

**LIBET**

# УВИДЕТЬ ЦВЕТА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

## Возможна ли история цвета?

Цвет — не только физический феномен и феномен восприятия; это еще и сложный культурный конструкт, который не поддается ни обобщениям, ни даже анализу и ставит перед нами множество сложных вопросов. В этом, без сомнения, кроется причина того, почему в медиевистике нечасто встретишь работы, посвященные цвету, и еще того реже — труды, которые взвешенно и обоснованно исследуют свой предмет в подлинно исторической перспективе<sup>241</sup>. Некоторые авторы предпочитают свободно обращаться со временем и пространством, пытаясь вывести так называемые универсальные или архетипические истины о цвете. Историк таковых не признает. Цвет — это прежде всего социальный факт. У цвета нет никакого транскультурного значения, как бы ни хотели нас в этом убедить некоторые книги, опирающиеся на плохо переваренные нейробиологические знания или опустившиеся до третьесортной психологии.

Археологи, историки искусства и исследователи повседневности в той или иной степени несут ответственность за сложившуюся ситуацию, потому что о цвете они говорят редко. Их молчание, однако, вызвано рядом причин, которые сами по себе достаточно значимы с исторической точки зрения. В основном они связаны с трудностями, которые возникают при рассмотрении цвета как объекта исторического в полном смысле слова. Трудности бывают трех видов: они могут носить источниковедческий, методологический и эпистемологический\* характер.

---

\* Относящийся к теории познания. — *Прим. ред.*

*Источниковедческие трудности*

Первая трудность обусловлена многообразием цветowych носителей, а также состоянием, в котором они до нас дошли. Впрочем, прежде чем приниматься за изучение носителей, историк должен обязательно вспомнить, что дошедшие до нас через века изображения и вещи он видит не в их первоначальном состоянии, а в таком, в какое их превратило время. Воздействие времени само по себе является историческим фактом, будь то изменения химического состава красящих веществ или воздействие человека, который век за веком красил и перекрашивал, видоизменял, чистил, лакировал или снимал тот или иной слой краски, нанесенный предыдущими поколениями. Поэтому я всегда искренне недоумеваю, когда слышу о лабораторных проектах, в ходе которых с помощью усовершенствованных технических средств планируется «отреставрировать» цвета памятников или произведений искусства или — еще того хуже — восстановить цвета в их изначальном состоянии. В этом проявляется научный позитивизм, который кажется мне одновременно бесполезным, опасным и противоречащим задачам историка. Воздействие времени — неотъемлемая составляющая предмета исторического, археологического или искусствоведческого исследования. Зачем же его отрицать, сглаживать, устранять? Историческая реальность — это не только первоначальное состояние, но и его изменения во времени. В отношении цвета забывать об этом нельзя ни в коем случае, нельзя оставлять без внимания и выцветание красок, и перекрашивание, к которым каждое поколение, каждое столетие, каждая эпоха приложили руку.

Не надо также забывать, что сегодня мы видим изображения, вещи и цвета при таком освещении, которое совершенно отличается не только от освещения, привычного для средневековых обществ, но и вообще от того, при котором жили люди до изобретения электрической лампочки. Факел, масляная лампа, сальная, восковая или стеариновая свеча производят совсем иной свет, нежели электрический ток. Принимает ли это в расчет историк, изучающий изображения, произведения искусства или памятники? Если этого не учитывать, то можно дойти до абсурда. Вспомним, к примеру, недавнюю реставрацию сводов Сикс-

тинской капеллы и те огромные усилия, как технические, так и масс-медийные, которые совершались для того, чтобы «добиться первоначальной чистоты и свежести» красок, наложенных кистью Микеланджело. Подобная затея, при всей поднятой вокруг нее шумихе, несомненно, любопытна, однако она превращается в совершеннейший анахронизм, как только мы начинаем рассматривать и изучать полученные таким образом цвета при электрическом освещении. Что в действительности остается от цветов Микеланджело при освещении 2004 года? Не обманывает ли оно нас еще сильнее, чем те медленные изменения, которые принесли с собой время и человеческие усилия в период с XVI по XXI век? Стоит представить себе средневековые памятники, которые были либо разрушены, либо претерпели непоправимый ущерб, став современными достопримечательностями, и подобная затея покажется и вовсе преступной. Слишком настойчивый поиск так называемой исторической или археологической «правды» иногда заканчивается настоящей катастрофой.

Наконец, говоря о трудностях источниковедческого характера, необходимо подчеркнуть, что, начиная с XVI века, историки и археологи привыкли работать по большей части с черно-белыми изображениями: сначала с эстампами и гравюрами, затем с фотографиями. В течение примерно четырех столетий «черно-белые» документы были практически единственно доступными для изучения изобразительных памятников прошлого, включая живопись. Таким образом историки и историки искусства тоже в каком-то смысле начали видеть и мыслить в «черно-белом регистре», чем и способствовали укреплению разрыва между реальностью «черно-белой» и собственно цветной (чего никогда не было ни в Античности, ни в Средневековье). Привычно работая с источниками, книгами, журналами и иконотеками, где явно преобладают черно-белые изображения, историки (а историки искусства, видимо, в особенности) до самого последнего времени осмыслили и изучали Средние века либо как мир серых, черных и белых красок, либо как мир, в котором совершенно отсутствовал цвет.

