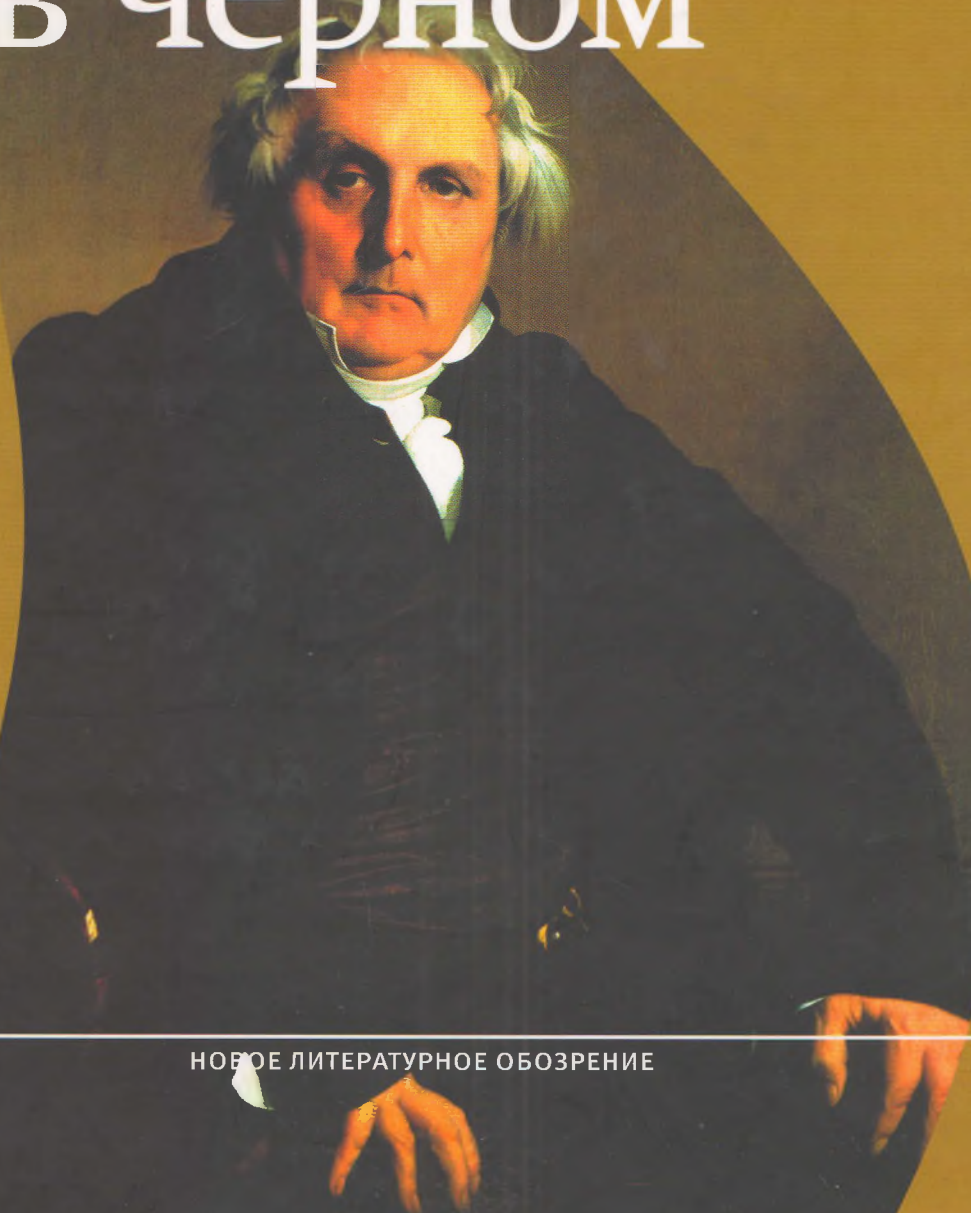


БИБЛИОТЕКА ЖУРНАЛА “ТЕОРИЯ МОДЫ”

ТМ

ДЖОН
ХАРВИ

Люди в черном



НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

JOHN HARVEY

Men in Black

REAKTION BOOKS

1997

ДЖОН ХАРВИ

Люди в черном

НОВОЕ
ЛИТЕРАТУРНОЕ
ОБОЗРЕНИЕ
МОСКВА

2010

УДК 391:316.7

ББК 60.526.2

X20

Составитель серии: *Ольга Вайнштейн*

Редактор серии: *Людмила Алябьева*

Харви Дж.

X20 **Люди в черном** / Пер. с английского Е. Ляминой, Я. Токаревой, Е. Кардаш. — М.: Новое литературное обозрение, 2010. — 304 с.: ил. (Серия «Библиотека журнала «Теория моды»»)

ISBN 978-5-86793-813-0

До XIX века мужчины и женщины одинаково прибегали к ярким цветам в costume, выставляли напоказ кружева, дорогой бархат, тонкие шелка и вышивку, чрезвычайно нарядную обувь, прически, парики и шляпы с украшениями, а в XVIII столетии на равных пользовались пудрой, румянами и прочей косметикой. В XIX веке мужчины отступили в тень, оставив яркость и пестроту женщинам. В историю моды этот «уход» вошел как «великий отказ мужчин». Цвет превратился в орудие гендерной дифференциации, четко отделив «светлых» женщин (согласно представлениям эпохи, подобных ангелам, облаченным в белые одежды) от «темных» мужчин, вынужденных по роду занятий вращаться в большом «нечистом» мире и одетых в черные официальные костюмы. Основываясь на многочисленных примерах из литературы и живописи, Джон Харви рассматривает тип людей (преимущественно мужчин) в черном и анализирует многообразные смыслы, которые приписывались этому многозначному цвету на протяжении веков.

УДК 391:316.7

ББК 60.526.2

© *Men in Black* by John Harvey was first published by Reaktion Books, London, 1995
Copyright © John Harvey, 1995

© Е. Лямина, Я. Токарева, Е. Кардаш, пер. с английского, 2010

© Новое литературное обозрение, 2010

В оформлении переплета использована картина Ж.О.Д. Энгра
«Портрет Бертена Старшего» (1832. Лувр)

Диккенс, Рескин, Бодлер и многие другие
ломали голову над тем, почему же мужчины
в эпоху величайшего процветания и неоспоримого
владычества упорно одевались так,
словно шли на похороны.

Оглавление

Введение. Одежда, цвет и смысл (Пер. Е. Ляминой).....	11
Глава 1. Кого хороним? (Пер. Е. Ляминой).....	25
Глава 2. Черный цвет в истории (Пер. Е. Ляминой).....	43
Глава 3. От «испанского» черного — к «шекспировскому» (Пер. Е. Ляминой)	73
Глава 4. От черного в искусстве — к черному у Диккенса (Пер. Е. Ляминой)	119
Глава 5. Англия — сумрачный дом (Пер. Е. Ляминой, Е. Кардаш).....	157
Глава 6. Мужчины в черном, женщины в белом (Пер. Е. Ляминой)	207
Глава 7. Черный в наши дни (Пер. Я. Токаревой).....	237
Примечания.....	272
Указатель	297

От автора

Я весьма обязан — за критический подход, советы, подсказки и уточнения — тем, кто великодушно согласился прочесть эту книгу на разных стадиях работы над ней и высказать свое суждение: Дэвиду Армитеджу, Питеру Берку, Джону Бернетту, Джону Бире, Дереку Бруэру, Джону Кейджу, Филиппу Коллинсу, Дону Кьюпитту, Грэму Макмастеру, Леони Ормонд, Эйлин Рибейро, Джонатану Райли Смиту, Джерарду Эвансу. Впрочем, что-то новое и поучительное мне дарил каждый разговор с друзьями и знакомыми о темах, обсуждаемых ниже. Особая признательность — моей жене Джульетте Харви, внимательной и строгой читательнице и советчице.

Одежда цвета и статус

Мистер Пинк: Почему нельзя просто взять и выбрать себе цвет?

Джо: Я пробовал — ничего не выходит. Люди обязательно подерутся за право называться мистер Блэк.

Квентин Тарантино. «Бешеные псы»



Ил. 1. Эдгар Дега. Хлопковый рынок, Новый Орлеан. 1872. Холст, масло. По, Музей изящных искусств

Одежда, цвет и смысл

Сияющая белизной груда хлопка нового урожая на длинном невысоком столе (полотно Эдгара Дега «Хлопковый рынок, Новый Орлеан», ил. 1) словно целиком состоит из пронизывающего ее белого света, резко контрастируя с черными фигурами экспертов и потенциальных покупателей. Один из них протягивает другому горсть хлопка таким движением, словно подносит кому-то глубоко им почитаемому кубок с вином, что здесь выглядит несколько странно (впрочем, поза персонажа, который, согнув одну ногу в колене, опирается ступней на стул, не вполне соответствует канону поклонения). На всем пространстве картины разнообразные черные пятна: цилиндры, ботинки, темнота (камин) — ведут диалог с разнообразными же белыми: хлопок, краска на оконных и дверных рамах, бумага, дневной свет (окно). Мир бизнеса у Дега осенен своего рода благодатью: люди и прямоугольные формы спокойно размещены в перспективе полотна, потолок высок, тесноты нет, освещение прозрачно. Мужчины в черных костюмах чувствуют себя точно рыбы в воде; они изучают, оценивают, уверенно и со вкусом пуская в ход свою деловую хватку; а цветной мужчина слева, в черном с головы до ног, прислонившись к подоконнику, оценивающе разглядывает остальных, занятых оценкой товара. Перед нами мир мужчин, мир денег, где ослепительно белое сырье (еще совсем недавно его выращивали на плантациях рабы — родичи облокотившегося на подоконник негра) оказывается предметом торга, еще не превратившись в одежду — в те сверкающие белизной рубашки, которые носят все изображенные мужчины. Особенно она бросается в глаза на служащем в жилетке (справа), сосредоточенно записывающем что-то в бухгалтерскую книгу. (С течением времени тот же материал, износившись и став ветошью, возможно, возродится в качестве бумаги или газеты.) Полотно Дега отражает ценностный статус одежды. Черный цвет мужских костюмов строг, пусть даже сами мужчины и чувствуют себя весьма непринужденно. Он говорит об определенном положении — собственника или наемного служащего, о безличном характере знаний и умений. Мужчины у Дега одеты в черное и потому, что при их статусе так положено, и потому, что они этого статуса добились. Человек в светлом сюртуке, стоящий у дальнего конца стола, явно не из их числа. Это, по-видимому, плантатор: вперив озабоченный взгляд в пространство, он ждет, когда объявят цену на хлопок. Ему принадлежит произведенная продукция; им, в данный момент, — власть.

А вот женщин на картине нет, хотя большая часть лежащего на столе хлопка станет женской одеждой, прежде всего муслиновой. Женщины, соединенные с этими мужчинами браком или родственными узами, будут носить ее в своем мире: дома, в саду или за его пределами (куда они выходят не одни, а в сопровождении). Одетые преимущественно в белое, они под лучами новоорлеанского солнца будут сиять так же, как хлопок на этой картине, если не ярче. Мужчины же носят главным образом черное. Если белый цвет — знак того, что женщины не состоят на службе (если только речь не идет о белом переднике), знак добродетели, более драгоценной, чем самые дорогие сорта муслина, произведенные из лучшего хлопка, то с черным цветом мужской одежды неразрывно связано положение в обществе; он дышит весомостью, важностью, авторитетом.

Спокойная уверенность мужского черного цвета у Дега может показаться странной. Ведь если бы дело происходило в Европе на пятьсот лет раньше, группа мужчин, одетых почти исключительно в черное, наверняка состояла бы из монахов, а на лучезарно-белом столе располагались бы святые дары. Эти мужчины были бы клириками — или плакальщиками. Еще на полтысячи лет раньше они были бы только плакальщиками, а вместо белой груди, очерчиваниями напоминающей человеческое тело, на столе покоились бы облеченные белым саваном бранные останки. Впрочем, тогда персонажи, во-первых, не сидели бы столь непринужденно; во-вторых, среди них находились бы женщины. Это были бы мужчины и женщины в черном, скорбящие вместе. Моя книга посвящена одному гендеру и одному цвету, ибо именно в мужском костюме (по очевидным причинам) использование черных тканей претерпело любопытную метаморфозу — они обрели властный статус. А женщины вплоть до XX столетия носили черное исключительно в знак скорби и траура. Такой повод для черного наряда нужен был даже самым блестящим, богатым и влиятельным женщинам. Особенно интересным мне казался вопрос о том, каким образом мужчины со временем стали пользоваться черным цветом (цветом, который лишен цвета и света, цветом печали, горя, унижения, вины, стыда) не как знаком того, что они нечто утратили или недополучили, но, напротив, как знаком того, чем они обладают, — знаком положения, собственности и власти. Иными словами, избранный мною предмет не ограничивается внешним обликом. Он касается отношений внутри человеческого сообщества, отношений между мужчинами и женщинами, вопроса о том, как наружность людей выражает, если угодно, «темную», подспудную сторону их побуждений. Здесь кроется некая неистребимая загадка, ведь связь между черным цветом и смертью никогда не исчезала полностью. Черный приобретал как функции скучные, обыденные, так и функции элегантности, щегольства, но в том обстоятельстве, что мужчины одевались в черное, неизменно проступала некая мрачная, даже жутковатая составляющая.

Итак, перед вами — работа о значении цвета и одежды. К какому типу значений относится значение одежды? Она, бесспорно, обладает значением — это ясно уже по тому, с какими трудностями столкнется всякий, кто попытается подобрать себе одежду, которая вовсе не имела бы значения. Даже костюм, говорящий: «Мне безразлично, во что я одет» — *говорит* это, а не безмолвствует. Но этот же пример показывает: детали того, как одежда посылает нам свое значение, смысл или сигнал, зачастую остаются без внимания. В самом деле, необязательностью отмечены многие обобщающие суждения о «языке одежды» — например, из книги Элисон Лури с одноименным названием (в целом яркой и тонкой):

Та или иная вещь может надеваться — особенно в тех случаях, когда речь идет о людях с небольшим гардеробом — потому, что она теплая, или не промокает, или потому, что ее удобно накинуть поверх мокрого купальника. Точно так же люди с ограниченным словарным запасом прибегают к выражению «вы знаете» или к прилагательным типа «классный» и «потрясающий»¹.

Уравнивание вербальной и подлинной бедности не кажется ни точным, ни удачным — можно подумать, что человек, попавший под ливень, находится в таком же положении, как и тот, чье хорошее настроение выражается при помощи восклицаний «Классно!» и «Потрясающе!». И хотя Лури по ходу дела роняет: «Если одежда — это язык, то у нее должна быть... своя грамматика», ее попытки эту грамматику выявить выглядят поверхностными и произвольными. Так, по мнению исследовательницы, можно предположить, что «отделка и аксессуары — это прилагательные или наречия», а пряжки на обуви и пуговицы на рукавах пиджака функционируют как «определения в предложении — каковым является костюм в целом». Но если не опознаны глаголы, откуда берется уверенность, что аксессуары — это наречия, а не скобки, придаточные предложения, междометия или знаки препинания? Такой аксессуар, как кокарда или нагрудный знак, зачастую настолько же важен, насколько в предложении важно подлежащее.

Что касается «прилагательных костюма», то цвета в самом деле позвоительно было бы назвать прилагательными. По крайней мере это соотносимо с тем, как мы описываем цвета при помощи слов. Однако Лури сравнивает цвет еще и с тоном и тембром голоса. И это резонно: дело в том, что цвет в одежде — это и не прилагательное, и не тон, ибо если язык одежды и существует, то он совсем не столь прямо соотносится с вербальным языком, то есть, вообще говоря, не может нести значение точно так же, как это делают слова.

Обращаясь к более строгой научной лингвистике одежды, предложенной, например, в труде Ролана Барта «Система моды», мы обнаруживаем, что здесь много внимания уделено именно различиям между тем, как смысл выражается в одежде и как — в языке. Выявляя подлинный язык одежды в текстах

о моде — в сопоставлении с одеждой, которая в этих текстах описывается (и не без игривости выдвигая понятие «вестемы», единицы «вестиментарного кода»), Барт уточняет совершенно разные способы означивания, свойственные одежде и словам. К примеру, перечислив оппозиции, которые придают значение тем или иным предметам туалета (тяжесть — легкость, открытость — закрытость, подчеркнутость — нейтральность), он фиксирует и основное различие:

... в языке все является знаком, нет ничего инертного; все является смыслом, и ничто его не получает. В вестиментарном же коде инертность — это исходный статус объектов, захватываемых значением: юбка существует без всякого значения, до всякого значения, получаемый ею смысл одновременно ослепительно ярок и мимолетен; слово (журнал) завладевает объектами и, *не меняя их материи*, запечатлевает на них смысл, придает им знаковую жизнь; оно может и вновь отнять ее у них, так что смысл нисходит на объект подобно благодати...²

В «Системе моды» Барта интересует в первую очередь широкое, но крайне трудноуловимое — и более всего похожее на нисходящую, а затем исчезающую благодать — значение «модности» (кстати, он специально отмечает, что «в моде черный является полновесным цветом»³). В иных контекстах, по-видимому, можно выявить более устойчивую структуру значений одежды — так обстоит дело с любой униформой, что показал, в частности, Натан Джозеф⁴. При этом ясно: то, что Барт именует «вестиментарным кодом», отличается от большинства кодов «хрупкостью» (термин Барта) своих значений. Умберто Эко для описания того, как одежда передает смысл, предпочитал термин «субкодирование», имея в виду, что значение проступает скорее через конгломерат сигналов и ключей, чем через условленные четкие знаки⁵.

В самом деле, то, как одежда «несет значение», больше похоже не на значения слов, а на ту разновидность значений, которая возникает, когда люди говорят: «Я знаю, о чем вы говорите», — а затем нагромождают поверх сказанного вами свою конструкцию, облеченную в их собственные слова. «Значения» одежды — это нагроможденные на одежду «конструкции». В отличие от вербальных значений, они не поддаются прочтению в буквальном, словарном смысле. Эти значения основаны на восприятии специфических решений-выборов (или отказов от выбора), касающихся материи, цвета, кроя, новизны, но цель такого выбора весьма неоднозначна. К тому же всякое значение одежды либо подтверждается, либо, напротив, ослабляется позой и движениями тела, внутри этой одежды находящегося. В одежде есть неистребимая «многозначность», особенно ощутимая в «значениях» цветов, которые тоже легко прочитать неверно. Пример — красный цвет. Что он выражает: политическую

активность? Сексуальный призыв? Или просто радость, хорошее настроение? А может, злость и раздражение?

Таким образом, исследование того, как одежда функционирует в качестве знака, невозможно без обращения к вопросу о том, как знаки «работают знаками» — а это происходит при помощи не только условленных кодов (красный/зеленый свет на светофоре), но и размытых исторических ассоциаций, бессознательных или полубессознательных жестикуляционных сигналов. Пример кода — разнообразные формы стрелок, указывающих направление (это знак, не имеющий своей противоположности, знака с обратным смыслом), в начертании которых, как правило, сохраняются острия настоящих стрел и копий. А жесты, и произвольные, и непроизвольные, могут прочитываться окружающими как знаки вне зависимости от того, задумывались они как знаки или нет (пример — заливающий лицо румянец). Неуверенность, нервозность, скромное социальное происхождение можно распознать в одежде и в том случае, когда специально указывать на них никто не собирался. В костюме человека комбинации выбранных цветов (каждый из которых обладает множественной неоднозначностью) могут посылать одновременно целый спектр сигналов, в совокупности означающих к примеру: тот, кто эту одежду носит, разбирается в жизни. В самом деле, неопределенности, двусмысленности и экивоки одежды так многочисленны и трудноуловимы, что наука о них должна, вероятно, быть не столько семиотикой, стройной и ясной, сколько наукой о подразумеваемых и противоречивых подтекстах. Специалисты по семиотическому полю (в частности, Сьюзан Кайзер) выделили много уровней коммуникации при помощи одежды, обнаружив на одном из полюсов «сложнейшие типы внешних сигналов — до перенасыщенных неясностью, эмоцией, экспрессией»⁶. Временами хочется, чтобы в нашем распоряжении имела даже не лингвистика, а поэтика одежды.

Возникает вопрос: как при таком разнообразии можно даже заикаться о понимании более широких значений одежды? И однако некоторые основные значения накапливаются, становясь более заметными по мере их вхождения в обычай. Это в особенности касается черного цвета — примечательного, по словам Энн Холландер, «многокомпонентной символикой и оптической мощью»⁷. Этот цвет без цвета кричит во весь голос; он приковывает внимание, даже говоря: «Не глядите на меня! Я сам себя стираю!» «Ассоциации», ему сопутствующие, — это память о тех случаях, по которым он надевался. И действительно, ассоциации, связанные с черным, впечатаны так глубоко и прочно, что он словно бы имеет некое непреходящее значение. Даже Ролан Барт, на время отходя от понимания значения как продукта прямых бинарных оппозиций, пишет, что черный цвет «естественно ассоциируется с формальной одеждой». Это так — но так было не всегда, и в наши дни у черного есть другие смыслы, дающие о себе знать, например, в кожаных куртках. Моды меняются,

и значения тоже; черный цвет с его естественным утрированием в разное время и по-разному использовался для проведения границы между отдельными лицами (группами лиц) и теми, кто не понес утраты: мирянами, католиками, женщинами. В локальных мирах народного костюма черный служит маркером, разделяющим стариков и молодых; состоящих в браке и холостых/незамужних; всех мужчин и мельников (в Моравской Словакии)⁸. Допуская, что значения меняются, мы вступаем в спор с Бартом, полагавшим, что они, словно благодать, исчезают без остатка. Значения меняются, но старые значения с устойчивостью краски или прочностью ткани цепляются за жизнь. Черный цвет не так давно снова вошел в моду, неся на себе смысловые наросты, оставленные минувшими столетиями, и оказался одновременно завораживающим и парадоксальным.

Подводя итог, можно сказать, что значение цвета — это во многом история цвета. Это значение образуется при движении сквозь время, о чем в особенности не следует забывать, рассуждая о черном — цвете-парадоксе (каковым, видимо, и полагается быть цвету, не являющемуся цветом). Дело в том, что черный со временем обнаруживает склонность к двойной игре. Вообще говоря, мода в одежде — это изменения, движение; главное тут — новизна. Предполагается (особенно сейчас), что одежду завтрашнего дня надо носить уже сегодня, а показываться во вчерашнем нельзя в принципе. «Модность» — это всегда момент, точка некоего движения, тогда как более масштабные изменения в одежде (от жесткости к текучести, от шелковых тканей к льняным, от шитья на заказ к готовому платью) сообщают о сдвигах в общественной жизни. При этом мода на черное имеет тенденцию к долговечности: это антимода, она держится прочно, иногда превращаясь в моду на смерть, не желающую расставаться с жизнью. Так что черный может показаться цветом социальной неподвижности, хотя, как я надеюсь показать, подчас его задача — скрывать идущие в глубине социальные изменения и тем самым способствовать им.

Значение одежды рождается из ее движения в истории. В этом убеждает явление, которое теперь принято называть «приобщением к деловому/властному стилю» (англ. *power-dressing*), когда некто, не принадлежащий к группе, которая наделена властью, намеренно одевается так, как с давних пор одевались те, кто в эту группу входит. Здесь в поле нашего зрения попадают интимнейшие и самые могущественные аспекты одежды. Она может, подобно щиту, прикрывать уязвимость частного человека, но бывает и так, что некто, принимая решение носить ту или иную одежду, не столько подбирает себе «чехол», сколько наколдовывает новый облик. Он может всецело отдаться какому-либо чувству (например, скорби), или настроению (веселому, праздничному), или образу (честного бизнесмена с деловой хваткой). Здесь действует некая магия — облачаясь в цвета веселья, любви, набожности, бизнеса, человек словно призывает соответствующих гениев или демонов и отдается им телом и душой. То, что мы на себя надеваем, соверша-

ет за нас внутреннюю работу, и если костюм вообще что-нибудь значит, то прежде всего — для нас, ибо он говорит нам, что мы являемся или можем являться теми, кем стремимся быть. Одежда особенно значима тогда, когда при ее помощи разрешается неуверенность относительно того, кто мы такие или что мы такое. Согласно теории одежды как «коллективного отбора», предложенной Гербертом Блумером и впоследствии доработанной Фредом Дэвисом, мода следует за модой так же, как общественный интерес нащупывает и обрабатывает все новые точки беспокойства⁹. Мы находим себе одежду, одежда находит нас, помогает нам не заблудиться. В одежде мы дома; осязая ее, мы наслаждаемся шорохом, мягкостью, гладкостью, структурой ткани, ее прикосновением к коже, и все эти удовольствия перекрываются удовольствием высшего порядка — от того, что мы наконец слились (или надеемся, что слились) с нашим самым пленительным и мощным «я». Одеваясь, мы словно вступаем в права наследства, где нас может ждать новое «я», которое мы ощущаем как «истинное», раскрывшееся или, скорее, воплотившееся по ходу примерки этих благих вещей.

«Властный стиль» действует исподволь, незаметно и потому способен приобретать зловещий оттенок, что отмечали уже в XIX столетии. Перенимая определенный внешний облик, человек словно бы привносит нечто в собственную душу. В особенности это касается одежды благосостояния и финансовой власти (скажем, черного сюртука с черным галстуком), в самом цвете которой заложены ассоциации с духовной сферой и духовной властью. Одевание очень часто является приобщением к властному стилю, а это стиль по природе своей политический. Он, по-видимому, предполагает облачение в чужую одежду, обычно — в одежду людей, стоящих выше по социальной лестнице, которые, в свою очередь, наносят ответный удар, переодеваясь во что-то новое. Вся теория моды Георга Зиммеля базируется на следующей гипотезе: стоящие ниже подражают тем, кто стоит над ними, а те, в свою очередь, хлопочут о том, чтобы ни на кого не походить, и так (по Зиммелю, на каждом социальном уровне) происходит непрерывная, глобальная игра в догонялки и увертки¹⁰. Поскольку подобный выбор одежды затрагивает фундаментальные основы личности (пожалуй, это один из путей конструирования «субъективности»), то связанная с ним политика — политика не только финансовая и классовая, но и в каком-то смысле духовная.

А также гендерная. Если, как считает Джудит Батлер, гендер — это перформатив, нечто, нами совершаемое¹¹, значит, он есть и то, что мы совершаем, одеваясь тем или иным образом. Не случайно столь притягательным остается переодевание в одежду противоположного пола. Историки костюма давно обратили внимание на то, как варьируется гендер при изменении моральных и материальных условий¹². Зависимость и независимость проявляются прежде всего в движениях, допускаемых той или иной одеждой. Основная функция одежды — «управление противоречивостью» (термин Ф. Дэвиса). Это хорошо

видно по одежде каждого из полов: она в нашем обществе никогда не остается стабильной, но ласково и осторожно заключает в объятия другую половину, имитируя ее и одновременно отмежевываясь от нее. Один из массы мелких примеров: на то время, когда мужчины носили верхнюю одежду с покатыми плечами (сразу вспоминаются солдаты Первой мировой), женщины узурпировали подкладные плечики, подчеркивавшие их изящную талию; когда же мужчины стали использовать подкладные плечи как составную часть брутального стиля, женщины вернулись к округленному силуэту, поскольку эта деталь теперь воспринималась как квадратная, иными словами, мужеподобная¹³.

Цвет — один из важнейших способов выражения гендера. По мнению Л. Иригарей, «никакое воплощение божества, мужчины, женщины не представимо вне цвета»¹⁴. Это верно, но верно и то, что в переломные периоды такие воплощения (их в каком-то смысле творит для нас и за нас одежда) облекаются не столько в цвета яркие и сильные — красный, пурпурный, золотой, сколько в те цвета-парадоксы, которые мы воспринимаем одновременно и как цвета, и как не-цвета (антицвета), — в белый и черный. Так, в бальные залы XIX столетия, на пышные празднества социальной символики и брокерской игры, съезжались — с намерением танцевать парами! — мужчины (в черном) и женщины (большей частью в белом), противостоявшие друг другу и как гендер гендеру и как пол полу. В нашем многоцветном мире, далеко ушедшем от викторианской эпохи, этот контраст еще заметен на свадьбах и свадебных фотографиях.

Слишком близкие параллели — дело неблагодарное. И все же рискнем, в связи с женщинами в белом, напомнить о гендерных исследованиях, посвященных восприятию женственности как отсутствия (так, скажем, поступает Л. Иригарей: свежо и тонко оперируя образами XIX века, она пишет о женском начале как белом ангеле или матери, задрапированной в покрывало)¹⁵. Интенсивные цвета, часто используемые в женской одежде — шафрановый, цикламеновый, лазурный, зеленый, розовый, — могут отражать свободу «личных» чувств, свободу игры и демонстрации себя, которая со временем стала прерогативой женщин. Белый цвет, яркие пятна, а рядом — мужчины в черном. Тут на ум приходит другой комплекс гендерных исследований¹⁶, где в терминах отрицания (прежде всего отрицания женственности) определяется маскулинность. Особенно выразительна здесь индустриальная эпоха, когда отцы покидали дом чаще и на более долгий срок, чем когда бы то ни было прежде. Такие прочтения могут быть тем более продуктивны, если мы примем во внимание и то, как черный (цвет утраты, отрицания; цвет, при помощи которого человек уничтожает свое «я») за те несколько веков, когда его присвоили мужчины, стал знаком ответственности, лежащей на потаенном мужском «я». Речь, по сути, идет об активной роли отрицания в человеческой жизни и жизни общества, в превращении мужчин и женщин в то, «что они есть»¹⁷.

Черный цвет может вносить свою лепту и в отрицание гендерных различий как таковых. Для примера напомним о Жозефине Бейкер или Марлен Дитрих, которые появлялись перед публикой в черных цилиндрах и фраках (то есть мужчина в черном = красивая женщина); о Майкле Джексоне — «андрогиный, не имеющий возраста», он танцует в черном с золотой отделкой костюме; о Мадонне, которая копирует Джексона, надевая черный мужской костюм и монокль. Как замечает Марджори Гарбер, в пространстве театра такие фигуры обыгрывают подсказанное культурой желание: «пусть гендер существует только в репрезентации»¹⁸. Гарбер не рассматривает роль черной одежды в таком театре, хотя эта роль бросается в глаза во многих приводимых ею примерах, буквально крича о том, о чем черный цвет часто сообщает: «Не замечай меня!» — и одновременно: «Смотри на меня. Я показываю тебе то, что не должно видеть. Гендер отрицает, я же отрицаю отрицание. Я — смерть, я — победа над мужским и женским. Я — то, чего нет. Я — не “я” и в то же время “я” в чистом виде. Я — безраздельная власть».

Такой черный цвет — покров для игровой идентичности, которая без него невысказана. Это нагруженная идентичность третьего порядка, обладающая мощной внутренней полярностью. Я вовсе не хочу сказать, что сексуальная полярность есть только в том, кто носит одежду другого пола. Одной из основополагающих в психологии долго была идея о том, что в женственности есть элемент мужского, а в мужском — женственного. Имея в виду Марлен Дитрих и Грету Гарбо (а не их одежду), историк костюма Элизабет Уилсон писала: «Тайна их очарования рождается в том числе и из легчайшего намека на мужественность, мерцающего в самой сердцевине их женственного облика»¹⁹. В одежде каждого гендера есть сексуальная полярность. С точки зрения современного дизайнера Вивьен Вествуд, «полярности действуют во всем, что я делаю, и они очень сильны — это напряжение между мужским и женским (до какой степени женственность проникает в мужскую одежду; насколько в женской одежде дает себя знать маскулинность)»²⁰. Отрицание в гендере не является тотальным, и даже на самой «квадратной» мужской одежде может лежать отблеск женственности: тесьма на манжетах, затянутая в корсет талия или (в наши дни) галстук в цветовой гамме женских блузок и платьев. Такого рода гендерные антитезы словно подключают к одежде каждого гендера некое динамическое электричество.

Впрочем, полярность имеет свои всплески и спады: целью моды не является ни трансцендентность гендера, ни андрогиная одежда. Более того, Джо Паолетти и Клаудиа Б. Кидвелл, проанализировав огромный материал, пришли к выводу, что «не только в полном смысле андрогиной одежды для взрослых мужчин и женщин никогда не существовало, но и вообще самым близким подступом к андрогиности оказывается манера женщин одеваться как мужчины».

На первый взгляд довольно неожиданный, этот тезис, вероятно, справедлив, поскольку отрицание куда важнее для мужской, чем для женской одежды²¹.

Я хорошо понимаю, что, сосредотачиваясь в этой книге на мужской одежде, я даю повод для упреков в отрицании женственности, но ничего не поделаешь: в том, что мужчины сделали с черным цветом, есть какая-то особая тайна. Полное исследование одежды, культуры, цвета и гендера слишком масштабно, чтобы вписаться в рамки одной книги, особенно в свете новых исследований, демонстрирующих, что одежда сама по себе так же сложна, как наша социальная жизнь. Соблазнительно было бы сказать, что одежда делает хитросплетения социальной жизни видимыми, «материализует» их в ткани. А можно, перефразируя Стендаля, заметить, что одежда, подобно живописи, состоит из ставших зримыми ценностей. Мы живем в мире, пронизанном ценностями — гендерными, социальными, политическими, этическими, — и различаем их в нашем стиле жизни. Мы видим их во всей нашей «экипировке», включая одежду. Мы примеряем эти ценности, надеваем их и через их посредство обещаем следовать некоей линии поведения (но держим это обещание не всегда).

Ближайшее значение одежды станет ясно, если мы проследим за тем, как мы (или окружающие) к ней притрагиваемся. Касаясь одежды, мы можем прихорашиваться, вносить завершающий штрих, а можем искать у нее поддержки или комфорта. В отношениях между разными людьми и их одеждой есть неповторимая динамика. К примеру, люди могут развлекаться, снимая с себя одежду (пальто, пиджак, свитер) не ради стриптиза или флирта — но при этом, в конечном счете, определенным образом флиртуя. Что мы с себя снимаем? Что оставляем? Открою ли я другую сторону себя? Одежда заставляет нас строить предположения, играть с требованиями и уступками.

Одежда располагается где-то между системой сигналов и искусством. Будучи искусством, она является и перформансом, ибо участвует как в безобидных, так и в весьма опасных играх. Одетый человек — это роль, которую мы исполняем. Мужчина в черном (и женщина в белом) — целое семейство ролей. По выражению Э. Уилсон, одежда служит «стабилизатором идентичности», а идентичность, которую одежда собой скрепляет, одновременно едина и разделена между многими²². Роль, личина более имперсональна, чем мы, и зачастую как будто бы имеет с нами мало общего. И в самом деле, стоит нам приступить к выбору одежды, как обнаруживается, что мы уже одеты: родителями, школой, местом работы, классом, гендером, расой, вероисповеданием. Мы одеваемся, чтобы примкнуть к тем или иным группам, чтобы уйти от других групп и от прошлого; одеваемся «от противного» — чтобы отмежеваться от типажей, с которыми мы не хотим быть отождествлены. Можно, одеваясь, стареть, можно — молодеть. Можно одеваться старательно, «изо всех сил», можно — кое-как, по принципу осторожного несогласия (*status demurrals*)²³. Вообще, как показал

Н. Джозеф, «люди одеваются в соответствии с требованиями того или иного события»²⁴, хотя этот выбор нередко может быть бессознательным, интуитивным, подсказанным инстинктами. Внутри личины, маски тоже присутствует полярность, как между мужской и женской стихиями, уникальным и общим, формальным и непринужденным. Маска может быть двойной, состоящей из личины и против-личины: таков человек в униформе (впрочем, одежда — это зачастую и есть униформа), который, однако, носит ее не так, как все, или на определенный манер, или с нарочитым отворачиванием. Полярность существует и между нами и нашей одеждой, между личиной и личностью — последняя может быть робкой, гордой, нецельной, абсолютно сокровенной. Ибо, в конце концов, одежда действительно что-то скрывает: в положении облеченного одеждой тела таится «субъективность», неуловимая, ускользающая от точных определений. Она никогда не выдаст всех своих тайн, ведь они — порука в том, что «я» есть «я», даже если некоторые из них недоступны и самому этому «я».

Такой подход, вероятно, грешит пренебрежением к более широкому социальному контексту: много писали о том, что сам феномен моды как быстрых и масштабных изменений в одежде характерен только для западной культуры. В традиционных обществах одежда обставлена массой предписаний и меняется медленно. По-видимому, есть некая связь между мобильностью моды, с одной стороны, и подвижностью и самой структурой общества, его «переплетением» (в текстильном смысле), с другой. В тесных, плотной вязки социальных группах одежда сама по себе будет функционировать как стабилизирующее начало; в школах, армиях, разного рода организациях так и происходит. Но чем реже нити ткани, тем больше изменений в одежде; не случайно, видимо, мода возникла в европейском государстве самого «рыхлого переплетения» — в Бургундском герцогстве, которое было даже не государством, а сцепкой территорий. В нынешнюю, раздробленную на мельчайшие частицы эпоху мода меняется быстрее, чем когда-либо прежде, исходит сразу из многих центров, из субкультур и меньшинств — равно как и из домов высокой моды. Этот сдвиг соблазнительно было бы связать с нарастанием индивидуализма: чем мы индивидуальнее, тем больше выражаем свою индивидуальность в одежде. Но ведь не все люди одеваются сугубо индивидуально, особенно в эпоху массового производства готового платья. Они, скорее, следуют моде, в большей или меньшей степени отдавая себе в этом отчет. И тогда все возрастающую скорость изменений в одежде можно понять не только как итог индивидуального выбора, но и как потребность в слиянии с обществом, еще более настоятельную. Одежда тоже сливается с нами. Ее стиль отражает эмоции и чаяния, траты, верования и формализованные страхи. Стили воздействуют на нас как социальная сила, спланируют нас в армии — моральные, политические, набранные по гендерному принципу, социальные. Черный цвет проделывал все это с особенной наглядностью.

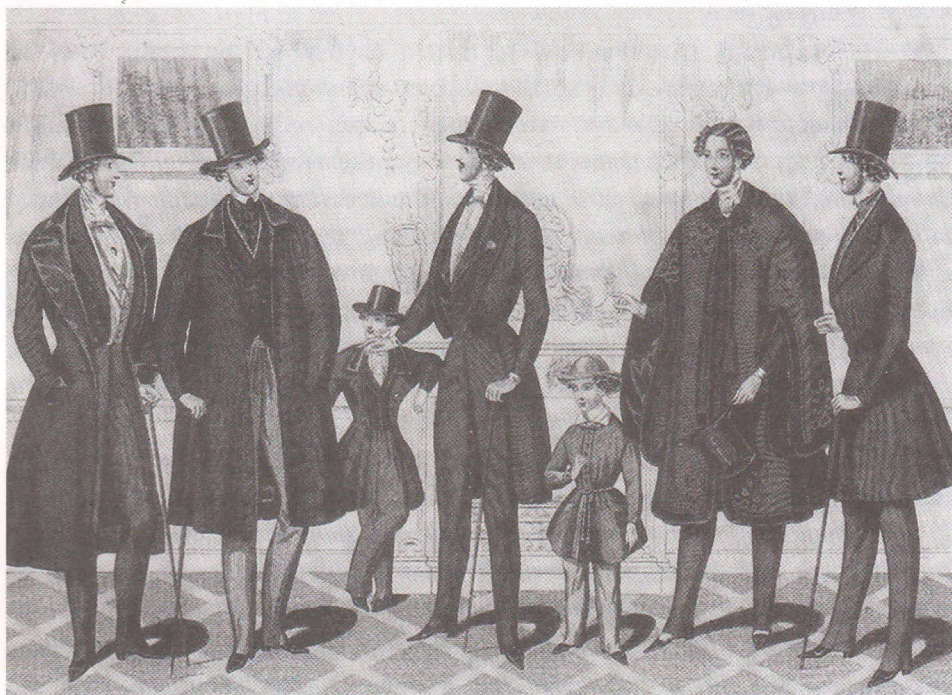
Именно потому, что возникающие вопросы столь масштабны и сложны, я (прежде всего размышляя о XIX столетии) так широко привлекал свидетельства романистов. Ведь их прославленное мастерство состоит как раз в умении распознавать внутренний смысл внешнего облика. Главным окном в ту эпоху для меня были романы Чарльза Диккенса. Это не означает недооценки ближайших источников: модных журналов, прессы, мемуаров денди — их я также стремился учитывать. Но черный цвет XIX века поднимает куда более значительные проблемы, чем те, которыми когда-либо задавалась литература, специально посвященная моде. Именно романисты, такие как Диккенс или Шарлотта Бронте, наиболее тонки и точны и в описании одежды, и в передаче слов, действий, властных амбиций. Они оставили нам не факты, а беллетристику. Ее следует поверять иными свидетельствами, другой беллетристикой, наконец историей, и все же она лучше остальных источников улавливает черты общей духовной политики той эпохи, отражавшиеся как во внешнем, так и во внутреннем облике людей. Я не хочу сказать, что такое было под силу исключительно романистам: дополнительные доказательства можно найти у других литераторов — скажем, у «пророка» Джона Рескина, у поэта Бодлера. Исследователям необходимо все время помнить об одежде: в романах многих периодов (так же как сейчас в кино и на телевидении) она при характеристике героев может играть ключевую роль, волоча за собой шлейф более широких значений.

Ниже речь пойдет об особом типе мироощущения, заявившем о себе лишь в конце XVIII столетия. Согласно ему, Бог — это всецело человеческое изобретение, а Бог-Отец и вовсе не имеет в себе ничего божественного, будучи всего лишь ипостасью наших страхов, ревнивых желаний и предсудительных страстей. Жизнь таких людей, как поэт Уильям Купер, мучившийся ощущением собственной греховности (и, вероятно, из-за этого сошедший с ума), буквально пронизана этой идеей — впрочем, никогда не высказывавшейся открыто. Ее отпечаток угадывается и в меланхолии доктора Джонсона. Годы шли, и, скажем, для Уильяма Блейка стала вполне привычной мысль о том, что Бог-Отец, в которого верует множество людей, это не столько грозный Иегова, сколько Великий Никто, общеупотребительная выдумка, а верующие пользуются ею, чтобы запугивать и истязать друг друга. Начав рассуждать таким образом (что насколько не мешает вере в благого Бога, как показывает пример того же Блейка), человек готов усомниться не в одном собственном сознании, истерзавшем самое себя (что же произошло в (человеческой) истории, что людям так *хочется* причинять себе боль?), но и в глобальных целях, которым в различных обществах служит религия. Эти цели имеют немало общего с социальным принуждением; в них много репрессивного и даже различим оттенок эмоционального, социального и сексуального терроризма. В том же поле действует и политика благочестия — использование жесткой набожности для поддержания порядка

в обществе, испытывающем давление и дискомфорт. На первый взгляд, все это довольно далеко от истории одежды, однако через творчество Диккенса и Шарлотты Бронте красной нитью проходит мысль о том, что черная одежда есть форма проповеди, нескончаемого, несущегося со всех сторон поучения, форма распространения некоего социального и политического евангелия. Для Диккенса и Бронте такие взгляды вполне естественны, ведь тяжелую предварительную работу за них выполнило предшествующее поколение радикальных мыслителей-антиклерикалов. И лишь к чести романистов служит тот факт, что они не столько обдумывали эти идеи, сколько отслеживали их, вглядываясь в одежду людей, их окружавших.

Эта одежда транслировала исторически обоснованное ощущение того, что костюм выражает политическую волю. Он одновременно придает силы тем, кто его носит, и обязывает их к чему-то большему, а кроме того, привлекает к ним внимание других, выражающееся в строго определенной форме. Одежда как бы укрупняет отдельных людей, делает их значительнее, превращает в группу. И потому один человек в черном (белом, синем, хаки) — это потенциальная единица толпы в черном (белом, синем, хаки), что позволяет ему быть более беспощадным и менее человеческим, как и свойственно толпе. Иными словами, одеваясь так же, как многие, можно приобщиться к психологии толпы, не будучи ее частью физически, что делает толпу (группу, элиту, класс, церковь, секту и т.д.) еще более мощной и устрашающей.

В заключительном разделе этой книги, посвященном XX веку, я от «окна» романов перехожу к более динамичной и прихотливо-изменчивой перспективе. За прошедшие со времен Диккенса годы у романа возникли новые горизонты и задачи, а интерпретацией внешнего облика эпохи занялись иные, визуальные искусства, в первую очередь кино и фотография. Кроме того, у XX столетия не было одного «главного» цвета, каким для мужчин в XIX веке был черный. Наш век, скорее, убежденный приверженец многоцветья — даже тогда, когда не гонится за радужной мечтой о себе самом. Но мертвенно-черный цвет отнюдь не умер; напротив, именно в XX веке, перед Второй мировой войной, его темные стороны расцвели особенно пышно. В дальнейшем черный (больше его носят, пожалуй, все-таки женщины) столько раз и так затейливо возвращался в высокую моду, что возникает соблазн назвать его «предельной модой», неизменным огненным рубежом *от кутюр*, которая, перебирая разные оттенки спектра, стимулирует все новые и новые витки моды на черное. «Черный вернулся», прочел я как-то на футболке. Когда все меняется так быстро, одежда утрачивает смысл. Но если мода, как на гвозде, держится на черном цвете, то причина здесь не только в том, что черный — сильно маркированный цвет, но и в том, что он обладает наследством, памятью о том, чем он был и на что претендовал в прошлом. Ища свой путь в жизни, мы на разные лады играем с цветом смерти.



Ил. 2. «Ежемесячный образец мужских мод на январь 1842 года, одобренный лондонскими джентльменами — членами клуба “Сент-Джеймс-стрит”, а также комитетом знаменитейших модных портных Лондона». Раскрашенная вручную гравюра из журнала *The Gentleman's Magazine of Fashion*. Январь 1842

Кого хороним?

Начну с XIX столетия, по двум причинам. Во-первых, в этот период мужчины больше, чем когда-либо прежде, носили черное, а во-вторых, черный цвет их одежды озадачивал — даже одеваясь в черное, они словно бы недоумевали: «Почему это так?» Черный цвет, конечно, функционировал как гендерный код, но смущение вызывал не этот факт, а то обстоятельство, что мужчины все чаще и чаще останавливали свой выбор на одеждах цвета смерти. Альфред де Мюссе называл «траур» их костюмов «ужасным символом»¹. И другие современники приглядывались к новой моде с болезненным любопытством, словно на повседневную одежду неотвратимо напознала тень какой-то мрачной тайны.

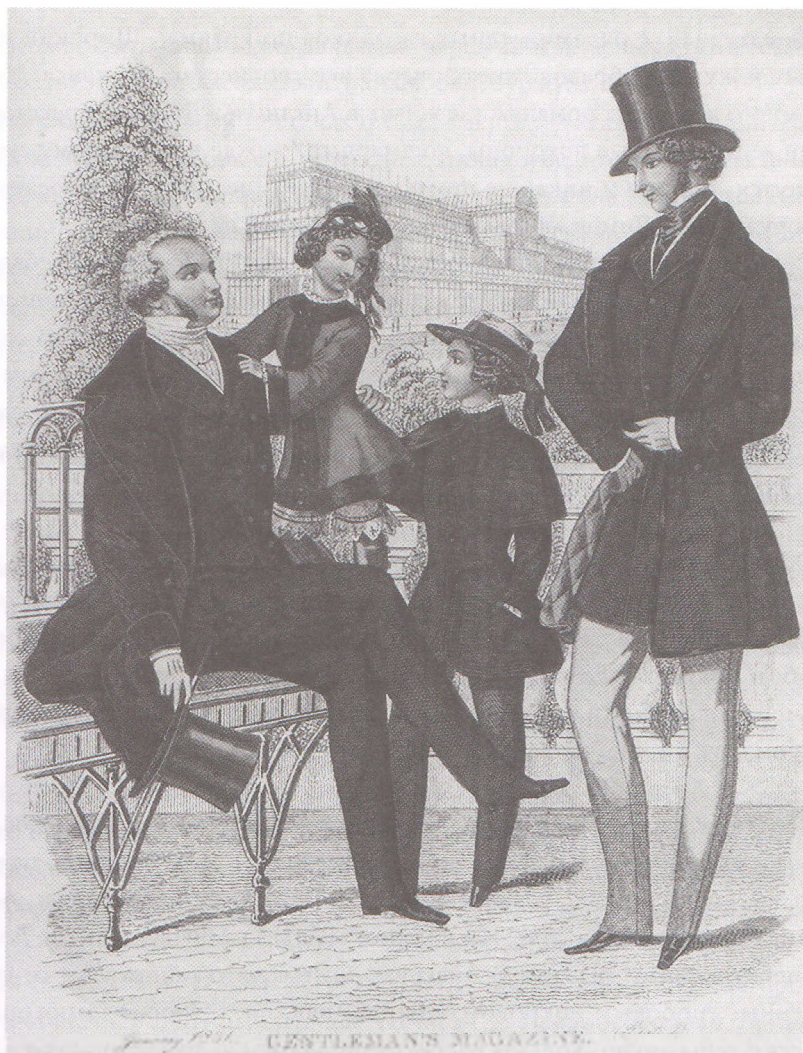
Раньше мужчины, как и женщины, носили разные цвета. В Средние века те, кто мог это себе позволить, одевались ярко и пышно. Даже одежда бедняков, как показывают средневековые миниатюры, была разноцветной — коричневой, зеленой, а головной убор — красным или синим. В эпоху Возрождения существовала определенная мода на черное, однако носили его далеко не все. И в XVIII веке, и в первые два десятилетия XIX-го мужская одежда еще сохраняла полихромность. Но чем дальше, тем суровее и темнее она становилась. Листая модные журналы, легко заметить, как буквально за считанные годы цвет умирает, улечувивается из одной детали туалета за другой. К началу 1830-х «правильный» вечерний фрак, а равно и весь вечерний костюм, обычно был черным (вариант: синим). В первые годы этого десятилетия еще возможны были белые (то есть уже не-цветные) брюки для лета, но прошло несколько лет, и «черные брюки или панталоны сделались непреложным законом». За ними последовал галстук: в 1838 году *The Gentleman's Magazine of Fashion* замечал, что «в хорошем обществе белый галстук был выведен из употребления Георгом IV. общепринятым стал черный галстук». Последним бастионом цвета еще несколько лет оставался жилет, но в мае 1848 года тот же журнал писал: «Жилеты шьются из черного или белого муарового шелка или поплина». Аналогичные изменения в то же время происходили во Франции. *Journal des tailleurs* в 1850 году сообщал, что светский мужской костюм состоит исключительно из «черного сюртука, черных панталон, двух жилетов — белого и черного; черного

галстука и еще одного, белого»; в эссе «О моде» Теофиль Готье сокрушался о том, что мужская одежда стала «такой печальной, тусклой, однообразной»².

Черным было не все. Брюки и жилеты еще могли быть белыми или светлыми, а темно-зеленый, темно-синий и темно-коричневый как цвета сюртуков в одни годы отступали под натиском черного, в другие — ненадолго брали реванш. Но яркие цвета исчезли полностью и безвозвратно, общая гамма была темной, основным цветом — черный. В «Ежемесячном образце мужских мод на январь 1842 года» (ил. 2) попадают темно-синий и коричневый цвета, но в основном одежда на этой картинке черная. На всех джентльменах есть какие-то черные вещи, а на господине в центре — черная шляпа, черный сюртук, черные брюки и черные башмаки. Завсегдатай оперы слева от него одет в «оперное пальто» из роскошной парчи, но оно целиком черное, как шляпа, и брюки, и ботинки. Сужение цветового диапазона хорошо заметно при сравнении нарядной одежды тех лет с одеждой маскарадной, в которой ездили на костюмированные балы. Последняя состояла из предметов, которые носят в других странах или принадлежат другим эпохам. Как показывает иллюстративный материал, эта одежда была многоцветной, что, собственно, и придавало ей статус маскарадной. В остальном же использование цвета было допустимо только для военных, прежде всего в парадной форме, которая таким образом становилась серьезным вариантом «забавного» костюма.

Джентльмены с модной картинки 1842 года — люди викторианской эпохи, но более по хронологическому признаку (королева Виктория взошла на престол в 1837 году). В остальном же эти молодые светские львы с кукольно-красивыми лицами имеют мало общего с позднейшим, мрачным викторианством. Гламур всегда акцентирует юность и свежесть, тем не менее даже в модной иллюстрации скоро дал себя знать новый дух суровости и жесткой непогрешимости — визитная карточка викторианской эпохи. Такой типаж запечатлела модная картинка 1851 года (ил. 3): сидящий на скамейке джентльмен, в соответствии с требованиями жанра, молодежав, губы его румяны, но в глаза бросается его тяжелый подбородок, седые бакенбарды и сильно побелевшие волосы. Не очень ясно, кем он приходится девочке и мальчику: отцы запросто могли выглядеть как деды. Вся его фигура пронизана той оцепенелой, негибкой вертикальностью, той замкнутостью и отрешенностью, которыми наделял многих своих персонажей Диккенс (художник попытался придать этим чертам оттенок франтовства). Юный господин справа тоже одет в черное (и таким его костюм останется на протяжении всей его жизни). На заднем плане — идет, напомним, 1851 год — Хрустальный дворец в Гайд-парке.

Перед нами чрезвычайно значимый сдвиг. Мужчины стремились носить нечто вроде элегантного траура, вследствие чего XIX столетие выглядело как похоронная процессия. Таким его видели писатели-современники. Бодлер



Ил. 3. Модная картинка (раскрашенная вручную гравюра)
из журнала *The Gentleman's Magazine of Fashion*. Январь 1851

писал о сюртуках: «Не есть ли это неизбежная униформа нашего страдающего столетия? Узкий и черный, он облакает нас, как знак вечного траура. Все мы словно хороним кого-то»³. «Мы все одеты в черное, будто люди, которых постигла утрата», — свидетельствовал Бальзак⁴. Ту же мысль независимо от него высказал Диккенс, затем распространив это сравнение на здания и даже города. Приехавший в Лондон Пип («Большие надежды», 1860–1861) замечает, что гостиница «Подворье Барнарда» облачена «в траурные лохмотья из дыма и копоти», а мистер Джеггерс, одетый в черное, с черной щетиной на подбородке, восседает в кресле с высокой спинкой; оно, «точно гроб», обито «жесткой

черной материей, с рядами медных гвоздиков по краям»⁵. Широкий шлейф сильных и жутких образов тянется через все творчество Диккенса. Их особенно много в поздних романах, где жизнь в Англии и в Лондоне предстает как сплошные призрачные похороны, кошмарные прежде всего потому, что они все тянутся, тянутся и никак не придут к концу. Дневной свет, просачиваясь в контору мистера Домби, оставляет «черный осадок на стеклах»⁶.

Понятно, что настоящие похороны, будучи центром этого погребального мира, неотступно занимали воображение Диккенса. Их ужас — в кропотливой разработанности траурной церемонии, отнюдь не самого лучшего способа встречи со смертью. Сцена похорон сестры Пипа пронизана энергичным и живым возмущением: автор опирается на весьма смелый образ, что позволяет ему несколькими штрихами воссоздать гнетущую атмосферу. В голосе рассказчика звучат упрямство и отчаяние:

Останки моей бедной сестры уже вынесли из дому через кухонную дверь, и так как похоронный церемониал требовал, чтобы шесть человек, несущих гроб, задыхались под отвратительной попоной из черного бархата с белой каймой, все это сооружение смахивало на неуклюжее слепое чудовище о двенадцати человеческих ногах, еле ползущее вперед под присмотром двух погонщиков — форейтора и плотника.

Все вокруг осенено мрачным юмором, прикрыто гробовой пеленой, даже быстрое и шумное новое изобретение — железная дорога, несмотря на угольную пыль, дым и копоть, казалось бы, являлась одной из наименее унылых черт викторианской Англии. Но в цикле «Разъезд Магби» (*Mugby Junction*, 1866) перед нашими глазами — «нагруженные чем-то таинственным поезда, облеченные гробовым покровом; как длинная, потусторонняя похоронная процессия, они плавно скользят вперед, с виноватым видом устремляясь прочь от света немногочисленных фонарей, как если бы их груз уже был доставлен к некоей загадочной и противозаконной цели»⁷.

И Бодлеру, и Диккенсу их век казался «страдающим». Такое совпадение позволяет спросить: от чего же страдало XIX столетие? По кому носило траур?

Бодлер предлагал политическое объяснение: «Заметьте, что черный сюртук и черный фрак могут похвалиться не одной политической красотой — выражением универсального равенства, но и очарованием поэтическим, выражением души общества». На его взгляд, черный фрак — униформа демократического духа, всего, что имеет отношение к демократической буржуазности. «Ливрея скорби, общая всем, есть доказательство равенства», — писал он. Демократия убила драгоценную индивидуальность, и потому демократическое

бытие может быть лишь «нескончаемой чередой безгласных статистов — статистов от похоронного дела, политики, любви, буржуазии»⁸.

Для Бодлера черный цвет, как и сама смерть, — великий уравниватель. Соотнесение черной одежды с демократией вполне убедительно: достаточно помимо Франции вспомнить об Америке XIX столетия, где черный тоже носили очень широко. В Соединенных Штатах он был настолько общеупотребителен, что Диккенса, появившегося перед тамошней публикой в светлых брюках, цветном жилете и блестящих черных башмаках, сочли одетым кричаще-безвкусно. В 1842 году *St Louis People's Organ* укоризненно писала: «На нем был черный фрак <...> атласный жилет веселеньких пестрых цветов, светлые панталоны и сверх всякой меры начищенные ботинки <...> В целом наружность его отдавала фатовством и нарочитым лоском <...> На наш американский вкус это выглядело именно так, особенно на фоне присутствовавших там джентльменов, в большинстве своем одетых в черное»⁹. Но черный цвет был модным и в Англии, где демократическая линия была, мягко говоря, куда менее сильной. Политические резоны движения к черному неоднозначны.

В каком отношении эта перемена была политической? Дж.К. Флюгель, размышляя в работе «Психология одежды» о причинах «великого мужского отказа», усматривал их в «великих социальных сдвигах Французской революции»:

Неудивительно <...> что великолепие и изящество костюма, так хорошо отражавшее идеалы Старого порядка, было отвратительно для новых общественных устремлений и чаяний, которые нашли выражение в революции¹⁰.

Он показывает, что эти устремления и чаяния несли с собой простоту и единообразие в области одежды. Отчасти это верно. Ученый, однако, не объясняет, почему же такие устремления и чаяния привели к темноте и черноте; между тем это вовсе не такое уж естественное следствие, даже если допустить, что силы, перевернувшие общество вверх дном, должны быть суровыми и мрачными. К тому же и сами перемены не сводились к исчезновению роскоши по мере того, как учащался ляг гильотины. Мода на неброскость, как и мода на темное и черное, на самом деле сложилась не в революционной Франции. Обе они сформировались в Англии и уже оттуда разошлись повсеместно. Неброский скромный стиль возник не столько из социальной низелировки, сколько из практических запросов английских мелкопоместных дворян, которые путешествовали не в экипажах, а верхом. Что же касается черного цвета, то первым предметом мужской одежды, который стал черным, был не дневной сюртук буржуа-демократов, но смокинг — вечерняя экипировка высшего общества.

Смокинг — символ свершившейся перемены, ибо до начала XIX века мужской вечерний костюм свободно варьировался и мог быть разных цветов. В конце 1810-х годов стало элегантно по вечерам появляться в черном, и с тех пор черный закрепился в вечерней одежде навсегда. Правда, в XX веке к ужину иногда выходили в белом фраке, но черный все равно доминировал. Сегодняшние смокинги по сути мало чем отличаются от тех, что были в обиходе 185 лет назад. Это была мода в первую очередь для джентльменов; ее пропагандировал, в частности, Эдвард Бульвер-Литтон, барон Литтон, автор романа «Пелэм, или Приключения джентльмена». Для Пелэма существует один-единственный цвет. «Мне не понравился синий фрак, в котором ты был, когда мы виделись в последний раз, — наставительно пишет ему матушка, — тебе лучше всего в черном, и это очень лестно для тебя, так как черный к лицу только тем, кто *distingué* по своей наружности». Одеваясь к вечеру в Челтенхэме, Пелэм говорит слуге:

Не доставайте эту цепочку, Бедос — я надену черный фрак, жилет и брюки. Как можно тщательнее распрямите мне волосы и всему облику, *tout ensemble*, придайте оттенок изящной небрежности.

Тем, кому «небрежность» покажется неожиданным элементом вечерней элегантности, имеет смысл обратиться к максиме VII из 22 заповедей об одежде, сформулированных Пелэмом:

Стараясь добиться благосклонности вашей возлюбленной, допускайте известное неряшество в туалете; стремясь упрочить ее благосклонность, проявляйте о нем особую заботу: первое есть признак страстности в любовном чувстве, второе — внимания к его предмету.

Кроме того, черный для Пелэма — цвет романтический (или Романтический), а также цвет утонченности. В любое время суток он остается мужчиной в черном или темном. Надевая утром драгоценности, он замечает: «Цепочку и кольцо я открыл всеобщему обозрению, еще подчеркнув их одеждой темного цвета, которой никогда не изменял». Пелэм, появляющийся, как и его автор, в черном, угрюм — но угрюм элегантно, даже франтовски: неудивительно, что роман стал международным бестселлером и внес значительную лепту в продвижение подобной моды. В черном цвете нарядов Пелэма демократизма очень мало; это, так сказать, черный изысканный, *distingué*. Впрочем, он ассоциируется и с праздной меланхолией романтического героя: поза посетителя кладбища, тайна в прошлом, разбитое сердце, смерть как излюбленный символ — и все это приправлено широко популярным в те годы изящным гамлетизмом¹¹.

Мода на романтическую меланхолию миновала, но вечерний костюм остался черным, так что объяснив, откуда взялась мода, мы еще не объясняем, как она удержалась. Между тем вопрос именно в устойчивости, которую тогда выказал черный: мода на черное может приходить и уходить, но около 1820 года этот цвет пришел — и не ушел. Возвращаясь к Бульвер-Литтону и черному смокингу, следует принять во внимание то довольно значимое обстоятельство, что автор «Пелэма» — денди: ведь подчеркнуто простой, а затем и темный стиль проник в модный обиход не столько через скрип тащившихся к эшафоту повозок с осужденными на казнь, сколько через уверенные шаги фланирующих денди.

Бульвер-Литтона (или, скорее, его Пелэма) Карлейль вывел в романе-памфлете *Sartor Resartus* под маской «Жреца, наставляющего в таинствах, сиречь Мистагога, главного Учителя и Проповедника» «Дендиозной Секты»¹². Слово «денди» сейчас может вызывать ассоциации с чем-то ярким и пижонским, но они неверны. Роскошно и многоцветно одевались щеголи и, чуть позже, франты XVIII века, денди же стали творцами нарядности сдержанной, неброской. Первым денди был Бо (Beau — Красавчик) Браммелл (хотя само наименование «денди» было применено к нему уже после заката его славы). Смысл его жизни состоял в элегантности: фраки он заказывал у одного портного, жилеты у другого, брюки у третьего. Из его биографии чаще всего вспоминают одну деталь — ежеутреннее завязывание галстука. Взгляду зашедшего гостя представляла грудa чуть смятых галстуков на полу; лакей пояснял: «А это, сэр, наши неудачи»¹³. При этом одежда Браммелла была проста: выдержанные в скромном стиле брюки, жилет да сюртук, но безупречного кроя и из лучшей материи. Крой как таковой, облегающий, четкий и нарядный, для денди приобретает исключительное значение, в соответствии с максимой XIV Пелэма: «В манере одеваться самое изысканное — изящная опрятность».

По вечерам Браммелл обычно появлялся в черном жилете и обтягивающих черных панталонах. Гравюры того времени запечатлели резкость его силуэта, очерченного настолько идеально, что в нем проступает что-то дьявольское (ил. 4)¹⁴. Следуя советам Браммелла, его друг принц-регент вечером одевался в черное, и эта формирующая моду дружба возвращает нас к вопросу о политике одежды. Ибо Браммелл, зеркало моды и самого регента, и всей эпохи Регентства, не имел в себе и капли голубой крови. Его дед занимался торговлей (для — полной ясности тут нет — находился в услужении), отец был кем-то вроде чиновника, а сам Браммелл, истый денди, отнюдь не исповедовал снобизм. Одному джентльмену, который, встретив его в свете, сказал: «Я голосую за изгнание из хорошего общества всех втершихся туда лавочников и слуг», он ответил — холодно, на равных и, безусловно, сумев одернуть обидчика: «Мой отец был слугой высшего разряда и всю жизнь пробыл у одного господина»¹⁵.



Ил. 4. Бо Браммелл, ведущий увлекательный разговор с герцогиней Ратлендской.
Фрагмент раскрашенной вручную гравюры
«Зарисовка бала в клубе Almack's». 1815

Реплика Браммелла подкрепляла то, о чем свидетельствовал его костюм: изящество, элегантность, безупречность вкуса, равно доступные как неаристократу, так и аристократу. Это был стиль отчетливо неброский, стиль безукоризненно-го самоуважения, которое никак не связано с общественным статусом. Браммелл никогда не подражал аристократам — наоборот, аристократы, и в их числе сам принц, склоняли перед ним голову, стремясь ему подражать.

Хотя в дневные часы сам Браммелл черного не носил, он неизменно воздерживался от любых ярких цветов, а его последователи — лорд Элванли или Хьюз «Золотой Бал» — куда более истово придерживались черного фрака

и черных брюк, как две капли воды походя на современных владельцев похоронных бюро. Черный дендистский стиль так прижился, что был подхвачен во Франции. Журнал *Revue des deux mondes* называл роман Бульвер-Литтона «настойливой книгой совершеннейшего и чистейшего дендизма». В портрете Луи-Огюста Швитера (позднее он получил баронский титул), написанном Э. Делакруа в 1826 году (ил. 5), примечательно слияние строгого дендистского стиля и модной меланхолии. Портрет отразил восхищение Делакруа творчеством английского художника-портретиста сэра Томаса Лоуренса, его умением запечатлеть наряду с веселостью «меланхолию в ее тончайших оттенках»¹⁶. Денди более ярких цветов, такие как граф Д'Орсэ с его небесно-голубым галстуком и бледно-желтыми перчатками, появятся позже, но и Д'Орсэ с возрастом стал надевать (к величайшему одобрению Джейн Карлейль) «черный атласный галстук, коричневый вельветовый жилет, коричневое пальто [более темного оттенка] и почти черные брюки». Дендизм упорно возвращался к черному, впрочем, слегка его варьируя: так, юный Дизраэли носил «черный бархатный фрак с кружевными манжетами и черные чулки с красными стрелками [разновидность вышитого узора]»¹⁷. Рисуя портрет престарелого денди — пожилого мистера Тарвидропа («Холодный дом»), Диккенс не оживляет это изображение ни единым цветным мазком. Одежда героя темная, а вся его элегантность заключается в чопорных манерах¹⁸.

Итак, денди — это тот, благодаря кому в первые десятилетия XIX века простая, темная и особенно черная одежда входит в моду. В 1838 году парижская газета *Le Dandy* рекомендовала «английский черный» цвет как «самый носимый», замечая далее, что «черный английский сюртук с шелковыми пуговицами безусловно необходим для парадного костюма [*grande tenue*]»¹⁹. Вполне естественно было бы усмотреть связь между строгим стилем денди и сдержанным, мрачноватым стилем коммерсантов, среднего класса, «буржуазных демократов», в эти годы переживавших несомненный расцвет, — хотя бы потому, что английское торговое сословие на протяжении двух столетий отличалось преданностью протестантизму, диссидентству, иногда — кальвинизму (к торговле, между прочим, был по происхождению причастен и Браммелл). При этом любая параллель между денди и деловым человеком будет косвенной и размытой. Дендистский стиль, не являясь буржуазным (денди по определению бездельник), тем не менее декларирует, что ни в Англии, ни в Америке уже не прослывешь элегантным, преподнося себя как аристократа. Этот стиль уходит от пышности, однако остается формой демонстрации себя: он по-прежнему подчеркивает состоятельность, но более тонкими способами — через качество материи, заметное лишь вблизи, и тщательность кроя и пошива (впрочем, на полотне Делакруа герой не до такой степени затянут в свой костюм, как Браммелл). Хотя дендистский стиль далек от претензий на положение в обществе,



Ил. 5. Эжен Делакруа. Портрет Луи-Огюста Швитера. 1826.
Холст, масло. Лондон, Национальная галерея

в нем все-таки сильнее выражены самоуверенность и некие притязания, нежели примиряющее начало. Он утверждает: эквивалентом высокого общественного статуса является личность, умение «быть джентльменом». Это понятие, допускающее множество толкований, с течением времени все решительнее отрывается от прямой связи с деньгами и родовитостью. Максима XVI из кодекса Пелэма гласит: «Одевайтесь так, чтобы о вас говорили не: “Как он хорошо одет!”, но: “Какой джентльмен!”». Умение выглядеть по-джентльменски — это внешнее проявление почтенных и не сводимых к статусу и рангу качеств (впрочем, полностью сословный момент не исчезает). Именно оно дает Пелэму

значимый перевес в стычках с расфуфыренными баронетами и виконтами. В романах Диккенса и Теккерея понятие «джентльмен» освобождается уже и от привязки к одежде и общественному положению и означает безупречное скромное достоинство, которым в принципе может обладать каждый. Дендистский стиль оказывается оперированием модой, где вы выигрываете, предвосхищая шаги соперника; он развивает, если угодно, своеобразную разновидность буржуазного шика, подразумевающую победу над буржуа на его же поле. По-видимому, этот стиль также показывает, что выдвигающаяся на авансцену фигура мрачного, педантичного бизнесмена-протестанта (в Англии — зачастую происходящего из диссидентской семьи) плавно становится все более значимой для самосознания людей модных и светских. Его суровая, строгая одежда усваивается этим миром, преобразуясь в одежду для развлечения, в новый стиль демонстрации себя.

Однако развлечение это довольно холодное, да и в любовании собой ненамного больше эмоций. В бесплодной и словно бы прозрачной личности Браммелла, как и вообще в дендизме, явно ощутимы нарциссизм и мужское кокетство; в сравнении со щеголем XVIII столетия денди холоден как лед. Прославленные денди были известны вовсе не любовными похождениями. Знакомцы Браммелла «не знали за ним ничего такого, что принято именовать связью, интрижкой [*liaison*]». Граф д'Орсэ, конечно, немало шокировал светское общество, живя одновременно с лордом и леди Блессингтон, но при всем том он был довольно безобидным в сексуальном отношении персонажем. По словам романистки Камиллы Тулмин, в нем был «оттенок женоподобности, весьма отличный от той женственной нежности, которая добавляет столько очарования мужскому великолепию»²⁰. Браммелла, Бульвер-Литтона и Дизраэли женоподобными не считали, но прочие денди такую репутацию имели: личность денди была сексуально двусмысленна, и обе его разновидности, черно-белая и цветная, в конце столетия окажутся востребованными денди-эстетам, в первую очередь Оскаром Уайльдом. Итак, ранних денди можно считать пионерами гендера. Они обживали идентичность, озадачивавшую современников одновременным привкусом мужского и женского. Эта идентичность оставалась размытой по отношению к женщинам, а в таких фигурах, как Браммелл, — и по отношению к сексуальности вообще. Денди были верны строгой, не терпящей лишнего эстетике, и если их стиль действительно уходит корнями в склонность английского среднего класса к аскетической суровости, то свою связь с ней он безусловно сохранил, пусть во вполне светской форме. Важной чертой облика Браммелла была его приверженность интимной гигиене и тщательному мытью²¹, которая предвосхищает позднейшую, уже викторианскую одержимость оттертой до блеска чистотой. Да и стиль одежды, им введенный, предполагает затянутость, даже зажатость. В стареющем мистере Тарвидропе Диккенс

подчеркивает крайнюю чопорность, напряженность, неестественность и те физические страдания, на которые его обрекает суетное следование моде:

Телеса его были сдавлены, вдавлены, выдавлены, придавлены корсетом, насколько хватало сил терпеть. <...> Весь перетянутый, он кланялся мне с такой натугой, что я боялась, как бы у него глаза не лопнули.

«Он носил тросточку, носил монокль, носил табакерку, носил перстни, носил белые манжеты, носил все, что можно было носить, но ничто в нем самом не носило отпечатка естественности», — замечает автор²². Представляя денди в карикатурном облике фанатических адептов ложной веры, Карлейль, что вполне предсказуемо, описывает их как секту мрачных аскетов («легко различим <...> некоторый оттенок манихейства»), в чем-то сравнимых с пребывающими в посте и молитве афонскими монахами. Поразителен этот элемент строгости в религии, которая, согласно Карлейлю, есть чистое тщеславие: по-видимому, именно этот странный пыл «Британского Денди» в первую очередь и послужил для Карлейля толчком к написанию *Sartor Resartus*, великой пародии на метафизику Одежды²³.

Неудивительна популярность дендизма, обыгрывавшего дисциплину и самодисциплину, в военной среде. Браммелл в свое время был военным — сначала корнетом, затем капитаном в 10-м гусарском полку. Сам он пороху не нюхал, однако те, кто регулярно смотрел смерти в глаза, усвоили дендистскую элегантность как признак отваги. Веллингтон слыл денди, а в день битвы при Ватерлоо на нем был белый галстук, панталоны из лосиной кожи и большая треугольная шляпа русского образца. В свою очередь, ему пришлось однажды выговаривать офицерам гвардейского гренадерского полка за то, что в плохую погоду они поскакали в атаку, раскрыв над собой зонтики²⁴.

Буржуазная суровость, косвенным образом повлиявшая на моду в дендистской среде, оказывала и прямое влияние, к денди отношения не имевшее. Помимо революции во Франции свершилась еще одна грандиозная революция, которая не могла обойти моду стороной, — Революция Индустриальная. Семьи, обязанные своим процветанием мануфактурам на севере Англии, с давних пор имели репутацию здравомыслящих, расчетливых, трудолюбивых; они часто исповедовали нонконформизм, приобретали в диссидентских учебных заведениях познания в механике и прикладной математике (в частных школах на эти дисциплины посматривали свысока, но без них никакие промышленные изобретения не были бы возможны). Евангельская вера этих семейств действительно могла отличаться суровостью, как и убеждения «несгибаемого кальвиниста» из Бирмингема, едко высмеянного Кольриджем. Объект его сатиры — «высокий обтрепанный человек», который «мог бы послужить отличной лопатой в литейном цехе»: у него черная щетина, черные волосы, черная одежда, а на лице —



Ил. 6. Фредерик Барнард. Иллюстрация к роману «Холодный дом» в издании Household Edition. 1871–1879. Гравюра на дереве

«перпендикулярные морщины», такие глубокие, что казалось, будто «кто-то глядит на меня сквозь старый рашпер, весь состоящий из копоты, жира и железа!»²⁵ Тон Кольриджа безудержно агрессивен — но так, вероятно, воспринималась фигура бирмингемского делового человека. В начале XIX века эти семейства одно за другим переезжали в Лондон, где, сохраняя прежний, размеренный и угрюмый, образ жизни, постепенно обретали уверенность в своих деньгах и в себе как сословии, что давало им в руки орудие влияния на моду.

К середине столетия Промышленность, несомненно, оделась в черное. Это отчетливо видно по сюжетной линии «Холодного дома», сталкивающей сэра Лестера Дедлока, аристократа-землевладельца классического образца с родословной, восходящей к временам Вильгельма-Завоевателя, и мистера Раунсуэлла, фабриканта железных изделий. Для Диккенса этот промышленник — воплощение новой аристократии, оттесняющей Дедлоков на обочину. Автор демонстрирует это на примере «избирательного переворота»: Раунсуэлл выдвигает своего кандидата от «гнилого местечка», и он берет верх над кандидатом сэра Лестера. Раунсуэлл — не кальвинист (он сын домоправительницы Дедлока), но он «одет в черное», тогда как сэр Лестер, вельможа старинного стиля, носит синий фрак. На иллюстрации Фредерика Барнарда к роману (ил. 6) Раунсуэлл облачен не только в черный сюртук и брюки — даже галстук на нем совершенно черный, что вкупе с его черными бакенбардами создает

зрелище одной сплошной черноты, лишенной малейшего проблеска светлой сорочки. Неброский черный костюм он носит у себя на севере, в черном появляется и в самых торжественных случаях. Его приверженность черному — знак уважения к себе²⁶.

В середине XIX века черный цвет играет роль униформы как в большом свете, так и среди процветающих промышленников — на курортах, в столице и в северных городках. Он становится всеобщей модой. Детектив мистер Бакет, герой того же романа, тоже ходит в черном. На первый план выступает вопрос, стоящий за феноменом дендизма: почему достигший расцвета средний класс носил черное? По материальным соображениям: в воздухе густонаселенных промышленных городов висела копоть, угольная пыль и дым; повсюду прошли железные дороги. Считается, что черный — цвет немаркий, что грязь на нем не видна, но на самом деле он пачкается довольно быстро. Практическими резонами не объяснить ни того упорства, с которым все носили черный, ни того факта, что на улицах и железнодорожных вокзалах женщины, как можно судить по картинам викторианской эпохи (кисти Уильяма Фрита и других художников), обычно появлялись в нарядах светлых тонов.

Упомянутые причины не проливают свет и на силу, которой обладал черный цвет в глазах тех, кто его носил, и тех, кто, нося его, о нем размышлял, скажем, Бодлера и Диккенса. Выше, следуя точке зрения современников эпохи, я делал акцент на мрачности, но имеется и другой аспект, для денди чрезвычайно важный. Это сексуальная привлекательность черного. Он делает человека стройнее, выгодно оттеняет черты лица, усиливает яркую внешность. Пленительная франтовская элегантность многих мужчин в черном (утрированная безупречность одних, удлинненная, изящная томность других) запечатлена на бесчисленных изображениях балов и прогулок, которые оставил нам XIX век. Даже в царстве животных, по наблюдениям Чарльза Дарвина, черная окраска — признак половой эволюции:

У обычных черных дроздов <...> и даже у одного из видов райских птиц лишь самцы имеют черное оперение, у самок же перья коричневые или в крапинку; не приходится сомневаться, что черная окраска в подобных случаях есть результат полового отбора. <...> У некоторых видов птиц, где черным является только самец, а также у других, где особи обоего пола черные, клюв или перья на голове ярко окрашены, и этот контраст еще подчеркивает их красоту²⁷.

Красота черного цвета и его роль в половом отборе у людей были пронизательно отмечены Шарлоттой Бронте. Джен Эйр наблюдает званый вечер у мистера Рочестера: «Входят мужчины. Их группа производит внушительное

Ил. 7. Ролинда Шарплз. Гардеробная в Клифтонском благородном собрании. 1817. Холст, масло. Бристоль, Музей и художественная галерея



впечатление. Все они в черном. Большинство — высокого роста; некоторые «молоды». «Многие — в белом», сообщает она о дамах. Перед нами черно-белая картинка (с несколькими яркими мазками лилового и пунцового), апофеоз контраста. Дамы более подвижны: «Они рассеялись по комнате, напоминая мне легкостью и живостью движений стаю белокрылых птиц». Мужчины же элегантны, однако силуэты их образуют строгую вертикаль; у одних военная выправка, другие — «сногшибательные щеголи»²⁸.

Отчасти представить себе эту сцену мы можем, взглянув на полотно Ролинды Шарплз «Гардеробная в Клифтонском Благородном собрании» (ил. 7). Оно было написано в 1817 году, раньше, чем роман Бронте, но хорошо отражает вектор развития тогдашних мод. Женщины преимущественно в белом — на них платья с отделкой из вышитого тюля или кружев, надетые поверх нижних платьев, шелковых или атласных. Седой господин слева одет на более старинный лад: светлые штаны до колен и еще более светлые чулки. Сутулый мужчина справа — переходный тип (черные короткие штаны и черные чулки). На господине чуть левее от центра — облегающие черные брюки, такие же, как носил Браммелл. А джентльмен справа от него, в черных брюках более свободного покроя, одет так, как будет одеваться на всем своем протяжении XIX век. Такому стилю, скорее всего, следовали и гости мистера Рочестера. Картина Шарплз, впрочем, еще не заряжена жесткостью цветового контраста (черный — белый) или силуэтов (несгибаемая вертикаль), так поразившей Джен Эйр. Увы, ни один из мужчин с этого холста не обладает такой яркостью или своеобразной красотой, как мистер Рочестер. Позже других входя в собственную гостиную,

он кажется истинным олицетворением силы черного цвета, подсвеченной игрой белого и угольно-черного в его чертах и одежде. Джен с восторгом вглядывается в «лицо <...> хозяина, бледное, смуглое, с <...> широкими, черными как смоль бровями, глубоким взглядом, резким профилем и решительным, суровым ртом — воплощение энергии, твердости и воли».

Мистер Рочестер — фигура темная во многих отношениях: он прячет от людских глаз сумасшедшую (то есть страдающую) жену; с точки зрения Джен, чтобы вступить с ней в брак, он сам должен претерпеть муки и увечья. В половом отборе среди людей черный — не просто нарядное лоснящееся оперение; это цвет дерзкий, грозящий опасностью, признак опасного пола. Он легко соотносится со смертью и болью, способен разжигать страсть к разрушению и порабощению. Эти «черные» качества черного как минимум отчасти — порождение культуры, о чем свидетельствует тот факт, что он не всегда играл в порнографии ту роль, которую играет сейчас. Иными словами, градус сексуальной напряженности черного связан со свойствами, приобретенными им в социуме, а что свойства эти и в самом деле были жутковатыми, понятно из свидетельств Бодлера и Диккенса. Для них (оба они были денди и одевались в черное, причем Бодлер регулярнее, чем Диккенс) черный был не только цветом элегантных мужчин на балу и привлекательных тяжелобольных юношей. Он был униформой, ливреей окружавшего их мира, символом некоего темного апокалипсиса. У Диккенса черный цвет сплетается с жестокостью и в образах безусловных злодеев, и, куда более тонко, в таких персонажах, как темный и одетый в черное адвокат мистер Джеггерс. Джеггерс — отнюдь не отталкивающая личность; он, вероятно, жесток лишь потому, что стремится быть добрым, однако жестокость в его внешнем облике безусловно проскальзывает, и он груб не с одним собой, но и с женщинами (впрочем, ответственность за шрамы героини лежит не на нем):

— Сейчас вы кое-что увидите, — повторил мистер Джеггерс <...> — Молли, покажите им вашу руку.

— Хозяин! — взмолилась она все так же тихо. — Ну, пожалуйста! <...>

Он выпустил ее руку, лежавшую на столе. <...> Она была сильно обезображена, — глубокие шрамы исчертили все запястье²⁹.

В «Джен Эйр» черный — цвет не только сильного, страстного и привлекательного Рочестера, но и другого «хозяина», преподобного мистера Брокльхерста:

<...> я вошла, низко присела и, подняв глаза, увидела черный столб: по крайней мере, такое впечатление на меня произвела в первую минуту

узкая, одетая в черное, прямая, как палка, фигура, стоявшая на ковре перед камином; угрюмое лицо напоминало высеченную из камня маску; она венчала эту колонну подобно капители.

Брокльхерст — директор школы для девочек. Это черный полицейский инспектор как вверенных ему душ, так и социального поведения в целом. «Я хотела бы, — говорит ему «благодетельница» Джен, — чтобы она была воспитана в соответствии со своим будущим положением. <...> Пусть научится смириться и быть полезной». На это Брокльхерст отвечает:

Ваши решения, сударыня, в высшей степени разумны <...> Смирение — это высшая христианская добродетель, она как нельзя лучше пристала воспитанницам Ловуда; поэтому я требую, чтобы ее развитию в детях уделялось особое внимание.

Несколько позже автор покажет его нам «при исполнении обязанностей» — произносящим речь перед рядами коротко стриженных, полуголодных, убого одетых учениц: «<...> мы не можем подчиняться природе, — я хочу, чтобы эти девочки стали детьми Милосердия». Все его старания направлены на приучение несчастных к их жребию, к слепой покорности, на промывание их мозгов и душ, на то, чтобы они отказались от своего «я». Он наказывает своих подопечных и персонал школы с христианской суровостью, замешенной на садизме, коршуном налетая даже на крошечную прядь волос, выбившуюся из-под чепца, и требуя, чтобы провинившаяся была острижена наголо. Но в его семье женщины одеты роскошно: на дочерях «каستоровые шляпки, украшенные страусовыми перьями», супруга кутается в дорогую бархатную шаль, обшитую горностаем, «а на лбу у нее красуются фальшивые локоны»³⁰.

В образе мистера Брокльхерста перед нами отчетливо предстают политика и сексуальная роль черного цвета. Этот герой, несомненно, обрисован такими черными красками, сатира обретает здесь такую неистовость, прямолинейность и агрессивность, что Бронте можно было бы упрекнуть в пристрастии к черно-белой мелодраме. Однако посвященные ему страницы написаны сильно и остро: автор представляет Брокльхерста не заурядным мерзавцем, но зловещим символом, напоминанием о том, что в сфере власти история мужчин в черном и впрямь весьма мрачна, причем зачастую эти ее стороны были уготованы женщинам. В свете этой довольно страшной стороны нашего предмета кажется уместным обрисовать взаимоотношения мужчин с черным цветом в более протяженной временной перспективе.



Ил. 8. Годичный праздник рыцарей ордена Святого Духа в день Пятидесятницы.
Фрагмент «Статута ордена Святого Духа». Париж, Национальная библиотека

Черный цвет в истории

Черный — богатый цвет. У него много значений. Однако самая широко распространенная, фундаментальная его характеристика — родство с темнотой, ночным мраком, сферой древних природных образов, связывающих ночь со смертью. Подобно красящему пигменту, наносимому на кожу в примитивных сообществах разных континентов, он тянет за собой зло, смерть, болезнь, колдовство и горе. Отправляясь на войну, воины часто красили тела в черный цвет — чтобы выглядеть больше и ужаснее, чтобы устрашать врагов видом смерти. Черный может обладать и позитивным значением, ассоциируясь с темными дождевыми тучами (члены аграрных сообществ нередко возносят мольбы о скорейшем ниспослании дождя) и с черным аллювиальным илом, сулящим новый урожай. Соотносится он и с ночным желанием, с приносящей плод чувственной любовью: в некоторых культурах женщины чернят наружные половые органы сажей, полученной от сжигания древесной коры; мужчины раскрашивают тела толченым спекуляритом (*hara*), и «чернота *hara* делает их исключительно привлекательными». Но даже тот факт, что людские тела, покрытые черным пигментом, точно элегантно, нарядной косметикой, становятся блестящими и красивыми, не отменяет базовых отрицательных значений черного как субстанции, пигмента для нанесения на тело и, шире, своеобразного этического высказывания, идеи. Черный цвет красив, но и в языке, и в декоративной сфере велика доля его негативных обертонов. Нельзя обойти представления о том, что смерть, проклятие, страдание, колдовство, грязь, грех, вероломство, болезнь как таковые — «черны». И наоборот, ассоциирование черного пигмента с сексуальным обаянием, по-видимому, вопрос не только естественной привлекательности блестящего, лоснящегося черного цвета, но и порождаемого им (как это происходит в культуре современного Запада) чувства опасности и, следовательно, возбуждения, отваги. С другой стороны, черный пигмент разрешается использовать только лицам старше двадцати лет, и это означает, по-видимому, что глубокий черный цвет есть цвет зрелости (с чем трудно поспорить). Но отсюда следует также, что черный — цвет, с которым надо обращаться осторожно: это цвет темных сил, для многих он опасен,

и чтобы получить право наносить его на себя, надо пройти многоуровневую инициацию¹.

Во многих цивилизациях черный был цветом власти задолго до того, как европейские патриции стали одеваться в черное. Взгляд за пределы Европы не входит в задачи данной работы, и все же стоит отметить, что с XI века до н.э. до XVII века н.э. китайские императоры носили черные одеяния, ибо черный цвет есть изначальный цвет Небес. Министры, являясь по утрам к императору на официальный прием, были одеты в черное (в дневные часы они, как и чиновники менее высокого ранга, ходили в более светлой одежде). Таким образом, корреляция между черным цветом и суровой безличностью власти существовала задолго до того, как испанский король окружил себя одетыми в черное придворными².

В европейском сознании черный издревле ассоциируется со смертью, скорбью и страхом смерти. Плакальщицы с незапамятных времен одевались в черное. Порой можно услышать, что черный стали использовать для траурных целей в Средние века, но это неверно: тогда он в этом качестве вновь вошел в обиход, но «изобрели» его гораздо раньше. В Риме плакальщицы носили черные тоги, в то время как покойного оборачивали в белую; и в Древней Греции погребальные шествия были черными.

При слове «похороны» мы обычно представляем себе толпу людей, характерное их мельтешение в тоске утраты. Однако исходно «черные одежды» были составной частью куда более отчаянного акта скорби, ожесточения против себя: зачем я живу, если свет очей моих угас? Трагедия Эсхила «Хоэфоры» открывается выходом хора плакальщиц (собственно, хоэфор). «Но что я вижу? — восклицает Орест. — Шествие унылое! Выходят в покрывалах черных женщины, обряд какой-то правят». Хор отвечает надгробным плачем:

С дарами на царев курган
Шлет плакальщиц царица. В перси бить рукой
Она велит и до крови
Ногтями избраздить лицо.
Но солью слез давно,
Сердце, ты пресытилось!
В лохмотья горе лютое
На теле растерзало лен.
В ключьях висят, неулыбчивой скорбью раздранные,
Складки черных покрывал.

Черный цвет плакальщиц — один из знаков исступленной скорби, подразумевающей изничтожение, изуродование себя, в том числе посредством

раздирания одежд и тел. Слова плакальщиц дышат тьмой, ночью, кровью, предзнаменовани­ем беды и ужасом; темнота и мрак трагедии Эсхила связаны не только с тяжелой утратой и скорбью, но и с проклятием, наступающим убийство и убийцу. Начинаясь появлением плакальщиц, «Хоэфоры» завершаются эффектным появлением Фурий, также одетых в черное:

Орест: А!.. А!.. Кто эти жены в черном рубище?
Клубятся змеи в их власах... Горгоны ли?..³

Фурии-Эринии — детища ночи. В следующей трагедии Эсхила, «Эвмениды», они становятся главными героинями и восклицают: «О Ночь, о мать черная! Все видишь ты!»⁴ Но Фурии не скорбят; их черный цвет есть цвет внушаемого ими ужаса. Человек не способен соотносить себя с ними, он лишь бежит от них или старается их умиловить; их цвет — цвет гнева, готового сокрушить и пожрать нас.

