, для которого синий цвет был так важен, и Луки Синьорелли (к тому времени их уже не было в живых), Микеланджело Буонарроти и Караваджо — жизнь их оказалась под угрозой и они вынуждены были снова и снова защищаться от обвинений; впрочем, они всегда находили себе защитников.

Культура Ренессанса, постепенно распространявшаяся на Север и Запад, родилась благодаря возрождению античного взгляда на мир, обращенного вначале на Италию и — шире — на Юг, а значит, к небу и морю, то есть к феномену синего цвета в его двойственности. Светлое духовное аполлоническое начало, мечты о совершенной гармонии подразумевали и платоническую любовь, и гомосексуальность, что нашло подтверждение в философии, художественной литературе, живописи, рельефе и круглой скульптуре. Представления об идеальном мире и идеальных людях, совершенных в своем облике, создавали идеализированный образ античности, а между тем ее неотъемлемой частью были также темное хтоническое начало, стихия дионисийства, власть инстинктов, противоречивость и поверхностность человеческих отношений. Классицизм же воспринимал античность односторонне, глазами эстетика, археолога и историка искусства Иоганна Иоахима Винкельмана, для которого она была эпохой «благородной простоты и спокойного величия». Его историко-художественная терминология покоряла

своей поэтичностью, но имела отношение исключительно к скульптуре, прежде всего к мужским статуям классического периода, перед которыми Винкельман испытывал безграничное восхищение: он восторгался обнаженными телами красивых молодых мужчин, а его описание скульптурных изваяний, например, Аполлона Бельведерского (середина IV в. до н.э.), было патетическим признанием в любви, выходящим за пределы историко-художественного анализа и толкования произведения*. Поездки живописцев и скульпторов на юг Италии, преимущественно парами, и совместные студии обнаженной натуры, вызванные, похоже, не только анатомическим интересом к модели, могут служить подтверждением тех глубоко личных чувственных отношений, которые сложились у Фридриха Оливье, Иоганна Фридриха Овербека, Франца Пфорта, Вильгельма фон Шадов, Юлиуса Шнорра фон Карольсфельда**. Это подкрепляется также письмами, дневниками и другими свидетельствами.

У приверженцев классической традиции были свои основания для того, чтобы выбрать прежде всего Италию: у Никола Пуссена — одни, у нидерландских романистов*** — другие. Эти «перелетные птицы» — живописцы, рисовальщики, скульпторы — слетались со всей Европы в Италию, позднее из Чехии туда перебрались Франтишек Ткадлик и Йозеф Манес. Их всех объединяли идеализированные представления об ушедшей, но несмотря на это живущей в настоящем великой классической культуре, которая, как им казалось, была совершенной и излучала счастье. В озаренной солнцем южной стране им грезились прелестные уголки, сулившие удовольствия, их тянуло туда, словно магнитом. Именно тогда зародилась

* См.: Winckelmann J.J. Geschichte der Kunst des Altertums. Dresden, 1764. И.-И. Винкельман вуалировал свою склонность к мужчинам публичным художественно-историческим интересом к античной скульптуре классического периода. Он был убит в Триесте молодым проституирующим гомосексуалистом.

** Эти художники входили в группу «НАЗАРЕЙЦЕВ»

(от Nazareth — названия города в Галилее, где прошли детство и юность Христа) — так именовали немецких и австрийских художников религиозно-романтического направления, выпускников Венской Академии художеств, объединившихся в «Союз Святого Луки». «Союз» был образован в 1809 г. в Вене по образцу средневековых гильдий, находившихся под покровительством этого святого, по преданию, исполнявшего с натуры первое

изображение Богоматери (примеч. изд.).

*** «РОМАНИСТАМИ» (от лат. Roma — Рим) называют нидерландских мастеров, побывавших в Италии и находившихся под влиянием художественных идеалов итальянского Возрождения, поскольку решающая роль в обновлении нидерландского искусства принадлежала искусству Рима (примеч. изд.).



эта страсть к Югу, не угасшая и в конце XX столетия, тоска по яркому солнцу, безоблачному синему небу над синим морем.

О Юге мечтали поэты, романисты, историки, музыканты, скульпторы, живописцы. Их произведения — это идеальные ландшафты, мифологические и мистические картины, вымышленные портреты, морские пейзажи и жанровые картины, виды различных городов, прежде всего Рима. В конце XIX века одним из самых посещаемых мест, во многом благодаря своей скандальной известности, снова становится остров Капри с его Голубым гротом. В этот тихий уголок приезжал еще римский император Тиберий, а на рубеже XIX–XX столетий — Оскар Уайльд, оружейный магнат Альфред Крупп и русские революционеры. Позднее Капри все так же манил к себе художников, поэтов, политиков. И хотя некоторые из них предпочитали более

КАРЛ БЛЕХЕН
БЕРЕГ ОСТРОВА КАПРИ
В ЛУННУЮ НОЧЬ

1827

уединенный остров Искья, другие соседние острова или неаполитанское побережье, они все равно оставались вблизи от Голубого грота, где в античные времена поклонялись божествам воды. Голубому гроту посвящали стихи и картины, он становился темой для размышлений. Его наделяли мистическими чертами как сновидение или призрачную мечту, как великое таинство природы, которое казалось свершившимся чудом. Попастъ в грот можно, только проплыв на лодке через небольшое отверстие, расположенное почти на уровне моря, по спокойной воде. Дневной свет, проникая в грот, преломляется в синей воде и, отражаясь от известкового дна, озаряет стены и своды волшебным голубым сиянием, которое постепенно, с наступлением вечера, приобретает темно-синий оттенок.

Рыбаки и жители острова считали, что Голубой грот населен демонами, поэты видели в нем вход в мрачное царство Аида, и каждый романтизировал его по-своему. Художник Вернер Гиллес, искавший «счастливые острова» и блаженную жизнь под южным солнцем, поселился в Сант-Анджело на Искье; он полагал, что врата в преисподнюю находятся именно здесь, в зловещей пустоте одной из пещер. Важным иконографическим элементом многих произведений художника («Саломея», «Юдифь», «Плач Орфея» и др.) был череп — в качестве маски какого-либо персонажа или как самостоятельный мотив. Гиллес представляет череп как пещеру, он словно рассматривает его изнутри и снизу; темный свод черепа — это синий свод ночи, напоминание о том, что каждый человек заключает в себе бесконечность Вселенной. Такое миропонимание по сути своей мало чем отличалось от представлений, существующих в древних культурах мертвых³⁴. Похожим образом трактовал символику черепа и Властимил Бенеш, который постоянно обращался к этому мотиву в своих живописных и скульптурных произведениях, но отнюдь не воспринимал его как напоминание о смерти, бренности жизни и тщетности человеческого существования, как это было в голландских натюрмортах на тему *vanitas* («суета сует»). То, что в полотнах художника появляется Рай, место вечного блажен-

ства, а в мастерской он устроил себе маленькую «пещеру», где укрывался как в безопасном материнском лоне, имеет глубокий смысл, делая очевидными экзистенциальный страх и трагическое чувство одиночества, которыми проникнуто творчество Бенеша. Мастерская и все вещи в ней, а значит и черепа, и заключенный в них человеческий космос — это предметное воплощение мировосприятия художника, перенесенного в мир его картин³⁵.

Пещера — это лоно, темное внутреннее пространство, его приглушенная синева ассоциируется с животворными плодными водами, с ночью, лунным циклом и хтонической силой. Пещера служит местом, где совершаются обряды посвящения, где юноши становятся мужчинами: в земной пустоте у них исчезает страх перед первым познанием женщины, ее темного лона — грозного лона Природы, Великой Матери. Вода — как неотъемлемая часть этих представлений — воспринимается как изначальная женская всесильная стихия бытия.

Мотивы и образы космогонических мифов, древних легенд и сказок продолжают жить в современном искусстве. Как синяя пещера может быть трактована и «Синяя комната» Сюзанны Валадон (1923, Национальный музей современного искусства, Париж), и голубая комната в картине «Мечтатель» Генриха Даврингхаузена (1917, Музей земли Гессен, Дармштадт) — здесь произошло убийство на сексуальной почве; красная одежда убийцы-сына, который не в силах был разорвать кровосмесительную связь с матерью, подчеркивает его страдания. Эта комната — лоно, то место, где разыгрывается трагедия. Великой Матери, извечной угрозе для мужчины, посвящена скульптура Аниша Капура «Мать как Пустота» (1988, Музей современного искусства, Лион). Она выполнена в виде половинки яйца, внутри которого ничего нет. Этот образ рождает ассоциации с Мировым яйцом из космогонических мифов. Скорлупа из фибрового стекла окрашена в синий цвет, причем внутри он настолько темный, что вызывает чувство ужасающей, бесконечно глубокой пустоты.



НИКОЛАЙ РЕРИХ
НИЖЕ, ЧЕМ ГЛУБИНЫ
1924

Синий — это архетипический цвет Великой Матери, которую в древних мифах, культурах и верованиях именовали Иштар, Хатор, Кибела, Деметра или как-либо иначе. В этом цвете соединились синева божественного и недоступного неба с сине-черным цветом земных недр и воды, ведь эти богини были властительницами обеих сфер — светлой и темной. Из их чрева рождалась жизнь, чрево земли поглощало ее, подчиняясь ритму Луны, небесного тела. Синие одежды защищали их, они же усиливали колдовские чары — синий цвет многозначен. В синее облачаются Иштар и Кирка/Цирцея, но и Дева Мария. Ночь в жизни древних народов была важнее, чем день, только ночью по звездам могли ориентироваться мореплаватели. Великая Мать — древнейшая богиня человеческого опыта, с ней связывали познание законов природы, экзистенциальность земного и потустороннего

бытия; к ней стремились, даже когда она превращалась в другие божества. Она присутствовала везде и всегда, постоянно меняясь, как протеическое божество воды, и обрела вечную жизнь, навсегда оставшись в человеческой памяти. Над ней не властны другие боги, им никогда не удавалось возвыситься над ней. Даже ветхозаветный Господь, единственный и всемогущий, не может превзойти Великую Мать. Господь требует от людей беспрекословного послушания и говорит пророку Иеремии, направляя его к непокорным: «Ты же не проси за этот народ и не возноси за них молитвы и прошения... женщины месят тесто, чтобы делать пирожки для богини неба... чтоб огорчить Меня». Но народ отвечал Иеремии: «Слово, которое ты говорил нам именем Господа, мы

не слушаем от тебя; но непременно будем делать все то, что вышло из уст наших, чтобы кадить богине неба и возливать ей возлияния» (Иеремия 7:16; 44: 16–17). И люди продолжали печь жертвенный хлеб в форме полумесяца, напоминавший им о Великой Матери. Точно так же, как позднее напоминали о ней, уже в образе Марии, серповидные рогалики, символизируя одновременно и победу над мусульманами-турками.

Цвета — это «держава первого ряда»; цветовое восприятие представляет собой одну из основных составляющих практической и духовной ориентации человека в окружающем его мире и в собственной жизни.

Однако при определении цветов, описании их природы, материальной и духовной, объективной и субъективной, возникают значительные трудности. Онтогенетически и филогенетически в человеческое сознание цвета проникали постепенно, для наименования воспринимаемых глазом оттенков, исчисляемых тысячами, не хватает словарного запаса. А без словесных обозначений их невозможно ни различить, ни осознать — длина цветовой волны, являющаяся точной физической величиной, не скажет нам, как выглядят цвета в тот момент, когда мы их воспринимаем при определенных условиях освещения и в определенной обстановке. К примеру, синий цвет, видимый человеком в дневное время, не такой, каким он видится поздним вечером.

Несмотря на достижения современной химии, физики, оптики, физиологии, психологии систематизация цветов все еще не завершена, а это служит доказательством сложности такого, казалось бы, очевидного явления, как цвет. До сих пор нет согласия в вопросах о том, сколько существует основных цветов, какие цвета следует считать дополнительными, в какой области спектра размещаются ахроматические белый и черный в зависимости от линейного, кругового, плоскостного или пространственного расположения цветов. Синий, с конца XVI века входивший в цветовые системы, иногда считали основным цветом наряду с желтым и красным, а иногда исключали

из числа основных, заменяя зеленым, как сделал это, например, физик Джеймс Максвелл. Его деятельность пришлось на середину XIX века, когда благодаря открытиям Исаака Ньютона («*Treatise of Opticks*», 1704*), первым расположившего цвета не в линейном порядке, а по окружности, цветовой тон стали определять длиной цветовой волны.

Сегодня преобладает мнение, что основных цветов три: красный, желтый и синий. Когда врач и физик Томас Юнг сделал открытие, что на сетчатке глаза человека есть три типа цветковых рецепторов, и была обнаружена врожденная неспособность различать зеленый и красный цвета,** возникло предположение, что подобный дефект зрения может распространяться и на синий. Число основных цветов не является строго определенным — так, например, психолог Эвальд Геринг исходил из четырех: красного, желтого, синего и зеленого. Выбор тех или иных цветов в качестве основных зависит от методологического подхода и аспекта исследования.

Распространенному убеждению, согласно которому ахроматический свет содержит в себе все цвета, противостоит позиция Гаральда Кюпперса: он полагал, что свет несет лишь энергетическую информацию о длине волн и именно глаз превращает ее в цвета. Ученый также считал ошибочным мнение, будто основных цветов всего три, и разделял позицию Леонардо да Винчи, который исходил из восьми основных цветов («*Trattato della pittura*»***). Леонардо систематизировал с точки зрения цветовой гармонии не только основные, но и дополнительные цвета; он же дал определение симультанного цветового контраста****. В цветовую гармонию великий мастер включал и те цвета, которые в спектре располагаются рядом и переходят один в другой, например синий и зеленый, — сочетание этих двух цветов Леонардо считал гармоничным созвучием, каковым оно было

* См.: Ньютон И. Оптика, или Трактат об отражениях, преломлениях, изгибаниях и цветах света. М., 1954 (примеч. изд.).

** Эта аномалия зрительного аппарата впервые была обнаружена Т.Юнгом у английского

физика Джона Дальтона и впоследствии получила название «дальтонизм» (примеч. изд.).

*** В русском переводе «Трактат о живописи» включен в издание: Леонардо да Винчи. Избранные произведения в 2-х томах. Т. II (раздел II:

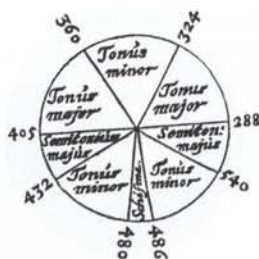
Искусство). М.—Л., 1935 (примеч. изд.).

**** В цветоведении симультанным контрастом называют эффект усиления зрительного контраста, когда при восприятии цвета возникает зрительное ощущение дополнительного цвета (примеч. изд.).

и для художников древнейших времен. Естествоиспытатель граф Румфорд отстаивал иную позицию, согласно которой цветовая гармония основывается на совокупности всех цветов, он во многом подготовил почву для глубокого психологического понимания феномена цвета Иоганном Вольфгангом Гёте. К его цветовой триаде, состоящей из красного, желтого и синего, художник Филипп Отто Рунге добавил белый и черный — все эти цвета он относил к основным. Плоскую цветовую схему Рунге сначала представил в виде двух конусов, прилегающих своими основаниями друг к другу, а позднее пришел к идее цветового шара. Химик-органик Мишель Эжен Шеврёль, будучи директором парижской фабрики гобеленов, должен был решать практические вопросы использования красок и сочетаний цветов, однако линейный цветовой спектр ограничивал поле его деятельности, и тогда он создал «цветную полусферу» (1861). Вывод Шеврёля о том, что мельчайшие точки чистого цвета смешиваются непосредственно в глазу человека (оптическое смешение цветов), стал исходным пунктом в живописи импрессионистов. Художник Рудольф Адамс в своей цветовой звезде (1862) соединил круговое расположение цветов с их световой градацией: ближе к краю цвета становятся светлее, ближе к центру — темнее. Адамс был не только теоретиком, но и практиком: опираясь на собственные знания и опыт, он изобрел «аппарат для определения гармонических цветовых сочетаний», подробно им описанный, но не сохранившийся до наших дней, — «хроматический аккордеон» (1865), с помощью которого можно было быстро составлять различные цветовые аккорды. Художник и педагог Альберт Генри Манселл выбрал для своей системы пять основных цветов: красный, желтый, зеленый, синий и пурпур. Благодаря так называемым промежуточным цветам увеличил число цветов на цветовом круге до десяти; при этом в центре круга находился нейтральный, или



ЦВЕТОВОЙ КРУГ ИСААКА НЬЮТОНА («Оптика», 1704) Располагая цвета по кругу, Ньютон основывался на декартовом круге мажорных и минорных музыкальных тонов.



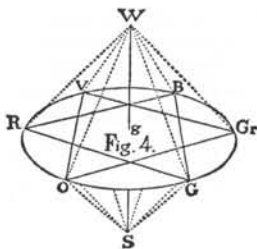
СИСТЕМА МАЖОРНЫХ И МИНОРНЫХ ТОНОВ РЕНЕ ДЕКАРТА

В своем сочинении «Компендиум музыки» (1650) Декарт подразделил музыкальные тона на минорные и мажорные, расположив их по кругу и охарактеризовав их окраску как

жесткую и мягкую, темную и светлую соответственно. Система Декарта оказала влияние на теоретические исследования Исаака Ньютона, первым расположившего цвета по кругу и соединившего музыкальные и цветовые тона.

ахроматический цвет. Исследования Шеврёля, система Ньютона и рассуждения философа Анри Бергсона послужили стимулом для художника Франтишека Купки, который в 1910-е годы предложил свой вариант кругового расположения цветов («Творчество в изобразительном искусстве», 1923). Математическая теория цветовой гармонии Вильгельма Оствальда, имеющая весьма отвлеченный характер, тем не менее оказала существенное влияние на развитие искусства. На основе гётевского учения о цвете художник Адольф Хёльцель разработал собственную теорию, где большое внимание уделялось разделению и сочетанию цветов и цветовым контрастам, число которых равнялось семи; при этом он сосредоточился скорее на различии цветов, нежели на их взаимном соответствии. Ученик Хёльцеля, художник и теоретик цвета Иоганнес Иттен в своих исследованиях исходил из опыта учителя и получил всемирную известность как создатель первого учебного курса в Баухаузе (1919–1923), который лег в основу преподавания многих современных художественных школ. Собственную цветовую систему предложил и теоретик Иоганнес Павлик; однако современные художники и скульпторы в своих теоретических и эмпирических поисках полагаются на опыт прошлого. Но как бы ни были содержательны физические, химические, оптические и физиологические теории цвета, они касаются лишь отдельных граней этого сложнейшего явления и не позволяют судить о его многозначной роли в жизни и в искусстве.

Приверженцы символизма, модерна, экспрессионизма, фовизма и других течений в изобразительном искусстве начала XX века не могли не учитывать полярности понимания роли синего цвета в живописи эпохи классицизма и романтизма, когда бок о бок существовали два отчетливо выраженных и противостоящих друг другу взгляда на мир, а открытия в психологии, оптике, физике оказывали прямое воздействие



ДВОЙНАЯ ПИРАМИДА ЦВЕТОВ
ФИЛИППА ОТТО РУНГЕ
По окружности располагаются
красный (R—Rot),
зеленый (Gr—Grün),
фиолетовый (V—Violett),
синий (B—Blau),

оранжевый (O—Orange),
желтый (G—Gelb);
на их сопряженность указы-
вают прямые линии. В верхней
точке пирамиды находится
белый цвет (W—Weiss), в ниж-
ней — черный (S—Schwarz).

на творчество поэтов, художников, скульпторов, музыкантов. Сорок лет поэт и естествоиспытатель Гёте работал над «Учением о цвете», которое он считал главным делом своей жизни и противопоставлял физической теории цвета Исаака Ньютона. Последнего более всего интересовало, что такое цвет. Гёте, напротив, это не занимало — для него было важно, как цвет воздействует на человеческие чувства, то есть он изучал цвета и краски с позиций психологии и этики. Гёте считал, что синий «приносит что-то темное», для него это был и цвет, который «осуществляет энергию» и одновременно «в своей величайшей чистоте представляет собой... чарующее, прелестное ничто»³⁶. Это «ничто» — прохладное и печальное, от него исходит «неспокойное мягкое, тоскующее ощущение», оно как бы уплывает вдаль и тянет вслед за собой, вызывает грусть и соответствующий настрой мыслей и чувств, это — цвет тоски, погружения, углубленности, сосредоточенности, равновесия, молчания. Фридрих Шиллер, не принимавший ни ньютоновской теории, ни позиции Гёте, подчеркивал значение цвета как идеи — по-своему ее выразил Новалис в своем романе «Генрих фон Офтердинген» (1802) развернутой метафорой голубого цветка. Новалис сделал акцент на самом цвете, а не на цветке, на том, что означает этот цвет, а не отдельный цветок голубой окраски. Поэтому особое значение цвет обретает лишь во сне главного героя, после пробуждения и возвращения его к реальности это значение исчезает. Именно во сне цветок — голубой, волны сверкающего потока и дымка — синие, скалы — темно-синего цвета, и синеватая земля сливается с черно-синим небом.

Роман Новалиса состоит из двух частей: первая, законченная, называется «Ожидание», вторая, которую автор не успел закончить, — «Свершение». В основу произведения положена средневековая легенда о миннезингере Генрихе фон Офтердингене,



ЦВЕТОВОЙ ДИСК ФРАНТИШЕКА
КУПКИ («Творчество в изобра-
зительном искусстве», 1923)

ее события относятся к периоду правления династии Штауфенов (середина XII — середина XIII в.). Главная тема имеет автобиографические черты: Новалис включил в роман мотив смерти своей юной невесты Софи фон Кюн, с которой он познакомился, когда той было тринадцать лет, в пятнадцать она умерла. Автор запечатлел ее в образе Матильды, себя же — в образе Генриха. Лицо Матильды/Софи Генрих/Новалис видит во сне в чашечке голубого цветка, нереального, призрачного, символизирующего любовное томление, жажду познания женщины и самого себя. Но прежде чем это произойдет, герою предстоит испытать страдания, преодолеть искушения и угрозы — как в инициационных мифах, где трудные пути приводят в центр лабиринта, к Древу жизни, Источнику вечной молодости, Золотому руну. Матильда умерла — это предвещал сон, и Генрих покинул Аугсбург, сопровождаемый пастушкой Цианой, которая привела его к старику Сильвестру, врачу и толкователю цветов. Как и в средневековой любовной поэзии, в романе Новалиса преобладает синий цвет, его темный оттенок, по мнению современных психологов, выражает внутреннее состояние автора, его эмоциональность и меланхоличность*. Генрих говорит о синих глазах своей возлюбленной, о голубых прожилках на ослепительно белой шее. С древних времен белизна кожи была признаком благородного происхождения, нравственного и эстетического идеала красоты — красоты женщин, которые не должны были работать (в эпоху античности, например, женщины подкрашивали синим прожилки на шее и руках, чтобы подчеркнуть бледность кожи). Образ голубого цветка помогает автору передать атмосферу Средневековья, возродить традиции средневековой лирики с ее культом Девы Марии и мистикой, таинствами сновидений и смерти, вечной синей ночи. Новалису еще не свойственна характерная для позднего романтизма неясная и болезненная тоска по далеким странам, иному

*Frieling H. Das Gesetz der Farbe. Göttingen/Zürich, 1990. S. 127. Автор отмечает, что ультрамарин особенно предпочитают мальчики после 11 лет и девочки — в 15. Синий — это цвет томящего желания первой любви; у Новалиса он характеризует отношения Генриха и Матильды.

времени и неопределенному будущему. Он — странник, который на вопрос «куда мы идем» сам себе отвечает: «всякий путь ведет домой», то есть к своей душе, исполненной верой, глубокой и целостной, — той, что отличала людей эпохи раннего христианства, еще не разделенного на католицизм и протестантство. Голубой цветок стал символом несбыточной мечты, извечного стремления души к недостижимому, и именно цвет — голубой, ярко-синий — выражает это стремление, заключая в себе определенную идею, вековой опыт познания человеком самого себя. Что же касается многозначности синего цвета, то в романтизме и более поздних течениях в искусстве следует различать два временных вектора: один предполагает движение назад, в прошлое, в безопасное неведение, другой — в будущее, к цели, маячащей впереди.

Как уже говорилось, различные значения синего цвета — меланхолия и желание, верность и целомудрие, отдаленность и при-

зрачность — ранее могли быть выражены с помощью объектов, окрашенных в оттенки синего, будь то головной убор или платье, свадебный или декоративный венок, кресло-качалка или музыкальный инструмент. Вместе с тем звуки речи и музыкальные тона также способны передать чувства и мысли, которые заключает в себе синий цвет.

Искусство XIX и XX веков, развитие которого во многом вдохновляли научные открытия, обратило внимание на цветовое восприятие звуков и тонов, равно как и на звуковое восприятие цветов; была открыта внутренняя взаимозависимость цвета и звука, хотя нередко она носила весьма субъективный характер.



ФИЛИПП ОТТО РУНГЕ

БОЛЬШОЕ УТРО

1809

СИНИЙ — ЦВЕТ ЖИЗНИ И СМЕРТИ
МЕТАФИЗИКА ЦВЕТА



ПЬЕР ПЮВИ ДЕ ШАВАНН
МЕЧТА
1883

Так, Август Вильгельм Шлегель видел гласную А красной, О — пурпурной, И — лазурно-синей, У — темно-синей. Свое восприятие гласных звуков выразил Артюр Рембо в стихотворении «Гласные»:

А — черный, белый — Е, И — красный, У — зеленый.
О — синий: тайну их скажу я в свой черед.
А — бархатный корсет на теле насекомых,
Которые жужжат над смрадом нечистот.

Е — белизна холстов, палаток и тумана,
Блеск горных ледников и хрупких опавал.
И — пурпурная кровь, сочащаяся рана
Иль алые уста средь гнева и похвал.



У — трепетная рябь зеленых вод широких,
Спокойные луга, покой морщин глубоких
На трудовом челе алхимиков седых.

О — звонкий рев трубы, пронзительный и странный,
Полеты ангелов в тиши небес пространной,
О — дивных глаз ее лиловые лучи³⁷.

(Пер. А.Кублицкой-Пиоттух)

БОРИС ГРИГОРЬЕВ
ВЕЧЕРНИЕ МЕЧТЫ

1912

В этих строках синий — это энергия, глубины вод и Вселенной, небо, преданный взгляд. Стефан Малларме отмечал, что для Рембо цвет и музыкальный тон были одной сущности, одного происхождения. При этом значение синего цвета оставалось традиционным.

Синестезия* не ограничивалась цветовым восприятием звуков речи, она стала также темой многих музыкальных композиций. Клод Дебюсси написал

*СИНЕСТЕЗИЯ (греч. *synaisthesis* — совместное чувство, одновременное ощущение) — явление, состоящее в том, что какой-либо раздражитель, действуя на соответствующий орган чувств, помимо воли субъекта вызывает не только ощущение, специфичное для данного органа чувств, но од-

новременно еще и добавочное ощущение или представление, характерное для другого органа чувств. Особая форма синестезии — цветовая, называемая также цветной, или цветовой слух, которая проявляется в том, что звуки одновременно вызывают слуховые и зрительные ощущение.

Значительно более распространено другое явление, связанное с цветом и возникающее под воздействием музыки, — цветовые ассоциации: слушатели не «видят» цветового тона, как при цветовом слухе; скорее, можно говорить о том, что определенный музыкальный отрывок ассоциируется



ПАВЕЛ КУЗНЕЦОВ
ГОЛУБОЙ ФОНТАН
1905

чала «достойная синяя музыка». Исаак Ньютон в своих исследованиях соединил цветовую и звуковую шкалу: так, более светлый циановый синий (blue) он соединил с тоном «соль», а более темный ультрамариновый (indigo-blue) — с тоном «ля». В теориях других ученых, музыкантов и художников действовало правило: высокому тону соответствуют светлые оттенки синего цвета, а низкому — темные. Таким же образом в фонетике звук «и» связан с желтым цветом, иногда со светло-синим, тогда как гласные «о» и «у» — с темными

с определенным цветом. В теории искусства термин «синестезия» вошел более ста лет назад и сегодня весьма популярен в эстетике, однако до сих пор нет единообразия в определении границ этого понятия и в его дефинициях. «Синестезией называют прежде всего межчувственные связи в психике, а также результаты их проявлений в конкретных областях — поэтические тропы межчувственного содержания; цветовые и пространственные образы, вызываемые музыкой и даже взаимодействия между искусствами (зрительными и слуховыми). Так, к литературной синестезии

относят выражения типа «красный зов» (А. Блок), к живописной — картины М. Чюрлениса и В. Кандинского, к музыкальной — произведения К. Дебюсси и Н. А. Римского-Корсакова, подразумевая при этом существование особых «синестетических» жанров (программная музыка, музыкальная живопись) и даже видов искусства (светомузыка) (Галеев Б. М. Проблемы синестезии в эстетике // Современный Лаокоон: эстетические проблемы синестезии. М., 1992. С. 5) (примеч. изд.).

* Имеются в виду сценическая композиция В. В. Кандинского

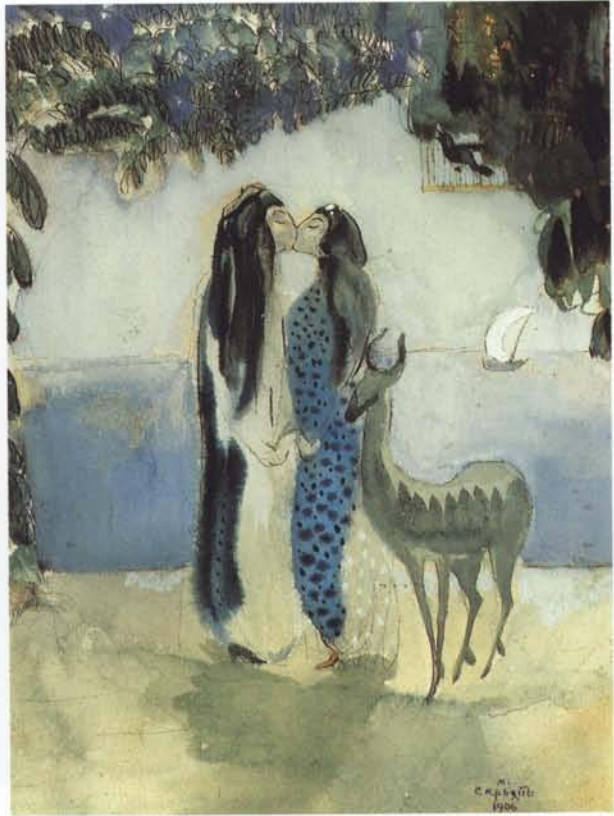
сочинение для двух фортепиано «En Blanc et Noir» («В белом и черном»), Доменико Алемми — ряд симфонических произведений, вызывающих цветовые ассоциации; Василий Кандинский наряду с «Желтым звуком» создал «Зеленый звук».* Знакомая живописца Августа Макке, увлекавшегося теорией цвета, в 1910 году «сыграла» для него три цвета на фортепиано: синий по своему характеру был темный и печальный, желтый — яркий и радостный, черный — суровый и грозный. С точки зрения тогдашних представлений о синестезии оценивалась и музыка Рихарда Вагнера, которого называли «Курбе в музыке». В «Лознгрине», записал в 1881 году философ Фридрих Ницше, зву-

«Желтый звук» на музыку Ф. А. Гартмана, в которой художник ставил перед собой задачи синтеза искусств, стремясь объединить цвет, свет, движение и музыку (сценарий спектакля был опубликован в 1912 г. в первом альманахе «Синий всадник», постановка не была осуществлена из-за начавшейся Первой мировой войны) и неопубликованная пьеса «Зеленый звук» (см.: Кандинский В. В. Стихотворения и статьи 1910–1920-х годов. «Шрамы заживают. Крапки оживают...» / Вступ. статья Б. М. Соколова // Знамя, 1999, №2) (примеч. изд.).

цветами, а значит и с темно-синим. Цветовой клавесин Луи Кастеля, принцип работы которого основывался на аналогии между звуком и цветом, композиторы и художники, в том числе Зденек Пешанек, связывали с влиянием барокко. Первые инструменты Пешанека (1922 и 1925) не отличались хорошим звуком и были основаны преимущественно на игре цвета, лишь третий его цветоторяль действительно синтезировал цвет и музыкальный тон. В 1927 году в Зале Сметаны Дома общест­венности в Праге пианист Эрвин Шульгоф исполнил на этом инструменте сонаты для фортепиано Скрябина — №7 («Белая месса»), №9 («Черная месса») и №10, а также его фортепианные поэмы — «К пламени» и «Поэму-ноктюрн». В том же году слушателям были представлены сочинение Александра Ласло «Музыка красок» («Farblichtmusik», 1925) и «Цветная симфония» («A Colour Symphony», 1922) Артура Блисса в четырех частях

и четырех цветах — пурпуре, красном, синем и зеленом; синий цвет ассоциировался у композитора с меланхолией, водными глубинами, необъятностью неба. Цвет и музыку соединяли также Владимир Баранов-Россине* и Арнольд Шёнберг; Артур Онеггер написал балет «Рождение цвета» (1940). Синий воспринимался преимущественно как низкий звуковой тон, темный, печальный, меланхолический и созерцательный. Поль Сезанн, и не он один, переносит на цвета музыкальные понятия, такое, например, как модуляции.

*В. Баранов-Россине изобрел оптофон — аппарат с системой клавиш, позволяющий проецировать на экран более трех тысяч оттенков спектра; в настоящее время оптофон



МАРТИРОС САРЬЯН
ЛЮБОВЬ
1906

воссоздан в парижском Музее современного искусства (во французской столице художник основал и Первую оптофоническую академию) (примеч. изд.).



ВЛАДИМИР
БАРАНОВ-РОССИНЕ
СКАЗОЧНОЕ ОЗЕРО

1908

В произведении изобразительного искусства, воспринимаемом как космос, звучала музыка сфер, которая наполняет вселенную своей гармонией и энергией. Анри Матисс, скептически относившийся к разного рода теориям, как, впрочем, и Морис Вламинк, Андре Дерен, Жорж Руо и некоторые другие представители фовизма, написал панно «Танец» (1910, Эрмитаж, Санкт-Петербург) — танец Муз на вершине холма, Горе Мира, ставший «выражением духа и молчания». Небо над Музами — «синейшее из синих»; по признанию самого Матисса, этот цвет воплощал для него «идею абсолютной синевы» — он пронизывает все произведение. Именно глубокий чистый синий, привлечший внимание художника, побудил его к созданию — уже на закате жизни — цикла синих обнаженных, выполнен-

ных в технике декупажа*. Синий цвет целиком захватил и Ива Клейна, он считал его идеальным для зрительного и психологического восприятия картины и даже изобрел и запатентовал новую синюю краску, смешав кобальт с ультрамарином и назвав ее «конденсатом небесной синевы».

Из легенд и мифов Черной Африки англосаксонская музыкальная традиция восприняла блюз (blues), возникший из темно-синей меланхолии, в минуту, когда вновь и вновь терзает и гнетет синий дьявол уныния, blue devil, когда человеческую душу охватывает blue feeling, болезненное щемящее чувство, которое не исключает и оттенка социальной безысходности. В мифах, обрядах и повседневной жизни окрашенные в синий вещи



ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ
ЛУННАЯ НОЧЬ

1907

играют важную роль именно благодаря своему цвету. Это не только синее кресло-качалка из Южной Джорджии, голубой цветок романтизма, синяя комната Сюзанны Валадон, синий рояль Эльзы Ласкер-Шюлер, «Синее настроение» («Mood Indigo») Дюка Эллингтона, в котором опечаленная душа «синее самого синего цвета». Это и укрomный уголок в картине Хуана Гриса «Синяя гитара» (1912), где словно звучит горькая мелодия блюза, окрашенная звуками гитары в синий цвет. В стихотворении Уоллеса Стивенса «Человек с голубой гитарой» люди видят рассвет нового дня в зеленом цвете, вселяющем надежду. И только для одного человека этот «зеленый день» пронизан синим звуком, затаенной печалью, навеянной миром, который его окружает:

* **ДЕКУПАЖ** (от фр. *découper* — вырезать) — декоративная техника, истоки которой восходят к раннему Средневековью; вырезание изображений из бумаги, которые потом наклеиваются на поверхность для декорирования (примеч. изд.).

СИНИЙ — ЦВЕТ ЖИЗНИ И СМЕРТИ
МЕТАФИЗИКА ЦВЕТА



АНРИ МАТИСС
ПЕЧАЛЬ КОРОЛЯ
1952

Человек склонился над своей гитарой,
Один из стригалей овец. День был зеленым.
Ему сказали: «У тебя голубая гитара,
Ты играешь песни не так, как надо».
Человек ответил: «Песни как песни,
Их изменила голубая гитара».
И тогда сказали ему: «Играй, как умеешь,
Мелодии, которые выше нас, о нас,
Мелодии на голубой гитаре
О вещах, какие они есть».

Художник Карл Алтена, когда его упрекали в том, что написанный им синий пейзаж не соответствует действительности, сдержанно отвечал: картина соответствует,

реальность — никогда³⁸. Вацлав Шпала также отдавал предпочтение синему, а значит, всему, что означал для него этот цвет. Он отстаивал свои синие пейзажи, говоря: «пиши не пейзажи, а самого себя». «Мельница на Отаве перед грозой» (1929, Национальная галерея, Прага) и другие его картины «синего периода» — это он сам, его настроение, что вполне отвечает творческому принципу Винсента Ван Гога, который считал: настоящие художники пишут вещи не такими, какие они есть, а такими, какими они их чувствуют.

Для поэтов, художников, композиторов наступление сумерек было моментом перехода, мгновением, когда окружающее утрачивает свою материальность и определенность, когда реальность меркнет и все погружается в темную синеву, в другой мир, другую стихию. Только в этой — другой — стихии может существовать призрачный голубой цветок, цветок мечты.

Изобразительное искусство, литература, музыка всегда были взаимосвязаны. В творениях живо-

писцев, поэтов, композиторов образы природы и созданные ими художественные образы сливались воедино. И в этом смысле ничего не изменилось в искусстве рубежа XIX–XX веков, которое продолжило традицию голубого цветка, понимая его как поэзию одиночества. Символизм привнес в искусство ощущение жизни как «синего часа» (*heure bleue*); в чешском языке это сумеречное вечернее время обозначается как «черный час», и синий цвет здесь выступает как темный, иссиня-черный, ночной. «Синий час» и «черный час» отражали внутреннее состояние человека на грани дня и ночи, когда наступающая темнота изменяет предметы, лишая их материальности, и уносит душу в воображаемый мир чувств и представлений, овеянных печалью. Многие художники на рубеже веков запечатлели в своих полотнах эти «синие» и «черные» часы. Свой «Синий час» был у Макса Клингера (1886–1890) и Альбера Беснара. Свои сумерки написал и Антонин Гудечек — в этом ключе выполнен его поэтический «Вечер в Махове» (1910). Сумерки вообще были «глобальной темой» эпохи *fin de siècle*.



ХУАН ГРИС
НАТЮРМОРТ
С ФРУКТАМИ
И МАНДОЛИНОЙ

1919



ХУАН ГРИС
ДОМА В ПАРИЖЕ
1911

Дом художников Рейнгольда и Сабини Лепсиусов в Берлине стал местом, где нашел прибежище поэт Стефан Георге, который не имел своего жилья. Здесь встречались историк культуры Фридрих Гундольф, родившийся в Праге поэт Райнер Мария Рильке, иллюстратор Мельхиор Лехтер, философ и психолог Макс Дессуар, рисовальщик Пауль Зиммель, археолог Бото Греф, философ Вильгельм Дильтей, уже весьма пожилой в то время. Стефан Георге посвятил чете Лепсиусов свое стихотворение «Синий час» («Blaue Stunde»). Оно передает не то, что видно глазами, — не синеву сумерек, опускающихся на их берлинский сад, или едва заметные синие тени, а внутреннее ощущение наступающего мгновения и звучание печального музыкального тона. Синий час — это и осознание момента переходности, и его созерцание. Не случайно стихотворение под этим названием открывает поэтический сборник Стефана Георге «Песни о сновидениях и смерти» («Lieder von Traum und Tod»). Образцом наиболее утонченной формы синестезии, соединившей звук, цвет, му-

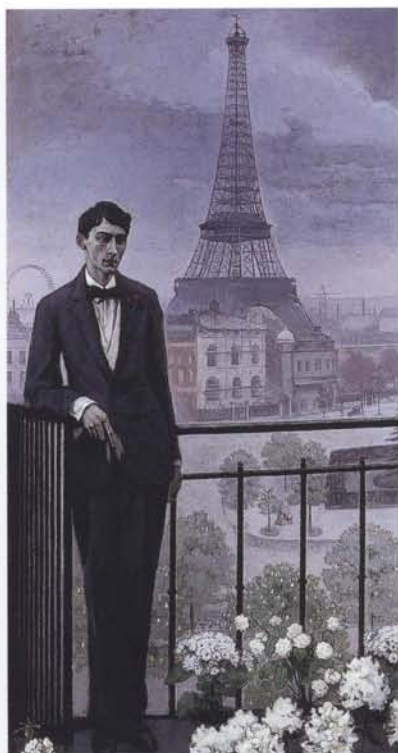
зыку и запах, стали духи Жака Герлена «Heure bleue» («Синий вечер»), в 1912 году появившиеся на парижском рынке; их аромат столь же неуловим, как и наступление сумерек, — отсюда и название. Художник Милослав Голый, которому была очень близка французская культура, связывал цвета с ощущениями, вызываемыми определенными запахами, прежде всего ароматами темно-красной розы и синей сирени³⁹.

Импрессионисты заново открыли, что синий цвет отдаляет близко расположенные объекты; их жанровые картины, будучи непосредственным отражением действительности, являются и своего рода «средой обитания» синего цвета, они погружены в него, представляя явью и сном одновременно. Мимолетное мгновение жизни синей дымкой ускользает в бесконечность времени и пространства. Импрессионисты наметили некоторые исходные пункты художественной абстракции в искусстве XX века, в котором живопись, музыка и поэзия продолжали существовать по принципу сообщающихся сосудов. Новое видение мира, романтизм, символизм в музыке и поэзии («Лазурь» Стефана

Малларме, «Гласные» Рембо, «Голубая гортензия» Рильке, «Синий час» Стефана Георге) обрели в этом искусстве новое звучание и новый импульс к развитию.

Одухотворение — вот программная цель группы «Синий всадник» («Der Blaue Reiter»), за которой скрывалась тоска художников по непосредственному выражению духовного смысла, «нематериальных устремлений жаждущей души»*. «Название «Синий всадник» было придумано за чашкой кофе в Зиндельсдорфе; мы оба любили синее, Марк — лошадей, я — всадников. Так само по себе появилось название», — пояснял Василий Кандинский**. Для него синий был цветом духовным, столь же важным он представлялся и художникам, входившим в эту группу или участвующим в ее выставках, — Алексею Явленскому, Габриэле Мюнтер, Марианне Веревкиной, Морису Вламинку и другим. Теоретики объединения — Кандинский, Марк и Шёнберг — всячески подчеркивали значение синего как цвета внутреннего звучания, тяготеющего к абстракции, где цвет отделен от предмета. Сказочный, еще связанный с символизмом персонаж Кандинского («Синий всадник», 1903, частное собрание, Цюрих), скачущий на белом коне и в синем плаще справа налево, пока пребывает в реальном пейзаже, но художник уже задается гогеновским во-

просом «откуда и куда», вопросом о тайне человеческого бытия. Поль Гоген, который несколько раньше начал прислушиваться к звучанию цвета, поставил этот вопрос в своей картине «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?» (1897, Музей изобразительных искусств, Бостон) и ответил на него композицией, также развертывающейся справа налево. Тогда Кандинский принял эту идею. Но спустя несколько лет в «Картине с черной аркой» (1912, Национальный музей современного искусства, Центр Жоржа Помпиду, Париж) он отлучил цвет от предмета, предназначив синему в пространстве картины роль мятежной силы, цветовой стихии,



РОМЕЙН БРУКС
ПОРТРЕТ ЖАНА КОКТО

1912

*Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1992. С.39 (примеч. изд.).

**Эти слова, сказанные в 1930 г., приводит Герберт Рид в своей книге «Краткая история современной живописи» (пер. с англ. М., 2006. С.219), отмечая, однако, что Кандинскому их приписывают (примеч. изд.).



ОГЮСТ РЕНУАР

ЗОНТИКИ

1881—1886

ного нокturna романтического типа стал ирландский композитор Джон Филд, который предвосхитил нок-

*В.Кандинский писал: «Склонность синего к углублению настолько велика, что оно делается интенсивней именно в более темных тонах и внутренне проявляется характернее. Чем темнее синий цвет, тем более он зовет человека в бесконечное, пробуждает в нем тоску по непорочному и, в конце концов, — сверхчувственному. Это цвет неба, как мы представляем его себе при звучании слова небо. Синий — типично небесный цвет. При сильном

его углублении развивается элемент покоя. Погружаясь в черное, он приобретает призыв нечеловеческой печали. Он становится бесконечной углубленностью в состоянии сосредоточенности, для которого конца нет и не может быть» (Там же. С.68) (примеч. изд.).

**Объединение возникло в 1924 г. Наряду с его инициатором А.Явленским в группу вошли В.Кандинский, П.Клее и Л.Файнингер (примеч. изд.).