Недавнее обращение к «цветной» фотографии не сильно изменило ситуацию. По крайней мере, до сих пор. С одной стороны, мыслительные привычки слишком укоренились, чтобы измениться за несколько десятилетий; с другой — доступ к цветным

фотодокументам был и все еще остается роскошью. Книги по искусству стоят дорого; их качественная подготовка — целое состояние; базы цифровых изображений сильно искажают цвета, особенно красные, зеленые и больше всего золотые оттенки (а мы знаем, насколько важен золотой цвет для средневекового искусства). Сделать обычный диапозитив в музее, библиотеке, на выставке или в архиве — непростая задача для исследователя или студента. Со всех сторон громоздятся препятствия — остается либо отступить, либо разориться. Созданы все условия для того, чтобы невозможно было добраться не только до подлинного произведения или источника, но даже до его цветной репродукции. Кроме того, подчас по вполне понятным финансовым причинам, издатели и ответственные редакторы научных журналов стараются ограничивать число цветных иллюстраций в своих изданиях или вообще обходиться без них. Работа с цветом становится настоящей роскошью, недоступной для большинства исследователей гуманитарных дисциплин. Разрыв между возможностями новейших технологий в области работы с изображениями — оцифровка, передача на расстоянии, воспроизведение и компьютерный анализ — и повседневным «кустарным» трудом студента и историка, которые сталкиваются со всевозможными преградами на пути изучения изобразительных документов прошлого, не перестает увеличиваться. С одной стороны, нам представлены все достижения науки XXI века, с другой — финансовые, институциональные, юридические барьеры часто остаются просто-напросто непреодолимыми.

Все это не просто занятные подробности. Напротив, мои замечания имеют важное историографическое значение и объясняют сегодняшнюю ситуацию, главным образом в области истории искусства. Из-за слишком больших сложностей, обусловленных состоянием источников, а также юридическими и финансовыми факторами, исследователи часто предпочитают не связываться с цветом, а заняться чем-нибудь другим. Сколько студентов отказались продолжать исследования по миниатюрам, витражам или живописи: из-за трудностей с доступом к оригинальным документам, из-за подозрительного отношения учреждений, в которых они хранятся, из-за настоящего вымогательства со стороны организаций, торгующих фотографиями, наконец,

из-за невозможности опубликовать в цвете результат своей работы в научном издании. Так что ситуация по-прежнему не меняется: куда легче изучать биографии художников или теоретизировать об искусстве, чем тратить свое время на изучение самих произведений.

### *Методологические трудности*

Вторая группа трудностей носит методологический характер. Пытаясь разобраться в статусе и механизме функционирования цвета в изображении, в произведении искусства или на предмете, историк-медиевист почти всегда оказывается дезориентированным. В самом деле, как только речь заходит о цвете, сразу возникает целая масса вопросов — по поводу материала, техники, химического состава и свойств красителей, иконографии, художественного и символического значения. Как с этим разобраться? Какие ставить вопросы и в каком порядке? На сегодняшний день еще ни один ученый, ни одна исследовательская группа не предложили адекватного аналитического подхода или подходов, которыми могло бы воспользоваться все научное сообщество. Вот почему, не умея справиться с великим множеством проблем и массой параметров, исследователь часто склонен учитывать лишь то, что укладывается в систему его доказательств и, наоборот, отбрасывать все, что ее нарушает. Так, конечно, работать нельзя, хоть мы все подчас этим грешим.

Более того, оставленные средневековой культурой источники, письменные или изобразительные, никогда не бывают ни однозначными, ни нейтральными. Каждый источник имеет свою специфику и по-своему интерпретирует действительность. Как и любой другой историк, специалист по цвету должен принимать это во внимание и учитывать, что каждый тип источников имеет свои правила кодирования и функционирования. Тексты и изображения вообще принадлежат к разным дискурсам и должны изучаться и анализироваться различными методами. Эту — совершенно очевидную — мысль часто забывают, особенно специалисты по иконографии и истории искусства, которые вместо того, чтобы расшифровывать смысл самих изображений, налегают на них все, что почерпнули из других источников —

в частности, из текстов. Медиевистам следовало бы иногда брать пример с исследователей доисторического периода, которые работают с изображениями (наскальными рисунками), не располагая при этом ни единым текстом: они вынуждены выдвигать гипотезы, искать зацепки и разгадывать смысл, анализируя непосредственно сами изображения, а не проецируя на них информацию, добытую из текстов. Историкам и историкам искусства стоило бы взять на вооружение их метод — по крайней мере, на первом этапе анализа.

Приоритет источника (панно, витража, гобелена, миниатюры, настенной живописи, мозаики) — безусловное требование. Прежде чем выдвигать гипотезы или интерпретации обобщающего плана, основываясь на разнородных источниках (о символике цветов, иконографических традициях, условном образе действительности), нужно сначала извлечь из самого источника всю информацию о цвете, которую он может нам дать: связь с материальным носителем, занимаемую поверхность, представленные цвета и цвета отсутствующие (отсутствие в данном случае, как, впрочем, и всегда, — само по себе красноречивый исторический источник), композиционная и ритмическая роль цвета, его распределение. Внешнее кодирование вторично, цвет прежде всего кодируется внутри изображения, его кодирует сам источник ради своих целей. Только проанализировав цвет внутри конкретного источника, последовательно, этап за этапом, исследователь может рассматривать цвет с других точек зрения, переходить к следующим этапам анализа. Все интерпретации, объясняющие присутствие тех или иных цветов текстовым влиянием, иконографической традицией, геральдической, эмблематической или символической функцией, нужно выдвигать лишь на втором этапе исследования, когда цвета будут проанализированы с точки зрения внутренней структуры изучаемого объекта или изображения. Это не значит, что подобные интерпретации менее обоснованы, просто к ним нужно прибегать лишь во вторую очередь.

