85.1
М 64

Мироновa

ЦВЕТ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ



64

Л.Н. Миронова

ЦВЕТ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

85.1
М64

Л.Н. Миронова

ЦВЕТ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Пособие для учителей

3-е издание

4363

Минск «Беларусь» 2005

БІБЛІОТЕКА
Луганського державного
інституту культури і мистецтв

УДК 372.874.046.14
ББК 74.268.51
М 64

Миронова Л.Н.
М64 Цвет в изобразительном искусстве: Пособие для учителей. — 3-е изд./Л.Н. Миронова.— Мн.: Беларусь, 2005. — 151 с.: ил.
ISBN 985-01-0512-7.

В книге изложены проблемы цвета как средства изобразительного искусства; речь идет о цветовой композиции, палитре художника, гармонии, колорите и о многом другом.

Разработаны вопросы и задачи для учащихся, способствующие усвоению теории цвета. Книга может быть полезна не только педагогам и начинающим художникам, но и более широкому кругу специалистов, работающих с цветом, а также всем интересующимся изобразительным искусством.

УДК 372.874.046.14
ББК 74.268.51

ISBN 985-01-0512-7

© Миронова Л.Н., 2002
© Комко Г.И., оформление, 2002
© УП «Издательство «Беларусь», 2005

ВВЕДЕНИЕ

В данной книге автор попытался обобщить и изложить в компактной форме теорию цвета в изобразительном искусстве.

Изучая многочисленные тексты философов, художников и поэтов, рассматривая произведения искусства всех эпох — от наскальных росписей палеолита до наших дней, автор заметил, что проблемы цвета, возникающие перед художниками, практически не изменяются во времени и пространстве: изменяется только их решение. Отсюда можно сделать прямой вывод: если начинающий художник ознакомится с этими фундаментальными проблемами, их историей и тенденциями современного решения — это поможет ему охватить мысленным взором картину развития искусства в целом и избавит от необходимости открывать заново то, что уже давно открыто. Естественно, такое знакомство лучше начинать с отроческих лет, хотя, в принципе, не поздно в любом возрасте.

Задача этой книги — помочь учителям молодых художников выстроить собственную методику обучения молодежи, воспользовавшись теорией цвета как фундаментом.

Предлагаемая книга разделена на главы в соответствии с основными проблемами цвета.

Таковыми автор считает, во-первых, **систематику цвета**, то есть проблему отбора красок по количеству и качеству. В произведении мастера краски составляют своего рода космос (микрокосм), где каждый элемент связан со всеми другими, а также с содержанием произведения и техникой его выполнения. Хаотическая палитра свидетельствует о хаосе в сознании художника; если же в палитре явно просматриваются за-

кономерность и система, то это — залог совершенства произведения.

Вторая по значению (и по объему) проблема — **содержательность цвета**, то есть его семантика и символика. Цвет можно трактовать как своего рода знаковую систему, или язык. В таком значении цвет использовался уже в доисторические времена; по-видимому, эта функция останется за ним навсегда. Проблемы систематизации цвета и его содержательности изложены в первых двух главах.

Следующие две главы посвящены проблемам **колорита** и **цветовой композиции**. В тексте дана краткая история этих понятий, перечислены области применения различных типов колорита и цветовой композиции. Практика изобразительного искусства свидетельствует о том, что в мастерском (совершенном) произведении недвусмысленно ясен тип цветовой композиции. Какие-либо отклонения от канонического типа, как правило, снижают эстетическое качество произведения и затемняют его смысл. Типы композиции не терпят смешений примерно так же, как типы зданий: нельзя в одном здании совместить завод и театр, гараж и птицеферму. Построение цветовой композиции начинается с выполнения простых правил, но на этом работа художника не заканчивается. Дальше возникает **проблема гармонии**, ей посвящена пятая глава книги.

В ней дано развернутое определение понятия гармонии и его краткая история. Может быть, проблема гармонии достойна занять центральное место среди других проблем цвета — ведь это понятие универсально. Гармония является высшей целью жизни человечества в самом широком смысле. Разве возможно существование общества без гармонии интересов всех его членов, существование природы, религии, науки? В наше время, обильное конфликтами и трудностями, проблема гармонизации всех областей жизни и искусства становится особенно актуальной.

С понятием гармонии тесно связано понятие **декоративности**. Этой проблеме посвящена шестая глава. В обыденном бытовом языке декоративность называют красотой. Самый простой и неискушенный человек (ребенок, например) интуитивно чувствует красоту, отличает прекрасное от безобразного, пугающего или отталкивающего. Однако под покровом красоты может скрываться зло, грех, соблазн, а красота при неумеренном ее «потреблении» вырождается в свою противоположность. Художник должен ориентироваться в про-

блеме декоративности, понимать силу и слабость этой категории.

В седьмой главе рассматривается проблема **света в живописи**. История искусства знает периоды, когда живопись не ставила задачу изображения света, тени или каких-либо световых эффектов. В такие периоды (или эпохи) предпочтение отдавали цветовому пятну, краске, материальным фактурам. Вместе с тем были и есть жанры и стили, в которых единственной ценностью является свет, а хроматическая палитра доведена до минимального количества красок или вовсе отсутствует. Свет и цвет (хроматика) противоположены на шкале ценностей в той же мере, как духовное и материальное, пространственное и объемно-пластическое художественное видение.

В седьмой главе дана краткая история методов изображения света в живописи различных эпох и стилей.

В восьмой главе рассматриваются **взаимоотношения формы и цвета**. Эта проблема имеет различное решение в зависимости от точки зрения на нее. В книге приведены некоторые аспекты взаимодействия цвета и формы. Эти понятия составляют антитезу, иногда примиряясь, а иногда вступая в конфликт. Ареной борьбы формы и цвета служит психика каждого отдельного человека, социальная (коллективная) психика, в том числе подсознательная, дух времени, стиль в искусстве; преобладание той или иной ценности зависит от многих факторов, порой трудно учитываемых.

Полная гармония цвета и формы возможна — природа безошибочно синтезирует эти две противоположности, показывая нам образцы совершенной формы в оболочке совершенной окраски. Но в произведениях искусства приходится искать этот синтез на различных путях.

На долю предпоследней, девятой, главы досталась, пожалуй, самая сложная задача — краткое и удобопонятное изложение проблемы **«натуральности» в колористике искусства**. Здесь, как и в других проблемах живописи, постоянно борются две тенденции — к точному воспроизведению видимого мира или к его трансформации, обработке, искажению.

Натуральности противостоит искусственность, или, как крайнее проявление искусственности, — полный отказ от изображения видимой натуры. В книге дана краткая история этой бесконечной драмы, в которую вовлечены все средства искусства — форма и цвет, композиция и сюжет, материалы и техника живописи.

Наконец, задача десятой главы — дать педагогам несколько полезных, с точки зрения автора, советов, отнюдь не навязывая их читателю.

Предлагаемая книга является плодом более чем тридцатилетней работы автора в области теории цвета и практики профессиональной подготовки художников прикладных специальностей.

Автор выражает благодарность студентам Белорусской академии искусств за внимательное отношение к курсу колористики и тщательность выполнения работ, которыми иллюстрировано это издание.

Желающим углубить свои знания в данной области рекомендуем также ранее изданные книги автора «Цветоведение» (Мн., 1984) и «Учение о цвете» (Мн., 1993).

Глава 1

ЦВЕТОВЫЕ СИСТЕМЫ

Цветовые системы появляются в культуре разных народов вместе с первыми космогоническими мифами, с первыми магическими обрядами и ритуалами.

Человек и сам устроен по принципу системы (притом такого высокого совершенства, которое недоступно произведениям человеческих рук), и жизнь в обществе требует четкой организации. Поэтому, изучая и осваивая окружающий мир, человек стремится в нем найти порядок, смысл, разумную взаимосвязь частей.

Началом всякой систематики обычно бывает выделение главного из всех явлений и вещей. Исследования древнейших культур (каменного века) показывают, что уже в это время люди придавали особое значение трем цветам: **красному, черному** и **белому**. Этими красками обычно делали росписи в пещерах (иногда использовались также желтая и коричневая, но, как замечает В.У. Тернер*, «цветовая триада белое—красное—черное везде имеет выдающееся значение»[1]. В Африке найдены захоронения среднего каменного века, в которых тела были густо забрызганы красной охрой. В захоронениях бушменов (Африка) позднего каменного века в могилы клали половинки страусиных яиц, выкрашенных изнутри черной краской, а извне — красной охрой.

В пещерной и наскальной живописи каменного века широко использовались и белые краски. Все три цвета первичной триады, конечно, имели **символический** и **магический смысл**.

Ключ к пониманию этого смысла был найден исследователями так называемых примитивных культур — народностей и

---

* В.У. Тернер, английский этнограф, социолог и фольклорист, исследователь культуры африканских народов, автор книги «Символ и ритуал».

племен, сохранивших до нашего времени первобытнообщинный уклад. У всех этих народностей обнаружена своя более или менее развитая система взглядов на мир (мифология, религия, эстетика), в которую цвет входит полноправным элементом.

Благодаря трудам В.У. Тернера хорошо исследована культура африканского народа ндембу. Во всех своих многочисленных обрядах и процедурах, связанных с добыванием пищи, рождением детей, врачеванием болезней и т.д., они так или иначе пользуются цветом и красками как магически-заклинательным средством и как своего рода **языком**, понятным не только людям, но и богам, духам, демонам. И хотя ндембу хорошо различают все цвета и оттенки окружающей природы, но основными (магическими) цветами они считают триаду: **красный, белый** и **черный**. Именно в этой триаде «закодированы» все жизненно важные для них понятия и ценности. Красный означает кровь (притом и «чистую», и «нечистую»), пищу (мясо), убийство, здоровье, жизнь, радость[2]. Белый означает благо, чистоту, главенство (власть), пищу (растительную), охотничью доблесть, щедрость, плодовитость, возмужание (созревание), поминание предков и др.[3]. Черный означает зло, неудачу, страдание, болезнь, колдовство, смерть, ночь; он также связан с понятиями о любви и браке[4].

У австралийских аборигенов цветовая система по сути такая же, как и у ндембу, хотя палитра красок не ограничивается этими тремя. Австралийцы пользуются различными охрами и другими земляными красками, но, по-видимому, считают их не главными.

Как пишет В. Кабо*, красный, белый и черный цвета имеют множество символических значений, так же как у ндембу, а **желтый** — только одно: это **женский цвет**[5]. Впрочем, в книге австралийского аборигена Дика Рафси «Луна и радуга» говорится о символических значениях только трех цветов первичной триады, а о желтом не упоминается. Женские знаки австралийцы изображают красной и белой красками[6].

У североамериканских индейцев система мира более упорядочена и «тектонична». Основой мироздания у них служит число 4, более устойчивое и архитектурное, чем 3. Мир имеет четыре стороны, образующие два взаимно перпендикулярных направления: север — юг, восток — запад (как четырехугольный дом, как поле и сам человек). С каждой стороной света связан определенный цвет и какое-либо социально важное состояние: например, у чероков **юг — белый** (мир, счастье); **восток — красный** (успех, торжество); **запад — черный** (смерть); **север — синий** (поражение)[7].

Аналогичные системы есть у сиуксов (Северная Америка), у аборигенов острова Явы, у африканского народа зуньи и других примитивных народов. Во всех случаях к основной триаде добавляется синий или желтый цвет, иногда синий заменяет черный (т.к. он самый темный после черного), а желтый заменяет белый (т.к. он самый светлый после белого).

---

* В.Р. Кабо, исследователь изобразительного искусства австралийских аборигенов, XX в.

По-видимому, космическая и цветовая система, закрепленная в мифах данного народа, может служить показателем уровня духовного и интеллектуального развития этого народа. Троичная цветовая классификация соответствует уровню дикости или начальной стадии варварства, четверичная же говорит о более высокой фазе развития общественных отношений и умственного развития.

У древних народов Востока (Китай, Индия) пышно расцветает искусство, развивается также и космическая система, а вместе с ней — цветовая. В древнем Китае основным «космообразующим» числом становится 5. Помимо четырех сторон света выделяется еще центр земли, и всем им соответствуют времена года, вещества, небесные тела и мифические животные.

Космическая система древнего Китая:

1. **Зеленый—синий**: весна—дерево—восток—Юпитер—Дракон;
2. **Красный**: лето—огонь—юг—Марс—Феникс;
3. **Белый**: осень—металл—запад—Венера—Тигр;
4. **Черный**: зима—вода—север—Меркурий—Черепаха и Змея;
5. **Желтый**: конец лета—земля—центр—Сатурн[8].

Зеленый и синий цвета древние китайцы хорошо воспринимали (о чем можно судить по их изобразительному искусству), но четкого различия в цветообозначениях не было. У нас, например, словом «желтый» называют не только желтое, но и коричневое, словом «черный» — и синее, и темно-коричневое, и темно-красное. Например: «черная кровь», «черный хлеб», «черная туча», хотя все эти предметы сильно отличаются от черного.

Осень связывается с белым цветом потому, что это время сбора риса — основного «хлеба» китайцев, а также время цветения хризантемы — их любимого цветка.

Но пятеричной цветовой системе, видимо, предшествовала более древняя — троичная. Воспоминание об этом сохранилось в старинных песнях сборника «Шицзин» — песнях, сопровождающих обряды жертвоприношений богам.

Вот, например, песня о Князе Просо (божество хлеба):

Князь даровал народу хлеба,
Черное просо было при нем,
Черное просо с двойным зерном,
Красное просо с двойным колоском,
Белое просо, чудесный злак.
Убрал урожай он погожим днем,
Зерно к зерну, изобилие благ!
Жертву принес он в доме своем[9].

В древней Индии также были приняты две цветовые системы: троичная (архаическая) и пятеричная (относительно новая, возникшая примерно в VIII—VI вв. до н.э.). И та, и другая системы описаны в Чхандогья упанишаде — памятнике древнеиндийской философии середины I тысячелетия

до н.э. В этой упанишаде (беседе учителя с учеником) красное, белое и черное названы сущностями или «образами» всех вещей, т.е. приравнены к божествам.

Красный — это образ жара, энергии, возбуждения (раджас). Красный составляет суть таких явлений, как огонь, молния, солнце, луна. Красное есть и в человеке: это мясо, кровь, костный мозг, а в общем — сила, дающая жизнь. Древнейшие религиозные гимны — Риги — также ассоциировались с красным.

Белый — это образ воды (влажности), чистоты, покоя и безмятежности (саттва). Белый составляет суть духа (атмана), в противоположность материи, суть которой — красное. В человеке белое связано с речью, мыслью, дыханием. Ритуальные гимны Яджусы также ассоциируются с белым (правда, в Чхандогья упанишаде различаются Белые и Черные Яджусы).

Черный — это образ земли, смерти, глубокой сосредоточенности в себе (состояние тапас). Черный составляет суть пищи и всего материально-земного. Правда, пища, попадая в организм человека, разлагается на черное, белое и красное. В человеке черное — это все грубое и твердое — кости, отходы.

Знание о трех сущностях всех вещей (божествах) высоко ценилось индийскими мудрецами. Учитель Уддалака говорит, что «благодаря этим трем образам они узнали все... Они узнали то, что казалось неузнанным — это совокупность этих трех божеств»[10].

Первичную триаду красное—черное—белое мы встречаем буквально на каждом шагу в изобразительном искусстве древней Индии, в ее поэзии и философии, в культовой практике.

В той же Чхандогья упанишаде описана другая система цветов — более «абстрактная», связанная больше с ведическим культом, чем с философией природы. Здесь основными сущностями названы солнечные лучи. Они окрашены в **красный, белый, черный** и «**очень черный**» цвет; кроме того, сам солнечный диск из своей середины испускает «верхние лучи», не имеющие видимого цвета, т.к. это — чисто духовная сущность, «тайные наставления».

В целом эту систему можно изобразить так:

1. Восточные лучи—Красный—Ригведа—Риги;
2. Южные лучи—Белый—Яджурведа—Яджусы;
3. Западные лучи—Черный—Самаведа—Саманы;
4. Северные лучи—Очень черный—Итихаса—атхарвангирасы—пураны;
5. Центр—Невидимые лучи—тайные наставления.

Конечно, помимо основных трех цветов индусы различают и желтый, и синий, и все остальные, но не придают им «священного» значения. Еще с глубокой древности индийское общество было разделено на касты и варны (буквально — цвета, т.к. варна означает краску, цвет). Высшая варна — это брахманы (священники, князья, министры), им присвоен **белый**

цвет. Вторая — кшатрии (воины) — **красного цвета**; третья — вайшьи (хозяева производственных артелей или мануфактур, землевладельцы) — им присвоен **желтый цвет**; наконец — шудры (трудящиеся, крестьяне, мелкие ремесленники, рабочие) — **черная каста**. В середине I тысячелетия до н.э., когда возник буддизм, его создатель Будда Гаутама избрал желтый цветом своих одежд — в знак добровольного самоунижения. Буддийские монахи и отшельники стали одеваться в желтое, подобно тому как христианские монахи одеваются в черное. Унижая или «умерщвляя» самих себя, они тем самым обеспечивают себе почет и вечную жизнь в загробном царстве. Таким образом, вместе с буддистской религией желтый получил священное значение и вместе с тем эстетическую ценность.

В Древнем Египте почитаются те же цветовые символы, что и во всем мире, — **красный, белый** и **черный**; их смысл в основном совпадает с тем, который придается этим цветам в других частях земного шара. Правда, он несколько обогащается по сравнению с символикой примитивных культур. У первобытных африканских племен богами были животные или духи предков, у египтян же в эпоху цивилизации главным богом стало Солнце (хотя почитались и животные божества). Солнце (Амон-Ра) получило свои цветовые символы — **белый** (как свет вообще) и **золото (желтый)**, поскольку золото — сияющий и нетленный металл, подобный Солнцу. Священным стал и **синий** — цвет неба, где обитает Амон-Ра.

Кроме того, в Египте был распространен культ Осириса — умирающего и воскресающего бога-злака. Его цветом был **зеленый**. Таким образом, в Египте цветовая система насчитывает уже шесть основных цветов — **красный, желтый, зеленый, синий, белый, черный**. Все они широко применяются в художественных ремеслах, росписях дворцов, богатых жилых домов, гробниц.

В античной Греции философская мысль и искусство уже в глубокой древности носили иной характер, чем на Востоке. Античная философия более рациональна, опирается на человеческий разум, логику, исследование законов природы (хотя и умозрительное).

Мифология все еще составляет основное содержание искусства и занимает значительное место в философии (особенно идеалистической), но сама эта мифология «очеловечена» и говорит не столько о божественном, сколько о человеческом. Осмысливая мир, греки создают удобную и понятную конструкцию его, основанную на самом «архитектоническом» числе 4. Великий ученый V в. до н.э. Эмпедокл утверждал, что вселенная состоит из четырех «стихий» (элементов): **воды, воздуха, огня** и **земли**. Им соответствуют четыре основных цвета: **черный, белый, красный** и **желтый (цвет охры)**. Остальные цвета образуются смешением этих главных. Черный цвет воды объясняется тем, что у древних народов вода подлежала ведению бога преисподней, а цвет этого бога — черный[11].

Вспомним, что в Китае воду также соотносили с черным цветом. Четыре основных цвета Эмпедокла являлись не только элементами философской системы, они были основными красками в живописи и декоратив-

но-прикладном искусстве. Римский ученый Плиний в своей «Натуральной истории» описывает различные краски, способы их изготовления и области применения. Красный, желтый, черный и белый он считает основными цветами, вполне достаточными для живописи, росписи ваз, для тканей и пр. Несомненно, греки различали и синий, и зеленый цвета, они пользовались этими красками (в архитектурной полихромии и живописи эллинистического периода), но не считали их основными, т.к. не придавали им «космического» смысла. Для обозначения стихий или первоэлементов космоса достаточно было и четырех цветов, а для живописи вполне достаточно монохромной палитры. Строгий вкус греков осуждал пестроту в живописи, возникающую от применения широкой палитры.

Цветовые системы древнего мира можно назвать мифологическими, или мифопоэтическими. Но уже в античной Греции появляется попытка классификации цветов по естественнонаучному принципу, т.е. исходя из свойств цветов, наблюдаемых в реальной действительности. Заслуга создания первой естественнонаучной системы принадлежит **Аристотелю** (IV в. до н.э.)[12].

Великий греческий мыслитель заметил, что цвет теснейшим образом связан со светом и невозможен без света. Если считать темноту инобытием света, **различные хроматические цвета — это различные степени смешения света с темнотой**. Но так как свет можно представить белым цветом, а тьму черным, то основными цветами оказываются белый и черный. Все остальные цвета представляют собой смешение белого и черного в различных пропорциях (конечно, смешение это происходит другим путем, чем смешение красок), или, говоря иначе, все цвета образуются путем затемнения (ослабления) белого цвета. Верность этой теории была полностью доказана в новое время. Если из белого светового потока «убрать» или «вычесть» какую-нибудь его часть (при помощи фильтра или отражающего экрана), то получится другой цвет — хроматический или ахроматический (серый). Такой процесс образования цвета назвали вычитательным (субтрактивным).

В средние века цветовые системы, по сравнению с древними, расширяются и усложняются. Средневековая культура связана с единобожными религиями — буддизмом, христианством и исламом, сменившими прежние многобожные (языческие) религии. Изменяется также материальный базис общества — на смену древней системе рабства приходит феодализм. В эстетике христианства и ислама много общего (хотя есть и существенные отличия).

И там, и здесь **божество отождествляется со светом** (Аллах — свет небес и земли). Христос на горе Фавор в момент преображения излучал ослепительное сияние. Поэтому главный цвет — максимально светоносный, белый. Вторую ступень (несколько ниже первой) составляют те цвета, которые несут на себе отблеск божественного сияния,— желтый (золото), красный (огонь, солнце) и синий (небо, место обитания божества и постоянный источник дневного света). Третью ступень составляют цвета

«земные», связанные с нижней сферой мира. Это зеленый цвет растений, пищи, воспроизводства жизни (отсюда — надежды, молодости). В культуре ислама зеленый настолько ценим и значим, что его поместили даже на небеса (это цвет одежд мусульманских ангелов и знамени пророка Магомета). Второй «земной» цвет — черный. Точнее, он не столько «земной», сколько «подземный», — цвет ямы (могилы), преисподней и Антихриста, т.е. сил зла. К третьему ряду можно отнести также фиолетовый (лиловый), который близок к синему, но хранит в себе еще отблеск красного, поэтому хотя он и темный, но не лишен божественного сияния. **Христианскую средневековую систему цветов можно изобразить в виде стрельчатого окна, в вершине которого — белый, верхний пояс составляют желтый, красный и синий цвета, а нижний — зеленый, черный и фиолетовый**. Нетрудно заметить, что ось этой арки — древняя триада белый—красный—черный, правые и левые цвета каждого пояса составляют декоративные (гармоничные) пары (желтый—синий, зеленый—фиолетовый), а верхний пояс — гармоничную триаду (желтый—красный—синий).

В культуре ислама ценятся те же цвета, но составить из них подобную схему нельзя, т.к. иерархия цветов почти не выражена, иначе говоря, нельзя сказать, какой цвет самый «высокий», а какой ниже. Пожалуй, только о зеленом мусульмане говорят с неизменным восторгом или уважением, все же остальные цвета слишком амбивалентны (двусмысленны). В них видят как позитивные, так и негативные символы, и это касается даже белого и черного.

Цвета «погасшие», в которых нет отблеска света, совершенно не ценятся в средневековой культуре и составляют как бы антисистему. Это **серый и коричневый, а также все «выцветшие», неопределенные или слишком сложные цвета**. Для сравнения скажем, что в то же время на Востоке (в Китае, Японии, Индии) сложные и приглушенные цвета (а то и вовсе ахроматические, т.е. серые) в средние века высоко ценятся и почти вытесняют чистые цвета из всех сфер искусства (особенно светского, не связанного с отправлением культов).

Однако искусство и эстетика средневековья обусловлены не только религией: в эту эпоху не менее широко развивается и чисто светская, мирская культура.

И в Европе, и в Азии переход к средневековью связан с оживлением всех видов материального производства, активизацией торговли, установлением широких межгосударственных связей. Страны Ближнего и Среднего Востока в этот период переживают высший расцвет искусства и науки; под знаменем ислама была создана мировая держава, равная разве что римской (недаром столицу арабского халифата Константинополь называли «вторым Римом»). Арабы завоевали весь Средний и Ближний Восток, дойдя даже до Испании. В Европе возникают молодые государства франков, германцев, италов, англо-саксов, скандинавов, позже — русских. Средневековая Европа многое переняла у арабов и через Испанию, и не-

посредственно на Ближнем Востоке, куда европейские рыцари «наведывались» в крестовых походах, и через торговлю.

Чтобы получить представление о средневековой арабской культуре, достаточно прочитать несколько сказок из книги «Тысяча и одна ночь» или «Повесть о Сегри и Абенсеррахах» Хинеса Переса де Ита, описывающую жизнь испанских мавров в XV в. Гранадский король и его двор были учителями европейцев в искусстве «красивой жизни». Вот, например, описание костюмов придворных дам и кавалеров: «Абенсеррахи... решили одеться в одежды из голубого дамаса на подкладке из серебристого шелка, украсить свои шлемы голубыми, белыми и желтыми перьями, прикрепить к копьям белые и голубые, обшитые золотом, стяги. Эмблемой одного из них была «золотая корона на лиловой ленте». Они выступали «верхом на белых кобылах с хвостами, подвязанными шелковыми бантами голубого цвета с золотой каймой»[13]. Их противники Сегри были «одеты в алое и зеленое, с голубым опереньем шлемов, все на гнедых конях»[14]. Наряды королевы и дам не устапают в роскоши: «Королева оделась в парчовую марлоту, причем отделке ее не было цены, ибо вся она состояла из бриллиантов и драгоценных каменьев... Фатима оделась в лиловое. Платье Фатимы было очень дорогое; было оно сшито из темно-лилового бархата на подкладке из белой парчи. В дорогом ее головном уборе было всего лишь одно зеленое перо. И она была прекрасна»[15].

В этой краткой выдержке из повести (а такими описаниями она вся наполнена) перечислены, по существу, все любимые цвета гранадских арабов: **красный, золото (желтый), зеленый, синий (голубой), фиолетовый, белый**. Чаще всего в книге упоминаются зеленый и белый, третье место занимают фиолетовый (лиловый) и пурпурный. Черные одежды надевают только в знак траура или отчаяния[16]. По существу, этот «светский» набор цветов не отличается от «религиозного», только символические значения их несколько варьируются (хотя происходят от общего корня).

У коренных народов Европы (в исландском, французском, германском эпосе) самые значительные цвета — **красный, белый** и **черный**. Сочетание их вместе производит сильное впечатление, воспринимается как некое пророчество. Так, например, в ирландской Саге о сыновьях Уснеха красавица увидела ворона, клюющего кровь на снегу, и сказала: «Три цвета будут у человека, которого я полюблю: волосы его будут цвета ворона, щеки — цвета крови, тело — цвета снега»[17].

В эпоху Возрождения появляется новый принцип классификации цветов, который исходит не из мифологии и религии, а из практики живописи, притом такой живописи, которая ставит своей задачей изучение и воспроизведение реальной действительности. Создателем новой цветовой системы был **Леонардо да Винчи** (XV—XVI вв.). Он считал, что основных цветов шесть: **красный, желтый, зеленый, синий, белый, черный**. Это были, по существу, названия красок, составляющих полную палитру живописца. Вместе с тем и все многообразие цветов в природе сводилось, в сущности, к этим основным цветам или их смесям. Но в эпоху Возрождения

были распространены и другие теории цвета (и другие системы цветов), повторяющие то, что было известно в древности или в средневековье. Так, например, классификация цветов Альберти почти повторяет систему Эмпедокла, а Ф. Патрици возвращается к идеям Платона и средневековых философов.

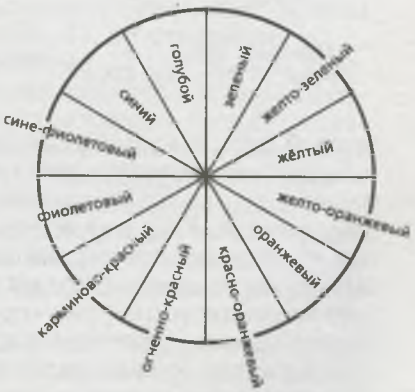
Только в XVII в. возникла теория цвета, которую мы называем научной в современном понимании этого слова (или физической). Заслуга создания этой теории принадлежит великому английскому ученому **И. Ньютону**. Он разложил белый солнечный свет на ряд спектральных цветов: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий и фиолетовый и доказал, что этот ряд цветов и их порядок являются постоянными. Тем самым была установлена прочная «шкала цветов», естественная система, с которой можно было соотнести любой природный, кроме пурпурных. Но Ньютон указал способ получения также и пурпурных цветов из спектральных: смешением крайних — фиолетового и красного. Изогнув спектр в виде кольца, Ньютон получил первый в истории цветовой круг (7-ступенный).



Цветовой круг Ньютона. XVII в.



Одновременно с возникновением физической науки о цвете развивается теория цвета и колорита, адресованная художникам. Среди теоретиков XVII в. самый значительный — **Роже де Пиль,** автор учебника для живописцев. Придавая серьезное значение систематике в искусстве, Роже де Пиль составляет два цветовых круга — 7-ступенный и 12-ступенный, в которых представлены различные оттенки хроматических цветов, актуальные для художников.



Два цветовых круга Роже де Пиля. XVII в.

Примерно через полтора столетия, в XIX в., немецкий ученый **Грассман** упростил цветовой круг Ньютона: уравнял участки цветов и ввел в него пурпурный цвет. Так получился 8-ступенный цветовой круг. Затем в конце XIX века американский ученый **Манселл** ввел в эту систему желто-зеленый и

БІБЛІОТЕКА
Луганського державного
інституту культури і мистецтв
4363



Цветовой круг Грассмана. XIX в.



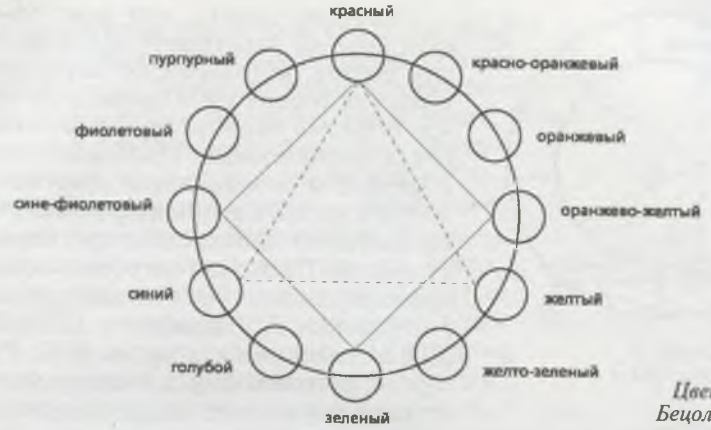
Цветовой круг Гете. XVIII— нач. XIX в.

зелено-голубой цвета, построив 10-ступенный круг (см. рис. на стр. 31). Он оказался удобнее 8-ступенного тем, что цвета, расположенные в нем напротив, по концам диаметра, являются взаимно дополнительными, поэтому 10-ступенный круг может служить хорошим пособием для подбора гармоничных цветовых пар. В Англии и Америке этот круг послужил основой цветовых систем, широко употребительных в текстильном деле, полиграфии и других отраслях производства, связанных с цветом и красками.

В Германии и России получили распространение 8-ступенный круг и 24-ступенный, образованный утроением каждого цвета в 8-ступенном. На основе 24-ступенного круга были разработаны цветовые тела (двойные конусы) В. Оствальда и Е. Рабкина, а также цветовые атласы, заменяющие колориметры.

Цветовые круги Ньютона, Манселла и Оствальда образованы из спектра, прообразом их послужило физическое явление разложения белого света на составные части, поэтому такие круги можно назвать **«физическими»**. Возможен и другой принцип построения цветового круга — закон цветовой индукции, или контраста.

Возьмите небольшой квадратик бумаги красного цвета, положите на белый фон и смотрите на него не отрываясь в течение 15—20 секунд. Потом переведите взгляд на чистый фон: вы увидите на нем зеленоватый квадрат. И напротив, после наблюдения зеленого цвета вы увидите на белом фоне бледно-красный (розовый). Так же «вызывают» друг друга синий и оранжевый, желтый и фиолетовый. Глаз в ответ на раздражение каким-либо цветом как будто сам производит другой, вполне определенный цвет, названный **контрастным**. Если же глаз наблюдает два контрастных цвета вместе, то он испытывает удовлетворение, ему «нравится» такое сочетание. Поэтому в искусстве всех народов, начиная с древности, так часто видим сочетания контрастных цветов. Ученые разных времен (античности, Возрождения. XVII в.) замечали гармоничность таких сочетаний, но не могли дать этому явлению научного объяснения. Впервые это сделал **И.В. Гете** в XVIII — нач. XIX в. Наблюдая явления цветовой индукции (взаимного влияния цве-



Цветовой круг Бецольда. XIX в.

тов), он сделал вывод, что глаз по природе своей стремится к цельности и единству, к полноте впечатлений. Поэтому в ответ на какое-либо «одностороннее» раздражение он сам продуцирует противоположное, «в самом себе замыкая цветовой круг»[18].

Расположив напротив основные контрастные цвета, Гете построил **6-ступенный цветовой круг**. К тому же результату можно прийти и другим путем: если построить треугольник основных, «первичных», красок — красной, желтой и синей, то смешением их попарно получаются «вторичные» — красный + желтый = оранжевый, желтый + синий = зеленый, синий + красный = фиолетовый.

Фактически в этом 6-ступенном круге есть почти все спектральные цвета. Если же в нем смешать попарно соседние цвета, то получится **12-ступенный круг**, который охватывает уже все спектральные и пурпурные. Можно продолжать удвоение дальше, тогда получится 24, 48, 96-ступенный и т.д. Французский колорист Шеврель (XIX в.) построил 72-ступенный круг, образованный из 6-ступенного путем разложения каждого цвета на 12 оттенков; 6-ступенный круг и производные от него оказались весьма полезны художникам, т.к. в них наглядно представлены результаты смешения красок. По таким кругам можно быстро подобрать гармоничные сочетания — монохромии, пары, триады, многоцветия. Противоположные цвета в таких кругах дают «грязь», т.е. гасят и обезображивают друг друга. **12-ступенный круг** и его модификации были положены в основу цветовых систем **В. Бецольда, Р. Адамса** и других колористов XIX в. Системами такого типа широко пользовались и живописцы.

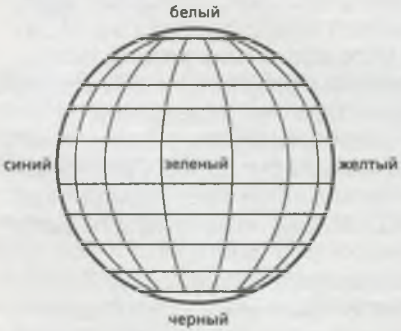
Оригинальную цветовую систему предложил немецкий философ XIX в. **А. Шопенгауэр**. Он уделил каждому из цветов 6-ступенного круга место, обратно пропорциональное «энергии» этого цвета или, в современной терминологии, эффективной яркости. Получился асимметричный круг с тремя парами контрастных цветов.



Цветовой круг Шопенгауэра. XIX в.



Цветовой круг Рунге. XIX в.

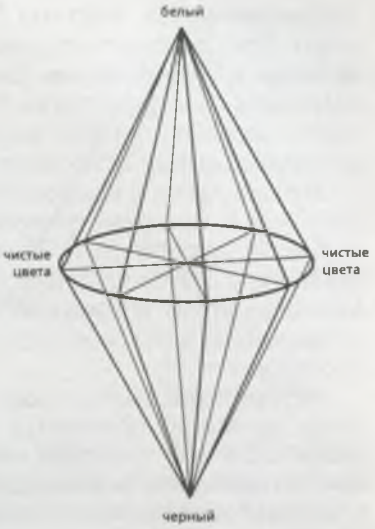


Цветовой шар Рунге. XIX в.

Нетрудно видеть, что даже 96-ступенный круг не охватывает всего многообразия цветов, которыми пользуются художники (не говоря уж о природных красках). «За бортом» оказываются ахроматические цвета, разбеленные, ломаные (смешанные с серым) и зачерненные. Для того чтобы собрать их все в компактную систему, нужно выйти из плоскости в трехмерное пространство. Попытка построения трехмерной цветовой системы была сделана еще в XVIII в. («пирамида» И.Г. Ламберта, 1772). В начале XIX в. немецкий художник **Ф.О. Рунге** построил **цветовой шар**, в котором были объединены все известные классы пигментных цветов: по экватору (цветовому кругу) располагались чистые цвета, на полюсах — белый и черный, по оси шара — ахроматический ряд (все степени черной и белой красок), по меридианам — разбелы и зачернения, а внутри шара — смешения с серыми различной яркости. Форма шара была выбрана художником потому, что это — «космическая», универсальная форма, круг и шар — основные формы вселенной (звезды, планеты, их траектории, световые и звуковые волны, капли воды в облаках). В органическом мире шарообразная форма (строгая или несколько измененная) встречается почти везде: микроорганизмы, низшие растения и животные (радиолярии, например), клетки сложных организмов, цветы и плоды растений, рыбья икра и птичьи яйца, органы животных (голова, глазные яблоки и пр.).

Ф.О. Рунге решил придать своей цветовой системе своего рода мифологический смысл, создать «цветовой космос». Но шарообразная форма системы была неудобна в пользовании, т.к. в ней много кривых линий и поверхностей. После Рунге предлагались другие пространственные системы: **М.Е. Шеврель** (полусфера, 1861). И наконец, в 1916 г. немецкий ученый **В. Ост-**

вальд разработал простую и удобную цветовую систему, представляющую собой двойной конус. Принцип размещения цветов в этой системе такой же, как у Рунге, но в основу положен «спектральный» **24-ступенный круг**, а не «красочный», как у Рунге. Вершина верхнего конуса — белый цвет, нижнего — черный. Вертикальный разрез по радиусу конуса дает треугольник, в вершине которого помещается чистый цвет, в основании — ахроматический ряд (от белого до черного), а все остальные цвета — это смешения с белым, серым и черным. Оствальд составил цветовой атлас, в котором указаны характеристики каждого цвета из двойного конуса. Этот атлас может служить вместо колориметра. Такой же принцип положен в основу цветовой системы советского колориста **Е.Б. Рабкина**. Его цветовой атлас много лет служил для определения характеристик цветов архитекторам, текстильщикам, полиграфистам и т.д. В 1931 г. была стандартизирована ко-



Цветовая схема (двойной конус) Оствальда. XX в.



24-ступенный круг Оствальда. XX в.

лориметрическая система МКО (Международной комиссии по освещению). Эта система построена на основе **цветового треугольника красного, зеленого и синего цветов**, дающих при оптическом смешении все остальные цвета спектра, а также белый. Для пользования этой системой нужно иметь хорошую физико-математическую подготовку; она применяется в различных отраслях техники и служит для точного воспроизведения цвета.

В наше время в каждой стране с развитой промышленностью есть свои цветовые и колориметрические системы (позволяющие точно определять и измерять любой цвет). Рассказать о них всех здесь нет возможности. Для художника-живописца или дизайнера достаточно знать хотя бы основные цветовые круги и двойной конус, чтобы все многообразие цветов было упорядочено в его сознании и привязано к определенному месту цветовой системы.

История показывает нам, что любой художник (если он заслуживает этого названия) пользуется какой-либо общепризнанной системой цветов или создает для себя собственную, индивидуальную, которая, впрочем, должна быть понята и принята другими людьми. В древности и средневековье художники соблюдали общепринятый канон, узаконенный традицией и религиозным культом. Искусство, или, точнее, «художественное ремесло» (а тем более «святое ремесло»), не было частным делом мастера, а считалось делом общенародным. Художник работал в пределах данного канона, позволяя себе лишь немного варьировать его.

Начиная с **эпохи Возрождения** это положение меняется. Художник получает свободу выбирать собственный стиль, изобретать новые формы и средства. Общество не налагает на него строгих ограничений, поэтому он должен ограничить и определить сам себя, потому что в условиях полной свободы создать что-либо вообще невозможно. В прошлые эпохи таким «ограничителем» для художника служила традиция и догматы религии. Теперь же значение религии ослабевает, а зачастую торжествует полное безбожие. Что же касается традиции, то искусство Возрождения в корне ломает и уничтожает средневековую традицию. На смену этим прежним «опорам» создается новая наука. Художники и ученые эпохи Возрождения разрабатывают целый комплекс наук, знание которых считают обязательным для художника: перспектива, анатомия, теория архитектуры, скульптуры, живописи. В теорию живописи входит учение о рисунке, пропорциях и ракурсах, о цвете, красках, светотени, технике живописи, эстетике изобразительного искусства. Крупнейшие ученые Возрождения, оставившие труды по теории изобразительного искусства (доступные русскому читателю): **Л.Б. Альберти, Ченнино Ченнини, Леонардо да Винчи, А. Дюрер, Д. Вазари**.

Именно в эпоху Возрождения в Европе появляется учение о цвете как самостоятельная научная отрасль, а художники изобретают цветовые системы, служащие подспорьем или опорной схемой для живописи. Д. Мережковский в своей работе о Леонардо да Винчи говорит, что мастер

разработал для учеников «систему и шкалу ложечек для красок. Этим путем должна была быть достигаема механическая гармонизация»[19]. Немецкий колорист **Иоганнес Цан** составил в конце XVII в. первый цветовой треугольник, в котором были наглядно показаны результаты смешения первичных цветов (красок). Такой треугольник служит руководством для начинающих (или малоопытных) художников.



Треугольная цветовая схема Делакруа. XIX в.

Великий русский ученый и художник **М.В. Ломоносов** (XVIII в.), составляя мозаичные картины из сотен оттенков цветов, чувствовал необходимость привести все это многообразие к простой и четкой системе. Он положил в основу триаду основных красок: **красный, желтый, синий**. Смешивая эти краски попарно в разных пропорциях, он получал множество оттенков. Эта процедура подсказала ему идею смелой гипотезы — трехкомпонентности цветового зрения. Ломоносов предположил, что и «натура» действует так же, как живописец, производя из малого числа причин «великое множество следствий». Только через сто лет после Ломоносова немецкий ученый **Г. Гельмгольц** экспериментально доказал, что действительно **в органе зрения имеется три аппарата цветового зрения, дающие красные, зеленые и синие возбуждения**.

Импульсы этих аппаратов суммируются в коре головного мозга и дают ощущения различных цветов. Равное возбуждение всех трех соответствует ощущению белого цвета, отсутствие возбуждений — черного. Гельмгольц более верно определил первичные цвета: он установил их на основании физиологических экспериментов, в то время как Ломоносов — по аналогии с красками живописцев.

В XIX в. уже многие художники (и прикладники, и живописцы) использовали достижения колористической науки. Французский колорист Шеврель разработал учение о контрастах и цветовой гармонии, построил очень дифференцированную цветовую систему (о которой уже упоминалось). Он сделал это в основном для текстильщиков (сам Шеврель был директором шпалерной мануфактуры в Париже). Но его труды изучали и живописцы, в частности Эжен Делакруа, а затем, в конце XIX в., импрессионисты и неоимпрессионисты (П. Синьяк, Ж. Сера и другие). **Э. Делакруа** широко пользовался в своей работе пособиями по колористике: цветовым треугольником и шкалами смешений. Этот треугольник, по существу, ничем не отличается от 6-ступенного цветового круга Гете и Рунге. Такая красочная схема, выполненная мастером, хранится в музее Делакруа в Шантильи. Делакруа сделал также картонный диск, наподобие

циферблата, где на месте «часов» были нанесены основные краски, а на месте «получасов», «четверть-часов» и «минут» — их смеси. Он называл этот диск своим измерителем цвета. Кроме того, Делакруа пользовался во время работы большим кругом со всеми мыслимыми цветами, при помощи которого проверял яркость, цветовой тон и согласованность каждой краски, которую он клал на холст[20].

Перед работой мастер тщательно готовил палитру, заранее составляя все тона, которые были ему нужны для картины. Это давало ему возможность работать очень быстро и темпераментно, не тратя времени и сил на составление смесей.

Винцент Ван Гог, ознакомившись с треугольной цветовой схемой Делакруа, был поражен ее содержательностью, очевидностью и непреложностью законов, которые эта схема выражала в предельно компактной форме. В письме брату Тео он описывает смысл треугольника: говорит **о дополнительных цветах, о контрастах, смешении красок, первичных и производных цветах, о полярных и монохромных сопоставлениях и живописных эффектах**. Действительно, из этой простой схемы можно почерпнуть многое [21].

XIX век был временем расцвета реализма в искусстве (доходящего иногда до натурализма). Основным принципом реалистической живописи было наблюдение и воспроизведение природы, натуры. Казалось бы, художник, ставящий такую задачу, может не заботиться о красочных системах: натура подскажет ему, какими красками работать. На самом деле это не так: всякий художник-реалист вырабатывает свою систему живописи, в которую входит определенный набор красок, излюбленный колорит, даже постоянный порядок расположения красок на палитре. «Надо исходить из своей палитры, своего понимания гармонии красок — это нечто совсем другое, чем механическое и рабское копирование природы»[22], — писал Ван Гог. Тщательное и любовное изучение природы у него не противоречит «предвзятой» палитре. В письме к брату он пишет: «...Начинаешь с безнадежных попыток следовать природе, и все у тебя идет вкривь и вкось; однако кончаешь тем, что спокойно творишь, исходя из своей палитры, и природа, отнюдь не протестуя, следит за тобой. Но эти две крайности нельзя отделять друг от друга»[23].

Французский живописец **Гюстав Курбе**, признанный одним из величайших колористов XIX в., был вместе с тем образцовым представителем реализма. В годы учения он ограничил свою палитру «четырьмя красками Плиния», о которых мы уже говорили. При этом он добивался замечательных реалистических эффектов. Один из его коллег вспоминает: «...Он писал на плотной серой промасленной бумаге, натянутой на подрамнике в три раза больше обычных... Ящик с красками тоже был необычного размера. В нем были огромные сосуды с самыми обычными красками, продающимися на кило: **белой, желтой охрой, киноварью, черной**... Он приготовлял три основных тона для света, полутени и тени. Затем он располагал

веерообразно в верхней части палитры чистые краски. Сделав это, он начинал писать...»[24].

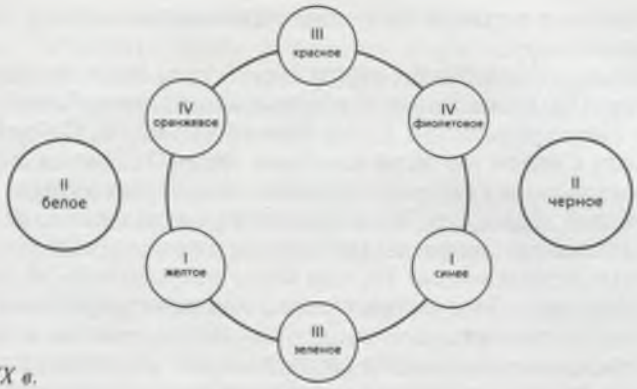
Особенно преданными «друзьями науки» были французские живописцы конца XIX в., названные импрессионистами: Клод Моне, А. Сислей, Камиль Писсарро, Жорж Сера, Поль Синьяк, Э. Дега, Б. Моризо, О. Ренуар. **Поль Синьяк** написал научный труд «От Эжена Делакруа до неоимпрессионизма», в котором изложил теорию живописи импрессионистов и их учителя Делакруа. Ж. Сера также сделал вклад в колористическую науку. Но импрессионисты не изобрели каких-либо новых цветовых систем — они использовали то, что было разработано М. Шеврелем, О. Рудом, Э. Делакруа. Заслуживает внимания палитра **Жоржа Сера**. В ней отражаются взгляды этого художника на цвет и краски и в целом метод его художественного мышления (ведь палитра живописца каким-то образом похожа на его произведения, особенно если это сильный живописец).