одухотворенной эмоциями. В своей книге «О духовном в искусстве» Кандинский ссылался на Никодима Кондакова, знатока византийской культуры, который ставил синий цвет выше золота: нимбы у пророков и других святых на иконах золотые, тогда как нимбы у ангелов — синие*. Для художников «Синего всадника» и «Синей четверки»** («Die Blaue Vier») это был прежде всего духовный цвет.

В конце XX века кажется невозможным взаимопроникновение изобразительного искусства, музыки и поэзии, столь характерное для художественного сознания начала столетия. Наряду с темой вечера, сумерек, «синего» и «черного» часа появились и другие темы и жанры, отражавшие настроения эпохи, например нокturn, «ночной час» (лат. hora nocturna). Раньше нокturnом называлась молитва во время ночной службы в католическом храме. Как жанр инструментальной и вокальной музыки нокturn получил распространение в XVIII веке***, к нему обращались Гайдн, Моцарт, Бетховен. Создателем фортепиан-

***В XVIII — начале XIX века термином «nocturno» называли род дивертисмента (музыки легкого, развлекательного характера), многочастное произведение, близкое к инструментальной серенаде, которое исполнялось на открытом воздухе в ночное время ансамблем духовых или струнных инструментов. Встречались и одночастные нокturnы для одного или нескольких голосов (примеч. изд.).



турны Шопена и повлиял на фортепианное творчество Листа, Шумана, Мендельсона, Дворжака. Меланхолическую мелодику этой лирической пьесы привнесли в свои произведения живописцы и поэты рубежа XIX и XX века. В жанре ноктюрна писали Якуб Арбес и Франтишек Купка. Не только природа, но и город рождали мотивы, определявшие созерцательность ноктюрна: ощущение остановленного мгновения, интимного таинства, тревожное чувство неизвестности судьбы. Красота ночи — ее тени, миражи, ее неопределенность — вызывала волнение. В живописи и графике появляются тончайшие светотеневые градации, очертания предметов растворяются в цвете.

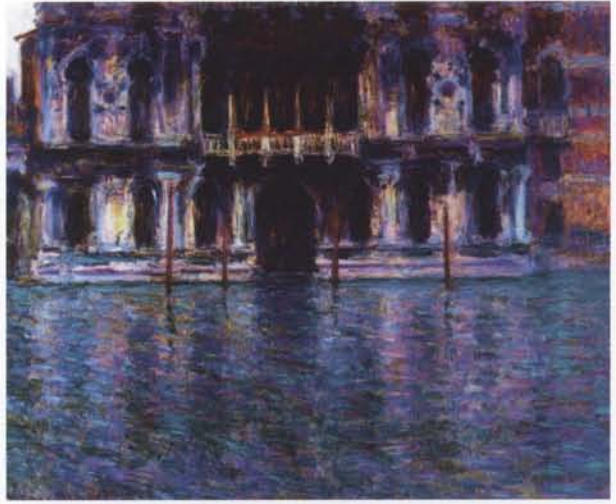
КЛОД МОНЕ
ВОКЗАЛ СЕН-ЛАЗАР
1877

СИНИЙ — ЦВЕТ ЖИЗНИ И СМЕРТИ
МЕТАФИЗИКА ЦВЕТА



КЛОД МОНЕ
РУАНСКИЙ СОБОР
1894

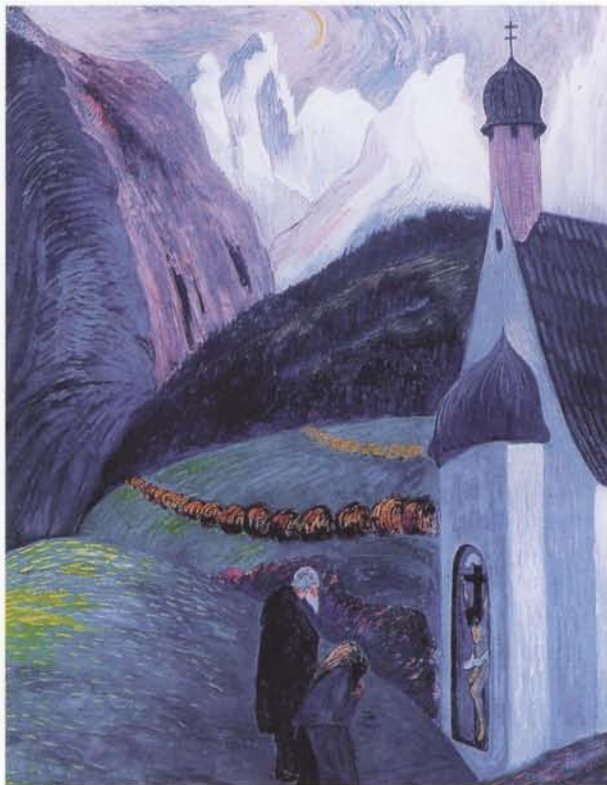
На акварелях Джозефа Тёрнера, как и в ноктюрах Джеймса Уистлера («Ноктюрен в синем и зеленом», 1871, Галерея Тейт, Лондон), зритель видел не свет, а тени, изменчивые и зыбкие цвета, их взаимные переходы. Соединение изображения, музыки и поэтического слова было свойственно живописи этого времени. Так, Джон Рёскин исполнил несколько акварелей-ноктюрнов, в том числе «Восход Луны» (1845), и сопроводил их поэтическим описанием ночного альпийского пейзажа. Море, корабль, ночь, Луна — вот мотивы, характеризующие этот жанр. Каспар Давид



КЛОД МОНЕ
ПАЛАЦЦО КОНТАРИНИ
1908

Фридрих написал романтический ноктюрен «Лунный свет на Балтийском море» (около 1817), Пауль Клее спустя сто лет напишет «Отплытие судна» (1927): в лунную ночь корабль отправляется в неизвестность. Луна и ночь привлекали Макса Эрнста и Артура Доува, который специально занимался изучением мифов и верований, космогонии и космологии.

Появлению жанра ноктюрен в чешском искусстве во многом способствовал Анри Эжен Ле Сидане, поддерживавший непосредственную связь с пражанами. Благодаря сотрудничеству группы художников, выставившихся в начале 1890-х годов в Мюнхене и Глазго, контакты Праги с Парижем, Веной, Берлином и другими культурными центрами заметно оживились. Значительным стимулом для развития живописи стала выставка группы «Ворпсведе», прошедшая в Праге в 1903 году. В жанре городских ноктюрен особо выделялись работы Якуба Шиканедера. Его пейзаж «Пруд на Окоржи» воспринимался как живописная параллель произведениям английских поэтов «озерной школы» не только Яном Прейслером, создавшим поэтические и загадочные «Омуты» и «Черное озеро», но и Антонином Гудечек, художником большой музыкальной проникновенности. Все творчество



МАРИАННА ВЕРЕВКИНА

МОЛИТВА

1910

родников, столь драгоценных в Бескидах. Стрнадел очень хорошо понимал композитора Леоша Яначека, который писал о «теплой ночи», вдохновившей его на создание «Лашских танцев». В памяти художника запечатлелась осенняя ночь, когда лунный свет «указывал путь, проложенный не по тропинке», а по Яворнику, по самым вершинам Бескид. В его дневнике есть трогательные воспоминания: «...в теплые ночи мы с отцом смотрели на звезды... это была ночь, но не черная, а полная красок и тишины, не глухой, не гнетущей... казалось, слышно, как земля отдыхает...» —

*Об этом свидетельствуют отзывы на картины Гудечека, демонстрировавшиеся на выставке «Путь к современности и школа Ашбе в Мюнхене», которая проходила в 1988–1989 гг. в Висбадене и в столице Словении — Любляне. Антонин Гудечек прошел школу Антона Ашбе,

как и Л.Куба, Й.Аугуста, И.Библибин, В.Бурлюк, Д.Бурлюк, И.Грабарь, В.Кандинский, А.Явленский, А.Виккенбург, а также Х.Хофман, ставший одним из основателей американской абстрактной живописи.

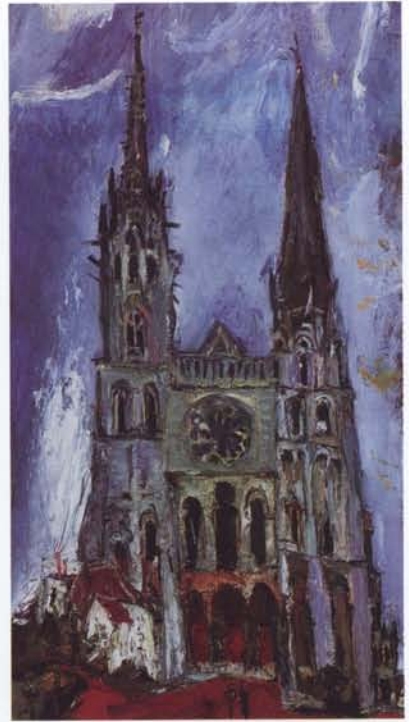
Гудечека — образный строй его живописи, тяготеющей к поэзии и музыке, сине-зеленый колорит его полотна как символ единения художника с природой, его неповторимые женские фигуры, олицетворяющие ночную женскую стихию, — характеризует его как признанного мастера европейской живописи*. Картины Гудечека, например, его «Лунный пейзаж» (1899, Национальная галерея, Прага) или «Сумерки» (1900, Моравская галерея, Брно), иногда называли «вечерней тишиной»: они позволяли почувствовать музыкальную паузу — беззвучный звук. Ноктюрны, ночные пейзажи, отражающие жизненную философию их автора, создавал и Антонин Стрнадел, живописец и иллюстратор. В его полотнах также властвует гармония синего и зеленого, ставших для художника цветами ощущения жизни, да и самой живописи, вобравшей в себя темноту ночи, зелень гор, синеву неба и зеркальной глади

несомненно, Стрнадел поддался волшебной силе завораживающего прикосновения ночи⁴⁰.

Между тем ноктюрн можно воспринимать иначе, в более широком спектре значений, и это подтвердил Рене Магритт, соединивший в своих картинах реальную и иллюзорную действительность. В его ноктюрне «Империя света» (1954, Королевский музей изящных искусств, Брюссель) о ночи напоминает только дом с освещенными окнами, в то время как над ним — синий дневной небосвод, по которому плывут белые облака. Эта тревожная одновременность дня и ночи — реальность, которая отнюдь не так абсурдна, как это может показаться. Оксюморон Магритта, соединяя взаимоисключающие противоположности, привлекает внимание к их совместимости, к тому, что еще очень многое скрыто от человеческого глаза и сознания.

В конце XIX века субъективные экзистенциальные ощущения вызывали не только ночь и предвечерние сумерки, но и рассвет, мгновение перехода ночи в утро. В живописи эту сиюминутность утренней зари передал Клод Моне в картине «Впечатление: восход солнца» (1872, Музей Мармоттан, Париж) — возможно, под влиянием известного стихотворения

Рембо, написанного в июне 1872 года, но, быть может, и вне всякой связи с ним. Синева, пронизанная светом, растворяет очертания фигур и предметов, рождая целостный и гармоничный образ, так же как и в «Стогах сена» (1886–1891), «Руанских соборах» (1892–1895) или в картинах, объединенных в серию «Нимфеи», над которой художник работал на протяжении последних тридцати лет жизни. Атмосферный синий цвет Моне свидетельствует о чрезвычайно тонком цветовом восприятии художника, связанном с его жизненной философией, которая отнюдь не сводилась к меланхолии; своими природными мотивами, изображением растительного мира, воды его живопись тяготела к давней традиции синего цвета, символизирующего женское начало, цикличность рождения и смерти. Момент переходности, мимолетность мгновения — это печальное познание метаморфоз



ХАИМ СУТИН
ШАРТРСКИЙ СОБОР

1933

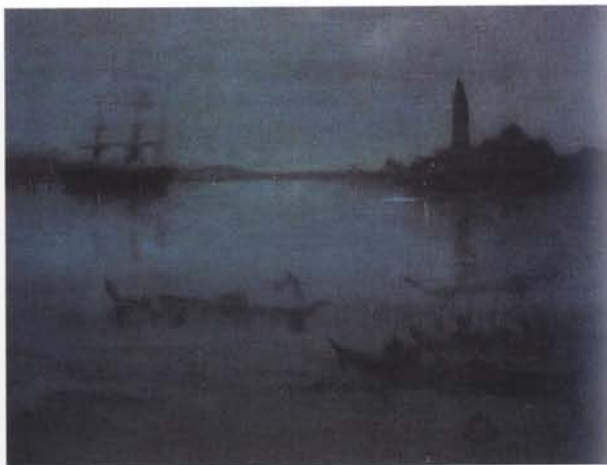


КАСПАР ДАВИД ФРИДРИХ
БЕРЕГ МОРЯ ПРИ
ЛУННОМ СВЕТЕ
Около 1836

жизни, безжалостности всепоглощающего времени. Импрессионизм XIX века был искусством осознания уходящего времени, искусством, запечатлевшим мир сквозь едва различимую синюю дымку, которая отделяет либо отдаляет от нас все близкое, видимое и пока еще существующее: у Клода Моне, Мориса Метерлинка, Эмиля Верхарна это могли быть туман, неясная мечта, зыбкое марево сна, оконное стекло, покрывало или занавес. Многозначность, а тем самым глубокий философский смысл синего цвета в его сопряженности с реальным сюжетом были обусловлены не только исторически. Камилль Писсарро, работая над своими полотнами, руководствовался научными познаниями в области оптики, химии, физики и анатомии, он хорошо чувствовал и понимал эти особенности синего. Из Лон-

дона он писал сыну Люсьену, который также был художником, что импрессионистам достались больные глаза, а значит, «болезнь художников, которые все видят в синем свете». Наука в значительной мере повлияла на восприятие и понимание отдельных цветов, их включение в различные цветовые системы. Так, импрессионисты опирались главным образом на исследования Шверрёля. Выше отмечалось, что ньютоновской теории цвета, основанной на законах физики, противостояло учение Гёте, исходившее, как и цветовая символика Якоба Бёме, из

психологического воздействия цветов. Художники также занимались теорией цвета, размышляя о ее влиянии на живопись. Филипп Отто Рунге расположил цвета на шаре и отстаивал триединство синего, красного и желтого. Но от его внимания не ускользнула и двойственность значений синего цвета в диапазоне от лазурного до темно-синего, граничащего с черным; своим наблюдениям он дал религиозное обоснование, полагая, что исключительность синего цвета сродни мудрости Бога. К художникам-романтикам, никогда не видевшим ни Средиземного моря, ни Италии, ни Греции, принадлежал Каспар Давид Фридрих. Он был одним из тех, кто открыл для живописи Северное море, северное стальное небо и холодный, прозрачный северный свет. Северная синева — стихия его ноктюрнов, морских пейзажей, сюжетов с разбитыми судами, ей присущи иные, в сравнении с южной лазурью, эмоциональные и смысловые оттенки. Подобно тому, как полотна французских импрессионистов явились отражением экзистенциальной грусти по утраченной революции и проигранной войне, «Ледяное море»*



ДЖЕЙМС МАКНЕЙЛ
УИСТЛЕР
НОКТЮРН В СИНЕМ
И СЕРЕБРЯНОМ.
ВЕНЕЦИАНСКАЯ ЛАГУНА
1879–1880

* Имеется в виду картина
«Гибель „Надежды“ во льдах»
(примеч. изд.).



НИКОЛАЙ САПУНОВ

НОЧЬ

1909

Фридриха (1823–1824, Кунстхалле, Гамбург) стало одной из картин, в метафорической форме выражающих трагическое ощущение своего времени.

В отличие от призрачного голубого цветка Новалиса, ради которого надо отправляться в путь в надежде найти его в будущем, голубая гортензия Рильке — увядающий цветок, лепестки которого подобны листам выцветшей почтовой бумаги. Это образ ушедшего времени, размытого слезами и отражающегося в них, это внезапное ощущение быстротечности жизни. Здесь голубовато-синий — не цвет надежды на наступающие времена, он скрывает прошлое и приглушает воспоминания о нем; это знак печали по ушедшему мгновению, по тому, что недостижимо, поскольку раз и навсегда кануло в вечность. Стихотворение появилось незадолго до того, как Рильке познакомился с картинами Сезанна, которые открыли ему собственный интимный, потаенный мир, об этом свидетель-



ствуют письма поэта его жене Кларе*. Представление Сезанна о том, что художник должен быть «наиболее совершенным эхом» и «чувствительной резонирующей пластиной», вероятно, было особенно близко Рильке. Так, в письме от 8 октября 1907 года он пишет о «Портрете дамы» Розальбы Каррьера и синем цвете в произведениях художников XVIII века Мориса Кантена де Латура и Жана-Батиста Симеона Шардена, откуда происходит и синева картин Сезанна. Это письмо Рильке можно считать своего рода монографией о синем цвете.

Последним прижизненным изданием поэта-экспрессиониста Эльзы Ласкер-Шюлер, похороненной на Оливетской горе, был сборник лирических стихов

РЕНЕ МАГРИТТ
МИСТИЧЕСКИЕ
БАРРИКАДЫ

1961

*См., например, письмо Кларе Рильке от 22 октября 1907 г. (Rilke R.M. Briefe 1906–1907, Leipzig, 1930). См. также: Rilke R.M. Briefe ber Cézanne. Frankfurt am Main, 1962.

Здесь есть упоминание о рукописи «Новые стихи», которая была написана Рильке на синей бумаге, в связи с чем он и назвал эти стихотворения «Синие листы».

СИНИЙ — ЦВЕТ ЖИЗНИ И СМЕРТИ
МЕТАФИЗИКА ЦВЕТА



ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ
СУМЕРЕЧНОЕ

1917

«Мой синий рояль» («Mein blaues Klavier», 1943)⁴¹. Это поэтические откровения, которые пребывают одновременно как бы в нескольких смысловых и временных измерениях. Ключ к пониманию образов «лунной девы», «синего рояля», «синего тела» кроется в перипетиях судьбы еврейской поэтессы. Ее стихи — в традициях экспрессионизма — окрашены в синие тона: меланхолия, ночь, мистическая любовь, синяя комната, синие шаги, синие сны, синие поцелуи... Название главного стихотворения, давшего имя сборнику — «Мой синий рояль», — символизирует особый дар, умение «сыграть», или выразить, потаенный смысл, глубинную природу — все то, что в своей экзистенциальной сущности соответствует синему. Напомним, что этот цвет обладает слабым эмоциональным воздействием, но мощной духовной энергетикой. Именно поэтому он был для Ласкер-Шюлер источником не только поэтического вдохновения, но и жизненной силы.

Абстрактность и энергию синего цвета почувствовал Франц Марк, один из участников объединения «Синий всадник». В своеобразной мифологии и космологии художника синий олицетворял мужское начало, желтый — противоположное, женское. В письме Августу Макке от 12 декабря 1910 года он так писал о значении отдельных цветов: «Синий — мужское начало, суровое и одухотворенное, желтый — женское, нежное, чувственное и радостное, красный — масса, материя, цвет брутальный и тяжелый, который всегда борется с первыми двумя и покоряется им. Если ты смешаешь, например, строгий духовный синий цвет с красным, ты тем самым привнесешь в синий невыносимую грусть, и тогда понадобится спокойный желтый, чтобы добавить его к фиолетовому цвету. Но если ты смешаешь синий с желтым до зеленого, то пробудишь к жизни красный, массу, «землю». Здесь я как художник постоянно ощущаю различие: вечно земной, бунтующий красный цвет зеленым не утихомиришь, зеленому должны помочь синий (небо) и желтый (солнце)». В картинах «Большие синие лошади» (1911, Центр искусств Уолкера, Миннеаполис, США), «Синий конь I» (1911, Галерея Ленбаххауз, Мюнхен), «Красные



ФРАНЦ МАРК
БАШНЯ СИНИХ ЛОШАДЕЙ
1912–1913

лошади» (1910–1912, Музей Фолькванг, Эссен), «Маленькие желтые лошади» (1912, Государственная галерея, Штутгарт), «Башня синих лошадей» (1913, не сохранилась) Марк делает акцент не на общей цветовой символике, а на индивидуальном значении каждого цвета. Художник воспринимает цвет подчиненным музыкальному тону прапоззии, которую человек несет в себе как знак сопряженности с великими законами гармонии космоса.

Чередование дня и ночи напоминает нам о цикличности времени, которая распространяется на все живые существа, в том числе и на человека. И животные, и люди подвержены смерти и возрождению. Древнее ритуальное жертвоприношение — умерщвление старого немощного правителя — как бы завершало один исторический цикл и открывало возможность для появления нового правителя, способного со свежими силами обеспечить соплеменникам успех в последующем цикле. Позднее человеческие жертвы были заменены принесением в жертву животных или, как в христианском таинстве евхаристии, хлебом и вином, символизирующими тело и кровь Христа.

Жертвоприношения сохранились поныне, и сегодня пьют теплую кровь животных, полагая, что это даст силы для нового возрождения к жизни. Начиная с эпохи Просвещения и до наших дней в критике мифов, верований, предрассудков и в современных толкованиях ритуала жертвоприношения как явления, соответствующего древнейшему этапу познания природных закономерностей, к животным относятся с сочувствием, видя, как их уничтожают, травят, бросают на произвол судьбы. Эти красивые и сильные существа оказываются беспомощными перед другим живым существом — человеком. Участливое отношение к животным, которые, вне всякого сомнения, обладают душой, перешло из романтизма в современную мифологию с ее антицивилизационной направленностью и поисками естественности в самом естестве. Бессловесные, но чувствующие и страдающие животные делали человека гуманнее и помогали ему в непростых жизненных ситуациях. В представлении Франца Марка животные существовали еще до библейского Сотворе-



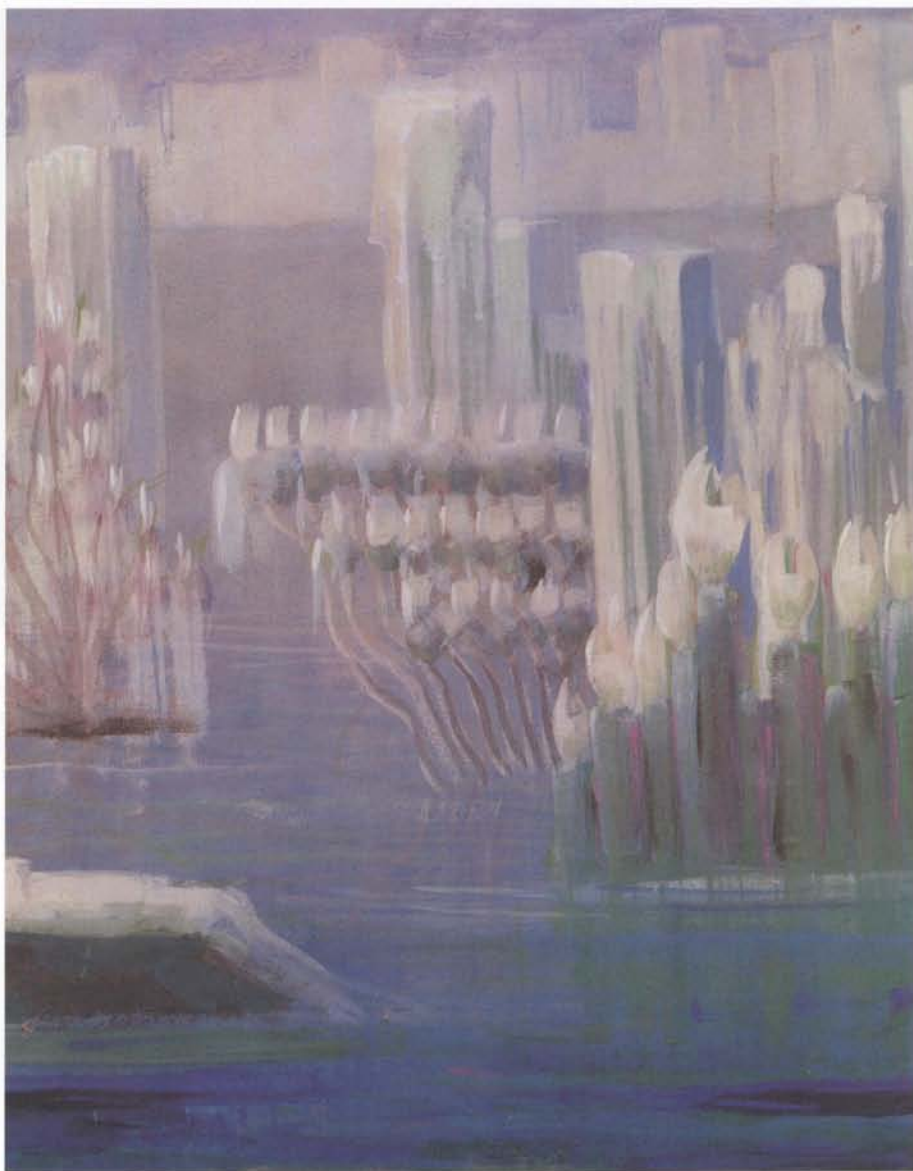
ния мира. Так, в картине «Собака перед миром» (1912) животное отвернулось от зрителя, от мира людей — как будто это Создатель, милосердный, но бессильный что-либо изменить, взирает на свое творение сверху вниз. Взгляд Марка на мир и общество двоякий: идиллический и апокалиптический. Один — миролюбивый, пасторальный, гармоничный, например, в картинах, изображающих крупного зверя в безопасном для него лесу; другой — катастрофичный, фатальный в сюжетах, напоминающих о Сотворении мира и Страшном суде, рождении и неизбежной смерти. Символика цвета Франца Марка, отступающая от традиционной, связана с необычностью темы — изображением подвергшегося нападению, защищающегося, но в итоге всегда погибающего животного, на стороне которого только сочувствие художника. «Башня синих лошадей»* — это

ФРАНЦ МАРК
БОЛЬШИЕ СИНИЕ
ЛОШАДИ

1911

*Эта картина Ф.Марка в 1937 году была конфискована национал-социалистами из Берлинской национальной галереи по обвинению в принадлежности к «дегенеративному искусству» и впоследствии бесследно исчезла (примеч. изд.).

СИНИЙ — ЦВЕТ ЖИЗНИ И СМЕРТИ
МЕТАФИЗИКА ЦВЕТА



МИКАЛОЮС ЧЮРЛЕНИС
СОТВОРЕНИЕ МИРА 6
ЦИКЛ «СОТВОРЕНИЕ
МИРА»
1905–1906

поэтическое видение, а «Судьбы животных» (1913, Художественный музей, Базель) — взволнованная, эмоциональная исповедь («существование — это огненное страдание»). Написанная с помощью красок-звучков, эта картина и есть прапоэзия, на которую художник полагался как на источник возрождения жизни в роковые для человечества дни. Когда началась Первая мировая война, Франц Марк ушел добровольцем на фронт и в 1916 году погиб от осколка снаряда в кровавой бойне под Верденом.



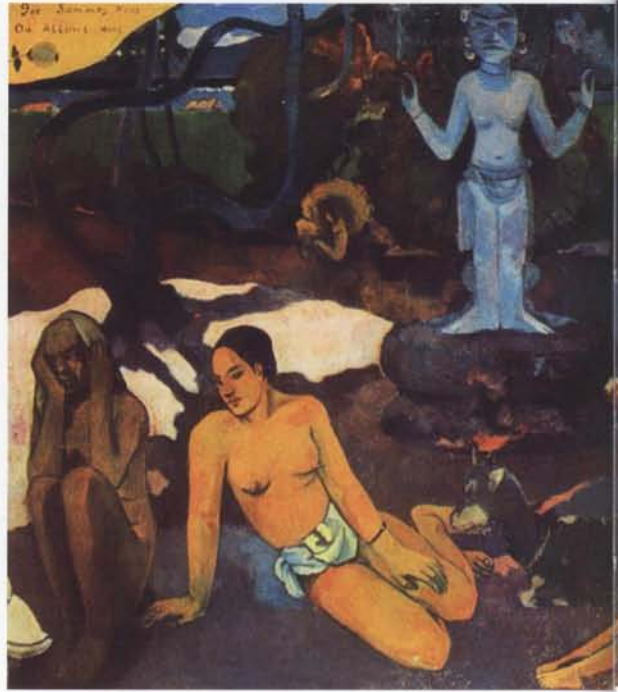
Противоречия между Винсентом Ван Гогом и Полем Гогеном особенно обострились именно в связи с пониманием роли цвета. Гоген не признавал перенесения законов оптики на искусство и не принадлежал к числу художников, восхищавшихся фресками церкви Сен Сюльпис в Париже, исполненными Делакруа (1849–1861), который писал крупными мазками чистого цвета и тем самым подготовил и отчасти определил живописную манеру импрессионистов.

Естественнонаучные знания были для Гогена только «рецептурной ветошью». Винсент Ван Гог исходил из других принципов, поэтому во время их совместного пребывания в Арле, закончившегося драматическими событиями, он отверг попытки Гогена заставить его писать картины, руководствуясь единственно воображением. Расхождения Гогена с импрессионистами в вопросах цвета, обозначившиеся уже в ту пору, когда он жил в Понт-Авене и был увлечен теориями «синтеза» художника Эмиля Бернара, привели к тому, что на Таити он стал писать локальными чистыми красками. В своих картинах Гоген использовал принятую у туземцев цветовую символику, в которой соединились древние первоначальные значения цветов со значениями, пришедшими из христианства (это относится и к синему); циклическое время мифа превращается в линейное время истории со всей его необратимостью — между Сотворением мира и Страшным судом, между рождением и смертью человека. Здесь темно-синий нерасторжимо связан со смертью, потусторонним миром, бесконечностью, забвением и возвращением

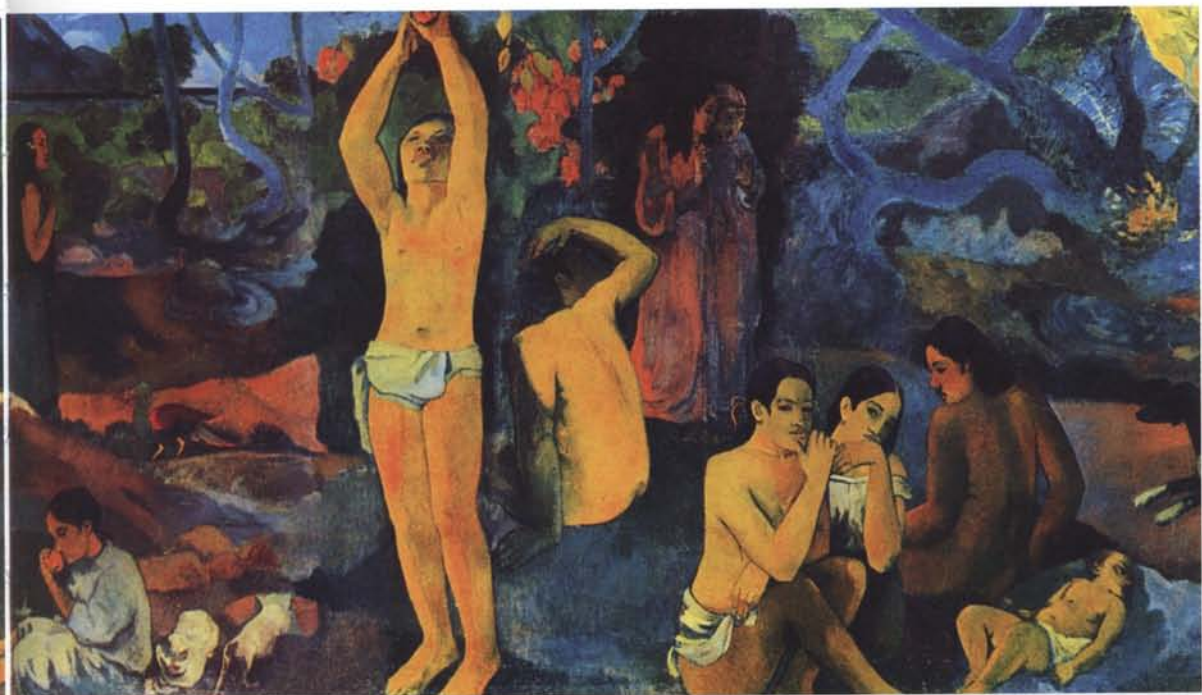
ПАВЕЛ БАЛЕКА
СИНИЙ ЦВЕТ

1994

в материнское лоно, с христианским воскресением, наказанием за грехи, искуплением, как это явствует из картин «Речи дьявола» (1892, Национальная галерея искусств, Вашингтон) и «Дух мертвых бодрствует» (1892, Художественная галерея Олбрайт-Нокс, Буффало). Синий цвет своей причастностью космической идее объединяет полотна Гогена не только в экспрессивно-эмоциональное, но и смысловое целое. Традиционно связанный с женским началом, Луной и природными циклами, синий, как уже говорилось, сопряжен с левой, женской стороной сущего. Для художника было немаловажно, что в композиции находится слева, что — справа, как развивается сюжет — слева направо или наоборот. В своей картине «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?» Гоген поднимает экзистенциальную



проблему бытия, имеющую отношение и к его собственной жизни. Во Франции художник вряд ли столь глубоко задумался бы над этой проблемой, а главное, он никогда бы не решил ее так, как сделал это на полотне почти четырехметровой длины, созданном на Таити. Тема человеческой жизни трактована им таким образом, что события разворачиваются как бы против течения — от правого края, где лежит на траве новорожденный младенец, к левому, с сидящей на берегу озера седовласой таитяжкой, удрученной размышлениями о минувших годах. Над тихими водами возвышается статуя синей богини Луны Хины — символ цикличности времени, вечного возвращения к истокам, к исходной точке, которая неизменно указывает направление справа налево. Картина Гогена — скорее о смерти, нежели о жизни, так она и задумывалась — как завещание, как оценка своего жизненного пути, как меланхолическое примирение с глубинными зако-



нами природы. Она должна была стать последней работой Гогена. Но не стала. В декабре 1887 года ему не удалось по собственной воле уйти из жизни в тихоокеанском земном раю, который таковым вовсе не был: доза мышьяка оказалась недостаточной для того, чтобы художника навсегда поглотил омут забвения — бдительная Хина бодрствовала. Тяжело заболев, он умер в этом «раю» через долгих шесть лет.

Картиной «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?» Поль Гоген по-своему ответил на вопросы, которыми задавался Каспар Давид Фридрих в «Ступенях жизни» (ок. 1835, Музей изобразительных искусств, Лейпциг). Неумолимость судьбы немецкий художник выразил в аллегории рождения и смерти; фигуры на скалистом морском берегу — мужчина, женщина, двое играющих детей и старик — представляют не просто семью, это разные этапы жизненного пути. Парусная лодка, направляющаяся в открытое море, — словно

ПОЛЬ ГОГЕН
«ОТКУДА МЫ? КТО МЫ?
КУДА МЫ ИДЕМ?»

1897

намек на уход из жизни, на нечто непоправимое и неизбежное. Преодолевая волны забвения, она исчезает за синеватым, бесконечно удаляющимся горизонтом.

Болезненные жизненные перемены, неудовлетворенные желания всегда воспринимались как изгнание из рая, хотя и до этого жизнь совсем не была райской; только воспоминания превращали минувшее в золотой век, который непременно оказывался в прошлом. Меланхолия, сопутствующая тоске по золотому веку и утраченному раю, становится философской категорией и антропологической константой. Но печаль по ушедшему, угнетенное состояние, мировая скорбь — это и явления культурно-исторического характера. В философии и искусстве они представлены многочисленными течениями и по-своему подтверждают, что лишь с утратой безвозвратно канувшего в Лету человек осознает, чем он на самом деле обладал. Мучительное желание вернуться в блаженное дородовое состояние неведения, когда мать даже дышит за ребенка, в детство с его оберегающими материнскими объятиями, стремление вновь обрести эту утраченную родину не находят выхода. Впрочем, Франтишек Галас исполнил свое обещание «я туда вернусь», когда научился «жить своей смертью». Никто при жизни не способен обрести свой потерянный рай в «другом месте» (лат. *alibi*), там, где он хотел бы себя видеть. Это возможно лишь в воображении, в грезах, они многое объясняют в минувшем. Свою мечту человек носит с собой, подсознательно отдавая себе отчет в невозможности когда-нибудь ее осуществить, устремляется ли он на Юг, к Средиземному морю, как Карел Маха, Перси Биши Шелли или Джордж Байрон, в Океанию, как Поль Гоген, к Северному морю, на побережье Бретани и Нормандии, в словацкие деревушки, в предгорья Альп, взбираясь на их вершины, уходя в монастырь или во внутреннюю эмиграцию. Стремление замкнуться в себе бесполезно, уйти от себя невозможно, это было известно еще в античные времена. Счастье живет лишь в прекрасных воспоминаниях, в прошлом, куда проецируется созданное воображением



и потому неосуществимое настоящее и тоска по будущему, счастье всегда остается «голубой мечтой», которую не дано воплотить в жизни. «Там, где тебя нет, там — счастье», — утверждал Франц Шуберт. Именно это имели в виду Иржи Восковец и Ян Верих, когда в солнечный день в кафе на Елисейских полях сочиняли текст для фокстрота Ярослава Ежека «Никогда ничего ни у кого нет» для фильма «Пудра и бензин», который в 1931 году снимался в Париже. «Целым поколениям людей было бы спокойнее, если бы было то, чего нет, и не было бы того, что есть...» Так они выразили извечную обеспокоенность и неудовлетворенность человека⁴².

РЕНЕ МАГРИТТ
ШАБАШ
1959

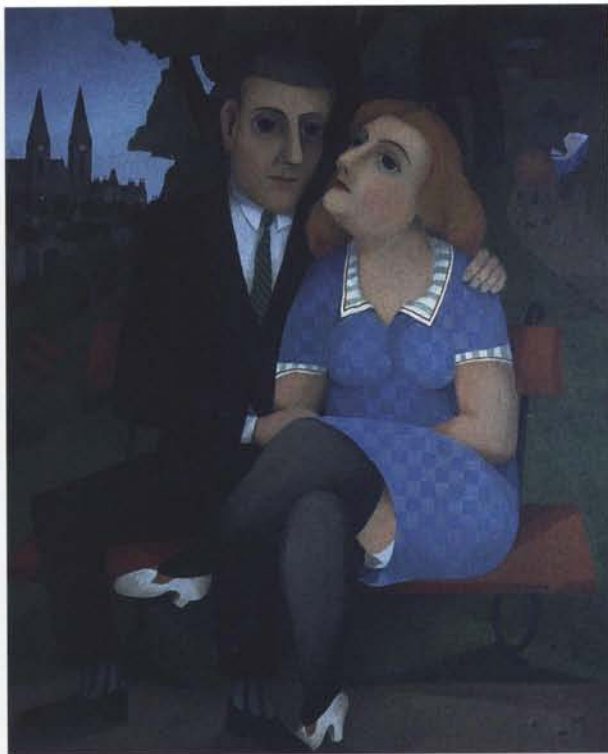
СИНИЙ — ЦВЕТ ЖИЗНИ И СМЕРТИ
МЕТАФИЗИКА ЦВЕТА



ПАБЛО ПИКАССО
ЖИЗНЬ
1903

В картинах Поля Сезанна синий цвет играет особую роль — это отмечали уже его современники, которые чувствовали, что именно в синем, «голубой мечте», таится ключ к композициям мастера. Но синий цвет был и ключом к его воззрениям на мир, управляемый космическими законами, которые мечтал выразить художник. Для Сезанна синий был стихией воздуха и воды, он осознавал его двойственность и огромный эмоциональный диапазон. Этот цвет мог быть темным, защищающим цветом облачения, как в картине «Искушение Св. Антония» (1870) или в сценах смерти и насилия, он мог быть светлым, почти белым цветом спокойного, безмятежного неба над горой Сент-Виктуар («Вид на гору Сент-Виктуар», 1887). Картина «Большие купальщицы», законченная Сезанном за год до смерти, — это своего рода попытка найти компромисс, сгладить противоречие

между реальным и воображаемым хотя бы в масштабах живописного полотна, микрокосма, созданного художником. Это изображение некоего желанного места, которое существует разве что в утопии, то есть не существует нигде («утопия» от греч. *utopos*, *u* — нет, не имеет, *topos* — место). По сути, картина и есть утопия потерянного рая, счастливой и безмятежной жизни на лоне природы мужчин и женщин, внешне почти не отличимых друг от друга, погружения в пронизанную солнцем воздушную лазурь, в синюю стихию воды. Синий цвет и андрогинные фигуры «Больших купальщиц» связаны с восточными мифологическими образами, например, с Хапи — египетским божеством Нила, мужским и женским одновременно; они ведут к греческим мифам об андрогинах, двуполых существах, соединявших в себе женское и мужское начала, к планете



ВЛАСТИМИЛ БЕНЕШ
ВЛЮБЛЕННЫЕ
В РИГРОВЫХ САДАХ

1975



ВИНСЕНТ ВАН ГОГ
ЗВЕЗДНАЯ НОЧЬ
1889

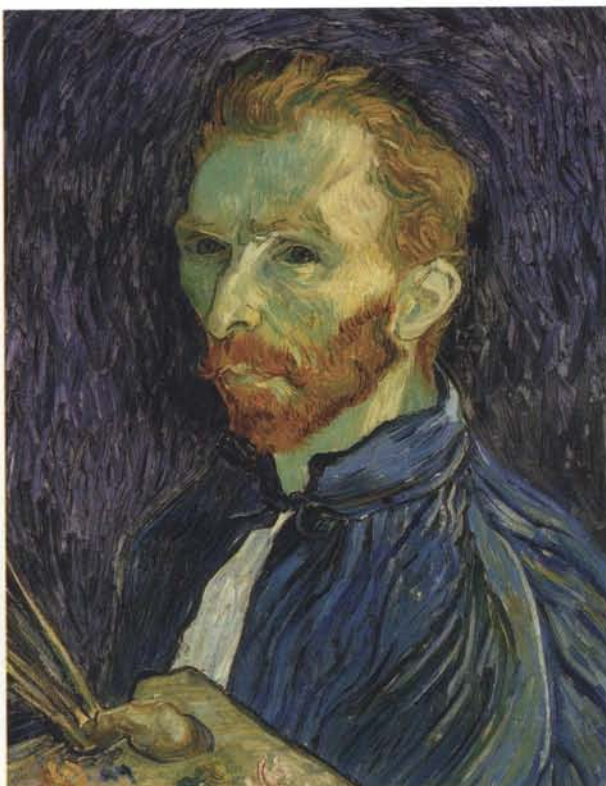
Меркурий и равновеликому числу 4 как сумме $2+2$, которые по своему характеру тоже андрогинны, к средневековой мистике Хильдегарды Бингенской и ее видениям божественного универсума, центром которого представляла андрогинная сущность, являющая собой гармоничное сочетание противоположностей.

Клод Моне в своих полотнах воссоздавал окружающий мир таким, каким тот представлялся его чуткому взору, — постоянно меняющимся под воздействием света и воздуха. Он не изображал предметы определенного, изначально присущего им цвета, он писал их словно увиденными сквозь прозрачную легкую «вуаль», скры-

вающую внешний мир от взгляда художника. Моне сумел запечатлеть эту «вуаль», воздушную дымку — текучую, ускользающую, неосязаемую, почти невидимую в своей мимолетности; ее изменчивость сродни вечным метаморфозам водной стихии. Особенно привлекал художника парижский вокзал Сен-Лазар, с его клубящимся и исчезающим синеватым паром, окутывающим паровозы. Его завораживали отражения предметов в водном зеркале — будь то гладь реки, озера в Живерни или каналов Венеции, — которые дробили форму на множество граней, как это изображено в картине «Палатца Контарини» (1908, Художественный музей, Санкт-Галлен, Швейцария); художник, пристально глядя в реальность, видел ее многообразные проявления.

Эмоциональность Винсента Ван Гога иного свойства. Его синий — это тоже отражение действительности, но духовный смысл

этого цвета говорит об ином отношении к окружающему миру — не созерцании и наблюдении, а внутренней сопричастности, об иной жизненной философии, а тем самым и об ином художественном освоении реальности. Ван Гог видел синий — в его сопряженности с предметным миром — как цвет самого себя. Именно это было для него особенно важно. Один из своих ноктюрнов — «Звездную ночь» (1889, Музей современного искусства, Нью-Йорк) — он завершил 19 июня 1889 года. Эта дата обращает на себя внимание, поскольку опровергает легенду, связанную с этой картиной и ее автором, ушедшим из жизни 29 июля 1890 года. В письмах художника брату Тео есть многочисленные упоминания о звездах, благодаря которым он смог почувствовать бесконечность. Ван Гог был



ВИНСЕНТ ВАН ГОГ
АВТОПОРТРЕТ

1889



ВИНСЕНТ ВАН ГОГ
НА ПОРОГЕ ВЕЧНОСТИ

1890

внимательным наблюдателем ночного неба и хорошо знал, что он там видит. Иммануил Кант в «Критике практического разума» и других работах определял свой категорический императив как космический принцип: это — звездное небо над нами и моральный закон внутри нас. Джон Мильтон в «Потерянном рае» обращался к астрологическим представлениям о звездных мирах, различимых на ночном небе-своде. «Звездная ночь» Ван Гога основана на точных астрономических сведениях. Все творчество художника подтверждает его связь с нидерландским реализмом и средней интеллигентно-естествоиспытательской, он разделял представление об искусстве как зеркале действительности (как уже говорилось, нидерландские живописцы входили в цехи зеркальщиков). Ван Гог восторгался Яном Вермером Делфтским и его «Астрономом» (вторая половина 1660-х, собрание Ротшильда, Париж), Жаном-Франсуа Милле, написавшим «Звездную ночь» (1855–1867, Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен) — эту картину Ван Гог, вероятно, хорошо знал. Милле был пленен созерцанием ночного неба, как и Арт ван дер Нер, мастер лунных ноктюрнов, и Каспар Давид Фридрих, и Филипп Отто Рунге, и Йохан Бартольд Йонкинд. Интерес к астрономии у Милле и Ван Гога не ограничивался наблюдениями, оба изучали сочинение Камиля Фламариона «Популярная астрономия», ставшее для них источником научных знаний. В этой и других работах знаменитый астроном изложил и собственную идею бессмертия как производного прижизненного времени и посмертного существования человека в межзвездной бесконечности, идею, которая повлияла на тогдашние представления о мире. Изображения пре-

бывающих в постоянном движении звездных туманностей из книг Фламариона были органичным образом перенесены Ван Гогом в его живопись, соединившую землю и небо в нерасторжимое целое, в вихревую звездную материю; так художник связал воедино человеческую судьбу и бесконечный космос. Темная синева его ночного неба по экзистенциальному восприятию далека от синего цвета в картинах Милле и Яна Вермера Делфтского, где она представлена в иных созвучиях и значениях. В год своего создания «Звездная ночь» вместе с «Синими ирисами» (1889) экспонировалась на парижском Салоне Независимых.