А вот от чего следует отказаться полностью, так это от поиска какого бы то ни было «реалистического» значения цветов. Средневековое изображение никогда не «фотографирует» реаль-

ность. Для этого оно совершенно не предназначено, ни с точки зрения формы, ни с точки зрения цвета. Полагать, к примеру, что красная одежда на какой-нибудь миниатюре XIII или на витраже XV века представляет реальную одежду, которая на самом деле была красной, одновременно наивно, анахронично и неверно. Кроме того, это грубая методологическая ошибка. На любом изображении красная одежда является красной прежде всего потому, что она противопоставлена одежде других цветов — синей\*, черной, зеленой или другому оттенку красного; одежда другого цвета может присутствовать как на том же самом изображении, так и на любых других, резонируя или контрастируя с красной. Цвет никогда не бывает изолирован; он приобретает значение и смысл только в сочетании с другим цветом или цветами — или по контрасту с ними.

Ни одно средневековое изображение не воспроизводит реальность со скрупулезной цветовой точностью. Это так же верно для миниатюры (до нас дошло несколько сотен тысяч цветных изображений), как и для других художественных жанров. То же самое можно сказать и о текстах. Любой письменный источник отражает реальность искаженно и специфически. Если средневековый хроникер говорит нам, что по тому или иному случаю мантия того или иного короля была синей, то это не значит, что она была таковой в действительности. Как не значит и обратного. Такими вопросами вообще задаваться бессмысленно. Любое описание, любое упоминание цвета идеологично, даже если оно встречается в самой незначительной инвентарной описи или в самом стереотипном нотариальном документе. Даже сам факт того, упомянут или не упомянут цвет предмета, отражает весьма значимый выбор, насыщенный экономическими, политическими, социальными или символическими смыслами, вписанными во вполне конкретный контекст. Не менее значим и выбор слова,

---

\* В оригинале стоит слово “bleu”, представляющее при переводе на русский язык определенные трудности. В частности, “bleu” можно перевести и как «голубой», и как «синий». Чтобы не вносить путаницу, мы выбрали наиболее общее наименование этого цвета и во всех без исключения случаях переводили “bleu” как «синий», что в целом адекватно передает почти все случаи употребления этого слова в оригинале. — *Прим. перев.*

которому писарь или нотариус отдает предпочтение перед всеми остальными, чтобы выразить сущность, качество и функцию этого цвета.

### *Эпистемологические трудности*

Третья группа трудностей носит эпистемологический характер: на созданные в Средневековье изображения, памятники, произведения искусства и предметы недопустимо переносить в готовом виде наши современные определения, способы восприятия и классификации цвета. Для Средневековья они не подходят. Историка — а историка, изучающего изображения и произведения искусства, видимо, в особенности — постоянно подстерегает опасность впасть в анахронизм. Когда же речь заходит о цвете, его определениях и классификациях, эта опасность возрастает. Вспомним, к примеру, что на протяжении всего Средневековья черный и белый воспринимались как цвета в полном смысле этого слова (и даже как цветовые полюса для всех колористических систем); что спектр и спектральная последовательность цветов были неизвестны вплоть до открытий Ньютона во второй половине XVII века; что взаимосвязи между основными и дополнительными цветами начали медленно выстраиваться все в том же XVII веке, а окончательно утвердились только в веке XIX; что оппозиция между теплыми и холодными цветами условна и зависит от общества или эпохи. Как мы уже говорили, в средневековой Европе синий считался теплым, а иногда даже самым теплым цветом. Поэтому историк живописи, желающий проанализировать панно, миниатюру или витраж с точки зрения соотношения теплых и холодных цветов и при этом наивно полагающий, что в XIII или в XIV веке синий, как и сегодня, являлся холодным цветом, впадет в заблуждение и наговорит глупостей. Понятие теплых и холодных, основных и дополнительных цветов, классификация по спектру или хроматическому кругу, законы восприятия или синхронного контраста — не извечные истины, а всего лишь этапы исторически развивающегося знания. С этими классификациями нельзя обращаться вольно и необдуманно, применяя их к античным или средневековым обществам.

Возьмем простой пример и рассмотрим подробнее ситуацию со спектром. После опытов Ньютона, открытия спектра и спек-

тральной классификации цветов нам кажется неоспоримым, что зеленый располагается где-то между желтым и синим. Разнообразные социальные нормы, научные подсчеты, «природные» доказательства (например, радуга) и всевозможные повседневные практики в любой момент напомнят или докажут нам это. Однако для средневекового человека это не имеет никакого смысла. Нет ни одной средневековой цветовой системы, которая помещала бы зеленый цвет между желтым и синим. Два последних цвета принадлежат к различным шкалам, располагаются на различных осях; между ними не может быть переходного, «промежуточного», то есть зеленого, цвета. Зеленый, конечно, тесно связан с синим, но к желтому он вообще не имеет никакого отношения. Более того, вплоть до XV века ни в живописи, ни в красильном деле мы не найдем ни одного рецепта получения зеленого цвета путем смешения желтого и синего<sup>242</sup>. Художники и красильщики, естественно, умели изготавливать зеленую краску, однако для этого они не смешивали желтый с синим. А чтобы получить фиолетовый, не смешивали синий с красным.

Историк должен остерегаться любых анахроничных умозаключений. Он не должен проецировать на прошлое свои собственные познания о физике или химии цвета и не должен принимать за абсолютную, незыблемую истину спектральную последовательность цветов и любые спекуляции, которые из этого вытекают. Историк, как и этнолог, должен рассматривать спектр лишь как одну из систем цветовой классификации. Сегодня эта классификация известна и признана, «обоснована» опытным путем, научно показана и доказана, но, может быть, через два или три столетия она покажется нам смешной или будет отринута. Понятие научного доказательства — оно ведь тоже культурно обусловлено; у него есть своя история, свои основания, свои идеологические и социальные цели. Аристотель, который вовсе не распределял цвета в спектральном порядке, тем не менее, в рамках современного ему знания, научно обосновал и доказал верность своей классификации с физической и оптической, чтобы не сказать онтологической, точек зрения. И это было в IV веке до нашей эры<sup>243</sup>.