Согласно Эсхилу, черный цвет однозначно отрицателен: облачаться в него значит отрицать свое полное жизни «я». Черные одежды, надеваемые другими, могут внушать страх: это цвет власти, которая способна перечеркнуть бытие и душу. Два этих значения — торжественного изничтожения собственного «я» и страха быть уничтоженным, убитым — суть глубинные константы черного цвета. Первую выражает траурная одежда, которую носят главным образом женщины, о чем напоминают и «Хоэфоры» Эсхила, и традиционная культура сегодняшних стран Средиземноморья, где удел женщины, потерявшей мужа, это отрицание себя, путь безутешного вдовства. Вторую, внушающую ужас сторону черного цвета на протяжении веков использовали военные и дисциплинарные силы: не будем забывать, что Фурии — это античная полиция душ. Фурии, конечно, облачены в черное: в «Хоэфорах» они кажутся Оресту воплощением гнева оскорбленной и убитой им матери-убийцы — гнева, от которого куда скрыться. В сфере традиционных поверий жуткая фигура в черном может быть женщиной — такова ведьма, являющаяся, по-видимому, кошмарным вариантом образа вдовы (у ведьмы тоже нет мужа). В исторической же реальности черными, наводящими ужас существами обычно были мужчины; в XX веке этот ужас самым чудовищным образом воплотился в эсэсовцах Третьего рейха. В мифологии верховное страшилище в черном — тоже существо мужского пола: как минимум с XIV столетия живописцы изображали Сатану черным в черное⁵.

Иначе говоря, черный, судя по всему, изначально был тем цветом, надевая который человек хоронил себя как личность. Не обладая цветом, черный стирает и уносит прочь человеческое «я»; это цвет леденящего ужаса тьмы, мифических божеств, грозных сил подземного мира. Первое из перечисленных

свойств черного цвета ранее всего привлекло внимание христианской церкви. До того священники и жрецы не носили черного. Пифия в первой сцене «Эвменид» говорит о черных Фуриях-Эриниях:

Убранство ж их — кощунство пред обличьями
Богов; обидой было б и в людском жильѣ⁶.

Одежда римских жрецов и левитов в Древней Иудее была преимущественно белой — или, вернее, неокрашенной, поскольку на эти облачения шел в первую очередь хлопок. Таким образом, с отправлением богослужения связывался именно белый цвет. И христианские священники в первые десять веков новой религии носили по большей части белые одеяния, символизировавшие и святость, и чистоту: так, Блаженный Иероним в IV веке писал, что иереям надлежит «с чистой совестью и в незапятнанных одеждах прикасаться к Святым Дарам». Белый цвет, потенциально соотносимый с излишней заботой о чистоте и изяществе, вызывал у Иеронима некоторые сомнения, но и по поводу черного он высказывал ряд ограничительных соображений. Отец церкви считал, что в одежде духовенства этот цвет обретает «нарочитую серьезность»⁷ (качество, которое с тех пор слилось с черным практически неразрывно).

Тем не менее и черный, и темные цвета присутствовали в священнической одежде, особенно в восточной церкви: константинопольское духовенство уже к V веку облеклось в черное. На Западе черный цвет распространялся не столь быстро, и даже одежда монашеских орденов, многие из которых впоследствии перешли к абсолютно черному облачению, поначалу шилась из неокрашенных тканей. Это, как правило, была шерсть (и тогда цветовая гамма варьировалась в диапазоне «кремовый — серый — коричневый»); анахореты-пустынники носили также власяницы, кожу и одежду из верблюжьей шерсти. Аскетический подвиг ассоциировался с грубой темной материей; с нею же ассоциировался и траур — одежда скорби могла быть или черной, или темно-коричневой, или коричневатой, сшитой из темной неокрашенной материи. По мере стандартизации монашеских облачений доля черного цвета росла. Одной из формальных обязанностей монаха было оплакивание грехов. К XI веку бенедиктинцев уже называли «черными монахами» (лат. *nigri monachi*). И после Ключийской реформы этого ордена его члены одевались в черное.

Для полноты картины следует иметь в виду, что совершение литургии как таковой обычно связывается со светом и, зачастую, с одеяниями ярких и светлых тонов. Одежда многих монашеских орденов была белой. Белое носили цистерцианцы и, ранее, картузианцы. Петр Достопочтенный (настоятель Ключийского аббатства) в переписке со св. Бернардом Клервоским (он был цистерцианцем), относящейся к XII столетию, отстаивал предпочтитель-



Ил. 9. Монах-бенедиктинец. Гравюра

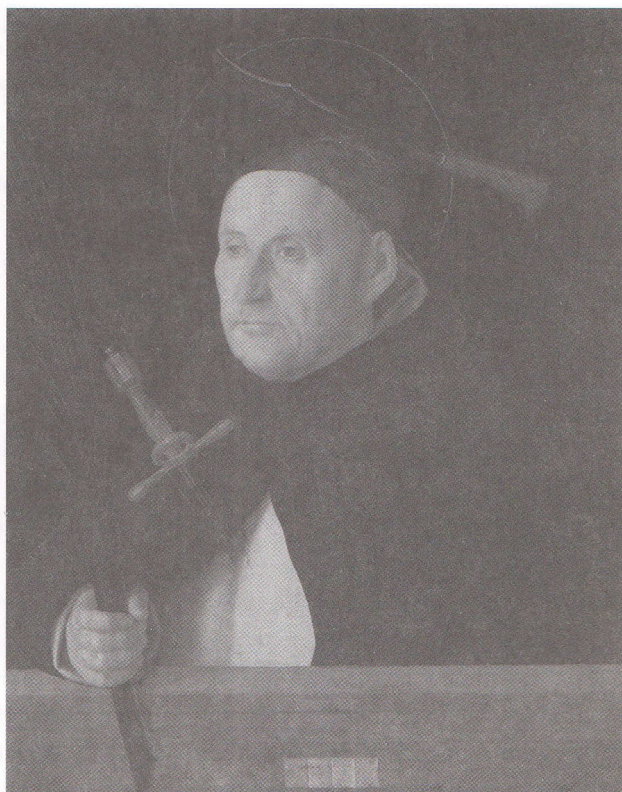
ность черного цвета перед белым. Основная его мысль, впрочем, состояла в том, что есть вещи поважнее цвета, и монах может быть хорош или дурен вне зависимости от того, черная на нем ряса или белая. Однако цвет обладает значением: белый прообразует «радость и праздничную торжественность» (лат. *gaudium et sollemnitatis*); это цвет преображенного Христа. Черный же, по словам Петра, является «цветом смирения и отречения, добровольно избранной нищеты» (лат. *colorem humilitati et abiectio*)⁸. И далее аббат Ключи повторяет: черный — прежде всего цвет смирения, покаяния, скорби, горестного плача, а следовательно, он куда уместнее в регламентируемой уставом монашеской одежде, чем радостный белый⁹. Гравюра, изображающая монаха-бенедиктинца (ил. 9), относится к более позднему времени, но с XI по XX век наряд этого ордена почти не менялся. Монах на приведенной гравюре — это, так сказать, сплошной столп тени, окутанный черным, цветом смирения, траура, покаяния.

Отдавая предпочтение черному цвету, Петр Достопочтенный неоднократно замечает, сколь абсурдно осуждение монахами в белом собратий в черном (и наоборот). В стаде Христовом есть и черные, и белые овцы (параллель вполне обоснованная, так как монашеские одежды изготавливались главным образом из шерсти, белой или черной). Что же до черного, то одно из основных занятий монаха — скорбеть и плакать, и это совершенно естественно для религии, столь тесно связанной со смертью Христа. Христианская аскеза расширяет

ожесточение человека, понесшего утрату (о нем говорилось выше), до масштабов всей жизни, превращая ее в нескончаемую демонстрацию того, что жить не стоит, что превыше всего скорбь. Напомним, что черный цвет одежды, которую носят исламские наставники и религиозные лидеры (у мусульман — в Рамадан, у шиитов — чаще), — это «черный траурный», знак вечного воспоминания о смерти халифа Али¹⁰.

Рядовые священники тоже облачались в черное — при совершении заупокойной службы и в дни поста и покаяния. Примерно с начала второго тысячелетия н.э. христианская церковь стала все больше использовать черный цвет и все реже — белый. В качестве глобальных причин этой перемены можно назвать ожидание конца света и Страшного суда на исходе первых десяти веков христианства. Когда этого не произошло, западная церковь обратилась к черному цвету как знаку скорби и вины. Но это, вероятно, одна сторона вопроса. Надо помнить также, что в ходе второго тысячелетия огромное и рыхлое имперское сообщество западноевропейского христианства (то есть Священная Римская империя в разных ее конфигурациях) все ощутимее тяготело к распаду. Постепенно оно распалось; возникли национальные государства. В это время черное облачение превратилось из одежды замкнутого в себе аскетизма в символ тех орденов, которые вышли в мир, поставив перед собой задачу блюсти чистоту христианства, поддерживать его целостность, выявлять ереси, основывать школы и университеты и всех просвещать учением, обеспечившим христианскому миру его единство.

Лидерами на этом пути были черные братья — доминиканский орден, основанный в 1215 году Домиником Гусманом; впоследствии его членов по созвучию стали называть *Domini Canes* — Псы Господни. Они, вне всякого сомнения, отличались искренностью и преданностью церкви и были выдающимися проповедниками и учителями. К этому ордену принадлежал, среди прочих, св. Фома Аквинский. Целью св. Доминика было убеждать впавших в заблуждения еретиков, а не жечь их: орден был основан как проповеднический. Но он возник в годы крестового похода против катаров, и уже в 1233 году (Доминик умер восьмью годами ранее) папа Григорий IX препоручил доминиканцам задачу розыска и выявления еретиков, то есть инквизиции¹¹. И монахи этого ордена с приставленными к ним секретарями начали прочесывать Лангедок, иногда подвергая допросам целые деревни и осуждая нераскаявшихся на наказание со стороны светской власти, в чьих традициях было сжигать провинившихся. При официальном учреждении испанской инквизиции папской буллой 1478 года членами первых комиссий для рассмотрения подобных дел были опять-таки доминиканцы. Знаменитейший из испанских инквизиторов-доминиканцев, Торквемада, стал ключевой фигурой протестантской демонологии, хотя сам считал себя реформатором. Неукротимый бичеватель нравов



Ил. 10. Мастерская Джованни Белини. Доминиканец в образе св. Петра Мученика. Ок. 1510–1516. Тополевая доска. Лондон, Национальная галерея

Савонарола — еще один известный доминиканец. Он не был членом инквизиции; напротив, впоследствии его осудили как еретика и предали сожжению.

Случай черных братьев подводит нас к великому парадоксу черного цвета. Черный сам по себе есть отрицание, отсутствие цвета, но, будучи понят как цвет и избран для ношения, он становится символом отречения и утраты. Однако самоотречение тоже может наделять силой и властью — над теми, кто не отсекся от мира. Совершенствование на пути отречения от себя ведет человека к святости, делает его объектом внимания, почтения и благоговейного трепета. Став цветом власти над собой, черный связывается с внушительным, мощным духовным началом. Насколько же сильнее, в таком случае, большая группа людей, объединившихся ради жесточайшего самоотречения и общего труда во имя того, что они понимают как благо. Доминиканцы сочетались браком с бедностью, были беспощадны к себе и, как следствие, добивались невероятных результатов. Возможно, именно они сделали черный цветом власти. Сами они не имели касательства к пыткам и сожжениям — формально им было поручено убеждать и спасать. Но в глазах пленного катара или вальденса, чье спасение было вверено доминиканцу, одетому в цвет самоотречения, но с военной подосновой (доминиканцам надлежало быть духовным резервом военных сил

Испании и Священной Римской империи), черный легко обретал свое истинное значение, становясь цветом тех сил, которые вселяют в душу страх и ужас.

Мученические кончины членов ордена только усиливали верность доминиканцев долгу. Портрет доминиканского монаха в образе св. Петра Мученика (итальянского инквизитора, убитого в Ломбардии в 1252 году) демонстрирует, как доминиканцы видели себя (ил. 10). Первоначально эта картина, написанная кем-то из учеников Джованни Беллини в 1510-е годы, представляла собой портрет некоего монаха, которого никто не пронзал ножом. Но имперсональность и амбиции, присущие членам этого ордена и выражавшиеся в том числе и в их одеянии, диктовали братьям стремление слиться с почитаемыми святыми, воплощать их собой. На других портретах доминиканцы держат атрибуты св. Доминика и фактически репрезентируют этого святого, ибо самое важное для них — его присутствие в их душах. На данном полотне пальмовая ветвь, меч и нож были добавлены позднее, они уравнивали этого брата со святым мучеником и почти с сюрреалистической четкостью очерчивали мир священных, святых страданий, в котором жил любой член ордена.

Следует сказать, что доминиканцы, в отличие от бенедиктинцев, не были одеты в черное с головы до ног. На портрете из мастерской Беллини хорошо видно, что черный плащ и капюшон надеты поверх белой пелерины с белым капюшоном: белый цвет символизирует душу, избавленную от черноты греха. Эта двухслойная одежда задавала многоуровневую связь. Во-первых, носить ту же одежду, что и другие, значит ассимилироваться с этой группой и приобщаться к ее силе; таков эффект любой униформы. Но если униформа, носимая сверху, репрезентирует душу, которая вместе с другими душами сливается в духовный хор, то тогда связь оказывается и наружной, и глубинной. А если униформа, являясь двухслойной, отражает обе стороны человеческой души (грешную и, возможно, погибшую наряду со спасенной, искупленной), то лицо, такую одежду носящее, не только на очень глубинном уровне связано со своими собратьями (*братьей*), но и призвано постоянно передвигаться от одной группы к другой, от осужденных к спасенным, с коими его связуют истиннейшие узы. Для этой конгрегации одежды священника есть часть его проповеди, они влекут к себе, символически изображая душу, которая может быть черной, но может быть и сияющей, белой. Частично эта риторика уцелеет в позднейших, элегантных изводах черного цвета, акцентировавших белое нательное белье на груди и запястьях. Этому предмету (обычно речь шла о парадной крахмальной рубашке) полагалось сверкать незапятнанной белизной, хотя его значение, вероятно, сместилось от высказывания о душе к утверждению о том, что обладатель такой рубашки — человек, принадлежащий к хорошему обществу.

Доминиканский монашеский наряд обладал тем большей духовной выразительностью, что (в отличие от большинства религиозных облачений, вид



Ил. 11. Последователь Фра Анджелико. Видение о доминиканском облачении.
Начало XV в. Лондон, Национальная галерея

которых складывался постепенно) почитался как прямо вдохновенный свыше, как Явленное Одеяние. На картине из собрания Лондонской Национальной галереи (ил. 11), принадлежащей кисти одного из последователей Фра Анджелико (доминиканца), изображена Дева Мария, подающая наряд Блаженному Реджинальду Орлеанскому (слева) и самому св. Доминику (справа); он, в соответствии со средневековым устройством живописного изображения, тут же представлен надевшим его. Богоматерь держит одеяние исключительно за его белую часть, вытягивая ее из-под черной, ведь только белый — цвет, достойный Ее прикосновения. Лишь один Ее большой палец (на той руке, что дальше от зрителя) касается черного, цвета раскаяния и смерти. Впрочем, как демонстрирует коленопреклоненный основатель ордена, взору мира доминиканцы представляли как раз в черном плаще с капюшоном. Добродетель покаяния была предписана им превыше всех остальных.

Доминиканцы — ранние и весьма внушительные обладатели власти, которую подчеркивает и усиливает темная униформа. Кроме них черное носили и черные (уставные) августинские каноники, орден которых был основан в 1156 году; из их рядов впоследствии вышел Лютер. Не забудем и о военных религиозных орденах. Черное одеяние с белым крестом — отличительный знак госпитальеров (рыцарей св. Иоанна). В данном случае можно без обиняков

называть черный униформой силы, подчиненной суровой дисциплине, униформой строгой, спартанского образца святой армии, ведь госпитальеры, приносившие обеты безбрачия и монашеского послушания, были в то же время настоящими воинами, миссия которых состояла в вооруженном освобождении Святой Земли. Черные одеяния указывали на происхождение их ордена от иерусалимских бенедиктинцев. В черное одевались и госпитальеры св. Лазаря (появившиеся также в XII столетии), и значительно более многочисленные рыцари испанского ордена Сантьяго. Следует, впрочем, заметить, что черный не был основным цветом военных орденов. Как и подобало участникам крестового похода за пределы христианского мира, они носили белое: белым с красным крестом было облачение тамплиеров, белым с черным крестом — рыцарей Тевтонского ордена. А с 1240-х годов госпитальеры, отправляясь на войну, поверх одеяния набрасывали красные плащи-мантии с белым крестом¹².

Вне церкви черное мало кто носил, хотя прокаженным в XIV веке и предписывалось одеваться в серое или черное¹³. Паломники в «Кентерберийских рассказах» Чосера — компания в буквальном смысле пестрая. Рыцарь еще не снял поношенных одежд, в которых он совершил крестовый поход, но одеяние его оруженосца (сквайра) расшито белыми и красными цветами, точно луг. Лесник одет в зеленый камзол, на мельнике — белый плащ с синим капюшоном. Многие пилигримы используют составные цвета: купец «в пестром платье» (англ. *mottlee*), юрист в «узорном камзоле» (англ. *medlee cote*). Галантерейщик, плотник, обойщик, красильщик и ткач — все в одинаковой «одежде важного и великого (цехового) братства»; на докторе медицины наряд кроваво-красного и «синего персидского» цветов (англ. *in sangwyn and in pers*), подбитый тафтой и шелком. О том, какого цвета была одежда клириков, Чосер ничего не сообщает, но непохоже, чтобы в те годы они поголовно носили черное. В последующие века, однако, не только церковники, но и доктора медицины, юристы, адвокаты, а также купцы, рыцари и сквайры оденутся в черное. Можно заметить, что для паломничества пилигримы Чосера оделись весьма нарядно и что в повседневной одежде они выглядели бы зауряднее и скучнее. Но в том-то и суть, что прошло совсем немного времени, и черными стали не только рабочие костюмы, но и парадные, выходные.

Человек в черном «по версии Чосера» обнаруживается не в «Кентерберийских рассказах», а в ранней поэме «Книга о королеве» (*The Book of the Duchess*):

Мы снова со щенком вперед
Неспешно двинулись; и вот
Возник неожиданно предо мной
К дубовому стволу спиной
Сидевший в черном человек.

«И кто же, — мысленно я рек, —
Скорбеть ушел в лесную глушь?»¹⁴

Это терзаемый тоской рыцарь, облекшийся в черное с древнейшей целью — в знак траура, ибо он лишился возлюбленной. Его скорбь настолько всепоглощающа, что надетое им черное платье — не просто ритуальная одежда: оно и есть его скорбь, обращенная к миру оболочка переполняющей его тоски. На себя он смотрит как на человека, у которого смерть отобрала все («Во тьму сокрылся весь мой свет»), и он не столько охвачен скорбью, сколько стал этой скорбью: «Аз есмь тоска, тоска есть аз». Иными словами, рыцарь Чосера не похож на остальных людей, о которых идет речь в этой книге: черный цвет его одежд — это черный цвет любви. Скорбь не может не быть черной, как ночь, если тот, кого мы любим, умирает.

Мы жили, зная, что вдвоем
Одну судьбу себе куюм,
Что скорбь и радость пополам
Делить судили свыше нам,
И что на свете мало пар,
Обретших столь прекрасный дар...
А ныне — где предел кручине?

Со времен Чосера черный цвет обрел такое количество «не-любовных» значений, что, видимо, стоит напомнить о его первичном смысле — чувстве безысходного отчаяния и утраты. Когда любовь выскальзывает из скорби, траур становится в большей степени демонстрацией, чем печалью, и значение черных одежд смещается от скорби как таковой к привилегиям, скорбью предоставляемым, а затем и в область привилегий вообще.

Как мы помним, плакальщицам в начале «Хоэфор» Эсхила соответствуют черные Фурии в конце трагедии. Одетому в черное рыцарю Чосера сопутствует возможно скорби его личная Фурия — «Фортуна, ей же имя Ложь»: не нося черных одежд, она черна изнутри, «как гниль, прикрытая цветами». Через восхитительно изящный и горький прием Дама Фортуна описана как гримасничающее, шутовское подобие прекрасной дамы, которую потерял рыцарь: она «собою хороша», и герой характеризует ее так же, как и свою возлюбленную, — она «изыскана», «любезна» (англ. *debonaire*). Обвинения в адрес Фортуны столь яростны, что кажется, будто рыцарь именно ее назначил черным воплощением своей утраты, неотступных мыслей о том, что его прекрасная дама (которая, судя по описанию, цвела прежде всего наружной красотой) стала добычей тления, а также, вероятно, мерцающего на заднем плане гнева: как она посмела умереть?

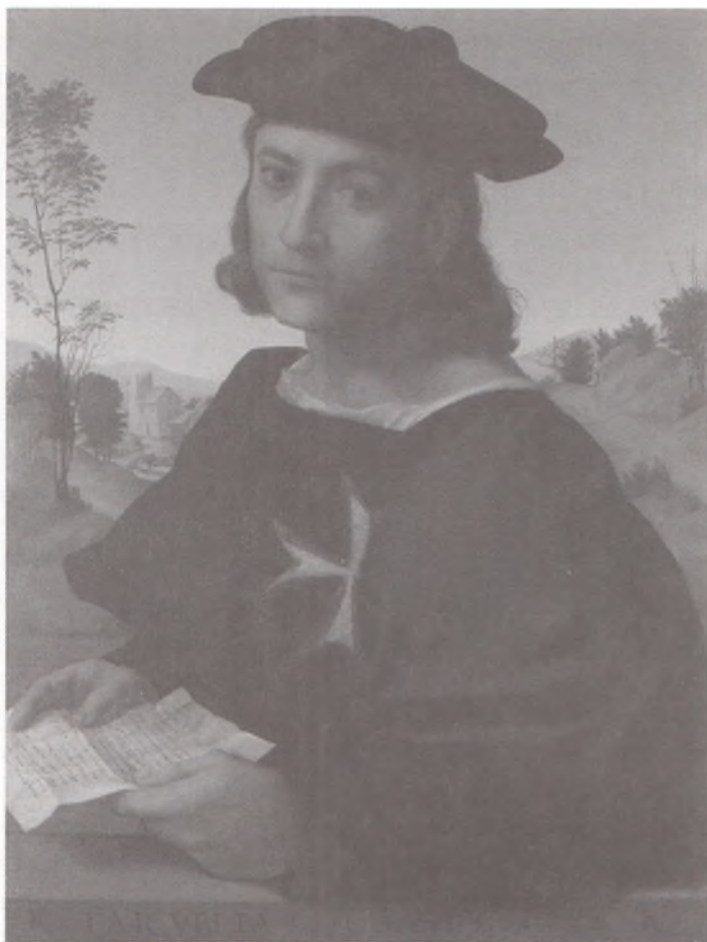
Черный — цвет скорбящей любви, но это и цвет любовной скорби, цвет страданий от глубокой неразделенной любви. Рассказывая о том, что он почувствовал, когда узнал, что избранница его не любит, рыцарь у Чосера прибегает к тем же словам, которыми он далее будет живописать свою скорбь о ее кончине. Позднесредневековое стихотворение, трактующее о цветах, популярных у влюбленных, называет синий цветом верности, белый — цветом чистоты, алый — цветом крови.

Кто ж страсть не в силах превозмочь,
От скорби в черном весь, как ночь¹⁵.

Он, как никто желая ее, и только ее, облачается в черное, ибо такова сила его тоски. И если некто желает кого-то с той же силой, с какой тот, кто потерял возлюбленную, жаждет вернуть ее назад, то тогда цвет утраты будет и цветом любви. А если возлюбленная не умерла и может увидеть, как сильно тоскует любящий ее, это сообщает черному цвету его одежд более уверенный и напористый характер, оттенок публичности. В нем есть элемент зрелищности, спектакля, и легко может возникнуть известная степень позы. Фигура любовника в черном — меланхоличного молодого человека, погруженного в любовную тоску, — время от времени возникает в истории. Мы встречаемся с ним на миниатюрах эпохи Возрождения и слышим, как он выпускает тяжелые, душераздирающие вздохи в романтическую эпоху, а им, в свою очередь, чуть позже вторит Пелэм, черный денди, измысливший новый знак страсти — небрежность в костюме.

Меланхолия такого рода бросается в глаза на портрете молодого рыцаря ордена св. Иоанна, кисти Франческо Франчабиджо (ил. 12). Это полотно может также служить иллюстрацией к нашим замечаниям о костюме военных религиозных орденов. Рыцари ордена св. Иоанна были приверженцами аскетизма и постоянно упражнялись в военном искусстве, но этот иоаннит не выглядит ни записным воякой, ни спартанцем. Его история — в высеченных на парапете словах: *Tar vblia chi bien eima* («Нескоро забывает тот, кто любит сильно»). Письмо, которое он держит в руках, прочесть нельзя, за исключением даты — 1514. Но рыцарь не смотрит на письмо: он слишком хорошо знает те печальные известия, которые оно ему принесло.

Одетый в черное человек мог выделяться на ярком полотне средневекового мира и совсем иным образом — если он носил черное как цвет стыда. В подобном положении мог оказаться рыцарь, чем-то прогневавший свой орден. Такой персонаж, в черных одеждах мирского покаяния, вкушает пищу за особым, не покрытым скатертью столом на переднем плане миниатюры «Годичный праздник рыцарей ордена Святого Духа» (ил. 8). Многие значения черного



Ил. 12. Франческо Франчабиджо. Рыцарь ордена св. Иоанна. 1514. Лондон, Национальная галерея

цвета обусловлены тем, что это цвет самоуничтожения: он любопытным образом оказывается проводником между заметностью и тем, на что смотреть не должно. В этом смысле черный, если пользоваться термином Фреда Дэвиса, есть цвет «управления противоречивостью». В японском театре черную одежду носят рабочие сцены и кукловоды — это красноречивое указание на то, что мы не должны их видеть; они «невидимы» (такова же, по-видимому, и функция черной одежды домашних слуг XIX века). Обесчещенный рыцарь, одиноко сидящий на праздничном пиру, поразительно заметен — но он съезживается и опускает глаза, словно надеясь, что его не увидят. И действительно, его никто не видел, никто не смотрит в его сторону. На миниатюре его словно бы нет, и однако он притягивает взгляд самой своей опалой, его невозможно не видеть.

В начале XV столетия государи и владетельные особы надевали черное вечно (впрочем, при польском дворе в праздничные дни это было принято)¹⁶. Поэтому можно себе представить, насколько сильный эффект в тогдашнем

многоцветном мире производило появление монарха в черном одеянии. Им был Филипп Добрый, герцог Бургундский (ил. 13). Он облачился в черные одежды в 1419 году, когда от рук французов пал его отец, Иоанн Бесстрашный. Принятое Филиппом решение носить черное практически всегда содержало в себе рыцарскую угрозу — это был адресованный Франции знак, гласивший: «Я не забыл». Эней Сильвий Пикколomini воздавал Филиппу особую хвалу за несокрушимость его намерений отомстить за отца¹⁷. Однако черный цвет его одежд неотрывен от публичного исповедания христианских добродетелей: Филипп Добрый на свои деньги снарядил крестовый поход и вызвался наголову разбить неверных в первом же сражении, то есть можно полагать, что и его черное одеяние, и важные, серьезные манеры равно способствовали закреплению за ним прозвища «Добрый» (*le Bon*). В случае Филиппа мы сталкиваемся с упомянутым выше переключением, когда даруемые скорбью прерогативы со временем, посредством публично проявляемого благочестия, становятся подтверждением прерогатив более широких и значимых. Сила скорби позволила Филиппу достичь определенных нравственных высот, и он, повинувшись прозорливому инстинкту, закрепился на них, наслаждаясь моральной обоснованностью своего герцогского достоинства. При этом двор его славился великолепием, а его знаменитые черные одеяния были роскошны (как правило, из черного бархата), одевался Филипп весьма элегантно и к выбору одежды подходил со всей серьезностью. Высокий, тонкий, весь состоящий из острых углов, в черном узорчатом бархатном костюме, черном камзоле, черном головном уборе, черных обтягивающих штанах и черных туфлях с длинными острыми носками, герцог производит слегка жутковатое и вместе с тем почти франтовское впечатление. Вслед за современником мы буквально видим, как он двигается — «торжественно, неся себя с достоинством и благородством»¹⁸. Он могуществен и сознает свое могущество: это понятно по выражению не только его лица, но и лица того человека, что опустился перед ним на колени. Филипп — фигура мрачная, он явно внушал страх и на троне, и на поле битвы, что подчеркивают острые края, зубцы одежды, обрисовывающей его сухопарое тело. Черный цвет его одеяния — грозный, карающий, это своего рода приговор, вынесенный убийцам его отца; в то же время это цвет христианский, благочестивый, правосудный. Его незабываемый, властный силуэт отражает представления XV столетия о власти и добродетели «в одном флаконе».

Наша гипотеза о том, что торжественный черный цвет в Бургундии был окрашен степенностью и важностью власти, силы, подтверждается тем, что канцлер Филиппа, Николас Ролен (фигура мало кем любимая, эпитет «добрый» к ней не приложим вовсе), также имел обыкновение носить черное. На миниатюре он стоит по левую руку от герцога, его черное одеяние строже и мрачнее, чем костюм его владыки, на шее цепь — знак канцлерской должности. Такое



Ил. 13. Филипп Добрый, герцог Бургундский. Миниатюра из «Хроник Ганау», 1447–1450. Брюссель, Королевская библиотека Альберта I

обладающее торжественной имперсональностью черное платье впоследствии будут носить министры многих королей. Оно возвещало о том, что они растворили свое «я» в беспощадном и бесстрастном исполнении воли государя. В то же время (как раз через свойственное ему качество стирания, вычеркивания) черный мог функционировать как цвет, противоположный власти, — цвет поражения, унижения и униженности. После подавления Филиппом восстания в Генте свыше двух тысяч гентских бюргеров пришли молить его о прощении — босые, с непокрытыми головами, в черных одеждах¹⁹.

В царствование Филиппа Бургундия была сильна, и его двор и аристократия были законодателями мод во всей Европе. Бургундская мода известна широким использованием черного цвета как в мужской, так и в женской одежде. Из перечней одежды следует, что черный был гораздо популярнее, чем можно судить по сценам повседневной бургундской жизни, донесенным до нас живописью. Как отмечает Маргарет Скотт, художники отдавали предпочтение «красному, зеленому, синему и розовому — вероятно, потому, что черный цвет трудно ввести в картину небольшого размера, не “убив” при этом все остальные цвета»²⁰. Но на портретах люди нередко запечатлены в черной (целиком или частично) одежде, и это дает основания полагать, что в XV столетии черный постепенно становился модным цветом (каковым он неоднократно бывал впоследствии и остается в наше время), в элегантности которого заложен

посыл серьезности и усложненности. Уроженец Бургундии Жан Куртуа, автор «Гербовника цветов» (*Le Blason des couleurs*, XV век), описывает черный как цвет печали, земли, меланхолии, цвет самый смиренный и простой; поэтому, замечает он, одежду такого цвета носят плакальщики и монахи. Однако, рассуждает далее Куртуа, это также цвет высокого достоинства и статуса, в связи с чем знатные горожане и купцы, мужчины и женщины, щедро воздают ему должное: «В наши дни сей цвет всего более востребован в одежде, по причине простоты, в нем заключающейся»²¹. Самое трудное — овладеть умением эффектно подавать эту «простоту». Куртуа сетует на то, что черный стал так популярен, что пользуются им все кому не лень, переводя его даже на портьеры и драпировки.

Производство черной материи в этот период оставалось весьма трудоемким и дорогостоящим, то есть черный был недоступен бедным и фиксировал социальные различия. Процесс производства (если только не использовалась естественно черная материя — к примеру, шерсть черных овец) состоял в наложении одного слоя краски на другой до тех пор, пока исходный цвет не исчезал полностью. Обычно это делалось в несколько стадий: сначала ткань окунали в концентрированный отвар галлов («чернильных орешков» на дубовых листьях), а далее красили вайдой, темно-синей краской, и мареной, добиваясь цвета, который мы, впрочем, не назвали бы абсолютно черным, «черным как смоль». Описанный процесс оставался чрезвычайно трудоемким и несовершенным до тех пор, пока в начале XVI века испанцы не открыли в Мексике, в заливе Кампече, индийский сандал. Этот краситель («цвета крови и красного дерева», *haematoxylon Campechianum*) давал настоящий черный цвет; краску добывали с меньшими издержками и затруднениями, вываривая стружку сандалового дерева в воде. И тем не менее это была тонкая и непростая работа. Груды влажной стружки должны были перебродить до нужной кондиции. Материя, подлежащая окрашиванию, сначала обрабатывалась солями железа или олова; весь процесс занимал пять-шесть дней. Вероятно, стоит отметить, что популярность черного возрастает не в последующие годы, но в годы, подготовившие открытие более эффективных и экономичных красителей.

Став элегантным, широко используемым в обществе цветом, черный не утратил своей значительности. На миниатюрах и картинах, запечатлевших охоту, пиры или иные многолюдные собрания, черной одежды довольно много, и ее смысл — подчеркнуть изящество собравшихся. Но даже им черный цвет добавляет веса (по сравнению со сценами, переданными при помощи ярких красок). И по многим портретам ясно, что черную одежду надевали для тех случаев, когда необходимо было показать, что тот, кто ее носит, кое-что значит в этом мире и относится к себе соответствующим образом. Держащий кольцо



Ил. 14. Нидерландская школа.
Молодой человек с кольцом.
Ок. 1450–1460.
Дубовая доска, масло.
Лондон, Национальная галерея

Молодой человек с нидерландской картины 1450-х годов (ил. 14) одет модно и элегантно (об этом свидетельствует и меховая отделка его одеяния) — и в то же время мрачно-важно. Фон этого портрета составлен из многократно повторенного рисунка: облака проливают дождь — и слов *har las uber gan* («Боже, не минует [сие]»). Такой мотив встречается в живописи XV века и указывает среди прочего на сетования влюбленного. Молодой человек на этом портрете явно томим любовной тоской.

До какой степени черный цвет — цвет бургундского двора и Филиппа Доброго — повлиял на общее распространение черного и до какой степени сам герцог способствовал упрочению вкуса к черной одежде, сейчас судить трудно; вероятно, эти факторы действовали, обуславливая друг друга. По-видимому, для черных нарядов Филиппа и Бургундии немаловажно то обстоятельство, что в середине XV века Бургундия находилась на пике могущества. Черный цвет, вероятно, отражал не просто весомость, но значимую весомость или же весомость значимости — как государей, так и наций, — и отражал тем явственнее, что этой значимости сопутствовало ощущение близкого конца. Бургундия

просуществовала не слишком долго. Она представляла собой механическое соединение разрозненных территорий и к концу столетия распалась на части.

По поводу сказанного возникает следующий вопрос: имеется ли связь между серьезностью черной одежды, серьезными лицами жителей Бургундии и общей мрачностью жизни в ту эпоху — эпоху нескончаемых военных конфликтов (в том числе начавшейся в 1337 году Столетней войны), голода и чудовищных эпидемий? Лишь с большой осторожностью можно соотносить вкус к черной одежде, упрочившийся в течение XV столетия, с самой Черной Смертью — чумой, которая опустошила Европу в середине XIV века. Одежда того периода отличалась как раз не мрачностью, а многоцветьем, в первую очередь склонностью к вещам, сшитым из нескольких тканей разных цветов. Граница очень часто проходила, так сказать, по «центру»: человек был черным справа и красным слева или же синим слева и белым либо зеленым справа. Подобная одежда встречала одобрение отнюдь не у всех. Скажем, у Чосера священник с яростью аскета бичует это платье и его поклонников в следующем гневном пассаже (соответствия ему не имеется в латинском источнике):

Когда они надевают штаны, разделенные на разные цвета — например, черный и белый, или белый и синий, или черный и красный, и тому подобное, — то кажется, будто их половые органы наполовину поражены раковой опухолью, или Антониевым огнем, или еще какая беда с ними приключилась. И вид их задов внушает омерзение.

Подобная непримиримость описывала некоторый сдвиг в общественном настроении (или отвечала на него), ибо на рубеже XIV–XV веков одежда действительно стала более скромной и серьезной. Белые, красные и прочие «половинки» исчезли, а черные, напротив, разрослись и заполнили платье целиком.

Справедливо также, что к концу XIV столетия и еще более — в XV-м получил развитие своеобразный культ смерти, вкус к изображению могил в реалистически-декадентском вкусе — гниющая плоть, черепа, кости, черви. К 1400 году сложился живописный сюжет «Пляска Смерти»: трое мертвецов танцуют с тремя живыми. Эти пляски запечатлела и резьба, и фрески, а в 1449 году по приказу Филиппа Доброго такой танец был на самом деле исполнен в его особняке в Брюгге. К концу столетия на смену нескольким танцорам пришел один пляшущий скелет: когда пробьет час, Смерть сама станцует с каждым. На фоне кошмарных и привычных всем фактов, обрабатывавшихся сознанием при помощи мрачной игры, можно «прочесть» фантастическую погребальную церемонию, которой Филипп Добрый почтил прах своего отца. Герцог и его приближенные были одеты в черное и несли черные штандарты в семь ярдов длиной, а над всем шествием реяли две тысячи черных знамен



Ил. 15. Симон Мармион.
Св. Климент и донатор.
1480-е годы (?). Лондон,
Национальная галерея

и флажков. По другому случаю Филипп был облачен в мантию из черного бархата, которая ниспадала с его плеч до земли (он ехал верхом). Неудивительно, что в этом обществе цвет траура распространился на одежду элегантных модников.

Что же касается серьезных лиц на портретах, то и жизнь была делом весьма непростым и серьезным. Идеалом новой волны благочестия, *devotio moderna*, было суровое, чистосердечное подражание жизни Христа. На многих портретах этой эпохи запечатлены донаторы — люди, жертвовавшие значительные суммы на живописное оформление алтарей (см., например, ил. 15). Копенпоклоненные, они соприсутствуют сцене Рождества (то есть как бы присоединяются к пастухам и волхвам), однако на них, в отличие от прочих персонажей, черные наряды — богатые, элегантные и в то же время свидетельствующие о серьезности, смирении, набожности. Их лица, сосредоточенно-молитвенные, и в самом деле торжественны: они словно созерцают борьбу рока с небесным заступничеством за них. Выстраивая связь между условиями тогдашней жизни и распространением черного цвета в одежде, правильное всего будет, по-видимому, допустить, что повторяющиеся беды и злосчастья

(война, голод, чума) переживались как карающие посещения Господни, своего рода жатва, которую Он снимает с коснеющего во грехе человеческого рода. О смерти размышляли в понятиях греха, о грехе — в понятиях смерти; тон тревожного покаянного благочестия повторялся в одежде. Сколь угодно роскошная, нарядная и значимая, она в самом своем цвете содержала пресуппозицию покаяния и служила своеобразной фоновой «черной памятью о грехе» (англ. *sinne's black memory*²²).

Людей, пребывающих в молитве, облаченных в серьезные и достойные черные наряды, людей с озабоченными, разочарованными, безрадостными лицами часто писал фламандский художник Хуго ван дер Гус. В его душе, несомненно, властвовало то же настроение, что он замечал в других: он сам был подвержен религиозной меланхолии. Он изображает людей мятущихся, измученных духовно, и само его искусство зловеще и беспокояно; мучительно смотреть на характерные для его манеры несоответствия масштаба. К концу XV столетия, когда черный цвет стал доминировать в одежде, Бургундия и хотела взглянуть в лицо своим страхам, и обладала возможностями для этого. Отнюдь не случайно, что как раз тогда в Северном Брабанте появляется Иероним Босх. В его картинах страхи, бесы, страсти и ужасы выведены на яркий свет, и цветовая составляющая зачастую невероятно важна, однако он очень широко прибегает и к сверканию черного цвета. Его демоны — падшие ангелы и воплощения человеческих грехов одновременно — сияют на черном фоне, кишат в черных зданиях, охваченных огнем или лежащих в руинах, лезут из черных колодцев и трещин на поверхность земли, носят черные капюшоны, черные накидки, черные головные уборы, показывают черные клювы, черные клыки, черные хвосты, прикидываются черными жабами, черными птицами, черными, тонкими, гибкими ящерице-змеями, обвинившимися вокруг голых человеческих ног. Изображая восхождение к райским кущам, Босх предлагает зрителю заглянуть в глубь длинного освещенного тоннеля, который обрывается в непроглядную ночь, ибо прорублен в некоей твердой, угольно-черной субстанции. Большим поклонником взгляда Босха на мир (а этот взгляд есть одновременно снимок внутреннего мира жителей Бургундии) был как минимум один из живших позднее, но тоже одевавшихся в черное монархов, — Филипп II, король Испании.

На центральной панели триптиха Босха «Искушение св. Антония» (ил. 16) мы видим не только измывательства нечисти над святым, но и то, как чудовища, напялив черные сутаны и клобуки, передразнивают черное одеяние отшельника, одежду смирения и покаяния. Тварь сверху, с рылом, которое оканчивается изрыгающей дым трубой, нацепила монашеский капюшон. На болтающей голове справа от святого — черно-белый головной убор монахини, а на голове без тела рядом с ней — мирская роскошная черная шляпа, напоминающая черный тюрбан, в котором запечатлен молодой человек с кольцом (ил. 14).



Ил. 16. Иероним Босх. Испытание св. Антония. Центральная панель триптиха. 1510. Холст, дерево. Лиссабон, Национальный музей старинного искусства

Непосредственно за святым пьяно пошатывается развеселая свиная морда в черном, с кинжалом у пояса, с лютней под мышкой, с совой на голове, а под коленом преклоненным Антонием, который облокотился на невысокую стену, прогибается крошечная фигурка в шляпе, забавно предвосхищающей цилиндр XIX столетия. Из этого котла безумия и страстей прямо на нас взирает святой: его взгляд утомлен, насторожен, но тверд и потому внушает некоторое успокоение. Его поднятая для благословения правая рука указывает на часовенку на заднем плане, где виднеется маленькое распятие, залитое светом, особенно ярким в окружающей тьме.

До того в христианской иконографии уже существовала традиция изображения Христа — и прежде всего Христа преображенного, сияющего — посреди не радостного света, но сгущающейся, нарастающей темноты. Эта традиция восходит к иудейскому представлению о том, что Бог пребывает в непроглядной тьме, усвоенному столь авторитетными христианскими писателями, как Дионисий Ареопагит. Он писал, что «божественная тьма есть тот “Свет неликий”, где живет Господь», попутно отмечая «неосязаемую, невидимую темноту сего Света, каковой для нас недоступен, ибо многократно превосходит свет, видимый очами»²³. Эта непредставимо глубокая темнота, как бы зажженная огнем святости, придает мягкость и кротость черному в религиозном его варианте. Это иной цвет, отличный от цвета монашеских одежд — покаянного,

траурного. Такой темной яркостью насыщена тьма, окутывающая у Босха распятие. Рядом с ним стоит сам Христос, восставший из мертвых и облаченный в одежды очень густого черного цвета, более интенсивного, чем цвет рысы св. Антония.

Коснувшись традиции изображения Христа как человека в черном, мы оказываемся в сфере использования черного цвета для передачи христианской мистики. Христос в черном появляется в искусстве довольно редко, однако на полотне Ганса Гольбейна, развивающем сюжет *Noli Me Tangere* (ил. 17), он именно таков: печальный, бледный, он отбросил капюшон красной мантии, открыв взору Марии Магдалины черное, вроде монашеского, одеяние с длинными рукавами и кожаным поясом. На Магдалине тоже черная накидка — по-видимому, в знак скорби о Христе. Черный цвет одеяния Иисуса, вероятно, символизирует людские грехи и смерть, все еще тяготеющие на нем, ибо хотя Он и воскрес, но еще не вознесся. Иногда Христа изображают в черном в начале Страстей. Так, Босх в «Несении Креста» показывает его одетым в черное. Нет ничего несообразного в том, что Христос, проходя через унижения и муки Крестного пути, облачен в одежду того цвета, который в Средние века считался цветом покаяния (хотя одежда покаяния могла быть



Ил. 17. Ганс Гольбейн. *Noli Me Tangere*. 1524. Дерево, масло.
Королевское собрание, Лондон, дворец Хэмптон-Корт

и белой). Стремясь, вероятно, напомнить об ожидающих Спасителя муках, Ван Дейк также одевает Его в черное в сцене ареста в Гефсиманском саду, то есть в еще более ранней точке евангельской истории. В «Искушении св. Антония» Христос, впрочем, изображен как уже воскресший и вознесшийся: его черное одеяние может говорить и о плотской смерти, которую он разделит с людьми, и, поскольку оно сливается с окружающей тьмой, о божественной темноте, в которой пребывает Господь. Ничуть не странно, что для Босха Бог есть Тот, Кто открывается человеку в глубине ночи.

Таким образом, имеются основания связывать моду на черное в XV веке с характерными для этого столетия тоской и беспокойством: неслучайно его считают «самым дискомфортным в психическом отношении периодом европейской истории». Й. Хейзинга замечал, что никакая иная эпоха не размышляла о смерти столь неотступно. Но этот тезис осложнен, так сказать, урбанистическим продолжением. Бургундское герцогство было обществом рыцарским, феодальным, однако его могущество покоилось на богатстве, основой которого были не столько земельные владения аристократов, сколько торговые города Брабанта и Фландрии. А купцы в XV столетии начинают носить черную одежду практически повсеместно.

У Чосера купец, равно как и его шкипер, одеты не в черное; процветающие бургундские купцы тоже нередко одевались богато и ярко и вели себя как мини-государи. Это был довольно рискованный выбор: с точки зрения двора бюргеры, пусть даже очень состоятельные, были простолюдинами, людьми «подлого звания». Черное же одеяние, оставаясь богатым, скромным и серьезным, в данной ситуации оказывалось чрезвычайно благоразумным. Не имея цвета, черный (отчасти) как бы не имеет классовой принадлежности и способен служить «защитным» цветом элите, находящейся в процессе формирования. Купцы еще не были элитой, но их черное платье свидетельствовало об их значимости и статусе, не нанося урона прерогативам иерархического общества. Жан Куртуа в уже цитированном «Гербовнике цветов» замечает, что черный цвет в одежде торговцев символизирует *loyaulté*, что в данном контексте, скорее всего, следует понимать как надежность, верность слову, честность в делах. Черный цвет серьезен, соотнесен с бизнесом (делом) во многих смыслах: он не обманет, не откажется от обязательств — он сам есть обязательство. В позднем Средневековье длинные черные одеяния, ассоциировавшиеся с покаянием и благочестием, могли функционировать как своего рода талисман, защищавший их богатых владельцев от язвы мздоимства и лжи.

В начале XV столетия некоторые иудейские общины, по-видимому, решили последовать примеру одевавшихся в черное купцов. Хотя хасидов (в особенности раввинов) сейчас трудно представить без черных одеяний, в одежде древних иудеев черный цвет практически отсутствовал: в библейский период

ее шили преимущественно из белого льна (и в знак состоятельности отделявали лиловой, пурпурной и алой тесьмой). Под властью Греции и Рима иудейская одежда была главным образом белой — таков был естественный цвет материи, из которой она изготавливалась (лен и шерсть). В мусульманском мире иудеи часто носили желтое, на Западе они следовали традициям той страны, в которой жили, с обязательным добавлением (после 1215 года) цветной нашивки: она часто была желтой, но могла быть и синей, и красной, и красно-белой. Издалека евреев узнавали даже не по одежде, а по шляпам — круглым, с широкими полями, с остроконечным возвышением в центре и, как правило, желтым. Не будет ошибкой предположить, что еврейские общины, делая выбор в пользу черной одежды, ассоциировали ее не столько с иудейской традицией (где черный издревле был цветом скорби), сколько с теми качествами, которые этот цвет уже впитал в себя в западном христианстве. Эти качества перечислены в договоре о наказании законов о роскоши, достигнутом в Форли (Италия) в 1416 году:

Дабы мы могли вести себя скромно и смиренно перед Господом Богом нашим и не возбуждать зависти со стороны не-иудеев, обязуемся, что до конца сего периода [десяти лет с 1416 по 1426 год] ни один еврей и ни одна еврейка не сможет сшить себе *foderato-cinto* [разновидность плаща] иного цвета, кроме как черного. <...> Никому не будет дозволено носить шелковый или бархатный *giubetta* [еще один тип плаща] таким образом, чтобы хоть малейшая его часть была видна постороннему глазу...²⁴

Перед нами две одежды: внутренняя и верхняя. Внутренняя может быть роскошной и яркой — такой, какой обычно бывает верхняя, но ей надлежит быть полностью скрытой от глаз, так что человек, точно некое сокровенное знание, носит на себе *невидимый* облик достатка. А видимая всем внешняя одежда провозглашает: «Не смотрите на меня — ну разве только для того, чтобы увидеть, сколь я скромна и благочестива». Так что функция черного в данном случае — отклонять неприязнь, которую могло вызвать растущее благосостояние.

Не вызывает сомнения, что купцы, будь то евреи или христиане, зная свое место, в то же время знали, чего они стоят. Бледное, мрачное достоинство успешного купца, одетого в черное поставщика роскошных товаров, запечатлено на знаменитом портрете новобрачных — Джованни Арнольфини и Джованны Ченами (ил. 18). Арнольфини, итальянец, живший в Брюгге, поставлял бургундскому двору шелк и золотую ткань (ибо черное носил не весь двор); иначе говоря, он снабжал аристократов всей радугой красок, отраженной в тканях, и был человеком весьма состоятельным. Но даже на своем свадебном портрете он запечатлен в накидке темного, пурпурно-коричневого тона, в черных шляпе,



Ил. 18. Ян ван Эйк. Портрет четы Арнольфини. 1434. Лондон, Национальная галерея

кэмале, узких штанах и туфлях. Его умное, значительное лицо серьезно, почти как у священника.

На первый взгляд, предположение о том, что черный цвет одежды купцов и торговцев был до известной степени бесклассовым, противоречит нашей гипотезе о черном цвете Филиппа Бургундского как цвете власти. Однако черный — цвет парадоксальный; его броскость таится в подчеркнутом отказе от броскости. Человек в черном может стоять в стороне от социальной лестницы, подчеркивая, что вместо этого у него есть определенный статус в моральной иерархии, и в то же время достигать социальных вершин путем смирения

и самоуничужения. Черный, безусловно, был высоконравственным цветом, означая, по Жеану Куртуа, справедливость в судьях, искренность и честность (*simplesse*) в женщинах, раскаяние в грешниках, надежность в торговцах. Разумеется, внешний моральный облик — и купца, и монарха — необходимо было подтверждать делами реального, зримого, внятного благочестия. Филипп этим не пренебрегал, да и сеньор самого Жеана — Альфонсо, король Арагона, Сицилии и Неаполя, носивший «по большей части черную одежду», целые ночи проводил на коленях, в молитве — на глазах у вызванного на аудиенцию посланника²⁵. Альфонсо, по-видимому, был человеком истинно набожным и обладал ненапускным смирением: каждый год в Великий Четверг он омывал ноги стольким беднякам, сколько лет ему было, и «омывал их так, как положено, а затем вытирал насухо». Несомненно также, что на исходе Средневековья благочестие было силой, а смирение обладало властью. Что же касается нарождавшейся буржуазии, то вряд ли богатые торговцы омывали беднякам ноги: чтобы такое действие было достаточно красноречиво, надо родиться королем. Но они тоже заботились о том, чтобы их набожность была заметна — в этом убеждают многочисленные изображения коленапреклоненных купцов на створках роскошных алтарей, написанных по их заказу.

Появление при дворе Филиппа успешных серьезных купцов в черном обнажает перед нами нечто вроде фундаментальной матрицы черного «властного стиля» в европейской истории: священник, государь и купец (все — люди важные, обладающие властью, еще усиленной их присутствием в одном пространстве) делят право на уважение и почет в тревожном, угрюмом мире. Одетые в черное купцы действительно становятся значимыми лицами во многих европейских странах, особенно в Венецианской республике, торговом государстве *par excellence*, далеко превосходившем в этом отношении и Бургундию, и любую другую северную страну.

Венеция, роскошная и тесная имперская столица, была без преувеличения городом людей, одетых в черное. Как и другие итальянские города-государства, Венеция с гордостью считала себя Новым Римом; длинная мантия, которую носили знатные венецианцы, называлась тогой — но это была черная тога. Черный цвет был цветом торговли, купечества: венецианские патриции отличались от дворянства других стран именно тем, что с незапамятных времен проявляли себя «по торговой части». Древность дворянства определялась тем, на протяжении скольких лет то или иное семейство вкладывало свои средства во ввоз и вывоз товаров в Лагуну. С двадцати пяти лет и патриции, и менее знатные горожане должны были носить — зимой и летом, на людях и дома — черную тогу («весту»). Головным убором была шапочка (*bareta*), как правило черная; на плечи набрасывался узкий длинный капюшон из черной материи (*becho*), который со временем превратился в разновидность накидки, полагав-



Ил. 19. Тициан. Фрагмент «Введения Девы Марии во храм». 1539.
Холст, масло. Венеция, Галерея Академии

шейся сильным мира сего. Под всем этим венецианцы носили черные узкие штаны. В 1498 году заезжий миланец отмечал, что «никто не появляется на людях одетым как-либо иначе; сия манера весьма подобаает людям с положением. Все они выглядят точь-в-точь как доктора права»²⁶.

Тесную группу патрициев, гордых, но не надменных, Тициан разместил в левой части «Введения Девы Марии во храм» (ил. 19). Они одеты в черное, за исключением господина на первом плане — на нем красная сенаторская тога, на фоне которой хорошо виден черный *becho* (он есть у всех изображенных). Нет сомнения, что именно он возглавляет делегацию знатных граждан Венеции на торжественном событии, которому посвящено полотно Тициана. Венецианцы надевали черное не по каждому парадному поводу: в дни церковных праздников и процессий не было никаких препятствий к ношению одежды из тканей красных, златотканых и цвета *raonazzo* (сине-лилово-пунцовой гаммы; точный оттенок сейчас неизвестен). Патриции, облаченные в шелк и дамаст, — фигуры цветные; их цвета глубоки, роскошны, насыщены. При этом, хотя жизнь в Венеции стала роскошной и богатой, венецианцы нелегко расставались с излюбленным ими черным цветом. Об этом можно судить хотя бы по тому, что знатные особы (среди них — вице-дож) были оштрафованы за сто дукатов за ношение черной одежды там, где этого делать не полагалось

(в частности, на заседании Большого Совета)²⁷. Черный и красный главенствуют в венецианской живописи, изображающей, как правило, официальные и праздничные события, на которых в красной одежде появлялось больше людей, чем обычно. Черный носили также многие венецианки и монахини, которыми, в силу специфики местных брачных традиций, изобиловала Венеция.

Сами венецианцы связывали свой исконный цвет с благочестием и добродетелью. По замечанию Сансовино, «отцы города, будучи весьма привязаны к религии <...> питали глубокую приверженность к той разновидности костюма, которая соответствовала их важному положению и указывала на скромность и почтенность», а также пеклись о том, «чтобы никому не причинить зла и несправедливости»²⁸. Как бы ни обстояло дело в реальности, Венеция изобиловала зримыми подтверждениями своего благочестия: многочисленные церковные процессии, празднества, резиденции епископов, множество фрагментов Святого Креста, принадлежавших городу (не говоря уже о мощах св. Марка), а также священников и монахинь. Неоднократно отмечалось, что венецианская набожность отнюдь не была чужда материальной выгоды и, вероятно, держалась на том, что местные прелаты призывали благословение на коммерческие интересы республики. Папа Пий II жаловался, что для венецианцев, «за исключением государства, которое они обожают, нет ничего святого, ничего возвышенного. Для венецианца <...> то благочестиво, что способствует укреплению его империи»²⁹.

Возможно, в этом была известная доля истины: верования суть основа обществ. Так и венецианское христианство исправно поставляло благосклонность Небес корпорации купцов-воителей, которые то и дело вступали в вооруженные конфликты с Турцией, Священной Римской, папской и французской империями. Любой из них постоянно сталкивался с рисками морской торговли:

Б а с с а н и о: Но правда ли, Салерио,
Ужель погибло все, без исключения?
Из Триполи, из берберийских стран,
Из Мексики, двух Индий, Лиссабона,
Из Англии? И ни один корабль
Не спасся? Все разбились об утесы,
Грозу купцов?

С а л е р и о: Нет, ни один, синьор³⁰.

Венецию можно рассматривать как пестрое, беспокойное, осторожное сообщество, которое, опираясь не только на законы, но и на строгую, истовую веру, побуждало себя к расчетливой, трезвой экспансии и утверждалось в ней. Перед нами, как позже в ряде протестантских государств, разновидность

социальной церкви (по Дюркгейму), где упорная преданность Богу и добродетели тесно переплетена с преданностью интересам дела, коммерции, выгоды, с жадной мировой властью. Иначе говоря, Венеция — это ранняя форма христианской и торговой империи в черном, которую впоследствии развили Нидерланды XVII века и Англия XIX-го. Зачастую черная ткань — это роскошный, тончайшей выделки бархат, но ее цвет остается цветом благочестия и делового расчета. Черная одежда говорит о сдержанном, серьезном, степенном подходе к делу, которое *превыше* любого дела и в то же время находится в непосредственном ведении самого Бога. Человек серьезен, он молится и верит, что в этом опасном и бурном мире ему уготован путь коммерции и власти.

Венецианцы стали носить черное еще до того, как в него облеклись короли и их придворные. Вероятно, этот серьезный, значительный цвет легитимировал статус дворянства, не получавшего патентов на благородство ни от императоров, ни от пап. Элемент мрачноватой гордости серьезного купца, разбогатевшего посредством трудолюбия и разумного риска, не обязанного быть лояльным по отношению ни к высшему сословию, ни к наследному монарху, но гордо управляющего своей собственной республикой, проступает в длинных прямых складках венецианской тоги — ее в данном контексте можно назвать символом не только «христианского» и «торгового», но и «республиканского» черного цвета. Венеция, конечно, не была эгалитарной республикой (Соединенные провинции значительно превосходили ее в этом отношении), и в ней черный цвет, хотя его носили многие, в том числе женщины, выступал в роли своеобразной униформы, полагающейся только богатым, знатным, обладающим властью лицам. Его серьезная степенность — это прочность власти, долга, структуры определенного сословия. Черный окрашивал собой неисчислимые чиновничьи должности, из службы на которых складывалась карьера венецианского патриция.

Приписывать цветам те или иные значения следует с большой оглядкой. Я лишь рискну предположить, что несходство между цветной, яркой Флоренцией и мрачной, темной Венецией как-то связано с контрастом, на который в свое время указал Якоб Буркхардт: «Флоренция, город непрестанного движения <...> и Венеция, город резкой неподвижности и политической тайны»³¹. У нас нет оснований ставить знак равенства между ношением черной одежды и тяготением к скрытности (по отношению к Венеции уместнее было бы говорить об осторожной сдержанности торговой аристократии). И все же венецианцы прославились в первую очередь умением «темнить» — не только нося черные тоги, но и проводя свои коммерческие сделки через многочисленные, тесно связанные друг с другом комитеты, чьи полномочия часто пересекались. При этом своим образцом венецианцы считали Рим периода империи — хотя римляне ходили в белых тогах и говорили вслух, громко, так что эхо раскатывалось по сенату и форуму.



Ил. 20. Аньоло Бронзино. Портрет молодого человека. 1550–1560 (?). Дерево, масло.
Временно предоставлен Национальной портретной галерее, Лондон

От «испанского» черного — к «шекспировскому»

Черный в начале XVI века — это цвет безусловно благопристойный и более или менее нарядный и «государственный», более или менее сдержанный, в зависимости от намерений человека, его носящего. Он популярен и в других городах-государствах помимо Венеции. Задаваясь в трактате «О придворном» (1528) вопросом о том, какими должны быть «одежды нашего Придворного», Бальдассаре Кастильоне писал:

При всем том я убежден, что им надлежит быть скорее строгими и сдержанными, чем яркими. И потому думаю я, что черный цвет в одежде обладает бóльшим изяществом (*grazia*), чем любой иной, и пусть не совершенно черной, но все же темной — такой я вижу его обыденную одежду¹.

Придворный отличается от других, наряду с прочим, и своей одеждой: это черное или темное платье обладает серьезностью и верностью долгу, преисполненными уважения (в том числе к себе). Из них и рождается «изящество» его служения и статуса. Черный — цвет его повседневной одежды; доспехи придворного должны быть «броских и веселых цветов», а парадное платье — «роскошным и богатым» (*romposi e superbi*). Впрочем, при некоторых дворах черный носили все без исключения: и монархи, и придворные. Не очень понятно, к примеру, кто изображен на портрете работы Аньоло Бронзино (ил. 20) — возможно, один из старших сыновей Козимо Медичи, великого герцога Тосканского, главного мецената художника. Зато не вызывает сомнений, что этот юноша знатен, и хотя его уверенный взгляд холоден и спокоен, лицо и платье единодушно свидетельствуют о «большом изяществе» черного цвета. Черный может быть привлекателен и весóm одновременно, и молодые люди могли носить это вне всякой связи с трауром.

Любопытно, что Кастильоне, рассуждая о платье придворного, касается местных аспектов одежды. Он сожалеет о том, что итальянцы подражают французскому, испанскому или голландскому стилям, но не имеют собственного, и толкует эту подражательность как знак национальной слабости и даже

«грядущего порабощения». Попутно он вспоминает об истории Дария, который «за год до битвы с Александром сменил свой персидский меч, который он носил на поясе, на македонский». Из рассуждений Кастильоне о черном цвете не сразу становится ясно, кому именно, по его мнению, подражают итальянцы: он считает, что черный по своей природе хорош для придворных (хотя еще сто лет назад его носили немногие). Но источник его вдохновения обнаруживается, когда он замечает: «Я бы желал, чтобы они [итальянцы], за исключением торжеств, состязаний, маскарадов, придерживались торжественности, которой верна испанская нация, ибо часто внешнее символизирует собою внутреннее».

Испания как никакая иная нация способствовала широкому распространению торжественного черного цвета и в Европе, и в Новом Свете. «Испанский черный» возник на почве мощной национальной традиции, а кроме того, испытал значительное влияние «бургундского черного». Не следует забывать, что император Карл V (он же король испанский Карл I) родился бургундцем Карлом Люксембургским. Среди его предков были и Филипп Добрый, и Габсбурги, так что, взойдя на испанский престол в 1516 году, он привез с собой в Испанию черные одежды бургундского двора. На портрете Тициана 1548 года (ил. 21) стареющий Карл V облачен в черное с ног до головы; он не отбрасывает тени, как будто в своем черном наряде он сам превратился в тень. Здесь он одет практически так же, как одевался Филипп Добрый, с единственным отличием — орденом Золотого Руна (был основан Филиппом) поверх черного камзола. За этим орденом закрепились функции своеобразного талисмана: отец будущего Карла V возвел его в кавалеры ордена, когда тому еще не исполнилось года. В Бургундской / Габсбургской монархиях черные одежды и орден Золотого Руна приобрели статус униформы. Цвет связует разные столетия: в 1450-е годы в черное одевался Филипп Добрый, на тициановском портрете в черное одет Карл V, почти на всех портретах — Филипп II, на портретах работы Веласкеса — Филипп IV.

Но главным «человеком в черном» в европейской истории был, пожалуй, Филипп II, сын Карла V. Правитель Испании с 1556 по 1598 год, он кажется архетипическим «черным владыкой»: сидя в мрачных покоях холодного Эскориала, он вдохновляет убийства и патронирует инквизицию; одетый в черное, передает приказания через Черных Братьев, своих секретарей. Это был суровый монарх; в живописи его вкусам соответствовала демонология Иеронима Босха. Однако ради справедливости стоит напомнить, что Филипп II поражал своих современников как раз тем, что «выглядел очень обыкновенно, одеваясь, точно горожане, в черное платье»². Горожане именовались *gente de capa negra*, «людьми в черных плащах», и у них была своя традиция торжественности — строгой, полной достоинства. Их воодушевляла особенная гордость и честь — они были испанцами и по крови, и по вере. На залитом резким светом, апокалиптиче-



Ил. 21. Тициан. Портрет Карла V.
1548. Холст, масло.
Мюнхен, Национальная Баварская галерея

ском полотне Эль Греко «Сон Филиппа II» (ок. 1580; ил. 22) Филипп одет очень скромно. Эта картина отражает его политический и религиозный универсум. Коленопреклоненный, он вместе с европейскими монархами и прелатами выслушивает песнопения святых, что славят Имя Господне в небесах, в разрыве серых туч, озаренных нежным розово-золотистым светом. Бархатная подушка, на которую опирается король, лежит буквально в нескольких шагах от разверстой за его спиной Пасти Адовой, где корчатся, пожираемые белым ледяным огнем, зеленовато-серые тела грешников. А между Небом и Адом сосредоточенно преклоняет колена Филипп II, чье скромное, строгое черное платье резко выделяется на фоне других государей, одетых в золото и горностаевый мех.

В том, что Филипп одевался как горожанин (то есть как купец), нет ничего удивительного, ибо еще одной важной и неотступной его заботой были расходы на придворную жизнь и на финансирование Непобедимой армады, а также обслуживание сделанных им долгов, которые грозили банкротством империи в целом. Испанское общество было четко разделено на феодальный мир двора и торговый мир городов, и выбор Филиппом черной одежды, по-видимому, свидетельствует о его тонкой интуиции: надевая черное, он, аристократ из аристократов, как бы указывал на свое родство с испанским



Ил. 22. Эль Греко (Доменикос Теотокопулос). Сон Филиппа II.
Ок. 1580. Сосновая доска, масло, темпера. Лондон, Национальная галерея

купеческим сословием, которому жилось отнюдь не легко. Однако исходно его черное платье не было ни городским, ни купеческим. Король долго носил траур по жене, Елизавете Валуа, чья смерть повергла его в глубокую и искреннюю скорбь (он на две недели заперся у себя в покоях, отказываясь заниматься даже сверхсрочными государственными делами). Пережил он и другие смерти, в частности кончину дочери Каталины в 1597 году; узнав о ней, он так рыдал и бесновался, что придворные опасались за его жизнь. Но, как ранее Филипп Добрый, он и по окончании срока траура продолжал носить черное, ибо этот цвет был ему глубинно сродни.

Мы не знаем наверняка, почему Филипп практически не снимал черной одежды: сам он никогда этого не объяснял. Впрочем, известно, что он интересовался астрологией; по мнению Дж. Паркера,

король мог избрать черное потому, что это цвет планеты Сатурн, с которой он ощущал некое особое сродство; в трактате по магии *Picatrix*, список которого имелся в библиотеке Филиппа, утверждалось, что ношение черной одежды — верный способ привлечь к ее обладателю благотворное влияние Сатурна³.

Невозможно доказать, что именно это и было для Филиппа главным, но названный момент в любом случае существен: если вся человеческая жизнь «многопричинна», то уж одежда тем более. Какими бы конкретными резонами руководствовался Филипп, выбирая черное платье, он едва ли поступал бы так, если бы не мог опереться на более глобальную модную тенденцию. А она, бесспорно, существовала. Простой и скромный черный цвет как нельзя лучше подходил властителю нелегкомысленному, желавшему подчеркнуть, что его суверенная власть лишена корыстного интереса и справедлива. Филипп, чьей правой рукой был его секретарь, доминиканский священник Диего де Эспиноса, как бы повторял конфигурацию вековой давности, когда Филипп Добрый, носивший траур и по окончании срока траура, управлял Бургундией при посредничестве облаченного в черную мантию канцлера Николаса Ролена.

Не стоит, однако, переоценивать мрачность Филиппа II и представлять его гладнокровным пауком, сидящим в центре черной сети козней и интриг. Он любил сады и голландские изразцы, любил не одного Босха, но и Тициана, а в поздние годы вершил государственные дела не только через черных монахов, но и при помощи своей дочери Изабеллы, которая подавала ему бумаги и посыпала песком еще не просохшие чернила на его подписи. Но, конечно, этот монарх был жесток и предавался жестоким увеселениям. Одно из них — охота — состояло в том, что он из укрытия смотрел, как оленей, попавших в расставленные сети, разрывает на куски свора королевских собак. И труды

инквизиции, чьим ревностным покровителем он был, доставляли ему бесспорное зрительское наслаждение. Слов, вложенных ему в уста Теннисоном в пьесе «Королева Мария»:

И кровь, и пот еретиков, что на кострах трещат,
Росой Господнею падут на тощие поля.
Жги больше!⁴ —

он бы, вероятно, не произнес, однако ему нравилось возглавлять аутодафе, и в беседе со своим секретарем он как-то сказал: «Тем, кто сего не видал, несомненно, стоит посмотреть. Ежели во время моего пребывания [в Толедо] должно будет совершиться аутодафе, хорошо будет на него взглянуть»⁵.

Высочайший патронаж, под которым состояла в правление Филиппа инквизиция, предполагал горячее желание расширить поле ее деятельности. В основе такого рвения лежало благочестие, чистосердечное, но безжалостное. Инквизиция считала ересью такие «социальные преступления», как многоженство, гомосексуализм и блуд: во владениях Филиппа она функционировала одновременно как духовная и социальная полиция. Постоянно нося черную одежду, Филипп II до некоторой степени присваивал себе цвет церкви, прежде всего ее «дисциплинарного отряда» — инквизиторов-доминиканцев. С предельным простодушием он использовал религиозную веру для социального контроля, перевоплощаясь не только в верховного купца-магистрата, но и в верховного священника-полицейского в своем суровом христианском государстве. Если его черное платье было по-купчески скромным, то в упорном желании, чтобы его называли просто «государь» (*señor*), а не «Ваше Святейшее Католическое Величество», проступает иная, более холодная скромность. Она идет рука об руку с желанием быть практически невидимым, хотя и могущественнейшим монархом. В отличие от отца, Карла V, который много появлялся на людях и путешествовал, Филипп II предпочитал не покидать пределов Испании, жил в подчеркнуто скромных покоях Эскориальского дворца, правил через посредников и отдавал распоряжения по большей части на бумаге, а не устно. Его неизменное черное платье коррелирует с желанием отойти на второй план, пропасть из глаз, стать монархом, которого по ошибке (как неоднократно и бывало) принимают за горожанина, мелкого чиновника или священника — но который, оставаясь невидимым, отправляет власть столь же великую и грозную, как власть самого Господа.

Поскольку Филипп не снимал черных одежд, в черном ходили и его придворные. Вероятно, не всеми ими двигала суровость: ведь черный был прекрасным фоном для роскошных украшений, вошедших в моду с притоком золота из Нового Света. Повсюду во владениях Филиппа — от Испании до Новой

Испании, от Неаполя до Нидерландов — черный стал униформой чиновников и лиц, наделенных властью. «Частично черный» бургундский стиль как бы расстворился (одновременно обретая новую жизнь) в новом черном цвете многочисленной администрации Филиппа II. Испания была самой могущественной державой, и неудивительно, что она задавала международную моду. Не приходится удивляться и тому, что черный так распространился в период политического сдвига, когда жесткая государственная религия стала все шире использоваться для формирования устойчивых империй. К этому времени черный зарекомендовал себя как цвет аскезы, а аскеза — это всегда дисциплина, вне зависимости от того, налагает ли ее на себя отшельник или на нацию — властитель. Отметим, что Филиппу II не давал покоя страх перед тем, что испанские владения рухнут, как раньше христиан терзал страх перед распадом христианства. В тот момент благодаря усилиям Филиппа Испанская империя (как ее стали называть впоследствии) еще обладала известным запасом жизнестойкости. Однако черный цвет вообще (и в этом случае) соотносится не столько с уверенным и спокойным отправлением власти, сколько с ее непоколебимой твердостью в период политических тревог. И на все упомянутые черты личности Филиппа: жестокость, религиозный пыл, недоверие к министрам, «заказные» убийства, усиление инквизиции, тягу к астрологии, желание отступить в тень, исчезнуть, а также пристрастие к черной одежде — можно взглянуть как на проявления сильной и постоянной тревоги. У Филиппа и его правительства имелись реальные враги — турки, голландцы, французы, англичане и другие; кроме того, король и его присные считали, что страна кишит внутренними врагами — испанскими маврами, испанскими евреями, протестантами. Иными словами, у них имелись причины для беспокойства.

Я не хочу сказать, что одетые в черное чиновники и лица, облеченные властью, обязательно испытывают тревогу. С тех пор как установилась иерархия одетых в черное людей, этот цвет кажется скорее выражением всеобщего согласия с узлами власти: и те, кто повелевает, и те, кто подчиняется, признают, что за властными отношениями стоят некие обязательства. Филипп, без сомнения, был монархом-трудоголиком, он беспокоился всю жизнь и славился безупречностью ко всем без исключения. Однако, взглянув на портреты его отца Карла V, на тонкое лицо этого короля, где тенью лежат тяжкие заботы, мы поймем, что и его черная одежда связана с «имперским беспокойством». Оно подтолкнуло Карла V к решению отречься (в возрасте 55 лет) от всех его королевств, герцогств, княжеств и от империи и удалиться в монастырь. Главной церемонией этого «ухода» было его отречение как правителя Нидерландов 25 октября 1555 года, состоявшееся в большом зале брюссельского дворца; Карл присутствовал там, с ног до головы одетый в черное, с орденом Золотого Рука на шее.

Здесь, памятуя о связи черного цвета и с властью, и с тревогой, укажем еще на одну связь, которая сложилась в те годы и постепенно обрела большое (хотя и не универсальное) значение. В относительно недавнем прошлом она проявилась в ряде аспектов русской и американской одежды — скажем, в темных костюмах, черных пальто и темной униформе президентского окружения. Это связь не просто с властью, но с властью централизованной, государственной. Упомянув Россию, я хотел сделать экскурс в прошлое. В Московии имелись свои переклички между самодержавным правлением и черным цветом, о которых я вкратце и расскажу, в параллель к Испании. Как раз в те годы, когда Филипп II поощрял инквизиторов-доминиканцев, Иван IV Грозный строил свое, отдельное царство — колосс опричнины, создавал свою личную гвардию, войско одетых в черное людей «наособицу», *опричь* — опричников. От них царь требовал абсолютной преданности, перекрывавшей привязанность к семье, родным, друзьям, каковую и награждал поместьями и неприкосновенностью для закона. Они одевались в черное, ездили на черных конях, а к их седлам были прикреплены собачья голова и метла в знак того, что они выслеживают изменников и выметают их прочь. По приказанию Ивана IV опричники жгли, грабили и убивали⁶.

Опричники, каравшие врагов царя и обладавшие полномочиями сеять ужас и хаос по собственному усмотрению, выглядели как жуткое, смертоносное воинство. При этом несомненно, что, одевая их в черное, Иван Грозный стремился в первую очередь сделать из них, так сказать, светских священников. Православные священники носили черное с V столетия, и в России человек в черном воспринимался прежде всего и главным образом как человек Божий. Опричники целовали Ивану крест на верность, что подразумевало их абсолютную преданность царю — такую же, с какой аскет служит Господу. Иван IV с «двором» из приблизительно трехсот опричников жил в Александровской слободе, превращенной в город-крепость, с мощными стенами, валами и бастионами. Своих приближенных царь именовал «братией», себя — игуменом; в «монастыре» регулярно отправлялись богослужения. На первый взгляд это выглядит как пародия на монастырскую жизнь, однако опричники должны были посещать настоящие церковные службы, уклонение от этого каралось тюремным заключением; сам Иван IV по утрам молился два-три часа кряду. Затем опричники пировали и пили, а царь стоял за аналоем, вслух читая священные книги. Позже, сидя за обедом, он рассуждал о богословских проблемах, а потом нередко спускался в пыточные подвалы, чтобы присутствовать на допросах. В десять часов царь отходил ко сну, и пока он засыпал, слепец рассказывал истории; в полночь Ивана Грозного будили к литургии. Такой распорядок жизни кажется утрированной издевкой над бытием Филиппа II, который, запершись в просторном Эскориале, отдавал своим доминиканцам приказания,

с ними молился и вел доверительные беседы. В случае русского царя перед нами редкостное сочетание благочестия и пародии на религию, самодержавия и карнавала, святости и изуверства. На современный взгляд все это кажется жестоким безумием, тем не менее через свои крайности показывающим, как давняя связь черного цвета с церковью могла усиливаться и использоваться для мирских нужд, работая в интересах беспощадного абсолютизма, превращая строгую набожность в тоталитарный ригоризм.

Жертвы воспринимали опричников как темную силу, жуткую и злую. Князь Курбский в разоблачительной биографии Ивана Грозного именуется их «кромешниками» — людьми, носящими черную униформу творимого ими зла. Можно предположить, что в своей дикой двойной перспективе (одновременно смеясь над монастырской жизнью и подражая ей) Иван IV осознанно стремился к тому, чтобы его личные клирики, одетые в черное и сидящие на черных конях, обладали властью священников и в то же время наводили ужас, подобно дьяволам. Это стремление приоткрывает жуткую, но изощренную психологию власти, характерную для Ивана Грозного и, вероятно, не столь уж странную в религии, где всемогущий Бог предписал безжалостным бесам поддерживать в созданном Им мире порядок и карать зло. Случай опричников проявляет — с предельной, до того неведомой обнаженностью — противоположные аспекты черного цвета. Черный означает их отказ от собственного «я», преданность делу. Однако природа этого дела (преследование врагов царя) превращает их, с точки зрения их жертв (которыми становились целые сословия), в черный кошмар, в Смерть, которая на сей раз восседает не на бледном, а на черном коне.

Вероятно, это и есть одно из самых страшных свойств черного цвета: вместе со своим «я» человек в черном стирает свою человечность и делается орудием власти. Впрочем, опричники — статья особая. Изображения самого Ивана IV в черном неизвестны, и черный цвет в Московском царстве его эпохи, конечно, был отнюдь не столь популярен, как в Западной Европе, куда я и возвращаюсь. Европейскую привычку к черному часто называют испанской модой, что во многом справедливо. Это мода самой могущественной нации, которая в то же время представляла собой одно из самых знаменитых «закрытых обществ». Усиливая эту закрытость, коренное, христианское население Испании, в особенности монархи и аристократия, все более активно использовало церковь (в форме святой инквизиции) для того, чтобы подавлять, держать в подчинении, терроризировать и уничтожать испанских евреев и испанских мажоров (вне зависимости от того, были они крещены или нет), а в дальнейшем — испанских протестантов или предполагаемых протестантов; чтобы изымать протестантские и многие гуманистические книги, подавлять целые сферы науки и научной мысли. Всегда рискованно спешить с обобщениями

и ставить знак равенства между господством моды на черное и тревожной репрессивностью закрытого, свирепо консервативного общества, однако к таким выводам нас подталкивает сам тип испанской одежды. Ведь «испанская черная» мода — это мода на жесткую, сковывающую, непроницаемую одежду. У историков моды такой костюм принято именовать «суровым». Он ведет свое происхождение от «доспехов с их защитным и угрожающим силуэтом»⁷. Отличительная его черта — высокий цилиндрической формы воротник с накрахмаленными кружевами по верху, в котором шея не просто выпрямлена, но еще и намертво зафиксирована в этом положении. Подобный воротник носит, к примеру, Филипп на упоминавшемся полотне Эль Греко (ил. 22). Испанский консерватизм и сопротивление любым переменам находили в этом стиле свое буквальное воплощение. Моды других наций эволюционировали, а испанский стиль вовсе не менялся или менялся едва заметно, так что в конце XVII века испанские гранды в своих традиционных плащах, коротких штанах и черных камзолах с высокими воротниками выглядели как живые экспонаты музея истории моды. Иностранцы, путешествовавшие по Испании, в один голос признавали, что черная одежда там вездесуща. На взгляд француза Антуана де Брюнеля (1655 год), Испания — это страна черного цвета: женщины носят черные кружева и черные накидки, даже пажи ходят в черном, а не в нарядных цветных костюмах, как во Франции, и послам иностранных государств, прибывавшим к мадридскому двору, настоятельно советуют на аудиенцию к королю являться в черном платье⁸. В это время правил Филипп IV — монарх, наряду с искусством любивший и черный цвет. Именно он в 1623 году сделал ношение черной одежды обязательным для придворных. На портрете работы Веласкеса (ил. 23), написанном примерно в годы поездки де Брюнеля, Филипп изображен в черной одежде, на непроницаемо черном фоне. Словно из озера тьмы он смотрит на нас; его взгляд холоден, нескрываемо надменен и по-габсбургски тяжел. О том, что на полотне запечатлено и тело монарха, мы догадываемся по мерцанию украшений, в первую очередь золотой цепи с орденом Золотого Руна.

Таким образом, черный — цвет, осознанно избранный испанским обществом. Несколькими столетиями ранее Петр Достопочтенный писал о том, с какой охотой испанцы прибегают к черному цвету по случаю траура и скорби; его глубоко поразил тот факт, что они не только с ног до головы одеваются в черное, но и домашнюю скотину красят в черный цвет⁹. Не следует ни преувеличивать, ни недооценивать эффект конкретных шагов Филиппа II. Сам он, как отмечалось выше, выбрал такую одежду, которая перекликалась со стилем горожан, но отнюдь не была его источником. Черные плащи испанских купцов не могли повлиять на международную моду, между тем как стиль испанского двора и прежде всего самого Филиппа и его управленцев-аристократов безусловно имел общеевропейский резонанс. Вероятно, самое поразительное — то, что



Ил. 23. Диего Веласкес. Портрет короля Испании Филиппа IV.
Ок. 1656. Холст, масло. Лондон, Национальная галерея

эта мода перекочевала в страны, где Испанию смертельно ненавидели, то есть в Англию и Нидерланды, так что черный, униформа испанского католицизма, стал еще и униформой антииспанского протестантизма. С портретов Веласкеса, Ван Дейка, Хальса и Рембрандта глядят взаимные враги — испанцы, англичане, голландцы, — все как один одетые в черное. Это единообразие неудивительно: достаточно вспомнить об ожесточенности тогдашних войн и о том, насколько в ту эпоху политические и национальные конфликты выражались

в соперничающих формах христианства. Религия военного времени аскетична, да и сам аскетизм всегда был столько же военной, сколько и религиозной добродетелью — насущной необходимостью для армии, общины, индивида, в невыносимых условиях сражающегося не на жизнь, а на смерть. Аскетизм предполагает, что человеку желанна смерть, ибо через нее он одерживает победу. В те же годы на смену вооруженному разбою пришла суровая военная дисциплина.

Солдаты смотрели в лицо смерти как таковой, едва ли нуждаясь в ношении черной одежды; они зачастую и не надевали ее. В Античности военные действия велись плотным строем, и камуфляж не имел смысла, а героям даже выгодно было одеваться ошеломляюще роскошно и ярко. Цезарь с удовольствием командовал армией денди. Цвет во все времена означает смелость, презрение к опасности, а кроме того, служит маркером одной из воюющих сторон — и, соответственно, выдает дезертиров: видя, что «наш» цвет бежит куда-то не туда, солдат стреляет в него. Красный цвет говорит об отваге и присутствии духа, о том, что кровь кипит и толкает в битву. Как и черный, он может играть на страхах: человека, существо из плоти и крови, пугает цвет крови. Конечно, и солдаты могли носить черное: зачастую цветные доспехи покрывались черным лаком, как, например, у военачальника на портрете кисти Роберта Пика (1593; ил. 24). Нанесение краски на латы практиковалось со времен Средневековья. Нередко это была черная краска; защищая металл, она, по-видимому, также давала солдатам ощущение надежной «невидимости» и грозной силы. По некоторым сведениям, Черный Принц (Эдуард Плантагенет) получил свое прозвище из-за черных доспехов¹⁰. Воин на портрете Пика использует значения разных цветов: золото, обрамляющее каждый щиток и каждую часть его доспехов, говорит о великолепии и доблести их обладателя, а красный шарф, в виде банта завязанный на плече, — об отваге, готовности пролить кровь — свою или противника. Черные латы здесь — знак дисциплины, суровости и энергии: воин вселяет в других ужас смерти, как бы сделав из нее вторые доспехи.

Войны, в которые все сильнее втягивалась Испания, были полны свирепого раскольничества, запретов, насилия. С ними Европу неотвратимо захлестывал шквал растущей розни — национальной, этнической и экономической. Эта рознь окрашивала собой и величайшую битву, шедшую внутри христианского мира, — отделение реформированной церкви от католичества. Война, которая на земле велась при помощи пик и мортир, устилавших Европу трупами, шла и в умах, в языке, на Небесах. Ее вели церкви и церковные организации, которые в тисках конфликта все больше превращались в институциональные механизмы, в то, что мы сейчас понимаем под словом «институции», — в учреждения жесткого, командного, по-новому имперсонального типа функционирования. Стоит ли удивляться, что и в Реформации, и в католичестве в широкое употреб-



Ил. 24. Роберт Пик Старший. Портрет неизвестного военачальника. 1593. Дерево, масло. Нью-Хейвен, Центр Британского искусства в Йеле, коллекция Меллона

...вошла черная одежда — униформа дисциплинированного, аскетического, готового идти на смерть самоотречения? Главной ратной дружиной католичества, в которой милитаристская модель проступает особенно явственно, было Общество Иисуса, основанное Игнатием Лойолой (в прошлом военным). Лойола хотел, чтобы орден иезуитов был организован и функционировал как армия церкви (при этом «генерал» ордена был администратором высшего ранга и не имел, вопреки сформировавшемуся впоследствии устойчивому мнению, никакого военного звания)¹¹.

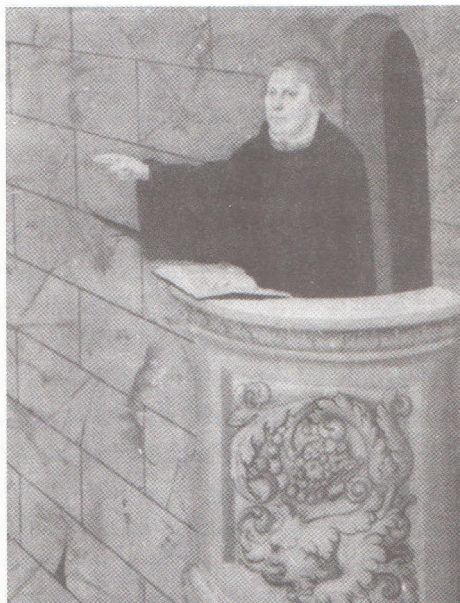
Несмотря на то что иезуиты прославились своими черными одеждами, в их «генералы» даже были прозваны «Черными Папами», сам Лойола вовсе не считал, что им надлежит носить черное, да и любое другое узнаваемое

церковное одеяние. Он выступал и против монашеской «униформы», и против пения, хоров и органа, считая, что «сии предметы, украшая священное богослужение у других орденов, к нам, как мы убедились на опыте, не имеют большого отношения, ибо мы свои дни и ночи посвящаем большей частью телесному и духовному врачеванию недужных». Лойола, иными словами, изобрел собственную форму пуританства — внеэстетическую, практического склада, бескорыстную и отрицавшую повседневный аскетизм («посты, бичевания, хождение босиком») как духовную роскошь. К аналогичным «дурным привычкам» он относил и «раз навсегда установленные цвета одежды»¹². Ватикан, со своей стороны, смотрел на подчеркнутую индивидуальность Общества Иисуса без всякого восторга, и хотя «на местах» иезуитам удавалось уклоняться от жестких предписаний по части костюма (скажем, в Китае они одевались так же, как тамашние мандарины), в Риме они вскоре стали носить черное одеяние — характерный плащ-сутану с высоким «римским» воротничком. Орден иезуитов ассоциировался с Испанией, что неизбежно влекло и ассоциации с «испанским черным» цветом (клерикальным стилем). Кроме того, «визитной карточкой» иезуитов было поприще образования, они достигали выдающихся успехов в создании школ и университетов, а значит, многие из них как бы не существовали без черных мантий, которые подобали им даже не как монахам, но как наставникам, лицам, имеющим ученую степень доктора. Все это постепенно привело к тому, что большинство иезуитов стало носить черное. В «Красном и черном», романе Стендаля, «черное», собственно, воплощают иезуиты и янсенисты. Одежда иезуитов, а также их воинственный дух, стремление в миру играть по мирским правилам, вмешиваться (вопреки уставу) в политику — все эти черты делали их коварной полусекретной армией, «черной» в смысле, близком к современному, то есть *par excellence* жуткой, наводящей ужас. В глазах протестантов иезуиты были свирепой преторианской гвардией, отборными воинскими частями Ватикана, личной папской армией и полицией (они подчинялись непосредственно верховному понтифику), воины которой или кутаются в черные плащи убийц, или, для своих страшных целей, нарочно их снимают из хитрости. Здесь стоит напомнить о разнице между Обществом Иисуса, чьими главными задачами были образование и помощь страждущим, и возникшими ранее дисциплинарными отрядами католицизма: одетыми в черные плащи инвизиторами-доминиканцами и рыцарями-иоаннитами, которым привычнее было управляться с дыбой, мечом и костром. Иезуитам тоже не чужда была суровость, но к их ордену принадлежал, например, лучезарный Франциск Ксаверий, бродивший по странам Дальнего Востока, проповедуя Евангелие и исцеляя больных. Босиком, в лихо заломленной на ухо китайской остроконечной шляпе, шел он по заснеженным дорогам, подкидывая вверх яблоко. Незадолго до смерти (от истощения) он, надев шелковый наряд, явился ко двору даймё

Хирадо и бесстрашно обличал его в мужеложстве — но, как бы в утешение, подарил ему дедовские часы, музыкальную шкатулку, трехствольный мушкет и бочонок портвейна.