Реконструирование звездного неба в июньскую ночь над Сен-Реми-де-Прованс (сюда, в лечебницу для душевнобольных был помещен Ван Гог) показало, что художник точно передал расположение звезд на небосводе — таким он мог видеть его из окна 19 июня 1889 года. Это относится и к более ранним ноктурнам — «Терраса кафе ночью. Арль» (1888, Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло, Нидерланды) и «Звездная ночь (Рона ночью)» (1888, Музей Орсе, Париж), в которых достоверно воссозданная картина звездного неба в свою очередь подтверждает дату написания произведений⁴³.

Космичность, присущая миру образов Ван Гога, художника и — в ранние годы — проповедника, обусловлена астрономическими реалиями. В «Звездной ночи» их важную роль определяет не только глубокая синева ночного неба, вихреобразная манера письма, объединяющая все элементы картины в единое целое, но и присутствие неизменного символа — кипариса, дерева смерти. В том же году Ван Гог написал акварель «Жатва в Провансе», изображающую поле, в центре которого стоит синяя двухколесная повозка. На ней отвозят срезанные жнецом (Смертью) колосья, а потом повезут на кладбище покойников — синий ассоциируется у художника со смертью. В сентябре 1889 года, когда жизнь Винсента Ван Гога близилась к концу, он создал свой последний, горько правдивый «Автопортрет» (Национальная галерея искусств, Вашингтон). Измученное лицо художника,



АРТУР ФОНВИЗИН
ПОРТРЕТ ДЕВУШКИ
Начало 1910-х

словно нимбом, озарено синим цветом: это предзнаменование смерти и цвет небосвода — пространства его посмертного существования.

Размышления над астрономическими трактатами Исаака Ньютона, Николая Коперника, Иоганна Кеплера, Тихо Браге, Галилео Галилея, Доминика Франсуа Араго, Камилля Фламариона и собственные наблюдения привели скульптора Владимира Шкода к теме звездного неба, привлекавшего не только живописцев и графиков. Его зеркальные металлические шары, или небесные тела, размещенные на земле, складываются в созвездия и отражают темно-синие глубины небосвода. Расположенные рядами, по кругу или по спирали, эти скульптуры с синеватым отливом, сделанные из железа, кажется, издают звенящие звуки. Может быть, это музыка небесных сфер? Скульптуры выплавлены в жарком огне, муж-

ском космическом начале, затем очищены, охлаждены водой, женским началом, которое сообщает металлу «синее» дыхание, напоминающее о пучинах вод и ночи. На поверхности блестящих металлических сфер приглушенно-синего тона — слитки золотистой меди, словно светящийся огненный след.

Через сто лет после Винсента Ван Гога Владимир Шкода создал свою «звездную ночь» — инсталляцию «В честь Иоганна Кеплера»: в затененном зале сверху, сквозь темноту просвечивали сияющие точки небесных тел. О подобных точках писал в своем эссе, посвященном Пикассо (1932), скульптор Хулио Гонсалес: «...в тревожной ночи звезды обозначают точки надежды». Так, в конце XX века Шкода вновь выразил экзистенциальный страх перед темной синевой небосвода



ПАБЛО ПИКАССО
АВТОПОРТРЕТ
1901



ПАБЛО ПИКАССО
ПОРТРЕТ ПОЭТА
САБАРТЕСА
1901

и безграничностью пространства вселенной, знакомый каждому человеку, в том числе и самому художнику. В 1995 году в зале пражского Рудольфинума под святищами точками темно-синего свода зритель ощущал свое одиночество и потеряность во Вселенной, испытывая, вероятно, еще и чувство ужаса перед маятником Фуко*, отмерявшим вселенское время, а значит и его время тоже⁴⁴. К сожалению, современная наука никому еще не принесла избавления от тяжелого груза существования в пространстве и времени с их гнетущей бесконечностью.

Синий цвет связан с состраданием, сочувствием, свойственным женской натуре. Античных полубогов-героев охраняли женские крылатые божества, в христианстве ангел-хранитель воспринимался как женское существо. Под распахнутым синим плащом Богородицы могли

найти приют и защиту обездоленные и страждущие. Фея — это добрая волшебница, заступница, исцеляющая своих подопечных; так, в росписи люнета из цикла «Родина» (1877–1881), исполненного Микулашем Алешем для Национального театра в Праге, фея поливает жгучие раны героя целительной прохладной водой.

XX век не изменил глубинного значения синего цвета — сострадание, меланхолия, вызванная предопределенностью судьбы. В раннем творчестве Пабло Пикассо «голубой» период сменяется «розовым», полотна художника обретают красочность, однако синий

*Наряду с работами «Гармония цвета» и «В честь Иоганна Кеплера» экспонатом выставки в Рудольфинуме стал маятник, аналогичный маятнику Жана Фуко, с помощью которого было подтверждено вращение Земли.

цвет остается их важной эмоциональной, а значит и смысловой составляющей. Реальная жизнь с ее тяготами и страданиями, которые бедняк Пикассо испытал на себе, была главным источником сюжетов его картин. В «голубой» период это был тяжелый опыт знакомства с парижской женской тюрьмой Сен-Лазар, где лечили проституток, больных сифилисом. Основанием для сближения с таким обществом, вероятно, явилось то, что художник сам лечился от этой болезни; лечение было достаточно дорогим, длительным и сопровождалось депрессиями, от которых Пикассо очень страдал⁴⁵.

Видимо, посещая тюрьму Сен-Лазар, он хотел узнать, какой конец может ждать его самого. То, что Пикассо увидел в тюремных стенах, нашло отражение не только в зарисовках больных женщин. В «голубой» период, проникнутый состраданием к судьбам людей, отвергнутых обществом, он писал брошенных женщин и детей, пьяниц, неудачливых фокусников, арлекинов, «ночных бабочек» — тех, кто оказался на обочине

жизни, без средств к существованию. К париям общества Пикассо в то время причислял и себя как художника. Однако некоторые его работы полны иронии и язвительности, например «Дама в синем» (1901): в этой своеобразной пародии на Веласкеса синий цвет имеет двойственный смысл. Вместе с тем Пикассо восхищала синева в полотнах Сезанна и Ван Гога, ее глубокий тон и мощная энергетика. Силу эмоционального воздействия синего художник использовал в картине «Смерть Касагемаса» (1901, Музей Пикассо, Париж), изобразив близкого друга, по своей воле оставившего этот мир.

Синий был цветом настроения Пикассо в те голодные годы, которые он провел в Барселоне и Париже. Его «синие» картины не встретили понимания; одни критики считали их излишне сентиментальными, обнажающими душу, другие иронически намекали на то, что ультрамарин был тогда самой дешевой краской. Амбруаз Воллар и Поль Дюран-Рюэль, отвергнув работы «голубого» периода, тем самым выказали свое отношение к произведениям, написанным



АМЕДЕО МОДИЛЬЯНИ
СИДЯЩИЙ ОБНАЖЕННЫЙ



ЭДГАР ДЕГА
ТАНЦОВЩИЦЫ
1890–1900

во время вспышки чувств к Фернанде Оливье Пикассо носил синюю рабочую одежду, а свои «синие» картины писал при свете свечи. Суеверный Пикассо, который всерьез верил в злых духов, воспринимал синий цвет своих картин как магический щит, ограждавший его от внешнего мира и особенно от женщин — он видел в них предвестниц смерти, разносчиц смертоносной болезни. Синяя одежда, словно спасительный плащ Марии, защищала его от Фернанды, подобно тому как синее облачение оберегало Святого Антония, изображенного Нитхардтом на створке Изенгеймского алтаря, отпугивая призраков искушения. Но это лишь одно из многих смысловых значений синего цвета, встречающихся у Пикассо. Оно проявилось, в частности, в скорбном настроении картины «Мать и дитя» (1901, Музей искусств Фогга,

любимой краской Пикассо — он отдавал ей предпочтение на протяжении всей жизни*.

В «Портрете Сабартеса» (1901, Музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина, Москва), запечатлевшем друга Пикассо, поэта, отшельника и меланхолика, синий цвет выражает настроение не только портретируемого, но и самого художника, о чем Хаиме Сабартес оставил свидетельство. Синим цветом, его экзистенциальным смыслом отмечен весь «голубой» период творчества Пикассо, его внутренний мир — меланхолический и темно-синий. Поэт Андре Сальмон почувствовал в художнике эту преисполненность стихией синего цвета, что выразалось и в его поведении. Сальмон отмечал, что

*Позже А.Воллар и П.Дюран-Рюэль, крупнейшие парижские коллекционеры, галеристы и торговцы картинами, охотно приобретали и выставляли произведения П.Пикассо (примеч. изд.).



АНРИ ДЕ ТУЛУЗ-ЛОТРЕК
ТАНЦУЮЩАЯ
ДЖЕЙН АВРИЛЬ
1892



ЛАЙОНЕЛ ФАЙНИНГЕР

ПРЕДЛОЖЕНИЕ

1907

Кембридж, США), в которой преобладает чувство социальной обреченности, характерное для «синих» полотен художника, где изображены изможденные женщины, дети, слепые и нищие.

В продолжении традиции, идущей от античности через Средневековье к современности, синий цвет у Пикассо имеет эротический смысл, как положительный, так и отрицательный, — это цвет любви, высокой или порочной. В живописи импрессионистов синий помогал передать воздушную среду, атмосферу, будь то пейзаж или городской вид, но он мог быть и цветом интерьера, как во многих произведениях Эдуара Мане и Эдгара Дега. Роман Э. Золя «Нана» послужил поводом к созданию одноименной картины Мане (1877, Национальная галерея, Лондон), ставшей примером не только эмоционального, но и глубоко осмысленного восприятия синего

цвета, которое так настойчиво отстаивал Камиль Писсарро. Синий цвет будуара и синие стены, на их фоне молодая женщина в синем корсаже и синих чулках, стоящая перед красной кушеткой, — это не просто намек на культ любви, синий символизирует здесь жертвенность, мученичество: из падшей женщины он делает жертву общества. Картина Мане, которая вскоре после ее создания была представлена жюри парижского Салона, естественно, вызвала бурю негодования и была отвергнута⁴⁶. Другая Нана, персонаж одноименного полотна Владимира Сихры (1944), — это молодая особа с огненно-рыжими кудрями, придерживающая на груди синюю драпировку. Здесь сочетание красного и синего несет в себе двойственный смысл, как и во многих других произведениях, по-

священных теме любви. Анри Матисс разрабатывал эту тему в «Одалиске. Голубая гармония» (1937), сочетая ее с мотивом «синего/голубого салона» (*chambre bleue*), отделанного светло-синими обоями. Одалиска в синевато-зеленой юбке возлежит на синей софе, один из цветков прекрасного букета склоняется к женщине, словно пытаясь прикрыть ее лоно. Красота цветов приравнена здесь к очарованию женщины и красоте любви, чью сладость олицетворяют плоды апельсина. Но в натюрморте присутствует и кисло-горький лимон — как напоминание о времени, которое наступает после любви, столь же переходящей, как быстро увядающие цветы. Несмотря на заверения Матисса в том, что его единственная цель как художника — передать «сверхсиний синий цвет», что сюжет для него несуществен, и в «Одалиске», и в «Музыке» (1910), и в «Танце» (1910), да и в других его картинах все было иначе. К теме любви «ночных бабочек», «жриц любви», коротающих время на обочине дороги в ожидании работы, обращался и Рудольф Кремличка. На его картине «Нана» (1918, Националь-

ная галерея, Прага) пышное обнаженное тело женщины исполнено чувственности. Для художника изображенная им женщина осталась недостижимой — это была его натурщица, с которой ему пришлось расстаться, и картину он писал по памяти. Кремличка не случайно вложил в руку женщины двусмысленный синий цветок — знак желанной и вместе с тем несбыточной любви. Йозеф Чапек в картине «Проститутка с ландышами» (1917), напротив, не стал подчеркивать ни социального, ни нравоучительно-иронического оттенков смысла. Тема любви на продажу оттенила неоднозначность синего, который гармонично сочетается с пурпурно-розовым цветом кожи женщины. В левой руке, то есть на стороне сердца и любви, она держит белые ландыши. Это своего рода аллюзия культа Богородицы: ландыши — цветы Марии и знак спасения мира.

Синий цвет в англосаксонском обществе заключал в себе и положительный, и отрицательный смысл, он мог быть связан с порнографией (*blue song* —



ЙОЗЕФ ЧАПЕК
ПРОСТИТУТКА
С ЛАНДЫШАМИ

1917

СИНИЙ — ЦВЕТ ЖИЗНИ И СМЕРТИ
МЕТАФИЗИКА ЦВЕТА



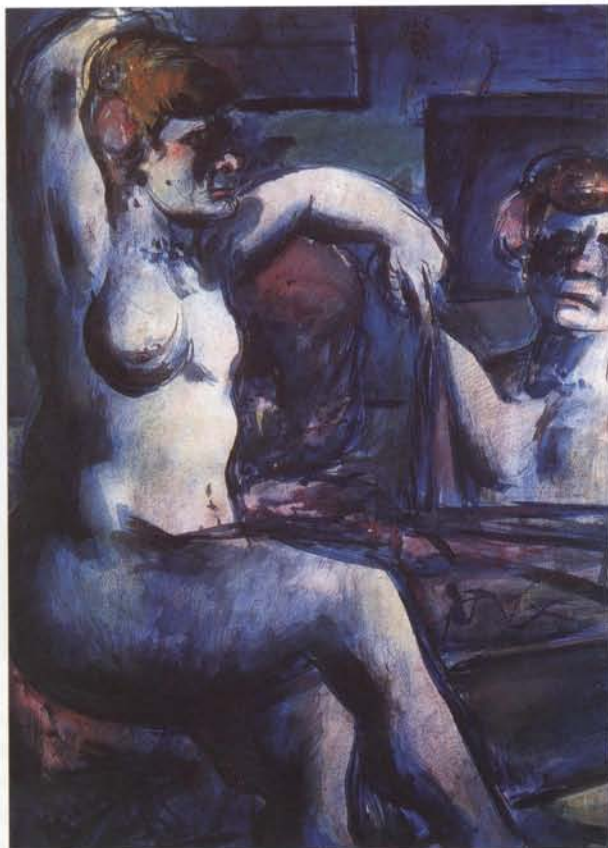
АНРИ МАТИСС
ОДАЛИСКА.
ГОЛУБАЯ ГАРМОНИЯ
1937

непристойная песня, blue love — порнографическая связь, blue movie — порнофильм). В романских странах с порнографией ассоциируется преимущественно зеленый цвет, пришедший из викторианской Англии, где некоторое время он был цветом гомосексуалистов (впрочем, еще у римского поэта Марциала⁴⁷ встречается подобная символика зеленого). В России цветом гомосексуалистов считается голубой. Спектакли «Русских сезонов» Сергея Дягилева привели в восторг Жана Кокто, известного своей слабостью к красивым молодым людям и преклонением перед танцовщицами труппы Дягилева. Кокто был автором либретто к балету «Синий бог», показанному на сцене парижского театра Шатле в 1912 году*. В Центральной Европе ассоциации такого рода связаны скорее с розовым цветом («розовые уголки» существовали даже в концентрационных лагерях).

Во второй половине XX столетия противоположные значения

синего цвета в одном произведении мы находим, например, у Энди Уорхола в его шелкографии «Девять синих Мэрилин» (1980), представляющей собой девятикратно повторяющееся изображение киноактрисы Мэрилин Монро. Она казалась недоступным для мужчин идолом, пока не стало известно о ее весьма вольном образе жизни, приведшем к депрессии и самоубийству. Ею восхищались и одновременно воспринимали как символ продажной «синей любви».

* Одноактный балет «Синий бог» по мотивам индусской легенды (музыка Р. Гана, хореография М. Фокина, либретто Ж. Кокто и Ф. де Мадрацо) не имел успеха у публики и вскоре был снят с репертуара (примеч. изд.).



ЖОРЖ РУО
ОБНАЖЕННАЯ
С ПОДНЯТОЙ РУКОЙ

1906



ЭНДИ УОРХОЛ

ДЖЕКИ

Диптих

В англосаксонском обществе смысловая популярность синего цвета имеет исторические корни: словом blue обозначали консерваторов — тори, синий цвет как знак верности Богу и его нравственным заповедям приняли пуритане. Американский штат Коннектикут, управляемый пресвитерианцами*, считается «Синим штатом» (Blue State), и его строгие моральные законы — это «синие законы» (blue laws). На другом полюсе значений синего/голубого располагаются проституция, порнография, вседозволенность и независимость от всех и вся. Этот полюс утвердил тот же Энди Уорхол своим фильмом «Blue Movie» («Синее кино», 1968), где он продемонстрировал свободу от каких бы то ни было норм и обязательств. По крайней мере, он сам был убежден в этом.

*ПРЕСВИТЕРИАНСТВО (от греч. presbyteros — старший) — одно из направлений протестантизма и особая форма церковной организации. Пресвитерианство опирается на учение Жана Кальвина и рассматривается как одна из ветвей кальвинизма и, в более широком понимании, реформатской церкви (примеч. изд.).

В XVII веке во Франции появился первый «синий салон» — общество женщин аристократического происхождения, объединившихся вокруг маркизы де Рамбуйе* и встречавшихся, начиная с 1617 года, в ее городской резиденции в Париже — Отеле де Рамбуйе. Маркиза отказалась от модных тогда красно-коричневых обоев и распорядилась обить стены своего салона светло-синей тканью, вытканной серебром, что свидетельствовало о ее восприятии синего как холодного, далекого от повседневности цвета, в его исторически сложившемся значении символизирующего идеальную платоническую любовь. Собиравшихся в салоне женщин отличали интеллектуальность и подчеркнутая сдержанность в общении с мужчинами. В Англии эпохи Просвещения «синему салону» соответствовало «Общество синего чулка» (*blue stocking society*) — так не без иронии именовали эмансипированных дам, составлявших в середине XVIII века окружение леди Элизабет Монтегю. Это словосочетание возникло благодаря Бенджамину Стиллингфлиту, одному из участников встреч у леди Монтегю, который вместо обычных черных шелковых чулок носил преимущественно синие из чесаной шерсти. Таким образом, синий цвет обоев и чулок явился отражением вкусов и настроений салонного общества, да и целой исторической эпохи.

Blue jeans — это название брюк, которые получили широкое распространение в 50-е годы XX века; раньше их называли *overalls* (рабочие брюки, комбинезон) или *jeanes* (производное от наименования генуэзского саржевого плетения: *Genua*, *jeanes* — Генуя, генуэзский). Продольные нити (основа) ткани для будущих джинсов восемь раз прокрашивались индиго, поперечные (уток) оставались неокрашенными. Белесость ткани достигалась с помощью тщательного истирания синих волокон. Полученную синюю парусину, названную *denim* (*de Nîmes* — из Нима), стал использовать для

*В отечественной литературе салон маркизы де Рамбуйе называют «голубым салоном» или «голубой гостиной» (примеч. изд.).

кроя рабочих брюк Джейкоб Дэвис, портной и шорник, компаньон Леви Страуса. Брюки прошивались оранжевыми нитками, укреплялись заклепками, обязательными были накладные карманы, а с 20-х годов — ярлык с надписью «Levi's».

Брюки золотоискателей, ковбоев, лесорубов в 50-е годы стали знаковой одеждой североамериканской богемы и молодежи, протестовавшей против общества потребления с его мнимыми свободами. Между тем невозможно себе представить, чтобы еще в 20-е годы критически настроенные интеллектуалы из нью-йоркского Гринвич-Вилледж, Ближнего Нортсайда в Чикаго, Латинского квартала в Париже или завсегда-таи пражских кафе «Юнион», «Деминка» или «Арко» отказались от буржуазного стиля в одежде и буржуазного образа жизни. Это подтверждают фотографии искусства, запечатлевшие студентов и деятелей искусства, включая и наиболее радикальных из них — футуристов, дадаистов, сюрреалистов, ощущавших себя духовной и интеллектуальной элитой. И вот спустя тридцать лет молодые американцы, именующие себя *beat generation* («разбитое поколение», «битники»), покидают литературные кафе, облачаются в джинсы и, если иметь в виду их образ жизни, скатываются на низшую ступень общества. Представители «новой волны» (*New wave*), прежде чем это движение исчерпало себя, упивались новообретенной сексуальной свободой, употребляя наркотики, организуя всевозможные сборища, бродяжничая и демонстрируя неряшливость в одежде, где заметное место отводилось рваным джинсам.

В 50-е и, позднее, в 70-е годы сочетание строгой черной одежды с голубыми джинсами считалось знаком принадлежности к гомосексуальному сообществу (*gay community*) и его субкультуре, распространенной в больших городах и университетах. В 1979 году студенты университета Беркли, придерживающиеся нетрадиционной сексуальной ориентации, объявили день солидарности, назвав его *Blue Jeans Day* (День голубых джинсов) с намеком на «голубую любовь». В результате большинство студентов, для которых джинсы стали обычной одеждой, поневоле оказались солидар-

ны с «голубыми». Джинсы, став знаком целого поколения, — их носили тогда и байкеры, и хиппи, и «прово» (сторонники провокационных насильственных действий) — надолго приобрели в общественном мнении негативный оттенок. Вместо слова pants (брюки) в 50-е годы все чаще используются jeans и blue-jeans. Постепенно джинсы превратились в повседневную одежду молодежи, а не просто одежду для работы или досуга. Старшее поколение, стремясь выглядеть моложе и привлекательнее, также отдавало предпочтение джинсам; в 90-е годы в артистической среде они даже стали модной принадлежностью салонного гардероба.

Кто сегодня знает о том, что сторонники зороастризма никогда не носили одежды синего цвета, поскольку для них это был цвет Творца, божественного начала? Что небесно-синий цвет был невыносим для Люцифера? Что папа Григорий I Великий, наоборот, рекомендовал священникам, направлявшимся в крестовые походы, облачаться в темно-синее

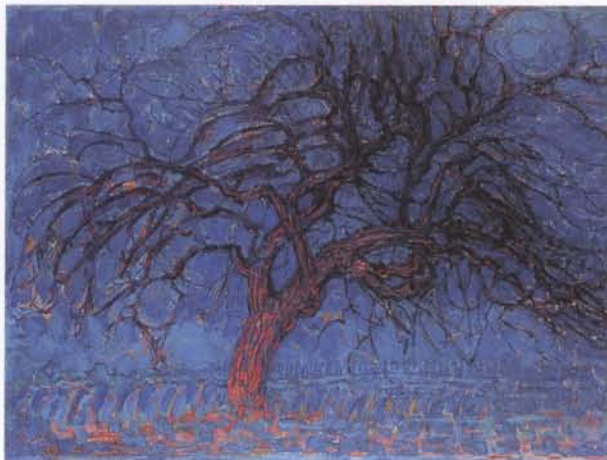
именно потому, что это цвет неба? Что в римской провинции Галлия рабы носили одежду синего цвета (Плиний Старший) и что Карл Великий выбрал синий для рабочей одежды своих подданных? Стали забывать, что еще недавно детей одевали в синее: как предполагалось, благодаря этому они оказывались под защитой Девы Марии — ее синего облачения.

В начале XX века в поэзии, музыке, изобразительных искусствах заявил о себе орфизм — художественное течение, наиболее последовательно воплотившее



КЛАС ОЛДЕНБУРГ
ГИГАНТСКИЕ СИНИЕ
БРЮКИ

1962



ПИТ МОНДРИАН
КРАСНОЕ ДЕРЕВО
1908

Их целью было создание «абсолютной» живописи», беспредметной, свободной от описательности и подобной музыке, считавшейся абсолютным искусством. Движение, объединившее поэтов и художников, среди которых были Жак Вийон, Марсель Дюшан, Хуан Грис, Огюст Эрбен, Альбер Глез, Франтишек Купка, своим названием — «орфизм» — обязано Гийому Аполлинеру: оно должно было напоминать о древнегреческом певце и музыканте Орфее и ассоциироваться с прапоззией и прамузыкой. В 1912 году Купка выставил на парижском Осеннем салоне несколько своих полотен, в том числе «Цветовые круги Ньютона» (1911–1912), «Вертикальные планы» (1911–1912), «Фугу в красном и синем цвете» (1912), — это были программные произведения художника, в которых живопись и музыка слиты воедино. Синий, как и другие цвета, постепенно отделяется от предмета и превращается в независимый «цвет в себе», в элемент ритмической закономерности, обнимающей время (*forme-temps*) и пространство (*forme-espace*). Он уже не символизирует ни сострадания, ни экзистенциального

учение Пифагора о «гармонии небесных сфер»* и представления о числе как первооснове и сущности всех вещей. Произведение искусства рассматривалось орфистами как самостоятельная художественная реальность, в которой действуют собственные законы, аналогичные законам космической гармонии и проявляющие себя в системе музыкальных и цветовых интервалов. В 1912 году художники, объединившиеся в группу «Золотое сечение» и выпускавшие одноименный журнал, провели выставку в парижской галерее «La Voëtie».

* Согласно пифагорейскому учению о «гармонии сфер» всякий звук возникает от движения; движение небесных тел также сопровождается звуком. Располагаясь на разных рас-

стояниях от Земли, планеты и звезды издают не слышимые человеком гармонические звуки, высота которых пропорциональна скорости движения небесных тел (примеч. изд.).

страха или подавленности. В эмоциональном плане цвет отныне не является отражением реальных предметов, однако отражает невидимые, но вполне реальные закономерности предметного мира.

С прапоэзией связана и живопись Йозефа Шимы, созвучная прежде всего поэтическим фантазиям участников группы «Большая игра» («Le Grand Jeu»)*. В поэтике Шимы призрачные, нереальные пейзажи соединились с пейзажами, которые художник когда-либо видел, — это подземная река Пунква, мглистые болота и заводы близ Яромержа, возникающие в его воображении и воспоминаниях. Зеленый и синий цвета Йозефа Шимы — это зелень лугов и синева воды «Синего пейзажа» (1924), «Млно» (1928), «Омута» (1935). Это может быть цвет печальных синих далей, как в картине «Лазоревая грусть» (1955), выра-

жение метафизической тоски, независимой от места, времени или когда-то пережитого мгновения. В синей водной глади у Шимы неизменно отражается синий небосвод, пронизанный светом, но в его позднем творчестве свет, как космическая энергия чистого синего цвета, освобождается от ассоциаций, связанных с пейзажем. Эта энергия сосредоточена в световых частицах («Капли света», 1958), в одиноком космическом свете («Синий свет», 1958). О средневековой мистике напоминают витражи Йозефа Шимы (1965–1969) в готическом соборе Святого Якова в Реймсе⁴⁸.

Жестокость и бесчеловечность Первой мировой войны болезненно сказались на молодом поколении чешских художников, которые выразили свои переживания в социальном искусстве 1920-х—1930-х годов. В натюрмортах они передавали красоту обычных вещей и простой жизни, но в основном их взгляд был обращен к человеку — к солдатам с искалеченными войной душами и телами, к безработным, пьяницам, игрокам, нищим, проституткам, продавцам, портнихам, гладильщицам, беженцам, сельским рабочим, детям.

* Название литературного объединения и сюрреалистического журнала, издававшегося в 1927 г. Роже Вайяном, Рене Домалем и др. (примеч. изд.).



ФРАНТИШЕК КУПКА
КАФЕДРАЛЬНЫЙ СОБОР

1913



МАРК ШАГАЛ
БУКЕТ С ЛЕТЯЩИМИ
ЛЮБОВНИКАМИ
Около 1934–1937

От современных европейских течений социальной направленности чешская живопись этого периода отличалась реалистичностью и лиризмом, обращенностью к внутреннему миру, к человеческим эмоциям. Особый меланхолический настрой и иное значение синего — как цвета сочувствия, печали и безропотного смирения — придавали этому искусству своеобразную целостность. Именно так воспринимался синий цвет в картинах Милослава Голого «Вспомнить о погибшем» (1925) и «Фабрика Гавела в Карлине» (1926), как и во многих других его работах («Белый натюрморт с газетой», 1926; «Портрет русской на синем фоне», 1927; «Девушка в синей шляпе», 1928; «Летнее кино Акса», 1928⁴⁹). Синий всех оттенков передавал преобладающее настроение времени — экзистенциальный страх, тревогу, потребность в защите. Поля войны еще не заросли травой, тоска по ушедшим не оставляла Голого и его коллег-художников Карела Голана, Вацлава Рабаса, Православа Котика, Йозефа Чапека, Франтишека Музику, Войтеха Седлачека. В своих картинах они запечатлели жизнь простых людей послевоенного десятилетия, отмеченную трагизмом и безысходностью, — несчастные случаи на фабриках и на улицах, самоубийства, безработицу, — и синий неизменно оставался цветом участия и сострадания.

Шарль Бодлер еще в начальную пору импрессионизма высказал пожелание, чтобы «...луга были красными, реки золотисто-желтыми, а деревья белыми и синими; природа лишена фантазии...». Его выполнили пуантилисты, а еще последовательнее фовисты Морис Вламинк и Андре Дерен, экспрессионисты Франц Марк и Эмиль Нольде. Экспрессионизм был взбудоражен синим цветом, он выявил глубинные, сущностные черты этого искусства, его духовность и чувственность. В ранних картинах Пита Мондриана «Летняя ночь» (около 1907) и «Аллея в лунном свете» (около 1908) влияние синего цвета Эдварда Мунка ощутимо столь же явно, как влияние красного цвета Винсента Ван Гога — в картине «Красное дерево» (1908, Муниципальный музей, Гаага). «Синее дерево» Мондриана (1910) —

это скорее выражение человеческой драмы, нежели изменения вида природного объекта: мистерия экзистенциальной метаморфозы, перехода из одной формы существования в другую — преодоление порога смерти на излете земной жизни, пройденной человеком.

Синий цвет всегда обладал определенным значением — был ли это цвет средневековых синих распятий, пустых синих ниш в мечети, предназначенных для Бога, не подлежащего изображению, или прозрачной светло-синей ткани, — которое во многом определялось эмоциональной окрашенностью произведения. Синий в картине Марка Шагала «Над городом» (1917) совсем иной, нежели в «Кафедральном соборе» Франтишека Купки (1913). Чистые цвета, составляющие простую цветовую гамму Вацлава Шпалы, не были отмечены национальным своеобразием, как, например, у Йозефа Чапека в его живописном цикле «Огонь» (1938), и все же они производили именно такое впечатление. Синий Шпалы — это цвет фовизма и экспрессионизма, с которыми он познакомился во время своей поездки в Париж в 1911 году. Тогда этот цвет привлек внимание чешского живописца в контексте его размышлений о трех основных цветах, а также поисков свободной формы и манеры письма, подстегиваемых бунтом художников против фотографичности в искусстве. В живописи Шпалы синий достиг кульминации в 1923–1927 годах, когда художник много работал на берегах Отавы и в Орлицких горах; в этот период его понимание цвета соответствовало живописным приемам раннего кубизма, он испытал также влияние эстетики «Синего всадника» и «Синей четверки», прежде всего творчества Алексея Явленского. Характер и смысл синего цвета здесь были совсем иными, нежели в картинах социальной тематики.

На границе этих двух разных значений синего работал Йозеф Чапек; синий — цвет, характеризующий его взгляд на мир и органичный для его живописи. К нему он обратился и в стихотворении «Картины», написанном в концлагере, когда художник прощался с жизнью, но не сдавался.



Хотел бы написать картину — синюю,
 как это небо,
 как голубые детские игры,
 как голубоватый дым из печной трубы;
 синюю, какими бывают радость и счастье, —
 подобные синим незабудкам
 и пению дрозда, —
 когда расцветают ирисы и колокольчики,
 песни тоже становятся синими;
 синяя лента была у моей милой,
 и в ясный день вода,
 такая прозрачная и синяя,
 как сладостная тайна, скрытая в дали,

МАРК ШАГАЛ
 СЧАСТЛИВЫЙ ЛУГ
 Около 1949



ФРАНТИШЕК РОНОВСКИЙ
ВОСПОМИНАНИЕ О МАМЕ

1986

подложено под голову; здесь неподвижность и синий цвет воспринимаются как предзнаменование смерти, вызывая в памяти древние представления о смерти как о сне. В другом цикле картин «Воспоминание о маме», начатом в 1980-е годы и тоже незавершенном, синий — ключевой цвет. Он предвещает уход из жизни самого близкого человека, пока еще пребывающего в замкнутом пространстве реального мира, среди вещей, ставших ненужными. Кажется, что и его присутствие уже бессмысленно. Взгляд устремлен к открытым дверям — к выходу и входу, к вратам смерти, за которыми цель пути — синяя пустота.

Картина «На пороге вечности» (1890, Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло, Нидерланды) была написана Винсентом Ван Гогом незадолго до смерти, на ней изображен мужчина, одетый в светло-синее. Он неподвижно сидит на стуле, обхватив руками поникшую голову, локти опираются о колени. Во французских деревнях синяя рабочая одежда была обычной, да и сам художник носил ее, как это подтверждают его автопортреты; однако в живописных произведениях,

откуда доносятся веселые голоса, как лес, где я хотел бы затеряться, как мир, покой и согласие, как сердечность и симпатия; дымка воспоминаний тоже синяя, как бабочка-голубянка, что порхает над клевером, как небо, по которому плывут белые облака, небо, упоенное своей лазоревой славой! И еще картину хотел бы написать — с венками и букетами, из одних только роз...⁵⁰

Синий для Йозефа Чапека поистине оказался роковым цветом.

Роковым он был и для Франтишека Роновского: у него это цвет печали и сострадания, несущий в себе дыхание смерти. На картинах незавершенного цикла «Спящие» (начало 1990-х) фигуры людей, бесконечно уставших и смирившихся, словно погружаются, ускользают в иной, неведомый мир. Неподвижно, без сил, лежат они на синих одеялах, у кого-то синее

315

ЧАСТЬ ВТОРАЯ
СИНИЙ ЦВЕТ



ФРАНТИШЕК РОНОВСКИЙ
СПЯЩИЕ

Центральная часть триптиха

1995



ВАСИЛИЙ СИТНИКОВ
ЛОШАДЬ УШЛА

несмотря на нередкую будничность фабулы, этот цвет становится знаком обреченности и смерти. Так, на другом полотне Ван Гога синий жнец посреди поля — это сама Смерть, которая косит все, что возшло: каждый обречен на смерть, и синий цвет одежды персонажей художника — словно напоминание об этом.

Этот цвет мог быть утешающим, милосердным, а в последние мгновения, возможно, и желанным, дарующим освобождение и надежду на новую жизнь. По народным поверьям, синий магически отворачивал зло, синими лентами украшались упряжки и повозки свадебных гостей, у невесты обязательно был синий передник, а у жениха — синяя курточка. Нижнюю часть свадебного ложа тоже окрашивали в синий цвет, на постель клали синие цветы, новорожденного пеленали в синие пеленки — на счастье. Синий — цвет счастья и защиты — провожал усопших в последний путь: покрывала были синими, как и ленты, которые повязывали на деревья вдоль дороги на кладбище.



Первые годы второй половины XX века принесли человечеству новый чувственный опыт, новые знания о космическом пространстве и его цветовом многообразии. Живописи предстояло вновь привести в соответствие открывшиеся смыслы и природу синего цвета. Так, стимулом для создания монохромных синих картин Ива Клейна, одного из участников движения «Nouveau Réalisme» («Новый реализм»)*, возможно, стало непосредственное впечатление от неба над Ниццей, тем не менее синева никогда не была для него цветом небосвода, носителем чувственного и духовного начала, хотя сам художник утверждал обратное. В 1959 году на лекции в Сорбонне Клейн так объяснил происхождение своей концепции: «Синее воздушное пространство (при взгляде на небо) не что иное, как мера глубины... Сначала это — ничто, потом — глубокое ничто, наконец — синяя глубина». Он говорил о глубине, то есть о пространстве, но одновременно трактовал эту синюю глубину как плоскость, чью целостность разрушают летящие птицы, и тем самым создавал иллюзию реальности «небесной поверхности». Еще в 1957 году в Милане Ив Клейн объявил о начале «эпохи синего цвета» (*époque bleue*) и утопической

«Синей революции» свободы, равенства и красоты, импульсом которой должен был стать его синий цвет. Он заключал в себе аллюзии на сострадание Девы Марии, защитницы неимущих, стремившихся к установлению равенства в эпоху Крестьянской войны в Германии, на Великую Французскую революцию 1789 года и цели, которых она так и не достигла... Ив Клейн искал прозрачную небесно-синюю краску и нашел ее: в 1959 году, дав ей название «International Klein Blue» (IKB), он объявил ее своей духовной собственностью. С помощью этой краски он создавал свои «Антропометрии» (отпечатки женских тел) и «Космогонии» («Синяя космогония — дождь»), рождающие ассоциации с женской — водной — стихией, синие рельефы

*Объединение, созданное в 1960 г. французским критиком Пьером Рестани и просуществовавшее до конца 60-х гг. (примеч. изд.).



ИДА КАРСКАЯ
ПИСЬМО БЕЗ ОТВЕТА
1956

большого формата, один из которых был выполнен на стене фойе музыкального театра в Гельзенкирхене (1957–1960), делал слепки с античных статуй из Лувра. Синим раскрашена и «Ника Самофракийская», своеобразная скульптурная реплика римской копии эллинистической статуи богини Победы, запечатленной в тот миг, когда она расправляет крылья, готовясь взлететь. Нику Клейн создал в 1962 году, незадолго до своего добровольного ухода из жизни*. Синий здесь не должен был означать ничего иного, кроме цвета как такового, но художник превратил античную богиню в Ангела смерти, торжествующего и над жизнью, и над смертью.

Синий цвет издавна связывали, как связывают и теперь, с созерцанием, сосредоточенностью, погружением в себя. На Востоке это состояние воспринимается как абсолютный покой, пребывание в нирване, цель которого — освобождение от всех мирских эмоций и забот, приобщение к Великой Пустоте. В западной культурной традиции, исходящей из античности, погружение в себя — это сосредоточенность на чем-либо, размышление, духовная активность, проясняющие сознание ради последующих действий, то есть это способ познания себя и окружающего мира, предполагающий деятельную жизнь. Он во многом определил те течения в западном искусстве середины XX века,

которые возникли под влиянием контактов с Востоком, однако так и не прониклись восточным образом мысли. Творчество Ханса Хартунга, Пьера Сулажа, композитора Стива Рейча осталось в русле европейской и американской культурной традиции, хотя благодаря деятельности этих мастеров, следующих собственными путями, границы ее были раздвинуты: так, многообразие форм и оттенков палитры необычайно обогатило монохромную живопись.

Художник Барнетт Ньюмен построил одно из своих произведений — «Кто боится красного, желтого

*Ив Клейн умер от сердечного приступа в возрасте 34 лет (примеч. изд.).



и синего»* — на трезвучии основных цветов, заполняя ими огромные плоскости и создавая «цветовые поля». Тем самым он положил начало будущему направлению монохромной живописи, получившему названия «blue painting» («живопись синим»), «white painting» («живопись белым») и так далее. Картина Ньюмена «Трон» (1951, Городской музей, Амстердам) — это лазоревая поверхность, одухотворенная бездонная синева. Само название содержит в себе аллюзии с сапфировым престолом Господа и переводит предметные

ГАЛИНА БЫСТРИЦКАЯ
ПАМЯТИ
ИОСИФА БРОДСКОГО
2002

*Ньюмен написал четыре картины под этим названием. Три из них, помеченные римскими цифрами «I» (1966), «II» (1967), и «III» (1967), хранятся в Городском музее в Амстердаме, четвертая («Кто боится красного, желтого и синего IV», 1970) находится в Новой национальной галерее в Берлине (примеч. изд.).

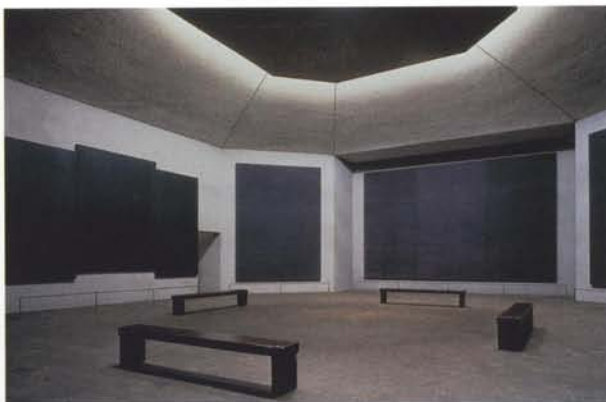


МИХАИЛ РОГИНСКИЙ
МЕТРО №2

представления в абстрактный план, что существенно для понимания значения синей поверхности, в частности с точки зрения теософии иудаизма, которая не допускает изображения Бога и которой следует Барнетт Ньюмен.

Иудейскую ветхозаветную традицию всецело разделял и Марк Ротко; в его беспредметных картинах цветовые поля кажутся деформированными под мощным эмоциональным натиском пульсирующих светонесущих красок. Их воздействию подвергается и посетитель «Капеллы Ротко» (1964–1967, Хьюстон), которая, по замыслу автора, должна была восприниматься как святыня всех мировых религий — иудаизма, католицизма, протестантизма, православия,

ислама, буддизма, — соединяя в себе представления о космосе и его закономерностях, характерные для различных вероучений. Капелла возрождала и религиозный опыт европейского романтизма, впитавшего дух Средневековья. Как и ее непосредственный прототип — баптистерий XI века* на острове Торчелло, она была связана с водой как первичной стихией, господствовавшей еще до Сотворения мира. Темно-синий цвет картин Ротко возвращает зрителя к энергии си-



КАПЕЛЛА РОТКО
В ХЬЮСТОНЕ

1964–1967

Интерьер

него цвета, темноте ночи и животворящей воде, рождая, по убеждению художника, возвышенное и абсолютное чувство.

«Живопись цветowych полей» Ротко и Ньюмена — это картины без рам, ничем не ограниченные, открытые цветовые зоны, которые можно мысленно продолжить во все стороны. Размещенные на стене, эти монументальные холсты заполняют всю видимую поверхность, как в «Капелле Ротко», где они находятся на уровне глаз зрителя, оказывающегося как бы и вне, и внутри купола храма, к которому он должен вознести свой взор. Человек всегда всматривался в высь, как бы определяя свое место во Вселенной. Купол небосвода, вознесшийся над Землей, был небесным шатром, жилищем Божьим и прибежищем судьбы человеческой, он являл собой бесконечность и вместе с тем конкретное пространство, в которое был помещен человек. Картины Ротко, напротив, не отводят человеку определенного места во Вселенной, в них нет горизонта и точки схода, и человек может располагаться и осмысливать свои переживания в любом месте картинного пространства. Цветовые поля Ротко бесконечны, но как картины они представляют собой

*Вероятно, автор имеет в виду миниатюрную церковь Санта Фоска на острове Торчелло, построенную в XI в.; от баптистерия, возведенного в VII в. и перестроенного в XI в., сохранился лишь фундамент (примеч. изд.).

СИНИЙ — ЦВЕТ ЖИЗНИ И СМЕРТИ
МЕТАФИЗИКА ЦВЕТА



ИВ КЛЕЙН
КОСМОГОНИЯ
1960

части огромной Вселенной, в них всегда пульсирует некий центр, уносящий нас в темно-синие глубины.

Сам по себе синий цвет всегда таит многозначность, даже будучи изъятым из повседневности, а это позволяет проецировать его на сакральную и мирскую жизнь, на события, предметы, абстракцию. По легенде, Ковчег Завета со скрижалями, на которых были начертаны законы — Божьи заповеди, был завернут в синее покрывало. Небесно-синее облачение Марии, синие мантии правителей говорят о небесном происхождении власти; рыцарь в синих доспехах обречен на гибель; синяя рабочая одежда сельских жителей на полотнах Винсента Ван Гога — предзнаменование смерти, как и большие синие платки и шарфы на картинах Франтишека Роновского. Человеческое сознание запечатлевает и присваивает значения синего цвета, взятые из абстрактных теологических док-

трин, переносит их на магические ритуалы и жизненный опыт, который якобы подтверждает эти значения. В Средние века во время чумы хлеб, сложенный в жилищах, должен был, по тогдашним представлениям, магически притягивать страшную болезнь, доказательством чего считалось «посинение» хлеба, хотя это была всего-навсего плесень. Синий цвет символизировал «черную смерть» — чуму, о которой оповещали синяя голубица и синий дым. В памяти людей сохранилось убеждение, что чума — это божья кара за грехи, поэтому синий ассоциировался с голодом, несчастьями и завистью.