Даже если оставить понятие научного доказательства в стороне, как объяснить, что средневековый человек — чей зритель-

ный аппарат ничем не отличается от нашего — видит цветовые контрасты совсем не так, как человек современный? Действительно, два соседних цвета, которые нами будут восприниматься очень контрастно, в Средневековье вполне могут составлять относительно слабый контраст; и наоборот, два цвета, которые для нашего глаза соседствуют вполне мирно, на взгляд средневекового человека могут выглядеть «кричаще». Так, соседство красного и зеленого (самое частое сочетание цветов в аристократическом костюме с эпохи Карла Великого до XII века) представляет слабый контраст, почти гризайль\*; нам же это сочетание, противопоставляющее основной и дополнительный цвета, будет казаться очень контрастным. Напротив, сочетание желтого и зеленого, двух соседних цветов спектра, представляет для нас относительно невыраженный контраст. А в Средневековье более дикого контраста и представить себе было невозможно: так одевают сумасшедших и помечают любое опасное, преступное или дьявольское поведение!

### *Работа историка*

Эти трудности источниковедческого, методологического и эпистемологического характера свидетельствуют о культурной относительности любых вопросов, касающихся цвета. Цвет нельзя изучать вне контекста, вне времени и пространства. Таким образом, любая история цвета должна начинаться с социальной истории, а потом уже переходить к археологии, истории технологий, искусства или науки. Для историка (как, впрочем, и для социолога или антрополога) цвет — это прежде всего социальный факт. Именно общество «фактуализирует» цвет\*\*, дает ему определение и наделяет смыслом, конструирует его коды и значения, определяет его применение и устанавливает функции. Общество, а не художник или ученый, не биологические механизмы или природные явления. Вопросы, возникающие в связи с цветом, —

---

\* Вид живописи, выполняемой разными оттенками какого-то одного цвета. — *Прим. ред.*

\*\* Игра слов. Слово “*fait*” выполняет функции и существительного, и глагола: социальный факт — *fait de société*; общество «фактуализирует» цвет — *la société “fait” la couleur* (букв.: делает, создает). — *Прим. перев.*

это всегда и прежде всего вопросы социальные, потому что человек живет в обществе, а не сам по себе. Не принимая этого во внимание, мы впадем в редуccionистский нейробиологизм или в опасный сциентизм, и все наши попытки написать историю цвета будут обречены на провал.

Работа историка должна идти по двум направлениям. С одной стороны, нужно попытаться охватить все области цвета — и все их составляющие, — которые могли быть актуальны для средневековых обществ. Это лексика и номинации\*, химические свойства и состав красителей и техники окраски, одежда как система и коды, лежащие в ее основе, роль цвета в повседневной жизни и материальной культуре, предписания властей, нравования духовных лиц, спекуляции ученых, произведения художников. Областей для изучения и размышления более чем достаточно, и каждая ставит перед нами сложные вопросы. С другой стороны, ограничившись конкретным культурным полем, историк должен изучить в диахроническом плане не только практики, коды и системы, но также проследить изменения, затронувшие любые исторически зафиксированные аспекты цвета — все замещения, исчезновения, нововведения или смешения. Эта задача, пожалуй, еще сложнее, чем первая, даже если на первый взгляд и не кажется таковой.

Выполнение этой двойной задачи требует изучения всех источников: цвет, по самой своей сути, — область междисциплинарная и требующая привлечения самых разнообразных источников. Однако некоторые области обещают быть более плодотворными, чем другие. Например, лексика: здесь, как всегда, история слов дает нам много существенных сведений о прошлом; лексика, относящаяся к цветам, показывает, что в любом обществе первой функцией цвета будет обозначение, выделение, классификация, иерархическое упорядочение, объединение или противопоставление. Еще стоит особо выделить область красильного дела, тканей и одежды. Наверное, именно здесь теснее всего переплетаются химические, технические, материальные, профессиональные проблемы и проблемы социальные, идеологиче-

---

\* От *nominatio* (лат.) — называние, именованье. Обозначение чего-либо языковыми средствами, словом. — *Прим. ред.*

ские, эмблематические и символические. И, наконец, еще одна такая область — область знаний и сопутствующих им дискурсов — спекулятивных, теологических, этических, а иногда и эстетических. В период раннего Средневековья эти дискурсы встречаются редко, однако становятся более многочисленными в XI–XII веках и изобилуют в XIII веке, особенно в связи с многочисленными размышлениями теологов и ученых о природе и структуре света.

### *Научные спекуляции*

На первый взгляд, ученые в Средневековье редко говорят о цвете ради самого цвета. Контраст разительный: тексты, посвященные физике или метафизике света, встречаются в избытке, тогда как специальный дискурс о цвете весьма беден. Так, например, XIII век, великий век оптики<sup>244</sup>, когда были изобретены очки и ставились эксперименты с разного рода линзами, когда интересовались слепыми, а Христа окончательно сделали Богом света, проявлял мало любопытства к познанию природы цвета и видению цветов. Энциклопедии и популяризированные сочинения, равно как и трактаты по оптике, уделяют мало места этим вопросам и не привносят почти ничего нового; обычно все ограничивается спекуляциями по поводу радуги.