В верхнем ряду разложены чистые краски спектральных цветов, но не в таком порядке, как в спектре, а как в «разорванном» круге — от зеленого до желтого. Во втором ряду — смеси этих красок с белой, и в третьем — чистые белила. В каждом ряду по 11 кусочков красок, а всего их 33[25]. В этих числах скрывается, несомненно, мистическое начало и, видимо, это не случайно. У молодого французского мастера был несколько метафизический (философский) склад ума, что отличает его от других пуантилистов.

После импрессионизма живопись быстрым темпом отходит от подражания натуре, становясь на путь свободного творчества и самовыражения художника. Отказавшись следовать за натурой, художник вынужден избрать себе (или создать) другого «руководителя». Таким руководителем стала **художественная система, построенная на определенных принципах, связанных внутренней логикой**. Как мы уже знаем, в состав ядра художественной системы входит комплекс цветов и их сочетаний, так или иначе осмысленных (т.е. цветовая система). Действительно, в XX в. появляется большое количество теорий цвета, так же как и теорий композиции, и пр. Каждое новое художественное направление или течение стремится в словесной форме обосновать свои позиции и объяснить их зрителям (и себе самим).

Один из величайших колористов XX в. **Анри Матисс** со свойственной ему замечательной краткостью и выразительностью сформулировал необходимость системы и порядка для художника. «Проблема цвета — это проблема не качества, а выбора», — говорит он. Отстаивая необходимость ограничения палитры немногими цветами, Матисс сравнивает живопись с музыкой, которая пользуется только семью нотами для любого произведения. «Лавина цветов сама по себе беспомощна. Цвет достигает своей полной выразительности тогда, когда он организован и его интенсивность соответствует интенсивности чувств художника»[26].

Сам мастер придает особое значение триаде **красный—зеленый—синий**. Его лучшие монументальные панно «Танец» и «Музыка» (для дома Щуки-



Цветовой круг
В. Кандинского. XX в.

на в Москве) были задуманы как решение актуального для живописи вопроса: «Как конструктивно и выразительно связать воедино синий, красный, зеленый цвета? Это было результатом появившейся у меня внутренней потребности, а не случайного побуждения; это был вывод, умозаключение, к которому живопись не могла не прийти»[27].

Многие картины Матисса построены на цветовой паре: **синий—желтый, фиолетовый—голубой, зеленый—пурпурный**. Последнее сочетание Матисс особенно любил.

Русский художник **Василий Кандинский** строит для себя целую теорию цвета, в которую входит развитая цветовая система. В ней не только зафиксировано количество цветов и их взаимное расположение, но и даны основы цветовой экспрессии (выразительности). Цвета трактуются не как статичные, но как подвижные сущности, выражающие к тому же идеи телесного или духовного, рождения и смерти, теплоты и холода, активного и пассивного.

Основными цветами Кандинский считает 6 хроматических и 2 ахроматических — черный и белый; 6-ступенный круг состоит из трех пар противоположных цветов (как и круг Гете и Рунге), но противоположными Кандинский считает не диаметрально расположенные цвета, а оранжевый—фиолетовый, желтый—синий и красный—зеленый. Желтый и оранжевый рождаются от белого, достигают полноты соответствия в зеленом и красном, затем угасают в синем и фиолетовом и, наконец, умирают в черном.

1. Первая пара противоположений: желтый—синий.
Желтый — это теплый цвет. В нем содержится горизонтальное движение к зрителю и центробежное движение.
Желтый представляет телесное начало.
Синее — холодный цвет. Он движется от зрителя и центростремительно.
В синем представлено духовное начало.



Цветовые схемы
В. Кандинского. XX в.

2. Вторая пара противоположений: светлое—темное.
Светлое — это белое. В нем — движение противодействия со скрытой возможностью (рождение) и центробежное движение (как в желтом).
Темное — это черное. Оно неподвижное, окаменелое. В нем абсолютное противодействие без возможности (смерть).

3. Третья пара противоположений: красный—зеленый.
В красном — движение в себе.
В зеленом — отсутствие движения (самый спокойный цвет), духовно погашенный, но есть возможность движения (потенциальная).

4. Четвертая пара противоположений: оранжевый—фиолетовый.
Возникает из 1-го противоположения желтый—синий, путем движения желтого к оранжевому и от синего к фиолетовому. Начало как желтому, так и синему дает красное.

Василий Кандинский отличался синэстетическим восприятием (т.е. ощущал «звучание» цвета, его фактуру, вес, температуру, движение, эмоциональное содержание). Свои цветомузыкальные ассоциации он изложил в трудах «О духовном в искусстве» (1911 г.) и «Ступени» (1918 г.), помимо работ на немецком языке. Литературное наследие Кандинского составило значительный вклад в науку о цвете для художников.

Самая лаконичная и строгая система цветов разработана голландским художником XX в. **П. Мондрианом**. Основные его краски: **красная, синяя, желтая, белая, черная** и **серая**. Белый цвет понимается как пустое пространство, хроматические цвета (красный, желтый, синий) как материальные тела. Все эти цвета фигурируют в живописи в своем чистом виде, без промежуточных ступеней и смешений. Хроматические контрасты урав-

новешиваются нейтральными красками — белой, черной и серой. Все хроматические цвета равноценны и равноправны. Мондриан лишает их «индивидуального» начала. В этом он видит осуществление принципа справедливости. Он различает только «конструктивные» качества цветов: желтый соответствует вертикали, синий — горизонтали, красный представляет собой как бы глубинную координату пространства. В целом свою живопись он понимал как «пластический образ вселенной» или даже модель будущего гармоничного, этически совершенного общества, в котором царит равенство, справедливость и точный порядок[28].

Обширную и развитую цветовую систему разработал польский художник и эстетик **И. Виткевич**. Он разместил на плоскости ряд спектральных цветов, над ними — несколько рядов разбелов, под ними — несколько рядов зачернений. Все цвета этой таблицы он перенумеровал и на их основе разработал свою собственную теорию цветовой гармонии. В основных чертах она совпадает с теориями XIX— начала XX в. (Гете, Бецольд, Адамс, Манселл, Оствальд, Руд и др.), но есть в ней и некоторые нюансы и изобретения. Недостатком теории Виткевича является абстрактно-формальный подход, отсутствие связи с историей живописи, хотя ему самому она, несомненно, послужила в его практике. Теория Виткевича не нашла широкого распространения. Здесь она упоминается как подтверждение мысли о плодотворности для художника создания своего собственного «цветового космоса». Виднейшие художники XX в. каждый по-своему систематизировали цветовое многообразие. Французский живописец **Р. Делоне** изобразил свою систему в красках на большом холсте и назвал ее «Симультанный диск». Это произведение считается программной работой Делоне, в которой изложены его взгляды не только на цвет и свет, но и на природу и жизнь в целом. Современные ученые исследуют это произведение и пишут о нем книги[29].

Вплоть до наших дней продолжаются попытки создания все новых и новых цветовых систем. Большей частью они строятся на уже известных принципах, но по форме отличаются от прежних.

Цветовые термины. Названия и характеристики цветов

Со многими цветовыми терминами мы уже знакомы — в нашем рассказе о цветовых системах они упоминались. Теперь определим их более точно.

Для этого возьмем две краски: одну хроматическую (например, синюю), другую — белую. Сделаем выкраску чисто-синим цветом, а затем, постепенно добавляя в синюю краску белил, получим ряд цветов все более светлых — вплоть до чисто-белого.

У нас получится ряд разбелов синего цвета (например, ультрамарина). Как назвать цвета этого ряда, как их определить, чтобы один цвет не спутать с другим? Для этого придется каждому цвету дать **три характеристики**.

Во-первых, цветовой тон. В нашем ряду все цвета, кроме белого, имеют эту характеристику. **Цветовой тон — это качество цвета, которое позволяет сравнить его с одним из спектральных или пурпурных цветов**. Только последний в ряду цвет — белый — отсутствует в спектре; значит, он не имеет цветового тона. Есть огромное множество других цветов, которых мы не видим в спектре, — это так называемые природные цвета, те, в которые окрашены природные вещества или тела, например земля, древесная кора, шкуры животных, осенние листья, металлы и т.д. Но сами по себе эти цвета не нуждаются в спецификации, нет необходимости их «измерять». Если же мы хотим где-то подражать им в окраске искусственных изделий, то сначала составляем соответствующую краску из пигментов, а эта краска всегда может быть сравнена с каким-либо цветом пространственной системы. Например, серебро сравнимо со светло-серым цветом, песочный — с серовато-желтым, полынный — с разбеленным голубовато-зеленым.

Если данный цвет имеет цветовой тон — мы называем его **хроматическим**. **Белый, черный и все серые называются ахроматическими**, т.к. они не имеют цветового тона. Цветовой тон можно измерить и выразить численно. Он измеряется длиной волны излучения, с цветом которого сравнивается данный цвет. Пурпурные цвета измеряются длиной волны дополнительного к ним зеленого со штрихом.

Взглянем снова на наш цветовой ряд. От синего к белому цвета становятся светлее, т.е. увеличивается их **светлота**. Это вторая характеристика цвета, которую живописцы обычно называют «тон». В цветоведении этот термин не принят.

Светлота — это степень отличия данного цвета от черного. Она измеряется числом порогов различения от данного цвета до черного. Чем светлее цвет, тем больше его светлота.

В практической колориметрии вместо светлоты измеряют относитель-

ную яркость цвета, представляющую собой коэффициент отражения ρ, равный отношению отраженного светового потока к падающему.

Заметим, что в нашем ряду от синего к белому убывает доля синего в красочной смеси, т.е. цвета становятся все менее и менее насыщенными. И хотя они и светлеют, но чистота их убывает. **Чистота — это доля чистого пигмента в красочной смеси**. Последний цвет, белый, не содержит синего пигмента, поэтому чистота его равна нулю. Чистота первого цвета (синего) равна 100 %. Здесь нужно осознать кардинальное расхождение между общепринятыми и колориметрическими понятиями чистоты. Мы привыкли считать белый цвет самым чистым, люди считают его испокон веков символом чистоты, но в оптике и колориметрии он, напротив, самый смешанный (т.к. состоит из множества монохроматических лучей), а смешанный означает «нечистый». В оптике чистыми излучениями считаются те, которые состоят из волн одной длины.

Данное здесь определение чистоты цвета — не строгое, хотя оно и применяется в практике. Для научных исследований используется характеристика, называемая «насыщенность». **Насыщенность — это степень отличия данного хроматического цвета от равнояркого ахроматического, измеряемая числом порогов различения от данного цвета до ахроматического (п)**.

Можно построить цветовой ряд, в котором будет изменяться только насыщенность (или чистота), а две другие характеристики — цветовой тон и светлота — будут постоянными. Для этого приготовим из белой и черной такую серую краску, которая по светлоте равна синей. Затем из этих двух красок, синей и серой, сделаем ряд выкрасок, постепенно добавляя серую в синюю. Первый цвет будет чисто-синий, последний — чисто-серый. Во всех промежуточных цветах чистота будет постепенно уменьшаться. Такой ряд называется «ряд по чистоте», или «ряд по насыщенности» (в данном случае эти названия равноценны).

Теперь дадим определение понятию цветового ряда. **Цветовой ряд — это последовательность цветов, у которых, по крайней мере, одна характеристика общая, а другие закономерно изменяются от одного цвета к другому**.

Цветовые ряды имеют свои названия — в зависимости от того, какие характеристики изменяются. Например, разбелы дают ряд убывающей чистоты и возрастающей яркости. Смешения цвета с равнояркым серым дают ряд убывающей насыщенности. Зачернения дают ряд убывающей яркости и убывающей насыщенности. Если будем смешивать два соседних спектральных цвета (в пределах интервала не более 1/4 цветового круга), то получим «**ряд по по цветовому тону**», в котором один цвет плавно переходит в другой. Сам спектр представляет собой такой цветовой ряд. Общая характеристика всех спектральных цветов — чистота, равная 100 %. Кстати скажем, насыщенность и яркость спектральных цветов неодинакова: в середине спектра яркость наибольшая (желтый, желто-зеленый, оранжево-желтый), а насыщенность — наименьшая. **К краям спектра яркость уменьшается, а насыщенность увеличивается**.

Смешение цветов.

В природе постоянно происходит изменение цветов, и мы с детства привыкаем к этому, даже перестаем замечать или удивляться этим явлениям. Но попробуйте понять и объяснить, почему солнце появляется на горизонте ярко-красным, потом светлеет, становится ослепительно-ярким, а на закате опять краснеет; почему небо в зените темно-синее, а на горизонте светлое; почему листья растений летом зеленые, а осенью желтеют; почему дальний лес кажется синим, речная вода — желтоватой, а морская вода у берега — зеленовато-голубой; почему мокрая земля темнее сухой?

Из этих «ста тысяч почему» некоторые объясняются причинами химического порядка (строением вещества, наличием в нем пигмента того или иного цвета). Но если цвет способен изменяться на глазах, то причину такого изменения следует искать в закономерности смешения цветов. Во всяком случае, художнику следует знать законы образования цвета смесей красок и световых лучей. Эти законы были сформулированы немецким ученым Г. Гельмгольцем во второй половине XIX в., хотя уже Аристотель заметил разницу между двумя типами смешения цветов.

Первый тип — слагательное смешение.

Оно происходит при освещении какой-либо поверхности цветными лучами света (например, в театре, цирке, на эстраде); при живописи мелкими пятнами различных цветов (в Беларуси такой техникой пользуются художники А. Барановский, В. Ткаченко, Н. Счастная); можно смешивать цвета дисков, если поместить их на специальный прибор, называемый «вертушка», и привести во вращение со скоростью 2 тыс. об/мин. (Вертушку можно сделать из электрического вентилятора, заменив пропеллер легким диском, например, из оргстекла).

Правила слагательного смешения:

1. При смешении двух цветов, расположенных на хорде 10-ступенного цветового круга, получается цвет промежуточного цветового тона. Например, красный + зеленый = желтый,
пурпурный + зелено-голубой = синий,
красный + желтый = оранжевый.
Чем ближе по кругу расположены смешиваемые цвета, тем более насыщенность суммарного цвета.



Цветовой круг Манселла. XX в.

2. При смешении цветов, противоположных в 10-ступенном круге, получается ахроматический цвет. Цвета, дающие в сумме ахроматический, называются взаимно дополнительными.
Основные взаимно дополнительные пары:
красный — зелено-голубой,
оранжевый — голубой,
желтый — синий,
желто-зеленый — фиолетовый,
зеленый — пурпурный.

Основные цвета в колориметрии.

Из первого и второго правил слагательного смешения следует, что все цвета круга можно получить из трех исходных. В практике так и поступают. Исходными цветами служат **красный, зеленый** и **синий**. Смешанные попарно в разных пропорциях, они дают все остальные спектральные цвета достаточной насыщенности. Сумма трех исходных цветов, взятых в определенных яркостных соотношениях, составляет белый (ахроматический) цвет. Красный, зеленый и синий называются основными цветами в колориметрии.

Физическая сущность слагательного, или аддитивного, образования цвета — суммирование световых потоков тем или иным способом.

Второй тип — вычитательное смешение.

Процесс вычитательного, или субтрактивного, образования цвета происходит совсем иначе. Сущность его заключается в вычитании из светового потока какой-либо его части путем поглощения. Субтрактивный процесс имеет место лишь при взаимодействии света с материальным телом, например: а) при смешении красок; б) при наложении полупрозрачных красочных слоев (лессировка, глубокая печать); в) при всех видах отражения и пропускания света.

Всякое хроматическое тело (краска, фильтр и др.) отражает (или пропускает) лучи своего собственного цвета и поглощает цвет, дополнительный к собственному.

Для получения всех цветов путем вычитательного смешения достаточно трех красок: **красной, желтой** и **синей**. Их называют основными красками в живописи, полиграфии и промышленности.

Глава 2

ЯЗЫК ЦВЕТА

Красный

Главный источник ассоциаций, вызываемых красным, — это его причастность ко всему живому. Красная краска занимает особое место среди других как носительница жизни.

В самом деле, вспомним, какие вещества и предметы природа окрашивает в красный цвет.

Прежде всего — это кровь, вещество, питающее организм. Гемоглобин крови — не простая краска, а флуоресцентная. Он поглощает свет у поверхности кожи и затем излучает его в глубинах организма, освещая внутренние органы.

Зрение также связано с красным цветом, т.к. «фотоэмульсия» органа зрения состоит из красного вещества — зрительного пурпура. Родственное зрительному пурпуру вещество — каротин — содержится в кожном эпителии человека.

Красным окрашены цветы и плоды многих растений: роза, мак, гвоздика, мальва, рябина, калина, клюква, вишня, малина, гранат... Этот список можно продолжить.

Настои и отвары сушеных трав, фруктов и ягод, веток и листьев также подкрашены красным, хотя в живом состоянии эти растения были зелеными. Умирая, древесные листья становятся красными, оранжевыми, желтыми. Последние цвета можно рассматривать как красный в малой концентрации.

И тогда окажется, что красный — это универсальный цвет жизни не только живой (здесь это явно), но и растительной. В растениях он обычно «прячется» под зеленым, но в особо важные моменты жизни становится явным.

Древнейшие мифы связывали с красным сотворение человека.

Найденная первобытными людьми охра была опоэтизирована ими как кровь мифического первочеловека-гиганта, из тела

которого были затем созданы все земные вещи. Во многих космогонических мифах первый человек вылепляется из глины (ведь в глине всегда есть в большем или меньшем количестве красная краска — окислы железа). В сказаниях острова Пасхи человек родится из красно-бурого вулканического туфа — «цветной земли»[1].

Индейский бог Магадео вылепил из красной земли мужчину и женщину. Он назвал их Мула и Мулан; от этой пары произошло племя корку.

«Зачинатель» племени майду (Калифорния) сотворил людей таким же способом. Он спустился с неба на веревке, сделанной из птичьих перьев. «Однажды в полдень он взял кусок темно-красной земли, смешал ее с водой и вылепил две фигуры, одну мужскую, а другую женскую...»[2] Люди эти были белые, но глаза у них красные, а волосы черные.

Здесь мы встречаемся со знакомой нам первичной триадой красный—черный—белый. Красный часто соседствует с белым или черным или тем и другим.

Миф о сотворении людей из красной глины повторяется у народов Новой Гвинеи, острова Таити, Меланезии, острова Борнео, Египта и многих других. В книге Д. Фрэзера* «Фольклор в Ветхом завете» приведено множество примеров. Сам прародитель человечества Адам был сотворен богом Яхве из красной земли, называемой «адама». Это слово — женский род от «адам», что значит человек. Оно также родственно слову «Едом» — «красный»[3].

Изображение красной руки было символом человека еще в эпоху палеолита. Пещеры Европы и Австралии изобилуют отпечатками рук, которые, как предполагают ученые, представляют собой своеобразную «подпись» человека, пришедшего в пещеру, где совершался обряд. Рука прижималась к стенке и обводилась широким красным контуром. По-видимому, эти изображения не позволяли злым духам войти в пещеру и навредить людям[4].

Красное — символ крови, а человек получил кровь от своего богатворца. В мифах древнего Вавилона говорится, что «бог Бел отрезал собственную голову, а другие боги собрали кровь, смешали ее с землею и из этого кровавого теста вылепили людей. Вот почему, говорят вавилоняне, люди так умны: их смертная глина смешана с божественной кровью»[5].

В крови человека и животных заключается их душа. Поэтому в Священном писании людям запрещено есть кровь животных, чтобы не узурпировать то, что принадлежит Богу. «Если кто из сынов Израилевых... на ловле поймает зверя или птицу, которую можно есть, то он должен дать вытечь крови ее и покрыть ее землею. Ибо душа всякого тела есть кровь его, она душа его; потому Я сказал сынам Израилевым: не ешьте крови ни из

---

* Д.Фрэзер, английский историк, этнограф и исследователь религии, автор книг «Золотая ветвь», «Фольклор в Ветхом завете» и др.

какого тела, потому что душа каждого тела есть кровь его; всякий, кто будет есть ее, истребится»[6].

В крови заключается душа, а в душе — сама жизнь. Поэтому красный — цвет жизни, силы, энергии, без которых жизнь невозможна.

В древнеиндийской философии красный цвет соответствовал понятию «раджас» — принципу активности, возбуждающему карму (энергию). Раджас понимался как одна из трех нитей существования, пронизывающих насквозь все бытие. Две другие нити — саттва и тамас — соответствовали белому и черному цветам и означали соответственно чистоту (безмятежность) и сдавленность, заторможенность, апатию[7].

У примитивного африканского народа ндембу красный вместе с белым означает жизнь и силу[8].

У австралийских аборигенов красный цвет — по преимуществу цвет силы, энергии — видимой (огонь) и невидимой, духовной. Если натереть красной охрой чурингу (ритуальный предмет из дерева), то в нее вселится дух предка, она «оживет»[9].

Опрыскивание кровью или окрашивание в красное способно одушевить и укрепить всякое живое существо — растения, животных. Поэтому красное всегда было магическим средством в сельскохозяйственных обрядах. Так, например, даяки племени нгаджу (Южный Калимантан) пробуждают душу риса, смазывая его кровью петуха:

О рис, я осторожно пробуждаю твою душу...
Мы обмазываем тебя кровью петуха, петуха тинганга,
Мы натираем тебя заместителем,
Взятым от петуха, от петуха с высоты...[10]

При посадке риса его душу (пучок рисовых стеблей) окропляют кровью жертвенного петуха или свиньи[11].

У африканских народов чокве и лувале красный цвет символизирует жизнь и кровь, а красные плоды и деревья «постоянно ассоциируются с плодовитостью и жизнью»[12].

У древних греков и римлян красный был символом плодородия. Статую Приапа (бога плодородия) частично окрашивали в этот цвет.

В «Мифах древнего Китая» говорится о красной птице, которая пролетала в небе, держа в клюве девять колосьев. Зерна упали на землю, а Ян-ди (бог солнца и земледелия) собрал их, посеял, и выросли высокие и сильные хлеба. Они не только спасли людей от голода, но и были вечнорастущими[13]. Другая птица «с зеленым туловищем, светло-красными глазами и красным хвостом» способствовала плодовитости женщин[14].

Поскольку и жизнь, и плодородие связаны с любовью и браком, то, естественно, красный цвет — знак всего, что сопровождает эти явления.

В средневековой Японии красный (или алый) был символом любви.

В народных песнях из сборника «Манъёсю» говорится:

В ярко-алые цвета хочу
Я окрасить платье,
Но боюсь,
Как надену, засверкает алый цвет,
И узнают люди про мою любовь[15].

В антологии «Ямато Моногатари» читаем письмо некоего кавалера, пожелавшего завязать знакомство с дамой:

Разноцветных рукавов
Дам из «высоких палат»
Вижу я много...
Но милее мне всех один цвет:
Алая краска любви![16]

В наше время стало привычным одевать невесту в белое. Между тем у русских крестьян в XIX и даже в начале XX в. свадебный наряд невесты был красным. Об этом еще и теперь поется в песне «Не шей ты мне, матушка, красный сарафан». Красный цвет считался символом любви, брака, брачной ночи. Г.С. Маслова* пишет, что на свадьбах калиной украшали каравай, окрашивали его красной краской (на Украине), подкрашивали вино, обвязывали бутылку с водкой красной лентой (в Беларуси)[17].

Современная символика красного как цвета любви настолько общеизвестна, что нет нужды приводить примеры.

У всех древних народов красный цвет был целебным. Различные растения, животные, камни широко употреблялись для лечения болезней. Об этом весьма подробно пишет Эва Вундерлих в своем исследовании «Значение красного цвета в культах греков и римлян». Вот несколько примеров:

«Плиний рекомендует в качестве средства от лихорадки носить с собой в красной тряпочке первые анемоны, которые показываются весной... если обмотать вокруг левой руки в красном платке вредных насекомых, то это также целебно.

Этому соответствует предписание Александра из Траллеса — против лихорадки носить с собой как амулет завернутого в красную тряпку навозного жука. Мокрица (сороконожка), сваренная с красной кожурой плодов граната, помогает против ушной боли.

Считалось, что людей, укушенных бешеной собакой, защищает от бешенства отрезанный петушиный гребень (если его приложить к ране).

...Против ревматизма рекомендуется прикладывать к больному месту красных улиток.

Эпилепсию также лечат красными средствами — такими, как птицы малиновки, сок гранатовых яблок.

---

* Г.С. Маслова, искусствовед, этнограф, автор книг «Орнамент русской народной вышивки», «Народная одежда в восточно-славянских традиционных обычаях и обрядах XIX — начала XX в.».

Красное способно вбирать в себя болезнь и затем излучать ее на другие предметы.

Известно, что в Имеретии на Кавказе на голову пациента сажают курицу с красной головой, такими же крыльями и ногами и затем позволяют ей топтаться по голове. ... Болезнь переходит на курицу, которая для обеспечения лечебного действия окрашена в красное»[18].

И по сей день медицина не отрицает, что укутывание в красную шерстяную ткань способствует излечению простудных заболеваний и некоторых детских болезней (кори, скарлатины, ветрянки).

Жизнетворная сила красного, по поверьям древних, проявляется еще и в том, что он отпугивает злых духов, враждебных жизни. У многих народов красные амулеты, повязки, окрашивание различных предметов выполняли защитную функцию.

У иудеев в Палестине, в северо-западной Африке и других восточных странах рисовали на стене красные руки «для того, чтобы обеспечить хорошее самочувствие и здоровье своим детям», или рисовали на деревьях красных богов. Отпечатки рук — это, как предполагают, жертвы демонам.

Новорожденных детей красили красной краской целиком или только лицо, надевали на руку красную повязку. Мальчиков при инициации окрашивали так же, чтобы защитить от злых духов и болезней. Красные украшения, повязки и пр. использовались в брачных обрядах (по-видимому, также с целью защиты).

Применение красного цвета и в медицине, и в защите от злых духов основывалось на вере в его магическую, сверхъестественную силу. В сказках Маори (аборигенов Новой Гвинеи) говорится, что человека, натертого красной охрой, духи не трогают.

Как защитить дом от злых духов?

«Если вы проведете по двери красной охрой, в ваш дом никогда не заглянут туреху и патупаиарехи»[19].

Д. Фрэзер приводит много примеров использования красных предметов или краски в целях защиты. Вот один из них. «У баякка, одного из племен банту в Конго, существует поверье, что человек, убитый в сражении, посылает свою душу к убившему его человеку, чтобы отомстить ему за убийство; но последний может избежать смерти, если воткнет себе в волосы красное перо из хвоста попугая и выкрасит себе лоб в красный цвет»[20].

В свое время народ Израиля спасся от десятой египетской казни тем, что выкрасил косяки домов кровью[21]. Согласно евангелиям, человечество исцелено кровью Христа, пролитой на кресте. Каждый христианин регулярно вкушает кровь Христа (в которую превращается вино после совершения молитв); это причастие защищает верующего человека от всяческих зол.

Магическая и целебная сила драгоценных камней во многом зависит от их цвета. Особенно богаты красными камнями страны Юга и Востока. Академик Ферсман пересказывает русские легенды о красных камнях: «Вот красный яхонт, — говорил царь, — он врачует сердце, мозг, силу и па-

мять человека... Кто яхонт червленый при себе носит, снов страшных и лихих не увидит... аще кто яхонт носит в перстне при себе, тот и скрепит сердце свое и в людях честен будет... Бечета камень сердце обвеселит и кручину и недобрые мысли отгоняет, разум и честь умножает...»[22]

«По поверьям народов Востока, — рассказывает Р. Валаев,* — рубин придает его обладателю силу льва, бесстрашие орла и мудрость змеи. Он способствует чарам любви и страсти»[23].

О необыкновенных свойствах рубина пишет также известный писатель Е. Парнов: «Рубин на Востоке ценился гораздо выше алмаза. Обладая магическим свойством обращать души к великой цели, он сулил сильным мира сего победы и подвиги, а людям простым — любовь и счастье, предупреждая изменением цвета об опасностях. Алый чистой воды рубин давал защиту от низших духов и злобных чар, укреплял сердце, изгонял тоску и возвращал силы. Однако злобного от природы человека рубин мог превратить в настоящего демона»[24].

Красный цвет был издавна незаменим в магических обрядах — в виде крови, краски, различных предметов. В палеолитических пещерах есть изображения животных с красными пятнами на теле: вероятно, это следы магического охотничьего обряда — «убийства» нарисованного животного, за которым должно последовать убийство настоящего, живого.

Австралийские аборигены употребляют красную краску для различных колдовских действий: для убийства врага на расстоянии (бесконтактно), для привлечения женщин, для вызывания наводнения и т.д. Герой мифов острова Пасхи Хина Каухара при помощи красной воды обеспечивает верность своей жены[25]. Подобные примеры можно множить без конца.

Красный — цвет жизнетворного тепла и света. Такую окраску имеют многие явления природы и природные тела, относящиеся к неживому миру, но дающие жизнь и поддерживающие ее. Это прежде всего источники света и тепла: солнце и огонь, раскаленные угли и головни из костра. Первые лучи солнца, восходящего на востоке, — красные. Поэтому в древнем Китае цветом неба был сюань — черный, сквозь который едва пробивается красный. Он символизировал зарождение света в недрах мрака.

Но вместе с тем солнце в полдень, т.е. на юге, самое жгучее. Поэтому чистый красный цвет символизирует огонь и соответствует Югу. Знак огня и Юга — красная птица Чжуцяо[26].

В древних китайских храмах Алтарь солнца был украшен красной, как восходящее солнце, глазурованной черепицей. При встрече солнца жрецы надевали красное платье. Японские синтоистские храмы и по сей день раскрашиваются в коралловый цвет в честь солнца.

У североамериканских индейцев чироки красный символизировал Восток.

---

* Р. Валаев, специалист в области геологии. Автор научно-популярной книги «Новеллы о драгоценных камнях».

В русском фольклоре также солнце называют «красным», а огонь — «красным петухом».

В древнеиндийской философии красный — это цвет одной из трех первоначал вещей, или стихий: «Красный цвет (материального) огня — это цвет первоогня». Старейшие и весьма почитаемые индийские боги — это божества солнца и его земного заместителя — огня. Жрецы пели гимны богу Агни, награждая его поэтическими эпитетами:

Агни призываю как поставленного во главе,
Как бога жертвы, жреца,
Как хотара, приносящего самые большие сокровища...

...Ты взмываешь алыми ветрами,
Неся благословение домашнему очагу...
В твоем желанном цвете видны все красоты разом...
...Распространяясь в пространстве своими сверкающими членами,
Очищая дух поэтическими очищениями,
Одеваясь в пламя, в жизненную силу вод,
Он развертывает (свою) совершенную красоту.

Не менее прекрасна и восхваляема богиня утренней зари Ушас, алая, румяная, пламенная:

В восточной части темного невидимого пространства...
Родительница коров подняла (свое) знамя.
Вот она распространяется — вдаль — вширь —
Наполняя лоно своих родителей.
Эта юница ниспослала вниз (на землю) сияние на востоке.
Она запрягает цугом алых коров.
Пусть она вспыхнет сейчас! Пусть выставит свое знамя!
Пусть будет создан огонь в каждом доме![27]

Еще одно (но не последнее) олицетворение огня в индийском пантеоне — бог Рудра, «сметающий зло»:

Тот, что темный, красновато-коричневый,
а также рыжеватый, темно-красный,
и, те что вокруг со всех сторон
тысячами примыкают к Рудре, —
поистине, их гнев мы смягчаем мольбами[28].

Красный цвет излучают также другие боги — Ашвины, Пуруша, сам Брахман. Библейский бог Яхве (Саваоф) является людям в образе пламени — земного или небесного. Пророк Моисей увидел его в неопалимой купине — горящем терновом кусте, затем в пламени извергающегося вулкана горы Синай. Небесный огонь зажег пламя на жертвеннике пророка Илии. Великим пророкам было явлено в духе царство Иеговы, где престол бога подобен огню.

Древнейшая богиня — мать Земля также окрашена в оттенки красного,

это ее натуральный, чувственно постигаемый цвет. Но, кроме того, в качестве богини она принимает три различные ипостаси и, соответственно, три цвета — красный, белый и черный. Поэтому даже черная, желтая или голубоватая земля (физически) бывает красной, белой и черной ритуально (мифологически)[29].

В мифах древних народов и примитивных племен в красный цвет окрашены многие боги, духи и демоны — как добрые, так и злые.

Один из богов острова Пасхи называется Хаха Меа (Красный Рот), другой бог — Атуа Хива раскрашен красными и белыми полосами. Китайский бог — демиург Чжу-Лун был покрыт красной кожей, а голова бога Гун-Гуна — красными волосами.

Ближневосточные боги Адонис, Таммуз, Осирис погибли как кровавые жертвы от рук врагов или своих собственных, поэтому им посвящают красные цветы — розы, маки, анемоны, лотосы. У индейцев чироки дух Востока — красный. Греческая богиня утренней зари Эос (похожая на Ушас) — красно-розовая («с перстами пурпурными»), а бог Марс откровенно-красный.

Этот яркий и впечатляющий цвет издавна присвоили себе земные владыки — цари, императоры, короли, военачальники. Цари народов Среднего Востока (саков, скифов, персов) носят красные одежды и воинские знаки того же цвета[30].

Римские императоры носили пурпурные туники, а сенаторы — тоги с пурпурной каймой. Византийские кесари одевались сплошь в пурпур и даже указы подписывали чернилами такого же цвета.

В России генералы носили пальто на красной подкладке, такие же лампасы и околыши фуражек. Римские папы и кардиналы одевались в красные мантии... Иисуса Христа одели в «багряницу», красную мантию, которая должна была засвидетельствовать, что казненный — «Царь Иудейский».

Красный цвет символизирует не только войну, но всякую борьбу: революции, драки, столкновения, конфронтации.

В сказках папуасов киваи говорится о воинственном драконе Этерари, который перед дракой всегда красился белой, красной и черной красками. Белая защищала его от поражения, красная поднимала боевой дух, а черная сулила смерть врагу[31].

Революционеры начала XX в. предпочитали красный цвет всем остальным. В манифесте «Группы Маяковского», изданном в 1922 г. в Ереване, был такой пункт: «Выразить то, что современно, — движение, классовую борьбу, железо и красное»[32].

Красный цвет — самый длинноволновой среди видимых цветов. Это цвет человеческой крови, наполняющий весь организм, цвет души (если верить древним мудрецам). Видимо, поэтому он производит на человека самое возбуждающее впечатление и вызывает сильный эмоциональный отклик в душе, в основном позитивный. Говоря проще, красный цвет воспринимается человечеством как красивый, как носитель и символ пре-

красного. У примитивных народов не только мужчины раскрашивались, идя на войну. Девушки и женщины красят лица, чтобы стать красивыми. Они делают это как во время праздника, так и повседневно, о чем мы узнаем из мифов острова Пасхи, например[33]. В одном из преданий Маори говорится о переселении племени с Гавайских островов в Новую Зеландию. Когда Маори подплыли к острову, «было время цветения похутукава — деревьев из семейства миртовых, покрытых яркими красными цветами. Увидев их, вождь переселенцев снял с головы убор из перьев... и швырнул его в море со словами: «Цвет вождей Гаваики отброшен ради цвета новой земли, приветствующей нас!»[34] В мифах древнего Китая говорится о траве сюньцао, красные ягоды которой превращали любого человека в красавца[35].

В древней Индии считалось, что у красивой женщины пять вещей должны быть красными:

ладони и мочки,
подошвы и губы,
следы твоих ног,
что поклонникам любы...

В японской поэзии красный клен — метафора красавицы.

В русском языке слова «красный» и «красивый» имеют один корень и даже являются синонимами. Все самое лучшее, нарядное, парадное, приятное для глаз, прекрасное называется красным. Всем известны такие выражения и пословицы, как «красная девица», «красный угол», «Не красна изба углами, а красна пирогами» и др.

В русской сказке о Емеле говорится о том, как братья уезжают в город торговать и обещают привезти ему красный кафтан, красную шапку и красные сапоги.

В русском народе так велико уважение к красному цвету, что обыкновенный человек не может пройти по расстеленному красному сукну, т.к. боится его замарать, и только «удалой молодец» отваживается на такое дело.

Поэзия С. Есенина, кровно связанного с русским крестьянством, необыкновенно цветиста, и один из самых любимых его цветов — красный. В этот цвет окрашены нарядные закаты, одежды сельских красавиц, их губы и щеки.

...Плещет рдяный мак заката
На озерное стекло...

...Заря молитвенником красным
Пророчит благостную весть...

...Гаснут красные крылья заката,
Тихо дремлют в тумане плетни.

...Ты ли, Русь, тропой-дорогой
Разметала ал наряд?

Красный цвет у Есенина не имеет никаких тревожных или грозных оттенков, он понят в чисто народном духе, как целиком позитивный, радостный, праздничный цвет.

Так понимается красный цвет и в средневековой культуре ислама.

Багряный цвет вселяет в сердце радость,
В рубиновом вине таится сладость.
Пунцовые бутоны красят сад,
Восход пунцов, и ярко-ал закат,
У тех, чья жизнь веселием богата,
Ланиты яркие, как цвет граната.
Сад Ибрагима был в цветенье ал,
И, как закат, огонь Мусы пылал.

(Дехлеви «Восемь райских садов»)

Академик А.П. Окладников высказывает интересную гипотезу об открытии первобытными людьми красной краски и о значении этого открытия в возникновении эстетического чувства и художественной деятельности. В книге «Утро искусства» он пишет, что открытие красной краски в эпоху мустье (палеолит) и использование ее «было началом искусства в полном понимании этого слова», т.к. только тогда человек сумел оценить полезность «бесполезного» и направить свою энергию на удовлетворение не только материальных, но и духовных потребностей.

Все перечисленные здесь значения красного цвета можно назвать положительными (кроме, пожалуй, тех, что связаны с войнами). Но красный имеет также множество негативных значений: им отмечены такие явления, как смерть, убийство, грех, возмездие, демоничесие силы.

В символике ндембу, например, «красное приносит добро и зло одновременно». Так, кровь колдовства, ведовства и некрофагии нечиста. «Красное — отличительный цвет крови и мяса, цвет плоти. Поэтому оно связывается с агрессивностью и плотскими желаниями. Оно символизирует убийство и свежевание животных, а также всякий мучительно тяжелый труд. В красноте есть что-то нечистое. Убийца должен быть очищен от пролитой крови, однако даже после ритуалов очищения он обязан носить красное птичье перо»[36].

В средневековых арабских новеллах Абу Мухаммеда аль-Харири сама смерть окрашена в кроваво-красный цвет. Герой описывает свои несчастья: «Серым стал для нас мир зеленый, отвернулся от нас динар желтый, почернели дни наши белые, побелели волосы черные, побледнело над нами небо синее, показалась смерть кроваво-красная»[37].

В древнейших захоронениях Анатолии и Месопотамии находят скелеты, осыпанные красной охрой. Вероятно, краска была заменой крови. Кровь же была необходима покойнику для возрождения его души в загробном мире. Д. Фрэзер (в цитируемой выше книге) описывает похоронные ритуалы примитивных племен, в которые входила процедура оплакивания

покойника с орошением его кровью родственников и односельчан. Собравшиеся вокруг гроба люди с воплями наносили себе раны и опрыскивали покойника кровью. Тем самым душа мертвеца получала запас энергии для путешествия в потусторонний мир и для дальнейшего существования в нем. Кроме того, она (душа) убеждалась в дружелюбном отношении живых к ней и не пыталась причинять им какой-либо вред[38].

Ветхозаветный бог Яхве запретил своим адептам эти обычаи: «Ради умершего не делайте нарезов на теле вашем и не накалывайте на себе письмен. Я Господь»[39].

Цивилизованные люди не кропят своей кровью покойников, но и по сей день их хоронят в красных гробах, с красными цветами, лентами, крестами и т.д.

Красный цвет также может быть символом греха и позора. В библейских сказаниях он противопоставляется белому как символу праведности и чистоты. Сам Бог говорит пророку Исаие:

«Омойтесь, очиститесь; удалите злые деяния ваши от очей Моих; перестаньте делать зло;

научитесь делать добро, ищите правды, спасайте угнетенного, защищайте сироту, вступайтесь за вдову.

Тогда придите — и рассудим, говорит Господь.

Если будут грехи ваши как багряное —

как снег убелю; если будут красны, как пурпур, —

как волну убелю»[40].

«Великая блудница», олицетворение Вавилона и Рима, явлена св. Иоанну Богослову в виде женщины:

«...и я увидел жену, сидящую на звере багряном, преисполненном именами богохульными, с семью головами и десятью рогами;

...и жена облечена была в порфиру и багряницу, украшена золотом, драгоценными камнями и жемчугом и держала золотую чашу в руке своей, наполненную мерзостями и нечистотою блудодейства ее;

...и на челе ее написано имя: тайна, Вавилон великий, мать блудницам и мерзостям земным»[41].

В Ветхом завете описан только один эпизод явления Бога на землю в облике человека, но этот эпизод поистине потрясает душу своим трагизмом и кровавым колоритом. Бог одет в «червленые ризы», окрашенные кровью народов (язычников), которые он топчет, как виноград в точиле (чане для выжимания виноградного сока):

«— Кто это идет от Едома, в червленых ризах от Восора,

столько величественный в своей одежде,

выступающий в полноте силы Своей?

— Я, изрекающий правду, сильный, чтобы спасать.

— Отчего же одеяние Твое красно и ризы у Тебя,

как у топтавшего в точиле?

— Я топтал точило один, и из народов никого не было со Мною, и Я топтал их во гневе Моем и попирал их в ярости Моей;
кровь их брызгала на ризы Мои,
и Я запятнал все одеяние Свое;
ибо день мщения — в сердце Моем, и год моих искупленных настал.
Я смотрел — и не было помощника;
дивился, что не было поддерживающего;
но помогла мне мышца Моя, и ярость Моя — она поддержала Меня.
И попрал Я народы во гневе Моем,
и сокрушил их в ярости Моей, и вылил на землю кровь их»[42].

Самый тяжелый грех — кроваво-красный, цвета застывшей венозной крови. Но он может быть смыт самой чистой алой жертвенной кровью. Древние иудеи приносили на алтарь Яхве жертвы за грех в виде мелкого рогатого скота или птиц. Кровью птицы можно было очистить даже дом (об этом подробно говорится в книге Левит, 14). Богатые люди в Иудее окрашивали свои дома красной краской, чтобы не допустить какого-либо осквернения.

Кровь Иисуса Христа, пролитая им на кресте, смыла первородный грех со всего человечества.

Гибель старого мира и преображение его в новый, как свидетельствует св. Иоанн Богослов, начинается с омовения всей земли в крови; подобно этому переработка всякого сырья начинается с его очистки, мытья, будь то овощи, мясо, шерсть, руда и пр.[43].

Видимо, еще в глубокой древности красный цвет мог обозначать нечто негативное. Об этом уже упоминалось выше в связи с символикой этого цвета у африканского народа ндембу. К этому можно добавить еще некоторые замечания, например, о ритуале исомы (возвращении плодовитости женщинам). В этом ритуале участвует красный петух, олицетворяющий чисаку — несчастье, смерть, болезнь, страдание, злобу ведуна, призывающего смерть на другого человека. Обезглавив петуха, жрец избавляет пациентку сразу от всех перечисленных зол[44].

В традиционном театре Индонезии каждый персонаж носит маску определенного цвета, символизирующего тот или иной характер. Красная маска говорит о жадности и честолюбии ее носителя[45].

Южноамериканские шаманы, стараясь облегчить патологические роды, «визуализируют» боли женщины-роженицы. Все болезненные симптомы они описывают, как фантастических животных, причиняющих боль своими движениями. Среди этих чудовищ есть Красный зверь, Двухцветный зверь и прочие. У них у всех огненные хвосты, пасть угрожающе оскалена, они все разрывают, и «все становится как кровь, все становится красным»[46].

Краткая история символики красного цвета в культуре Европы и Азии

Если взглянуть на культуру Европы и Азии, так сказать, с высоты птичьего полета, не разглядывая подробностей, то заметна эволюция цветовой символики в целом и красного цвета в частности. Точнее говоря, древняя мифологическая символика остается неизменной на протяжении тысячелетий, но культура предпочитает (выбирает) как наиболее соответствующие духу времени разные группы символов. Так, музыкант может играть только на правой части клавиатуры рояля, но при этом все другие части остаются на своем месте и могут включиться в работу.

Начиная с древности и до эпохи Возрождения красному цвету приписывались в основном позитивные смыслы. Можно напомнить некоторые ключевые моменты: языческий красный лотос, китайские дворцы, античные царские одежды, пурпуровые и червленые покрывала Скинии собрания, багряница Христа, алые одежды архангелов и святых, красный девичий наряд возлюбленной Данте—Беатриче, алое сияние в Дантовом Раю (впрочем, в Аду тоже много красного, но другого качества).

В XVII в. красный цвет начинает приобретать некоторые негативные значения. Поэт красного цвета Рембрандт придает ему драматические и даже трагические оттенки. У караваджистов красный становится коричневатым, лишенным радости, и только в венецианской живописи и фламандском барокко еще догорает чистый алый цвет — знак бьющей через край силы, любви к жизни и недавно обретенной свободы от тираническ ой монархии. Впрочем, французская Академия изящных искусств осуждает Рубенса за чистый яркий цвет в его картинах.

Начиная с XVIII в. в Европе наблюдается некоторая антипатия к красному цвету. Его заменяют розовым (например, в моде оттенки «вермильон», «резвая пастушка», «веселая вдова», «цвет бедра испуганной нимфы»).

Красный разбавляется и приглушается, теряет энергию и силу. В живописи стиля рококо много розового — это тела богинь, нимф и пастушек, их воздушных одежд, нарядных кафтанов их кавалеров. Мощный и чистый красный возвращается, впрочем, к концу века. Это цвет Великой французской революции. Он горит на картинах Жака Луи Давида, на красных шапочках санкюлотов и «вязальщиц», обагряет помост гильотины, где казнят дворян и королей.

В XIX в. красный цвет становится уж совсем устрашающим. Во Франции продолжаются социальные потрясения: Парижская коммуна, реставрация Бурбонов, империя Бонапарта...

Французские романтики выразили в красном дух смерти, упоения кровавой борьбой, нечеловеческого напряжения. В картине Делакруа «Смерть Сарданапала» о чудовищной жестокости изображенной сцены говорит цвет женских тел и покрывала на ложе — это «цвет розы, залитой кровью»,

как писал Жюллиан. Красный был любимым цветом Делакруа, и везде он вызывает ассоциации с борьбой и смертью. Бодлер в стихотворении «Маяки» так говорит о великом художнике:

Делакруа, озеро крови...

Сам Бодлер, поэт темных сторон души, автор «Цветов зла», воспринимает красный негативно. В закате он видит «кровавую гармонию»; его «красный идеал» — Леди Макбет.

В прикладном искусстве XIX в. красный угасает, приглушается, темнеет. Он превращается в цвет граната, бордовый, «цвет перезрелых яблок», мальвы, вянущей розы... Искусство сецессии (модерна, ар нуво, югендстиля) предпочитает разбеленные гаммы и избегает чистых тонов. Такие сложные цвета, теряя насыщенность, теряют вместе с ней символические значения, хотя вызывают множество ассоциаций.

Начало XX в. отмечено социальными потрясениями и брожением умов. Искусство, следуя за жизнью, стремится сбросить груз давних традиций, оно желает обновления. В живописи, архитектуре, дизайне происходит революция в полном смысле этого слова. И, как всегда, знаком революционного обновления выступает чистый красный цвет. Без него не могут обойтись кубисты, супрематисты, футуристы, постимпрессионисты, орфисты. Здесь красный излучает силу, энергию, мужество, а порой ярость и воинственный дух. Ле Корбюзье, посетив Москву, увидел там красный в изобилии. Московская атмосфера была насыщена этим цветом. Великий архитектор по этому поводу написал: «Вспоминая свои личные впечатления, я могу заявить: красный значит живой, деятельный, интенсивный, я в этом твердо убежден»[47].