Человеческая фантазия легко справлялась с двойственностью синего цвета. В Греции сундуки




АНРИ МАТИСС
СИНЯЯ ОБНАЖЕННАЯ
1952

с приданным невесты были синими, в них укладывали синие стеклянные бусы и кресты, чтобы отвращать злых духов. Браслеты из синего жемчуга или камешков должны были защитить детей от порчи. Защитой от нее и сегодня считается синий камень в форме глаза; в Марокко, например, на лоб ребенку наносят синие полоски или точки, чтобы уберечь его от недоброго взгляда. В исламе есть защитный амулет-подвеска синего цвета — «рука Фатимы»: здесь четыре пальца символизируют дочь Пророка Фатиму, ее мать, Деву Марию и Азию (жену царя Египетского), а большой палец — Пророка Мухаммада. Синими были и врата Вавилона (Bab-ilam), «врата бога», которые должны были отвращать зло и всяческие несчастья, приходившие извне. В Индии синий — цвет счастья, которое гарантировалось синей татуировкой.

В наше время с синим цветом и его многозначностью обращаются так же, как и в прошлом:

его извлекают из повседневности и возвращают в религиозную и светскую жизнь, добавляя новые современные значения. Синий, или голубой, — это цвет Мира и движения за Мир, цвет Организации Объединенных Наций и шлемов ее воинских подразделений («голубые каски»), цветом флага Европейского союза. В первой половине XX века голландские, чешские, словацкие и британские фашисты избрали своим цветом черный, немецкие нацисты — коричневый; в Испании фашисты предпочли синий, причем лидер фалангистов Примо де Ривера мотивировал такой выбор синим цветом пролетарской блузы. Ирландские экстремисты вплоть до 1934 года носили синюю форму, итальянские фашисты поначалу тоже были





в синем, пока не переоделись в черные рубашки. Синий цвет присваивали себе и социалисты, и коммунисты. В бывшей ГДР синими были пионерские галстуки и форма членов молодежной организации, как и рубашки членов Чехословацкого Союза молодежи. В этом случае выбор цвета аргументировался ссылками на синие рубахи пролетариев. В СССР сотрудники ГПУ, позже НКВД, с 1954 года — КГБ также носили синюю форму, за что и получили в народе прозвище «синие».

Язык и особенно разговорная речь подтверждают глубоко укоренившиеся представления, связанные с синим цветом. Они передают то, что порой бывает малопонятным, если исходить из первоначального

БАРНЕТТ НЬЮМЕН
ТРОН
1951

значения слова. Так, аристократии приписывают «голубую кровь» — такое определение содержит в себе указание на благородное происхождение, привилегированность и утонченность, как бы напоминая о просвечивающих сквозь прозрачную белую кожу синих жилках, а между тем синий говорил о вассальной преданности знати своему господину. Синий — цвет верности королю, который носил синюю мантию. Blue Monday, Blauer Montag — «синий понедельник», день, когда у красильщиков было мало работы, они только развешивали замоченное в индиго сукно или нитки, чтобы сырье окрасилось в синий цвет и подсохло. По-немецки blaumachen означает «окрашивание», или «день безделья» после выходного дня, по-чешски «отпраздновать синий понедельник» — бездельничать целый день. Для англичан гнетущая, напоминающая ад атмосфера — это blue air; to make air blue означает «ругаться, сквернословить», blue word — слова проклятия, by all that's blue — «клянусь чем угодно». Во французском языке, как и во многих других, слово Бог должно оставаться произносимым, поэтому Dieu — Бог было заменено похоже звучащим bleu — «синий», причем в неожиданных и удивительных словосочетаниях: sacrebleu / Sacre Dieu — святой Боже, parbleu — «проклятье», «черт побери», morbleu — «черт возьми». Black day и blue day — синонимы для обозначения дня, полного неудач и невезения. Мы видим мир в розовом свете, а португальцы в том же значении — в синем: ver tudo azul и tudo azul, что для них означает «все прекрасно». Как засвидетельствовал уже в 1512 году литературный источник, выражение blaues Wunder соответствует разочарованию, несбывшемуся чуду, blaue Enten — «утка, ложь, измышление». Blaue Marchen — «сказки, пустая болтовня»; хвастуна называют Blaumaul — «синяя морда». В определенных словосочетаниях синий означает «достать Луну с неба» — das Blaue vom Himmel versprechen, то есть обещание чего-то неосуществимого, чему не суждено сбыться.

Синим цветом обозначались изделия низкого качества. Синим называли мутное поддельное вино — «синее португальское» или «синее бургундское».

У французов *petit bleu* и *gros bleu* — это соответственно легкое и тяжелое красное вино. Им можно напиться до чертиков, как и зеленым абсентом, в просторечье именуемым *le bleu* — «отравой»; до такого состояния можно дойти и с помощью низкосортного джина, который нарекли уже *blue ruin* — «синей отравой»⁵¹.

В чешском языке тоже сложились свои понятия, связанные с различными цветами, некоторые словосочетания заимствовались из иностранных языков. Например, «пестрый приятель» — это коварный приятель, такой легко может предать, без труда перекрашиваясь то в один, то в другой цвет, словно хамелеон. В обширном перечне цветов Павел Эйснер обращал внимание на те, что оказались в забвении. Так, сегодня совершенно забыт сине-серый «плюмерановый» цвет, пришедший в Чехию в годы Тридцатилетней войны (1618–1648) как французский *bleu-mourant* — матовый, бледноватый, угасающий синий цвет. Эйснер отмечает и существенное изменение, например, понятия *plavú*, которое в древнечешском языке означало светло-синий, или голубой, цвет⁵². И ночь не всегда бывает синей. Отакар Фишер («Душа и слово») упоминает о том, что в XVII веке поэты видели ночь черной или коричневой. Эйснер дополнил этот ряд примером из сочинения Джакомо Леопарди «Разговор Торквато Тассо и его демона» о приближающемся вечере, переходящем в ночь: ночь не является абсолютной тьмой, потому что черного как цвета, видимого глазом, не существует; ночь — коричневая или синяя.

Да, синий — удивительный цвет, но столь же удивительно его восприятие человеком, точнее, восприятие значений, которые связывают с ним люди.

«Deer Blue» (букв. — «глубокий синий цвет») — так был назван специализированный компьютер, с которым в 1997 году Гарри Каспаров провел шахматный матч, ставший соревнованием на пределе возможностей.

Машина одержала верх над чемпионом мира. Но разве она не творение человеческого духа? Кто выиграл и кто проиграл в этом соревновании человека с человеком в игре неограниченных возможностей?

Случайным ли является название «Deep Blue» или все-таки не совсем? Даже если у тех, кто дал машине такое имя, оно возникло подсознательно, название это вполне обосновано: темно-синий — цвет темных животворящих вод. Из их глубин появляется нечто, что снова в ней же исчезает; здесь в синем как определении машины заключен глубокий смысл.

Человек не хочет и не может жить в бессмысленном — безумном — мире, причем здесь «безумный» означает не только «лишенный смысла», но и «бесчувственный». Мир воспринимается органами чувств — с помощью зрения, осязания, обоняния, слуха, вкуса, а это возможно только тогда, когда человек — живой. После смерти все бессмысленно, все вздор и не имеет никакого значения, потому что эмоции нельзя оживить.

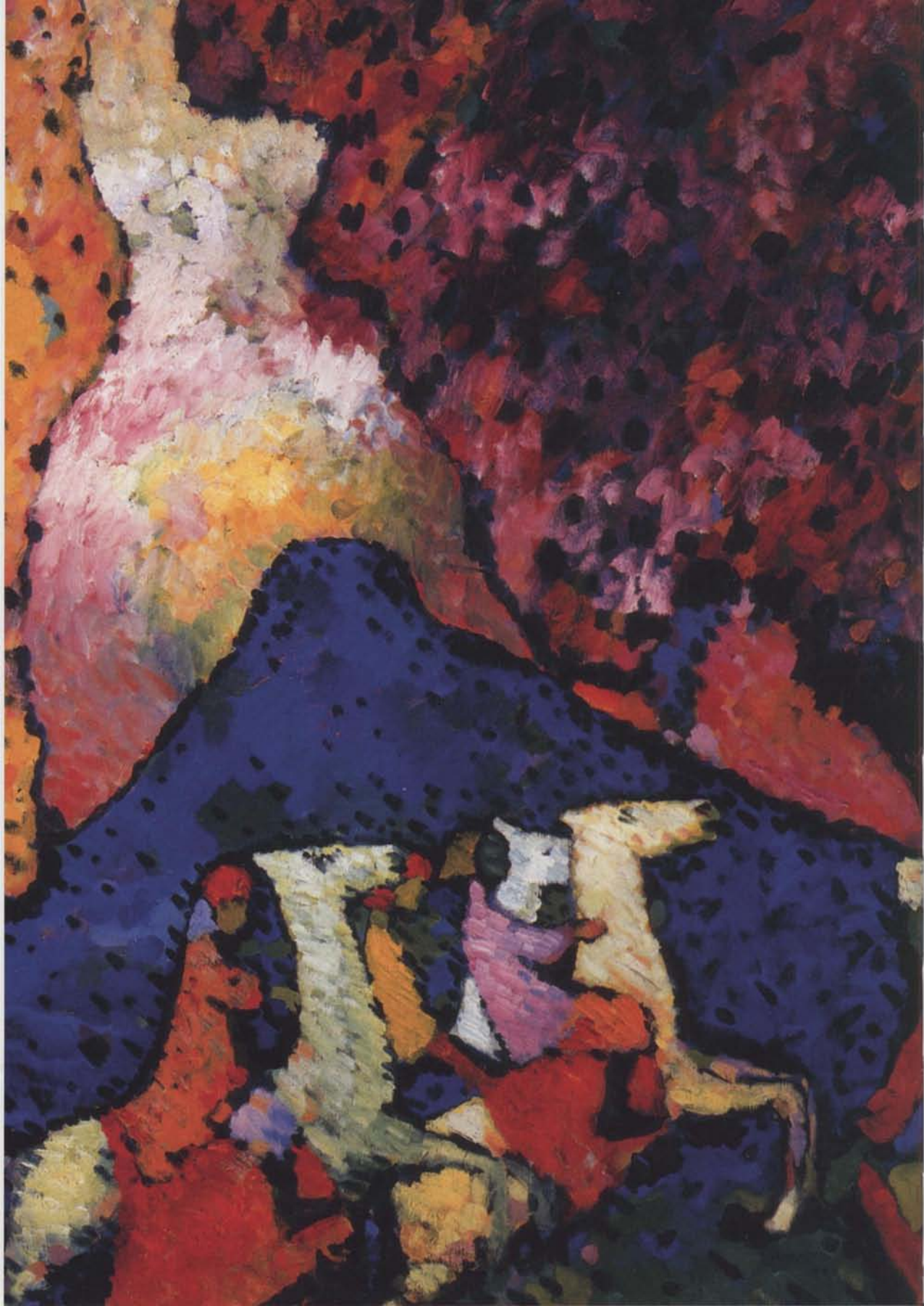
Deep Blue не надуманное и не случайное название, ведь только получив имя, предмет начинает существовать. И здесь синий — цвет неуловимой тайны бытия, могущества темной синей ночи и изменчивых синих вод, которые, как и иные возможные формы бытия, существовали еще до возникновения Вселенной, ее сотворения и формирования. Это цвет памяти и предчувствий, уводящий в прошлое и увлекающий в будущее. Это цвет всего, что миновало, цвет всего того, что будет.

За жизнь человек сражается с жизнью, одновременно сражаясь и с самим собой — как в игре с машиной, где он сам себе уступает или берет верх над собой. С синим человеку как будто было дано нечто такое, чем, собственно, является он сам; синий — зеркало его внутреннего мира и двойственности его природы. В синем цвете, как ни в каком другом, человек познает себя, испытывая то восторг, то ужас.

ОЛЕГ МАКАРОВ

ПРИКЛЮЧЕНИЕ
ЦВЕТА





ОЛЕГ МАКАРОВ

ПРИКЛЮЧЕНИЕ ЦВЕТА

«...Можно представить себе, что кто-нибудь напишет монографию о синем цвете: от густой восковой синевы помпейских фресок до Шардена и далее до Сезанна, — какой путь развития!»¹ Это мечтательное предположение родилось у Райнера Мария Рильке под впечатлением от первой ретроспективной выставки работ Поля Сезанна, проходившей в Париже сто лет назад, осенью 1907 года. Сегодня у российского читателя такая книга, наконец, появилась.

Автор книги разделяет мнение Рильке об истоках уникальной сезанновской синевы, но его размышления о таинстве цвета не ограничиваются творчеством Сезанна и предтеч знаменитого живописца во Франции или античной Италии. Его исследовательский интерес простирается на древнейшие культуры Востока, уклад жизни средневекового Запада, на многоцветие современной цивилизации, включая искусство пост-сезанновского столетия, — от Пабло Пикассо и Алексея Щусева до чешского живописца Франтишека Роновского, умершего два года назад за мольбертом с любимой «синей» палитрой.

¹ Рильке Р.-М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1994. С. 176.

Задуманная как эссе, работа приобрела черты исторического жанра. Автор позаботился об увлекательности изложения обширного материала — мозаически пестрого, по большей части искусствоведческого и историко-культурного. Приключенческое начало сочетается в монографии с основательностью: Ян Балека задается главными вопросами о природе рассматриваемого явления, естественной и сверхчувственной. Так история популярного цвета получает метафизическое измерение.

Многие столетия цвет оставался на периферии метафизических воззрений. Крупнейшие античные мыслители считали, что ему недостает самобытности: сами по себе цвета, будь то синий, черный или красный, всего только видимое — кажимость. Действительными же они становятся благодаря свету, изначально духовному и божественному. Под лучами света, соперничающего со вселенской тьмой, цвета оживают, они словно вспыхивают, бликуют на бесчисленных гранях природного и человеческого бытия. От таких представлений один шаг до умозрительного преодоления цвета в средневековой метафизике — его полного отождествления со светом, ставшего этапным для христианского изобразительного искусства.

ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ

СИНЯЯ ГОРА

1909

Фрагмент

В иерархии света синий и другие цвета утрачивали экзистенциальную самостоятельность. Причастность, более того, идентичность свету означала для них прямую, зримую вовлеченность в великую миссию возвышения человека. Силу просветления несли с собой образы, созданные мастерами художественной мозаики, витражей, иконописи, книжной миниатюры, которые становились наглядным воплощением абсолютов истины и красоты, добра и милосердия. «Эта божественная сила понималась не в сегодняшнем смысле — как нематериальная, чисто духовная энергия, — пишет Ян Балека, комментируя средневековые эпизоды эволюции цвета. — Напротив, это была физическая сила, чрезвычайно тонкая субстанция. Божественный свет затронул и краски, сообщая им энергию и материальность»². Наблюдение очень точное. Именно такими — осязаемыми, словно вещественными — воспринимали наши далекие предшественники храмовый верхний свет и светоносные цвета интерьеров в константинопольской Святой Софии или в Шартрском соборе. Стихийная и, особенно, культивируемая игра цвета во многом определяла восхищение миром как творением Бога. Вера в божественный промысел, истовая или умозрительная, корректировала эстетическое восприятие, на протяжении тысячелетий она участвовала в формировании культуры цвета. Опору в ней

искали самые трезвые умы, когда они сталкивались с трудноразрешимыми проблемами. В поисках конечных причин психологического воздействия цвета, не поддававшихся научному объяснению, Иоганн Вольфганг Гёте вынужден был апеллировать к иллюминации, или божественно-духовному озарению. Тогда же, в начале XIX века, его соотечественник Филипп Отто Рунге, художник и теоретик цвета, поражаясь неисчерпаемому смысловому богатству синего в диапазоне от лазурного до темно-фиолетового, считал его многозначность сродни мудрости Бога.

Автору чужд креационизм, снова входящий в моду; так же чужды ему натуралистические и релятивистские представления о характере и силе влияния цвета на человеческое сознание. Он исходит из онтологической реальности этой силы, способной непосредственно, не только виртуально, воздействовать на общественное поведение людей, а значит, участвовать в человеческой истории, расцветивая ее будни и праздники. Вот почему, обращаясь к эволюции цвета, чешский ученый не ограничивается духовной составляющей — представлениями о своеобразии синего, его эстетическими и символическими значениями в культуре и повседневной жизни, наконец, колористическими возможностями в искусстве... Более всего Яна Балеку занимают первоисточки этого богатства, составляющие подлинные загадки синего.

Профессиональная склонность некоторых живописцев видеть все и вся в синем свете, о которой

² См. наст. издание. С. 207–208.

свидетельствовали художники, включая Камилля Писсарро³, ничуть не говорят об избранности этого удивительного цвета. Тем более что порою она лежит за пределами психофизиологической нормы. О синем не скажешь, что он преобладает в цветовом спектре или доминирует в палитре искусства. Но когда познакомишься с работой, создается впечатление, что синий — вездесущ. И оно не обманывает: нет таких природных или социальных сфер, таких исторических форм цивилизации и культуры, где бы этот цвет не заявил о себе, не обнаруживал своих достоинств — эстетического богатства и символической многозначности.

Главная загадка цвета заключается в его укорененности в мире — физическом и метафизическом, природном и духовном, реальном и идеальном. Укорененности настолько глубокой, что исследователь, характеризуя синий, вынужден прибегнуть к парадоксальной метафоре: он определяет его как «цвет неуловимой тайны бытия»⁴. Правда, эта дефиниция не единственная у Яна Балеки, но всякий раз, когда речь заходит о сущности синего цвета, он пишет о его непостижимости, неподвластности разуму или, как в приведенном случае, о его неуловимости. Значит, в своих истоках цвет непознаваем и наша привязанность к нему слепая, только эмоциональная?

Несмотря на отдельные скептические высказывания, чешский уче-

ный другого мнения. Ему близок идеал безальтернативного знания, которое неподвластно времени. Это — строгий критерий, и все же испытание на безусловную достоверность выдержали многие научные находки. Среди них физические и оптические выводы Исаака Ньютона, первым объяснившего эффект расщепления белого света на цветные лучи; революционное заключение Томаса Юнга о волновой природе цвета; приводимая в первых строках монографии формула местоположения синего в цветовом спектре... Несколько лет назад, в 1995 году, поставлена точка в затянувшемся споре о дальтонизме — частичной цветовой слепоте, нередко приводящей к драматическим последствиям. Анализ на ДНК останков Джона Дальтона окончательно доказал, что он не различал красного и зеленого цветов; к тому же стала очевидной беспочвенность предположения этого английского химика о доставшейся ему от рождения загадочной синей глазной жидкости, якобы и ставшей причиной его недуга.

Безусловность точного знания свидетельствует о том, что в чувственном мире есть место не только переходящему, приблизительному, но и абсолютному. При всей протейической изменчивости синего цвета, убежден Ян Балека, «сам по себе он неизменен и остается таким же, каким был и тысячи лет назад»⁵. Речь идет об изначальном — самородном цвете;

³ См. наст. издание. С. 274–275.

⁴ См. наст. издание. С. 328.

⁵ См. наст. издание. С. 109.

его (и не только синего) естественная эволюция составляет предысторию цветового многообразия человеческого бытия. Действительно, природный цвет не имеет истории, но в качестве первоисточника он вовлечен в череду исторических превращений самой материи цвета, или его субстанции, — от магически/ритуального до научно/экспериментального, от первобытно/натуралистического до виртуально/иллюзорного. Автор показывает, как в красильных цехах, химических лабораториях и мастерских живописцев самородный цвет преобразуется в рукотворный, естественный — в искусственный, предметный — в абстрактный. Множатся носители и оттенки цвета, его возможности — технологические и семиотические; человек не только использует и видоизменяет цвета, он производит и совершенствует их. Конечно, такое «сотворчество» с природой было бы недостижимым, оставаясь сущностью цвета тайной за семью печатями.

Но все же одно дело освоение природной кладовой цвета и совсем другое — разгадка цветового своеобразия человеческих миров. Таких, как телесность человека и его внутреннее «я»; необъятный социум — сфера общественных отношений; наконец, космос коллективной памяти людей — магические верования, мифология, религиозные представления, культура, искусство с его жанровым и стилистическим богатством, которым посвящены лучшие страницы монографии. В этих пространствах тоже действуют причинные зависимости,

однако здесь они бесконечно разнообразны, носят вероятностный характер, и сколько-нибудь полно восстановить их картину возможно разве что в научно-фантастической перспективе. Сохраняя интригу, автор пишет о синем, что тот не расстанется со своей тайной, «даже если мы постигнем причины и суть его бесконечных изменений — цвет есть нечто большее, чем окрашенность мира вокруг нас и в нас самих»⁶.

Основная идея работы — об антропоморфной природе синего, других цветов — противопоставлена здесь, пусть косвенно, декартовскому механицизму, для которого цвет — только украшение, внешняя раскраска. Конечно, в своих превращениях он сплошь и рядом оказывается поверхностным, эфемерным, даже иллюзорным, но разве это говорит о его сущности? Цвет сам по себе фундаментален, он — метафизического происхождения; да и в чувственном мире, напитываясь природной энергией, цвет существует во многом подспудно, заявляет о себе исподволь, не сразу, зато с завораживающей силой — так под кистью незаурядного живописца все отчетливее проступает колорит задуманной картины.

Чувство синего цвета — результат длительной эволюции; и в филогенезе, и в онтогенезе оно пробуждается медленно и довольно поздно. Даже у народов с древней и богатой

⁶ См. наст. издание. С. 110.

культурой, таких как египтяне, китайцы, греки или евреи, восприимчивость к синему долгое время оставалась зачаточной или довольно слабой. В любом случае — менее острой, чем к другим цветам спектра, особенно плотскому красному, первоначально цвету крови, сексуальности и ритуального исступления. Этот пассионарный цвет осознается, или припоминается (если, как автор книги, следовать Платону), раньше других — первым в чередѣ цветов, которые становились для человека ориентирами, верными или обманчивыми, в повседневной и сакральной жизни. Синий же, с его пронзительной духовностью, замыкает этот ряд — своего рода путеводную нить в метафизической туманности земного и потустороннего существования.

Потемки коллективной цветослепоты остались в далеком прошлом и еще не скоро откроют науке свои секреты. Впрочем, для автора это не самое существенное. Куда важнее понять, как обнаруживают себя пурпур, желтый или зеленый цвета, когда они уже доступны восприятию, представляют собой зримое, видимое бытие. Это по преимуществу философский вопрос: цвет открывается человеку или — из человека? И нет ничего сложнее, да и увлекательнее, чем рассматривать его через призму изобразительного искусства.

Первое, с чем сталкивается любой исследователь, это идентификация цвета — на фоне тесного, порою до неразличимости, переплетения в художественном творчестве природного и духовного, внешнего и внутрен-

него, объективного и субъективного. Возможно ли отделить, отграничить синий цвет как таковой от механизма его эстетического восприятия, от эмоционального отношения к нему со стороны художника-колориста или впечатлительного зрителя? Синий сам по себе — от его уникальной звучности на картинах Винсента Ван Гога, глубоко связанной с мироощущением голландского живописца? Или от его пронзительной сострадательности в образах «синих» и «фиолетовых» персонажей ранних произведений Пабло Пикассо?

Поискам подхода к таким вопросам, похоже, не видно конца. Больше того, до сих пор не развеяно радикальное сомнение: возможен ли, реален ли предмет вне направленного на него человеческого взгляда? Когда одно и то же существо, скажем, бизон, пребывает одновременно в живой природе, в человеческой голове и вдобавок на расписанных сводах пещеры, это может показаться наваждением, если не чудом. И не только современникам знаменитых наскальных изображений эпохи палеолита. Ведь наряду с реальными явлениями, отмечается в книге, человек порою видит и несуществующее, например, миражи. Французский феноменолог Морис Мерло-Понти, один из крупнейших философов XX века, был уверен, что живописцы уже по роду профессиональной деятельности не свободны от власти магических иллюзий. Когда художник, работая над картиной, непрерывно — вновь и вновь — сверяет свои впечатления с натурой, «ему приходится вполне определенно допустить, что

вещи проникают в него, или же, согласно саркастической дилемме Мальбранша, что дух выходит через глаза, чтобы отправиться на прогулку в вещах»⁷. Камнем преткновения оказывается здесь пространственная соотнесенность образа с оригиналом. Для Николы Мальбранша, слывшего при жизни «христианским Платоном», чувство цвета — плод человеческого воображения. Так что его сарказм, о котором упоминает М. Мерло-Понти, вполне объясним: в отличие от протяженного мира вещей в идеальном пространстве сознания особенно не «разгуляешься». Философов-соотечественников разделяют три столетия, и, несомненно, взгляды М. Мерло-Понти на своеобразие эстетического восприятия куда достовернее и точнее, чем у католического мыслителя. Однако о его метафизических суждениях этого не скажешь. Мерло-Понти уверен, что существование предметного цвета — призрачное, в лучшем случае только видимое. Когда я рассматриваю какую-либо картину, признавался философ, мне никак не удается определить, где именно она находится. Даже такие персонажи древнейшего искусства, как раненая охристо-красная лошадь и соседствующие с ней быки, казалось бы, раз и навсегда зафиксированные на стене пещеры Ласко, постоянно ускользают, словно живые, от самого пристального взгляда. При ближайшем рассмотрении, продолжает

М. Мерло-Понти, на привычном месте их не оказывается, — там мы обнаруживает только трещины или отслоение известняка. И уж тем более эти знаменитые изображения «не существуют где-то еще»⁸.

Такой эффект, именуемый сегодня магией феноменологии, похоже, не производит впечатления на Яна Балеку. Не убеждает его и популярная версия цвета как вторичного качества вещей — неувядающая традиция, восходящая к учению английского философа и психолога Джона Локка. Вообще в истолковании хроматического явления, которому посвящена книга, автору претит всякая игра на понижение. Он максималист, это сказывается и в его влюбленности в цвет, без которой работа, наверное, не состоялась бы, и особенно в стремлении дознаваться истины в самой сердцевине метафизического бытия.

Конечно, этого не достичь, закрывая глаза на обыденное и повседневное. Цвета сопутствуют человеку от его прихода в мир до погребения. Они всегда в поле зрения или, что называется, под рукой, совсем рядом с людьми и в каждом из нас. Индуктивный путь к их объяснению — надежнейший, и Ян Балека обычно избегает умозрительных доводов. Отправляясь в своих эстетических наблюдениях от фактуры и цветового облика вещей, он шаг за шагом подводит читателя к главному: значения цветов, подобно

⁷ Французская философия и эстетика XX века // Программа «Пушкин». Выпуск первый. М., 1995. С. 225.

⁸ Там же. С. 223

внутреннему смыслу явлений, открываются из человека.

Когда автор пишет о том, что цвет находится в нас самих, он, понятно, меньше всего имеет в виду частных людей как индивидов, чье тело, органы чувств, мозг наделены природным цветом. Речь в первую очередь идет о человеке в предельном значении слова — человечестве, точнее, человеческом мире в его исторической протяженности. Здесь, где сходятся воедино естественное и духовное, цвета обнаруживают смысловую двойственность — подоплеку их феноменальной символической многозначности.

Синий, универсальный и всегда загадочный, особенно богат значениями. И неудивительно: это — цвет жизни и смерти, надежды на возрождение, цвет посмертного существования человека в артефактах культуры и цивилизации, в воображении и памяти людей.

Как ни в одном другом, считает Ян Балека, в синем цвете таятся «магические, мифологические, религиозные и научные представления о мире — его возникновении и существовании, изменении и гибели — и о человеческих судьбах»⁹. На страницах книги прослеживаются или упоминаются многие десятки его значений, полярных или, напротив, родственных, почти не отличимых одно от другого. Синий — цвет нарождающейся жизни, хаоса и космоса, или порядка; это цвет целых миров, подземных и небесных. Он сим-

волизирует необъятность Вселенной и морские глубины; с ним, напоминает автор, ассоциируются представления о времени, пространстве и физическом движении.

Натуралистический оттенок бесконечности, очевидный в этих и близких им значениях, преимущественно античного происхождения. С утверждением христианского мировосприятия, горизонт которого ограничивался твердым небесным сводом, европейская визуальная культура существенно обновляется. Как источник цветового символизма, пластические образы древней мифологии уступают место религиозно-метафизическому углублению во внутренний мир человека, моральный и психологический. Синий, ранее цвет космогонии и антропогонии, символизирует теперь вездесущность единого Бога. Сказывается парадокс веры: божественное, по определению бесконечное, обнаруживает себя в многообразии конечного и индивидуального, прежде всего антропного, человеческого, начиная с Иисуса Христа — Сына Человеческого, ставшего два тысячелетия назад первым и главным символом нового вероисповедания. В зеркале синего, как и других цветов, человек встречается с диалектической противоречивостью своего внутреннего мира, собственной души — подлинного кладезя духовных смыслов. Верность, пишет Ян Балека, сочетается здесь с предательством, избранность с отверженностью, пламенное чувство — с холодностью. Синий напоминает людям, что среди них немало обездоленных

⁹ См. наст. издание. С. 8.

и отчаявшихся, побуждает к сочувствию и милосердию; под его впечатлением в человеческих сердцах крепнут вера, надежда и любовь. В христианстве этот цвет — защищающий и оберегающий, вместе с тем он символизирует наказание за грехи.

Полярность либо близость визуальных значений прослеживаются и в других традициях — культурных, религиозных, бытовых. У Низами Гянджеви, с его по-исламски обостренным вниманием к явлениям метафизического бытия, чешский ученый находит в поэтических оттенках синего и райскую благодать, и печаль, и леденящий ужас близкой смерти. В буддийских храмах синий — это цвет созерцательного и умозрительного погружения в потаенную сущность буддизма как мифологии, религии и своеобразной философии. В Китае обещающим и символом долголетия до сих пор считается темно-синяя погребальная одежда, которую молодые люди дарят своим родителям, рассчитывая, что она как можно дольше послужит им прижизненным облачением.

Читатель, вникающий в многочисленные значения цвета, может сбиться со счета. Но это поправимо, и каталогизация символов, образующих цветную панораму мира, представляет несомненную познавательную ценность. Особенно если она, как у Яна Балеки, распространяется на духовные начала цивилизованного бытия, которые получили отражение в древних мифопоэтических источниках, будь то священные тексты египтян, библейские откровения Божества

или героический эпос античных греков. Конечно, отдельно взятые, или атомарные, цветовые значения мало что расскажут о символическом языке цвета. Они сами нуждаются в объяснении или как минимум в истолковании. Некоторые символично-смысловые различия лежат на поверхности. Так, в античной мифологии цвет потустороннего мира по очевидной причине не мог не отличаться, хотя бы в оттенках, от естественного цвета небес и морских глубин. Но почему этот воображаемый мир представлялся грекам именно синим, точнее, приглушенно-синим? Или почему средневековый Дьявол, антигерой верующего человечества, чаще всего тоже был синим — того же цвета, что и Богородица?

Невозможно объяснить это иначе, как эстетической интуицией безвестных обработчиков мифологических сюжетов или, гораздо позднее, авторов влиятельных сочинений — поэтов и писателей, художников и мыслителей. В искусстве пристрастия таких законодателей вкуса, умевших обходить предписания и табу, можно обнаружить у истоков едва ли не каждой изобразительной традиции, длительной или сравнительно недолгой. Средневековому художнику самому, пусть с оглядкой на канон, приходилось решать, каким быть Дьяволу, или Сатане, на задуманной картине — черным, зеленым либо привычно синим. В этой колористической игре, творческой и захватывающей, не было ничего от простой условности, вроде красной или желтой расцветки штрафных карточек, предъявляемых сегодня на-

рушителю футбольных правил. Очень многое, пишет Ян Балека, зависело от того значения, которое придавалось основным персонажам в смысловом контексте художественного произведения. Взять того же властелина ада. Верно говорят, что дьявол — в деталях. Но этот злой дух — и в существе дела. Феномен дьявольщины не исключение из всеобщей противоречивости бытия, он — двойствен: это и персонификация темного в человеке, самых отвратительных сторон его натуры, и вместе с тем отдушина в отлаженном механизме внешних сил, которые управляют людьми. Невозможно отрицать обаяние Сатаны, оно не только в мрачной притягательности демонизма. В нем находит выражение положительное содержание жизни, — в превратной, расчеловеченной форме, зато, по словам Михаила Лифшица, куда ярче, чем в пресной божественной справедливости¹⁰. И все же художественное творчество, несомненно, вдохновлялось божественным идеалом. В средневековом искусстве изображения главного бесовского духа в синей, коричневой, черной гамме, особенно черным по черному, символизировали отвращение к нему, страх перед его кознями или, несравненно реже, еретический вызов Господу. Сами по себе они представляли сложное явление фрагментарно. Это были отдельные, хотя и ключевые, фигуративные знаки противоборства че-

ловека с Дьяволом или с Богом, которое составляет неотъемлемую часть истории. Значения таких атомарных изображений во многом зависели от их места в целостной системе произведения — соотносительности с другими эстетическими знаками, вместе с ними рождавшими в сознании зрителей образы извечного конфликта высших сил добра и зла. Настоящим испытанием таланта, да и убежденности в своей моральной правоте, становилось для мастера — мозаичиста или живописца — обращение к богатой полихромной и разнооттеночной палитре: когда художник оказывался на высоте, драматические сюжеты борьбы за веру и правду приобретали в его искусстве несомненную цветосмысловую определенность и вместе с тем эмоциональную многозначность.

Определенность значений — важнейшее символическое качество цвета, прежде всего предметного. Но это достоинство и в малой степени не распространяется на его носители — цветные вещи или сооружения, будь то синяя ткань, отливающие синевой средневековые распятия или синеющие пустые ниши в мечети, которые упоминает Ян Балека, размышляя о своем любимом цвете¹¹. В отличие от материальных предметов, с их вещной определенностью, цвета не имеют ни массы, ни протяженности, их невозможно взвесить или измерить. Определенность цвета — совсем другого

¹⁰ См.: Лифшиц Мих. Диалог с Эвальдом Ильенковым (Проблема Идеального). М., 2003. С. 239.

¹¹ См. наст. издание. С. 312.

порядка, допредметная или сверхпредметная, словом — человеческая. Ее источник чешский ученый видит в чувственности. Прежде чем воплотиться в образах высокого искусства, эмоции и желания человека, его страсти питают магические иллюзии, мифологическое воображение, религиозные переживания. За тысячелетия совместной жизнедеятельности людей индивидуальные чувства — зыбкие, часто неопределенные или переменчивые — кристаллизуются в сравнительно устойчивые универсалии страха, отчаяния, покорности, надежды, веры, решимости... Спрессованные временем и усилиями поколений в знаки человеческой судьбы, они образуют бесчисленные символические реальности, от элементарных смысловых сочетаний до мегасистем, вроде современной массовой культуры.

Среди простейших Ян Балека называет тройственную знаковую комбинацию из древнего захоронения: красная охра, устилавшая дно могилы, синяя ткань на покойном и заключающая нехитрую гамму зеленая веточка. Был ли этот, похоже, детский лепет первобытного сознания сколько-нибудь связным языком цвета? Очень возможно, и знай мы утраченный шифр к смыслам тогдашних знаков, уходивших корнями во тьму магических представлений, стародавняя могильная тряпочка могла бы оказаться в своем символическом значении не проще, чем новейшая джинсовая ткань, семиотически связанная с такими сложными структурами, как современная мода и промышленная реклама.

В любом случае при погребении обрядовый смысл рождался из сочетания синего с красным и зеленым — цветами минерального «низа» и растительного «верха». И напротив, с изменением символики сопоставлений он улетуличивался, словно душа умершего.

В основе исторической эволюции цвета лежит не что иное, как бесконечная череда порождений и утрат его социально-культурных и бытовых значений — многообразных, видоизменяющихся, но в каждом случае определенных, даже уникальных. Судьба этих ценностей, духовных и вместе с тем практических, складывается поразному. Одни, уже не востребованные, стираются из памяти человечества, и таких, наверное, большинство. Некоторые из них, вроде погребального цветосочетания, позже удаётся реконструировать: стараниями этнологов, историков искусства или антропологов они, пусть и в приблизительном описании, пополняют фонд научного знания. Иные местные символы канули в Лету совсем недавно, вместе с политическими режимами и государствами, в которых они сложились: Ян Балека напоминает о синей униформе членов Чехословацкого союза молодежи и того же цвета пионерских галстуках подростков из ГДР. Наконец, существуют цветочные значения, выдержавшие испытание историческим временем. Они обязаны этим слову и, в свою очередь, служат настоящим украшением великой письменной культуры. Без них невозможно представить себе продолжающуюся традицию философского, теологического

или литературно-художественного освещения метафизических проблем человеческого бытия — из ряда тех, что вынесены Полем Гогеном в название одной из последних его картин: откуда мы? кто мы? куда мы идем? Историю, символику и лексическое своеобразие таких ценностей Ян Балека прослеживает в трудах античных философов, в «Илиаде» Гомера, аккадском «Эпосе о Гильгамеше», библейском Ветхом Завете, Коране, других произведениях. Благодаря непреходящему интересу к этим шедеврам, с сопутствующими ему многочисленными литературными переводами вербальные цветовые характеристики представленных там явлений и персонажей сохраняют актуальность эстетико-символических образцов.

Воистину вначале было Слово... Чтобы обрести значение, наполниться смыслом, цвет должен быть «проговорен». Но и сегодня, когда в мире насчитывается не менее пяти тысяч естественных языков, наш словарный запас недостаточен для обозначения и особенно точной дефиниции цветов и их оттенков, которые различает и чувствует человек. К синему это относится в первую очередь, и проблема его определения, полагает Ян Балека, «будет решена прежде всего лингвистическими средствами»¹²

Такая зависимость от языка не помеха в коммуникативной миссии цвета. Человек, по известному выра-

жению, не рождается с зеркалом в руке. Чтобы пробудить в цвете волшебство духовного отражения, приходится испытывать и муки слова, и трудности визуального прозрения. Цвет — поле соперничества смыслов, их взаимного наложения и дополнения. Смыслов визуальных и вербальных, устоявшихся или только еще складывающихся. Синий цвет, показано в книге, вновь и вновь обнаруживает свои возможности — его семантический ресурс, в сущности, неисчерпаем. В ряду других цветов синий не просто символизирует противоречивость человеческого сознания, он, в первую очередь, отражает эту вселенную духа. Отражает все глубже, нисколько не утрачивая, по выражению автора, свое пленительное очарование: смысловые перегрузки, которые ему выпадают, ничуть не обременяют синий цвет, не сказываются на непосредственности его восприятия — эстетического и художественного. Он всегда открыт новым значениям, можно сказать — призван служить выражению человеческих смыслов.

Для Яна Балеки «зеркало цвета» больше, чем метафора. Это словосочетание, принятое уже в ренессансной эстетике, верно передает саму природу цвета с его магической оптикой. Ученый посвящает читателя в очередной парадокс: цвета — окно во внешний мир, однако человек видит и сознает в них самого себя. Красный, синий, зеленый могут внушать страх, действуют угнетающе, повергают в меланхолию или, напротив, возбуждают, дарят людям радость, украшают жизнь. Но, главное, цвет нас не обманывает.

¹² См. наст. издание. С.116.

Иное дело, что человек, глядя в это зеркало, сам может обманываться. Не случайно автор напоминает об участии мифического Нарцисса, зачарованного собственным отражением: людям свойственно заблуждаться на свой счет, а значит и относительно других. Человек двойствен, это Я и Другой. Держать в поле зрения, тем более — в фокусе, обе стороны его противоречивой сущности — особый дар пронизательности, которая культивируется поколениями художников и мыслителей.

Зеркальность в искусстве — это художественный эффект, например, едва уловимой атмосферной дымки на полотнах Клода Моне — прозрачной синей завесы над ускользящими мгновениями природного и человеческого бытия. Или тщательно структурированных, композиционно выстроенных голубых грез у Поля Сезанна — живописных утопий потерянного рая, гармоничной земной жизни его экзотических персонажей — андрогинных купальщиц. Особенно впечатляет последователя творчество Винсента Ван Гога, к которому он обращается снова и снова. Кровный наследник нидерландского реализма, художественного и естественнонаучного, живописец наделил правду светского искусства почти магической выразительностью. Как и у импрессионистов, пишет Ян Балека, колорит его картин тоже отражает действительность, но иначе — преимущественно изнутри: отношение голландского мастера к изображаемому явлению — это соучастие в них. «Ван Гог видел синий — в его сопря-

женности с предметным миром — как цвет самого себя. Именно это, — подчеркивает автор, — было для него особенно важно»¹³.

В самом деле, магнетическая притягательность синего определялась у Ван Гога страстью к самовыражению. Сказывались и вкус художника, его интуиция и, не в последнюю очередь, опьяненность впечатлениями, например, от пейзажных и бытовых примет Южной Франции, с ее лиловыми и сиреневыми зарослями, голубыми интерьерами, синими крестьянскими робами, или от завораживающих картин темного, иссиня-черного звездного неба. Чтобы «разглядеть», более того — выразить себя в зеркале цвета, надо им напитаться, проникнуться — эмоционально и психологически. Словом, настроиться на цветовую волну: наряду с другими побуждениями к творчеству это неперенное условие духовной самоотдачи художника-колориста, которой сопутствует преобразование вещного цвета повседневности в символику и метафизику искусства. Изображение случайного, обыденного и, казалось бы, тривиального — изнемогшего пожилого человека, крестьянина в посевную страда или на покосе, атрибутов хозяйственного инвентаря, кипариса и ветлы, привидевшихся в солнечном или ночном пейзаже — становится в пространстве картин Ван Гога трансцендентным и знаковым.

¹³ См. наст. издание. С. 291.

Если краски сообщают образам физическую достоверность и убедительность, то цвета — метафизическую реальность. В этом смысле, например, аллегорический Жнец, который задуман художником как воплощение смерти, несравненно реальнее его безвестных прототипов. С ним перекликается другой образ, привлекающий чешского исследователя, — двухколесная повозка, синюющая на деревенском перепутье в акварели «Жатва в Провансе». Вскоре на ней повезут собранные колосья, а затем, с покойниками, она проследует на кладбище. Синяя телега жизни и смерти сродни орфическому «колесу неизбежности», этот символический мотив — сквозной у голландского живописца. Жизнь и смерть соприкасаются, и не только биологически. Гибельны уже страх Бытия, отчаяние в предчувствии, казалось бы, неизбежного — растворения в Ничто. Ван Гог выпала апостольская миссия, однако за мольбертом мастер не проповедует, он внушает веру по художнически — обнадеживает. Вера и надежда берут свое и в последнем, горько правдивом, по словам Яна Баллеки, автопортрете (сентябрь, 1889), где «измученное лицо художника, словно нимбом, озарено синим цветом»¹⁴. В колористическом созвучии синий доминирует, он — знак истечения жизненных сил, предзнаменование смерти, но одновременно и манящий живописца «цвет небосвода —

пространства его посмертного существования»¹⁵. Интимная достоверность этого изображения, да и предыдущих автопортретов Ван Гога, не ограничивает их эстетическим самовыражением. Отчасти благодаря своему колориту, они говорят о человеческой природе не меньше, чем о своеобразии портретируемого, с его экзистенциальной драмой и внутренней стойкостью.

Пройдут три десятилетия, и объяснение этой универсальности художественного отражения, занимавшей умы со времен Аристотеля, пополнится веским философским доводом: несмотря на неповторимость личностного существования, покажет Макс Шелер, «жизнь во всех индивидах метафизически одна и та же...»¹⁶. Но это будет уже другая — новая эпоха в изобразительном искусстве, по крайней мере, на христианском Западе.

Спекулятивная метафизика, заметно повлиявшая на эстетику цвета, не пережила девятнадцатого столетия. Ее закат совпал со «смертью бога», зафиксированной Фридрихом Ницше. Конечно, вера не иссякла, христианские ценности живы, а Сын Божий на кресте остается самым возвышенным символом¹⁷. И все же современники Ван Гога и Сезанна, если они не были ослеплены предрассудками, отказывались видеть в открывавшейся им картине мира произведение высшей духовной силы, единственно

¹⁴ См. наст. издание. С. 293–294.

¹⁵ Там же. С. 294.

¹⁶ Цит. по: Философский словарь (Philosophisches Wörterbuch). М., 2003. С. 86.

¹⁷ См.: Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. М., 2005. С. 143.

праведной и достойной подражания. Привычные символические представления, включая и те, что отложились в христианской иконографии, теряют прежнюю власть над живым чувством реальности и интуицией таланта. Божественное, каким оно грезилось в природе и человеческом общении, больше не является мерилем духовности. Из традиционного подражания красочному миру уходит главное — эстетическая проникновенность, и острее всего это чувствовали сами художники. Им-то и предстояло, по выражению Лионелло Вентури, поиски нового пути к правде природы¹⁸.

Некоторых противников академической живописи привлекало хорошо забытое старое — глубокое представление о самодостаточности зримого мира цвета и гармонии: «природа — гласила еще неоплатонистская ересь, — сама есть внутренний мастер»¹⁹. Но чаще верх берет, напротив, разочарование в реальной действительности как источнике искусства. «Природа лишена фантазии...» — цитирует автор книги претензию Шарля Бодлера, мечтавшего, чтобы «луга были красными, реки золотисто-желтыми, а деревья белыми и синими»²⁰. Это пожелание по-своему выполнили художники-пуантилисты, а «еще последовательнее, — продолжает Ян Балека, —

фовисты Морис Вламинк, Андре Дерен, экспрессионисты Франц Марк и Эмиль Нольде»²¹. Догадка Сезанна, что «природа пребывает внутри нас»²², казалось, получает в художественном творчестве все новые подтверждения. Созвучная мысль вскоре станет центральной в идеалистической философии искусства. Правда, с существенным уточнением: внутри *каждого* из нас. Словно в захватывающей мистереии, закатное Солнце старой метафизики, остававшееся ее главным символом, обратилось в россыпь разноцветных «солнц» — суверенных личностных миров, источников духовного излучения. Свое «солнце с радугой», по названию его ликующего полотна, было и у русского фовиста Николая Тархова, работавшего во Франции. Этот мастер вибрирующего цвета добивался в своих картинах впечатляющей выстроенности и экспрессии живописных форм.