Зато последние многочисленны и не лишены новаторства. Радуга привлекает внимание самых больших ученых, некоторые из которых являются по совместительству теологами. Они заново открывают «Метеорологику» Аристотеля и впервые — арабскую оптику, в частности Альгазена (Ибн аль-Хайсама, 965–1039). Так, на христианском Западе дискурс о радуге, до сего времени исключительно поэтический и символический, становится еще и физическим и затрагивает такие вопросы, как изгиб радуги, ее положение по отношению к Солнцу, природа облаков и в особенности феномены отражения и преломления световых лучей<sup>245</sup>. И пусть авторы далеко не во всем соглашаются друг с другом, их стремление познавать и доказывать огромно. Упомянем имена некоторых выдающихся авторов в истории средневековой науки XIII века: Роберт Гроссетест<sup>246</sup>, Иоанн Пеккам<sup>247</sup>, Роджер Бэкон<sup>248</sup>, Теодорик Фрайбургский<sup>249</sup>, Витело<sup>250</sup>. Впрочем,

несмотря на дискуссии по поводу радуги, никто из них по-настоящему не продвинул знания о природе цвета и видении цветов за пределы этой специфической темы. Ученые пытаются прежде всего установить количество видимых цветов в радуге и их последовательность. Мнения разделились между тремя, четырьмя и пятью цветами. Единственный ученый — Роджер Бэкон (1214–1294) — насчитывает шесть цветов: синий, зеленый, красный, серый, розовый, белый<sup>251</sup>. Ни один из них не называет цветовую последовательность или хотя бы часть последовательности, которая имела бы хоть какое-то отношение к спектру, то есть к нашей современной радуге: до этого еще далеко. Все или почти все видят в радуге рассеянный солнечный свет, проходящий через водную среду, более плотную, чем воздух. В основном ученые спорят о явлениях отражения, преломления, поглощения световых лучей, об их длине и величине углов. Многие аргументы и доказательства заимствуются из Античности или у арабов, равно как и все объяснения цветного зрения, выдвигаемые врачами и энциклопедистами.

Что касается последнего вопроса, то здесь Средневековье не предлагает почти ничего нового и даже слепо следует древнейшим теориям<sup>252</sup>. Так, вслед за Пифагором, который говорил об этом за шесть веков до нашей эры, полагают, что из глаза исходят лучи, которые встречаются с материей и «свойствами» видимых предметов — среди этих «свойств» почетное место отводится цвету. Еще чаще, опираясь на Платона, считают, что мы видим цвета потому, что «зрительный огонь», исходящий из глаз\*, сталкивается с частицами, которые излучают воспринимаемые тела; из-за того, что частицы, из которых состоит «зрительный огонь», бывают больше или меньше тех, что образуют лучи, испускаемые телами, глаз видит тот или иной цвет. Несмотря на то, что Аристотель привнес в эту теорию ряд дополнений (указав на важность окружающей среды, материала, из которого состоит объект, личности смотрящего) — дополнений, которые могли бы дать пищу для новых размышлений, — а также несмотря на новые знания, касающиеся строения глаза, природы его различных

---

\* Или, как полагают некоторые авторы, этот процесс происходит внутри самого глаза.

жидкостей и оболочек, роли глазного нерва (подчеркнутой Галеном), именно эта теория (экстрамиссии/интромиссии), заимствованная из греческой Античности, господствовала на протяжении всего Средневековья.

В таком узком вопросе, как цветное зрение, средневековая наука приходит к весьма скромным результатам. И все-таки исследователь цвета не останется совсем уж с пустыми руками. Из многих сочинений по оптике можно почерпнуть ряд полезных сведений. Прежде всего — разделяемую всеми учеными (но не всеми теологами) идею о том, что цвет состоит из света; из света, который ослабевает или затухает, проходя сквозь различные объекты или среды. Уменьшаются масса света, его интенсивность и чистота, и таким образом рождаются различные цвета. Поэтому если поместить все цвета на оси, то они будут располагаться между двумя полюсами — белым и черным, которые являются полноправными цветами наряду с остальными. Цвета на этой оси следуют вовсе не в спектральном порядке, а в том, который был заимствован из аристотелевского учения, заново открытого в XII веке и преподаваемого вплоть до XVII столетия: белый, желтый, красный, зеленый, синий, черный. Какую бы область мы ни изучали, эти шесть цветов будут основными. Иногда к ним прибавлялся дополнительный, седьмой, цвет — фиолетовый, который помещался между синим и черным. В действительности фиолетовый понимался не как смесь красного и синего, а как получерный, недочерный, о чем свидетельствуют литургические практики\* и самый распространенный выразительный латинский термин, обозначающий этот цвет: *subniger*\*\*.

Во-вторых, большинство авторов, рассуждающих о цветном зрении, выдвигают заимствованную из аристотелевского учения идею о том, что любой цвет — это движение: он движется как свет и приводит в движение все, чего касается. Таким образом, цветное зрение — это динамическая деятельность, являющаяся результатом взаимодействия «зрительного огня» (если восполь-

---

\* Черный цвет использовался во время отпеваний и в Страстную пятницу; фиолетовый, то есть получерный, — в период скорби и покаяния: во время Рождественского и Великого постов.

\*\* Близкий к черному (лат.). — Прим. ред.

зоваться выражением Платона) и лучей, испускаемых наблюдаемыми телами. Хотя ни один автор не сформулировал этого вполне четко, из ряда научных и философских текстов можно заключить, что для существования феномена цвета необходимо три фактора: свет, объект, на который он падает, и взгляд, который одновременно действует как излучатель и как рецептор. Более простая (и в конечном итоге более современная) теория, чем у Аристотеля и его последователей, сформировалась вокруг идеи взаимодействия четырех элементов: светового огня (*огня*), материи, из которой состоят объекты (*земли*), глазной влаги (*воды*) и воздушной среды, играющей роль оптического модулятора (*воздуха*).