Ни Игнатий Лойола, ни другие великие церковные новаторы и реформаторы не заповедали своим последователям носить черное, да и вообще какую бы то ни было униформу. Однако в итоге как Реформации, так и Контрреформации адепты этих движений стали ходить в черной одежде — впрочем, скорее потому, что в этот момент в европейской истории слились несколько черных «течений». Мартин Лютер, представлявший себе церковь как своего рода дуловное одеяние, в начале карьеры носил черную рясу, поскольку был уставным августинским каноником. Миропонимание этого ордена отличалось мрачностью, что и отражали покаянные одежды монахов. Оттенок характерного для августинцев пессимизма в сочетании с присущей лично Лютеру меланхолией хорошо заметен в его позднейших размышлениях о людской греховности¹³. Как видно практически по всем изображениям Лютера, он и после разрыва с католицизмом носил черное, в том числе во время проповедей. Таким его запечатлел Лукас Кранах Старший (ил. 25). Это черный цвет внутренней разраженности человека; такую одежду надевают в знак искреннего сокрушения о грехах. Ее носят не в силу следования ритуалу, но как символ позорной, переживаемой глубоко лично причастности к преступлению праотца Адама.

Что касается Жана Кальвина, то он одевался в черную мантию, ибо был доктором права. Случай распорядился таким образом, что Кальвин и Лютер носили каждый свою разновидность униформы «ученых профессий». Лойола

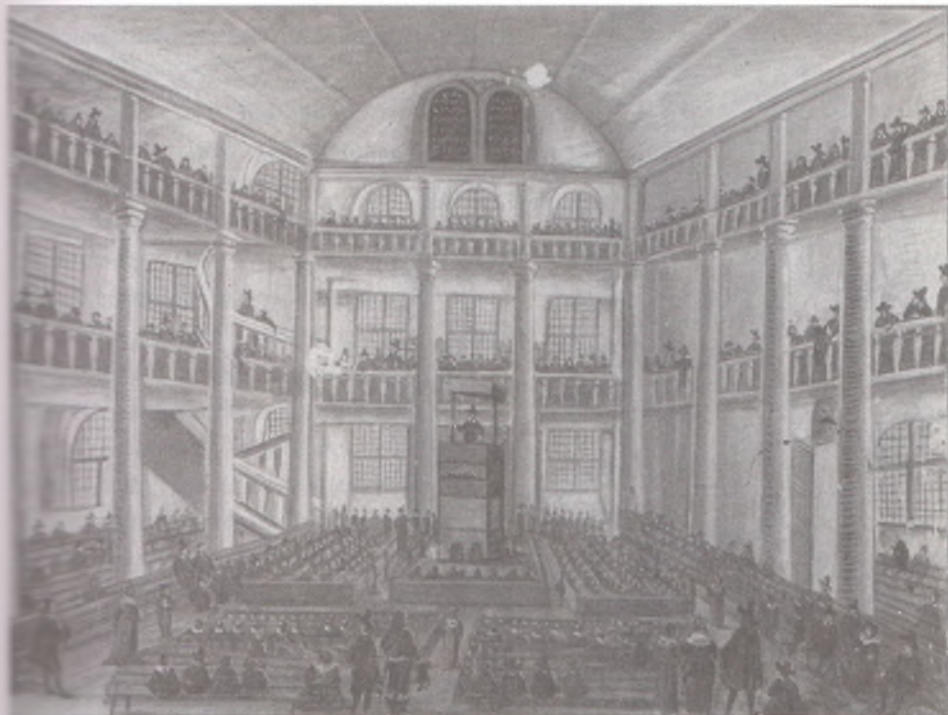


Ил. 25. Лукас Кранах Старший.
Мартин Лютер. 1546. Дерево, масло. Виттенберг,
Городская церковь св. Марии (Штадtkирха)

стремился к военной дисциплине; Кальвин обставлял жесточайшими, по сути, юридическими правилами судьбу человеческих душ, управление церковью, да и саму волю Господа, который в его трактовке, как это ни жутко, куда больше походит не на Свет Небесный, а на длиннейший контракт с определенным сроком действия и бесконечным количеством не подлежащих обсуждению статей. Однако ни сам Кальвин, ни его ближайшие сподвижники не предписывали священникам новой церкви никаких особых одеяний. Их распоряжения на этот счет носили скорее отрицательный характер: не одобрялось подчеркивание духовного сана, одежда, «кою носят, изобличая тем собственное безграничное суеверие»¹⁴. Запрет налагался не на черную мантию-плащ (ее носили очень многие), но скорее на белые священнические облачения, например стихарь. Получив от архиепископа Винчестерского Роберта Хорна приказ об управлении церковью Англии (1560-е годы), швейцарский протестант Генрих Буллингер писал в ответ:

Я отнюдь не одобряю льняных стихарей при проповедании Евангелия, ибо сии одежды, подражающие иудейским, полны духом папства; они введены в ущерб христианской свободе. <...> Хочу же я, напротив, чтобы одеяние, в коем духовное лицо совершает святое богослужение, было пристойным и скромным, соответствовало обычаям страны и не имело в себе ничего легкомысленного или вычурного¹⁵.

В итоге реформатский пастор, не нося черное постоянно, на церковной кафедре облачался в черную мантию ученого клирика или доктора. Хотя эта практика на первых порах казалась чем-то неслыханным — именно потому, что человек проповедовал в своей повседневной одежде (так, упомянутый Буллингер снискал восхищение тем, что всходил на кафедру «в бюргерском наряде» (*in seiner burgerlichen kleidung*)), — со временем черная мантия и круглый белый гофрированный воротник стали ассоциироваться с богослужением. Постепенно они превратились в униформу новой церкви, в новую черную форму жесткого — при помощи портновского искусства — администрирования, в то время как одежда горожан и даже докторов переживала изменения. По видимому, черный цвет, в силу заложенного в его природе самоотрицания, вообще склонен указывать на служение как таковое и на того, кто его исполняет. Тут обнаруживается свойственная ему тенденция из моды превращаться в униформу (как это раньше случилось с одеждой юристов). Кроме того, особое положение проповедника в реформатской церкви гарантировало, что и его одежда, пусть строгая и «заурядная», со временем непременно станет привилегированной. Статус священника был в буквальном смысле связан с тем, что он занимал место в центре храма (алтарь протестанты, напомним, упразднили),



Ил. 26. Неизвестный художник. Храм в Шарантоне. 1648.
Веленевая бумага, акварель. Копенгаген, Королевская библиотека

в частую — и вверху. Это хорошо видно на акварели 1648 года, изображающей внутренний вид протестантского храма в Шарантоне (ил. 26), где крохотный, одетый в черное пастор обращается к прихожанам с большой высоты. Его черное одеяние перекликается с черным фоном ветхозаветных скрижалей с десятью заповедями Моисея (под самым потолком). Трудно сомневаться, что его проповедь так или иначе строится на тезисе Кальвина: «В глазах Бога мы никогда не бываем настолько безвинны, чтобы у него не было веской причины нас призвать». В заключение он, как это делал и Кальвин, скорее всего, произнесет молитву: «Да угодно Тебе будет благословить наши труды и процветание»¹⁶.

Ношение черного как на церковной кафедре, так и вне ее настолько прочно вошло в протестантский обиход, что не будет ошибкой предположить некое сходство между черной одеждой пуритан и характерным для них типом духовности. То, что справедливо в отношении Лютера, видимо, справедливо в отношении многих лютеран и кальвинистов, голландских правителей и английских «крутоголовых». Общий им всем суровый черный стиль отражает основные идеи протестантизма, прежде всего убеждение в развращенности человека. Наши души коснеют во грехе, и с этим ничего нельзя поделать. Остается лишь ждать Избавления, а его никакой человеческий поступок приблизить не в силах.



Ил. 27. Вольфганг Хаймбах. Портрет молодого человека. 1662. Дубовая доска, масло. Лондон, Национальная галерея

Людям доступно одно — жить благочестиво, следовать пути, который в работах Макса Вебера именуется «мирским аскетизмом». Старинные портреты отражают общее «выражение лица» той эпохи и позволяют понять, как меняется строй и «тембр» внутренней жизни европейцев. Переведя глаза с молодого итальянца-каатолика, запечатленного Бронзино (1550-е; ил. 20), на жившего столетием позже молодого датчанина-лютеранина с портрета кисти Вольфганга Хаймбаха (ил. 27), мы увидим, как спокойная, жизнерадостная и, возможно, нежная чувственность одного лица совершенно угасает в другом, исполненном, наоборот, холодной недоверчивой отчужденности, недружелюбном и несчастливом. В самом деле, «лютеранский рот» куда ярче выражает неудовольствие, уголки его сильнее обращены вниз, чем, скажем, на портрете Филиппа IV (ил. 23). Конечно, в разных портретах переданы разные настроения — так, на полотнах Франса Хальса изображены смеющиеся кальвинисты. И все же, просмотрев много картин подряд, можно сделать вывод об изменившемся укладе жизни в Северной Европе, об «уходе в себя», утрате яркой и гибкой живости.

Оставляя в стороне богословие и интроспекцию, заметим, что в области моды суровый стиль в какой-то мере был реакцией на тяжелые обстоятельства: ему суждено было просуществовать в течение долгих лет, полных страданий, изнурительной борьбы, напряжения и опасностей. Именно таково было

положение Голландской республики в первые сто лет ее существования, когда она, окруженная врагами, воевала с Испанией, одновременно борясь с морем, которое то и дело норовило затопить отвоеванную людьми землю. Политическая система Нидерландов представляла собой вызов монархическому правлению, протестантская вера — вызов католицизму, растущее богатство — вызов и врагам, и союзникам. Страна, находившаяся в изоляции, крепила свой моральный дух тем, что правители и пасторы неустанно твердили о богоизбранности ее народа и праведном пути, которым он шествует. Это общество было объединено хронической тревогой, и неудивительно, что многие мужчины и женщины в нем носили одежду одних цветов — черную с белым жестким крутым воротником, то есть такую, в которой ходили проповедники реформатской церкви. Голландский «Золотой век», как свидетельствуют и жанровые сцены, и портреты, был прежде всего веком, одетым в черное.

Четыре чиновника одной из гильдий с картины ван ден Экхоута (1657; ил. 28) не так суровы, как молодой купец кисти Хаймбаха. В них меньше торжественности, чем в бюргерах, которых писал Рембрандт; возможно, их раскованность объясняется принадлежностью к гильдии бондарей и виноторговцев



Ил. 28. Гербранд ван ден Экхоут. Четыре чиновника амстердамской гильдии виноторговцев. 1657. Холст, масло. Лондон, Национальная галерея

(на заднем плане — полотно с изображением держащего топор св. Матфия (Матиаса), небесного покровителя бондарей). Картина Экхоута передает серьезность, важность изображенных, а кроме того, их значение как членов одной из торговых гильдий, а не тех, кто стремится к дворянскому званию. Подчеркнута их весомая солидарность, стремление одеваться сходным образом, строго и благопристойно (впрочем, на торговцах помоложе — отложные воротники, которые вскоре вытеснят жесткий круглый воротник пожилого мужчины). В рамках нашего исследования это первое визуальное свидетельство происходившей стандартизации.

Черный цвет в Голландской республике отличался от «властного черного» Испанской империи. В первом случае, как предположил Саймон Шама¹⁷, речь идет скорее об обществе, представлявшем собой своего рода социальную церковь (в терминологии Дюркгейма). Здесь было много очень богатых людей, и, скажем, состоятельному амстердамскому купцу не составляло труда при помощи тканей, из которых шилась его одежда (бархата, атласа, шелка), продемонстрировать как свою зажиточность, так и удовольствие, ею доставляемое. Но и у этого богача одежда была того же цвета, что и у большинства его сограждан; люди бедные носили одежду из черной бумазеи. Голландцы буквально вцепились в черный цвет и не расставались с ним на протяжении всего XVII века — даже тогда, когда в соседних странах костюмы, под влиянием Франции, стали ярче и многоцветнее. По-видимому, для них черная одежда была не только знаком иерархической власти или данью кальвинистской морали, но и uniformой новой республиканской и буржуазной нации, которая, все время находясь под угрозой, преуспевает, окруженная врагами — сражается, охваченная тревогой — наносит ответный удар.

Напротив, Англия в ту эпоху была страной, в лоне которой бушевали те же войны, что терзали Европу: здесь сменяли друг друга протестантизм, католицизм и снова протестантизм, одна за другой накатывались волны религиозных преследований, народ разрывался между католическим монархизмом и кальвинистским республиканством. И в Англии слились в одно течение несколько смыслов черной одежды. Английские пуритане (объединенные в англиканскую церковь, но при этом лояльные кальвинизму) отказались от ношения стихарей при богослужении, их пасторы ограничивались черной сутаной. Черный цвет «испанского извода» был в моде при дворе (напомним, что Мария I в течение некоторого времени была, пусть формально, супругой Филиппа II). Нельзя, конечно, забывать, что при дворе Елизаветы Английской носили большей частью черное и белое: черный цвет означал постоянство, белый — непорочность королевы-девственницы. Ключевые министры: Уильям Сесил, первый барон Берли, Томас Кромвель, первый граф Эссекский, — одевались в черное. Для них черный был цветом абсолютной преданности долгу — исполнению монаршей



Ил. 29. С оригинала Ганса Гольбейна.
Портрет Томаса Кромвеля, первого
графа Эссекского. 1533–1534.
Холст, масло. Лондон, Национальная
портретная галерея

воли. Жесткая, хитроумная безжалостность человека, который находит удовольствие в полном отказе от себя, в превращении в орудие государя, бросается в глаза на портрете Кромвеля (копия с оригинала Гольбейна). Черный цвет был очень популярен и у торговцев-протестантов, ибо кальвинизм пустил в деловых кругах Лондона глубокие корни. Члены английского парламента на заседаниях (как и вообще по торжественным случаям) облачались в черные мантии; впрочем, так поступали сенаторы и советники практически везде в Европе, особенно в Генуе. Черные одеяния парламентариев соответствовали их статусу, ведь для них было очевидно, что они заняты серьезным — богоугодным — делом (со временем в круг этих дел вошло и вынесение королю смертного приговора).

Офицеры, дворяне, а также торговцы, фермеры и моряки носили одежду и других цветов: в эту эпоху, в отличие от XIX века, черный еще не стал для мужчин безусловно обязательным. Даже самые ревностные пуритане, скажем, те, что переплыли океан и обосновались в Массачусетсе, одевались не только в черное. Они предпочитали тусклые, «печальные» цвета (наряду с черным это были серый и зеленый приглушенных тонов) и не расставались с традиционными черными фетровыми остроконечными шляпами¹⁸. В Англии конца XVI — начала XVII столетий наложились друг на друга несколько разновидностей черного цвета, и поэтому даже красивая черная одежда представляла

собой, так сказать, элегантную оболочку тревожного бытия, где никто не был уверен в том, что завтра не взойдет на эшафот. Недаром лица на портретах этой эпохи так печальны. В 1634 году в гардеробе Карла I имелось десять костюмов из черного атласа (при этом семь цвета корицы, шесть бежевых, четыре зеленых). Они, вне всякого сомнения, были нарядны, сшиты в роскошном, блестящем стиле, известном по портретам аристократов кисти Ван Дейка, — и в то же время как нельзя лучше подходили для монарха, которому выпало править в тяжкую годину¹⁹.

Черный принц

Переходя от истории как таковой к истории литературы, мы встречаемся с символическим для Англии начала XVII века «человеком в черном» — с принцем Гамлетом. О вероисповедании самого Шекспира (если предположить, что он придерживался какой-то одной религии) известно мало, однако есть основания полагать, что его отец был католиком, а мать происходила из знатной пуританской семьи. Таким образом, в их сыне сошлись суровые крайности христианства, каждая из которых при смене политического курса подвергалась преследованию. В наследии Шекспира дают себя знать ноты аскетической суровости и отвращения к миру, а его Гамлет, кажется, оплакивает не только смерть отца, но и еще какую-то беду, куда более страшную:

Ни плащ мой темный,
Ни эти мрачные одежды, мать <...>
Не выразят меня <...>
То, что во мне, правдивей, чем игра;
А это все — наряд и мишура (акт I, сцена 2)²⁰.

В костюме Гамлета, в его речах и поведении различимы несколько составляющих: черная одежда делает его похожим как на юного испанского принца (и, шире, на отпрыска любого европейского правящего дома), так и на молодого знатного пуританина из кальвинистских и лютеранских государств. Я хотел бы подробнее остановиться на «Гамлете»: с одной стороны, эта трагедия отнюдь не напоминает музейный экспонат (не зря все мы знаем большую ее часть наизусть), с другой — сплавляет воедино многие черты, присущие черному цвету. Всматриваясь в Гамлета, мы заглядываем и в мрачную сторону его эпохи.

Так, решение Гамлета не снимать траур и тогда, когда весь двор по случаю бракосочетания облекся в парадные одежды, воспринимается (и придворными, и зрителями) как трагическое, зловещее и продиктованное не одной только скорбью. Это явно раздражает Клавдия, и он укоряет принца за то, что тот

упорствует в стропливой печали. С точки зрения короля, сие нечестиво, недостойно мужчины и является «признаком воли, непокорной Небу». Клавдию, убийце отца Гамлета, недаром неуютно, ведь естественнее всего толковать черное одеяние принца так, как современники толковали траур Филиппа Доброго (еще одного принца, чей отец был предательски убит), то есть как свидетельство того, что принц Гамлет не забыл смерти отца, не простил ее и при возможности за нее отомстит. Современные критики иногда упрекают Гамлета (или Шекспира?) за нехристианскую мстительность, упуская из виду, что в эпоху позднего Средневековья воздаяние убийцам отца считалось долгом и добродетелью, по крайней мере для владетельных особ. Филипп Добрый при жизни удостоился похвал за то, что в течение шестнадцати лет вел войну с намерением отомстить за поругание, которому подвергся Иоанн Бесстрашный²¹.

В то же время черный костюм Гамлета — знак скорби. Не желая его снимать, он следует примеру не только герцога Бургундского, но и Филиппа II, который оплакивал и отца, и, еще неутешнее, жену. Гамлет тоже превращает скорбь в моральную прерогативу, поворачивая ситуацию таким образом, что утрата как бы делает его лучше и праведнее тех, кто весел и ярко одет. Принц закон презрения к обычным людям — пьющим, поющим, прелюбодействующим, словно скорбь как таковая уже превращает человека в добродетельного, белого в черное священника. Конечно, в набожности Гамлет сильно уступает и Филиппу II, и Альфонсо, королю Арагона, Сицилии и Неаполя, также одетому в черное, однако его скептический взгляд на брентную жизнь и собственную греховность вполне совпадает с воззрениями христианских аскетов (черный цвет, напомним, это еще и цвет покаяния):

Сам я скорее честен; и все же я мог бы обвинить себя в таких вещах, что лучше бы моя мать не родила меня на свет; я очень горд, мстителен, честолюбив; к моим услугам столько прегрешений, что мне не хватает мыслей, чтобы о них подумать, воображения, чтобы придать им облик, и времени, чтобы их совершить. К чему таким молодцам, как я, пресмыкаться между небом и землей? Все мы — отпетые плуты, никому из нас не верь (акт III, сцена I).

Черный цвет, цвет уничтожения и самоотречения, смиренен. Гамлет использует черный костюм так же, как Филипп и Альфонсо, — как форму одежды, при помощи которой аристократ или монарх может дистанцироваться от социальной иерархии, при этом не лишаясь ее выгод. Это способ избежать осуждения за владение королевской властью, соблазнительнейшим из мирских благ. И способ этот оказывался тем более верным, чем более естественным было смирение государя. Филиппу II, судя по всему, было присуще и подлинное

смирение, и (несмотря на его тягу к незаметности) дар общения с людьми: он одевался так же, как его подданные, молился вместе с ними и получал удовольствие, когда его принимали за кого-то из них. Альфонсо, фигура более симпатичная, тоже обладал смирением. Судя по всему, носившие черное монархи, несмотря на меланхолию, гармонировавшую с их одеждой, запросто болтали со своими подданными. Так и Гамлет, не называя себя, развлекается беседой с могильщиками: черный, цвет невидимости, есть и цвет неузнавания, инкогнито; именно это его свойство использовал Филипп II. Еще более известен разговор Гамлета с актерами: он дружелюбно, весело и очень по-человечески объясняет им, что нужно делать и даже — как лучше играть.

Важная черта, роднящая Гамлета с Филиппом II и с Альфонсо, — радостное презрение к изысканной придворной одежде. При появлении разодетого в пух и прах Озрика Гамлет именует его «мошкой» и «скворцом», а манипуляции придворного со шляпой и забавляют, и злят принца. Гамлет может издеваться над костюмом Озрика, поскольку его собственная черная одежда — это не возвышение, а унижение себя. В таком же духе он шутит над его вычурной речью:

О з р и к: Мой принц, король поставил против него в заклад шесть берберийских коней, взамен чего тот выставил, насколько я знаю, шесть французских рапир и кинжалов с их принадлежностями, как-то: пояс, портупей и прочее; три из этих сбруй, честное слово, весьма тонкого вкуса, весьма ответственуют рукоятям — чрезвычайно изящные сбруи и очень приятного измышления.

Г а м л е т: Что вы называете сбруями? <...>

О з р и к: Сбруи, мой принц, это портупей (акт V, сцена 2).

Комизм этого обмена репликами, в котором принц поднимает придворного на смех с позиций здравого смысла, по духу весьма сходен с многочисленными историческими анекдотами, повествующими о том, как король Альфонсо уличал богатых и благочестивых в суетности и тщеславии. Памятуя о том, в каком положении находится Гамлет, не приходится удивляться, что основная тема его иронических реплик — смерть. Шутки Гамлета, и не только в сцене на кладбище, так же черны, как и его одежда. Вот что, к примеру, он говорит о ни в чем не повинном человеке, которого он заколол по ошибке, поторопившись:

К о р о л ь: Ну что же, Гамлет, где Полоний?

Г а м л е т: За ужином.

К о р о л ь: За ужином? Где?

Г а м л е т: Не там, где он ест, а там, где его едят; у него как раз собрался некий сейм политических червей <...> (акт IV, сцена 3).

Юмор Гамлета сливается с причудами его «вкуса к античности», который, в свою очередь, есть не только маска, но и необходимое утешение. Король Альфонсо вкуса к античности не проявлял — он попросту был знаменит одновременно черной одеждой и любовью к шуткам, так что в сборниках анекдотов ему приписываются и те остроты, которых он никогда не произносил²². Носящий черный костюм государь-шутник, которого роднит с простыми людьми не только непритязательное платье, но и юмор (даже в скорби), — одна из самых обаятельных фигур «черного пантеона».

Значимая черта гамлетовской скромной одежды и его слияния с собственным образом — то, что в ключевые моменты он как бы забывает, что он принц, мысленно соотнося себя с людьми низкого положения, чьи дела обстоят еще хуже:

Кто снес бы плети и глумленья века,
Гнет сильного, насмешку гордеца,
Боль презренной любви, судей медливость,
Заносчивость властей и оскорбленья,
Чинимые безропотной заслуге,
Когда б он сам мог дать себе расчет
Простым кинжалом? (акт III, сцена 1)

Много ли принцу эпохи позднего Средневековья или Возрождения было известно о плетях и глумлении, о гнете сильных, надменности, судейской волеизъявлении, грубости власть имущих и презрении к заслугам? Эти слова, пожалуй, свидетельствуют о благородстве и душевной широте Гамлета — если считать, что Шекспир ни на минуту не забывал о том, что их произносит принц (ибо сам поэт-актер, живший главным образом за счет своего пера, должен был прекрасно знать, что такое плети, глумление, гнет сильных, надменность, грубость власть имущих, презрение к заслугам).

Однако в ситуации, когда государь, оставаясь более или менее неузнанным, весело болтает со своими подданными, есть привкус игры и, возможно, фальши. Так современный политик с подчеркнутой теплотой говорит людям, которых впервые видит: «Здравствуйте, как поживаете?» Несмотря на все свое дружелюбие, Гамлет — принц. Он знает об этом и не скрывает этого. При необходимости он тут же ставит Горацио на место. Реплика, которой тот отвечает на рассказ Гамлета о том, как ловко и умно он подшутил над двумя бывшими друзьями, погнав их на смерть, открывает в принце новую, отнюдь не смиренную ипостась:

Г о р а ц и о

А Гильденстерн и Розенкранц плывут.

Г а м л е т

Что ж, им была по сердцу эта должность;
Они мне совесть не гнетут; их гибель
Их собственным вторженьем рождена.
Ничтожному опасно попадаться
Меж выпадов и пламенных клинков
Могучих недругов (акт V, сцена 2).

Это подводит нас к темной стороне личности Гамлета, ибо он человек вовсе не одномерный. Его черная одежда — знак не только скорби по отцу, но и того, что он сам есть Смерть и принесет смерть многим, в том числе убийце своего отца. Этим он напоминает Филиппа Доброго, который за то время, которое он выжидал, прежде чем вступить в прямое столкновение с врагом, погубил множество других людей. Смиранные владыки в черном не доводили свое самоуничтожение до пассивности — напротив, они действовали, и за каждым из них высится гора трупов. Филипп II уничтожил очень многих; король Альфонсо был полководцем. Гамлету с ними не сравняться, ибо он никогда не взойдет на престол, однако он человек опасный, он убивает косвенно — или прямо, но по ошибке (да и все его шаги складываются в жуткую «черную комедию ошибок»): не только Офелию, но и ее семью, не только сочиняя смертный приговор двум школьным друзьям, но и глядя на то, как умирает его мать, а затем наконец-то убивая убийцу своего отца. В финале Горацио обещает Фортинбрасу: «<...> я скажу незнающему свету, / Как все произошло; то будет повесть / Бесчеловечных и кровавых дел».

Современных Шекспиру иллюстраций к «Гамлету» не существует; нет вообще никаких иллюстраций к этой пьесе в течение более чем ста лет со дня ее первой постановки. Посему я позволил себе шагнуть в другую эпоху и обратиться к Эжену Делакруа, лучшему иллюстратору Шекспира. Литография «Убийство Полония» с выразительными элементами гротеска (из-под занавеса высовываются ноги Полония) превосходно передает трагикомический дух шекспировской пьесы. Королева-мать, совсем молодая, пытается удержать сына. Он запечатлен в момент превращения из «нежного принца» (для Гамлета художнику позировала женщина) в существо скорее демоническое: он вот-вот станет убийцей, он призывает смерть и, возможно, уже навлек на себя проклятие. Его рот и все лицо жестки, как у человека, который собирается ударить. Видимый нам левый глаз принца производит странное впечатление: большой и мертвый, он похож на глаз рыбы. Так смотрит тот, кто столкнулся с чем-то неразрешимым, непреодолимым, как скала.

Тут можно возразить, что Гамлет по натуре не убийца, а неудачник: чернота внутри него не смертоносна, а траурна. Но ведь он охотно принимает



Ил. 30. Эжен Делакруа.
Убийство Полония.
1834–1843.
Литография. Лондон,
Британский музей

себя роль Смерти, считая это чем-то вроде назначения на высочайшую должность:

Что до него,
(указывает на Полония)
То я скорблю; но небеса велели,
Им покарав меня и мной его,
Чтобы я стал бичом их и слугою (акт III, сцена 4).

Быть бичом Господним (как, скажем, Тамерлан) — это почти что признание. Все, что относится к черному, темно и неоднозначно. Чернота — отрицательное качество, но она производит положительное впечатление, и потому и в сфере ценностей, и в сфере одежды черный цвет тяготеет к парадоксальности. Есть некая неизбежная ирония в том, что черный зачастую выглядит «не таким уж черным». Это происходит в разных его изводах — и во французском, стильном, притягательном, и в уважаемом, благопристойном,

и в набожном, смиренном, благочестивом. И, однако, везде и всегда в черном сохраняется оттенок чего-то зловещего, жуткого. Так, скромный, покаянный, наказующий себя за грехи черный цвет легко перерождается в неумолимый, судебный черный, который посылает людей на костер. В случае Гамлета перед нами герой, тяжело переживающий зло и утрату — но, принимая их так близко к сердцу, он заражается смертью и убийством. На уровне морали Гамлет, так скорбящий об отце (и в этой скорби терпимый к его грехам), становится Гамлетом-проповедником, свирепо тиранящим собственную мать:

Нет, жить
В гнилом поту засаленной постели,
Варясь в разврате, нежась и любясь
На куче грязи... (акт III, сцена 4)

Критики смотрели на Гамлета с диаметрально противоположных позиций. К примеру, Гете находил его «милым, чистым, благородным и в высшей степени нравственным существом», тогда как Август Шлегель пришел к выводу, что он «не только по необходимости прибегает к уловкам и обману, но имеет естественную склонность к окольным и бесчестным путям; он лицемерит перед самим собой». Д.Г. Лоуренс писал:

Я всегда испытывал к Гамлету отвращение. На сцене он кажется мне каким-то нечистым ползучим гадом, кто бы его ни играл — Форбс Робертсон или другие. Его непристойное любопытство и слезка за матерью, ловушки, которые он подстраивает королю, его самодовольная извращенность в отношениях с Офелией делают его попросту нестерпимым. Этот герой по своей природе внушает омерзение; автор создал его в часы ненависти к себе и глубочайшего упадка духа²³.

На эти размышления Лоуренса навел увиденный им где-то в итальянской провинции спектакль, где Гамлет в исполнении странствующего актера «поглощен самопознанием»:

Его ноги в черных коротких штанах выглядели так, словно он подползает, подкрадывается; он не расставался с черной тряпкой — подобием плаща, в которую он кутался так же, как в собственную душу, изъеденную обращенной внутрь извращенностью.

Лоуренс связывает отвращение к миру и к самому себе с чувством тленности, разложения плоти, сформировавшимся в предшествующие несколько

столетий. Одной из основополагающих черт мирозерцания, давшего нам «Гамлета», было ощущение того, что плотское тление сродни зараженности души грехом. Очарованность Гамлета смертью и разлагающимся телом имеет моральную составляющую — презрение к мясистому, потному, совокупляемому человеческому животному. Принц питается этими мыслями, не может от них оторваться, заворачивается в них, как в свой черный плащ. Процесс формирования моды на черное — у священников, монархов, купцов, придворных, благочестивых горожан (причем ни в одном случае черный не терял полностью своего покаянного, смиренного характера) — привел к появлению культуры, в которой сосредоточенность на грехе и греховности сливалась с одержимостью идеей смерти. Призванием монаха было скорбеть о грехах; Филипп Добрый драпировался, пусть роскошно, в гибель своего отца; Филипп II создал собственный культ смерти — не только продлив почти до бесконечности траур по супруге, но и превратив Эскориальский дворец в подобие огромного саркофага: он много времени проводил в маленькой часовне под жилыми покоем, в окружении предков, там упокоившихся. По заказу одетых в черное купцов художники писали их на алтарных створках — коленами преклоненными, молящимися о смягчении своей загробной участи. Полотно, в которое Гольбейн вложил всю силу убеждения, — это вовсе не «Noli Me Tangere», а «Мертвый Христос в гробу». И Гамлет, и «Гамлет» — свидетельство того, что Шекспир проявил себя как пресс-секретарь (или поэт) культуры, которая на протяжении двух столетий была погружена в мысль о смерти и грехе:

У этого черепа был язык, и он мог петь когда-то; а этот мужик швыряет его оземь, словно это Каинова челюсть, того, что совершил первое убийство! Может быть, это башка какого-нибудь политика <...> Или придворного <...> а теперь это — государыня моя Гниль, без челюсти, и ее стучает по крышке заступ могильщика <...> Вот еще один. Почему бы ему не быть черепом какого-нибудь законоведа? Где теперь его крючки и каверзы? <...> Увы, бедный Йорик! <...> он тысячу раз носил меня на спине; а теперь — как отвратительно мне это себе представить! У меня к горлу подступает при одной мысли. Здесь были эти губы, которые я целовал сам не знаю сколько раз. — Где теперь твои шутки? <...> Ничего не осталось, чтобы подтрунить над собственной ужимкой? Совсем отвисла челюсть? Ступай теперь в комнату к моей даме и скажи ей, что, хотя бы она накрасилась на целый дюйм, она все равно кончит таким лицом; посмеши ее этим. <...> <...> Кого хоронят? И так не по обряду? <...> Как? Офелия? <...> Ее любил я <...> Ты пришел сюда, чтоб хныкать? / Чтоб мне назло в могилу соскочить? / Заройся с нею заживо, — я тоже (акт V, сцена 1).

И как одетый в черное герой-аристократ, и как воплощение культа смерти Гамлет оставил след в драматургии своей эпохи. Одна из его теней — Виндиче из «Трагедии мстителя». Он появляется перед зрителями, держа в руке череп умершей возлюбленной. Кажется, что автор этой драмы, Сирил Тернер, стремился соединить в одно драматическое полотно тот миг, когда Гамлет, держащий череп, рассуждает о внешности своей возлюбленной, и следующий миг — когда он, обернувшись, видит, как мимо проносят мертвую Офелию.

Гамлет не просто омрачен скорбью и смертью. Он — едва ли не самое знаменитое воплощение Меланхолии (что в буквальном переводе с греческого означает «черная желчь»). Меланхолии как одного из типов человеческого характера чаще всего касались ученые и поэты (напомним об «Анатомии меланхолии» Р. Бертона). Один из классических образов меланхолика (и в поэзии, и на сцене) — как раз человек в черном. Его тело скрыто складками длинного черного плаща, лицо — широкополой черной шляпой (он выглядит как английский — то есть с добавлением торжественности — вариант мужчины, одетого по испанской моде). Сэр Джон Дэвис, описывая «сего меланхолического джентльмена», упоминал «длинный черный плащ <...> большой черный плюмаж»²⁴. Сценическая традиция представляет Гамлета с непокрытой головой, однако он одет в черный костюм, а на плечах у него — черный плащ. Я отнюдь не хочу сказать, что Гамлет — стереотип Меланхолии. За ним скорее угадывается намерение Шекспира, отталкиваясь от расхожего клише, передать меланхолию еще более глубокую. Для Гамлета смерть — не столько старуха с косой, сколько сон, ибо жизнь стала для него безжизненной, все пути обернулись тупиками. И вселенная, и человек есть прах и тлен. Он обнажает меч для борьбы с бедами, а они из армии превращаются в море, меч оборачивается против него самого, словно при самоубийстве, — но человек и без того уже погрузился в смерть, как в беспокойный сон. Шекспир, наблюдательный психолог, наделяет своего героя симптомами депрессии: он с одинаковым равнодушием взирает на боль и смерть и причиняет их. Такой тип описания героя значительно повлиял на последующую литературу. Эта трагедия говорит от лица меланхолии, выпестованной всей культурой и возникшей в тех местах, о которых рассказывает эта книга: в европейской разгороженной тесноте, где умирали мысли, в обнесенных высокими стенами монастырских садиках, где предавались покаянию монахи и короли, в храмах и молитвенных домах, где пасторы бичевали людские пороки.

Не вдаваясь подробно в этиологию меланхолии, заметим — как в связи с шекспировским Гамлетом, так и с иными литературными Гамлетами, о которых речь пойдет ниже, — что у Шекспира такое мировосприятие связано с утратой способности любить, со склонностью смотреть на женщин недоверчиво и мрачно, видя в них или пустое место, или ужас, или смерть. «Чернота» Гамлета

предполагает уничижительное отношение к женскому началу («Бренность, ты / Зовешься: женщина!»), хотя оно присутствует и в самом принце. Гамлет хорошо знает, что он не Фортинбрас: его можно назвать самым женственным героем Шекспира. Это не значит, что в нем нет монархической мужественности; дело в другом — он не только самый мрачный, но и самый чувствительный, цельный, богатый и обворожительный герой и личность из всех великих шекспировских образов. Делакруа не зря выбрал для Гамлета женскую модель. Эту роль чаще других исполняли женщины; знаменитейшая интерпретация была предложена Сарой Бернар.

В Гамлете есть нечто преднамеренно неясное, размытое. Похоже, что Шекспир намеревался при его помощи сделать какое-то значимое обобщение. Диалог (акт V, сцена 1):

Первый могильщик: <...> молодой Гамлет, тот, что сошел с ума и послан в Англию.

Гамлет: Вот как, почему же его послали в Англию?

Первый могильщик: Да потому, что он сошел с ума, там он придет в рассудок; а если и не придет, так там это не важно.

Гамлет: Почему?

Первый могильщик: Там в нем этого не заметят, там все такие же сумасшедшие, как он сам —

вызывает у нас смех, но, вероятно, с точки зрения Шекспира эта шутка была так хороша именно потому, что он отнюдь не собирался шутить. Ведь не один Джон Донн, а и многие другие молодые джентльмены эпохи короля Иакова разделяли завроженность Гамлета черным юмором и грехом, иронией и мистикой. Дело, впрочем, не исчерпывается английскими параллелями и ассоциациями. Гамлет открывает нам тeneвую сторону Возрождения — не только через свою склонность к меланхолии, но и через безжалостный скептицизм в отношении так плохо управляемой вселенной. В его речи сказываются тенденции, идущие от Эразма Роттердамского и Монтеня и яростно оспаривающие оптимизм позднего Возрождения. Принц живет в постоянной подозрительности и страхе, в недоверии ко дворам, королям, старшим, солдатам, войнам, а также женщинам и плоти. Перед лицом смерти он стоически роняет: «Готовность — это все», однако спустя минуту говорит Горацио: «Но ты не можешь себе представить, какая тяжесть здесь у меня на сердце». Кажется, что Шекспир не хотел ничем связывать своего героя и сделал так, что мы не можем отделить его философский пессимизм от душевной болезни. В Гамлете нашел воплощение финальный изгиб европейской аскетической традиции — отрицание мира и его губельных соблазнов не столько из почтения к Небесам, сколько

из понимания того, что мир дольний мрачен и ужасен, вкупе с иронической решимостью все-таки в нем жить. Неудивительно, что все последующие эпохи находили Гамлета современным, что он вызывал жгучий интерес у таких не самых жизнерадостных писателей, как Мелвилл и Беккет. И он не устарел — человек, чей черный костюм есть оболочка «черной» линии культуры, его породившей.

Черный генерал

Переход к Отелло, герою следующей по времени создания трагедии Шекспира, — шаг к иному, более интенсивному черному цвету. Это цвет не одежды, а кожи; он полон жизни, а не смерти. На английской сцене Отелло обычно играли белые актеры, для которых этот цвет не был, так сказать, природным, но сам Отелло не вызывает никаких ассоциаций с покаянием, аскезой, меланхолией. Он дышит волей и достоинством, почти что (в его терминах) величием. По ходу развития действия его чернота все более сближается с энергией, силой страсти, густой и темной кровью. Любя, он кажется темным ночным огнем, присущим страсти, позже — мраком, что внутри этой страсти таится. Примечательно, что Отелло, охваченный ревностью, и Гамлет, исполненный брезгливого пуританизма, говорят о плотской любви буквально в одних выражениях.

Не вызывает сомнений, что свойственный Гамлету язык аскезы, которым он бичует как Офелию, так и свою мать, есть язык одновременно ревности и морали: в любой женщине он видит непостоянство Гертруды, так что его отец (в виде призрака) вынужден вмешаться и урезонить принца, корящего мать в выражениях, куда более уместных в устах мужа, нежели сына. Ревность — одна из составляющих гамлетовой черноты, и можно сказать, что в черной одежде датского принца и в нем самом проступает тень Отелло, ждущего воплощения, — или, наоборот, что «скорбные одежды» Гамлета растворились в черноте заглавного героя следующей трагедии.

Это скорее шутка, однако, отталкиваясь от нее, можно поставить важный вопрос, которого я в этой работе еще не касался, — вопрос о расе (одежда Отелло, заметим, не черная). Представляется бесспорным, что на презрительное отношение европейцев к африканцам в течение столетий влияла четкая негативная образность, приравнивающая черноту и темноту к смерти, злу, аду. Помимо жадности и жестокости (часто) и бездумной, слепой уверенности в безусловном превосходстве (всегда), с которыми западноевропейцы относились к «дикарям», сталкиваясь с ними в путешествиях, сам тот факт, что у африканских «дикарей» была черная кожа, навлекал на них своего рода дополнительное проклятие. По наблюдениям Малкольма Икса²⁵, просмотр

Оксфордского словаря английского языка (*Oxford English Dictionary*) показывает, что в применении к африканцам слово «черный» — и в общеупотребительном, и в литературном языке — чаще всего значит «темный», «плохой». Этот словарь — полезная сводка языковых свидетельств, прежде всего потому, что он и создавался как коллекция примеров употребления тех или иных слов, то есть без исходной предвзятости. Из него ясно, что вне зависимости от того, имелось ли у составителей некое бессознательное предубеждение, слова, применяемые к африканцам, обладают собственной, имманентной предвзятостью, квалифицирующей черноту уроженцев Африки как безусловно чуждую и безобразную: «В лице том не было красоты <...> Напоминала она мавра» (Джон Гауэр, 1390); «Уродливые мавры...» (Баркли, 1509); «Оттуда вышел, черный и омерзительный, нечистый эфиоп» (Хауэс, 1509).

Разумеется, отнюдь не все примеры до такой степени оскорбительны; суть расовой «дифференциации» особенно ярко проявляется в расхожих афоризмах, толкующих о том, что черная кожа от мытья не станет белее: «Я негра мою, даром тратя силы и время» (Мидлтон, 1611); «Занявшись этим, проиграешь так же верно, как отмывая эфиопа черноту» (Вилльерс, 1688); «Она, мягко говоря, занимается отмыванием эфиопа добела» (Уэсли, проповедь LXVIII, 1791). При этом европейцам никогда не приходило в голову, что белизна (или розовость, или бледность, или прыщавая землистость) их собственных лиц — это краска, которую можно смыть. Между тем все пословицы о мытье африканцев базируются на двух посылках. Во-первых: раз для человека неестественно и грешно быть столь черным, значит, негры и впрямь выкрашены в черный цвет. Во-вторых: нет, эта чернота не сойдет от мытья, они действительно такие черные. А верхом несправедливости по отношению к африканцам было то, что черными регулярно изображали чертей. Это порождало массу непреднамеренно оскорбительных сравнений: «Род рыб, называемых “негры” или “морские дьяволы”» (Дж. Дэвис, 1666); «Он давно уж мертв — или, как говорят, отправился под землю, к арапам» (А. Каули, 1663). Кроме того, не только черти, но и сам дьявол черен или появляется в виде «черного человека»: «Дьявол в обличье черного мужчины лежал с ней в постели» (Гленвилл, 1681). Еще один — и самый жестокий — аспект такого взгляда возникает в другой, комплиментарной пословице: «Черти не так черны, как их малюют» (Лодж, 1596); «Ибо дьявол не так черен, как его малюют» (Хауэлл, 1642). Иными словами, с дьявола черноту смыть можно, а вот африканцы и в самом деле так черны, какими их изображают.

В словаре есть и нейтральные данные, а вот примеры, отмеченные добродетельным отношением к африканцам, там отыскать труднее. Народное восприятие негров отличалось предвзятостью, и вплоть до XVIII столетия главными для него были вопросы вроде: «Воскреснут ли негры в Судный день?» Один популярный альманах отвечал так: «Они воскреснут, но не в своем

нынешнем виде — он останется позади, в могильной тьме, — а в ином, лучшем и светлом»²⁶. Некоторые современники признавали относительность человеческих представлений о красоте. Сэр Томас Браун писал:

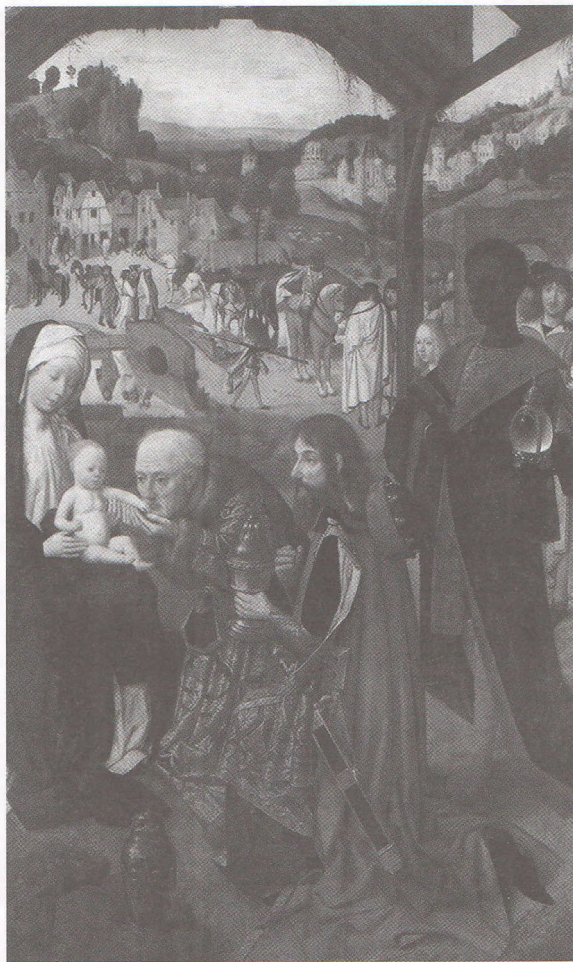
Хотя люди утверждают, что этот цвет есть проклятье и клеймо, я нахожу сие несправедливым, ведь и им [чернокожим] так не кажется, и для нас, если вдуматься, это неразумно. Ведь они сим так довольны, что считают другие цвета безобразными и считают дьявола и все ужасное белым²⁷.

Браун неоднократно цитирует «Песнь песней»: «Черна я, но красива». В 1605 году Бен Джонсон написал для придворного театра маскарадное действо «Черная маска» (*The Masque of Blacknesse*), «ибо такова была воля Ее Величества». На берегу, где толпятся тритоны и русалки, Океан («цвѣта его плоти — синий») приветствует реку Нигер («в облике эфиопа и такого же цвета») и радушно встречает прибывших в Британию «масок, кои суть двенадцать чернокожих нимф, негров и дочерей Нигера». В уста Нигера драматург вложил похвалы красоте черных женщин: «их чернота — источник совершенной красоты <...> прелести их берут верх в великом поединке красавиц». Нигер особенно восхищается «цветом кудрей, что для них всех един (но и для белых дам он высший дар)». Он выражает надежду на то, что африканские женщины обживутся в Англии, «где их красота уж не будет подвергаться насмешкам». Однако ближе к концу спектакля Джонсон как бы отменяет многое из сказанного: на сцене появляется белая Эфиопия («одежды ее белы и серебристы»), олицетворяющая Луну, которой, по утверждению Джонсона, поклонялись эфиопы. Эфиопия превозносит Британию, ее климат и прежде всего солнце (читай — короля). Оно

И днем, и ночью свет лиет, и яркий его луч
Живит умерших, черных белит — так могуч.
Он просвещает мир, природу превосходит,
Ее ошибки будто пятна с ткани сводит²⁸.

Так что черным нимфам в конце концов надлежит стать белыми, вполне уместными в Британии Джонсона, где, как можно понять, никогда не садится солнце. В маскарade черный цвет ценен лишь своей зрелищностью.

Впрочем, было бы опасно делать выводы о той или иной культуре, основываясь исключительно на языке, лексике. Европейская визуальная традиция предоставляет нам более отрадные данные. Считалось, что один из волхвов, пришедших поклониться младенцу Христу, был африканцем, а значит, на алтарных створках — картинах, которые в европейской культуре занимали поистине важнейшее место, — неизменно фигурировало изображение благо-



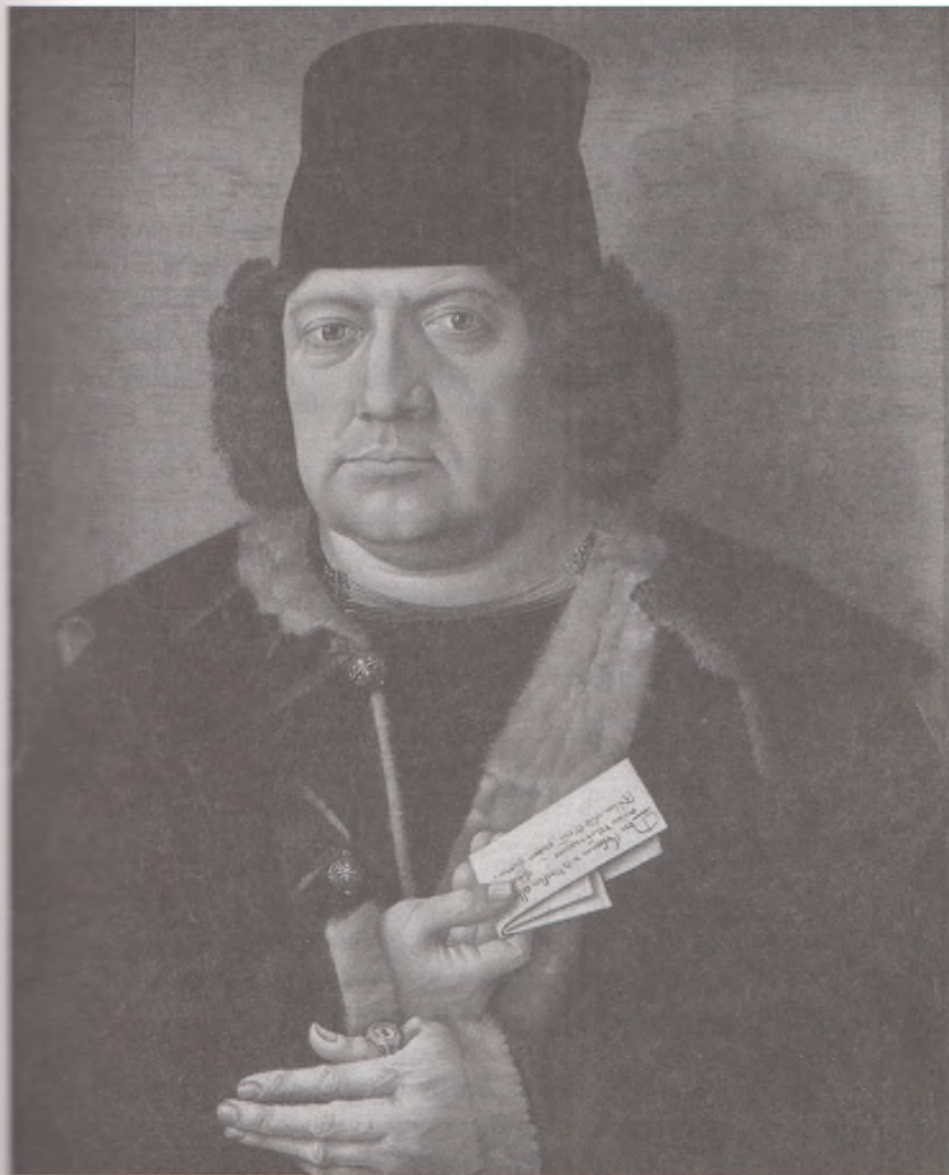
Ил. 31. Гертген тот Синт Янс.
Поклонение волхвов. Центральная
панель триптиха. Ок. 1465. Дерево,
масло. Прага, Народная галерея

молодого и мудрого темнокожего царя. Такого властителя — красивого, молодого и величественного — изобразил на центральной панели своего триптиха «Поклонение волхвов» (ок. 1465) Гертген тот Синт Янс (ил. 31). Возможно, не случайно, что именно бургундскому живописцу открылась красота черного человека в черном. В черной мантии этого короля нет ничего специфически африканского — такую отороченную коричневым мехом черную мантию мог носить и бургундский герцог. Изящество черного владыки подчеркнуто и тем, что он держится очень прямо (чуть склоняя голову перед Иисусом), и ниспадающими отвесно вниз полами его мантии. Линии, обрисовывающие его фигуру, самые четкие и энергичные во всей композиции, а от его яркой черноты трудно оторвать глаза. В пространстве картины он (справа) как бы уравновешивает Деву Марию (слева), чьи одежды, как это часто бывало в бургундских сценах Рождества, написаны таким глубоким синим тоном, что кажутся почти

черными (стоит отметить, что в церковном обиходе синий и черный цвета с давних пор были идентичны).

Но даже в этом контексте, учитывая все сказанное выше, благородство волхва-африканца не безусловно. Ведь если в живописной традиции одного из царей-магов изображали африканцем, то два других были европейцами (или выглядели как европейцы) и имели над первым некоторое превосходство. Часто африканский владыка стоит за двумя белыми царями, то есть оказывается, с одной стороны, последним из подходящих к яслям, а с другой — более удаленным от первого плана. Кроме того, нередко (как в работе Гертгена тот Синт Янса) двое магов склонили колени — а африканец стоит, словно ожидая своей очереди поклониться Христу и в то же время как бы прислуживая волхвам-европейцам. Африканец, как правило, самый молодой (и, в трактовке художника, самый красивый) из трех волхвов; можно предположить, что он пропускает их вперед из уважения к возрасту, а не из-за цвета кожи. С другой стороны, молодость африканца дает волхвам с европейской внешностью некоторый перевес над ним: они значительнее, важнее. По традиции именно африканца изображают подносящим Божественному младенцу смирну — горькую благовонную смолу, которая несколько проигрывает на фоне золота и ладана, даров других волхвов. Перечисленные моменты типичны, они присутствуют и на этой картине, и в большинстве сцен Рождества (к примеру, у Рубенса). Еще одна особенность работы Гертгена — прямой луч, который, падая из угла хлева, очерчивает и выделяет фигуру африканца, в то время как перспектива, задаваемая балками сооружения, вступает в диалог с полами его мантии и как бы оттесняет его в дальний правый угол алтаря. И все же ни одно из этих соображений не отменяет главного впечатления: черный цвет, по крайней мере в Бургундии тех лет, мог восприниматься как красивый и элегантный не только в одежде, но и сам по себе.

Привлекательные чернокожие встречаются и на других картинах, не только в рождественских сценах. Африканцы в «Саду радостей земных» Босха красивы и легконоги. Справедливости ради отметим, что и в визуальной культуре есть уничижительные образы африканцев, соответствующие языковым клише. Существовало также нейтральное, но вряд ли исполненное почтения использование этих образов в словесной игре в качестве диковинных, небывалых существ, наподобие грифонов. С ним мы сталкиваемся прежде всего в геральдике, однако соответствующие примеры можно найти и в живописи. Так, на портрете Александра Морнауэра, городского чиновника из Ландсхута в Баварии, ближе всего к нам находится перстень, украшенный головкой негра. Вероятно, Морнауэр носил это кольцо, и ему (а равно и художнику) было приятно запечатлеть его на первом плане, поскольку обоим нравился возникающий каламбур: *Mohr* (мавр) — *Mor-nauer*. Впрочем, шутка эта «работает»



Ил. 32. «Мастер портрета Морнауэра». Портрет Александра Морнауэра.
Ок. 1470–1485. Хвойная доска, масло. Лондон, Национальная галерея

Только потому, что сам Морнауэр вовсе не мавр, и мысль о том, что он может им быть, попросту невозможна. Однако Морнауэр практически полностью одет в черное (и в силу своей гражданской значимости, *gravitas*, и по моде 1470-х годов), что придает шутке более широкое (впрочем, не злое) звучание: украшая палец изображением мавра, он и тело прикрывает такой одеждой, которая как бы роднит его с мавром.

В данном контексте вполне уместен вопрос о том, как Африку и африканцев изображает автор «Отелло» — не только в этой пьесе, но и во всем творчестве. Однозначного ответа на такой вопрос (как и на большинство других) мы у Шекспира не найдем. Конечно, и он грешит расовым презрением к чернокожим: «Пред Сильвией же <...> / Мне Джулия — чернее эфиопки» («Два веронца»; акт II, сцена 6)²⁹. Но это реплика проходная. Более весомые указания на диапазон оценок, доступных интеллектуалу Возрождения, содержатся в ранней пьесе «Тит Андроник», где выведен мавр Арон, которого любит Тамора, королева готов, а ныне — пленница Тита. Для римлян чернота Арона уродлива, отвратительна и зловеща, о ней говорят с нескрываемой издевкой:

Б а с с и а н

Твой черный киммериец, королева,
Поверь мне, запятнает честь твою
Позорным, грязным, гнусным цветом тела (акт II, сцена 3).

Пренебрежение выказывает и более снисходительная Лавиния:

<...> Уйдем, и пусть любовью,
Как ворон черной, тешится она (акт II, сцена 3).

На фоне этих проявлений традиционного неприятия африканцев стоит отметить, что молодой Шекспир вкладывает в уста Таморы (отнюдь не чернокожей) длинный, прекрасный любовный монолог, обращенный к Арону и свидетельствующий о том, что, в отличие от благородных римлян, ни королева готов, ни сам Шекспир не чурались подобной страсти:

Арон мой милый, что печален ты,
Когда все похваляется, ликуя?
На каждой ветке птицы распевают;
Змея на солнышке, свернувшись, спит;
Под свежим ветерком листва трепещет. <...>
Под сенью сладостной, Арон, присядем <...>
В объятиях друг друга сплетены,
Сном золотым забудемся, натешась (акт II, сцена 3).

Однако Арону отведена роль злодея. Когда с подмостков наконец звучит неизбежное отождествление его черной кожи со злом, он сам произносит следующее:

<...> О, я сыт

Одной лишь мыслью о злодействе этом!
Кто чист и глуп, утешен добрым делом;
Я ж буду черен и душой и телом (акт III, сцена 1).

Герой злобно-саркастически подчеркивает, что Божья благодать — привилегия белокожих людей с возвышенными мыслями. Иными словами, он охотно повинуется зову своей природы и проявляет себя как черный дьявол, чего и ожидала публика от африканского дикаря, явившегося на театральных подмостках елизаветинской эпохи. В полном объеме к этим клише прибегает кормилица, которая с непроходимой косностью простолюдинки честит новорожденного сына мавра:

А р о н

<...> Кто ж ей послан богом?

К о р м и л и ц а

Да черт. <...>
Выводок дурной —
Неладный, черный, гадкий, будто жаба,
Среди породы белой наших стран.
Императрица шлет тебе твой оттиск,
Чтоб острием кинжала окрестить (акт IV, сцена 2).

На это Арон с искренней нежностью к младенцу возражает:

Черт побери! Чем черный цвет так плох?
Морданчик милый, славненький цветочек!

Он защищает сына и цвет его кожи с героическим достоинством, предвосхищаяющим Отелло, и не скрывает пренебрежения к белой расе и цвету ее кожи, жертвенно-бледному — или заемному, фальшивому:

Вам говорю, юнцы: ни Энкелад
С исчадьями грозящими Тифона,
Ни славный сам Алкид, ни бог войны
Его не вырвут из отцовских рук.
Мальчишки, выбелены вы, как стены,
Как вывески кабачные, пестры!
Цвет черный лучше всех других цветов:
Он отвергает все цвета другие (акт IV, сцена 2).

И тем не менее по ходу действия Арон все больше напоминает черного дьявола. О его сыне Люций говорит, вне себя от ненависти: «Подобье хари дьявольской твоей» (акт V, сцена 1). Как и положено дьяволу, Арон не только творит зло, но и отпускает «черные» шуточки по поводу зла, содеянного другими. Надругательство над Лавинией он комментирует так:

Лишили чести, языка и рук
Твою сестру, — украсили на славу. <...>
Смочить, подстричь, украсить всю на славу —
Забава славная <...> (акт V, сцена 1).

В финале пьесы Арона — черный источник черного зла, «зачинщика, творца всех этих бедствий» (акт V, сцена 3) — предадут суду, хотя самые чудовищные злодеяния были совершены вовсе не им, а другими. Приговор гласит: закопать живым по горло в землю и уморить голодом. В контексте позднего Средневековья или Ренессанса такая кара представлялась правильной, ибо черный цвет отождествлялся с землей. Согласно Жеану Куртуа, черный смиряет человека, напоминая ему о том, что сын Адама, взятый от земли, есть земля и в землю отыдет.

Шаги Шекспира в сторону свободного от предрассудков взгляда на африканцев в «Тите Андронике» случайны и немногочисленны. Основная тенденция пьесы благополучно совпадает с распространенным убеждением в том, что черный африканец более всего похож на черного дьявола. В драматургии это убеждение вылилось в своего рода конвенцию об изображении чернокожих. Так, Джордж Пил в пьесе «Битва при Алькасаре» (1594) изобразил «мерзостного наглого мавра» Мули Гамета. При этом в более поздней трагедии Шекспира «Венецианский купец» намеков на дьявольщину нет, хотя здесь в числе поклонников Порции появляется принц Марокканский. Это своего рода подготовительный набросок к фигуре Отелло: он держится с поразительным достоинством, но скромно, говорит выразительно, возвышенно и великодушно (иными словами, не слишком соответствует стереотипу «черного дьявола», хотя и подан с оттенком покровительственности):

Гиркании пустыни, даль степной
Аравии — путем проезжим стали
Для принцев, к дивной Порции спешащих (акт II, сцена 7).

Удаляется он с тем же достоинством, и поэтому двестише, которым Порция, героиня бесспорно очаровательная, заключает эту сцену, для зрителя звучит довольно неожиданно:

Избавились! — Спустить завесу. Что ж!
Вот так бы всем, кто с ним по виду схож!

В «Отелло» — трагедии, в которой мавр добивается и любви, и руки благородной венецианки — очевиден громадный и смелый шаг в сторону непредвзятости. Шекспир никак не дает нам понять, что выбор Дездемоны оборачивается для нее внутренней борьбой. В ее влечении к Отелло нет ни капли недоверия или неестественности — ничего, кроме чистейшей, глубокой, восхитительной любви. Другие герои время от времени роняют злые намеки, демонстрируя широкий спектр оттенков расизма, но эти реплики не имеют никаких последствий, лишь подчеркивая незамутненность и отважную стойкость чувства Дездемоны. Сложнее ответить на вопрос о том, есть ли в отношении автора к Отелло оттенок расового презрения. Важные составляющие этого образа — простодушие (в сочетании с широтой), предельная доверчивость, а также торжественная и масштабная эгоистичность — и вообще, и в любви. Отелло любит иначе, нежели Дездемона:

Я стал ей дорог тем, что жил в тревогах,
А мне она — сочувствием своим (акт I, сцена 3).

В характере Отелло явственно прослеживается великолепное благородство, благородная — но при этом неистово ревнивая — страстность, но в нем нет тонкости, и было бы непросто доказать, что Шекспир проникает в его психологию с той же уверенностью и тщательностью, которые он вкладывает в изображение Гамлета и Макбета. В большей степени, чем прочие трагические герои, Отелло являет собой Другого. Литературные критики уловили, что и сам он в монологах не столько рассказывает о своем опыте и чувствах, сколько «подбадривает себя» (Т.С. Элиот) или, «созерцая себя <...> преисполняется величием этого зрелища» (Ф.Р. Ливис)³⁰.

«Отелло» как минимум в той же степени, что и «Гамлет», основан на «монотекстакле» главного героя. Черная кожа Отелло провоцирует театральные эффекты, которые от спектакля к спектаклю становятся все восхитительнее. Эмрис Джонс проводит очень интересную параллель между появлением Отелло и освещенной светом факелов сценой ареста Христа в Гефсиманском саду: благородного, стройного героя волокут на позорное судилище, но он не делает попыток убежать или избавиться от врагов, сдерживая пыл своих защитников и прося их опустить оружие. Джонс пишет: «Эта сцена, по моим впечатлениям, представляет собой самый блистательный визуальный момент во всей трагедии: мечи, факелы, эффекты светотени делают ее, несмотря на краткость и быстроту, на редкость красивой и запоминающейся»³¹. В этих эпизодах Отелло

совсем непохож на Арона — и все-таки нельзя сказать, что образ «черного дьявола» предан полному забвению. Один из аспектов «черно-белой» иронии пьесы заключается в том, что даже тогда, когда Отелло преисполнен ревности и мстительной кровожадности, поистине черным предателем и злодеем является не он, а его белый лейтенант Яго, «полудьявол», «адский мерзавец», в котором клокочет злоба. Лейтмотив трагедии — упоминания ангелов и чертей, благодаря чему драма любви, ревности и убийства взлетает до высот религиозной благодати, проклятия и греха. Выполненная сэром Джоном Гилбертом в середине XIX века гравюра (ил. 33) — попытка передать эту особенность. Хрупкая спящая Дездемона залита ярким естественным светом, в то время как Отелло (похожий не столько на африканца, сколько на загримированного европейца) и черен, и стоит в густой тени. В ключевой момент (и это тоже входит в систему координат «небо — ад», характерную для пьесы) черным дьяволом оказывается сам герой:

Отелло

<...> Убийца — я.

Эмилия

Тем этот ангел чище,

А ты чернее, бес! (акт V, сцена 2)

И ниже: «Ты <...> бес». Ранее сам герой связывал цвет своей кожи с негативными аспектами черноты, считая, что с изменой жены погибла его репутация (момент для пьесы очень важный):

Мое имя, прежде свежее, как лик Дианы, теперь запачкано и черно, как мое лицо (акт III, сцена 3)³².

Имеются, напомним, две традиции чтения этой фразы: в издании folio значится «мое имя» (*My name*), во втором издании quarto — «ее имя» (*Her name*). Отелло считает, что, совершив вероломство, Дездемона запятнала себя, стала черной. Изрыгая проклятья, он, в частности, называет ее «белой дьяволицей» (это, конечно, «белая версия» черного существа). В центральной сцене Отелло отрекается от собственной души — опустившись на колени, он безраздельно передает себя во власть черного зла:

Восстань из бездны, ужас черной мести!

Отдай, любовь, престол свой и венец

Слепой вражде! Распухни, грудь, от груза

Змеиных жал! (акт III, сцена 3)



Ил. 33. Сэр Джон Гилберт. Иллюстрация к «Отелло» для Стаунтонского издания сочинений Шекспира (Лондон, 1858–1860). Гравюра на дереве

Узнав о совершенной им чудовищной ошибке, герой ни секунды не сомневается в том, что еще миг — и он станет добычей бесов; он призывает на свою помощь их кару и готов отправиться в преисподнюю.

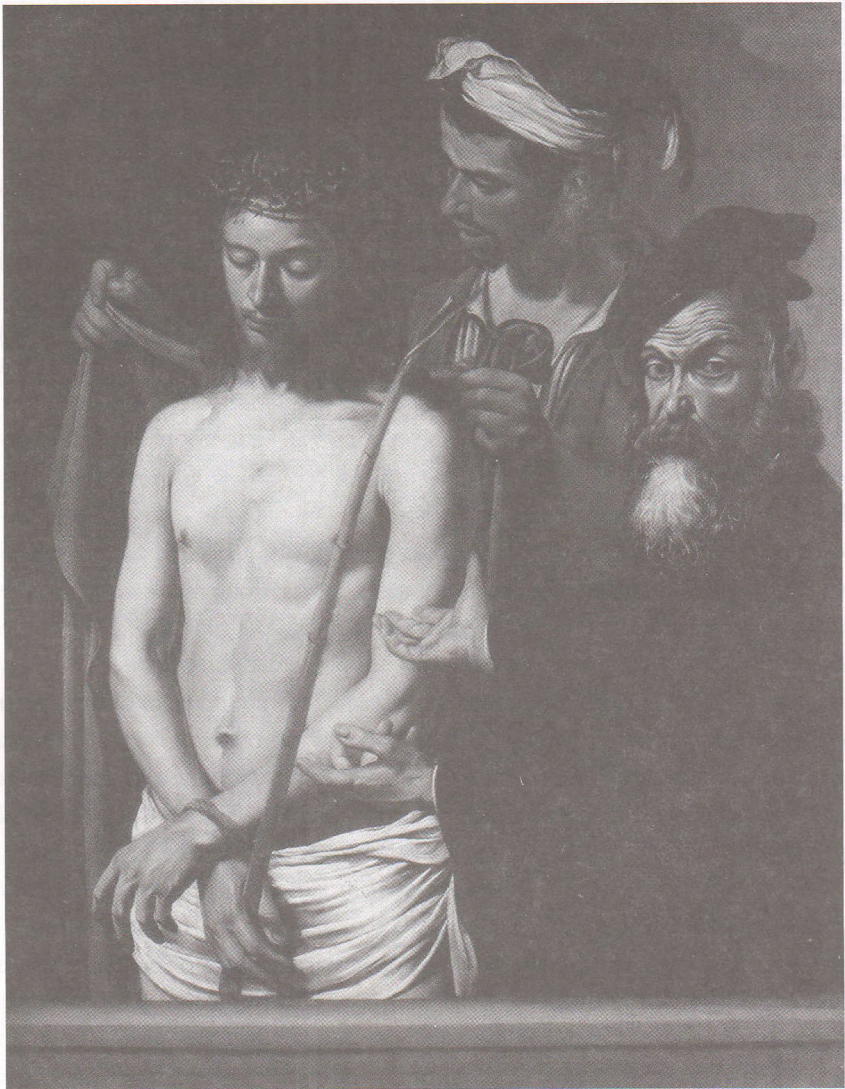
Впрочем, тут, возможно, несколько меньше метафизики, чем может показаться по моему изложению. В елизаветинскую эпоху чернота чернокожего мужчины ассоциировалась не только с чертовщиной, но и с животным началом,

сексуальностью, грубой телесностью. Тут можно привести множество бранных цитат, где утверждается, что негры «в жизни отличаются животностью» (Эндрю Беттел), что они «чрезвычайно прожорливы <...> весьма развратны <...> и склонны к нечистоплотности» (Сэмюэль Перчес), что их «детородные органы достигают колоссальных размеров» (Огилби), что «в Эфиопии <...> мужская раса отличается похотливостью и чувственностью» (Жан Боден)³³. И животный, и дьявольский элемент предубежденности к чернокожим обыгрывает Яго, пытаясь разжечь в отце Дездемоны ненависть к Отелло: «Вы — здесь, а вашу белую овечку / Там кроет черный матерой баран. <...> вас этот черт оставит дедом. <...> вашу дочь покроет берберийский жеребец» (акт I, сцена 1). Похоже, что Яго и сам верит этим картинам, ибо несколько позже он (хотя и довольно неожиданно) замечает: «Я склонен думать, что любезный Мавр / Вскочил в мое седло». Точка зрения Шекспира иная: он наделяет Отелло великодушием, вызывающим ненависть Яго. При этом автор, по-видимому, ни на минуту не забывает, что в африканце Отелло, сколь бы благороден он ни был, очень сильно сексуальное, животное начало. Распаленное ненавистью, оно превращается в кровожадную дикость: «Раз есть ножи, веревки, / Яд, пламя, удушающие струи, / Довольно ждать. <...> Я разорву ее в куски! <...> Фу! Носы, уши и губы! <...> О, я вижу твой нос, но еще не вижу пса, которому его брошу. <...> Я искрошу ее в куски! <...> Козлы и обезьяны!» Главные трагедии Шекспира посвящены исследованию того, как зло разрастается, выходит на поверхность. Ужас «Отелло» — в том, что мы видим, как Отелло и Яго совместными усилиями выпускают на волю, призывают (как призывают дьявола), пестуют в человеке ревниво-кровожадное животное, что дожидается своего часа даже в самой возвышенной любви. Ирония пьесы многофокусна: мы видим белого негодяя, который радуется страданиям других и толкает благородного африканца на убийство белой женщины. И вместе с тем она не полностью снимает с Отелло характерные для эпохи клише: в чернокожем рано или поздно должна проявиться черная дьявольщина и животность.

Таким образом, даже шедевр, который рассказывает о возвышенной, не знающей расовых барьеров любви (и в то же время не оставляет сомнений в том, что межрасовые браки — вещь чрезвычайно сложная), окрашен густой двусмысленностью цветовой мифологии. Пожалуй, перед нами еще одно указание на то, до какой степени европейское мировосприятие пронизано символикой черного и черноты. И потому мы лишь со множеством оговорок можем признать, что разные формы внешней черноты (в Гамлете и Отелло) символически связаны с «тьмой», которая захлестывает их души и несет в себе существенный элемент сексуальной ненависти, влекущей героев к убийству.

Шекспир использует все доступные ему средства для того, чтобы у зрителя не осталось ни малейших сомнений: и Офелия, и Дездемона — ни в чем

не повинные жертвы мужчин, охваченных тьмой безумия. Это еще одно напоминание о том, что в черных и темных героях, о которых я говорил, тьмы больше, чем в женщинах, которые оказываются у них на пути. А также о том, что, сколь бы крепка ни была связь черного цвета со смирением, серьезностью и философичностью, не менее сильна его связь со смертью, с одной стороны, и насилием и жестокостью с другой. Черный цвет траура корнями уходит в ожесточение скорби, а ожесточение против себя — зерно любой аскезы. Жестокостью по отношению не только к себе, но и к другим, в том числе к невинным, пропитаны черные одежды доминиканцев и придворных Филиппа II (двор Ивана Грозного оставим в стороне). Черный цвет несложно соотнести с затаенным гневом, с подавленной яростью — но ведь ярость неизбежно выльется наружу. Отелло убивает Дездемону, и даже принц Гамлет, который кажется таким печальным, благородным и во многих отношениях вызывает сочувствие больше других упомянутых мной людей в черном, — даже он, стряхивая с себя болезненную, темную душевную усталость, слишком часто падает, калечит или убивает.



Ил. 34. Микеланджело ди Караваджо. Ессе Ното.
Ок. 1604–1605. Холст, масло. Генуя, Палаццо Россо

От черного в искусстве — к черному у Диккенса

В годы Реформации и движений, ей противостоявших, черный цвет выдвинулся в палитре художников на первое место. Это особенно заметно в творчестве Караваджо, чей стиль был весьма влиятелен как в Испании, так и в Нидерландах. Он не первым использовал в своих картинах прием «вспышки света», со всех сторон окруженного бездной черноты. Два уже упоминавшихся в этой книге бургундских художника, Гертген тот Синт Янс и Хуго ван дер Гус, написали каждый свое Рождество — с крохотным нагим младенцем Христом, излучающим яркий свет, который, выхватывая из густой черной тьмы лицо Девы Марии, обрисовывает ее черты. На обеих картинах тьма, скрывается, не леденит, но защищает — словно потемки надежного убежища или та темнота, в коей пребывает Господь Бог. Эти произведения, безусловно внесшие свою лепту в развитие «бургундского» черного цвета XV столетия, все же не слишком характерны для наследия и одного, и другого художника. Между тем для Караваджо делом всей жизни было как раз воспроизведение и изучение световых эффектов, возникающих при попадании на тела лучей одного-единственного яркого источника. В результате перед нами поразительное, даже театральное искусство, резкостью контрастов напоминающее о неистовстве, с которым сам художник проживал отведенные ему годы. Свет на его картинах обычно обведен четким контуром, и этот контур может быть как границей тени, так и (нередко) краем раны, линией шеи, от которой отсечена голова. Чернота за пределами контура неколебима и притягательна именно как чернота.

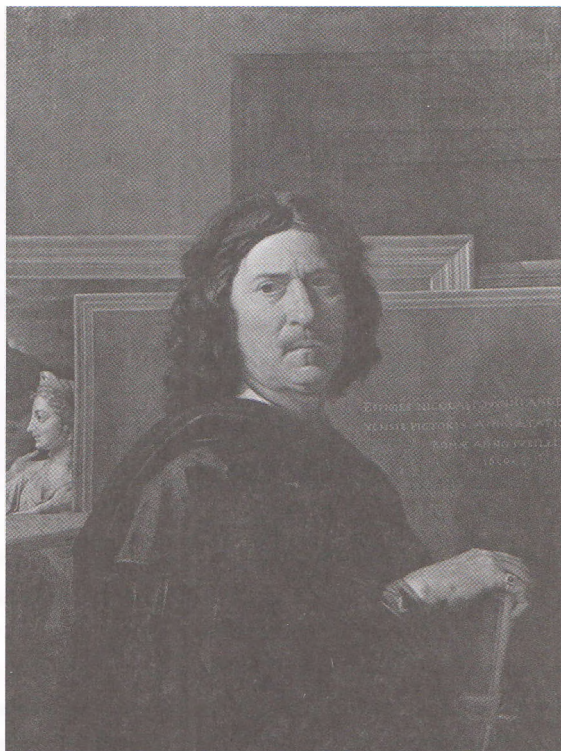
Караваджо иногда использовал черную одежду (например, облачения монахов-доминиканцев) для создания нужных ему черных пятен. Так, на портрете «Се Человек» (Ессе Номо, ок. 1604–1605) — надо заметить, не самом удачном его произведении — бросается в глаза выдвинутая на первый план фигура Понтия Пилата, наглухо закупоренная в черные одежды. Лицу Пилата очень не хватает тонкости проработки, и все же он грубо и решительно, в упор смотрит зрителя. Он одет в стиле начала XVI века, к которому художники XVII столетия прибегали, когда хотели указать на «прошлое вообще». Так мог выглядеть

и купец, и ученый, и чиновник. Трудно отделаться от мысли, что Караваджо здесь обвиняет, бросает вызов всем «значительным лицам» в черном, вне зависимости от того, утверждают они добро или предают и продают его. Как бы то ни было, черный, с присущим ему потенциалом самоуничтожения и официальности, очень подходит Пилату, выбравшему отказ от выбора, превращение в орудие толпы.

У иных художников к черному было особое отношение: так, у Жоржа де ла Тура черный — это тихая глубина тени, окружающей тщательно выписанный свет, который распространяется от мирного, а нередко и смиренного источника — лица ребенка, свечи. Напротив, испанец Хосе де Рибера как будто наслаждается способностью черного словно по волшебству воссоздавать перед зрителем идеалы сурового христианского подвижничества: таковы его святые аскеты, изможденные, полунагие, предающиеся молитве в полутемных кельях; таковы его корчащиеся от боли мученики, чьи тела выхватывает из темноты вспышка света.

Дополнительным фактором, содействовавшим развитию *chiaroscuro*, нового черного искусства светотени, была черная одежда, в которую европейцы облачались для сеансов. Веласкесу позировали одетые в черное инфанты, Рубенсу и Ван Дейку — одетые в черное дворяне, Рембрандту и Хальсу — одетые в черное бюргеры. Возможно, это своего рода условный прием, связанный с тем, что черная одежда придает портретируемому достоинство, а чертам его лица — четкость. Однако довольно часто на моделях — вещи, которые они в самом деле носили, а поскольку в ту эпоху черным мог быть и официальный, и повседневный костюм, по цвету довольно сложно определить, наряжались ли они перед сеансом с подчеркнутой тщательностью или, напротив, переодевались во что попроще.

Далее: сами художники, создавая автопортреты, как правило, писали себя в черном. Носить черную одежду они могли во время работы. Таков запечатленный Вермеером (со спины) художник за мольбертом, ведь черный был, так сказать, профессиональным цветом творческих специальностей: его носили и музыканты, и мастера музыкальных инструментов, и секретари знатных особ. При этом отороченные мехом черные одеяния, в которых на склоне дней увековечил себя Тициан, — тяжелые, внушительные, говорящие о принадлежности к высшей знати — роскошны и нарядны, это вовсе не «спецовка». Пуссен же (ил. 35) одел себя не в конкретный костюм, а в «черный артистический», спадающий крупными складками наряд. Работающий над «Менинами» Веласкес выглядит на своей картине как один из рыцарей ордена Сантьяго (Филипп IV возвел его в это звание), однако в действительности красный крест у него на груди был дописан позднее, так что черная одежда, по-видимому, просто привычна Веласкесу и как придворному, и как художнику. Понятно, что у каждого



Ил. 35. Никола Пуссен. Автопортрет. 1650. Холст, масло. Париж, Лувр

случая — своя специфика. Скажем, Рембрандта мы на многих автопортретах видим в черном, что почти наверняка соответствовало канону повседневной одежды, а Рубенс изображал себя и в черном с головы до ног, и не только в черном. Итак, перед нами — не строгое правило, но ряд фактов, позволяющих утверждать, что на полотнах большинство художников представлено в черной одежде, сколь бы они, по складу личного дарования, ни тяготели к светлым и ярким цветам. К примеру, Лука Синьорелли пишет себя одетым в черное, рядом с облаченным в черное монахом, между тем как сама его картина, невесомый прихотливый узор воздушных тел и развевающихся драпировок, сверкает радугой красок.

Именно потому, что все эти художники любили насыщенный цвет и превосходно умели его передавать, так интересно ношение ими черной одежды. Отчасти дело здесь, вероятно, в смиренности, незаметности черного цвета: на автопортрете мы видим художника, но обычно он как раз тот, кого мы не видим. Он остается невидимым, поскольку сам является всевидящим оком; он составляет невидимую часть своей живописи. Пример в высшей степени наглядный — автопортрет Ван Дейка с Эндимионом Портером (ил. 36). Портер, главный герой картины, одет ярко, стоящего же рядом Ван Дейка было бы непростительно разглядеть, если бы не его залитое светом лицо — так сильно ускользает



Ил. 36. Антонис Ван Дейк.
Автопортрет с сэром Эндимионом
Портером. Ок. 1635. Холст, масло.
Мадрид, Музей Прадо

в тень лоснящийся черный атласный плащ художника. Черный цвет здесь значителен, строг; трудно сомневаться, что важнейшим достоинством черной одежды, в которой писали себя художники, была серьезная имперсональность черного цвета, означавшая растворение в высоких, не имеющих личной привязки интересах искусства. Они были одновременно его жрецами и знатоками.

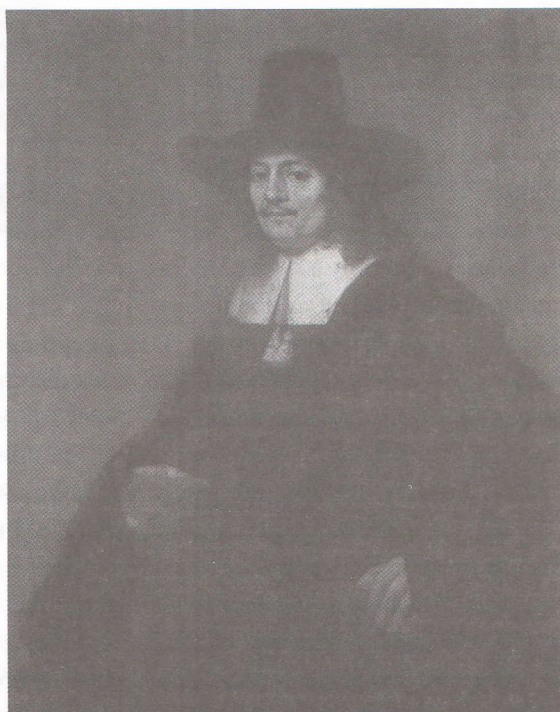
Оставляя в стороне автопортреты Рембрандта, уже по его библейским сценам можно смело сказать, что он любил одежду насыщенных, глубоких цветов. Однако его модели такой склонности не имели, и для того чтобы писать их в цвете, ему приходилось надевать на них маскарадные костюмы, изображать в виде Валтасара или Клавдия Цивилиса. Но и темная одежда, требовавшая энергии цвета, доставляла ему немалое удовольствие, особенно когда лица тех, кто ее носил, были сосредоточены и чуть грустны. Он с радостью изображал своих моделей на концентрированно темном фоне, который в те годы был последним ноу-хау, знаком христианской истории (для язычников же избирался цветной фон — таковы рубенсовские сцены из Овидия). Итак, Рембрандт пишет своих современников на серьезном, важном черном фоне, освещая их сильным, но не резким светом, совсем не похожим на факелы Караваджо: вместо борьбы света с тьмой он выдвигает на первый план лица, озаренные терпеливым, ласковым внутренним вопрошанием. Свет считается с темнотой, уважает ее, и зачастую лица на портретах Рембрандта живут как раз в каемке тени, в переливе оттенков нескольких выражений, через которые мы и ощущаем дыхание личности и характера.

Рембрандт балансирует на грани двух миров — старого цветного и нового, торжественного черно-белого, и это идет только на пользу богатству и глубине его искусства. Однако история двигалась по пути одетых в черное протестантских бюргеров, мрачных и безупречных деловых людей, которых Макс Вебер

считал отцами-основателями капитализма. В полотнах Рембрандта явственно проступает их мощь: черные одежды сливаются с фоном, человек предстает как единая темная фигура, треугольная, устремленная ввысь, будто гора (ил. 37). От этих картин исходит сильное чувство невыставляемой напоказ власти, и ни у Рембрандта, ни тем более у Хальса кальвинизм не кажется сплошным отсутствием радости. Но их герои сохраняют серьезность по отношению к своим занятиям, они уверены, что идут праведной стезей, и преуспевают в делах, и во всем остальном.

Всматриваясь в их лица, хочется рассуждать в терминах усовершенствованного веберизма, ибо слово «аскеза», которым оперирует Вебер, в применении к этим людям не всегда точно. Однако темная одежда и задумчивое выражение лиц говорят о том, что на их плечах лежат обязанности, долг — призвания, дела, безупречной надежности, терпеливого умения управлять долгосрочными инвестициями. Едва ли они сомневаются в том, что вера, темные одеяния которой они носят, послужит им защитой и покровом в предпринимательстве. Они оказались правы: ведь именно в их униформу, претерпевшую изменения в крое, но отнюдь не в цвете, впоследствии облекся XIX век.

Средний класс впервые надел черное вовсе не в XIX столетии. Так было уже в XVII веке, когда восходила звезда христиан-бизнесменов. Правда, суровость черного цвета постепенно менялась. На XVII столетие пришелся постепенный

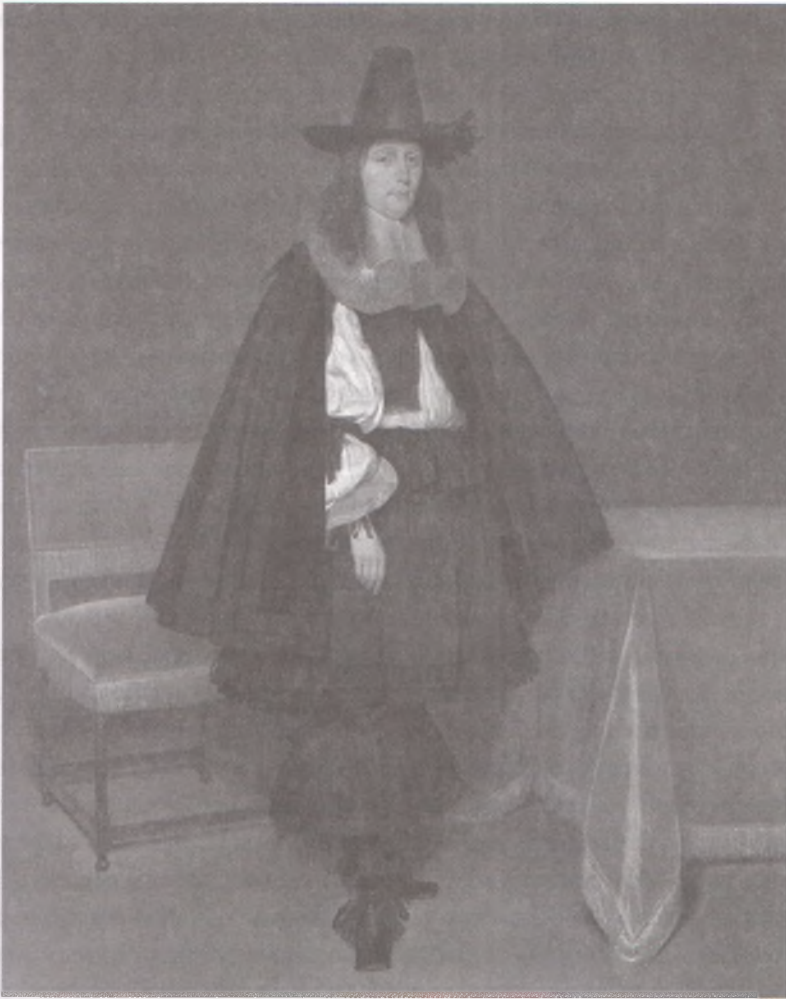


Ил. 37. Рембрандт. Портрет мужчины в высокой шляпе. Ок. 1662. Холст, масло. Вашингтон, Национальная галерея искусства

закат Испании, а с ней и испанской моды. В те же годы положение Голландской республики стало менее опасным и нестабильным, сама она — менее дерзкой и заносчивой, ее стиль — менее подчеркнуто-обособленным. Эту своеобразную «релаксацию» хорошо передает портрет молодого модника 1660-х годов кисти Герарда Терборха (ил. 38). Глухая, словно панцирь, черная голландская одежда здесь дробится, распадается на крупные складки, точно театральные занавес; отделка костюма по большей части черная — но это ленты и банты. Белый воротник оторочен широким кружевом, белые рукава объемной сорочки в пышных сборках, а сама она просто-таки лезет в глаза зрителю, чего в принципе не могло произойти ни с одной сорочкой эпохи Регентства. Юноша, кажется, больше расположен танцевать менуэт, чем молиться или часами трудиться в конторе.

Цвет его одежды — голландский (то есть, с исторической точки зрения, испанский), но выглядит он как француз. По ходу XVII столетия во всей Европе суровость и черный цвет в одежде сильных мира сего несколько сдали позиции, чему способствовал в первую очередь закат Испании и одновременный подъем Франции. Нации следуют интернациональным модам; справедливо также (это отмечал Кастильоне), что нации, прежде всего нации восходящие, закрепляют свой взлет при помощи стиля и в том числе одежды. Поднимающаяся нация должна выглядеть особенно, непохоже на других; так и Франция не просто хотела, но обязана была чувствовать, что ей необходимо выглядеть иначе, чем Испания, чьи черные моды в конце XVII века пугали иностранцев мрачностью и духом угнетения. Франция была сильна: Бурбоны действительно отобрали у Габсбургов испанский трон, — так что и во Франции, и у ее монархов был чрезвычайно популярен белый цвет. Это началось еще в XV столетии: использование белого развивалось во Франции так же, как в Бургундии использование черного (цветовое кодирование наций — изобретение отнюдь не новое)¹. Франция — земля лилии (*fleur de lys*). Белым с давних пор было знамя французских королей; в конце XVII века французская армия надела форму — преимущественно серую или серо-белую. Французский двор, сначала парижский, затем версальский, тяготел к светлым тонам и усилению интенсивности цвета. Такая смена палитры хорошо прослеживается в Англии, где в годы Реставрации монарх вернулся на престол как раз из Франции, в окружении придворных, выросших на тамошних традициях.