Начиналась революция цвета — несомненно, главное событие в западном пластическом искусстве XX века. Вскоре цвет поквитался со светом, этим «старым султаном» (Жорж Лембур), во власти которого он оставался многие столетия. Если прибегнуть к современному жаргону, цвет «выходит из тени» — промежуточного, зависящего состояния полусвета-полутьмы,

¹⁸ См.: Герберт Рид. Краткая история современной живописи. М., 2006. С. 24.

¹⁹ Джордано Бруно. Диалоги. М., 1949. С. 312.

²⁰ См. наст. издание. С. 311.

²¹ Там же.

²² Цит. по: Французская философия и эстетика XX века // Программа «Пушкин». Выпуск первый. С. 222.

хорошо описанного у Гёте. Каноническая живопись светотенью сдает свои позиции. Когда художники, вслед за Сезанном, признавались в профессиональном безразличии к свету, они не в последнюю очередь имели в виду утрату им ореола сакральности, служившего залогом эстетической востребованности и привлекательности. Место светотени в символическом пространстве искусства, прежде очень значительное, осваивают колористы новой формации — мастера модернистского направления в живописи.

Еще острее другая интрига — цветописи против изображения. Она развивается на фоне растущей неудовлетворенности зависимостью искусства от чувственного облика вещей с их, казалось бы, поверхностной, а то и призрачной цветностью. Альтернативой «отражению видимого» (Пауль Клее) стала воля художественного авангарда к творческому пересозданию реальности, получающая воплощение в масштабном проекте, в сущности, не завершенном и сегодня, — эстетическом движении за абсолютную живопись, беспредметную и свободную от описательности. Эта инициатива, во многом идеалистическая и вместе с тем очень продуктивная, обещала цветосмысловое обновление искусства. Уже в 1910-е годы, пишет Ян Балека, «синий отделяется от предмета и превращается в независимый „цвет в себе“...»²³, во многом

такой же оказалась в новейшей живописи судьба и других граней хроматической палитры.

Размышляя об этой эстетической метаморфозе, автор книги не разделяет распространенных иллюзий о победе цветового воображения над воспроизведением жизни, тем более — о преодолении в искусстве предметности как таковой. Распредмечивание колорита, например, в экспрессионизме, который был «взбудоражен синим цветом»²⁴, в самом деле связано с заметным ограничением предметной сферы творчества. Но именно с ограничением — не более того, и этому все чаще сопутствует возобладание в художественном поле локальных цветов — оригинальных источников духовности и эмоциональности.

Сказанное верно и в предельном случае — применительно к абстрактному искусству. Французский философ Александр Кожев (Кожевников), обращаясь к Василию Кандинскому, своему дяде, отмечал, что для полотен этого направления «характерна интерпретация не мира в целом, а искусственно изолированных его моментов, и исторически это объясняется прежде всего предметностью живописи»²⁵. Несомненно, колористическому смыслоизвлечению может служить не только традиционное равнение на цветовое единство бытия, но и, напротив, эстетическая

²³ См. наст. издание. С. 308.

²⁴ Там же. С. 311.

²⁵ Цит. по: Многогранный мир Кандинского. М., 1999. С. 102.

деструкция этой тотальности в поиске новых художественных форм. В живописи XX века цвет нередко солирует, однако его абсолютизация — обманчивая, мнимая цель. Попытки вытеснить предмет, «известить» его цветом, согласно Яну Балеке, оборачиваются новым парадоксом: цвет в искусстве, в свою очередь, оказывается предметом — в эстетическом, а значит, метафизическом смысле этого слова. Автор приводит пример из творчества Ива Клейна, инициатора утопической Синей революции свободы, равенства и красоты. Когда тот в 1962 году покрыл синей краской отливку римской копии Ники Самофракийской, ее новообретенный колорит, по замыслу художника, не должен был означать ничего иного, кроме синевы как таковой. На деле же синий цвет вовсе не «затмил» Нику, не вытравил художественно-символического значения этого изваяния, — он модифицировал его, преобразив античную богиню Победы в Ангела смерти, торжествующего и над жизнью, и над смертью²⁶.

Кризис эстетических представлений, согласно которым колорит — это всегда «цвет чего-нибудь», особенно ощущается с распространением поп-арта, отдающего предпочтение чистым цветам. Многие эксперты убеждены: в этом искусстве цвет переусердствовал в своей композиционной роли, здесь он не столько формирует художественное пространство,

сколько разрушает его²⁷. Считается, что после 1960-х — 1970-х годов теоретическое искусствоведение уже не вправе рассматривать его «как прилагательное, как означающее, соотносимое с означаемым. Цвет сам по себе существительное, вещь, предмет»²⁸.

Так, в сущности, замыкается прослеживаемый в книге историко-художественный цикл, воспринимаемый ныне как раскрепощение цвета — от «произвольного колорита» Ван Гога и сезанновской цвето-модуляции до цвета-материи в монохромном искусстве Барнетта Ньюмена (включая его живопись синим) и цвета-объекта у Энди Уорхола и других лидеров поп-арта. Что это, этапные завоевания на пути символизации мира, пусть и в сочетании с утратами — неизбежными спутниками прогресса? Или, напротив, симптомы регресса, которому сопутствуют отдельные эстетические приобретения и находки? Ответы и оценки разнятся, порою радикально, но одно несомненно: изобразительное искусство XX века — настоящий праздник цвета. Здесь, как нигде, обнаруживается его полифоническая природа, или многовекторность. Цвет — это отражение и экспрессия, образ и символ, означаемое и знак, форма и содержание — само существо явлений культуры. И не только духовной.

«Раскрепощение» цвета в искусстве повлекло за собой ощутимые цивилизационные последствия. При-

²⁶ См. наст. издание. С. 318.

²⁷ См. об этом: Carolina Carriero. *Il consume della Pop Art*. Milano, 2003. P. 41.

²⁸ *Ibid.* P. 31.

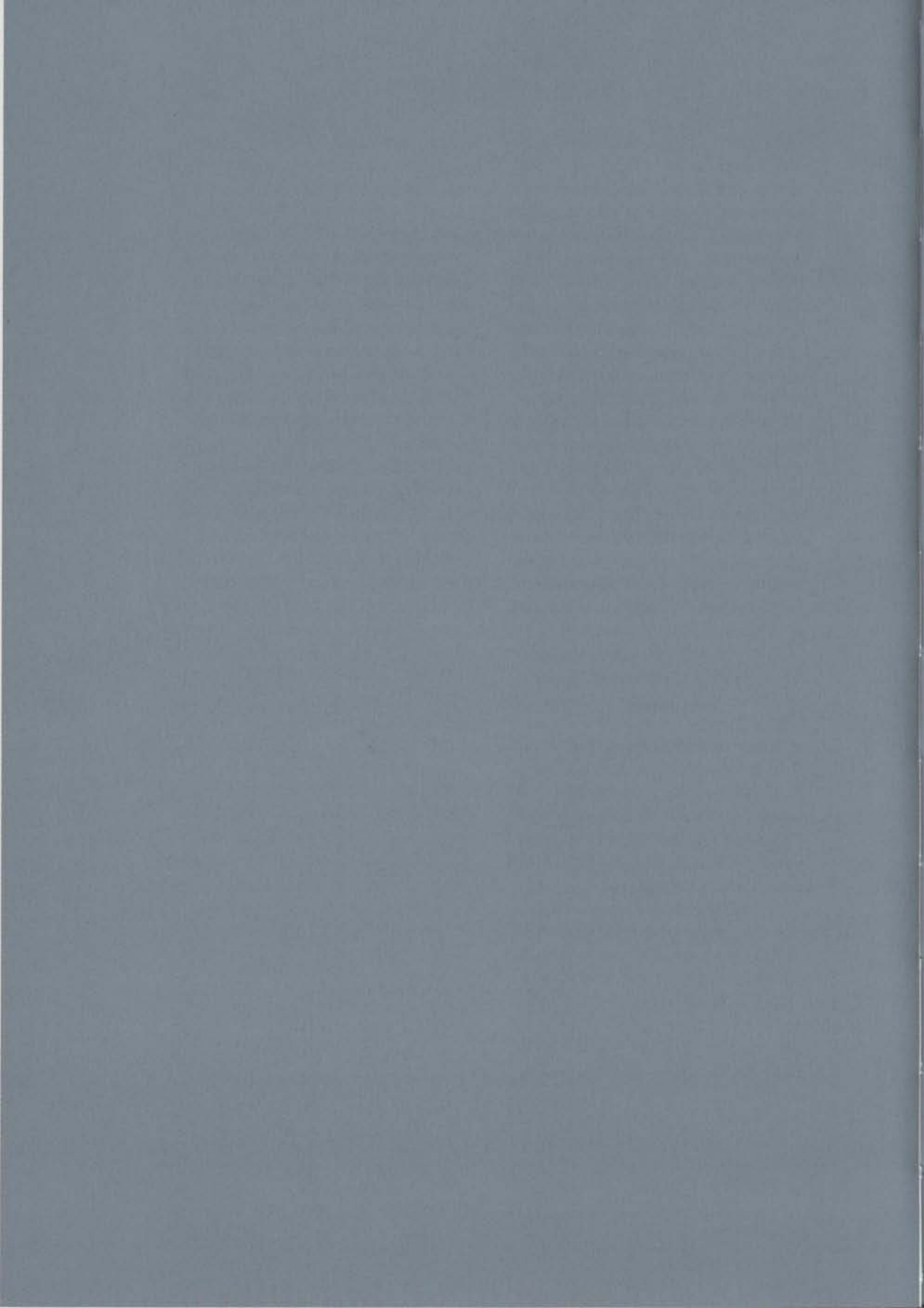
обретения колористов — не только пиришество цвета, но и пополняемый источник его предметных смыслов, эстетических и социальных. Подпитываемая и вдохновляющая дизайнерское воображение, особенно в сфере производства и продвижения товаров, они способствуют украшению человеческой повседневности в широком значении слова. В головокружительном многоцветии потребительской вселенной «синяя» составляющая представлена сегодня в ряду других цветов всем мыслимым богатством оттенков и форм, от нежно-голубых фасадов зданий-небоскребов до темно-лилового нижнего белья и ярко-фиолетовых шоколадных оберток. Может сложиться впечатление, будто цвет, освободившись от тесной вещной зависимости, больше ничем не связан и, по известному выражению, «гуляет сам по себе».

Но не будем обманываться. Тем более что приключение цвета не окончено. Как дальше сложится его судьба, прежде всего в художественном творчестве? Вернется ли этот блудный сын в мир предметного изображения — колористическое «заточение», где ему было довольно вольготно и с которым, несомненно, связаны основные достижения в истории пластического искусства?

У Яна Балеки, размышляющего о феномене цвета в духе европейской гуманитарной культурологии, мы не найдем сколько-нибудь определенных ответов на такие вопросы. Зато гуманитарный пафос этой сводной научной дисциплины хорошо оттеняет главную, сокровенную мысль чешского

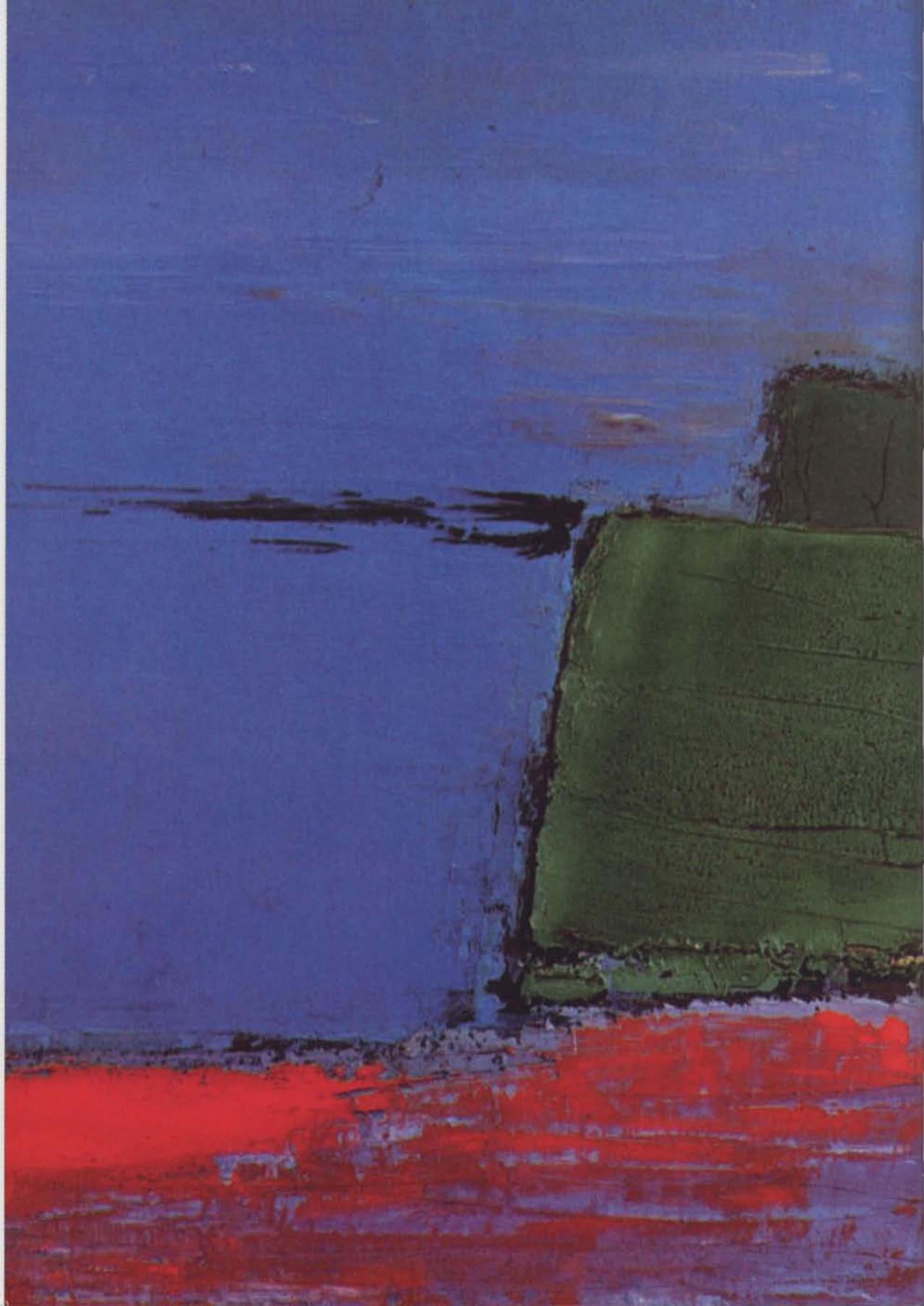
ученого: цвет вообще и синий в особенности является для нас загадочным в такой же мере, в какой человек остается загадкой для самого себя. Отсюда, как мы видели, вовсе не следует, что метафизические глубины цвета все еще неведомы человеку. Полнее всего, показано в книге, они открылись в образах классической живописи. Недаром, по замечательному определению Гёте, произведения изобразительной классики являют собой мир гораздо более зримый, нежели сама действительность.

Это внушает надежду на исторический рывок искусства «истинной середины». Ведь, не повторяясь в точности, все великое рано или поздно возвращается.



ПРИМЕЧАНИЯ
БИБЛИОГРАФИЯ
СПИСОК
ИЛЛЮСТРАЦИЙ
ИМЕННОЙ
УКАЗАТЕЛЬ





ПРИМЕЧАНИЯ

ОТ АВТОРА

1 См.: KUPPERS H. **HARMONIELEHRE DER FARBE**. Köln, 1989.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ЦВЕТÁ

1 См.: АРОКРЫПHE EVANGELIEN AUS NAG HAMMADY. Andechs, 1991. S. 106 ad.

2 См.: CHADRABA R. **ALBRECHT DÜRER**. Praha, 1964. S. 25 ad.

3 GERICKE L.-S., SCHÖNE K. **DAS PHÄNOMEN FARBE**. Berlin West, 1973. S. 20.

4 См.: ŠMEJKAL F. **JOSEF ŠIMA**. Praha, 1966. III. 139.

5 См.: UECKER G. **AUFBRUCH**. Katalog, Erker Galerie, St. Gallen, 1992.

6 KANDINSKY W. **ÜBER DAS GEISTIGE IN DER KUNST**. Neuilly-sur-Seine, 1952. S. 95.

7 См.: CHELHOD J. **A CONTRIBUTION TO THE PROBLEM OF THE PREEMINENCE OF THE RIGHT, BASED UPON ARABIC EVIDENCE** // Right and Left. Chicago-London, 1973. S. 252 ad.

8 HELLER E. **WIE FARBEN WIRKEN**. Reinbek, 1986. S. 94.

9 См.: ЛИСТОВКА УНОВИС (УТВЕРДИТЕЛИ НОВОГО ИСКУССТВА). Витебский комитет культуры. 20 ноября 1920 года.

10 См.: KLUGE F. **ETYMOLOGISCHES WÖRTERBUCH DER DEUTSCHEN SPRACHE**. Berlin, 1967; MACHEK V. **ETYMOLOGICKÝ SLOVNIK JAZYKA ČESKÉHO**. Praha, 1997.

11 См.: HORNUNG E. **TAL DER KÖNIGE**. Zürich, 1985.

12 См.: ROOSEN-RUNGE H. **BUCH-MALEREI**. Stuttgart, 1988. S. 55 ad.

13 GÖÖK R. **DAS BUCH DER GEWÜRZE**. München, 1977. S. 156.

14 HENGLEIN M. **DIE HEILENDE KRAFT DER WOHLGERÜCHTE UND ESSENZEN**. Zürich, 1989. S. 36.

15 MACHEK V. Op. cit. S. 714.

16 См.: FRAZER J.G. **ZLATÁ RATOLEST**. Praha, 1977. S. 120 ad.

17 Ibid. S. 393.

18 См.: HILDEGARDIS **LIBER DIVINORUM OPERUM**. Visio 1. In: CODEX LATINUS. Lucca, 1942.

19 KRÁSA J. **ČESKÉ ILUMINOVANÉ RUKOPISY 13-16 STOLETI**. Praha, 1990. III. 68.

20 KRÁSA J. **RUKOPISY VÁCLAVA IV**. Praha, 1974. III. 35.

21 См.: LAMAČ M. **VINCENT VAN GOGH**. Praha, 1966. III. 28, 29, 32.

22 См.: KANDINSKY W. Op. cit.

- 23 См.: LEONARD J. **DIE ERSTEN ACKERBAUER**. Amsterdam, 1974. S. 98 ad.
- 24 См.: TOULMIN S., GOODFIELD J. **MATERIE UND LEBEN**. München, 1970.
- 25 См.: **NÜRNBERGER KUNSTBUCH**. 15 století, Germánské muzeum, Norimberk.
- 26 См.: MACHEK V. Op.cit. S. 99, 523 ad; KLUGE F. Op.cit. S. 609.
- 27 MASER W. **AM ANFANG WAR DER STEIN**. München, 1984. S. 180.
- 28 CALDER N. **KRONIK DES KOSMOS**. Frankfurt am Main, 1987. S. 158.
- 29 KNUF J. **UNSERE WELT DER FARBEN**. Köln, 1988. S. 75.
- 30 См.: KNUF J. Op.cit. S. 79.
- 31 См.: SLAVIK J. **JOSEF ČAPEK**. Bratislava, 1987.
- 32 ŠMEJKAL F. Op.cit. II. 7.
- 33 BRUNS M. **DAS RÄSTEL FARBE**. Stuttgart, 1997. S. 61.
- 34 MACHEK V. Op.cit. (заглавные слова: червь, красный, пурпурный).
- 35 WAAS A. **DER BAUERNKREIG**. München. S. 123.
- 36 См.: GRADWOHL R. **DIE FARBEN IM ALTEN TESTAMENT**. BEIHEFTE ZUR ZEITSCHRIFT FÜR ALTTESTAMENTARISCHE WISSENSCHAFT No. 83. Berlin, 1963.
- ЧАСТЬ ВТОРАЯ. СИНИЙ ЦВЕТ**
- 1 См.: GLADSTONE W.E. **STUDIES ON HOMER AND HOMERIC AGE**. Oxford, 1858.
- 2 См.: GOETZ K.E. **WAREN DIE RÖMER BLAUBLIND?** In: ARCHIV FÜR LATEINISCHE LEXIKOGRAPHIE UND GRAMMATIK MIT EINSCHLUß DES ÄLTEREN MITTELALTERS, XIV/1906.
- 3 См.: BERLIN B., KAY P. **BASIC COLOUR TERM. THEIR UNIVERSALITY AND EVOLUTION**. Berkley / Los Angeles, 1969. Цит. по: KEIL R. **VON BLAUSTRÜMPFEN UND BLAUMÄULERN**. In: Blau — Farbe der Ferne. Katalog. Heidelberg, 1990.
- 4 См.: **OPTICAL SOCIETY OF AMERICA: THE SIENCE OF COLOUR**. New York, 1953.
- 5 См.: THORNDIKE E.L., LORGE I. **THE TEACHER'S WORD BOOK OF 30 000 WORDS**. New York, 1944; RAY V.F., VERNE F. **TECHNIQUES AND PROBLEMS IN THE STUDY COLOR PERCEPTIONS**. In: Southwestern Journal of Antropology, 8/1952. S. 151 ad.
- 6 См.: SCHOLEM G. **FARBEN UND IHRE SYMBOLIK IN DER JÜDISCHEN ÜBERLIEFERUNG UND MYSTIK // Eranos, IV/1972**. S. 1 ad.
- 7 PORTAL F. **LES SYMBOLES DES EGYPTIENS COMPARÉS À CEUX DES HÉBREUX**. Paris, 1976. S. 116.
- 8 См.: SECKEL D. **BUDDHISTISCHE KUNST OSTASIENS**. Stuttgart, 1957. S. 151 ad.
- 9 ROUSSELLE E. **VOM SINN DER BUDDHISTISCHEN BILDWERKE IN CHINA**. Darmstadt, 1958. S. 31.
- 10 HELLER E. **WIE FARBEN WIRKEN**. Reinbek, 1986. S. 25.
- 11 См.: NIZÁMI, ELYÁS EBN-E YUSOF. **DIE SIEBEN GESCHICHTEN DER SIEBEN PRINZESSINEN**. Zürich, 1959.
- 12 См.: RITTER H. **DAS MEER DER SEELE**. Leiden, 1955. S. 88 ad.
- 13 См.: MUHAMMADS **WUNDERBARE REISE DURCH HIMMEL UND HÖLLE**. München, 1977.

- 14** См.: ERDMANN H. **SINN UND GEBRAUCH DER FARBE BLAU IN DER ISLAMISCHEN WELT // BLAU — FARBE DER FERNE.** KATALOG. Heidelberg, 1990. S. 71 ad.
- 15** См.: JOSEF ŠIMA / TEXT J. BALEKA. Katalog, 1964. Каталог дополнен перепиской автора текста с Йозефом Шимой и свидетельствами соученика Шимы по гимназии Карела Штербы.
- 16** См.: ČAPEK K. **FRANCOUZSKÁ POESIE.** Praha, 1940. S. 146.
- 17** См.: PRITSAK O. **ORIENTIERUNG UND FARBENSYMBOLIK. ZU DEN FARBENBEZEICHNUNGEN IN DEN ALTAICHEN VÖLKERNAMEN // Saeculum V.** 1954. S.376 ad.; SCHUBERT G. **ETIMOLOGISCHEN BESONDERHEITEN DER SLAWISCHEN FARBENBEZEICHNUNGEN // Die slawischen Sprachen.** Jhg. 6. 1984. S. 105 ad.; LEEUWEN-TURNOVCOVÁ J. van. **RECHTS UND LINKS IN EUROPA.** Berlin, 1990. S.96 ad.
- 18** См.: SCHRÖTER-BENDER J. **DIE MUTTERGOTTES.** Köln, 1922. S.148 ad.
- 19** VORAGINE J. de. **LEGENDA AUREA.** Heidelberg, 1954. S. 114.
- 20** См.: KRÁSA J. **CESKÉ ILUMINOVANÉ RUKOPISY...** III. 27.
- 21** См.: HILDEGARDA VON BINGEN. **LIBER SCIVIAS.** 1140–1150. Рукопись находилась в Библиотеке земли Висбаден. С 1945 г. ее местонахождение неизвестно.
- 22** См.: WOLFRAM Z ESCHENBACHU. Willehalm. Státní knihovna, Mnichov; KRÁSA J. Op. cit. S.144 ad. III. 16, 18.
- 23** См.: CHADRABA R. **STAROMĚSTSKÁ MOSTECKÁ VĚŽ A TRIUMFÁLNÍ SYMBOLIKA V UMĚNÍ KARLA IV.** Praha, 1971. S. 35 ad.
- 24** См.: SCHÖN E. **KLAGREDE DER ARMEN VERFOLGTEN GÖTZEN UND TEMPELBILDER** (гравюра на одном листе. Нюрнберг, около 1530).
- 25** См.: FRENZEL H. und E. **DATEN DEUTSCHER DICHTUNG.** Bd. 1. München, 1977; HUIZINGA J. **HERBST DES MITTELALTERS.** Stuttgart, 1987.
- 26** См.: BOCCACCIO G. **VON MINNE, KAMPF UND LEIDENSCHAFT.** Bilder der Wiener Théséide. Faksimile — Wiedergabe aller 17 Miniaturen aus Codex 2617 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien. Gras, 1987.
- 27** См.: KRÁSA J. Op. cit. III. 16, 18.
- 28** См.: CODEX MANESSE 14. JH. Universitätsbibliothek Heidelberg; WALTER I.F. **SÄMTLICHE MINIATUREN DER MANESSE LIEDERHANDSCHRIFT (CODEX MANESSE).** Aachen, 1988.
- 29** См.: CODEX VINDOBONENSIS 2597. Österreichische Nationalbibliothek, Wien; UNTERKIRCHNER F. **RENÉ D'ANJOU — VOM LIEBENTBRANNTEN HERZEN.** GRAZ, 1975.
- 30** См.: CHADRABA R. Op. cit. S.32 ad., 82 ad.; KRÁSA J. Op. cit. S.59 ad. III.5, 13 ad., 39, 49 ad.; 88, 105, 107, 112, 115.
- 31** См.: THOMAS M. **BUCHMALEREI AUS DER ZEIT DES JEAN DE BERRY.** München, 1979. S.79; **LES TRÈS RICHES HEURES DU DUC DE BERRY.** Kommentar zur Faksimile — Edition des Manuskriptes N 65 aus den Sammlungen des Musée Condé in Chantilly. Luzern, 1984.
- 32** См.: HUIZINGA J. Op. cit.
- 33** См.: BEURDSLY C. **L'AMOUR BLEU.** Berlin, 1988. S. 76 ad.
- 34** См.: BALEKA J. **WERNER GILLES.** Mülheim an der Ruhr, 1994. S. 51 ad.

- 35** См.: BALEKA J. VLASTIMIL BENEŠ. Praha, 1999. Властимил Бенеш знал греческий и латинский языки, на латыни он переписывался с друзьями. Его исторические интересы всегда были связаны с античным Югом.
- 36** GOETHE W. VON. FARBENLEHRE (GOETHES WERKE). München, 1977. Bd. 12, § 779.
- 37** См.: NEZVAL V. MODERNÍ BÁSNICKÉ SMĚRY. Praha, 1973.
- 38** ENCYKLOPEDIA ČESKÉHO VÝTVAR-NĚHO UMĚNÍ / Red. Jan Baleka. Praha, 1975. S. 511; см.: BALEKA J. CARL ALTENA. Mülheim an der Ruhr, 1992.
- 39** См.: BALEKA J. MILOSLAV HOLÝ. Praha, 1979. S. 37 ad.
- 40** См.: BALEKA J. ANTONÍN STRNADEL. Ostrava, 1981. S. 175, 184 ad.
- 41** См.: LASKER-SCHÜLER E. MEIN BLAUES KLAVIER. Jerusalem, 1946.
- 42** См.: ŽIVOT JE JEN NÁHODA. PÍSNE JAROSLAVA JEZKA S TEXTY JIRÍHO VOSKOVCE A JANA WERICHA. Cheb, 1993.
- 43** См.: BOIME A. VINCENT VAN GOGH — DIE STERNENACHT. Frankfurt am Main, 1989. S. 30 ad.
- 44** См.: ŠKODA V. CONSTELLATIONS. Retrospektivní výstava, Rubolfinum, Praha, 1995; VLADIMIR ŠKODA — KRESBY A GRAFIKA. KATALOG / Text J. Baleka. Galerie Caesar. Olomouc, 1996.
- 45** См.: MAILER N. PABLO PICASSO. München, 1996.
- 46** См.: REWALD J. GESCHICHTE DES IMPRESSIONISMUS. Zürich–Stuttgart, 1957; HOPP G. EDOUARD MANET. FARBE UND BILDGESTALT. Berlin, 1968; HOFFMAN W. NANA. Köln, 1973.
- 47** См.: ENCYKLOPEDIA OF HOMOSEXUALITY / Ed. W. Dynes. New York–London, 1990; BLAW-FARBE DER FERNE. Katalog. Heidelberg, 1990.
- 48** См.: ŠMEJKAL F. Op. cit. S. 284, 348 ad.
- 49** BALEKA J. MILOSLAV HOLÝ ... S. 13 ad., ill.
- 50** См.: ČAPEK J. BÁSNĚ Z KONCENTRAČNÍHO TÁBORA. Praha, 1946; CO JSEM NA SVĚTĚ UVIDEL. Televizní film o Josefu Čapkovi. Sl. Televise. Praha, 1970; OPELÍK J., SLAVÍK J. JOSEF ČAPEK. Praha, 1997.
- 51** Примеры приводятся в классических словарях: GRIMM J. UND W. DEUTSCHES WÖRTERBUCH. Leipzig, 1854, 1984; GRANDE DICTIONNAIRE UNIVERSEL DU XIXe SIÈCLE. Paris, 1867; TRÜBNER'S DEUTSCHES WÖRTERBUCH. 1939. См. также: TRÁVNÍČEK F. SLOVNÍK JAZYKA ČESKÉHO. Praha, 1952; SLOVNÍK JAZYKA ČESKÉHO. Praha, 1971; TRÉSOR DE LA LANGUE FRANÇAISE. Paris, 1975; DAS GROBE WÖRTERBUCH DER DEUTSCHEN SPRACHE. Mannheim–Wien–Zürich, 1976; DEUTSCHES WÖRTERBUCH. Wiesbaden, 1980; LE GRAND ROBERT DE LA LANGUE FRANÇAISE. Paris, 1986; THE OXFORD ENGLISH DICTIONARY. Oxford, 1889; KÜPPER H. ILLUSTRIRTES LEXIKON DER DEUTSCHEN UMGANGSSPRACHE. Stuttgart, 1993.
- 52** См.: EISNER P. CHRÁM I TVRZ. Praha, 1946. S. 141, 183, 283 ad.

БИБЛИОГРАФИЯ

- ALBRECHT H.J.
FARBE ALS SPRACHE. Köln, 1974.
- ALPERS S., BAXANDALL M.
TIEPOLO UND DIE INTELIGENZ DER MALEREI. Berlin, 1996.
- APOKRYPHE EVANGELIEN AUS NAG HAMMADI / Ed. K.Dientzfelbinger.
Andechs, 1988.
- ARIÈS P.
GESCHICHTE DES TODES. München–Wien, 1980.
- ARNOLD W.N.
VINCENT VAN GOGH. Basel–Boston–Berlin, 1993.
- ASCHÜTZ G.
DIE FARBE ALS SEELISCHER AUSDRUCK. Hannover–Wien, 1930.
- ASSMAN J.
ÄGYPTEN. Darmstadt, 1996.
- ASSUNTO R.
DIE THEORIEN DES SCHÖNEN IM MITTELALTER. Köln, 1963.
- BADT K.
DIE KUNST CÉZANNES. München, 1956; IDEM. **DIE FARBENLEHRE VAN GOGHS.** Köln, 1981.
- BALEKA J.
MILOSLAV HOLÝ. Praha, 1979; IDEM. **ANTONÍN STRNADEL.** Ostrava, 1981; IDEM. **CARL ALTENA.** Mülheim an der Ruhr, 1992; IDEM. **WERNER GILLES.** Mülheim an der Ruhr, 1994; IDEM. **VÝTVARNÉ UMĚNÍ. VÝKLADOVÝ SLOVNÍK.** Praha, 1997. Též na CD-
- ROM (Leda) Praha, 1998; IDEM. **VLASTIMIL BENEŠ.** Praha, 1999.
- BAXANDALL M.
DIE WIRKLICHKEIT DER BILDER. Frankfurt am Main, 1987; IDEM. **URSACHEN DER BILDER.** Berlin, 1990.
- BAŽANTOVÁ N.
POHŘEBNÍ ROUCHA ČESKÝCH KRÁLŮ. Praha, 1993.
- BEISL H., SCHUSTER M.
KUNST-PSYCHOLOGIE. Köln, 1978.
- BELTING H.
BILD UND KULT. München, 1992.
- BERLIN B., KAY P.
BASIS COLOR TERMS: THEIR UNIVERSALITY AND EVOLUTION. Berkeley (Calif.), 1969.
- BERMANN M.
WIEDERVERZAUBERUNG DER WELT. Reinbek, 1985.
- BEURDELEY C.
L'AMOUR BLEU. Berlin, 1988.
- BEYER W.R.
GEGENWARTSBEZÜGE HEGELSCHER THEMEN MIT UNBEKANNTEN HEGEL-TEXTEN ZUR FARBENLEHRE. Königsstein, 1985.
- BIBLE. EKUMENICKÝ PŘEKLAD.** Praha, 1979.
- BLAU — FARBE DER FERNE** / Ed. H.Gercke. Katalog. Heidelberg, 1990.
- BOBBIO N.
RECHTS UND LINKS. Berlin, 1994.

- BOIME A.
**VINCENT VAN GOGH: DIE STERNE-
NACHT.** Frankfurt am Main, 1989.
- BOLLACK L.
**KURZE GRAMMATIK DER BLAUEN
SPRACHE.** Paris, 1900.
- BOLLNOW O.F.
MENSCH UND RAUM. Stuttgart, 1963.
- BORRADAILE V. UND R.
DAS STRABBURGER MANUSKRIFT.
München, 1982.
- BRAEM H.
DIE MACHT DER FARBEN. München,
1985.
- BRINKER H.
ZEN IN DER KUNST DES MALENS.
Bern-München-Wien, 1985.
- BRUNS M.
DAS RÄTSEL FARBE. Stuttgart, 1997.
- BUBER M.
DAS PROBLEM DES MENSCHEN.
Heidelberg, 1982.
- BURTON R.
ANATOMIE DER MELANCHOLIE.
Zürich-München, 1988.
- CALDER N.
CHRONIK DES KOSMOS. Frankfurt
am Main, 1987.
- GAZELLES R., RATHOFER J.
**DAS STUNDENBUCH DES DUC DE
BERRY.** München, 1988.
- CÉZANNE P.
ÜBER DIE KUNST. Mittenwald, 1980.
- CLARK K.
LANDSCAPE INTO ART. London, 1979.
- CLAUS J.
**THEORIEN ZEITGENÖSSISCHER
MALEREI.** Reinbek, 1963; IDEM.
KUNST HEUTE. Reinbek, 1965.
- CO JSEM NA SVĚT UVIDEL. TELEVIZNÍ
FILM O JOSEFU ČAPKOVI (J.BALEKA —
J.PROTIVA). Praha, 1970.
- CODEX MANESSE / Ed. I.F.Walther.
Frankfurt am Main, 1988/1.
- COLLINS J.
**MALTECHNIKEN DER MODERNEN
KUNST.** München, 1985.
- COOPER E.
THE SEXUAL PERSPEKTIVE.
London-New York, 1986.
- ČAPEK J.
BÁSNĚ Z KONCENTRAČNÍHO TÁBORA.
Praha, 1946.
- DAS BLAUE BUCH** // Ed. A.Lochmann,
A.Overath. Nördlingen, 1988.
- DE HOMINE** / Ed. M.Landmann.
Freiburg-München, 1962.
- DIE MOSAIKEN** / Ed. C.Bertelli.
Freiburg-Breisgau, 1989.
- DITTMANN L.
**FARBGESTALTUNG UND FARBTHEO-
RIE IN DER ABENDLÄNDISCHEN
MALEREI.** Darmstadt, 1987.
- DOERNER M.
**MALMATERIAL UND SEINE VERWEN-
DUNG IM BILDE.** Stuttgart, 1976.
- DUBY G.
DIE FRAU OHNE STIMME.
Berlin, 1989.
- DÜRBECK H.
**ZUR CHARAKTERISTIK DER
GRIECHISCHEN FARBENBEZEICH-
NUNGEN.** Bonn, 1977.
- EISNER P.
CHRÁM I TVRZ. Praha, 1946.
- ELIADE M.
SCHMIEDE UND ALCHEMISTEN.
Freiburg-Breisgau, 1992.

ENCYKLOPEDIA OF HOMOSEXUALITY /
Ed. W.Dynes. New York-London, 1990.

ENGEL F.-M.

ZAUBER-PFLANZEN & PFLANZEN-
ZAUBER. Hannover, 1978.

FASZINATION EDELSTEIN.
Darmstadt, 1993.

FAURE P.

MAGIE DER DÜFTE. München, 1991.

FRAYLING CH.

GEHEIMNISVOLLE WELT.
Köln, 1995.

FRIELING H.

DIE SPRACHE DER FARBEN.
München-Berlin, 1939; IDEM. FARBE
IM RAUM. München, 1974; IDEM.
MENSCH UND FARBE. München,
1988; IDEM. DAS GESETZ DER
FARBE. Göttingen-Zürich, 1990.

FRITSCH V.

LINKS UND RECHTS IN DER WIS-
SENSCHAFT. Stuttgart, 1964.

GAGE J.

KULTURGESCHICHTE DER FARBE.
Ravensburg, 1994.

GEHLEN A.

ZEIT-BILDER. Frankfurt am
Main-Bonn, 1965.

GERICKE L., SCHÖNE K.

DAS PHÄNOMEN FARBE.
Berlin West, 1973.

GERSTNER K.

DIE FORMEN DER FARBEN. Frankfurt
am Main, 1986.

GIACOMETTI A.

DIE FARBE UND ICH. Zürich, 1934.

GLADSTONE W.E.

STUDIES ON HOMER AND HOMERIC
AGE. Oxford, 1958.

GLOTH W.

DAS SPIEL VON DEN SIEBEN
FARBEN. Königsberg, 1902.

GOETHE W.

FARBENLEHRE (GOETHES WERKE).
München, 1977.

GOETHES FARBENLEHRE.
Köln, 1984.

GOETZ K.E.

WAREN DIE RÖMER BLIND? //
ARCHIV FÜR LATEINISCHE
LEXIKOGRAPHIE UND GRAM-
MATIK MIT EINSCHLUß DES
ÄLTEREN MITTELALTERS.
1906, XIV.

GOLDSCHMIDT V.

DIE FARBEN IN DER KUNST.
Heidelberg, 1919.

GOMBRICH E.H.

KUNST UND ILLUSION.
Stuttgart-Zürich, 1988.

GÖÖK R.

DAS BUCH DER GEWÜRZE.
München, 1977.

GRADWOHL R.

DIE FARBEN IM ALTEN TESTAMENT.
BEIHEFTE ZUR ZEITSCHRIFT FÜR DIE
ALTTESTAMENTLICHE WISSENSCHAFT.
No.83. Berlin, 1963.

GRASSI E.

DIE THEORIE DES SCHÖNEN
IN DER ANTIKE. Köln, 1962.

GREGOROVIVS F.

DIE INSEL CAPRI. Leipzig, 1944.

GROSS R.

WARUM DIE LIEBE ROT IST.
Düsseldorf-Wien, 1981.

GRÜTZMACHER C.

NOVALIS UND PHILLIP OTTO RUNGE.
München, 1964.

СИНИЙ — ЦВЕТ ЖИЗНИ И СМЕРТИ
МЕТАФИЗИКА ЦВЕТА

- HAEBERLEIN F.
**GRUNDZÜGE EINER NACHANTIKEN
FARBENIKONOGRAPHIE. RÖMIS-
CHES JAHRBUCH FÜR KUNST-
GESCHICHTE. Bd. 3. Wien, 1939.**
- HAMMERSBACHER H.W.
IRMINSUL UND LEBENSBAUM.
Hensenstamm, 1973.
- HAUPT G.
**DIE FARBENSYMBOLIK IN DER SA-
KRALEN KUNST DES ABENDLÄNDIS-
CHEN MITTELALTERS. Dresden, 1941.**
- HEIMENDAHL E.
LICHT UND FARBE. Berlin, 1961.
- HELLER E.
WIE FARBEN WIRKEN. Reinbek, 1986.
- HELLER J.
**STAROVÉKÉ NÁBOŽENSTVÍ. Praha,
1978.**
- HENGLEIN M.
**DIE HEILENDE KRAFT DER
WOHLGERÜCHTE UND ESSENZEN.**
Zürich, 1989.
- HESS W.
**DAS PROBLEM DER FARBE IN DEN
SELBSTZEUGNISSEN MODERNER
MALER. München, 1953; IDEM.
DOKUMENTE ZUM VERSTÄNDNIS
DER MODERNEN MALEREI.**
Reinbek, 1986.
- HEYDEN-RYNSCH V. VON DER
EUROPÄISCHE SALONS.
Reinbek, 1995.
- HOFFMANN P.
DER SYMBOLISMUS. München, 1987.
- HOFMANN W.
**GRUNDLAGEN DER MODERNEN
KUNST. Stuttgart, 1966; IDEM. NANA.**
Köln, 1973; IDEM. **ANHALTSPUNKTE.**
Frankfurt am Main, 1989.
- HOPP G.
EDOUARD MANET. Berlin, 1968.
- HORNUNG E.
TAL DER KÖNIGE. Zürich, 1985.
- HÖLLER G.
DIE BÄUME DES LEBENS.
Stuttgart, 1995.
- HUTTER I.
**FRÜHCHRISTLICHE KUNST — BYZAN-
TINISCHE KUNST. Stuttgart, 1968.**
- CHADRABA R.
**ALBRECHT DÜRER. Praha, 1964;
IDEM. STAROMĚSTSKÁ MOSTECKÁ
VĚŽ A TRIUMFÁLNÍ SYMBOLIKA
V UMĚNÍ KARLA IV. Praha, 1971.**
- IMDAHL M.
FARBE. München, 1987.
- ITTEN J.
**KUNST DER FARBE. Ravensburg,
1961; IDEM. BILDANALYSE /
Ed. R.Wick. Ravensburg, 1988.**
- JAMMER M.
DAS PROBLEM DES RAUMES.
Darmstadt, 1960.
- JANUSCAK W.
MALTECHNIKEN GROßER MEISTER.
München, 1981.
- JÜNGER F.G.
GEDÄCHTNIS UND ERINNERUNG.
Frankfurt am Main, 1957.
- KATZ D.
DER AUFBAU DER FARBWELT.
Leipzig, 1930.
- KAVARNY A SPOL. / Ed. K.H.Jähn,
A.Stich. Praha, 1990.
- KLUGE F.
**ETYMOLOGISCHES WÖRTERBUCH
DER DEUTSCHEN SPRACHE.**
Berlin, 1967.

- KNUF J.
UNSERE WELT DER FARBEN.
Köln, 1988.
- KÖNOG J.
DIE BEZEICHNUNG DER FARBEN.
Leipzig, 1928.
- KRANZ G.
FARBIGER ABGLANZ. Nürnberg, 1957.
- KRÁSA J.
RUKOPISY VÁCLAVA IV. Praha, 1974;
IDEM. ČESKÍ ILUMINOVANÉ RUKOPISY
13.-14. STOLETI. Praha, 1990.
- KULTUR UND GEDÄCHTNIS / Ed.
J.Assmann, T.Hölscher. Frankfurt am
Main, 1988.
- KÜHN H.
FARBMATERIALIEN. Stuttgart, 1988.
- KÜPPERS H.
DER GROBE KÜPPER-FARBENAT-
LAS — 23 000 FARBENNUANCEN
AUS ACHT FARBEN MIT KENNZEICH-
NUNG. München, 1987.
- HARMONIELEHRE DER FARBEN.
Köln, 1989.
- LANGHEIT K.
TURM DER BLAUEN PFERDE.
Stuttgart, 1961.
- LEEUVEN-TURNOVCOVÁ J.
VAN.
RECHTS UND LINKS IN EUROPA.
Berlin, 1990.
- LEINKAUF T.
KUNST UND REFLEXION. München,
1987.
- LEONARD J.N.
DIE ERSTEN ACKERBAUER.
Amsterdam, 1974.
- LEPENIES W.
MELANCHOLIE UND GESELLSCHAFT.
Frankfurt am Main, 1981.
- LINHARTOVÁ V.
SUR UN FOND BLANC. Paris, 1965;
IDEM. CRANE ET GROTTÉ // CAHIERS
DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE.
1980, No.4.
- MACHEK V.
ETYMOLOGICKÝ SLOVNÍK JAZYKA
ČESKÉHO. Praha, 1997.
- MAILER N.
PABLO PICASSO. München, 1996.
- MARKMANN H.-J.
FRAULEBEN IM MITTELLALTER.
Frankfurt am Main, 1993.
- MOLL D.
DAS BUCH DES BLUES.
Königswinter, 1994.
- MUNSELL A.H.
A GRAMMAR OF COLOR.
New York, 1969.
- NEUMANN E.
DIE GROBE MUTTER. Zürich, 1956.
- OAKELEY G.
THE DEVIL'S MUSIC. Chicago, 1961.
- OPELIK J., SLAVÍK J.
JOSEF ČAPEK. Praha, 1997.
- OVERATH A.
DAS ANDERE BLAU. Stuttgart, 1987.
- PAINTER ON PAINTING / Ed. E.Prot-
ter. New York, 1963.
- PASTOUREAU M.
BLUE. THE HISTORY OF A COLOR.
Princeton-Oxford, 2001
- PAWLIK J.
THEORIE DER FARBE.
Köln, 1979.
- PLACHÁ
(GOLLEROVÁ-PLACHÁ) J.
LÁTKY Z PRAŽSKÉ KRÁLOVSKÉ
HROBKY // TISK (Praha). 1937, Ř.1, S.4.