Если все ученые полагают, что цвет — это прежде всего свет, то теологи, а уж тем более прелаты, придерживаются иной точки зрения. Начиная с XII века столь же часто высказываются те, кто, подобно святому Бернарду, считает, что цвет состоит не из света, а из материи, — стало быть, это нечто презренное, бесполезное и ничтожное — то, что нужно изгонять из христианского храма. Наряду с прелатами-хромофилами, которые уподобляли цвет свету, существовали и хромофобы, которые видели в цвете исключительно материю. Цвета в церкви, представавшие взору монахов, братьев и верующих, часто были связаны с тем, как прелат, основатель или учредитель ордена, понимал цвет. Для историка эта проблема становится еще более сложной и увлекательной в том случае, если это высокопоставленное духовное лицо также является великим теологом и ученым. Как, например, Роберт Гроссетест (1175–1253), один из крупнейших ученых XIII века, положивший начало научной мысли в Оксфордском университете, долгое время стоявший во главе францисканского ордена в этом городе, а затем, в 1235 г., принявший сан епископа Линкольнского (под его началом оказалась самая обширная и самая населенная епархия Англии). Было бы интересно проследить во всех подробностях, как связаны между собой идеи ученого, изучавшего радугу и преломление света, размышления теолога, считавшего свет первоисточником всех тел, и решения священнослужителя, основателя и реформатора, который, задумав частично перестроить Линкольнский собор, руководствовался законами математики и оптики<sup>253</sup>. Этими вопросами мож-

но было бы задаться и в отношении другого францисканского ученого, Иоанна Пеккама (1230–1292), который преподавал в Оксфорде, написал самый читаемый вплоть до конца Средневековья трактат по оптике (“*Perspectiva Communis*” — «Всеобщая перспектива»), а последние пятнадцать лет своей жизни был архиепископом Кентерберийским, главой английской церкви<sup>254</sup>.

### Социальные практики

Оставим же, наконец, в стороне ученых с их спекуляциями и теологов с их спорами. Перейдем к обычным мужчинам и женщинам, из которых по большей части и состояли средневековые общества, и для начала поставим перед собой два вопроса: где и когда они видели цвет? В полном противоречии с той удручающей картиной, которую мы иногда склонны себе рисовать, цвет занимает важное место в повседневной жизни; даже для самых бедных социальных слоев окружающий мир никогда не бывает бесцветным. Однако в Средние века цвет цвету рознь, и хотя красили почти все что угодно — а в кругах знати даже пищу, шерсть и перья некоторых животных и птиц (собак, лошадей, соколов), — цвета не были равны друг другу. Настоящими (*colores pleni*) считались только яркие, ясные, насыщенные, стойкие цвета — цвета, которые сияли и казались источником жизни и веселья, которые срастались со своим носителем и выдерживали испытание временем, не линяли и не выгорали<sup>255</sup>. Такие цвета встречаются не всегда и не везде; они присутствуют только в определенных местах и имеют отношение к определенным ритуалам, праздникам или торжествам.

Главнейшим из таких мест, безусловно, является церковь. Пусть иногда и встречаются прелаты-«хромофобы», но все-таки они в меньшинстве. В период с каролингской эпохи и до XV века церковь, маленькая или большая, исключительно многоцветна, она представляет собой настоящий храм цвета\*. «Застывшие»

---

\* Это ставит под сомнение обоснованность наших сегодняшних исследований, посвященных изучению церквей XII и XIII вв. как бесцветных или одноцветных (каковыми они чаще всего становились с течением времени), хотя и в проекте, и при сооружении, и в дальнейшем они изобиловали цветами.

краски, которые покрывают стены, полы, потолки, стекла витражей, скульптурный декор (всегда разукрашенный), соседствуют с подвижными и меняющимися цветами культовых предметов и одежды, литургических книг, временных украшений (в основном из ткани), сопутствующих тому или иному празднику. Начиная с XIII века сама месса перестает быть просто ритуалом, а становится еще и спектаклем, в котором литургические цвета начинают играть все более и более значимую роль<sup>256</sup>.

Театрализация цвета встречается также и в мирской среде, особенно там, где являет себя власть или проходит какая-нибудь церемония (королевский замок, зал суда). Кроме того, любые праздники всегда сопровождаются парадом пестрых и буйных красок; действующие лица и зрители окружены таким разноцветьем, какого не встретишь в обычные дни. Турниры и состязания, число которых возрастает начиная со второй половины XII века, являются наиболее ярким примером из светской жизни<sup>257</sup>. В зрелищах и турнирах цвета выполняют одновременно и визуальные, и ритуальные функции. И среди этих цветов основное место занимают цвета геральдические.

Гербы появляются в XII веке, но только начиная с 1200–1220-х годов их использование приобретает действительно широкий размах, затрагивая все социальные слои и группы (в некоторых областях гербы с давних пор были у ремесленников и крестьян), а геральдический код стабилизируется и принимает классический вид<sup>258</sup>. Существенную роль в этом коде играют цвета. Их шесть (белый, желтый, красный, синий, черный и зеленый), и они обозначаются во французском геральдическом языке особыми терминами: *argent, or, gueules, azur, sable, sinople\**.