Не следует, разумеется, упрощать французские обычаи: в этой стране члены ученого сословия и многие горожане ходили в черном, а иезуиты и янсенисты имели весьма значительное влияние. Именно иезуиты продумывали и реализовывали декор и освещение знаменитого праздника в Версале, на котором всё, включая яства, было черного цвета (на дендистский лад XIX века это пиршество повторяет Дез Эссент, главный герой романа Ж.-К. Гюисманса



Ил. 38. Герард Терборх. Портрет молодого человека.
1660–1665 (?). Холст, масло. Лондон, Национальная галерея

«Наоборот»²). Черный здесь не имел никаких церковных коннотаций: устроенный в Гроте Фетиды пир подражал торжественной трапезе в подземном царстве, а Людовик XIV, сидевший во главе стола, был в костюме Плутона, владычества мира мертвых. Иезуиты использовали цвет, который они с благоговением носили ежедневно, для роскошной игры; не исключено также, что в этом празднестве была своя мистика, что гости в определенном смысле вкушали смерть³. Впрочем, этот черный пир представлял собой исключение; прочие празднества, устроенные иезуитами, отличались большим многоцветьем. Растущее внимание к цвету не удивительно для эпохи классицизма, все увереннее вступающего в свои права: не связанный, в отличие от испанского

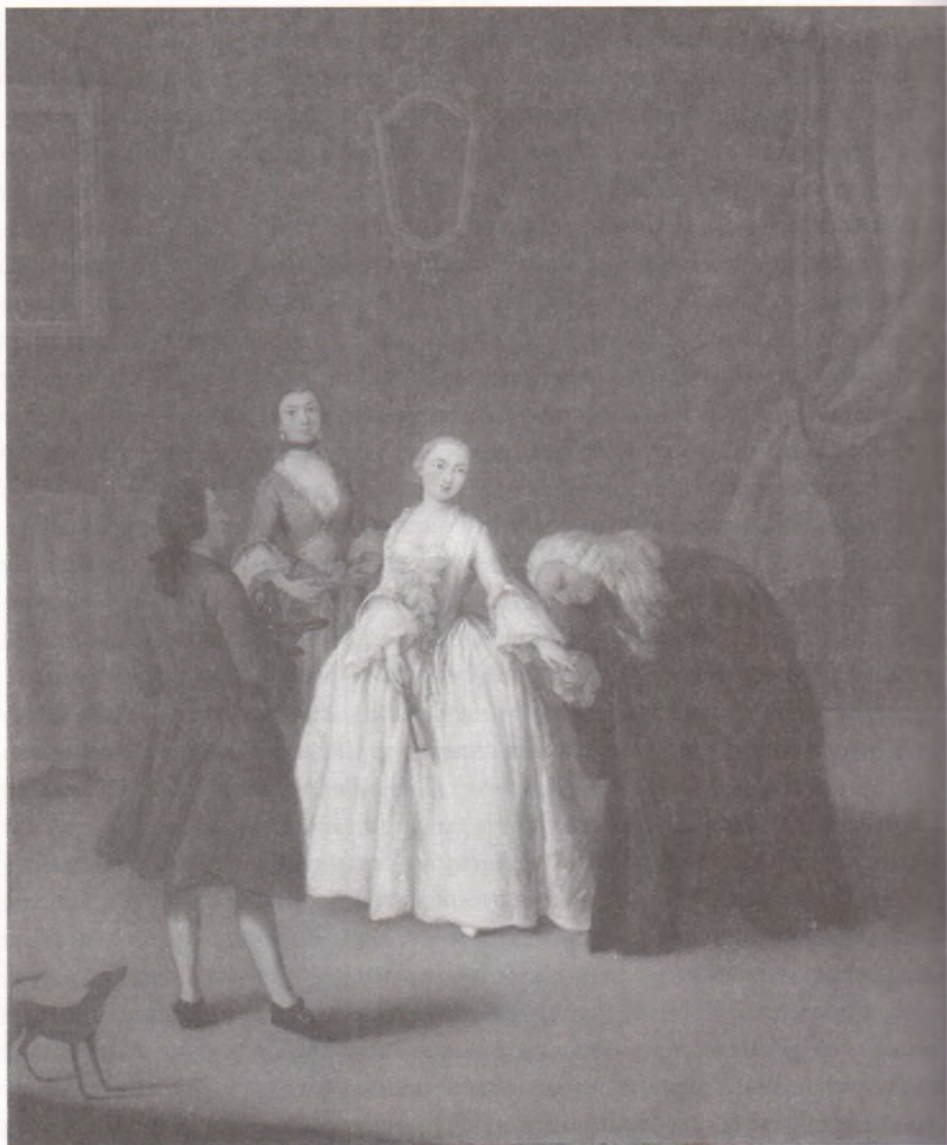
двора, церковь по рукам и ногам, французский двор чувствует себя как дома и на Олимпе, и в Гефсиманском саду.

Итак, последние годы XVII столетия отмечены в Европе разрастанием цвета, расширением цветовой гаммы. Французы шли во главе этих перемен, но сами перемены были слишком масштабны, чтобы их можно было связать только с восходящей звездой Франции и тенденцией парижского тона к легкости. Дело в том, что долгий период становления и сохранения моды на черное совпал с эпохой все усиливающихся религиозных разногласий, религиозных волнений и, наконец, религиозных войн. И наоборот: как только общеевропейская военная распря перестает выглядеть как конфликт между армиями католиков и армиями протестантов (что не означает прекращения самой войны или спада религиозного ожесточения), мода на черное начинает угасать. То есть логично предположить, что развитию тех внутренних процессов и явлений, которые на поверхности общества обретали форму моды на черное, способствовал как раз глубинный духовный дискомфорт вкупе с битвой конфессий (что немаловажно — возглавляемых священниками, одетыми в черное) в терзаемой войнами и усталыми телами Европе.

Черный не умер. Правда, уже в начале XVIII века мужская респектабельность выглядела менее громоздкой. Длинная мрачная мантия-плащ укоротилась до камзола, который в сочетании с аналогичными по цвету и фактуре штанами до колен стал прародителем современного мужского костюма (однако во многих странах мантия, в более легком и свободном варианте, осталась в обиходе как разновидность неформальной, не предполагающей пуговиц одежды; ее живой отголосок — привычный нам халат). Все люди с положением теперь носили парик, любопытную уступку некоей теоретической «непокрытости» головы. Изначально этот знак достоинства и статуса, более гибкий, чем высокая шляпа, и ее заменивший, возвышался над человеком словно мягкая башня⁴. Камзол и штаны могли быть красными или синими, жилет — золотистых тонов. Однако представители многих профессий, ученые, некоторые деловые люди и подавляющее большинство клириков одевались в серьезный, внушающий уважение черный цвет. В черном продолжали ходить в протестантских странах — Германии, Швейцарии, Дании — и, конечно, в Голландской республике. Те католические страны, которые в эпоху моды на черное занимали первенствующие позиции, по-прежнему не отказывались от черного цвета: в XVIII веке одежда в Испании все еще выглядела темной, и даже в 1787 году английский путешественник отмечал, что испанцы склонны одеваться в черное. «Государственный черный» испанского извода сохранился и при шведском дворе, и при венском⁵. Хотя Венеция, судя по картинам Каналетто и Франческо Гварди, стала ярче, патриции там, как и раньше, носили черное. Джузеппе Баретти, посетивший город в середине столетия, записывал: «Зимняя одежда

венцианского дворянина состоит из длинной черной шерстяной мантии <...> его летний костюм также черный, свободный, запахивающийся; он короче зимнего <...> неповторимо вычурное платье его жены также старомодно и сшито из черного бархата». Поверх черной одежды венецианцы носили широкие плащи, летом серые, зимой черные; Баретти специально отмечает, что «плащи попросту шьются из ткани любого цвета» (ценное указание на связь между венецианским черным цветом и общественным статусом). О другом городе он сообщает: «Генуэзский дворянин также одевается в черное, но следует современному вкусу; спину его прикрывает узкий шелковый плащ <...> супруга его часто носит цветную одежду, но ее церемониальное платье — черное шелковое или черное бархатное, в зависимости от времени года» (словно мужчина присутствует при некоей бесконечной церемонии, а женщина время от времени к нему присоединяется)⁶.

Венецианский черный цвет производил на путешественников сильное впечатление. В длинной черной мантии венецианских патрициев подчас проскальзывало что-то пугающее, жуткое. К примеру, на картине Пьетро Лонги (ок. 1746; ил. 39) дворянин в черной мантии так низко склонился над рукой дамы (не слишком этим взволнованной), что, кажется, он не столько стремится впечатлеть на ней поцелуй, сколько раздумывает, не съесть ли ее. Более всего гостей города поражали темные тона карнавала. Самый сложный и тонко разработанный маскарад в ряду европейских *fêtes galantes*, галантных празднеств, достигших в течение XVIII века своего расцвета, венецианский карнавал был прежде всего и по преимуществу черным. В праздничный период, длившийся с конца декабря до Великого поста, любой мужчина и любая женщина могли носить просторное черное шелковое домино, черный шарф и черную шляпу. Кроме того, они надевали черную бархатную маску или гротескную белую (поверх последней на рот и подбородок накладывалась полоска черного шелка или кружев). Наблюдатель конца столетия записывал: «Мужчины и женщины ходят в одинаковых плащах, капюшонах и шляпах (все это черное) и в белых масках; вообразите, какое впечатление сие производит, когда они ложатся на дно своих черных гондол, что происходит весьма часто»⁷. Черное домино, ставшее общеевропейской маскарадной одеждой, а в самой Венеции бывшее в ходу и помимо карнавального периода, вероятно, имело некие церковные корни. Как бы то ни было, венецианский карнавал — время, когда любовная интрига в густо населенном, разбросанном по островам городе с узкими улицами и маленькими дверями делалась куда как доступнее, — является примечательнейшим поворотом в практике ношения европейцами черной одежды. Венеция склонилась к упадку, и в этот «мертвый сезон» цвет ее церкви и аристократии, цвет смерти обретал иное качество, превращаясь в сверхцвет свободы, расцвеченного на недели наслаждения, которое вспыхивало в глубоких зимних



Ил. 39. Пьетро Лонги. Дворянин, целующий руку даме.
Ок. 1746. Холст, масло. Лондон, Национальная галерея

сумерках, в преддверии ледяной аскезы Великого поста. Это был предписанный период исчезновения предписаний, и у него имелась своя антиформа, скрадывавшая все различия. Маскируясь, люди освобождали друг друга, и того нельзя видеть, под ускользящим от восприятия черным цветом становилось одновременно видимым и прикрытым личиной. Домино как неким футляром пользовалась для своей игры любовь, наполнявшая теплом и жизнью пространство под складками шелка — в черных лодках, на стылых каналах.

Конечно, не всякий венецианец мог позволить себе шелк: люди менее состоятельные ходили в просторных черных плащах из другой материи или (как мужчины, так и женщины) в длинных темных или черных мужских камзолах. Те, кто носил маску, имели право появляться где угодно, например в Ридотто, аристократическом игорном доме. Карнавал был периодом игры — игры, среди прочего, со смертью, разложением, старостью и безобразием, о чем ярко свидетельствовали уродливые белые маски.

И во Франции, в гардеробах парижан и даже разодетых в шелка аристократов, черной одежды было по-прежнему много. Благодаря исследованиям Даниэля Роша мы точно знаем, какое место занимал черный цвет среди нарядов разных сословий, составлявших Париж⁸. Как видно из таблицы (см. прим. 8 к данной главе), в 1700 году треть дворянской одежды была черной. Но черный цвет отнюдь не был прерогативой парижского дворянства, ибо так же одевавшаяся и треть наемных рабочих. Среди слуг, ремесленников и торговцев эта цифра лишь чуть ниже, а для лиц ученых профессий она еще выше: черной была без малого половина их одежды. Парижане шили себе цветную одежду и носили ее в обществе, но для повседневных вещей очень часто использовали черные ткани. Оттого в конце столетия заезжий англичанин и пришел к выводу, что «все люди малого или умеренного достатка вынуждены одеваться в черное». Таким «вынуждающим» фактором была, по мнению этого современника, пыльная грязь, но это, по-видимому, преувеличение⁹. Тем не менее ясно, что на всем протяжении XVIII века черный оставался ходовым, распространенным цветом.

Однако Франция — страна цвета. Высший свет, завсегдатаи салонов облекались в тона Ватто, Фрагонара, танцовщиц в розовых и лазурных шелках, пусть даже на улицах приходилось носить темное. Выкладки Даниэля Роша демонстрируют, что с годами черный уходил, а цвета теплели. В самом деле, среди дворянства использование в одежде ярких цветов (красного, желтого, синего) возрастает с 3 до 38 процентов. В данном контексте эта цифра выглядит чуть ли не политическим ясновидением: что же, аристократы, разноцветные щеголи, привыкшие к роскоши и богатству, своими руками затачивали для себя нож свободы? Это не исключено, но нельзя забывать, что доля ярких цветов возросла до одной трети и в одежде тех, кто снискивал себе пропитание поденным трудом. Большая часть французского общества стала в течение XVIII столетия одеваться ярче. Такой сдвиг связан, видимо, не столько с вопросами собственно политическими, сколько с тем, что модная индустрия (в чем-то сопоставимая с нынешней) переживала тогда бурное развитие. Это была составная часть промышленной революции, во Франции имевшей не меньшее значение, чем в Англии. Люди быстрее меняли одежду, тщательнее и индивидуальнее подносили к тому, что они носят, и это шло рука об руку со все более пристальным

вниманием XVIII века к отдельной личности как неповторимой индивидуальности. Не будет ошибкой предположить, что французские аристократы как минимум в той же мере способствовали распространению индивидуализма в одежде, что и с запозданием выходявшая на авансцену буржуазия.

Тем не менее аристократия рухнула. Ее наряды, даже не будучи провокативны напрямую, отражали великую сущностную провокацию: общее состояние парижской аристократии, оцененное в ливрах, выросло в период с 1700 по 1789 год более чем на 700 процентов, что почти в семь раз превышает рост благосостояния остальных социальных групп. Вопрос о причинах революции выходит за рамки данного исследования. Но поскольку перемены в мужском костюме, в первую очередь развитие моды на черное, часто связывались (особенно в трудах Дж.К. Флюгеля) с общим оскудением и казнями революционных лет, нам придется высказать ряд соображений об изменениях, которым за этот период подвергся цвет. Следует отметить, что активнее всего черный носили не в эпоху революции и не после нее, а в годы, ей предшествовавшие. Некоторое представление о роли черного цвета в этом обществе (и в других, еще более черных обществах, существовавших ранее) дают указы, обнародованные в 1788 году, в тот момент, когда французская монархия в лице Людовика XVI наконец почувствовала, что ей не уклониться от созыва Генеральных штатов — представителей французского народа, не собиравшихся с 1614 года. После столь значительного перерыва необходим был ряд распоряжений, в том числе касательно одежды. Их подготовкой занялся обер-церемониймейстер маркиз де Брезе. Первое сословие, духовенство, должно было явиться в церковных облачениях: у кардиналов они были красные, у епископов — из белого батиста, у остальных клириков — черные. Второму сословию, дворянству, предписывалось надеть черные камзол, жилет и штаны до колен (шелковые или суконные в зависимости от времени года), отделанные золотой тесьмой, а к ним — белые чулки, кружевной шейный платок, шпагу и шляпу с плюмажем. Третье, благородное сословие, составлявшее половину депутатского корпуса, было обязано ходить во время заседаний в костюмах из черного сукна, черных чулках и коротких черных плащах-мантиях наподобие адвокатских; к этому полагался простой муслиновый шейный платок и треугольная шляпа, тоже без украшений; шпага отсутствовала¹⁰.

Так старинный французский парламент был переосмыслен и предстал как величественный конклав людей в черном. Едва ли это дает нам основания считать черный демократическим цветом, как полагал Бодлер. С другой стороны, здесь черный служил не маркером социального статуса, а указанием на некую общность, объединение собравшихся, тогда как о ранге и положении гласили дополнения к черному. И потому дворяне в черном выглядели «весьма красиво», а *Tiers-Etat*, третье сословие, — «весьма зауратно»¹¹. Черный

был меткой тех, кто в тогдашнем многоцветном иерархическом обществе собрался на совет, всерьез ощущая себя соправителями одной нации. Можно добавить: нации христианской, ибо все эти люди облачены в цвет церкви, а величественность красного цвета закреплена за князьями этой церкви. Черный соединяет, но соединяет он тех, кто с почтением относится к должностям высокого статуса, в том числе к долгу, диктуемому самим фактом такого статуса. Черный цвет Генеральных штатов имперсонален, серьезен, благоговееен и социален; в нем есть признание *сакрального великолетия*, присущего идее сословия, то есть тех, кто собран не просто в христианскую, но и в социальную церковь, которой к тому же грозит беда. И хотя предписания, подготовленные маркизом де Брезе, не сработали, а скорее привели к противоположному результату, они, думается, очертили одну из ролей, закрепившихся за мужчинами в обществе более позднем, английском и викторианском, — обществе, не знающем революции, но обеспокоенном ею, обществе, где черное носят и те, кто отдает приказы, и те, кто их выполняет.

Распоряжения не возымели действия. Третье сословие еще менее других хотело облачаться в навязанный ему черный цвет; сельский депутат, направившийся к своему месту в одежде для полевых работ, был встречен чуть ли не овацией. Один из первых документов, принятых в октябре 1789 года новым Национальным собранием, аннулировал «дресс-код», вменявшийся в обязанность Генеральным штатам. При этом, согласно Э. Рибейро, черный оставался символическим цветом для людей по обе стороны стремительно ширившейся пропасти. Питомцы Тюильри носили траур и по обратившимся в прах состояниям («многие молодые люди из знатных семейств, рьяные приверженцы моды, из экономии постоянно одевались в траур»¹²), и в связи с черной смертью в королевской семье (в 1789 году скончался дофин, в 1790-м — австрийский император Иосиф II, брат Марии-Антуанетты). Другие аристократы ходили в черном, следуя принципу *morituri te salutant*¹³: известно, что группа одетых в черное родовитых дворян добивалась встречи с Людовиком XVI, «дабы умереть, как они говорили, защищая короля»¹⁴. Людовик их не принял — не исключено, что ношение траура как знак верноподданнической скорби о кончине королевской власти выглядело весьма двусмысленным знаком уважения, ибо забегало вперед оплакиваемого события. В то же время черный камзол и черные короткие штаны (суконные, а не шелковые) как всегда неаристократическая и носимая не по указу были знаком принадлежности к бунтующему, дерзкому третьему сословию. В первом номере *Journal de la mode et du goût* от 25 февраля 1790 года сообщалось, что граждане носят «костюмы из черного сукна *à la Révolution*». В начале 1790-х черный для обоих полюсов был сигналом политических убеждений, а разница выражалась в выборе материи. Юные господа с картинки в упомянутом журнале одеты

в черный «казамир» (родственник кашемира) — безусловно тонкую, но все-таки шерстяную ткань.

На суде над Людовиком XVI (январь 1793 года) стандарта одежды не было. Костюм Барера, председателя трибунала, состоял из алого жилета, коротких кашемировых штанов свинцового цвета и белых шелковых чулок, что слагалось в некую разновидность национального флага. На короле был оливкового цвета шелковый костюм. Однако Петион, депутат от Шартра, которого вместе с Робеспьером в 1791 году носила на руках парижская толпа, был в черном, как и его партия; в черном был и Робеспьер¹⁵. Учитывая обстановку процесса, их одежду соблазнительно приравнять к облачению палача. Однако в таком виде они приходили не на все судебные заседания, а значит, торжественный черный цвет был избран специально для данного события — осуждения и казни короля как такового и принципа монархической власти вообще.

Основной тенденцией революции между тем был цвет. Главенствовала мотив триколора, в котором красный и синий цвета парижского герба соединились с белым цветом Франции. Красный, белый и синий стали доминирующими цветами новой одежды, в том числе женской. Не обошлись без них и многочисленные проекты униформы, предполагавшей, что маркированные при ее помощи группы существуют на одном социальном уровне, а не на разных ступеньках сословной иерархической лестницы. Эти цвета вспыхивают в эскизах республиканского костюма, над которыми работал в середине 1790-х годов Жак-Луи Давид и другие художники; черного мы тут практически не встретим. Для гражданина нового стиля были придуманы короткая синяя куртка, облегающие синие штаны, короткий белый камзол без рукавов и с алым капюшоном, шляпа с перьями; к поясу прикреплялись и пистолеты, и шпага (теперь доступная всем). По избрании депутатом он получал трехцветный плащ — синий с красно-белой каймой. Власть перешла к Директории; пять ее членов одевались более роскошно, но цветовая палитра осталась столь же богатой. Директор носил короткий красный с золотым шитьем камзол нараспашку поверх белой двубортной туники, также расшитой золотом, и белые шелковые панталоны, подпоясанные синим шелковым кушаком с золотыми кистями; на круглой шляпе красовался трехцветный султан. Парадный наряд для важных церемоний, наоборот, состоял из синего камзола и красного шелкового плаща с золотым шитьем.

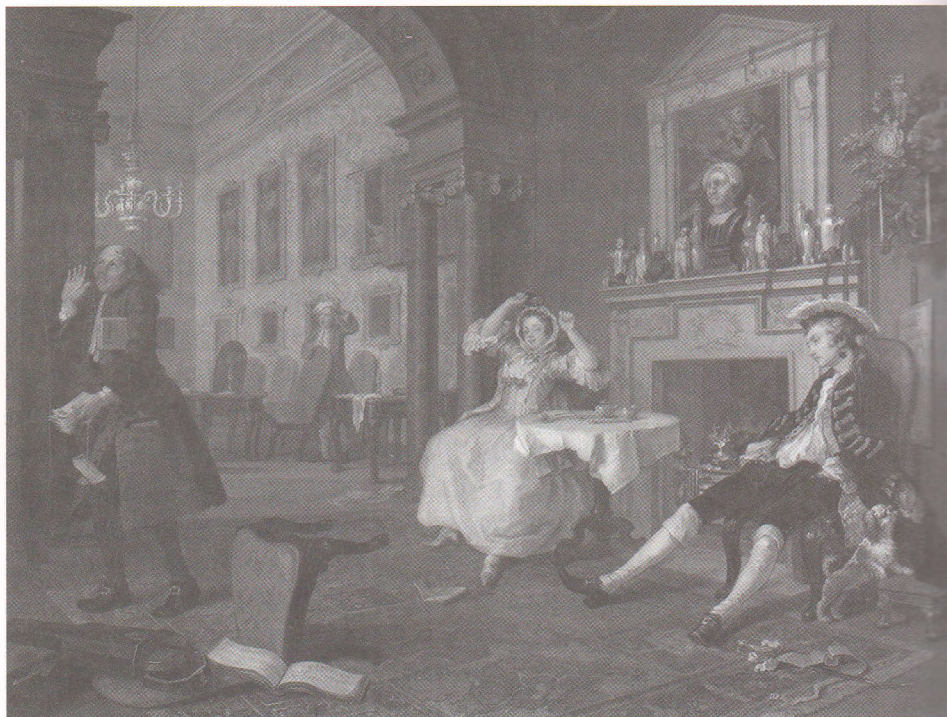
Понятно, что широкого применения эскизы Давида не нашли. Законодатели Директории в качестве официального наряда получили длинные одеяния и мантии; ни у кого не вызвало восторга то, что они были одеты «наподобие то ли римлян, то ли попов». В повседневном костюме 1790-х годов сильнее ощущается строгость; наряду со светлыми панталонами в нем присутствует камзол или сюртук черного цвета. Этот стиль, в том числе и по причине характерного

облегающего кроя, был усвоен щеголями, *élégants* конца десятилетия, на чьих черных сюртуках красовались металлические пуговицы. Равным образом и в женском платье широко используемые черный и белый слегка оттесняют национальный триколор. И все же годы революции, несмотря на весь их хаос, это годы цвета в одежде. Как установил Ричард Кобб, даже те, кто сводил счеты с жизнью, бросаясь в воды Сены (бедняки и люди состоятельные, старики и молодые), зачастую были одеты ярко¹⁶. Главное исключение — оказавшиеся без места слуги бывшей знати, узнаваемые по сумрачным полутонам их костюмов.

Незамысловатый стиль мужской одежды, выдвинувшийся в это время на первый план, испытал, как уже отмечалось выше, сильное влияние костюма английского поместного дворянства, а оно упрощало свои куртки и штаны для определенной цели — возможности объезжать свои владения верхом. Англomania удержалась в модном обиходе и в революционный период: герцог Орлеанский Филипп в 1780-е годы носил английский сюртук и пальто, Марат в 1790-е — «сюртук в английском вкусе, цвета “соль с перцем”»; к концу 1790-х годов из всех шляп уцелела единственная — круглая английская. Не все элементы набиравшего силу простого стиля были английскими: длинным рабочим штанам санкюлотов предстояло стать «одеждой для ног» всех мужчин без исключения (а в XX веке — обоих полов).

Сама Англия в течение XVIII столетия шла дорогой простоты и строгости в одежде, сколь бы сильно ни было влияние Франции с ее яркими цветами и кружевами. В этом веке Лондон воспринимался как город людей, одетых неброско. Лондонцы разных профессий ходили в темном или черном; деловые люди — выходцы из неконформистских, квакерских семей — тоже не изменяли подчеркнутой сдержанности, останавливая свой выбор на тускло-коричневых или темных тонах. Так одевались и в Америке: в 1789 году, когда Джордж Вашингтон, по обретении страной независимости, вступал в должность президента Соединенных Штатов, на нем был костюм из темно-коричневой шерстяной материи (местного производства). При второй инаугурации, в 1793 году, он был одет более аристократически: в «черный бархатный костюм», «волосы выпудрены, коса убрана в сеточку-кошелек», короткие штаны украшены «бриллиантовыми пряжками у колен», на поясе — «тонкая шпага в серых ножнах»¹⁷.

Следует помнить, что черный оставался цветом элегантным, нарядным, особенно если ему сопутствовала отделка из золотых кружев или шитья; в середине XVIII века он был равно престижным и для английского повесы, и для французского маркиза. На втором полотне из серии «Модный брак» (ил. 40) Холлерт представил разгульного молодого супруга, только утром возвратившегося домой. Из кармана у него торчит женский чепчик (собачка жены вытаскивает его, играя), а сам он, бледный после ночного угара, буквально рухнул на стул, в изнеможении вытянув ноги; на нем нарядный костюм из блестящего черного



Ил. 40. Уильям Хогарт. Модный брак — II. 1743. Холст, масло. Лондон, Национальная галерея

бархата (камзол и короткие штаны), явно надетый накануне. Слуга молодой четы, в отчаянии выходящий из комнаты, облачен в темный камзол, который, возможно, некогда был черным; если это и так, перед нами другой черный цвет — старинный, незаметный цвет серьезного усердного клерка (к тому времени клерки из членов ученой корпорации превратились скорее в конторских служащих). В руке у слуги — пачка присланных его хозяевам счетов, и в передней ему явно предстоит непростое объяснение.

Однако повесы и красавчики были не более чем пеной на поверхности жизни. С одной стороны, XVIII столетие в Англии оказалось выставкой париков и лент, больших черных мушек на густо напудренных мужских лицах, смутно различимых за тонкими занавесками портшезов. Но за избалованным классом любителей утреннего шоколада стояли деловые люди, ученые, механики-изобретатели и те, кто вкладывал деньги в их изобретения, — и уж они-то были благоразумны, старательны и подчеркнuto сдержанны. Очень многие из них ходили в тускло-коричневом, довольно многие — в черном. Революции и войны были бессильны против их преуспеяния; рушились монархии, падали республики, а в европейские торговые дома и конторы текла прибыль. Создается впечатление, что деловые люди Европы наконец вступили в права полагающегося им наследства лишь тогда, когда в начале XIX столетия

мужской черный цвет вновь вошел в моду. Денди возвестили об этом повороте событий, романтики одобрили его, но самыми упорными его приверженцами были рулевые промышленности и торговли и те, кто получал доходы от этих видов деятельности.

Возвращаясь к торговому сословию Европы с его настроенностью на черный цвет, заметной уже в ранний период и усилившейся в XIX столетии, мы оказываемся перед прочной связью между черным и властью, иначе говоря — между черным и деньгами. Деньги, конечно, могут носить разную одежду: и роскошную, напоказ, и скромную, без вычурности. Черный цвет обладает способностью работать на оба эти эффекта, в зависимости от кроя и материи. Однако одежда богатства и процветания не так уж часто бывала черной, и новый виток доминирования черного в эпоху наивысшего достатка нуждается в объяснении. Если ранее мода на черное определялась глубинными духовными запросами обитателей Европы, расколотой войнами за веру, то в середине XIX века таких экстремальных факторов не обнаруживается. Связь с духовной стороной скорее лежит в области соприкосновения беспокорного, безотлагательного «делания денег» и аскетической духовности, усвоенной, по Веберу, в качестве жизненной стратегии. Гипотезы Вебера были неоднократно оспорены и сейчас не считаются надежной реконструкцией причинно-следственных связей, однако его картина по-прежнему производит сильное впечатление: пуританин, одержимый беспокойством, с неутомимым прилежанием пестует свое предприятие, свой капитал; транжирство ему запрещено, а значит, он и прибыль пускает в дело, словно желая стать (если Господь благословит его труды) эдаким безусловно процветающим аскетом. Эта модель хорошо описывает взлет, который в Англии пережили квакерские деловые семейства, изобретатели, вдохновители промышленной революции, воспитанные в неконформистских учебных заведениях и слушавшие проповеди в своих храмах.

Фарид Шенун в «Истории мужской моды» упоминает о «веберовском уравнении: пуританство + капитализм = суровая мужская одежда XIX века», попутно приводя предостережение Даниэля Роша: «При том, что вопрос не изучен с должными подробностями, разумно будет рассматривать эту картину — пожалуй, слишком стройную, чтобы быть правдой, — исключительно в качестве гипотезы»¹⁹. Со своей стороны, Шенун замечает (впрочем, довольно поверхностно; это, собственно, и все, что он считает нужным сказать по столь обширному вопросу): «Раздувая “пуританский” аспект этого феномена, рассматривая его в категориях отречения, обеднения, утраты (даже траура), мы забываем, что эта революция, между прочим, возвестила и о появлении сильного, нестигаемого мужского идеала, растущего из таких обычаев и слоев, которые более сложны и менее односторонни, чем принято считать»²⁰.

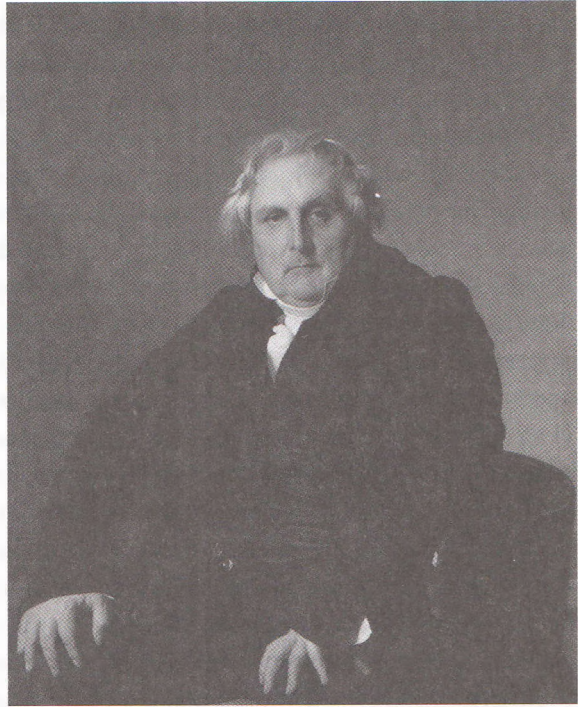


Ил. 41. Жан Огюст Доминик Энгр. Портрет господина де Норвена. 1811 (?). Холст, масло. Лондон, Национальная галерея

Приглядевшись к одетому в черное человеку XIX столетия, мы поймем смысл таких оговорок и уточнений: совершенно очевидно (даже оставляя в стороне дендистскую моду, рассмотренную выше), что черное носили многие мужчины, не имевшие нонконформистских, реформатских или гугенотских корней, не подходящие под определение «капиталист-аскет». С портретов на нас смотрят лица людей в черном, с которыми положения Вебера вяжутся очень слабо. Так, «Портрет господина де Норвена» кисти Энгра (ок. 1811; ил. 41) — вовсе не портрет аскета, хотя должность, которую занимал изображенный (при Наполеоне он возглавлял римскую полицию), может вызывать ассоциации с «черным дисциплинарным». Но Жак Марке де Монбретон де Норвен был еще и поэтом, а впоследствии — биографом Наполеона, так что черный цвет его одежды легко счесть и романтическим, являющим пример дендистской моды (или предвосхищающим ее). Возвращаясь к Англии, напомним, что Джордж Элиот находила английскую суровость скорее внешней, чем сущностной:

Истинный англичанин, отвесивший поклон и выпрямивший и без того прямую, как доска, спину, строго кивнувший и выглядящий так, словно внутри у него идет строевое учение, наводит на мысль о некоей подавленной живости. Кажется, что как только ему скамандуют «вольно!», он не без ожесточения бросится прочь²¹.

Вспомогательный текст, который в оригинале был выделен полужирным шрифтом. В данном случае он нечитаем из-за размытия и бледности. Предполагается, что это были названия произведений или авторов, упомянутые в тексте.



Ил. 42. Жан Огюст Доминик Энгр.
Портрет господина Бертена.
1832. Холст, масло. Лондон,
Национальная галерея

Впрочем, это строки из ее итогового романа, написанного в последней четверти XIX века, тогда как ранняя проза Джордж Элиот, с разных сторон освещающая феномен английского морализма, убеждает, что в более ранние годы расстояние между суровостью стиля и внутренним человеком было меньше.

Французские ученые более настороженно относятся к построениям Вебера, но между католическими и протестантскими бизнесменами не могло не быть разницы. Хотя свои суровые предписания были у каждого из этих вероисповеданий, именно в протестантских культурах внутренний самоконтроль, судя по всему, зашел дальше — с большим ущербом для чувственности и способности к наслаждению. Француз усваивал моду на черное, зная, что это мода английская, и несовпадение между черной одеждой и настроением того, кто ее носил, могло быть значительнее. (Поэтому можно оспорить тезис Мишеля Фуко, толкующего явный аскетизм XIX века как косвенное указание на то, что средний класс вовсе не был глух к своему телесному и сексуальному благополучию. Это верно в отношении католической Франции, но явно недооценивает глубинные разрушительные последствия, которые имело аскетическое обуздание личности в протестантской Англии²².) Отнюдь не английский ученый и не ревностный последователь Вебера толковал моду на черное с величайшим пафосом и как раз в «категориях отречения, обеднения, утраты» (цитирую Ф. Шенуна). Это делал Бодлер. И не одни позднейшие наблюдатели или критики-англичане

викторианского периода воспринимали XIX век как сплошные похороны, не только им казалось, что даже элегантные наряды светских людей выглядят как нескончаемый траур. Так считали Бодлер, Готье, Мюссе и Мопассан, а в Англии — Диккенс, Джон Рескин и, позже, Оскар Уайльд²³. И дело не в том, что все они «приписывали» своей эпохе траурные тона: у XIX столетия и так имелся культ смерти, культ долгой и сильной скорби, похорон (с использованием множества черных аксессуаров), длительного ношения траура. «Погребальный» контекст не получается оставить в стороне с той легкостью, с какой это делает Фарид Шенун, бросая слова о «даже трауре». Что же касается параллелей, проведенных Вебером, то нельзя не признать, что соотнесение благочестивой аскезы с капиталом можно подтвердить и примерами из истории Франции. И на французских портретах мы найдем суровых расчетливых людей в черной одежде. Это знак угрюмой состоятельности, которая легко позволила бы им занять места рядом с бюргерами Рембрандта. Посмотрите еще на один портрет работы Энгра (ил. 42).

Одежда всегда сверхопределенна и многозначна одновременно, и не легко установить, какие причины были доминирующими при формировании моды XIX века, тем более что полномасштабное квантитативное исследование максимума конкретных случаев не входит в задачи этой работы. Столкнувшись с необходимостью взглянуть на XIX столетие как на некую целостность, я решил полнее привлечь к делу свидетельства литературы. Такой подход небезоснователен: XIX век был великим веком романа, романа как летописи, отпечатка социальной жизни. Романы вели хронику манер, мод и обличий, постоянно «считывая» их значение, и, как мы видели, «чернота» эпохи (и столетия в целом, и одежды в частности) многими воспринималась как великая тайна, растущая из непознаваемых глубин. В Америке Герман Мелвилл высоко отзывался о «черноте» Готорна, видя в ней умение передать ужас нравственного опустошения, а также черные тона одежды жителей Новой Англии, и связывал это умение с тем, что предки Готорна были пуританами²⁴. Роман «Красное и черное» появился еще до засилья моды на черное, и черный костюм Жюльена Сореля выглядит отчетливо церковным, учительским. Это костюм семинариста, а кроме того, одежда своеобразного просвещенного аскетизма, хотя в самом Жюльене и ощущается «подавленная живость». В «Госпоже Бовари» черное носят не только мужья и буржуа, но даже любовники в женских мечтах: отворачиваясь от своего супруга-врача в профессиональном черном фраке, Эмма грезит о каком-то ином, восхитительном «муже в черном бархатном фраке с длинными фалдами», а позже советует любовнику «сшить себе черный костюм и отпустить бородку, чтобы походить на Людовика XIII»²⁵.

Я уже упоминал о сопоставлении, в романе «Джен Эйр», «черного дисциплинарного» цвета, в котором предстает мистер Брокльхерст, и «черного

романтического», свойственного мистеру Рочестеру. Первый возвращает нас к связи с кальвинизмом. Джордж Элиот, создавая образы нескольких мужчин в черном, уделяет много места и внимания банкиру-кальвинисту Булстроду. Преследующий его ночной кошмар — уваливание от отягощенной преступлением совести — образует в «Мидлмарч», романе широчайшего социального охвата, драматическую кульминацию. Но громче и явственнее остальных звучит голос Диккенса: он, с одной стороны, не упускал и малейших деталей, с другой — вкладывал в обрисовку повседневной жизни своей эпохи все богатство воображения. В его романах фигурируют как многочисленные вариации черной одежды, так и характерные для его мира разновидности черного цвета. В его прозе, от романа к роману, нарастает ощущение глубины этих потемок.

Диккенс вглядывался в черный цвет с разных сторон, и вернее всего будет, видимо, начать с тех отрывков, где (при всем уважении к мнению Ф. Шенуна) Диккенс видит вещи так же, как видел их впоследствии Вебер (что не означает, что в итоге мы не двинемся дальше веберовских объяснений). Возьмем, к примеру, те строки из «Крошки Доррит», где описывается, как Артур Кленнэм, возвратившись в Англию после многолетнего отсутствия, с тоской человека, отвыкшего от таких картин, смотрит на черную мертвенность лондонского воскресенья:

Меланхолическое зрелище улиц в траурных балахонах из сажи надрывало душу людям, обреченным на жестокую необходимость созерцать это зрелище из окна. В каждом проезде, в каждом тупике, на каждом перекрестке дрожал, стонал, бился в воздухе скорбный звон, словно город был во власти чумы и по улицам тянулись повозки с трупами²⁶.

Он минует старинный деловой центр города, проходя «то мимо покрытых плесенью стен, за которыми в старину собиралось какое-нибудь благочестивое общество, то мимо освещенного фасада церкви без прихожан», и наконец, оставив позади безмолвные склады и верфи, оказывается у торгового дома Кленнэмов, где едва теплится жизнь. Весь дом словно состоит из черноты, даже по рамам зеркал в нем двигаются «траурные процессии черных человечков с гирляндами из черных цветов». И вот герой входит к главе фамильного предприятия:

<...> стоял черный, похожий на катафалк, диван, и на нем, прислонясь к большому твердому черному валику, точному подобию плахи, на которой в доброе старое время совершались публичные казни, сидела его мать в траурной вдовьей одежде.

На обильно залитой черным иллюстрации Джеймса Махоуни к роману (ил. 44) жесткое лицо миссис Кленнэм как бы возникает из черноты, которая по фактуре ничем не отличается от ее вдовьего наряда. Из этой же черноты художник выхватил (очертив зеркально симметричной дугой) облеченную в темный элегантный костюм фигуру ее сына: телом он подался к свету, но смотрит назад, и его лицо повторяет лицо матери, пребывающей в тени. Миссис Кленнэм — грозная деловая женщина пуританской, ветхозаветной закваски; она читает сыну Библию, «с силой и яростью выражая пожелания, чтобы ее враги (голос и тон не оставляли сомнений в том, что это именно ее личные враги) были преданы огню и мечу, поражены чумой и проказой». Ее кальвинистский капитализм своей жестокой бесполостью внушает тем больший страх, что миссис Кленнэм — *женщина*, но женщина, «не ведающая смены простых человеческих чувств», не замечающая «смены времен года»²⁷.

«Крошка Доррит» увидела свет в середине 1850-х годов, так что, согласно идеям Вебера о связи кальвинизма в первую очередь с эпохой формирования капитализма, миссис Кленнэм можно считать своего рода анахронизмом. Однако действие романа разворачивается в 1820-е годы, и Диккенс подчеркивает, что реальная деятельность предприятия Кленнэмов замерла несколько десятилетий назад. Его хозяйка предстает как неподвижный реликт, принадлежащий концу XVIII столетия; она, конечно, современница того бирмингемского бизнесмена, который так ужаснул Кольриджа (см. выше в главе 1).

В рамках описанного Вебером процесса происходит следующее: стоит этике труда и бизнесу твердо встать на ноги, как кальвинистская идеология начинает блекнуть, улетучиваться, оставляя по себе светскую, секулярную форму пуританской этики — безрадостный, чудовищный механизм, не ведающий ни усталости, ни износа. У Диккенса эта фаза отражена в романе «Торговый дом “Домби и сын”». Торговля оптом, в розницу и на экспорт», написанном и разворачивающемся в 1840-е годы. Это одна из ранних вещей Диккенса, и автор, по-видимому, тогда еще не пришел к «протовеберянским» умозаключениям, нашедшим отражение в «Крошке Доррит»: в образной системе книги мистер Домби предстает как воплощение греха гордыни. Писатель подчеркивает, как холодна и несчастна эта гордыня, не оставляя ни малейших сомнений в том, что мистер Домби, один из крупнейших воротил лондонского бизнеса, в свою очередь тоже жертва мрака и беспощадности старого образца:

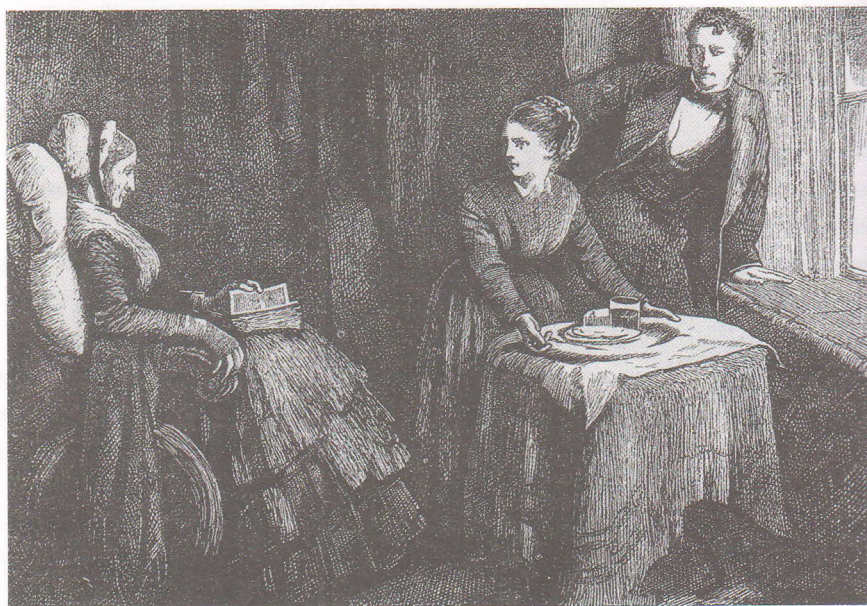
Бросая по временам взгляды на мистера Домби, сидевшего в темноте и посматривавшего на младенца из-за темной тяжелой мебели — в этом доме много лет прожил его отец, и в обстановке оставалось немало старомодного и мрачного, — она стала размышлять о мистере Домби и его уединении, словно он был узником, заключенным в одиночную камеру²⁸.



Ил. 43. Хэблот Н. Браун («Физ»). Семейство Домби.
1846. Гравированная иллюстрация к роману «Домби и сын»

Характер героя передают иллюстрации, которые выполнил «Физ» (Хэблот Нейт Браун), «присяжный» художник и друг Диккенса. На одной из них («Семейство Домби»; ил. 43) мистер Домби изображен в домашней обстановке, с детьми — но он не расстается ни с официальным черным костюмом, ни с холодной официальностью, уместной во время деловой встречи. Он выглядит как человек, не умеющий быть дома: по его окостенело-прямой спине (даром что он сидит в кресле) сразу видно, как ему хочется сбежать от обоих детей внутрь, в себя. Его лицо, напряженное, с поджатыми губами, обращено в сторону, он не смотрит ни на сына, ни на дочь, хотя девочка, в тоске застывшая на пороге комнаты, и притягивает к себе его тоскливый взгляд.

В этом романе Диккенс с устрашающим мастерством продемонстрировал, как передается трудовая этика. Все начинается необыкновенно рано: дитя



Ил. 44. Джеймс Махоуни. Иллюстрация к роману «Крошка Доррит»
в издании Household Edition. 1871–1879. Гравюра на дереве



Ил. 45. Фредерик Барнард. Иллюстрация к роману «Дэвид Копперфилд»
в издании Household Edition. 1871–1879. Гравюра на дереве

приходит в безрадостный, практически лишенный любви угрюмый мир, состоящий, как оно постепенно понимает, из морали — такой морали, в которой нет места ни удовольствиям, ни воображению, а волшебством и силой обладает одно — таинственная природа денег. Маленькому Полю отец в ответ на его вопрос разъясняет, «каким образом деньги являются причиной того, что нас почитают, боятся, уважают, заискивают перед нами и восхищаются нами, как они делают нас влиятельными и великими в глазах всех людей»²⁹. Долг есть побудительная причина любого действия. В ледяном вакууме искаженной натуры мальчика такая этика упорно подхлестывает самое себя; она чувствует себя как дома, и путь ей открыт и предустановлен. Это жестокая процедура, и Поль Домби ее не выдерживает.

Мистер Домби не всегда ходит в черном: в начале романа на нем «безупоризненный синий сюртук» (ранний вариант синего делового костюма). И все же мы вправе представлять его в черном, ибо на важнейших страницах романа он появляется в трауре. Ему приходится оплакивать первую жену, потом сына — но мы почти не замечаем границы между двумя траурами. В блистательной, хотя и пронизанной мрачным юмором манере Диккенс рассказывает о похоронах, о мраке, окутавшем дом после смерти первой миссис Домби и становящемся — задолго до того, как Поль умрет, — его, так сказать, пред-похоронами. Покидая отцовский дом, мальчик попадает в черные учебные заведения: сначала к миссис Пипчин, затем к доктору Блимберу. Черный в романе оказывается трауром по тому, что убито в мистере Домби, в его жене, в Поле, — по живому сердцу, радости, воображению, «смене чувств». Это цвет дружины, оживляющей опустошенных людей, цвет темного, неутраченного детского беспокойства, в сердцевине которого таится «вывих» завистливо-озлобления. Даже в Поле есть налет лукавого расчета, заблаговременной сноровки выгоды и издержек, что резко отличает его от чувствительных и нежных диккенсовских детей.

В творчестве Диккенса черный — эмблема аскетического напряжения, пуританского или специфически кальвинистского, с которым он постоянно сталкивался в английской жизни, особенно в жизни торгового и среднего сословия. Эта логика действует вне зависимости от того, черна ли на самом деле одежда героев или же нет. Мистер Мэрдстон («Дэвид Копперфилд»), разбогатевший на винной торговле, по-пуритански благочестив и беспощаден. Автор не останавливается на его костюмах подробно, но Фредерик Барнард, иллюстрируя роман (ил. 45), одел героя в черный сюртук, жилет и шейный платок. Диккенс же, с присущей его реализму поэтической струей, подчеркивает, что чернота снаружи перетекла внутрь. «Глаза у него были черные и пустые <...> волосы и бакенбарды были еще чернее и гуще, чем казалось мне раньше. Квадратная нижняя часть лица и черные точки на подбородке — следы густой

черной бороды, которую он ежедневно тщательно брил, — напоминали мне <...> восковую фигуру <...> Все это, а также правильно очерченные брови и бело-черно-коричневое лицо <...> заставляли меня, несмотря на мои дурные предчувствия, считать его очень красивым мужчиной»³⁰.

У черного облика мистера Мэрдстона две стороны: это мрачность его суровой торговой религии, но это и блеск, темнота глаз, сексуальная привлекательность. Он высок ростом, *темен*, хорош собой, и хрупкая глупенькая миссис Копперфилд не может устоять перед его очарованием. Она становится дополнением, придатком к нему. Изумительная тонкость дарования Диккенса — в том, что он не только показывает, каким образом кальвинистская деловитая суровость, убив душу и пол, оборачивается тяготением к гордой и холодной как лед женщине (во второй жене мистера Домби, Эдит Грейнджер, есть как раз эта глубинная праведность и твердость, какой бы мелодрамой ни был обставлен их союз). Он рассказывает и о том, что из суровости нередко рождается грубое, потаенное, с оттенком садизма желание, объект которого — нежный яркий цветок: его можно любить, и мучить, и постепенно вдавливать в землю. Чернота ощутима и в фамилии героя; отчасти это, вероятно, побуждало и Уильяма Блейка писать о больных, увядающих розах, невидимых червях, о любви, что, уйдя во мрак и тайну, лелеет в ночи свою алую радость³¹.

В скобках замечу, что прототипом торгового дома Мэрдстона, где начинает свою карьеру Дэвид Копперфилд, послужила гуталиновая фабрика, куда Диккенсу пришлось пойти работать в детстве. Травматическое воздействие этого эпизода на будущего писателя неоднократно обсуждалось и в итоге, по видимому, оказалось преувеличенным. И все же бегло можно отметить, что негативный опыт общения с промышленностью в виде производства ваксы (аналога современного *черного* крема для обуви) мог сыграть свою роль в обостренном внимании Диккенса ко многим оттенкам и тонам черного, которые ему довелось увидеть в жизни.

Черный цвет, вне всякого сомнения, подхлестывал его воображение. Выше я упоминал фабриканта из романа «Холодный дом», мистера Раунсуэлла, но темные фигуры этого романа, производящие куда более сильное впечатление, — конечно, не бизнесмены, а юристы: велеречивый Кендж (в черном с головы до ног), лорд-канцлер без мантии («одетый в простой черный костюм») и в особенности *черный кардинал* романа, мистер Талкинхорн («его черный костюм и черные чулки <...> имеют одну отличительную особенность: они всегда тусклы»). Юристы у Диккенса всегда словно бы носят траур, заблаговременно оплакивая своих клиентов, для которых они и их приверженность букве закона могут оказаться роковыми. Эту мысль писатель воплотил в исполненном волшебной и отталкивающей поэзии образе мистера Воулса: он стягивает «с рук свои узкие черные перчатки, словно сдирая с себя кожу»³².

«Черный юридический» цвет, конечно, не выводится напрямую из кальвинистской этики труда. И адвокаты, и остальные представители ученых профессий (врачи, учителя, духовенство) во всей Европе носили черное как минимум с XVI столетия. Диккенс относился к ученой братии без восторга, но здесь уместно будет сказать несколько слов о свойственном ей черном цвете, поскольку эти профессии в XIX веке имели большое значение, которое с развитием «новых профессий», таких как инженерное дело, еще возросло. Что касается сферы права, то здесь отнюдь не все лица до такой степени походили на черных воронов, как мистер Талкингхорн. Судьи в Европе одевались богато (часто в красное), будучи представителями государей и лордов, которые и вершили суд в древние времена (впрочем, были и судьи в черном — в Португалии, Ломбардии, Генуе). В XV веке многие адвокаты носили цветную одежду (в Англии они ходили в наполовину голубом, наполовину зеленом одеянии), но к следующему столетию они чернеют — под влиянием черной мантии ученого сословия вообще и черной университетской мантии в частности. В начале XVII века в черном ходят все изучающие право английские студенты, члены *Kings Counsel* (гильдии адвокатов высшего ранга) и барристеры³³. К XVIII столетию мантия — черная суконная или черная шелковая — оказалась своего рода форменным верхним платьем: ее накидывали поверх черного камзола, черного жилета и черных штанов до колен, теперь ставших для людей ученых повседневной одеждой; в следующем столетии мантия тоже превратится в своеобразную униформу. Поэтому мистер Талкингхорн у Диккенса — в середине XIX столетия (столетия, которое ввело в употребление длинные брюки) — выглядит, «что называется, “человеком старой школы” <...> и носит короткие штаны, стянутые лентами у колен, и гетры или чулки». Его черный цвет лишен блеска, словно траур: как уже отмечалось, его платье «всегда тускло», «не бросается в глаза, застегнуто наглухо и не меняет своего оттенка даже при ярком свете», «как и он сам». Этот черный цвет говорит не только о серьезности, но и о смиренном сознании долга: «Он ни с кем никогда не разговаривает — разве только если с ним советуются по юридическим вопросам. Иногда можно увидеть, как он, молча, но чувствуя себя как дома, сидит в каком-нибудь крупном поместье на углу обеденного стола или стоит у дверей гостиной». Прежде всего, это черный цвет служения — и клиентам, в большинстве своем состоятельным и знатным, и сложнейшей твердыне Закона. Сэру Лестеру Дедлоку «нравится костюм мистера Талкингхорна: подобный костюм тоже в некотором роде — дань. Он безукоризненно приличен, но все-таки чем-то смахивает на ливрею. Он облакает, если можно так выразиться, хранителя юридических тайн, дворецкого, ведающего юридическим погребом Дедлоков»³⁴. Черный этого героя — цвет наемного стража гарантий власти.

Во многих странах черные мантии адвокатов одновременно были и мантиями тех, кто изучал право в университете. В самих университетах ректоры и высокопоставленные полные доктора по официальным и праздничным поводам надевали аристократическую, сенаторскую красную одежду; судьи часто носили красное; кардиналы, князья церкви, носили красное; лица, занимавшие видные гражданские должности, а также английские мэры и олдермены стали носить красное. Но не-верхняя одежда докторов, а также одежда магистров, бакалавров и студентов-неаристократов обычно была черной, во многих случаях — уже с XIV века³⁵. Черные мантии носили школьные учителя, а также университетские преподаватели, и хотя со временем их стали надевать реже, учитель, то есть человек ученый, все же ходил в черном костюме. У Диккенса учителя изображаются в черном; даже Уэкфорд Сквирс, владелец так называемой «Йоркширской школы», куда можно было без особых затруднений поместить нежеланных и незаконных отпрысков, щеголяет в «черном костюме, приличествующем учителю»³⁶. А подлинно просвещенные среди диккенсовских учителей одеваются в духе «старой школы» мистера Талкингхорна, то есть носят штаны до колен. Доктор Блимбер («Домби и сын») — «представительный джентльмен в черном одеянии, с тесемками у колен, и в чулках, доходивших до тесемок»³⁷; похожим образом одет и доктор Стронг («Дэвид Копперфилд»). Диккенс обычно весьма резко отзывался о педагогах, считая их передатчиками бесплодного и пустого, даром что престижного педантства, однако его явно трогает искренняя страсть доктора Стронга к науке и его неслыханная доброта по отношению к бедным. Одетый в черный костюм доктор Стронг подан как невинный, благочестивый священник познания; в семейной жизни он катастрофически не смыслит, что мешает ему быть святым. Всецело погруженный в размышления об этимологии, он бродит по школьному дворику; автор сравнивает его с «залетевшими сюда грачами и галками», которые, «лукаво склонив головы, смотрели ему вслед, словно понимая, что в житейских делах они куда более сведущи, чем он»³⁸. Его черный цвет указывает не на специальные познания, юридические или медицинские, а на высокое достоинство образованного человека вообще.

И врачи в XVI–XVII веках носили черные мантии, а к XVIII столетию облюбовали для себя темные или черные костюмы. В следующем веке они по-прежнему ходили в черном: один из докторов, выведенных Джордж Элиот, обладает «большим сходством с кротким священнослужителем». Не прикованные, в отличие от юристов и учителей, к корпоративным зданиям и помещениям, они не так упорствовали в привязанности к коротким штанам «старой школы»; если они были состоятельны, то их черный цвет отличался элегантностью. И все-таки это был «серьезный черный». Даже молодой доктор Терциус

Лидгейт (роман «Мидлмарч»), по происхождению мелкопоместный дворянин, который умел держаться свободно и раскованно, в полной мере обладал «необходимой для врача способностью сохранять серьезный вид, когда ему говорили всякий вздор, а спокойный взгляд темных глаз свидетельствовал, что он слушает со всем вниманием». Серьезность — черта, общая всем докторам у Диккенса. Если они оказывают свои услуги сильным мира сего, то их серьезность весома и неразговорчива — таков появляющийся в первой главе «Домби и сына» доктор Паркер Пепс с его «низким, глубоким, звучным голосом, приглушенным по случаю события, как закутанный дверной молоток». Если же это семейные доктора, то они люди кроткие, нервные, нерешительные, похожие на нас названного по имени медика в той же главе романа о Домби или на мистера Чиллипа из зачина «Дэвида Копперфилда» (еще один доктор, присутствующий при рождении главного героя — и рождении романа, ибо викторианский роман начинал рассказывать основательно, с самого начала). О мистере Чиллипе сообщается:

Это был тишайший и кротчайший человек. Он входил и выходил из комнаты бочком, чтобы занимать поменьше места. Он ступал тихо, как призрак в «Гамлете», но только еще медленнее. Голову он склонял к плечу, отчасти из скромного сознания собственного ничтожества, отчасти из скромного желания умиловить всех и каждого.

Доктора в романах Диккенса зачастую охарактеризованы с предельной лаконичностью, и все же мы сразу узнаем в них врачей («Пришел и доктор и почесал головой. Это было все, что он мог сделать при существующих обстоятельствах, но зато он делал это очень внушительно»; «Мартин Чезлвит»). Если в романах появляются хирурги, еще более смиренные представители медицинской братии, признаки профессии и вовсе могут сводиться к упоминанию о кровопускании. В образах скромных, тихих докторов черный цвет исполнительности и долга иногда становится цветом незаметности, для них необходимой и дорогой. Их черный цвет — это по-прежнему униформа профессии, о личности ничего не говорящая, а на верхних, процветающих этажах общества он, несомненно, свидетельствует о том, что познания в медицине котируются высоко. На всех социальных уровнях их облик и одежда торжественны, как и подобает людям, которые, изо дня в день сталкиваясь с болезнями, не очень точно знают, как их лечить и успешным ли будет лечение; даже родовспоможение может привести к несчастному случаю, заражению, смерти. «Врачебный черный» не тождествен черному цвету гробовщиков; это цвет тех, кто при вхождении в профессию принес своего рода сакральный обет, вступив в нешуточный шантаж со смертью³⁹.

Самой глубокой тайной — в данном случае она носила характер настоящего посвящения, приобщения к касте — было окутано духовное звание. Англиканские епископы носили белый стихарь с узкими рукавами, рядовые священники, отправляя службу, — белый стихарь с широкими рукавами, но вне церкви духовенство ходило в черной сутане, черной мантии или же в том и другом сразу. В XVIII веке священники могли носить черный костюм или, как и раньше, черную сутану. Пастор Адамс, герой романа Филдинга «Джозеф Эндрюс», приехав в Лондон, в качестве повседневной одежды избирает черную сутану, а сверху надевает короткое теплое пальто, лишь наполовину ее прикрывающее: от этого явления «не могут оторвать взор даже те, кто обычно не слишком расположен созерцать окружающее»⁴⁰. В XIX веке священник за пределами церкви носит черный костюм, в который входят или черные брюки или, если он привержен «старой школе», черные штаны до колен и черные гетры. Так, мистер Хардинг, достойный старый священник и истинный христианин, «всегда ходил в черном сюртуке, черных коротких штанах и черных гетрах и отчасти скандализировал иных своих собратьев, придерживавшихся более клерикальных взглядов, ношением черного шейного платка» (роман Эвтони Троллопа «Смотритель»). Шейный платок героя попросту вышел из моды: «собратья более клерикальных взглядов» к этому времени (1855) уже носили так называемый римский воротник, а духовенство Низкой церкви — белый галстук-бабочку. Мистер Хардинг — настоящий христианин, а не просто образованный член духовного сословия, которое во всем своем профессиональном великолепии представлено архидиаконом доктором Грентли:

Архидиакон встал, чтобы произнести речь. Прямо и неподвижно стоял посреди маленькой площади, он казался водруженной на ней церковной статуей, земным воплощением воинствующей церкви; его шляпа с загнутыми с боков полями, большая, новая, издали узнаваемая, шляпа священника до последнего квадратного дюйма, возвещала о его принадлежности к церкви так же громко и ясно, как широкие поля квакерской шляпы; его густые брови, большие, открытые глаза, крупный рот и подбородок говорили о том, сколь прочна его церковь; сильная грудь под дорогой тканью указывала, сколь она богата; одну руку он положил в карман, сим прообразуя рачительность, с какою наша мать-церковь содержит свои временные владения; вторая, свободная, была готова к бою, если церковь потребует защиты; ниже располагались благопристойные штаны до колен и опрятные черные гетры, превосходно обрисовывавшие его стройные ноги, которые символизировали достоинство, наружную красоту и благодетельность наших церковных установлений⁴¹.

Перед нами превосходная зарисовка профессиональной церковной власти «наверху». Одежда священнослужителя, как и траурная одежда, часто мало отличается от профессиональной одежды вообще. В этом убеждают строки из романа Диккенса «Тайна Эдвина Друда», где аукционер господин Сапси — так сказать, человек полупрофессии —

подражает в одежде настоятелю; и ему иной раз кланялись по ошибке на улице, принимая его за настоятеля; и даже, случалось, величали его «ваше преосвященство», в уверенности, что это сам епископ, нежданно прибывший в Клойстергэм без своего капеллана. Всем этим мистер Сапси очень гордится, равно как и своим голосом и своими манерами. Он даже пытался (продавая с аукциона земельную собственность) возглашать цены этак слегка нараспев, чтобы еще больше походить на духовное лицо.

И одежду аукционеров, и «линейку» одежды священнослужителей в 1860-е годы (в том числе длинное пальто «церковного» покроя) можно увидеть на иллюстрациях к последнему роману Диккенса. Особый, замкнутый мирок духовенства, предельно отгороженного от жизни, описан с мягкой, причудливой поэтичностью, проступающей, например, в портрете атлета-христианина мастера Криспаркла (перед завтраком он боксирует у зеркала, «лицо его сияет доброй улыбкой, и даже боксерские перчатки источают благоволение»)⁴². Люди викторианской эпохи заботились о своих прикрытых черной одеждой телах.

Это, по-видимому, и есть дополнительный фактор, скрепляющий темную моду XIX века. По мере того как британское общество и его устройство, так сказать, «профессионализировались», фабриканты железных изделий набирали силу — но при этом сохраняли свое положение и люди ученых профессий. С нарастающей уверенностью и достоинством они утверждали свою значимость посредством ношения элегантной темной одежды, которая свидетельствовала об их уважении к собственному статусу. В «Холодном доме» к таким людям относится среди прочих не только мистер Раунсуэлл, берущий верх над сэром Лестером, но и мистер Талкинхорн, добывающийся контроля над своими клиентами-аристократами.

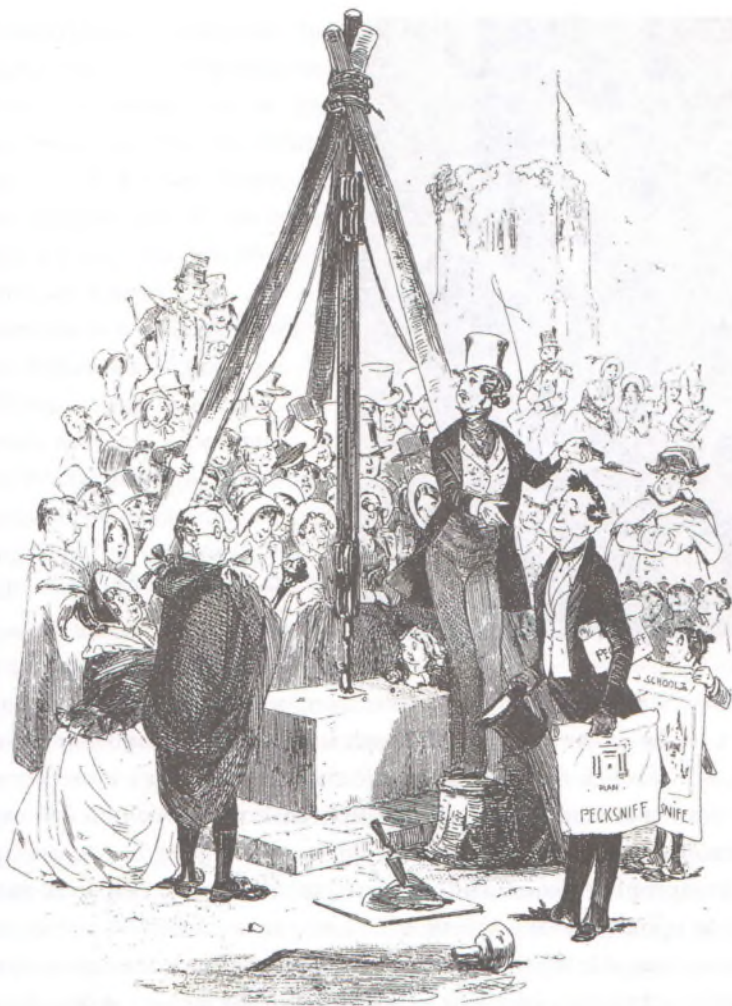
Нет сомнения, что представители ученых профессий и юристы (у которых, как показывает Диккенс, есть собственный, угрюмый профессиональный аскетизм) принадлежали к тому же разветвленному семейству, что и основные люди с кальвинистскими корнями. Вебер не считал, что у истоков капитализма стоял кальвинизм и только кальвинизм; среди необходимых для развития капитализма предпосылок он называл складывание разработанного кодекса законов, сопровождающее рационализацию поведения. Юристы

в черном — фигуры видные. Юристом был и Жан Кальвин, это ощущается в изложении и самом строе его богословской системы.

Кроме того, возникали новые профессии: инженеры, химики, члены новых профессиональных объединений. Они перенимали цвет у профессий старинных, ощущая его весомость и красноречивость. Мистер Пексниф, человек профессии и пуританин одновременно, одевается в черное. Да, он вдовец, но цвет его одежды соответствует и характерному для него проповедническому тону, и его горячей приверженности архитектурному искусству. Сейчас Пексниф воспринимается как воплощение лицемерия, своего рода английский Тартюф, однако Диккенс довольно подробно описывает его контору, где работают архитекторы-практиканты (Мартин Чезлвит — один из них), чьи чертежи Пексниф использует для собственных проектов, открыто в том не признаваясь. На иллюстрации Физа (ил. 46) он запечатлен в своей профессиональной ипостаси — преисполненный законной гордости, стоит он на торжественной церемонии закладки первого камня в фундамент школы, которая будет строиться по его (как он утверждает) проекту. Пексниф — сатирический образ, но любая сатира есть отражение существующих практик: вместе с достоинством (или великолепием), которого добились представители новых профессий, этот герой демонстрирует тактически верное (ибо укрепляющее его статус) примыкание к старинной манере одеваться в черное, ведь она свойственна людям, отличающимся от прочих смиреннием, благочестием, ученостью и праведностью. С портрета сэра Чарльза Барри (ил. 47) кисти Дж.П. Найта на нас смотрит архитектор, одетый в черный костюм. Он изображен без тени иронии, напротив, с подобающим ему как генпо глубоким уважением. Впрочем, и Пексниф, чтобы не упустить вдохновения, буде оно осенит его ночью, спит, положив рядом бумагу и карандаш (так же поступал, к примеру, Уильям Блейк). В Национальной портретной галерее Лондона хранится множество портретов одетых в черное «новых профессионалов» XIX века — а рядом с ними висят портреты «старых» профессионалов (врачей знатных особ, судей, духовных лиц), не уступающих первым чернотой костюма.

Джордж Фиц-Будл, герой Теккерея, дает читателям советы касательно новых профессий, доступных в наши дни «безработным младшим сыновьям дворян» («Разве мир не жаждет новых профессий? Ведь тысячи хорошо образованных людей задыхаются, рвут друг друга на части, толкаются, помирают с голоду в старых»). Первая из таких профессий (или комических псевдопрофессий) — Аукционер; вторую Теккерей выдумал — это Обеденный мастер, или Гастроном, которому полагается соответствующее платье и выражение лица:

Свой облик вы создадите, облачившись в черное и надев одну красивую толстую золотую цепочку и громадный бриллиантовый перстень <...> Вы будете осанистым важным человеком, лысоватым и седоватым.



Ил. 46. Хэблот Н. Браун («Физ»). Мартин, весьма польщенный торжественной церемонией. 1843–1844.
Гравированная иллюстрация к роману «Мартин Чезлвит»

Сказать по правде, в этой профессии, а равно и во всех остальных, вам следует приложить все усилия к тому, чтобы как можно больше напоминать Каннинга⁴³.

Историк моды Элизабет Уилсон упоминает о «скромном и таинственном стиле деловых людей и представителей профессий»⁴⁴.

Романисты могли сколько душе угодно посмеиваться над профессиональной серьезностью, однако люди старых и новых профессий обладали нешуточной силой. Человек, превозмогший бесчисленные трудности профессионального становления, человек, чей темный костюм говорит о самоотречении,



Ил. 47. Дж.П. Найт. Сэр Чарльз Барри.
Ок. 1851. Холст, масло.
Лондон, Национальная портретная галерея

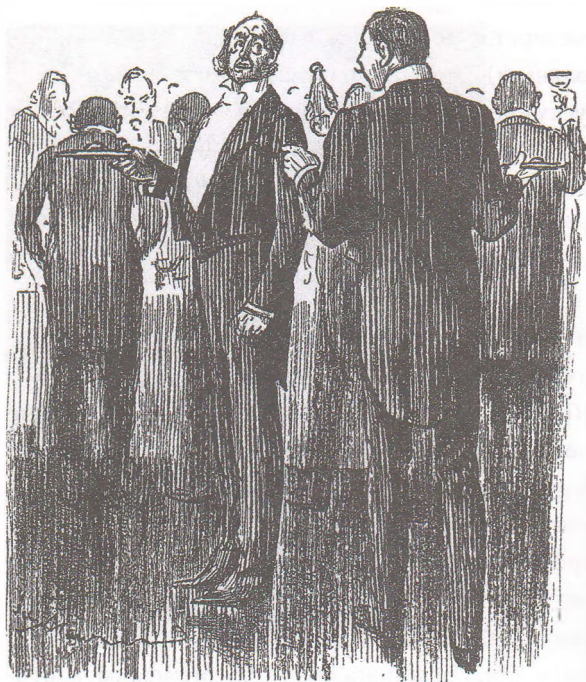
бесспорно, слуга своего потом и кровью обретенного мастерства: повелевая им, оно дает ему власть, как бы скромны и неброски ни были его манеры и весь облик. Человек профессии в XIX столетии обладал властью — так же, как в Средние века священник, и неудивительно, что оба они одеты в черное. Не все, что говорит человек профессии, можно понять. У каждой профессии есть свой жаргон, необходимый для того, чтобы сделать ее власть явной, несомненной (в прошлом такую функцию исполняла латынь): протест, мирянин, дилетант не владеют языком, который подчиняется человеку, посвященному в профессию. Он исполнен силы — и в то же время на него можно положиться: черный цвет его одежды убеждает, что ее обладатель не падет перед дешевыми удовольствиями и соблазнами. Человек в черном заслуживает доверия. И наконец, это человек, которому вы можете доверить свои деньги. Биржевые брокеры неспроста одевались в черное: черный был самым заметным цветом не только в городе (вообще черный — городской, урбанистический цвет), но и в Сити, сердце делового города. Кроме того, черный цвет — удобная форма для поднимающейся элиты, уповающей на успех, но еще не уверенной в нем, а «новым профессионалам», конечно, предстояло стать этой самой новой элитой.

Поворот мужской одежды к черному в XIX веке не покажется удивительным, стоит присмотреться к тому, как черные армии неконформистских торговцев, владельцев сталелитейных предприятий, представителей старых и новых профессий, а также, конечно, денди и евангелических проповедников с новой уверенностью устремляются к одним и тем же портным, в то время

как аристократы оттачивают мастерство дорогостоящего шика (на континенте одна за другой происходят революции). Этот сдвиг захватывает все новые слои, касаясь и тех, кто находится в услужении, и тех, кто занят собственным делом, и джентльменов, и слуг этих джентльменов. В статье «Дорсетширский труженик» (начало 1880-х годов) Томас Харди зафиксировал эти перемены: сельскохозяйственные рабочие теперь носят не блузы и гетры, как раньше, но темную или черную одежду, так что по внешности их легко принять за «портных или похоронных служащих»⁴⁵.

Вглядываясь в этих занятых общим делом тружеников в черном, нельзя помимо Вебера не вспомнить о Дюркгейме с его концепцией социальной черквы. Перед нами некое сообщество (или, по крайней мере, гендер внутри сообщества), которое через цвет заявляет о чувстве единой цели, связующем людей, выступающих в разных ролях. Хотя черный цвет здесь и трудно, вслед за Бодлером, назвать «демократическим» без серьезных оговорок, его всеобщность свидетельствует о внутренней спаянности викторианского общества, о желании — по крайней мере во внешности — выразить равные потребности, как бы стратифицировано и внутренне разделено при этом ни было само общество. Это хорошо видно по сценам лондонской жизни — фотографиям, картинам, зарисовкам. Мужчины в черном, богатые и победнее, идут по своим очень разным делам, но всем им присуща прямая, исполненная уважения к себе осанка, внутреннее чувство собственной значимости.

Общество было весьма озабочено различиями в положении, статусе. Но черный цвет был уместен и тут, поскольку, как мы предположили ранее, он ассоциировался с узами, налагаемыми властью (власть и ее обязательства принимаются и теми, кто повелевает, и теми, кто подчиняется). Такую связь иллюстрируют печатавшиеся в журнале *Punch* карикатуры. На них джентльмен, высокий, тощий, одетый в черное, чувствует себя весьма непринужденно; его приказания легко и аккуратно выполняет лакей или камердинер — тоже высокий, худой, одетый в черное. Он вовсе не испытывает стеснения, но, напротив, делает свое дело с уважением к себе и спокойной гордостью. Судя по одной картинке, бывает не просто сказать, кто же слуга, а кто джентльмен (ил. 48). Оба мужчины на рисунке Джорджа Дюморье названы «гостями» (*strangers*); люди в черном — одновременно гости и братья (как в прежние времена — монахи, братия монастыря). Одетый в черное слуга держится с достоинством, и если повздорит ему перечит, неприятностей не избежать. Так складываются комедийные сюжеты П.Г. Вудхауза, где не только ухаживает за Берти, но и думает вместо него великий Дживс. «Властный черный» цвет дворецкого (черного жреца классовых ценностей) изобрели не Вудхауз и не Дж.М. Барри, создавший образ «идеального дворецкого» в пьесе «Восхитительный Кричтон». Все это есть уже в «Крошке Доррит», где грубый магнат мистер Мердл при встрече со своим



Ил. 48. Джордж Дюморье. Неудобства современного мужского костюма. Гравюра на дереве для журнала *Punch* (дата неизвестна). Подпись под картинкой: «Первый гость: Э-э... Послушайте! Мне нужен нож и вилка! Второй гость: Вы меня с кем-то путаете — или это я вас с кем-то путаю?»

мажордомом превращается в боязливого, норовящего проскользнуть мимо мальчишку: «<...> самой блистательной фигурой был мажордом. Никто из гостей не мог сравниться с ним величием осанки. Он ничего не делал, он только смотрел, но немного сыщется людей, умеющих так смотреть»⁴⁶.

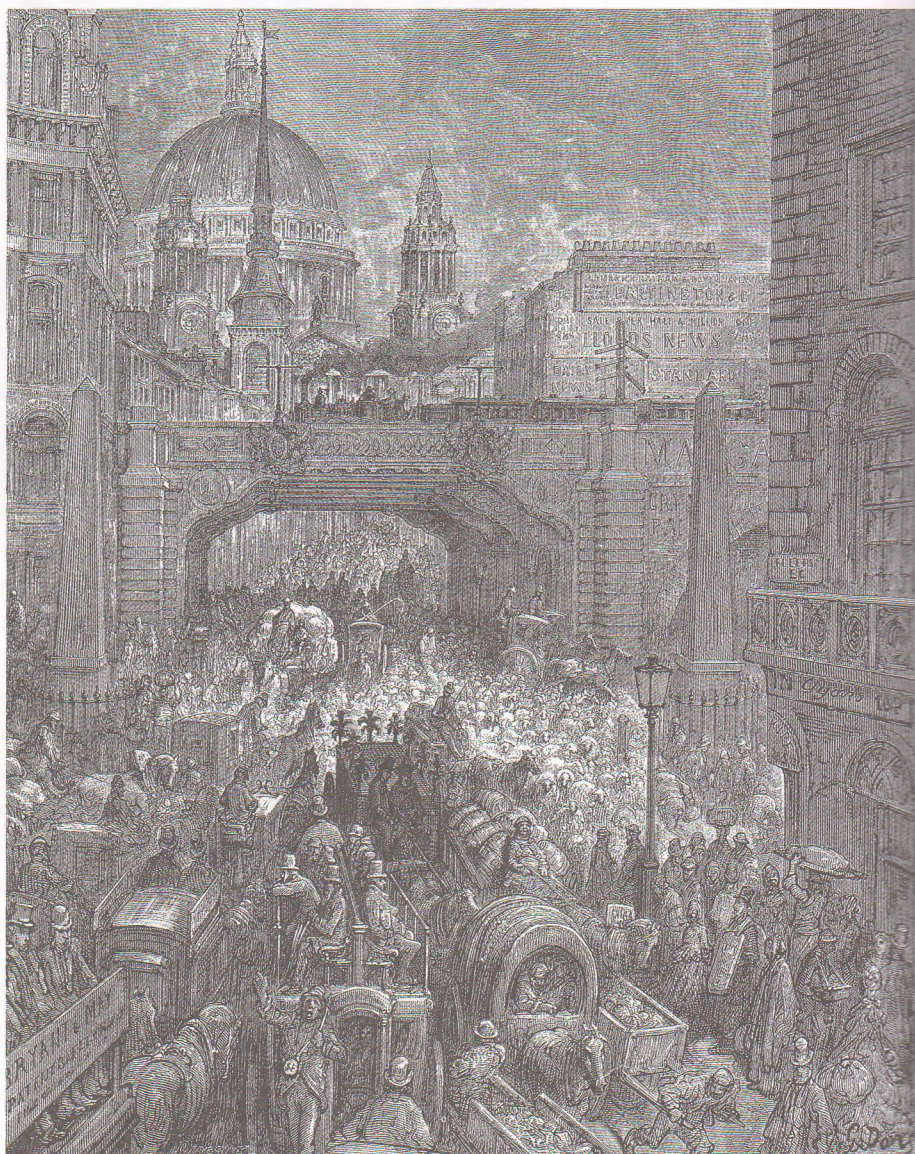
Понятно, что, как бы элегантен ни был черный цвет, он также обладал (даже когда аскеза как таковая в нем уже не ощущалась) серьезностью, торжественностью, а нередко и мрачностью. Для Диккенса главной чертой мира, его окружавшего, были гнет и подавление. Оно воплощено в одежде, например в костюме мистера Тита Полипа, главы Министерства Волокиты:

У него были угнетающе внушительные манжеты и воротничок, внушительный голос и внушительные манеры. Его украшала массивная часовая цепочка со связкой печаток, застегнутый до последней возможности сюртук, застегнутый до последней возможности жилет, панталоны без единой морщинки и негнущиеся сапоги. Он был великолепен, строг, солиден и неприступен. Казалось, он всю свою жизнь позировал для портрета сэру Томасу Лоуренсу⁴⁷.

В романах Диккенса встречаются люди, одетые, так сказать, счастливо: веселые ловкие парни, щеголи, спокойные отцы семейств, — но обычно связь между людьми и их одеждой негативна, за ней стоят мрак и принуждение.

Писатель облакает эту идею в две метафоры. Темный тон одежды может сливаться с человеком — таков мистер Мэрдстон. Юрист мистер Джеггерс, по долгу профессии обязанный носить черное, в глазах Пипа выглядит человеком со «смуглым цветом кожи, глубоко посаженными глазами, мохнатыми черными бровями <...> черными точками на месте усов и бороды». На другом полюсе — неумение людей приспособиться к своей внешности. Таков мистер Тит Полип («Крошка Доррит»), испытывающий одно сплошное неудобство, или мистер Мердл, чьи манжеты «всегда как-то беспокойно высывались из рукавов, точно они были посвящены в его тайны, и, имея на то веские причины, стремились спрятать его руки», или денди мистер Тарвидроп, чьи «телеса <...> сдавлены, вдавлены, выдавлены, придавлены корсетом», или мистер Грэдграйнд («Тяжелые времена») с его «туго завязанным галстуком, крепко державшим оратора за горло как самый очевидный и неопровержимый факт», или Брэдли Хэдстон, молодой учитель из романа «Наш общий друг», «в приличном черном сюртуке с жилеткой, приличной белой сорочке с приличным строгим галстуком <...> В другом одеянии Брэдли Хэдстона никто никогда не видел, и тем не менее в том, как он носил все это, чувствовалась какая-то скованность, словно от непривычки»⁴⁸. У них нет неуверенности в своем социальном положении, а значит, они осознанно выбирают налагаемое одеждой иго. Так, напряжение между Хэдстоном и его костюмом — это напряжение между свойственными герою страстями и тем механическим принуждением, которому он, решив сделать карьеру современного образцового учителя, подвергает свою природу.

Иными словами, вне зависимости от того, сливаются люди со своим платьем или воюют с ним, гнет одежды — это одновременно и внутренний гнет, за который они цепляются, сколь бы успешны и застрахованы от невзгод они ни были. Диккенс постепенно отошел от своей ранней манеры, памятником которой остался этический поединок между Скруджем и Пиквиком. В мире его зрелых романов, начиная с «Дэвида Копперфилда», тенью покрыты все этажи общественного здания. В связи с этим, я полагаю, уместно будет подвергнуть целостному рассмотрению созданную им грандиозную картину общества, которое даже на пике торжества не знает покоя.



Ил. 49. Гюстав Доре. Ладгейт-Хилл. Затор на улице.
Гравюра на дереве из книги «Лондон: Паломничество» (Лондон, 1872)

Англия — сумрачный дом

В зрелых романах Диккенса гнет и подавление ощущаются повсюду. Они снаружи и внутри, в воздухе городов и человеческой крови, бегущей по жилам, в ритме отношений между выше- и нижестоящими и даже в отношениях людей с самими собой. Диккенс неоднократно затрагивает этот момент, рассказывая о мистере Джеггерсе, поверенном многих знатных лиц. Пользуясь своим положением, он грубит напрапалую, причем не только другим, но и, так сказать, себе, не щадя и собственных чувств. Поведение его клерка Уэммика в данном отношении очень выразительно, хотя описано несколько схематично. Уэммик позволяет себе быть человеком только дома: на обратном пути в контору он «становился все суше и жестче, и рот его все больше уподоблялся щели почтового ящика». Этот же момент, в более тонкой и изящной проработке, возникает в парной сцене в конторе: рассказывая Пипу историю Эстеллы с самого начала, оба, Джеггерс и Уэммик, дают волю эмоциям, после чего долго сердятся друг на друга. Их спасает приход клиента по фамилии Майк. Его дочь арестовали по подозрению в краже из магазина, и он не может сдерживать слез. Джеггерс и Уэммик, объединив усилия, с негодованием набрасываются на Майка и выставляют его за дверь: «Вот что, почтеннейший, — говорит Джеггерс. — Никаких чувств я здесь не потерплю. Уходите вон». Диккенс завершает этот эпизод следующей ремаркой:

И злосчастный Майк покорно ретировался, а мистер Джеггерс и Уэммик, снова найдя общий язык, принялись за свои занятия так энергично и бодро, словно только что с аппетитом позавтракали.

Этот «общий язык» зиждется на профессиональной аскезе; хозяин и клерк равно наслаждаются ледяной атмосферой, без которой работа для них невозможна¹.

Англию Диккенса пронизывает неослабевающее напряжение. Многие из его героев — люди, уверенные в себе, но тщетно было бы искать на обширных

полотнах его романов благодушное, спокойное общество. Напротив, те, кто стоит у власти, нередко пребывают в состоянии раздраженном и нервном — из-за тех, кто находится на нижних этажах социального здания. Это относится не только к школьным учителям и родителям-тиранам, но и к аристократам, и к магнатам Сити. Британская политика всегда, а начиная с последних лет XVIII века особенно, была политикой повышенной тревожности. Сменявшие друг друга правительства, с опаской взирая на волнения и беспорядки в континентальной Европе, принимали различные меры (такие, например, как билль о «собраниях, подстрекающих к мятежу») для того, чтобы в Англии ничего подобного не произошло. Диккенс это беспокойство разделял, о чем свидетельствует его отношение к чартизму и ранним тред-юнионам. Но было в писателе и то, что его знакомый Джон Форстер называл «старым радикальным уклоном». Временами его охватывал революционный пыл:

Клянусь, что каждый раз, появляясь в так называемом «обществе», я испытываю усталость, презрение, ненависть и отвращение. Чем больше смотрю я на его беспредельное самомнение, на его поразительное невежество и равнодушие ко всему, что происходит за его пределами, тем больше я утверждаюсь в мысли: наступает время, когда, не будучи способно изменить себя, оно будет вынуждено подчиниться реформаторским усилиям других, и его сотрут с лица земли².

Диккенс не так уж тесно общался с рабочими, однако некоторое представление об их мнениях и чувствах мог составить без посредников — скажем, по переписке со столяром-краснодеревщиком Джоном Оверсом. Тот был человеком довольно мирным, что не помешало ему в одном из писем заметить:

Рабочий <...> надрывается от восхода до заката просто ради права существовать. Он чувствует, что отмечен Каиновой печатью, что всякий вправе поднять на него руку, и он решает: раз так, то и ему подобает отвечать Каиновым мщением — он сам поднимет руку на всякого³.

Он также писал Диккенсу, что «у рабочего человека нет порядка в мыслях, но косы-то, знаете ли, точатся». Диккенс до известной степени разделял эти чувства — во всяком случае, в уста Уильяма Ферна («Колокола») он вложил следующие слова: «Нынче ночью будет пожар. <...> Как увидишь вдали зарево, забудь обо мне; а если не сможешь, то вспомни, какой адский огонь запалили у меня в груди»⁴. И все же Диккенс говорит о зареве «вдали», а в риторике, которой он наделяет героя, есть нечто болезненное, обоюдоострое: ведь «адский огонь», полыхающий у него в груди, обрекает его на вечное пре-

бывание среди грешников, пусть даже «запалили» этот огонь другие. Несмотря на свои радикальные увлечения, порой сильные, Диккенс в упомянутой переписке недвусмысленно указывает своему корреспонденту на его место. Оверс в одном из писем задел Макриди, приятеля Диккенса, на что последовала отповедь: «Вы выказали недостаток нравственного чувства, которым, как мне думалось, вы наделены <...> вы позабыли о том положении, в коем вы находитесь относительно и этого джентльмена, и всех других джентльменов, вам знакомых»⁵. Когда требуется, Диккенс с той же легкостью, что и любой из его исполненных самомнения героев, апеллирует к «нравственному чувству» — гениальному, универсальному и, вероятно, мощнейшему средству подавления из известных в викторианской Англии. Викторианцам оно нужно было в первую очередь для удержания людей на полагающемся им месте, что и отработывала схема «нравственного» воспитания в школе мистера Брокльхерста («Джен Эйр»).

В таком аспекте «нравственное чувство» — фактор чрезвычайно мощный: контролируя общество в целом, оно заставляет и каждого его члена надзирать за собой. В прозе Диккенса от романа к роману все явственнее ощущается присутствие — и в обществе, и в человеке — вулканических и при этом наглухо закупоренных сил: чувства, пугающие и такого уникама, как мистер Джеггерс, и (в еще большей степени) молодого Брэдли Хэдстона, очень сильны, и, чтобы удерживать их внутри, нужна не меньшая сила. Созданные Диккенсом персонажи очень часто представляют собой вариации на тему даже не столько напряжения, сколько деформации, «перекрученности». Многие лица в этой длинной галерее — чудаки, оригиналы и эксцентрики, многие попросту не в себе, в той или иной степени. Все это — результат почти невыносимого надрыва, перекоса, внешнего и внутреннего. Диккенс рисует общество не статичное, не омертвевшее, однако глубинно несчастное: потоки его энергии стиснуты, дезорганизованы, и все же эту энергию оно направляет на консервацию *status quo*. Перед нами, по словам писателя, «дедлокированное общество»⁶. По его мнению, это своего рода социальная мина, которая рано или поздно взорвется. Гнет и подавление в мире Диккенса — не туча, а дым, пеленой стелющийся от залитого водой, но не затушенного до конца пожара (частый в его романах образ). Хотя темная одежда говорит о наличии в обществе, воинствующе респектабельном и воинствующе благочестивом, внутренних связей, о приятии «уз власти», об известной степени самоумаления (через имперсональность социального положения), такие связи и такое приятие очень далеки от безоблачности. Они являются результатом волевого усилия по их поддержанию, и с этой точки зрения черный цвет, безусловно, выплывает (ср. более ранние эпохи) как эмблема недобрых предчувствий, тревоги, как униформа дисциплины.