Однако уже в начале века писатели и поэты, наделенные пророческим даром, прозревают в красном зловещий символ. Гамаюн, птица вещая, в стихотворении А. Блока своими устами, запекшимися кровью, предсказывает казней ряд кровавых, «и трус, и голод, и пожар, злодеев силу, гибель правых». Птица сидит на волнах океана, «закатом в пурпур облеченных».

Андрей Белый замечает красное зарево над ночным Петербургом и размышляет о городе: «Не это ли есть геенское пекло?» В романе «Петербург» героя терроризирует злобный шутник, дразня красным плащом. «Красный цвет был эмблемой Россию губившего хаоса»,— заключает А. Белый. В пьесе Горького «Дети солнца» чахоточная героиня ненавидит красный цвет, который напоминает ей сцену дикой расправы озверевшей толпы с помещиками. Корней Чуковский в своих воспоминаниях отмечает, что в кабинете «вешателя» Столыпина были красные шторы... У А. Грина красный — знак больного сознания, у Б. Брехта — пошлости и порочности («Трехгрошовый роман»). у К. Шахназарова — глупости и глухоты к страданиям ближних (фильм «Курьер»). Кэндзабуро Оэ придает красному самые зловещие смыслы — это и болезнь, и бездушие, и убийство... Примеры мож-

но приводить без конца; приходится сделать вывод, что красный цвет в XX в. становится носителем негативных символов и источником неприятных ассоциаций (по преимуществу).

И только в народном искусстве, в сознании «неученых» художников и простых людей он остается любимым — не за символизм, а за непосредственное эстетическое воздействие.

Завершим рассказ о красном цвете высказыванием Василия Кандинского из книги «О духовном в искусстве»:

«Красное... воздействует внутренне, как жизненная, живая, беспокойная краска, не имеющая, однако, легкомысленного характера во все стороны швыряющегося желтого, но при всей энергии и интенсивности обнаруживающая определенную ноту почти планомерной необыкновенной силы. В этом кипении и пылании... сказывается как бы мужественная зрелость.

Светло-тепло-красное (Сатурн)... возбуждает чувство силы, энергии, стремления, решимости, радости, триумфа (громкого) и т.д. Музыкально оно тоже напоминает звуки фанфар, причем труба как бы призвучит — упрямый, навязчивый, сильный тон.

В среднем состоянии, как киноварь, красное выигрывает в постоянстве острого чувства: оно подобно равномерно пламенеющей страсти, в себе уверенной силе, которую нелегко перезвучать, которая, однако, легко погашается синим, как раскаленное железо водою.

Это красное вообще не переносит ничего холодного, так как немедля теряет через него всякий звук и смысл. По сравнению с желтым обе эти краски сходного характера, причем, однако, стремительность к человеку гораздо слабее: это красное пылает, но больше как бы внутри себя, в себе самом, причем вовсе отсутствует несколько безумный характер желтого.

А потому, может быть, и любят его более, чем желтое: оно часто и с любовью применяется в народной орнаментике, где оно на воле особенно созвучно с зеленым, которому и является дополнительным цветом...

...Углубление его при посредстве черного опасно, так как мертвое черное легко гасит пламенность и слишком легко может возникнуть тупое, жесткое, к движению малоспособное коричневое. Киноварь звучит подобно трубе и может быть поставлена в параллель с сильными барабанными ударами»[48].

Белый

Белый уже в глубокой древности был отмечен и выделен как особый цвет. Вместе с красным и черным он входил в триаду основных цветов. Это свое значение основного белый сохранил вплоть до настоящего времени, хотя с физической точки зрения он таковым не является.

Древнейшие символические значения белого в основном позитивны: белый означает всяческое благо, радость, чистоту, здоровье, приумноже-

ние потомства, мир, согласие. Происхождение этой символики нетрудно понять, если вспомнить, где наблюдал древний человек этот цвет. Белый — это цвет солнечного света в полдень, цвет самого дня как антипода ночи; «белый день» — это время ясного видения и вместе с тем время трудовой активности, бодрости.

С белым цветом связано также представление о тех субстанциях, в которых заключается самое начало жизни, — о материнском молоке и семени. Белый цвет присущ важным продуктам питания: у ндембу, например, главной пищей была кассава — белая каша. Мука, рис и животный жир — также белые. По-видимому, отсюда происходят значения белого как символа блага, жизни, здоровья (связанного с поеданием пищи), символа приумножения, возмужания, созревания.

Белое — это всяческое добро в противовес черному, обозначающему преимущественно зло.

В ритуалах ндембу и всех других примитивных народов белый цвет (в виде одежды, окраски, талисманов) употребляется как знак очищения и приобщения к добру.

Как пишет В.У. Тернер, во время обряда инициации у ндембу жрец «обводит глаза белой глиной и делает мазки на висках у себя и вновь посвящаемых...». Эти белые пятна, по-видимому, должны прояснить внимание слушателей, укрепить их память и создать некую связь между жрецом и посвящаемыми, чтобы они лучше усвоили наставления жреца.

«...Когда ндембу обращаются к духам предков вблизи особых священных деревьев, которые высаживаются в их память в деревнях, они метят дерево белым, затем проводят по земле одну, три или пять полос от дерева до своих ступней, после чего мажут белой краской виски, глазные орбиты и область повыше пупка.

Считается, что этот обряд символизирует состояние доброго согласия и взаимного благожелательства между живыми и мертвыми. Белые полоски означают, что между ними нет «тайных распрей», которые «очернили» бы их печень — седалище чувств.

...Совершив похоронный обряд, вдова или вдовец моются, умащаются маслом, сбривают волосы, надевают белую одежду, украшают себя белыми бусами, т.е. совершают серию актов, свидетельствующих о тесной связи между омовением и символизмом белого цвета.

Может быть, обычай обряжать покойников в белое и метить их белой краской возник как заклинание духам предков, чтобы они помогали живым, приносили им благо, а не зло. Видимо, поэтому сами духи предков представлялись белыми. У ндембу альбиносы пользуются особым почтением, поскольку на них смотрят как на живых носителей белизны духов предков»[49].

Ндембу считают, что у хорошего человека, «который веселится с другими, общителен, помогает другим и сам может рассчитывать на помощь...» — у такого человека белая печень.

В мифах острова Пасхи рассказчик, желая дать самую лучшую характеристику некоему королю, называет его белым:

«Я объявляю тем, кто идет после меня, о белом цвете моего короля с неизвестным богатством здесь, на земле».

Этот король хорош прежде всего тем, что обеспечивает подданным обилие пищи:

«Сегодня мои руки ласкают угощения, чтобы те, кто придет после, знали бы обо мне и наполняли бы рот угощением»[50].

В древности, как и теперь, бесцветные или просто светлые вещества называли белыми. Так, белой считалась и вода. Поэтому белый цвет связывается и с теми благами, которые дает вода; помимо того, что вода необходима для жизни наряду с пищей и воздухом, она дает чистоту, очищение, связанные с омовением. Отсюда значение белого как символа чистоты, безгреховности, безмятежности. Белый — это цвет божества и добрых духов, противостоящий черному как цвету демонических и злых сил.

У племени бемба инициируемых девушек покрывают побелкой. При этом поют песню: «Мы сделали девушек белыми, подобными белым цаплям. Мы сделали их красивыми... Они теперь убелены от пятен крови... Теперь покончено с тем, что было красным»[51]. Белые бусины обеспечивают женщинам плодовитость[52]. Белое — символ возрождения, мудрости, социальной сплоченности.

У ндембу же, по свидетельству В.У. Тернера, «быть белым — значит быть в правильных отношениях с живыми и мертвыми ...быть здоровым и невредимым. Такой человек никогда не возбуждает гнева и зависти у других и не испытывает к ним враждебности... Такой человек имеет все данные стать хорошим властителем. Он щедр, гостеприимен и великодушен. Он удалит зло из деревни, будет совершать возлияния духам предков кукурузным пивом, призывая их помочь своему народу. Белизна... символизирует все явное, очевидное и открытое... Белизна — это цвет всеобщей осведомленности, публичного признания»[53].

Весьма большую роль играет белый цвет в культах и ритуалах африканского народа баньоро. Он символизирует чистоту, благословение, королевскую власть и богов. Белые коровы передавались государю в знак верноподданничества. Королевский повар перед исполнением своих обязанностей должен был очиститься. С этой целью половину его тела покрывали белой глиной. Участники церемонии коронации государя осыпались белым порошком. Белым был и основной цвет королевских регалий. Кусок шкуры белого носорога приносил его владельцу неуязвимость[54].

В государствах древнего Востока, а также в Греции и Риме все перечисленные значения белого сохраняются, но в Китае и Индии этому цвету был придан мистический и трансцендентный смысл, который исходит не из чувственных восприятий или ассоциаций, но возникает как визуализация философских понятий.

Так, уникальное космическое и миростроительное начало дао в древнем Китае не имеет формы, веса, вкуса, цвета, но может быть сравнимо

с такими реалиями, как вода, туман, облака. Поэтому понятие дао может быть выражено визуально белым и серыми цветами. Это косвенно подтверждается и текстом из трактата неодаосского философа II в. до н.э. Лю Аня «Хуайнаньцзы»: «Среди цветов белый устанавливается и пять цветов формируются... Дао же одно устанавливается, и тьма вещей родится»[55]. Даосская живопись из всех красок предпочитает китайскую тушь, из всех цветов — хризантему, а из всех птиц — аистов и белых журавлей. Помимо этой философской символики в Китае придавали белому и более простые функции — это был знак Запада, осени и металла.

В древней Индии белым цветом было отмечено южное направление и Яджусы (ритуальные гимны). В Чхандогья упанишаде говорится: «Поистине, эти Яджусы согрели Яджурведу, и от нее, согретой, произошли как ее сущность слова, жар, деятельность чувств, сила, пища. Это потекло и приблизилось к солнцу. Поистине, это то, что бывает белым образом солнца»[56].

Белым цветом в индийской философии кодируются ключевые понятия «шунья» и «саттва». Шунья (шуньята) означает пустоту. Но не пространство, лишенное материи, а психологическое состояние, т.е. душевную пустоту, — отсутствие страстей, эмоций, восприятий, даже восприятия собственного «я». Комментатор Алмазной сутры шри Раджниш говорит: «Вы — это совершенная пустота»[57]. Но достигший такого состояния превращается в святого, бодхисаттву. Святость же, как мы знаем, издавна одевалась в белое. «Саттва» — понятие близкое «шунье». Оно означает чистоту и безмятежность. Полярным ему понятием было «тамас» — состояние сдавленности, угнетенности, обозначаемое черным.

В античном мире белый — цвет благородства, знатности, величия. Этот цвет наряду с красным и пурпурным был привилегированным.

В Древнем Риме представители верхушки общества носили тоги и туники, женщины «из общества» — белые платья (стóлы). В условиях римского климата тога была неудобной одеждой — летом в ней было невыносимо жарко (т.к. она была сделана из шерсти), зимой — холодно. Она была очень маркой, но стирать ее в домашних условиях было весьма затруднительно (этим занимались особые ремесленники-фулоны). Надевание и ношение тоги было целой наукой. По словам Тертуллиана, «тога была грузной ношей, она наваливалась на человека, как тяжесть». Но все эти неудобства римляне терпели (вплоть до позднеимператорского периода) ради того эффекта величия и торжественности, которое производила фигура человека, задрапированная в белоснежную одежду с ритмично расположенными складками и складочками. Человек в тоге был похож на мраморную статую. Кстати, в Риме белый мрамор стал основным материалом скульптуры, в то время как древние эллины предпочитали бронзу или желтоватый, телесного цвета мрамор.

Белый — это цвет богов, святых, праведников. Еще в доисторические времена сложился устойчивый архетип света как божества. В эпоху циви-

лизации белый повсюду символизирует главное, верховное божество, а оно, как известно, отождествлялось с солнцем.

Египетские жрецы носили белую одежду и в такой же цвет одевали богов и покойников (что в их понятиях было почти одно и то же). В культовом зодчестве и монументальных росписях Месопотамии древнейших периодов (Урук, Убайд, Джемдет-Наср) господствует триада красный—белый—черный. В более поздний ассиро-вавилонский период (к концу I тысячелетия до н.э.) в архитектурной полихромии распространяется сочетание желтого с голубым, но древняя триада при этом не теряет своего значения.

В раскраске этажей зиккуратов, стен храмов и дворцов белый занимал самое почетное место: зиккураты (например, Этеменанка, или так называемая Вавилонская башня) были увенчаны белыми кубами божественных «спален», где бог солнца проводил ночи в обществе храмовых жриц.

Не происходит ли само слово «белый» от имени вавилонского бога Бела, одна из ипостасей которого была самой светлой из всех цветов? Ариэль Голан* утверждает, что это действительно так[58].

Античные философы подняли значение и достоинство белого цвета на максимально возможную высоту: он стал первым из божественных цветов, т.к. представлял (символизировал) свет — это божество Платона, Парменида, Прокла, Плотина, Филона Александрийского, предвосхитившее Единого Бога, сказавшего о себе: «Я свет миру...»

В Ветхом завете белый — это цвет самого Бога, ангелов, святых и праведников:

«Глава Его и волосы белы, как белая волна, как снег; и очи Его — как пламень огненный».

«И вышли из храма семь ангелов, имеющие семь язв, облеченные в чистую и светлую льняную одежду и опоясанные по персям золотыми поясами».

«И увидел я отверстое небо, и вот, конь белый, и сидящий на нем называется Верный и Истинный, который праведно судит и воинствует».

«И воинства небесные следовали за ним на конях белых, облеченные в виссон белый и чистый»[59].

Белую одежду носят достойные, праведные люди, соблюдающие божественный закон, а также борцы за веру:

«...у тебя в Сардисе есть несколько человек, которые не осквернили одежд своих и будут ходить со мною в белых одеждах, ибо они достойны. ...Побеждающий облечется в белые одежды, и не изглажу имени его из книги жизни...»

Христианская религия целиком восприняла символику белого из Ветхого завета. Белый означал светоносность, родство с божественным све-

---

* Ариэль Голан, русско-израильский ученый, исследователь семантики древних знаков, изображений, мифов и словесности. Автор книги «Миф и символ».

том. В момент преображения Христа его одежды сделались «белыми, как свет». По Псевдо-Дионисию, «белый стихарь — это образ плоти Христовой, чистейшее бесстрастное одеяние божественной славы, одежда нетления»[60].

Белый цвет заимствует все свои символические значения от света, а свет в христианстве — это и Бог, и слово, и разум, и всяческое благо.

Кроме того, белый означает радость, веселье духа, невинность, чистоту.

Средневековая символика белого сохраняется также и в эпоху Возрождения. Первый поэт Возрождения Данте Алигьери увидел свою героиню Беатриче, когда ему было 9 лет, а ей — 8 с небольшим.

«Она явилась мне одетой в благороднейший алый цвет, скромный и пристойный, опоясанная и убранная так, как то подобало ее весьма юному возрасту». Ровно через 9 лет донна явилась ему, облаченная в белоснежный цвет; она уже достигла высочайшего нравственного совершенства, с которым жить на земле весьма трудно. И действительно, ровно в 18 лет Беатриче отошла в «лучший мир» и заняла почетное место в раю возле Господа Бога[61].

Белый цвет был, как и в средние века, основным при совершении религиозных ритуалов. Так, например, в программу торжественного богослужения по случаю вступления Карло Малатесты во владение городом Римини входило шествие процессии, состоявшей из девяти тысяч одетых во все белое мужчин и восьми тысяч женщин[62].

В культуре ислама белому цвету также отведено почетное место. Ведь сам Аллах — «свет небес и земли», и хотя ангелы его одеты в зеленое, верные ему люди и сам пророк Магомет носят белые тюрбаны. Если в странах с умеренным климатом сакрализуют триаду красный—белый—черный, то в Аравийской пустыне предпочитают триаду зеленый—белый—черный. Эти цвета являются священными символами, и вместе с тем они наиболее любимы в странах ислама.

В арабских сказках «Тысяча и одна ночь» белая невольница так восхваляет свой цвет:

«Передают, что белизна говорила: «Я свет блестящий, я месяц восходящий, цвет мой ясен, лоб мой сияет, и о моей красоте сказал поэт:

Бела она, с гладкими щеками и нежная,

Подобна по прелести жемчужине скрытой...

...Мой цвет подобен счастливому дню, и сорванному цветку, и сверкающей звезде. ...Цвет мой — чудо, и прелесть моя — предел, и красота моя — завершение, и на подобной мне хороша всякая одежда, и ко мне стремятся души. И в белизне многие достоинства, как то, что снег нисходит с небес белым, и передают, что лучший из цветов белый, и мусульмане гордятся белыми тюрбанами, и если бы я стала припоминать, что сказано белизне во славу, изложение, право бы, затянулось»[63].

Еще эта невольница вспоминает историю Ноя и его сыновей. Лицо праведного Сама побелело, а нечестивого Хама — почернело. «И лица ведь белые, — те прямо вступают в рай».

Позитивные значения белого кратко и изящно изложены в стихах Дехлеви:

Одежда белая — любому впрок.
«Покрова лучше нет!» — сказал пророк.
Мы белые цветы предпочитаем,
По белому мы пишем и читаем.
Почтенна белизна седых волос,
Аллах всесильный сам ее вознес.
И день в свои широкие пределы
Включает все цвета, но сам он белый[64].

Впрочем, и негативные значения белого не остались незамеченными в ближневосточном фольклоре. Черная невольница из той же сказки припоминает, что седина — это знак приближения смерти, а белый — цвет савана покойника, проказы и лишаев, бельма на глазу. Белая известь — самый дешевый материал, в то время как черный мускус — самый дорогой.

У примитивных народов белый содержал в себе также и отрицательные значения. Например, у заирских комо белый ассоциируется прежде всего со скверной, болезнью, смертью. «Это цвет страха, небытия»[65].

В природе белый — не всегда добрый цвет. Он присущ также некоторым стихиям, чуждым или враждебным человеку. Снег, лед, иней, белая пена морских волн, недоступные горные вершины, облака...

В момент горя, тоски, в предсмертный час человек бледнеет. От тяжелых переживаний его волосы белеют. Все это является источником ассоциаций негативного характера: белый связывается в сознании с холодом, безмолвием, смертью, отчуждением, страданиями. И в тех культурах, где забыт или неизвестен божественный смысл белого, на первый план выступают эти его негативные или полунегативные значения. Так, в японской классической поэзии белый символизирует холод, разлуку, страдания неразделенной любви:

Белотканых
Рукавов разлуку
Омыла роса,
И, пронизывая холодом,
Осенний ветер подул.

На осеннем ветру
В Фукиаге стоящие
Белые хризантемы.

Подует ветер,
И расходятся на вершине
Белые облака...
Совсем безжалостно сердце твое![66]

В культуре Европы нового времени семантика белого сдвигается в сторону негативных значений. Белым отмечены смерть, обморок, холод, мол-

чание, истощение сил, одиночество, даже ненависть и жестокость. Достаточно вспомнить бессильные белесые гаммы живописцев маньеризма (позднего Возрождения), загробные образы европейских романов (привидения, саваны покойников); в XX в. белые капюшоны носят члены Ку-клукс-клана, в белом доме живет фурия Бернардина Альба (в пьесе Ф. Гарсия Лорки), скульптуры Д. Сегала пугают своей гипсовой белизной, перед самоубийством героиня Жана Кокто («Человеческий голос») обитает в комнате, где все белое; реальная жертва жестокости нашего времени киноактриса Мэрилин Монро также отправляется в мир иной из белоснежной комнаты.

В поэзии начала века белый — излюбленный цвет. В нем заключается некая мистическая неопределенность, полная возможностей, которым не суждено осуществиться. Белый цвет, богатый тонкими неуловимыми оттенками, как никакой другой, соответствует нюансам эмоций, которыми так богата поэзия символистов, акмеистов, декадентов, имажинистов. Обычно белый связан с негативными эмоциями и с мыслями, обращенными в потусторонний мир. Так, у Блока белое означает смерть, тоску, холод, отчужденность (помимо обычных значений чистоты и святости). Нюансы белого обозначаются такими словами, как снежный, бледно-белый, светлый, ясный, жемчужный:

...Белой мечтой неподвижно прикован
К берегу поздних времен...

Белая ты, в глубинах несмутима,
В жизни — строга и гневна.
Тайно тревожна и тайно любима
Дева, Заря, Купина...
Терны венчают смиренных и мудрых
Белым огнем Купины.

У Велимира Хлебникова белый цвет в сочетании с серым, черным, сизым создает трагический колорит. Вот, например, его автопортрет, в котором поэт как бы провидит свою печальную судьбу:

Моя так разгадана книга лица:
На белом, на белом — два серые зня!
За мною, как серая пигалица,
Тоскует Москвы простыня.

А вот прямо-таки страшная картина, полная давящей тревоги и тяжелого предчувствия:

Как черное облако, как туча грозы
Повисло над садом,
И моря прибоя низы
Зеркальны звезд сверкавшим взглядом.

Ты стоишь одна у ворот,
Одетая во все белое.
Пустынно все... Молчит народ,
А ты стоишь, что делая?

В поэзии К.Д. Бальмонта колорит как бы соткан из тонких оттенков белого, бликов, отсветов, проблесков лучей:

Ангелы опальные
Светлые, печальные,
Блики погребальные
Тающих свечей;
То мои несмелые,
То воздушно-белые,
Сладко-онемелые
Легкие цветы...

Живописец начала XX в. очень чувствителен к тонкостям сочетаний белого с белым:

...Белый скачок за белым скачком,
И за этим белым скачком опять белый скачок.
И в этом белом скачке белый скачок.
В каждом белом скачке белый скачок.

Вот это-то и плохо, что ты не видишь мутное: в мутном-то оно и сидит[67].

В. Кандинский о белом: «...белое, так часто определяемое как «некраска» (особенно благодаря импрессионистам, для которых «нет белого в природе»), есть как бы символ мира, где исчезли все краски, все материальные свойства и субстанции. Этот мир стоит так высоко над нами, что ни один звук оттуда не доходит до нас. Великое молчание идет оттуда, подобное в материальном изображении холодной, в бесконечность уходящей стене, которой ни перейти, ни разрушить. Потому и действует белое на нашу психику как молчание такой величины, которое для нас абсолютно. Внутренне оно звучит как беззвучие, что в значительной мере соответствует музыкальной паузе. Это молчание не мертво, но полно возможностей. Белое звучит подобно молчанию, которое вдруг может быть понято. Это есть нечто как бы молодое, или, вернее, ничто, предшествующее началу, рождению. Быть может, так звучала земля в белый период льдов»[68].

Прекрасное эссе о белом включил Г. Мелвилл в свой роман «Моби Дик, или Белый Кит». Морское чудовище Моби Дик — это воплощение мирового зла, особенно устрашает своей белизной, в которой заключается нечто мистическое и дьявольское. Мелвилл пишет о странной амбивалентности белого и пытается разгадать эту загадку.

В искусстве XX в. белый стал излюбленным цветом художников сюрреалистического толка. В картинах природы, лишенных красок, есть что-

то сновидческое и жутковатое. Так, скульптура Сегала производит трагическое впечатление именно своей гипсовой белизной, хотя по форме это почти необработанный слепок с натуры.

А вот «белый сон» Арсения Тарковского:

Белый день.
Камень лежит у жасмина.
Под этим камнем клад.
Отец стоит на дорожке.
Белый-белый день.
В цвету серебристый тополь,
Центифолия, а за ней —
Вьющиеся розы,
Молочная трава.
Никогда я не был
Счастливей, чем тогда.
Никогда я не был
Счастливей, чем тогда.
Вернуться туда невозможно
И рассказать нельзя,
Как был переполнен блаженством
Этот райский сад.

В наше время белый цвет принят как символ божества во всех религиях мира. Помимо традиционных, его присвоили новые религиозно-философские течения — теософия, агни-йога, «живая этика», тайная доктрина, экуменизм. Так, супруги Рерихи всерьез говорили о «земной обители богов» — Шамбале сияющей. Старинное ее название — Белый остров, на котором обитает Белое братство. Там же находится Белая гора, или Белый бурхан.

«Это мировая Твердыня Света, которая уже испокон веков была овеяна самыми возвышенными надеждами и сокровенными чаяниями всех народов всех времен», — читаем мы в журнале Латвийского общества Рериха «Угунс», январь 1990 г.

Живопись XX в. мифологизирует белый цвет, пожалуй, как никакой другой. Супрематисты видят в белом прежде всего символ (или эквивалент) неэвклидова n-мерного пространства, которое в свою очередь погружает зрителя в некий медитативный транс, очищающий душу подобно дзэн-буддистской практике. Об этом свидетельствует сам основатель супрематизма К. Малевич: «Движение супрематизма уже идет в этом направлении, навстречу белой беспредметной природе, к белым возбуждениям, к белому сознанию и белой чистоте как высшей ступени этого состояния, будь то покой или движение»[69].

Вершиной и завершением супрематической живописи Малевича была работа «Белый квадрат на белом фоне». Сам «Казимир Великий», как называли его единомышленники, был в восторге от своего открытия. «Я взломал лазурный заслон цветовых ограничений, — ликует он, — вышел

в белизну, ставьте парус и плывите за мной, товарищи штурманы, навстречу бездне, я воздвиг маяки супрематизма... Правьте за мной! Вольная белая бездна — бесконечность — перед вами»[70].

Абстракционисты второй половины XX в. считают К. Малевича своим учителем. И, как способные ученики, они превзошли мэтра в области постижения бездонных глубин белого цвета. Вот, например, как пишет немецкий художник Раймунд Гирке об этом волшебном цвете: «Белое есть покой и движение, активность и пассивность. Белое есть чистота и ясность. Белое — это неограниченное Безмерное пространство, нечто нематериальное. Белое — это сплошная энергия... Белое есть нечто активное, постоянно меняющееся; расширяясь или сокращаясь поочередно или одновременно, оно едва поддается разделению. Колебательное движение белого подвергается членению, образуя обрывы, каскады, разрушаясь в процессе движения по участкам разной ширины... Никогда не кончаясь, белое, распространяясь, создает пространство, безграничное пространство. Белое переводит картину во взвешенное состояние, снимая с нее тяжесть. Белое, членясь на горизонтальные участки, силовые поля, меняет свою материю, в результате чего возникает белое разной энергии и силы притяжения»[71].

Черный

Семантика черного у большинства народов в основном негативна. Это можно объяснить причинами физиологического порядка (прежде всего). Черное небо и темнота, глубокие ямы, пещеры, ущелья, истлевшая плоть, сгоревшее дерево, болотная грязь — все это вызывает у человека инстинктивный страх и отвращение; черное поглощает энергию человека и делает бессильным его зрение, что само по себе грозит опасностями.

В ритуалах и мифах древних и примитивных народов черный цвет, как цвет зла, противостоит белому, как цвету добра.

«У народа Уганды баньоро, — пишет В.Б. Иорданский*, — черный связан с ночью, смертью, злом и опасностью...» Так, король баньоро, вставая утром с постели, должен был переступить через чело человека с очень темной кожей, спавшего на полу. Переступая через него, король как бы оставлял с ним «мрак ночи». Черная корова никогда не допускалась в королевское стадо. В жертву богам баньоро обычно приносили белых животных, и наличие хотя бы черного волоса в хвосте жертвенной коровы могло лишить действенности весь обряд. Напротив, когда человек бывал одержим злыми духами, то им жертвовали черную козу или курицу. Черное банановое волокно носили в знак траура[72]. «Бог преисподней у баньо-

* В.Б. Иорданский, культуролог и этнограф, исследователь аборигенных культур Африки, автор книги «Хаос и гармония».

ро, — продолжает В.Б. Иорданский, — ел с посуды, покрытой сажей. Его пища была закопчена, а молоко, которое он пил, получалось от черной коровы. Комната для гостей в его дворце была усыпана углем, отделана черными шкурами.

Йоруба рисовали черным бога-плута Элегбу. Свой выбор цвета они объясняли злобностью этого лукавого божества»[73].

По исследованиям В.У. Тернера, у африканского народа ндембу черного — это: 1) зло, дурные вещи; 2) отсутствие чистоты или белизны; 3) страдание или несчастье; 4) болезнь; 5) колдовство и ведовство: если у человека черная печень, он способен на убийство, он дурной человек; 6) половое влечение; 7) ночь или тьма.

Кроме того, черный символизирует гордыню, тайную зависть, злобу, подлость, прелюбодеяние[74].

В мифах острова Пасхи некий герой, муж убитой женщины, раскрасил тело черной краской и, взяв в рот крысу, поклялся отомстить[75].

Один из мифов древнего Китая «О подземном царстве Юду» достоин того, чтобы процитировать его: царство Юду (т.е. Темная столица) «находилось в местности Бэйхай, и жили там черные птицы, черные змеи, черные барсы, черные тигры и черные лисицы с пушистыми-препушистыми хвостами. Была там и большая черная гора, на которой жили черные люди. Это и было черное царство, которое за это назвали Юду»[76].

В мифах древних народов цветом кодируются такие основополагающие категории, как верх-низ, мужчина-женщина, жизнь-смерть, добро-зло. Первые члены этих диад белые, вторые — черные. Женское начало обычно связывается с черным цветом, поскольку это цвет Праматери-Земли, убивающей и порождающей; кроме того, женщинам приписывалась пророческая и колдовская сила в большей степени, чем мужчинам. Поэтому у многих народов черный цвет символизирует женское начало как таковое. Образуется цепочка символов черный—женщина—любовь—смерть—тайна—магия.

У народа свази, например, с женским началом связаны знахарство, ворожба, колдовство, а также черное, злое, опасное, неблагоприятное и смерть (может быть, также разрушительная и нечистая стороны сексуальности)[77].

Черный мог обозначать также греховность, душевную нечистоту. Жители древней Палестины называли Египет «кеме», что значит черный. Этим они намекали на то, что египтяне являются потомками Хама, несут на себе проклятие за его грех и «черны душой, хотя и красноваты с лица» (Т. Манн. «Иосиф и его братья»).

У древних индусов черный цвет соответствовал понятию «тамас» — состоянию сдавленности, угнетенности.

В культуре античности черный противопоставлялся белому как демонический божественному.

В царстве мертвых — Тартаре царил мрак. Черными были воды Стикса — подземной реки, омывающей Тартар. Античные поэты называют черными

самые дурные вещи: гибель, зависть, злобу, яд, отравленную кровь, а также кровь злодеев.

У Гомера в описаниях боя много раз повторяется выражение «гибели черной избегнул» («Илиада»). Черной называется также боль:

Язву же врач знаменитый немедля тебе испытает
И положит врачеств, утоляющих черные боли[78].

Впрочем, у Гомера черный часто употребляется просто как цветообозначение, и скорее в позитивном смысле. Так, корабли ахейцев — черные, кровь Гектора также названа черной (по-видимому, в смысле темной), прекрасные брови Зевса, глаза красивой девушки Хрисеиды, подножие стола Гекамеда и т.д. — все это названо черным.

В средневековой Японии черный — знак печали:

Окрашенный в черное,
Твой рукав —
Уж не туча ли?
Бесконечный дождь слез
Только и льется.

Окрашенный в черное,
Вечер когда настает,
Один я, и с сожалением
О чем-то вздыхаю.

(Томонори)

В Фукагусе
На поле растущие вишни.
Коль сердце есть у вас,
Хоть в нынешнем году
Вы черным зацветите!

(Камицуки Минэо)

Подножие горы Фукагуса в период Хэйан* служило местом захоронения умерших членов знатной фамилии Фудзивара[79].

В средневековой Европе черный считали цветом смерти, скорби. Черные рясы духовенства символизировали умерщвление плоти в земной жизни ради вознесения души и ее блаженства в жизни будущей. Если белый был цветом Бога, то черный — это цвет его антипода.

В иконописи только глубины пещеры — символ могилы, ада — закрашиваются черной краской. Это значение черного цвета было настолько устойчивым, что наиболее тонкие живописцы, желая избежать его там, где требовался простой черный цвет без всякой символики, или заменяли

* Хэйан — название одного из периодов истории Японии (VIII—XII вв.), отличающегося высокой и утонченной культурой.

его темно-синим и темно-коричневым, или же корректировали его синеголубыми бликами[80].

В силу общего закона амбивалентности цветовой символики черный цвет имеет также и позитивные значения, и нейтральные, которые можно причислить к обоим полюсам антитезы в зависимости от контекста.

У африканского племени ндембу черный символизирует дождевые тучи; черные животные и птицы приносятся в жертву во время ритуала вызывания дождя. Фрэзер приводит множество примеров. Вот один из них: «Обитатели острова Тимор жертвуют черную свинью богине земли, чтобы выпал дождь, белую или рыжую — чтобы сияло солнце. Когда ангонам нужен дождь, они приносят в жертву черного быка, а когда им нужна хорошая погода — белого...»[81]

У народа ндембу черный, как уже упоминалось, связан с половым влечением, со счастливым браком. Женщины с очень черной кожей ценятся у ндембу как любовницы, а не как жены.

Особенно ценится черный на мусульманском Востоке. Черная невольница из сказок «Тысяча и одна ночь» восхваляет свой цвет в таких выражениях: «Разве не знаешь ты, что приведено в Коране... слово Аллаха великого: «Клянусь ночью, когда она покрывает, и днем, когда он заблистает! И если бы ночь не была достойнее, Аллах не поклялся бы ею и не поставил бы ее впереди дня, — с этим согласны проницательные и прозорливые. Разве не знаешь ты, что чернота — украшение юности, а когда нисходит седина, уходят наслаждения и приближается время смерти? И если бы не была чернота достойнее всего, не поместил бы ее Аллах в глубину сердца и ока. А как хороши слова поэта:

Лишь смуглые, не белые
Достойны все любви моей,
Ведь смуглость в цвете алых губ,
А белое — цвет лишаев.

А в числе достоинств черноты — то, что из нее получают чернила, которыми пишут слова Аллаха. И если бы не чернота мускуса и амбры, благовония не доставлялись бы царям и о них бы не поминали. Сколько у черноты достоинств, и как хороши слова поэта:

Не видишь ли ты, что мускус дорого ценится,
А извести белой ты на дирхем получишь куль?
Бельмо в глазу юноши зазорным считается,
Но, подлинно, черные глаза разят стрелами?

...И к тому же, разве хорошо встречаться влюбленным иначе, как ночью? Довольно с тебя этого преимущества и выгоды».

Халифы династии Аббасидов любили облачаться в черный цвет. Знамя их также было черного цвета. Амир Хосров Дехлеви пишет:

Цвет славных Аббасидов — черный цвет,
Принадлежит он первой из планет,
И мрак ночей всегда бывает черным,
Нисходит он покоем животворным.
И родинка красавицы черна,
Как смоль, ее густых волос волна.

У древних и средневековых философов Европы и Азии неоднократно повторяется идея о тождестве черного и белого.

В древнейших индийских упанишадах черное понимается как «инобытие» белого, или как сверхбелое, т.е. такой яркий свет, который уже не может быть воспринят человеком как свет (он ослепляет человека), т.е. тождествен тьме, черному. В Чхандогья упанишаде говорится о «черном образе солнца» (связанном с западными лучами) и «очень черном образе солнца» (которому соответствуют солнечные северные лучи)[82].

Затем эту же мысль о «сверхсветлом мраке», или ослепительно-ярком свете, мы встречаем у Платона. Этот невидимый глазом свет, тождественный мраку, — не что иное, как Бог, непознаваемый в своей сущности. Средневековые философы восприняли эту мысль и продолжили ее. У Псевдо-Дионисия Ареопагита мрак — это «сверхсветлый свет», или божественная темнота[83].

Библейские тексты не оставляют никаких сомнений относительно аксиологии черного (так же, как и других цветов): то, что сотворено Богом, не может подвергаться человеческому суду. Он создает и свет, и мрак в свое время и в своем месте, и творение Его всегда исполнено мудрости и гармонии. «Я облекаю небеса мраком, и вретище делаю покровом их» (Исаия 50,2). «Наклонил Он небеса и сошел, и мрак под ногами Его» (Псалтырь 17, 10).

В русском народном языке слово «черный» носит чаще всего негативный характер. Оно обозначает нечто старое, грязное: «черная старуха», «чернавка» (прислуга), «черный ход», «черное крыльцо»; нечто несовершенное, лишенное блеска: «черновик», «черный пол» (недостроенный и недоделанный пол). В противоположность этим обозначениям «белое» значит благородное, чистое, красивое: «белы ручки», «белолицый», «тело белое».

Однако в народном изобразительном прикладном искусстве черное вовсе не отрицается как негативный и мрачный цвет. Так, черный фон используется в лаковых миниатюрах Палеха, Мстеры, Холуя, в жостовских подносах, в городецких росписях, в народных белорусских расписных коврах, в прибалтийской керамике, в вышивках и ткачестве славянских народов. Триада красный—белый—черный широко распространена в оформительском искусстве и рекламе. Во власти художника придавать черному то или иное эмоциональное звучание и символическое значение. В зависимости от конкретной ситуации этот цвет может быть и мрачным, и веселым, и траурным, и жизнеутверждающим.

У некоторых южных народов черный цвет — самый предпочитаемый в одежде (в Абхазии, Венеции). В XX в. в Европе черные платья носили женщины особой судьбы: Эдит Пиаф, Маша из пьесы Чехова «Чайка»...

Александр Блок заметил пристрастие венецианок к черной одежде. Он так писал о Венеции:

О красный парус
В зеленой дали,
Черный стеклярус
На темной шали.

Поэт ощущает черное, как маняще-таинственную оправу женской красоты, подобную «южной ночи»:

Черный ворон в сумраке снежном,
Черный бархат на смуглых плечах.
Томный голос пением нежным
Мне поет о южных ночах.

В русской поэзии начала века есть много мрачных картин, написанных почти одним черным цветом. Таковы «Пляски смерти» А. Блока:

Старый, старый сон. Из мрака
Фонари бегут — куда?
Там — лишь черная вода,
Там забвенье навсегда...

Скелет, до глаз закутанный плащом,
Чего-то ищет, скалясь черным ртом...

Живые спят. Мертвец встает из гроба.
И в банк идет, и в суд идет, в сенат...
Чем ночь белее, тем чернее злоба,
И перья торжествующе скрипят.

Потрясающе мрачный образ «черного человека» возник в предсмертном стихотворении Есенина. В этом жутком порождении больной фантазии поэта как будто сконцентрировалось все зло, все грехи и боли его короткой жизни; этот черный человек — как будто точка, завершающая такие светоносные и яркие страницы его поэзии.

Василий Кандинский воспринимает черный цвет как нечто негативное: «...И как некое ничто без возможностей, как мертвое ничто, когда солнце угаснет, как вечное молчание без будущего и без надежды звучит внутреннее черное.

Музыкально представленное, оно есть как бы вполне законченная пауза, за которой продолжение следует, как начало нового мира. Так как заключенное этою паузой на все времена кончено, образовано: круг замкнут. Черное есть нечто погасшее, как сожженный костер, нечто бездвиж-

ное, как труп, лежащее за пределами восприятий всех событий и мимо которых проходит жизнь. Это молчание тела после смерти, конца жизни.

Внешне черное — самая беззвучная краска, на которой поэтому всякая другая краска, как бы ни был слаб ее звук, звучит сильнее и определеннее. Не так, как на белом, на котором почти все краски мутятся в звуке, а некоторые растекаются совершенно, оставляя по себе слабый, обессиленный звук.

...Не напрасно белыми были выбраны одежды чистой радости и непорочной чистоты. Черное — одеждами величайшей, глубочайшей печали и символом смерти»[84].

В искусстве второй половины XX в. черный цвет занимает почетное место среди всех других. Художники заново открыли в нем метафизические смыслы и нашли целительное средство против своих неврозов, комплексов, психозов. «Черная живопись» Раушенберга, например, воспринимается чуть ли не как главная серия картин на его огромной выставке в Москве в 1997 г. Черное — это то, из чего мы вышли и куда мы все вернемся.

Эти краткие заметки о черном можно завершить рассказом об одной оригинальной выставке. «В Кунстхалле в Дюссельдорфе зрители увидели выставку под кратким названием «Черное». Собраны картины художников разных стран, в которых так или иначе обыгрывался черный цвет. Почетное место в экспозиции занимал «Черный квадрат» Малевича. Не обошел вниманием выставку и известный экстравагантностью своих фантазий западногерманский неоавангардист Йозеф Бойс. Он показал на белой стене небольшой черный круг, похожий на лоскуток черного материала. Подойдя ближе, можно убедиться, что выставлена... пустота. В стене зияет дырка, наподобие отверстия для печной трубы. Как пишет обозреватель журнала «Шпигель», создание Бойса — проявление «черного юмора» на выставке «Черное»[85].

Зеленый

Место зеленого в природе совершенно исключительно и по количеству, и по качеству. Это цвет растительности, дающей питание мириадам существ животного мира — от бактерий до слонов. Множество насекомых, птиц, пресмыкающихся и земноводных окрашены в зеленый цвет, в том числе и нелюбимые людьми: саранча, ящерицы, лягушки, змеи. У хищных ночных животных глаза светятся зеленым цветом. Гниющие органические вещества также могут фосфоресцировать и испускать зеленое свечение.

Среди драгоценных и полудрагоценных камней очень много зеленых (в сравнении с синими или красными): это изумруд, малахит, берилл, топаз, турмалин, яшма, воробьевит, авантюрин и другие. Каждый из них

обладает, согласно старинным верованиям, какими-либо чудесными свойствами.

Зеленый занимает особое, единственное место в спектре солнечного света: он находится как раз посредине между возбуждающими и успокаивающими цветами, между активными и пассивными. Слева от зеленого располагаются красный, оранжевый и желтый, справа — голубой, синий и фиолетовый (если рассматривать спектр от длинноволновых к коротковолновым цветам). Зеленый находится между этими двумя группами и поэтому, может быть, является нейтральным в смысле действия на нервную систему человека.

Очень важно и то, что зеленый — это цвет одного из трех цветочувствительных аппаратов в органе зрения человека, т.е. он относится к основным цветам. К тому же он физиологически оптимален, т.к. это цвет природной среды, в условиях которой формировалось цветовое зрение человека.

Всеми этими свойствами зеленого, а также местом его в живой и неживой природе обусловлена его семантика.

Впервые зеленый цвет вошел в культуру вместе с появлением зеленой краски. Это стало возможно только в эпоху цивилизации, в бронзовом веке, когда зеленую краску научились приготовлять из окислов меди. Зеленые драгоценные камни также вошли в употребление там, где они должны были служить знаком богатства, власти и привилегированного социального положения, т.е. в древних государствах Востока.

Упоминания о зеленом цвете впервые появляются в мифах древнего Китая, поскольку цивилизация в этой стране началась раньше, чем в других странах. Здесь зеленый цвет аксиологически нейтрален: им кодируется восточное направление горизонта, а также весна, дерево, планета Юпитер и «Зеленый дракон». (При этом остается неясным, какой именно цвет имеется в виду — зеленый или синий, т.к. они обозначаются одним и тем же словом.)

Если в мифе речь идет о фантастических животных, то о цвете их тел можно судить с большей уверенностью. Зеленые чудовища обычно злые и кровожадные, может быть, и цвет, и характер их подсказаны реальными животными — крокодилами, саранчой, хамелеонами... В «Мифах древнего Китая» говорится: «Один из зверей назывался таоцюань. Он напоминал собаку, тело его было зеленого цвета. Это чудовище питалось людьми и начинало пожирать их с головы... Встречались там и странные оборотни тафэй с человечьим лицом и звериным туловищем зеленого цвета»[86]. Пожалуй, самое удивительное из зеленых чудовищ — учжици: «...Оно было сильнее, чем девять слонов, вместе взятых. Шея у него была длиной сто чи, а тело вертким и легким... Оно все время прыгало и подскакивало, ни на мгновение не оставаясь спокойным»[87].

В Древнем Египте зеленый — целиком положительный цвет, что естественно в стране с жарким климатом, окруженной пустынями. Это цвет

Осириса, бога-злака, умирающего и воскресающего каждый год. Как утверждает академик М.А. Коростовцев, Осирис выполнял более широкие функции, чем выращивание злаков, — он был богом-царем, невинно пострадавшим за людей (поэтому в число его символов входит и красный цвет); после смерти он стал судьей в подземном царстве[88].

Думаю, что мнения разных ученых о культе Осириса не исключают друг друга. Убедительным подтверждением теории Фрэзера о зеленом как символе Осириса служит описанный М.Э. Матье ритуал празднования воскресения этого бога после его смерти: жрецы заблаговременно изготовляли деревянную раму в виде контурного изображения Осириса, заполняли ее землей и сеяли зерна. К празднику воскресения зерна всходили, и возникал зеленый живой силуэт Осириса[89].

В Древнем Риме зеленый цвет одежды был исключительно женским. В мужской одежде он был семантически отрицательным. В сатире Петрония «Пир у Тримальхиона» гостей встречает привратник в зеленой тунике, что воспринимается как нечто нелепое и противоестественное.

«Некий Босс, жуликоватый и наглый знакомец Марицала, — пишет Кнабе*, — являлся в театр «в платье цвета травы». Это было «признаком женственности, изнеженности, намеком на противоестественную порочность. Существовало выражение «galbini mores» — «зеленоватые (то есть изнеженные, извращенные) нравы»[90].

В традиционной культуре Японии зеленый цвет — в числе самых любимых. Символика его целиком положительна. «Зеленый плющ» — это «майское ложе», постель для ритуальных брачных игр на полях во время посадки риса[91]. В эпоху Хэйан одежды желто-зеленого цвета разрешалось носить только высшим чинам при императорском дворе, как свидетельствует Сэй Сёнагон в романе «Записки у изголовья». Она же упоминает изысканные оттенки зеленого, например «виноградный» или «зеленый лист вперемешку с опавшим листом». В Японии самый драгоценный камень, наряду с жемчугом, — яшма (большей частью зеленая). Золото в японской поэзии и средневековой литературе вообще не упоминается. Очень любят в Японии сочетание зеленого с белым. Оно многократно воспето в поэзии, хотя и вызывает иногда чувство грусти:

Зеленое поле,
Густую ботву овощей
Серебряный иней
На утренней зорьке покрыл,
Чтоб ярче сияла земля.

(Ватанобе Дзюндзо)

---

* Г.С. Кнабе, русский историк, специалист по культуре Древнего Рима.

Инеем занесена
Трава на увядшем лугу.
Какая печаль!
Где сыщет теперь отраду
Странника сердце?

(Сайге)

В «Исэ Моногатари» есть изящный рассказ о том, как вдохновило поэта зрелище снега, ярко-белым покровом лежащего на ветвях деревьев. Поэт сравнил заснеженные деревья с цветами[92].

В христианской культуре средних веков главное символическое значение зеленого — это земля, точнее, поверхность земли, покрытая растениями. Зеленый цвет в изображениях Иисуса Христа и святых символизирует их земной путь: ведь Иисус не просто Бог, но Богочеловек, чем особенно близок его почитателям. Излюбленный образ Священного писания — образ рая, где все зеленеет, цветет и благоухает, а самая отрадная и ласкающая чувства библейская книга — Песнь Песней. В этой книге самое благоприятное место — сад, где любящие вкушают и «плоды ароматные», и ласки.

Пусть придет возлюбленный мой
В сад свой и вкушает сладкие плоды его.

Я сошла в ореховый сад
Посмотреть на зелень долины,
Поглядеть, распустилась ли виноградная лоза,
Расцвели ли гранатовые яблоки?