На Западе в конце Средневековья гербы распространены настолько, что везде и всюду, при любых обстоятельствах эти цвета попадают в поле зрения. Они являются частью повседневного пейзажа, даже в деревне, ибо начиная с середины XIII века любая приходская церковь становится настоящим «музеем» гербов. А гербы — даже скульптурные (к примеру, на замковых камнях свода или надгробных плитах) — всегда раскрашены, потому что цвет необходим для их толкования и идентификации.

---

\* Серебро, золото, червленый, лазурь, чернь, изумруд. — Прим. перев.

Видимо поэтому, начиная с XIII века, геральдика стала играть важную роль в развитии цветового восприятия и цветовой восприимчивости средневековых людей. Она способствовала тому, что белый, черный, красный, синий, зеленый и желтый стали «основными» цветами западной культуры (каковыми они остаются и по сей день, по крайней мере, в повседневной жизни). Она приучила наш глаз к некоторым, наиболее частотным сочетаниям цветов — допускаемым геральдическими законами — и, наоборот, способствовала тому, что другие сочетания были дискредитированы или стали редкостью, потому что все те же законы это запрещали (например, сочетания красного и черного, зеленого и синего, синего и черного и т. д.). Она также приучила наш глаз читать цвета не только в «ширину», но и в «глубину». Ведь в рамках герба наложение планов является основным синтаксическим принципом; и почти всегда именно различие цветовых слоев, заходящих один на другой, позволяет различать эти планы. В любых областях, включая художественную, геральдика, без сомнения, оказала определяющее влияние на восприятие и символику цветов, на моду на тот или иной цвет.

Впрочем, несмотря на огромное влияние геральдики, самым распространенным носителем цвета в повседневной жизни были не гербы, а одежда. В противоположность принятому мнению, в Средние века вся одежда была окрашена, включая одежду беднейших слоев населения<sup>259</sup>. Однако окраска окраске рознь. Одежда богача от одежды бедняка отличается не тем, что одна окрашена, а другая — нет, и даже не выбором цвета или модой на те или иные цвета, а стойкостью, насыщенностью и блеском красок. Богатые и могущественные носят одежду ярких цветов, красящие вещества глубоко проникают в волокна ткани и не выцветают от солнца, стирки или от времени. Простые, бедные люди, напротив, носят одежду полинявших, сероватых оттенков, потому что она была окрашена с помощью более дешевого пигмента, почти всегда растительного происхождения, который остается на поверхности ткани и исчезает под воздействием воды и солнца. Именно в этом заключается самое существенное цветовое различие, касающееся средневековой одежды: богатые и бедные одеваются примерно в одни и те же цвета, только одни носят яркие, ясные, стойкие цвета, а другие — тусклые, блеклые,

выцветшие. Святой Людовик, например, любил одеваться в синий (он вообще первый король, имевший такое обыкновение), особенно во второй половине своего правления<sup>260</sup>. И в это же время, в середине XIII века большинство крестьян его королевства тоже носят одежду синего цвета: в синий ее окрашивали ремесленным способом с помощью вайды — дикого растения семейства крестоцветных, произрастававшего почти повсюду<sup>261</sup>. Однако эти два синих цвета не были идентичными. Один был живым, ярким, «королевским»; другой — полинявшим, сероватым, тусклым. На взгляд человека XIII века это были совершенно различные цвета.

### *Цвета повседневной жизни*

Это существенный момент. Как только историк, стремящийся разобраться в восприятии цветов, сопоставит различные свидетельства, почерпнутые из лексики, социальных практик, экономической деятельности, религиозной или гражданской морали, требований моды — он тут же заметит, что зачастую на средневековый взгляд у насыщенного и яркого синего цвета больше общего со столь же насыщенным и ярким красным, желтым или зеленым, чем с тусклым и полинявшим синим. Такие характеристики, как яркость, глубина и насыщенность цвета оказываются более важными, чем сам тон\*. Поэтому стоимость, социальные иерархии и классификации в области тканей и одежды в первую очередь формируются исходя из яркости и насыщенности красок, а уже потом учитывают цвет окраски (красный, синий, зеленый...). В геральдике все иначе: цвета выступают почти как абстрактные категории, а цветовые оттенки, зависящие от носителя или обусловленные техникой окраски, во внимание не принимаются.

---

\* Существенное доказательство приоритета насыщенности над тоном в определении цвета следует из представления о бесцветности. Когда средневековый художник должен в цветах выразить бесцветность, он не выбирает для этого белый цвет (так станут делать только в XVII в.) или какую-то особую краску, он размывает или разбавляет вообще любую краску, пока та не станет настолько слабонасыщенной, что будет восприниматься как бесцветная. Цвет — это прежде всего насыщенность, концентрация, и только затем тон.

Впрочем, так сказать, во вторую очередь, одежда тоже может быть геральдической и эмблематической, а те или иные цвета могут приобретать значение, свидетельствуя об идентичности, положении или сане человека. Именно такую, классификационную роль цвет играет в одежде, и, видимо, под влиянием геральдики, начиная с XII века, она возрастает, особенно в среде духовных лиц. В рамках этой функции значение в первую очередь приобретает сам цвет, а также двух- и трехцветные сочетания. Но и материальное качество цвета — яркий цвет или тусклый, насыщенный или полинявший, однотонный или крапчатый, гладкий или неровный — также может играть важную идентификационную или классификаторскую роль. Средневековый человек настолько привык судить о качестве материалов на глаз, даже не прикасаясь к ним, что может с первого взгляда оценить любую окрашенную ткань.