- PLOOS E.
EIN BUCH VON ALTEN FARBEN.
München, 1989.
- POLING C.
**KANDINSKY-UNTERRICHT AM BAUHAUS.
FARBENSEMINAR.** Weingarten, 1982.
- PÖPPEL E.
GRENZEN DES BEWUßTSEINS.
Stuttgart, 1985.
- PORTAL F.
**LES SYMBOLES DES EGYPTIENS COM-
PARÉS À CEUX DES HÉBREUX.** Reprint.
Paris, 1976.
- PRITSAK O.
**ORIENTIERUNG UND FARBSYMBOLIK //
SAECULUM 1954, V.**
- PUHVEL J.
SROVNÁVACI MYTOLOGIE. Praha, 1997.
- REGLER F.
LICHT UND FARBE. München, 1974.
- REINLE A.F.
DAS STELLVERTREDEnde BILDNIS.
Zürich-München, 1984.
- RIEDEL I.
**FARBEN IN RELIGION, GESELLSCHAFT,
KUNST UND PSYCHOTHERAPIE.**
Stuttgart, 1990.
- RIETH A.
DER BLITZ IN DER BILDENDEN KUNST.
München, 1953.
- RILKE R.M.
**BRIEFE ÜBER CEZANNE / Ed. Clara
Rilke.** Frankfurt am Main, 1983.
- RITTER H.
DAS MEER DER SEELE. Leiden, 1955.
- ROOSEN-RUNGE H.
**FARBGEBUNG UND TECHNIK FRÜH-
MITTELALTERLICHER BUCHMALEREI.**
Wiesbaden, 1967; IDEM. **BUCHMALEREI.**
Stuttgart, 1988.
- ROOSEN-RUNGE M.
**DAS SPÄT GOTISCHE MUSTERBUCH
DES STEPHAN SCHRIBER.**
Wiesbaden, bez vroceni.
- ROSEN CH., ZERNER H.
ROMANTISM AND REALISM.
London-Boston, 1984.
- ROSENBAUM R.
**MODERN PAINTING AND THE
NORTHERN ROMANTIC TRADITION.**
London, 1988.
- ROT, GELB, BLAU / Ed. B.Bürgi.
Stuttgart, 1988.
- ROUSELLE E.
**VOM SINN DER BUDDHISTISCHEN
BILDWERKE IN CHINA.**
Darmstadt, 1958.
- RUNGE P.O.
**FARBEN-KUGEL ODER CONTRA-
DICTION DES VERHÄLTNISSSES
ALLER MISCHUNGEN DER
FARBEN ZUEINANDER, UND
IHRE VOLLSTÄNDIGE AFFINITÄT.**
Berlin, 1984.
- SECKEL D.
**BUDDHISTISCHE KUNST
OSTASIENS.** Stuttgart, 1957.
- SEEFELDER M.
INDIGO. Ludwigshaven am Main, 1982.
- SCHIMMEL A.
STERN UND BLUME. Wiesbaden,
1984; IDEM. **MYSTISCHE
DIMENSIONEN DES ISLAM.**
Köln, 1985.
- SCHNEIDER G.
FÄRBen MIT NATURFARBEN.
Ravensburg, 1970.
- SCHOLEM G.
**FARBEN UND IHRE SYMBOLIK IN
DER JÜDISCHEN ÜBERLIEFERUNG
UND MYSTIK // ERANOS. 1972, IV.**

- SCHÖNE A.
GOETHE'S FARBENTHEOLOGIE.
 München, 1987.
- SCHÖNE W.
ÜBER DAS LICHT IN DER MALEREI.
 Berlin, 1954.
- SCHRAMM P.
DIE ALCHEMISTEN. Taurusstein, 1984.
- SCHRÖTTER-BENDER J.
MUTTERGOTTES. Köln, 1992.
- SCHUBERT G.
ETYMOLOGISCHEN BESONDERHEITEN DER SLAWISCHEN FARBEZEICHNUNGEN // DIE SLAWISCHEN SPRACHEN. Jg. 6, 1984.
- SPÄTH K.
UNTERSUCHUNGEN ZUR VERWENDUNG DER FARBEN IN DER MODERNEN LYRIK. Tübingen, 1970.
- SPREITZER B.
DIE STUMME SÜNDE.
 Göppingen, 1988.
- SPUNAR P. (a kolektiv)
KULTURA STŘEDOVĚKU.
 Praha, 1995.
- STULZ H.
DIE FARBE PURPUR IM FRÜHEN GRIECHENTUM. Stuttgart, 1990.
SUBLIME INDIGO. Fribourg, 1987.
- SMEJKAL F.
JOSEF ŠÍMA. Praha, 1966.
DAS TIBETANISCHE TOTENBUCH.
 Zürich, 1953.
- THOMAS M.
BUCHMALEREI AUS DER ZEIT DES JEAN DE BERRY. München, 1979.
- TOULMIN S., GOODFILD J.
MODELLE DES KOSMOS.
 München, 1970.
- TOYNBEE A.J.
KULTUR AM SCHEIDEWEGE.
 Berlin West, 1958.
- LES TRÈS RICHES HEURES DU DUC DE BERRY.** FAKSIMILE-EDITION DES MANUSKRIPTES NO.65 AUS DEN SAMMLUNGEN DES MUSÉE CONDÉ IN CHANTILLY. Luzern, 1984.
- ULLMANN E.
LEONARDO DA VINCI.
 München–Wiesbaden, 1981.
- UNTERKIRCHER F.
DAS STUNDENBUCH DES MITTELALTERS. Graz, 1985.
- UTITZ E.
GRUNDZÜGE DER ÄSTHETISCHEN FARBENLEHRE. Stuttgart, 1908.
- VECSKENSTEDT E.
GESCHICHTE DER GRIECHISCHEN FARBENLEHRE.
 Paderborn, 1888.
- VIZUÁLNI TEORIE / Ed. L.Kesner.
 Praha, 1997.
- VOGT H.H.
FARBEN UND IHRE GESCHICHTE.
 Stuttgart, 1973.
- VOSS J.H.
MYTHOLOGISCHE BRIEFE.
 Stuttgart, 1827.
- WAAS A.
DER BAUERNKRIEG. München, bez vřoĉenř.
- WAETZOLD W.
DAS THEORETISCHE UND PRAKTISCHE PROBLEM DER FARBENBENENNUNG // ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK, 1909.
- WÄGNER K.
ÜBER PROHIBITUS. Praha, 1996.

WALTHER I.F.
SÄMTLICHE MINIATUREN DER
MANESSE LIEDERHANDSCHRIFT.
Aachen, 1888/2.

WEINHOLD K.
BLAU ALS TRAUERFARBE //
ZEITSCHRIFT DES VEREINS FÜR
VOLKSKUNDE. Berlin, 1901, No. 11.

WEMBER P.
VON DER EINSTIMMUNG DER FARBE
BIS ZUR EINFARBIGKEIT // PAN-
THEON. 1974, No.32.

WERNER H.
DIE MAGIE DER ZAUBERPFLANZEN,
EDELSTEINE, DUFTSTOFFE UND
FARBEN. München, 1993.

WILHELM CH.
HANDBUCH DER SYMBOLE IN DER
BILDENDEN KUNST DES 20.
JAHRHUNDERTS. Frankfurt
am Main-Berlin, 1980.

WINCKELMANN F.,
GOMOLKA-FUCHS G.
DIE BYZANTINISCHE KULTUR.
Leipzig, 1988.

WIND E.
KUNST UND ANARCHIE / Z angl.
Frankfurt am Main, 1979.

WINTER-FRITZSCHE A.
NATURGETREUE' BLITZDARSTEL-
LUNGEN IN DER VENEZIANISCHEN
MALEREI DES 16. JAHRHUNDERTS
MIT EINER EINFÜHRUNG IN DEU-
TUNG UND DARSTELLUNG DES
BLITZES. Frankfurt am Main, 1990.

WITTGENSTEIN L.
BEMERKUNGEN ÜBER DIE FARBEN.
Frankfurt am Main, 1979.

WORRINGER W.
ABSTRAKTION AND EMPATHY.
London-New York, 1953.

WUNDERLICH H.G.
KNOSSOS — EINE TOTENSTADT.
Stuttgart, 1972; IDEM. THE SECRET
OF CRETE. Athens, 1994.

ZIMMER H.
MYTHEN UND SYMBOLE IN INDI-
SCHER KUNST UND KULTUR.
Zürich, 1951.

АРНХЕЙМ Р.
ИСКУССТВО И ВИЗУАЛЬНОЕ
ВОСПРИЯТИЕ. М., 2007.

БАХТИН М.М.
ТВОРЧЕСТВО ФРАНСУА РАБЛЕ
И НАРОДНАЯ КУЛЬТУРА СРЕДНЕ-
ВЕКОВЬЯ И РЕНЕССАНСА. М., 1965.

БЕНЦ Э.
ЦВЕТ В ХРИСТИАНСКИХ ВИДЕНИЯХ
// ПСИХОЛОГИЯ ЦВЕТА. М., 1996.
С. 79-130.

БАВИЛОВ С.И.
ГЛАЗ И СОЛНЦЕ (О СВЕТЕ, СОЛНЦЕ
И ЗРЕНИИ). М., 1976.

ВОЛКОВ Н.Н.
ВОСПРИЯТИЕ ПРЕДМЕТА
И РИСУНКА. М., 1950; ЕГО ЖЕ.
ЦВЕТ В ЖИВОПИСИ. М., 1984.

ВУДВОРТС Р.
ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ
ПСИХОЛОГИЯ. М., 1950.

ГЁТЕ И.-В.
УЧЕНИЕ О ЦВЕТАХ. Пг., 1920.

ГЛЕЗЕР В.Д.
ЗРЕНИЕ И МЫШЛЕНИЕ.
Ленинград, 1985.

ИВЕНС Р.М.
ВВЕДЕНИЕ В ТЕОРИЮ ЦВЕТА.
М., 1964.

КАНДИНСКИЙ В.В.
О ДУХОВНОМ В ИСКУССТВЕ
(ЖИВОПИСЬ). ПРИЛОЖЕНИЯ //

- КАНДИНСКИЙ В.В. ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ ПО ТЕОРИИ ИСКУССТВА. В 2 т. Т.1. М., 2001. С. 96–255.
- КАНТ И.
СОЧИНЕНИЯ. Т.1–6. М., 1961–1963.
- КОНДАКОВ Н.П.
ИКОНОГРАФИЯ БОГОМАТЕРИ. Пг., 1915.
- КОРАН. М., 1995.
- КОХ Э., ВАГНЕР Г.
ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ ЦВЕТА. М., 1997.
- КРАВКОВ С.В.
ЦВЕТОВОЕ ЗРЕНИЕ. М., 1951.
- МЕРЛО-ПОНТИ М.
ОКО И ДУХ. М., 1992.
- МИНАРТ М.
СВЕТ И ЦВЕТ В ПРИРОДЕ. М., 1959.
- НЬЮТОН И.
ОПТИКА, ИЛИ ТРАКТАТ ОБ ОТРАЖЕНИЯХ, ПРЕЛОМЛЕНИЯХ, ИЗГИБАНИЯХ И ЦВЕТАХ СВЕТА. М., 1954.
- РЕВАЛД ДЖ.
ИСТОРИЯ ИМПРЕССИОНИЗМА. М., 2002.
- РИЛЬКЕ Р.-М.
ПИСЬМА О СЕЗАННЕ // РИЛЬКЕ Р.-М. ВОРПСВЕДЕ. ОГЮСТ РОДЕН. ПИСЬМА. СТИХИ. М., 1994. С. 176–194.
- РИХТЕР Л.
ОСНОВЫ УЧЕНИЯ О ЦВЕТАХ. М.–Л., 1931.
- СИНЬЯК П.
ОТ ЭЖЕНА ДЕЛАКРУА К НЕО-ИМПРЕССИОНИЗМУ. М., 1913.
- ТОЛКОВАЯ БИБЛИЯ. Т. 1–3. СПб., 1904–1913; Стокгольм, 1987.
- ФЕДОРОВ Н.Т.
ОБЩЕЕ ЦВЕТОВЕДЕНИЕ. М., 1939.
- ФРИЛИНГ Г., АУЭР К.
ЧЕЛОВЕК–ЦВЕТ–ПРОСТРАНСТВО. М., 1973.
- ФРЭЗЕР ДЖ. ДЖ.
ЗОЛОТАЯ ВЕТВЬ. М., 1986.
- ХЕЙЗИНГА Й.
ОСЕНЬ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ. М., 1988.
- ХОГАРТ В.
АНАЛИЗ КРАСОТЫ. М.–Л., 1958.
- ШЕМЯКИН Ф.Н.
К ВОПРОСУ ОТ ОТНОШЕНИИ СЛОВА И НАГЛЯДНОГО ОБРАЗА (ЦВЕТ И ЕГО НАЗВАНИЕ) // ИЗВЕСТИЯ АКАДЕМИИ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ НАУК (М.). 1960, №113.
- ЭККЕРМАН Й.-П.
РАЗГОВОРЫ С ГЁТЕ. М., 1981.
- ЭКО У.
ЭВОЛЮЦИЯ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЭСТЕТИКИ. М., 2004.
- ЭЛИАДЕ М.
МИФ О ВЕЧНОМ ВОЗВРАЩЕНИИ. АРХЕТИПЫ И ПОВТОРЕНИЕ. М., 1998.
- ЯНЬШИН П.В.
ПСИХОСЕМАНИКА ЦВЕТА. М., 2006.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ВИНСЕНТ ВАН ГОГ

ЗВЕЗДНАЯ НОЧЬ
1889
Фрагмент
МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА,
НЬЮ-ЙОРК
6

ДЖИНО СЕВЕРИНИ

МОРЕ — ТАНЦОВЩИЦА
1914
Фрагмент
МУЗЕЙ СОЛОМОНА
ГУГГЕНХАЙМА,
НЬЮ-ЙОРК
11

РОБЕРТ ИРВИН

БЕЗ НАЗВАНИЯ
1968
Фрагмент
МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА,
НЬЮ-ЙОРК
14

МАСТЕР ТАНАТОСА

БЕЛОФОННЫЙ ЛЕКИФ
«ЮНОША И ДЕВУШКА
У НАДГРОБИЯ»
Вторая половина V в.
до н.э.
Аттика
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЭРМИТАЖ,
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
16

ИВАН МАРТОС

НАДГРОБИЕ С.С.ВОЛКОНСКОЙ
1782
Мрамор
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ,
МОСКВА
17

ЛЕОХАР

АПОЛЛОН БЕЛЬВЕДЕРСКИЙ
IV в. до н.э.
Римская копия
Мрамор
ВАТИКАНСКИЙ МУЗЕЙ,
РИМ
18

САНДРО БОТТИЧЕЛЛИ

РОЖДЕНИЕ ВЕНЕРЫ
1483–1484
ГАЛЕРЕЯ УФФИЦИ,
ФЛОРЕНЦИЯ
19

ЖАН ФУКЕ

СВ.МАРГАРИТА
Миниатюра из «Часослова
Этьена Шевалье»
1452–1460
ЛУВР, ПАРИЖ
20

ПЛЕНЕННЫЙ ЕДИНОРОГ

Гобелен из цикла
«Охота на единорога»
1495–1505
Фландрия
МУЗЕЙ МЕТРОПОЛИТЕН,
НЬЮ-ЙОРК
21

ДЖЕЙМС УИСТЛЕР

СИМФОНΙΑ В БЕЛОМ №1

1862

НАЦИОНАЛЬНАЯ

ГАЛЕРЕЯ

ИСКУССТВ,

ВАШИНГТОН

22

**ДАНТЕ ГАБРИЭЛЬ
РОССЕТТИ**ЕССЕ ANCILLA DOMINI
(СЛУГА ГОСПОДНЯ)

1850

ГАЛЕРЕЯ ТЕЙТ,

ЛОНДОН

23

ГУГО СИМБЕРГ

РАНЕННЫЙ АНГЕЛ

1903

МУЗЕЙ АТЕНЕУМ,

ХЕЛЬСИНКИ

24

МОРИС ДЕНИ

ЖЕНЫ-МИРОНОСИЦЫ

1894

ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ

25

ПАБЛО ПИКАССО

ЖЕНЩИНА В БЕЛОМ

1923

МУЗЕЙ

МЕТРОПОЛИТЕН,

НЬЮ-ЙОРК

26

ХАНС АРП

ЖЕНСКИЙ ТОРС

1953

Мрамор

МУЗЕЙ ЛЮДВИГА,

КЕЛЬН

27

ЭД РЕЙНХАРДТ

АБСТРАКТНАЯ ЖИВОПИСЬ. ЧЕРНОЕ

1960–1961

Фрагмент

МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО

ИСКУССТВА, НЬЮ-ЙОРК

28

СТАТУЯ АНУБИСА

XIV в. до н.э.

Египет

Дерево, золото, обсидиан

ЕГИПЕТСКИЙ МУЗЕЙ,

КАИР

30

УИЛЬЯМ БЛЕЙК

ГЕКАТА

1795

ГАЛЕРЕЯ ТЕЙТ,

ЛОНДОН

31

ФРАНС ХАЛС

МАЛЛЕ БАББЕ

Около 1635

КАРТИННАЯ ГАЛЕРЕЯ,

БЕРЛИН-ДАЛЕМ

32

ФРАНСИСКО ГОЙЯ

ПОЛЕТ ВЕДЬМ

1797–1798

ПРАДО, МАДРИД

33

ФРАНЦ ФОН ШТУК

ГРЕХ

1893

НОВАЯ ПИНАКОТЕКА,

МЮНХЕН

34

ВИНСЕНТ ВАН ГОГ

ЧЕРЕП С ГОРЯЩЕЙ СИГАРЕТОЙ

1885–1886

РЕЙКСМУЗЕУМ, АМСТЕРДАМ

35

ТИЦИАН

ПОРТРЕТ ВИНЧЕНЦО МОСТИ
1516–1518
ГАЛЕРЕЯ ПИТТИ, ФЛОРЕНЦИЯ
36

ДЖЕЙМС УИСТЛЕР

ПОРТРЕТ МАТЕРИ (КОМПОЗИЦИЯ
В СЕРОМ И ЧЕРНОМ)
1871–1875
МУЗЕЙ ОРСЕ, ПАРИЖ
37

ХАИМ СУТИН

ПОРТРЕТ МОЛОДОГО ЧЕЛОВЕКА
1925–1926
ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ
38

АМЕДЕО МОДИЛЬЯНИ

ПОРТРЕТ БАРАНОВСКОГО
1918
ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ,
ШВЕЙЦАРИЯ
39

МАКС ЭРНСТ

НОКТЮРН
1967
ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ
40

КАЗИМИР МАЛЕВИЧ

ЧЕРНЫЙ СУПРЕМАТИЧЕСКИЙ
КВАДРАТ
1913
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ,
МОСКВА
41

КЛИФФОРД СТИЛЛ

БЕЗ НАЗВАНИЯ
1951
Фрагмент
НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ
ИСКУССТВ, ВАШИНГТОН
42

БИЗОНЫ

Настенная живопись
в пещере Альтамира
Верхний палеолит
САНТАНДЕР, ИСПАНИЯ
44

**ЦАРЕВИЧ РАХОТЕП
И ЕГО СУПРУГА НОФРЕТ**

XXVI в. до н.э.
Египет
Известняк
ЕГИПЕТСКИЙ МУЗЕЙ, КАИР
45

ФЛОРА

Фрагмент росписи виллы
Ариадны в Стабиях
I в. до н.э.
НАЦИОНАЛЬНЫЙ
АРХЕОЛОГИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ,
НЕАПОЛЬ
46

ДЖОВАННИ ДИ ПАОЛО

ПЯТЬ АНГЕЛОВ, ТАНЦУЮЩИХ
ПОД СОЛНЦЕМ
XV в.
Фрагмент
МУЗЕЙ ШАНТИЙИ, КОНДЕ,
ФРАНЦИЯ
47

ДЖОТТО ДИ БОНДОНЕ

ПОЦЕЛУЙ ИУДЫ
ФРЕСКА КАПЕЛЛЫ
ДЕЛЬ АРЕНА В ПАДУЭ
Около 1305
48

МАТИС НИТХАРДТ

ВОСКРЕСЕНИЕ
Правая створка
Изенгеймского алтаря
1512–1515
МУЗЕЙ УНТЕРЛИНДЕН,
КОЛЬМАР
49

**ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ
СТАРШИЙ**

НЕСЕНИЕ КРЕСТА

1565

Фрагмент

ХУДОЖЕСТВЕННО-
ИСТОРИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ,

ВЕНА

50

**ЯН ВЕРМЕР
ДЕЛФТСКИЙ**

ЖЕНЩИНА, ПРИМЕЛЯЮЩАЯ

ЖЕМЧУЖНОЕ ОЖЕРЕЛЬЕ

Около 1664

КАРТИННАЯ ГАЛЕРЕЯ,

БЕРЛИН-ДАЛЕМ

51

ЖАН ОНОРЕ ФРАГОНАР

ЩЕКОЛДА

Около 1778

ЛУВР, ПАРИЖ

53

ВИНСЕНТ ВАН ГОГ

СЕЯТЕЛЬ

1888

ФОНД Э.БЮРЛЕ,

ЦЮРИХ

54

НАТАЛИЯ ГОНЧАРОВА

КОШКА

(ЛУЧИСТОЕ ВОСПРИЯТИЕ.

РОЗОВОЕ, ЧЕРНОЕ И ЖЕЛТОЕ)

1913

МУЗЕЙ СОЛОМОНА

ГУГЕНХАЙМА,

НЬЮ-ЙОРК

56

МАРК РОТКО

№10 (ЗЕЛЕНОВАТО-ЖЕЛТЫЙ)

1953

ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ

57

ЛУЧИО ФОНТАНА

ПРОСТРАНСТВЕННОЕ

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ: ОЖИДАНИЕ

1964

Фрагмент

ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ

58

БОГ ОСИРИС

Фрагмент росписи гробницы

Сеннеджема в Фивах

XIII в. до н.э.

ДЕЙР-ЭЛЬ-МЕДИНЕ, ЕГИПЕТ

60

ЧАША ИЗ НЕФРИТА

II в. до н.э.

Китай

61

СЦЕНА В САДУ

Миниатюра могольской

школы

1565

Иран

БРИТАНСКИЙ МУЗЕЙ,

ЛОНДОН

62

МАСТЕР ЖИТИЯ**СВ. ВАРВАРЫ**

ИСКУШЕНИЕ ЕВЫ

Левая часть триптиха

«Благовещение»

XV в.

Нидерланды

ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ

63

ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ**СТАРШИЙ**

КРЕСТЬЯНСКАЯ СВАДЬБА

1566–1567

Фрагмент

ХУДОЖЕСТВЕННО-

ИСТОРИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ,

ВЕНА

64

ЯН ВАН ЭЙК

ПОРТРЕТ ЧЕТЫ АРНОЛЬФИНИ

1434
НАЦИОНАЛЬНАЯ
ГАЛЕРЕЯ,
ЛОНДОН
65

**ДАНТЕ ГАБРИЭЛЬ
РОССЕТТИ**

ДНЕВНЫЕ ГРЕЗЫ

1880
МУЗЕЙ ВИКТОРИИ
И АЛЬБЕРТА,
ЛОНДОН
66

ДЕВА МАРИЯ В ПЛАТЬЕ
С КОЛОСЬЯМИ

Около 1540
Гравюра
67

ПОЛЬ ГОГЕН

МАТЕРИНСТВО

1899
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЭРМИТАЖ,
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
69

ВИНСЕНТ ВАН ГОГ

ЗЕЛЕННЫЕ ХЛЕБА

1889
НАЦИОНАЛЬНАЯ
ГАЛЕРЕЯ,
ПРАГА
70

ПРЕВРАЩЕНИЕ ДЕРЕВА
В ЧЕЛОВЕКА

Иллюстрация в книге
Франческо Колонна
«Гипнэротомехия,
или Сон полифила»
1499
72

АНРИ РУССО

СОН

1910
МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА, НЬЮ-ЙОРК
73

ЮЗЕФ МЕХОФФЕР

ЧУДЕСНЫЙ САД

1903
НАЦИОНАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ,
ВАРШАВА
74

ЛЕВ БАКСТ

ЭЛИЗИУМ

1906
Декоративное панно
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ,
МОСКВА
77

ЖАН МЕТЦЕНЖЕПОРТРЕТ ЖЕНЩИНЫ В ЗЕЛЕНОМ
ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ

78

ВИКТОР ПАСМОР

ИЗВИЛИСТЫЙ ПУТЬ

1983
MARLBOROUGH FINE ART,
ЛОНДОН
79

ДЖОЗЕФ АЛЬБЕРС

ПОСВЯЩЕНИЕ КВАДРАТУ

1968
Фрагмент
ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ
80

ЛОШАДЬ

Настенная роспись
в пещере Ласко
Верхний палеолит
ДОРДОНЬ, ФРАНЦИЯ
82

ЕВФРОНИЙ

ПСИКТЕР «ПИРУЮЩИЕ ГЕТЕРЫ»

Конец VI в. до н.э.

Атика

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ

ЭРМИТАЖ,

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

83

ХАНС БАЛЬДУНГ ГРИН

ВСАДНИК, ДЕВУШКА И СМЕРТЬ

Первая половина XVI в.

ЛУВР, ПАРИЖ

84

ФРА АНДЖЕЛИКО

МУЧЕНИЧЕСТВО СВЯТЫХ

КОСЬМЫ И ДАМИАНА

Середина XV в.

ЛУВР, ПАРИЖ

85

КОЛЕСО ФОРТУНЫ

Миниатюра из «Книги о Трое»

Джона Лидгейта

XV в.

БРИТАНСКАЯ БИБЛИОТЕКА,

ЛОНДОН

86

МАЗАЧЧО

СВ. ИЕРОНИМ

И ИОАНН КРЕСТИТЕЛЬ

1428

НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ,

ЛОНДОН

87

ЯН ВАН ЭЙК

ПОКЛОНЕНИЕ АГНЦУ

Центральная часть

Гентского алтаря

(нижний ярус)

Около 1422–1432

СОБОР СВ.БАВОНА,

ГЕНТ

88

РОГИР ВАН ДЕР ВЕЙДЕН

БЛАГОВЕЩЕНИЕ

Центральная часть триптиха

Около 1435

ЛУВР, ПАРИЖ

89

**ЯН ВЕРМЕР
ДЕЛФТСКИЙ**

У СВОДНИ

1656

КАРТИННАЯ ГАЛЕРЕЯ,

ДРЕЗДЕН

90

ФРАНСУА БУШЕ

О ВИНОГРАДЕ ЛИ ОН ДУМАЕТ?

1747

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ

ИНСТИТУТ, ЧИКАГО

91

ПОЛЬ ГОГЕН

ПОТЕРЯ НЕВИННОСТИ

1891

МУЗЕЙ КРАЙСЛЕР,

НОРФОЛК,

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

92–93

ОТТО ДИКС

АВТОПОРТРЕТ (СОЛДАТ)

1914–1915

ГОРОДСКАЯ ГАЛЕРЕЯ,

ШТУТГАРТ

94

АНИШИ КАПУР

МАТЬ КАК ГОРА

1985

ЦЕНТР ИСКУССТВ УОКЕРА,

МИННЕАПОЛИС,

ШТАТ МИННЕСОТА,

США

95

БАРНЕТТ НЬЮМЕН

ОДИНОЧЕСТВО III
1949
Фрагмент
МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА,
НЬЮ-ЙОРК
96

**ИМПЕРАТОР ЮСТИНИАН
СО СВИТОЙ**

Мозаика церкви Сан Витале
в Равенне
Середина VI в.
98

**ПРИНЕСЕНИЕ ПРИСЯГИ
ИМПЕРАТОРУ ОТТОНУ III**

Миниатюра из Евангелия
Оттона III
Конец X в.
БАВАРСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
БИБЛИОТЕКА, МЮНХЕН
99

**ВЛАСТЬ ЦЕРКОВНАЯ
И ВЛАСТЬ СВЕТСКАЯ**

Миниатюра
XII в.
Франция
МУНИЦИПАЛЬНАЯ
БИБЛИОТЕКА, ТРУА
99

БОГОМАТЕРЬ УМИЛЕНИЕ

Новгородская школа
XV в.
ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ,
ИТАЛИЯ
100

ИУДЕИ ПЕРЕД ГОРОДОМ

Фрагмент фрески «Въезд
в Иерусалим» церкви
Св. Пантелеимона в Нерези
XII в.
СЕРБИЯ
101

ИЕРОНИМ БОСХ

**ХРИСТОС С АДАМОМ И ЕВОЙ
В САДУ ЭДЕМА**

Фрагмент левой части
триптиха «Сад земных
наслаждений»
Около 1500
ПРАДО, МАДРИД
102

ЯН ВАН ЭЙК**МАДОННА КАНЦЛЕРА РОЛЕНА**

Около 1436
ЛУВР, ПАРИЖ
103

ЭЛЬ ГРЕКО**ПОРТРЕТ КАРДИНАЛА**

1600
МУЗЕЙ МЕТРОПОЛИТЕН,
НЬЮ-ЙОРК
104

САРКОФАГ СВ.ЕЛЕНЫ

IV в. до н.э.
Порфир
ВАТИКАНСКИЙ МУЗЕЙ, РИМ
105

АЛЕКСЕЙ ЩУСЕВ**МАВЗОЛЕЙ В.И.ЛЕНИНА**

1930
Гранит, порфир, лабрадорит
105

ВЯЧЕСЛАВ МИХАЙЛОВ**СИНЯЯ ДВЕРЬ**

2004
Фрагмент
ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ
108

ПАВЕЛ БАЛЕКА**НАДЕЖДА**

1994
ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ
110

НИКОЛА ДЕ СТАЛЬ

ЧАЙКИ

1955

ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ,
ПАРИЖ

111

МАРК ШАГАЛ

СИНИЙ ПЕЙЗАЖ

1949

МУЗЕЙ ФОН ДЕР ХЕЙДТ,
ВУППЕРТАЛЬ, ГЕРМАНИЯ

112

НИКОЛАЙ РЕРИХ

КНИГА МУДРОСТИ

1924

ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ,
США

113

ПАУЛЬ КЛЕЕ

УЕДИНЕНИЕ

1918

ЦЕНТР ПАУЛЯ КЛЕЕ, БЕРН

114

АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР

КРЫЛО СИЗОВОРОНКИ

1512

АЛЬБЕРТИНА, ВЕНА

116

ЗИМОРОДОК

Иллюстрация из книги
К.Геснера «История
животных» (Цюрих, 1555)

116

МИХАИЛ СОКОЛОВ

МЕРТВАЯ ПТИЦА

1946

МУЗЕЙ «МЕМОРИАЛ»,
МОСКВА

117

ДВОЙНОЙ КОНУС ОСТВАЛЬДА

118

ВИНСЕНТ ВАН ГОГ

ЗВЕЗДНАЯ НОЧЬ

(РОНА НОЧЬЮ)

1888

Фрагмент

МУЗЕЙ ОРСЕ,

ПАРИЖ

120

НИКОЛАЙ БЕНУА

ФАНТАСТИЧЕСКИЙ ПЕЙЗАЖ

С ПИРАМИДОЙ

1910-е

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ

РУССКИЙ МУЗЕЙ,

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

122

РЕНЕ МАГРИТТ

МЕДИТАЦИЯ

1937

ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ,

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

123

ВОЛЬС

СИНИЙ ФАНТОМ

1951

МУЗЕЙ ЛЮДВИГА,

КЁЛЬН

126

ДЭВИД ХОКНИ

ГОРА ФУДЗИЯМА И ЦВЕТЫ

1972

МУЗЕЙ МЕТРОПОЛИТЕН,

НЬЮ-ЙОРК

127

КРЕСТООБРАЗНАЯ ЖЕНСКАЯ

СИДЯЩАЯ ФИГУРКА

III тыс до н.э.

Кипр

Стеатит

АРХЕОЛОГИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ,

НИКОСИЯ

131

«ШТАНДАРТ ИЗ УРА»

Около 2600 г. до н.э.

Двуречье

Мозаика из раковин
и лазуритаБРИТАНСКИЙ МУЗЕЙ,
ЛОНДОН

132

МАСКА ФАРАОНА ТУТАНХАМОНА

XIV в. до н.э.

Египет

Золото, лазурит, эмаль

ЕГИПЕТСКИЙ МУЗЕЙ,
КАИР

133

ОЖЕРЕЛЬЕ ГОРА**И СТОЛП ДЖЕД**

XIX в. до н.э.

Египет

Золото, эмаль

ЕГИПЕТСКИЙ МУЗЕЙ,
КАИР

135

ЗНАК АНХ

XV в. до н.э.

Египет

Фаянс

ЕГИПЕТСКИЙ МУЗЕЙ, КАИР

135

ИНДИГОФЕРА КРАСИЛЬНАЯ

(INDIGOFERA TINCTORIA)

136

ЦИКОРИЙ ОБЫКНОВЕННЫЙ

(CICHORIUM INTYBUS)

137

КРАСИЛЬЩИКИ

Миниатюра

XV в.

Фландрия

БРИТАНСКАЯ БИБЛИОТЕКА,
ЛОНДОН

138

ИЗГОТОВЛЕНИЕ СИНЕГО СУКНАВитражи церкви Нотр-Дам
в Семюр-ан-Оксуа

XIV в.

Франция

141

КАМИЛЬ ПИССАРРО**БУЛЬВАР МОНМАРТР НОЧЬЮ**

1897

НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ,
ЛОНДОН

142

КЛОД МОНЕ**ПАРЛАМЕНТ**

Лондон

1899–1901

МУЗЕЙ ОРСЕ, ПАРИЖ

143

ИВ КЛЕЙН**АНТРОПОМЕТРИЯ (ANT 130)**

1960

МУЗЕЙ ЛЮДВИГА,
КЕЛЬН

144

МАРК РОТКО**БЕЗ НАЗВАНИЯ**

1950

ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ

145

КАСПАР ДАВИД**ФРИДРИХ****МОНАХ НА БЕРЕГУ МОРЯ**

1808–1809

ГОСУДАРСТВЕННЫЕ МУЗЕЙ,
БЕРЛИН

146

ФРЭНСИС ДЕНБИ**ПОТОП**

Около 1840

ГАЛЕРЕЯ ТЕЙТ,
ЛОНДОН

147

ДЖОТТО ДИ БОНДОНЕ

АД

Фрагмент фрески
«Страшный суд» Капеллы
дель Арена в Падуе
1302–1305
148

ЛЮЦИФЕР

Фрагмент мозаики
«Страшный суд» собора
Санта Мария Ассунта
на острове Торчелло,
Италия
Конец XII — начало XIII в.
149

ГОЛОВА ДЬЯВОЛА

Фрагмент витража
церкви в Ферфорде
Около 1500
Англия
150

АД

Миниатюра из «Часослова
Екатерины Клевской»
Около 1440
Фландрия
БИБЛИОТЕКА
ПЬЕРПОНТА МОРГАНА,
НЬЮ-ЙОРК
151

ПАУЛЬ КЛЕЕ

ВАЛЬПУРГИЕВА НОЧЬ

1935
ГАЛЕРЕЯ ТЕЙТ,
ЛОНДОН
152

ЭМИЛЬ НОЛЬДЕ

НОЧНЫЕ СВЕТЛЯЧКИ

1930-е—1940-е
ФОНД ЭМИЛЯ НОЛЬДЕ,
ЗЕЕБЮЛЬ,
ГЕРМАНИЯ
153

ПОЛЬ ГОГЕН

ДУХ МЕРТВЫХ БОДРСТВУЕТ

1892
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГАЛЕРЕЯ
ОЛБРАЙТ-НОКС, БУФФАЛО
155

КОНСТАНТИН СОМОВ

ВОЛШЕБСТВО

1898–1903
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
РУССКИЙ МУЗЕЙ, САНКТ-
ПЕТЕРБУРГ
156

ИРИСЫ

Миниатюра из Гастингского
Часослова
Около 1480
Англия
БРИТАНСКАЯ БИБЛИОТЕКА,
ЛОНДОН
157

БОГИНЯ ИСИДА, ФАРАОН

ХОРЕМХЕБ И БОГ АНУБИС

Полихромный рельеф
из гробницы Хоремхеба
в Долине Царей
Около 1300 г. до н.э.
Египет
158

СТАТУЭТКА ГИППОПОТАМА

Около 2000 г. до н.э.
Египет
Терракота
ХУДОЖЕСТВЕННО-
ИСТОРИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ,
ВЕНА
159

ЗАСТЕЖКА ОЖЕРЕЛЬЯ

В ВИДЕ ЦВЕТКОВ ЛОТОСА

XIX в. до н.э.
Египет
Золото, сердолик,
лазурит, бирюза
ЕГИПЕТСКИЙ МУЗЕЙ, КАИР
159

СУМИО ГОТО**ОДИНОКАЯ ТЕНЬ**

1971
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА,
КИОТО
161

**БХАЙШАДЖАГУРУ —
БУДДА ВРАЧЕВАНИЯ**

Конец XII — начало XIII в.
Хара-Хото,
Монголия
Фрагмент
Лен, минеральные краски
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЭРМИТАЖ,
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
162

**ОДЕЯНИЕ ИМПЕРАТОРА
С ДВЕНАДЦАТЬЮ ДРАКОНАМИ**

Первая половина XVIII в.
Китай
Шелк, вышивка
МУЗЕЙ МЕТРОПОЛИТЕН,
НЬЮ-ЙОРК
163

БУДДА АМИДА

Конец XII — начало XIII в.
Япония
Дерево, позолота
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
МУЗЕЙ ИСКУССТВ
НАРОДОВ ВОСТОКА,
МОСКВА
163

НИКОЛАЙ РЕРИХ**ЦОНГ-КХА-ПА**

1924
Фрагмент
ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ
164

**ИЗРАЕЦ С ИЗРЕЧЕНИЕМ
ИЗ КОРАНА**

Фрагмент михраба
мечети в Кашане
XIII в.
Иран
165

**ВОЗНЕСЕНИЕ ПРОРОКА
МУХАММАДА НА НЕБЕСА**

Миниатюра из сборника
поэм Низами «Хамсе»
XVII в.
Иран
НАЦИОНАЛЬНАЯ
БИБЛИОТЕКА,
ПАРИЖ
166

**ИЗРАЗЦОВОЕ ПАННО
ИЗ ДВОРЦА ШЕХЕЛЬ-СИТУН
(ДВОРЕЦ СОРОКА КОЛОНН)
В ИСФАХАНЕ**

XVII в.
Иран
167

БОГОМАТЕРЬ ПЛАТИТЕРА

Икона из монастыря
Пантократора на Афоне,
Греция
XV в.
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЭРМИТАЖ,
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
168

**ФРАГМЕНТЫ МОЗАИК МАВЗОЛЕЯ
ГАЛЛЫ ПЛАЦИДИИ В РАВЕННЕ**

V в.
169

ДЕВА МАРИЯ

Фрагмент фрески
«Благовещение» церкви
Воскресения в Милешеве
1224–1234
Сербия
170

СВЯТЫЕ ЖЕНЫ

Фрагмент мозаики
«Распятие» католикона
монастыря Неа Мони
на острове Хиос, Греция
Середина XI в.
171

МАСТЕР СВ. ФРАНЦИСКА**РАСПЯТИЕ**

1275–1280
Италия
НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ,
ЛОНДОН
172

**МИХАЭЛЬ ЭРХАРДТ
ШВАБСКИЙ****МАДОННА МИЗЕРИКОРДИА**

Около 1480
Дерево, роспись
ГОСУДАРСТВЕННЫЕ
МУЗЕИ,
БЕРЛИН
173

ПОЛЬ СЕЗАНН**БОЛЬШИЕ КУПАЛЬЩИЦЫ**

1898–1905
Фрагмент
МУЗЕЙ ИСКУССТВ,
ФИЛАДЕЛЬФИЯ
174

ОДИЛОН РЕДОН**ОФЕЛИЯ**

Около 1900–1905
ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ,
НЬЮ-ЙОРК
175

**КАРЛ ВЕЛИКИЙ СРАЖАЕТСЯ
С САРАЦИНАМИ**

Витраж собора в Шартре
Около 1225
Франция
176

ВСЕМИРНЫЙ ПОТОП

Гравюра из книги
Л. Рейнсмана «Практическое
пособие по великим
и многообразным связям
планет, которые появятся
в 1524 году, что сомнительно»
(Штутгарт, 1524)
177

АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР**ВЕЩИЙ СОН**

1525
Акварель
ХУДОЖЕСТВЕННО-
ИСТОРИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ,
ВЕНА
178

АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР**ПРОЕКТ ПАМЯТНИКА
КРЕСТЬЯНСКОМУ ВОССТАНИЮ**

Гравюра из трактата
«Руководство к измерению»
(Нюрнберг, 1525)
179

БРАТЬЯ ЛИМБУРГИ**ПАДЕНИЕ АНГЕЛОВ**

Миниатюра
из «Великолепного
часослова герцога
Беррийского»
XV в.
МУЗЕЙ КОНДЕ,
ШАНТИЙИ,
ФРАНЦИЯ
180

БРАТЬЯ ЛИМБУРГИ**ПАДЕНИЕ АНГЕЛОВ**

Миниатюра
из «Великолепного
часослова герцога
Беррийского»
Фрагмент
181

МИХАИЛ ВРУБЕЛЬ

ДЕМОН ПОВЕРЖЕННЫЙ
1902
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ,
МОСКВА
182-183

ЭМИЛЬ БЕРНАР

БЛАГОВЕЩЕНИЕ
1889
ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ
184

РОБЕР КАМПЕН

БЛАГОВЕЩЕНИЕ
Центральная часть Алтаря
Мероде
1427-1428
МУЗЕЙ МЕТРОПОЛИТЕН,
НЬЮ-ЙОРК
185

ГЕРАРД ДАВИД

ОТДЫХ НА ПУТИ В ЕГИПЕТ
Около 1510
НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ
ИСКУССТВ, ВАШИНГТОН
186

ДИПТИХ УИЛТОНА

Около 1400
НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ,
ЛОНДОН
187

ПАБЛО ПИКАССО

МАТЬ И ДИТЯ
1901
МУЗЕЙ ИСКУССТВ ФОГГА,
КЕМБРИДЖ, ШТАТ
МАССАЧУСЕТС, США
188

ХАИМ СУТИН

МАТЬ С РЕБЕНКОМ
Около 1942
ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ
189

ЖАН ФУКЕ

МАДОННА С МЛАДЕНЦЕМ
Правая часть Меленского
диптиха
Около 1456
КОРОЛЕВСКИЙ МУЗЕЙ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ
ИСКУССТВ,
АНТВЕРПЕН
190

ПАВЕЛ ФИЛОНОВ

БЕГСТВО В ЕГИПЕТ
1918
ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ
191

СТЕФАН ЛОХNER

МАДОННА В БЕСЕДКЕ ИЗ РОЗ
1440-е
МУЗЕЙ
ВАЛЬРАФ-РИХАРТЦ,
КЕЛЬН
192

БОГОМАТЕРЬ С МЛАДЕНЦЕМ

Витраж «Прекрасного окна»
собора в Шартре
Около 1200
Франция
193

ОПЛАКИВАНИЕ

Фреска церкви
Св.Пантелеимона
в Нерези
XII в.
Сербия
194

АНГЕЛ

Фрагмент фрески
«Воскресение»
церкви Воскресения
в Милешеве
Около 1235
Сербия
195

ХРИСТОС ПАНТОКРАТОР

Мозаика апсиды собора
в Чефалу на острове
Сицилия

XII в.
196

ХРИСТОС ПАНТОКРАТОР

Мозаика купола церкви
Успения Богоматери
в Дафни, Греция

Около 1100
197

**ХРИСТОС ЕММАНУИЛ,
ПЕРЕДАЮЩИЙ КОРОНУ
СВ. ВИТАЛИЮ**

Мозаика апсиды храма
Сан Витале в Равенне

VI в.
198

**МАВЗОЛЕЙ ГАЛЛЫ ПЛАЦИДИИ
В РАВЕННЕ**

Интерьер

V в.
199

РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО

Мозаика церкви Успения
Богоматери в Дафни,
Греция

Около 1100
200

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ**МАДОННА В ГРОТЕ**

1483 — ок. 1490
ЛУВР, ПАРИЖ

201

РОГИР ВАН ДЕР ВЕЙДЕН**РАСПЯТИЕ**

Центральная часть триптиха
1440–1445

ХУДОЖЕСТВЕННО-
ИСТОРИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ,
ВЕНА
202

ЯН БАУХ**ПЬЕТА**

1942
НАЦИОНАЛЬНАЯ
ГАЛЕРЕЯ,
ПРАГА
203

АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР**СВ. ИЕРОНИМ**

1497
НАЦИОНАЛЬНАЯ
ГАЛЕРЕЯ,
ЛОНДОН
204

НИКОЛАЙ РЕРИХ**ПУТЬ УЧИТЕЛЯ УЧИТЕЛЕЙ**

1931
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
МУЗЕЙ ИСКУССТВА
НАРОДОВ ВОСТОКА,
МОСКВА
205

СВ. ПЕТР**ПРИНИМАЕТ КЛЮЧИ**

Миниатюра Книги
евангельских чтений
Генриха II

XII в.
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
БИБЛИОТЕКА,
МЮНХЕН
206

**ТВОРЕНИЕ СО ВСЕЛЕННОЙ
И КОСМИЧЕСКИМ ЧЕЛОВЕКОМ**

Миниатюра
из «Откровений»
Хильдегарды Бингенской

Около 1230
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
БИБЛИОТЕКА,
ЛУККА
208

БРАТЬЯ ЛИМБУРГИ**БОГОМАТЕРЬ С МЛАДЕНЦЕМ**

Миниатюра из
«Великолепного часослова
герцога Беррийского»
XV в.
МУЗЕЙ КОНДЕ, ШАНТИЙИ,
ФРАНЦИЯ
209

**ВЕРХНЕРЕЙНСКИЙ
МАСТЕР****РАЙСКИЙ САД**

Около 1410
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ,
ФРАНКФУРТ-НА-МАЙНЕ
210

ТАНЦУЮЩИЙ ДАВИД

Миниатюра Библии Вивиена
Середина IX в.
НАЦИОНАЛЬНАЯ
БИБЛИОТЕКА, ПАРИЖ
212

СПАС В СИЛАХ

Древнерусская миниатюра
Начало XV в.
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИСТОРИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ,
МОСКВА
213

ИНИЦИАЛ «В»

Миниатюра из Псалтири
королевы Ингеборг
Около 1210
МУЗЕЙ КОНДЕ, ШАНТИЙИ,
ФРАНЦИЯ
214

ВАЛЬТЕР ФОН ДЕР ФОГЕЛЬВЕЙДЕ

Миниатюра
из «Кодекса Манессе»
XIV в.
УНИВЕРСИТЕТСКАЯ
БИБЛИОТЕКА, ГЕЙДЕЛЬБЕРГ
218

АЛЬРАМ ФОН ГРЕСТЕН

Миниатюра
из «Кодекса Манессе»
XIV в.
УНИВЕРСИТЕТСКАЯ
БИБЛИОТЕКА, ГЕЙДЕЛЬБЕРГ
219

**ДАМА ВРУЧАЕТ ПРИЗ
ПОБЕДИТЕЛЮ ТУРНИРА**

Миниатюра из «Больших
французских хроник»
Конец XV в.
Фрагмент
БРИТАНСКАЯ БИБЛИОТЕКА,
ЛОНДОН
220

ЗАВИСТЬ

Миниатюра
из «Романа о Розе»
Начало XIV в.
Франция
БРИТАНСКАЯ БИБЛИОТЕКА,
ЛОНДОН
221

ПОСВЯЩЕНИЕ В РЫЦАРИ

Миниатюра
Середина XV в.
Франция
222

**ЭДУАРД I АНГЛИЙСКИЙ ПРИНОСИТ
ВАССАЛЬНУЮ ПРИСЯГУ ФИЛИППУ IV,
КОРОЛЮ ФРАНЦИИ**

Миниатюра из «Больших
французских хроник»
Конец XV в.
БРИТАНСКАЯ БИБЛИОТЕКА,
ЛОНДОН
223

БРАТЬЯ ЛИМБУРГИ**АПРЕЛЬ**

Миниатюра из «Великолеп-
ного часослова герцога
Беррийского»
XV в.