Это общество, для которого характерно не только подавление, но и сильнейшая боль фрустрации. Таков случай изобретателя Дэниэла Дойса (он, кстати, носит «приличное черное платье»), вступившего в затяжную войну с Министерством Волокиты: он стремился доделать и вывести на рынок новое изобретение, министерство же прилагало все усилия к тому, чтобы этого не допустить, а самого Дойса уничтожить («Крошка Доррит»). Сходные чувства испытывают и тяжущиеся, пытаясь добиться справедливости в суде, более всего помышляющем о том, как бы половчее сожрать тех, кто переступил его порог. Такова схема социального движения в мире Диккенса, по этой же схеме строится и его проза. Его романы движутся рывками, от одного конфликта к другому, а сюжетную канву составляет титаническая борьба людей с силами, которые в конце концов их опрокинут и раздавят. Героям Диккенса иногда выпадает передышка или радость частного порядка (брак, дом, скромный достаток), но их более глобальные притязания и планы неизменно идут прахом. Иной вариант развития событий сложно представить, ведь герои, появляясь на свет, уже оказываются в тупике: в тюрьме, в сплетенных бесконечно давно тенетах тяжбы, на путях, перегороженных накрепко вкопанными двойными барьерами. И они сами помогают сокрушающей их судьбе — скажем, Пип во что бы то ни стало хочет сделаться джентльменом, хотя аристократические замашки ничего кроме вреда, ему не приносят.

Гнет этого мира у Диккенса порой предстает как невыносимый, ошеломляющий, сбивающий с ног, как нечто такое, при столкновении с чем нас захлестывает беспомощность. Ее испытывает Джо, маленький метельщик:

И здесь он сидит, жует и грызет, устремив глаза вверх на огромный крест, что сверкает на куполе собора св. Павла, выше красных и фиолетовых клубов дыма. Лицо у мальчика такое, словно эта священная эмблема — самый непонятный для него предмет во всем огромном, непонятном городе; да и немудрено — ведь крест такой ярко-золотой, вознесен так высоко и так ему недоступен⁷.

Обе эти черты: и непостижимая суতোлка, давка, и крест высоко в небе — схвачены в гравюре Гюстава Доре «Ладгейт-Хилл. Затор на улице» (ил. 49; в центре видны погребальные дроги викторианского образца и наемные участники похоронной процессии). Вся серия гравюр, созданных Доре для книги «Лондон. Паломничество», над которой он работал совместно с Бланшаром Джерролдом, обладает редкостной выразительностью и напрямую относится к данной главе, хотя я здесь воспроизвожу только две. Доре был иностранцем, а значит, остро и обнаженно воспринимал и фиксировал как вещи экстраординарные, так и те ужасы и безобразия, социальные и политические, из которых

состояла повседневная жизнь перенаселенного города с его социальными крайностями.

Диккенс анализирует этот хаос: он противопоставляет Англию континентальной Европе с ее волнениями и переворотами и связывает описываемое им подавление с устарелостью многих английских установлений и ведомств, возводя ее к эпохе завоевания Англии норманнами. Данный тезис заслуживает более пристального рассмотрения. Несколько раз, в том числе за последние два столетия, Британии выпадала миссия «консервативного крестового похода» в Европу. Дворянство наше доныне остается дворянством, сформированным Вильгельмом Завоевателем; оно не менялось даже в период междуцарствия. Люди приходят и уходят; структура остается. Осмысляя историю Англии, мы не можем не сознавать ее уникальности — ведь это страна, которая, подчинившись иностранному вторжению, так от него и не освободилась. Перед нами, по излюбленному Диккенсом ироническому словцу, «старая добрая» английская традиция угнетения, тянущаяся в прошлое не на десятки лет, а как минимум на тысячу.

Конечно, если вспомнить обо всех открытиях и находках, сделанных в царствование королевы Виктории, Англия едва ли покажется тупиком. Она первой двинулась по пути промышленной революции и быстро превратилась в коммерческую динамо-машину с невероятным изобретательским потенциалом. Диккенс был в курсе многих новшеств: о них постоянно рассказывалось на страницах журналов, которые он редактировал. Он, бесспорно, разделял общий восторг по поводу того, что XIX век уверенно движется «по великой стезе цивилизации и прогресса»⁸. Однако и в новых творениях: в железной дороге, которую он сравнивал со смертью, в фабричных машинах, похожих на взбесившихся слонов, в расцветающей утилитаристской философии Факта — ему виделись черные тона. Для Диккенса его мир был страной невиданных механических чудес — и в то же время роскошной, просторной материалистической гюрмой. Кроме того, новые национальные устремления он рассматривал как движение в привычной колее старинного угнетения. Недавно разбогатевший владелец завода мистер Баундерби («Тяжелые времена»), уверенный, что его рабочие только и мечтают, чтобы их кормили «черепашьим супом и дичью с золотой ложечки», в своей косности ничем не отличается от аристократа-землевладельца сэра Лестера Дедлока, которому не дает покоя ужас перед новым Уотом Тайлером.

Следует заметить, что даже большой бизнес в XIX столетии развивался отнюдь не идеально ровно. Он знал периоды спада — в конце наполеоновских войн и позже, на излете 1830-х. Кризисами были отмечены и 1841–1842, и 1847–1848 годы; в 1855 году разразился новый кризис, за ним последовал коллапс цен. Годы шли, и Англия сталкивалась с растущей конкуренцией со стороны других

стран, тоже захваченных процессом индустриальной революции. В «Крошки Доррит» (1850-е годы) Диккенс описывает Англию, которая такой конкуренции не выдерживает, Англию, ничего не знающую о блистательно талантливых англичанах (таких как Дэниэл Дойс), неспособную извлечь из своего потенциала даже то, что извлекает из своего царская Россия. Из-за потрясений 1855 года взгляд Диккенса в этом романе, вероятно, уж слишком пессимистичен, хотя бизнес оправился от них довольно быстро: уже в конце десятилетия британский экспорт вырос до рекордных цифр, чего никак нельзя было предполагать по атмосфере «Крошки Доррит». Однако международная конкуренция несомненно набирала обороты; парижская выставка 1867 года показала, что лидерство перешло к другим странам, к новым, интенсивно развивающимся компаниям, таким как немецкая сталелитейная фирма «Крупп». Диккенс смотрел на вещи мрачно, но он был прав, полагая, что Британия клонится к закату; кроме того, с позиций сегодняшнего дня очевидно, что он справедливо связывал растрату страной ее лучших возможностей с косным, противящимся всему новому аппаратом, который сохранялся во множестве английских учреждений. Он был неотъемлемой чертой не только судов общей юрисдикции и помещичьего землевладения, но и гражданского управления (Министерства Волокиты), которое Диккенс именовал «хитроумным приспособлением для того, чтобы разными политическими и дипломатическими уловками помогать жирным обороняться против тощих»⁹. С точки зрения писателя, Англия задыхается в тисках обветшалых привилегий; это страна, которая ставит препоны волнам новой энергии, подавляет их, а ее роскошный перегруженный корабль, все более разворачиваясь к прошлому, неумолимо и уныло идет ко дну.

Здесь нелишне задуматься о том, что английский черный цвет (безусловно, остающийся разновидностью «черного протестантского») родственен и «испанскому черному», облакавшему владения Филиппа II, — цвету не одной лишь нации, но, что еще важнее, империи, которая, ощущая собственное величие, с неудовольствием замечает, как по нему бегут трещины. Такая связь не является двусторонней: одежда в любой империи зависит от специфики и истории этой империи; кроме того, отнюдь не все империи останавливали выбор на черном цвете. С другой стороны, трудно не заметить: если какая-либо европейская нация принимала моду на черное как главенствующую, то происходило это на пике международного значения данной нации. Сформулированный тезис применим к Бургундии XV столетия, Венеции XV и XVI веков, Испании XVI века, Голландской республике XVII-го, Англии XIX-го. Качества и импликации черного, рассмотренные выше (самоуничтожение, единообразие, безличность, власть, дисциплина и самодисциплина, тяга к праведности и тяга к смерти), конечно, были востребованы для поддержания имперского порядка. Отсюда естественно следует еще один пункт:

использование черного испанцами, голландцами, англичанами в годы и века их расцвета и владычества связано с тем, что каждая из этих наций опиралась на аскетический, замешанный на страхе христианский идеал. Это было необходимо и для поддержания в подданных внутренней дисциплины, и для того, чтобы сама нация могла, ничтоже сумняшеся, считать себя благим воинством Христовым. Таким образом, «имперский черный» цвет — это итоговое, самое мощное и предельно секуляризованное воплощение «черного церковного». Обыгрывая термин Дюркгейма, предположим, что общество, одетое в черное и спаянное торжественно-мрачной верой в себя, есть не столько «социальная церковь», сколько «церковь имперская».

В той же плоскости, благодаря множеству ассоциаций черного с возвышенным, лежит и другой факт: черный, будучи элегантным, остается цветом значительным, важным. Он как нельзя более уместен, если вы уверены, что вас должны воспринимать несравненно серьезнее, чем заурядного, пусть и весьма состоятельного франта. Представители наций-лидеров, одетые в черное и запечатленные на многих портретах и фотографиях, поражают чувством собственной значимости. Конечно, предложенную выше гипотезу о том, что в «имперском черном» содержится элемент специфически имперского *Angst*, безотчетного страха перед распадом, доказать довольно сложно. Бургундия действительно была расколота надвое; Венеция на рубеже XV–XVI столетий находилась на волосок от уничтожения. Справедливо, однако, что «испанский черный» достигает апогея в период, когда могущество Испании практически беспредельно, и функционирует в первую очередь как своеобразный гарант прочности ее растущих территориальных завоеваний. А Голландская республика и в эпоху интенсивного развития, и в годы величайшего благополучия жила под дамокловым мечом захвата — ближайшими соседями, Испанией, с моря. В случае с Англией наличие аналогичного источника постоянного беспокойства доказать сложнее. Значительная часть эпохи моды на черное (с середины 1840-х до середины 1870-х годов) пришлась на период накопления Англией колоссальных богатств, чему способствовали новые торговые договоры с целым рядом держав, от Франции до Японии. Тут можно заметить, что это время, в ретроспективном освещении выглядящее таким безмятежно благополучным, было пронизано опасениями и страхами, вызванными не одним кризисом 1855 года, но и, к примеру, Гражданской войной в Америке (1861–1865), вследствие которой серьезно пострадала торговля. У империи имелись и другие поводы для тревоги — взять хотя бы Индийское восстание 1857–1859 годов. Но период расцвета и блеска, пусть относительного, все же подошел к концу, и последняя четверть XIX века была отмечена угасанием Великобритании как торговой державы, хотя рост империи, теперь ставшей Империей (в 1876 году королева Виктория была провозглашена императрицей),

не прекращался вплоть до завершения Первой мировой войны. Так что смело можно утверждать, что черный цвет «высокого викторианства» был одновременно серьезным, черным и тревожным.

Серьезность и значительность хорошо переданы в романе «Наш общий друг», написанном в середине 1860-х годов. Видимо, это одна из самых ранних фиксаций разворачивавшегося процесса — складывания громадных новых состояний из «новых денег». С середины по конец XIX столетия «викторианский черный» как цвет одежды высшего общества отличался максимальным великолепием. В романе звучат голоса людей богатых, и в них больше самодовольства, чем в голосах сильных мира сего, донесенных до нас романами предшествующего десятилетия. Но основы этих состояний шатки, непрочны; в персонажах наподобие Подснепа бросается в глаза не только узость взглядов, но и ее защитная функция. Ограниченность героя становится особенно очевидной, когда он заговаривает о других нациях (хотя его собственные доходы напрямую зависят от заграничной торговли!):

Мир мистера Подснепа был не слишком обширен в моральном отношении и даже в географическом; и хотя его фирма существовала торговлей с другими странами, он считал все другие страны, с одной только немаловажной оговоркой насчет торговли, просто недоразумением, а по поводу их обычаев и нравов замечал внушительно, с краской в лице: «Все это — не наше!»

Подснеп «весьма удачно занимался страхованием судов», то есть подвизался в том секторе экономики, который тогда именовался «нематериальными доходами». В его лице страховой брокер, вероятно, впервые вторгся в художественную прозу. Подснеп — человек в черном; Диккенс ограничивает сферу его бытия исключительно Сити и зваными обедами. Главная его черта описана следующим образом: «Вполне отдавая себе отчет в собственных заслугах и значении, мистер Подснеп решил считать как бы несуществующим все то, к чему он повернется спиной <...> “Я не желаю об этом знать; не считаю нужным обсуждать это; я этого просто не допускаю!”» Он груб, неуклюж, тягостно-гнетущ; в нем отразились итоговые представления Диккенса о непомерно раздутом национальном «я», черпающем уверенность и бодрость в гулкой пустоте высокомерия. Впрочем, и оно не обходится без искренних возвышенных нот:

— Мы, англичане, гордимся нашей конституцией, сэр. Конституция нам дана самим Провидением. Ни одна страна не пользуется таким покровительством свыше, как Англия. <...>



Ил. 50. Джеймс Махоуни. Иллюстрация к роману «Крошка Доррит» в издании Household Edition. 1871–1879. Гравюра на дереве

— Провидение поступило довольно пристрастно, — с улыбкой заметил иностранный гость, — ведь расстояние между нашими странами совсем не так велико.

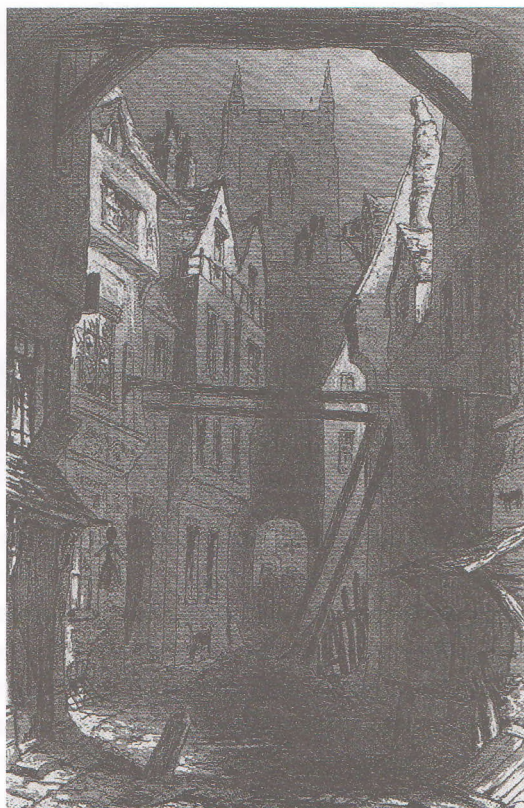
— Без сомнения, — согласился мистер Подснеп. — Но что делать. Такова Судьба Страны. Этот остров благословен свыше, сэр; он составляет исключение среди других стран, как, например... ну, мало ли какие есть страны. Если бы тут присутствовали одни только англичане, — прибавил мистер Подснеп и, оглянувшись на своих компатриотов, продолжал торжественно развивать свою мысль насчет того, что «в характере англичанина скромность, независимость, чувство ответственности, невозмутимость сочетаются с отсутствием всего того, что могло бы вызвать краску на щеках молодой особы, и что такого сочетания мы напрасно будем искать у других народов земного шара».

Этот пассаж красноречив во многих отношениях: он демонстрирует, как английский морализм — аскетическая струя в английской жизни — уравнивается с респектабельностью и становится двойником английской религиозности, а все вместе срастается в английскую имперскую кичливость. В том же романе Диккенс мимоходом роняет рифмованный афоризм: «Бейте в бубны

и литавры! Подсноп пожинает лавры!»¹⁰ Превыше всего Подсноп ценит *отсутствие* всего, что «могло бы вызвать краску на щеках», то есть наиболее естественным для завоевателя и триумфатора, согласно этой логике, оказывается черный цвет (цвет, не имеющий цвета и это отсутствие акцентирующий).

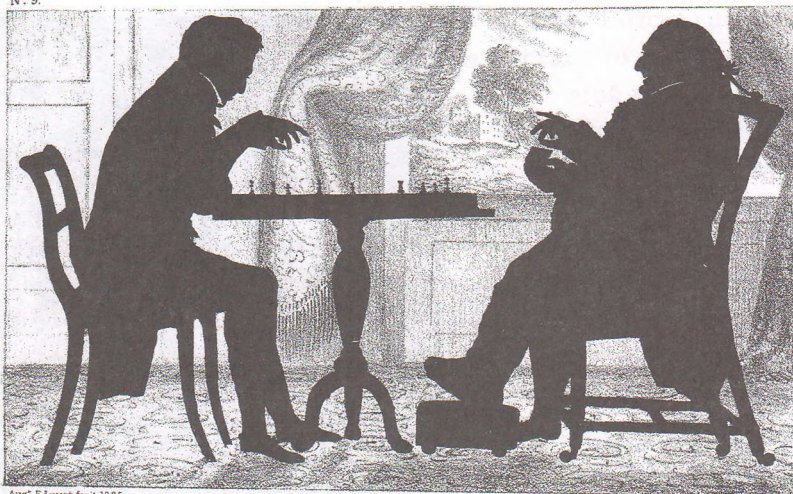
Англия «по Диккенсу» — это страна, достигшая невероятного процветания и всемирного владычества, и в то же время мрачное, темное пространство, где правят мужчины (реже — женщины), часто одетые в черное. Даже если оставить в стороне их черную одежду, они, невзирая на все свое богатство и могущество, как правило, замкнуты, нервозны и угнетены. Образ темного дома — черного, чернеющего или почерневшего, облаченного в траур — постепенно становится в прозе Диккенса все более выпуклым. Первыми на ум приходят черные, окутанные мраком дома, где живут самые ужасающие его героини, — Сатис-Хаус мисс Хэвишем, само название которого звучит злобной издевкой¹¹, и дом миссис Кленнэм («Крошка Доррит»). Второй из них угрюмо чернеет (это его свойство писатель подчеркивает особо) на иллюстрации Джеймса Махоуни к роману (ил. 50): готовясь туда войти, Артур Кленнэм стряхивает воду со своего черного зонта (других XIX век не знал). Есть у Диккенса и оцепеневший в трауре дом мистера Домби: «Во всем доме белое стало желтым, а желтое — почти черным <...> дом на длинной скучной улице постепенно превратился в черный провал»¹². Живущие в этих домах люди обладают капиталом и властью (мистер Домби — первое лицо крупного торгового дома, занимающегося экспортом и импортом), но они обычно одиноки и несчастливы, а иногда — и физически неполноценны, как миссис Кленнэм и мисс Хэвишем, прикованные к инвалидным креслам. Таков же, в сущности, и сэр Лестер Дедлок, который после приключившегося с ним удара не покидает сумрачного городского особняка на «величаво-унылой» улице, и глава Министерства Волокиты мистер Тит Полип, по доброй воле сидящий взаперти в своей темной и грязной, точно Авгиевы конюшни, лондонской резиденции¹³. В пространстве романов Диккенса рождается собирательный образ огромного мрачного дома — одновременно тюрьмы и обители власти.

Одно из его великих творений так и называется — «Холодный дом». Впрочем, сам по себе Холодный Дом в этом романе как раз не холоден: живущему там одинокому человеку удастся населить его юностью, красотой и фантазией, и он становится одним из тех старых английских беспорядочных, но не ведающих скуки домов, которые Диккенс всегда любил. И все же думается, что, давая своему роману такое название, Диккенс стремился рассказать о холодном доме в некоем более общем смысле. Мир этого романа холоден, как здания, в нем описанные, — сельские усадьбы (Чесни-Уолд), магазины-склады, суды, трущобы («Одинокий Том»). По мере того как роман, месяц за месяцем выходя в свет по частям, открывал линии своего развития и главные идеи,



Ил. 51. Хэблот Н. Браун («Физ»).
Одинокий Том. 1852–1853.
Гравированная иллюстрация
к роману «Холодный дом»

Этот иллюстратору Хэблоту Брауну пришлось выработать совершенно иной стиль, принципиально отличный от его «фирменного» веселого жонглирования типажам. Вместо этого он изготавливал на линовальной машине гравированные пластины, на которых преобладали сгустки темного и черного — это и были диккенсовские дома, столь непохожие на жилища (ил. 51). Единственный конкретный предмет на мрачном этюде, запечатлевшем трущобу «Одинокий Том», — это кукла, играющая роль магазинной вывески, но и она выглядит как повешенный, а деревянные балки в верхней части листа, не дающие накренившимся строениям рухнуть, складываются в четкие силуэты виселиц справа и слева. Подбирая иллюстративный материал к XIX столетию, я отдавал предпочтение черно-белым гравюрам и книжным иллюстрациям, ибо на этот век пришелся расцвет черно-белой графики, искусства, создававшего и нюансировавшего образы при помощи отпечатков черной краски на белой бумаге, а ранее — расцвет силуэта, искусства, которое изображало людей как плоские черные тени на белом фоне. На тщательно проработанном силуэте 1835 года (ил. 52) молодой денди в обтягивающих панталонах застыл, напряженно размышляя; его противник, взяв из табакерки щепотку табака, добродушно



CHECK MATE.

Ил. 52. Огюстен Эдуар. Партия в шахматы. 1835. Лондон, Музей Виктории и Альберта

посмеивается — и оба заняты той увлекательной настольной забавой (поле для нее, между прочим, расчерчено на белые и черные квадраты), которая очень сложным образом кодифицирует аристократические, церковные и феодальные игры с властью в иерархическом рыцарском обществе.

Не всякий дом у Диккенса холоден: он повествует и о жилищах, согретых семейным счастьем. Но это, как правило, дома скромные, маленькие, тесные (люди бедные у Диккенса чаще держатся вместе, чем богатые — те, как правило, одиноки). Они скорее напоминают веселые подвалы в огромном здании его прозы, которое без большой натяжки можно принять за Англию в целом. Это дом, где, поднимаясь с одного социального этажа на другой, мы проникаем в царство одинокой гордыни, дисциплины, раздражения и привычки использовать людей как инструменты, в царство отрешенности от жизни, завистливого, злобного (а также деформированного) стремления к деньгам и власти. Кажется, что быть очень богатым и могущественным для Диккенса, вкладывающего в «портреты» черных домов всю свою неповторимую поэтичность, значило пребывать в темноте.

Этот собирательный образ несложно связать с элементами радикализма в политических воззрениях Диккенса и с тем, что он, стоя на позициях евангелического христианства, соглашался с проповедью Христа: богатые дальше от царствия небесного, чем бедные (хотя сам Диккенс кальвинистом не был). Но это не только вопрос убеждений писателя. Когда он повествует о мрачных, темных домах, его проза, дыша глубокой, подлинной экзальтацией, обрастает все новыми живыми и убедительными деталями: вот «гниль и плесень» в чуланах у мистера Домби, а вот — нетронутый свадебный завтрак в столовой мисс

Хэвишем («Посредине стола красовалось нечто вроде вазы, так густо обвешанной паутиной, что не было возможности разобрать, какой оно формы; и, глядя на желтую ширь скатерти, из которой ваза эта, казалось, выростала как большой черный гриб, я увидел толстых, раздувшихся пауков с пятнистыми лапками, спешивших в это свое убежище и снова выбегавших оттуда»)¹⁴. С присущим ему полетом воображения всматриваясь в окружающий мир, Диккенс снова и снова упирался взглядом в темный дом, оплот силы и власти — и в то же время ледяной приют духа праведности, жесткого, завистливого, пуританского. Он стал храмом холодного слепого материализма и безжалостно однозначной морали.

Сказанное относится отнюдь не только к домам. Эпитеты «темный» и «черный» мелькают в описаниях железных дорог, доков, мастерских, контор, церквей, тюрем и, разумеется, трущоб наподобие «Одинокого Тома» — «темной, полуразрушенной улицы», «где в черной глубокой грязи застаиваются смрадные лужи». Множество темных зданий и строений, убогих и роскошных, слагается в грандиозный образ черного города, окутанного ночным мраком, погруженного в траур. Самый знаменитый среди этих городов — Лондон: задымленный, закопченный, он неизменно внушал писателю своего рода черное вдохновение. В романе «Холодный дом» Лондон — великолепная столица денег и власти, но улицы его — «самые грязные и темные на свете», дым по ним «стелется, едва поднявшись из труб; он словно мелкая черная изморось, и чудится, что хлопья сажи — это крупные снежные хлопья, надевшие траур по умершему солнцу». В «Больших надеждах» здания одеты «в траурные лохмотья из дыма и копоти». Вообще-то дым XIX столетия — следствие более широкого, чем прежде, применения угольного отопления, но по тому, с каким упорством Диккенс возвращался к подобным картинам, понятно, что дым, копоть и смог для него были не повседневными реалиями, но отпечатками угрюмого духа Города, с равной наглядностью проступающего в «печальных маленьких площадях», в «унылых деревьях», в кладбищенских участках, траурных не напоказ. В особенно сильный аккорд все это сливается по воскресеньям:

Был лондонский воскресный вечер — унылый, тягостный и душный. В оглушительной какофонии церковных колоколов сталкивались мажор и минор, дребезжание и гул, залихватый трезвон и мерные удары, и, подхваченное каменным эхом домов, все это нестерпимо резало уши. Меланхолическое зрелище улиц в траурных балахонах из сажи надрывало душу людям, обреченным на жестокую необходимость созерцать это зрелище из окна.

Лондон (в романе «Наш общий друг») это «черный крикливый город, сочетающий в себе все свойства коптильни и сварливой жены; пыльный город,

унылый город, без единого просвета в свинцовом своде небес») для Диккенса оказывается ледящим душу городом из ночного кошмара; его величие и слава лежат где-то в другой плоскости¹⁵.

Лондон — город старый и темный, но ничуть не светлее и недавно возникший Кокстаун:

То был город из красного кирпича, вернее, он был бы из красного кирпича, если бы не копоть и дым; но копоть и дым превратили его в город ненатурально красно-черного цвета — словно размалеванное лицо дикаря. Город машин и высоких фабричных труб, откуда, бесконечно вясь змеиными кольцами, неустанно поднимался дым. Был там и черный канал, и река, лиловая от вонючей краски...

На расстоянии Кокстаун больше похож на темное пятно, расплывшееся по местности, чем на город, что и запечатлели следующие блистательные строки (так сказать, индустриальный пейзаж во вкусе Тернера):

Знаешь, что это он, но знаешь только потому, что, не будь там города, не чернело бы впереди столь мрачное расплывчатое пятно. Огромная туча копоты и дыма, которая, повинувшись движению ветра, то металась из стороны в сторону, то тянулась вверх к поднебесью, то грязной волной стлалась по земле, густой, клубящийся туман, прорезанный полосами хмурого света, не пробивавшего плотную толщу мрака, — Кокстаун и в отдалении заявлял о себе, хотя бы ни один его кирпич не виден был глазу.

Следует заметить, что тьма и чернота — не просто символы или черты места действия. Промышленные города XIX столетия действительно были чудовищно задымлены. К примеру, кокс, использовавшийся в доменных печах, производили путем пережигания угля открытым способом, так что все вокруг на многие сотни метров покрывалось угольной пылью. Но дымный полумрак — одновременно и знак городской ауры, которая при ближайшем рассмотрении слагается из пыхания паровых машин, поднимающих и опускающих свои поршни: ни дать ни взять слоны «в состоянии тихого помешательства». Оно — следствие трудовой этики: «В Кокстауне все было выдержано в строго будничном стиле». И как обычно, подавление усилено религией: в городе есть уродливые церкви «всех восемнадцати религиозных общин»¹⁶.

За городами открывается английский пейзаж, который в поздних романах Диккенса состоит почти исключительно из низин, болот и топких берегов. На их фоне совершается, например, безнадежное путешествие вниз по Темзе в финале «Больших надежд» (этим отрывком особенно восхищался Сэмюэль Беккет):



Ил. 53. Люк Филдс. Бездомные и голодные.
Гравюра на дереве. *The Graphic*, 4 декабря 1869

...низенький маяк на сваях стоял в тине, как калека на костылях: и торчали из тины осклизлые колья, и торчали из тины осклизлые камни, и торчали из тины красные столбики-вехи, и сползала в тину ветхая пристань и ветхий домишко без крыши, и не было вокруг нас ничего кроме тины и мертвого безлюдья¹⁷.

Не только в приведенном примере, но и в других романах над подобным грязным ландшафтом садится солнце, гаснет день. И «Большие надежды», и «Наш общий друг» начинаются с липкого ила и заболоченных берегов Темзы в вечерних сумерках, что задает атмосферу произведения в целом. Образ темного дома и темного города разрастается до панорамы грязной, холодной земли, утопающей в вечерней мгле.

Иными словами, угнетенность и угнетение, которыми пропитана Англия Диккенса, суть прежде всего тьма. Но что же это за тень нависает над домами, городами, землей? Мы не ошибемся, предположив, что дело здесь в чем-то большем, нежели общая угрюмость, унылость, подавленность, пустое перегорание столкнувшихся сил. Бесспорный реальный фон этой прозы — невыносимые страдания и нищета жалких, обездоленных людей: они дрожат от холода на улицах, в трущобах, лачугах, умирают от эпидемий или видят, как умирают их дети. Они запечатлены (и такими их видел Диккенс) на гравюре «Бездомные и голодные» (ил. 53), выполненной для журнала *The Graphic* Люком Филдсом, иллюстратором последнего романа Диккенса «Тайна Эдвина Друда».

Страдают, впрочем, не только бедняки: страдают дети, до которых нет дела суровым родителям и опекунам; от мужей-тиранов страдают жены, от бессердечных жен — мужья; страдают даже те, в ком у Диккенса воплощается жестокость: мисс Хэвишем столь жестока именно потому, что страдает. В его мире много жестокости. В ранней прозе ей сопутствует комическое преувеличение (вспомним мистера Бамбла, бидла из «Оливера Твиста», или Сквирса из «Николаса Никльби»), но и здесь она отнюдь не выдумана. В жестокости мистера Мэрдстона элемент вымысла и вовсе отсутствует. Жестокость царит в рабочих домах, в семьях, в школах; жестоко обходятся с дочерьми, работниками, гувернантками, заключенными в тюрьмах и больными в госпиталях для неимущих. Этот мир носит жестокость в душе и сердце, она едва ли не обязательный его элемент. Дело не в том, что Диккенс смотрел на окружающее безжалостным взором, что ему нравилась и жестокость сама по себе, и ее достоверные, выпуклые описания в прозе. Суть в другом: мир, в котором жил писатель, был едва ли не более жесток, чем созданные им полотна. Таковы, к примеру, условия детского труда; Диккенс хотел рассказать о них, но так и не собрался. Но даже если бы он осуществил свое намерение, вряд ли из-под его пера вышел бы более кошмарный отец, чем тот надсмотрщик на хлопкопрядильной фабрике, чьи показания об обращении с детьми, данные в ходе парламентского расследования, приобрели печальную известность. На упомянутой фабрике трудились и его собственные отпрыски, шести и семи лет от роду. Этот человек не похож на героев романов — в том смысле, что в нем не чувствуется садизма; мороз по коже идет именно от его сугубой практичности:

Уже засыпая и почти падая с ног, они все-таки пытались работать? — Да, и упускали гребень чесальной машины и портили нить, и тогда нам приходилось бить их за это.

Стали бы они выполнять эту работу в конце столь длинного рабочего дня, если бы им не грозило наказание? — Нет.

По вашему мнению, они могли бы не смыкать глаз и работать по семнадцати часов, если бы их не наказывали? — Нет¹⁸.

Диккенс как писатель преувеличивает — но он и несколько смягчает действительность, так что в итоге в его мире не больше страдания, чем было в современной ему жизни. Неудивительно, что его зарисовки и диагнозы подтверждаются как свидетельствами других романистов, так и фактами социальной истории.

Отличительная черта жестокости в романах — ее осознанность. Она понимается как добродетель (зачастую — добродетель христианская), совер-

шается как нужное и достойное дело, возводится в заслугу. Разумеется, она противна духу христианства. Это подчеркивают все романисты, в то же время пытаясь понять, как и почему общество, в котором они живут, стремится сделать из христианской веры основание для преднамеренно жестокого отношения к миру. Листая массовую душеполезную литературу той эпохи, в том числе и специально адресованную детям, мы столкнемся с культом жестокости, ее развернутой апологией. Так, майский выпуск *The Children's Friend* 1847 года (его издавал преподобный У. Керус-Уилсон, настоятель церкви в Уиттингтоне, графство Шропшир) открывается воинствующе протестантской статьей под заголовком «Еретикам гореть в аду»:

«И умереть им надлежало жестокою смертью». Да, и весьма жестокой: им выдавливали глаза, по кускам разрывали их тела, бросали на гвозди, варили в котлах с кипящим маслом и терзали самыми ужасными и жестокими способами.

Жестокость минувших дней никуда не исчезла; ее ужасы пронизывают современность: «Нельзя сказать, как долго Англия останется свободной от таких злоков. Папизм распространяется быстро. О, как же мы должны ценить наши Библии, покуда они у нас есть!» Далее в выпуске — «Слово к школьникам Седжефорда по случаю погребения Элизабет Джил»: «Я знаю, непросто вашим юным умам вполне постичь, сколь серьезна смерть»; следующая статья называется «Наказание злему мальчику». Рассказ о том, как некий мальчик (в Швеции) мучил собаку, окрашен явным садизмом. Автор статьи, описывая наказание, положенное за такие проступки в Швеции (25 ударов розгами), иллюстрирует его соответствующей гравюрой и делает вывод:

Не медлите, злые мальчишки, смягчайте ваши жестокие сердца! В Англии вы, может статься, и избежите наказания за содеянное, но вам не миновать кар более суровых, не уйти от гневного Судии. Муки и отчаяние адской бездны превзойдут любую земную боль и наказание.

Осуждение жестокости идет рука об руку с ревностно насаждаемым сознанием того, что жестока не только земная, но и загробная жизнь. Жестокость как добродетель — черта Англии, которую описывает Шарлотта Бронте: Джен Эйр сталкивается с ней и в доме Ридов, где она живет «из милости», и в учебном заведении мистера Брокльхерста, где жестокость — и принцип, и система. Конечно, не всякая жестокость в литературе имеет кальвинистский оттенок. Миссис Кленнэм у Диккенса изрекает истины жестокой и грозной веры, но в его романах есть герои, далекие и от кальвинизма, и от религиозности вообще

(та же мисс Хэвишем). В Англии, запечатленной Теккереем, тоже много жестокости, а речь о кальвинизме практически не заходит.

На вопрос о том, откуда же берутся боль и жестокость, составляющие неурушимое «сердце тьмы» этого мира, я бы ответил, что они (по крайней мере в плоскости художественной прозы) не сводятся напрямую ни к жестокости капиталистической эксплуатации, ни к жестокости реакционной политики, ни к жестокости, гнездящейся в старых безжалостных законах, ни к жестокости механистической философии факта, ни к жестокости кальвинистской религиозной аскезы. Так, нельзя доказать, что политические (или экономические) факторы обусловили расцвет жестко пуританской сексуальной морали в середине столетия. Равным образом нельзя (приносим извинения Максу Веберу) доказать, что аскетические течения в господствующей и неконформистской церкви решающим образом повлияли на внезапное интенсивное развитие промышленного капитализма: действуй они именно так, они были бы куда виднее и на заре индустриальной революции, и в эпоху Регентства. В связи с тезисами Вебера стоит заметить, что аскетический и пуританский момент, становясь в продолжение XIX века все педантичнее и жестче, по-видимому, сопутствует деловой и промышленной экспансии и является столько же ее результатом, сколько и причиной. Ведь кальвинистская нота ощущалась и раньше; она проходит через всю историю английского бизнеса вплоть до «протокапиталистов»-пуритан конца XVI века, и ни в одном, ни в другом направлении не удастся прочертить однозначную причинно-следственную связь. Перечисленные выше отдельные факторы, безусловно, работали вместе, усиливая и подпитывая друг друга. Вектор движения английской истории XIX века, по-видимому, сложился под воздействием не какой-то главной причины с сопутствующими ей эффектами, а нескольких жестких сил; они, разрастаясь, формировали то, что издали кажется медленно раскручивающимся, набирающим мощь циклоном, холодной исторической бурей, которая сгустилась над струями, потоками жестокости. Но как бы ни строились причинно-следственные отношения, не случаен тот факт, что все эти процессы совпали с той эпохой, когда Великобритания достигла апогея мирового господства и процветания.

Образ бури выглядит романтическим, но как не вспомнить, что к нему для описания себя прибегало XIX столетие. Это касается не только Диккенса, у которого ранние, в веселом ключе перелицовки шекспировских бурь (в частности, из «Короля Лира») сменяются темными и ледяными, словно окружающая реальность, бурями зрелых романов. Пример — «тяжкая безжалостная погода», описанная в главе XII романа «Наш общий друг»: «Не потому, что ветер загнал всех гуляк в укромные места так же, как он смел под укрытие весь град, до сих пор еще не растаявший, но потому, что небо словно

поглотило улицы и ночь разлилась в воздухе». Качества ветра выходят за рамки обычной метеорологии:

Резкий ветер скорее пилил, чем дул, а когда он пилил, опилки вихрем крутились по пыльне. Каждая улица превращалась в пыльную, но верхних пыльщиков там не было; каждый прохожий был подручным, и в глаза и в нос ему летели опилки.

И здесь рядом с Диккенсом и другими писателями (скажем, сестрами Бронте и Томасом Харди) необходимо упомянуть Джона Рескина. Ему, напомним, не давала покоя мысль о том, что по мере того, как со все большей силой надует «чумной ветер» (для Рескина это одновременно дух века и природный феномен), состояние атмосферы действительно меняется, она мрачнеет. В статье «Грозовая туча XIX столетия» он писал:

1. Это ветер тьмы. Все предшествующие разновидности неблагоприятных ветров, северных или восточных, еще могли в той или иной степени сосуществовать со светом солнца; но откуда бы и когда бы ни поднимался чумной ветер, небо омрачается мгновенно, даже если он дует не более десяти минут.
2. Сама природа этого ветра исполнена злобы и не связана ни с одним румбом компаса. <...>
5. Усиливаясь, он оставляет далеко позади обычную бурю...¹⁹

Описывая грозовые тучи нового типа, Рескин косвенным образом указывает на их индустриальное происхождение: «Гроза, черная, как смола, наполненная не чернотой, — но беспредельной скверной мертвенно бледных дымовых облаков; густая, как сток от фабрики, мгла...» В другом месте писатель замечает: «Он [этот ветер] отчасти выглядит так, словно состоит из ядовитого дыма; но очень вероятно: вокруг меня на площади в две квадратные мили торчит не меньше двух сотен труб». Это связано с повсеместным резко возросшим в XIX веке использованием угля: Рескин упоминает об «адской пасти печной трубы, изрыгающей мерзостные облака». Но дело не только в экологии («Гром повторился, воздух сгустился в сплошной черный туман <...> тьма с каждым разом становилась все непрогляднее»). Помрачение климата Рескин без колебаний возводит к нравственной гибели:

Вспомните, как в последние двадцать лет грешила и богохульствовала Англия, а равно и остальные страны, ее искушавшие или ей подражавшие <...> и творили зло, и проповедовали его, и всякий обрушивал на брата

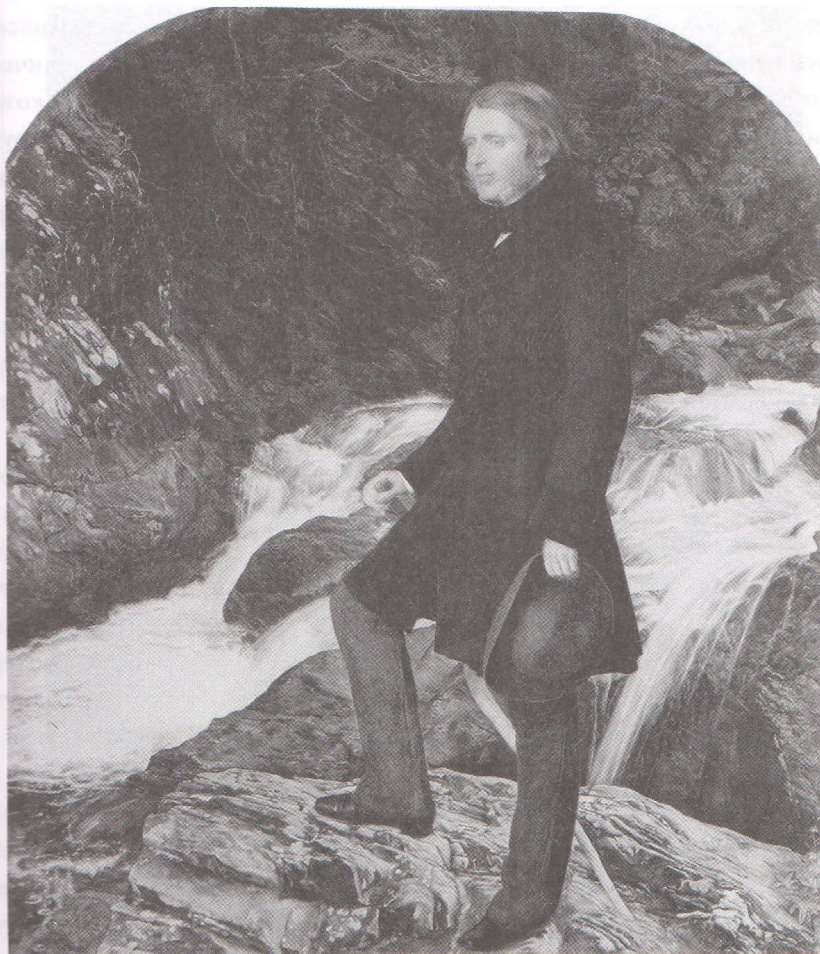
своего все беззакония, какие были ему под силу. Глядя на сей нравственный мрак, нельзя не вспомнить, что предсказано о тьме физической: «Свет затмится на небесах, и звезды лишатся сияния».

И в заключение: «Английская империя, над которой прежде не заходило солнце, стала страной, где солнце не восходит вовсе».

На портрете кисти Джона Эверетта Милле (ил. 54) Рескин стоит у холодного водопада (Бриг-о'Терк в Троссахсе, Шотландия); на нем узкий черный сюртук и черный шейный платок. Рескин изображен на фоне сумрачного ущелья, но Милле прямо пишет о высоте его помыслов: «Он тихо смотрит на крутящийся под ним поток и выглядит таким кротким и добрым»²⁰. Рескин проникателен, тонок, но холоден, как сама эта вода: британский аскетизм, проникший в сокровенные глубины личности художника, непоправимо его искалечил, так что мужем своей жене он быть не мог. Как раз в дни пешего путешествия, которое они вместе с Милле совершали по Шотландии, Эффи Рескин шагнула от своего ставшего формальностью брака в сторону тепла и нежности более молодого живописца. В одержимости Рескина «чумной тучей» есть признаки индивидуальной патологии (не исключено, что ими отмечена и тьма, о которой не уставал писать Диккенс), однако душевное нездоровье обоих задано культурой: она, так сказать, по определению наносит личности этический ущерб и травму, чем еще усугубляет патологию.

Трудно сказать, с какими именно реальными и историческими условиями связана тьма, которая, по мысли Диккенса и Рескина, объемлет мир, опускается на него. Рескин отождествляет ее не только с грехом и богохульством, но и со злом, и в особенности с «беззакониями», кои «всякий обрушивал на брата своего», то есть со всеобъемлющей, вошедшей в привычку несправедливостью. Существеннее другое. В глазах современников пропасть, безжалостно отделявшая богатых от бедных и становившаяся все глубже по мере того, как росло благополучие Британии, была «темной» — и сама по себе, и потому, что она неумолимо оттесняла в «темноту и мрак» толпы голодных, обездоленных жителей убогих квартир, полуразвалившихся лачуг, трущоб, логовищ и нор.

К образу тьмы позднее прибег Уильям Бут, основатель Армии спасения, давший своей главной книге название «В сердце английской тьмы и оттуда к свету» (*In Darkest England and the Way Out*). «Есть исполненная тьмы Африка — но разве нет темной, черной Англии? <...> Разве у наших дверей, в двух шагах от наших соборов и дворцов не гнездятся те же ужасы, которые открылись Стэнли в необозримых экваториальных лесах?» Это обширная детализированная метафора, соединяющая разные образы: здесь и хищники, и эксплуатация, и рабство вообще, и рабство женщин в частности, и физиче-



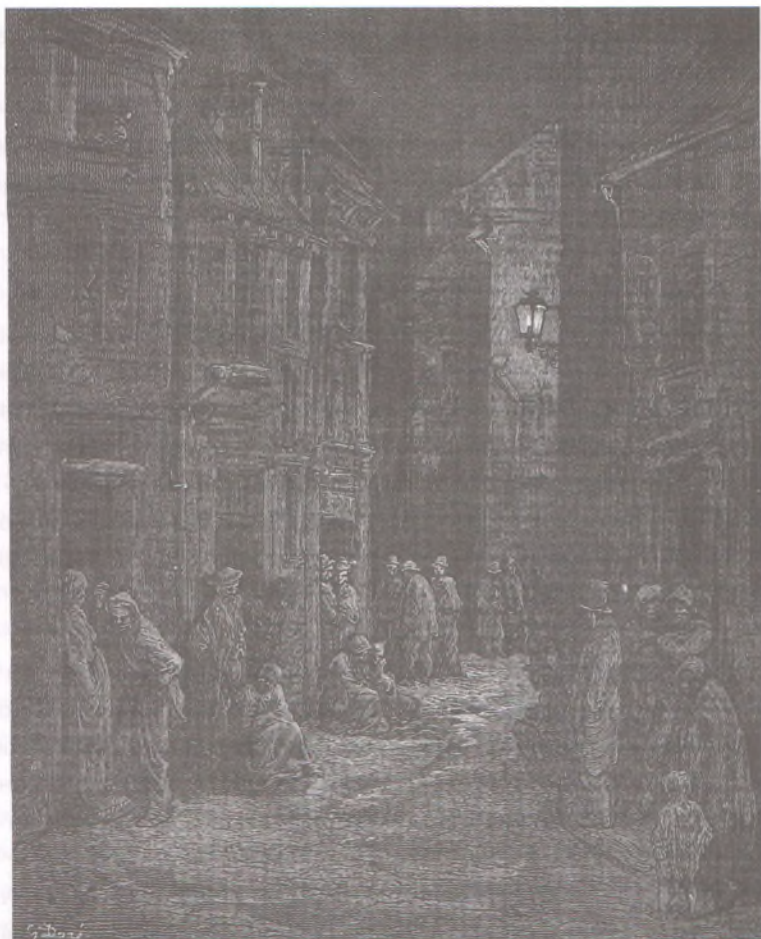
Ил. 54. Джон Эверетт Милле. Джон Рескин. 1853–1854. Холст, масло. Частное собрание

ские лишения, и низкорослость, и болезни («Темная Англия, подобно Темной Африке, испускает малярийные миазмы»). Перед нами своего рода концентрат: «На ум приходит дантов Ад и все ужасы и жестокости сей пыточной камеры погибших душ!» Фактура образов, которыми пользуется Бут, позволяет предположить, что на «аборигенов» трущоб он смотрел так же, как на негров (черных людей) — из-за их нищеты, неотделимой от духовной обездоленности²¹. Переходя от сырости, убожества и отчаяния трущоб к возможным выходам из положения, Бут вместо джунглей оперирует образом океана. Это океан нищеты, но по нему ходят и спасательные суда. Так вводится метафора Корабля Спасения, плавучего храма и плавучего острова, благословенной подвижной Англии в миниатюре, а также вполне реального корабля, уносящего эмигрантов в английские колонии. Но и океан окутан тьмой. На карте,

приложенной к книге, он ревет и клокочет вокруг великого Маяка Спасения, надпись на котором гласит: «Град Колония». Это здание — и символический маяк, и одно из тех ярко освещенных, теплых городских пристанищ, которые организовывал Бут, видя в них первый шаг к освобождению из тьмы труппы. Я остановился на образности этой книги именно потому, что Бут писал ее не как литератор, но как исключительно деятельный практик. А образам ему поставляло детальное, конкретное и разложенное по полочкам знание о бездомности, голоде и устройстве потогонной системы, о преступности, алкоголизме и продаже себя ради выживания, о смертности, отчаянии и безнадежном безумии в черных (без всякого преувеличения) джунглях, адских безднах, болотах — иными словами, в нищенских кварталах Лондона конца XIX века.

Социальный контраст света и тьмы в Лондоне 1870-х годов наиболее выразительно запечатлен на гравюрах Гюстава Доре. По наблюдению Алана Вудса, предельную дифференциацию световых эффектов художник использует подчеркнуто экономно: «Сцены нищеты концентрированно мрачны, сцены достатка — неизменно озарены светом, наполнены воздухом»²². В этом альбоме бедным действительно сопутствует сумрак, туман или потемки. Вид Блугейт-Филдс (ил. 55) Джерролд комментировал так: перед читателем — «набитые до отказа логовища преступлений и нужды, что гнездятся в гнусных доходных домах, которым не видно конца». Стар и млад без дела околачиваются на улице, словно днем, хотя стоит непроглядная ночь. Фонарь справа — это мигающий «фонарь трактира; зрелище отвратительное, точно знаменитый драгоценный камень, попавший в мерзостную пасть огромной лягушки». Как пишет Вудс, Доре применил к «богачу-бедняку» Лондону образы Небес и преисподней, отточенные им в иллюстрациях к «Божественной комедии» и «Потерянному раю». «Вполне возможно, — замечает исследователь, — что Доре, француз и не лондонец, рассматривал себя как художника, путешествующего по земному аду». Со своей стороны, и радикально настроенный Джерролд, хорошо знавший родной город и менее увлеченный инфернальными образами, настойчиво пишет о (в данном случае вполне реальных) «черных и страшных» домах, «темных проулках», «черных водоемах», «карточных игроках с «черными руками», «темных углах», «низеньких черных дверях»²³.

С не меньшей настойчивостью к этим образам прибегал и Диккенс, рассказывая в «Холодном доме» о труппном квартале «Одинокий Том» и о жизни тамошних бедняков. «Темный гравированный лист» к этому роману воспроизведен на ил. 51. В главе XVI это «гибкое место» предстает как темная, полуразрушенная улица. Диккенса интересует прежде всего ее ночной облик («По ночам лачуги эти кишат беднотой»): метельщик Джо, обитатель одной



Илл. 55. Гюстав Доре. Блугейт-Филдс. Гравюра на дереве из книги «Лондон: Паломничество» (Лондон, 1872)

из тамошних ночлежек, пребывает во мраке невежества и одичания. Сюда и дневной свет добирается как бы нехотя («Джо выходит из Одинокого Тома навстречу медлительному утру, которое здесь всегда наступает с опозданием»); работает Джо (убирая с перекрестка конский навоз) при плохой погоде: «Ближась к концу, день меняется, тускнеет, сыреет». В главе XXII мистер Снегсби и мистер Баккет отправляются в Одинокий Том ночью; путь им освещает только потайной фонарик квартального надзирателя. Они шагают «по отвратительной улице, где нет стоков для воды, нет выхода для затхлого воздуха, где в черной глубокой грязи застаиваются смрадные лужи, — хотя в других кварталах сейчас мостовые сухи, — улице, издающей такое зловоние и представляющей такое зрелище, что он [Снегсби], проживший в Лондоне всю жизнь, едва верит своим органам чувств». Они углубляются в нечищенные улицы и дворы, а герою

«чудится, будто он с каждым шагом все глубже погружается в преисподнюю». Навстречу им — убогие похороны:

— Отойдите-ка в сторону, мистер Снегсби, — говорит Баккет, когда навстречу им несут что-то вроде потрепанного паланкина, окруженного шумной толпой. — Тут по улицам горячка гуляет!

Черный ветер Рескина — это, напомним, ветер чумы. Диккенс, говоря о «смердной воде» и «зараженном воздухе», опирается на устойчивые представления своего времени: болезни распространяются через вредный, нечистый воздух. В «Холодном доме» часто упоминаются настоящие эпидемии оспы и брюшного тифа, расплзавшиеся по Лондону из трущоб. В связи с «чумным ветром» стоит отметить, что сам принц Альберт умер от тифа (в 1861 году). В Одиноком Томе дома, в которых живут люди, и лохмотья, в которые они одеваются, — черные, почернелые. Герои романа натываются в одной из ночлежек на мать с грудным младенцем на руках:

«Сколько ему от роду, этому крошке? — спрашивает Баккет. — На вид кажется, будто родился он только вчера». Он говорит с женщиной довольно мягким тоном и осторожно направляет на ребенка свет своего фонарика, а мистеру Снегсби почему-то вспоминается другое дитя, окруженное сиянием, — дитя, которое он видел только на картинах.

Вслед за тем они уходят из «мрака и зловония» Одинокого Тома «теми же отвратительными путями, какими забрались» туда, «а вокруг них толпа мечется, свистит и крадется <...> подобно скопищу пленных демонов».

По Диккенсу, трущоба — один из кругов Ада, а большинство ее убогих обитателей — демоны. Такой взгляд позволяет писателю держаться на немалом способствующем творчеству расстоянии от бедных (социальная бездн отделяет от «демонов» как его героев, так и его самого), хотя великодушне ведет его вниз, в глубь потемок. Как бы то ни было, он не умалчивает о том, что бедняки злобно и подозрительно смотрят на богатых (пусть даже те приходят с благотворительными целями) и на полицейских, которые охраняют редких гостей и притесняют неимущих²⁴. Не подлежит сомнению, что темнота (в метафорическом понимании XIX столетия) господствует не только среди язычников, но и там, где живут нищие и отверженные. Эта тьма, в свою очередь, составная часть «тьмы» моральной («нравственного мрака», по Рескину), в коей коснеет общество, допускающее подобное беспросветное убожество. Слова Рескина о «чумной туче» как «туче плоской, чахлой, мерзоство грязной, шелудивой и скудной» акцентируют дополнительную связь «черного

ветра» с бедностью (впрочем, довольно абстрактной и увиденной менее со-
страдательным взором). В литературе эпохи эти «тьмы» концентрируются в
образах работающих на лондонских улицах детей, таких как Джо из Одино-
кого Тома или, в еще большей степени, мальчик-трубочист, черный от сажи
из труб богатых домов (субстанции, в буквальном смысле чернившей Лондон
XIX столетия), а также от нищеты, лишений, религиозного невежества. Эту
черноту чистой водой смывает доброта, как грех во крещении смывается с
тех, кто рожден во грехе. Подобная метаморфоза происходит с Томом, героем
повести Чарльза Кингсли «Дети воды». Я, однако, приведу цитату из Чарльза
Лэма, милосердие которого чуть легче и остроумнее. У него простодушное
невежество противопоставлено нескольким «тьмам», в том числе черным и
церковным одежаниям:

Я искренне сострадаю этим темным соринкам — бедным пятнышкам —
невинным чернушкам — благоговею перед этими юными африканцами
отечественного производства — этими почти что церковными чертеня-
тами, которые, без малейшей надменности щеголяя своими нарядами,
со своих маленьких церковных кафедр (из устьев дымовых труб), в ле-
дяном воздухе декабрьского утра, проповедуют человечеству терпение
и смирение²⁵.

Однако, несмотря на все сказанное, разглядеть связь между «черными»
грущобами и черной одеждой людей респектабельных не так-то просто. Доре,
развивая «райские» образы и представляя богатых живущими во свете, после-
довательно высветляет их одежду. Он обрисовывает этих героев, но не запол-
няет контуры тоном, так что они предстают некими духами состоятельности.
В связи с черной одеждой достатка и процветания, вероятно, не случайно, что
и «тьма» Диккенса, и «чумной ветер» Рескина соотнесены со смертью. Ветер
чумы есть ветер смерти: грозовые тучи, будто «холодный черный покров», об-
лекают его; утро занимается тусклое, «в серых отрепьях», а сам ветер, упорно
именуемый «черным», описывается еще и «как состоящий из душ умерших».
Рескин сравнивает его воздействие с виденной им некогда постановкой «Фау-
ста», которая произвела на него сильное впечатление «сценами с привидения-
ми, где полупарализованные, полубесноватые, шатающиеся или трепещущие
духи вереницей ковыляют по сцене, словно выбираясь из могил, точно не име-
ющий не только души, но и чувств Мертвец, который самим спотыканием
своим уплотняет ярость, и дряхлость, и дрожь чумного ветра». Да, это ветер
смерти, о чем свидетельствует и «главный признак чумного ветра и чумной
тучи: набрякшие своей особенной тьмой, они делают солнце белесым, хотя при
обычном ветре оно красное»²⁶.

О тьме в домах, на улицах, в трущобах и городах Диккенс неизменно пишет в терминах похорон и траура. С тем же постоянством он (и Мюссе, Бодлер, Готье, Уайльд) сближает черную повседневную одежду с одеждой скорби. Все это позволяет соотнести великую символическую «тьму» и черную одежду, которую носили мужчины, с разработанным XIX столетием культом смерти. Жизнь большого города викторианской эпохи действительно была насыщена смертями — это бросалось в глаза хотя бы потому, что покойников хоронили из дома. Растущая осведомленность о статистике смертей (число которых росло чрезвычайно быстро) несомненно способствовала складыванию у викторианцев «официального театра смерти». Черный цвет все активнее использовался в похоронных церемониях: черные плюмажи на катафалках, на конской упряжи, жезлы и посохи, обвитые черными лентами, подносы с черными перьями, которые несли на головах наемные участники процессии. В домах имелись траурные предметы мебелировки, черные оборки для мебели, птичьих клеток, женского белья. Если «социальная тьма» была уделом бедняков, то черный цвет погребения и безмерно удлинившегося в ту эпоху траура возникал лишь при восхождении, и весьма значительном, по иерархической лестнице. Мужчинам вообще не нужно было ничего менять в одежде в связи с трауром. Наоборот, по замечанию Генри Мэйхью, «джентльмен нынешнего XIX века, собирающийся на развеселую вечеринку, может с тем же успехом ехать и на печальнейшую похоронную церемонию — ему нужно только снять украшения». В самом деле, единственным требованием даже самого строгого и официального траура было отсутствие пуговиц на рукавах и карманах черного сюртука. Надо помнить, что в первой половине XIX века на похороны ездили только мужчины: женщины скорбели дома. Но и дома (и, в более позднюю эпоху, на погребении) женщины тоже были одеты в черное по тщательно продуманной схеме. Вдове полагалось целый год носить полный траур, затем еще шесть месяцев — вдовье шелковое платье и еще три месяца — чуть более разнообразную (в частности, с оборками) черную одежду. За этим следовало полгода полутраура, когда можно было оттенять черную основу туалета такими цветами, как серый, сиреневый, бледно-лиловый и лиловый²⁷.

Кроме того, «черный смертный» цвет был в ходу на публичных казнях. В одном из «Лондонских очерков и путешествий» («Обед в городе») Теккерей с усмешкой описывает наделенного зычным голосом капельдинера, «человека с золотой цепочкой и в черном костюме, точь-в-точь таком, какой был на мистере Купере (нельзя не сожалеть о его участии), когда он шел на казнь в последнем акте пантомимы “Джордж Барнвелл”». В посещаемых широкой публикой театрах осужденные на смерть традиционно появлялись на подмостках в драматически выразительных черных одеждах. Аналогичная традиция соблюдалась и на реальном эшафоте, причем следовал ей как казнимый, так

и палач. В XIX столетии казнь была публичным действием, своеобразной формой театра смерти, впечатанной в сознание; ее ходили *смотреть*. Теккерей в очерке «Как из казни устраивают зрелище» свидетельствует:

В эту самую минуту из черной тюремной дверцы высунулось бледное невозмутимое лицо. Оно выделялось на черном фоне поразительно ярко и отчетливо; в следующую секунду на эшафоте появился человек в черном, за которым безмолвно следовали три или четыре человека в темных одеждах. <...> Курвуазье держался, как подобает мужчине, и шел очень твердо. Он был в черном, по-видимому, новом костюме, рубашка его была расстегнута. <...> он сделал несколько шагов и стал под перекладиной, обратясь лицом к церкви Гроба Господня. Высокий мрачный человек в черном быстро повернул его...²⁸

И женщины появлялись на эшафоте в черной одежде. Знаменитый случай — Мария Маннинг, убившая вместе с мужем своего любовника (дело, известное под названием «Ужас в Бермондси»). И во время суда, и в день исполнения приговора на ней было нарядное черное атласное платье. Джон Форстер, приятель Диккенса (оба они присутствовали на казни), с оттенком нездорового восхищения-удовольствия писал:

Стоило посмотреть на то, как эта женщина поднималась на эшафот — с завязанными глазами, с черной кружевной вуалью на лице, шагом столь твердым, будто она шла на праздник. Она была *красиво одета*: все линии ее благородной фигуры были четко и полно обрисованы облегающим черным атласом...

По просьбе Марии Маннинг перед выходом на эшафот ей завязали глаза ее собственным черным носовым платком, на голову набросили черную кружевную вуаль и закрепили под подбородком. Ее черное платье стало легендарным, ибо оказалось причиной резкого спада в торговле атласом. Чарльз Кингстон, к примеру, писал, что «в течение многих лет после того ни одна женщина не хотела носить черный атлас <...> и многие мелкие торговцы разорились». Однако, как показал Альберт Боровиц, «слухи о смерти черного атласа были сильно преувеличены». Платье было с большой точностью воспроизведено на восковой фигуре работы мадам Тюссо — «Мария Маннинг, повторенная в воске, есть истинный шедевр <...> черное атласное платье просто безупречно». Кроме того, эта женщина воскресла — для долгой жизни — в образе мадемуазель Ортанз, убийцы, чьи глаза так же черны, как и ее платье (роман «Холодный дом»)²⁹. Стоит отметить, что муж Марии Фред

Маннинг тоже шел к виселице в черном костюме, но в отличие от жены выглядел убого и жалко.

Подчеркнутое внимание к траурной одежде в эпоху высокого викторианства нашло в высшей степени «материальное» отражение в разнообразии и количестве новых траурных материй. В XIX столетии к сарже (она использовалась для подобных целей как минимум с XII века), бомбазину, сарсенету — легкой шелковой тафте (в обиходе по меньшей мере с XIII века), тафте (с XIV-го), армозину (плотному черному шелку), тонкому сукну, крепу, крепу-кипарису, норвежскому крепу (с XVI-го), грогрену и люстрину (с XVII-го) добавились креп «Альберт», альпака, баратея, бареж, барпур, византин, креп «Курто», английский креп, крепель, императорский креп, крепдешин, незабудковый креп, крепон, делен, сукно «Генриетта», радзимир и маркизет³⁰. Наибольшей популярностью, по-видимому, пользовался креп «Курто» — по сути, фирма «Курто» и добилась процветания, производя ткани для траура. Подобно Бургундии с ее модой на черное, Плясками Смерти и королем Филиппом Добрым, долго скорбевшим о своей потере, подобно Испании с ее модой на черное, детально разработанным траурным ритуалом и королем Филиппом II, также скорбевшим долго, королева Виктория не снимала траура в течение сорока лет XIX века с его черной мужской одеждой и торжественностью похорон. На ее погребении в 1901 году все присутствующие были одеты в черное.

Остается вопросом, почему же в этих культурах детальнейшим церемониалом смерти были маркированы именно периоды величайшего могущества. Можно, конечно, заметить, что траурные ритуалы — это ритуалы со-присутствия, со-провождения, ритуалы социума, полностью подчиненного общему мнению, отдающего себе отчет в значимости как минимум некоторых его членов и, если угодно, самой идеи значимости. Пышные, с размахом похороны свидетельствуют и о том, что покойный много значил, и о том, что прощание с ним и те, кто с ним прощается, имеют большое значение — значение публичное. На великой картине Гюстава Курбе «Похороны в Орнани» (ил. 56) гроб под белым покровом и крест, вознесенный над ним к небесам, расположены в левой части. Но и гроб, и крест остаются с краю поля зрения, никто, в сущности, на них и не смотрит — не они находятся в центре интереса художника. Его в особенности привлекает группа плакальщиц. Есть основания полагать, что при работе над «Похоронами в Орнани» Курбе много размышлял о статье Бодлера «Салон 1846 года» (она цитировалась выше) и отчасти ею вдохновлялся³¹. Бодлер, напомним, описывает не конкретные похороны, а скорее то, почему его современники-мужчины в большинстве своем выглядели словно плакальщики на погребении. Иными словами, возможно, что Курбе задумывал свое полотно не как повествование о похоронах в Орнани, но как портрет буржуазного общества XIX века, точнее, его небольшой репрезентативной части.



Ил. 56. Гюстав Курбе. Похороны в Орнани. 1849. Холст, масло. Париж, Лувр

так сказать, делегации, объединенной ритуалом, который с наибольшей точностью очерчивал его моральное устройство и наилучшим образом передавал его серьезную, мощную целеустремленность.

На траур более всего похожа официальная одежда. Как замечали многие современники (причем не только литераторы с романтическим мирозерцанием, но просто люди внимательные и любопытствующие), разница между официальным и похоронным костюмом могла, даже в великосветских кругах, сводиться к наличию или отсутствию какой-нибудь пуговицы. Облик мужчин — элегантно одетых, обладающих высоким положением, знатностью, достоинством — более всего напоминает траур, словно элегантность, положение, знатность, достоинство сами по себе неотрывны от скорби. Но официальность как таковая не требует черной одежды. В иные эпохи ей сопутствовали совсем другие цвета — алый, белый, белый с золотом. Черный цвет характерен для официальности XIX века, как характерно для нее и то, что все лица, ею облеченные (во всяком случае, в романах), чопорны, тяжеловесны, оцепенелы, надменно немилосердны в своем великолепии (по сравнению с великолепием в понимании предшествующих эпох) — иначе говоря, имеют похоронный вид даже тогда, когда сидят за праздничным столом. Перед нами специфическое стремление викторианской культуры середины XIX века — достичь полного равенства между официальностью и смертью, превзойдя даже Испанию «Золотого века» (одетого в черное). И средством реализации такого стремления была одежда.

Культура внешнего облика — это летопись сознания; его особенности проявляют себя в одежде. Черными были не столько нравы викторианского общества, сколько моральное осознание им своей силы и процветания. Касаясь вопроса о вариациях и степени осознанности этого момента, трудно не прийти

к выводу о глубинном дискомфорте, оставившем на сознании общества подобную зарубку. Демонстрируя статус, его члены должны были изображать униженность, подчеркивая богатство — одеваться и действовать так, словно они обездолены. Это не значит, что черный цвет мужской одежды можно прямо интерпретировать как сознание или социальное сознание, хотя, на мой взгляд, весь разобранный в данной главе материал убеждает: черная одежда мужчин в этот период во многом «работала» как фактор, преломляющий или успокаивающий сознание, преобразуя состоятельность и силу в «официальность *sub specie* смерти».

Похороны как таковые говорят о положении в обществе. Эту аксиому иллюстрирует множество романов XIX века, о какой бы социальной стратификации или группе в них ни шла речь. Классический пример — похороны сестры Пипса («Большие надежды»):

Наконец я завидел впереди наш дом и сразу понял, что Трэбб и Ко хозяйничают там, приступив к отправлению похоронной церемонии. У парадной двери, как часовые на посту, торчали две нелепые унылые фигуры: каждая держала впереди себя костыль, обвернутый чем-то черным, — словно такой предмет мог хоть кому-нибудь принести утешение.

Внутри гробовщик мистер Трэбб, «устроив своего рода черный базар», вносит последние штрихи в траурную одежду присутствующих. В углу одиноко сидит овдовевший Джо «в нескладном черном плащике, завязанном на шею огромным бантом». Далее Диккенс явно отсылает читателя к живописному сюжету «Пляски Смерти», в то же время намекая, что здесь не обходится и без, так сказать, социальной пляски:

— Я то хочу сказать, Пип, — шепнул мне Джо, пока мистер Трэбб, по его собственному выражению, «строил» нас парами в гостиной — точно мы, прости господи, собирались исполнить какой-то зловеший танец, — я то хочу сказать, сэр, что, будь моя воля, я бы лучше отнес ее в церковь сам, или, скажем, помогли бы двое-трое друзей, кто захотел бы потрудиться от чистого сердца; да, видно, нельзя, говорят — соседям не понравится, скажут, чего доброго, что это вроде как недостаток уважения.

— Приготовить носовые платки! — возгласил в эту минуту мистер Трэбб тоном печальным, но деловитым. — Приготовить носовые платки! Выступаем!

Рассказчик замечает, что все «очень восхищались нами, когда мы проходили по деревне»³². Равным образом и старик Фезерстоун, герой романа

«Мидлмарч», «хотел, чтобы его похоронили с большой помпой и чтобы в последний путь его провожали люди, которые предпочли бы остаться дома». А на самом погребении

шарфы всадников, сопровождавших гроб, и ленты на их шляпах были из самого дорогого крепа, и даже знаки скорби на одежде помощников гробовщика отличались добротной солидностью и обошлись в немалую сумму. Провожающие вышли из карет, всадники спешили, и черная процессия, вступившая на маленькое кладбище, выглядела очень внушительно, а насупленные лица людей и их черные одежды, которые трепал ветер, казалось, принадлежали особому миру, странно несовместимому с кружащимися в воздухе лепестками и солнечными бликами среди маргариток³³.

Отнюдь не все на похоронах предавались скорби. Несоответствие между похоронами и похоронным состоянием духа изящно описал Теккерей, рассказывая о служащих похоронной конторы: как только титулованный покойник был предан земле, «лица факельщиков приняли обычное выражение, а вскоре стайки их тут и там усеяли чернильными пятнами крылечки трактиров». Похороны знатных и высокопоставленных особ отличались соответствующей их рангу помпой, причем скорбь, соболезнование и «последний долг» покойному выражала торжественная вереница пустых экипажей, принадлежащих сильному миру сего. Это обыкновение вызвало у Диккенса и Теккерея почти идентичный комментарий: «Аристократия соизволила выразить столько соболезнования на четырех колесах, сколько этому околотку в жизни не доводилось видывать» (Диккенс); «Траурный кортеж замыкали кареты соседних дворян, тащившиеся со скоростью трех миль в час, пустые, но внушавшие зрителям благоговейную печаль» (Теккерей)³⁴. Для погребения тех, кто находился на самой вершине власти, был предусмотрен катафалк: то, на чем в месте последнего пристанища ехали останки Веллингтона, представляло собой огромную шестиколесную колесницу весом более десяти тонн, украшенную геральдическими символами: копьями, шлемами, нагрудниками, львами, пушками и пушечными ядрами (церковная символика отсутствовала), влекомую «дюжиной самых сильных и великолепных черных лошадей, таких только можно было достать». Весь город по этому поводу облекся в черное; ворота Темпл, через которые должна была проследовать погребальная процессия, обтянули черным сукном и черным бархатом; шествие через ворота заняло около двух часов³⁵.

Но если похороны были внешним выражением статуса и значения в обществе (и, в большем масштабе, статуса и значения самого общества), то связанные

со смертью ритуалы касались отнюдь не только внешности. Наряду с культурой публичного траура существовала культура скорби: проливая слезы, и мужчины, и женщины вызвали уважение окружающих (позже станут уважать за отсутствие внешних проявлений чувства). Родственники — «те, кто понес утрату, и те, кто им соболезновал» — обменивались «огромными письмами, где снова и снова во всех подробностях рассказывали о приближении смерти, последних словах покойного и его последних мгновениях. Пред Волей Господа вновь и вновь склоняли головы и преклоняли колена; скорбь, как и радость, демонстрировалась с такой настойчивостью, что и то, и другое утрачивали всякий смысл»³⁶. О том, как близко к сердцу люди той эпохи принимали утрату и скорбь, свидетельствует шедевр Теннисона *In Memoriam* — проникновенный рассказ не столько о смерти, сколько о длительном, сложном процессе оплакивания этой смерти. Немедленно по выходе в свет это сочинение завоевало колоссальную популярность. В каком еще обществе элегия функционировала в качестве эпического фольклорного жанра?

Вверить словам, мне кажется, грешно
Немую скорбь, что языка не знает;
Язык отчасти Душу обнажает,
Отчасти — прячет, как и Естество.

Но для покоя сердца и ума
Полезно слов перемноженье;
Тяжелое безрадостное упражненье,
Как отупенье наркотического сна.

В слова, как в траур, облачаюсь я,
Как в платье грубое во время непогоды:
Их саван укрывает все мои невзгоды,
Но скорбь покоится внутри меня (*In Memoriam*, V)³⁷.

Как показывает заглавие произведения Теннисона, повышенное внимание к смерти подразумевало сопротивление ей. Культ воспоминания, поминовения должен был не позволить ушедшим из жизни людям умереть окончательно: «Я в жизни понял только то, / Что жизнь всех нас переживет» (*My own dim life should teach me this, / That life shall live for evermore*) (*In Memoriam*, XXXIV). Пиетет перед смертью предполагал и почтение к памяти, которая не давала исчезнуть навсегда не только людям, но и событиям прошлого, пережитому опыту, такому, например, как детство. Воспоминания о нем, как никогда прежде в человеческой истории, бережно хранились и постоянно воскрешались людьми XIX века.

воспринимаясь ими, впрочем, как нечто прошедшее и завершённое. Культ воспоминания лежит в основе множества литературных произведений, множества жизней, прожитых в тени умерших родственников или разрушенных бедами, которые случились в далеком прошлом. Такова мисс Хэвишем, героиня романа «Большие надежды», своеобразный «негатив» королевы Виктории. Давно покинутая своим возлюбленным, она живет уединенно в Сатис-Хаусе и не снимает белого подвенечного платья в знак постоянного траура (для людей викторианской эпохи белый в самом деле был цветом траура, который носили прежде всего по умершим детям, хотя и не только по ним). Стремление всегда помнить и никогда не забывать, во французской культуре нашёвшее итоговое воплощение в цикле романов Пруста «В поисках утраченного времени», с неизбежностью ретроспективно. Воспоминание обращено в прошлое, и именно с прошлым связывается сама идея значимости, ценности. *Значимым* становится то, что не забыто. В этом отношении культ памяти тесно связан с культом смерти, является его естественным продолжением. Как писал Теннисон: «О Смерть при Жизни, дни, что не вернуть» (O Death in Life, the days that are no more)³⁸.

Неверно было бы думать, однако, что значение похоронной церемонии и переживания горя проявлялось лишь на уровне глобальных национальных ценностей. Думается, что пристальное внимание к смерти в процветающем обществе играло для его представителей и другую, особую, более серьезную роль. Осознание смерти служило источником силы. Так, именно в смерти черпал вдохновение Теннисон. Смерть составляет смысловой стержень ряда его произведений. Кажется, что именно она сообщает поэтическому языку Теннисона энергию и жизнь. Увлеченность тончайшими нюансами горестных переживаний не мешает ему, впрочем, — вполне в духе XIX века — испытывать шок перед социальным значением публичных похорон. Последние стихи поэмы «Енох Арден» гласят: «Столь пышных похорон уже давно / Забытый богом порт не обсуждал» (And when they buried him the little port / Had seldom seen a costlier funeral). Эти строки могут показаться нам сегодня неуместными, даже вульгарными, однако Теннисону они были «необходимы для того, чтобы поэма стала совершенной»³⁹. Поэт выказывает едва ли не чувственное эстетическое пристрастие к тихой смерти (см., например, Песнь Хора в «Поедателях лотоса»), образ которой восходит к размышлениям Гамлета («Умереть, уснуть. <...> И видеть сны»⁴⁰), опосредованным поэзией Китса: «Вот здесь впотьмах о смерти я мечтал, / С ней, безмятежной, я хотел уснуть...»⁴¹. И в то же время Теннисон опьяняет мысль о единстве с теми, кто призван на военную службу и кому он стремится придать сил:

Ибо мир, который я не считал миром, закончился,
И теперь у берегов глубоководных морей, Черного и Балтийского,

И оскалившихся смертью ртов крепости пылает
Кроваво-красный цветок войны с огненным сердцем⁴².

For the peace, that I deemed no peace, is over and done,
And now by the side of the Black and the Baltic deep,
And deathful-grinning mouths of the fortress, flames
The blood-red blossom of war with a heart of fire
(«Мод», часть III. VI. iv. 50–53).

Даже о последствиях ужасающего «просчета» Теннисон пишет со все нарастающим пафосом, почти экзальтацией, восхищаясь героизмом людей, готовых безоглядно отдаться смерти:

Приказ не обсуждают —
Исполнив, умирают:
В долину Смерти скачет
Шесть сотен всадников.

Their's not to reason why,
Their's but do and die:
Into the valley of Death
Rode the six hundred⁴³.

Рескин соотносил свою «грозовую тучу» с Империей. Возможно, в сходный образ слагаются и перечисленные выше «темные» факторы. Взятые вместе, они репрезентируют торжественную серьезность, суровость и готовность к смерти представителей нации, которая твердым шагом движется к господству над четвертью земного шара. Само собой разумеется, что иностранцы вызывают у них лишь пренебрежение. Речь идет не только о самодовольном высокомерии таких как Подснеп. Не менее распространенным способом самоутверждения было суровое обращение с «туземцами». Возвращаясь к Диккенсу, можно вспомнить в связи с этим майора Бегстока. Он с бессмысленной жестокостью относится к своему слуге, которого именует «злодеем»: «Злодей! <...> Где завтрак?» («Туземец, — поясняет Диккенс, — <...> не имел определенного имени и потому отзывался на любую бранную кличку»)». У Диккенса даже филантропы в этом отношении не беспорочны: миссис Джеллиби («Холодный дом») «посвящает себя <...> культивированию кофейных бобов... а также туземцев»⁴⁵. Сурово обращаются, впрочем, не только с иноземцами: строгость — неотъемлемая составляющая душевной жизни представителей английского общества. Центром многих произведений ли-

тературы XIX века, и, в частности, романов Диккенса, оказывается проблема сурового отношения Англии к самой себе. До сих пор мы опирались на свидетельства, оставленные писателями, но если бы понадобилось назвать историческую личность, в полной мере воплощающую собой дух того времени, ею стал бы не Диккенс, не Дж.М. Хопкинс и не Теннисон, не инженер Изамбард Кингдом Брюнель, позирующий в темном костюме на фоне гигантских цепей, не Джон Генри Ньюман в черном священническом облачении, не королевские министры в черных сюртуках и даже не сама королева Виктория в черном платье или ее супруг, принц Альберт, изображенный на великолепном портрете кисти Ф.К. Винтерхальтера в черном мундире Лондонской стрелковой бригады⁴⁶. Никто из этих знаменитостей не произвел на современников такого впечатления, как административный деятель, реформатор Эдвин Чедвик. В наши дни Чедвик более всего известен как инициатор нового закона о бедных, и надо сказать, что известность эта весьма печальная. Согласно закону Чедвика, члены семей бедняков, живущие на пособие, обрекались на разлуку. Мужчин, женщин и детей заключали в работные дома, где они жили в разных помещениях. Им намеренно давали самую утомительную и неприятную работу, кормили жидкой кашей. Подобные меры рассматривались как лучшее средство стимуляции, способ вызвать у людей желание как можно скорее покинуть работный дом и вернуться в мир честного тяжелого труда. Чедвик, который в этом отношении предстает своего рода провозвестником английских 1980-х, верил, что спасение обретается лишь посредством строгости и страдания: к примеру, один из обитателей работного дома был примерно наказан за то, что ночью навестил своего ребенка, услышав его плач.

Эдвин Чедвик в полной мере воплотил на практике суровые принципы утилитаризма (не случайно Бентам пригласил его к себе в качестве секретаря). Его нетрудно представить воплощением неумолимого духа интересующего нас времени: на фоне Чедвика диккенсовский мистер Грэдграйнд выглядит добрым дядюшкой. Между тем на дошедших до нас фотографиях этот человек с редкими волосами и неухоженным, заросшим подбородком отнюдь не похож на Грэдграйнда (ил. 57). Он был бессребреником, у которого мы все в неоплатном долгу. Страстью Чедвика была санитария. Он возглавлял и вел борьбу за здоровье нации, и во многом именно благодаря его неустанным, маниакально упорным усилиям наши города были оснащены тщательно спроектированной дренажной системой и канализацией, к которым впоследствии добавилась и универсальная водопроводная система, за строительство которой также ратовал Чедвик. Тот самый человек, который навлек новые несчастья на бедных и обездоленных, помог победить тиф и способствовал спасению многих жизней. В обоих случаях у его поступков было одно и то же основание. Его страстная одержимость гигиеной являла собой еще одно, на сей раз эффективное



Ил. 57. Сэр Эдвин Чедвик. Фотография

и благотворное для окружающих проявление аскетических пуританских принципов, викторианской морали, столь нетерпимой к грязи во всех смыслах этого слова. Стремление к идеальной чистоте сделало Чедвика притчей во языцех. Как жаловалась газета *The Times* в 1854 году, жизнь в те времена, когда Эдвин Чедвик обладал властью,

была бесконечным субботним вечером, и юного Джона Буля скребли терли, и причесывали частым гребнем до тех пор, пока у него слезы наворачивались на глаза и зубы не начинали стучать, а кулаки сжимать сами собой от тоски и боли⁴⁷.

В личности Чедвика аскетический импульс приобрел характер социальной воли. Он, пожалуй, персонифицирует ту доминанту, которая, по мнению Диккенса, была присуща духу времени, — «строгую будничность». В романах Диккенса тьма и чернота порой ассоциируются с тем, что Чедвик ненавидел, — со зловонием трущоб и стоячей водой, рассадниками эпидемий и инфекции, однако в более общем смысле тень и черный цвет символизируют здесь суровую философию и мораль, служившую опорой как самому Чедвику, так и обществу того времени. Эта мораль была черной не только в силу своей жестокости (многие общества так или иначе жестоки), но прежде всего потому, что она превратила жестокость в осознанную христианскую ценность.

Она не только калечила дух, подвергая осуждению и запрету удовольствие, веселье, сексуальное наслаждение, но видела законную силу и даже находила вкус во множестве конкретных ограничений и наказаний, от порки розгами и запирания в темном чулане до распространенного в то время одиночного тюремного заключения.

Если задаться вопросом, как мораль может быть черной, ответ будет таким: черный — единственный цвет, который подходит для изображения морали, основанной на страхе. Едва ли Христос полагал страх достойной опорой христианской нравственности. И тем не менее ужас перед муками Чистилища и вечным проклятием оказал огромное влияние на христианство и в особенности на церковные учения, возникавшие в дисциплинарной структуре наций амбициозных, но со всех сторон окруженных врагами. Какова бы ни была связь между репрессивным характером английской внутренней политики и суровостью английского кальвинизма, последствия этой связи очевидны: характерными признаками жителей процветающей Англии XIX столетия стали бледность, удрученность, страх и чувство вины. И евангелистское движение в англиканской церкви, и сектантский протестантизм (речь прежде всего о кальвинистских методистах) настаивали на врожденной испорченности человека, над которым тяготеет опасность вечного проклятия. Чувства, владевшие при этом людьми, выразил в конце XVIII века поэт Уильям Купер:

И ненависть, и месть мне суждены от века,
Отсрочек муки ждать едва могу.
Вы наготове? Что ж, хватайте человека⁴⁸.

Мораль и вера, основанные на запугивании, служили основой церковных проповедей и школьного образования. Об ужасающей силе этого давления можно судить по произведениям таких писателей, как Диккенс и Шарлотта Бронте, а также, например, по сборнику духовных гимнов, который подготовил для юных христиан преподобный Керус-Уилсон, издатель цитированного выше журнала *The Children's Friend*.

Господа Бога опасно искушать:
Грозна Его сила, и ярость ей под стать.
Единожды розгою Он взмахнет —
И грешников малых в ад отошлет⁴⁹.

Черный цвет ассоциируется с самыми строгими формами христианской морали не только в произведениях протестантских авторов (скажем, Диккенса и Бронте), но и в поэзии Джерарда Мэнли Хопкинса. На портрете он предстает

болезненно бледным, безысходно страдающим, одетым в черное священническое иезуитом. Его знаменитый сонет «О чем говорили листья сивиллы» (*Spelt from Sybil's Leaves*) есть пророчество, обращенное к современникам. Поэт возвещает здесь «наш вечер... нашу ночь», «нашу историю... предвестие наших судеб», каждый раз делая ударение на слове «наш». Событие, составляющее «нашу историю» и «нашу судьбу», — это нисходящая на мир ночь. Она поглощает богатство и разнообразие мира. Чувственная красота и «пестрота» дня исчезают: дерево, одетое листвой, превращается в жуткий силуэт, принимает очертания дракона, покрытого острыми шипами. Черной эту ночь делает бесконечное морализаторство, настолько всеобъемлющее, что реальность становится пустой и бесплодной, превращается в источник истязаний и самоистязания. Невозможно создать более убедительную и яркую картину страданий, чем это сделал Хопкинс в своем бесподобном сонете, особенно примечательном с точки зрения языка:

Лишь костолостые ветви камчатно на елесевете плетут узорá
Елико возможно. Се весть, се предвестье! Пусть жизнь отоспевша долгой
развивает
Пятнистый, петлистый, мясистый клубок на́ два верте́на; на́ два загона, на́
два двора
Все разбредется и раздвоится, — правда направится, кривда скривится,
не забывает
Пусть, из памяти то не упустит, да не запомнит; пусть помнит, что с мерной
двойною мира́
В дверях, а в задверьи — измысленна, ныне безмысленна вещь-единица
ум надрывает⁵⁰.

Насильственная морализация, по мысли Хопкинса, превращает Природу в Ночь-Дракона. Более легкомысленным и сюрреалистичным воплощением этого образа служит Старичок в лимерике Эдварда Лира:

Старичка в облачении черном
Саранча оседлала проворно,
В ухо так стрекоча,
Что задал стрекача
Старичок в облачении черном⁵¹.

На рисунке Лира саранча изображена ростом со Старичка, у которого таким образом, есть все основания перепугаться. Не исключено, впрочем, что это человеческий страх заставил насекомое настолько увеличиться в размерах.

Так или иначе, саранча, подвижное зеленое существо — непосредственная составляющая Природы, от которой человек в черном бежит в ужасе.

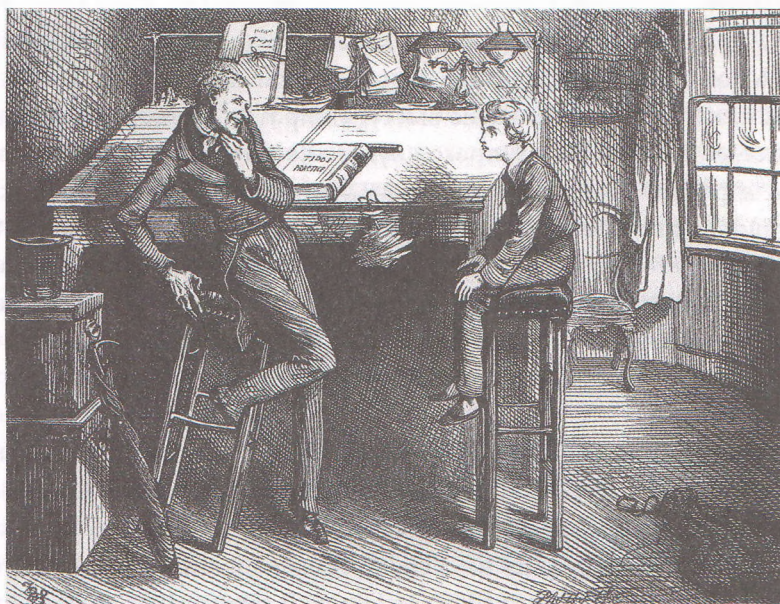
По словам ряда современников, в невидимой тюрьме морали томилась большая часть английского среднего класса. Мэтью Арнольд писал о своей настоятельной потребности очертить

образ сословия, которое, движимое стремлением к власти и контролю, в начале XVII века переступило порог — как я уже неоднократно говорил и, возможно, еще не раз буду иметь повод сказать в будущем — *переступило порог тюрьмы пуританства и заключило в нее свой дух на две сотни лет*. Эти хорошие, честные люди даже не догадывались, что человеческая жизнь требует присутствия в ней самых разных сил — мощи знания и интеллекта, силы красоты, общественного участия и хороших манер... они так и не поняли, что главным недостатком созданного ими мира, обрекающим этот мир на гибель, стала омерзительная, всеохватывающая скука, против которой восстает человеческий инстинкт самосохранения⁵².

Курсив принадлежит Арнольду. Процитированный фрагмент взят из его эссе «Равенство», в котором вера пуританского среднего класса приравнивается к английской «религии неравенства», к «чисто английскому» пиетету перед иерархическим принципом, перед социальными барьерами, отделяющими высшие классы от низших, в соответствии с безусловно несправедливыми законами общественного устройства. Как и многие его современники, Арнольд сознавал, что в этом богатом и одновременно суровом мире нет места социальной поддержке, дружбе, милосердию, теплу, доброте, страсти, прощению и, в первую очередь, любви. Нетрудно заметить, что в темных домах героев Диккенса отсутствует именно любовь — собственно, это и погружает их во тьму. Очевидно, что таков уединенный дом мисс Хэвишем, покинутой в день свадьбы и пораженной этим в самое сердце: она неспособна полюбить вновь, но ее до-прежнему можно ранить. Сказанное справедливо и в отношении других описанных Диккенсом домов. Если и когда в них входит любовь, она, по контрасту, ассоциируется со светом. Зачастую его приносит с собой молодая женщина, например пришедшая к отцу Флоренс Домби: «Флоренс словно во сне <...> взбежала по лестнице. Бьющий в глаза свет проник в гостиную, давно пребывавшую во мраке»⁵³ или Крошка Доррит, впускающая свет в черный дом Кленнэма и в тюрьму Маршалси, дарующая его своему потерянному отцу, а затем — отчаявшемуся возлюбленному: «Они сидели рядом в тени тюремной стены, и эта тень теперь казалась пронизанной светом»⁵⁴. Конечно, Диккенс был не единственным писателем, соединявшим образы света, любви и юной женщины: ассоциация эта настолько широко распространена, что превратилась в клише.