(Песнь, 4/6/, 6/11/)

Сад, воспетый в Песни Песней, повторяет образ райского сада из Книги Бытия, а Суламита и Соломон (ее жених) во многом похожи на Еву и Адама. «Под яблонью разбудила я тебя: там родила тебя родительница твоя» (Песнь, 8/5/). Может быть, от этого райского колорита происходит средневековая символика зеленого как цвета влюбленности, юной любви, полной надежд. Й. Хейзинга* цитирует книгу о цвете Сицилийского Герольда:

Зеленым облеки себя,
Сиречь одеждою влюбленных[93].

Странствующие рыцари, всегда поклоняющиеся даме, должны, по словам Герольда, одеваться в зеленое.

У Псевдо-Дионисия, по свидетельству В. Бычкова,** зеленый цвет сим-

---

* Й. Хейзинга, нидерландский историк и философ, автор книг «Homo ludens» и «Осень средневековья».

** В. Бычков, русский философ, специалист по эстетике христианского средневековья. Автор книг «Византийская эстетика», «Эстетика поздней античности».

волизирует юность, цветение. Помимо уважения к символическому смыслу зеленого, христианское средневековье просто любит этот цвет непосредственной любовью, что заметила Мария Жепиньска в своей книге[94].

Один из первых христианских храмов (и самый замечательный) — храм Св. Софии в Константинополе — построен на столбах из зеленого мрамора, которые были вывезены византийскими строителями из храма Дианы в Эфесе.

И всем векам — пример Юстиниана,
Когда похитить для чужих богов
Позволила эфесская Диана
Сто семь зеленых мраморных столбов.

(О. Мандельштам. «Айя-София»)

В культуре ислама зеленый цвет был еще более почитаем и любим, чем в христианстве. Здесь он буквально не имел соперников. С этим цветом ассоциировались все блага, которые исходят от растений: пища, тень, прохлада, красота. Мусульманский рай изображается в священных книгах и фольклоре как царство зеленого цвета. Там зелены не только деревья, но и подушки, на которых возлежат праведники и райские гурии. Вот одно из описаний рая в Коране (сура 55):

«46. А тому, кто боится сана Господа своего, — два сада,
48. обладающие ветвями.
62. И помимо двух — еще два сада, —
64. темно-зеленые.
66. В них — два источника, бьющие водой.
68. В них плоды, и пальмы, и гранаты.
70. В них — добротные, прекрасные, —
72. черноокие, скрытые в шатрах, —...
76. Опираясь на зеленые подушки и прекрасные ковры...»

Для араба зеленый — это цвет оазиса в пустыне. Он дает тень и прохладу, столь желанную для жителя жаркой страны. Амир Хосров Дехлеви восхваляет этот цвет в поэме «Восемь райских садов».

Зеленый цвет ласкает в полдень тенью,
Дарует он покой душе и зренью.
И травы зелены, и тьма в лесах.
Зеленый цвет колеблется в глазах,
Зеленый цвет — наряд любого сада,
И для жасмина стебель — как награда.

Ангелы Аллаха носили зеленые тюрбаны, и знамя Магомета было также зеленым.

После средневековья новая вспышка любви к зеленому возникает в XVIII в. Об этом свидетельствует и живопись, и философия (в особеннос-

ти эстетика), и поэзия. Иногда эти свидетельства выражены косвенно, а порой и слишком прямо, в форме приказа. Дамы и кавалеры Ватто, пастушки и нимфы Буше, богини и грации Фрагонара предпочитают резвиться на лоне природы, на зеленой травке, среди пышных деревьев и кустов. Деревенские пейзажи повсеместно украшают интерьеры дворцов и домов богатых буржуа. Жан Жак Руссо предлагает вынести «на лоно природы» процесс воспитания и обучения детей; герои Вольтера, испытав все тяготы и треволнения жизни в обществе, успокаиваются наконец в мирных трудах, возделывая свой сад. Обитатели дворцов и пышных чертогов ощутили вдруг неодолимую тягу к природе, к зелени садов, лесов, лугов. Недаром в этом веке так расцвело искусство садоводства. Жак Делиль пишет замечательную дидактическую поэму «Сады», где откровенно высказывает свою мечту:

О, как бы я хотел, чтоб вся моя страна
В Эдем, в единый сад была превращена!
(Песнь первая, 521, 522)

Французский поэт XVIII в. Реми Белло воспевает зеленый цвет берилла как лучший из всех:

...Зеленый — лучше всех, коль он похож при этом
На горный изумруд своим глубоким цветом.
С индийских берегов его привозят к нам,
Зеленый и златой. Испорченным глазам
И печени больной — нет ничего полезней;
Одышку, тошноту, сердечные болезни
Излечивает он, а также он один
Хранитель брачных уз для женщин и мужчин.
Он изгоняет лень, он возвращает друга,
Пред ним надменный враг робеет от испуга...

Академик Д. Лихачев в книге «Поэзия садов» описывает «садовые празднества» в Петергофе при императрице Елизавете. Всем участникам и гостям этого праздника было предписано использовать в костюмах только зеленый и белый цвета, с серебряным позументом[95].

И.В. Гете ощущает зеленый целиком положительно:

«801. Если желтый и синий, которые мы считаем первыми и простейшими цветами, при первом их проявлении на первой ступени их действия соединить вместе, то возникает тот цвет, который мы называем зеленым.

802. Наш глаз находит в нем действительное удовлетворение. Когда оба материнских цвета находятся в смеси как раз в равновесии таким образом, что ни один из них не замечается, то глаз и душа отдыхают на этой смеси, как на простом цвете. Не хочется и нельзя идти дальше. Поэтому для комнат, в которых постоянно находишься, обычно выбирают обои зеленого цвета»[96].

Действительно, в XIX в. и в начале XX в. принято было вводить зеленый в интерьеры, предназначенные для спокойной умственной работы. Письменные столы, как правило, застилали зеленым сукном, абажуры настольных ламп делали из зеленого стекла.

Зеленый — антипод красного, зеленый порождается самим нашим органом зрения, если воздействовать на него красным цветом. Уже один этот факт внушает предчувствие, что зеленый так же амбивалентен, как и красный. В древности зеленый был связан с демоническим началом, нечистой силой, безумием, распадом. Дьявол, соблазнивший первых людей в саду Эдема, принял облик змеи. С тех пор опаснейший для людей соблазн — алкоголь — зовут «зеленым змием», а исчадия ада являются на землю в виде «сккубов зеленолицых» (Бодлер), дьяволиц с зеленым телом и оживших трупов, выходящих по ночам из могил (А. Вознесенский). В поэме Фирдоуси «Шахнаме» дьявол также воплощается в змею, притом чарующую красотой. В индийском эпосе «Махабхарата» змеи — это враги рода человеческого, хотя есть среди них добрые, полезные люди.

По свидетельству шведского теософа Сведенборга, некоторые грешники, попавшие в ад, принимают там вид змей. Это те, кто завладел умами (душами) людей путем обманов и ухищрений, стараясь склонить их к неправде[97].

Древнегреческая богиня мудрости Афина (в римском пантеоне — Минерва) изображается со спутницей совой, хищной птицей с зелеными глазами.

В русском фольклоре зеленый не всегда положителен. Один из героев сказок, «зеленой царь», — злой и коварный; в пословицу вошло выражение «тоска зеленая»; настой трав «зелье» — это обычно яд. Стихи Ф. Гарсия Лорки в русском переводе:

Зелен яд заката,
Но я выпью зелье.

В средневековой индийской литературе зеленым кодируется отвращение. Этот символ использовал Д. Сэлинджер в своей серии из девяти рассказов. Один из них называется «И эти губы, и глаза зеленые». Герои рассказа погрязли во лжи и предательстве, что, естественно, вызывает у читателя чувство отвращения.

В XX в. семантика зеленого явно сдвигается в негативную сторону. (В этом отношении он не одинок, как мы уже знаем.) Показательны ассоциации В. Кандинского, диаметрально противоположные благоприятным рекомендациям Гете. «Абсолютно-зеленое есть покойная краска среди всех других: никуда она не движется и не имеет призвука радости, ни печали, ни страсти. Она ничего не хочет, никуда не зовет. Это постоянное отсутствие движения благотворно действует на утомленных людей и их души, но после известного отдохновения может и прискучить... Пассивность есть самое характерное свойство абсолютно-зеленого, причем это свойство как

бы надушено некоторою жирностью, самодовольством. Потому зеленое в царстве красок есть то же, что в царстве людей буржуазия: это есть бездвижный, собою вполне довольный, со всех сторон ограниченный элемент. Оно подобно жирной, здоровенной, бездвижно лежащей корове, способной лишь к жеванию и пережевыванию и глядящей на мир глупыми, тупыми глазами.

Зеленое есть главный тон лета, когда природа уже пережила весь период «бури и натиска», весну и погружена в самодовольный покой»[98].

Чем дальше от начала века, тем более негативными становятся значения зеленого в искусстве крупнейших мастеров живописи и литературы. Например, Тулуз-Лотрек видел во всех оттенках зеленого нечто демоническое[99]. Д. Джойс упоминает о «зеленых глазах развратников», «лягушино-зеленом абсенте», море он называет «зеленой могилой утопленника»[100]. Ф. Гарсия Лорка эстетизирует цвет трупа утопленницы:

С зеленого дна бассейна
Качаясь, она глядела.
Серебряный иней взгляда
И зелень волос и тела...

Тот же поэт ощущает связь зеленого с тоской и безумием:

Осокорь мой, осокорь
Заткан золотой тоской.
Ты безумцем был зеленым,
Птиц качал под небосклоном...

Марк Шагал в молодости, идя на свидание с друзьями-художниками в кафе, «надевал зеленую куртку и начинал спорить». Видимо, зеленый цвет одежды лучше всего выражал нелепость такого поведения[101]. (Вспомним, что в Древнем Риме зеленая одежда на мужчине считалась неприличной. Это был женский цвет.)

XX век почему-то видит в зеленом некую непристойность, хулиганство, абсурдность, скабрезный намек. «Я весь изумрудно-неприличен», — кричит Алексей Крученых, «бука русской поэзии».

«Когда я разбогатею, то открою себе гарем, в котором у меня будут голые толстые женщины, с ягодицами, расписанными зеленой краской», — мечтает персонаж А.П. Чехова[102].

Футурист Пьеро Дорацио назвал одну из своих картин «Зеленое бешенство».

Марина Цветаева, попав из города «на лоно природы», упивается видом лугов и лесов. Ее восторг граничит с истерикой:

...Каждою жилою — как по желобу —
Влажный, тревожный зеленый шум.
Зелень земли ударяла в голову,
Освобождала ее от дум.

Поэтесса готова, подобно библейскому Навуходоносору, превратиться в травоядное животное...

Мрачноватый современный фантаст Виктор Пелевин помечает зеленым самое страшное в космосе и на земле... Зеленые ворота ведут в космический «Цех № 1», где гибнут миры. Чудовище Зеленый Хидр — злой оборотень, он вселяется в разных людей, говорит за них. Зеленое кресло в кабинете директора завода — нечто вроде могилы: сидящий в нем человек моментально превращается в скелет, т.к. его «объедает» переходящее красное знамя-людоед. У рассказчика этой страшной истории, пациента психиатрической больницы, дома тоже есть зеленое кресло и зеленовато-желтая штора. Заметим, кстати, что психически больные очень любят насыщенный зеленый цвет, особенно в сочетании с желтым и фиолетовым.

Желтый

Желтый цвет складывается оптически из красного и зеленого. В спектре он занимает промежуточное место между этими, двумя основными цветами. Поэтому о желтом отчасти можно сказать то же, что и о красном, а отчасти — то же, что о зеленом.

Желтый, так же как и красный, сопровождает все живое. Зародыш яйца, мед, жир, растительное масло, пыльца цветов, древесина, смола, лепестки цветов многих растений, кожа людей «белой» и в особенности «желтой» расы — все это более или менее желтое.

Кроме того, желтым окрашен сам солнечный свет, когда солнце высоко над горизонтом. Желтым бывает и пламя, и земля. Наконец, самое ценимое людьми вещество, золото, также окрашено желтым. Отсюда происходит вся позитивная символика желтого.

В древнем Китае желтый был цветом земли (Кунь) и женского начала (Инь). В храмах сооружался Алтарь Земли из янтаря медового оттенка[103].

У Эмпедокла с желтым также связан цвет земли — одной из основных четырех стихий. В Древней Греции очень ценили ярко-желтый цвет (шафранный). Одежда этого цвета считалась нарядной и праздничной. Перед спектаклями сцену театра поливали раствором шафрана, чтобы придать ей красивый цвет и приятный аромат[104].

Особое качество желтого — светоносность — отметил Аристотель, считая его результатом небольшого затемнения света. В спектре белого цвета желтый — самый яркий.

В древней Индии желтый был едва ли не самым ценным цветом, поскольку он ассоциировался с золотом. Если верить поэту Асвагоше, Будда родился с золотым телом и сразу после рождения сделал десять шагов, после чего в следах его ног выросли желтые цветы. Когда царевич Гаутама стал Буддой (Просветленным), он возглавил общину учеников-монахов,

которым полагалось носить желтую одежду. И по сей день адепты буддизма одеваются в желтое.

Чтобы стать учеником Будды, мальчики должны были пройти обряд посвящения. Вот как описывает этот обряд Р.Б. Пандей*: «В ночь накануне церемонии мальчика намазывали желтым порошком и на его чуб надевали серебряное кольцо. После этого ему приказывали провести всю ночь в абсолютном молчании. Это был мистический обряд, который приготовлял мальчика ко второму рождению. Желтый порошок символизировал нахождение в утробе, а абсолютное молчание означало, что ребенок как бы стал бессловесным зародышем»[105].

В культуре ислама желтый — это цвет священной коровы, первой жертвы людей Аллаху. Приказывая своему народу заколоть корову, Аллах говорит о ней:

Она корова желтая, светел цвет ее,
Радует она смотрящих.

(Коран, сура 2)

Желтая невольница из сказок «Тысяча и одна ночь» так восхваляет свою красоту: «Цвет мой дорог в этом мире, как чистое золото. И сколько во мне преимуществ, и о подобной мне сказал поэт:

Ее желтизна блестит, как солнца прекрасный цвет.
Динару она равна по виду красивому».

В поэме Амира Хосрова Дехлеви «Восемь райских садов» главный герой — шах посещает желтый дворец в воскресенье — самый радостный день недели. В заключение этой главы поэмы воспевается хвала желтому:

Цвет благороднейший! Такого цвета
Ланиты у влюбленных без ответа.
Нас от недугов золото целит,
Поскольку цвет шафрана в нем разлит.
...И солнце, выплывая из-за гор,
Окрашивает в золото простор.
И жирный плов на блюде пахнет пряно,
Приправленный улыбкою шафрана.

Арабский поэт IX в. воспевает красоту женщины, одетой в желтое платье:

Платье желтое надела — и очаровала нас,
И пленила, покорила множество сердец и глаз[106].

В раннем европейском средневековье желтый цвет воспринимается полностью позитивно, как символ солнечного света и золота, т.е. как символ

* Р.Б. Пандей, индийский ученый, историк культов и обрядов древней и современной Индии.

божественности и царственности. Поскольку золото наделялось многими замечательными свойствами, они приписывались отчасти и желтому цвету.

И только в XII—XIII вв., в период позднего средневековья, желтый цвет наделяется негативными символическими значениями. Он становится цветом измены, продажности, вероломства, греха. Поводом к такой резкой переоценке желтого был, по-видимому, грех Иуды Искариота, предавшего Иисуса Христа за тридцать сребреников. В память этого события Иуду стали изображать в желтой одежде, а заодно и всех его соплеменников, кроме самого Иисуса, апостолов и святых.

Негативная символика желтого заметна также и в культурах, далеких от христианства. Ведь этот цвет мы видим и там, где происходит увядание и тление, — осенние листья, кожа стариков, долго лежавшая бумага и др.

Еще в мифологические времена это было замечено. В мифах острова Пасхи говорится: «Бог желтого цвета оплодотворил тление, и родилась муха»[107].

В японской классической поэзии желтый — цвет увядания, символ осени.

Ветвь, что сломал для тебя,
Пожелтела;
Весна, а на ней
Уж осени след![108]

В древнем Китае называли обитель мертвых «Желтыми ключами», но желтый журавль был аллегорией бессмертия, а демиург Хуан-ди носил имя «Желтый император»[109].

И.В. Гете в своем учении о цвете отмечает как позитивные, так и негативные значения желтого. Процитируем эти фрагменты полностью.

«765. Это ближайший к свету цвет. Он возникает благодаря самому незначительному ослаблению света, будь то с помощью мутной среды или слабого отражения с белых поверхностей...

766. В своей высшей чистоте желтый всегда обладает светлой природой и отличается ясностью, веселостью и мягкой прелестью. На этой ступени он приятен в качестве окружения, будь то в виде одежды, занавесей, обоев. Золото в совершенно чистом виде дает нам, особенно если еще присоединяется блеск, новое и высокое представление об этом цвете; также и яркий желтый оттенок, выступающий на блестящем шелке, например, на атласе, производит великолепное и благородное впечатление.

768. Опыт показывает, что желтый цвет производит исключительно теплое и приятное впечатление. Поэтому в живописи он соответствует освещенной и действительной стороне картины.

769. Это теплое впечатление можно живее всего почувствовать, если посмотреть на какую-нибудь местность сквозь желтое стекло, особенно в серые зимние дни. Глаз обрадуется, сердце расширится, на душе станет веселее; кажется, что на нас непосредственно веет теплом.

770. Если этот цвет в своей чистоте и ясности приятен и радостен, в своей полной силе имеет что-то веселое и благородное, то, с другой стороны, он очень чувствителен и производит неприятное впечатление, если он загрязнен или до известной степени сдвинут в сторону холодных тонов. Так, цвет серы, отдающий зеленым, имеет что-то неприятное.

771. Такое неприятное впечатление получается, если желтая краска сообщается нечистым и неблагородным поверхностям, как обыкновенному сукну, войлоку и тому подобному, где этот цвет не может проявиться с полной силой. Незначительное и незаметное смещение превращает прекрасное впечатление огня и золота в гадливое, и цвет почета и благородства оборачивается в цвет позора, отвращения и неудовольствия. Так могли возникнуть желтые шляпы несостоятельных должников, желтые кольца на плащах евреев; и даже так называемый цвет рогоносцев является, в сущности, только грязным желтым цветом».

В эпоху Возрождения в Европе культивируется «язык цветов», на котором можно передать любую информацию. Особенно изощрялись в этом искусстве испанские мавры, т.к. ислам запрещал изображения человеческих лиц, и маврам приходилось пользоваться абстрактными знаками и символами для выражения каких-либо идей. Желтый цвет выражал недоверие, подозрение в неверности. Здесь уместно привести целиком небольшой реестр цветовых символов из повести Переса де Ита, хотя речь идет не только о желтом. Влюбленный кавалер прогуливается перед окнами своей дамы и сообщает ей о своих переживаниях на языке цвета: «А Саид между тем менял свои одежды, облекаясь каждый раз в цвета, соответствовавшие его чувству. Иногда одевался он во все черное, а иногда в черное с серым; иногда в лиловое с белым, чтобы показать, что он еще не потерял веры; а то — в коричневое, чтобы показать свои мучения; иногда — в синее, ибо синий был цветом бешеной ревности; а иногда — в зеленое, дабы свидетельствовать о своей надежде; иногда же — в желтое, чтобы заявить о своем недоверии. В день же, когда говорил с Саидой, он облекся в пурпур и белое — цвета радости и удовлетворения. Таким образом, всей Гранаде ясно были видны судьбы его любви»[110].

В XX в. негативное отношение к желтому нарастает. В. Кандинский ощущает в желтом безумие, бешенство: «Желтое есть типично земная краска. Желтое нельзя особенно углубить. Через охлаждение синим получает оно... болезненный тон. Сравненное с состоянием человеческой души, его можно было бы употребить как красочное выражение безумия, но не меланхолии, ипохондрии, а как припадка яркого безумия, слепого бешенства. Больной бросается на людей, ломает все, что подвернется под руку, и швыряет своими физическими силами во все стороны, расходует их без плана и без предела, пока не истощит их совершенно.

Это подобно и безумной расточительности последних летних сил в яркой осенней листве, от которой отнято успокаивающее синее, ушедшее в небо. Рождаются краски безумной мощи, лишенные совершенно дара углубленности»[111].

Действительно, желтый каким-то образом связан с безумием. Андрей Белый исследовал произведения Гоголя и нашел, что по мере усугубления душевной болезни писателя в его прозе нарастает количество цветовых образов, связанных с желтым и зеленым. От «Вечеров на хуторе близ Диканьки» до 2-го тома «Мертвых душ» количество желтого возрастает от 3,5 до 13 %, зеленого — от 8,6 до 21,6 % (по отношению к общему количеству цветовых образов). Желтый цвет был, как известно, любимым цветом Ван Гога. Иногда, как, например, в «Ночном кафе», он передает настроение нервного напряжения и отчаяния, близкое к безумию.

В конце XIX в. «желтым домом» называли больницу для психических больных. По-видимому, причина этого — не только в казенной желтой окраске такого типа зданий, принятой в то время.

Иоганнес Иттен, преподаватель колористики в «Баухаузе», высказывался о желтом в духе символики нового времени: «...Смысл замутненного желтого — зависть, предательство, ложь, сомнения, недоверие и безумие. На картинах «Пленение Христа» Джотто и «Тайная вечеря» Гельбейна Иуда написан в замутненном желтом цвете...»[112] Впрочем, символика чистого желтого, по теории Иттена, положительна.

Поэты и прозаики конца XIX и начала XX в., особенно декаденствующего направления, часто употребляют образы золота или желтого в негативных смыслах (грусть, отчаяние, грехопадение, болезнь). Много таких образов в поэзии А. Ахматовой, С. Есенина, И. Вертинского, в прозе К. Гамсуна, Ф. Достоевского. Об этом очень подробно говорится у С. Эйзенштейна в статье «Вертикальный Монтаж».

В наше время символика желтого в основном негативна («желтая пресса», «желтые профсоюзы», «желтая карточка») и т.д. В дизайне различные оттенки желтого очень употребительны.

Синий

Синий принадлежит к группе цветов «пассивного» ряда, по выражению Гете. Он — антипод желтого, и, как таковой, он самый темный в спектре, самый серьезный, печальный, тоскливый; он действует успокаивающе и даже угнетающе (в больших количествах).

В культуре народов древнего Востока синему часто придают негативное значение. Так, в старинных китайских песнях из сборника «Шицзин» «синей мухой» назван клеветник. В мифах древнего Китая немало опасных и злобных чудовищ с синим лицом или телом, например, Лэй-гун — бог грома; Сан-лю — жестокий и жадный помощник злого духа Гун-гуна, пепельно-синее чудовище с громовым голосом[113].

В японском театре Кабуки синий грим носили злодеи и дьяволицы. Один из главных богов индийского пантеона Рудра красуется синей шеей. «Люди! Смотрите на него с синей шеей, темно-красного...»[114]

Если тело Кришны приобретает синюю окраску, значит, цикл земной истории подходит к концу, нужно ожидать гибели этого мира.

Современный японский писатель Кобо Абэ воспринимает синий как знак смерти, отчуждения человека от общества и от самого себя; этот цвет внушает ему самые пессимистические ассоциации: «...Цвет дождя, от которого простужается нищий... Цвет времени, когда закрываются подземные магазины... цвет не выкупленных в ломбарде часов, подаренных в память об окончании университета... цвет ревности, разбивающейся об кухонную мойку из нержавеющей стали... цвет первого утра после потери работы... цвет чернил на ставшем ненужным удостоверении личности... цвет последнего билета в кино, купленного самоубийцей... и другие цвета — цвет анонимности, зимней спячки, смерти как средства облегчения страданий, дыры, проеденной сильнейшей щелочью — временем...»[115]

На Среднем и Ближнем Востоке синий цвет внушает совсем другие ассоциации. Это цвет неба, водных глубин, темных лесов на горизонте, горных вершин, отражающих синеву неба. Потому синий — цвет горних сфер, обители богов и ангелов, солнца, луны и планет. Потолки египетских храмов расписывались золотыми звездами по синему фону, летящими птицами, знаками луны и солнца.

Голубой камень лазурит был самым любимым и распространенным в украшениях и изделиях художественных ремесел Египта. Ему придавался, несомненно, магический смысл, как веществу божественному. В Древнем Египте было также высоко развито производство изделий из фритты — ярко-голубого фаянса. По сей день они не потеряли своего сияющего цвета. Любимые египтянами голубой и синий цвета составляли необходимый колористический противовес золоту и охристым цветам, столь распространенным в их природе и искусстве. В древней Месопотамии синий и голубой являются доминирующими цветами в архитектурной полихромии. Стены городов и зданий, ворота, зубцы храмов, этажи зиккуратов облицовываются глазурованным кирпичом этих цветов или окрашиваются соответствующими красками. В семиэтажных зиккуратах древнего Вавилона предпоследний этаж был, по данным археологии, голубым; он должен был сливаться с небом.

В средние века на Ближнем Востоке и в Средней Азии сохраняется традиция обильного введения синего и голубого (вместе с белым и желтым) в архитектурную полихромию. Кроме причин мистического порядка здесь играет роль чисто физический фактор: в условиях жаркого климата синие и голубые дают желанную «прохладу глаз», уравновешивают жгучие желто-оранжевые цвета песка, камней, солнечного света. Синий и голубой с золотом и с белым — излюбленные цвета, украшающие каллиграфию священных арабских книг. Очень высоко ценились они и в Европе. В ранних памятниках византийской архитектуры небо в куполах изображается не золотом, а синим цветом. Прекрасный ультрамарин и берлинская лазурь украшают страницы средневековых христианских книг. Темно-синий (cyanos), символизирующий, по Псевдо-Дионисию, непостижимые

тайны, начинает ассоциативный ряд от восприятия цвета неба. Отсюда — наименьшая материальность и «чувственность» этого цвета, его сильное духовное очарование. В восточно-христианской культуре он воспринимался как символ трансцендентного мира, ассоциировался с вечной божественной истиной»[116].

«Фаворский свет», исходящий от Христа в сцене преображения, пишут на иконах голубым (Феофан Грек, например). Иисуса Христа и святых изображают в синих одеждах, т.к. они — небожители.

В средневековой Европе высоко ценились синие камни (более редкие, чем красные и зеленые). Ученый XII в. Марбодий пишет о сапфире: «Велико значение этого камня и для женщин, и для мужчин — он дает силу усталому телу ...снимает с человека зависть и вероломство, он освобождает человека из темницы. Тот, кто носит его, никогда не будет ничего бояться». Академик А.Е. Ферсман пишет в книге «Рассказы о самоцветах», передавая народную молву: «Сапфир — камень неба, он заставляет думать о вере и о вечной жизни. «Да спасется грешный человек!» — говорили в те времена»[117]. Голубой камень бирюза также обладает чудесными свойствами. А.Е. Ферсман продолжает: «Старое персидское поверье говорит о том, что бирюза — это кости тех людей, которые умерли от любви. Бирюзе приписывался целый ряд таинственных свойств талисмана, и нет ни одного камня, который играл бы большую роль в человеческих суевериях и лечебном деле, чем... персидская бирюза»[118].

В эпоху позднего средневековья в Европе, так же как и в период Возрождения, синий цвет любили в живописи и прикладном искусстве, но символика его в светском обиходе была почти целиком негативной. Йохан Хейзинга пишет, что «синий цвет одежды влюбленного свидетельствует о его верности». Но этот же цвет мог лицемерно скрывать истинные чувства, и поэтому он стал обозначением неверности, обмана. «Синим плащом» именуют в Нидерландах неверную жену; во Франции выражение «синяя юбка» обозначает жертву супружеской измены:

Кто коттой синею меня снабдил,
Что тычет всяк перстом, пусть он умрет!

Выражение «синяя лодка» обозначает колымагу для дураков[119].

В мусульманской Индии синий или голубой были знаками печали и траура.

Пристала лишь трауру голубизна,
Веселья она омрачать не должна.

В поэме Амира Хосрова Дехлеви «Восемь райских садов» мы читаем:

Неделю еще горевали потом,
Ходили все в трауре — все в голубом.

В русской поэзии синий и голубой служат символами страдания, порока, греха. Но в такой роли эти цвета выступают лишь в том случае, если

они относятся к окраске человеческого тела, где им от природы быть не положено.

...Я сам, позорный и продажный,
С кругами синими у глаз...

(А. Блок)

Много зла от радости в убийцах,
Их сердца просты,
Но кривятся в почернелых лицах
Голубые рты.

(С. Есенин)

У Александра Блока синий — это цвет сумерек, тайны, холода и печали.

...Ты в синий плащ печально завернулась,
В сырую ночь ты из дому ушла.

...И ушла в синеватую даль,
Где дымилась весенняя таль,
Где кружилась над лесом печаль.

...Мне вечность заглянула в очи,
Покой на сердце низвела,
Прохладной влагой синей ночи
Костер волненья залила.

Несколько негативный оттенок синего отмечает и Гете: «Как желтый цвет всегда несет в себе свет, так про синий можно сказать, что он всегда несет с собой что-то темное!

Этот цвет оказывает на глаз странное и почти невыразимое воздействие. Как цвет — это энергия; однако он стоит на отрицательной стороне и в своей величайшей чистоте представляет из себя как бы волнующее ничто. В нем совмещается какое-то противоречие возбуждения и покоя.

Как высь небес и даль гор мы видим синими, так и синяя поверхность кажется как бы уходящей от нас.

Подобно тому, как охотно мы преследуем приятный предмет, который от нас ускользает, так же охотно мы смотрим на синее не потому, что оно устремляется в нас, а потому, что оно влечет нас за собой.

Синее вызывает в нас чувство холода так же, как оно напоминает нам о тени.

Мы знаем, как оно выводится из черного.

Комнаты, отделанные в чисто синий цвет, кажутся до известной степени просторными, но, в сущности, пустыми и холодными.

Синее стекло показывает предметы в печальном виде.

Нельзя назвать неприятным, когда к синему в известной мере добавлять положительного цвета. Зеленоватый цвет морской волны скорее приятная краска»[120].

Следует заметить, что в германских языках синий и голубой цвета обозначаются одинаковым словом — blau, blue. Если хотят уточнить, о каком именно цвете идет речь, добавляют приставку, например, cianblau, skyblue. В русском языке также часто называют голубым светло-синий цвет (например, разбеленный ультрамарин). Между тем свойства синего и голубого различны, их ассоциативность и эмоциональная выразительность неравны.

В европейских странах ультрамарин ценился гораздо выше берлинской лазури. Ченнино Ченнини (XV в.) в своем трактате о живописи говорит об ультрамарине (называя его иногда лазурью) в самых восторженных выражениях: «Синий ультрамарин — краска благородная, прекраснейшая и совершеннейшая из всех красок, которой нельзя нахвалиться... От этой краски и золота (которое украшает всякую работу в нашем искусстве) всякая живопись на стене или доске приобретает блеск».

Успокаивающее действие синего может быть использовано в психотерапии.

К.С Петров-Водкин в своей повести «Самаркандия» рассказывает местную историю о синем цвете (причем он называет его то синим, то голубым).

«В Константине, в северной Африке, в туземной части до сей поры сохранился Голубой город. Историю его я узнал от образованных арабов.

В XVII веке местный правитель заболел странной формой удрученного состояния, сделавшей кошмарной его жизнь. Чтоб развлечь себя, этот бей прибегал то к жестоким расправам над подданными (В Константине одна из скал, примыкающая к дворцу, носит название «Скалы жен», с которой швырялись заподозренные больным беем в неверности женщины его гарема), то ипохондрик-тиран отдавался благотворительности, то бросался в корсарские авантюры, то к врачам и знахарям, но ничто не помогало осилить болезнь.

Среди пленников бея случился один врач, который предпринял оригинальное лечение. Под его руководством комната правителя была окрашена в синий цвет, и мебель и все, по возможности, предметы, находившиеся в ней, приведены были к этой расцветке. В этой комнате больной начал чувствовать себя лучше; тогда было решено окрасить в синее весь дворец.

Эффект оказался удивительным: бей вошел в норму, и, чтоб своим подданным доставить возможность пользоваться таким благом, он повелел, чтоб весь город был окрашен по рецепту врача-цветолечителя в синюю гамму.

В городе голубого бея небо кажется тяжелым по контрасту с чистой синевой зданий. Среди его улиц испытываешь легкость в движениях, не чувствуешь удручения от жары, и четче, яснее думается в его расцветке»[121].

В. Кандинский отмечает главное свойство синего — его глубину. Оптическая глубина синего вызывает по ассоциации мысли и чувства весьма

серьезного порядка. «Этот дар углубленности встречаем мы в синем... Склонность синего к углублению так велика, что его интенсивность растет именно в более глубоких тонах и становится характернее внутренне. Чем глубже становится синее, тем больше зовет оно человека к бесконечному, будит в нем голод к чистоте и, наконец, к сверхчувственному. Это — краска и цвет неба так, как мы себе его представляем при звучании слова «небо».

Синее есть типично небесная краска. Очень углубленное синее дает элемент покоя. Опущенное до пределов черного, оно получает призвук человеческой печали.

Оно делается подобным бесконечному углублению в серьезную сущность, где нет конца и быть конца не может. Переходя к светлоте, к чему у него меньше и склонности, оно приобретает более равнодушный характер и становится человеку далеким и безразличным, как высокое и голубое небо. Итак — чем светлее, тем беззвучнее, пока не дойдет оно до беззвучного покоя — станет белым.

В музыкальном изображении светло-синее подобно звуку флейты, темно-синее — виолончели. Все углубляясь и углубляясь, оно уподобляется удивительным звукам контрабаса. В глубокой торжественной форме звук синего равен звуку глубокого органа» («О духовном в искусстве»).

Среди поэтов и живописцев нашего времени есть немало поклонников синего цвета. Ведь синий и голубой, пожалуй, самые «лирические» цвета. В синем поэт находит простор и глубину, таинственность и покой, отрешенность от земного и суетного — все то, чего ищет его душа. В пейзажах Есенина очень много синего и голубого.

Гой, ты, Русь моя родная,
Хаты — в ризах образа...
Не видать конца и края —
Только синь сосет глаза.

...Несказанное, синее, нежное,
Тих мой край после бурь, после гроз,
И душа моя, поле безбрежное,
Дышит запахом меда и роз.

...Синий свет, свет такой синий!
В эту синь даже умереть не жаль...

Для поэта, остро чувствующего музыку речи, само слово «синий» звучит волшебно. Поэтому, наверное, так любил этот цвет Велимир Хлебников. В зоосаде он больше всего восхищается «синим красивейшиной» — павлином. Эта птица сопровождает аллегорическую фигуру его «богини» Девы Слова.

Мы хотим Девы Слова, у которой
Глаза зажги-снега. Она метет пол
веником из синих цветов нивы.

Она сыплет жемчуг, и павлинье стадо клюет его.
О голубозарные,
синеокие, синегрудые павлины!..

Мы хотим, чтобы слово смело пошло
за живописью.

И действительно, поэт пишет звуками, как красками:

...Мой синий сон и сени саней (золотые),
Зимы седой и сизый стон, и теми тени дымовые.

Очень много синего в поэзии И. Бунина. Но он любит этот цвет за его сдержанность, мужественность и терпкость — черты, свойственные и его поэзии, и его характеру. Обычно синий сочетается у Бунина с белым, золотым, иногда — красным, составляя в целом очень «крепкий», контрастный колорит:

...На синеве и белый новый дом,
И белая высокая ограда
Слепят глаза...

(«Зимняя вилла»)

...О радость красок! Снова, снова
Лазурь сквозь яркий желтый сад
Горит так дивно и лилово,
Как будто ангелы глядят.

В стихотворениях «Новый храм» (1907 г.), «Полдень» (1909 г.) и многих других также доминирует синее с белым.

Среди живописцев XX в. истинным поэтом синего был Марк Шагал. Это — цвет его юношеской мечты о небе, которое он умел провидеть и среди грязноватых улочек провинциального Витебска, и на лице дворника с метлой, и в бедной комнатке на окраине города. Но, конечно, самый плотный и самый синий заливает пространство, в котором художник уединяется со своей палитрой и мольбертом («Автопортрет перед мольбертом» (1919 г.), «Лунный живописец» (1916 г.). «Я приехал в Париж за синим цветом», — пишет мастер в книге «Моя жизнь».

А. Вознесенский описывает эпизод в московской гостинице, где Шагал остановился во время своего приезда в Москву в 1973 г.: «Номер в его отеле был завален корзинами цветов и торжественными дарами. Но гениальный голубоглазый мастер... разрыдался под простым букетиком васильков — это был цвет его витебского детства, нищий и колдовской цветок, чей отсвет он расплескал по витражам всего мира от Токио до Метрополитен. Тогда я написал ему стихи».

В этом стихотворении, названном «Васильки Шагала», повторяется с разными вариациями рефрен «Небом единым жив человек». Процитируем несколько строк:

...Во поле хлеба — чуточку неба,
Небом единым жив человек.
...Поле любимо, но небо возлюблено,
Небом единым жив человек.
...В век ширпотреба нет его, неба.
Доля художников — хуже калек.
Давать им сребреники нелепо —
Небом единым жив человек[122].

Андрей Вознесенский верно, как никто, разгадал суть синего цвета Шагала: «Его безумный синий взгляд — трагический василек Вселенной».

Символика голубого в наши дни, как и других цветов, не избежала сдвига в негативную сторону. В начале века понятию «голубой» нередко стали придавать смысл чего-то сентиментально-мещанского, слащаво-елейного. «Голубое» стало пониматься как пародия на благостность «в бозе», святость, непорочность, в каковые свойства человека уже не верили. В обиходном языке «голубое» стало синонимом внешне благополучного и беспроблемного. К этому цвету стали относиться иронически, почти отождествляя его с розовым («голубая мечта», «розовые очки», «Шар голубой» (уличная песня), «голубая и розовая любовь» (Пришвин), «розовая девушка» (Блок) и т.д.). Во второй половине века голубой стал символом сексуальных меньшинств. Впрочем, современная негативная символика этого цвета не мешает его популярности и широкому применению в дизайне.

Фиолетовый

Фиолетовый — крайний цвет спектра, самый коротковолновый.

Это как бы угасший красный, такой красный, на который набросили синий покров тьмы. Можно мыслить его и как первый цвет, появляющийся из мрака и не знающий, в какую сторону ему развиваться дальше — в сторону красного или синего; ведь в нем есть обе эти возможности. По мере удлинения волны он движется к синему, но при крайнем ее удлинении (удвоении) приходит все-таки к красному, осуществив таким образом обе свои потенции.

В этой двойственности фиолетового, в его сложности (даже при самом простом спектральном составе), в его темной природе — источник особенного психологического воздействия этого цвета.

«Фиолетовый соединяет эмоциональный эффект красного и синего цветов, — пишет Рубинштейн*, — одновременно притягивающий и отталкивающий, полный жизни и возбуждающий тоску и грусть»[123].

* С.Л. Рубинштейн, русский психолог, автор учебника «Основы общей психологии».

В своих сочинениях С. Эйзенштейн приводит цитату из М. Нордау «Вырождение»: «Это вовсе не случайность, что у некоторых народов фиолетовый цвет избран исключительно траурным... Вид этого цвета действует угнетающе, и чувство печали, вызываемое им, согласуется с печалью подавленного духа...»

Морис Дерибере цитирует высказывание французского врача Фере: «Насколько красный цвет возбуждает к деятельности, настолько фиолетовый, наоборот, задерживает ее и ослабляет»[124].

Но вместе с тем усталого или больного человека фиолетовый успокаивает и даже излечивает. М. Дерибере цитирует доктора Понза: «Я поместил одного помешанного в комнату с фиолетовыми окнами; на следующий день больной попросил отпустить его домой — он выздоровел. Он покинул психолечебницу, живет счастливо и совершенно здоров».

Японские поэты подтверждают это целительное действие фиолетового. Вот два примера:

По горной тропинке иду.
Вдруг стало мне от чего-то легко:
Фиалки в густой траве.

(Басё)

У меня посветлело на душе,
Когда я увидел,
Что цветы, опавшие на землю,
Стали фиолетовыми
От всходившего солнца.

(Когурэ Масадзи)

В средневековой Японии фиолетовый был символом любовной страсти:

Если любишь меня,
В сердце глубоко любовь ты храни:
Фиалками окрашенного платья
Цвет ты не показывай![125]

Фиолетовый, склоняющийся к синему, называют лиловым, а разбеленные его оттенки — сиреневыми. Это цвета меланхолические, таинственные, грустно-романтические:

Не жаль мне лет,
Растраченных напрасно,
Не жаль души
Сиреневую цветь...

(С. Есенин)

...А может быть, в притонах Сан-Франциско
Лиловый негр
Вам подает манто.

(И. Вертинский)

В XIX и XX вв. в фиолетовом ощущают главным образом что-то таинственное, иррациональное и пугающее.

М. Пришвин пишет о «страшных фиолетовых лужах» в Голодной степи.

П. Гоген передает страх женщины перед привидением, изображая сцену на фиолетовом фоне (картина «Манао Тупапао»).

Курт Воннегут описывает гибель земного шара, когда смерчи — «огромные червяки с фиолетовой пастью» — поднялись над океанами. Даниил Андреев по-своему увидел образ мирового зла: это Гистург, Великий Мучитель — последняя глубина демонического Я, носитель высшей воли власти и желания. «Безмерно жуток его облик... Как бы возлежащий на бушующем лиловом океане, с черными крыльями, раскинутыми от горизонта до горизонта, он поднимает свое серое лицо в зенит, где полыхают инфра-лиловые зарева, раскачиваются и гаснут протуберанцы, а в самом зените блещет светило непредставимого цвета, отдаленно напоминающего фиолетовый.

Горе тому, на кого Гагтунгр опустит свой взор и кто этот взор встретит открытыми очами...»[126].

И.В. Гете в учении о цвете замечает в фиолетовом беспокойство и утомляющее действие: этот цвет не столько оживляет, сколько вызывает беспокойство.

«788. Как само нарастание цвета является неудержимым, так хотелось бы с этим цветом все время идти дальше, но не так, как с красно-желтым, всегда деятельно шагая вперед, а для того, чтобы найти место, где можно было бы отдохнуть.

789. В очень ослабленном виде мы знаем этот цвет под названием сиреневого; но и здесь он имеет что-то живое, однако лишенное радости».

Фиолетовый — это цвет старости, угасания жизни. Он использовался в раннем средневековье как цвет мантий высшего духовенства. В начале XX в. насыщенные оттенки фиолетового назывались «экклезиастик» (что значит церковный), «фанданго» (испанский танец), «старое бургундское», «Офелия», было также много других образных названий, обозначавших явления глубоко впечатляющие и с налетом трагизма.

В. Кандинский остро чувствует болезненность и неустойчивость фиолетового: «Фиолетовое есть... охлажденное красное в физическом и психическом смысле. А потому оно звучит несколько болезненно, как нечто погашенное и печальное. Китайцы употребляют этот цвет для траурных одежд. Оно подобно звуку английского рожка, свирели и в глубине вообще глубоким тонам деревянных инструментов, как фагот.

(Немецкие художники часто отвечают в шутку на вопрос «как поживаете?» — «Ganz violett», что означает — грустные обстоятельства).

Обе ...краски (оранжевая и фиолетовая), возникающие из суммирования красного с желтым или синим, — мало устойчивы в равновесии. При смешении их постоянно наблюдается их склонность терять равновесие. Будто канатный плясун, постоянно балансирующий и ждущий опасности спра-

ва и слева. Где начинается оранжевое и кончается желтое, красное? Где граница фиолетового, строго отделяющая его от красного и синего?»

Фиолетовый цвет считался в Древнем Риме одним из оттенков пурпурного и назывался тем же названием (purpura). Витрувий описывает в своей книге способ получения фиолетовой краски из фиалок. В Византии фиолетовый был даже употребительнее в стенных мозаиках, чем яркий пурпурный, т.к. лучше гармонировал с тонкими приглушенными оттенками других цветов богатой византийской палитры.

Итак, фиолетовый выделяется из всех спектральных цветов своей сложностью, он балансирует между живым (красным) и неживым (синим), между горячим и холодным, между материальным и духовным. Но угнетающее начало в нем преобладает.

Пурпурный

Пурпурный — цвет богатства, царственности, высшей красоты.

Пурпурный цвет был едва ли не самым почетным и прекрасным в греко-римской античности.

У Гомера этот цвет носят герои и боги:

«В мантию был шерстяную, пурпурного цвета, двойную, он облачен» («Одиссея», XIX, 225).

«...Меч медноострый, двойную пурпурную мантию, с тонким, сшитым по мерке хитоном ему подарив на прощанье...» («Одиссея», XIX, 235).

Готовясь к пиру с женихами, Одиссей приказывает: «...на скамейки, на кресла и стулья пестро-пурпурные ткани постлать...»

Герои в «Илиаде» носят «блистающий пурпуром пояс».

Самые прекрасные явления природы тоже называются пурпурными: заря, море, кудри царя (по-видимому, рыжие).

«Вышла из мрака младая с перстами пурпурными Эос» («Илиада»).

«Страшно вкруг киля его зашумели пурпурные волны... («Илиада», 1, 480).

В трагедии Эсхила «Агамемнон» этот вождь греков, вернувшись домой, встречает почетный прием: его жена Клитемнестра расстилает на его дороге к дому пурпурный ковер. Агамемнон не решается идти по нему, чтобы не навлечь на себя «зависть богов». Смертному не дано попирать ногой пурпур.

Древнегреческий писатель Павсаний в «Описании Эллады» часто упоминает пурпурные ткани как принадлежность храмов. Например, описание занавеса храма в Олимпии: «Занавес в Олимпии — шерстяной, украшенный пышными ассирийскими узорами и окрашенный финикийским пурпуром — дар Антиоха...»

«...Тут находятся и золотой венец, и пурпурный покров; это пожертвования Нерона»[127].

У римского поэта Вергилия пурпур еще в большем почете, чем у Гомера. Этим цветом поэт обозначает не только изделия художественных ремесел, но также и все, что он высоко ценит, например юность.

«Пурпурным также котурном завязывать ноги» («Энеида», 1, 335).

«...озаботилась ибо
Кудри красивые сыну и юности пурпурный облик
Матерь сама даровать...» («Энеида», 1, 585).

«Ткани разубраны здесь искусством и пурпуром гордым...» («Энеида», 1, 635).

«Вот и родитель Эней и Троянские юноши вместе
К ней подошли и кругом возлегли на пурпур простертый...» («Энеида», 1, 695).

В Древнем Риме пурпурную одежду имели право носить только императоры. Сенаторам разрешалось иметь только полосы или каймы этого цвета на одежде (обычно белой).

Витрувий, говоря об изготовлении красок, выделяет пурпур из ряда прочих, награждая его самыми лестными эпитетами. «Теперь я буду говорить о багреце, превосходящем все упомянутые выше краски драгоценнейшим, и превосходнейшим, и приятным цветом. Его добывают из морской улитки, из которой делается пурпур, вызывающий не меньше изумления, чем остальные явления природы, так как цвет у него не однороден во всех местах, где он находится, но принимает естественным путем различные оттенки в зависимости от солнечного пути (от места жительства моллюсков)»[128].

Не менее ценился пурпур в древности на Ближнем и Среднем Востоке. Он был цветом богатства, царственности, почета, воплощением самой красоты.

В Византии пурпурный цвет входит в систему шести основных канонических цветов, наделенных глубоким смыслом и играющих роль символов.

Пурпур — это императорский цвет. Только василевс подписывался пурпурными чернилами, восседал на пурпурном троне, носил пурпурные сапоги.

«В церковном культе алтарное Евангелие — пурпурного цвета, а в VI в. из столичных мастерских вышла серия рукописей на пурпурном пергаменте. Третий Вселенский Собор (Эфес, 431 г.) постановил в знак наивысшего почитания Марии и Анны изображать их в пурпурных одеждах»[129].

Но вместе с тем багряница Христа была символом его мученичества и поругания, а на императорском пурпуре был след кровавой жестокости царского произвола (об этом пишет византийский писатель Никита Хониат).