Наконец, начиная с 1140-х годов, средневековая одежда попадает под влияние моды и вкусов, которые затрагивают и цвет. Знаменательным событием в этой области стал почти «революционный» переворот всей предшествующей многовековой традиции — триумф синих оттенков в одежде всех слоев общества. Эта «синяя революция» началась во Франции в 1140-х годах, набрала обороты во второй половине XII века, а в следующем веке восторжествовала повсюду, включая страны Священной Римской Империи<sup>262</sup>. Этот факт имел большое социальное и перцептивное\* значение: он означал утверждение в западной культуре нового порядка цветов — порядка, отчасти сохранившегося до сих пор. Синий, который мало что значил для античных обществ, который не особенно любили римляне (для них это был варварский цвет), в раннее Средневековье более или менее оставался в тени. И вот с 1140-х годов он неожиданно вторгается во все формы художественного творчества, становится цветом Христа и Девы Марии, потом цветом королей и князей, а с конца XII века даже начинает составлять конкуренцию красному цвету во многих сферах общественной жизни. Следующий век становится великим веком распространения синего, так что можно пред-

---

\* Относящееся к чувственному восприятию, бессознательным представлениям. — *Прим. ред.*

положить, что уже к 1300-м годам он, вытеснив красный, стал любимым цветом европейцев. И остается таковым до сих пор.

Распространение синего цвета в одежде и текстиле привело к сокращению других цветов. Не столько даже красного, которому он отныне начал составлять сильную конкуренцию, но который тем не менее был очень востребован в одежде (реальный отказ от красных тонов в costume и повседневной жизни произойдет только в XVI веке), сколько зеленого и в особенности желтого. После 1200-х годов в Западной Европе редко можно было встретить мужчин и женщин, будь то дворяне или простолюдины, одетых в желтое. Если некоторые цветовые сочетания, начиная с этого времени, стали невиданно популярными — синий и белый, красный и белый, черный и белый и даже красный и синий, то другие сдавали свои позиции — желтый и красный, желтый и зеленый, красный и черный и особенно красный и зеленый — самое популярное двуцветное сочетание в аристократическом costume начиная с каролингской эпохи\*.

В связи с этими первичными проявлениями моды и смены вкусов историк вправе задаться вопросом о том, какие цвета мужчины и женщины считали красивыми, а какие — уродливыми. К сожалению, ответить на этот вопрос практически невозможно. Не только потому, что исследователя поджидает опасность анахронизма, но также и потому, что предприняв подобное исследование, он неизменно останется заложником слов. Красивое и уродливое в средневековых источниках — это прежде всего языковой феномен. И между реальным цветом объектов и субъектов, цветом, который на самом деле видит тот или иной человек и цветом, который называет тот или иной автор, может быть огромная разница. Кроме того, не нужно скрывать, что историк Средневековья никогда, так сказать, не имеет дела с индивидуальными взглядами и вкусами. Он все видит чужими глазами и, более того, глазами социальной системы. Поэтому оценка того или иного цвета, суждения о красоте или уродливости того или иного оттенка прежде всего зависят от моральных, религиозных или социальных установок<sup>263</sup>. Красивым почти всег-

---

\* В германских землях красные, зеленые и желтые тона дольше сопротивлялись неумолимому напору синих, а затем черных тонов.

да считается то, что уместно, умеренно, привычно. Конечно, существует чисто эстетическое удовольствие от созерцания цвета, но оно касается скорее природных цветов — только они по-настоящему красивы, чисты, законны и гармоничны, ибо созданы Творцом. Тем не менее, несмотря на то, что до нас дошли высказывания поэтов, историк недостаточно хорошо вооружен, чтобы изучать это чистое смакование цвета; он и здесь остается заложником слов и литературных приемов, которыми определяется их использование.

Впрочем, и представления об удовольствии, гармонии, красоте в каролингскую эпоху, в XII или в XV веке были далеко не такими, как у людей XXI века. Даже восприятие цветовых сочетаний или контрастов, как мы уже говорили, может отличаться от нашего. Следовательно, как мы должны судить о красоте или уродливости цветов, которые оставило нам Средневековье? Мы не только не можем увидеть их в их первоначальном состоянии, ибо время наложило на них свой отпечаток; мы не только смотрим на них чаще всего при освещении, которое непохоже на освещение средневековой эпохи; более того, наш глаз реагирует совсем на другие качества, другие значения, другие сочетания цветов. Как сегодня, вслед за некоторыми средневековыми авторами, мы сможем разглядеть свет блеска<sup>264</sup>, блеклость тусклости, гладкость однотонности? Мы склонны отождествлять наши собственные представления со средневековыми, тогда как они вовсе не одинаковы и даже не похожи. Как сегодня мы можем почувствовать то, что ощущал средневековый человек при виде игр с многоцветностью: если цветовая игра происходит на одном уровне, то это неприятно для глаз, и, напротив, глаз радуется, если она уходит в глубину, строится на нескольких наложенных друг на друга уровнях\*? Именно так воспринимались

---

\* Средневековый человек часто придает больше значения глубине предмета и изображения, чем протяженности, и никогда не путает эти два параметра. Например, в XIII в. носить белую сорочку, синюю тунику, зеленое платье и красный плащ не значит выглядеть пестро. Зато носить тунику или платье в красно-зелено-желтую полоску значит носить многоцветную, то есть некрасивую, неприличную или позорную одежду. Позвольте сослаться на свое исследование, где рассматриваются эти важнейшие вопросы: *L'Etoffe du Diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*. Paris, 1991, p. 17–58.

и оценивались цвета в Средневековье. А на наш взгляд, между этими двумя типами полихромии нет особой разницы.

Историк всегда должен помнить, что никакой универсальной истины о цвете не существует — ни в смысле определений, практик или значений, ни в смысле восприятия. Все это обусловлено культурой, культурой и еще раз культурой.