Однако в викторианскую эпоху такое клише имело особый смысл. Женственность и женское начало в это время осознанно противопоставлялись черному цвету. В викторианском мире мужчина был воплощением тьмы, а женщина, подобно Христу, — символом света. Многие женские персонажи Диккенса эксцентричны, они переживают душевную боль, они мстительны. Но, несмотря на это, мужские персонажи еще темнее. Большинство диккенсовских людей в черном строго придерживаются этических норм, но лишены любви — они никого не любят и сами никем не любимы, поэтому любовь, если им выпадает встретиться с ней, вызывает у них чувство оскорбленной зависти. Диккенс рисует образ великой, могущественной страны, в которой поразительно мало любви — мало даже в семейных и супружеских отношениях, где ее присутствие кажется естественным. В большинстве своем персонажи Диккенса не способны испытывать любовь (хотя сам автор, скорее из чувства долга, чем по внутренней убежденности, соблюдает традицию, согласно которой роман должен заканчиваться счастливой помолвкой). Эта ущербность — печальное последствие целого комплекса жестокостей и ограничений. Между тем описание несчастного детства маленьких героев Диккенса всегда предполагает наличие у них невысказанной потребности, неутоленного желания любви. Думается, писатель отчетливо понимал, что самой большой ценой перемен, происходящих в английском обществе, является та, которую платит сердце, насильственно погруженное в глубокую печаль. Диккенсовские города закутаны в траур, его пейзажи унылы, а описания природы проникнуты ощущением невосполнимой утраты: «Под порывами ветра зябкая дрожь пробегает порой по лужицам в выбоинах камней и по громадным вязам, заставляя их внезапно проливать холодные слезы»⁵⁵.

Представляется любопытным вопрос, насколько Диккенс был способен разделять чувства *самых* людей в черном, растущее число которых так беспокоило и удручало его. В романе «Холодный дом», например, черное носят не только суровые адвокаты. Некоторые симпатичные персонажи также одеты в черное, однако отношение к ним автора неясно. О фабриканте мистере Раунсуэлле известно не слишком много. Детектив мистер Баккет — загадочная фигура: трудно понять, как относится к нему Диккенс. Что же касается формального героя романа, Алана Вудкорта, врача, то есть представителя ученой профессии и еще одного человека в черном, то его образ очерчен на удивление туманно. Было бы неверно считать Диккенса исключительно поборником ярких красок и врагом черного цвета. Последний наделяется у него разными значениями. Черный цвет может служить символом ложного благочестия и отвратительного лицемерного раболепства. Так, Урия Хип в романе «Дэвид Копперфилд» «одет в благопристойный черный костюм»⁵⁶. На иллюстрации Фредерика Барнарда к роману (ил. 58) Урия извивается



Ил. 58. Фредерик Барнард. Иллюстрация к роману «Дэвид Копперфилд» в издании Household Edition. 1871–1879. Гравюра на дереве

в припадке подобострастия, но его блеклые узкие глазки цепко и оценивающе разглядывают Дэвида. Этот персонаж заслуживает особого внимания. Он являет собой еще одно воплощение протестантского аскетизма и благочестия (его отец «пребывает в райской обители»), он склонен к постоянному самобичеванию и самоуничужению («мы люди маленькие, смиренные»), исключительно трудолюбив (собирается стать юристом, «если будет на то воля Провидения»). В действительности же преувеличенное, излишне подчеркнутое смирение («И без того есть немало людей, которые не прочь попирать меня ногами в моем ничтожестве, а тут я еще буду оскорблять их чувства своей образованностью») — лишь словесный камуфляж, которым Урия, стремящийся захватить контроль над фирмой, усыпляет бдительность собеседника. Но наряду с этим черный цвет служит Диккенсу символом достоинства и честности, действительно вызывающих уважение. Изобретатель Дэниэл Дойс в романе «Крошка Доррит», подобно Урии Хипу, предстает перед читателем в «приличном черном платье»⁵⁷, но здесь благопристойность на самом деле благопристойна, и этот эпитет не скрывает в себе ни капли иронии.

Диккенса трудно безоговорочно отнести к одному из двух противостоящих лагерей. Он не был аскетом, но вряд ли его можно назвать и *l'homme moyen sensuel*⁵⁸. Он боролся с пуританством, однако сам оставался приверженцем его своеобразной сентиментальной ипостаси, что нашло отражение

в предложенной им трактовке мужской сексуальности. Печально, но факт самый мужественный персонаж Диккенса — это Квилп, безобразный карлик. Его положительные женские персонажи также практически полностью лишены сексуальности. Диккенс выступал против всего, что так или иначе связывалось с идеологией «строгой будничности», против тех, кто жил для работы и работал ради денег, но и сам был неутомимым тружеником, который никогда не прекращал ни работать, ни зарабатывать деньги. Он был денди (иногда его, впрочем, обвиняли в вульгарности за любовь к малиновым и зеленым бархатным жилетам) и временами выглядел даже слегка фатовски в облегающих черных панталонах с пуговицами на лодыжках, новой черной шляпе, сияющем белизной галстуке и «очень красивом синем плаще с черной бархатной отделкой»⁵⁹.

Разносторонность Диккенса, его искусственность в описываемых нами проблемах объясняется тем, что он занимал по отношению к ним неоднозначную позицию. Это становится особенно заметно в тех случаях, когда он начинает искать своих героев не среди сияющих красками, но среди «темных» людей. Его персонажи постепенно меняются. В ранних романах это яркие, но малоубедительные образы самодостаточных и уверенных в себе личностей, будь то юный Оливер Твист или молодой джентльмен Николас Никльбек. Герои Диккенса лишь тогда обретают глубину и правдоподобие, когда в их душах поселяется печаль: таков, например, Дэвид Копперфилд, которому постоянно чудится, будто он «что-то утратил или чего-то» ему «не хватает». «Холодный дом» интересен тем, что это, так сказать, роман переходного типа. Его сюжет после интересной завязки постепенно утрачивает динамику, ибо ни один из главных героев не захватывает читателя по-настоящему. Лишь с появлением Артура Кленнэма в романе «Крошка Доррит» Диккенс обнаруживает в себе способность по-настоящему симпатизировать человеку, чья жизнь погружена во мрак. Это становится возможным, поскольку Кленнэм страдает от окружающей его тьмы и стремится освободиться от нее во что бы то ни стало.

Кленнэм — незаконнорожденный ребенок, каких много среди диккенсовских персонажей. Тема незаконнорожденности очень часто затрагивается в его романах — пожалуй, слишком часто для писателя, имеющего традиционную репутацию создателя целомудренных и благопристойных книг для викторианского семейного чтения. Незаконнорожденность всегда ассоциируется у Диккенса с темнотой и тенью. Эти мотивы исключительно характерны для него в данном случае, и они вплетаются в описание ситуации рождения вне брака во всех ее проявлениях. Автора занимает и то, как люди воспринимают незаконнорожденного, какая атмосфера создается вокруг него, и то, что творится в сознании самого ребенка, понимающего, что он «не такой, как все», что он

отличается от обычных людей. Диккенс затрагивает эту тему исподволь. Его ранний сентиментальный интерес к «сиротам» со временем сменяется интересом к переживаниям детей, которые узнают от окружающих о своем двусмысленном положении. Как представляется, Диккенс постоянно возвращается к этой теме именно потому, что видит в ней наиболее яркое проявление морали своего века, ложной в самой своей сущности. Сторонясь милосердия и приветствуя строгость, оперируя категориями «испорченности» и «запятнанности», она превращала в грешников самых невинных представителей общества, с раннего детства возлагая на них бремя невольной вины, которую они должны были всю жизнь искупать тяжким трудом. Незаконнорожденным никогда не давали забыть об обстоятельствах их появления на свет, им напоминали об этом снова и снова. Подобное пятно считалось особенно страшным, если оно ложилось на женщину. Диккенс изучает разные реакции детей, оказавшихся заложниками этой ситуации. Одна из незаконнорожденных — Эстер Саммерсон, которая растет в тени «хмурого лица» своей крестной, наставляющей девочку: «Послушание, самоотречение, усердная работа — вот что может подготовить тебя к жизни, на которую в самом ее начале пала подобная тень». Даже гуляя в солнечный день, Эстер обращает внимание прежде всего на «свою длинную тень»⁶⁰. Обстоятельства рождения заставляют ее чувствовать себя виноватой уже в том, что она живет на свете. Она старается вести себя как можно лучше, держаться скромно и незаметно (по странной, жестокой иронии жизненная ситуация Эстер впоследствии повторяется вновь: единственная из персонажей она заболевает оспой, которая обезображивает ее; впрочем, Эстер стойко встречает несчастье — и Диккенса занимает именно источник этой стойкости). О другой незаконнорожденной героине, мисс Уэйд из романа «Крошка Доррит», говорится: «От того, что она сидела в тени, лицо ее было словно окутано темной вуалью, и это как нельзя более шло к характеру ее красоты». Она реагирует на свое положение принципиально иначе, чем Эстер. Тот факт, что с ней с детства обращаются как с особенной, не такой, как все, способствует развитию у нее паранойи, и Диккенс описывает ее искалеченную жизнь и жизни людей, которые она сама разрушает⁶¹.

Случай Кленнэма стоит особняком. Сын любовницы своего отца, он выращен и воспитан его женой, которая благодаря своему финансовому положению имеет возможность шантажировать и мужа, и его возлюбленную. Она не только разлучает любовников, но и выстраивает стену между собой и своим «сыном», с одной стороны, и мужем, с другой. Это позволяет думать, что основным мотивом ее действий является ревнивая мстительность. Разумеется, сама она — ревностная сторонница капиталистического кальвинизма и викторианской морали в ее предельном проявлении. Она утверждает, что действует в интересах сына, стремясь спасти его:

Я посвятила себя спасению ребенка, с колыбели обреченного на погибель. Я дала ему незапятнанное имя, воспитала его в страхе и трепете, как и надлежит тому, кто всю жизнь должен искупать проклятье греха, тяготевшее над ним еще до его появления на этот погрязший в пороках свет⁶².

Нет необходимости напоминать о том, что Кленнэм «искупает проклятье греха», усердно работая на благо семейного бизнеса. Его образ — лучший пример, которого мог бы пожелать Макс Вебер для демонстрации религиозных мотивов этики труда и исключительной преданности делу. Но хотя Кленнэм вырос в буквальном смысле в черном доме, без любви, под присмотром суровой матери, он не реагирует на собственный «грех» ни постоянными извинениями, ни паранойей. Вместо этого он глубоко уходит в себя. Диккенс представляет его читателю как «мужчину лет сорока, со смуглым, немного печальным лицом». Кленнэм рассматривает мир отстраненно, настороженным и в то же время сочувствующим взглядом много страдавшего человека. Возможно, в этом случае следует говорить о перенесенной эмоциональной травме: выстраивая отношения с Крошкой Доррит, он видит в ней и ребенка, и, невзирая на всю ее кротость, сильную женщину, замену матери. Вместе с тем оба упомянутых персонажа при необходимости способны проявлять душевную силу. Представляется, что в их случае, как и в случае Эстер, Диккенс занимает не только вред причиняемый людям общественной моралью, но и сила, способность к сочувствию и энергия воображения, развитию которых способствует отверженность героев. Они сами создают для себя то, в чем нуждались и чего были лишены, умеют находить смысл в утратах и отвечают на отсутствие любви любовью.

Иными словами, эти люди являются носителями особой силы, принципов и ценностей, которые аскетический пуританский мир воспитал в них, сам того не желая. Так что нельзя утверждать, что черный цвет и тьма здесь — лишь проклятие, а разнообразие красок — добро. Ведь благодаря пересечению темной и разноцветной реальностей, столкновению и взаимодействию аскетической духовности, страсти и энергии бытия жизнь становится глубже и интереснее. Дух, противостоящий телу и сражающийся с ним, способен обладать творческой интенцией.

Положение представителей английского общества, чей дух подавлен и искалечен, — проблема, не находящая разрешения, — становится в конце концов одной из ключевых тем Диккенса. И Кленнэм, и Пип, герой романа «Большие надежды», — совершенно не характерные для Диккенса персонажи, с которыми, однако, автор глубоко и тесно связан. Вряд ли Пип каждый день носит черное: он может позволить себе гардероб джентльмена, включающий, наряду с темной строгой одеждой, и светлые, более легкомысленные наряды. Тем не менее «Большие надежды» — достойное продолжение «Крошки

Доррит», и общие для обоих романов проблемы предстают здесь в еще более зловещем, обнаженном виде. Рисуя картину вопиющих социальных противоречий, описывая погруженный во мрак мир богатого Лондона и дом деревенского кузнеца, жизнь высшего общества и судьбу приговоренного преступника, высланного в Австралию, Диккенс повествует о самых жестоких проявлениях духа своего времени. Это страшная притча о тех, кто был отвергнут, чья жизнь была разрушена, о тех, кто стремился удовлетворить жажду мщения, используя окружающих людей, разрушая их судьбы и судьбы тех, с кем они соприкасались. И Пип, и Эстелла — орудия мести, они, подобно своим покровителям, скрывают в душе подавленные страсти. Здесь, как и в истории Кленнэма, перед нами раскрывается психология героя. Мы видим, что Пипа одновременно увлекает и задевает тесное общение с представителями привилегированного класса. Он научен лишь презирать и покровительствовать, это стало его второй натурой до такой степени, что единственной женщиной, способной его взволновать, оказывается та, которая относится с презрением к нему самому. Его любовь и робкая, подавленная страсть встречают лишь холодность Эстеллы; в итоге она выходит замуж за садиста и головореза Драмла. Вся эта жуткая история, от начала и до конца, находит отражение в берущем за душу поэтическом пассаже:

Я <...> увидел, что Эстелла прошла между погасших печей, поднялась по узкой железной лестнице и, мелькнув на галерейке высоко у меня над головой, исчезла, точно ушла прямо в небо.

Общество, изображенное в романе, по-прежнему, как и в XVIII столетии, одержимо классовыми предрассудками. Но как же извращена и темна его сущность! Высшей властью здесь наделены люди, отвергающие жизнь во всех ее проявлениях. Таков одетый в черное адвокат мистер Джеггерс: «Большие надежды» — еще один викторианский роман, где главная роль отводится законникам. За основными событиями его запутанного сюжета, за высылкой Мэгвича и заброшенностью мисс Хэвишем стоит темная воля Компесона. Его образ едва очерчен; мы знаем только, что он был джентльменом и относился к окружающим со свойственным людям его класса эгоизмом, безжалостностью и пренебрежением. Он — самый темный из героев романа, ведь даже Пип со временем становится лучше. Как следует из рассказа Мэгвича, вспоминающего о своем процессе, именно «джентльменский черный» цвет Компесон носит в суде:

Когда нас ввели в залу суда, я первым делом заметил, каким джентльменом смотрит Компесон, — кудрявый, в черном костюме, с белым платочком⁶³.

Кленнэм и Пип — люди, от природы наделенные добрым сердцем, и лишь окружающая реальность вынудила их погрузиться во тьму. Однако Диккенс не ограничивается изучением этого типа. Он стремится исследовать самые черные глубины подвергшейся насилию человеческой природы. В его последних романах подавленная страстность людей в черном оборачивается агрессией, мрачной убийственной силой. Выше уже упоминалось о Брэдли Хэдстоне, герое романа «Наш общий друг», который появляется перед читателем «в приличном черном сюртуке с жилеткой, приличной белой сорочке с приличным строгим галстуком <...> В другом одеянии Брэдли Хэдстона никто никогда не видел, и тем не менее в том, как он носил все это, чувствовалась какая-то скованность, словно от непривычки»⁶⁴. В ходе развития сюжета в душе Хэдстона нарастает «смертельная ревность и яростная злоба»⁶⁵. Его соперничество с Юджином Рэйберном за любовь Лиззи Хэксем постепенно превращается во взаимную одержимость. Оба героя ночь за ночью преследуют друг друга на лондонских улицах, и каждый все более проникается разрушительными чувствами по отношению к сопернику: школьный учитель — злобой, джентльмен — презрением. Их соединяют самые негативные личные и социальные отношения, которые когда-либо изображал Диккенс. Эта темная пара, охваченная убийственной ненавистью друг к другу, исполняет на страницах романа своеобразную Пляску Смерти, *danse macabre*. На иллюстрации Дж. Махоуни изображен тот момент, когда Рэйберн проходит мимо своего преследователя; он отворачивается и, сделав вид, что не замечает горького разочарования соперника, громко, чтобы тот услышал, рассказывает своему спутнику об «адских муках», которые терпит Хэдстон. Пользуясь преимуществами, предоставленными ему социальным статусом, Рэйберн упивается своей жестокостью. В свою очередь Брэдли Хэдстон, благодаря черному одеянию, превращается, растворяясь в ночи, в ночной кошмар: «И вот бледная голова, словно подвешенная в воздухе, двинулась через дорогу, подобно призраку одной из многих голов, когда-то украшавших соседний Темпл-Бар»⁶⁶.

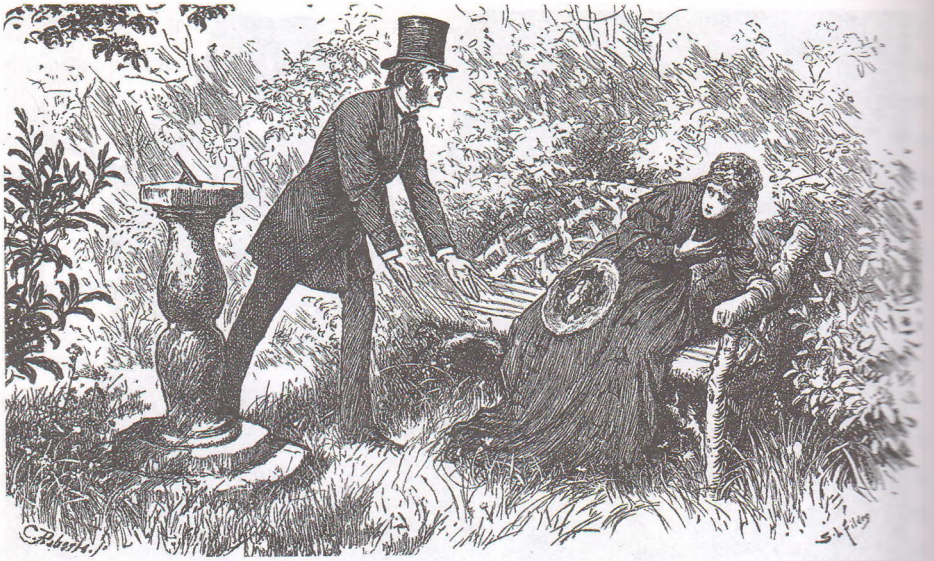
Один из примечательных и зловещих «темных людей» — герой последнего романа Диккенса «Тайна Эдвина Друда» Джон Джаспер, смуглый, темно-волосый регент в неизменном черном шарфе. Он тоже одет в черный костюм (не случайно его сравнивают с грачом), у него «густые блестящие черные волосы и бачки тщательно расчесаны. Ему лет двадцать шесть, но на вид он кажется старше, как это часто бывает с брюнетами. Голос у него низкий и звучный, фигура статная и лицо красивое, но манера держаться несколько сумрачная. Да и комната его мрачновата, и, возможно, это тоже на нем сказалось. Комната почти вся тонет в тени». Джаспер соединяет в себе черты Юджина Рэйберна и Брэдли Хэдстона: он джентльмен и в то же время —



Ил. 59. Джеймс Махоуни. Иллюстрация к роману «Наш общий друг» в издании Household Edition. 1871–1879. Гравюра на дереве

убийца, сжигаемый тайной страстью. Диккенс стремится подчеркнуть двойственность его природы, грозящую в итоге взрывом. На иллюстрации Люка Филдса (ил. 60) Джаспер приближается к героине романа Розе, а она в ужасе сжимается перед человеком, который «ставит свою черную печать на сияющее лицо дня». Зловещий разговор с ней он завершает фразой: «Роза, я уже овладел собой»⁶⁷. Джаспер не принадлежит к нонконформистам, однако этот человек, одетый в черное и привыкший подавлять свои эмоции, несомненно, из тех, кто проводит жизнь в тюрьме религиозных предписаний. Как и в случае с Хэдстоном, его тяга к насилию имеет сексуальную природу, и любовь, которую питают оба эти персонажа, является негативной, разрушительной силой. И Лиззи, и Роза боятся своих поклонников, избегают их, поскольку энергия сексуального желания героев, темная сама по себе, приобретает убийственный характер. Люди в черном прячут на дне души поистине черную тайну, ибо одно из главных жизненных побуждений соединено для них со смертью.

В поздних произведениях Диккенса немало кровавой жестокости. Она таится в сердцах одетых в черное героев, служит невидимым стержнем подавленного, зажатого в духовные тиски общества. Это особенно заметно в «Повести о двух городах», где описание кровавых ужасов французской революции служит отражением серьезных опасений автора за судьбу Англии.



Ил. 60. Люк Филдс. Жертва Джаспера. Иллюстрация к роману «Тайна Эдвина Друда». 1870. Гравюра на дереве

Жестокость и насилие, по мнению Диккенса, — не только предмет для наблюдения со стороны или страшный образ вероятного будущего. Та же разрушительная энергия, судя по всему, скрывалась в душе самого писателя. Она выплескивалась в изнуряющих, страстных переживаниях и эмоциях, которыми сопровождалась устраивавшиеся Диккенсом знаменитые публичные чтения. По свидетельству современников, писатель, читая сцену убийства Нэнси Биллом Сайксом, казалось, перевоплощался в обоих персонажей — и в убийцу, и в его жертву. Возможно, страсть, которую Диккенс вкладывал в эти выступления, отчасти объяснялась обстоятельствами его личной жизни: в то время он уже покинул жену, а его отношения с Эллен Тернан складывались непросто. Но кроме того, насилие по отношению к женщинам имело у Диккенса тот же смысл, что и у Шекспира: это было насилие над нежностью, добротой и любовью, то есть над той составляющей человеческой личности, которая традиционно связывается с женским началом. Повторим: не следует забывать, что Диккенс сам являлся частью мира, который он изучал и описывал, — мира, разрушающего себя изнутри, наносящего себе незримые глубокие раны. Будучи известным человеком, публичной фигурой, Диккенс был не только летописцем, но и представителем той эпохи, когда черный цвет приобрел множество разных значений. Черный служил символом элегантности, благопристойности и респектабельности и в то же время — подавления и скорби, утрат, которые несло человеческое сердце. Помимо этого,

он соединялся с представлением о темной природе тайных страстей и желаний, проявляющихся в самых разных сферах, от социальных контактов до сексуального влечения, — страстей подавленных, заключенных в тесные рамки, а потому искаженных, способных обернуться убийственной силой. Таким образом, черный цвет в XIX веке сближается с «античным черным», цветом не только траура, но и фатума, рока — черным цветом Фурий.



Ил. 61. Петер Пауль Рубенс. Автопортрет с женой Изабеллой Брант.
Ок. 1609–1610. Холст, масло. Мюнхен, Национальная Баварская галерея

Мужчины в черном, женщины в белом

Цвет в мужской одежде умирает в XIX веке — яркость и пестрота остаются женщинам. Возникает вопрос: почему женщины сохранили эту яркость, а мужчины отступили в тень? Вопрос сложный и, пожалуй, выходящий за рамки данного исследования, как и поистине неохватная проблема значения цветов (всех без исключения) в одежде, особенно женской. Ниже будут предложены лишь отдельные соображения.

Если считать, что темная одежда мужчин — знак работы, труда и профессиональной чести, то понять яркость женской одежды несложно: и профессии, и большинство специальностей для женщин были закрыты. Но если усиление темных тонов в мужской одежде отражает также мрачноватую степенность власти или, шире, установку на аскезу, то яркость и цвет женских нарядов истолковать уже не так просто: по идее, у жены одежда должна быть такой же строгой и монохромной, как у мужа. Именно так обстояло дело с модой на черное в прошлом: одежду «черного придворного» цвета, столь любимого в Испании, с сумрачным достоинством носили и кавалеры, и дамы, а «кальвинистский черный» цвет в Голландской республике был в ходу как у бюргеров, так и у их супруг. Это хорошо видно на семейных портретах, где жена или невеста может быть одета не в черное (довольно часто так и происходит, ведь бесспорный глава семьи — мужчина), но в темно-синее или темно-коричневое таких тонов, которые очень близки к тонам одежды мужа. Кроме того, на ней может быть больше ювелирных украшений, кружева более тонкой работы, иногда — юбка из дорогого темного материала, но с этими вещами она нередко надевает накидку, черный жакет или черную верхнюю юбку, а костюм ее мужа так же изысканно украшен, как и у нее: прорезной бархат, узорчатый шелк, шерстяной дамаст. Зачастую перед нами сложная и продуманная взаимодополняемость, как, например, на прекрасном автопортрете Рубенса с его молодой женой Изабеллой Брант (ил. 61). На нем — черные короткие штаны, на ней — черное верхнее платье; отлив ткани на его темном камзоле перекликается с отблеском на ее темной юбке; при этом его чулки светлые, теплого розового цвета, почти

такого же, как ее атласный корсаж — богато отделанный, как и его камзол. Манжеты и воротник женщины — кружевные, как и широкий отложной, доходящий до плеч воротник камзола ее мужа. Он сидит выше нее, зато она выдвинута на первый план; он наклоняется к ней, а она положила свою ладонь на его руку. Их облик, взгляды и одежда на разные лады говорят о том, что они принадлежат и самим себе, и друг другу одновременно.

XVIII столетие сохранило эту взаимодополняемость. По наблюдениям Фреда Дэвиса, в ту эпоху «и мужчины и женщины... равно выставляли напоказ кружева, дорогой бархат, тонкие шелка и вышивку, чрезвычайно нарочитую обувь, прически, парики, шляпы с украшениями в духе рококо, обильно применяли пудру, румяна и прочую косметику»¹. Расшитые атласные костюмы мужчин могли быть тех же цветов, что и женские платья. Полы мужских камзолов были приподняты, держались как бы на отлете, что гармонировало с женскими панье и робронами (платьями с юбкой на круглом каркасе). Женщины заимствовали у мужчин платья-рединготы, адаптировав их одежду для верховой езды. По-видимому, оба пола спокойно воспринимали тот факт, что в женском явственно ощущалось мужское и наоборот. Что касается черного цвета, то мужчины носили его чаще, зато женщины прибегали к черному в смелых и даже провокационных деталях: черная ленточка на шее, мушки (впрочем, их прилепляли на лицо и мужчины). В России женщины чернили зубы, так что они сверкали, «словно покрытые японским черным лаком»².

На фоне столь подчеркнутой и тонкой сложности то обстоятельство, что XIX век пользовался цветом как орудием гендерной дифференциации, следует непреложной формуле «черные мужчины — яркие женщины», выглядит еще одной из свойственных этому столетию жестких оппозиций. Тем не менее вопрос о том, следует ли прочитывать ее как знак равенства между маскулинностью и отрицанием женского, довольно сложен. Нэнси Ходоров полагала, что подобное отрицание в процессе становления гендера необходимо: мальчик растет преимущественно в общении с матерью, ведь его отец отсутствовал, занимаясь делами или работая. Что касается связи между одеждой и гендером, то не трудно заметить: оппозиции «черное — светлое» и «мужское — женское» наиболее жестко проявляют себя как раз в период интенсивного коммерческого и индустриального подъема. Изменился тип занятости. В прошлом отец обычно был где-то рядом: пахал поле неподалеку от дома или работал в доме на первом этаже — стоял за прилавком, ткацким станком, верстаком. Затем, с увеличением числа фабрик, контор, присутственных мест, он стал многие часы проводить вне дома. Женщины и дети из рабочего (в буквальном смысле) класса, конечно, тоже нередко трудились на фабриках или шахтах, зато и в одежде этого социального слоя разграничение черное/светлое, мужское/женское выражено не так сильно. Оно выпестовано в первую очередь средним классом; именно

здесь матери сидели дома, всецело погруженные в воспитание детей, которых они к тому же кормили грудью: в состоятельных семьях услуги кормилиц все быстрее выходили из моды³.

Нетрудно найти исключения, а равно и совсем иные цветовые оппозиции, используемые в других обществах, где мужчины также часто отлучаются из дома (по нуждам торговли, войны, мореплавания). Кроме того, отнюдь не всякая мужская одежда содержит отрицание: прямой силуэт, четкий крой верхнего платья насыщенных темных тонов, ноги в светлых облегающих панталонах — все это направлено как раз на утверждение мужского начала. С другой стороны, черный цвет есть отрицание: очень часто он означает отрицание жизни, мира, игривого, несерьезного «я», не переставая быть привлекательным и изящным. Если цвет вообще имеет значение, то черный как раз и обладает им в полной мере, ибо отрицать что-либо есть акт чистого значения. Человек, одетый в черное, тем самым *ничто* отрицает. Но даже если оставить в стороне черное, в трансформациях мужской одежды в XIX веке — а это, безусловно, движение к простоте, пусть хорошего кроя и элегантной, — по-видимому, отразилось нарастающее презрение к удовольствию от одежды. Одежда вообще, радость, ею доставляемая, готовность говорить об одежде и ни о чем другом стали, на предубежденный взгляд этого столетия, едва ли не квинтэссенцией женственности. Устойчивости такого предубеждения способствовали более всего романистки, то сурово грозившие пальцем, то лукаво подмигивавшие читателям обоих полов. Особенно выразительно это получалось у Элизабет Гаскелл. В одном из ее романов отец с нескрываемым пренебрежением, не лишеным, впрочем, снисходительности, говорит дочери: «Раз уж в обществе, судя по всему, на тебя теперь смотрят как на молодую женщину, полагаю, что тебе, подобно прочим существам твоего пола, следует озаботиться тем, чтобы счета от модистки были повнушительнее». Гаскелл пишет также: «Дамы начали разговаривать вполголоса, как бы стыдясь присущего им женского интереса к одежде»; «дамы по большей части молчали, занимая себя замечаниями насчет обеда и критикой нарядов друг друга»; «главным предметом разговора двух дам были моды и наряды»⁴. И хотя высказывания об одежде в романах очень значимы, нельзя отрицать, что они, как правило, довольно однообразны. Чаще всего утверждается, что интерес к одежде легкомыслен и что легкомыслие такого рода свойственно прежде всего женщинам.

В романах, написанных дамами и касающихся женской одежды, наиболее ярко проступает ее глубинный смысл. Скажем, истинное благородство Маргарет Хейл («Север и Юг»), душевное и внешнее, обнаруживает себя в необычности ее наряда; Доротея Брук («Мидлмарч»), готовясь к непростому разговору с женщиной, которой, как она думает, увлекся ее возлюбленный, черпает силы в пристальном внимании к своему туалету: «...памятуя, что всякое новое

дело надлежит начинать в новом платье, она цеплялась даже за такую мелочь в надежде укрепить свою решимость»⁵. Мир одежды и разговоров об одежде — это женский мир, особенно в XIX веке. Гипотеза о том, что на мужскую одежду на многих уровнях влияла идея отторжения женского, находит дополнительное подтверждение в работе Джо Б. Паолетти. По ее мнению, главным двигателем изменений в мужском костюме (который, впрочем, не очень-то изменялся) был страх выглядеть смешным — из-за одежды, которая со стороны могла в чем-то показаться женской. Предмет внимания Паолетти — трансформации мужской одежды в Америке 1880-х годов, прежде всего стремление избежать ярлыка «фата» (в рассматриваемый период эта фигура всячески осмеивалась как женоподобная). Выводы исследовательницы, однако, приложимы и к европейской одежде первых десятилетий XIX века, когда Крукшэнк и другие карикатуристы издевались над различными типажам денди, утрируя женственные черты в их облике. Не исключено, что подчеркнуто простой, скромный и мужественный стиль, культивировавшийся самим Джорджем Браммеллом, отрицал не только женственность, но и сексуальность⁶.

Очевидно, что между мужской одеждой и женственностью (и наоборот, между женской одеждой и мужественностью) всегда существует взаимное притяжение. Есть основания полагать, что в XIX столетии «мужской черный» и женственность тяготеют друг к другу даже сильнее, чем раньше. Не следует, однако, переоценивать строгость границы между мужчинами и женщинами. Скажем, в 1840-е годы мужские пальто шились таким образом, чтобы плечи были округлыми, а талия стянутой — силуэт, который чрезвычайно широко применялся в женской одежде⁷. Женские наряды в XIX столетии не обязательно сверкали радугой цветов. И допустимы, и даже модны были темные тона — в 1840-е годы и затем снова в 1850-е. Бывали женщины, носившие черное регулярно и по собственному желанию; избранный ими цвет в какой-то мере обладал тем потенциалом утверждения, который был закреплен за ним в мужской одежде. Джордж Элиот пишет о своей героине миссис Трэнсом: «Ее облегающее черное платье было сильно поношено». Миссис Трэнсом — помещица, не вдова, и хотя ее черный наряд не нов (она не так состоятельна, как ей хотелось бы), это важный элемент ее изящества, положения и стидя («немногочисленные украшения сверкали на ее пальцах, а кисти скрещенных на груди рук выделялись на черном платье, как ониксовые камни тонкой работы»⁸). Решение героини одеваться в черное неразрывно связано с ее чувством собственной значимости и заметности, а также с мрачными обстоятельствами ее жизни, тайнами и причинами ее стесненного положения: в романе черный цвет ее одежды ощущается как знак редкостной силы воли. За пределами художественной литературы мы также находим примеры того, как изящные черные платья подчеркивают силу их обладательниц.



Ил. 62. Ричард Редгрейв.
Гувернантка.
1844. Холст, масло. Лондон,
Музей Виктории и Альберта

достаточно вспомнить одну из первых женщин-африканисток Мэри Кингсли, чьи изящные черные наряды служили дополнительным подтверждением ее незаурядности⁹.

Миссис Трэнсом носит горделивый (назовем его так) черный цвет. Существовала, однако, и более смиренная разновидность черного — и мужская, и женская. Это черный наряд простого покроя, достойный и приличный одновременно; в то же время цвет его отнюдь не шикарен, ибо является знаком подчиненного, служебного положения. Подобное черное платье могла носить, скажем, гувернантка. Гардероб Джен Эйр, профессиональной гувернантки, почти целиком состоит из вещей черного цвета. Ее уличная одежда — черное дорожное платье, черный мериносовый плащ и черная касторовая шляпка. В помещении она, как правило, носит «черное шерстяное платье», по более торжественным случаям переодеваясь в «черное шелковое». Черная одежда соответствует не только ее положению, но и вытекающей из него развитой способности к серьезной рефлексии. Эта одежда подходит к натуре Джен, закаленной потерями, печалью и горем вообще, к ее энергичности, ко все увеличивающейся ясности ее воли, решительности. Одета в черное Джен составляет пару мистеру Рочестеру: он темноволос, смугл и, воплощая собой мрачную и надломленную властность, особенно привлекателен в черном. Она зовет его «сэр» и «мой хозяин», хотя к концу романа становится такой гувернанткой, которая повелевает, женщиной, чья черная одежда — символ силы и службы одновременно¹⁰.

Не вся одежда Джен черная, да и вообще нет впечатления, что черное она носит в знак скорби по родителям, умершим, когда она была еще совсем ребенком. Смерть родителей (или одного из них) в принципе нередко заставляла молодых женщин избирать эту профессию: гувернантка со знаменитого полотна Ричарда Редгрейва (1843) явно одета в траур, о чем свидетельствует и письмо

на бумаге с черной каймой у нее в руке. В каталоге выставки, на которой эта картина впервые была показана публике, имеется следующая ремарка: «Вокруг — ни одного родного лица». Девушка совершенно одинока, и в силу своего положения, и из-за постигшего ее горя. Художник поместил ее на сумрачном первом плане — в семействе же она, конечно, отодвинута на второй, в тень, а дети, ее подопечные, смеясь, резвятся в залитом солнцем саду (или, держа в руках книгу, задумчиво ждут, пока придет их очередь скакать и бегать). И все же в своем черном траурном одеянии она выглядит нарядно и изысканно: перед нами не повседневное черное платье гувернантки, но нечто более строгое. Позднейшее, 1870 года, пояснение к этой картине начинается словами: «Вот сирота, чья траурная одежда говорит о том, что ее потеря еще совсем свежа...» Произведение Редгрейва демонстрирует, что между использованием черного для изящных нарядов и для траура возможна тесная связь. Официальность и скорбь в викторианском обществе облачаются практически в одни и те же одежды. Подобную близость (или двойственность) обнаруживают черный как цвет скромной повседневной одежды слуг и служащих и черный (и тоже повседневный) как цвет воспоминания в одежде вдов и сирот, чей статус определяется понесенной ими, пусть даже в прошлом, потерей. Официальность и скорбь, пребывание в услужении и давнишняя утрата — близкородственные стороны черного цвета¹¹.

На ум, конечно, приходит лорд Фаунтлерой, хотя в романе Фрэнсис Бернетт не он один одевается в черное. Его мать ходит в черном постоянно: не потому, что ее скорбь еще не улеглась, а потому, что она вдова. Равным образом и лорд Фаунтлерой носит черное не потому, что он маленький лорд, а значит, ему естественным образом пристал черный бархатный костюм во вкусе Ван Дейка, но потому, что его отец умер. Он одевается в черное еще в Америке (не всегда, но часто), то есть до того, как становится лордом. В раннем детстве он, по словам кухарки, бегал в черном «бархатном костюмчике, сшитом из старого платья барыни»; в семь лет это «красивый, веселый, смелый мальчуган в черном костюме и красном галстучке». На корабле по дороге в Англию он иногда появляется в черной бархатной шапочке, которая сама по себе не является аристократическим головным убором, а перед первой встречей с дедом-графом мать одевает его в нарядный, но не новый «черный бархатный костюм с кружевным воротником». И далее автор постоянно называет его «мальчиком в черном бархатном костюмчике», таким он предстает и на хорошо известных иллюстрациях к повести. В далеком прошлом одежда из черного бархата была прерогативой только очень знатных людей, скажем, герцогов Бургундских, и потому, унаследовав титул лорда, маленький Фаунтлерой для торжественного представления окрестному дворянству вновь облачается в черный бархатный костюм — на сей раз дополненный «большим вандейковским воротником».

из дорогих кружев». Воротник явно новый, хотя кружево мальчик раньше носил. Автор не пишет, нов ли костюм и с патрицианской ли роскошью он сшит. Эта неопределенность, по-видимому, устраивает Фрэнсис Бернетт с ее уникальной привязанностью к американскому духу демократической открытости и, одновременно, к британскому дворянству, обновленному силой любви. В силу этой же размытости лорд Фаунтлерой и его мать (она подбирает одежду для сына) могут, как и исполненная достоинства гувернантка Редгрейва, служить иллюстрацией тезиса о том, что друг другу близки не только горе и официальность, но также горе и высокий социальный статус¹².

Касаясь изящества как такового, заметим: от женщин требовалось соблюдение траура, но зато и траурная одежда была настолько точно подогнана к высшему обществу, что моду, на первый взгляд, чуть ли не определяли семейные утраты. Брошюра, выпущенная в 1860-е годы Лондонским магазином траурной одежды (занимал дома 247, 249 и 251 по Риджент-стрит, владельцы — Jay and Co.), называется «Руководство к моде», а не «Руководство к траурной моде». На первых же страницах подчеркивается, что траурные цвета и есть самые модные: «заслуживает упоминания тот факт, что в Париже белому и черному сейчас отдается решительное предпочтение», и добавляется, что все изготовляемые Jay and Co. платья, бесспорно, могут носить как те, кто оплакивает близких, так и просто модницы:

Особо отметим, что наряды, представленные на наших иллюстрациях, шьются из разных материй, подходящих и тем леди, которым необходим траур, и тем, кто носит черное в соответствии со вкусами дня.

Вдова, ограниченная условностями и горем, тем не менее имела возможность в определенный сезон выбирать между «Маделин» (мантия-плащ из черного бархата со вставкой, вязанной крючком из черных блестящих ниток, шляпка из черного рубчатого бархата), «Эфрази» (мантия из черного рубчатого сукна или крепа, отделанная прорезным бархатом и обшитая тесьмой, шляпка из лилового ворсистого плюша и черного бархата), «Агатой» (мантия из черного бархата, отделанная мальтийским кружевом и увенчанная вязаной крючком кружевной оторочкой а-ля Ван Дейк, шелковыми кисточками с блестящими черными кончиками), «Коринной» (платье из черного тюля, отделанное гофрированным тюлем и обшито черной атласной лентой, в причёске — белые замороженные листья и черная бархатная ветвь кораллов; блестящие черные ожерелье и браслеты) и «Друидом» (мантия из особо тонкого черного сукна или бархата, платье из черного гродетюра или черной шелковой муаровой ткани, черная бархатная шляпка с донцем из атласа и черными страусовыми перьями по бокам). Производители с гордостью сообщают, что на «Друида»



Ил. 63. Мантия «Друид» (вид сзади) из брошюры «Руководство к моде», выпущенной Лондонским магазином траурной одежды. Литография. Ок. 1860

(ил. 63) — сзади этот наряд выглядит как церковь во вкусе викторианской готики, возведенная из ткани, — ими получен патент:

Фасон плаща-мантии «Друид» зарегистрирован как изобретение гг. Джейн и Джозефа. Никто не имеет права воспроизводить его без их позволения, и такова уникальность — гарантия того, что носить этот плащ будут только особы из знатных семейств. <...> По своему виду он подходит для вечерней одежды, прогулки, поездки в экипаже, путешествия и изготавливается как раз для таких случаев. Снабженный плерезами, бархатными или шелковыми, он представляет собой наряд, пожалуй, в высшей степени приличествующий печальным обстоятельствам. Бархатный его вариант спадает с плеч необыкновенно естественными складками.

Цены на эти модели располагались в диапазоне от двух до двадцати пяти гиней, с плерезами они стоили примерно на полгиней дороже. Ясно, что вечерний наряд, прогулка, катание в экипаже, путешествие — случаи, где нарядная одежда и траур практически полностью идентичны; выражая посредством наряда скорбь по ушедшему, женщина или мужчина могли (как и в прежние

эпохи) одеваться со всевозможной роскошью. Соблюдение приличий по отношению к смерти задавало стандарты высокого стиля.

Черное платье, сохраняемое в гардеробе для нужд траура, могло извлекаться оттуда и по другим важным поводам, в том числе всецело частного порядка. В беллетристике самый, вероятно, выразительный пример черного наряда, надетого для того, чтобы разделить с близкими скорбь утраты, находим в романе «Мидлмарч». Жена сурового, холодно-вежливого, неприятного банкира Булстрода наконец узнает тайну своего мужа, которая уже практически стала достоянием публики: некогда он действовал очень резко и, в сущности, оказался убийцей. Миссис Булстрод «заперлась в своей комнате. <...> Она сняла все украшения и надела простое черное платье, гладко причесала пышно взбитые волосы, а нарядную шляпку с пером сменила на простой чепец, в котором неожиданно стала похожа на методистку старых времен. <...>

Слегка вздрогнув, он поднял на нее глаза и на мгновение застыл, изумленный: траурное одеяние, бледное лицо, дрожащие губы — все говорило: «я знаю»; а глаза и руки были с нежностью обращены к нему. Он разрыдался, она села с ним рядом, и они плакали вместе».

До того героиня решила, что выйдет к мужу лишь тогда, когда найдет в себе силы «разделить его горе, а о вине его сказать: скорблю и не упрекаю». Супруги должны вместе взглянуть в лицо смерти не физической, но социальной — потере положения и уважения в тесном мирке небольшого города¹³.

В чуть менее серьезном тоне размышляет Гвендолен Харлет, героиня романа Джордж Элиот «Даниэль Деронда», готовясь, как она думает, ответить отказом Грандкортю: «Я надену мое черное шелковое платье. Только черное подходит, когда собираешься отказывать». Имелись и другие нетраурные формы черной одежды. Скажем, полностью черным мог быть нарядный женский костюм для верховой езды в сочетании с мужской черной шляпой, которую дама надевала, садясь на лошадь. В сфере прогулок верхом обычный цветовой код инверсировался, о чем свидетельствует гравюра Мэри Эллен Эдвардс «Изысканное платье с треном для светской встречи» для журнала *The Graphic* (ил. 64). Здесь две очаровательные молодые женщины уверенно стоят в центре конюшни; они в длинных черных костюмах для верховой езды с треном, на брови надвинуты подчеркнуто маленькие, крепко сидящие черные цилиндры (одна обеими руками держит хлыстик, как подобие изгороди между ней и ее любезным кавалером). Джентльмены одеты в более светлые тона; господин слева явно в охотничьем костюме с обязательным розовым сюртуком. Нарядный черный цвет амазонки в купе с ее прелестной насмешливой маскулинностью, несомненно, усиливал радость избавления от кринолина, при езде верхом невозможного. О Гвендолен Харлет говорится: «Она всегда чувствовала себя куда смелее в наряде для верховой езды»¹⁴.



Ил. 64. Мэри Эллиен Эдвардс. Изысканное платье с треном для светской встречи. Гравюра из журнала *The Graphic*. 23 марта 1872

И однако в женской одежде черный цвет оставался исключением, в мужской — нормой. Женские наряды в большинстве своем были светлыми. Ткани ярких цветов (цикламенового, насыщенно-голубого, шафранового) шли как на платья целиком, так и на аксессуары: шляпки, шали, ридикюли, ленты. Начиная с 1850-х годов все более широкое использование анилиновых красителей делает палитру нарядов очень яркой; иногда манера английских дам пользоваться новыми цветами казалась иностранцам кричащей. Имполита Тэна, к примеру, приводили в негодование «шляпки вроде сваленные в кучу букетов рододендронов... с громадными пучками красных цветов или лент, платья из сверкающего лилового шелка», для него «весь этот блеск был невыносим»¹⁵.

Впрочем, Тэн, как ему свойственно, преувеличивает. Женщины носили лиловое, красное, голубое, но отнюдь не пренебрегали и белым, в чем убеждают картины, на которых изображены прогулки, пикники, скачки, железнодорожные вокзалы. Весьма часто дамы надевали белые платья, пальто, шапки.



Ил. 65. Джеймс Макнил Уистлер.
Белая девушка (Симфония в белом, № 1).
Фрагмент. 1862. Холст, масло.
Вашингтон, Национальная
галерея искусства

шляпки. Эти вещи нередко имели отделку, но в этом качестве выступало или белое кружево, или легкие нежно-голубые или нежно-розовые оборки. Ленты и банты, судя по всему, гораздо чаще были белыми, а не цветными, ткани — если не белыми, то, как правило, очень бледных тонов. В нарядах молодых женщин особенно подчеркивалась идея болезненной хрупкости или девственности — скажем, на полотне Уистлера с авторским названием «Белая девушка (Симфония в белом, № 1)» (ил. 65). На первый взгляд, перед нами смелая игра с приличиями, ведь Уистлер был весьма близко знаком со своей рыжеволосой моделью. Однако в рамках самой картины белая девушка — это белизна, столь же ослепительная внутри, как и снаружи; она стоит очень прямо, на фоне белой занавеси, едва держа в руке белую лилию (цветок Девы Марии). У нее живые, но лишенные выражения глаза. Медвежья шкура, которую она попирает ногами, словно говорит о том, что все животное в ней умерло — если бы совсем не мертвое выражение медвежьей головы: приподнятая над полом, она благодаря вертикальному построению перспективы смотрит на зрителя. С другой стороны,

зная, что Белая девушка была любовницей художника, можно выстроить альтернативную цепочку ассоциаций и за обетованием чистоты, исходящим от белых одежд, увидеть утонченность менее холодную: белый лен, белые простыни, будуар, постель. Постельное белье, как и одежда, украшалось вышивкой. И все же Белая девушка не выпускает свою лилию, да и в мире Уистлера белое соотнесено в первую очередь с чистотой. Его белое видение не сверкает, оно печально. Неожиданным и косвенным образом это полотно отдает должное императиву эпохи: женщины должны быть ангелами, а мужчины, живущие в пачкающем мире, могут превращать эту грязь в строгую черную нарядность.

Следует заметить, что в течение столетий ассоциации, связанные с белой, менялись. Петр Достопочтенный, споря с Бернардом Клервоским о достоинствах и недостатках черных и белых монашеских облачений, указывал, что в Писании белый цвет знаменует *gaudium et sollemnitas* — «радость и величавость» (как необходимое свойство праздничных одежд), это цвет сияющего преображенного Христа, цвет брака и «радости брачной», *gaudio nuptiali*¹⁶.

В прошлом белым было не только платье невесты, а сам этот цвет символизировал не одну ее девственность, между тем как цветовая оппозиция XIX века говорит о том, что жених, одетый в черное, вряд ли был девственником. Белый в одежде замужних женщин означал добродетель, верность, утонченность, но едва ли воспринимался как цвет радости.

Кроме того, белый, конечно, был и цветом траура, особенно для детей и молодых дам. Э. Гаскелл в романе «Север и Юг» оставила изящную, хотя и осторожную зарисовку белого траурного одеяния: «носящая траур по одному из дядюшек Эдит Леннокс танцует «в белом креповом трауре; волной ниспадают ее длинные золотые волосы, она — сама нежность и сияние»¹⁷. Белый (как и черный) — это также цвет смерти, духов, всего потустороннего. Многообразные обертоны белого обыгрывает Уилки Коллинз в сцене на Хемпстедской дороге при сиянии луны:

...вся кровь моя оледенела от легкого прикосновения чьей-то руки к моему плечу. <...>

Передо мной, как если бы она выросла из-под земли или спустилась с неба, стояла одинокая фигура женщины, с головы до ног одетая в белое. На ее лице, обращенном ко мне, застыл немой вопрос — рукой она указывала на темную тучу, нависшую над Лондоном.

На миг эта женщина оказывается одновременно привидением, ангелом, богиней Луны, трупом, новобрачной, плакальщицей, девственницей. Она мертвенно бледна, как и ее одежды. Чуть позже мы узнаем, что ее белый наряд прост и даже убог: «Платье ее, шаль и капор были из белой, но, по-видимому,

недорогой материи». В конце главы в этой белизне проступает и более тревожная необычность: «Она убежала из сумасшедшего дома. Не забудьте: женщина в белом»¹⁸.

Белый цвет для нее, как мы узнаем, выбрала много лет назад дама-благотворительница, миссис Фэрли, которая сказала своей подопечной, что «маленьким девочкам с хорошим цветом лица очень идет белое». Женщина в белом (теперь автор сообщает ее имя: Анна Катерик) продолжает носить белое по «старой памяти, в знак признательности, доходящей до смешного»: ее белое — следствие благоговения перед добрым деянием. Такое объяснение, в чем-то, вероятно, диссонируя с аурой, созданной Коллинзом вокруг героини, в то же время добавляет новую странность, вводя вторую «женщину в белом», Лору Фэрли. Она тоже носит белое потому, что оно ей к лицу — а к лицу оно ей потому, что она, в силу одной из загадок романа, является физическим двойником Анны Катерик. И ее, в платье из белого муслина, герой непременно встречает ночью «на террасе; в сиянии полной луны она медленно меряет ее шагами из конца в конец». Белый цвет в одежде Лоры Фэрли обладает рядом качеств черного в одежде мужчин. На ее примере мы видим, что белый (еще один цвет траура) может быть одновременно официальным и нейтрализующим себя, а также, до известной степени, внеклассовым и отрицающим власть денег:

...мисс Фэрли была в очень скромном платье из белого муслина. Оно было снежно-белым и очень шло к ней, но это простенькое платье могла бы носить и жена или дочь бедного человека. Ее гувернантка была одета гораздо богаче, чем она сама.

В дальнейшем рассказчик узнает, что Лора одевается таким образом, ибо ей противен даже «малейший намек на то, что она богата». Она хороша собой и чиста; ее белая одежда, как и у ее сводной сестры Анны Катерик, есть отражение невинности и доброты; так сказать, технически именно она — героиня романа, и на ней в конце концов женится «технический» герой Уолтер Хартрайт (от этой роли героя ему не уклониться уже потому, что он носит такую фамилию¹⁹). И все-таки, даже воплощая белоснежные ценности мира автора, Лора кажется скорее бледной и слабой и, если угодно, персонифицирует женственность как отсутствие качеств. На протяжении всего романа ей противостоит женщина иного типа, Коллинзу гораздо более дорогого (хотя он и вынужден называть ее «некрасивой»), — Мэриан Голкомб, женщина с характером, отнюдь не бесцветная и носящая цветную одежду. Она обладает сильным и смелым умом, действует отважно, и в ее облике есть некоторая «мужественность», от «большого, энергичного, почти мужского рта» до «темного пушка над верхней губой». Цветовой код выводит ее из центра романа, но она тем не менее оказывается



Ил. 66. Джеймс Тиссо. Слишком рано. 1873. Холст, масло. Лондон, Guidhall Art Gallery

его настоящей героиней. У нее не только «густые черные, как смоль, волосы», подчеркнута также ее смуглость. Маскулинность героини может быть прочитана как склонность ко злу, причем оба качества отрицают ее женственность, в то же время придавая ей силу. Поэтому именно она, а не женщина в белом, становится достойным противником графу Фоско, элегантному злодею наполеоновского толка. Мэриан — женщина не в белом, но именно она остается в памяти после прочтения романа²⁰.

Не следует, впрочем, утрировать холодность белого цвета: XIX век — отнюдь не столетие вечной мерзлоты. В бальном зале цветовой контраст полов достигал максимума, однако едва ли от него веяло холодом, ведь партнеры, которых влекло друг к другу, так или иначе сближались, соприкасались. Цветовая схема противопоставляла женщин мужчинам, но танцы как таковые (вальсы, а не кадрили) позволяли им образовывать пары. В бальных сценах нетрудно обнаружить спокойную взаимодополняемость: так, на картине Джеймса Тиссо «Слишком рано» мужчина и дама прислонились к разным сторонам дверного проема, при этом носки ее туфель упираются в носки его башмаков, а торсы обоих слегка наклонены вперед, хотя ее рука в белой перчатке прикрывает веером грудь и губы, как бы охраняя их (ил. 66). Он в черном, с белыми манжетами, воротничком и галстуком; она в белом, с черными лентами на



Ил. 67. Эдуард Мане. Балкон. 1868–1869.
Холст, масло. Париж, Музей Орсе

запястьях и шее. Оба одеты как полагается для бала, но в то же время не напряжены. Они явно знакомы друг с другом и с едва заметной истомой дожидаются прибытия остальных гостей и начала танцев. Дамы в центре зала в основном стоят без партнеров, и не все темные ленты здесь черные, но как только к ним подойдут мужчины, тона уравновесят друг друга. Центральная фигура одета в розовое: ее платье как бы краснеет за свою обладательницу, сделавшую *faux pas* и приехавшую «слишком рано». Тревожную ноту, вероятно, вносят растерянно ниспадающие на спину ленты, которыми заканчиваются дамские воротнички, — они словно готовы затрепетать под еще невидимыми сильными руками партнера.

Белый цвет не всегда холоден, но прохладу несет с собой часто. На полотне Эдуарда Мане «Балкон» (ил. 67) героини одеты так, словно разница полов сведена к предельному цветовому контрасту: женщины с ног до головы в белом, мужчина в черном сюртуке, темно-серых панталонах, темно-синем галстуке. Этот контраст сообщает им некую взаимодополняемость, впрочем, кажущуюся чисто формальной и слегка загадочной. Не так-то просто определить, в каких отношениях они находятся между собой. Моделями для картины послужили друзья Мане — художники Берта Моризо, Антуан Гийме и скрипачка Фанни Клаус (справа), они образуют группу только за счет упомянутого контраста,

поскольку смотрят в разные стороны и находятся в мире своих мыслей. Сильнее всего зрителя притягивает лицо Берты Морицо (она сидит): у нее сосредоточенный, пронизывающий взгляд, свидетельствующий о ее одиночестве и самодостаточности. Мужчина, несмотря на свой хозяйский, уверенный вид, тоже словно бы сам по себе.

Белый цвет в одежде женщин мог означать добродетель, однако не на ней лежит смысловой акцент в костюмах тех, кого изобразил Мане, — скорее можно сказать, что они одеты нарядно. Это одежда не повседневная, но особая, выставляемая напоказ, и указывает она на обладание определенным статусом. Стоя вдали от картины и пытаясь прочесть ее в самом общем смысле, легко предположить, что как раз яркость женщин и «работает» вовне, на зрителя, чем лишь подчеркнута значимость того, что демонстрирует собой мужчина: женщины легко и ярко обрамляют преуспевающего главу дома, стоящего *хот* и на втором плане, зато в полный рост. Бесспорно (особенно если мы вернемся в Англию), что даже самый фанатично трудолюбивый буржуа отдавал себе отчет в необходимости внешних жестов, которые свидетельствовали бы о его достижениях и о том, что он находится на высоте своего предназначения, поэтому его женщине или женщинам и поручалась самая яркая и богатая в цветовом отношении партия в этом спектакле. В итоге возникала своеобразная «льдистая» форма такой демонстрации, зафиксированная женской одеждой XIX века: она яркая и, в принципе, не только цветная, но подчас и интенсивно цветная; кроме того, она может имитировать сексуальную зрелищность и теплоту чувств (постольку, поскольку эти категории сами по себе многое выражают), но никогда не обладает ими на самом деле²¹.

Вероятно, лучшее описание подобного безрадостного, обязательного потребления предметов роскоши мы находим в романе «Крошка Доррит» (речь идет о нуворише, финансисте мистере Мердле):

Лет пятнадцать тому назад этот великий и удачливый деятель предоставил алое с золотом гнездышко в распоряжение того самого бюста, внушительные размеры которого позволяли вместить столько бездушия. Это не была грудь, на которую муж мог бы склонить свою усталую голову, но это была великолепная витрина для бриллиантов. Мистеру Мердлу требовалось что-нибудь, что могло служить витриной для бриллиантов, вот он и приобрел этот бюст. Сторр и Мортимер при выборе жены, вероятно, руководствовались бы теми же соображениями.

Как и все его коммерческие операции, покупка вполне оправдала себя. Бриллианты получили фон, на котором они чрезвычайно выигрывали. Бюст с выставленными на нем бриллиантами явился в Общество и вызвал всеобщий восторг. А раз Общество одобрило, мистер Мердл был удовлет-

ворен. Бескорыстнее его не было человека на свете; он делал все только для Общества, сам же от всех своих трудов и доходов получал очень мало²².

Эта подчеркнуто холодная витрина — собственность мистера Мердла, ее купившего. Картины XIX века не оставляют сомнений в том, что женщины в белом принадлежат мужчинам в черном. Возможно, перед нами нечто вроде принадлежности души телу, по крайней мере на такую мысль наводит цветовой контраст: женщины обычно залиты чистым светом, мужчины остаются в тени власти и собственности. Черный очень часто функционирует как цвет власти, белый же — лишь изредка, с одним существенным исключением: губернаторы английских тропических колоний носили (а в Гонконге и на Бермудских островах носят до сих пор) белый костюм. Женская сила белого цвета скорее сродни власти матери над детьми (белый — цвет материнского молока и девственно чистого снега). Но и белый, и черный — это цвета отрицания, и отрицают они цвет как таковой.

Опасной власти, подчас свойственной цвету, посвящена (перенесемся через Атлантический океан в еще одну великую пуританскую державу) «средневековая» новелла Натаниэля Готорна «Дочь Рапачини». Растения, которые выращивает в Падуе в своем саду, обнесенном высокой оградой, доктор Рапачини, переливаются всеми цветами радуги; они чувственно и почти сексуально роскошны, но при этом ядовиты. У доктора есть дочь, которую он держит взаперти и заставляет ухаживать за садом. Она, подобно цветам, пленяет живой и полновесной красотой и самый великолепный, насыщенно лиловый среди них называет сестрой. Этот цветок — самый ядовитый из всех растущих в саду, и от контакта с ним девушка тоже становится ядовитой. (В каком-то смысле новелла Готорна — прозаическая параллель к поэме Уильяма Блейка «Больная роза», притче о тайной отраве.) Однако самым убийственным ядом дышат не цветы и не девушка. «Прощай, Джованни! — говорит Беатриче Рапачини юному герою в конце рассказа. — О, не было ли с самого начала в твоей природе больше яда, чем в моей?»²³ Отравлен ум героя, везде ищущий смысла и справедливости. Перед нами что-то вроде ночного кошмара: ядовитый сад, ядовитая дева — это и есть зрение в пуританском понимании, исполненное одновременно содрогания и муки, вызванных чувственностью, благоухающей соблазнительной телесностью. А уж если пуританин так смотрит на сад — метафору женщины, то мужем он будет суровым и жестоким и, загоня жен и дочерей в тиски белого цвета, будет с чувством глубокой правоты носить черное.

По-видимому, в протестантских странах строгость аскетических установок особенно тесно связана с непреложным распределением цветов: женщинам — белое, мужчинам — черное. Это четко прослеживается в английской словесности XIX столетия, где нет ни Анны Карениной, ни Эммы Бовари, зато есть

пуританская святая Тереза — Доротея Брук, и Гвендолен Харлет, и Сью Брайдхед, и Эстелла из «Больших надежд». У Диккенса мы находим две значительные символические фигуры, явно дополняющие друг друга: одетая в черное миссис Кленнэм и мисс Хэвишем в бесцветно-белом наряде. Обе женщины парализованы и десятилетиями не выходят из своих комнат; одна застыла в нравственном ригоризме, другая, костенея от внутреннего холода и злобы, ждет и ждет никак не являющегося суженого. Обе они сидят в темноте, одна в черном, другая в белом — но здесь белый, цвет любви и смерти, наводит ужас. Эти героини не могут не убеждать в том, что в роскошном, но предельно мрачном викторианском особняке, именуемом Сатис-Хаус (под пером Диккенса он выглядит как обитель лице власти и отчаяния, как тюрьма и могила одновременно), женская природа подвергалась давлению ничуть не менее болезненному, чем мужская.

Сейчас никого не удивит тезисом о том, что в викторианский период сексуальность была вовсе не до такой степени задавлена пуританским духом, как некогда было принято думать. По замечанию Валери Стил, сегодня историки полагают, что «мы сильно преувеличивали сухость и стыдливость женщин (и мужчин) викторианской эпохи, пренебрегая их сексуальными переживаниями и практиками». Собственные разыскания позволили исследовательнице сделать вывод, что «несмотря на длинные юбки, высокие воротники и корсеты, эти женщины не отличались ни натужной целомудренностью, ни склонностью к мазохизму»²⁴. Стремление к белизне было глубинным и касалось отнюдь не только одежды — и это становится очевидно, как только мы шагнем от прозы Диккенса с ее сильной стилизованностью к менее плоскостному и более объективному изображению жизни женщины в романах Джордж Элиот. Пристального внимания здесь заслуживает Доротея Брук из «Мидлмарч». Она, вне всякого сомнения, представляет собой попытку (Диккенс к такой попытке едва приблизился) показать, что достойно восхищения в аскетически и пуритански сильном характере энергичной, красивой, мужественной и умной англичанки. Автор особо подчеркивает в Доротее «наследственную пуританскую энергию», «пылавшую во всех [ее] недостатках и достоинствах». Она хороша собой, отличается отменным здоровьем и неистовым темпераментом, поэтому вполне естественно, что ее притягивают богатые, насыщенные цвета, хотя в любой чувственной красоте она быстро отыскивает спиритуальные оттенки. Так, рассматривая вместе с сестрой украшения матери, она восклицает:

Как красивы эти камни! <...> Странно, что цвета способны проникать в самую душу подобно ароматам. Наверное, потому-то в Откровении Иоанна Богослова драгоценные камни служат символами духовных сокровищ. Они похожи на осколки неба. По-моему, этот изумруд прекраснее всего остального²⁵.

Она любит цвет, но сама его практически лишена (в романе много говорится о белизне ее кожи) и не носит цветной одежды. У нее есть черное платье, в котором, по мысли ее сестры, она будет очень хороша, если наденет украшения. Но главный ее цвет — серый.

Рассуждая о белом и черном, я еще не упомянул об их компромиссе — сером, еще одном «нецветном» цвете, ценившемся в викторианскую эпоху. Это цвет добродетели, в христианском обиходе ассоциировавшийся с супружеской верностью голубя и голубки. В мужской одежде серыми были в первую очередь брюки, сочетавшиеся с черным сюртуком. В дамском же гардеробе серое платье было, вне всякого сомнения, одной из главных драгоценностей. Это единственное не черное платье Джен Эйр: она специально отмечает, что лучшее ее платье — черное шелковое, «если не считать светло-серого, которое, по моим лондонским понятиям о туалетах, я считала слишком нарядным и годным лишь для высокотожественных случаев»²⁶. В замечательном эпизоде, где в любовно выписанной обстановке выразительно сопоставлены две великие эпохи женственности, а также обрисованы викторианцы, ими возвращенные, Доротея, на которую смотрят два молодых любителя искусства, одета необыкновенно утонченно и в то же время просто:

...они оба быстро прошли... в зал, где отдыхающая Ариадна, которую тогда называли Клеопатрой, покоится на пьедестале во всей мраморной пышности своей красоты, и складки одеяния облегают ее, легкие и нежные, точно цветочные лепестки. Друзья как раз успели увидеть возле этой полулежащей фигуры еще одну — фигуру цветущей молодой женщины, чьи формы, столь же прекрасные, как у мраморной Ариадны, скрывало аскетически серое одеяние. Длинная накидка, завязанная у шеи, была отброшена за локти, и красивая рука без перчатки подпирала щеку, немного сдвинув назад белый касторовый капор, который обрамлял ее лицо и просто уложенные темно-каштановые волосы, точно нимб. <...>

— Ну, что ты скажешь об этом удивительном контрасте? — спросил немец, посмотрел на приятеля, словно приглашая его восхититься, и продолжал свои излияния, не дожидаясь ответа. — Тут лежит античная красота, даже в смерти не сходная с трупом, но лишь замкнувшаяся в полном удовлетворении своим чувственным совершенством. А рядом стоит красота, исполненная жизни, таящая в груди память о долгих веках христианства²⁷.

Джордж Элиот очень подробно *рассматривает* своих героинь. Говоря о Доротее, она щедро использует цвет — точнее, обесцвеченные, размытые цвета, а также разнообразные оттенки и стороны белого цвета. По-видимому, одна

из самых сильных в данном отношении сцен — эпизод, когда Доротея, только что вступившая в дом своего мужа, глядит в окно на заснеженный пейзаж, точно знатная пленница. Этот пассаж давно принято считать символическим воплощением героини и ее мира.

Когда они подъехали к крыльцу, шел легкий снег, и утром Доротея, пройдя из своей туалетной в зелено-голубой, уже известный нам будуар, взглянула в окно и увидела длинную аллею лип — их стволы на фоне белой земли казались совсем черными, а опущенные снегом ветви тянулись к свинцовому безжизненному небу. Дальняя равнина съежилась в белое однообразие под серым однообразием низко нависших неподвижных туч. Даже мебель в комнате как будто съежилась с тех пор, как она видела ее в последний раз: олень на гобелене казался призраком в призрачном зелено-голубом мире, а томики изящной словесности в книжном шкафу — имитациями, которые невозможно снять с полки. Сухие дубовые поленья, ярко пылавшие в камине, выглядели неуместным вторжением жизни и тепла — как и сама Доротея, которая вошла, держа в руках красные сафьяновые футляры с камнями для Селии.

После утреннего умывания она вся словно сияла, как может сиять только юность. В уложенных узлом волосах и карих глазах прятался блеск, точно в глубине драгоценных камней, губы таили алый жар жизни, теплая белизна горла выделялась на иной белизне меха, который льнул к ее шее и опушал серо-голубую пелерину с нежностью, заимствованной у нее же, и эта одушевленная чистота соперничала в прелести с кристальной чистотой снега снаружи. Доротея положила футляры на столик у окна, но бессознательно продолжала их касаться, поглощенная созерцанием застывшей белизны, которая составляла весь ее видимый мир²⁸.

Перед нами изоляция как социальная, так и эмоциональная: «снег и низкий полог бурого тумана» Джордж Элиот приравнивает к «удушающей тесноте мира благородной женщины». Заточенная в холодные белые и голубые тона, сама Доротея, невзирая на свою белизну, ассоциируется с огнем, теплом, красным цветом — но даже в новом браке кажется «бледной мадонной, закутанной в снега» (это выражение Блейка здесь применимо во всей полноте своих многочисленных смыслов). Повествование не оставляет сомнений в том, что аскетизм вредит Доротее, пусть даже Элиот не решается осуждать свою героиню прямо. Так, очевидно, что она живет в мире своих фантазий, причем уходит туда практически целиком, если умудряется не замечать, насколько отвратителен (что всячески подчеркивает автор) ее первый муж. Даже во второй части романа, встретив мужчину, больше ей подходящего, Доротея скорее предпочитает

жить вдали от него и мечтать о нем, чем находиться рядом с ним в действительности. Единственный уровень, на котором она может достичь с ним подлинной близости, — это уровень детства: он и сам в каком-то смысле мужчина-дитя, и ей хочется стать ему не столько матерью, сколько сестрой («они застыли, глядя на грозу и держась за руки, словно двое детишек»²⁹).

В сознании читателя Доротея запечатлевается прежде всего (возможно, из-за печали, сопутствовавшей ее первому замужеству) как лучезарная фигура в сером и разных оттенках белого, узами брака духовно и буквально связанная с английским пуританизмом, воплощенным для нее и для автора в одной из культовых фигур беллетристики — богослове Эдварде Кейсобоне, мужчине в черном («черная фигура с руками, заложенными за спину, и с опущенной головой продолжала мерить шагами аллею под темными тисами, которые в безмолвии словно разделяли все печали»³⁰). Следует отметить, что Кейсобон — символ аристократического, англиканского, академического пуританизма, в то время как еще один «черный мужчина» этого романа, банкир Николас Булстрод, воплощает собой пуританизм среднего класса, неприятный и деловой. В масштабах всей прозы Джордж Элиот выстроилась целая шеренга запоминающихся мужчин в черном; среди них Мэтью Джермин («Феликс Холт») и Савонарола («Ромола»).

Центр ее творчества, однако, — жизни непорочных пуританских героинь как земные странствия. Этот тип представлен, во-первых, Диной Моррис, красавицей проповедницей методистской общины из романа «Адам Бид» (это женщина в черном), но наиболее полное выражение он нашел в Доротее, белой женщине в сером, современной святой Терезе. Героиня-пуританка контрастно сопоставлена с пустоватой, хорошенькой светской женщиной (Дина — Гетти Соррел, Доротея — Розамунда Винси); два эти типа совмещены, что более интересно, в Гвендолен Харлет («Даниэль Деронда»). Гвендолен по сути своей не пуританка, особенно у нее хромает филантропическая деятельность. Она хороша собой, жизнерадостна, смела и любит свет, но при этом непорочна, а ее красота обладает некоторой «колкостью». Подобно Доротее, она не выносит мужчин теплых и живых и рада выйти замуж за ледышку, особенно если брак с такой женщиной означает приобретение высокого социального статуса. Еще в большей степени, чем Доротея, она кажется снежной королевой, белой и прохладной на ощупь: она убеждена, что не может любить, и не хочет любить. Впервые она появляется в романе в голубовато-зеленом наряде, поражая наблюдателей своим обликом серебристой, струящейся нереиды, создания из глубины холодных вод. Доротеею тоже воспринимают как подводное существо (ср. процитированный выше фрагмент, где вокруг нее — зеленовато-голубоватый, голубовато-серый мир). Гвендолен более дерзка и оживлена, чем Доротея, но ее цвета холоднее. В сцене бала, данного после турнира по стрельбе из лука, определяющая ее черта — «простота белого кашемирового платья, отделанного бледно-зеленым». Как уже



Ил. 68. Жан-Луи Форен. За кулисами.
Ок. 1860. Холст, масло. Вашингтон, Национальная галерея искусства

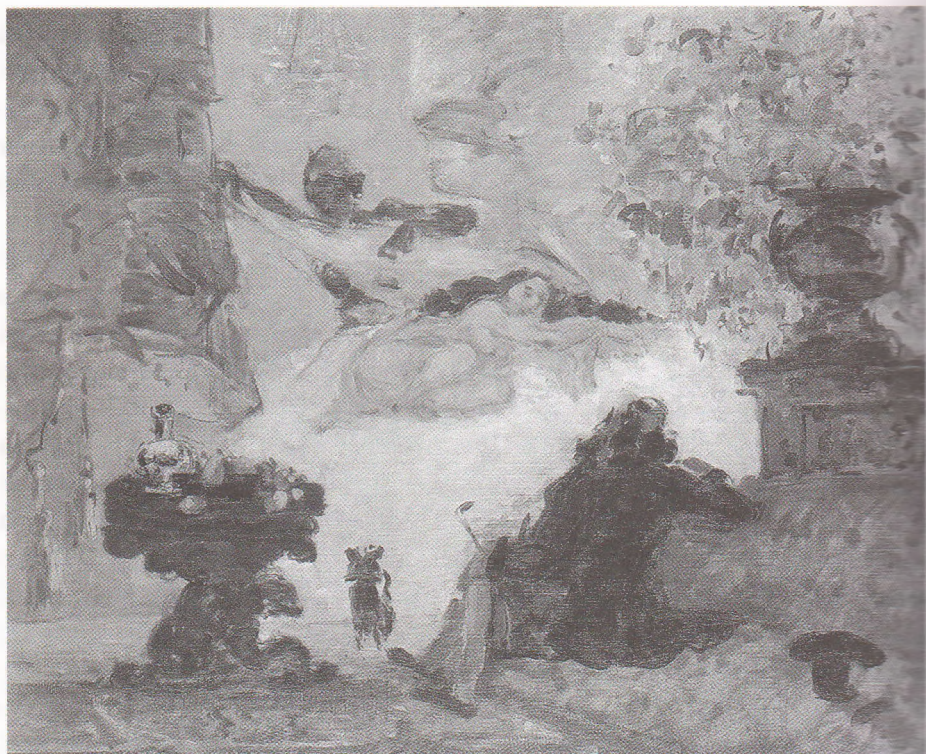
отмечалось, чтобы ответить отказом на предложение Грандкорта, она собирается надеть черное шелковое платье; она часто носит костюм для верховой езды, темного или черного цвета; после смерти мужа, в которой она чувствует себя виновной, она принимает Деронду, закутавшись в длинную белую шаль. При последнем свидании с ним «на ее лице и шее медленно умер румянец, и она стала бледна, как прежде, — той почти блеклой бледностью, которая сменяет собой болезненный прилив крови к коже». Автор оставляет свою бледную героиню в нарядах холодных цветов одинокой и страдающей; ее история, заданная увлеченным ею холодным сердцем, может быть только трагедией, и эта мысль проведена через весь роман³¹.

Во французской художественной литературе такую героиню отыскать сложнее. В католичестве гендерная оппозиция «белое — черное», кажется, имеет менее пуританскую окраску. Поэтому наряду с тем, что во французской живописи, например импрессионистской, все женщины — в садах, на пикниках, в танце — одеты в непорочно белые наряды, слегка оживленные

розовым или бирюзовым, существует и другое сочетание, которое я попытаюсь выявить в особом жанровом ответвлении французского искусства — картинах, на которых рядом с танцовщицей в белой пачке обязательно находится мужчина в черном вечернем костюме. Наиболее известны работы Дега, бесконечно возвращавшегося к этой теме, но представлена она и в произведениях других художников.

Полотно Жан-Луи Форена «За кулисами» (ил. 68) разделено на две почти равные части, так что мы видим и сцену. Перед нами край занавеса и белая танцовщица в еще более белом костюме, терпеливо ожидающая своего выхода. Она пухленькая, но у нее грациозная длинная шея; на лице отражается чуть глуповатое, покорное сознание присутствия у нее за спиной мужчины — гражданина кулис или их повелителя. Пространство за кулисами густо черного цвета, мужчина одет в черное, так что разобрать, где кончается он и начинается темнота, невозможно. Его лицо и воротничок поданы ярко — так ярко, что возникает некоторая композиционная странность: его голова и манишка словно парят на той же линии, что и лицо балерины, хотя он явно стоит за ней и, казалось бы, должен больше находиться в тени. Это господин средних лет, уверенный в себе; знаток-обладатель своего желания и ее тела, он стоит с поднятой головой, держа руки в карманах. Его нагло-спокойная фигура слегка отклонена назад; балерина чуть подалась вперед, готовая двигаться, танцевать, завоевывать одобрение, в первую очередь того, кто находится за ней, но, вероятно, и всей мужской публики. Его нарядный черный костюм — униформа власти и принадлежности к социальной элите, элите денег; ее белый наряд тоже есть некоторый знак отличия. Ведь и для облаченных в черное людей света также существует элита — эротическая, которую образуют как раз знаменитые танцовщицы, балерины, актрисы. Это иная, часто сверкающая в свете рампы элита, от которой мужчины в черном в конце концов возвращаются к моральной элите порядочных женщин, ждущих их дома в белых платьях — символе замужества.

Сюжет «светский человек со своей любовницей» отнюдь не всегда трактовали в серьезном ключе. В «Современной Олимпии» Сезанна с головы этого персонажа слетела шляпа, а сам он, процветающий, сытно пообедавший, благоговейно трепещет перед видением той, которую вожделеет. Она же словно парит высоко над ним на светящемся кучевом облаке из простыней, в то время как чернокожая служанка великолепным взмахом приподнимает над ней белое покрывало, обнажая ее пышные розовые прелести; красавица сонно свернулась на ложе, приподняв голову, чтобы поощрить своего обожателя. Картина, однако, нетипична как в творчестве Сезанна, так и в ряду полотен, запечатлевших светских людей: обычно их добродушие предстает в не слишком доброжелательном освещении, особенно когда они изображены не в опере и не в наемной



Ил. 69. Поль Сезанн. Современная Олимпия. 1872–1873. Париж, Музей Орсе

квартире, а в ночном клубе образца XIX века, где женщина, к которой испытывают вождление, — это, как правило, одетая в белое проститутка.

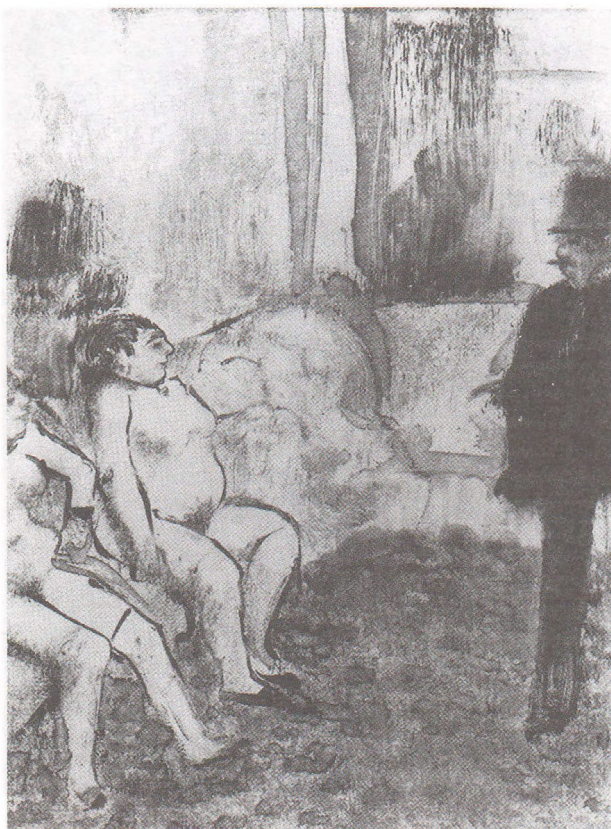
В работе Тулуз-Лотрека «Англичанин в Мулен Руж (Уильям Том Уорренер)» женщина, которой увлечен мистер Уорренер, белокожа и одета в столь же белое платье (но при этом на шее у нее черная бархотка, на руках черные повязки, до локтя доходят облегающие черные перчатки). Они не смотрят друг на друга — он жаждет ее тела, пожирает его взглядом и в полуопьянении тянется к ней, а она, чуть отклонившись назад, держится очень прямо, и черные точки ее глаз выражают то ли тревогу, то ли одобрение. В контуре носа мистера Уорренера есть что-то собачье, в лице женщины, в ее смотрящих в упор блестящих, черных и чуть косящих глазах — что-то жуткое. Проститутки у Тулуз-Лотрека иногда внушают страх — они опасны, хотя и вызывают желание, но такой же страх внушают и одетые по-вечернему мужчины у него и у других художников: в своих напоминающих униформу черных одеждах они кажутся не столько людьми, сколько автоматами мужской похоти. Есть нечто злое в мужчине, который, стремясь заниматься любовью, одевается не так, чтобы подчеркнуть собственную индивидуальность, а так, чтобы раствориться в безличном, формализованном антикостюме, официальность которого обусловлена давними ассо-



Ил. 70. Анри де Тулуз-Лотрек. Англичанин в Мулен Руж (Уильям Том Уорренер). 1892. Картон, масло, гуашь. Нью-Йорк, Музей Метрополитен

циациями с серьезностью и самоотречением. Мужчины на этих полотнах иногда вполне солидны; словно черные и мрачные тотемные столбы, они неподвижны среди подвижных женщин. Они как будто бы полны желания, но вряд ли в той же степени полны жизни и совершенно непохожи на молодых влюбленных предшествующих эпох, чья черная одежда — знак горькой, приносящей боль любви. Здесь же черное — эмблема элитарности и денег.

И Тулуз-Лотрек, и другие французские художники, касавшиеся этого сюжета, с эротизмом сопрягали ощущение убожества, грязи, запечатлевая оборотную сторону медали — куплю-продажу тел. На рисунке Дега «Клиент» одетый в черное мужчина выбирает женщину, не снимая черной шляпы, — женщины же белы, как бумага (они и нарисованы, собственно, отсутствием туши), но не потому, что на них белые платья, а потому, что они нагие. В других рисунках Дега изображает танцовщиц, сгущая тень вокруг контуров их тел до тех пор, пока они не станут белыми островками на бумаге, и тем снова напоминая, что белизна пачки (юбки, платья) балерины — это прежде всего белизна ее тела. Порой чувственность белизны дает себя знать и в респектабельной белой одежде порядочных женщин и девушек, о чем свидетельствуют жемчужно-белые тона ряда работ Ренуара. Подтверждение этому находим в романе Л. фон Захер-Мазоха



Ил. 71. Эдгар Дега. Клиент.
1876–1885. Бумага, тушь. Париж,
Музей Пикассо

«Венера в мехах»: возлюбленная героя Ванда остается Венерой и «в белом муслиновом платье», и без него; соболий мех, обвивает ли он ее нагое тело или одетое в белое платье, равно эротически насыщен для героя. «Венера в мехах» демонстрирует читателю итог скрытой работы темных цветов в рамках личности: черная-на-белом аскетическая резкость стала частью природы (мех, а не ткань), слилась со смертью (мех мертвого животного) и эротизировалась (через желание быть наказанным белой женщиной, как нагой, так и одетой в черное²⁷).

В ночной жизни XIX века (в борделях Лондона едва ли в меньшей степени, чем в парижских) оппозиция мужского черного и женского белого предстает как еще один разделяющий момент: взаимная удаленность, подтвержденная покупкой интимности. Иными словами, несмотря на разнообразную взаимодополняемость мужчин и женщин, в целом черно-белый гендерный код столетия, по-видимому, отражает ожесточенное и надменное ощущение сексуальной разницы, сексуальной дистанции. При этом картин, где любовники изображены в черном и белом соответственно, немало. Такое распределение цветов встречается даже (хотя и редко) на полотнах, посвященных нежно любящим друг друга: скажем, у Ренуара («Танец в деревне»; ил. 72) мужчина



Ил. 72. Огюст Ренуар. Танец в деревне. 1883. Холст, масло. Париж, Музей Орсе

Ил. 73. Огюст Ренуар. Танец в городе. 1883. Холст, масло. Париж, Музей Орсе

одетый в темно-синий костюм, обнимает девушку довольно откровенно — но городской любовник в черном костюме и белых перчатках («Танец в городе»; ил. 73) прижимает к себе свою партнершу еще более сильно, пылко и нежно.

Глава семейства, ведущий свою дочь к первому причастию, — еще один возвышенный образ мужчины в черном. С присущим ему юмором этот сюжет затронул Тулуз-Лотрек (гравюра «День первого причаствия»; ил. 74). Многодетный отец в парадном черном костюме толкает колясочку, где сидит маленькая девочка в белом; за ним следует старшая дочь в столь сверкающе белом платье, что ее фигуру образует чисто белый островок листа. (Идущие за ней мать и третий ребенок — серые смутные очертания.) Отец и дочь у первого причаствия — один из первых сюжетов, к которым обратился молодой Пикассо.

С другой же стороны, убедиться в том, что дистанция между черным и белым, мужчиной и женщиной могла быть колоссальной, легко, обратившись к тому, с чего мы начали, — к французскому денди-литератору в черном. Если одетый в черное клиент публичного дома не имеет почти ничего общего с безутешным влюбленным ранних эпох, также одетым в черное, то чувственный и тонкий денди соединяет обе эти ипостаси. Именно так обстоит дело с Шарлем



Ил. 74. Анри де Тулуз-Лотрек.
 День первого причастия. Фрагмент.
 Гравюра полутоном из *Paris Illustré*,
 7 июля 1888

Бодлером и Жераром де Нервалем. Бодлер, писавший и о мужчинах в черном, и о денди, носил сшитый для него по специальному заказу сюртук из черного толстого сукна, подчеркнуто длинный и прямой, с узкими заостренными фалдами, узкие черные брюки, застегивавшиеся под дорогими кожаными башмаками, и блестящий шелковый цилиндр. Поэкспериментировав в молодости с красным галстуком и розовыми перчатками, он затем, так сказать, замуровал себя в черном: с описанными сюртуком, брюками и шляпой надевал черный галстук и черный кашемировый жилет, а дома, в квартире, оклеенной красно-черными полосатыми обоями, ходил в черной бархатной длинной блузе-тунике, перехваченной на талии золотым ремнем. Мода на черное была для него стильной формой траура; свой черный костюм он осмыслял и как гамлетовский. Повторное замужество матери дало ему еще один резон сближать себя с принцем датским, и он развесил по стенам квартиры серию иллюстраций Делакруа к трагедии Шекспира и его же полотно, изображающее скорбь. Бодлер, подобно Нервалю, предпочитал любить женщин издали и в г-же Сабатье воспевал «белого ангела» — так же, как Нерваль сплетал сияющие фантазии об актрисе Аврелии вокруг фигуры Женни Колон. Очень вероятно, что Нерваль и не стремился к более тесному контакту; Бодлер же демонизировал тех женщин, которыми обладал.

Оба они — денди в черном и одновременно любовники в черном; их черные костюмы — одежда меланхоликов, плакальщиков, тех, кто так или

иначе находится в тени смерти. Черная одежда этих поэтов тесно связана с черными тонами в их стихах (часто встречающиеся *noir* (фр. черный) и его дериваты, рифмующиеся *ténèbres* (фр. тьма, потемки) и *funèbres* (фр. похоронный, траурный) у Бодлера), а также с характерными для Бодлера (чья любовница Жанна Дюваль, родившаяся от смешанного брака, была темнокожей) построениями вроде: «Колдунья с бедрами из черного дерева, дитя черной полуночи. <...> О безжалостный демон! Не обдавай меня таким пламенем... в аду твоей постели»³³. С небес «Сплина» на Бодлера лился «черный день», который был печальнее ночи. Нерваль видел, как над Парижем встает черное солнце, и ему казалось, что «наступает вечная ночь»: его Христос, глазами ищущий Божие око, находит только черную впадину, откуда густеющая ночь изливается на мир³⁴.

В их черном цвете подчеркнут драматический элемент, а кроме того, мрачность и угнетенность. Этот цвет говорит о душевной смерти, хотя может пробуждать и черный эротизм, из объятий которого оба поэта неотрывно глядят на белую, высокую, сияющую ангелоподобную женскую фигуру, при этом держась от нее на изрядном расстоянии. Каждый из них по-своему обрек свой гений на эротизированную неизбежность отсутствия; талант Бодлера, несомненно, глубже, но Нерваль как бы стоит в более густой тени:

Я — Сумрачный, я — Безутешный, я — Вдовец,
Я — Аквитанский Князь на башне разоренной,
Мертва моя Звезда, и меркнет мой венец
Лучами черными Печали озаренный.
Развей могильный мрак, верни мне, наконец,
Плеск италийских волн и Позилиппо склоны,
Цветы верни, расплавь тоски моей свинец,
Из виноградных лоз даруй мне кров зеленый.
Я Феб или Амур? Я Лузиньян? Бирон?
На лбу моем горит лобзанье Королевы,
Я видел грот Сирен, и слышал их напевы,
И дважды пересек победно Ахерон,
Когда, исторгнутые мной из струй Орфея,
Лились то вздохи Дев, то стоны скорбной Феи³⁵.

Нерваль был влюблен, когда любил создание своего воображения — Аврелию, и влюбился еще мучительнее после кончины Женни Колон. Влюбленность в ее уход позволяла ему любить отсутствие, отрицание, смерть. И все же Нерваль — единственный мужчина в черном, который вывел на прогулку в Пале-Рояль омара на поводке, и покончил с собой, облачившись в вечерний костюм.



Ил. 75. Джон Сингер Сарджент. Портрет мадам Х.
1881. Нью-Йорк, Музей Метрополитен

Черный в наши дни

На протяжении большей части XIX века в женской одежде использовались преимущественно светлые, бледные или обесцвеченные ткани, но к концу века ситуация в корне переменялась — черный цвет энергично и даже агрессивно стал доминировать в женском, а не мужском гардеробе. Эта новая роль цвета прослеживается в знаменитых портретах Джона С. Сарджента, где светские красавицы одеты в черные декольтированные платья. Черный цвет наряда госпожи Готро, изображенной на «Портрете мадам X» (ил. 75), не является ни скорбным, ни траурным, ни пуританским; он не свидетельствует ни о высокой нравственности, ни о скромности, ни о самоуничижении (осанка модели совершенно иная). Скорее, это веский, уверенный, властный черный цвет. В нем есть осознание личного обаяния и социального статуса, а кроме того, явный оттенок дерзости, которая играет с потенциалом сексуальности, противопоставленным серьезности. Это черный цвет женщин, вышедших, так сказать, из тени белизны.