«На уровне византийской цветовой символики пурпур объединял вечное, небесное, трансцендентное (синее, голубое) с земным (красное).

Соединяя в себе противоположности, пурпурный цвет приобрел в культуре антиномического мышления особую значимость. Культура глаза не в последнюю очередь определялась культурой мышления. Не случайно, что за пределы столичного круга пурпур в византийском искусстве практически не вышел, его сменили более простые цвета — красный и синий. А в мафории Богоматери он приглушен коричневым цветом»[130].

Гете называет пурпуром цвет кармина.

«792. Представьте себе совершенно чистый красный цвет, совершенный, высушенный на белом фарфоровом блюдечке кармин. Мы не раз называли этот цвет, ради его высокого достоинства, пурпуром, хотя мы и знаем, что пурпур древних больше тяготел в сторону синего.

793. Кто знает призматическое происхождение пурпура, тот не сочтет за парадокс, если мы будем утверждать, что этот цвет, частью актуально, частью потенциально,содержит в себе все остальные цвета.

796. Действие этого цвета столь же единственно, как его природа. Он в такой же мере производит впечатление серьезности и достоинства, как благоволения и прелести. Первое производит он в своем темном сгущенном виде, второе — в светлом разбавленном виде. И таким образом достоинство старости и любезность юности могут облекаться в один цвет.

797. Многое рассказывает нам история о пристрастии правителей к пурпуру. Этот цвет всегда создает впечатление серьезности и великолепия.

798. Пурпурное стекло показывает хорошо освещенный пейзаж в ужасающем свете. Такой тон должен был бы охватить землю и небо в день страшного суда.

799. ...Следует заметить, что французы держатся активной стороны, как показывает французский багрец, отдающий желтым; итальянцы же, наоборот, остаются на пассивной стороне, так что их пурпур дает предчувствие синего.

800. Щелочной обработкой кермеса и кошенили получается кармазин, по-видимому, весьма ненавистный французам цвет, так как выражениями «кармазиново-глуп», «кармазиново-зол» они обозначают крайнюю степень пошлости и злобы».

Все оттенки пурпурного цвета, так же как и касного, любимы в народном искусстве славян. Очень много малинового и багряного у Есенина:

...Заиграй, сыграй тальяночка, малиновы меха.
Выходи встречать к околице, красотка, жениха...

...Полыхают зори, курятся туманы,
Над резным окошком занавес багряный...

...За перепаханною нивой
Малиновая лебеда.
На ветке облака, как слива,
Златится спелая звезда...

...Уже давно мне стала сниться
Полей малиновая ширь,
Тебе — высокая светлица,
А мне — далекий монастырь...

Можно вспомнить народные выражения «малиновый звон», «не жизнь, а малина». Здесь, как у Есенина, этим цветом окрашено все отрадное, прекрасное, раздольное.

Серый

Серый — цвет бедности, скуки и тоски, городской тесноты, гнилого тумана.

История серого цвета удивительна своими превратностями. В древности, средневековье и в эпоху Возрождения он совершенно не ценился. Его считали цветом рубища бедняков, недостойным уважаемого человека, цветом несчастья и посредственности. Серо-голубой цвет, «lividus», у древних римлян символизировал зависть. У античных и средневековых авторов очень редко встречаются упоминания об этом цвете. Тит Лукреций Кар замечает в природе только один серый «объект» — шейку голубя, но только потому, что она отливает всеми цветами радуги. На древнем Востоке в знак скорби посыпали голову пеплом. В эпоху Возрождения только Альберти оказал честь серому цвету, назвав его в числе основных цветов своей системы, но эта идея не была поддержана современниками, т.к. Альберти был, по существу, не прав.

В древней русской литературе и фольклоре серый или сизый — это цвет хищных животных или птиц («серый волк», «сизый орел»), на него как бы переходит антипатия, питаемая людьми к этим животным. Серый цвет был отличительным цветом одежды бедного крестьянина (сермяга), в то время как богатые мужики и баре носили одежду выразительных цветов: «синь кафтан» или белое с красным и т.д.

В произведениях Н.В. Гоголя серый цвет сопровождает все посредственное, неопределенное, опустившееся. Серого много вокруг Манилова и в жилище Плюшкина (толстый слой пыли и старый хлам). Серый цвет приобрела ряса дьяка Фомы Григорьевича, некогда черная («Ряса у дьяка Фомы Григорьевича была цвету застуженного картофельного киселя»).

В наше время традиционно-народное негативное отношение к серому сохраняется; например, мы встречаем его у Есенина. Серым сопровождаются у него мотивы тоски, увядания, усталости.

Не больна мне ничья измена,
И не радует легкость побед, —
Тех волос золотое сено
Превращается в серый цвет.

...Я усталым таким еще не был.
В эту серую морозь и слизь
Мне приснилось рязанское небо
И моя непутевая жизнь...

Очень много серого в «городской» поэзии А. Блока, и всегда он носит негативный оттенок.

...Встала улица, серым полна, —
Заткалась паутинною пряжей...

...И город мой железно-серый,
Где ветер, дождь, и зыбь, и мгла,
С какой-то непонятной верой
Она, как царство, приняла...

...И под окошком участились
Прохожих быстрые шаги;
И в серых лужах расходились
Под каплями дождя круги...

Городской пейзаж Блока изобилует серыми пятнами: «оловянные кровли», «серокаменное тело», «дымно-сизый туман», «пыльно-серая мгла». Этот безнадежно-трагический колорит душит и угнетает человека.

У Леонида Андреева в пьесе «Жизнь человека» фигурирует «Некто в сером» — символическая фигура, обозначающая безотрадность судьбы героя.

Серым у О. Мандельштама отражено состояние печали, холода, неуверенности.

Скудный луч холодной мерою
Сеет свет в сыром лесу.
Я печаль, как птицу серую,
В сердце медленно несу...

Василий Кандинский также оценивает серое скорее негативно: «...Серое... по моральной ценности весьма подобно зеленому ...серое состоит из красок, которые не обладают чисто активными (движущими) силами, но оно состоит из бездвижного сопротивления с одной стороны и из бессопротивленной неподвижности (подобно в бесконечность уходящей стене бесконечной толщины и бездонной, беспредельной пропасти).

...Серое возникает при оптическом смешении зеленого и красного: оно возникает из духовного смешения самодовольной пассивности и сильного активного пламенения. Равновесие обоих этих тонов рождает серое...

...Серое — беззвучно и бездвижно. Но эта неподвижность другого характера, чем покой зеленого, рожденного и лежащего между двумя активными красками. Потому серое есть безутешная неподвижность. И чем

оно становится темнее, тем больше вырастает перевес безутешного и выступает удушающее» («О духовном в искусстве»).

Такова печальная часть истории серого цвета. Но примерно с XVI в. в его судьбе возникает счастливый поворот: серый цвет приобретает ценность. Флорентийские дворяне носят серый бархат и парчу, испанские принцессы и голландские знатные дамы щеголяют в сером атласе, на полотнах Сальвиати все краски как бы выцвели и стали более или менее серыми, у Эль Греко оттенки серого заняли почти все поле картины, создавая оправу для «драгоценных камней» хроматических цветов. Леонардо да Винчи погружает свою живопись в «сфумато», некий серый туман, а Микельанджело добавляет серое ко всем краскам, смягчая и сближая их. В XVII в. позиции серого в изобразительном и прикладном искусстве все усиливаются, а в XVIII в. он становится элегантнейшим цветом. Пудреные парики, мужское и женское платье, гобелены, обивка мебели, стенные обои и шпалеры — везде можно видеть множество оттенков серого: перламутровые, жемчужные, «цвет голубиной шейки», голубовато- и зеленовато-серые и т.д.

Все эти легкие, светлые, ненавязчивые цвета создавали в интерьерах благоприятную среду для галантного времяпровождения при дворах последних королей и уходящих из истории дворян. В XIX и XX вв. серый (более темных оттенков) был принят как самый «практичный» цвет в одежде, самый спокойный в интерьере. Была оценена красота серой шерсти, мехов, древесины (мореный дуб). Серый стал цветом элегантности, знаком хорошего тона, высокого вкуса. Появилось выражение «благородный мышиный цвет».

Действительно, этот цвет как бы скрывает личность носящего его, облекает не только его тело, но и душу, так как другие цвета о чем-то говорят, а серый как бы молчит. Молчание же подобает воспитанному человеку. Серый дает отдых усталым нервам современного городского человека, поэтому в наше время так ценятся оттенки серого не только на дорогих, но и на дешевых тканях — лен, хлопок, грубая шерсть. Следует всегда помнить, что средне-серые и темно-серые тона очень нехороши в масляной окраске. В таком виде они вызывают только негативные эмоции. Но на матовых и «благородных» фактурах эти же цвета могут быть вполне хороши.

Оранжевый

Оранжевый — цвет детского веселья, тепла и уюта.

Этот цвет не относится к основным, он соединяет в себе свойства красного и желтого, поскольку получается из их смешения. Гете писал об оранжевом: «Красно-желтый дает, в сущности, глазу чувство тепла и блаженства, являясь представителем как цвета более сильного жара, так и более

мягкого отблеска заходящего солнца. Поэтому он также приятен в обстановке и в той или иной мере радостен или великолепен в одежде. Слабый оттенок красного придает желтому сразу другой вид; и если англичане и немцы все еще довольствуются бледно-желтой, светлой окраской кож, то француз, как уже замечает патер Кастель, любит желтый цвет, усиленный в сторону красного, как и вообще его радует в цветах все, что стоит на активной стороне».

Оранжевый особенно любят дети. Физиологи установили, что освещение этого оттенка способствует хорошему пищеварению после еды. Каких-либо самостоятельных символических значений оранжевый не имеет. В целом — это веселый, радостный, тонизирующий цвет. Однако в загрязненном и разбеленном виде он легко приобретает негативные оттенки (слащавость, сентиментальность), становится мутным и «мыльным».

Коричневый

Судьба коричневого цвета и его роль в культуре сходна с судьбой серого. В природе этот цвет весьма распространен и во всех природных объектах ценится людьми. Это цвет глинистых почв и глины, из которой изготовляют посуду, утварь и различные вещи. Коричневым окрашены многие птицы и животные, в том числе носители драгоценных мехов или кож, — соболь, куница, норка, нутрия, медведь, олень, конь и др. Самые ценные породы древесины также имеют коричневую или желто-коричневую окраску. Если добавить к этому списку драгоценные и полудрагоценные камни — янтарь, яшму, агат и др., получим обширный перечень предметов, чей коричневый цвет радует глаз человека, не раздражает и не утомляет своей яркостью.

Однако в древности и в средние века этому цвету придавали негативный смысл и малую ценность. Так, греческую керамику называли красно-фигурной, хотя цвет фигур скорее был терракотовым или красно-коричневым; в чернофигурной керамике таким же был цвет фона. В Древнем Риме коричневые туники носили рабы или люмпенпролетарии; для высших классов общества этот цвет был запретным. В средние века в культуре ислама коричневый воспринимается как цвет распада и разложения. В суре 87 Корана говорится: «1. Хвали же имя Господа твоего высочайшего, 2. который сотворил и соразмерил, 3. который распределил и направил, 4. который вывел пастбище, 5. и сделал его коричневым сором!»

В средневековой Европе, как свидетельствует Йохан Хейзинга, коричневый цвет считается самым уродливым, но вместе с тем для платяных тканей обычны разные оттенки коричневого. В книге «Осень средневековья» Хейзинга цитирует жалобу несчастной женщины: «Серый с коричневым ношу, надеяться и ждать измучась...»[131]

В эпоху маньеризма и контрреформации (XVI—XVII вв.) живописцы расходуют коричневую краску больше, чем любую другую. Возникает специфический «музейный колорит», т.е. желто-коричневый по преимуществу. Причины этого явления можно проследить в идеологии искусства, но семантика цвета здесь не имеет значения, т.е. цвет воспринимается только как оптическая ценность; он воздействует непосредственно на эмоции, минуя перевод в сферу абстрактных знаков. В таком качестве коричневый сохранил позиции в академическом стиле живописи до середины XIX в. (хотя и пришлось уступить место также другим стилям).

В конце XIX — начале XX в. коричневый колорит приобретает неблагоприятные эмоциональные оттенки и негативную семантику. Мастера стиля модерн выражают в этом цвете настроения грусти, увядания, предчувствия смерти, усталости и тоски. Андрей Белый, описывая быт Д. Мережковского и З. Гиппиус, замечает, что даже сама атмосфера в их доме была коричневой, и все вещи — такими же, поскольку хозяева — «хмурые люди»; в квартире Вячеслава Иванова — «каре-бурявые» ковры, а цвета домов на улице — буренький и шоколадный.

Видимо, действительно есть в этом цвете нечто, привлекающее усталую и болезненную душу, утратившую непосредственную радость жизни. Очень характерно в этом смысле эссе Иосифа Бродского «Трофейная», где перечислено множество коричневых вещей, весьма приятных для поэта: радиоприемник, патефон, ботинки, фотографии Венеции.

В конце XX в. коричневый колорит остается чуть ли не обязательным для мастеров метафизической живописи и многих жанров прикладного искусства.

Глава 3

ТИПЫ КОЛОРИТА, ИХ МЕСТО В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ

«Лу Чай сказал:

— На небе облачка или зори сверкают подобно парче. Это собственно колорит Неба.

Земля рождает траву и деревья, все щедро покрыто узором — в этом цвет Земли.

У людей есть глаза, брови, зубы: светлое и более темное, красное и черное вперемежку размещены на лице. Это принцип окраски человека.

...Наконец, стоит сказать, что существует окраска письма и речи, причем последняя достигается не только формой, но и звучанием.

Необъятные Небо и Земля, неисчислимое множество людей и других существ, прекрасные сочинения и богатейший язык — все это составляет мир красок.

Как можно относить колорит только к живописи!»[1]

Из этих слов китайского художника Ван Гая (XVII в.) ясно, насколько широко понятие колорита. Действительно, мы говорим о «колорите местности», «национальном колорите» в литературе, языке, музыке и т.д. Проблема колорита актуальна для всех жанров искусства, но актуальнее всего — для живописи. Многие художники и ученые пытались дать определение этого понятия. Четкой и однозначной формулировке оно не поддается, как и все фундаментальные понятия искусства. Но описательно можно определить его как **систему цветов, выражающую какую-либо мысль, чувство, состояние природы или человека**.

Примерно такое же определение дано старейшим советским колористом С.С. Алексеевым в книге «О колорите». В данном здесь определении подразумевается, во-первых, что эстетически полноценный, совершенный, ясно воспринимаемый зрителем колорит — это связная целостность (об этом говорит слово

«система»); все цвета в этой системе чем-то связаны и объединены. Связующим фактором может быть: **а) одинаковая степень чистоты цветов (или смешанности); б) обобщающий «налет» какого-либо одного цвета; в) светотеневая «вуаль»; г) некоторые композиционные приемы размещения цветовых пятен на картине,** объединяющие даже «не родственные» цвета. Во-вторых, из определения следует, что **колорит должен быть осмыслен и связан как с формой, так и с содержанием произведения, его замыслом**.

В XVIII—XIX вв. колорит в живописи связывался с гармонией, причем второе считалось условием первого. В XX в. пришлось пересмотреть этот принцип: дисгармония заняла в искусстве прочное место рядом с гармонией, и в искусстве на равных правах с гармоничным «узаконен» и дисгармоничный колорит, или просто негармоничный. Знакомясь с историей изобразительного искусства, мы видим, что все многообразие цветовых систем может быть сведено (схематически) к нескольким типам колорита.

1. Насыщенный (яркий).
2. Разбеленный (высветленный).
3. Ломаный (серый).
4. Зачерненный (темный).
5. Классический (гармонизированный).

1. Первое место отведем типу колорита, построенному на чистых цветах (красках). В нем используется небольшое число основных цветов — красный, желтый, зеленый, синий, белый, черный. Эта палитра может быть сокращена до трех или даже двух цветов, а может быть и несколько расширена за счет промежуточных цветов спектра — оранжевого, голубого, фиолетового, а также пурпурного.

Главный признак колорита этого типа — максимально возможная насыщенность его элементов.

В истории искусства он встречается весьма часто:

1) в «примитивных» культурах;
2) в народном (крестьянском) искусстве и живописи примитивистов умеренного климата;
3) в «городском фольклоре»;
4) в искусстве кича;
5) в детском творчестве;
6) в агитационной и рекламной графике;
7) в авангардных течениях живописи XX в. (кубизм, футуризм, поп-арт, оп-арт);
8) в детском, молодежном, спортивном дизайне;
9) в искусстве народов южных стран;
10) в искусстве народов северных стран (Прибалтика, Скандинавия, у эскимосов);
11) в геральдике;
12) в карнавальном искусстве.

Почему во всех этих случаях именно этот тип колорита оказался выразительнее других и о чем он говорит? Чистые и яркие цвета удовлетворяют цветовые предпочтения множества групп, видов и классов людей, а именно: тех, в ком сильна инстинктивная жизненная сила, чья нервная система не утомлена и не пресыщена, чья психика требует сильных раздражителей и стимуляторов, т.к. они соответствуют внутреннему достаточно бодрому или возбужденному состоянию этих людей. К ним можно отнести детей, представителей примитивных народов, людей физического труда (крестьян и рабочих), молодежь со спортивными интересами (в том числе военных). (В нашем списке пункты 1, 2, 3, 5, 8.)

Колорит насыщенного типа уместен также и в тех случаях, когда нужно привлечь внимание людей, заставить их что-либо запомнить, внушить какую-то мысль. Поэтому броские цвета часто применяются в рекламе и наглядной агитации (пункт 6).

В простых насыщенных цветах, особенно если их носителями служат «химические» современные краски, заключена некая экстремальность, агрессивность, крайняя степень какого-либо качества. Их пронзительная насыщенность придает им иллюзорный динамизм — эти краски как бы стремительно «выскакивают» из поверхности и тем самым разрушают предметно-пространственные связи между элементами вещи (или картины). Поэтому чистые цвета находят такое широкое применение в искусстве экспрессионизма, фовизма, поп-арта, кича, т.е. в искусстве, которое ищет острых эффектов, динамизма, выражает некий накал страстей и эмоций, отрицает покой и равновесие (пункты 7 и 8).

Насыщенный колорит часто встречается в искусстве южных стран. Здесь в нем отражаются привычные для жителей тропиков и субтропиков яркие краски родной природы. Нередко и у северных народов обнаруживается тяга к насыщенным цветам, которых им не хватает в природном окружении. Яркий колорит восполняет этот недостаток, избавляя людей от цветового голода (пункты 9 и 10).

В некоторых случаях чистый цвет появляется как результат принципиального стремления к чистоте во всех ее проявлениях: чистая форма (геометрическая), чистая конструкция (лишенная орнамента и облицовок), чистая идея (выраженная максимально ясно, прямо и лаконично). Поэтому чистые цвета составляют основу колорита в супрематизме, конструктивистской архитектурной полихромии (Ле Корбюзье, «Баухауз»), в монументальной живописи Леже.

И, наконец, можно выделить еще одну обширную область применения яркого колорита — это карнавальное искусство, т.е. всевозможные праздничные (или просто рекреационные) зрелища, предметы, костюмы. Чистые и звонкие цвета созвучны веселью, шуму и суете, они помогают ярким праздникам отличаться от серых будней.

Но иногда значение ярких красок негативно. Если чистые цвета не гармонируют между собой, они создают впечатление пестроты, а пестрота — явление скорее безобразное, чем прекрасное.

К.С. Петров-Водкин еще в юности почувствовал неприязнь к пестрым несогласованным краскам провинциального «вывесочника» Толкачева, который покупал их в москательной лавке. Краски эти были «голые, базарные», они вздорили между собою и, «как беспризорные дети, вели себя грязно и бесчинно. Меня это огорчало, — пишет Кузьма Сергеевич. — У меня уже устанавливалось уважение к краске, и для меня небрежность к цветовому материалу означала то же самое, как если бы по клавишам фортепиано барабанили палкой»[2].

В поэме Фирдоуси «Шахнаме» говорится, что дьявол, принявший обличье змея, заманивал людей пестротой своей шкуры, чтобы вернее погубить их. В Древнем Риме и Древней Греции пестрота наряда была дозволена гетерам и комедиантам. Яркий цвет вообще способен выразить (и вызвать) сильное чувство, но не только позитивное. В яркие одежды могут одеваться и нелепость, и жестокость, и безумие и т.д. Множество примеров мы видим в живописи сюрреализма, в театре абсурда, во всех жанрах и разновидностях кича.

Классическое искусство и связанное с ним реалистическое искусство нового времени (вплоть до наших дней) широко пользуется чистыми цветами и не избегает насыщенного колорита. Так, в живописи Возрождения, классицизма, барокко, романтизма чуть ли не обязательным приемом было размещение на переднем плане крупных цветовых пятен насыщенных основных цветов (одежды фигур).

Но цвета этих пятен подвергались гармонизации — в них всегда были подмеси других красок или просвечивания нижних слоев при лессировочной живописи. Сами по себе натуральные краски, которыми пользовались старые мастера, имели сложный спектральный состав, они не производили впечатление «пронзительных» или грубых. К тому же подмеси или лессировки смягчали их яркость, сближали между собой и снижали насыщенность. Иными словами, в классическом колорите чистые цвета всегда подвергались большей или меньшей гармонизации, т.е. были далеко не чистыми в физическом смысле. К тому же мастера классической живописи избегали «вредного воздействия» одновременного контраста, повышающего насыщенность соседних цветов. Контрастирующие цвета, как правило, не граничили друг с другом непосредственно, а помещались как бы в «оправу» — рамку из зачерненных, разбеленных или ахроматических цветов. Это называлось в XVI и XVII вв. принципом «оправы драгоценных камней» (Эль Греко, Рубенс). Кроме того, яркость основных цветов снижалась светотеневой обработкой формы — при выявлении объема от чистого цвета фактически мало оставалось. К этому нужно добавить смягчающее действие воздушной перспективы, обобщенных дальних планов — и окажется, что чистые и яркие цвета в классической картине занимают настолько небольшую площадь, что не могут травмировать зрение или производить какое-либо негативное впечатление.

Примеры двухцветных систем в искусстве Древнего Египта и Ирана



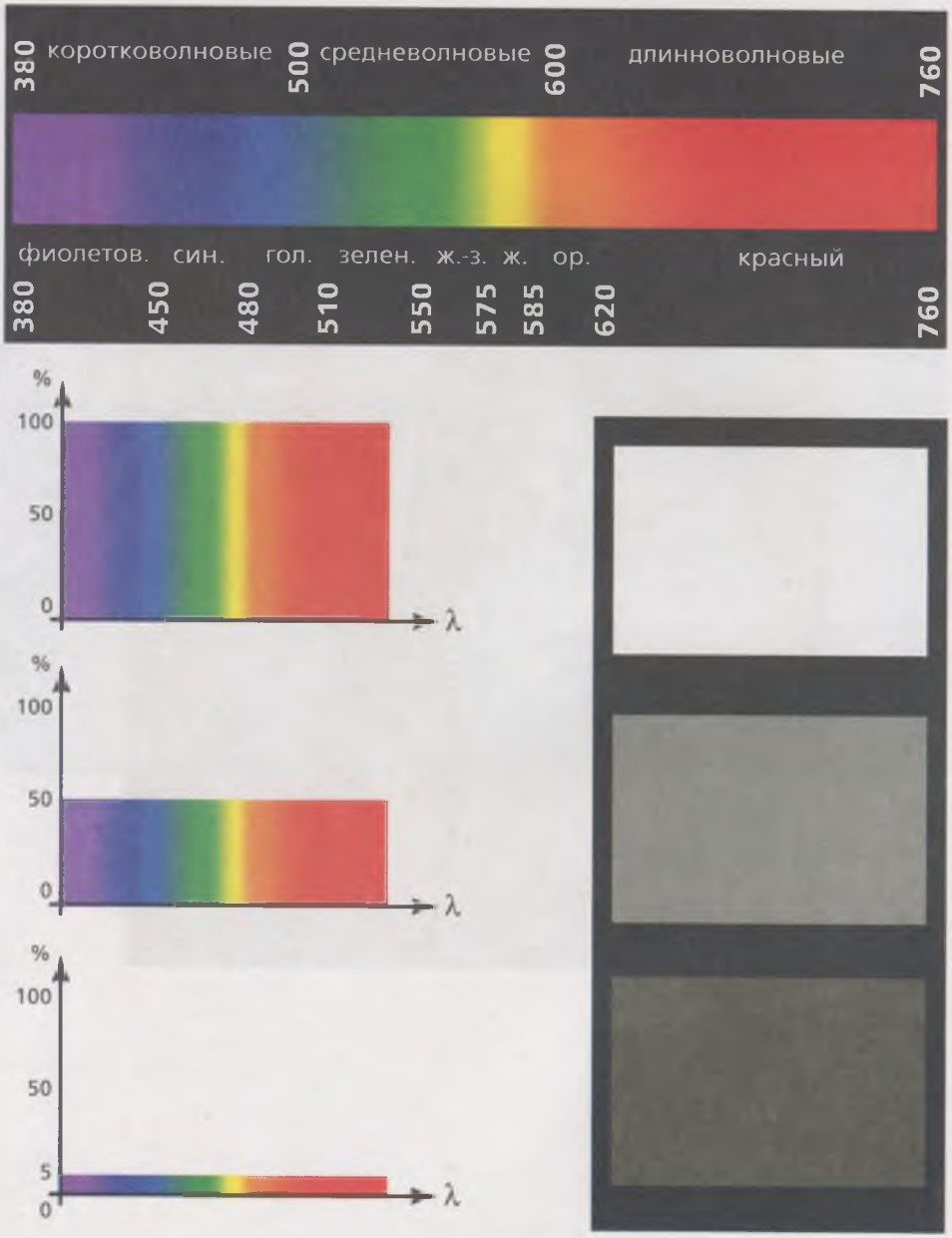
Золотая фигурка орла на змее. Иран. V—IV вв. до н. э.



Бог Осирис. Пектораль из гробницы Тутанхамона. Египет. 2-е тыс. до н. э.

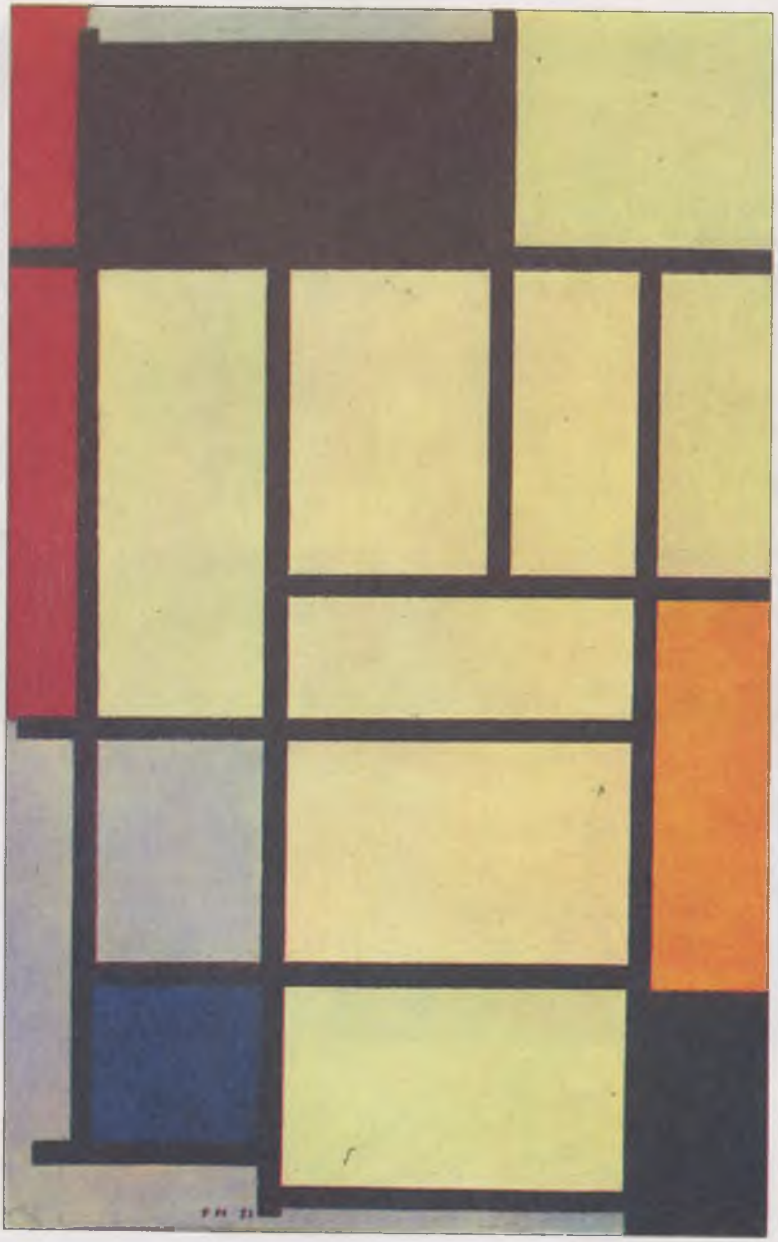


Деталь росписи гробницы Нефертити. Египет. 2-е тыс. до н. э.



фиолетов.— фиолетовый; син.— синий; гол.—голубой; зелен.—зеленый; ж.-з. — желто-зеленый; ж.—желтый; ор.—оранжевый

Естественные цветовые системы: спектры солнечного света и ахроматических цветов



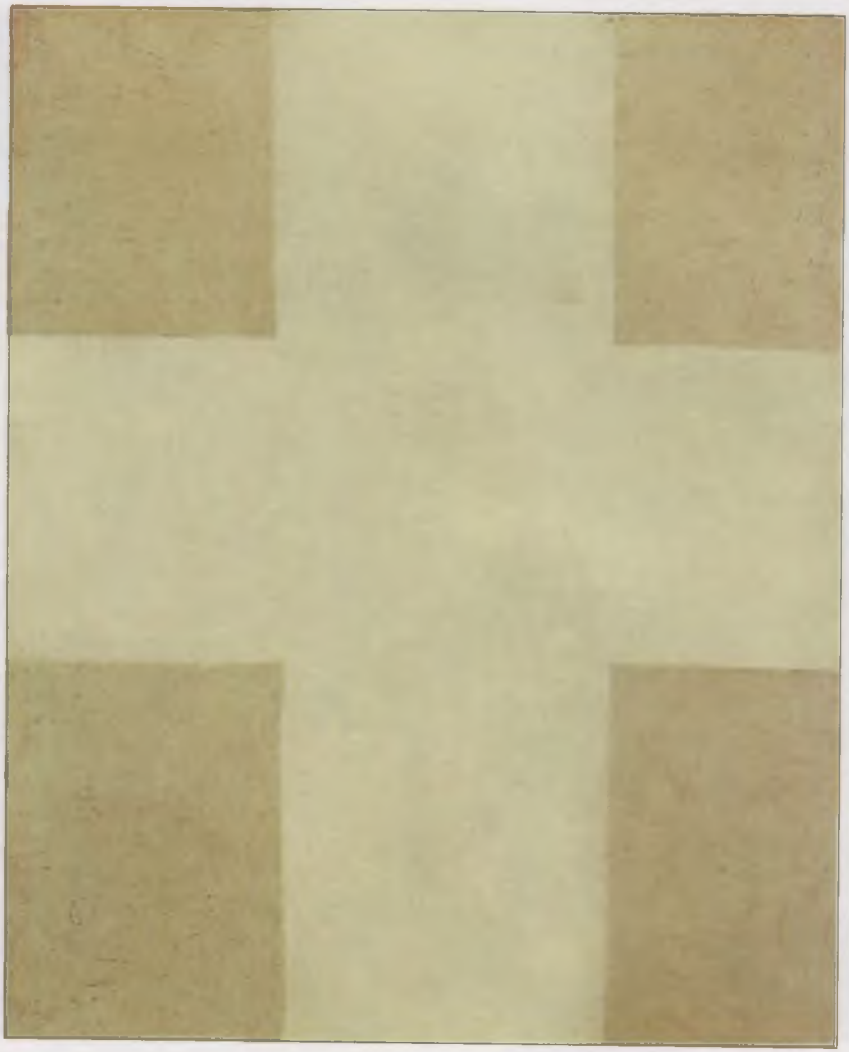
П. Мондриан. Композиция. 1921 г. (Трехцветие)



Ф. Леже. Две женщины с цветами. 1946—1950 гг. (Четырехцветие)



Колорит традиционного крестьянского жилища восточных славян. (Многоцветие)



К. Малевич. Живопись. (Ахроматическая система)



К. Малевич. Девушки в поле. 1928—1932 гг. (Многоцветие)



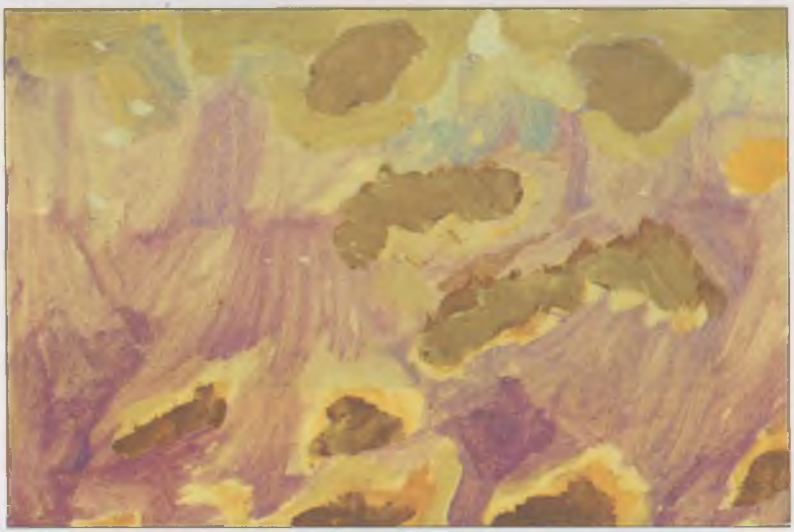
Гэндзи Моногатари. Фрагмент свитка. Япония. IX в. (Разбеленный колорит)



М. Чюрлёнис. Жертва. (Приглушенный колорит)



В. Бялыницкий-Бируля. Зимний сон. 1911 г. (Разбеленный колорит)



Этюд неба. И. Ясюкайть. 1998 г. (Рук. О. Мурашко). (Разбеленный колорит)



Х. Вебер. Цирк. 1967 г. (Зачерненный колорит)



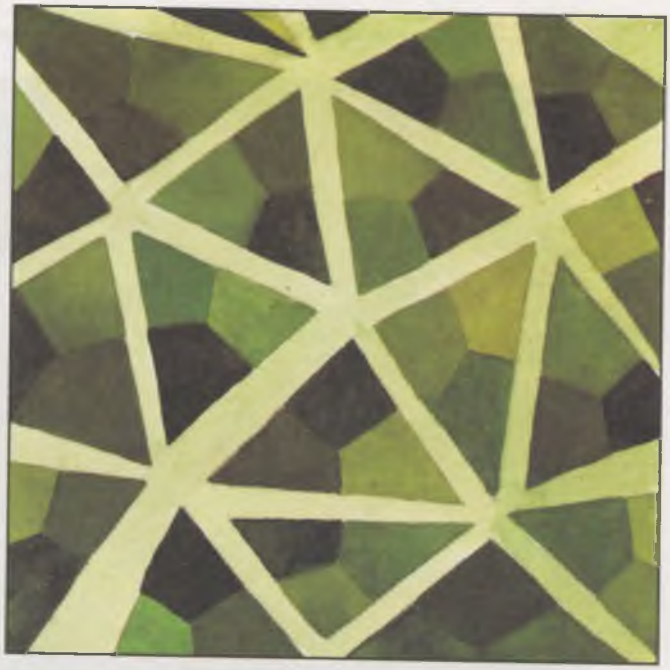
Монохромия в теплой гамме. С. Тишков



Монохромия в холодной гамме. С. Тишков



Монохромия в смешанной гамме. С. Тишков



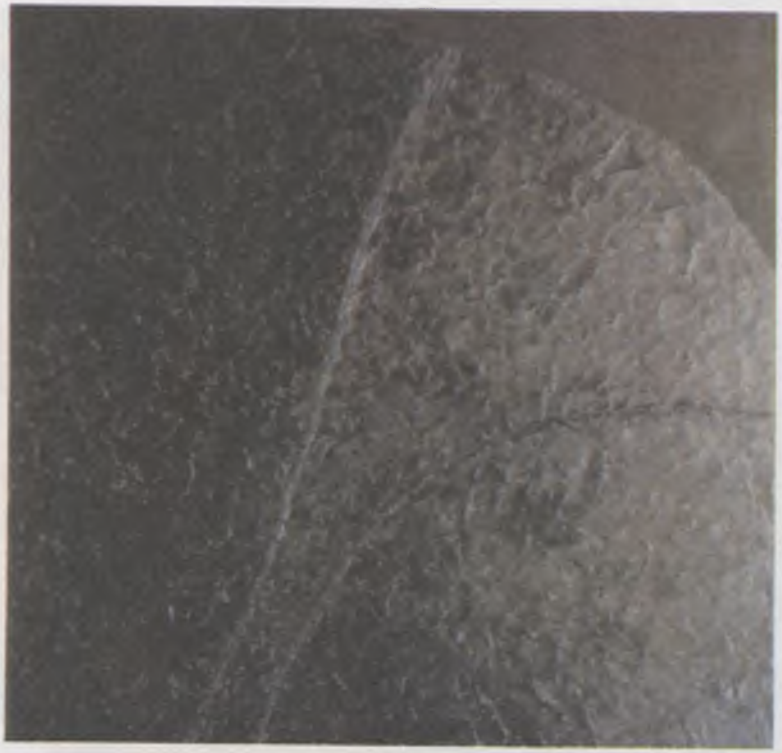
Монохромия в теплой гамме. С. Тишков



Монохромия в холодной гамме. С. Тишков



Г. Новелли. La Liberazione. 1959 г. (Монохромия)



А. Бурри. Сумерки. 1984—1985 гг. (Монохромия)



Полярная композиция в нейтральной гамме и насыщенном колорите. О. Черняк



Полярная композиция в теплой гамме и зачерненном колорите. О. Черняк



Полярная композиция в холодной гамме и разбеленном колорите. О. Черняк



Ле Корбюзье. Женский портрет. 1956 г. (Полярная композиция)



Трехцветие в архитектуре функционализма



Трехцветие в теплой гамме. И. Подкорытов



Трехцветие в холодной гамме. И. Подкорытов



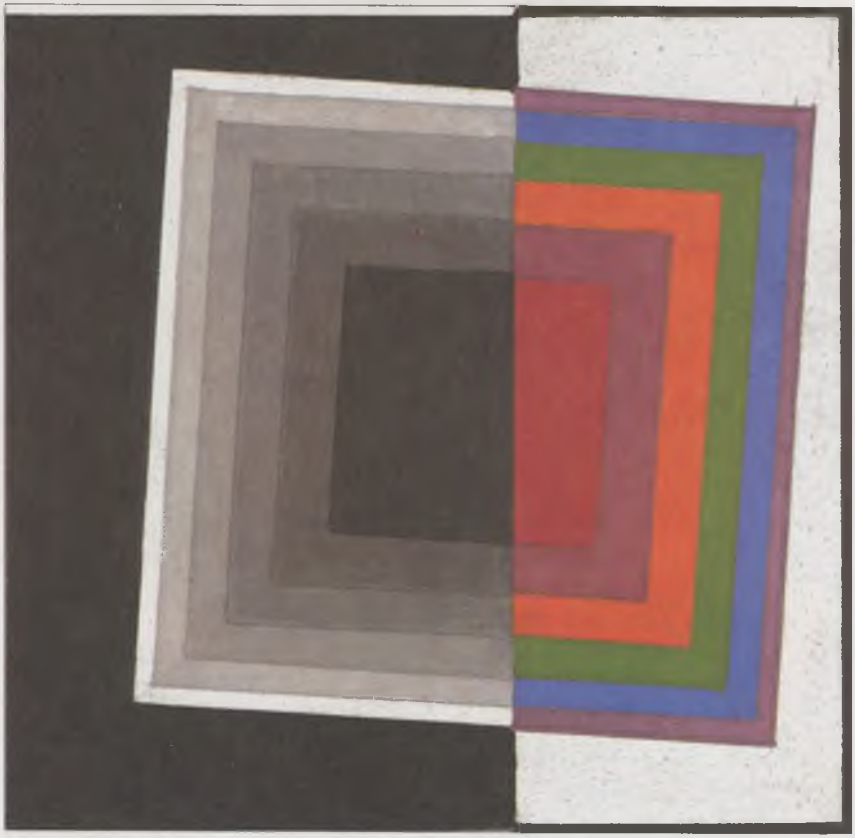
Многоцветие в насыщенном колорите. К. Вязьмикин

Многоцветие в приглушенном колорите. К. Вязьмикин

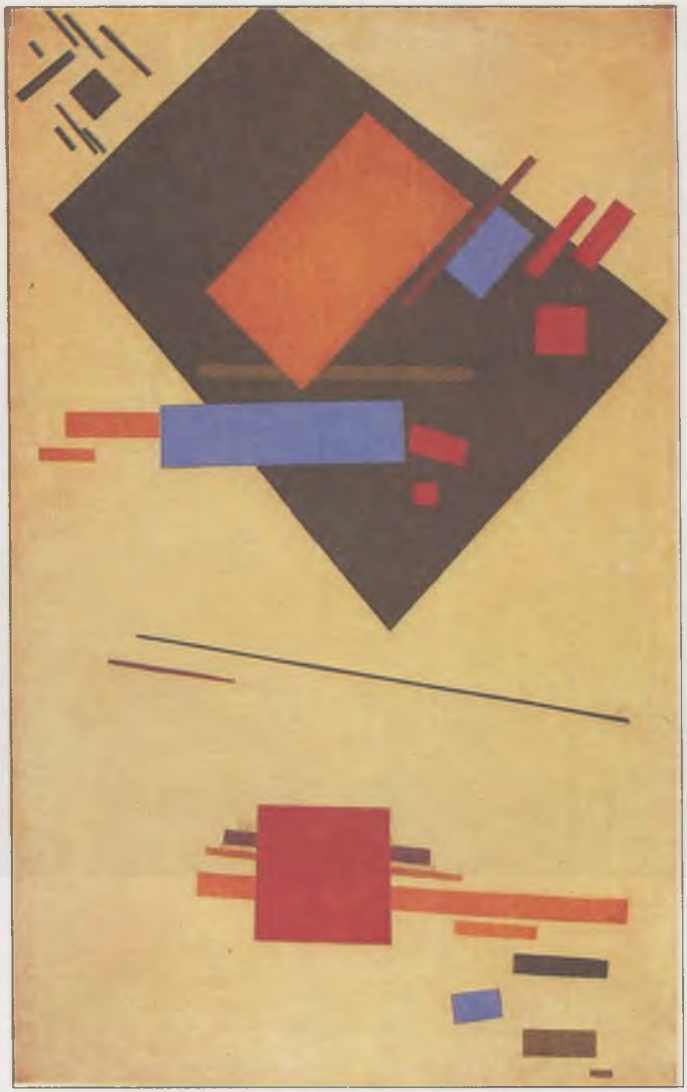




Многоцветие в разбеленном колорите. К. Вязьмикин



Э. Карми. Композиция. 1971 г. (Многоцветие в живописи оп-арт).



К. Малевич. Супрематизм. 1915 г. (Многоцветие)



Полухроматическая композиция в теплой гамме. З. Лешкевич

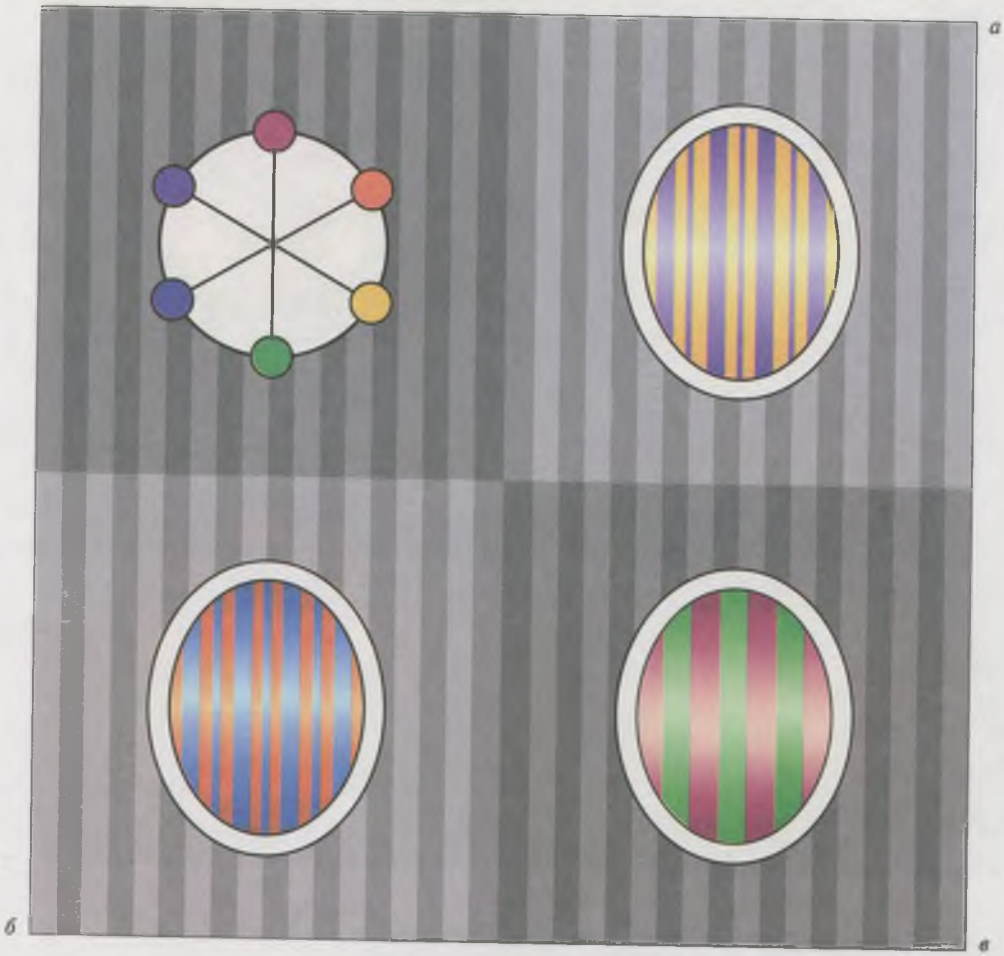


Полухроматическая композиция в холодной гамме. З. Лешкевич

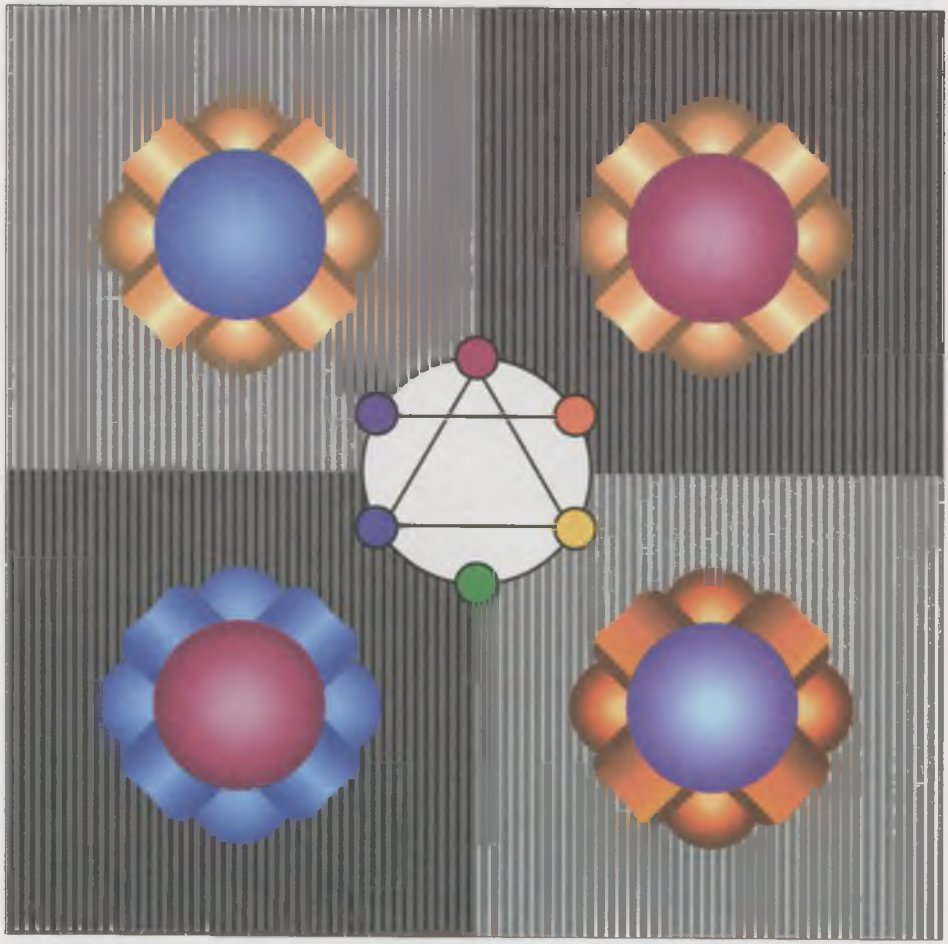


Полухроматическая композиция в интерьере стиля модерн.