Фрагмент
МУЗЕЙ КОНДЕ, ШАНТИЙИ,
ФРАНЦИЯ
224

**ЭМБЛЕМА С ДЕКОРАТИВНЫМ
ВЕНКОМ И ЗИМОРОДКОМ**

Миниатюра из Библии,
находившейся в коллекции
Вацлава IV
XV в.
226

ЛИМБУРГСКИЙ РЫЦАРЬ

Миниатюра
из «Кодекса Манессе»
XIV в.
УНИВЕРСИТЕТСКАЯ
БИБЛИОТЕКА,
ГЕЙДЕЛЬБЕРГ
227

БРАТЬЯ ЛИМБУРГИ

**БИТВА АРХАНГЕЛА МИХАИЛА
С ДРАКОНОМ**

Миниатюра из
«Великолепного часослова
герцога Беррийского»
XV в.
МУЗЕЙ КОНДЕ,
ШАНТИЙИ,
ФРАНЦИЯ
228

ПАОЛО УЧЧЕЛЛО

**СВ.ГЕОРГИЙ, ПРИНЦЕССА
И ДРАКОН**

Около 1460
НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ,
ЛОНДОН
229

РАФАЭЛЬ

СОН РЫЦАРЯ

Около 1504
НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ,
ЛОНДОН
231

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ

Миниатюра из Минология
Василия II
Начало XI в.
БИБЛИОТЕКА, ВАТИКАН
232

БРАТЬЯ ЛИМБУРГИ

ФЕВРАЛЬ

Миниатюра из
«Великолепного часослова
герцога Беррийского»
XV в.
МУЗЕЙ КОНДЕ, ШАНТИЙИ,
ФРАНЦИЯ
236

БРАТЬЯ ЛИМБУРГИ

ИЮНЬ

Миниатюра из
«Великолепного часослова
герцога Беррийского»
XV в.
МУЗЕЙ КОНДЕ, ШАНТИЙИ,
ФРАНЦИЯ
237

**ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ
СТАРШИЙ**

НИДЕРЛАНДСКИЕ ПОСЛОВИЦЫ

1559
Фрагмент
ГОСУДАРСТВЕННЫЕ МУЗЕИ,
БЕРЛИН
241

БРАТЬЯ ЛИМБУРГИ

ЯНВАРЬ

Миниатюра из
«Великолепного часослова
герцога Беррийского»
XV в.
Фрагмент
МУЗЕЙ КОНДЕ,
ШАНТИЙИ,
ФРАНЦИЯ
242

- КАРЛ БЛЕХЕН**
БЕРЕГ ОСТРОВА КАПРИ
В ЛУННУЮ НОЧЬ
1827
НАЦИОНАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ,
ПОЗНАНЬ
247
- НИКОЛАЙ РЕРИХ**
НИЖЕ, ЧЕМ ГЛУБИНЫ
1924
ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ
250
- СИСТЕМА МАЖОРНЫХ
И МИНОРНЫХ ТОНОВ
РЕНЕ ДЕКАРТА
253
- ЦВЕТОВОЙ КРУГ ИСААКА
НЬЮТОНА («ОПТИКА», 1704)
253
- ДВОЙНАЯ ПИРАМИДА ЦВЕТОВ
ФИЛИППА ОТТО РУНГЕ
254
- ЦВЕТОВОЙ ДИСК
ФРАНТИШЕКА КУПКИ («ТВОРЧЕ-
СТВО В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ
ИСКУССТВЕ», 1923)
255
- ФИЛИПП ОТТО РУНГЕ**
БОЛЬШОЕ УТРО
1809
КУНСТХАЛЛЕ,
ГАМБУРГ
257
- ПЬЕР ПЮВИ ДЕ ШАВАНН**
МЕЧТА
1883
МУЗЕЙ ОРСЕ, ПАРИЖ
258
- БОРИС ГРИГОРЬЕВ**
ВЕЧЕРНИЕ МЕЧТЫ
1912
- ОБЛАСТНОЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ
ИМ. В.В. ВЕРЕЩАГИНА,
НИКОЛАЕВ
259
- ПАВЕЛ КУЗНЕЦОВ**
ГОЛУБОЙ ФОНТАН
1905
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ,
МОСКВА
260
- МАРТИРОС САРЬЯН**
ЛЮБОВЬ
1906
Акварель
МУЗЕЙ МАРТИРОСА
САРЬЯНА, ЕРЕВАН
261
- ВЛАДИМИР
БАРАНОВ-РОССИНЕ**
СКАЗОЧНОЕ ОЗЕРО
1908
ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ
262
- ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ**
ЛУННАЯ НОЧЬ
1907
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ,
МОСКВА
263
- АНРИ МАТИСС**
ПЕЧАЛЬ КОРОЛЯ
1952
Декупаж
НАЦИОНАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА,
ЦЕНТР ЖОРЖА ПОМПИДУ,
ПАРИЖ
264

ХУАН ГРИС

НАТЮРМОРТ С ФРУКТАМИ
И МАНДОЛИНОЙ

1919

ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ, БАЗЕЛЬ

265

ХУАН ГРИС

ДОМА В ПАРИЖЕ

1911

МУЗЕЙ СОЛОМОНА

ГУГГЕНХАЙМА, НЬЮ-ЙОРК

266

РОМЕЙН БРУКС

ПОРТРЕТ ЖАНА КОКТО

1912

НАЦИОНАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ

СОВРЕМЕННОГО

ИСКУССТВА, ЦЕНТР ЖОРЖА

ПОМПИДУ, ПАРИЖ

267

ОГЮСТ РЕНУАР

ЗОНТИКИ

1881–1886

НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ,

ЛОНДОН

268

КЛОД МОНЕ

ВОКЗАЛ СЕН-ЛАЗАР

1877

МУЗЕЙ ОРСЕ, ПАРИЖ

269

КЛОД МОНЕ

РУАНСКИЙ СОБОР

1894

НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ

ИСКУССТВ, ВАШИНГТОН

270

КЛОД МОНЕ

ПАЛАЦЦО КОНТАРИНИ

1908

ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ

271

МАРИАННА ВЕРЕВКИНА

МОЛИТВА

1910

МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО

ИСКУССТВА,

АСКОНА

272

ХАИМ СУТИН

ШАРТРСКИЙ СОБОР

1933

ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ

273

КАСПАР ДАВИД**ФРИДРИХ**

БЕРЕГ МОРЯ ПРИ ЛУННОМ СВЕТЕ

Около 1836

КУНСТХАЛЛЕ,

ГАМБУРГ

274

ДЖЕЙМС МАКНЕЙЛ**УИСТЛЕР**

НОКТЮРН В СИНЕМ

И СЕРЕБРЯНОМ.

ВЕНЕЦИАНСКАЯ ЛАГУНА

1879–1880

МУЗЕЙ

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ

ИСКУССТВ,

БОСТОН

275

НИКОЛАЙ САПУНОВ

НОЧЬ

1909

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ

РУССКИЙ МУЗЕЙ,

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

276

РЕНЕ МАГРИТТ

МИСТИЧЕСКИЕ БАРРИКАДЫ

1961

ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ

277

ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ

СУМЕРЕЧНОЕ

1917
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
РУССКИЙ МУЗЕЙ,
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
278

ФРАНЦ МАРК

БАШНЯ СИНИХ ЛОШАДЕЙ

1912–1913
БАВАРСКИЙ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ,
МЮНХЕН
280

ФРАНЦ МАРК

БОЛЬШИЕ СИНИЕ ЛОШАДИ

1911
ЦЕНТР
ИСКУССТВ УОЛКЕРА,
МИННЕАПОЛИС,
США
281

МИКАЛОЮС ЧЮРЛЕНИС

СОТВОРЕНИЕ МИРА 6.

ЦИКЛ «СОТВОРЕНИЕ МИРА»

1905–1906
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ
ИМ. М.К.ЧЮРЛЕНИСА,
КАУНАС, ЛИТВА
282

ПАВЕЛ БАЛЕКА

СИНИЙ ЦВЕТ

1994
ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ
283

ПОЛЬ ГОГЕН«ОТКУДА МЫ? КТО МЫ?
КУДА МЫ ИДЕМ?»

1897
МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ
ИСКУССТВ, БОСТОН
284–285

РЕНЕ МАГРИТТ

ШАБАШ

1959
ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ
287

ПАБЛО ПИКАССО

ЖИЗНЬ

1903
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ,
КЛИВЛЕНД
288

ВЛАСТИМИЛ БЕНЕШ

ВЛЮБЛЕННЫЕ В РИГРОВЫХ САДАХ

1975
НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ,
ПРАГА
289

ВИНСЕНТ ВАН ГОГ

ЗВЕЗДНАЯ НОЧЬ

1889
МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА, НЬЮ-ЙОРК
290

ВИНСЕНТ ВАН ГОГ

АВТОПОРТРЕТ

1889
НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ
ИСКУССТВ, ВАШИНГТОН
291

ВИНСЕНТ ВАН ГОГ

НА ПОРОГЕ ВЕЧНОСТИ

1890
МУЗЕЙ КРЕЛЛЕР-МЮЛЛЕР,
ОТТЕРЛО, НИДЕРЛАНДЫ
292

АРТУР ФОНВИЗИН

ПОРТРЕТ ДЕВУШКИ

Начало 1910-х
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
РУССКИЙ МУЗЕЙ,
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
294

ПАБЛО ПИКАССО

АВТОПОРТРЕТ

1901

МУЗЕЙ ПАБЛО ПИКАССО,

ПАРИЖ

295

ПАБЛО ПИКАССО

ПОРТРЕТ ПОЭТА САБАРТЕСА

1901

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ

ИСКУССТВ

ИМ. А.С.ПУШКИНА, МОСКВА

296

АМЕДЕО МОДИЛЬЯНИ

СИДЯЩИЙ ОБНАЖЕННЫЙ

ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ,

ШВЕЙЦАРИЯ

297

ЭДГАР ДЕГА

ТАНЦОВЩИЦЫ

1890–1900

НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ,

ЛОНДОН

298

АНРИ ДЕ ТУЛУЗ-ЛОТРЕК

ТАНЦУЮЩАЯ ДЖЕЙН АВРИЛЬ

1892

МУЗЕЙ ОРСЕ, ПАРИЖ

299

ЛАЙОНЕЛ ФАЙНИНГЕР

ПРЕДЛОЖЕНИЕ

1907

ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ

300

ЙОЗЕФ ЧАПЕК

ПРОСТИТУТКА С ЛАНДЫШАМИ

1917

НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ,

ПРАГА

301

АНРИ МАТИСС

ОДАЛИСКА. ГОЛУБАЯ ГАРМОНИЯ

1937

ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ

302

ЖОРЖ РУО

ОБНАЖЕННАЯ С ПОДНЯТОЙ РУКОЙ

1906

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ

ЭРМИТАЖ,

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

303

ЭНДИ УОРХОЛ

ДЖЕКИ

Диптих

ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ

304

КЛАС ОЛДЕНБУРГ

ГИГАНТСКИЕ СИНИЕ БРЮКИ

1962

ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ, ЧИКА-

ГО

307

ПИТ МОНДРИАН

КРАСНОЕ ДЕРЕВО

1908

МУНИЦИПАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ,

ГААГА

308

ФРАНТИШЕК КУПКА

КАФЕДРАЛЬНЫЙ СОБОР

1913

ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ

309

МАРК ШАГАЛ

БУКЕТ С ЛЕТАЮЩИМИ

ЛЮБОВНИКАМИ

Около 1934–1937

ГАЛЕРЕЯ ТЕЙТ,

ЛОНДОН

310

МАРК ШАГАЛ

СЧАСТЛИВЫЙ ЛУГ
Около 1949
ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ
313

**ФРАНТИШЕК
РОНОВСКИЙ**

ВОСПОМИНАНИЕ О МАМЕ
1986
ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ
314

**ФРАНТИШЕК
РОНОВСКИЙ**

СПЯЩИЕ
Центральная часть триптиха
1995
ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ
315

ВАСИЛИЙ СИТНИКОВ

ЛОШАДЬ УШЛА
ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ
316–317

ИДА КАРСКАЯ

ПИСЬМО БЕЗ ОТВЕТА
1956
ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ
318

ГАЛИНА БЫСТРИЦКАЯ

ПАМЯТИ ИОСИФА БРОДСКОГО
2002
ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ
319

МИХАИЛ РОГИНСКИЙ

МЕТРО №2
ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ
320

КАПЕЛЛА УНИВЕРСИТЕТА
СЕНТ-ТОМАС В ХЬЮСТОНЕ
(«КАПЕЛЛА РОТКО»)
1964–1967
Интерьер
321

ИВ КЛЕЙН

КОСМОГОНИЯ
1960
ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ
322

АНРИ МАТИСС

СИНЯЯ ОБНАЖЕННАЯ
1952
Декупаж
НАЦИОНАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА, ЦЕНТР ЖОРЖА
ПОМПИДУ, ПАРИЖ
323

БАРНЕТТ НЬЮМЕН

ТРОН
1951
ГОРОДСКОЙ МУЗЕЙ,
АМСТЕРДАМ
324–325

ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ

СИНЯЯ ГОРА
1909
Фрагмент
МУЗЕЙ СОЛОМОНА
ГУГЕНХАЙМА,
НЬЮ-ЙОРК
330

НИКОЛА ДЕ СТАЛЬ

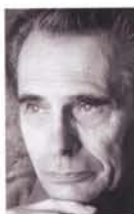
МАРИНА
1952
Фрагмент
ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ,
НЬЮ-ЙОРК
350

ХОАН МИРО

СИНЕЕ II
1961
Фрагмент
МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА, ЦЕНТР ЖОРЖА
ПОМПИДУ, ПАРИЖ
404 405

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

В указатель, составленный автором книги, издательством внесены некоторые дополнения и уточнения.



БАЛЕКА ЯН

Род. 1929, Оломоуц
Чешский историк искусства,
организатор художественной
жизни на родине и за рубежом.
Выпускник Оломоуцкого уни-
верситета, специализировался
в искусствознании, эстетике,
философии. Начиная с 1963
в течение двадцати лет ведет

исследовательскую работу в Пражском институте
теории и истории искусства Академии наук. С 1983
живет и работает в ФРГ (Висбаден). Научную работу
Ян Балека совмещает с издательской деятельнос-
тью, является членом научно-издательских советов
в Праге, Мюнхене и Нью-Йорке.

Доктор Ян Балека — автор многочисленных работ
о художниках из Чехии, Германии, других европейских
стран. Наряду с представляемым трудом высокую
оценку получила книга исследователя «ИЗОБРАЗИ-
ТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО. ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ СЛО-
ВАРЬ», выдержавшая несколько изданий.

СИНИЙ — ЦВЕТ ЖИЗНИ И СМЕРТИ
МЕТАФИЗИКА ЦВЕТА

- АБЕЛЯР ПЬЕР**
1079–1142
Французский философ,
богослов, поэт
216
- АВГУСТИН БЛАЖЕН-
НЫЙ АВРЕЛИЙ**
354–430
Христианский богослов,
философ, отец Церкви
208
- АВРИЛЬ ДЖЕЙН (ЖАН)
(наст. имя Жанна
Бодон)**
1868–1943
Французская танцовщица,
модель Тулуз-Лотрека
299
- АГРИКОЛА ГЕОРГ**
1494–1555
Немецкий врач, естествоиспы-
татель, писатель
148
- АДАМС РУДОЛЬФ**
Английский живописец XIX в.,
теоретик цвета
253
- АЛЕМИ ДОМЕНИКО**
1881–1928
Итальянский композитор,
теоретик музыки
260
- АЛЕШ МИКУЛАШ**
1852–1913
Чешский живописец,
график
296
- АЛКУИН ФЛАКК
АЛЬБИН**
735–804
Англосаксонский ученый,
теолог, педагог
215
- АЛТЕНА КАРЛ**
1894–1971
Чешский живописец
264
- АЛЬБЕРС ЙОЗЕФ**
1888–1976
Немецкий и американский
художник, теоретик искусства
80
- АЛЬБЕРТИ ЛЕОН
БАТТИСТА**
1404–1472
Итальянский архитектор, тео-
ретик искусства, музыкант
27
- АЛЬ-ГАЗАЛИ ИБН
АХМАД**
1058–1111
Персидский теолог, философ-
мистик
244 245
- АЛЬРАМ ФОН ГРЕСТЕН**
219
- АЛЬТДОРФЕР АЛЬБРЕХТ**
Ок. 1480–1538
Немецкий живописец, график
179
- АНДЖЕЛИКО БЕАТО ФРА
(собств. фра Джованни
да Фьезоле)**
Ок. 1400–1455
Итальянский живописец
85
- АНДРЕ КАПЕЛЛАН**
Французский ученый XII в.,
клирик, придворный
поэт Марии Шампанской
218
- АНДРЕ ЭЛЕН**
Французская актриса
75
- АНЕЖКА ЧЕШСКАЯ**
1208–1282
Дочь чешского короля
Пржемысла Отакара I,
основательница ордена
и монастыря кларисок в Праге;
канонизирована в XX в.
222
- АПЕЛЛЕС**
Ок. 370 г. до н.э.—?
Древнегреческий живописец
38
- АПОЛЛИНЕР ГИЙОМ
(собств. Вильгельм
Аполлинарий
Костровицкий)**
1880–1918
Французский поэт,
художественный критик
308
- АРАГО ДОМИНИК
ФРАНСУА ЖАН**
1786–1853
Французский физик, астроном,
политический деятель
294
- АРБЕС ЯКУБ**
1840–1914
Чешский писатель, публицист
269
- АРИСТОТЕЛЬ**
384–332 гг. до н.э.
Древнегреческий философ
19 23 115 151
343
- АРМАНД (урожд.
Стеффен) ИНЕССА
(Елизавета Федоровна)**
1875–1920
Деятель российской больше-
вистской партии и междуна-
родного коммунистического
движения
99
- АРНОЛЬФИНИ
(урожд. Ченами)
ДЖОВАННА**
Супруга Джованни
Арнольфини
71 227
- АРНОЛЬФИНИ
ДЖОВАННИ
ДИ НИКОЛАО**
Итальянский купец из Лукки,
с 1419 жил в Брюгге,
представлял торговый
дом Медичи
91 97 186
- АРП ХАНС**
1886–1966
Французский (эльзасский)
скульптор, график, дизайнер
27
- АТТАР ФАРИД-АД-ДИН
МОХАММЕД БЕН
ИБРАХИМ**
Ок. 1150–1220
Персидский и таджикский
поэт-мистик
168 244
- АУГУСТА Й.**
272

- АШБЕ АНТОН**
1862–1905
Словенский живописец, педагог, руководитель частной художественной школы в Мюнхене
272
- АШШУРБАНАПАЛ II**
Царь Ассирии (ок. 668–630 гг. до н.э.), собиратель древних письменных памятников
49
- БАЙРОН ДЖОРДЖ ГОРДОН НОЗЛЬ**
1788–1824
Английский поэт
286
- БАКСТ ЛЕВ САМОЙЛОВИЧ (собств. Лейб-Хаим Израилевич Розенберг)**
1866–1924
Русский живописец, график, художник театра
77
- БАЛЕКА ПАВЕЛ**
Род. 1955
Чешский живописец, график
110 283
- БАЛЬДУНГ (прозв. Грин) ХАНС**
Ок. 1484/85–1545
Немецкий живописец, график
84
- БАРАНОВ-РОССИНЕ (собств. Баранов) ВЛАДИМИР (Шулим-Вольф) ДАВИДОВИЧ**
1888–1944
Русский художник и изобретатель, один из основоположников светомузыкального кинематографа в искусстве
261 262
- БАУТС ДИРК**
1415/1420–1475
Нидерландский живописец
186
- БАУХ ЯН**
1898–1995
Чешский живописец
203
- БЕДА ДОСТОПОЧТЕННЫЙ**
672/673–735
Англосаксонский теолог, летописец, монах; автор «Церковной истории народа англо-»
215
- БЁМЕ ЯКОБ**
1575–1624
Немецкий философ-мистик, теолог
275
- БЕНЕШ ВЛАСТИМИЛ**
1919–1981
Чешский живописец
248 249 289
- БЕНУА НИКОЛАЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ**
1901–1988
Русский живописец, художник театра
122
- БЕРГСОН АНРИ**
1859–1941
Французский философ, один из основоположников философии жизни
254
- БЕРЛИН БРЕНТ**
Американский антрополог XX в.
117
- БЕРНАР КЛЕРВОСКИЙ**
1091–1153
Французский теолог-мистик
212
- БЕРНАР ЭМИЛЬ АНРИ**
1868–1941
Французский живописец, теоретик искусства
38 184 283
- БЕСНАР ПОЛЬ АЛЬБЕР**
1849–1924
Французский живописец, график
265
- БЕТХОВЕН ЛЮДВИГ ВАН**
1770–1827
Немецкий композитор
268
- БИЛИБИН ИВАН ЯКОВЛЕВИЧ**
1876–1942
Русский график, художник театра и кино
272
- БИЛЛ МАКС**
1908–1994
Швейцарский архитектор, скульптор, живописец
9
- БЛЕЙК УИЛЬЯМ**
1757–1827
Английский живописец, рисовальщик, поэт, мыслитель
31
- БЛЕХЕН КАРЛ ЭДУАРД ФЕРДИНАНД**
1798–1840
Немецкий живописец, гравер, театральный художник
247
- БЛИСС АРТУР ЭДУАРД**
1891–1975
Английский композитор
261
- БЛОК АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ**
1880–1921
Русский поэт, драматург
260
- БОДЛЕР ШАРЛЬ**
1821–1867
Французский поэт, художественный критик
75 311 344
- БОККАЧЧО ДЖОВАННИ**
1313–1375
Итальянский писатель
223 227
- БОНИФАЦИЙ VIII (в миру Бенедетто Каэтани)**
1235–1303
Папа Римский с 1294
176
- БОНИФАЦИЙ МАЙНЦСКИЙ (Винфрид)**
Ок. 675/680–754
Англосаксонский монах, миссионер, реформатор церкви
215

БОСХ ИЕРОНИМ

Ок. 1450–1516
Нидерландский живописец
92 102

**БОТТИЧЕЛЛИ САНДРО
(собств. Алессандро
Филиппеи)**

1445–1510
Итальянский живописец,
график
19

БРАГЕ ТИХО

1546–1601
Датский астроном, астролог,
алхимик
294

**БРЕЙГЕЛЬ СТАРШИЙ
ПИТЕР**

1525/1530–1569
Нидерландский живописец
50 53 64 71
239 241

БРУКС РОМЕЙН

1874–1970
Французская художница,
итальянка по происхождению
267

**БРУНЕЛЛЕСКИ
ФИЛИППО**

1377–1446
Итальянский архитектор,
скульптор, изобретатель,
инженер
238

БУРРИ АЛЬБЕРТО

1915–1995
Итальянский живописец,
скульптор, сценограф
24

**БУРЛЮК ВЛАДИМИР
ДАВИДОВИЧ**

1886–1917
Российский живописец
272

**БУРЛЮК ДАВИД
ДАВИДОВИЧ**

1882–1967
Российский живописец,
график, поэт, один из органи-
заторов футуристического
движения в России
272

БУШЕ ФРАНСУА

1703–1770
Французский живописец, ри-
совальщик, гравер, декоратор
91

**БЫСТРИЦКАЯ ГАЛИНА
АЛЬБЕРТОВНА**

Род. 1961
Российский живописец
319

**ВАГНЕР ВИЛЬГЕЛЬМ
РИХАРД**

1813–1883
Немецкий композитор,
дирижер
260

ВАЙЯН РОЖЕ

1907–1965
Французский писатель,
общественный деятель
309

ВАЛАДОН СЮЗАННА

1865–1938
Французская художница,
натурщица; мать художника
Мориса Утрилло
249 263

**ВАЛЬТЕР ФОН ДЕР
ФОГЕЛЬВЕЙДЕ**

Ок. 1170 —
ок. 1230
Немецкий поэт-миннезингер
216 218 219
220

**ВАЛЬТЕР
ШАТИЛЬОНСКИЙ**

Ок. 1135 —
ок. 1200
Французский поэт-клирик,
классик поэзии вагантов
220

ВАН ГОГ ВИНСЕНТ

1853–1890
Голландский живописец,
рисовальщик
6 35 47 54 56
57 70 72 75
120 265 283
290–294 297
311 314 316
323 335 342
343

ВАН ГОГ ТЕОДОР

1857–1891
Галерист, брат Винсента
Ван Гога
57 291

**ВАН ДЕЙК
АНТОНИС**

1599–1641
Фламандский живописец
38

**ВАСИЛИЙ II
БОЛГАРОБОЙЦА**

956/358–1025
Византийский император
из Македонской династии
232

ВАЦЛАВ СВЯТОЙ

Ок 907–935/936
Чешский князь из рода
Пржемысловичей,
патрон Чехии;
христианский святой
177 178

**ВАЦЛАВ IV
ЛЮКСЕМБУРГСКИЙ**

1361–1419
Чешский король с 1378,
император Священной Рим-
ской империи в 1378–1400,
коллекционер, поэт
185 194 217
226 229 230
234

ВАЦЛАВ ИЗ ЙИГЛАВЫ

Чешский переписчик книг,
миниатюрист, работал в XV в.
185

ВЕЛАСКЕС ДИЕГО

1599–1660
Испанский живописец
38

ВЕНТУРИ ЛИОНЕЛЛО

1885–1961
Итальянский историк искусства
342

**ВЕРЕВКИНА МАРИАННА
ВЛАДИМИРОВНА**

1860–1938
Русский живописец, график,
теоретик искусства
267 272

- ВЕРИХ ЯН**
1905–1980
Чешский актер, драматург,
писатель
287
- ВЕРМЕР ДЕЛФТСКИЙ
ЯН**
1632–1675
Голландский живописец
47 51 54 90 91
292 293
- ВЕРХАРН ЭМИЛЬ**
1855–1916
Бельгийский поэт, драматург,
критик
274
- ВЕРХНЕРЕЙНСКИЙ
МАСТЕР**
Неизвестный немецкий
живописец, работал в XV в.
187 210
- ВИЙОН ГИЙОН**
1398–1468
Каноник парижской церкви
Св. Бенедикта (Бенуа), прием-
ный отец Франсуа Вийона
221
- ВИЙОН ЖАК**
(собств. Гастон Дюшан)
1875–1963
Французский живописец, график
308
- ВИЙОН ФРАНСУА**
Ок. 1431 —
после 1469
Французский поэт
221
- ВИККЕНБУРГ А.**
272
- ВИКТОРИЯ**
1819–1901
Королева Великобритании
с 1837 из Ганноверской дина-
стии, в 1876 провозглашена
императрицей Индии
154
- ВИНКЕЛЬМАН ИОГАНН
ИОАХИМ**
1717–1768
Немецкий просветитель,
эстетик, историк искусства
245 246
- ВИТРУВИЙ (Марк
Витрувий Поллион)**
I в. до н.э. — I в. н.э.
Древнеримский архитектор,
инженер, теоретик архитектуры
121 125 127
- ВЛАМИНК МОРИС ДЕ**
1876–1958
Французский живописец
262 267 311
344
- ВОЛЛАР АМБРУАЗ**
1868–1939
Французский галерист,
коллекционер, издатель
297 298
- ВОЛЬС**
(собств. Альфред Отто
Вольфганг Шульце)
1913–1951
Немецкий живописец, график,
фотограф
126
- ВОЛЬФРАМ ФОН
ЭШЕНБАХ**
1170/1180 —
ок. 1220
Немецкий поэт-миннезингер
216 228
- ВОСКОВЕЦ ИРЖИ**
1905–1981
Чешский актер, драматург
287
- ВРУБЕЛЬ МИХАИЛ
АЛЕКСАНДРОВИЧ**
1856–1910
Русский живописец, рисоваль-
щик, скульптор, художник
театра, мастер декоративно-
прикладного искусства
182–183
- ВУЛЛИ ЧАРЛЗ
ЛЕОНАРД**
1880–1960
Английский археолог,
востоковед
132
- ГАЙ ЮЛИЙ ЦЕЗАРЬ**
100–44 гг. до н.э.
Древнеримский политический
деятель, полководец
97
- ГАЙДН ФРАНЦ ЙОЗЕФ**
1732–1809
Австрийский композитор
268
- ГАЛАС ФРАНТИШЕК**
1901–1949
Чешский поэт, эссеист
286
- ГАЛИЛЕЙ ГАЛИЛЕО**
1564–1642
Итальянский физик,
математик, астроном
294
- ГАЛЛА ПЛАЦИДИЯ
АВГУСТА**
Ок. 390–450
Дочь римского императора
Феодосия Великого, супруга
короля вестготов Атаульфа
169 172 196
199 206
- ГАЛЬФРИД
МОНМУТСКИЙ**
Ок. 1100–1154
Английский хронист,
писатель; епископ
216
- ГАН РЕЙНАЛЬДО**
Французский композитор
303
- ГАРТМАН ФОМА
АЛЕКСАНДРОВИЧ**
1885–1956
Русский композитор, дирижер
260
- ГЕЙГЕР ЛЮДВИГ**
1848–1919
Немецкий историк, этнолог
116
- ГЕНРИХ II ПЛАНТАГЕНЕТ
(Генрих Анжуйский)**
1133–1189
Английский король с 1154,
первый из династии
Плантагенетов
185 192
- ГЕНРИХ МЕЙССЕНСКИЙ
(Фрауенлоб)**
1250/1260–1318
Немецкий поэт-миннезингер
219

ГЕОРГЕ СТЕФАН

1868–1933

Немецкий поэт

266 267

ГЕРИНГ ЭВАЛЬД

1834–1918

Немецкий физиолог, психолог

252

ГЕРЛЕН ЖАК

1874–1963

Французский парфюмер, представитель третьего поколения семьи Герлен, создателей знаменитого парфюмерного дома Guerlain, существующего с 1828

266

**ГЕРОЛЬД
СИЦИЛИЙСКИЙ**

Французский писатель XV в., автор сочинения «Геральдика цветов»

225

**ГЁТЕ ИОАНН
ВОЛЬФГАНГ ФОН**

1749–1832

Немецкий поэт, мыслитель, естествоиспытатель, теоретик цвета

95 253 255 275

332 345

ГИЛЛЕС ВЕРНЕР

1894–1961

Немецкий живописец, график, акварелист

248

ГИЛЬОМ IX

1071–1127

Герцог Аквитании, поэт-трубадур

217

ГИЛЬОМ ДЕ ЛОРРИСОк. 1210/
1220–1260

Французский поэт-трувер, автор «Романа о Розе»

238 239

ГИППОКРАТОк. 460–377 гг.
до н.э.

Древнегреческий врач, философ

49 151

**ГЛАДСТОН УИЛЬЯМ
ЭВАРТ**

1809–1898

Английский государственный деятель, историк, филолог

113 114

117

ГЛЕЗ АЛЬБЕР

1881–1953

Французский живописец, график, теоретик искусства

308

ГОГЕН ПОЛЬ

1848–1903

Французский живописец, график, скульптор

38 69 75

92 155

267 283–286

341

**ГОЙЯ ФРАНСИСКО
ХОСЕ ДЕ**

1746–1828

Испанский живописец, гравёр, рисовальщик

33 38

ГОЛАН КАРЕЛ

1893–1953

Чешский живописец

311

ГОЛЫЙ МИЛОСЛАВ

1897–1974

Чешский живописец

266 311

ГОМЕР

VIII в. до н.э.

Древнегреческий поэт

113 115

341

ГОНСАЛЕС ХУЛИО

1876–1942

Испанский скульптор, живописец

294

**ГОНЧАРОВА НАТАЛИЯ
СЕРГЕЕВНА**

1881–1962

Русский живописец, график, художник театра

56

**ГРАБАРЬ ИГОРЬ
ЭММАНУИЛОВИЧ**

1871–1960

Русский живописец, историк искусства, реставратор

272

ГРЕГ ФЕРНАН

1873–1960

Французский поэт, литературный и музыкальный критик

174

ГРЕФ БОДО

1854–?

Немецкий археолог

266

ГРИГОРИЙ I ВЕЛИКИЙ

Ок. 540–604

Папа Римский с 590

307

**ГРИГОРИЙ IX
(в миру Уголино
ди Сеньи)**

Ок. 1170–1241

Папа Римский с 1227

222

**ГРИГОРЬЕВ
БОРИС
ДМИТРИЕВИЧ**

1886–1939

Русский живописец, график, художник театра, педагог

259

ГРИС ХУАН

1887–1927

Испанский живописец, график, скульптор, декоратор

263 265

266 308

ГУГО ОРЛЕАНСКИЙ

1093 — после 1160

Французский поэт-клирик, вагант

220

ГУДЕЧЕК АНТОНИН

1872–1941

Чешский живописец

265 271

272

**ГУМБОЛЬДТ
ВИЛЬГЕЛЬМ ФОН**

1767–1835

Немецкий философ, языковед,
государственный деятель,
дипломат

117

ГУНДОЛЬФ ФРИДРИХ

1880–1931

Немецкий историк культуры,
языковед, поэт

266

ДАВИД

1010–970 гг. до н.э.

Первый царь Иудеи,
третий царь Израиля

131 169 212

ДАВИД ГЕРАРДОк. 1460/
1470–1523

Нидерландский живописец

186

**ДАВРИНГХАУЗЕН
ГЕНРИХ МАРИЯ**

1894–1970

Немецкий живописец

249

ДАЛЬТОН ДЖОН

1766–1844

Английский физик и химик

252 333

ДАНТЕ АЛИГЬЕРИ

1262–1321

Итальянский поэт,
мыслитель, политический
деятель

176

ДВОРЖАК АНТОНИН

1841–1904

Чешский композитор

269

ДВОРСКИЙ БОГУМИР

1902–1976

Чешский живописец

57

**ДЕБУТЕН ЖИЛЬБЕР
МАРСЕЛЕН**Французский живописец,
гравер

75

**ДЕБЮССИ КЛОД
АШИЛЬ**

1862–1918

Французский композитор

259 260

ДЕГА ЭДГАР

1834–1917

Французский живописец,
график, скульптор

75 298 300

ДЕКАРТ РЕНЕ

1596–1650

Французский философ, мате-
матик, естествоиспытатель

253

**ДЕЛАКРУА
ФЕРДИНАНД
ВИКТОР ЭЖЕН**

1798–1863

Французский живописец,
график

283

ДЕМОКРИТ

Ок. 470 —

ок. 380 гг. до н.э.

Древнегреческий философ

23 43

ДЕНБИ ФРЭНСИС

1793–1861

Английский живописец

147

ДЕНИ МОРИС

1870–1943

Французский живописец,
художественный критик

25

ДЕРЕН АНДРЕ

1880–1954

Французский живописец,
график, скульптор, керамист

262 311

344

ДЕССУАР МАКС

1867–1947

Немецкий философ, психолог

266

ДЖОВАННИ ДИ ПАОЛО

1395–1482/1483

Итальянский живописец

47

ДЖОТТО ДИ БОНДОНЕ

1266/1267–1337

Итальянский живописец,
архитектор

48 55 148

ДИКС ОТТО

1891–1969

Немецкий живописец, график

94

ДИЛЬТЕЙ ВИЛЬГЕЛЬМ

1833–1911

Немецкий философ, историк
культуры

266

**ДИОНИСИЙ
ФУРНОГРАФИОТ**

1701–1755

Греческий иконописец,
иеромонах

203

ДИОСКОРИД ПЕДАНИЙ

I в.

Древнеримский врач,
по происхождению грек;
один из основателей ботаники,
фармаколог

121

ДОМАЛЬ РЕНЕ

1908–1944

Французский писатель

309

ДОУВ АРТУР ГАРФИЛД

1880–1946

Американский живописец

271

ДЭВИС ДЖЕЙКОБ

1831 — ?

Американский портной, один
из изобретателей джинсов

306

ДЮРАН-РЮЭЛЬ ПОЛЬ

1831–1922

Французский галерист, маршан

297 298

**ДЮРАНТИ ЛУИ ЭМИЛЬ
ЭДМОН**

1833–1880

Французский писатель,
литературный критик

75

ДЮРЕР АЛЬБРЕХТ

1471–1528
Немецкий живописец,
рисовальщик, гравёр
116 136
178 179
204

ДЮШАН МАРСЕЛЬ

1887–1968
Французский художник,
теоретик искусства
308

**ДЯГИЛЕВ СЕРГЕЙ
ПАВЛОВИЧ**

1872–1929
Русский театральный
деятель, организатор
и импресарио «Русских
сезонов»
303

**ЕВДОКИЯ
МАКРЕМБОЛИТИССА**

1021–1096
Византийская императрица,
супруга Константина X
и Романа IV
191

ЕВФРОНИЙ

Древнегреческий вазописец,
работал в конце VI — начале V в.
до н.э.
83

ЕЖЕК ЯРОСЛАВ

1906–1942
Чешский композитор
287

**ЕЛЕНА СВЯТАЯ
РАВНОПОСТОЛЬНАЯ
(Флавия Юлия
Елена Августа)**

Ок. 250–327
Мать первого римского
императора-христианина
Константина Великого,
православная и католи-
ческая святая
98 105

ЕЛИЗАВЕТА I ТЮДОР

1533–1603
Королева Англии с 1558
из династии Тюдоров
141

**ЖАН I,
ГРАФ Д'АРМАНЬЯК**

1305–1373
Генерал-капитан Пуату,
Лимузена и Сентонжа (1339),
наместник французского
короля в Лангедоке
(1338–1352, 1354–1373)
238

ЖАН ДЕ БЕРРИ

1340–1416
Герцог Беррийский и Оверн-
ский, сын французского короля
Иоанна II Доброго
234 235
237 238
243

**ЖАН (ЯН)
ЛЮКСЕМБУРГСКИЙ
(Иоанн Слепой)**

1296–1346
Граф Люксембурга (с 1309),
Король Чехии (с 1310),
дед Жана де Берри
234

**ЖАН ДЕ МЕН
(собств. Жан Клопинель)**

Ок. 1240/1250 —
ок. 1305
Французский поэт и филолог,
соавтор «Романа о Розе»
239

ЖАН РЕНАР

Французский писатель первой
половины XIII в.
239

ЖАННА Д'АРМАНЬЯК

Дочь Жана I, графа
д'Арманьяка, первая жена
Жана де Берри
238

ЖАННА ДЕ БУЛОНЬ

Вторая жена Жана де Берри
238

ЖАРРИ АЛЬФРЕД

1873–1907
Французский писатель
75

ЗИГВАРД

Германский епископ
136

ЗИММЕЛЬ ПАУЛЬ

1887–1933
Немецкий график
266

ЗОЛЯ ЭМИЛЬ

1840–1902
Французский писатель
75 300

ЗРЗАВЫ ЯН

1890–1977
Чешский живописец,
график
91

**ИБН АЛЬ-АКФАНИ
(собств. Мухаммад
ибн Ибрахим)**

?—1348
Арабский ученый, врач
166

**ИБН ДАУД
ИСФАХАНИ**

Ок. 857–909
Персидский философ
244

**ИЛЬЕНКОВ ЭВАЛЬД
ВАСИЛЬЕВИЧ**

1924–1979
Русский философ
339

ИОАНН ДАМАСКИН

Ок. 675 — до 753
Византийский богослов,
философ, поэт
203

ИОАНН ЗЛАТОУСТ

354–407
Константинопольский
патриарх (с 398), философ,
богослов
205

ИРВИН РОБЕРТ

Род. 1928
Американский живописец,
скульптор
14

ИТТЕН ИОГАННЕС

1888–1967
Швейцарский художник,
архитектор, дизайнер,
теоретик цвета, педагог
254

**ЙОНКИНД ЙОХАН
БАРТОЛЬД**

1819–1891

Голландский живописец
и график

292

ЙОСТ МОРАВСКИЙ

1351–1411

Маркграф Моравии, курфюрст
Бранденбурга, король
Германии (с 1410) из Люксем-
бургской династии

185

КАЙБОТТ ГЮСТАВ

1848–1894

Французский живописец

75

КАЛЬВИН ЖАН

1509–1564

Французский теолог,
религиозный деятель эпохи
Реформации

223 304

**КАМПЕН РОБЕР
(МАСТЕР ИЗ ФЛЕМАЛЯ)**

Ок. 1378–1444

Нидерландский живописец

185 186

**КАНДИНСКИЙ
ВАСИЛИЙ
ВАСИЛЬЕВИЧ**

1866–1944

Русский живописец, график,
теоретик искусства

27 75 260 263

267 268 272

278 330

КАНТ ИММАНИУЛ

1724–1804

Немецкий философ

292

КАПУР АНИШ

Род. 1954

Индо-британский скульптор,
член группы «Новая британская
скульптура»

95 249

**КАРАВАДЖО
МИКЕЛАНДЖЕЛО
МЕРИЗИ ДА**

1573–1610

Итальянский живописец

245

**КАРАКАЛЛА МАРК
АВРЕЛИЙ СЕВЕР
АНТОНИН БАССИАН**

Ок. 186–217

Римский император из дина-
стии Северов (211–217)

230

КАРЛ I ВЕЛИКИЙ

747–814

Король франков (с 768)
и лангобардов (с 774),
император (с 800)
Священной Римской империи

94 140 185

307

КАРЛ II ЛЫСЫЙ

823–877

Король Западно-Франкского
королевства (будущей
Франции), император
из династии Каролингов,
внук Карла Великого

174 185

КАРЛ IV ЛЮКСЕМБУРГ

1316–1378

Император Священной Рим-
ской империи (1346–1378),
сын Жана Люксембургского

185 192 222

223 234

КАРЛ V

1338–1380

Король Франции (с 1364)
из династии Валуа

234

КАРЛ V ГАБСБУРГ

1500–1558

Император Священной Рим-
ской империи (1519–1556),
король Испании (как Карл I,
1516–1556)

36 234

**КАРРЬЕРА РОЗАЛЬБА
ДЖОВАННА**

1675–1757

Итальянская художница

277

**КАРСКАЯ
(урожд. Шрайбман) ИДА**

1905–1990

Французский живописец,
график, выходец из России

318

КАСПАРОВ ГАРРИ

Род. 1963

Российский шахматист

327

КАСАГЕМАС КАРЛОС

1881–1901

Испанский живописец

297

КАСТЕЛЬ ЛУИ БЕРТРАН

1688–1757

Французский монах-иезуит,
теоретик музыки, создатель
первого цвето-музыкального
механизма

261

КЕЙ ПОЛ

Американский антрополог XX в.