Смещение центра тяжести заметно и в двойном портрете кисти того же художника — «Мистер и миссис Айзек Ньютон Фелпс Стокс» (ил. 76). Они совсем не похожи на викторианских супругов, хотя, вообще говоря, являются именно ими. Муж выглядит запуганным и словно бы отступает на второй план, тогда как жена энергична и уверена в себе. Это видно по ее осанке и выражению лица, а также по броскому черному жакету, чья функция на этой картине — акцентировать силу. Черный цвет продолжали использовать в женской одежде на протяжении всего XX века, порой как знак скромности, сдержанности, приличия, но значительно чаще — как сочетание силы и изящества. Речь идет и о строгой черной одежде, уместной у представителей богословия, права, медицины или лиц, работающих на руководящих должностях, и о высокой моде, где черный цвет сохраняет свою значимость и вновь и вновь притягивает к себе внимание, какой бы легкой ни была ткань. Конечно же, и в прошлом женщины часто носили черное, но чаще всего это были монахини и вдовы, то есть женщины безмужние и по большей части весьма ограниченные в средствах. Новое же использование черного цвета основывается не на нехватке чего-либо, но, напротив, на уверенности женщины в своих силах (раньше этот смысл ассоциировался преимущественно с мужской одеждой). И, разумеется,

то, что черный цвет перестал быть прерогативой мужчин, напрямую связано с тем, что они уже не обладали врожденным преимуществом перед женщинами, которое в прежние времена само собой разумелось.

В конце XIX века черный в одежде как мужчин, так и женщин отчетливо соотносился с изяществом и роскошью. Поэтому трудно разделить мнение Энн Холандер, которая полагает, что черный поначалу воспринимается как щегольство, а затем тускнеет¹. Наоборот, этот период можно рассматривать как воплощение последнего этапа логики Макса Вебера, который был многим обязан гипотезе Джона Уизли о том, что, хотя христианское усердие и должно со временем привести к преуспеянию, но продолжительное богатство подрывает основы благочестия, способствовавшего его росту. Вебер сделал отсюда следующий вывод: раз трудовая этика приводит к богатству, значит, духовность, связанная с этой этикой, должна увянуть, а со временем та же участь постигнет и саму этику. На исходе XIX столетия казалось, что «викторианские» основы пуританской трезвости, серьезности, добродетельной суровости уже увяли, уступив место толстошему сластолюбцу в богатом вечернем костюме (типаж, знакомый нам по живописи конца XIX века). Разумеется, это не означает, что аскетические привычки утратили свою власть, особенно в слоях «респектабельного» среднего класса. Но создается впечатление, что мужчины тех лет носили черное уже по инерции, как пережиток прошлого, когда черный цвет распространялся повсеместно, подобно растущему вширь черному дереву.

В конце века, как и прежде, денди все еще мог подчеркнуть свою внешность необычным использованием черного. Впрочем, надо заметить, что продолжительное доминирование «серьезного» черного побуждало денди, особенно денди-эстетов, использовать броские цвета. Оскар Уайльд в 1891 году отправил в *The Daily Telegraph* письмо протеста против «одинаковых, как униформа, черных фраков, которые носят теперь» — черный казался ему «однообразным, скучным и унылым». В «Портрете Дориана Грея» (1890) лорд Генри Уоттон говорит: «Современные костюмы безобразны, они угнетают своей мрачностью. В нашей жизни не осталось ничего красочного, кроме порока». В молодости Уайльду нравились сиреневые и алые рубашки, а позже — темно-фиолетовые бриджи; он заказал себе красный костюм; они с женой, которая независимо от мужа интересовалась реформой одежды, появлялись на публике в хорошо сочетающихся ярко-зеленых костюмах. Но при этом как в молодости, так и в зрелом возрасте Уайльд был страстным поклонником черной вечерней мужской одежды. Как известно, для лекционного тура по Америке он заказал в Нью-Йорке костюм из черного бархата, состоявший из «простой черной двойки, плотно облегающей, без заметных пуговиц, в стиле Франциска I» с рукавами из «тисненого бархата, расшитого полевыми цветами... верхняя часть



Ил. 76. Джон Сингер Сарджент.
Мистер и миссис Айзек Ньютон Фелпс Стокс.
1897. Холст, масло. Нью-Йорк, Му-
зей Метрополитен

рукава должна быть с пышными буфами... бриджи должны доходить до колена и плотно прилегать к телу... чулки должны быть из черного шелка, а ботинки низкими и застегиваться на серебряную пряжку». Подобное описание едва ли навеивает мысль о трауре, хотя, возможно, для самого Уайльда в таком одеянии было нечто от отчаяния и выразительности похоронной одежды. Ведь если в его творческом наследии и отыщется что-то похожее (обычно он избегал упоминаний черного цвета), то разве что траурное ложе Екатерины Медичи в «Портрете Дориана Грея», обитое «черным бархатом, усеянным полумесяцами и солнцами. Полог был узорчатого шелка с венками и гирляндами...»²

Костюм Уайльда — поздний, барочный вариант черного дендистского стиля, который поначалу был столь же прост, сколь и темен. В целом можно сказать, что использование черного сходило на нет по мере того, как монолитная экономика незыблемых обязательств и тревог, характерная для XIX века и особенно его расцвета, распалась на множество разнообразных процессов — процессов преобразований, вызовов, узурпации, релаксации. Эти перемены нашли отражение в том, что цветовая гамма нового повседневного костюма

расширилась, а фасонам одежды для отдыха стали уделять больше внимания: фетровая шляпа и клубный пиджак в городе, охотничьи бриджи и войлочная шляпа на болотах. На смену XIX веку пришла эпоха короля Эдуарда. Трудно сказать, что удивительнее: скорость, с которой легкая фланель, колючий твид, клетчатый трикотаж затмили черное сукно, или упорство, с которым черный (по-прежнему воплощающий сакральность власти) продолжал царить в вечерней одежде (белый смокинг оказался совсем недолговечным), в официальном костюме, в свадебном наряде, в рабочей одежде, в облачении представителей богословия, права, медицины, конторских служащих и, наконец, политиков. Ведь в начале XX века черный костюм стал отличительной одеждой партии лейбористов — в противовес черным сюртукам, которые неизменно носили тори. Сюртук не обязательно было носить с черными брюками: чаще всего на брюках была тонкая черная полоска. Продуктом эволюции (а точнее, рудиментом) этой униформы стал дресс-код лондонского Сити: черный пиджак (уже не сюртук) и брюки в тонкую черно-белую полоску. Это была униформа бизнесменов и бюрократов (иначе говоря, правителей), и на ее фоне униформа других правителей, членов теневого лейбористского правительства, одетых в черное с головы до ног, придавала им серьезный вид бунтовщиков в рамках существующего строя.

Иными словами, черный уцелел как формальность, что придавало известную пикантность уютному, легко сочетающемуся с другими вещами смокингу «шутливого» черного цвета, уместного в баре. Его надевали с широкими брюками, чтобы удобнее было танцевать чарльстон. Даже Франц Кафка размышлял:

Я бы очень охотно — почему нет? — совершил прогулку в компании таких Никто-Никто. Разумеется, в горы, куда же еще? Сколько их, и все они прижимаются друг к другу, сколько рук, и все они переплелись, сплелись вместе, сколько ног, и все они топчутся вплотную одна к другой. Само собой, все во фраках.

Эта отчасти сюрреалистическая фантазия пускается в еще более буйный пляс, стоит осознать, что эти сплетенные друг с другом танцующие «Никто» напоминают буквы готической рукописи Кафки или же страницу книги, напечатанной готическим шрифтом³. Именно Кафка показал, что, хотя серьезная вечерняя одежда в результате продолжительного использования стала выглядеть слегка комично (именно поэтому она оказалась излюбленным костюмом Чарли Чаплина и Оливера Харди), ее «черные» смыслы отбрасывают на человеческое сознание огромную мрачную тень. Свидетельством тому — «Процесс», который без натяжки можно назвать европейским «романом в черном», в самых разных смыслах этого слова.

Люди, арестовавшие Йозефа К., одеты в странную черную одежду. Первый страж был «в хорошо пригнанном черном костюме, похожем на дорожное платье — столько на нем было разных выточек, карманов, пряжек, пуговиц и сзади хлястик, — от этого костюм казался особенно практичным, хотя трудно было сразу сказать, для чего все это нужно»⁴. Но не одни комически-грозные непрошенные гости одеты в черное. Когда К. собирается на встречу с Инспектором, ему указывают, во что он должен одеться: «Нужен черный сюртук». У героя, очевидно, возникают ассоциации с черным цветом суда и казни, и он переспрашивает: «Но ведь дело сейчас не слушается?» Затем он «открыл шкаф, долго рылся в своей многочисленной одежде, выбрал лучшую черную пару — она сидела так ловко, что вызывала прямо-таки восхищение знакомых, — достал свежую рубашку и стал одеваться со всей тщательностью». К. будет исполнять роль денди в черном: модник (как и сам Кафка), он наденет сдержанно-шикарный черный костюм, пытаясь противостоять черному року, который столь загадочно вторгся в его жизнь. На рисунках писателя, относящихся к этому роману, схематично изображены подвижные, угловатые фигурки людей в черном.

Одежда К. — один из многих способов не столько избежать мрачного, загадочного и противоречивого судебного процесса, на котором неизбежно будет доказана его вина, сколько пойти ему навстречу или даже активно способствовать. Первый допрос происходит в переполненной людьми комнате (войти в нее, по логике, присущей сновидениям, можно только через съемную квартиру на шестом этаже). Публика, там присутствующая, выглядит следующим образом: «Почти все были в черном, в старых, свободно и длинно свисавших праздничных сюртуках. Только эта одежда сбивала с толку К., иначе он решил бы, что попал на районное собрание какой-то политической организации». Закономерным образом, все сидящие в зале — немолодые мужчины («некоторые даже с седыми бородами»), которые могли бы быть старейшинами в церкви или синагоге. К. обнаруживает, что из-под бород на их воротниках просвечивают некие знаки отличия. Такой же знак носит следователь на подмостках, чьи «густые, черные и косматые брови», сдвигаясь на переносице, выглядят как уменьшенная обратная копия того пугающего пристального взгляда, которым все это собрание одетых в черное людей встречает К. Отсюда К. заключает, что перед ним — судебные чиновники, как будто ими могут быть все поголовно. При этом роли в романе порой переворачиваются с ног на голову. Чиновники, которые преследуют К., также подвергаются преследованию и наказанию — и даже по распоряжению самого К. В банке, где он служит, есть кладовка; открыв дверь, он (хотя прошло уже несколько дней), обнаруживает двух стражей, которые в самом начале его арестовали. Они раздеты; их собирается высечь необычно одетый мужчина: «на нем была

какая-то странная кожаная безрукавка с глубоким вырезом, так что рука и грудь были обнажены». Стражи сетуют:

— Ах, сударь! Нас сейчас высекут, потому что ты пожаловался на нас следователю!⁵

Судя по загадочным намекам на не поддающиеся описанию высшие уровни, очень похоже, что у Суда есть метафизическое и духовное измерение: действие девятой главы разворачивается «в соборе», погруженном во тьму, а собеседник К. — священник, который оказывается тюремным капелланом и слугой Закона. Мужчины в комнате допроса носят праздничные сюртуки, и даже квартирная хозяйка К. говорит о его аресте: «Мне кажется, в нем есть что-то научное. Вы уж меня простите, если я говорю глупости, но, мне кажется, тут, безусловно, есть что-то научное». «Процесс» — роман, исследующий феномен вины, — отчетливо метафизическое произведение, своего рода сюрреалистическая религиозная сатира, однако в нем выражено и близкое древнегреческой трагедии интуитивное ощущение того, что все мы живем во мраке, откуда само божество кажется нецельным и противоречивым.

Но в то же время это и роман о мужчинах и женщинах, а более конкретно — о холостяках, которые работают в конторах, и женщинах-служащих. Все виновные и обвиняемые — мужчины, причем в вину им ставится именно вина: «Да, — сказал служитель, — это все обвиняемые». Адвокаты и судебные чиновники, разумеется, мужчины, тогда как большинство невиновных женщин — распаленные, неразборчивые в связях сексуальные игрушки мужчин: с ними спят в омерзительной обстановке, они соревнуются между собой за извращенное внимание мужчин.

— Ну, это еще не преимущество, — сказала Лени, — и если других преимуществ у нее нет, я надежды не теряю. А есть у нее какие-нибудь физические недостатки?

— Физические недостатки? — переспросил К.

— Да, — сказала Лени. — У меня, например, есть небольшой физический недостаток, вот посмотрите.

Хотя средоточие романа — метафизическая иерархия, его сновидческая логика позволяет одновременно изобразить запутанную и окруженную тайной иерархию социальной власти. Динамика письма направлена на то, чтобы выстроить иерархию с таким механизмом, при котором на каждого начальника найдется вышестоящий начальник; где педантично, священнодействуя, предъявляют права на сексуальную собственность. Именно такую иерархию

мужчины (преимущественно они) создали в мире, да и, шире, во вселенной, подчиненной Богу-Отцу и Иегове. Это структура ограниченной власти и безграничной вины, в ней каждый человек индивидуален лишь комически, ибо все носят черную униформу, выражающую власть и анонимность тех, кто с виноватым видом строит безжалостный Закон и кому, тем не менее, выносят приговор.

В главе «Конец» чернота Суда означает смерть. На квартиру к К. явились «два господина в сюртуках, бледные, одутловатые, в цилиндрах». Когда они пришли, он уже сидел «у двери на стуле с таким видом, с каким обычно ждут гостей, весь в черном, и медленно натягивал новые черные перчатки, тесно облежавшие пальцы». Это действие подобает как палачу, так и человеку (в данном случае — мрачному денди), который знает, что пришло время его казни. Они крепко хватают его под руки и все втроем — подобно танцующим буквам в вечерней одежде, переплетенным «Никто» на горной прогулке — проходят по улицам. Сюрреалистическая комедия, комедия соучастия К. в «процессе» над самим собой, продолжается: им встречается полицейский (который, если позвать его на помощь, мог бы освободить главного героя), но К. рывком тащит вперед своих конвоиров и, словно виновный, бежит туда, где позволяет вонзить себе в сердце нож, убить себя, «как собаку».

В прозе Кафки черные одежды встречаются в основном в преследуемом, обвиняемом, находящемся под судом мире «Процесса». В его романе-поиске «Замок» мир и одежда не столь темны, цветовой акцент здесь сделан скорее на белом. В первых главах этого романа царит непривычный для автора яркий свет: «И однажды днем — затихшая пустая площадь была залита солнцем, К. никогда ни раньше, ни позже не видел ее такой...» Сияние сопровождает его беглый взгляд на мать и дитя: «Со двора падал бледный нежный свет, придавая шелковистый отблеск платью женщины, устало полулежавшей в высоком кресле. К ее груди прильнул младенец». Так же шелковиста и отчетливо, почти ангельски, бела одежда Варнавы, посланца из Замка: «Одет он был почти что во все белое, и хотя платью было не из шелка — как и все другие, он был в зимнем, — но по мягкости, по праздничности это платью напоминало шелк». Главный персонаж «Замка», носящий черное, — Кламм, неуловимый властелин бюрократии замка. Мы его видим, но не встречаем, и узнаем, что он похож на далекого любовника, далекого отца, далекого бога. Его внешность не обрисована четко, он скорее отсутствует, чем присутствует (по-немецки *Klamm* — узкое ущелье), но при этом «всегда носит один и тот же черный длиннополый сюртук» и наделен таинственной властью, самой мощной в романе. Из продолжительного разговора мужчин — обитателей Замка об одежде мы узнаем, что «у чиновников словно бы вообще нет никакой служебной формы <...> чиновники ходят в обычных, правда, очень красивых, костюмах. Впрочем,

ты и сам видел Кламма». При этом их «обычные» костюмы, судя по всему, наиболее формальный вид одежды, доступной для мужчин: костюм, бывший в то время одеждой гражданских ритуалов, высокого положения в обществе и государстве, одновременно больше говорил об имидже, чем о личности. И еще нам сообщают, что чиновники существуют в странно стесненных условиях (как и зрители на галерее в сцене допроса из «Процесса»: им приходится сгибаться, чтобы уместиться под потолком) — они зажаты за конторкой, где занимаются всего-навсего чтением больших книг и иногда что-то шепчут писарям, сидящим за столиками перед конторкой.

В искусстве 1920-х и 1930-х годов (например, в картинах Рене Магритта) «человек в черном» зловещ, загадочен и одновременно обезличен; это отвлеченный представитель общественного строя. На знаменитом полотне «Воспроизведению не подлежит» (1937) мы видим со спины брюнета в аккуратном черном пиджаке, который смотрится в зеркало над каминной полкой, но там отражается не его лицо, а все та же черная спина. Похоже, что лица у него вовсе нет, на нем больше пиджака и волос, чем на обычном человеке, и при этом он — лишь один из множества подобных, поэтому это точное «воспроизведение», чье лицо невозможно отразить в зеркале, само по себе может повторяться бесконечно. На другой, значительно более поздней картине («Голконда», 1953) мужчины в темных костюмах, темных пальто и черных котелках (люди, одетые так же, как сам Магритт на фотографиях) заполняют собой небо и по мере удаления становятся все менее отчетливыми. Те из них, что расположены ближе всего к зрителю, отбрасывают тени на фасады домов, а окна этих домов занавешены и закрыты. Ближе к Кафке и по времени, и по духу картина «Угроза убийства» (1926–1927), где двое мужчин в черных котелках, черных костюмах, галстуках и пальто замерли — один с дубинкой, другой с сетью — по обеим сторонам дверного проема. В проеме стоит милостивый блондин, элегантный, в таком же черном повседневном костюме, какой носил К. Рядом на стуле лежат черное пальто и серая фетровая шляпа. Блондин вглядывается в желтый раструб патефона. Позади него на диване простерта обнаженная женщина, похоже, обезглавленная (шея закрыта белым полотенцем), изо рта у нее сочится кровь. Сзади — открытая дверь и балкон, через который в комнату заглядывают еще трое людей в черном, с такими же бесстрастными восковыми лицами, как у всех мужчин на этой картине. На заднем плане темная гора с заснеженной вершиной. Возможно, трупики и грозные убийцы — всего лишь грезы человека, глядящего внутрь патефона, возможно, они — его застывшая музыка. Ибо вообще все чувства застыли в этой сцене призрачной смерти, вызывающей отнюдь не призрачный страх, в сцене угрозы и убийства вне «состояния аффекта», педантичного, облаченного в светски приемлемую форму.

Черные вечерние костюмы и деловые головные уборы (котелки), как и черный повседневный костюм, можно рассматривать как облачения траура, смерти. Но одновременно в 1920-е и 1930-е годы шились другие черные костюмы — одеяния, еще более прямо связанные со смертью. Впервые черный цвет фашизма возник в патриотическом контексте: речь шла о черных рубашках, которые разрешалось носить *arditi*, молодым добровольцам итальянской армии в годы Первой мировой войны. Это была элитная группа ударных войск (к ней, как широко известно, принадлежал писатель Габриеле Д'Аннунцио). Они были недовольны окончанием войны, решили не распускать организацию, сразу же по основании итальянского фашистского движения примкнули к нему и стали именоваться итальянскими фашистами-чернорубашечниками. Их черный цвет по происхождению был патриотическим: он символизировал готовность умереть за родину. В сущности, это был черный цвет камикадзе, молодых бойцов, готовых встретиться со смертью лицом к лицу или даже бесстрашно кинуться в ее объятия. Черный обладал авторитетом героизма, озарял носивших его ореолом храбрости, и это придавало фашистам особую привлекательность — на фоне того, что в мирное время использование черного свелось к позерству и риторике. Тогда смелость сменилась бессердечностью, беспечность по отношению к собственной жизни — пренебрежением к чужой, а сами носители этого цвета захватили власть, и на место черной рубашки постепенно пришла полностью черная военная форма⁶.

Надо заметить, что фашистское правительство использовало разные цвета форменной одежды: с черными рубашками можно было носить форму иных цветов, а саму черную форму носили различные должностные лица и подразделения фашистского движения, например «мушкетеры» — элитные войска, охранявшие самого Муссолини. Во время парада (ил. 77) они маршировали



Ил. 77. Фашистские
«мушкетеры» —
телохранители Муссолини

«римским шагом», что еще сильнее обезличивало солдат, одетых в военную форму, поскольку их движения отличались от нормальной человеческой походки, были более жесткими, регламентированными, напоминали опасный механизм.

Одежда фашистов не обязательно была черной. В Испании фалангисты носили синие рубашки (они называли свою эпоху *Era Azul* — «Лазурной эрой»). Гитлеровские штурмовики одевались в коричневое (нацисты унаследовали крупную партию бывших армейских рубашек). Греческие фашисты носили либо синее (пришедшее из Испании), либо черное: конечно, в Греции сказало влияние черного цвета итальянской формы, но, кроме того, черный здесь обладал и собственным независимым патриотическим авторитетом. Образцами для *μελανοχιτώνες* («черных туник»), по-видимому, были македонские воины-освободители, сражавшиеся в середине века против турок и болгар. В Германии также были предпосылки для патриотического черного; и по мере того как нацистское движение набирало силу и внутри него выделялись собственные элитные войска из наиболее преданных и страстных партийцев, здесь тоже все чаще стали прибегать к черному цвету⁷.

В первом воплощении СС в 1923 году (тогда это были *Schossstrupp Adolf Hitler*, ударные части Адольфа Гитлера) отличительным знаком этой гвардейской элиты была знаменитая «мертвая голова» — значок с гримасничающим черепом и скрещенными костями на фуражке, компактная версия пиратского флага. В то время Гитлер попал в тюрьму после попытки путча. Когда в 1925 году произошла перегруппировка и штурмовые отряды получили коричневую форму, были сформированы новые СС — *Schutzstaffel* (охранные отряды), также одетые в коричневое, но отличавшиеся от штурмовиков черной фуражкой со значком-черепом, черным галстуком и нарукавной повязкой с черной каймой — оттенок изысканного черного сигнализировал о том, что у нацистов была своя элита. Разграничение стало повсеместным, когда в 1932 году для новых СС, возглавляемых Гиммлером и исчислявшихся уже не сотнями, а десятками тысяч, была введена знаменитая черная форма. Коричневая рубашка некоторое время сохранялась, но позже ее заменили белой, что создавало впечатление опрятности и строгости. Форма была полностью черной, за исключением белых или серебряных (точнее, алюминиевых) деталей — знаков отличия на воротнике и погонах, звездочек, дубовых листьев, орлов со свастикой и, конечно же, черепа и костей⁸. В то время черный был задуман и воспринимался как цвет элиты, тем более что новая униформа СС во многих отношениях представляла собой модифицированную форму знаменитого немецкого кавалерийского полка «Черных брауншвейгцев», полка, созданного в начале XIX века Фридрихом Вильгельмом, «черным герцогом» Брауншвейгским. Планируя холст «Черный брауншвейгец», Милле писал: «Их звали

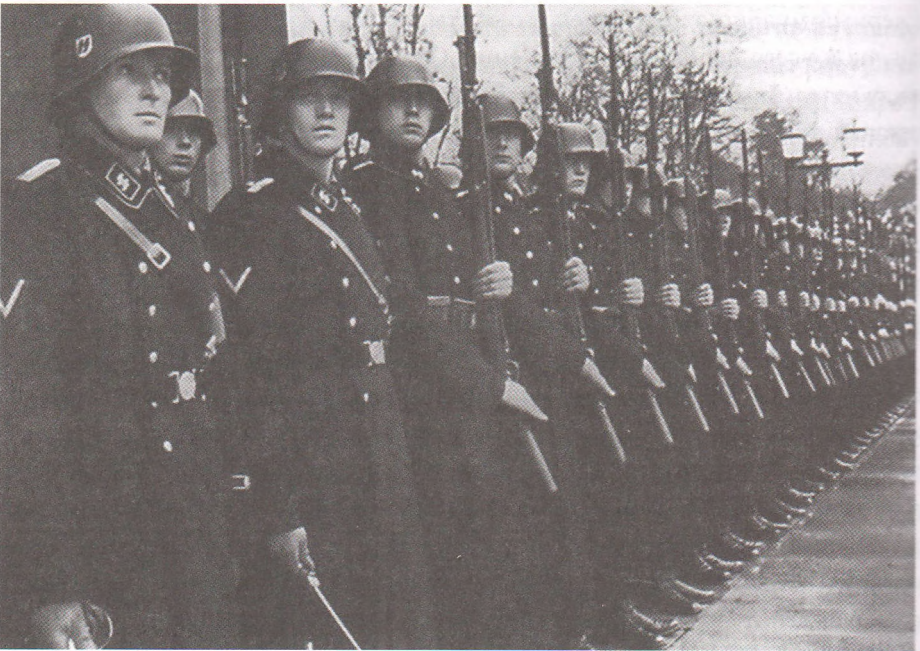
“брауншвейгцами”, и это были лучшие люди Германии. Они носили черную форму с мертвой головой и скрещенными костями, никого не щадили и сами не просили пощады⁹. Эсэсовцы, разумеется, были более устрашающей элитой, поскольку дело происходило в мирное время и не щадили они гражданское население; они и задуманы были для устрашения. Гиммлер как-то заметил (и от его слов пробирает мороз по коже): «Я знаю, есть люди, которым становится дурно от одного вида черного мундира. Мы отдаем себе в этом отчет и не ждем, что нас полюбят слишком многие»¹⁰. Сам по себе череп означал готовность умереть — эсэсовцы, давая присягу, клялись «повиноваться до самой смерти», — но очевидно угрожал и чужим жизням. И действительно, была мрачная ирония в том, что войска, назначенные для охраны концентрационных лагерей, назывались *Totenkopfverbände* — отрядами мертвой головы. Эсэсовцы и впрямь были элитой Третьего рейха, не только полицией охраны и террора, но и весьма агрессивным руководящим органом; обладая всеобъемлющими полномочиями, сами они были неподвластны закону.

Выстроенные в почетном карауле (ил. 78) солдаты СС демонстрируют оружие и безупречную выправку. На них металлические шлемы, они готовы защищать фюрера на всех фронтах; разумеется, именно из войск СС формировались наиболее преданные отряды вермахта. В честь торжественного случая их верховный руководитель Гиммлер (справа от Гитлера) одет в фуражку с черепом и костями; он при всех своих регалиях. На Гитлере, поскольку он фюрер, не черный мундир охраняющей его элиты, но коричневая форма штурмовых отрядов и всего нацистского движения. Он вождь их всех, и разница в цвете между ним и Гиммлером придает черной форме последнего сходство с черной одеждой, которую раньше носили королевские министры, вне зависимости от того, носил ли черное сам государь (например, Томас Кромвель одевался в черное, хотя Генрих VIII такого обыкновения не имел). Иначе говоря — с черной одеждой человека, который стал орудием воли своего вождя и, поскольку вождь наделил его соответствующими полномочиями, безжалостно исполняет эту волю по отношению к своим подчиненным и поднадзорным.

Такое превращение фанатичной личной охраны в неумолимых исполнителей-палачей более всего напоминает опричнину, когда в черное одевались «государственные люди» Ивана Грозного. От эсэсовцев также требовалось отделиться от прочих, отречься от всех клятв, кроме абсолютной верности фюреру; они даже жениться не могли без этнического контроля и досмотра. При сопоставлении с реалиями русской истории можно заметить, что одеть в черное с головы до ног есть идеальный, наиболее действенный способ отметить группу людей и выделить их из разномастной людской массы. Черный цвет, хоть и с совсем другим смыслом, выполнял ту же функцию у священников (первоначально монахов и отшельников), знаменуя их отдельность от светского общества.



Ил. 78. Гитлер и Гиммлер инспектируют почетный караул СС



Ил. 79. Личная охрана Гитлера

Иван Грозный выбрал для опричников черный цвет, потому что он ассоциировался со священством, и требовал от них того же богопротивного тотального подчинения себе, какое было у священства по отношению к Богу. В войсках СС также имелось что-то в этом роде. Гиммлер обожал дисциплинарные принципы иезуитской организации, и Гитлер даже называл его своим Игнатием Лойолой¹¹. И впрямь, в иезуитской организационной структуре было множество правил, подходящих для них обоих, ведь иезуиты обязаны были хранить полную и безусловную верность Папе, которого можно рассматривать как фюрера Церкви, и при этом безраздельно подчинялись главе ордена, чью должность можно соотнести с должностью Гиммлера — рейхсфюрера СС, оберфюрера СС. И хотя нацисты враждебно относились к христианству — как к религии, мало приспособленной к *Herrenbewusstsein* (осознанию господской воли), — рекруты СС все же обязаны были быть *gottgläubig* (верующими). Это требование, вероятно, отчасти было тактической уловкой, ибо эсэсовцев вербовали и из протестантов, и из католиков, но оно служило и насущной потребности нацистского движения — вымолить себе религиозное одобрение и поддержку. Риторика СС периодически заклинала некоего неопределенного Бога или Природную первопричину или Волю вселенной, уготовившую господство высшей расе. В катехизисе СС на вопрос: «Почему мы верим в Германию и фюрера?» рекрут должен был ответить: «Потому что мы верим в Бога, мы верим в Германию, которую Он создал в Своем мире, и в фюрера Адольфа Гитлера, которого Он нам послал». Молодые новобранцы в черных мундирах — средний возраст эсэсовцев составлял 28 лет, — присягнув, становились адептами культа Германского Мессии. Таким образом они снимали с себя ответственность за свои поступки; в сущности, их учили призывать одержимость в свою душу — прежняя вера за это осудила бы их на вечные муки¹². Самый драгоценный талисман, который их учили хранить как зеницу ока, — черный кинжал с никелированной пряжкой; его вручали при окончательном приеме в ряды СС.

Одновременно они становились благочестивыми рыцарями, священным орденом, подобно тевтонским рыцарям, тамплиерам, госпитальерам и другим прославленным воинам христианства. Замок в Вевельсбурге был переоборудован в своего рода Камелот, где Гиммлер, как некогда нордический британский король Артур, обедал за круглым столом со своими вернейшими рыцарями (которых должно было быть двенадцать, по числу апостолов Христа). Для этих торжественных трапез они — рыцарская, духовная, военная, этническая, полицейская элита государства — предположительно облачались в праздничную эсэсовскую форму: короткий черный китель наподобие одежды посыльного, но с черными шелковыми лацканами, и черные брюки с белым кантом и алюминиевой тесьмой. На кителе было шесть нефункциональных серебряных пуговиц с рунами СС, украшенными дубовыми листьями. Полагалось надевать

все доступные знаки отличия, в том числе белые и алюминиевые аксельбанты и нагрудный значок из светлого металла с черепом и скрещенными костями.

Они несомненно обменивались язвительными репликами, возможно, на повышенных тонах или, наоборот, понизив голос, поскольку понимали, что под каменным полом, под их круглым столом расположена свежеврытая каменная усыпальница, где двенадцать пьедесталов только и ждут, когда на них поставят урны с прахом величайших обергруппенфюреров — точнее, с пеплом эмблем, заказанных СС для своих рыцарей. Этот мир смерти был святая святых СС, хотя Гиммлер также раз в год посещал усыпальницу в соборе, где покоились останки Генриха I Саксонского (Гиммлер организовал перенос их туда: он имел дело с настоящими черепами и костями). Генрих был дорог Гиммлеру как человек, уничтоживший множество славян. Очевидно, не все эсэсовцы разделяли замогильный мистицизм Гиммлера: его главного заместителя Рейнхарда Гейдриха, кажется, больше завораживало эффективное управление исполнительным механизмом черной полиции. Но культ мертвых германских героев, героической смерти, да и вообще смерти и убийства был неотъемлемой частью эсэсовской идеологии, и потому черный, древний цвет смерти, был как нельзя более уместен в их одежде. Образ офицеров СС в черной форме с черепами и костями на значках, мрачно и торжественно сгрудившихся в древних каменных усыпальницах, слишком похож на голливудский китч; даже не верится, что подобное происходило на самом деле, тем не менее это правда, от чего все в целом становится еще ужаснее и омерзительнее.

Предполагалось, что Черный Орден аристократичен, но это не была аристократия унаследованной голубой крови. Наоборот, аристократизм определялся здесь исключительно силой и эффективностью преданности фюреру (в сочетании, разумеется, с чистотой немецкой крови). В этом смысле орден был открыт для любого немца — но лишь подходящего роста и экстерьера по части лица (впрочем, эти требования позже были ослаблены). И это подводит нас к менее эксцентричному аспекту эсэсовского черного цвета. Хотя эсэсовцы и взяли на вооружение черный как изысканный цвет знати, особенно уместный для элиты, все-таки они являлись элитой не реальной, но скорее потенциальной, восходящей. И хотя лица, исполняющие обязанности элиты, могут носить черный, делая вид, что они серьезно и бескорыстно заинтересованы в сохранении существующей структуры привилегий, все-таки, как уже говорилось выше в связи с набиравшей потенциал буржуазией, черный цвет обладает особым достоинством в глазах бунтарей и восходящей элиты: будучи бесцветным, он как бы лишен классовых характеристик. Ясно, что СС Гиммлера были особенно мощным и быстродействующим корпусом выдвинутых, численность которых росла с необычайной скоростью по мере того, как они — опять же, невероятно быстро — присваивали себе военные, полицейские и управляющие функции.

Хотя в СС на деле приветствовали аристократов, ясно, что одновременно там были рады немцам любых сословий: к примеру, вербовали не меньше представителей рабочего класса, чем мелких буржуа и дворян, суля каждому радужные перспективы. И впрямь, это была единственная элита, вхождение в которую не было заказано для бедняков; элита, не ограниченная барьерами наследства или образования, — и при этом подлинная, состоящая из самых избранных¹³. Если пристальнее присмотреться к эсэсовцам в черных мундирах, выстроенным на очередной смотр перед фюрером (ил. 79), то, какой бы горькой иронией это ни звучало, в глаза бросается прежде всего их нервный юношеский оптимизм, в то время как стремление убивать почти незаметно.

Мне представляется, что ключевой социологический аспект мужской черной одежды — ее двойственный эффект: она отодвигает в сторону утвердившиеся градации классового общества, но одновременно, благодаря своей торжественности и серьезности, тотчас же порождает собственную почтительно-дисциплинирующую элиту. Именно эта двойственность делает черный цвет вспомогательным условием не только для строгого утверждения власти, но и для перемещения власти внутри общества. Этот момент стоит подчеркнуть, поскольку о власти зачастую пишут так, словно она стабильно распределена в статичной архитектуре социума до тех пор, пока эту структуру не ниспровергнут. Но власть возникает, утверждаясь, и постоянно движется, переходя из одних рук в другие, более сильные. Это своего рода валюта, и она склонна двигаться *туда*, куда движется валюта. Это неослабевающей силы беспокойная, требовательная закваска, дающая жизнь агрессии, стремлению вверх, дерзости, столкновениям разных групп и подгрупп. А на поверхности этот фермент проявляет себя как история моды, зримое стремительное развитие нарождающейся, становящейся на ноги элиты. Черный стал цветом власти из-за того, что был цветом элиты, причем изначально эта элита могла быть чисто духовной (как в случае с отшельниками и монахами), но именно за счет уравнивания с духовной элитой черный цвет дал пристанище и наделил мощной магией позднейшие потенциальные или восходящие элиты и выдвинутые в целом. В конце концов его прикрытием воспользовалась самая недостойная из возможных элит — верующая в избранную расу и стремящаяся не просто подчинить, но уничтожить прочие расы. И, разумеется, именно СС взяли на себя исполнение этой нацистской миссии.

Последняя тема настолько чудовищна, что, кажется, неуместно обсуждать ее в рамках исследования цвета одежды. Однако цвет играет в расизме довольно важную роль, и если белый расизм порой одевался в белое (как в случае с ку-клукс-кланом), то не менее охотно он рядился и в черное. Речь здесь не только об СС. Но и об испанских инквизиторах, которые преследовали еретиков, а таковыми признавали прежде всего обращенных иудеев

и мусульман (мавров) и приговаривали их преимущественно к сожжению. Очевидно, что вопрос этот сложен по многим причинам, в том числе и потому, что чем сильнее рейх вовлекался в войну, тем чаще эсэсовцы из практических соображений одевались вместо черного цвета в полевой серый. Тем не менее СС, как ранее доминиканцы-инквизиторы и опричники Ивана Грозного, наводят на мысль, что, раз черный интуитивно воспринимается как цвет смерти, полностью окружать себя этим цветом может быть небезопасно. Дополняя наш траур и горе, он вносит свою лепту во внутреннее омертвление, позволяет нести смерть окружающим. С ним легче воплотить наше желание стать смертью для других, особенно если мы не одиноки, но являемся частью черной армии и если эти другие уязвимы, этнически «чужды», а численное превосходство на нашей стороне. Разумеется, кто угодно, в том числе и солдаты, может вершить кровавые бесчинства в одежде любого цвета, и кажется, что рязить злодеев в черное дешево и пошло. Но, похоже, такова историческая данность: черный цвет лишен света и, следовательно, беспощаден. И раз это цвет власти и одновременно цвет смерти, для человека, нацеленного на эксперименты со своей душой, он служит вспомогательным средством в манипуляциях с человеческими душами и душой народа. Черный цвет становится орудием зла не только в кино.

На фоне СС британские фашисты, чернорубашечники Освальда Мосли, выглядят всего лишь шовинистской пантомимой. Действительно, Мосли представляется человеком шатких принципов. Богатый аристократ, избранный в парламент от лейбористской партии и встававший попеременно то на сторону левых, то на сторону правых, был просто-напросто щеголем и задавакой — так что можно заподозрить, что в черных рубашках Британского союза фашистов была толика «дендистского черного» (тем более что, по воспоминаниям Мосли, «вскоре у наших людей вошло в моду кроить рубашки по фасону куртки для фехтования, трогательная дань моей любви к спорту»¹⁴). Дуэли — аристократический спорт, популярный у фашистов, и Гиммлер поощрял их как эффективный способ урегулирования разногласий между эсэсовцами, поскольку обращаться в суд им не пристало: они считали себя выше закона. Рейнхард Гейдрих также был блестящим фехтовальщиком. Образ лидера как эффектного мастера фехтования во всем черном был естественен для той стильности, которую воплощал собой Мосли. Как выразился один из его адептов, «это новое гордое отношение к жизни, этот пыл, этот напор, эта живость — все это Мосли называл щегольством, и такое слово как нельзя более уместно»¹⁵. Заметим, кстати, что черная рубашка самого Мосли была сшита из шелка. Разумеется, он был не просто неуловимым как ртуть краснобаем-хамелеоном. И если в выборе основного направления политики он колебался между трудами Кейнса и имперскими предпочтениями, между угнетением и уничтожением рабочего класса, то в своем убеждении, что стране прежде всего нужен сильный лидер,

он был непоколебим. В этом смысле Британский союз фашистов был для Мосли логическим завершением пути, а не одним из многочисленных пунктов, где он останавливался проездом. В связи с «чернорубашечниками» (так называли британских фашистов, поскольку одежда и человек, ее носящий, были неотделимы друг от друга) возникает вопрос: действительно ли их происхождение было сравнительно безобидным, как это утверждается, или же они в значительной степени были неприкрытой лесьтью гиммлеровским СС? Сам Мосли занимает нейтральную позицию:

Мы столкнулись с непреодолимыми трудностями... нам нужна была какая-то отличительная одежда, униформа, чтобы опознавать друг друга. Ведь именно поэтому люди, которым приходилось воевать, с самого начала человеческой истории носили ту или иную военную форму. И по той же причине мы стали носить одинаково окрашенные рубашки. Черный выбрали не только в противовес красному, но еще и потому, что никто больше в Англии тогда его не носил¹⁶.

Для Мосли значимо, что черный не равен красному, однако едва ли эта мотивация была единственной, ведь у британских фашистов был прецедент — итальянские чернорубашечники. Что касается СС, не вполне ясно, до какой степени англичане в долгу перед ними, поскольку введение черной рубашки в Великобритании по времени точно совпало с переходом эсэсовцев от черных аксессуаров к полностью черной униформе: и то и другое произошло в 1932 году. Следует сказать, что изначально черные рубашки носили только старшины; лишь после 1932 года их стал носить сам Мосли и все движение в целом, и к этому моменту становится совершенно ясно, что идеология у них отчетливо эсэсовская:

Если ты присоединишься к нам, мы обещаем тебе следующее: как только ты наденешь Черную Рубашку, ты станешь Рыцарем Фашизма, политического и духовного Ордена. Ты заново родишься. Черная Рубашка — эмблема новой веры, пришедшей на нашу землю¹⁷.

Судя по благородной, рыцарственной религиозности и по злоупотреблению надеждой на воскресение, эта вера, пришедшая на нашу землю, по крайней мере в данном пункте совпадала с верой Гиммлера. Прецедент прояснился, когда на следующий год у старших членов движения черную рубашку сменила полностью черная униформа, столь же очевидно скопированная с эсэсовской. По сути, это была вульгарная эсэсовская привилегия: из тех, кто не входил в высшие эшелоны, полностью черную форму имели право носить



Ил. 80. Сэр Освальд Мосли проводит смотр силам своих сторонников 4 октября 1936

лишь люди, готовые пожертвовать движению две ночи в неделю. Те, чей вклад был не столь велик, носили лишь частично черную форму, но могли заслужить дополнительные предметы одежды, например, продав больше экземпляров газеты *The Blackshirt*. Хотя движение еще не превратилось в армию, скрытый смысл униформы был очевиден, по крайней мере, как разъяснялось в парламенте: «Униформа в политике символизирует силу, которую следует использовать либо сейчас, либо в будущем»¹⁸. Это утверждение можно применить к стандартизированной одежде в целом, хотя чем менее одежда похожа на военный мундир, тем менее физической может быть упомянутая сила (социальная униформа означает социальное могущество, униформа духовенства — духовную власть). Мосли высказывался по поводу униформы, как обычно, изворотливо, в манере, которую не назовешь лидерской: «Люди стремились носить ее как знак отличия, партийного почета»¹⁹. Он сам признал, что введение униформы было ошибкой, и в любом случае она продержалась всего лишь год и была запрещена Законом об общественном порядке в 1936 году.

Вследствие этих перемен Британскому союзу фашистов пришлось носить черную, но разношерстную одежду. Инспектируя свои силы в день «Битвы на Кэбл-стрит» (ил. 80), Мосли отвечает на их приветствие чем-то средним между приветственным жестом и помахиванием руки.

На нем полностью черная форма излюбленного им характерного покроя с завышенной талией. Генеральный директор Британского союза фашистов Нил Фрэнсис Хокинс, следующий за ним слева, как и Мосли, одет в черную униформу и высокие сапоги. Однако солдаты, которых они инспектируют, в знак приветствия выбрасывают вперед правую руку под разными углами и одеты кто как: одни в черную униформу, другие в фехтовальные черные рубашки и черные брюки, а кое-кто в черные рубашки и черные джодпуры с высокими

сапогами (видимо, это члены группы «I», элитной личной охраны Мосли). Одни держат государственные флаги Великобритании, другие — черные флаги Британского союза фашистов.

Ясно, что черный был цветом британского фашизма — прежде всего черная рубашка, которую сначала носили с серыми брюками, затем с черными брюками или черными бриджами для верховой езды²⁰. Как и в случае с СС, обещанное рыцарство «Ордена» Мосли претендовало на бесклассовость. Автор статьи о фашистской одежде в газете *The Blackshirt* так говорит о черной рубашке:

Она ломает величайший классовый барьер, устраняя разницу в одежде, и одна из целей фашизма — сломать классовые барьеры. В наших рядах Чернорубашечников уже достигнута та внеклассовая общность, которую мы в конечном счете обеспечим нации в целом²¹.

Возможно, этот внеклассовый черный кое-где становился прикрытием для восходящей элиты. В случае с британскими чернорубашечниками восхождения не предвиделось: после первого поражения на выборах Мосли заговорил о 30-летней борьбе; черный цвет британских фашистов — просто цвет группы, видящей себя вне существующих классовых категорий, которые она намерена ниспровергнуть, поскольку собирается впоследствии захватить власть, а до тех пор старается поддерживать боевую и физическую форму. В этом отношении — как цвет организованной оппозиции существующим общественным классам — черный по смыслу близок тому, который ассоциировался с движением анархистов (например, черному цвету черно-красного флага анархии). Эти два движения схожи также своей риторикой «внеклассовости» и «борьбы», но, разумеется, по целям и задачам они глубоко различны. Анархисты и динамитчики XIX века выступали за этику разделения, в теории — без вождей и цепей инстанций. Идеология же фашизма шла совсем иным путем. Это было агрессивно воинственное, дисциплинированное и спартанское движение: существовала штаб-квартира в Лондоне (в бывшем помещении Уайтлендского педагогического колледжа) под названием «Черный дом» — последнее пристанище иерархических строгостей Великобритании в конце концов обрело буквальное воплощение, — где жизнь подчинялась сигналам горна, от побудки до отбоя, с гимнастикой, боксом и дзюдо в промежутках. Армию борцов с классовым обществом учили повиноваться и получать удовольствие от боевых действий (ибо чернорубашечник выковывается в горниле борьбы за власть), причем знакомый парадокс «внеклассовой» элиты возникал, когда у восхищенных спонсоров новое движение ассоциировалось с возрождением аристократии: «Демократы страшатся этой классической фигуры больше, чем анархии, ибо

это фигура лидера, природного аристократа», за которым шествуют «вечные кондотьеры»²².

Как и в случае с СС, смущает молодость этих марширующих *кондотьеров* (командиров). По большей части им не было и тридцати (как и двум ведущим ораторам-пропагандистам Уильяму Джойсу и «Мику» Кларку, по популярности уступавшим лишь Мосли). Так что можно говорить об их внушаемости, тем более что Британский союз фашистов, по видимости, манил захватывающими перспективами и не скупился на обещания того, чего иным путем достичь было невозможно. У фашизма явно был поколенческий аспект. В Германии недовольство поколением, пославшим молодых людей на бойню в окопы, сочеталось с недовольством следующего поколения из-за вечного отсутствия отцов, пропадавших на этой самой войне, — и, разумеется, с недовольством тех, кому пришлось искать первую в жизни работу во время Великой депрессии²³. Хотя в Англии ситуация была не столь безнадежна, все же счастливой тогдашнюю жизнь назвать сложно. Как СС, так и «Черные рубашки» напоминали еще об одном смысле черного цвета — о его связи с юностью, которая прекрасно коррелирует с уже обсужденными «бесклассовостью» и властью.

Это единственная прочная связь, уцелевшая после Второй мировой войны, и примечательно, что возрождение в недавнее время фашизма и возвращение фашистского черного цвета — преимущественно молодежные феномены. Более широкое использование фашистских мотивов, в том числе ношение свастики, черепов и металлических крестов то тут, то там, также стало молодежной модой, даже молодежным гламуром. Ведь по мере того, как память о прошлом ослабевает, зверства исторического фашизма переключиваются в сферу воображения и превращаются в садистскую сексуальную фантазию, которая возбуждает. Причем возбуждает не только молодежь — существует порнография для самых разных возрастных категорий, где зрителя заводит не просто эсэсовская экипировка персонажей, но и то, что в нее облачают женщин, и то, как, теребя застёжки и ремни, героиня ищет компромисс между формой обергруппенфюрера и наготой.

На улицах свастики и железные кресты по-прежнему используют в качестве шокирующих украшений, особенно когда они прикреплены к черной кожаной поверхности, которую украшает все что угодно: это может быть полностью кожаный наряд Ангелов Ада верхом на мотоциклах или, более повсеместно, знаменитая черная кожанка-талисман. Подобно фашистским регалиям, своим происхождением она обязана мировым войнам. Изначально это была кожаная куртка летчика, ее носили европейские асы — и представители военно-воздушных сил — в годы Первой мировой, а затем ВВС всей планеты в годы Второй мировой войны.



Ил. 81. Марлон Брандо и Мэри Мерфи в кадре из фильма «Дикарь», режиссер Ласло Бенедек, 1953

Возможно, из-за этих ассоциаций с военной службой и одновременно из-за присущих кожанке качеств защитной и удобной, но все же боевой одежды ее стали использовать полицейские, особенно в Америке, где благодаря гибкости и прочности в сочетании с безликостью черного цвета она стала служить своеобразной современной легкой броней. Хотя полиция традиционно придерживалась синего цвета, черный так часто использовался в истории безличными, строго регламентированными, дисциплинирующими силами, что с появлением в XX веке черной полицейской куртки все просто встало на свои места. (Можно добавить, на время оставив кожанки в стороне, что, хотя некоторые полицейские силы Великобритании формально или официально и носят темно-синюю форму («парни в синей форме»), на деле синий цвет их брюк, кителей, шлемов настолько темного оттенка, что почти не отличается от черного. А кое-где, например в Кембриджшире, просто носят черное.)

Кроме того, кажется, что черный цвет байкеров, по крайней мере тот, который носит Брандо в фильме «Дикарь» (ил. 81), исходно иронически обыгрывал полицейскую кожаную одежду. На кожанке Брандо есть черные эполеты (на каждом из них по звезде), а его кепка с козырьком сильно смахивает на полицейскую фуражку. В этом отношении он отличается от тех, кто гоняет с ним вместе, и по стилю значительно больше похож на полицейского (если бы вместо синих джинсов он надел темные джодпуры, его было бы не отличить от полицейского-мотоциклиста). Возможно, это указывает на его авторитет в качестве лидера, а также на то, что под грубой внешностью

кроются добродетельность и героизм. Байкеры как антиполиция также представляют собой согласованную силу, даже в своей анархии. Они превышают допустимую скорость, но в строевой езде (по крайней мере в фильмах) нуждаются в авторитете ведущего. Их черная кожа, несомненно, таит угрозу (при этом понятно, что кожа, ко всему прочему, еще и самый безопасный материал для езды на мотоцикле — если доведется падать, лучшей одежды не придумаешь). Кожа брутальна: поверх одежды носится то, что обычно скрывают под одеждой; впрочем, это не столько кожа, сколько шкура, но шкура голая, без шерсти. Кроме того, это шкура мертвая — тем более мертвая, что она выкрашена в черный цвет. Эта обнаженность и отсутствие признаков жизни вместе с «животными» ассоциациями позволяют интенсивно транслировать ее смыслы, зловещие (она окрашена в цвет смерти) и жестокие (это звериная шкура). И хотя черная кожа какое-то время была полицейской униформой (что сейчас пошло на убыль — как часть мероприятий по улучшению имиджа), она также стала стандартной униформой молодежи, средством продемонстрировать свою «крутизну» и поразить мир. По-видимому, черная кожа — это черная мощная магия, наделяющая властью, словно, надев дополнительную кожу, ты напускаешь на себя или впускаешь в себя другое существо. Люди интуитивно понимают, надевая черную кожу, ты наделяешь себя властью, причем это может быть как власть, бросающая вызов закону, так и власть, стоящая на страже закона.

В зависимости от того, кто и в каких ситуациях носит черную кожу, она может совокупностью своей смертельной и животной мощи усиливать сексуальность, придавая ей оттенок опасности, причем это порой накладывается на сексуальное злоупотребление нацистскими знаками различия. Учитывая, что отношения между Эросом и Танатосом в человеческой сексуальности чрезвычайно сложны, нетрудно понять, что черный цвет, ассоциирующийся с дисциплиной, смертью и властью, служит эффективным триггером и возбуждает, в особенности когда приверженец таких сексуальных практик связывает нежное человеческое тело черной кожей или еще более мертвыми ее суррогатами — черным пластиком или черной же резиной. Подобные практики вдохновили множество эротических снимков; умением играть с разнообразными оттенками черного в черно-белой фотографии мастерски владел, например, Роберт Мэплторп.

Чернота, мрак и искусственные материалы, похоже, являются также необходимыми ингредиентами фантазии о сексуальности Зла, словно этот обрывок угасающей религии, эротизированный демонизм в «условно бодлеровском» вкусе — последнее из удовольствий, оставшихся у атеистической эпохи. Забавно-гротескной выглядит такая полушутливая картина: при дальнейших поворотах колеса моды легкое прикосновение к безжизненным

клише сексуальности-как-зла придаст изящным, легким, изготовленным из пластичного, черного неизвестного материала курткам, в которых щеголяют звезды и которые продаются в детских магазинах («черные куртки для всей семьи»), желанную ноту хулиганства, бесстрашия, стремления вырваться из рамок и снова в них вернуться.

Я не считаю, что «уличный черный», то есть использование черного цвета в молодежной субкультуре, обязательно связано с фашизмом, байкерством или несет угрозу прохожим. Черная кожанка как антиуниформа бесцельного бунтарства ассоциируется не только с Брандо, но и с Джеймсом Дином, который по сути или по мифу лишен жестокости, с его безвредной, трагической бунтарской душой. Здесь может подразумеваться также игра с «респектабельным черным»: те моды²⁴, которые в шестидесятые развезжали без парок на своих мотороллерах, одевшись лишь в черные костюмы (девушки-моды носили черно-белое), дерзко обыгрывали «приличный черный» среднего класса. Они демонстрировали такую уверенность в том, что идут в ногу с модой и формируют ее, что могли (по крайней мере в выходные) превращаться в элиту стиля. Так за счет стиля они брали реванш у дикарской элитарности рокеров в черных куртках с алюминиевыми клепками, чьи огромные мотоциклы демонстрировали, что у их хозяев тоже водятся деньги, но при этом у них меньше надежд и удобных иллюзий. Особым шиком считалось, нагнув голову к самой фаре, все быстрее гнать мотоцикл в никуда, лишь бы удержаться на тонкой грани, отделяющей экстремальную скорость от смерти.

Мотивация молодежных субкультур — тема для специального социологического исследования. Можно лишь предположить, что черный в наши дни обладает (с многочисленными вариациями) значением, которое ему приписывали еще в прошлом: будучи избранным в качестве цвета униформы для группы, которая либо избрана, либо ощущает свою внеположность классовой иерархии, но в то же время претендует на то, чтобы быть своего рода элитой. Мне кажется, что это можно сказать и о стилягах и рокерах шестидесятых, и о позерах и «новых романтиках» восьмидесятых, и о готах восьмидесятых—девяностых. Хотя эти более поздние группы, играя на контрасте сплошь черной одежды и белого или набеленного лица, кажется, воспроизводят давний гамлетизм денди: они не только прорабатывают сексуальную притягательность смерти и зла, но и претворяют в стиль и бесшабашное шоу подлинные тревоги мира, который не оставляет молодым никакой надежды. Из главных ужасов последних десятилетий атомная бомба представляется чем-то отдаленным, апокалипсисом на горизонте, зато СПИДом может заразиться кто угодно, да и перспектива остаться без работы оказывается все более вероятной.

Что бы ни тревожило молодых, черный цвет по-прежнему остается для самых разных групп стильным и элегантным и в той или иной мере подражает

более старым формам поразительного, привлекающего внимание черного: у готов черный, как уже неоднократно бывало ранее, похоже, повторяет: «Я важен». Тогда как действительно безнадежный шик, от которого закономерно ждать ношения черного, совсем не обязательно оправдывает ожидания. Стиль панков семидесятых и восьмидесятых годов еще более агрессивно выставлял напоказ глубокую безнадежность движения куда бы то ни было. Панки отвечают на этот вызов, уродуя себя и всячески издеваясь над собственным карикатурным образом в умах представителей среднего класса: да, мы именно такие — мерзкие дикари с ирокезами и пирсингом, плюющие в магазинах и мочащиеся в парках.

У панков царила настоящая анархия, они использовали дикие, режущие глаз кислотные цвета. Но также с самого начала они стали по-своему использовать и черный: черные футболки, куртки из черной кожи или кожзаменителя, черные ботинки, ремни и краги. А шипы и гребни начесанных и закрепленных гелем волос — часто алые, желтые, зеленые, голубые — вполне могли быть и черными как смоль.

Энергичный и агрессивный стиль панк не мог со временем не превратиться в модный шик, но даже в качестве уличного стиля панк стал заметно более дружелюбным. На фото 1986 года (ил. 82) панки встретились на Трафальгарской площади с Санта-Клаусом; у молодой пары одинаковые шипованные ирокезы на голове и подходящие друг к другу черные косухи. Они сидят близко друг к другу, в одинаковой позе; это пара людей, близких друг другу во всем. Молнии везде, где только возможно, расстегнуты — как на манжетах, так и спереди на куртке. Девушка в черных колготках, юноша в черных джинсах, порванных на колене. Неровный макияж вокруг глаз у девушки напоминает изящные очки и образует тень, которая подчеркивает ее глаза. Традиционная известная с давних времен условность формального сочетания черного с белым всплывает здесь в виде белых пятен краски на джинсах юноши, что может также намекать на его готовность в будущем сделать необходимую работу по дому; возможно также, что крохотный замок, висящий на цепочке у него на шее, символизирует обет верности. На его одежде присутствуют и агрессивные металлические заклепки-шипы, но только на лацканах, потому они кажутся скорее просто жестом, данью своего рода игровой формальности (как если бы Либераче²⁵ был панком), нежели серьезной угрозой. Хотя у него на плече и написано, что он настроен действовать решительно, одновременно его образ прочитывается и как образ любовника в черном — причем явно не в трауре, — и это самосознание нежного любовника, прячущегося за маской яростного мачо, возможно, является подтекстом большинства черных уличных одеяний, существующих в молодежной культуре.



Ил. 82. Санта-Клаус на Трафальгарской площади раздает листовки с информацией о скидках. Сентябрь 1986

Однако в самом стиле по-прежнему присутствует остаточная угроза, и именно намек на угрозу, скрытый в уличном черном, делает этот цвет столь значимым для улицы. Более высокий стиль «значительного черного» также здравствует и поныне, и в профессиях, где спросом пользуется абсолютная надежность, черный по-прежнему обладает силой гарантии. Так что черный цвет Сити все еще встречается, будь то костюмы старинного стиля с зонтиком-тростью или новые фасоны яппи. Есть также черный цвет интеллигенции, который ассоциируется не с костюмом, а со свитером: их начали носить во времена экзистенциализма и продолжают носить до сих пор. Он также претендует на серьезность, значительность мысли, интеллектуальную власть. Он антиформален — связан, а не сшит из сотканного материала, — но вместе с тем серьезен, воплощает важность мысли и заявляет об интеллектуальной мощи: это как бы одежда неформального, светского пастора. Замечу (не всерьез), что очки 1960-х годов с массивной черной оправой вполне могут претендовать на роль одежды для глаз мыслителя (а уж темные солнцезащитные очки или тени использовали в целях устрашения члены самых разных группировок).

Следует признать, что черный, носимый с возвышенными целями, в конце концов морально устарел, и теперь в этой роли, особенно если речь идет о костюме, выступает темно-серый — этот цвет не такой степенный, как черный, но все же по тону достаточно близок к нему, чтобы нести в себе намек на присущие черному смыслы весомости, торжественности, авторитета безличной компетенции. Возможно также, что в связи со стилевыми изменениями, произошедшими в XX веке, черный стали воспринимать как чрезмерно, даже зловеще формальный и потому в некоторой степени запретный цвет.



Ил. 83. Дэвид Хокни. Сэр Дэвид Уэбстер, 1971. Холст, акрил. Королевский оперный театр Лондона, временно предоставлен Национальной портретной галерее

Было бы неприятно оказаться совсем по-черному серьезным, однако костюмы темных тонов могут быть одновременно значительными и «опрятными» — это слово применялось к костюмам, которые имел обыкновение носить сэр Дэвид Уэбстер при исполнении обязанностей в Королевском оперном театре. Один из этих костюмов можно увидеть на его знаменитом портрете кисти Дэвида Хокни (ил. 83). Он сидит как человек, наделенный значительной, но негромкой властью. В кресле он расположился, словно бы на престоле — хотя дизайн тронов так сильно изменился, что каркас из металлических трубок трудно разглядеть под полами пиджака. Кажется, что он парит прямо в воздухе, поэтому все, что мы можем разглядеть, — властная манера сидеть, выправка, осанка. Хотя предполагается, что сила тяжести тянет его вниз, он не падает: он сидит неподвижно, как будто бы в пустоте, и сам является центром притяжения.

Незаметность кресла на этой картине создает тревожное ощущение и, возможно, имеет некое отношение к позднейшей реплике Хокни о сеансе, когда Уэбстер ему позировал: «Он был болен; тогда я этого не знал, но он умирал»²⁶. Пустота под ним могла оказаться более мрачной — могильной —

пустотой, и этот портрет человека, одетого в темное, можно интерпретировать как еще одну картину, посредством темной одежды намекающую на смерть. Смерть вновь и вновь оказывается значимой для одежды. Если в конце XX века черный цвет отошел на второй план, думаю, это можно связать с тем, что роль самой смерти стала менее значительной. Дело не только в том, что на похоронах мы больше не одеваемся в черное и вообще не носим траура, но и в том, что мы стараемся как можно меньше задумываться о смерти. Мы не хотим помнить о том, что не вечны, и в нашей культуре едва ли присутствует подобающая смерти торжественность, зато слишком много стимулов считать себя вечно молодыми.

Говоря об этом, я вовсе не собираюсь ностальгировать по викторианской угрюмости, и сильным упрощением было бы связывать черную одежду былых времен с озабоченностью темой смерти. Предметом данного исследования было множество других факторов, сказывающихся в предпочтении черного. Но в то же время мода на черное неотделима от смерти, и, как уже отмечалось выше, в нескольких государствах эта мода совпала одновременно с пиком их мощи на международной арене и с оформившимся культом смерти. Особенно верно это для Бургундии XV века, Испании XVI-го, Англии XIX-го. Может показаться, что страна, осознающая свою мощь, обязана особенно остро осознавать и смерть. Я полагаю, что это не всегда верно, и могу привести пример разноцветных империй, но все же это не отменяет существования империй черных. И хотя можно приводить тому вполне реалистичные объяснения — например, викторианцы часто сталкивались со смертью не только из-за высокой детской смертности, но также и потому, что новые крупные города умножали силу и заметность болезней или имперская мощь требовала от своих подданных повышенной готовности умирать и убивать, — все же эти материалистические доводы не полностью объясняют феномен. Похоже (это предположение высказывалось выше), что человечество черпает силу из осознания смерти, что помимо связи между Танатосом и Эросом есть еще и связь между Танатосом и Кратосом, между Смертью и Властью. Даже магия, то есть отвлеченная власть, кажется, закреплена за переговорами с мертвыми, а в религии трансцендентальная власть неразрывно связана со смертью — смертью тварей, людей, бога (вечная жизнь находится в другом измерении). Так в светской, неаристократической империи у Кремлевской стены находится мавзолей Ленина, и именно с его трибуны руководство страны принимало парады. Разные народы используют различные мифы и магические обряды. США в последнее время стали сильнейшей мировой державой, и там есть свой разноцветный стиль (но в Америке встречается и черная или темная одежда). При этом и в США существует своего рода культ смерти, поддерживаемый «военным лобби» в сенате и находящийся воплощение в том, что темы гибели президента Кеннеди и казни

его убийцы муссируется непрерывно. Теории заговора призваны разъяснить, что это убийство было не случайным проявлением дикости, но закономерно следовало из ситуации в стране.

Идея всенародного заговора усиливает власть, дополняя открытую структуру секретной, тем более грозной, что она не видна и «темна». Сам заговор умножается по мере того, как маккартистский страх перед экспансией левых в свою очередь дополняется страхом перед отраслями промышленности, службами и правительственными учреждениями, работающими по секретному плану правых. Похоже, что паранойя неминуемо становится темной стороной народного менталитета, если светлая его сторона состоит в осознании себя мощной сверхдержавой (как в индивидуальной психологии паранойя — оборотная сторона убежденности в собственном величии). Весь этот обширный лабиринт силовых структур превращается в сюрреалистическую политическую детективную поэзию в романах Томаса Пинчона, который упорно разрабатывал свою личную черную образность. На первой же странице «V» читаем: «Бенни Профейн, одетый в черные джинсы <...> случайно оказался в Норфолке, штат Вирджиния»²⁷.

В своем крупнейшем романе «Радуга земного притяжения» Пинчон пишет о грандиозном деспотическом заговоре, в котором мрачно соучаствуют фашизм, международные корпорации, производители пластика и оружия, да и вообще все технические и прикладные науки — они ассоциируются с темными комнатами, черными пальто, черными автомобилями, затемненными стеклами — и в то же время с тайными сетями сопротивления, связывающими угнетенных, эксплуатируемых и лишенных наследства. Благодаря роли, отведенной «Чернокомандосу» Гереросу из Германской Африки, к эпическому повествованию о Европе времен Второй мировой войны примешиваются иносказательные аллюзии на афроамериканцев, униженных, оскорбленных и обездоленных, американскую низшую расу. В предыдущем романе Пинчона, «Выкрикивается лот 49» члены секретной организации обездоленных «Тристеро», когда их можно увидеть, одеты в черное. Два заговора и два вида паранойи накладываются друг на друга в творчестве Пинчона, потому что мир и социальная жизнь людей ощущаются как глубоко двусмысленные и угрожающие: смыслы оборачиваются своей противоположностью, «Тристеро» также оказывается страшной организацией, возможно смертоносной, и на заключительных страницах «Лота 49» ее, видимо, представляют «мужчины в черных шерстяных костюмах, с бледными, жесткими лицами». Действительно, порой кажется, что в воображении самого Пинчона элементы фантазии левых и правых сплавлены. Как в его прозе, так и в сочинениях Дона Делилло на сходные темы вдруг возникает неуверенность, являются ли мрачные подрывные группировки, от которых зависит сюжет романов, правыми или левыми. Так, Делилло походя в «Мао II» упоминает

«левацкие отряды ликвидаторов», хотя в последнее время «отряды ликвидаторов» кажутся скорее правыми. И хотя черный цвет «Тристеро» в какой-то момент ассоциируется с мультяшным анархизмом, одновременно эта организация напоминает ранние фашистские группировки (я осознаю, что такое буквальное прочтение, скорее всего, противоречит намерениям автора). Этими замечаниями я вовсе не пытаюсь умалить гений Дона Делилло или Томаса Пинчона, чье выдающееся произведение «Радуга земного притяжения», помимо всего прочего, — величайшее размышление XX века о черном и черноте:

Глубоко, глубоко — глубже, чем политика, чем секс или детские страхи <...> погружение в ядерную черноту <...> Черный проходит через всю запись: повторяющийся цвет — черный. Слотроп никогда не упоминал по имени ни Энзиана, ни Чернокомандоса. Но он говорил о *Schwarzgerät* (Черноаппарате). И в уцелевших немецких фрагментах он тоже приставлял «черно-» к странным существительным. Черноженщина, черноракета, черномечта <...> Неологизмы, кажется, создавались бессознательно. Есть ли единый корень, глубже, чем кому-либо удавалось копнуть, который питает чернослова Слотропа — ведь только кажется, что они расцветают порознь?

Кажется, что «единый корень» черного у Пинчона, лежащий в основе различных проявлений черноты и чернухи романа, начиная с обгорелых тел («медленно обугливающиеся лица людей, которых, ему казалось, он знал») и заканчивая эксcrementами (Бригадирский пудинг), — это Танатос, смерть, которая действует как извращенный одушевляющий принцип, задающий траектории не только ракетам, но и жизням, технологиям, цивилизациям²⁸.

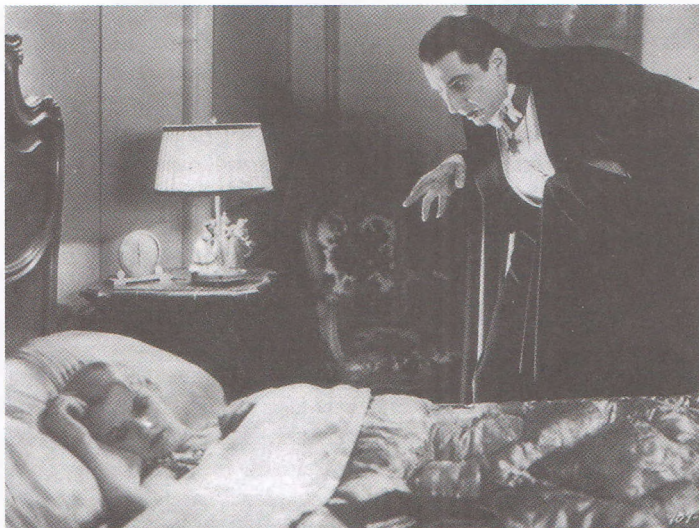
За человеком в черном всегда стоит Смерть; порой она далеко, порой совсем близко. Эта интуитивная уверенность отразилась в современной мифологии, возникшей вокруг образа Дракулы, — мифологии чрезвычайно плоской и вульгарной.

В первоисточнике, романе Брэма Стокера, он был полностью одет в черное; не было даже намек на ослепительно белую манишку и учтивость Кристофера Ли. Дракула был погребально мрачен и принадлежал миру мертвых. Возможно, в его сходстве одновременно с летучей мышью и волком, как и в том, что он предпочитал пить кровь молоденьких женщин по ночам, содержится определенный взгляд на мужчину XIX века: он не только отрицает все женское, но и по-черному паразитирует на нем. Мертвый внутри, в самой своей сердцеvine, бездушный раб эротико-каннибальской одержимости, он одну за другой «губит» женщин, заражает, превращает в живые трупы. Увиденный с этой точки зрения, он похож на гротескно преувеличенных стареющих, неподвижных, как бы анонимных мужчин в черном, которые хищнически наводняли дома

(*maisons*) импрессионистского Парижа. И именно в качестве такой карикатуры он увековечен в XX веке: теперь под накидкой с капюшоном он носит праздничные вечерние костюмы и выглядит как вылитый граф, как бы олицетворение *ancien régime*, но по-прежнему сосет кровь respectable класса, похищая знатных дочерей (ил. 84). Он кажется архетипическим аристократом, каким предстает в народном воображении: статный, эротически хищный, жестокий; можно предположить, что он одновременно страшит и возбуждает — таким образом, к трепету смерти добавляется классовый мазохизм. Фрэнсис Форд Коппола, предложив сделать из него трагическую фигуру (и в отдаленной перспективе верного мужа), вернул ему ту серьезность, которой он обладал изначально, — скорбный мужчина в черном. Однако то, что он, будучи живым трупом, продолжает жить в поп-культуре, скорее всего, обусловлено иной причиной. Ибо в легенде о Дракуле присутствует еще один аспект, очень старинный, одновременно эротический и трагический — танец смерти и девушки. Возможно, он также ближе всех подошел к популярному образу дьявола — еще одного джентльмена, традиционно облаченного в черный костюм.

Исследуя закат значимости черного, я не пытаюсь драматизировать его будничное употребление или демонизировать ценности трудовой этики с ее трезвостью и серьезностью, с которыми по-прежнему ассоциируются черные, темные и серо-коричневые оттенки. Черный или оттенок темно-синего, близкий к черному, оказались узурпированными большим числом обезличенных служб, весьма серьезных, ибо от них может зависеть чья-то жизнь: полиции, пожарных, железнодорожников, сотрудников авиакомпаний. Вряд ли нам понравилось бы, если бы самолетами или скоростными поездами управляли пилоты и машинисты, наряженные арлекинами. Шире, в мире труда, хотя черный и не так распространен, как в XIX веке, и кое-кто даже одевается в яркие цвета — красный, зеленый, синий, — все же большинство людей по-прежнему носит одежду тусклых, неброских оттенков, и многие ее предметы (брюки, свитера, пальто) остаются черными. Трудовая этика уже не так актуальна, как в старые добрые времена кальвинизма, тем не менее неистребим трудовой идеал, согласно которому смысл жизни придает прежде всего работа — последствия этой установки особенно горьки и жестоки, когда рабочих мест становится все меньше и они все менее привлекательны. Трудовой идеал охватывает разные политические философии и по-разному присутствует в капиталистических, социалистических и в бывших социалистических странах; он довольно схожим по блеклости одежды образом отражается в индустриальной России, сельскохозяйственном Китае и капиталистической Японии.

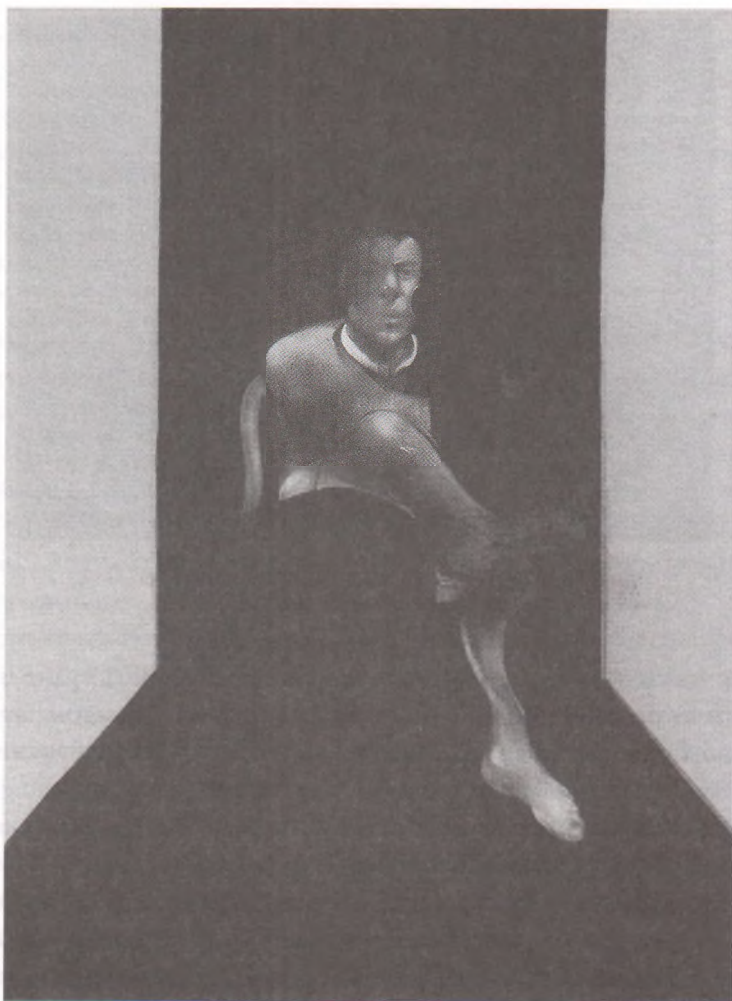
Япония — особенно интересный случай, поскольку оказалось, что там феодальная этика самоотверженной службы способна почти в одночасье и весьма успешно превратиться в одну из самых чудовищных разновидностей



Ил. 84. Бела Лугоши в кадре из фильма «Дракула», режиссер Тод Браунинг, 1931

трудовой этики, известных на сегодняшний день в мире. Стране пришлось отказаться от старинных шелковых одежд и пестрых расцветок (хотя праздники с их буйством красок сохранились и по сей день). Но раньше, во времена сегуната, японские чиновники должны были одеваться в темные цвета (судьи носили исключительно черное), а в эпоху Мэйдзи, в XIX веке, здесь прижились европейские черные фраки и цилиндры. Недавно среди японской молодежи возникла новая мода на черный цвет: они носят элегантную черную одежду и ездят на черных автомобилях. Не менее востребованным черный является среди японских дизайнеров. Можно даже говорить о возрождении «имперского черного». Япония не скрывает, что ощущает себя экономически исключительной нацией, и вместе с тем предчувствует, что эта исключительность не может быть долговечной.

Что касается Запада, может показаться, что трудовая этика здесь уступила место игровой. На самом деле это, конечно, этика труда и игры: и работать, и играть приходится не покладая рук, чтобы поспеять за развитием рынка потребительских товаров и индустрии развлечений. Существуют офисы и заводы, чтобы работать, и спортплощадки и спортивные центры, чтобы играть; возможно, игровые пространства еще более убийственно серьезны, особенно в тех случаях, когда направляешься туда не играть, а смотреть, как другие играют для тебя, и для этих других игра является уже не игрой, а работой. Игровая этика влечет за собой использование разных цветов, но эти игровые цвета (например, футболок, тренировочных костюмов и лыжного обмундирования) свидетельствуют не столько об игре чувств и эмоциональном



Ил. 85. Фрэнсис Бэкон. Эскиз к портрету Джона Эдвардса.
1988. Масло, холст. Частное собрание

разнообразии, сколько о гигиене, физической силе, а также сдержанной разрядке агрессии. Но даже в спорте черный цвет заявляет о себе вполне уверенно, если судить по тому устрашающему впечатлению, которое производят на своих противников команды, одетые в черную форму, как, например, новозеландская сборная по регби.

Правда, аскетизм, неотрывный от трудовой этики, в наши дни отчасти улетучился, особенно с развитием культа «хорошего секса», который ассоциируется (по крайней мере в глянцевых журналах) скорее с простыми и яркими цветами, нежели с тенями, богатыми множеством оттенков, или с насыщенными и глубокими цветами. В данном культе есть, пожалуй, оптимистически-мечтательная нота: вовсе не очевидно, что нашему пост-

пуританскому миру так уж легко купаться в этом самом качественном сексе. Существуют неоспоримые свидетельства того, что и в современную эпоху внутри нас, в наших семьях и сообществах (каким бы изменениям они ни подвергались) по-прежнему живет напряжение аскетизма. Памятования о смерти, для нас малоприятного, избежать невозможно, и оно, пусть находясь на некоторой дистанции, составляет неотъемлемую часть «общей картины мира». Кроме того, старинный аскетизм удерживает позиции как в старых, так и в новых ответвлениях христианских конфессий. Сама структура нашей экономики, основанной на поддержании огромной доли избыточного труда и на том, что проигравших (как в любой лотерее) куда больше, чем выигравших, явственно бессердечна. Обращаясь к совсем другому уровню, отмечу, что ноты самоосуждения и самоистязания входят в гамму, свойственную переусложненной чувствительности. Их нельзя не расслышать в творениях модернистского искусства с его резким акцентом на изломе, надрыве, трении, напряжении, нецелостности, на резких монтажных переходах и противоречиях. Все это выливается в изображения тел, в свою очередь изломанных, поврежденных, стиснутых и очень часто лишенных тех или иных частей — или души. Но в конечном счете главная наша черта — это, по-видимому, вера в то, что нам удалось оставить аскетизм позади. Если предыдущие эпохи верили в различные добродетели и величие, путь к которым лежал только через труд и самопожертвование, то нашей целью стало не поступаться ничем. Мы взрастили идеал и риторику целостности, словно она приходит к нам по первому зову, при этом отчетливо понимая, что без труда либо вовсе ничего не добьешься, либо добьешься очень немногого. Однако легкость, с которой мы узнаем изуродованных людей в романах Беккета и на картинах Фрэнсиса Бэкона, — знак того, что мы понимаем: мы сами находимся (или могли бы находиться) внутри этих произведений, то есть мы искалечены, физически или же духовно.

В заключение — несколько слов о портрете Джона Эдвардса (ил. 85) кисти Фрэнсиса Бэкона. На картине изображен калека (его силуэт очерчен так, словно из модели выгрызли или вырвали куски). Он окружен геометрически четкой, насыщенной чернотой, одновременно элегантно, серьезной и мрачной. Возможно также, что он — человек в черном: кажется, будто ниже белого воротника он (полу)одет в черный свитер или рубашку. С уверенностью говорить об этом трудно, поскольку, как и на других портретах, репродукции которых приведены в этой книге, черная одежда сливается с черным как смоль фоном, поглощается им. Я пишу «полуодет», ибо одновременно он кажется обнаженным — во всяком случае, обнажены его плечо и нога. На самом деле кожа и внутренний край плеча выписаны так, как будто они расположены вплотную к некоей острой кромке, под которой есть одежда. Создается впечатление,

что человек в черном словно бы находится внутри обнаженного человека или — обобщая — что человек в черном по-прежнему живет внутри каждого из нас. И хотя воротничок рубашки Эдвардса выглядит современным, на деле он может оказаться и старинным (жесткоakraхмаленным, застегивающимся на запонку); на голове у изображенного, судя по треугольному мыску ткани на лбу и впалым, как бы прикушенным щекам, нечто похожее на черный головной убор мужчин елизаветинской эпохи. Этот персонаж имеет некоторое родство с теми фигурами Бэкона, которые одновременно относятся и к прошлому, и к настоящему, к примеру, с его кричащими клириками. «Кричащий Папа» — это, конечно, не Папа Римский, но в то же время — торжественная, посвятившая себя некоему, пусть и не обязательно духовному, служению фигура. Кажется, что история проплывает сквозь него в наше время, точно черный поток. Стекая из-за спины героя, он ширится и колыхается, стремясь всосать в себя и нас.

Джон Рескин обвинял свой век, «кичащийся чернотой», в «маловерии». Этот упрек покажется странным, если вспомнить о широком использовании черного цвета христианским, иудейским и мусульманским духовенством. И мало кто сейчас скажет, что разделяет веру Рескина. Но все-таки можно предположить, что универсальный посыл цвета в одежде, его базовый смысл — это характер веры людей, которые ее носят. Эта гипотеза выглядит особенно правдоподобно, если мы вслед за Дюркгеймом взглянем на веру (вовсе не намереваясь ее принизить или умалить) как на весомые, серьезные представления общества о том, что его сплачивает. Разумеется, общество не только социально, и один из факторов, объединяющих некую группу и поддерживающих ее членов в одиночестве, тоске или в час смерти, — это ощущение сути того места, которое человек занимает во вселенной, сколь бы огромной, пугающей и невозможной для жизни она ему ни казалась. С этими оговорками можно сказать (и это прозвучит в гармонии с мыслью Рескина), что без веры — или без мировоззрения, признающего те потребности, с которыми и имеет дело вера, — цвета и жизни, и одежды останутся тусклыми и унылыми.

Поясню сказанное выше. Для меня несомненно, что в прошлом тысячелетии мужчины и их одежда делались — неравномерно, волнообразно, с перерывами — все мрачнее и чернее; всеохватный характер это приобрело во второй половине XIX века, когда мужская одежда резче всего отличалась от женской. Наше время — время, когда последняя черная волна, поднявшись и обрушившись, уже практически отхлынула назад. У черного множество значений, ведь все, что произносится языком одежды, неоднозначно, и один цвет способен нести разную смысловую нагрузку, то есть немалая часть наших выводов неизбежно носит гипотетический характер. И все же можно утверждать, что если у черного цвета, используемого столь широко, и существует

некое «главное» значение, то оно связано одновременно с насыщенностью и стертойостью, со значительностью и имперсональностью. Один или в строю, мужчина в черном — представитель серьезной власти, и это власть прежде всего над женщинами и женственностью. Черной может быть и тень, лежащая на женское начало в мужчине. В своем абсолютном измерении черный цвет связан со смертью, и в периоды наивысшего расцвета черного та власть, которой служили люди в черном, была смертельно и убийственно серьезной, как в частной жизни, так и в государстве; до самых чудовищных крайностей эта тенденция дошла в XX веке. Истоки этой моды восходят к церковной одежде, ассоциировавшей черный цвет с духовной скорбью, к такому типу духовности, согласно которому род людской пребывает в бездне богооставленности и нищеты. Такой черный цвет связан с еще более древним цветом траура, ведь горе — еще один способ понять, что дневной свет скрывает за собой вселенную утраты и неутолимой жажды вернуть утраченное. И от этого черного (можно назвать его «гамлетовским черным») не избавишься, просто сделав шаг по направлению к цвету. Импрессионисты отвернулись от черного с поразительным легкомыслием — а Сезанн потому так и значим, что вновь обратился к черной непрозрачности материи. Таким образом, несмотря на «мрачные» смыслы, которые зачастую приобретал черный цвет, изгнать его из одежды — все равно что лишить человека веса или тени. Он необходим тем многочисленным людям, которые, не будучи аскетами и не стремясь никому навязывать свою власть или духовность, а просто не испытывая внутреннего недостатка в цвете, силе и свете, лучше всего выглядят именно в черном.

Примечания

ВВЕДЕНИЕ *Одежда, цвет и смысл*

1. A. Lurie. *The Language of Clothes*. London, 1982. P. 5.
2. R. Barthes. *The Fashion System*. N.Y., 1983. P. 64–65. Рус. пер. цит. по изд.: Р. Барт. Система моды: Статьи по семиотике культуры. М., 2003. С. 97–98. Пер. с фр. С.Н. Зенкина.
3. Там же, с. 209.
4. N. Joseph. *Uniforms and Nonuniforms: Communication Through Clothing*. N.Y., 1986.
5. Разграничение разных «прочтений» одежды предложено в: M.R. Solomon, ed. *The Psychology of Fashion*. Toronto, 1985. «Субкодирование» Эко (U. Eco. *A Theory of Semiotics*. Bloomington, IN, 1979) обсуждается в статье: F. Davis. *Clothing and Fashion as Communication // Psychology of Fashion*. P. 15–27.
6. S.B. Kaiser. *The Semiotics of Clothing: Linking Structural Analysis and Social Process // Th.A. Sebeok, J. Umiker-Sebeok, eds. The Semiotic Web 1989*. N.Y., 1990. P. 616.
7. A. Hollander. *Seeing Through Clothes*. London, 1988. P. 355. Пятая глава этой книги (р. 365–390) содержит блистательное рассуждение о черном цвете. К сожалению, учесть его в моих собственных изысканиях я смог только после выхода книги Э. Холландер в Англии (в США она увидела свет в 1978 году).
8. См. об этом: P. Bogatyrev. *The Function of Folk Costume in Moravian Slovakia // Approaches to Semiotics / Th.A. Sebeok*. № 5. The Hague, 1971. P. 67–68 (о черном цвете стариков и женатых), 49 (о черном как знаке состоятельности), 46–47 (о черных штанах до колен — отголоске моды на черное, просочившемся из высшего общества, в противоположность более архаическим ярко-синим штанам, принадлежности костюма мельника). См. рус. текст: П. Богатырев. Функции национального костюма в Моравской Словакии // Теория моды. 2009. № 11. С. 189–224, № 12. С. 207–247.
9. Точка зрения Герберта Блумера четко резюмирована в книге: F. Davis. *Fashion, Culture and Identity*. Chicago, 1992 (см. в особенности р. 113–120). Собственную тщательно разработанную теорию «противоречивой идентичности» Дэвис излагает, в частности, в гл. 2 своей книги (термин «управление противоречивостью» — р. 25).
10. G. Simmel. *Fashion // International Quarterly*. 1904 (перепечатано в: *American Journal of Sociology*, 62. May 1957. P. 541–558). См. также: G.D. McCracken. *The Trickle-Down Theory Rehabilitated // Psychology of Fashion*. P. 39–54.
11. J. Butler. *Gender Troubles: Feminism and the Subversion of Identity*. London, 1990. P. 25 («гендер оказывается перформативом <...> гендер — это всегда некое действие...»).

12. О вариациях гендера в одежде см.: A. Ribeiro. *Dress and Morality*. London, 1986, а также другие работы Э. Рибейро, цитируемые ниже, в гл. 1 (прим. 2) и в гл. 4 (прим. 4 и 10). Среди иных значимых работ, отсылки к которым есть в данной книге, назову: Steele V. *Paris Fashion: A Cultural History*. Oxford, 1988; J. Ash, E. Wilson, eds. *Chic Thrills: A Fashion Reader*. London, 1992.
13. О линии плеч см.: C.B. Kidwell. *Gender Symbols or Fashionable Details* // C.B. Kidwell, V. Steele, eds. *Men and Women: Dressing the Part*. Washington DC, 1989 (прежде всего р. 129–143).
14. L. Irigaray. *Sexes and Genealogies*. N.Y., 1993 (см. в особенности раздел *Flesh Colours*, р. 153–165).
15. *Ibid.* P. 25–53.
16. Среди них — работы Н. Ходоров. См.: N. Chodorow. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley, 1978 (особенно р. 180–190).
17. Понимание маскулинности как отрицания можно возводить и к гегелевской идее о том, что мужскому сознанию свойственно одиночество, обреченность, антагонизм и доминирование (см.: K. Ferguson. *The Man Question: Visions of Subjectivity in Feminist Theory*. Berkeley, 1993. P. 36–68).
18. M. Garber. *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. London, 1992. P. 185 (о Майкле Джексоне), 374 (о репрезентации).
19. E. Wilson. *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. London, 1985. P. 120.
20. Слова Вивьен Вествуд приводятся по: J. Ash. *Philosophy on the Catwalk* // *Chic Thrills: A Fashion Reader*. P. 171.
21. J.P. Paoletti, C.B. Kidwell. *Conclusion* // *Men and Women: Dressing the Part*. P. 158.
22. «То, как мы одеваемся, может смягчать этот страх [не выдержать независимости собственного «я»], стабилизируя нашу индивидуальную идентичность» (E. Wilson. *Adorned in Dreams*. P. 12).
23. F. Davis. *Fashion, Culture and Identity*. P. 57.
24. N. Joseph. *Uniforms and Nonuniforms*. P. 42.

ГЛАВА 1 *Кого хороним?*

1. «<...> черный костюм, который в наше время носят мужчины, это ужасный символ. Чтобы дойти до такого, надо было, один за другим, сбросить все доспехи и, цветок за цветком, уничтожить все вышивки и гобелены. Ниспровергнув все иллюзии до последней, человеческий разум облачился в траур по ним» (A. Musset. *La Confession d'un Enfant du Siècle*. Paris, 1880. P. 11). [Отрывок из повести «Исповедь сына века» приводится в нашем пер. с фр. (Прим. перев.)]
2. Цит. по: A. Ribeiro. *Concerning Fashion — Theophile Gautier's "De la Mode"* // *Costume*, 24 (1990). P. 55–68.
3. Ch. Baudelaire. *Oeuvres complètes* / C. Pichois, éd. Paris, 1976, II. P. 494 (статья «Салон 1846 года»).