Классификация сочетаний цветов по теории И.В. Гете



Гармоничные сочетания:
а) желтый — фиолетовый;
б) оранжевый — синий;
в) красный — зеленый



Характерные сочетания:
а) желтый — синий; б) желтый — красный;
в) пурпурный — синий; г) оранжевый — фиолетовый

Бесхарактерные сопоставления:
а) желтый — оранжевый;
б) оранжевый — красный;



в) красный — фиолетовый;
г) фиолетовый — синий



Негармоничные сопоставления:
а) желтый — зеленый;
б) зеленый — синий



1



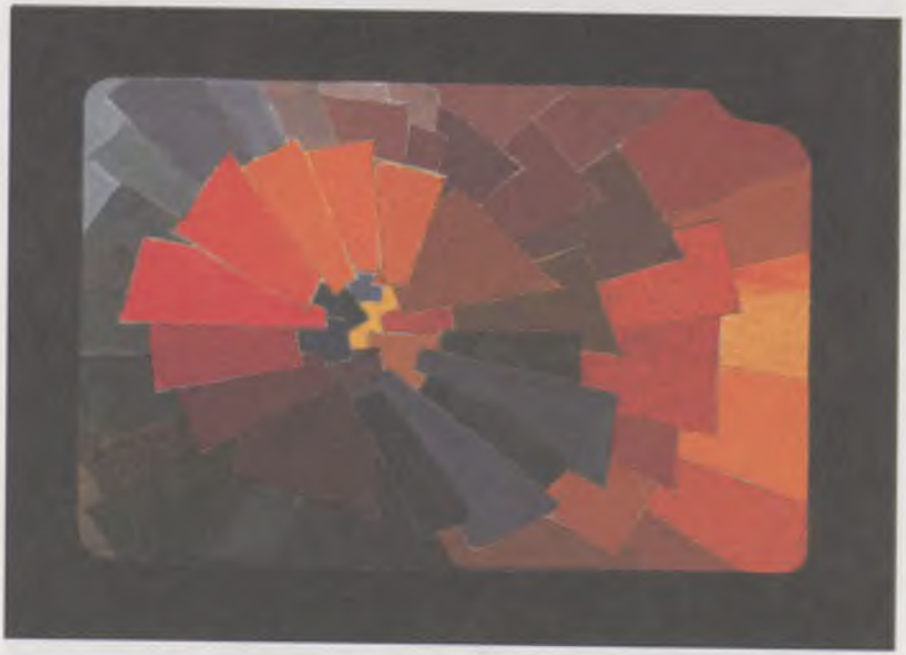
2

Типы колорита по теории И.В. Гете

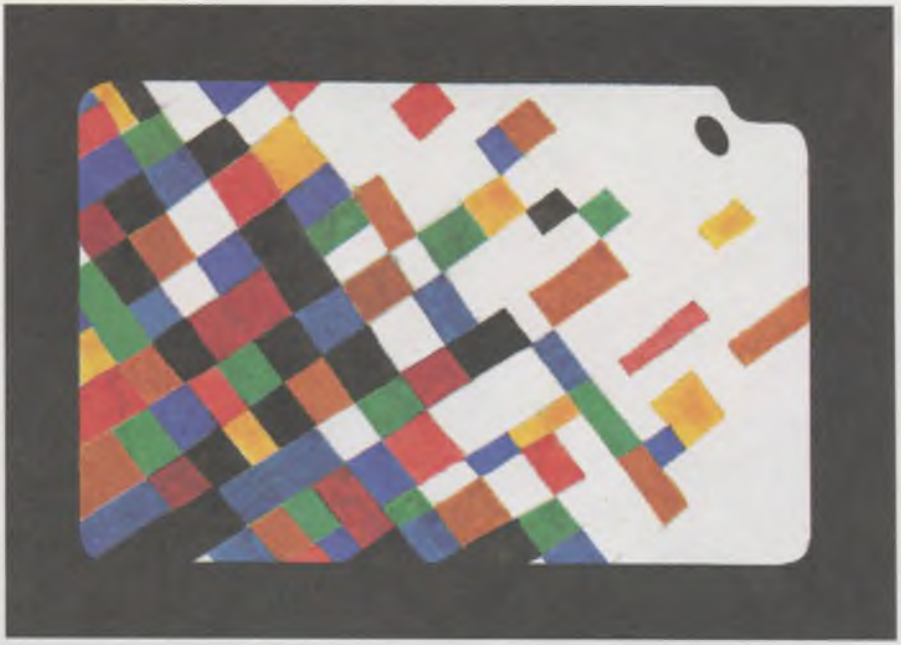
3



1. Могучий
2. Нежный
3. «Слабый»



4. «Фальшивый тон»
5. Пестрый
6. Гармоничный







Цветовой круг Бецольда и схема цветовых сочетаний



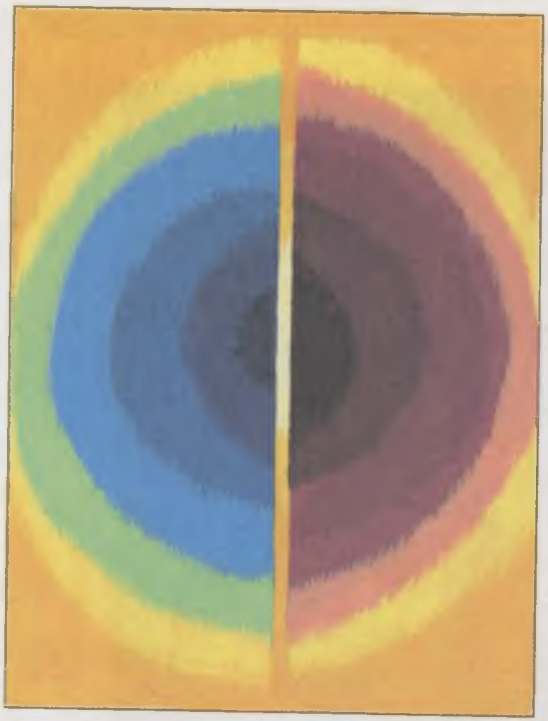
Таблица декоративных сочетаний



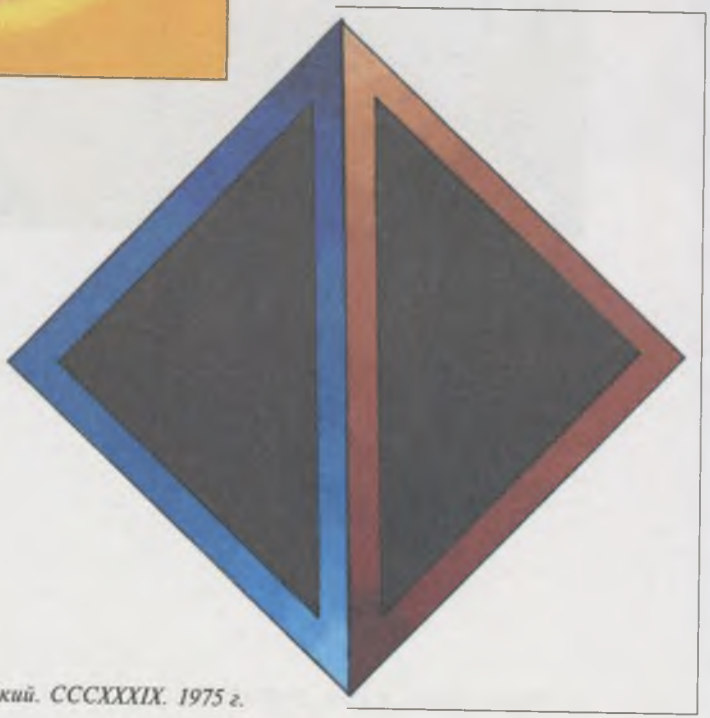
К. Малевич. Весна, цветущий сад. 1904 г.



Р. Делоне. Солнце и луна. 1912—1931 гг.



С. Геровский. Композиция SIXXXIV. 1964 г.



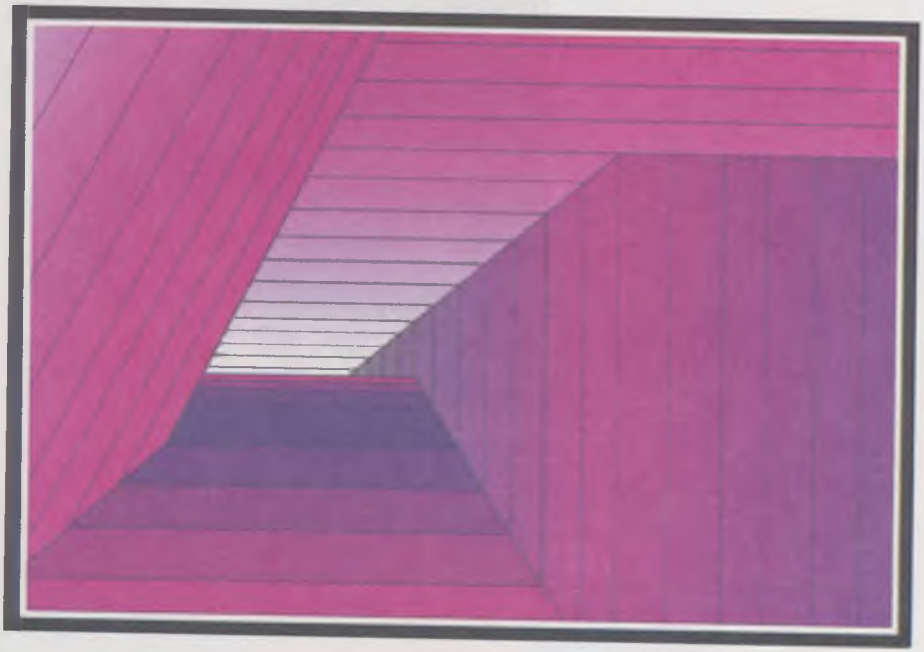
С. Геровский. CCCXXXIX. 1975 г.

С. Лапша. Космический огонь. 1996 г.

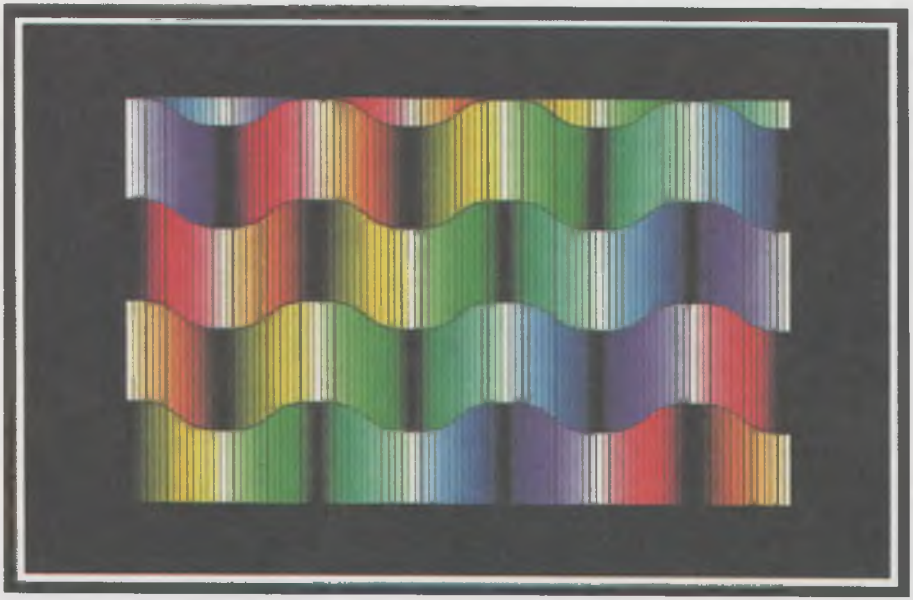




С. Лапша. Рассвет, закат. 1990 г.



С. Лапша. Метро уходит. 1978 г.



С. Лапша. Неоновая волна. 1995 г.



Утренний свет. М. Гуськова. (Рук. Я. Лысый, О. Мурашко)

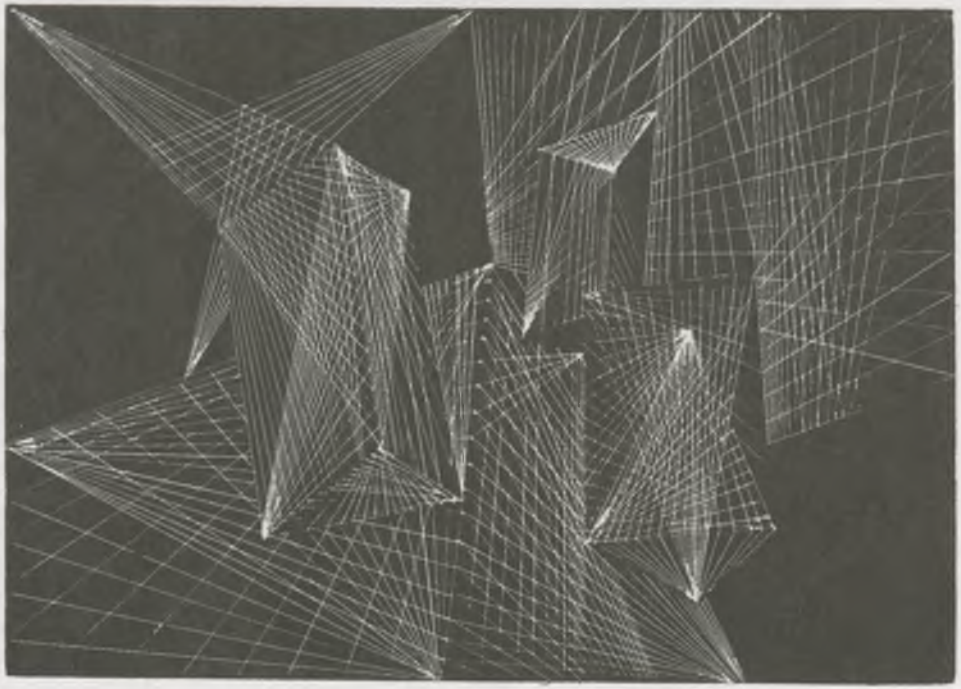
Туманное утро. М. Чикало. (Рук. Я. Лысый, О. Мурашко)





Ясный полдень. О. Печенько. (Рук. Я. Лысый, О. Мурашко)

Работы учащихся Минского художественного училища



Работы студентов Белорусской академии искусств в стиле оп-арт: *С. Евлампиев*



С. Дикалюк



Светящаяся призма по мотивам В. Вазарели. С. Титова

Изменения яркости и колорита по мере движения солнца



Натюрморт у окна. А. Савеличева.

Раннее утро





Светает

Солнце взошло



Полдень



Вечереет



Закат



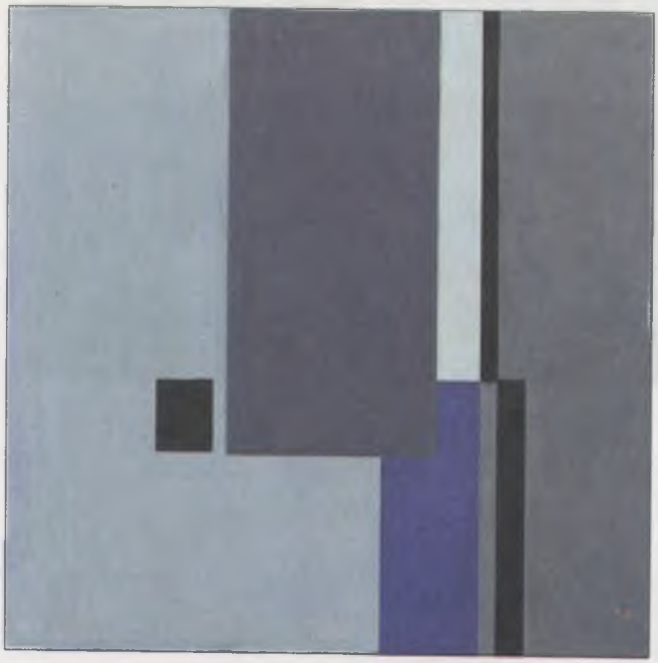
Сумерки

Осязательные ассоциации:

Мягкое



Жесткое





Колючее

***Вкусовые ассоциации**:*



Сладкое

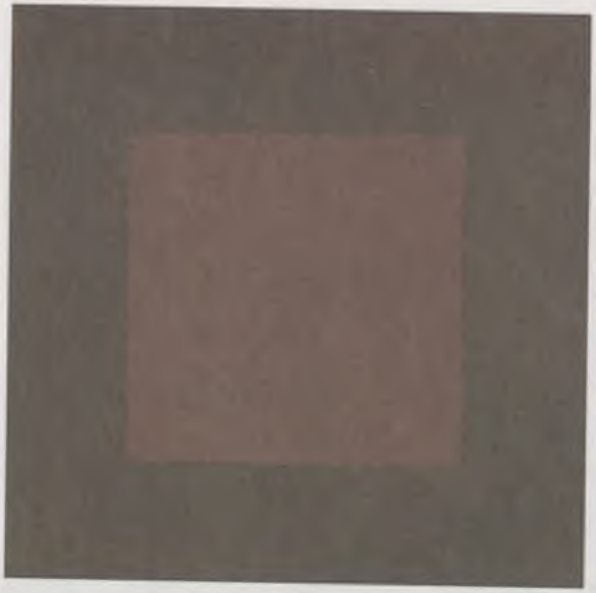


Вкусное



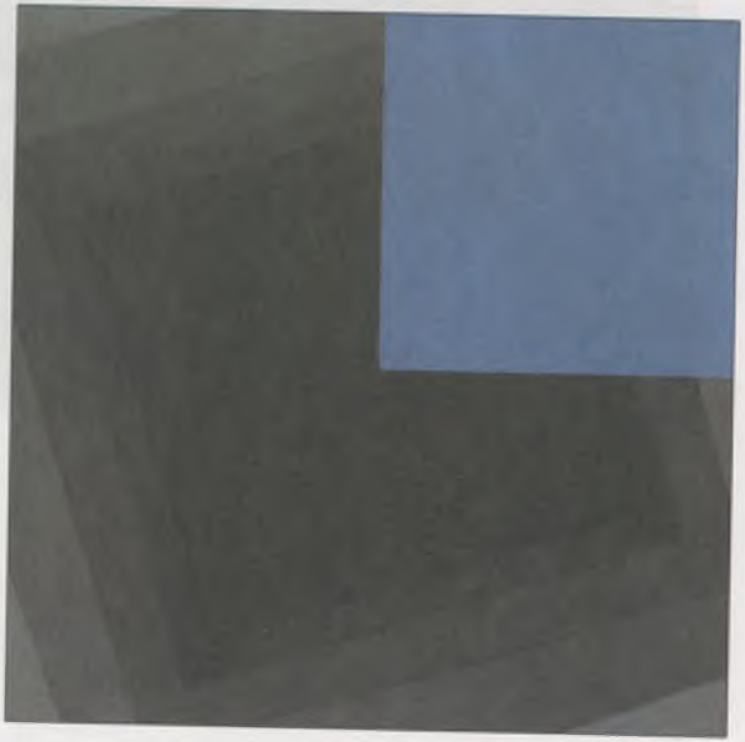
Горькое

Эмоциональные ассоциации:



Волнение

Покой





Экстаз

Натюрморты с заданным эмоциональным содержанием:



Комический.
Л. Карабань



Драматический. Л. Карабань



Трагический. Л. Карабань



Истерический. Л. Карабань



Природные сочетания в среднем интервале. Н. Жигамонт



Декоративная интерпретация лесной среды. Л. Дроздова



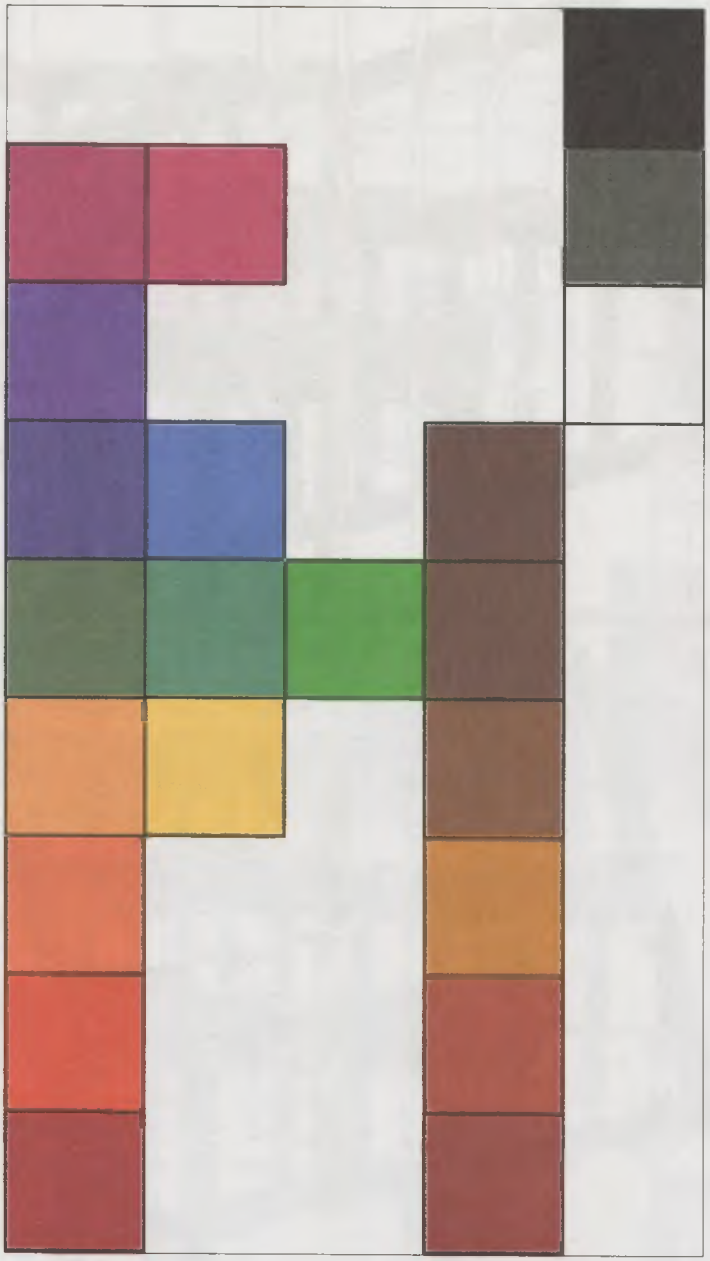
Колористика осенних листьев в полярной гамме. С. Тишков



Колористика осенних листьев в монохромной гамме. С. Тишков

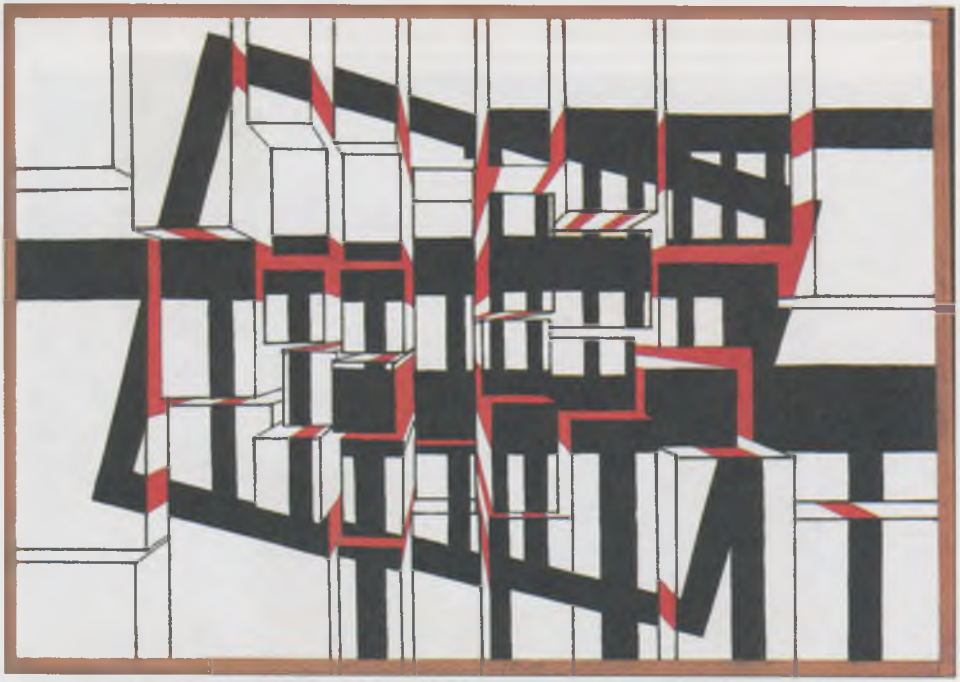


Мотив дерева в трех типах колорита



Систематизация красок в наборе:
теплые и холодные, хроматические, полухроматические, ахроматические

1



2



Пространственная структура в трех цветовых системах:



3

1. Первичная триада красный—белый—черный;

2. Ахроматическая система белый—серый—черный;

3. Монохромная система на белом фоне

Цикл работ «Пленный город». А. Игнатович



Лирический натюрморт. С. Афанаскин



Спокойный натюрморт. С. Афанаскин



Драматический натюрморт. С. Афанаскин



Трагический натюрморт. С. Афанаскин

Времена суток (пейзаж):



Утро



Полдень

Вечер



Ночь



1

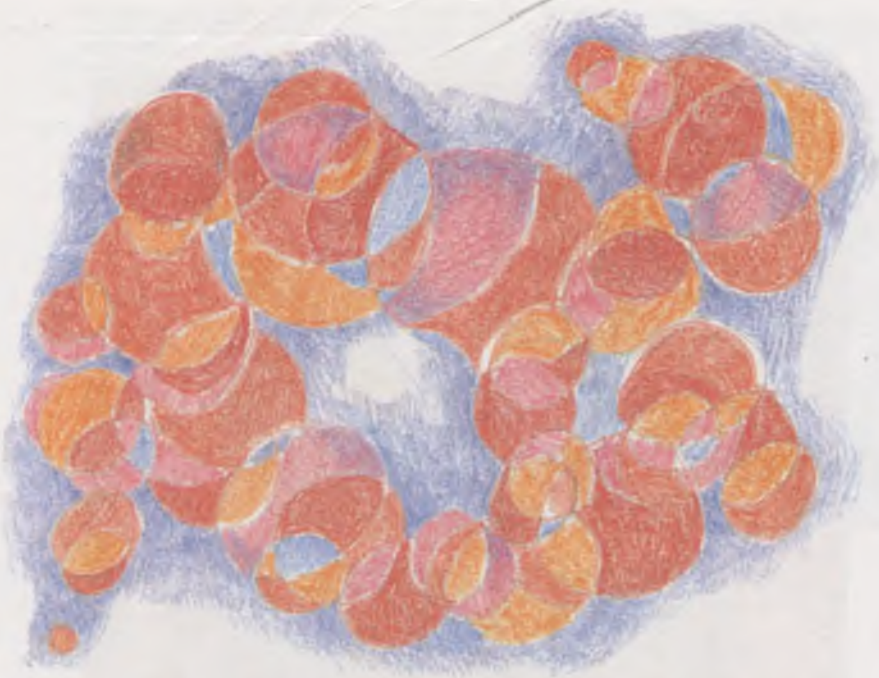


1 Весна

2 Лето

3 Зима

2



3





Монохромия в горячей гамме. М. Гуськова

Полярная цветовая композиция в нейтральной гамме. И. Ясюкайть



Четырехцветная композиция в разбеленном колорите. Ж. Суховерхова





1



2



3

1. Полярная цветовая композиция в тепло-холодной гамме. И. Ясюкайть

2. Многоцветие. Насыщенный колорит. М. Гуськова

3. Многоцветие. И. Ясюкайть



Насыщенный. Многоцветие. С. Тишков

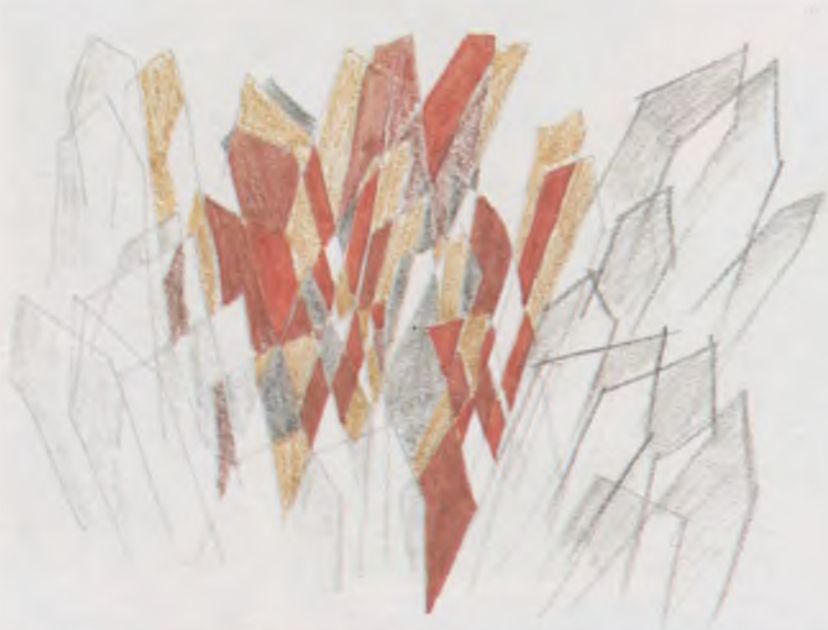
Приглушенный. Многоцветие. С. Тишков



Разбеленный. Многоцветие. С. Тишков



Стихии:



Земля

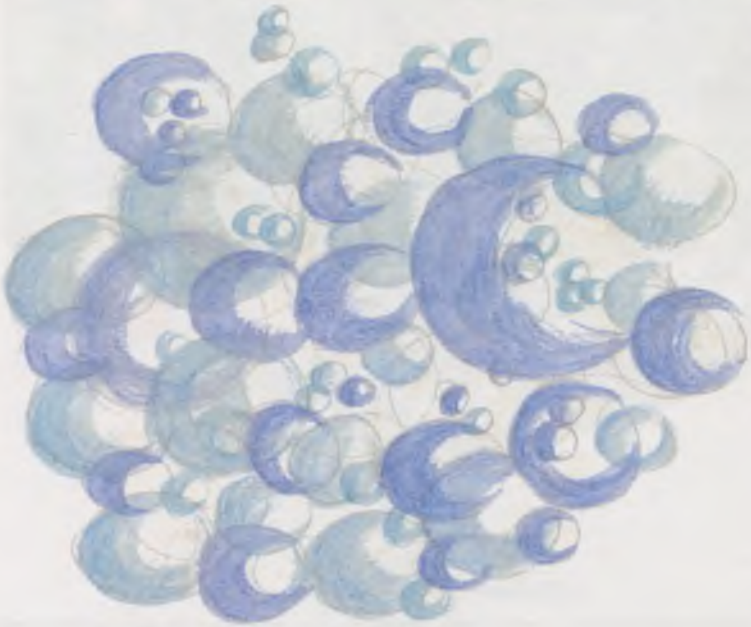


Вода

Огонь



Воздух





Пример композиции «Зима» в мозаичной технике



Декоративная трактовка дерева в монохромной композиции



Декоративная трактовка дерева в полихромии

Освещение в интерьере:



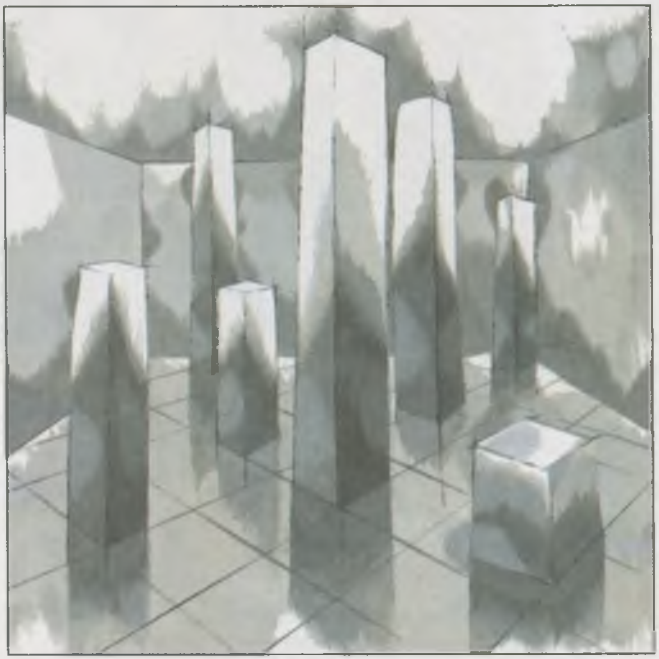
Классическое



Барочное



Конструктивистское



В стиле «Серебряного века»



Расчленение целостной конструкции.
Полярная гамма. А. Игнатович

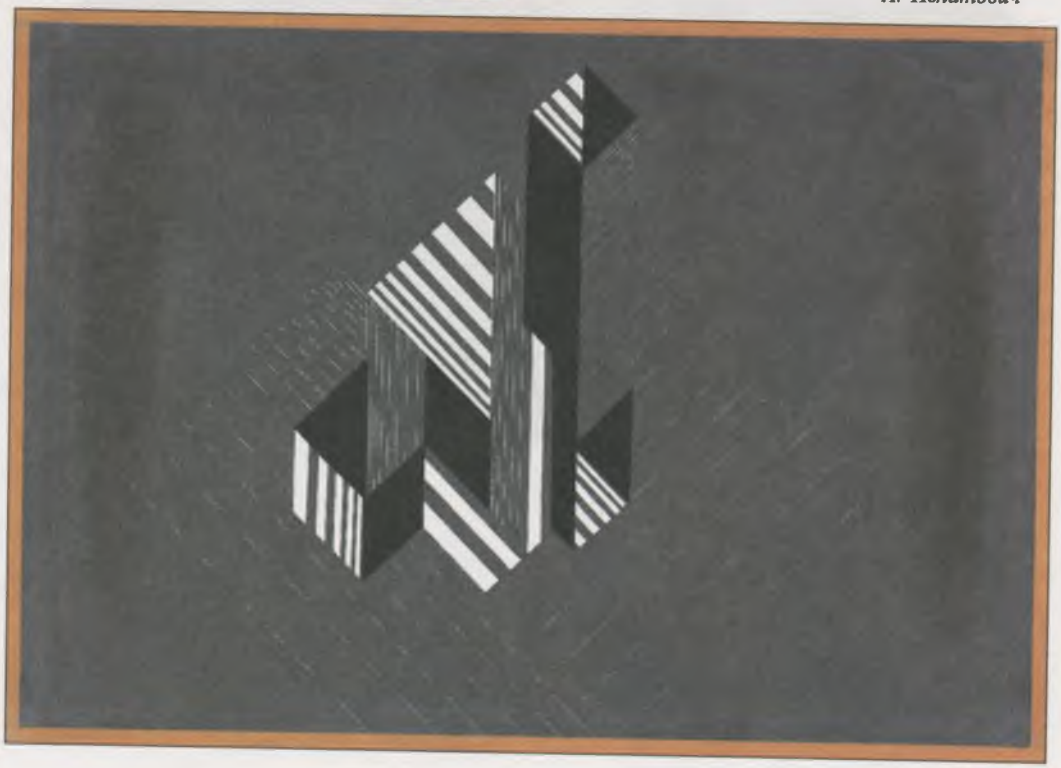


Уплощение объемной формы.
Четырехцветная система. А. Игнатович



Развитый контур
как доминанта композиции.
Трехцветная система.
А. Игнатович

Ритмизация формы
в сложных сопоставлениях ритмов.
Черно-белая система.
А. Игнатович



Опасность пестроты возникает вместе с уплощением живописи, отказом от иллюзорной передачи пространства и трехмерной формы.

Яркий колорит плохо согласуется с принципом натуральности, но гораздо лучше — с принципом содержательности и выразительности, если художник добивается символического звучания своей картины, он не боится максимальной звучности цвета (вспомним хотя бы «Купание красного коня» К.С. Петрова-Водкина).

2. Светлые цвета — желтый и белый — сами по себе высоко ценились в древности и средневековье. Известно применение их в одежде, архитектуре, скульптуре и всевозможных прикладных искусствах. Но примеры светлых гамм в живописи или архитектурной среде далеко не так многочисленны, как отдельных светлых «вещей», зданий или статуй. Пожалуй, трудно вспомнить другой, столь же бесспорный пример сознательного и принципиального стремления к высветленной, наполненной светом целостной среде, как римские термы (императорские). Здесь вся система естественного освещения устроена так, чтобы интерьер инсолировался и хорошо освещался весь день, а мраморные и стюковые облицовки всех поверхностей создавали хорошие условия для многократных отражений света и насыщения им пространства. Такое же наполненное светом пространство представляет римский Пантеон (кстати, существует гипотеза, согласно которой он был построен первоначально как вестибюль терм Каракаллы). По-видимому, светоносность этих интерьеров была задумана не только в утилитарных целях, но и в идеологических, а стало быть, может трактоваться как художественный прием.

Для искусства древнего Востока и средневековой Европы характерны скорее контрастные сопоставления светлого с темным. Сплошь темное, как и сплошь светлое, не в духе эстетики тех времен. Светлый и сияющий мир без теней возможен только в мечтах и экстатических видениях древнего человека, например небесный град в видениях св. Иоанна. В земном храме всегда помимо светлой алтарной части и среднего нефа есть затемненные приделы, хоры, боковые нефы и даже совсем темные подземелья, тайники и пр.

Разбеленный и высветленный колорит в живописи и в архитектуре появляется в эпоху Возрождения. Первым его вводят Джотто и Брунеллески (в капелле Пацци). Затем в светлых гаммах работают Пьеро делла Франческа и Гирландайо. Много светлых тонов у Алессо Бальдовинетти, Филиппино Липпи...

Светлые гаммы мастеров Возрождения выражают иное отношение человека к миру, чем в средние века. Теперь человек стал «хозяином своей судьбы», центром вселенной, оттеснив Бога несколько в сторону. Молодому, уверенному в своих силах «предтече буржуазии» не к лицу были религиозные экстазы и исступления. Он сохранял спокойствие, самообладание и ясность мышления в любой ситуации. Как заметила Н. Дмитрие-

ва*, человеческие чувства входят в свою человеческую меру — не больше и не меньше. Поэтому, например, даже в трагической сцене изгнания Иоахима изХрама (Джотто) люди сохраняют спокойные позы и бесстрастное выражение лица, небо безмятежно синеет, а облака весело белеют. И только движение глаз Иоахима и пастухов чуть-чуть намекает на то, что произошло чрезвычайное событие.

Герои Пьеро делла Франческа также умеют хранить «поразительное бесстрастие» (по выражению Б. Бернсона**) в любых случаях жизни. Состоянию людей соответствует и колорит — спокойный, светлый, прозрачный, в высшей степени гармоничный.

Светлое и ясное мировоззрение кватроченто (не лишенное, конечно, налета утопичности) максимально четко выражено в архитектуре капеллы Пацци Брунеллески. Вся концепция этого храма была антитезой средневековым принципам. Внутреннее пространство капеллы было единым и цельным, наполненным светом, с белыми стенами и куполом. Впервые в истории архитектуры в храме восторжествовали белизна и абсолютный свет, впервые мрак был изгнан из храма во всех его ипостасях.

В XVI в. высветленный колорит продолжает разрабатываться в живописи; в самом «чистом» виде мы встречаем его примеры в картинах Сальвиати. Много светлого в работах Понтормо, Фоски и др. Здесь истоки цветового решения иные, чем в живописи XV в.

В белесых гаммах Сальвиати не осталось звучности, как у Пьеро делла Франческа, или спокойной уверенности, как у Джотто. Живописцы XVI в. ищут изысканности, изящества, тонкости, необычности. Их тончайшие нюансы — результат крайней эстетизации и признак маньеризма. Колорит Сальвиати хочется назвать бледным, немощным. В его картинах уже нет настоящей жизни — осталась одна иллюзия таковой.

Затем разбеленный колорит появляется в архитектуре и прикладном искусстве XVIII в., в стиле рококо. Светлые наряды женщин и мужчин (белые, розовые, перламутрово-серые, жемчужные, «селадон», «вье-роз» и т.д.), пудреные парики, белесые гаммы гобеленов — все это отвечает вкусам изящного дворянского общества, проводящего время в балах, светских раутах и галантных празднествах. Светлый колорит рококо — это выражение бездумия и «беспроблемности», гедонизма и эстетизации жизни, свойственных отживающему исторический век дворянству, сформулировавшему свое кредо в словах «После нас — хоть потоп».

Заметим, что белый цвет всегда был цветом «благородных» сословий и правящих классов.В последнем «дворянском» стиле нового времени — стиле

---

* Н. Дмитриева, искусствовед, автор фундаментального труда «Краткая история искусства».

** Б. Бернсон, американский ученый, специалист по искусству эпохи Возрождения, автор книги «Живописцы итальянского Возрождения».

ампир — любимое сочетание цветов — белый с золотом, а также белый со светлыми оттенками хроматических цветов — с голубым, розовым, желтым, зеленым (иллюзия спокойного величия и благородной простоты). Высветленный, разбеленный колорит часто встречается в картинах импрессионистов и близких к ним живописцев — Сера, Боннара, Сислея.

Ван Гог неодобрительно отзывается о таких картинах, т.к. в них вместе с красками как бы угасает сама жизнь. В письме брату он пишет: «Я с каждым днем все острее ненавижу те картины, на которых везде одинаковый свет. ...То, что они именуют «высветлением», во многих случаях представляет собою отвратительный тон мастерской, безрадостной городской мастерской. Создается такое впечатление, что больше никто не умеет видеть ни рассвет, ни сумерки, что их вообще не существует, что в сутках есть лишь время от 11 до 3 дня, время, действительно очень респектабельное, но слишком часто лишенное характера и апатичное»[3].

И.Н. Крамской, увидя в Париже работы импрессионистов, тоже подметил их разбеленность и назвал это «мучной тон».

3. Логически следующим типом колорита можно считать «серый», или «ломаный», т.е. колорит, в котором преобладают цвета с подмесью серого. Такие цвета всегда усложнены, им трудно подобрать название. В них есть тонкость и изящество, удовлетворяющие изысканным (и пресыщенным) вкусам, они приятнее усталому или изощренному зрению, чем чистые и разбеленные цвета. Но, конечно, такие гаммы говорят об увядании и бессилии, в них есть нечто декадентское. «Ломаный» колорит был излюблен в стиле модерн (он же югендштиль, сецессия, ар нуво). Широкое распространение этого стиля на грани XIX—XX вв. связано с завершением некоторого этапа развития буржуазного общества. Классический период развития капитализма переходил в монополистический, ощущался кризис системы, предчувствовалось начало ее гибели (по свидетельству современников). Серые гаммы сецессии — это любимый колорит городской публики — достаточно искушенных, а часто и пресыщенных людей, с нервами, утомленными трудом и городской суетой, с душой, измученной неразрешимыми проблемами жизни. Такому зрителю неприятен чистый красный — он предпочитает цвет вянущей розы или мальвы; для него нестерпим чисто-желтый — его больше радует песочный, медовый, «цвет панциря светлой черепахи» или «цвет песка, окрашенного последними лучами заходящего солнца»[4]. Серые цвета в искусстве сецессии торжествуют свою победу. Оттенки их неисчислимы — от перламутрового до «благородного мышиного цвета». Белые смягчаются, превращаясь в цвета овсяной муки, яичной скорлупы, «белой ночи». Серый колорит — признак усталости культуры, «мутного» мирочувствия, пессимизма, не исключающего высокие эстетические запросы и гедонизм. В России многие художники, группировавшиеся вокруг журнала «Мир искусства», предпочитают серый коло-

рит: Е. Лансере, А. Бенуа, О. Остроумова-Лебедева, А. Головина, И. Билибин. В таком же колорите выполнены многие работы В. Серова: «Ида Рубинштейн», портрет Гиршман, серия гуашей на античные темы.

4. Зачерненный колорит мы наблюдаем там, где в понимании мира нет ясности, где человеческий разум отступает перед тайной; там, где происходят трагические события, где изображаются старость, угасание, «черные» мысли. Примеров темного колорита в истории немало: коричнево-черные иконы с темными ликами святых, мрачные подвалы у Караваджо, «Ад» Беккафуми; у Рембрандта — темные сцены, на которых сияет божественный лик Христа или мягко светятся лица стариков. Темные фоны цветов и натюрмортов в XVII в. — Зурбаран, Хуан Санчес Котан, Хусепе Рибера, Веласкес, поздние портреты Фр. Хальса, поздний Тициан, Тинторетто. В истории живописи очень много темных картин, и не только потому, что они потемнели от времени. Темный колорит иногда говорит об одряхлении, упадке живописного начала — художник попросту избегает цвета и пишет «одним асфальтом». Так было в середине XIX в. в парижских салонах, в картинах академистов.

В прикладном искусстве немало примеров, когда используются черные фоны в больших количествах — японские ширмы и чернолаковые изделия, русское декоративно-прикладное искусство: жостовские подносы, палехские, мстерские миниатюры, белорусские расписные коврики и пр. В этих случаях черный не пугает мрачными ассоциациями, напротив, он выявляет жизнерадостность или изысканную красоту орнаментов и фигур.

В частном быту темные гаммы создают впечатление уюта, покоя и репрезентативности. «Буржуазный» интерьер XIX в. не признавал белых стен и светлой мебели, в нем господствовали темные цвета.

5. Говоря «классический колорит», мы вспоминаем живопись Беллини, Джорджоне, Тициана, Дюрера, Пуссена, Рубенса, Вермеера, Ватто, Давида, Шардена, Левицкого, Рокотова ...иными словами, всю европейскую живопись нового времени от Мазаччо и Рафаэля до Брюллова и Репина.

Классический колорит европейской живописи — это как бы море, в котором возникают и исчезают разные течения: то холодное, то горячее, то вдруг слишком соленое, а то чересчур пресное. В целом же море долго остается неизменным по составу — веками и тысячелетиями.

Классический колорит как бы отражает природу человека в его нормальном, спокойном и здравом состоянии, в нем нет ни экзальтации яркости, ни угнетенности черноты, ни болезненной хрупкости белизны.

Классический колорит соответствует способностям и потребностям нормального зрения: в нем есть хроматические краски, без которых человеку трудно жить, но эти краски не утомляют глаз яркостью и насы-

щенностью, они всегда несколько приглушены и смягчены, они занимают не много места в общем поле зрения (раме картины или пространстве интерьера). Насыщенных цветов немного, они дополняются разбеленными, зачерненными или ахроматическими.