117

КЕПЛЕР ИОГАНН

1571–1630

Немецкий астроном
и математик

294 296

КЛАРА АССИЗСКАЯ

1194–1253

Основательница ордена
кларисок, канонизирована
в 1255

222

КЛЕЕ ПАУЛЬ

1879–1940

Швейцарский живописец,
график, теоретик искусства

114 152 268

271 345

КЛЕЙН ИВ

1928–1962

Французский живописец

144 145 263

317 322 346

КЛЕОПАТРА VIIОк. 69 г. до н.э. —
30 г. до н.э.Египетская царица из рода
Птолемеев

91 97

КЛИНГЕР МАКС

1857–1920

Немецкий живописец, график,
скульптор

265

КОЖЕВ АЛЕКСАНДР
(собств. Кожевников
Александр
Владимирович)

1902–1968
Французский философ,
выходец из России

345

КОКТО ЖАН

1889–1963
Французский поэт, романист,
драматург

267 303

КОЛА ДИ РИЕНЦО
(собств. Никола
ди Лоренцо Габрини)

1313–1354
Итальянский политический
деятель, руководитель
антифеодалного восстания
пополанов в Риме в 1347

177

**КОЛОМБИНИ
ДЖОВАННИ**

Итальянский купец,
основал в Сиене братство
иезуитов (1365)

142

**КОЛОННА
ФРАНЧЕСКО**

1433–1527
Итальянский писатель,
монах-доминиканец

72

**КОНДАКОВ НИКОДИМ
ПАВЛОВИЧ**

1844–1925
Русский историк искусства,
археолог

268

**КОНСТАНТИН
БАГРЯНОРОДНЫЙ**

905–959
Византийский император
(с 913) из Македонской
династии

185

**КОПЕРНИК
НИКОЛАЙ**

1473–1543
Польский астроном,
создатель гелиоцентрической
системы мира

294

КОТИК ПРАВОСЛАВ

1889–1970
Чешский живописец

311

КРЕМЛИЧКА РУДОЛЬФ

1886–1932
Чешский живописец

301

КРЕТЬЕН ДЕ ТРУА

Ок. 1140–до 1190
Французский поэт, создатель
жанра рыцарского романа

216

КРУПП АЛЬФРЕД

1812–1887
Немецкий промышленник,
изобретатель

247

КУБА ЛЮДВИК

1863–1956
Чешский живописец, этнограф,
музыковед

272

КУБЛИЦКАЯ–ПИОТТУХ
(урожд. Бекетова)

**АЛЕКСАНДРА
АНДРЕЕВНА**
1860–1923

Поэт, переводчик;
мать А.А.Блока

259

**КУЗНЕЦОВ ПАВЕЛ
ВАРФОЛОМЕЕВИЧ**

1878–1968
Русский живописец

260

КУПКА ФРАНТИШЕК

1871–1957
Чешский живописец, график

254 255

269 308

309 312

КУРБЕ ГЮСТАВ

1819–1877
Французский живописец,
скульптор, график

75

КЮН СОФИ ФОН

1782–1797
Невеста Новалиса

256

КЮППЕРС ГАРАЛЬД

Род. 1928
Немецкий ученый, теоретик
цвета, создатель «цветовой
системы Кюпперса»

252

**ЛАСКЕР-ШЮЛЕР
ЭЛЬЗА**

1869–1945
Немецкая поэтесса,
эссеист, драматург

263 277 279

**ЛАСЛО АЛЕКСАНДР
(ШАНДОР)**

1895–1978
Венгерский пианист,
композитор

261

**ЛАТУР (ЛА ТУР)
МОРИС КАНТЕН ДЕ**

1704–1788
Французский живописец

277

**ЛЕ СИДАНЕ АНРИ
ЭЖЕН**

1862–1939
Французский живописец

271

ЛЕМБУР ЖОРЖ

1900–1970
Французский поэт,
прозаик

344

**ЛЕНИН (собств.
Ульянов) ВЛАДИМИР
ИЛЬИЧ**

1870–1924
Русский общественно-
политический деятель, основа-
тель советского государства

98

ЛЕОХАР

Ок. 372/371–328 гг.
до н.э.
Древнегреческий скульптор

18

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

1452–1519
Итальянский живописец,
скульптор, архитектор, ученый,
инженер

27 142 143 145

201 245 252

- ЛЕОПАРДИ ДЖАКОМО**
1798–1837
Итальянский поэт, мыслитель
327
- ЛЕПСИУС РЕЙНГОЛЬД**
1857–1922
Немецкий художник
266
- ЛЕПСИУС САБИНА**
1864–1942
Немецкая художница,
супруга Р.Лепсиуса
266
- ЛЕХТЕР МЕЛЬХИОР**
1865–1937
Немецкий живописец, график
266
- ЛИДГЕЙТ ДЖОН**
Ок. 1370 — ок. 1451
Английский поэт
86
- ЛИМБУРГИ**
(собств. Малуэль)
БРАТЬЯ ПОЛЬ, ЭРМАН
И ЖЕАНЕКЕН
Нидерландские живописцы-
миниатюристы начала XV в.,
работавшие во Франции
180 181 209
224 228 234
236 237 242
- ЛИСТ ФЕРЕНЦ**
1811–1886
Венгерский пианист
и композитор
269
- ЛИФШИЦ МИХАИЛ**
АЛЕКСАНДРОВИЧ
1905–1983
Русский философ, эстетик
339
- ЛОДЖ И.**
Американский филолог XX в.
118
- ЛОКК ДЖОН**
1632–1704
Английский философ,
психолог, педагог
336
- ЛОХНЕР СТЕФАН**
1410–1451
Немецкий живописец
118 192
- ЛУИ ФИЛИПП**
ОРЛЕАНСКИЙ
1773–1850
Король Франции (1830–1848)
94
- ЛЮДОВИК XVI**
1754–1793
Король Франции (1774–1792)
из династии Бурбонов
24
- МАГНУС ГУГО**
Немецкий этнолог XX в.
116
- МАГРИТТ РЕНЕ**
1898–1967
Бельгийский живописец
122 273 277
287
- МАДРАЦО Ф. ДЕ**
303
- МАЗАЧЧО**
(собств. Томмазо
ди Джованни
ди Симоне Кассаи)
1401–1428
Итальянский живописец
87
- МАККЕ АВГУСТ**
1887–1914
Немецкий живописец
260 279
- МАКСВЕЛЛ ДЖЕЙМС**
1831–1879
Английский физик
252
- МАКСИМИН ФРАКИЕЦ,**
ГАЙ ЮЛИЙ ВЕР
Ок. 172–238
Римский император (235–238)
230
- МАЛЕВИЧ КАЗИМИР**
СЕВЕРИНОВИЧ
1878–1935
Русский живописец, график,
теоретик искусства, педагог
41
- МАЛЛАРМЕ СТЕФАН**
1842–1898
Французский поэт
259 267
- МАЛЬБРАНШ НИКОЛА**
1638–1715
Французский философ
336
- МАНЕ ЭДУАР**
1832–1883
Французский живописец, график
38 75 300
- МАНЕС ЙОЗЕФ**
1820–1871
Чешский живописец
246
- МАНСЕЛЛ АЛЬБЕРТ**
ГЕНРИ
1858–1919
Американский живописец,
теоретик цвета, педагог
253
- МАРИЯ Д'АКВИНО**
Возлюбленная Джованни
Боккаччо, дочь короля Роберта
Анжуйского (?)
227
- МАРИЯ АНТУАНЕТТА**
1755–1793
Королева Франции,
супруга Людовика XVI
24
- МАРИЯ ФРАНЦУЗСКАЯ**
Французская поэтесса,
жила во второй половине XII в.
в Англии, при дворе Генриха II
Плантагенета
217
- МАРИЯ ШАМПАНСКАЯ**
(Мария де Блуа)
1145–1198
Графиня Шампани,
дочь французского короля
Людовика VII и Альеноры
Аквитанской
218
- МАРК ФРАНЦ**
1880–1916
Немецкий живописец
267 279–281
283 311 344

- МАРТОС ИВАН ПЕТРОВИЧ**
1754–1835
Русский скульптор
17
- МАРЦИАЛ МАРК ВАЛЕРИЙ**
Ок. 42–102
Древнеримский поэт
240 303
- МАСАРИК ТОМАШ ГАРРИГ**
1850–1937
Чешский философ, государственный деятель, первый президент Чехословацкой республики
192
- МАСТЕР ВЫШЕБРОДСКОГО АЛТАРЯ**
Неизвестный чешский живописец XIV в.
187
- МАСТЕР ЖИТИЯ СВ.ВАРВАРЫ (Арт ван ден Боссе?)**
Нидерландский живописец, работавший в Брюсселе в 1470–1500
63
- МАСТЕР СВ.ФРАНЦИСКА**
Неизвестный итальянский живописец, работал во второй половине XIII в.
172
- МАСТЕР СИНХ РАСПЯТИЙ**
Неизвестный резчик по дереву, работал в XIII в.
173
- МАСТЕР ТАНАТОСА**
Древнегреческий вазописец, работал в V в. до н.э.
16
- МАСТЕР ТЕОДОРИК**
Чешский живописец XIV в., придворный художник Карла IV
233
- МАСТЕР ТРШЕБОНЬСКОГО АЛТАРЯ**
Неизвестный живописец, работал в Чехии в последней трети XIV в.
188
- МАСТЕР ИЗ ФЛЕМАЛЯ**
См. Кампен Робер
- МАТИСС АНРИ**
1869–1954
Французский живописец, график, скульптор
262 264 301
303 323
- МАХА КАРЕЛ ГИНЕК**
1810–1836
Чешский поэт
286
- МАХМУД ГАЗНЕВИ**
970–1030
Правитель государства Газневидов с 998
244
- МЕНДЕЛЬСОН ЯКОБ ЛЮДВИГ ФЕЛИКС**
1809–1847
Немецкий композитор, дирижер, органист
269
- МЕРЛО-ПОНТИ МОРИС**
1908–1961
Французский философ
335 336
- МЕТЕРЛИНК МОРИС**
1862–1949
Бельгийский поэт, драматург
274
- МЕТЦЕНЖЕ ЖАН**
1883–1956
Французский живописец
78
- МЕХОФФЕР ЮЗЕФ**
1869–1946
Польский живописец, график
74
- МИКОН**
Древнегреческий живописец, работал в V в. до н.э.
38
- МИЛЛЕ ЖАН ФРАНСУА**
1814–1875
Французский живописец, график
292 293
- МИЛЬТОН ДЖОН**
1608–1674
Английский поэт, политический деятель
292
- МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ**
1475–1564
Итальянский скульптор, живописец, архитектор, поэт
245
- МИРО ХОАН**
1893–1983
Испанский живописец, график, скульптор, дизайнер
75
- МИХАЙЛОВ ВЯЧЕСЛАВ**
Род. 1945
Российский живописец
108
- МОДИЛЬЯНИ АМЕДЕО**
1884–1920
Итальянский живописец, скульптор
36 39 297
- МОНДРИАН ПИТ (собств. Питер Корнелис)**
1872–1944
Голландский живописец
308 311
- МОНЕ КЛОД ОСКАР**
1840–1926
Французский живописец
57 141 143
269 270 271
273 274 290
291 342
- МОНРО МЭРИЛИН (собств. Норма Джин Бейкер)**
1926–1962
Американская киноактриса, певица
303

МОНТЕГЮ ЭЛИЗАБЕТ
(урожд. Элизабет
Робинсон)

1720–1800

Английская писательница,
возглавляла женское
литературное общество
«Синий чулок»

305

**МОЦАРТ ВОЛЬФГАНГ
АМАДЕЙ**

1756–1791

Австрийский композитор

268

МУЗИКА ФРАНТИШЕК

1900–1974

Чешский живописец

311

МУНК ЭДВАРД

1863–1944

Норвежский живописец,
график

311

МУРАСАКИ СИКИБУ

Ок. 978 — ок. 1016

Японская писательница

162

**МУХАММАД (собств.
Убу-иль-Кассим)**

Ок. 570–632

Основатель ислама,
религиозный, политический
и военный деятель

30 62 166 244

324

**МЮЛЛЕР ХАНС
ИЗ БУЛЬГЕНБАХА**

Один из вождей Крестьянской
войны в Германии 1524–1525

97

МЮНТЕР ГАБРИЭЛА

1877–1962

Немецкая художница

267

МЮНЦЕР ТОМАС

1489/1490–1525

Немецкий революционер,
идеолог народного течения
в Реформации, один из вождей
Крестьянской войны в Герма-
нии 1524–1525

177

**МЮССЕ ЛУИ ШАРЛЬ
АЛЬФРЕД**

1810–1857

Французский писатель

74

НЕР АРТ ВАН ДЕР

1603–1677

Голландский живописец,
пейзажист

292

**НИБУР МАРКУС
КАРСТЕН НИКОЛАЙ**

1733–1815

Датский путешественник, ис-
следователь Аравии, картограф

139

НИЗАМИ ГЯНДЖЕВИ

Ок. 1141 — ок. 1209

Азербайджанский поэт, мысли-
тель, философ

166 167 338

**НИТХАРДТ МАТИС ГОТ-
ХАРТ (ГРЮНЕВАЛЬД)**

1470/1475–1528

Немецкий живописец

49 55 298

НИЦШЕ ФРИДРИХ

1844–1900

Немецкий философ

272 260 343

**НОВАЛИС (собств.
Георг Филипп Фридрих
фон Харденберг)**

1772–1801

Немецкий писатель, философ

255 256 276

НОЛЬДЕ ЭМИЛЬ

1867–1956

Немецкий живописец, график,
литератор

153 311 344

НЬЮМЕН БАРНЕТТ

1905–1970

Американский живописец,
скульптор, теоретик искусства

97 318–321 346

НЬЮТОН ИСААК

1643–1727

Английский математик,
механик, физик, астроном

252–255 260

294 308 333

**ОВЕРБЕК ИОГАНН
ФРИДРИХ**

1789–1869

Немецкий живописец

246

**ОВИДИЙ
(ПУБЛИЙ ОВИДИЙ
НАЗОН)**

43 г. до н. э. —
около 18 г. н. э.

Древнеримский поэт

111 156

ОЛДЕНБУРГ КЛАС

Род. 1929

Американский скульптор,
один из основоположников
пол-арта

307

ОЛИВА ВИКТОР

1861–1928

Чешский живописец

75

ОЛИВЬЕ ФЕРНАНДА

1881–?

Натурщица, возлюбленная
Пабло Пикассо

298

**ОЛИВЬЕ ФРИДРИХ
ВАЛЬДЕМАР**

1791–1859

Немецкий живописец

246

ОНЕГГЕР АРТЮР

1892–1955

Французский композитор,
музыкальный деятель,
швейцарец по происхождению

261

**ОСТВАЛЬД
ФРИДРИХ
ВИЛЬГЕЛЬМ**

1853–1932

Немецкий естествоиспытатель,
философ культуры, теоретик
цвета

118 254

ОТТОН III

Германский король и импера-
тор Священной Римской импе-
рии (980–1002) из Саксонской
династии

99

СИНИЙ — ЦВЕТ ЖИЗНИ И СМЕРТИ
МЕТАФИЗИКА ЦВЕТА**ПАВЛИК ИОГАННЕС**Род. 1923
Чешский ученый, теоретик
цвета

254

ПАСМОР ВИКТОР1908–1998
Английский живописец

79

**ПЕТРАРКА
ФРАНЧЕСКО**1304–1374
Итальянский поэт

223

ПЕШАНЕК ЗДЕНЕК1896–1965
Чешский живописец,
скульптор, архитектор

261

ПИКАССО ПАБЛО1881–1973
Французский живописец
спанского происхождения,
график, художник театра,
скульптор, керамист

26 73 145 188

288 294–298

300 331 335

**ПИССАРРО
КАМИЛЬ**1830–1903
Французский живописец

141 142 274

300 333

ПИССАРРО ЛЮСЬЕН1863–1944
Французский живописец,
сын Камилы Писсарро

275

ПИФАГОРОк. 570 — ок. 500 гг.
до н.э.
Древнегреческий философ,
математик

308

ПЛАТОН427–347 гг. до н.э.
Древнегреческий философ.

16 23 43 97

115 134 151

240 336

**ПЛИНИЙ СТАРШИЙ
ГАЙ ПЛИНИЙ СЕКУНД**23/24–79
Древнеримский писатель,
историк, государственный
деятель

45 49 51

121 125 134

307

ПО ЭДГАР АЛЛАН1809–1849
Американский писатель,
критик

74

ПОЛИГНОТДревнегреческий живописец,
работал в V в. до н.э.

38 119 206

ПОЛО МАРКО1254–1324
Итальянский путешественник,
писатель

125 136

**ПОРФИРИЙ
(в миру Константин
Александрович
Успенский)**1804–1885
Церковный историк,
востоковед, византист,
переводчик Библии

203

ПРЕЙСЛЕР ЯН1872–1918
Чешский живописец,
график

271

**ПРИМО ДЕ РИВЕРА-И-
ОРБАНЕХА МИГЕЛЬ**1870–1930
Испанский государственный
деятель, генерал

324

ПУССЕН НИКОЛА1594–1665
Французский живописец,
теоретик искусства

246

ПФОРР ФРАНЦ1788–1812
Немецкий живописец

246

ПЬЕР БЛУАСКИЙОк. 1135–1204
Французский клирик, прозаик
и поэт, советник Генриха II
Плантагенета

220

**ПЮВИ ДЕ ШАВАНН
ПЬЕР**1824–1888
Французский живописец

258

РАБАС ВАЦЛАВ1885–1954
Чешский живописец

311

**РАМБУЙЕ
ЕКАТЕРИНА,
МАРКИЗА ДЕ**Ок. 1588–1665
Французская аристократка,
хозяйка одного из первых
литературных салонов
в Париже

305

РАМСЕС II ВЕЛИКИЙ
Египетский фараон XIX дина-
стии, правил в 1304–1237
(или 1290–1224) гг. до н.э.

135

РАМСЕС IIIЕгипетский фараон XX
династии, правил
в 1184–1153 гг. до н.э.

135

**РАФАЭЛЬ
(собств. Рафаэлло
Санти)**1483–1520
Итальянский живописец,
архитектор

231

РЕДОН ОДИЛОН1840–1916
Французский живописец,
график

175

**РЕЙНХАРДТ ЭД
(Адольф Фредерик)**1913–1967
Американский художник,
теоретик искусства

28 41

РЕЙНСМАН ЛЕОНАРДОк. 1503–
1543/1544Немецкий писатель
177–179**РЕЙЧ СТИВ**

Род. 1936

Американский композитор
318**РЕМБО ЖАН НИКОЛА
АРТЮР**

1854–1891

Французский поэт
75 258 259
273**РЕМБРАНДТ ХАРМЕНС
ВАН РЕЙН**

1606–1669

Голландский живописец,
рисовальщик, офортист
38 54**РЕМИГИЙ (РЕМИ)
РЕЙМСКИЙ СВЯТОЙ**

Ок. 436 — ок. 533

Архиепископ реймский,
крестил франкского
короля Хлодвига I

191

РЕНАР ЖАНФранцузский поэт,
автор рыцарских романов

239

**РЕНЕ АНЖУЙСКИЙ
(РЕНЕ ДОБРЫЙ)**

1408–1480

Король Неаполя (1435–1480),
герцог Лотарингии и граф
Прованский, поэт, меценат

228 243

РЕНУАР ПЬЕР ОГЮСТ

1841–1919

Французский живописец,
график, скульптор

75 268

**РЕРИХ НИКОЛАЙ
КОНСТАНТИНОВИЧ**

1874–1947

Русский живописец,
художник театра, писатель,
философ113 164 205
250**РЕСТАНИ ПЬЕР**

Род. 1930

Французский критик, теоретик
и историк современного
искусства

317

РЁСКИН ДЖОН

1819–1900

Английский теоретик
искусства, художественный
критик, историк

271

РИД ГЕРБЕРТ

1893–1968

Английский теоретик
и историк искусства,
художественный критик,
литератор

267

**РИЛЬКЕ (урожд.
Вестхоф) КЛАРА**

Скульптор, жена Р.-М. Рильке

276

**РИЛЬКЕ РАЙНЕР
МАРИЯ**

1875–1926

Австрийский поэт,
искусствовед

266 267 276

331

**РИМСКИЙ-КОРСАКОВ
НИКОЛАЙ АНДРЕЕВИЧ**

1844–1908

Русский композитор

260

РИЧАРД II

1367–1400

Король Англии (1377–1399)
из рода Плантагенетов

188

**РОБЕРТ АНЖУЙСКИЙ
(МУДРЫЙ)**

1277–1343

Король Неаполя (1309–1343),
граф Прованский

227

**РОГИР ВАН ДЕР
ВЕЙДЕН**

1399/1400–1464

Нидерландский живописец

89 202

**РОГИНСКИЙ МИХАИЛ
АЛЕКСАНДРОВИЧ**

1931–2004

Российский живописец
320**РОДЕН ОГЮСТ**

1840–1917

Французский скульптор
211**РОЛЕН НИКОЛА
(НИКОЛАС)**

1376–1461

Бургундский канцлер, меценат
236**РОНОВСКИЙ
ФРАНТИШЕК**

1929–2006

Чешский живописец

314 315

323 331

**РОССЕТТИ ДАНТЕ
ГАБРИЭЛЬ**

1828–1882

Английский живописец,
поэт

23 66

**РОТКО МАРК (собств.
Маркус Роткович)**

1903–1970

Американский живописец,
выходец из Латвии

57 145 146

320 321

РОТШИЛЬД ЭДМОН ДЕ

1845–1934

Французский меценат,
коллекционер из семьи

банкиров Ротшильдов

68 292

**РУМФОРД
БЕНДЖАМИН**

1753–1814

Англо-американский есте-
ствоиспытатель, теоретик
цвета, изобретатель

253

РУНГЕ ФИЛИПП ОТТО

1777–1810

Немецкий живописец, график,
теоретик искусства

253 254 257

275 292 332

СИНИЙ — ЦВЕТ ЖИЗНИ И СМЕРТИ
МЕТАФИЗИКА ЦВЕТА

- РУО ЖОРЖ**
1871–1958
Французский живописец,
график, художник по стеклу
38 262
302
- РУССО АНРИ**
1844–1910
Французский живописец
73 91
- РЭЙ В.**
Английский антрополог XX в.
118
- САБАРТЕС ХАИМЕ**
Между 1880
и 1890–1968
Испанский поэт
296 298
- САЛЬМОН АНДРЕ**
1881–1969
Французский поэт, романист,
художественный критик
298
- САНАИ
АБУ-ЛЬ-МАДЖД
МАДЖДУД ИБН АДАМ**
1070 — ок. 1140
Персидский и таджикский поэт
244
- САПУНОВ НИКОЛАЙ
НИКОЛАЕВИЧ**
1880–1912
Русский живописец,
художник театра
276
- САРЬЯН МАРТИРОС**
1880–1972
Армянский живописец, график,
художник театра
261
- СЕВЕРИНИ ДЖИНО**
1883–1966
Итальянский живописец,
теоретик искусства
11
- СЕДЛАЧЕК ВОЙТЕХ**
1892–1973
Чешский живописец,
график
311
- СЕЗАНН ПОЛЬ**
1839–1906
Французский живописец
57 171 174 261
277 289 297
331 342–345
- СЕНЕКА ЛУЦИЙ АННЕЙ**
1 г. до н.э. —
65 г. н.э.
Древнеримский философ,
государственный деятель,
драматург
151
- СЕПИР ЭДВАРД**
1884–1939
Американский лингвист,
антрополог, этнолог
117
- СИМБЕРГ ХУГО**
1873–1917
Финский живописец, график
24
- СИНЬОРЕЛЛИ ЛУКА**
1445/1450–1523
Итальянский живописец
245
- СИТНИКОВ ВАСИЛИЙ
ЯКОВЛЕВИЧ**
1915–1987
Российский живописец,
график
316 317
- СИХРА ВЛАДИМИР**
1903–1963
Чешский живописец
300
- СКРЯБИН АЛЕКСАНДР
НИКОЛАЕВИЧ**
1872–1915
Русский композитор, пианист
261
- СМЕТАНА БЕДРЖИХ**
1824–1884
Чешский композитор
261
- СОКОЛОВ МИХАИЛ
КСЕНОФОНОВИЧ**
1885–1947
Российский живописец,
график
117
- СОЛОМОН**
Ок. 970–926 гг.
до н.э.
Правитель Израильско-Иудей-
ского царства в 965–928
233
- СОМОВ КОНСТАНТИН
АНДРЕЕВИЧ**
1869–1939
Русский живописец, график
156
- СОРЕЛЬ АГНЕССА**
Ок. 1422–1450
Возлюбленная французского
короля Карла VII
189
- СТАЛЬ (СТАЛЬ
ФОН ГОЛЬШТЕЙН)
НИКОЛА ДЕ
(Николай
Владимирович)**
1914–1955
Живописец, график
111
- СТЕЛЛА ФРЭНК**
Род. 1936
Американский живописец,
скульптор
145 146
- СТИВЕНС УОЛЛИС**
1879–1955
Американский поэт
263
- СТИЛЛ КЛИФФОРД**
1904–1980
Американский живописец
42
- СТИЛЛИНГФЛИТ
БЕНДЖАМИН**
1702–1771
Английский ученый-ботаник,
участник литературного
салона «Синий чулок»
Элизабет Монтегю
305
- СТРАУС ЛЕВИ**
1830–1902
Американский портной,
предприниматель,
выходец из Германии,
один из изобретателей
джинсов
306

СТРНАДЕЛ АНТОНИН

1910–1975

Чешский живописец,
иллюстратор

272

СУГЕРИЙ ИЗ СЕН-ДЕНИ

1081–1151

Французский церковный и го-
сударственный деятель, аббат

210 211

**СУЕТИН НИКОЛАЙ
МИХАЙЛОВИЧ**

1897–1954

Российский живописец,
график, дизайнер

41

СУЛАЖ ПЬЕР

Род. 1919

Французский живописец

318

СУМИО ГОТО

Род. 1930

Японский живописец

161

СУТИН ХАИМ

1893/1894–1943

Французский живописец,
выходец из России

38 189 273

**ТАРХОВ НИКОЛАЙ
АЛЕКСАНДРОВИЧ**

1871–1930

Русский живописец,
жил и работал во Франции

344

ТЕОДОРИХ ВЕЛИКИЙ

453–526

Король остготов с 493, основа-
тель остготского государства
в Италии

214

ТЕОФИЛ

?–до 1125

Монах-бенедиктинец, бого-
слов, теоретик искусства

122

ТЕОФРАСТОк. 370 — ок. 286 г.
до н.э.Древнегреческий философ,
естествоиспытатель

19 121 125 134

**ТЁРНЕР ДЖОЗЕФ
МЭЛЛОРОД УИЛЬЯМ**

1775–1851

Английский живописец,
гравёр

271

**ТИБЕРИЙ (ТИБЕРИЙ
КЛАВДИЙ НЕРОН)**

42 г. до н.э. —

37 г. н.э.

Римский император (14–37)
из династии Юлиев-Клавдиев

247

ТКАДЛИК ФРАНТИШЕК

1786–1840

Чешский живописец

246

ТОРНДАЙК ЭДВАРД ЛИ

1874–1949

Американский психолог, педагог

118

**ТУЛУЗ-ЛОТРЕК АНРИ
МАРИ РАЙМОН ДЕ**

1864–1901

Французский живописец,
рисовальщик, литограф

299

ТУТАНХАМОНЕгипетский фараон, правил во
второй половине XIV в. до н.э.

132 133 160

ТЮБКЕ ВЕРНЕР

Род. 1929

Немецкий живописец, график

179

УАЙЛЬД ОСКАР

1854–1900

Английский драматург,
поэт, критик

247

УИЛТОН ДЖОЗЕФ

1722–1803

Английский скульптор,
коллекционер

187 188

**УИСТЛЕР ДЖЕЙМС
ЭББОТ МАКНЕЙЛ**

1834–1903

Американский живописец,
график

22 37 271

**УЛЬРИХ ФОН
ЛИХТЕНШТЕЙН**

1198 — ок. 1276

Немецкий миннезингер

218

**УЛЬРИХ ФОН ДЕМ
ТЮРЛИН**Немецкий писатель второй
половины XIII в.

228

**УОРФ
БЕНДЖАМИН ЛИ**

1897–1941

Американский лингвист,
антрополог, этнограф

117

УОРХОЛ ЭНДИ

1928–1987

Американский живописец
чешского происхождения,
скульптор, дизайнер,
кинорежиссер, издатель
журналов, писатель,
коллекционер, продюсер

303 304 346

УЧЧЕЛЛО ПАОЛО

1397–1475

Итальянский живописец

229

**ФАЙНИНГЕР
ЛАЙОНЕЛ**

1871–1956

Американский живописец,
немец по происхождению

268 300

ФЕОДОРА

Ок. 500–548

Византийская императрица,
супруга императора
Юстиниана I

196

ФИЛД ДЖОН

1782–1837

Ирландский композитор,
пианист, педагог

268

**ФИЛИПП IV
КРАСИВЫЙ**

1268–1314

Король Франции (1285–1314)
из династии Капетингов

223

**ФИЛОН
АЛЕКСАНДРИЙСКИЙ**Ок. 25 г. до н.э. —
после 40 г. н.э.Иудейско-греческий философ,
теолог

207

**ФИЛОНОВ ПАВЕЛ
НИКОЛАЕВИЧ**

1883–1941

Русский живописец, теоретик
искусства

191

ФИШЕР ОТАКАР

1883–1938

Чешский поэт, историк
литературы

327

**ФЛАММАРИОН КАМИЛЬ
НИКОЛА**

1842–1925

Французский астроном

292 293 296

**ФОКИН МИХАИЛ
МИХАЙЛОВИЧ**

1880–1942

Русский балетмейстер,
танцовщик

303

ФОМА АКВИНСКИЙ

1225–1274

Теолог, философ, первый схо-
ластический учитель церкви

208 216

**ФОНВИЗИН АРТУР
ВЛАДИМИРОВИЧ**

1882/1883–1973

Российский живописец,
акварелист

294

ФОНТАНА ЛУЧИО

1899–1968

Итальянский живописец арген-
тинского происхождения,
скульптор, керамист

58

**ФРАГОНАР
ЖАН ОНОРЕ**

1732–1806

Французский живописец,
рисовальщик

53

**ФРАНЦИСК
АССИЗСКИЙ
(собств. Джованни
Бернардони)**

1181/1182–1226

Итальянский монах-проповед-
ник, философ, поэт, основатель
ордена францисканцев, като-
лический святой

222

**ФРИДРИХ I
БАРБАРОССА**

1122–1190

Герцог Швабский, император
Священной Римской империи
с 1152

177

**ФРИДРИХ КАСПАР
ДАВИД**

1774–1840

Немецкий живописец,
пейзажист

146 271

274–276

285 292

ФУКЕ ЖАНОк. 1420 — между
1477 и 1481Французский живописец,
миниатюрист

20 125 189

190

**ФУКО ЖАН БЕРНАР
ЛЕОН**

1819–1868

Французский физик

296

ХАЛС ФРАНС

1581/85–1666

Голландский живописец

32

**ХАРИТОНОВИЧ
ДМИТРИЙ
ЭДУАРДОВИЧ**

Род. 1944

Российский историк, педагог

218

ХАРТУНГ ХАНС

1904–1989

Французский художник, немец
по происхождению

318

ХЕЙЗИНГА ЙОХАН

1872–1945

Нидерландский философ,
историк культуры

218 225 226

ХЁЛЬЦЕЛЬ АДОЛЬФ

1853–1934

Немецкий живописец,
теоретик цвета, педагог

254

ХЕТЦЕЛЬРИН КЛАРА

Ок. 1430 —

после 1476

Немецкая поэтесса

225

**ХИЛЬДЕГАРДА
БИНГЕНСКАЯ**

1098–1179

Немецкий мистик,
натурфилософ, врач,
настоятельница монастыря

68 208 209

290

ХЛОДВИГ I

Ок. 466–511

Король салических франков
(с 481) из династии Меровин-
гов, основатель Франкского
королевства

191

ХОКНИ ДЭВИД

Род. 1937

Английский живописец,
график, сценограф

127

**ХОЛЬБЕЙН СТАРШИЙ
ХАНС**

1465–1524

Немецкий живописец, график

55

ХОФМАН ХАНС

1880–1966

Немецко-американский
живописец, педагог

272

**ЦЕЗАРИЙ
ГЕЙСТЕРБАХСКИЙ**

Ок. 1180 — после

1240

Немецкий монах-цистерциа-
нец, теолог, писатель

195

ЧАПЕК ЙОЗЕФ

1887–1945

Чешский живописец,
график, иллюстратор,
эссеист

91 301 311

312 314

ЧЕНАМИ ДЖОВАННА

См. Арнольфини Джованна

ЧЕННИНИ ЧЕННИНООк. 1370 —
после 1398Итальянский живописец,
теоретик искусства

124 136

ЧИНГИСХАН

Ок. 1162–1227

Монгольский хан,
основатель Монгольского
государства (1206)

184

ЧЮРЛЕНИС**МИКАЛОЮС****КОНСТАНТИНАС**

1875–1911

Литовский живописец,
композитор

260 182

ШАГАЛ МАРК(собств. Мовша
Хацкевич Шагалов)

1887–1985

Французско-русский
живописец, график,
скульптор, витражист,
художник театра;
выходец из России

55 112 310

312 313

ШАДОВ ФРИДРИХ**ВИЛЬГЕЛЬМ ФОН**

1788–1862

Немецкий живописец,
педагог

246

ШАРДЕН**ЖАН-БАТИСТ****СИМЕОН**

1699–1779

Французский живописец

177 331

ШЕВАЛЬЕ ЭТЬЕН

1410–1474

Казначей Карла VII, короля
Франции, меценат

20 125

**ШЕВРЁЛЬ МИШЕЛЬ
ЭЖЕН**

1786–1889

Французский химик,
теоретик цвета

253 254 275

ШЕЛЕР МАКС

1874–1928

Немецкий философ

343

**ШЕЛЛИ ПЕРСИ
БИШИ**

1792–1822

Английский поэт

286

ШЁНБЕРГ АРНОЛЬД

1874–1951

Австрийский композитор

261 267

ШИКАНЕДЕР ЯКУБ

1855–1924

Чешский живописец

271

**ШИЛЛЕР ИОГАНН
КРИСТОФ ФРИДРИХ
ФОН**

1759–1805

Немецкий поэт, драматург,
философ, эстетик

255

ШИМА ЙОЗЕФ

1891–1971

Чешский живописец, график

27 91 173

309

ШКОДА ВЛАДИМИР

Род. 1942

Чешский скульптор, график

294

**ШЛЕГЕЛЬ АВГУСТ
ВИЛЬГЕЛЬМ ФОН**

1767–1845

Немецкий историк литературы,
критик, поэт

258

**ШНОРР ФОН
КАРОЛЬСФЕЛЬД
ЮЛИУС**

1794–1872

Немецкий живописец, график

246

ШОПЕН ФРИДЕРИК

1810–1849

Польский композитор,
пианист

269

ШПАЛА ВАЦЛАВ

1885–1946

Чешский живописец,
график

265 312

ШТУК ФРАНЦ ФОН

1863–1928

Немецкий живописец,
график

34

ШУБЕРТ ФРАНЦ

1797–1828

Австрийский композитор

287

ШУЛЬГОФ ЭРВИН

1894–1942

Чешский композитор,
пианист

261

**ШУМАН РОБЕРТ
АЛЕКСАНДР**

1810–1856

Немецкий композитор

269

**ЩУСЕВ АЛЕКСЕЙ
ВИКТОРОВИЧ**

1873–1949

Российский архитектор,
теоретик архитектуры

98 105 331

ЭДУАРД I

1239–1307

Король Англии (с 1272)
из династии Плантагенетов

223

ЭЙК ЯН ВАН

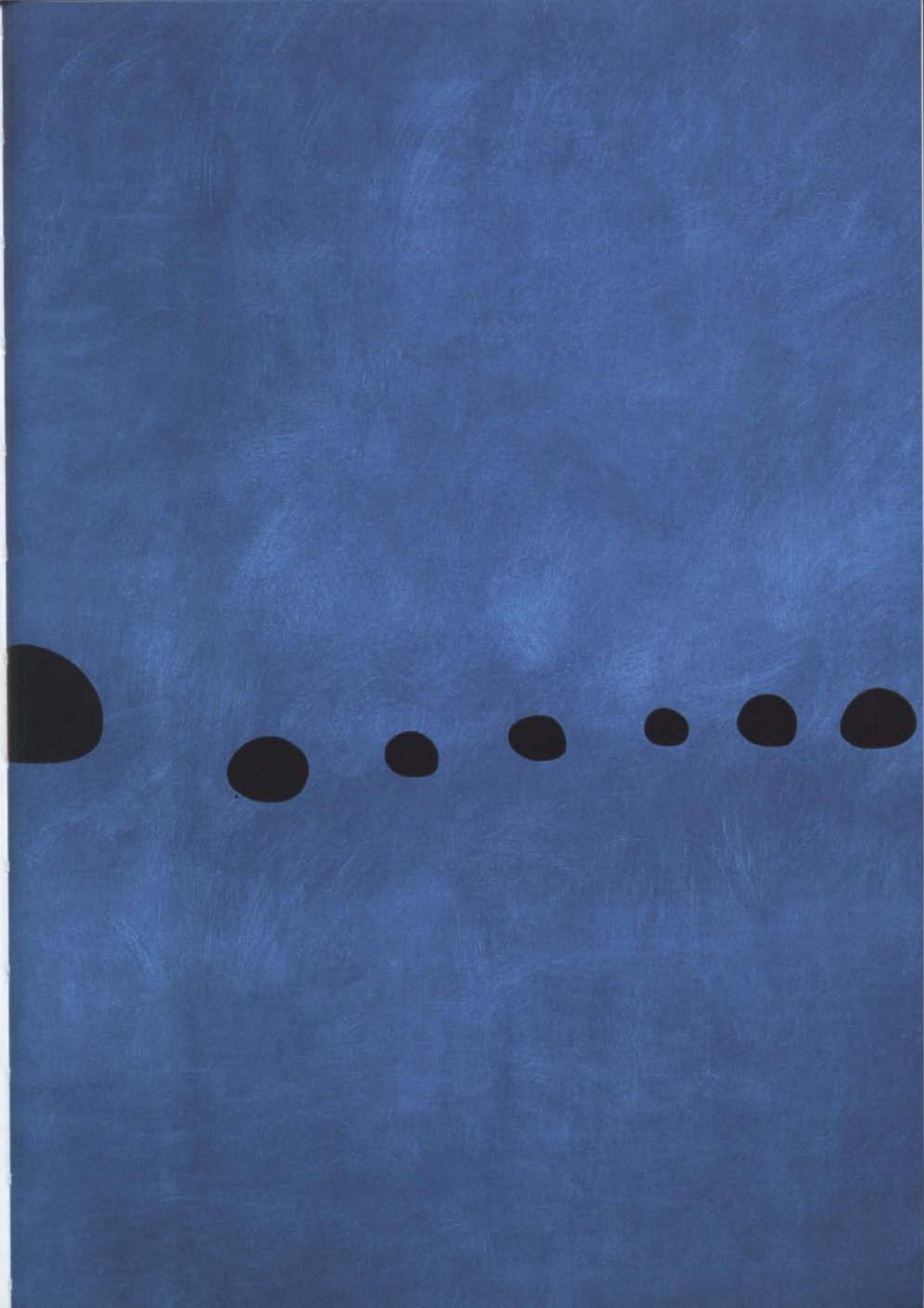
Ок. 1390–1441

Нидерландский живописец

65 71 79 88 91

97 103 186 236

ЭЙНШТЕЙН АЛЬБЕРТ1879–1955
Немецкий физик-теоретик
9**ЭЙСНЕР ПАВЕЛ**1889–1958
Чешский лингвист
327**ЭЛИАДЕ МИРЧА**1907–1986
Румынский антрополог,
мифолог и историк религии
9**ЭЛЛИНГТОН ДЮК**(собств. Эдвард
Кеннеди Эллингтон)
1899–1974
Американский джазовый
музыкант, композитор, пианист
263**ЭЛОИЗА**1101–1162/1163
Ученица, возлюбленная
Пьера Абеляра
216**ЭЛЬ ГРЕКО**(собств. Доменико
Теотокопули)
Ок. 1541–1614
Испанский живописец
57 104**ЭМПЕДОКЛ
ИЗ АКРАГАНТА**487/482–424/423
гг. до н.э.
Древнегреческий философ, врач
43**ЭПИКУР**341–270 гг. до н.э.
Древнегреческий философ
180**ЭРБЕН ОГЮСТ**1882–1960
Французский живописец
308**ЭРХАРДТ ШВАБСКИЙ
МИХАЭЛЬ**1440/1445–1522
Немецкий скульптор, резчик
по дереву
173**ЭРНСТ МАКС**1891–1976
Немецкий живописец, график,
скульптор
40 271**ЮККЕР ГЮНТЕР**Род. 1930
Немецкий скульптор
27**ЮНГ ТОМАС**1773–1829
Английский врач, физик,
астроном, металлург, механик,
египтолог
252 333**ЮСТИНИАН I ВЕЛИКИЙ**482/483–565
Император Византии с 527
98 196**ЯВЛЕНСКИЙ АЛЕКСЕЙ
ГЕОРГИЕВИЧ**1864–1841
Русский живописец
267 268 272
312**ЯНА БАВАРСКАЯ**1356–1386
Супруга чешского короля
Вацлава IV
230**ЯНАЧЕК ЛЕОШ**1854–1928
Чешский композитор
272





СОДЕРЖАНИЕ

7

ОТ АВТОРА

13

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ
ЦВЕТА

15

БЕЛЫЙ

29

ЧЕРНЫЙ

43

ЖЕЛТЫЙ

59

ЗЕЛЕНый

81

КРАСНЫЙ

97

ПУРПУР

107

ЧАСТЬ ВТОРАЯ
СИНИЙ ЦВЕТ

329

ОЛЕГ МАКАРОВ
ПРИКЛЮЧЕНИЕ ЦВЕТА

351

ПРИМЕЧАНИЯ

355

БИБЛИОГРАФИЯ

364

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

385

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

ЯН БАЛЕКА
СИНИЙ
ЦВЕТ ЖИЗНИ И СМЕРТИ
МЕТАФИЗИКА ЦВЕТА

РЕДАКТОРЫ
О.МАКАРОВ, Н.РАКОВА

КОРРЕКТОР
Н.БУЧАРОВА

КОМПЬЮТЕРНЫЙ НАБОР И ПРАВКА
Л.ГУСЕЙНОВА

ПОДГОТОВКА ИЛЛЮСТРАЦИЙ,
КОМПЬЮТЕРНАЯ ВЕРСТКА
Н.КУТЕПОВА

ДИЗАЙНЕР ШРИФТА
В.ЕФИМОВ

ОРГАНИЗАЦИЯ ПЕЧАТНЫХ ПРОЦЕССОВ
М.ПОПОВА

Подписано в печать 06.06.08. Формат 70х100/16. Гарнитура «Pragmatica».
Бум. мелованная 150 г/м². Печать офсетная. Объем 25,5 п.л. Тираж 1200 экз.
Издательский № 51. Заказ № 319.

Отпечатано в **ТИПОГРАФИИ «КЕМ»**
129626 Москва, Графский пер., 9, стр.2

Издательство **ИСКУССТВО-XXI ВЕК**
119002, Москва, пер. Сивцев Вражек, 14, оф. 4
Тел./факс: (495) 241-64-65, e-mail: art21@ropnet.ru, www.iskusstvo21.ru



ISBN 978-5-98051-051-0



9 785980 510510 >

Жанр этой книги необычен. Читателю предлагается очерк истории синего цвета в его уникальности, в бесчисленных сочетаниях с другими цветами и оттенками бытия. Научная и вместе с тем занимательная, работа Яна Балеки — это путешествие во времени и пространстве, во все концы света, по цивилизациям и культурам — от седой древности до наших дней.

Автор задается главными вопросами о природе рассматриваемого явления, естественной и сверхчувственной. Более всего его занимают истоки и причины своеобразной действенности цвета, способного непосредственно, не только виртуально, влиять на общественное поведение людей, а значит, участвовать в человеческой истории, расцвечивая ее будни и праздники. Разгадку исследователь видит в антропоморфной природе синего и других цветов, в их глубокой укорененности в мире — метафизическом и физическом, духовном и естественном, идеальном и реальном.

В красильных цехах, химических лабораториях и мастерских живописцев самородный цвет преобразуется в рукотворный, естественный — в искусственный, предметный — в абстрактный. Множатся носители и оттенки цвета, его возможности — технологические и семиотические.



Человек не только использует и видоизменяет цвета, он производит и совершенствует их. Это особенно обстоятельно показано на материале изобразительного искусства XX века, ставшего настоящим праздником цвета. Здесь, как нигде, обнаруживается его полифоническая природа, его многовекторность. Цвет — это отражение и экспрессия, образ и символ, означаемое и знак, форма и содержание — само существо явлений культуры.