4. H. Balzac de. *Oeuvres diverses*. Paris, 1935, I. P. 345.
5. Даты при первом упоминании того или иного романа означают его первую публикацию — в периодике или отдельными выпусками. В данном случае имеются в виду пассажи из гл. XXI и XX. Роман «Большие надежды» здесь и далее цит. в пер. с англ. М. Лорие.
6. Роман «Домби и сын» (1846–1848) здесь и далее цит. в пер. с англ. А. Кривцовой; приведенный отрывок — из гл. XIII.
7. «Разъезд Марби» см. в: *Christmas Stories*. P. 476. Страницы романов Диккенса указаны по Оксфордскому иллюстрированному изданию: *The Oxford Illustrated Dickens*, 1987. [Пер. с англ. мой. (Прим. перев.)]
8. Ch. Baudelaire. *Oeuvres complètes*. P. 494.
9. Номер от 12 апреля 1842 года; цит. по: Ph. Collins, ed. London, 1981, I. P. 54–55 / *Dickens: Interviews and Recollections*.
10. J.C. Flügel. *The Psychology of Clothes*. London, 1930. P. 111–112.
11. E. Bulwer-Lytton. *Pelham, or The Adventures of a Gentleman*. London, 1828. Ch. IV (материнский совет; [I, ch. IV, p. 27–28]), ch. 39 (Челтенхэм; [II, ch. II, p. 12]), ch. 44 (максима VII; [I, ch. VII, p. 63–68]), ch. 28 (цепочка и кольцо; [I, ch. XXVII, p. 244]). Текст был значительно переработан автором. Я цитирую роман по первому полному изданию, а в квадратных скобках привожу ссылки на первую публикацию. В рассуждении об одежде (гл. VII первого издания), впоследствии отброшенном, Пелэм еще раз одобряет сочетание черного жилета, фрака и брюк. По его словам, в том, что касается цвета, «не существует определенного и непреложного правила», а «небольшое цветовое разнообразие должно отличать людей друг от друга, что по утрам, что вечерами» [II, p. 65–68]. Роман цит. в пер. с англ. А. Кулишер и Н. Рыковой.
12. Th. Carlyle. *Sartor Resartus: The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh*. London, 1904. I. P. 220–222.
13. Жизнь и привычки Браммелла были описаны его другом Уильямом Джессом: W. Jesse. *The Life of George Brummell, Esq., commonly called "Beau Brummell"*. London, 1886. О завязывании галстуков см. также: J. Laver. *Dandies*. London, 1968. P. 36; о феномене дендизма вообще — в первую очередь: E. Moers. *The Dandy: Brummell to Beerbohm*. London, 1960.
14. При этом сам Браммелл обычно носил синий фрак и впоследствии с немалой долей иронии относился к фанатичным поклонникам романа Бульвер-Литтона (который Браммеллом искренне восхищался). Так, встретив как-то капитана Джесса (своего будущего биографа), одетого по новой моде — в черное в сочетании с белым, он приветствовал его следующим образом: «Мой дорогой Джесс, боюсь, что вы начитались “Пелэма” — извините, но в этом наряде вас просто-таки не отличить от сороки» (цит. по: E. Moers. *The Dandy*. P. 82).
15. Цит. по: *Ibid.* P. 24. Браммелл, несомненно, имел в виду, что его отец занимал приличествующее ему место (он был секретарем у лорда Норта); дед Браммелла был то ли кондитером, то ли портным, то ли слугой в знатном доме; мать происходила из небогатой помещицкой семьи. В 1781 году родители Браммелла были достаточно состоятельны для того, чтобы заказать портрет двух своих сыновей Джошуа Рейнольдсу (в 1783 году картина экспонировалась в Королевской Академии под названием «Дети»). На этом портрете, ныне находящемся

- в Kenwood House, совсем юный будущий «Красавчик» мирно посасывает рукав своего бело-снежного детского наряда.
16. Реплика Делакруа приводится по: E. Delacroix. *Oeuvres Littéraires*. Paris, 1923. II. P. 159. О преклонении Делакруа перед Лоуренсом см.: L. Johnson. *The Paintings of Delacroix: A Critical Catalogue*. Oxford, 1981. I. P. 54–55.
 17. О Д'Орсэ и Дизраэли см.: E. Moers. *The Dandy*. Ch. IV, VII; J. Laver. *Dandies*. P. 51–61. В молодости Дизраэли носил также «зеленые бархатные брюки и канареечный жилет» или черный бархатный сюртук и лиловые брюки с золотым кантом по швам. Впрочем, подобные наряды снискали ему славу не столько денди, сколько щеголя-попугая и даже хлыща (см.: E. Moers. *The Dandy*. P. 96–100).
 18. «Холодный дом» (1852–1853), гл. XIV. Здесь и далее роман цит. в пер. с англ. М. Клягиной-Кондратьевой.
 19. Цит. по: V. Steele. *Paris Fashion: A Cultural History*. Oxford, 1988. P. 83.
 20. См.: E. Moers. *The Dandy*. P. 36 (о Браммелле и *liaisons*), 161 (цитата из Камиллы Тулмин). Тонкий вопрос об идентичности денди разобран в работе: J.R. Feldman. *Gender on the Divide. The Dandy in Modernist Literature*. Ithaca; N.Y., 1993.
 21. О том, как Браммелл мылся, чистил зубы и пинцетом выщипывал лишние волосы, см.: E. Moers. *The Dandy*. P. 32–33.
 22. «Холодный дом», гл. XIV.
 23. Th. Carlyle. *Sartor Resartus*. P. 219.
 24. См.: E. Moers. *The Dandy*. P. 111; Captain R.H. Gronow. *Reminiscences and Recollections*. London, 1900. I. P. 68–86.
 25. S.T. Coleridge. *Biographia Literaria* / J. Engell and W. Jackson Bate, eds. London, 1983. I. P. 180–181.
 26. «Холодный дом», гл. XXVIII.
 27. Ch. Darwin. *The Descent of Man*. London, 1871. II. P. 206–207.
 28. Ch. Brontë. *Jane Eyre* / Q.D. Leavis, ed. Harmondsworth, 1966. P. 200–203 (гл. XVII). Роман «Джен Эйр» здесь и далее цит. в пер. с англ. В. Станевич.
 29. «Большие надежды», гл. XXVI.
 30. Ch. Brontë. *Jane Eyre*. P. 63 (мистер Брокльхерст — «черный столб»; гл. IV), 94–97 (его визит в школу; гл. VII).

ГЛАВА 2 Черный цвет в истории

1. Работы Виктора Тернера (см., например: V. Turner. *Colour Classification in Ndembu Religion* // M. Banton, ed. *Anthropological Approaches to the Study of Religion*. London, 1966) являются классическими в вопросе использования белого, красного и черного пигментов у самых разных народов. Джеймс Фарис склонен акцентировать эстетический момент раскрашивания тела, опасаясь «вчитать» в этот процесс постороннее значение (J. Faris. *Nuba Personal Art*. London, 1972). Указывая, что глубокий, насыщенный черный цвет особенно престижен и красив (у нуба он разрешен только мужчинам, достигшим 20 лет), ученый замечает, что это

также цвет ведьм, колдунов и колдовства, а добрая и злая магия регулярно описываются через белый и черный цвета соответственно. О роли черного в вызывании дождя и фертильности см., например: A. Ortiz. *The Tawa World*. London, 1969.

2. Поскольку этот аспект в дискуссиях о черной одежде затрагивался мало, я приведу ряд замечаний о черном цвете в китайской культуре, любезно подготовленных китайским исследователем Сычжунь Суном. Черный в Китае ассоциируется с Небом, чей истинный цвет — та тьма, что предшествует рассвету. Под черным одеянием, обычно вышитым, император носил длинную, в полный рост, желтую рубашку (желтый — цвет земли). В такой одежде он появлялся на официальных церемониях и жертвоприношениях. Конфуций рекомендовал этот костюм и для бракосочетаний («Пока не сойдутся в тесном объятии земля и небо, не может быть никакого произрастания»). Именно императоры династии Чжоу (XI век до н.э. — 774 год до н.э.), как указывалось выше, по утрам в черной кожаной одежде принимали министров, одетых в костюмы из черной льняной ткани; после полудня «дресс-код» становился менее жестким, и министры могли надевать белое. В династии Хань (206 год до н.э. — 24 год н.э.) чиновники, согласно приказу императора, носили одежду, соответствовавшую времени года: весной — голубую, летом — красную, осенью — желтую и зимой — черную. Но на аудиенцию к монарху они обязаны были являться в черном. Одевание императоров со временем стало более разнообразным в цветовом отношении, однако по случаю жертвоприношений они вплоть до маньчжурской династии Цин, пришедшей к власти в XVII столетии, по-прежнему одевались в черное. Императоры этой династии черного не носили, хотя наследник престола имел право на такую одежду (у прочих принцев она была синей). В годы правления этой династии (1644–1911) буддийские и даосские монахи должны были носить черное — то есть в среде духовенства этот цвет успел завоевать прочные позиции (ср. с исходными шафрановыми одеяниями буддистов). Монахов, как и в России, считали «людьми в черном». Черный, по-видимому, все более последовательно отождествлялся со смирением и невысоким социальным статусом — хотя бы потому, что купцы и привилегированные сословия тяготели к белой одежде (в Китае белый был также цветом траура; иными словами, и в Китае, и на Западе торговцы и люди состоятельные по самому своему положению должны были носить траур). Яркие цвета были закреплены за чиновниками.
3. Трагедия Эсхила (строки 10–12, 23–31, 1048–1049) цит. в пер. с древнегреч. Вяч. Иванова. (Прим. перев.)
4. Пер. Вяч. Иванова (строки 55–56). (Прим. перев.)
5. С дьяволом в черном мы знакомы по беллетристике XIX века, например по рассказу Э. По «Черт на колокольне» (1839): «На нем был плотно облегающий фрак <...> черные кашемировые панталоны до колен, черные чулки и тупоносые черные лакированные туфли с громадными пучками черных атласных лент вместо бантов» (см.: Е.А. Рое. *Poetry and Tales*. Cambridge, 1984. P. 303; рассказ цит. в пер. с англ. В. Рогова). А в сказке из средневекового сборника «Сто веселых сказок» (*A Hundred Mery Talys*, 1526) за дьявола по ошибке принимают портного в черной одежде (см.: D. Brewer, ed. *Medieval Comic Tales*. Cambridge, 1972. P. 52). Фреска Амброджо Лоренцетти «Аллегория дурного правления» (1330–1340-е годы, Сиена,

- Палаццо Публико) представляет дьявола в облегающем черном одеянии и золотом плаще. О более ранних изображениях дьявола см.: P. Du Bourget. *La couleur noire de la peau du démon* // Actae del VIII Congreso Internacional de Arqueologia Christiana. Citta del Vaticano; Barcelona, 1972, P. 271–272.
6. Пер. Вяч. Иванова (строки 55–56). (Прим. перев.)
 7. Цитирую Блаженного Иеронима по: G.S. Tuack. *Historic Dress of the Clergy*. London, 1897. P. 7, 15. Основным источником сведений по этому вопросу мне послужила монография: J. Mayo. *A History of Ecclesiastical Dress*. London, 1984.
 8. G. Constable, ed. *The Letters of Peter the Venerable*. Cambridge, Mass., 1967. Vol. I. P. 57 (письмо 28).
 9. Ibid. P. 289 (письмо 111 — с наиболее подробным изложением мыслей о черном и белом цветах).
 10. Роль черного цвета в исламском мире выходит за рамки и данного исследования, и моей компетенции. Приведу высказывание одного из мусульманских ученых — комментаторов Корана: «Черный — цвет темноты, греха, бунта, нищеты, отверженности от Господней милости и света» (цит. по: W.D. Jordan. *White over Black: American Attitudes towards the Negro, 1550–1812*. Chapel Hill, NC, 1968. P. 30).
 11. Отправление инквизиции было возложено в первую очередь на доминиканцев и францисканцев: будучи по уставу нищенствующими братьями, члены этих орденов жили в обреченном на нищету мире и постоянно контактировали с мирянами. Доминиканцы обычно получали усиленную проповедническую подготовку и славились своим горением и самоотречением в деле. Именно главе доминиканцев Тулузского диоцеза было в 1233 году поручено выбрать из членов своего ордена инквизиторов для расследования ереси в Нарбонне, Бурже, Оше и Бордо. См.: V. Hamilton. *The Medieval Inquisition*. London, 1981. P. 36–39, 60–63.
 12. Среди нищенствующих монахов черный был цветом нескольких ответвлений францисканского ордена (в Средние века они, впрочем, носили серые одеяния), прежде всего меньших братьев конвентуальных. Из военных орденов в белое, следуя примеру и стилю тамплиеров, одевались рыцари ордена Пресвятой Богородицы Монжуа (основан в XII веке), госпитальеры св. Фомы Кентерберийского в Акре (XII век) и тевтонские братья-меченосцы (1204 год).
 13. См.: M. Beaulieu. *Le costume français, miroir de la sensibilité (1350–1500)* // Cahiers du léopard d'or, I. Le Vêtement. M. Pastoureau, éd. Paris, 1989. P. 268–269, а также иллюстрацию к этой статье — «Прокаженный. По "Speculum Maius" Винцентия Бовезского» (P. 283).
 14. Дж. Чосера я цитирую по изданию: L.D. Benson, ed. *The Riverside Chaucer*. Oxford, 1988. «Книга о королеве» цит. в пер. со среднеангл. С. Александровского.
 15. Стихи Эсташа Дешана цит. по их разбору в книге Й. Хёйзинги «Осень Средневековья» (в пер. со старофр. Д. Сильвестрова). М., 1988. (Прим. перев.)
 16. «В XIV веке, в эпоху Владислава Ягелло и королевы Ядвиги, придворные одевались в серое по обычным дням и в черное — по праздничным. На польско-венгерской встрече

в Сонче в феврале 1395 года польский двор щеголял в одеждах, богато изукрашенных жемчугом и драгоценными камнями, но — черного цвета. <...> Чрезвычайно важны были оттенок черного и качество материи» (M. Wilska. *Du symbole au vêtement: fonction et signification de la couleur dans la culture courtoise de la Pologne médiévale* // Cahiers du Léopard d'Or, I. Le Vêtement. P. 316–317). Подобное использование черного цвета как отличительного знака в Польше, как и в Испании, продолжалось несколько столетий. Мода (в том числе мода на цвет) была явлением интернациональным, что не исключало наличия у наций своего цветового кода. См. соображения о «французском белом» цвете ниже, в гл. 4, в особенности прим. 1. О «польском черном» (прежде всего о черных кафтанах) и его влиянии на «еврейский черный» см. далее.

17. Изложено по гл. 1 работы Й. Хейзинги «Осень Средневековья» (см.: Й. Хейзинга. *Осень Средневековья*. С. 27).
18. «Описание всех благородных деяний и достохвальных приключений герцога Филиппа Бургундского» (R. Vaughan. *Philip the Good: The Apogee of Burgundy*. London, 1970. P. 127).
19. См.: M. Scott. *Late Gothic Europe, 1400–1500*. London, 1980. P. 62.
20. Ibid. P. 100.
21. *Le Blason des Couleurs en Armes, Livrées et devises par Sicille hérald d'Alphonse V, Roi d'Aragon, publié et annoté par Hippolyte Cocheris*. Paris, 1856. P. 87, 43–45. Авторство Жеана Куртуа установлено в: J. Gage. *Colour in Culture*. London, 1993. P. 82. Куртуа был сицилийским поверенным в делах при Альфонсо, короле Арагона, Сицилии и Неаполя, и его часто называли «Сицилийцем» (Sicille) или «Сицилийским герольдом».
22. Строка из сонета IX (цикл «Благочестивые сонеты») Джона Донна.
23. Традиция божественной тьмы и традиция ее визуальной репрезентации довольно подробно освещены в монографии: Gage J. *Colour in Culture*. P. 59–60.
24. Цит. по: A. Rubens. *A History of Jewish Costume*. London, 1973. P. 184. Расцвет еврейской шляпы как отличительного знака приходится на период с XII по XV век. Черная краска была известна в Иудее с древности, однако использовали ее гораздо реже, чем красную и зеленую. В Книге Исход (гл. XXVIII и XXIX) как часть облачения (высших) жрецов упомянуты драгоценные камни, лиловая тесьма, лиловая, пурпурная и алая ткань, но о черном нет ни слова: не говорит о нем и Иосиф Флавий (см.: Ibid. P. 180–183). В Египте в 1004 году безумный халиф Аль Хаким, желая досадить своим врагам аббасидам (приверженцам «мусульманского черного» цвета — знака скорби о халифе Али), повелел евреям и прочим немусульманам ходить в черной одежде и черном тюрбане. В целом же до XV столетия черный цвет в еврейском костюме был редкостью. На использование черного раввинами повлияла одежда христианского духовенства и ученого сословия, особенно черная «женевская» мантия с белым воротником, принятая в кальвинистской церкви. Но высокая черная шляпа с круглой тульей, головной убор раввинов, скорее свидетельствует о влиянии православных церковных облачений. С XVI столетия еврей-миряне в Польше стали носить черный кафтан, входящий к польской традиции использования черного цвета (см. выше, прим. 16), а к началу XVIII века они ходили в широкополых фетровых шляпах либо шляпах с кисточками; жел-

тые шляпы, ношение которых было обязательно в XVI столетии, надевались гораздо реже. В Германии XVIII столетия евреев узнавали по черной одежде (Ibid. P. 121). Последующее движение этих общин на Запад усилило традицию ношения черной одежды в еврейских общинах Западной Европы.

25. Я цитирую «Жизнь Альфонсо, короля Неаполя» Веспасиано да Бистиччи (см.: M.P. Gilmore, ed. *Renaissance Princes, Popes, and Prelates*. London, 1963. P. 60–73).
26. Цитируется «Путешествие в Иерусалим» Пьетро Казолы (см.: C.W. Hazlitt. *The Venetian Republic, its Rise, its Growth, and its Fall*. London, 1900, II. P. 748). Об одежде венецианцев см. также: S.M. Newton. *The Dress of the Venetians, 1495–1525*. Aldershot, 1988. P. 9–16.
27. S.M. Newton. *The Dress of the Venetians*. P. 22.
28. Цит. по: C.W. Hazlitt. *The Venetian Republic*. P. 746.
29. Цит. по: D.S. Chambers. *The Imperial Age of Venice, 1380–1580*. London, 1970. P. 112.
30. Трагедия Шекспира «Венецианский купец» (действие III, явл. 2) цит. в пер. с англ. Т. Щепкиной-Куперник.
31. J. Burckhardt. *The Civilization of the Renaissance in Italy*. London, 1929. P. 82.

ГЛАВА 3 От «испанского» черного — к «шекспировскому»

1. «О придворном» цит. в нашем переводе по изд.: V. Castiglione. *The Book of the Courtier* [1561]. London, 1974. P. 116. (Прим. перев.)
2. Цит. по: G. Parker. *Philip II*. London, 1970. P. 177.
3. Ibid. P. 50–51.
4. Действие V, явл. I. Пьеса, увидевшая свет в 1875 году, на следующий год была, урезанная вполтину, поставлена на сцене; роль Филиппа исполнял Генри Ирвинг; см.: L. Ormond. *Alfred Tennyson: A Literary Life*. London, 1993. P. 177–183.
5. Цит. по: G. Parker. *Philip II*. P. 100.
6. В замечаниях о Руси я опираюсь прежде всего на книгу: I. Grey. *Ivan the Terrible*. London, 1964, а также на «Историю о великом князе Московском», принадлежащую перу князя А.М. Курбского.
7. V. Reade. *The Dominance of Spain, 1550–1660*. London, 1951. P. 10.
8. A. de Brunel. *Voyage d'Espagne // Revue Hispanique*. 30 (1914). P. 119–375.
9. *The Letters of Peter the Venerable*. Cambridge, Mass., 1967. Vol. I. P. 289 (письмо 111).
10. Об окрашивании лат в черный цвет см.: C. Blair. *European Armour: circa 1066 to circa 1700*. London, 1958. P. 172. О Черном Принце Дэвид Юм, к примеру, писал: «Героический Эдуард, именуемый Черным Принцем по цвету его лат» (D. Hume. *The History of England from the Invasion of Julius Caesar to the Accession of Henry VII*. London, 1762. Vol. II. P. 232). Еще один Джон Харви (не я) указывает: «Согласно довольно расплывчатому свидетельству, во французском описании битвы при Креси упоминается о том, что на поле боя Черный Принц был “en armure noire en fer bruni”» (*The Black Prince and His Age*. London, 1976. P. 15). Это выражение Харви переводит следующим образом: «в черных доспехах из сверкающей

- стали», хотя причастие *bruni* здесь, кажется, ближе к своему исходному значению — «сделавшийся коричневым (темным)». Хьюберт Коул замечает, хотя и довольно нерешительно, что «имя, под которым ему [Эдуарду] суждено было войти в историю, он получил от своих черных знамен» (Ibid. P. 9–11). Барбара Эмерсон с большей осторожностью пишет, что «хронист Графтон в 1563 году первым назвал [Эдуарда Вудстокского] Черным Принцем» (Ibid. P. 1–2), а общеупотребительность этому прозвищу принес Шекспир: в «Генрихе V» архиепископ Кентерберийский увещевает Генриха последовать примеру его «двоюродного деда <...> Эдуарда Черного Принца» (действие I, явл. 2). Шут в комедии Шекспира «Все хорошо, что хорошо кончается» путает Эдуарда Вудстокского с другим государем, черным и одетым в черное: «Черный князь, ваша милость, alias [иначе говоря — *лат.*] князь тьмы, alias дьявол» (действие IV, явл. 5; пер. Т. Щепкиной-Куперник).
11. J.W. O'Malley. *The First Jesuits*. Cambridge, MA, 1993. P. 45. Автор специально подчеркивает, что «*praepositus generalis* [букв. «поставленный глава»] — латинский термин, относящийся к формальной иерархии».
 12. Для сравнения см., например, статью о Лютере в: F.L. Cross. *The Oxford Dictionary of the Christian Church*. Oxford, 1958. P. 831–833.
 13. См. «Письмо Безы и прочих», приведенное, вместе с другими важными источниками, в монографии: J.L. Ainslie. *The Doctrines of Ministerial Order in the Reformed Churches of the 16th and 17th Centuries*. Edinburgh, 1940. P. 36.
 14. См.: Ibid. P. 36–37.
 15. Revd H. Robinson, ed. *Zurich Letters: 2nd series*. Cambridge, 1845. P. 357.
 16. Проповедь Кальвина на книгу пророка Михея и молитва перед началом всякого дела приведены в: A. Duke, G. Lewis, A. Pettegree, eds. *Calvinism in Europe, 1540–1610*. London, 1992. P. 30–35.
 17. S. Schama. *The Embarrassment of Riches*. London, 1987. P. 569.
 18. См.: Massachusetts Dress Way // D.H. Fischer. *Albion's Seed*. N.Y., 1969. P. 139–146.
 19. См.: R. Strong. *Charles I's clothes for the years 1633 to 1635* // *Costume*, 14 (1980). P. 73–89.
 20. Здесь и далее трагедии Шекспира цит. в пер.: М. Лозинского («Гамлет», «Отелло»), Т. Щепкиной-Куперник («Венецианский купец»), А. Курошевой («Тит Андроник»). (Прим. перев.)
 21. Й. Хёйзинга. *Осень Средневековья*. С. 12, 40–41.
 22. Мои замечания о шутках короля Альфонсо опираются не только на его жизнеописание, составленное Веспасиано да Бистиччи (см. прим. 25 к главе 2), но и на личные беседы с доктором Энтони Клоузом (Факультет современных и средневековых языков Кембриджского университета), подготовившим издание одного из испанских сборников анекдотов.
 23. Цитаты из Гете и Шлегеля приводятся по изд.: Shakespeare: Hamlet / J. Jump. London, 1968. P. 26–27 (серия «The Casebook»). Фрагмент из книги путевых очерков Лоуренса «Сумерки в Италии» (1916) — по изд.: D.H. Lawrence. *Twilight in Italy*. London, 1960. P. 75 (гл. 3 «Театр»).

24. «Yonder melancholie gentleman <...> his long cloake, or his great black Feather» (R. Krueger, ed. *The Poems of Sir John Davies*. Oxford, 1975. P. 150).
25. Малкольм Икс (наст. фамилия Литтл; 1925–1965) — американский борец за права чернокожих. (Прим. перев.)
26. О цвете при воскресении см: *The Athenian Oracle: Being an Entire Collection of the Valuable Questions and Answers in the Old Athenian Mercuries*. London, 1703. Vol. I. P. 435–436 (цит. по: J.R. Washington Jr. *Anti-Blackness in English Religion, 1500–1800*. N.Y., 1984. P. 19).
27. Th. Browne. *The Works of Sir Thomas Browne* / Ch. Sayle, ed. Edinburgh, 1912. Vol. II. P. 383–384.
28. B. Johnson. *The Masque of Blacknesse* // B. Johnson. *Complete Works*. C.H. Herford Percy, E. Simpson, eds. Oxford, 1941. Vol. VII. P. 169–180.
29. Комедия цит. в пер. М. Кузмина. (Прим. перев.)
30. T.S. Eliot. *Shakespeare and the Stoicism of Seneca* // *Selected Essays*, 3rd edition. London, 1951. P. 130; F.R. Leavis. *Diabolic Intellect and the Noble Hero* // *The Common Pursuit*. Hammonds worth, 1962. P. 152.
31. E. Jones. *The Origins of Shakespeare*. London, 1977. P. 78.
32. Цитируем прозаический подстрочник, поскольку перевод Лозинского в данном отрывке довольно далеко отстоит от оригинала. Ср.: «<...> My name, that was as fresh / As Dian's visage, is now begrim'd, and black / As mine own face». (Прим. перев.)
33. Эти цитаты почерпнуты из фундаментальной работы, где разобраны многие аспекты отношения к африканцам: J.D. Winthrop. *White over Black*. Chapel Hill, NC, 1968. P. 33–35.

ГЛАВА 4 *От черного в искусстве — к черному у Диккенса*

1. Поскольку соображения о «французском белом» цвете, по моему опыту, отыскать довольно сложно, приведу пространные выдержки из авторитетной статьи. «В первой половине XIV века белый <...> постепенно приобретает все большее значение и, начиная с правления Иоанна II, играет важную роль. <...> Белый цвет часто сопутствует королевам, в частности Изабелле Баварской. <...> Жители Турне в 1382 году, во время торжественного въезда в город Карла VI, надели белое в знак чистоты. <...> Кроме того, это символ смирения; хороший пример — въезд в тот же Турне Людовика XI в 1464 году, когда горожане в белых одеждах вышли встречать короля в белом. Белый символизирует также терпимость, снисходительность. Персонификация этой добродетели во время театрализованного представления по случаю въезда Людовика XII в Париж в 1498 году была облачена в белые одежды. <...> И наконец, к последним годам XV века относится триумф белого цвета при французском дворе. На одной из миниатюр «Вигилий на смерть короля Карла VII», принадлежащих перу Марциала Овернского и поднесенных Карлу VIII, Франция представлена в белом, расшитом золотыми лилиями одеянии» (Ch. de Merindol. *Signes de hiérarchie sociale à la fin du moyen âge d'après le vêtement méthodes et recherches* // *Cahiers du léopard d'or*, I. Le Vêtement. P. 201–202). Обследование цветовых значений в этой статье (на французском материале) практически не выявляет черного цвета. Отмечается только, что он иногда (но не всегда) использовался

для траура, а в Италии указывал на дурную репутацию: «Куртизанки здесь ходят в черных накидках» (р. 201). Следует заметить, что красный цвет в период Средневековья, особенно в XIV веке, активно носили французские монархи и их двор. Соотносительную частоту распространения отдельных цветов отразили королевские счета за 1387 год: красный упомянут здесь 197 раз, зеленый — 96, синий и фиолетовый — 66, белый — 35, розовый — 29, серый и черный — по 2 раза (р. 195).

2. О празднестве Аида в Версале см.: A. Félibien. *Relation de la Feste de Versailles*. Paris, 1668. В главе I романа «Наоборот» описаны «ломинки по скоропостижно скончавшейся мужественности» героя: «аллеи были посыпаны углем, небольшой водоем <...> наполнен черными чернилами <...> Ужин подали на черной скатерти. <...> Из тарелок с черной каймой гости ели черепаховый суп, русский черный хлеб, турецкие маслины, черную икру, зернистую и паюсную <...> трюфеля, ароматные шоколадные кремы, пудинги <...> а после кофе с ореховым ликером потягивали квас, портер и темное пиво» (роман цит. в пер. с фр. Е. Кассировой). Гюисманс замечает, что Дез Эссент устроил свой званый ужин, «вспомнив о забавах XVIII века».
3. Вспомнив в этой связи о фекальном черном поедании смерти в романе Т. Пинчона «Радуга земного притяжения» (Th. Pynchon. *Gravity's Rainbow*. London, 1975. P. 232–236, 715–717), отметим, что в западной традиции время от времени дает себя знать антиевхаристический и некроевхаристический момент, связанный с поглощением черной пищи.
4. О мантиях и париках, а также о костюмах-«тройках» (в том числе с короткими штанами) см.: A. Ribeiro. *Dress in Eighteenth-century Europe, 1715–1789*. London, 1984. P. 27–31. В XVIII веке на парик обычно надевали черную шляпу.
5. Английский путешественник — Артур Юнг (см.: A. Ribeiro. *Dress in Eighteenth-century Europe*. P. 86). О других упомянутых мной странах см.: Ibid. P. 70–71, 130, 135.
6. G. Baretti. *An Account of the Manners and Customs of Italy*. London, 1769. II. P. 205–206.
7. Впечатления г-жи дю Бокаж (A.-M. du Bocage. *Letters Concerning England, Holland and Italy*. London, 1770. I. P. 140) цит. по: A. Ribeiro. *Dress in Eighteenth-century Europe*. P. 163–164 (здесь же см. насыщенный обзор маскарадной одежды).
8. D. Roche. *The Culture of Clothing*. Cambridge, 1994 (в оригинале — *La culture des apparences*. Paris, 1989); см. в особенности таблицы 11 (р. 127) и 15 (р. 138). Свои данные ученый извлек из описей личных гардеробов, которые, согласно закону, составлялись после смерти владельца, при этом юристы обычно фиксировали цвет вещей. Объединив две таблицы Роша, можно увидеть, как от 1700 к 1789 году изменились цвета в одежде разных сословий (см. табл. на с. 283).

Как же следует «читать» эти пропорции? Это весьма непросто. К большому сожалению, Даниэль Рош не разграничивает в своих выкладках мужские и женские вещи; впрочем, из других источников ясно, что в мужской одежде господствовали темные и черные цвета, в женской — белые и светлые. Нельзя также упускать из виду, что в категорию «дворянство» входило и «дворянство мантии» (приобретенное гражданской, судебной службой), представители которого часто носили черное (но нередко и красное). Во всех сословиях исполь-

Табл. Цвета и узоры (в процентах) в мужском и женском гардеробе, 1700/1789 годы

	Дворяне	Лица ученых профессий	Ремесленники и торговцы	Наемные рабочие	Домашняя прислуга
Черный	33/23	44/37	28/32	33/12	29/13
Коричневый	27/7	10/13	14/9	18/6	23/4
Серый	5/12	13/11	16/23	10/21	20/17
Белый	21/19	14/28	12/17	9/32	6/28
Красный	8/38	8/11	9/19	12/29	13/38
Синий, желтый (и разные прочие цвета, 1700 год*)	6	11	21	18	9
Полоски	48/67	63/75	6/44	88/66	75/60
Цветы	10/27	24/20	20/36	6/18	12/25
Клетка и разные прочие узоры	42/6	13/5	4/20	6/14	13/15

* Для 1700 года Рош вводит категорию «разных прочих цветов», которую я здесь сохраняю для полноты картины.

зование черного определялось необходимостью иметь в гардеробе приличный костюм для траурных нужд (в те времена, напомним, с вещами не расставались подолгу). В красильной промышленности рассматриваемого периода доминировал спрос на окраску вещей в черный цвет. После этого вещи уже нельзя было перекрасить обратно в светлые цвета, хотя носить их все равно приходилось. Об окрашивании одежды см.: A. Mansfield. *Dyeing and cleaning clothes in the late eighteenth and early nineteenth centuries* // *Costume*. 1/2 (1968). P. 24–28.

Что касается ученого сословия, то в начале этого периода около половины его вещей были черными, к концу — около трети, что выше, чем для любой другой группы на оба представленных в таблице года. Представители этого сословия, кроме того, выказывают наименьшее тяготение к ярким цветам (этот показатель повышается с 8 до 11 процентов, всего на треть), тогда как другие сословия «расцветают» более чем на 100 процентов, аристократы — на все 400. Следует отметить, что использование коричневого в ученом сословии растет, во всех других — падает. Так что в целом, несмотря на то что растет и использование белого (белый, как и черный, — «нецветной» цвет), именно юристы, врачи, ученые были «черными воронами».

Ремесленники и торговцы также дают весьма интересную картину: лишь в этой группе использование черного цвета расширяется. На 1700 год у них та же доля черной одежды, что и у домашних слуг, а в 1789 — та же доля, что была у дворянства в 1700. К тому же они вторая после ученого сословия группа, обнаруживающая слабый интерес к ярким цветам. Соблазнительно предположить, что именно в этой социальной страте серьезное чувство уважения к своему статусу росло по мере того, как ее представители превращались из «слуг по доставке» в настоящих профессионалов снабжения и заготовок. «Темнея» в тот период, когда остальные делались ярче, ремесленники и торговцы, вероятно, составляли важный фон некоего сдержанного выжидания.

9. Описание Артура Юнга (25 октября 1787 года) цит. по: *English Witnesses of the French Revolution* / J.M. Thompson, ed. Oxford, 1938. P. 131.

10. Об этих распоряжениях и реакции на них народных представителей рассказывается в: A. Ribeiro. *Fashion in the French Revolution*. London, 1988. P. 45–48. Написанное мной о революции во многом опирается на книгу Э. Рибейро.
11. По словам очевидца, англичанина Эдварда Ригби (*English Witnesses of the French Revolution*. P. 59).
12. Ibid. P. 94.
13. Идущие на смерть приветствуют тебя (*лат.*) — слова, которыми перед выходом на арену гладиаторы приветствовали императора Клавдия. (*Прим. перев.*)
14. *Chronique de Paris*. 6 декабря 1789 года.
15. *English Witnesses of the French Revolution*. P. 224. Герцог Орлеанский был в синем; у некоторых не было шейных платков, воротники сорочек распахнуты.
16. R. Cobb. *Death in Paris*. Oxford, 1978. P. 76–77.
17. E. McClellan. *Historic Dress, 1607 to 1800*. London, 1906. P. 328.
18. Существовал особый язык мушек. Антуан Ле Камю учил, что, наклеивая ее «на внешний уголок глаза», мы добиваемся «убийственного» эффекта, «посреди лба — величественного», а мушка на носу означает дерзость (A. Le Camus. *Abdeker, or The Art of Preserving Beauty*. London, 1754. P. 129; цитата приведена у Э. Рибейро в *Dress in Eighteenth-century Europe*. P. 109). Мушки делались из «черной тафты <...> с нанесением тонкого слоя гуммиарабика».
19. F. Chenoune. *A History of Men's Fashion*. Paris, 1993. P. 319 (прим. 33); D. Roche. *The Culture of Clothing*. P. 58–59.
20. Ibid. P. 19.
21. G. Elliot. *Daniel Deronda*. N.Y., 1961 (факсимиле издания 1878 года). P. 79.
22. См., например: M. Foucault. *The History of Sexuality: An Introduction*. Harmondsworth, 1984. P. 122–131.
23. Ссылки на мнения Готье и Бодлера см. в прим. 2 и 3 к главе 1. J. Ruskin. *Modern Painters*. III (гл. 16, разд. 9). В письме к редактору *The Daily Telegraph* от 2 февраля 1891 года Оскар Уайльд отмечал, что «одинаковые, как униформа, черные фраки, которые носят теперь, хотя и выполняют полезную функцию на званом обеде, обособляя и, так сказать, обрамляя туалеты женщин, все же однообразны, скучны и унылы сами по себе <...> В настоящее время у каждого из нас нашито на фраке более дюжины бесполезных пуговиц, а так как мы неизменно отдаем предпочтение черным пуговицам, одинакового цвета с костюмом, это мешает нам сделать из них нечто красивое» (О. Уайльд. *Письма*. СПб., 2000. С. 132–133; пер. с англ. В. Воронина, Л. Мотылева, Ю. Рознатовской). Он также напоминает, что тенденция к черной одежде не меняется: «Ведь костюм 1840 года имеет по сути дела такой же рисунок и такую же форму, как наш».
24. Например: «Впрочем, несомненно, что у Готорна великая сила черноты укоренена в кальвинистском чувстве Врожденной Порочности и Первородного Греха, от набегов которого, в той или иной форме, не может полностью быть свободен ни один глубокий ум» (H. Melville. *Hawthorne and His Mosses // The Library of America: Herman Melville. Uncollected Prose*. N.Y., 1984. III. P. 1159).

25. Роман Гюстава Флобера цит. в пер. с фр. Н. Любимова. (*Прим. перев.*)
26. «Крошка Доррит» цит. в пер. с англ. Е. Калашниковой. (*Прим. перев.*)
27. «Крошка Доррит» (1855–1857), кн. 1, гл. III, V (черные человечки).
28. «Домби и сын», гл. III.
29. Там же, гл. VIII.
30. «Жизнь Дэвида Копперфилда, рассказанная им самим» (1849–1850), гл. II. Здесь и далее роман цит. в пер. с англ. А. Кривцовой и Е. Ланна.
31. Дж. Харви проводит смысловую параллель между двумя фамилиями: Мэрдстона (Murdstone, от stone — камень) и английского поэта Уильяма Блейка (Blake, по орфографии близко к слову black — черный). (*Прим. перев.*)
32. «Холодный дом», гл. III (Кендж, лорд-канцлер), II (мистер Талкингхорн), XXXIX (мистер Воулс).
33. XIII столетие — эпоха возникновения профессии гражданских юристов. Во многих регионах они унаследовали полномочия церковных судов. В XIV–XV веках в Европе сложилась хорошо организованная юридическая корпорация. Судьи могли отправлять правосудие за королей и потому носили одежду великолепную и аристократическую. В Генуе они ходили в черном, поскольку были сенаторами; их черные одеяния были просторны, величественны и шились из узорчатого шелка или бархата.

Одежда в Английской судебной коллегии подверглась стандартизации в период с 1558 по 1611 год; для этого был принят ряд мер отчетливо протестантского толка. Пышные брыжи были запрещены; предписывалось иметь мантии «подобающе темных цветов»; волосы следовало коротко стричь и ни в коем случае не завивать. С конца XVI века персонал и студенты Английской судебной коллегии имели черные мантии, отделанные шелковыми кисточками. Члены *Kings Counsel* с момента успешного основания этой гильдии в первые годы XVII столетия носили черную шелковую мантию нараспашку, такого типа, который обычно полагался людям высокого ранга и образования; с того же времени и солиситоры стали ходить в длинных открытых черных мантиях. Барристеры — адвокаты, получавшие специальную подготовку для сопровождения любых дел в суде, — сначала одевались так же, как миряне. В начале XVI столетия они обычно ходили в светской тюдоровской черной мантии. В следующем веке она превратилась в «полную» мантию, спереди застегивавшуюся на пуговицы, но к началу XVIII века мантии всех адвокатов были открытыми.

В одежде адвокатов, разумеется, имелись национальные вариации: скажем, в Испании они к XVIII столетию оделись в своего рода черный передник и черный плащ. Ранее адвокаты во многих странах носили цветную одежду, например, в тех случаях, когда надевали цвета своего монарха. Так, французские адвокаты в XV–XVI веках могли носить алые одеяния (как и судьи). В Англии адвокатов (*sergeants-at-law*) изначально опознавали по белому парику и по одежде из ткани двух цветов, синего и зеленого. Разноцветное одеяние, которое в наши дни сменилось на пурпурно-багряное, в последний раз было надето на церемонии принятия в корпорацию нового адвоката (в 1762 году), после чего ее сменила черная шелковая мантия, носимая в повседневной судебной деятельности. В конце XVII столетия адвокаты вместе

со всеми остальными надела парик, но в их практике он пережил конец всеобщей моды на парики и остался эмблемой юриста, позднейшей разновидностью адвокатской шапочки. Сведения получены в первую очередь из монографии: W.N. Hargreaves-Mawdsley. *A History of Legal Dress in Europe*. Oxford, 1963.

34. «Холодный дом», гл. II.
35. Указ короля Генриха VIII о реформировании роскошной одежды (1533) усилил сдержанность в костюме лиц частных, не находящихся на государственной службе, но разрешил носить алое людям родовитым и высокого ранга. Таким образом в Англии была кодифицирована дифференциация по признаку «красное — черное», распространенная во всей Европе (пример — венецианские патриции и сенаторы). История разных мантий и их цветов изложена в книге: W.N. Hargreaves-Mawdsley. *A History of Academic Dress in Europe until the End of the Eighteenth Century*. Oxford, 1963. Смирность черной мантии иногда вызывала сопротивление: в Париже в XVIII столетии младшие преподаватели (*agrégés*), вероятно увлеченные неким предреволюционным духом, решили облачиться в красные одеяния полных профессоров (*antécresseurs*) и упорно одевались так до тех пор, пока эта практика не была закреплена законодательно (р. 46–47). Однако общая тенденция была противоположной: от цветного к черному. Указанием на служебный ранг по-прежнему служила черная мантия различных форм, и (в Англии) те, у кого мантии были скромными и не имели рукавов, могли приобрести внешний вид, соответствующий более высокому положению, надев траурную мантию с рукавами. Траурная мантия была «точно такой же, как и каноническая мантия англиканской церкви в XVII–XVIII веках» (р. 104). Траурную мантию надевали в первую очередь на похороны собрата по академическому сообществу, в то время как сам профессор покоился в гробу в красном одеянии, служившем эмблемой его высокого звания (р. 51).
36. «Жизнь и приключения Николаса Никльби» (1838–1839), гл. IV. Роман цит. в пер. с англ. Е. Ланна.
37. «Домби и сын», гл. XI.
38. «Дэвид Копперфилд», гл. XVI.
39. G. Elliot. *Middlemarch*. Harmondsworth, 1994. P. 181 (гл. XVIII; X — доктор Лидгейт). Здесь и далее роман «Мидлмарч» цит. в пер. с англ. И. Гуровой и Е. Коротковой. Молчаливый доктор — «Жизнь и приключения Мартина Чезлвита» (1843–1844), гл. XXV (роман цит. в пер. с англ. Н. Дарузес); доктор, «пускающий кровь и дающий лекарство», — в гл. XVIII. Гробовщик мистер Моулд, «коротенький лысый человек пожилых лет, в черном костюме», появляется в гл. XIX романа.
40. H. Fielding. *Joseph Andrews*. Oxford, 1967. P. 73.
41. A. Trollope. *The Warden*. Oxford, 1961. P. 4, 60–61.
42. «Тайна Эдвина Друда» (1870), гл. IV (мистер Сапси), VI (преподобный Криспаркл). Роман цит. в пер. с англ. О. Холмской.
43. «Записки Фиц-Будла» (увидели свет в 1842 году); см.: *The Biographical Edition of the Works of William Makepeace Thackeray*. London, 1898. IV. P. 341, 342, 357. [Джордж Каннинг (1770–

1827) — английский политический деятель из партии тори, премьер-министр. (Прим. перев.)]

44. E. Wilson. *Adorned in Dreams*. London, 1985. P. 136.
45. «Взглянув на главную улицу этого городка в день Сретенской ярмарки двадцать-тридцать лет назад, вы увидели бы толпу, где основными цветами были светло-коричневый и белый. Черного, почитай, и не было. <...> Сейчас толпа здесь — такая же темная, как и в Лондоне». Далее Харди подсчитывает соотношение штанов из рубчатого плиса, черных штанов, черных холщовых комбинезонов, вылинявших черных костюмов и т.д. (Th. Hardy. *The Dorsetshire Labourer* // *Longman's Magazine*, 9 (июль 1883 года). P. 258).
46. «Крошка Доррит», гл. XXI.
47. Там же, гл. X.
48. «Большие надежды», гл. XVIII (мистер Джеггерс); «Крошка Доррит», гл. XXI (мистер Мердл); «Холодный дом», гл. XIV (мистер Тарвидроп); «Тяжелые времена», гл. I (мистер Грэдграйд); «Наш общий друг» (1865), кн. 2, гл. I (Хэдстон). Два последних романа цит. в пер. с англ. В. Топер.

ГЛАВА 5 Англия — сумрачный дом

1. «Большие надежды», гл. XXV, LI.
2. Письмо к Дж. Форстеру от 15 (?) марта 1844 года (*The Letters of Charles Dickens* / K. Tiltson, ed. Oxford, 1977. Vol. IV. P. 74). См. также: J. Forster. *The Life of Charles Dickens*. London, 1908. Vol. I. P. 325.
3. Письма Оверса и Диккенса, а также ценные соображения об этой корреспонденции см. в: Sh.M. Smith. *John Overs to Charles Dickens: A Working-Man's Letter and its Implication* // *Victorian Studies*. XVIII/2 (1974). P. 195–217.
4. Рассказ «Колокола» (главка «Четвертая четверть») из цикла «Рождественские повести» цит. в пер. с англ. М. Лорие. (Прим. перев.)
5. Sh.M. Smith. *John Overs to Charles Dickens*. P. 216.
6. Игра, основанная на одинаковом звучании фамилии одного из героев «Холодного дома», сэра Лестера Дедлока (Dedlock; о нем см. выше, в гл. 1), и слова «тупик», «застой» (deadlock). (Прим. перев.)
7. «Холодный дом», гл. XIX.
8. Этими словами заканчивается описание строящейся железной дороги в романе «Домби и сын» (гл. VI).
9. «Крошка Доррит», кн. 1, гл. X.
10. «Наш общий друг», кн. 1, гл. XI; кн. 2, гл. IV.
11. Satis House — букв. «Дом Достатка, Полноты» (лат., англ.). (Прим. перев.)
12. «Домби и сын», гл. XXIII.
13. «Холодный дом», гл. LVIII; «Крошка Доррит», кн. 1, гл. X.
14. «Домби и сын», гл. XXIII; «Большие надежды», гл. XI.

15. «Холодный дом», гл. XVI, XXII, III, I; «Большие надежды», гл. XXI; «Крошка Доррит», кн. 1, гл. III; «Наш общий друг», кн. 1, гл. XII.
16. «Тяжелые времена», кн. 1, гл. V; кн. 2, гл. I.
17. «Большие надежды», гл. LIV.
18. Показания Томаса Беннета (*Report of the Select Committee on Factory Children's Labour* (1831–1832)) цит. по: O. MacDonagh. *Early Victorian Government, 1830–1870*. London, 1977. P. 31.
19. J. Ruskin. *The Storm Cloud of the Nineteenth Century, Two Lectures delivered at the London Institution February 4th and 11th*, 1884. Orpington, 1884. P. 48–51.
20. Письмо к Чарльзу Коллинзу от 6 июля 1853 года цит. по: M. Lutyens. *Millais and the Ruskins*. London, 1967. P. 61. Соображения об этом полотне см. в изданном галереей Тейт каталоге: *The Pre-Raphaelites / Foreword and Introduction by A. Bowness*. London, 1984. P. 115–117.
21. В тех немногих фразах, где Бут распространяет свои образы на «аборигенов», присутствует чувство социальных несопадений, выраженных через расовые различия и вариации: «Вот лес. Но кто же его обитатели? <...> Существует две разновидности сих пигмеев: у одной, сильно деградировавшей, глаза как у хорьков и приплюснутый нос; они невероятно похожи на бабуинов, но в человеческом обличье; представители другой очень красивы, у них открытые, ясные лица, весьма к себе располагающие. <...> Эти два дикарских племени, люди-бабуины и красивые малютки, до известной степени аналогичны тем двум людским разновидностям, что существуют среди нас. Я говорю о порочном, ленивом отребье с одной стороны и надрывающихся от непосильного труда рабах — с другой. Они тоже утратили всякую веру в то, что жизнь может быть иной, чем она есть и всегда была» (W. Booth. *In Darkest England and the Way Out*. London, 1970 [первая публ. — 1890]. P. 10–12). О сумрачном лесе, аде и пропасти см. в части I («Тьма»); о Корабле Спасения и об эмиграции — например, p. 152–157.
22. A. Woods. *Doré's "London": Art and Evidence // Art History*. 1/3 (1978). P. 341–359.
23. *London: A Pilgrimage*. London, 1872. P. 142, 144–145, 146.
24. Джо, стоя в кругу света от полицейского фонаря, «трепещет при мысли о том, что он совершил преступление, слишком долго задержавшись на одном месте». Ср. соображения Алана Вудса о гравюре Доре «Потайной фонарь»: «Мы видим кучку бедняков — и полицейских. <...> Перед нами еще одна картина социального контролирования. <...> Свет потайного фонаря падает на группу из шести нищих, выхватывая из нее единственного человека, который не сидит и не лежит, а стоит. <...> Из остальных пяти только один со страхом смотрит на стоящего собрата по несчастью, остальные беспokoйно глядят на полицейских и в испуге жмутся к стене. Стражи порядка грозно возвышаются над ними. <...> Полицейский в центре <...> смотрит сурово <...> а тот, что слева, явно наслаждается властью» (A. Woods. *Doré's "London"*. P. 352).
25. *The Praise of Chimney-Sweepers // The Works of Charles and Mary Lamb. Elia an the Last Essays of Elia*. London, 1903. Vol. II. P. 109. Заговорив о Лэме, процитирую и его очерк «Свадьба» (из «Последних очерков Элии»). Здесь речь идет как о «властном черном» цвете, так и о торжественном случае, черного одеяния не предполагающем: «Ей было приятно отметить, что я — первый на ее памяти джентльмен, который выдает девицу замуж, будучи одет в чер-

- ное. Ну, одеваться в черное я привык так давно (и на самом деле считаю, что писателю этот цвет очень подходит — да и сцена его не отвергает), что мое появление в чем-то более светлом скорее вызвало бы общий смех (за мои же деньги!), чем сие предосудительное отклонение от правил» (р. 241–242). В «Детях воды» для Тома сажа — не грех, но для его хозяина, мистера Граймса, несомненный грех, который может смыть одно только искреннее раскаяние: «Пролитые им слезы совершили то, что было не под силу ни слезам его матери, ни слезам Тома, чего никто на свете не мог бы сделать за него: они смыли сажу с его лица и одежды» (Ch. Kingsley. *The Water-Babies: A Fairy Tale for a Land Baby, new edition illustrated by L. Sambourne*. London, 1885 [первая публ. — 1863]. P. 359).
26. J. Ruskin. *Storm Cloud*. P. 46–58.
27. Множество образчиков траурной мебели воспроизведено в монографии: J. Morley. *Death, Heaven and the Victorians*. London, 1971. Здесь же — статистика смертности: «К началу 1830-х годов медицинский журнал *The Lancet* сообщал, что смертность среди горожан на 40 процентов выше, чем в целом по стране. В 1830 году средняя продолжительность жизни в Лондоне составляла: у дворян и представителей ученых профессий — 44 года, у торговцев, конторских служащих и членов их семей — 25 лет, у рабочих и их семейств — 22 года» (р. 7). По поводу первого «Годичного отчета о статистике рождений, смертей и браков» (*Annual Report of the Register of Births, Deaths and Marriages*) *The Quarterly Review* восклицало: «Так неужели города — это непременно могилы нашей нации?» (цит. по: J. Morley. *Death*. P. 34). Траурная палитра помимо черного включала лиловый: адепты Высокой англо-католической церкви «могли на похоронных церемониях появляться в одежде лилового, а не черного цвета» (р. 29). Процитированный пассаж из труда Г. Мэйхью «Магазины и компании Лондона, а также розничные торговцы и крупные производители Великобритании» (*The Shops and Companies of London and the Trades and Manufacturers of Great Britain*) приводится по: *Ibid.* P. 63.
28. W. Thackeray. *Going to see a man hanged, July 1840* // *The Biographical Edition of the Works of William Makepeace Thackeray*. London, 1898. Vol. III. P. 645–646 (первая публ. — во *Fraser's Magazine*). Очерк цит. в пер. с англ. А. Поливановой.
29. A. Borowitz. *The Woman who Murdered Black Satin*. Columbus, OH, 1981. P. 296. Впечатления Форстера приводятся на с. 264 этой книги, свидетельство Чарльза Кингстона — на с. 290, заметка о музее мадам Тюссо (из журнала *Punch*) — на с. 286–287. Соображения о Марии Маннинг как прототипе героини Диккенса высказаны на с. 297–311.
30. Перечень в основном почерпнут из монографии: L. Taylor. *Mourning Dress*. London, 1983 (см. в особенности гл. 10, «Цвета траура»).
31. См. прежде всего статью: Y. Abe. «Un Enterrement à Ornans» et l'habit noir baudelaire. *Sur les rapports de Baudelaire et de Courbet* // *Etudes de Langue et Litterature Françaises*. I (1962). P. 29–41.
32. «Большие надежды», гл. XXXV.
33. «Мидлмарч», гл. XXXIV.
34. «Холодный дом», гл. LIII; «Ярмарка тщеславия», гл. XLI. «Ярмарка тщеславия» цит. в пер. с англ. М. Дьяконова под ред. Р. Гальпериной и М. Лорие.

35. О похоронах Веллингтона см., например: J. Morley. *Death* (гл. VII). Катафалк, ныне лишенный колонок, драпировок и гербов, хранится в крипте собора св. Павла.
36. Впечатление Э.М. Форстера, навеянное чтением записных книжек его тетушки Марианны (E.M. Forster. *Marianne Thornton, 1797–1887*. London, 1956. P. 71), цитируется по книге Филиппа Коллинза (Ph. Collins. *From Manly Tear to Stiff Upper Lip: The Victorians and Pathos*. Wellington, 1974. P. 4). Исследование Коллинза о викторианском культе скорби и дальнейшей судьбе этого культа заслуживает широкой известности. Ученый цитирует наставление из учебника хороших манер 1890-х годов: «Личное чувство и личную скорбь не следует выказывать прилюдно» (p. 5).
37. Пер. с англ. всех цитат из Теннисона, за исключением специально оговоренных, Аркадия Гриднева. (Прим. ред.)
38. *The Poems of Tennyson*. London, 1969 (The Princess, IV). Все цитаты из Теннисона приводятся по этому изданию. Что касается белого траура, то миссис Гаскелл в 1859 году рекомендовала: «Траур для девушек в вечерние часы — чистый, беспримесный белый цвет» (цит. по: J. Morley. *Death*. P. 72).
39. Цит. по: L. Ormond. *Alfred Tennyson: A Literary Life*. London, 1993. P. 159 (исследовательница разбирает финал поэмы «Енох Арден» и претензии к нему Р. Браунинга).
40. «Гамлет» (акт 3, явл. 1); пер. М. Лозинского.
41. Дж. Китс. *Ода Соловью* // Дж. Китс. Стихотворения и поэмы. М., 1989. С. 32. Пер. с англ. Г. Кружкова.
42. Подстрочник англ. текста Е. Ляминой. (Прим. ред.)
43. Из стихотворения «Атака легкой бригады».
44. «Домби и сын», гл. XX.
45. «Холодный дом», гл. IV. Курсив Дж. Харви.
46. Форма Лондонской стрелковой бригады (95-й пехотной; сформирована в 1800 году, ранее называлась «Мэннингэмский экспериментальный стрелковый корпус полковника Кута») традиционно была зеленого цвета. Перед нами один из примеров «почернения», характерного для середины XIX века: перебрав несколько оттенков зеленого, сукно для формы стрелков с 1830 года стали красить в черный цвет. Впрочем, с изобретением в 1890-е годы минеральных красителей зеленый вновь вступил в свои права. См.: P.W. Kingsland, S. Keable. *British Military Uniforms and Equipment*. London, 1971. Vol. I (нумерация страниц отсутствует; см. последние абзацы раздела, посвященного Лондонской стрелковой бригаде).
47. *The Times*, 1 августа 1854 года.
48. *The Poems of William Cowper*. Oxford, 1980. Vol. I. P. 209. Пер. с англ. Е. Ляминой. (Прим. ред.)
49. Пер. с англ. Е. Ляминой. (Прим. ред.)
50. *The Poems of Gerard Manley Hopkins*. Oxford, 1970. P. 98. Пер. с англ. В. Симанкова — www.vekperevoda.com/1950/simankov.html
51. Сборник «Вторая книга абсурда/нонсенса» (More Nonsense, 1872), репринт см.: *The Complete Nonsense of Edward Lear*. London, 1947. P. 167. Пер. с англ. Б. Архипцева — www.port-folio.org/2007/part277.html

52. *The Complete Prose Works of Matthew Arnold. Essays Religious and Mixed.* Ann Arbor, 1972. Vol. VIII. P. 294–295. Цитируемое эссе — речь в Королевском обществе, произнесенная 8 февраля 1878 года и впервые напечатанная в мартовском выпуске *Fortnightly Review* 1878 года под заголовком «Равенство» (*Equality*). Справедливости ради отметим фундаментальную оппозицию, которую вводит Арнольд: «Наш средний класс разделяется на серьезную часть и легкомысленную, или же разнузданную часть». Вторую часть Арнольд соотносит с популярными ура-патриотическими песенками и «современным английским театром, вероятно, самым гнусным в Европе». Это противопоставление он заключает замечанием о том, что «подлинная сила английского среднего класса — в его серьезной части», и далее переходит к описанию его пуританства как добровольного тюремного заключения.
53. «Домби и сын», гл. XXVIII.
54. «Крошка Доррит», кн. 2, гл. XXIX.
55. «Тайна Эдвина Друда», гл. II.
56. «Жизнь Дэвида Копперфилда», гл. XV, XVI, XVII.
57. «Крошка Доррит», кн. 1, гл. X.
58. Заурядный сластолюбец (*фр.*). (*Прим. перев.*)
59. О персональном дендизме Диккенса, в котором современники усматривали оттенок кокни, лондонского простолоюдина, см.: E. Moers. *The Dandy*. P. 220–222. Свой взгляд на дендизм он высказал в романе «Холодный дом»: «<...> избранный и блестящий круг все-таки заражен Дендизмом — и Дендизмом гораздо более опасным, проникшим вглубь <...> некоторые леди и джентльмены <...> вносят Дендизм... даже в Религию» (гл. XIII). Впечатления современников о том, как одевался Диккенс, приводятся в книге: Ph. Collins, ed. *Dickens: Interviews and Recollections*. 2 vols. Например, Диккенс «был весьма склонен к тому, что некогда называлось “дендизмом”» (I, p. 14), его вкус в одежде был «невозможен» (I, p. 20). Впоследствии он подавал меньше поводов к общественному недовольству: начиная с 1853 года «он был неизменно хорошо одет и часто носил черный бархатный жилет» (II, p. 274), а с 1865 года: «Он таки был франтом, был! Он всегда носил белый котелок и скюртук-“визитку”» (II, p. 272).
60. «Холодный дом», гл. III.
61. «Крошка Доррит», кн. 1, гл. II. См. также: кн. 2, гл. XXI («История одного самоистязания»).
62. «Крошка Доррит», кн. 2, гл. XXX.
63. «Большие надежды», гл. VIII, XLII.
64. «Наш общий друг», кн. 2, гл. I.
65. Там же, кн. 2, гл. VI.
66. Там же, кн. 3, гл. X.
67. «Тайна Эдвина Друда», гл. II, XIX.

ГЛАВА 6 Мужчины в черном, женщины в белом

1. См.: F. Davis. *Fashion, Culture and Identity*. Chicago, 1992. Высказывание Ф. Дэвиса касается элиты — аристократии и... соперничавшего с ней высшего слоя буржуазии».

2. О русских дамах, чернивших зубы, см.: A. Ribeiro. *Dress in Eighteenth-century Europe*. 1984.
3. N. Chodorow. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. В особенности см. p. 180–190.
4. Отец — мистер Гибсон из романа «Вдовы и дочери», пристыженные дамы — героини «Севера и Юга», молчаливые дамы — из того же романа, разговор о моде ведется в романе «Мэри Бартон». Указанием на эти пассажи я обязан Саймону Паркину.
5. E. Gaskell. *North and South*, I, ch. XX, p. 16; *Middlemarch*, ch. LXXX, p. 789.
6. J.B. Paoletti. *Ridicule and Role Models as Factors in American Men's Fashion Change, 1880–1910 // Costume*, 19 (1985). P. 121–134. См. издание на рус.: Дж.Б. Паолетти. Высмеивание и образцы для подражания как факторы перемен в американской мужской моде 1880–1910 годов // Теория моды: одежда, тело, культура. 2010. Выпуск 15. С. 55–74.
7. Подробнее об этом см.: С.В. Kidwell. *Gender Symbols or Fashionable Details? // Men and Women: Dressing the Part*. P. 126–129 (раздел «“Песочные часы” как мужской и женский силуэт»). Кидвелл, в частности, приводит мнение тогдашнего наблюдателя: «Мужчины и женщины туго затянуты в корсеты; неестественно длинные талии; плечи и грудь сильно подбиты, выпячена... искусственная округлость бедер».
8. Цитата из романа Джордж Элиот «Феликс Холт, радикал» (1866). См.: G. Elliot. *Felix Holt, The Radical*. Harmondsworth, 1972. P. 86.
9. Мэри Кингсли (1862–1900) — английская писательница, путешественница, исследовательница Африканского континента, коренным образом изменившая представления европейцев о населении и культуре Африки. (Прим. перев.)
10. Ch. Brontë. *Jane Eyre*. Harmondsworth, 1966. P. 121 (дорожное платье; гл. X), 146 (плащ и шляпка; гл. XII), 151 (черные платья, шерстяное и шелковое; гл. XIII).
11. Первый вариант картины Редгрейва экспонировался в Королевской Академии в 1843 году под названием «Бедная учительница». Дети на нем отсутствовали — художник добавил эту группу в следующем варианте картины по желанию Джона Шипшэнкса, ее купившего. Этот вариант выставлялся в Академии в 1845 году и назывался «Гувернантка». Описания из каталогов приведены по: S.P. Casteras, R. Parkinson. *Richard Redgrave 1804–1888*. London, 1988. P. 112.
12. F.N. Barnett. *Little Lord Fauntleroy*. Harmondsworth, 1994. P. 10 (черное платье матери), 20 (черный костюм), 73 (черная бархатная шапочка), 78, 82, 86, 133 (черный бархатный костюм), 172 (он же, с кружевным вандейковским воротником). Первое издание романа вышло в 1886 году, на рус. роман Фрэнсис Х. Бернетт «Маленький лорд Фаунтлерой» был издан уже в 1888 году. (Прим. перев.)
13. G. Elliot. *Middlemarch*. P. 749–750 (гл. LXXIV).
14. G. Elliot. *Daniel Deronda*. N.Y., 1961 (факсимиле издания 1878 года). P. 220 (черное шелковое платье), 244 (амазонка).
15. H.A. Taine. *Notes on England*. London, 1872. P. 68–69.
16. *The Letters of Peter the Venerable*. Cambridge, Mass., 1967. P. 289.
17. E. Gaskell. *North and South*. P. 378.

18. W. Collins. *The Woman in White*. Harmondsworth, 1974 (первая публ. — 1859–1860). P. 47–55.
Роман «Женщина в белом» здесь и далее цит. в пер. с англ. Т. Лещенко-Сухомлиной.
19. Хартрайт (англ. *hartright*) — производное, с небольшим орфографическим искажением, от *heart* (сердце) и *right* (прямой, справедливый). (*Прим. перев.*)
20. W. Collins. *The Woman in White*. P. 84 (Анне Катерик наказывают носить белое), 74, 80, 82 (Лора Фэрли в белом), 58 (портрет Мэриан Голкомб). В романе есть и мужчина в белом, мистер Фэрли: сюртук у него черный, зато «жилет и панталоны сияли безукоризненной белизной», однако это испорченный себялюбец, постоянно впадающий в ипохондрию. Ножки у него «маленькие, как у женщины», он холостяк, девственник и как бы вовсе не имеет пола; иными словами, в этом герое Коллинз представил негативную сторону женской незапятнанно белой чистоты.
21. Уже в конце XVIII века, как показал Даниэль Рош на примере Франции, жена обычно тратила на одежду вдвое больше мужа. См.: D. Roche. *The Culture of Clothing. Dress and Fashion in the Ancien Régime*. P. 116.
22. «Крошка Доррит», гл. XXI.
23. Из сборника «Легенды старой усадьбы» (1846); цит. по: N. Hawthorne. *Tales and Sketches*. Cambridge, 1982. P. 1005.
24. V. Steele. *Clothing and Sexuality // Men and Women: Dressing the Part*. P. 51.
25. G. Elliot. *Middlemarch*. P. 13.
26. Ch. Brontë. *Jane Eyre*. P. 151.
27. G. Elliot. *Middlemarch*. P. 188–189.
28. *Ibid.* P. 273–274.
29. *Ibid.* P. 810.
30. *Ibid.* P. 424.
31. G. Eliot. *Daniel Deronda*. P. 5 (нереида), 84 (турнир по стрельбе из лука), 220 (черное шелковое платье), 518 (белая шаль), 607 (последняя встреча).
32. Ванда иногда носит горностаевый мех, но чаще — соболиный. Кроме того, время от времени ей сопутствуют «три стройные молодые негритянки, словно изваянные из черного дерева, одетые в красный атлас; у каждой в руке веревка».
33. Из стихотворения XXVI «Цветов Зла» (*Sed non satiata*); пер. с фр. мой. — Е.Л. Ср. в пер. А. Эфрон: «Кто изваял тебя из темноты ночной... исчадие саванны? <...> О полно жечь меня, жестокая Мегера! <...> в аду твоих простынь».
34. «Колдунья с бедрами из черного дерева...» из стихотворения XXVI «Цветов Зла»; «черный день» — из стихотворения LXXVIII («Сплин»). Второй текст заканчивается следующим двустишием: «Как зная черное свое Тоска-царица / Над никнувшим челом победно разовьет»; пер. Вяч. Иванова. Ср. еще в одном сонете «Сплин» (LXXVI): «Я — кладбище, чей сон луна давно забыла»; пер. Эллиса. У Нерваля: «Мне виделось черное солнце в пустынном небе и над садом Тюильри кроваво-красный шар. Я подумал: «Наступает вечная ночь»» (Aurelia, part 2, IV), а также: «Я ждал, что божий взор навстречу прояснится, / Но встретила меня лишь мертвая глазница, / Где набухла ночь, бездонна и темна»; пер. А. Гелескула; Le Christ aux

Oliviers II // G. de Nerval. *Les Chimères. Exégèses de Jeanine Moulin*. Paris, 1949. P. 68. Бодлер, из всех денди наиболее приверженный черному цвету, обобщил свою точку зрения следующим образом: «Женщина — это противоположность денди / Значит, она должна наводить ужас. <...> / Женщина естественна, то есть отвратительна / К тому же она всегда вульгарна, то есть является противоположностью денди» (цит. по: J.R. Feldman. *Gender on the Divide. The Dandy in Modernist Literature*. P. 6). Фелдман показывает, как денди, обличая женщин, присваивали себе их характерные черты. Об одежде и дендистском стиле Бодлера см.: Feldman. P. 110 и E. Starke. *Baudelaire*. London, 1957 (p. I, ch. 3).

35. Стихотворение *El Desdichado* из сборника «Химеры» цит. в пер. с фр. М. Кудинова по изд.: На меже меж Голосом и Эхом. Сборник статей в честь Т.В. Цивьян / Сост. Л.О. Зайонц. М., 2007. (Прим. перев.)

ГЛАВА 7 Черный в наши дни

1. «Начавшись как... нечто ослепительно злое, он [черный] превратился в цвет повседневной респектабельности и стал отдавать невыразительностью» (A. Hollander. *Seeing Through Clothes*. P. 380). Хотя эта эволюция и имела место, но использование черного в вечерней одежде как у мужчин, так и у женщин оставалось признаком богатства и изящества, по-своему ослепительным. Свидетельством тому не только многочисленные полотна конца XIX века (например, Мане, Дега, Тиссо, Сарджента), но и карикатуры Дюморье в *Punch*, которые вновь и вновь с легкой иронией напоминают о том, какое сильное впечатление производят высокие мужчины в черных костюмах.
2. Подробные параметры костюма приведены в газете *New York World* от 4 мая 1882 года, цит. по: R. Ellmann. *Oscar Wilde*. London, 1987. P. 177 (см. сноску), а костюмы его компаньонов, заказанные у Вирца из Нью-Йорка, должны были быть «цвета озера при лунном свете». О прочих оттенках цвета см.: R. Ellmann. *Oscar Wilde*. P. 4, 22, 84, 201, 268; о вечерней одежде — p. 37, 225. Цитаты из «Портрета Дориана Грея» о красочном пороке и траурном ложе приводятся в пер. с англ. М. Абкиной. Письмо Уайльда появилось в *The Daily Telegraph* 3 февраля 1891. года. P. 5 (см. также выше, прим. 23 к гл. 4).
3. Пер. с англ. И. Татариновой. Это наблюдение сделал Ханс-Тис Леман; см.: M.M. Anderson. *Kafka's Clothes*. Oxford, 1992. P. 35. Последнее предложение в цитате из «Прогулки в горы» по-немецки выглядит так: "Versteht sich, dass alle im Frack sind".
4. Романы Ф. Кафки «Процесс» и «Замок» цит. в пер. с нем. Р. Райт-Ковалевой. (Прим. перев.)
5. Следует заметить, что обращение К. с клиентами в банке, в свою очередь, представляет собой не что иное, как мелкомасштабную версию загадочного и противоречивого поведения суда: им приходится ждать целый день и уходить не солоно хлебавши, хотя он присутствует в банке для них и не для кого другого. Точно так же, как поселянин из кульминационной притчи романа просиживает у врат Закона всю жизнь и так и не может войти внутрь, хотя врата эти предназначены для него одного и никому другому входа туда нет.

6. Поскольку выбор одежды всегда обусловлен многочисленными и разнообразными причинами, стоит упомянуть, что историческим героем Форли, родного города Муссолини (то есть ближайшего крупного города — на самом деле он родился в Предаппио, в пятнадцати километрах к югу от Форли), был Джованни далле Банде Нере (букв.: «Джованни с черными полосами на гербе»), сын Катерины Сфорцы и Джованни де Медичи, который в начале XVI века возглавил папские войска, а позже воевал на стороне французов и императора под флагом с черными полосами, в знак пожизненного траура по своему покровителю и родственнику папе Льву X.
7. О рубашках см.: Н. Höhne. *The Order of the Death's Head*. London, 1969. P. 24. Об освободительном черном — R.L. Koehl. *The Black Corps*. Wisconsin, 1983. «Название «Черный корпус» (*Das schwarze Corps*) было выбрано для печатного органа СС в 1935 году, поскольку романтически настроенное руководство хотело провести параллель между «охранными отрядами» как военизированными формированиями в черной форме и схожим образом одетым свободным добровольческим корпусом освободительной войны 1813 года» (р. xxiii n). Что же касается греческого черного, стоит в скобках заметить, что традиционное одяание мужчин Крита издавна состояло из черного шарфа, черной рубашки, черных бридж и чулок.
8. Подробное описание эволюции униформы СС см. в: A. Mollo. *Uniforms of the SS*. Vol. I: *Allgemeine-SS 1923–1945*. London, 1991.
9. J.G. Millais. *The Life and Letters of Sir John Everett Millais*. London, 1899. Vol. I. P. 350.
10. Цит. по: H.F. Ziegler. *Nazi Germany's New Aristocracy: The SS Leadership, 1925–1939*. Princeton, 1989. P. 8.
11. См.: Ibid. P. 7.
12. О катехизисе см.: Н. Höhne. *The Order of the Death's Head*. P. 148, о возрастной структуре СС: H.F. Ziegler. *Nazi Germany's New Aristocracy*, особенно р. 62–65.
13. См.: H.F. Ziegler, в разных местах, особенно р. 103–106.
14. Sir Oswald Mosley. *My Life*. London, 1968. P. 302.
15. Эдмунд Уорбертон, цит. по анонимному сочинению *Mosley's Blackshirts: The Inside Story of the British Union of Fascists, 1939–1940*. London, 1986. P. 51–52.
16. Sir Oswald Mosley. *My Life*. P. 290.
17. *The Blackshirt*. 4 May 1934. P. 4.
18. Дебаты Палаты общин (House of Commons Debates. Vol. 317. Col. 1388) цит. по: R. Skidelsky. *Oswald Mosley*. London, 1975. P. 417.
19. Sir Oswald Mosley. *My Life*. P. 303.
20. Следует сказать, что Мосли планировал создать также войско коричневых рубашек (из промышленных рабочих) и серых рубашек (для новичков движения на испытательном сроке). Женщины — участницы движения носили черные блузы, юбки и береты. См.: С. Cross. *The Fascists in Britain*. London, 1961. P. 75–77.
21. *The Blackshirt*. 24–30 November 1933. P. 5.

22. Первая цитата из *Fascist Quarterly*, приведена в: R. Skidelsky. *Oswald Mosley*. P. 312. Вторая принадлежит Джеймсу Дреннану (псевдоним У.Э.Д. Аллена), цит. по: *Ibid.*, p. 313.
23. См.: H.F. Ziegler. *Nazi Germany's New Aristocracy*. P. 74–79, где исследованы и компетентно признаны поколенческие притязания.
24. Моды (от *англ.* mods, сокр. от *modernists* — современные молодые люди) — термин, вошедший в употребление в Великобритании в конце 1950-х годов для обозначения стиля, распространенного среди подростков, которые носили короткие стрижки и одевались подчеркнуто аккуратно. Моды предпочитали костюмы итальянского покроя, длинные парки на молнии и с капюшоном и разъезжали на мопедах. Примером стиля модов могут служить ранние «Битлз». В Советском Союзе аналогом этого движения были стиляги. (*Прим. ред.*)
25. Владзи Валентино Либераче (1919–1987) — известный своей страстью к невообразимым нарядам американский пианист и шоумен. (*Прим. ред.*)
26. D. Hockney. *David Hockney* / N. Stangos, ed. London, 1976. P. 204.
27. Th. Pynchon. V. London, 1975. P. 9. Цит. в пер. с *англ.* Н. Махлаюка и С. Слободянюка.
28. Th. Pynchon. *Gravity's Rainbow*. P. 390–391, 351, 232–236.

Указатель

- Африка, африканцы 104–108, 110, 112, 114, 116, 181, 281
- Барнард Фредерик (иллюстратор романов Диккенса) 27, 37, 142, 143, 196, 197
- Барри Чарльз 150, 152
- Барт Ролан 14–16, 272
- Беккет Сэмюэль 104, 170, 269
- белая одежда в связи с
браком 218
официальностью 219
покаянием 65
празднеством
преображением 47, 218
радостью 47
сверхъестественным 46, 218
смертью 218, 224
- белая одежда женская 12, 17–18, 39, 219–220
- белая одежда женская в связи с
ангелами 18, 218
аскезой 226
балами 18, 220
богатством 181
браком 218
властью 223
девственностью 92, 217, 218
демонстративным потреблением 222
духовностью 233
женственностью 18, 219
классом социальным 208
материнством 223
невинностью 217–219
официальностью 219
проституцией 230
пуританством 224, 227
сексуальностью 219–221
смирением 281
танцовщицами 229
телом 223, 232–233
трауром 218
чистотой 54, 92
- белая одежда мужская (отдельные предметы) 11, 25, 30, 36, 50, 88, 130, 132
- Бернетт Фрэнсис Ходжсон 213
- Блейк Уильям 22, 144, 150, 223, 226, 285
- Бодлер Шарль 130, 137, 138, 153, 184, 234–235
- Босх Иероним 62–65, 74, 77, 108
- Браммелл Джордж (Бо) 31–33, 35, 39, 210, 274
- Браун Хэблот Найт («Физ») 141, 151, 167
- Бронзино Аньоло 72, 90
- Бронте Шарлотта 22–23, 38, 41, 173, 175, 193
«Джен Эйр» 38–40, 138, 159, 173, 211, 225
- Бульвер-Литтон Эдвард 30–31, 33, 274
- Бэкон Фрэнсис 268–270
- Ван Дейк Антонис 65, 83, 94, 120–122, 212–213
- Вебер Макс 90, 122–123, 135–140, 149, 174, 200, 238
- Веласкес Диего 74, 82–83, 120
- Виктория, королева 26, 163, 184, 191
- Викторианство 18, 26, 28, 35, 131, 138, 149, 153, 159, 182, 185, 224
- военная одежда (см. также «черная одежда мужская у солдат») 26, 51–52, 54, 84, 246
- Габсбурги 74, 82, 124
- Гаскелл Элизабет 209, 218, 290
- Гилберт Джон 114–115
- Гиммлер Генрих 247–250, 252–253
- Гитлер Адольф 246–249
- Гольбейн Ганс 64, 93, 101
- Готорн Натаниэль 138, 223, 284
- Готье Теофиль 26, 138, 182, 284
- Гус Хуго ван дер 297
- Гюисманс Жорис-Карл 124, 282
- Дега Эдгар 10–12, 229, 231, 294
- Делакруа Эжен 33–34, 98–99, 103, 234
- Дендизм 31, 33, 35–36, 38, 124, 135, 210, 223, 234, 238, 243, 274, 291
- Джерролд Бланшард 297
- Джонсон Бен 106
- Диккенс Чарльз
«Большие надежды» 27, 171, 186, 189, 200
«Домби и сын» 140, 146
«Дэвид Копперфилд» 142–144, 146, 196–198
«Колокола» 158
«Крошка Доррит» 140, 142, 155, 160, 165, 195, 197–198, 222
«Мартин Чезлвит» 147, 150
«Наш общий друг» 155, 164, 169, 171, 174, 202–203
«Разъезд Магби» 28

- «Тайна Эдвина Друда» 149, 202, 204
«Тяжелые времена» 161
«Холодный дом» 33, 144, 166, 169, 183, 190, 196, 198
- Доре Гюстав 156, 160, 178179, 181, 288
Д'Орсэ, граф (денди) 33, 35
дьявол, дьяволы
в черной одежде 266, 276
черные 105–106, 11–112, 114, 116
- Дюркгейм Эмиль
социальная церковь 71, 92, 153, 163, 270
- Дэвис Фред 17, 55, 208, 291
- женская одежда
в связи с мужской сферой 208
ярких цветов 18, 208, 261
- Зиммель Георг 17
Золотого Руна орден 74, 79, 82
- Иван IV Грозный 80–81, 117, 247, 249, 252
инквизиция 48, 74, 78, 81, 277
Иригарей Льюс 18
- Кальвин Жан 87–89, 150
кальвинизм 33, 92–93, 139–140, 144, 173, 193, 199, 266
- Караваджо Микеланджело ди 118, 119, 122
Карл V, император 74
Карлейль Томас 31, 36
Кастильоне Бальдассаре 73–74, 124
Кафка Франц 240–241
«Замок» 243
«Процесс» 241–243
кожаные куртки 15, 256–257, 259
Коллинз Уильям Уилки
«Женщина в белом» 218–219
- Кранах Старший Лукас 87
красящие вещества (черные) 57–58
Кромвель Томас, первый граф Эссекский 92, 247
Курбе Гюстав 184–185
Куртуа Жан 58, 65, 68, 112
- Лонги Пьетро 127, 128
Лоуренс Томас 33, 154
Лютер Мартин 51, 87, 89, 280
- Магритт Рене 244
Мане Эдуард 221–222
Мармион Симон 61
Махоуни Джеймс 140, 142, 165, 165, 202, 203
Мелвилл Герман 104, 138
Милле Джон Эверетт 176, 246
мода и модность 16–17, 21, 23–24, 234, 263, 278
Мопассан Ги де 38
Мосли Освальд 252–256, 295
Мюссе Альфред де 25, 138, 182
- Найт Дж.П. 150, 152
незаконнорожденные 198–199
Нерваль Жерар де 234–235, 295
- Паолетти Джо Б. 210, 292
Петр Достопочтенный 46–47, 82, 218
Пик Роберт Старший 84, 85
Пляска Смерти 60, 184, 186, 202
Пуссен Никола 120, 121
- Редгрейв Ричард 211–213, 292
- религиозные ордена
военные
госпитальеры (рыцари ордена св. Иоанна) 51–52, 249
госпитальеры св. Лазаря 52
орден Сантьяго 52, 120
орден Святого Духа 42, 54
тамплиеры 52, 249
тевтонские рыцари 249, 277
- монашеские
бenedиктинцы 46–47, 52
доминиканцы 48–51, 78, 80, 86, 119, 252, 277
иезуиты 85–86, 124–125, 249
картузианцы 46
цистерцианцы 46
черные (уставные) августинские каноники 51
- Рембрандт ван Рейн 83, 91, 120–123, 138
Ренуар Огюст 231, 232, 233
Рёскин Джон 5, 22, 138, 175–177, 180–181, 190, 270
Рибейро Эйлин 8, 131, 273, 284
Рибера Хосе де 120
Робеспьер Максимилиан 132
Рош Даниэль 129, 135, 282–283, 293
Рубенс Петер Пауль 108, 121, 122, 206, 207
- Сарджент Джон Сингер 236, 237, 239, 294
Сезанн Поль 229, 230, 271
серая одежда 46, 52, 93, 225, 227, 261, 266
силуэты 18, 39, 56, 82, 167, 209, 210, 292
Синт Янс Гертген тот 107, 108, 119
Стендаль 20
«Красное и черное» 86
Стокер Брэм 265
- Теккерей Уильям Мейкпис 35, 150, 174, 182, 183, 187
- Теннисон Альфред
«Атака легкой бригады» 290
«Королева Мария» 78
«Мод» 189–190
«Енох Арденн» 189, 290
«In Memoriam» 188–189
- теория одежды и
андрогинность 19
значение 13–16, 20, 22

- лингвистика 13, 15
 психология 19, 23, 29
 семиотика 15
 теория гендера 17–18
- Терборх Герард 124, 125
 Тиссо Джеймс 220, 294
 Тициан 69, 74, 75, 77, 120
 Тулуз-Лотрек Анри де 230, 231, 233, 234
 Тур Жорж де ла 120
- Уайльд Оскар 35, 138, 182, 238–239, 284, 294
 Уилсон Элизабет 19, 20, 151
 Уистлер Джеймс Макнил 217–218
 униформа и единообразие 14, 21, 27, 38, 40, 50, 74, 79, 83, 240, 254, 258
- Филдинг Генри 148
 Филдс Люк 171, 203, 204
 Филипп II Испанский 62, 74–82, 92, 95, 96, 101, 162, 184
 Филипп IV Испанский 74, 82, 90, 120
 Филипп Добрый, герцог Бургундский 56–60, 74, 77, 95, 98, 101, 184
 Флобер Гюстав 285
 Флюгель Джон Карл 29, 130
 Форен Жан Луи 228, 229
 французская одежда, черная и иных цветов 73, 124, 281
 Франчабиджо Франческо 54, 55
 Фуко Мишель 137
 Фурии 45–46, 53, 205
- Хаймбах Вольфганг 90, 91
 Хальс Франс 83, 90, 120, 123
 Харди Томас 153, 175
 Хогарт Уильям 134
 Хокни Дэвид 262
 Ходоров Нэнси 208
 Холандер Энн 238
- цвет (кроме черного и белого) 14, 18, 25, 54, 69, 84, 131, 216, 257, 282, 283, 285
- Черная Смерть 12, 16, 19, 29, 43, 98, 117, 245, 262, 265
- черная одежда, вообще
 Австрия 131
 Бургундия 21, 56, 57, 59, 60, 62, 65, 68, 74, 77, 95, 108, 124, 162, 184, 263
 Венеция 68–71, 126–127, 162–163
 Греция 44, 66
 Дания 126
 еврейские общины 66, 79, 81, 278–279
 исламский мир 48, 277
 Испания 50, 74, 78–80, 82, 84, 91, 119, 124, 126, 163, 263, 278, 285
 Польша 278
 Швейцария 126
 Швеция 173
- черная одежда в связи с
 карнавалом 81, 127, 129
 трауром 12, 25–28, 44, 48, 53, 64, 77, 82, 95, 101, 117, 131, 138, 166, 169, 182, 184, 213–215
- черная одежда женская 12, 23, 82, 91, 127, 140, 182, 183, 208, 210, 237–238
- черная одежда женская в связи с
 властью 12, 71, 237
 изысканностью 212, 215
 методизмом 215, 227
 официальнойностью 212, 219
 сексуальностью 237
 силой 210, 237
 службой 211
 трауром 12, 182, 212–214
- черная одежда мужская
 Америка 29, 33, 138, 210, 212, 238
 Германия 247
 Голландская республика 92, 124
 Греция 246
 Испания 74, 79, 81–82
 Италия 245–246
 Китай 44, 86, 276
 Русь 80, 279
 Франция см. французская одежда, черная и иных цветов
 Япония 55, 163, 266–267
- черная одежда мужская в связи с
 аскезой 35–36, 46, 79, 95, 104, 117, 135–138, 154, 207
 балом 18, 32, 38, 40, 221
 большим городом 38, 152, 169
 браком 66–67, 133, 134
 властью 11, 12, 16–17, 19, 41, 44, 49, 56, 67–68, 79–81, 92, 135, 159, 162, 223, 229, 243, 251, 255, 258, 261
 демократией 28–30, 153
 дендизмом 31–33, 40, 54, 135, 234, 239, 241, 252
 джентльмена образом 26, 29, 34
 жестокостью 40, 81, 117, 258
 женственностью 19, 210
 империей 44, 71, 79, 92, 163, 263
 кальвинизмом 33, 93, 139
 католицизмом 83, 85–86, 126
 классом социальным 33, 38, 65, 123, 153, 250, 255
 комедией 153, 243, 280
 контролем 78, 137, 159
 меланхолией 30, 33, 54, 62, 102–104, 234
 мезью 56, 95, 102, 114
 молодостью 16, 73, 131, 238, 259
 насилием 117
 невидимостью 55, 66, 78, 96, 121
 официальнойностью 44, 120, 141, 185, 212, 240, 276
 патриотизмом 245–246
 покаянием 47, 62–65, 95, 100, 104

- промышленностью 37–38
 протестантизм 33, 35, 48, 89, 93, 122, 162, 285
 профессией 87, 120, 126, 129, 133, 138, 145, 147, 149–152, 155, 283
 пуританством 89, 135, 200, 223, 227
 расой 113, 116, 251
 революцией 29, 36, 129–132
 религией 36, 48, 70, 78, 92, 126
 республиканством 71, 92, 132
 романтизмом 30–31, 54, 136, 138
 самоотречением и отказом
 от собственного «я» 49, 85, 95, 151, 231
 сексуальностью 38, 40–43, 144
 службой 71, 211, 266
 смертью 25, 30, 60, 80, 101–102, 127, 137–138, 147, 182, 185, 203
 смирением 47, 58, 62, 67, 117, 121, 281
 сознанием и социальным сознанием 186
 состоятельностью 33, 138, 272
 социальной мобильностью 21
 средним классом 123, 208
 страхом 45, 50, 193, 230
 тревогой 79, 80, 91, 239
 ужасным 25, 45, 84, 273
 фашизмом и нацизмом 245–247, 251, 253–256
 элегантностью 12, 26, 30–33, 38–40, 57–58, 133, 146, 185, 204
 элитами 65, 152, 229, 231, 251
- черная одежда мужская у
 адвокатов 40, 52, 145–146, 285
 архитекторов 150
 байкеров 257–258
 бедных 58, 92
 влюбленных 54, 59, 233
 врачей 138, 145–147, 150, 196, 283
 дворецких 153
 Дракулы 265–266
 духовенства 46, 148, 150, 270, 276
 иезуитов 85–86, 194
 купцов 52, 58, 65–68, 82, 101
 министров и государственных деятелей 44, 57, 79, 92, 191, 247, 276
- монархов 56, 62, 74, 101
 «новых романтиков» 259
 палачей 132, 183
 панков 260
 парламентариев 93
 приговоренных к смерти 183, 241
 придворных 44, 73, 82, 101
 принцев 31, 84, 94–95, 276
 рокеров 259
 светских людей 25, 35, 138
 солдат 45, 84, 246
 учителей 145–146, 155
 фашистов
 в Британии 252–256
 в Германии 246–247
 в Греции 246
 в Италии 245
- Христа 64
 Художников 120–122
 Черный Принц 846 946 279
 Чосер Джеффри 52–54, 64–65
- Шекспир Уильям
 «Венецианский купец» 112
 «Гамлет» 94–104
 «Два веронца» 110
 «Отелло» 104, 110–116
 «Тит Андроник» 110, 112
- Шенун Фарид 135, 137, 139
- Эдвардс Мэри Эллен 215, 216
 Эдуар Огюстен 168
 Эйк Ян ван 67
 Эко Умберто 14
 Экхоут Гербранд ван ден 91, 92
 Элиот Джордж
 «Адам Бид» 227
 «Даниэль Деронда» 215, 227
 «Мидлмарч» 139, 147, 187, 209, 215, 224
 «Феликс Холт» 227
- Элиот Томас Стернс 113
 Эль Греко 75, 76, 82
 Энгр Жан Огюст Доминик 136–138

Джон Харви
Люди в черном

Дизайнер обложки *Д. Черногаев*

Редактор *Л. Алябьева*

Корректор *О. Семченко*

Верстка *Е. Сяряя*

Налоговая льгота — общероссийский
классификатор продукции ОК-005-93, том 2;
953000 — книги, брошюры

ООО РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА «НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»

Адрес:
129626, Москва, И-626,
а/я 55,
тел./факс: (495) 229-91-03
e-mail: real@nlo.magazine.ru
сайт: <http://nlobooks.ru>

Формат 70 × 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Офсетная печать. Печ. л. 19. Тираж 2000. Заказ № 2165.
Отпечатано в ОАО «Типография «Новости»»
105005, г. Москва, ул. Фр. Энгельса, 46

60.526.2

X-20

116759.

Джон
Харви

Люди
в черном

До XIX века мужчины и женщины одинаково прибегали к ярким цветам в costume, выстав- ляли напоказ кружева, дорогой бархат, тонкие шелка и вышивку, чрезвычайно нарядную обувь, прически, парики и шляпы с украше- ниями, а в XVIII столетии на равных пользова- лись пудрой, румянами и прочей косметикой. В XIX веке мужчины отступили в тень, оставив яркость и пестроту женщинам. В историю моды этот “уход” вошел как “великий отказ мужчин”. Цвет превратился в орудие гендер- ной дифференциации, четко отделив “светлых” женщин (согласно представлениям эпохи, подобных ангелам, облаченным в белые одежды) от “темных” мужчин, вынужденных по роду занятий вращаться в большом “нечистом” мире и одетых в черные официальные костю- мы. Основываясь на многочисленных при- мерах из литературы и живописи, Джон Харви рассматривает тип людей (преимущественно мужчин) в черном и анализирует многообраз- ные смыслы, которые приписывались этому многозначному цвету на протяжении веков.



Новое
Литературное
Обозрение

ISBN 978-5-86793-813-0



9 785867 938130