Все краски приведены в гармоничное единство друг с другом. Дополнительными средствами гармонизации классической картины часто бывают свет, воздух, единое пространство, сюжетное и композиционное объединение фигур или пятен. Когда в XX в. все эти задачи исчезают из живописи, классический колорит также исчезает, он заменяется неклассическим, т.е. таким, где законы гармонии не соблюдаются.

Следует заметить, что нарочито-разбеленный или ломаный колорит, так же как и откровенно насыщенный, всегда неклассичны, зачерненный же встречается (и весьма часто) в классической живописи. Так, Караваджо и все караваджисты XVII в. не выходят за пределы классической системы в отношении цвета, хотя в других отношениях их искусство было новаторским по сравнению с искусством Возрождения. У голландских мастеров XVII в. (и великих, и малых) много черноты, но понимание колористики у них, несомненно, классическое. Нужно также заметить, что классический тип колорита появляется иногда в авангардных течениях искусства XX в., например в «аналитическом кубизме» Пикассо и Брака, в их натюрмортах «синтетической» стадии кубизма, в картинах Д. Леже, Дюшампа, А. Модильяни, Макса Эрнста, Д. Моранди и др.

Иными словами, классический способ гармонизации цвета встречается в искусстве разных стилевых направлений. Это всегда свидетельствует о более или менее «классическом» способе мышления художника, о его стремлении к ясности и логике, к внутренней связанности элементов картины, к высоким эстетическим качествам живописи. Все это и составляет понятие цветовой культуры, неотделимое от понятия классической гармонизации цвета и классического колорита.

Возможны сочетания различных типов колорита в одном произведении; так, например, в классической живописи передние планы решались в насыщенных тонах, а задние в монохромной разбеленной гамме.

Современная живопись (например, поп-арт) чуть ли не предписывает смешение различных гамм и цветовую эклектику. В сложных пространственных системах (городская среда, интерьер) трудно избежать смешения типов колорита. Цветовая эклектика в таких случаях стала привычной и даже желательной.

Колорит — это не просто то или иное сочетание красок. Его нельзя получить механически. Колорит — это тесное единство красок, сплавленных между собой так, что они образуют некий космос. Сила, «сплавляющая» цвета всей системы, — это и есть ведущая (основная) идея не только данного произведения искусства, но и всей данной культуры в целом.

Поэтому можно говорить о колорите целых живописных течений, например венецианской живописи эпохи Возрождения, или голландской живописи XVII в., или народного искусства Поволжья, Украины, Беларуси и т.д. Несмотря на все отличия отдельных произведений и мастеров, в этих пластах искусства ощущается и нечто общее, что можно назвать колоритом (или даже «духом»).

О чем же может рассказать колорит?

Во-первых, о стадии культурного развития, которую переживает данный народ. На восходящей ветви развития, в детстве и молодости народа (или класса) он любит чистые и яркие цвета, контрастные сочетания. Когда общество достигает вершин развития культуры и начинается движение по нисходящей ветви, его дух окрашивается в замутненные цвета, обесцвечивается разбелами, усложняется подмесями, угасает в зачернениях.

Так в общих чертах развивались колористика искусства Древнего Египта, античности, древнего Китая. Эта же закономерность прослеживается в истории западноевропейского дворянства (от «варварского» блеска раннего средневековья до нежно-изысканных гамм рококо) или буржуазной европейской культуре XIX в. (на одном полюсе — пламенеющие цвета Великой французской революции, на другом — вянущие гаммы сецессии).

В конце XIX — начале XX в. наступило время революционных преобразований и в жизни, и в искусстве. На смену салонному академизму пришли барбизонцы с их культом природы, затем импрессионисты, постимпрессионисты, орфисты... На их полотнах опять засиял чистый цвет, появились солнце, воздух, ощущение ценности каждого мгновения жизни. Синтетический кубизм, футуризм, экспрессионизм возвращают живописи эффекты больших контрастов и насыщенный колорит. Достаточно назвать для примера Пикассо, Матисса, Гогена, Кирхнера, Вламинка, Дюфи, Шагала, Петрова-Водкина, Малевича, Лентулова, Кончаловского, Фалька, Кустодиева... Читатель без труда продолжит этот список.

Глава 4

ЦВЕТОВАЯ КОМПОЗИЦИЯ

Если отвлечься от содержания произведения искусства (картины, скульптуры, здания), то можно сказать, что для нашего зрения оно представляет собой некоторую совокупность (систему) цветовых пятен — на плоскости, объемном теле или в пространстве. Расположение этих пятен, их цветовые характеристики и размеры подчиняются определенной закономерности и логике, связанной с содержанием и назначением вещи. Вот это и называется цветовой композицией. Чтобы завершить определение цветовой композиции, нужно добавить, что она непременно содержит то или иное эстетическое качество или производит эстетическое впечатление, задуманное («запланированное») художником.

Теперь можно сформулировать определение цветовой композиции кратко и достаточно близко к сути: **цветовой композицией называют совокупность цветовых пятен (на плоскости, объемной фигуре или в пространстве), организованную по какой-либо закономерности и рассчитанную на эстетическое впечатление**.

Понятие цветовой композиции более формально и узкопрофессионально, чем понятие колорита. История и современная практика искусства показывают, что существует сравнительно немного типов цветовой композиции, среди которых можно выделить четыре основных типа и две-три разновидности.

Первый тип — монохромия.

В композиции доминирует один цветовой тон или несколько соседних цветов, воспринимаемых как оттенки основного. Монохромия встречается в искусстве всех времен и народов. При помощи композиции этого типа достигаются разнообразные и сильные эффекты:

1. Классическая простота и ясность художественного языка. (Древнегреческая живопись, краснофигурные и чернофигурные вазы, живопись барокко и реализма XVII в.)

2. Сильно направленное к определенной цели воздействие (русские иконы «Владимирская Божья матерь», «Спас нерукотворный», «Архангел Михаил», картины Рембрандта, Ж. де ля Тура, Д. Фетти и др. на библейские сюжеты).

3. Сосредоточенность на внутреннем мире человека, интровертность (средневековая живопись Китая и Японии, «метафизическая» живопись XX в. — Д. Моранди, А. Васнецов, И. Маркевич, В. Попков, А. Бажбеук-Меликян).

4. Старость, угасание жизненных сил, трагизм (поздний Тициан, Тинторетто, Ф. Хальс).

5. Простота, доходчивость, броскость (геральдика — знамена, гербы, знаки отличия, изделия массовой культуры, реклама).

Второй тип — полярная цветовая композиция.

Доминантой служит пара контрастирующих цветов, противоположных (полярных) в цветовом круге. Эти цвета могут быть дополнительными (противоположными в 10-ступенном круге), контрастными (противоположными в 6-ступенном или 12-ступенном круге) или близкими к ним, т.е. в большом интервале любого круга. Полярную композицию могут составить только два цвета, например красный и зелено-голубой; желтый и синий; красный и синий и т.д. Эти цвета могут быть также взяты с оттенками, т.е. каждый цвет может быть развернут в монохромный ряд или группу. Кроме того, в полярной композиции, как и во всякой другой, могут участвовать ахроматические цвета. У полярной композиции свои «функции» и задачи. Чаще всего она применяется в следующих случаях:

1. Для выявления антиномий (противопоставлений), например фигура и фон; большое и малое; верх и низ; добро и зло и т.д. Сама природа «выявляет» красные и фиолетовые цветы на фоне зеленых листьев и травы, синие васильки в золотистой ржи, черные глаза и брови на светлом лице, она окрашивает небо в синий, а землю — в желтый цвет.

2. Для достижения эффекта декоративности, основанного на физиологической потребности глаза в «уравновешивании» впечатлений. Красота полярных сопоставлений была замечена еще в глубокой древности. В Египте фараоны носили украшения из золота и лазурита, в Месопотамии облицовывали стены глазурованным кирпичом с сине-желтыми росписями. В критских дворцах украшают стены пурпурно-зелеными и оранжево-голубыми фресками. С тех пор контрастные сопоставления возводятся в непреложный закон гармонии и декоративности.

3. С конца XIX в. и позже полярная цветовая композиция используется для передачи световых эффектов. При этом свет и тень окрашиваются в

контрастные или дополнительные цвета (А. Матисс, М. Вламинк, Л. Кирхнер, Р. Дюфи, М. Аветисян, М. Сарьян).

4. Сочетание желтого с синим или оранжевого с голубым (малой насыщенности) может выражать состояние покоя, неподвижности, умиротворенности и даже беспроблемности. Поэтому так любил эту гамму П. Кузнецов и так часто ею пользуются дети.

5. Если полярные цвета насыщены и не приведены к гармонии (т.е. диссонируют), то такая композиция используется для изображения конфликтности, напряженности, драматизма или трагизма (живопись экспрессионистов, сюрреалистов).

В полярном сочетании цветов, как показал И.В. Гете, заключается как бы весь цветовой круг, т.к. в оптическом смешении два полярных цвета дают такой же белый, как и семь цветов круга (или солнечного спектра).

Третий тип — трехцветная композиция.

Основу трехцветной композиции могут составлять: триада основных цветов (красный, зеленый, синий), триада основных красок (красный, желтый, синий), а также любые три цвета при вершинах равностороннего треугольника, вписанного в цветовой круг (лучше всего — 12-ступенный).

Трехцветие — самый сложный тип цветовой композиции. Он занимает промежуточное положение между лаконичными первым и вторым типами и изобильным четвертым типом, его труднее гармонизировать, привести к равновесию и к единству гаммы. Если два цвета триады отстоят в круге дальше, чем на 120°, то они тяготеют к полярности; и третий цвет оказывается как бы «лишним», его хочется вообще убрать. Некоторые триады, хотя и построены правильно, т.е. в оптической смеси дают серый, все же производят впечатление чего-то грубого, неклассичного, например триада желто-оранжевый—голубой—фиолетово-пурпурный. Для восприятия зрителем трехцветие труднее, чем другие типы композиции. В нем как бы заключена сложная мысль, которую не всегда можно выразить словами. Поэтому трехцветие мы видим в искусстве древности и средневековья, проникнутом религиозными идеями. Часто роль желтых и оранжевых членов триады выполняло золото.

В живописи Возрождения трехцветные сочетания встречаются очень часто, но они обычно сосредоточены на одной фигуре или на группе фигур и служат как бы акцентом в композиции, не распространяясь на всю ее площадь. Особенно характерен такой прием для библейских сцен и многофигурных композиций.

В живописи нашего времени происходит активный процесс упрощения и сокращения изобразительных средств. Постимпрессионизм, например, уплощает картину и отказывается от иллюзии пространства, он упрощает и форму, отбрасывая множество деталей и перекомпоновывая ее по-своему; в картине (или фреске) становится гораздо меньше аксессуаров, а

иной раз они вообще исчезают (например, во фресках Матисса «Танец» и «Музыка», в картинах символистов, некоторых мастеров сецессии).

При таком плоскостно-орнаментальном подходе к живописи сокращается количество цветов, но зато каждый из них занимает большую площадь и берет на себя более значительную роль. Вот тут и оказывается незаменимой триада — более сложная, чем пара, но и более простая, чем многоцветие. Триада использована во многих работах Матисса, Петрова-Водкина, Мондриана.

Четвертый тип — многоцветие.

Многоцветием называют такую цветовую композицию, в которой доминируют четыре или больше хроматических цвета. Обычно в многоцветии используются две основные пары, или четыре основных хроматических цвета: красный, желтый, зеленый, синий, а также их оттенки.

Этот тип композиции уместен в следующих случаях:

1. Там, где изображено большое количество фигур и предметов (древние росписи, восточные средневековые миниатюры на эпические и мифологические темы, историческая и жанровая живопись нового времени).
2. Там, где передается природный пейзаж, богатый красками, или натюрморт с цветами, фруктами и т.д. (реалистическая живопись XVII—XX вв.).
3. Там, где стремятся к «космичности» произведения, где оно должно служить моделью всего мира (интерьеры храмов, крестьянского жилища, гобелены и картины на космические темы, большие многофигурные иконы с изображением неба, земли, богов, святых, людей, растений и т.д.).
4. Там, где мир атомизируется и рассыпается на «осколки», где господствует хаос или просто «веселая неразбериха» (живопись дадаизма, поп-арта, ярмарочно-аттракционный дизайн).

Помимо этих основных четырех типов цветовой композиции можно выделить еще два производных, поскольку они часто встречаются в живописи, прикладной графике и других жанрах искусства.

А. Многоцветие со сдвигом к одному цветовому тону.

Такая цветовая композиция представляет собой как бы синтез многоцветия и монохромии. Она встречается главным образом в пейзажной живописи, когда художник стремится передать солнечное или лунное освещение. Характерными примерами богата живопись французского импрессионизма (К. Моне «Руанский собор», «Стог сена»; К. Писсарро «Пастушка гусей» и др.). В белорусской живописи такой тип композиции можно видеть в пейзажах В.А. Громыко, в картинах Б. Аракчеева, А.В. Барановского, В.А. Ткаченко, Н.И. Счастной.

Б. Ахроматическая цветовая композиция.

Такая композиция может состоять из белого и черного, а также всех промежуточных серых тонов. В нее могут включаться небольшие по площа-

ди акценты хроматических цветов. Природа создала много образцов бело-черно-серых гамм: зимний пейзаж, заснеженные вершины гор, дождь и туман, мех животных, оперение птиц, кора деревьев...

Искусственный городской пейзаж тоже изобилует серым иной раз даже больше, чем нужно.

Ахроматическая цветовая композиция широко применяется в дизайне (станки, приборы, аппараты), в проектной графике — архитектурной и дизайнерской, а также в станковой и книжной графике. Ахроматической гамме отдают предпочтение в тех случаях, когда хотят сосредоточить внимание на форме; поскольку цвет вступает в противоречие с формой — от него отказываются или вводят в минимальных количествах «для оживления». Разновидностью ахроматической композиции является полухроматическая, где серые заменены полностью или отчасти коричневыми цветами.

В полноценном, «мастерском» произведении искусства тип цветовой композиции всегда ясен, и при этом он тесно связан с композицией форм. Закономерному и логичному размещению форм соответствует такое же размещение цвета. Композиция цветовых пятен, так же как предметов и фигур, подчиняется законам масштабности, равновесия, ритма, пропорциональных отношений и, конечно, законам цветовой гармонии. Об этом свидетельствует вся классическая живопись.

В XX в. искусство некоторых течений модернизма (дадаизм, сюрреализм, поп-арт) отказывается от классических и реалистических традиций, а также заодно от логики. В таких произведениях, разумеется, отсутствует и гармония, и ясность типа цветовой композиции, и определенность колорита. В хаосе их форм и красок отражается негативное отношение художника к действительности, его растерянность перед жизнью, отсутствие разумных целей и идеалов. Но если художники XX в., даже и модернистских направлений, выдвигают какую-либо позитивную программу и стремятся к созиданию новых ценностей, в их творчестве неизбежно появляется логика, единство, своеобразная гармония. При этом они опять возвращаются к классической четкости цветовой композиции, к определенности колорита. В этом отношении мастера XX в. иной раз даже превосходят мастеров прошлого. Примерами могут служить работы П. Мондриана, И. Альберса, Р. Делоне, К. Малевича, П. Пикассо, В. Вазарели, Моголи-Наги, В. Стжеминьского, Ф. Леже, Ж. Брака.

Анализ принципов цветовой композиции может служить пробным камнем, или индикатором, помогающим понять образ мыслей художника, его взгляды на жизнь.

Глава 5

ПОНЯТИЕ О ЦВЕТОВОЙ ГАРМОНИИ

Под словом «гармония» обычно понимают согласованность, связанность, прилаженность одной вещи к другой. Например, говорят о гармонии личности и общества или о гармонии человека с природой.

В искусстве это понятие очень сложно, оно имеет свою историю, богатую различными перипетиями. Термин «гармония» возник впервые, по-видимому, в Древней Греции. Этим словом Гомер называет скрепы, или гвозди, которыми сбивали корабли. Позже древнегреческий писатель Павсаний называет гармонией особо прочный способ кладки камней в стене. Это значит, что **первоначальный смысл понятия «гармония» был аналогичен понятию «прочная связь». Но вместе с тем уже в древности возникло понимание гармонии как единства противоположностей**. Это отражено в мифологии: именем Гармонии названа дочь Афродиты (богини любви) и Ареса (бога войны). Тем самым в Гармонии объединились два диаметрально противоположных (и, казалось бы, непримиримых) начала — любовь и вражда. В сочинениях античных философов слово «гармония» уже употребляется как эстетическая категория. Пифагор и его последователи называют гармонией «небесную музыку»; и в античности, и позже слово «гармония» становится вообще синонимом музыки. В средние века понятие гармонии переосмысливается: главным в нем становится не единство, а борьба противоположностей, их драматический конфликт, который, однако, не приводит к разрыву. Средневековое мышление антиномично (т.е. всякому понятию противопоставляется другое контрастное понятие), потому и в изобразительном искусстве средневековья мы видим на каждом шагу напряженные контрасты — свет и тень, темное и светлое, красное и зеленое, золотое и синее (в живописи).

В последующие эпохи понимание гармонии развивается и обогащается, приобретает различные нюансы, но в целом колеблется между этими двумя полюсами — «античным» и «средневековым». В классических стилях понимание гармонии ближе к античному, в романтических — средневековому. Нужно подчеркнуть, что категория гармонии не только формальная, но и содержательная, и более того — мировоззренческая. Она может одухотворять собой искусство только в том случае, если она присутствует в самой жизни и в душе художника, пусть даже как мечта, как идеал. Если же действительность полна хаоса, разлада, антагонизма и прочих негативных явлений, если художник не может противопоставить этому ничего позитивного — то и в искусстве этого времени и этого художника не будет гармонии. Так и случилось в XX в., когда социальные проблемы и противоречия достигли небывалой остроты, когда все прежние ценности подверглись переоценке и старые традиции были разрушены. Дисгармоничность общественных отношений привела к дисгармоничности искусства. Многие художники и теоретики XX в. отрицают гармонию как эстетическую категорию, считая ее неактуальной, ушедшей в прошлое.

Однако жизнь показывает, что это не так. В области декоративно-прикладного искусства, архитектуры, дизайна, рекламы гармония остается одной из ведущих категорий, и лишь в некоторых направлениях программного искусства и литературы находят себе место деструктивные и антигармоничные концепции. Таков, например, постмодернизм (соц-арт, инсталляции, минимализм, «новые дикие», некоторые течения поп-арта).

Кажется невозможным, чтобы человек перестал ценить гармонию и стремиться к ней в своем творчестве, поскольку он сам представляет собой совершенную гармоническую систему. Всякому художнику необходимо понимать эту категорию. Так как она сложна, раскроем ее содержание «по пунктам» и определим 9 основных признаков гармонии.

Первый признак гармонии — это связь, слаженность.

В колористике связанность достигается разными путями: связующим фактором может быть монохромность (единство цветового тона), ахроматичность (отсутствие цветового тона), объединяющие подмеси или «налеты» (подмесь белого, серого, черного, покрытие лаком или олифой, сдвиг к какому-либо цветовому тону, «вуаль» тени или света).

Вторая важнейшая особенность гармонии — единство противоположностей (контраст).

В колористике используются различные контрасты: по яркости или светлоте (светлое—темное), по насыщенности или чистоте (чистые и смешанные цвета), по цветовому тону (дополнительные или контрастные пары цветов). Кроме того, часто используется контраст хроматических и ахроматических цветов, теплых и холодных, выступающих и отступающих, легких и тяжелых, прочных и хрупких, мягких и жестких, и т.д. Все эти контрасты связаны с цветовыми ассоциациями.

Третий признак гармонической системы — мера.

Все чрезмерное, сверхобильное, гигантское или, наоборот, мизерное, ничтожное не может быть гармоничным. Только сомасштабное человеку, посильное для него и соразмерное гармонично. Аристотель определил гармонию как «золотую середину», как такое состояние системы, когда нельзя ничего убавить (т.к. в ней нет избытка) и нельзя ничего прибавить (т.к. в ней нет недостатка).

В гармоничной цветовой гамме нет ничего чрезмерного — ни ослепительного сияния, ни подавляющего мрака, ни слишком ярких или тусклых цветов. Поэтому современные художники, применяющие «ядовитые» химические краски, тем самым выходят за пределы гармонии.

Четвертый признак гармонии — пропорциональность.

Любой художник знает, что красивое и правильно развитое человеческое тело построено по определенной пропорциональной системе, которую можно описать отношениями чисел. Пифагорейцы доказали, что музыкальные звуки составляют гармонию, если их высота или частота колебаний находятся в определенных числовых отношениях.

Древнеримский теоретик архитектуры Витрувий писал: «Ни один храм не может строиться без учета соразмерности и пропорциональности, без того, чтобы он не имел точного соотношения частей, подобно соотношению частей тела у хорошо сложенного человека».

В гармоничной цветовой композиции пропорциональность заключается в «подобии» отношений яркостей, насыщенностей, цветовых тонов. Так, например, если в композиционном центре картины принято отношение яркостей 1:2 (средний контраст), то и в других частях выдерживается такое же отношение.

Правило пропорциональности относится также к соотношению площадей пятен: на 1 часть светлого поля приходится 3—4 части темного, на 1 часть чистого цвета — 4—5 частей приглушенного (или даже больше), на 1 часть хроматического — 3—4 части ахроматического. Иными словами, в гармоничной цветовой композиции сильные «раздражители» берутся в количестве в несколько раз меньшем, чем слабые. В XIX в. в живописи импрессионизма и постимпрессионизма (Ван Гог, Сезанн), а затем в авангардных течениях XX в. это правило почти теряет силу, что свидетельствует о ломке классических традиций и кризисе понятия гармонии.

Пятый признак гармонии — равновесие.

Гармоничная композиция всегда уравновешена, устойчива. Идеальное состояние уравновешенности дает симметрия. Поэтому в классической архитектуре симметрия почти обязательна, но в классической живописи ее избегают, заменяя «живым» равновесием по «правилу рычага». Произведения живописных масс (цветовых пятен) на расстояния их от центральной оси картины должны быть примерно равны. Иными словами,

правая и левая части картины должны быть одинаково «загружены», чтобы ни одна не перевешивала. По вертикали тяжесть распределяется обычно так, как в природе: верх — светлее и легче, низ — темнее и тяжелее.

Шестой признак гармонии — ясность, легкость восприятия.

В гармоничной цветовой композиции все цветовые пятна различимы без труда, слишком тонкие нюансы здесь нежелательны так же, как и слишком резкие контрасты. Принцип ясности проявляется еще и в четкости типа композиции, в ее тектоничности. Закономерность в выборе цветов и их распределении недвусмысленно ясна — этим классическая гармония отличается от романтического хаоса, в котором нелегко проследить логическое начало (если оно есть).

Авторы теории цветовой гармонии (Гете, Бецольд, Адамс, Оствальд и др.) утверждают, что классическая гармония должна избегать сочетания цветов в среднем интервале круга, например оранжевого с зеленым, фиолетового с голубым, пурпурного с оранжевым. Такие сочетания нехороши своей неопределенностью — цвета в них и не близкие, и не далекие. Здесь нарушается принцип ясности, поэтому нет и гармонии.

Седьмой признак гармонии — прекрасное.

Гармоничное произведение искусства всегда ориентируется на категорию прекрасного, иначе говоря, художник ищет в своих прообразах красоту и стремится показать ее в своем произведении.

В гармоничной цветовой композиции недопустимы диссонансы, невозможны психологически негативные цвета, вызывающие чувство отвращения. Даже если у художника не было стремления к декоративности вещи, колорит произведения может быть гармоничным.

В искусстве вполне возможна и ориентация на безобразное: например, в живописи экспрессионистов, в плакатной графике, бичующей общественные пороки, отчасти в комическом искусстве. Во всех этих жанрах не следует искать гармонии и не нужно к ней стремиться.

Восьмой признак гармонии — возвышенное.

Он тесно связан с предыдущим и почти всегда сопровождает его: прекрасное и возвышенное обычно идут рядом. Но, строго говоря, это не одно и то же.

В классическом искусстве ориентация на возвышенное проявляется в том, что изображаемая действительность как бы приподымается над реальной, художник облагораживает свой прототип, очищает от мелкого, несущественного, бытового, физиологического. Облагораживаются и краски: например, в человеческом теле не передаются холодные желтые или зеленоватые тона, неизбежные на коже людей белой расы. В классической живописи все тела — золотистые, теплых оттенков. Так же облагораживаются цвета листвы, воды, неба. Тот, кто ищет гармонии, не станет, на-

пример, показывать в листве дерева сухие, пожелтевшие или больные листья, а в воде озера — мутные илистые пятна.

И, наконец, **девятый признак гармонии подытоживает все сказанное и обобщает все предыдущее. Его можно назвать — организованность, порядок, рациональность**.

В гармоничной композиции разум и логика проявляются во всем — в целом и деталях, в формах и цвете.

Если по отношению к какому-либо цвету хочется задать вопрос: почему этот, а не другой? — значит, гармония несовершенна. Великие мастера колорита далеко не всегда точно передавали цвет натуры, но никто не сомневался, что именно этот цвет здесь необходим. Например, Тициан писал зелень коричневым цветом, а небо — зеленым, но современники поражались жизненной правде его картин, и никто не упрекал его в искажении действительности. Внутренняя логика его колорита была настолько сильна, что побеждала несходство живописи с натурой.

В заключение заметим, что колористическая гармония возвышает и облагораживает душу человека, внушает ему чувства добра и красоты.

Глава 6

ПОНЯТИЕ О ДЕКОРАТИВНОСТИ

Слова «декоративность», «декорация» происходят от латинского слова «decoro», что значит «украшать». Сама природа как будто наделяет свои создания не только полезными свойствами, но и красотой. «Феникс щеголяет красотой оперения, индюк надувает и делает ярким зоб, тигр и леопард привлекают внимание своей окраской, фазан прихорашивается. В этом ключ колорита таких существ», — пишет китайский художник Ван Гай[1].

Люди издавна стремились украсить свои жилища и храмы, свои вещи, свою внешность — уже за 5 тыс. лет до н.э. в государствах древнего Востока были высоко развиты художественные ремесла. В гробницах Месопотамии и Египта находят, например, ювелирные изделия необыкновенной красоты и сложности. «Примитивные» африканские племена далеко превзошли даже модниц XVIII в. в обилии (и жестокости) способов украшения своей внешности: серьги в ушах и носу, искусственные деформации шеи, черепа, ушей, мучительные и опасные татуировки, раскраска тела и пр.

Не только декоративно-прикладное искусство занимается украшением жизни. Живопись тоже берет на себя такую задачу. Но для художественных ремесел декоративность — это основная цель, а для живописи — побочная задача. Конечно, и монументальные росписи, и картины украшают здание, но их суть и назначение иные, чем у ковра или обоев. Если художник поглощен в первую очередь заботой о внешней красоте живописи, он может упустить нечто более существенное и его работа может выродиться в изделие декоративно-прикладного искусства.

В этом и состоит проблема декоративности для живописца: ему нельзя потерять содержательности, глубины и чувства связи с природой, но в то же время нельзя пренебречь эстетичес-

кими требованиями, или, проще говоря, красотой живописи. В системе европейской эстетики нового времени полноценной считается такая живопись, которая синтезирует содержательное и декоративное начало. Если же художник слишком приближается к одному из полюсов, он встречает осуждение коллег и зрителей. Это очень ясно выражено уже у Леонардо да Винчи в его записках. Он убежден, что художник должен прежде всего добиваться выпуклости фигур на картине, для чего не нужно опасаться «испортить» красоту чистых красок разбелами или затемнениями. «Не всегда хорошо то, что красиво, — пишет Леонардо. — И это я говорю для тех живописцев, которые так влюблены в красоту красок, что не без большого сожаления придают им самые слабые и почти неощутимые тени, недооценивая их рельефности. В этой ошибке они подобны тем, кто красивыми словами ничего не говорит»[2].

В другой заметке Леонардо задает вопрос: «Что важнее — чтобы фигура изобиловала красотою цветов или чтобы она была показана в сильном рельефе?»

Конечно, важнее второе, отвечает мастер, потому что «краски доставляют лишь почет мастерам, их делающим, так как в них нет ничего удивительного, кроме красоты, эта же красота является заслугой не живописца, а того, кто породил эти краски...»[3]

Но подобные высказывания Леонардо да Винчи не означают, что он был равнодушен к красоте колорита. Его собственные живописные работы так же совершенны по колориту, как и во всех других отношениях. Да и записки мастера изобилуют размышлениями о «живых и прекрасных красках», о том, «как один цвет придает прелесть другому», и т.п.

Не отрицая принципа декоративности живописи, Леонардо стремился лишь к тому, чтобы этот принцип не превращался в самодовлеющую цель, а был бы применен с чувством меры. Вся последующая теория классически-реалистического искусства повторяет эту мысль на разные лады. Французские академики XVII в. боролись с декоративностью живописи во имя сюжета, композиции, рисунка, идеи; Гете считал первичной цель художника и допускал, что ради цели можно поступиться правилами гармонии и колорита; Дидро отвергал декоративность живописи, если она противоречит жизненной правде; Гегель ценил «магию колорита», но не как самоцель, а как средство; Ван Гог заявил, что он скорее сменит профессию художника на ремесло сапожника, чем позволит себе «музицировать с помощью цвета», т.е. отказаться от содержательных задач живописи ради декоративных. П. Сезанн не признавал П. Гогена за его декоративные тенденции, презрительно называл его работы «плоскими раскрашенными китайскими картинками»[4].

И.Н. Крамской считает, что умение подбирать краски как букет цветов — это низший вид колоризма. Высшее колористическое мастерство — в подчинении его содержанию, идее живописи. «Дело не в красках и холсте... — в достоинстве и концепции», — писал он о старых мастерах[5].

Эти высказывания можно было бы продолжать до бесконечности.

Но если художникам давно уже известна была правильная позиция по отношению к этой проблеме, то почему же она обсуждается снова и снова, вот уже 500 лет, и не видно конца спорам? Именно потому, что это не просто вопрос, а проблема, т.е. такой вопрос, на который возможно множество ответов, в зависимости от культурной традиции, эпохи, индивидуальности художника и т.д.

Несмотря на все осуждение самодовлеющей декоративности, приходится признать, что возможна живопись полностью декоративная по самой своей сути, по замыслу художника, но она не менее ценна и не менее художественна, чем сюжетно-содержательная.

Вспомним росписи критских дворцов, египетских гробниц, этрусских храмов. Древняя живопись скорее похожа на орнамент: она распластана по плоскости, ее формы предельно стилизованы и канонизированы, она развернута в ряды и не имеет рамы, она подчинена простейшим ритмам и направлениям — вертикали и горизонтали. И все же древнейшая живопись остается живописью — она рассказывает о природе страны, о людях разных сословий, об их труде, войнах, развлечениях, о царях и богах. В ней есть и смысл, и выразительность, и живые образы. Все, кто видел древние росписи в натуре, не могли не поддаться ее могучему обаянию.

Чем-то сродни древней живописи искусство примитивистов. Вспомним картины И. Генералича, Е. Белокур, А. Руссо, украинские народные картинки «Казак Мамай». «Неученый» мастер откровенно стремится сделать красиво, он не стыдится внешней красоты, напротив, видя ее в жизни, подчеркивает и умножает ее в живописи. И от этого их искусство не становится поверхностным или развлекательно-гедонистическим.Но в искусстве существует закон: всякое приобретение достигается ценой потери. Чарующая красота древних росписей или картин примитивистов достигнута ценой отказа от подражания натуре. Природные формы отражаются в этой живописи в измененном и преобразованном виде, они помещены в нереальные пространства и находятся между собой в весьма фантастических отношениях.

Средневековая иконопись — самый яркий пример того, как внешняя красота стала эманацией духовности, а откровенная раскраска превращается в тончайшую живопись. Но средневековый художник воспринимает всякую земную красоту как проявление или отблеск высшей красоты Творца. Один из «отцов церкви» Иоанн Дамаскин пишет: «Цвет живописи влечет меня к созерцанию и как луг, услаждая зрение, незаметно вливает в душу божественную славу»[6].

Декоративность средневековой живописи достигается множеством приемов: тут и звонкость чистого цвета, и контрасты, и позолота, и ризы с драгоценными камнями, и даже ювелирные изделия, которыми украшали иконы. Так, царь Иван Грозный пожертвовал на украшение иконы Богоматери ожерелье и серьги. В европейской живописи особой декора-

тивностью отличались стиль барокко, символизм (XIX в.), сецессия (модерн). Как видим, романтические направления в искусстве тяготеют к декоративности (за счет натуральности); классические направления, в том числе реализм XIX в., склоняются к отказу от декоративности ради фабулы, содержательности и следования натуре.

В начале XX в. искусство переживает революционный период. Это время ломки старых понятий, канонов и традиций, время поисков нового содержания и новых форм. Происходит активный процесс эмансипации (освобождения) всех средств искусства из-под власти прежней иерархии. Теперь и форма, и пространство, и цвет могут выступать в первых ролях, оттеснив «партнеров» на задний план или вытеснив их вовсе. Так, в живописи кубистов исчезает пространство и ломается форма. Абстракционисты отказываются от воспроизведения форм природы, дадаисты и сюрреалисты отказываются от какого-либо смысла и логики в композиции и цвете. В каждом из модернистских течений выступает на первый план то, что в традиционной живописи занимало более скромное, подобающее ему место. Фигурально выражаясь, в традиционной живописи все ее элементы «пели в ансамбле», а теперь каждый хочет петь соло, прогнав коллег со сцены или не слушая их. Кстати, по этому принципу работает джазовая музыка, где каждый инструмент ведет свою независимую партию.

В каждом новом течении есть такие «новые солисты»: у кубистов — фрагментированная форма, у футуристов — стремительное движение, у супрематистов — геометрическая фигура, у оп-артистов — свет (и ничего, кроме света), у постимпрессионистов — цвет. Там же, где царит эмансипированный цвет, торжествует и декоративность. Крупнейший мастер постимпрессионизма А. Матисс считал своей главной задачей украсить жизнь, дать людям радость и отдых от трудов и забот. Он мечтал о живописи, которая была бы «чем-то вроде хорошего кресла, в котором человек отдыхает от физической усталости». Так же откровенно стремится к чувственной, внешней красоте другой французский художник XX в. Р. Дюфи. Его лозунгом было «показывать красоту, понятную всем»[7]. Действительно, глядя на картины Р. Дюфи, забываешь, что в мире есть какие-то трудности и проблемы. Он искал красоту и нашел ее.

Совсем иное отношение к красоте и декоративности (и, конечно, к цвету) мы видим у художников так называемых посткубистских течений: супрематистов, конструктивистов и др. Всякую декоративность они решительно презирают. Конструктивисты А. Певзнер и Н. Габо в своем «Реалистическом манифесте» провозгласили: «В живописи мы отвергаем цвет как живописный элемент. Цвет — это идеализированная оптическая внешность предметов; это внешнее случайное впечатление, которое с внутренним содержанием предмета не имеет ничего общего».

Супрематисты (К. Малевич, Эль Лисицкий, А. Родченко) не отрицают цвет в живописи вообще, но придают ему роль конструктивного элемента и носителя физических свойств. В их произведениях цвет организует ком-

позицию, выявляет главное и второстепенное, статичное и динамичное, тяжелое и легкое, вертикальное и горизонтальное. Белый цвет заменяет изображение пространства (n-мерного, безграничного), красный несет энергию, черный обозначает стержневые элементы. Кстати, ведь и в классической живописи цвет играет в первую очередь конструктивную роль: фигуры на переднем плане выделяются насыщенным цветом одежд, образуют акцент, указывают главное в картине. Светлые фоны служат как бы кулисой, выявляющей главную фигуру.

Мы ознакомились вкратце с проблемой декоративности в живописи. Теперь можно рассмотреть более простой вопрос о декоративных цветовых сочетаниях, как в живописи, так и во всех других жанрах искусства. В XIX и XX вв. было сделано немало попыток указать правила составления таких сочетаний. Для примера можно назвать И.В. Гете, Э. Брюкке, В. Бецольда, Манселла, Адамса, В. Оствальда, А. Менцеля, С. Виткевича. Декоративные сочетания всегда гармоничны, поэтому рекомендации по подбору декоративных сочетаний практически совпадают с нормативной теорией цветовой гармонии. (Но подчеркнем здесь, что гармония и декоративность — не одно и то же. Первое выше и шире второго.) Основные выводы из учения всех упомянутых авторов изложены в главе «Понятие о цветовой гармонии». К этим общим правилам можно добавить некоторые конкретные рекомендации И.В. Гете, Э. Брюкке и А. Менцеля, сведя их для экономии места в таблицу (см. стр. 118). На пересечениях строчки и столбца с названиями цветов и красок ставится «+», если сочетание хорошее, «-», если оно считается плохим, и «?», если оно не очень хорошо, но и не очень плохо.

Подобные формализованные рекомендации могут быть полезны художнику, но нельзя принимать их за догму. Ведь эстетические взгляды людей постоянно меняются. То, что считалось красивым в середине века, сегодня уже непонятно, а то, что в XVIII в. считалось недопустимым, сегодня нравится (например, сочетание желтого с зеленым, зеленого с синим). Для всякого художника важнее понять принцип декоративности, чем заучить готовые рекомендации. А принцип, на наш взгляд, заключается в том, **что всякое сочетание несет в себе какую-то мысль, чувство, «мотив»**. В каждой культуре были свои излюбленные декоративные мотивы, и в наше время они есть. Чтобы уметь отличить случайные и ничего не говорящие сочетания от полноценных и осмысленных, нужно изучать историю искусства и внимательно вглядываться в окружающую жизнь. Так, например, мотив золота с бирюзой или желтого с синим — излюбленный на Востоке, т.к. в нем заключено привычное сочетание красок ландшафта.

Так же осмыслены сочетания зеленого с золотом для арабов, красного и зеленого — для средневековых христиан, пурпур с белым — для древних римлян. Великолепные образцы декоративных гамм создала природа (птицы, животные, бабочки и т.д.).

	Красный	Оранжевый	Желтый	Зеленый	Голубой	Синий	Фиолетовый	Пурпурный	Белый	Черный	Серый	Коричневый	Золото	Серебро
Красный		—	?	+	+	+	—	—	+	+	—	?	+	+
Оранжевый			—	—	+	+	+	—	+	—	—	?	—	—
Желтый				?	+	+	+	—	—	—	—	+	—	—
Зеленый					—	?	+	+	?	—	—	+	+	+
Голубой						—	?	+	+	—	—	+	+	+
Синий							—	+	+	—	—	+	+	+
Фиолетовый								—	—	—	—	?	+	+
Пурпурный									+	—	—	—	+	+
Белый										+	+	+	+	—
Черный											+	—	+	+
Серый												?	—	—
Коричневый													—	+
Золото														?
Серебро														

Эстетическая оценка сочетаний различных цветов по И.В. Гете, А. Менцелю и др.

В заключение несколько слов о декоративной обработке цветовых сочетаний. Здесь мы опять коснемся различия между гармонией и декоративностью.

Любые взятые наугад два цвета могут быть гармонизованы, т.е. приведены в согласие. Так, например, желтый с зеленым в чистом виде негармоничны, но если привести их к теплой или холодной гамме, разбелить, слегка сдвинуть цветовой тон — получается вполне позитивное двуцветие. О декоративных сочетаниях нельзя сказать того же. Декоративность — это некий максимум эстетического качества. И если, например, оранжевое с серым не отличается красотой, то никакими усилиями ее не создадите. В этом сочетании может быть своеобразная выразительность (мысль), может быть согласованность, но декоративности не будет.

Вот почему в таблице заполнены далеко не все клеточки, а из заполненных — далеко не все плюсами. Большинство сочетаний цветов нельзя назвать ни хорошими, ни плохими — они «никакие», и только немногие из них «красавцы», как бывает и среди людей.

Глава 7

СВЕТ В ЖИВОПИСИ

Далеко не всегда живопись стремилась к передаче света или освещения. Древняя живопись таких задач не ставила. Египетские, критские, этрусские, индийские росписи представляют собой «раскрашенный рисунок», где основные художественные средства — это форма и цвет (композиция).

В живописи Дальнего Востока плоскостная «раскрасочная» манера без всякой светотени проходит от древности до наших дней (Хокусай, Утамаро, Харунобу). Многие стилевые течения искусства XX в. также отказываются от передачи света, например сецессия (модерн), супрематизм, неопластицизм, пуризм, унизм, дадаизм и др.

Наконец, «неученые» худо́жники (дети, наивные мастера) отдают предпочтение выразительному цвету и пятну, не задумываясь о свете (за редкими исключениями).

Лишь в поздней античности у греческих художников возникает потребность в передаче объема тел, и для этого они «изобретают» светотень. Заслуга этого открытия приписывается греческому живописцу Аполлодору, которого называли «скиаграф», т.е. «тенеписец». Причиной возникновения светотеневой живописи у греков считают то, что им было свойственно «осязательное» или «телесно-пластическое» видение. Даже абстрактным понятиям они придавали «телесную» форму. Все античные божества — это не что иное, как воплощения каких-либо идей: судьба — это Мойры, мщение — Эринии, мудрость — Афина, любовь — Афродита и т.д. Демокрит считал, что даже цвет — это тело, т.е. сочетание атомов той или иной конфигурации. Ведущими жанрами искусства у греков были скульптура и архитектура — самые пластичные искусства. Естественно, что в живо-

писи они стремились к такой же «скульптурной» пластической выразительности и достигли ее при помощи введения светотени. Но тем самым был оттеснен на задний план цвет как средство живописи. Ведь для создания иллюзии объемности формы достаточно двух красок, и даже одной. О греческом живописце Аглаофоне говорят, что он писал одной-единственной краской[1]. Таким образом, уже в древности, до начала нашей эры, в живописи намечается своего рода дилемма (антитеза) — цвет или свет. Это первое «большое разделение» в живописи.

С наступлением средневековья произошло «второе разделение». Средневековая живопись отказалась от иллюзорного воспроизведения объемных тел и вообще от изучения натуры. Но средневековые религии боготворят свет и вводят его различными способами в архитектуру, монументальную и иконную живопись. Это свет не изображенный, а собственный, излучаемый иконой, мозаикой, книжной миниатюрой. Первые шедевры христианской архитектуры — это византийские храмы. Стенные росписи в них исполнялись в мозаичной технике (из стеклянной смальты). Кусочки смальты выкладывались под различными углами к поверхности основания, поэтому при малейшем изменении угла зрения на мозаику она вспыхивала бликами то тут, то там. Казалось, что божественный свет бродит свободно по храму, выбирая ему одному ведомые пути. В мозаике была и золотая смальта (нимбы, детали одежды и т.д.), которая сама по себе сияла и блестела. В XI—XII вв. золотой смальтой стали выкладывать фоны для фигур Бога и святых, в иконах также фоны и нимбы золотили. Это, конечно, создавало эффект сияния. Сама колористика средневековых изображений и техника их выполнения создают «самосвечение». Чистые краски, среди которых много красных и желтых (или золота), подчеркнутых сопоставлением с изумрудно-зелеными или темно-коричневыми, кажутся еще ярче в силу хроматического или яркостного контраста. Кроме того, иконы выполнялись полупрозрачными темперными красками, тонкими лессировками по очень плотному белому левкасу. Из-под слоев краски выходил свет, отраженный от грунта, так что икона была как бы цветным зеркалом. Впечатление сияния и светоносности завершалось золочеными фонами, нимбами, ризами, украшениями, а также белыми или золочеными «движками», «оживками», благодаря которым формы как бы светились изнутри.

Всякого, кто видел икону Андрея Рублева «Троица» (она теперь в Третьяковской галерее), поражает ее светоносность.

И, наконец, максимальный эффект сияния достигнут в цветных витражах — этих удивительных созданиях французской готики. Через окна, застекленные витражами, внешний «земной» свет проходит в храм чудесно преображенным, эмоциональную силу его нельзя выразить словами[2].

Эпоха Возрождения возвращается к античному принципу живописи (разумеется, подняв его на более высокую ступень). Опять становится актуальным изучение внешнего мира, человека и окружающих его вещей.

Живописец ставит задачу передать предмет «как живой», или отразить его в картине, «как в зеркале».

Тут на помощь приходит светотень. В живописи Возрождения свет служит только выявлению формы. Конкретное освещение не показано: на ренессансных картинах всегда одно и то же время дня, но какое именно — трудно сказать. Искусственное освещение изображается в ренессансной живописи крайне редко, только как исключение (например, Пьеро делла Франческа «Сон Константина»). Освещенная и затемненная часть предмета передается одним и тем же цветом (например, лицо человека — охрой), но в бликах этот цвет разбеливается, а в тенях затемняется (черной или коричневой краской). Изображение света при помощи контраста яркостей (светлое-темное) без изменения цветового фона — это классическое решение проблемы света. Вся европейская живопись вплоть до конца XIX в. пользовалась таким способом передачи света. Но изображенный свет может служить не только для придания рельефности форме. В конце XVI—начале XVII в. происходит третье разветвление «светового дерева». Свет становится композиционным средством, он организует пространство картины, выделяет главные фигуры и скрадывает второстепенные, сосредоточивает внимание зрителя на одних деталях и уводит его от других. Уже в конце XVI в. в поздних произведениях Тициана и Тинторетто свет выступает в такой роли. В XVII в. свет становится «главным героем» у всех мастеров барокко (и у многих мастеров т.н. внестилевого направления или реализма XVII в.): М. Караваджо, Д. Фетти, Д.М. Креспи, Рембрандта, Д. Веласкеса, Ж. де ля Тура. Немецкий теоретик искусства Г. Вельфлин называет барокко «живописным стилем», а главным признаком живописности считает первенство света среди всех других средств художника (не только живописца, но и архитектора, и даже в известной мере скульптора).

В живописи барокко свет, кроме того, связывает воедино пространство картины, и, что самое главное, он представляет собой не просто «освещение», а средоточие идеи. Свет становится символичным, как в древней и средневековой мифологии и философии. На картинах XVII в. божественный свет сосредоточивается на фигурах Христа, Богоматери и святых. Освещая лица рембрандтовских стариков, он символизирует их мудрость, нажитую ценой долгих размышлений и страданий. Выделяя из мрака фигуру старика в картине «Возвращение блудного сына», свет внушает идею благотворности человеческой доброты и всепрощения.

Живопись барокко XVII в. подтверждает антитезу «свет и цвет». Сосредоточившись на передаче света, мастера XVII в. отказываются от цвета. Их палитра становится крайне узкой, почти монохромной. И только фламандские мастера (П.П. Рубенс, Ф. Снейдерс, Я. Йорданс) сумели создать синтез света и цвета, но не абсолютный, т.к. цвет у них все же преобладает.

В конце XIX в. был открыт новый способ передачи света — «импрессионистический». Его принципиальная новизна по сравнению с классическим состоит в том, что освещенная и затененная части предмета имеют не

один и тот же цветовой тон, а разные, то есть взаимно дополнительные. Если, например, снег освещен полуденным солнцем, то на свету он будет оранжевым, а в тенях голубым; если вершина горы освещена красным светом заката, то на свету она розовая, а в тени — зеленоватая. Как заметил еще Делакруа, тень от желтой кареты фиолетовая, у розовощекого мальчика тени на лице зеленоватые, а у бледного мальчика с желтоватой кожей тени синеватые. Иными словами, свет передается не через контраст яркостей, а через контраст хроматических цветов. Свет и тень представляют собой пару дополнительных (или контрастных) цветов. При этом затененная часть предмета может быть такой же яркости (или намного темнее), чем освещенная, т.е. яркостный контраст отсутствует или очень невелик. Эффект светоносности импрессионисты усиливали тем, что писали мелкими мазками чистых (или разбеленных) красок. Из палитры были исключены темные земляные краски (умбра, коричневые земли), а также черная. Мелкие мазки создавали мерцание, эффект живости и подвижности света и, кроме того, иллюзию воздуха. Пуантилистической техникой виртуозно владели К. Моне, Ж. Сера, П. Синьяк. Близка к ней штриховая техника, которую использовали О. Ренуар, Э. Дега, В. Ван Гог (хотя в остальном Ван Гог скорее противоположен импрессионистам)[3].

Принцип импрессионистического решения проблемы света остается и у мастеров т.н. фовизма — А. Матисса, А. Дерена (в ранний период его творчества), М. Вламинка, Л. Кирхнера. Эти художники отказываются от дробления мазков и кладут чистый цвет большими плоскими пятнами. Форма у них теряет третье измерение, уплощается, становится проще по сравнению с натурой; зато повышается ее выразительность и светоносность. Пятна чистых цветов в контрастных сопоставлениях создают эффект сияния, они излучают «собственный» свет подобно средневековым иконам. Кстати, Матисс приезжал в Россию, изучал русские иконы и многому научился от них.

Импрессионистическое видение света восприняли художники-реалисты XX в., в том числе мастера советской живописи. Полотна И. Грабаря, К.С. Петрова-Водкина, П. Кузнецова, Н. Сапунова излучают свет, не омраченный тенями. Как и белый солнечный свет, он слагается из потоков чистых цветов.

Многие художники-реалисты соединяют классический принцип с импрессионистическим: свет изображается посредством бликов и теней (собственных и падающих), но в рефлексах локальный цветовой тон предметов изменяется, тени также воспринимают цвета окружения. Такой синтез двух типов видения мы встречаем у К. Лактионова, С. Герасимова, А. Пластова и многих других живописцев.

В современном искусстве можно встретить буквально все варианты решения проблемы света — от полного игнорирования этой проблемы до сложных приемов сочетания различных функций света. Например, у Е. Моисеенко «световое поле» так же сложно сконструировано, как и

пространство. Мастер как бы бросает на полотно то блики света, то сгустки тьмы, подчиняя их автономному ритму, не прямо связанному с ритмом форм. Свет у него драматически напряженный, он не столько выявляет форму и пространство, сколько ломает их, выступая как некая противоборствующая им сила.

А. Якимович в журнале «Творчество» очень метко охарактеризовал роль света в живописи нынешних молодых художников: «В картинах стали не обязательны ни источники света, ни рефлексы, ни законы отражения и поглощения... Бывает, что трудно различить, где свет, а где тень, например у Андронова.

...Брайнин превращает свет и тень в совершенно феерическое зрелище... Получается, что законы и потребности нашего глаза и не подкрепляются, и не опровергаются. Мир этих картин, с одной стороны, обыденный и знакомый, а с другой — необычайный и колдовской. У Зарипова, например, пространство и фигуры помещены в какую-то особенную ночь. Это и не сон, и не явь...»[4]

Такое свободное обращение со светом служит признаком романтической настроенности художника: свободу творчества он предпочитает каким-либо канонам, фантазию — подражанию натуре, эмоциональное начало у него преобладает над рациональным, пространство играет бóльшую роль, чем отдельные формы, а иной раз хаос и дезорганизацию он предпочитает порядку и согласованности.

Тип, противоположный романтическому, — классический. Художник такого склада ориентируется на живопись Возрождения, классицизма, реализма XIX в. Свет служит для него средством «лепки» формы, организации пространства, он передает какое-либо конкретное природное состояние, наблюдаемое в натуре.

Для верной реалистической передачи природных эффектов освещения начинающему художнику полезно знать т.н. закон постоянства цвета предметов. Так, например, кусок мела днем — белый, при электрическом свете — желтый, вечером — серый, при лунном свете — голубоватый, ночью — почти черный, в лучах заката он может стать красным или розовым. Мы же всегда воспринимаем его цвет как белый. Человеческий глаз устроен так, что он «снимает» цветовой оттенок, создаваемый освещением. Для «обыденного» глаза это полезное свойство, без которого нам трудно было бы ориентироваться в окружающей среде. Но глаз живописца не может быть «обыденным». Чтобы передавать эффекты освещения, он должен воспринимать цвет предметов таким, каким он является на самом деле, как зафиксировал бы его оптический прибор. Живописец, наблюдающий дальний лес, должен забыть, что деревья зеленые. Днем они будут синие, вечером могут быть багровыми, в туман становятся темно-серыми. Точно так же цвет лица человека белой расы воспринимается обыденным глазом как желтовато-розоватый. Живописец же видит, что лицо это может стать и зеленым (если человек гуляет по лугу), и ярко-малиновым (если на него

падает рефлекс от одежды), и еще каким угодно. Если же пренебречь этими изменениями локального цвета предметов, то не удастся воспроизвести в живописи натурное освещение. Живописцы классического стиля от античности до XIX в. игнорировали цветовые эффекты от освещения, поэтому и свет в их живописи условный, «неживой». Виднейший художник-академист XIX в. Ж.О.Д. Энгр говорил ученикам: «Знайте и никогда не забывайте, что рефлекс — это маленький господин очень плохого общества; он должен смиренно держаться на краю, даже на полях рисунка или картины, над которой вы работаете, держа шляпу в руке, готовый каждую минуту удалиться»[5].

Свет, как и цвет, — могучее средство живописи. Трактовка света только тогда хороша, когда она связана с содержанием картины, ее замыслом, композицией и всеми художественными средствами.

Глава 8

ЦВЕТ И ФОРМА В ЖИВОПИСИ

Взаимоотношения цвета и формы в живописи имеют длительную историю, богатую событиями. Эти отношения складывались по-разному в искусстве разных времен и народов. И все же можно проследить в них определенную закономерность.

Прежде всего заметим, что цвет и форма, несмотря на тесное соседство и почти неразлучное единство, все же являются в психологическом смысле антиподами. Форма и цвет воспринимаются раздельно; люди различного возраста и психического склада реагируют на цвет и форму по-разному и ценят их неодинаково. Схематически можно разделить людей на два типа: «рациональный» и «эмоциональный». Первый больше ценит форму, острее на нее реагирует, раньше замечает, второй же лучше воспринимает цвет. Если сравнивать взрослых и детей, мужчин и женщин, «классиков» и «романтиков», то первые окажутся в группе приверженцев формы, вторые — цвета. Среди живописцев всех времен, при всем их многообразии, можно также заметить «колористов» и «неколористов». У первых на почетном месте цвет, у вторых форма, рисунок, композиция, светотень.

Если подойти к проблеме с такой индивидуально-психологической точки зрения, то она сводится к проблеме одаренности мастера и восприимчивости зрителя. В любом стиле живописи есть и были художники, владеющие колоритом. В их произведениях цвет воздействует на зрителя прежде всего и сильнее всего. Форма, композиция, сюжет могут играть в таких произведениях второстепенную роль, будучи малоинтересными или даже банальными. Например, темы и сюжеты картин во всех школах итальянского Возрождения примерно одинаковы (это портреты и сцены из мифологии), но картины венецианской

школы ценятся выше других (например, флорентийской) за их великолепный колорит. В этом смысле можно сказать, что цвет в венецианской живописи играет первостепенную роль. Но этого нельзя сказать о флорентийской школе: здесь цвет — всего лишь вспомогательное средство для выявления формы, пространства, построения композиции картины. У Микеланджело, с его скульптурным мышлением, форма явно преобладает над цветом; палитра сужена до предела, и цвет сам по себе не является выразительным средством.

Более плодотворным будет, по-видимому, другой подход к проблеме цвета и формы. И то, и другое — средства изобразительного искусства. Они могут действовать заодно, быть направленными к одной цели, а могут и вступать в противоречие или конфликт. Говоря конкретно: цвет в живописи или выявляет форму, или разрушает ее. В первом случае цвет служит вспомогательным средством, он занимает второе место по значению после формы (или еще более дальние места). Во втором случае цвет — главное в живописи, а форма служит лишь поводом или местом, где разыгрываются цветовые действия. Но поскольку живопись располагает еще одним могучим средством — светотенью, то полюсы антитезы «цвет—форма» могут замещаться третьим понятием — свет, так что эта дуальная модель превращается в две другие антитезы «форма—свет» и «цвет—свет».

Вторая из них была рассмотрена в главе «Свет в живописи», а первую следует обсудить в связи с проблемой взаимоотношений формы и цвета.

Вся древняя, средневековая и классическая живопись строилась на примате формы. Цвет мог играть более или менее значительную роль, но никогда он не разрушал форму и не противопоставлял себя ей. Даже если форма теряла контур, она сохраняла массу, объем, и этот объем выявлялся цветом (барокко). В живописи древнего Востока цветовое пятно было плоскостным, уплощенной форме соответствовал такой же цвет. В живописи античности, Возрождения и классицизма форме придается иллюзорная трехмерность, и ее объем выявляется светотеневой лепкой, т.е. изображением освещенных поверхностей, собственных и падающих теней.

При этом цвет отступает по значению перед светотенью. Теоретики Возрождения и классицизма немало высказывались на этот счет. Леонардо да Винчи наблюдал цветные рефлексы в натуре, но не считал возможным изображать их в живописи, т.к. они разрушают форму.

В романтических стилях живописи связь цвета и формы становится не столь тесной. Цвет проявляет тенденцию к преодолению формы и к автономии, хотя бы неполной. Так было в средневековой живописи, особенно в византийских мозаиках, в русской и византийской иконописи. Под складками одежд апостолов и святых не чувствуется тела, материальной формы. В «Живоначальной Троице» Рублева, например, складки переливаются разными цветами, не согласуясь с тем, как они могли бы выглядеть «в натуре», если бы облекали тело человека. Это как бы цветное покрывало, наброшенное на иконописную плоскость.

В иконах Феофана Грека лица и руки плоско залиты темным цветом, и только пробела́ ярко вспыхивают бликами света. Там, где тело не прикрыто одеждой, оно уплощается и деформируется цветом и изображением бликов. В мозаиках самой Византии и Киевской Руси (София Киевская) формы человеческого тела совершенно скрываются под условно трактованными складками одежды, а сами эти складки почти исчезают под «цветником» многокрасочной мозаики, великолепие и тонкость колорита которой превращают человеческую фигуру по существу в орнамент. Тем самым цвет отодвигает форму на задний план, и сам становится главным объектом восприятия. Но в средневековой живописи борьба цвета с формой происходила не ради отрицания оформленности как таковой; напротив, средневековая эстетика высоко ценит форму (Августин, Фома Аквинат и др.). **Средневековая идеология понимает материю и дух как антитезу** и ради прославления духа уничтожает материю.

Впоследствии **ренессансное искусство возвращает святым их человеческие тела из плоти и крови**. Первый живописец Возрождения Джотто особенно поразил современников тем, что его фигуры были не условные, а «живые», телесные и осязаемые.

В живописи барокко форма теряет четкость контура под напором экспрессии и динамики. Польский ученый Стжеминьский утверждает даже, что цвет у мастеров барокко становится независим от формы и композиции. Это, по-видимому, преувеличение, т.к. у многих мастеров барокко не утрачена даже ренессансная четкость контура. Наиболее свободны в обращении с контуром Рубенс и Рембрандт (в графике), у других же мастеров форма не подвергается разрушению. Напротив, если контур становится нечетким, то объем еще более осязаем, фигуры более выпуклые, чем в живописи Возрождения. Но эта предельная объемность достигается не за счет цвета, а за счет светотени. В живописи барокко взаимоотношения цвета и формы не таковы, как в классицизме. Конечно, в целом цвет претендует на более видную роль; он проявляет тенденцию к частичному разрушению формы, т.е. уничтожает некоторые ее элементы (контур), появляются даже цветные рефлексы, работающие против целостности формы. Но в этих своих тенденциях цвет не идет еще слишком далеко. Как только он начинает вести себя слишком дерзко, обнаруживается его разрушительная сила — его «удаляют с поля» и заменяют другим «игроком» — светом. Свет тоже не щадит формы, иной раз он ее почти скрывает под покровом мрака, иной раз ломает резкими контрастами бликов и теней (у караваджистов), но при этом сохраняется единство гаммы и традиционный колорит. Они-то и сохраняют форму картины в целом, т.е. композицию.

Решительная ломка формы цветом началась на заре новейшего времени, т.е. в конце XIX в. Импрессионисты уже не стремятся к четкости контура (иногда он совсем пропадает), к выявлению объемности. **Для них живопись — это прежде всего цвет, превратившийся в свет. Форма — лишь**

неизбежное поле, на котором размещаются красочные точки. Импрессионисты выпустили цвет на свободу, эмансипировали его от формы, и с тех пор началось победное шествие цвета в искусстве XX в.

Фовизм, постимпрессионизм, синтетический кубизм, футуризм, экспрессивный абстракционизм, оп-арт, ташизм, экспрессионизм... Во всех этих «измах» цвет явно преодолевает форму или заключает с ней непрочный союз, готовый вот-вот рухнуть, чтобы уже ничто не мешало краскам свободно разливаться по холстам и «изливаться на ненавистную им форму вещей», как писал Малевич.

А.М. Родченко принципиально противопоставляет форму и цвет, считая, что «единство формы и цвета даст тупость картине. В произведении обязательно необходимо движение какое-нибудь, либо в сторону цвета, либо формы»[1].

Каковы глубинные причины такого фейерверка цвета в XX в.? Почему форма отступает перед ним на второй план? Здесь под словом «форма» будем понимать сразу все нюансы этого термина, определенные В. Татаркевичем*: это и очертания (рисунок) тел, и их объемы (лепка), и композиция картины, и ее сюжет (в той мере, в какой он образует композицию и влияет на трактовку формы).

Отчасти этот вопрос затрагивался в главе «Типы колорита». Упоминалось о причинах, по которым авангардные течения живописи XX в. предпочитают чистые и яркие цвета. Теперь рассмотрим эту проблему в плане сопоставления формы и цвета.

Если в живописи ведущее место занимает форма, к тому же «подражательная», значит, в мышлении художника преобладают ясность, логика, рациональность — иными словами, его мышление близко к научному. Это было, кстати, идеалом в искусстве Возрождения и затем во всех производных от него направлениях живописи. Теперь же, в XX в., происходит поворот к мифологическому мышлению с его иррациональностью, мистикой и алогизмами. Все это гораздо лучше поддается выражению на языке цвета. Форма же, которую начисто устранить все-таки невозможно, подвергается обработке в соответствии с новой философией жизни и искусства: она перестает быть подражательной, редуцируется, искажается, природная форма уступает место «сотворенной», выдуманной художником. Если в изображениях предметов сохраняется подобие натуральности (как у сюрреалистов), то в композиции картины она отсутствует. Иными словами, упорядоченности и разумности внешнего мира больше не верят, научное и логическое мышление упали в цене. Зато цвет нисколько не потерял ценности: он может выразить и смутные ощущения, и яркие эмоции, и темную мистику, и ослепительные вспышки отчаяния. Человек XX в. — более чувствительный, нервный и искушенный, чем в прошед-

---

* В. Татаркевич, польский искусствовед, эстетик, философ, автор книги «Античная эстетика».

шие столетия. Он может понять художника с полуслова, ему достаточно намека, который дан в цвете и едва намеченной, почти необработанной форме. Дотошность и скрупулезность в отделке формы, повторяющей натуру, его раздражает — зачем перегружать зрение и психику лишними деталями, зачем растолковывать понятное? Вот почему основная информация вкладывается в цвет, а форма оказывается подчиненной. Натуральная и подражательная форма — это внешняя оболочка предметов. Чтобы проникнуть во внутреннюю суть вещей, скрытую этой оболочкой, требуются серьезная и неторопливая работа, внимание и любовь к предмету, проникновение в сущность его души. Такую работу готовы были взять на себя и художник, и зритель прошлых эпох.

В натюрмортах и пейзажах старых мастеров XVII и XVIII вв. вещи натуральны до иллюзорности, но душа их раскрывается тому, кто посмотрит на них со вниманием и любовью, не торопясь (малые голландцы, Зурбаран, Шарден).

В XX в. отношение к вещам изменилось. Они стали производиться машиной в массовом порядке, утратили свою душу и индивидуальную неповторимость. Если какой-нибудь бокал и трубка Питера Класа были как бы его «портретом», носили на себе отпечаток личности хозяина, то вещи XX в. стандартизированы и обезличены. Таков же и сам их хозяин — человек XX в., жертва капиталистического способа производства и отчуждения личности. Под внешностью вещей не нужно больше искать ничего, т.к. там ничего и нет, кроме голой функции. С другой стороны, современный (особенно городской) человек не имеет ни досуга, ни стимула к тому, чтобы углубляться в сущность явлений, заниматься трудной мыслительной работой. Он благодарен художнику, если тот покажет ему явление в обнаженном виде, сорвет с него оболочки внешней формы или вообще анатомирует ее. Таким образом, форма окажется уже частично «переваренной» и более готовой к усвоению современным зрителем. Вместе с внешними покровами формы исчезает и подчиненный ей цвет, послушно лежащий на ее поверхности и совпадающий со всеми ее контурами и изгибами. **Теперь цвет должен тоже выражать внутреннюю суть вещи или явления.** Эта работа ему не трудна — ведь **цвет исходит от чувства художника более непосредственно, чем форма, и чувству зрителя он может говорить прямо, минуя логику и рефлексию.**

«В красках заложены скрытые созвучия и контрасты, которые взаимодействуют сами по себе и которые иначе как для выражения настроения нельзя использовать», — пишет Ван Гог[2].

Пикассо, если судить по его высказываниям, и не пытается осознать, почему в его картинах появляется тот или иной цвет. В этом он следует только своему чувству: «Когда я пишу картину, я какое-то мгновение, возможно, думаю о белом и даю в картине белый цвет. Но я не могу всегда думать только о белом и писать белое. Краски, как и формы, следуют изменчивости нашего чувства»[3]. Иной раз цвет используется прямо для

разрушения формы, явно и решительно противопоставляется ей. В керамических рельефах Леже форма человеческих лиц намечена черными линиями, а цветовые пятна в виде квадратов и прямоугольников свободно наложены сверху. Может быть, здесь эти вольные пятна цвета, создавая как бы завесу перед формой, не только скрывают ее и разрушают ее целостность, но и заставляют отыскивать ее линии под верхним слоем цвета и мысленно восстанавливать их. В данном случае Ф. Леже, доведя антагонизм формы и цвета до предела, до полной несовместимости, получил в силу законов диалектики обратный эффект — форма стала более содержательной и впечатляющей, и даже более выпуклой (хотя рисунок совершенно плоскостной).

Возникает вопрос: почему мастера XX в. так любят изображать арлекинов и клоунов? Сезанн первый задал эту загадку, вслед за ним отдали дань «арлекинаде» Пикассо, Шагал, Клее, Шевченко, Рождественский, Вильямс, Энсор, Руо и др. В образ шута и комика разные живописцы вкладывали разное содержание, но, по-видимому, во внешнем облике этого героя художников привлекала возможность показать человеческую фигуру в «разбитом» виде. Костюмы арлекина или клоуна, их маски представляют собой уже готовую модель разрушенной, «разбитой» фигуры и головы, искушающей живописца проделать то же самое на своем полотне и по существу заменить изображение человека набором цветных ромбиков и квадратиков.

Максимальное уничтожение формы ради цвета достигается в таких течениях живописи, как оп-арт, орфизм, ташизм. Многие приемы, ставшие основными в этих стилях, были уже испробованы футуристами (Балла, Северини). В этих направлениях искусства **цвет превращается из средства живописи в ее цель**. В оп-арте он сияет и переливается подобно таинственному свету космических светил (недаром у классика оп-арта В. Вазарели так много «астрономических» названий картин) или увековечивает красоту радуги — белого света, прошедшего сквозь призму, напоминая зрителю о Завете и о других мистических явлениях, всегда сопровождавшихся сиянием. Такие явления вообще не имеют формы, или же световое пятно принимает простейшую форму круга. В оп-арте форма редуцируется до того минимума, за которым уже следует полное ничто. Зато цвет являет себя в расцвете силы и красоты.

В культуре XX в. усилилась как никогда критически-нигилистическая струя. Философы и художники отрицают традиционные ценности или подвергают их беспощадной критике. «Разрушителями основ» в искусстве были футуристы, кубисты и все прочие авангардисты. Самый решительный нигилизм проповедовали дадаисты. Но все протесты против традиционных канонов заканчивались заменой старого канона новым. Пока в искусстве не было отменено произведение как таковое, художники все же писали картины, а литераторы — стихи или прозу. И если даже картина демонстрировала принципы крайнего нигилизма, из нее могло исчезнуть

все, кроме цвета. Удалить цвет значило бы уничтожить живопись как таковую. Отвергнув сюжет, натуральную форму и композицию, живописец орудует только цветом, принимающим произвольную, угодную ему в данный момент форму.

Весьма непохожие между собой и незнакомые друг с другом деятели искусства и науки XX в. очень близко сходятся в определении сущности живописи и ее задач (Ивенс, Стжеминьский): для них картина — это кусок холста, покрытый краской или обработанный каким-либо другим путем, а живопись — процесс раскрашивания холста, причем художник в этой своей деятельности подчиняется только голосу «внутренней необходимости» или визуализирует свои собственные мысли и ощущения.

Глава 9

ЦВЕТ В ПРИРОДЕ И ЖИВОПИСИ

Живопись всегда так или иначе отражает природу, ведь и то, и другое — понятия очень широкие. Будем понимать под словом «природа», или «натура», видимый мир, его внешность, воспринимаемую зрением. И если посмотрим, насколько живопись приближается к этой внешности, то увидим, что полного и абсолютного приближения, собственно, не бывает никогда. Но временами живопись стремится к этому, временами она отказывается от подражания натуре, создавая свою собственную форму, а большей частью изображает природную форму условно, т.е.перерабатывая ее так или иначе.

Цвет, так же как и форма, может следовать природному прототипу с большой точностью, а может быть и независим от натуры. Большей частью цвет в основном следует природе, но трансформируется и изменяется по отношению к ней. Эти три позиции художника по отношению к цвету в природе назовем соответственно **натуральностью, антинатуральностью и условностью цвета**.

В истории живописи можно проследить довольно четкую закономерность в смене этих позиций.

Хронологически самой ранней (и самой длительной) была позиция условности цвета. Много тысяч лет — почти вплоть до начала нашей эры — люди не стремились к точной передаче цвета природных прототипов. Им было достаточно лишь намека на него. Так, например, пещерная и наскальная живопись доисторической эпохи в основном монохромна. Художник приближенно передает отношения яркостей и общий цветовой тон шкуры животного или кожи людей. В Древнем Египте цвет росписей был подчинен условному канону: тела мужчин писали красно-коричневым, тела женщин — желтым, волосы — чер-

ным, растения — зеленым. Условность формы и композиции сочеталась с такой же условностью в цвете. То же можно сказать и о живописи Крита, Месопотамии, древнего Востока. Здесь на первый план выступают содержательность цвета (символика) и декоративность. При этом натуральность неизбежно отступает, что происходит и в другие эпохи. В плоскостной живописи с условной трактовкой формы цвет также трактуется условно или даже антинатурально. Впервые натуральность начинает высоко цениться в живописи эллинизма (после IV века до н.э.). Всем известны анекдоты о греческом художнике Зевксисе, который так правдоподобно написал виноград, что птицы принимали его за настоящий и клевали картину. У греков такой «кунштюк» (фокус) вызывал восхищение. В Помпеях найдены среди мозаик настоящие «обманки»: на полу сделано изображение кожуры от фруктов, видимо, для того, чтобы ввести в заблуждение гостей и посмеяться над их доверчивостью. Такими трюками художник занимается ради упражнения в мастерстве или тогда, когда у него нет серьезных и больших целей. Русские художники XVIII и XIX вв. тоже развлекались «обманками». В живописи Древнего Рима была тенденция к натуральности, но живопись не доходила до иллюзорности, т.к. не были освоены перспектива и реальное освещение. И греки, и римляне стремились к скульптурной выпуклости формы, рельефности ее. Эта задача лучше выполняется средствами «локальной живописи», сохраняющей собственный локальный цвет предмета и на свету, и в тенях, без изменения цветового тона. Такая трактовка цвета условна, т.к. в натуре освещенные и затененные поверхности всегда отличаются по цветовому тону. Но «рельефная» живопись принципиально отказывается от передачи этих нюансов (или даже контрастов), чтобы сохранить целостность формы. Такой позиции придерживается затем вся классическая живопись — от Ренессанса до академизма XX в.

Относительно высокая натуральность искусства Древнего Рима вызвана стремлением «хозяев жизни» к познанию реального мира, которым они активно овладевали. Как и позже, в эпоху Возрождения и в новое время, натуральность в искусстве возрастает вместе с ростом буржуазного (капиталистического) элемента в материальной жизни общества, вместе с увеличением роли науки и техники (хотя параллельно с развитием реализма и натуральности растет и «противовес» этим тенденциям в романтическом искусстве — фантастичность, мистицизм, иррациональность, связанные с антинатуральностью). **Искусство средневековья в целом не натурально, т.к. оно не ставит своей задачей изучение реальной действительности**. Но и антинатуральным его нельзя назвать, т.к. прототипы форм все-таки взяты из природы. **Средневековое искусство по своим формам условно, но если говорить о цвете, то его условность часто переходит в антинатуральность**. В иконе, витраже, книжной миниатюре цвет «сочинен» или дан в его символическом смысле, без оглядки на натуру. Например, коричневые лица святых, золотые фоны и нимбы, прозрачные тела в хитонах, «игрушечная» раскраска архитектуры и т.д. Вся эта антинатураль-

ность принципиальна, ведь икона показывает мир божественного, а не земного, духовно-праздничного, а не обыденно-привычного.

Позже, в XIX и XX вв., художники романтических течений отказываются от натуральности ради повышения выразительности цвета, его духовности, содержательности и, конечно, декоративности. Романтики, символисты, экспрессионисты, мастера сецессии, постимпрессионизма не копируют цвет с натуры, а пользуются им как языком для выражения своих чувств и мыслей, для характеристики своих героев (персонажей), для придания живописи праздничной красоты и блеска. Реалистическая живопись нового времени тяготеет к натуральности. Но, как говорят, «рабское копирование» натуры никогда не было ее идеалом. Мастера Возрождения ориентировались не только на натуру, но и на античное искусство (а многие были под сильным влиянием средневекового). Ренессансные художники не переносили на полотно образы действительности так, как они их видели, — реальность в их произведениях всегда «очищалась», приподымалась над обыденностью, идеализировалась. Это касается и композиции, и формы, и цвета.

В XVII в. мастера классицизма вдохновлялись искусством Рафаэля, Беллини, Тициана, Джорджоне, а также античной живописью и скульптурой. В картинах мастеров XVII в. достигнут тот предел приближения к натуре, за которым начинается уже реалистическое «заземление», снижение духовности. Лучшие мастера рококо и классицизма XVIII в. в своем приближении к натуре не идут дальше Пуссена, Лоррена, Веласкеса, Рембрандта. Реалисты же (Шарден, Морис Латур, Верне) делают решительный шаг к еще большему сближению с природой, чем подготавливают почву для чересчур трезвого, лишенного возвышенности реализма XIX в. Величие старых мастеров, может быть, в том, что они, понимая и ценя красоту природы, никогда не позволяли себе подойти к ней слишком близко. Но в пределах системы барокко (или классицизма) уже можно достичь высокой степени натуральности в цвете, т.к. в этих системах освоены и рельефность тел, и освещение, и воздушная перспектива, и единство пространственной среды.

От начала XVII в. и до конца XIX в. происходит процесс приближения к натуре — все ближе и ближе, пока он не достиг крайней точки в натуралистическом искусстве бидермайера (Австрия, Германия) и в русском передвижничестве. Укрепление позиций реализма связано с процессом усиления и роста буржуазного начала во всех областях жизни. Деятели культуры активно пропагандируют естественность, возврат к природе (Руссо), внимательное изучение и воспроизведение натуры (Дидро), отказ от академических канонов ради следования реальности. Дени Дидро восхищается живописью Шардена из-за ее иллюзорной близости к натуре: «Этот пирог хочется разрезать, этот лимон — выжать, этот бокал — выпить. О Шарден! Не белую, черную и синюю краски кладешь ты на полотно — самую жизнь берешь ты на кончик кисти!»[1] Все ближе и ближе «пробиваются» к натуре Ж. Л. Давид, Т. Жерико, М. Фантен-Латур, Т. Руссо,

Ф. Милле, Г. Курбе. Наконец **апофеоз натуральности наступает в немецкой живописи XIX в.** Виднейшим представителем ее является Ф. Вальдмюллер. Немецкие натуралисты стремятся передавать вещи в точности такими, какие они есть, полностью устраняя свой субъективный взгляд на них. Пусть вещи говорят своим собственным языком, и они выскажут более глубокую «истину действительности» (по выражению А.В. Михайлова), чем может уразуметь художник. Пейзажист Родерер в рассказе немецкого писателя Штифтера говорит: «В мире и его частях заключена самая наивеличайшая поэтическая полнота и самая наизахватывающая сердце мощь. Передавайте реальность с той реальностью, какая есть, и только не изменяйте подъема, который и без того в ней есть, и вы произведете куда более чудесные творения, чем вы можете себе предположить, и чем те, что вы делаете, рисуя подложности и заявляя: вот теперь тут есть подъем»[2].

В конце XIX в. в европейской живописи начинается реакция против натурализма и натуральности. Уже в импрессионизме принцип подражания натуре сильно колеблется. Картины Э. Мане нельзя назвать зеркалом, отражающим природу. В них слишком много остранения, опосредования. Это скорее зеркала, отражающие взгляд художника на жизнь, его отношение к действительности. У пуантилистов (К. Моне, П. Синьяк, Ж. Сера) еще меньше непосредственности, хотя они стремились к передаче впечатления от натуры. У Ван Гога, Сезанна, Гогена уже явно осознано творческое отношение к натуре; образы природы подвергаются сильной переработке, прежде чем превращаются в образы искусства. Ван Гог писал, что «надо исходить из своей палитры, своего понимания гармонии красок — это нечто совсем другое, чем механическое и рабское копирование природы»[3]. Гоген составлял свои великолепные гаммы не столько по натуре, сколько по своим представлениям о гармонии, декоративности, выразительности цвета. «Молодым людям полезно иметь перед собой натуру, но пусть они закрывают ее занавесом, когда пишут», — говорит он[4].

Сезанн совершенно отказывается от «копирования формы», он ее конструирует заново, добиваясь предельной выразительности. И цвет он не «списывает», а решает. Он так тщательно ищет цветовые отношения, что цветы в натюрморте увядают, фрукты портятся, а на холсте все еще остаются белые незакрашенные пятна.

Двадцатый век приносит с собой революцию во всех областях культуры. Живописцев больше не удовлетворяет воспроизведение внешности явлений, они стремятся проникнуть как бы под внешнюю оболочку вещей и вскрыть их глубинную суть. Копирование натуры оставляют в удел фотографии и кино, художник же теперь показывает мир не так, как видит, но так, как знает. Он получил свободу трансформировать реальность почти неограниченно. В **авангардных течениях XX в. от концепции подражания природе, по существу, ничего не осталось**. «Точность не есть правда», — говорит Матисс[5]. «Природа — это гипотеза», — вторит ему Дюфи[6]. «Новая пластика не может пользоваться формами, заимствованными из природы», — утверждает Мондриан[7].

«Не хотим копировать натуру. Не хотим повторять, хотим творить», — заявляет Ганс Арп[8]. Подобные высказывания можно было бы цитировать без конца. Но, пожалуй, решительнее всех высказывается К. Малевич: «Природа есть живая картина, и можно ею любоваться... Повторять ее — есть воровство, и повторяющий ее есть ворующий; ничтожество, которое не может дать, а любит взять и выдать за свое. На художнике лежит обет быть свободным творцом, но не свободным грабителем. Только в абсолютном творчестве он обретет право свое»[9]. Во всех нетрадиционных течениях искусства XX в. цвет перестает быть средством идентификации натуры, он выступает в роли носителя смысла, средства выразительности, орудия воздействия на зрителя, «строительного материала» картины.

Так продолжалось до середины века и продолжается во многих течениях западного искусства и теперь. Но вместе с этим во второй половине века намечается и крепнет течение, называемое обобщенно «новый реализм». Его разновидности — поп-арт, гиперреализм, фотореализм, кич. Общее для всех этих течений — пассивно-безвольное отношение к натуре, которая копируется с максимальной точностью во всех деталях. Гиперреалисты делают муляжи, неотличимые от людей, фотореалисты при помощи современной техники пишут картины «под фотографии», а поп-артисты выставляют в качестве произведений искусства обыденные вещи. Здесь, как и в живописи натуралистов XIX в., художник самоустраняется, не желая высказывать свое отношение к изображаемому. Но между картинами Ф. Вальдмюллера и «произведениями» Э. Уорхолла имеется коренное различие: первый «не хочет говорить», т.к. считает, что вещь сама за себя скажет, сама выразит свой высший смысл, второй же молчит потому, что растерян перед жизнью, дезориентирован и деморализован, ему нечего сказать. В западном «обществе потребления» вещь стала идолом, но человек не может не видеть всей безнадежности и эфемерности этого идола, поэтому «новый реализм» внушает идеи абсурдности существования, отчаяния и пессимизма.

Русское искусство XX в. сохраняет и продолжает традиции прошлых веков, будучи вместе с тем вполне современным. Старейший советский колорист Н.Н. Волков пишет: «Цвет на картине не только не живет, но и не может жить той же жизнью, что в изображаемой природе, даже если задачей художника является возможно более точное его воспроизведение»[10].

Сколько фантазии, выразительности, чувства в колорите картин П. Кончаловского, А. Шевченко, А. Дейнеки, И. Машкова, А. Лентулова, П. Кузнецова, К.С. Петрова-Водкина, Е. Моисеенко! Все они — реалисты, но никто из них не копирует буквально цвет натуры, а лишь исходит от него.

Глава 10

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ КОЛОРИСТИКИ

Процесс художественного творчества по природе своей целостен и нерасчленен. Когда художник работает над произведением, он не «разлагает» его на элементы, не «вычисляет» по отдельности композицию, рисунок, освещение и т.д. В особенности на ранних стадиях работы (эскизирование) произведение должно «выливаться из души», быть результатом «внутренней необходимости», как писал В. Кандинский. Но после того как работа (или ее этап) завершена, художник размышляет, обдумывает, он становится критиком самого себя. Вот тут-то и необходимы ему знания теории искусства и умение анализировать, т.к. «голое чувство» ничему не научит, не поможет понять собственных слабостей или ошибок. К тому же, чтобы научиться у мастеров прошлого (или у своих современников), нужно уметь не только любоваться ими (или возмущаться), но и трезво разбираться в их достоинствах и недостатках. Без такой исследовательской, почти «научной» работы художник не может расти и совершенствоваться. Роль теории искусства именно такова: не навязывать художнику правила или нормы, не «учить» его, как надо работать, а помочь разобраться в «океане» фактов искусства. Теория цвета и колорита служит той же общей цели. Конечно, в процессе творчества цвет не отделяется от формы и прочего, но для более глубокого изучения этого могучего средства искусства приходится выделить колористику в самостоятельную дисциплину.

Дети — существа гораздо более цельные и непосредственные, чем взрослые, и для них обычно неприемлем «расчленяющий», анализирующий взгляд на вещи. Но в то же время известно, что детям можно объяснить и преподать любую идею, если включить ее в структуру игры, сказки, творческой деятельности. Ознакомление детей с колористикой помогает обна-

ружить и развить существенные стороны их дарования, расширяет их кругозор, показывает им изобразительное искусство с «философской» стороны, т.к. наука о цвете неотделима от философии, истории, мифологии. Но в преподавании колористики детям нужно, на наш взгляд, придерживаться специального метода:

1. Все положения теории осваивать в процессе практических занятий — самостоятельной работы по заданиям.

2. Задания лучше ставить в игровой форме (особенно для младших детей) или включать в задания по живописи.

3. Беседы и занятия по колористике обязательно должны сопровождаться показом работ мастеров в музеях, на выставках, в репродукциях. Плохие слайды или репродукции лучше не показывать.

4. В беседах нужно почаще обращать внимание детей на окружающую жизнь, приучать их размышлять о цвете природных явлений, об окраске растений, животных, птиц, зданий, машин, одежды людей.

5. Метод должен быть ненавязчивым, деликатным. Не нужно заставлять детей что-то зубрить или «учить». Каждый усвоит то, что ему интересно и по силам. Индивидуальный подход здесь так же необходим, как при обучении музыке.

Количество упражнений и глубина постановки заданий могут быть разными для разных детей, в зависимости от их личной одаренности и склонностей. Часть курса может быть вынесена во внеучебное время — на факультативные или кружковые занятия.

6. Рекомендуется разнообразить формы заданий: кроме плоскостных рисунков нужно практиковать работы в рельефе, объеме (бумага, папье-маше, гипс и пр.); темы работ могут быть из области декоративно-прикладного искусства (роспись тарелок, ваз, панно, гобелены, маски и пр.), дизайна (мебель, машины, макеты интерьеров и пр.), театральных декораций, элементов праздничного оформления и маскарадных костюмов.

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

Вопросы и задачи для детей по колористике и цветоведению

1. Цветовые системы, названия цветов

1. Определи, сколько всего цветов в твоей комнате (классе, в картине, одежде кого-нибудь из знакомых или своей собственной).

Назови эти цвета, сравни с цветом какой-нибудь известной вещи, растения, природного явления и т.д.

Какие из них — главные? Назови их цветовой тон.

Какие самые насыщенные? Расположи по порядку — от самых насыщенных (чистых) к малонасыщенным.

Какие из этих цветов хроматические, ахроматические, полухроматические?

Расположи эти цвета в ряд — от самых светлых к самым темным.

2. Вспомни, какие ты знаешь красные цвета, и запиши их (например, алый, кирпичный, огненный, вишневый, коралловый...).

Напиши также названия других цветов: зеленого, желтого, синего, серого.

Попробуй показать красками некоторые из этих цветов по названиям.

Изобрази оттенки различных цветов в сюжетных рисунках.

Например: индейский вождь краснокожих (по Куперу), Емеля в красном кафтане и сапогах (по русской сказке).

3. Как ты думаешь, какого цвета утро, полдень, вечер и ночь? Какого цвета лето, осень, зима, весна?

4. Посмотри, как блестят росинки в траве, и нарисуй.

5. Нарисуй 12-ступенный круг из трех красок — красной, синей и желтой так, чтобы цвета плавно переходили один в другой.

Внутри этого круга сделай по 3—4 разбела каждого цвета, а снаружи по 3—4 зачернения.

2. Язык цвета

1. Какие цвета тебе нравятся больше всего? (Можно ответить по воспоминанию или указать на картине, таблице, в интерьере и т.д.)
2. Какого цвета костюм подошел бы различным сказочным и литературным героям?
3. О чем говорит цвет ромашки, одуванчика, фиалки, незабудки, подсолнуха, розы?
4. Почему лягушка зеленая, петух нарядный, а сторожевая собака желтовато-серая?
5. Расскажи в цвете о своем настроении (какого цвета радость, скука, покой, бодрость, энергия, вялость?).
6. Какого цвета эти состояния:

молодое — старое
горячее — холодное
здоровое — больное
веселое — грустное
высокое — низкое
смелое — робкое
культурное — грубое
ясное — мутное
приятное — неприятное
сладкое — горькое
чистое— грязное
дружественное — враждебное

3. Типы колорита

1. Составь цветовые карты из шести основных красок (красной, желтой, зеленой, синей, белой, черной), чтобы получились основные типы колорита. Можно изобразить в этих типах колорита примерно такие сюжеты:

а) насыщенный — новогодняя елка, День Победы, лето в деревне, цветы, фрукты, сказочные сюжеты...

б) разбеленный — катание на лыжах (санках), зимний пейзаж, «В поликлинике», «На молочном заводе»...

в) зачерненный — «Майская ночь» (по Гоголю), «Ночь на Ивана Купалу», эскиз коврика (в стиле народных белорусских ковров), «Ночной бой», «Еловая чаща»...

г) приглушенный (ломаный) — «Дождь идет», «В тумане», «Портрет любимого кота», серый в яблоках конь, голуби, утки, городской пейзаж...

е) сложный — «Школьная ярмарка», «Карнавал», городской пейзаж...

2. Рассматривая книги, журналы, репродукции и т.д., определи, как называется колорит данной вещи (произведения), достаточно ли выражен тип колорита, соответствует ли он сюжету, содержанию или назначению данной вещи.

4. Цветовая композиция

а) монохромия

1. Представь себе, что ты приехал в страну, где нет никаких красок, кроме синей, голубой, белой и черной. Как выглядит город? Лес и полянка? Цветы этой страны? Люди, животные? Можно представить себе и Красную страну, и Зеленую, и Желтую.

2. Сделай набор посуды из пластилина, глины, бумаги. Покрась эти вещи в цвета обожженной глины, укрась орнаментом.

3. Нарисуй картину: «Ночью у костра», пользуясь красной, коричневой, желтой, белой, черной красками.

б) полярная композиция

4. На каком фоне нужно поместить эти цветы (одуванчики, люпин, розы, гвоздики, васильки...), чтобы они казались еще ярче?

5. Сделай плакат на тему: «Старое и новое» (современная и старинная архитектура), «Будь аккуратным» (чистый и грязный ребенок), «Не будьте таким, как Влас!» (трудолюбивый и лентяй), «Никогда не скучай!» (унылый и веселый ребенок).

6. Нарисуй пейзаж: камни на берегу южного моря, ярко освещенный солнцем южный город; попробуй передать эффект освещения при помощи дополнительных цветов. Освещенные и затененные части окрашиваются во взаимно дополнительные цвета.

7. Нарисуй интерьер заводского цеха. Полярной окраской покажи противоположные свойства предметов: тяжелое и легкое оборудование, большие и маленькие машины, массивные и тонкие трубы.

8. Сделай из бумаги объемную фигуру — куб, призму, пирамиду и т.д. Раскрась ее так, чтобы стали явными противоположные начала: верх и низ, правое и левое, плоскости и ребра, центр и периферия граней, острые и тупые углы и т.д.

9. Рассмотри картины П. Кузнецова, А. Матисса, И. Грабаря, М. Аветисяна, М. Сарьяна. Какую роль играют противопоставления желтого—синего, красного—зеленого, оранжевого—голубого?

в) трехцветная композиция

10. Возьми три краски, составляющие гармоничную триаду. Напиши ими натюрморт, портрет, пейзаж, не смешивая краски между собой, а только с белой или черной.

11. При помощи цветовой триады покажи характер персонажей в таких сюжетах: «Три богатыря», «Три возраста», «Три пряхи» (из сказок братьев Гримм), «Три брата» (из русских сказок).

12. Найди трехцветную композицию в картинах мастеров Возрождения, XVII и XVIII вв., а также у современных живописцев.

г) многоцветие

13. Нарисуй картинки на следующие сюжеты: «Летняя ярмарка», «Цирк Шапито», «Хоровод на лугу», «Букет полевых цветов».

14. Составь «спектры» цветов средневековых книжных миниатюр: персидских, таджикских, армянских, турецких и др.

15. Найди примеры многоцветной композиции в живописи наивных мастеров, в рисунках маленьких детей, в картинах А. Дюрера, П. Брейгеля Старшего, В.И. Сурикова, И.Е. Репина, А. Иванова.

16. Сделай эскиз гобелена «Весенний луг», «Сельский праздник», «Фруктовый базар».

17. Составь цветовые карты из квадратиков или треугольников в разных гаммах:

— насыщенный колорит, нейтральная гамма,
— насыщенный колорит, теплая гамма,
— насыщенный колорит, холодная гамма,
— гармонизированный колорит, холодная гамма,
— зачерненный колорит, холодная гамма,
— зачерненный колорит, теплая гамма.

5. Понятие о цветовой гармонии

Все предыдущие упражнения включают и знакомство с гармонией, так как во всех работах нужно добиваться гармоничности (кроме заданий на выражение негативных чувств и настроений).

Но можно проделать и несколько упражнений специально на гармонизацию цвета. Для этого нужно заготовить (всем классом) большое количество выкрасок — прямоугольников из бумаги размеров 3х7 см. Эти прямоугольники окрашиваются во всевозможные цвета из системы «двойной конус», основанной на 12-ступенном круге. Каждому ученику можно поручить, например, изготовить два ряда: разбелы и зачернения какого-либо чистого цвета. Некоторым ученикам нужно поручить ряды смешений хроматических цветов с серым. В набор должны также входить коричневые (теплые и холодные, в рядах разбелов) , золотые, серебряные разных оттенков, черно-белый (ахроматический) ряд. Имея такой набор выкрасок, можно решать разные задачи на гармонизацию, например:

— подобрать к заданному цвету гармонирующий с ним другой — монохромный, полярный или в среднем интервале;

— к этой паре подобрать третий — ахроматический или из коричневых;

— к заданному цвету подобрать 5—6 цветов, гармонирующих между собой;

— достать из набора наугад два-три цвета, и если они окажутся негармоничными — добавить к ним один-два, чтобы гармонизировать всю группу;

— как нужно изменить цветовой тон выбранных наудачу цветов, чтобы они составили гармоничное сочетание?

— как нужно изменить яркость, насыщенность (с той же целью)?

— составь гармоничную цветовую карту для убранства жилища, общественного или производственного интерьера.

6. Понятие о декоративности

1. Сделайте зарисовки с натуры любого мотива: цветы, фрукты, посуда, пейзаж, птицы, животные. По этим зарисовкам сделайте декоративную композицию в цвете.

Как изменяются при этом: пространство, масштабные соотношения, ритм, характер рисунка, деталировка, пропорции, движение? Как нужно изменить цвет, чтобы мотив стал декоративным?

2. Сделайте различные декоративные фактуры: гуашь по клею, по воску, по рельефному слою; монотипия со стекла, с воды, печать трафаретами, пленками, тампоном и т.д.

3. Скопируйте декоративные панно украинских мастеров, расписные белорусские коврики, мотивы народного ткачества.

7. Свет в живописи

1. Сделайте рисунок несложного интерьера (квадратный зал со столбами этого интерьера) каким-либо графическим материалом (соусом, углем, черной акварелью, сепией). Передайте (изобразите) освещение:

а) спокойное, в меру контрастное, статичное (классическое);

б) напряженное, драматическое, контрастное, создающее динамизм в интерьере (барочное);

в) сосредоточенное на небольшом пространстве, таинственное, интимное;

2. Поставьте натюрморт из белых предметов (гипсовых или бумажных — кубов, призм, цилиндров). Осветите его и напишите, сначала при помощи светло-темного, выявляя света, полутени, падающие тени, блики, рефлексы. Затем напишите этот натюрморт в полярной гамме, выявляя свет и тень через теплые и холодные цвета. Доведите краски до большой насыщенности, но не теряйте единства и гармоничности.

8. Цвет и форма в живописи

Сделайте из бумаги (или папье-маше) различные фигуры: куб, цилиндр, призму, пирамиду, параллелепипед, гиперболический параболоид, модели животных, растений и т.д.

Возьмите несколько одинаковых фигур (например, кубиков) и раскрасьте их так, чтобы решить следующие задачи:

1. Один кубик ясно выделяется на фоне, а другой не виден.
2. Один кубик кажется прочным и целым, а другой разрушен и вот-вот развалится.
3. Один кубик кажется выше, а другой — ниже и шире.
4. Один кубик стоит спокойно, а другой как будто движется.
5. Одна фигура тяготеет к земле, а другая преодолела силу притяжения и стремится вверх.
6. Одна фигура массивная и сплошная, другая — легкая и ажурная.
7. Из двух одинаковых фигур одна кажется больше, другая меньше.
8. Один кубик — красивый и привлекательный, другой отпугивающий.

С помощью фигурок птиц, рыб, животных можно ставить такие же задачи и еще много других.

Составьте из геометрических фигур натюрморт и попробуйте при помощи раскраски фигур и фона решить следующие задачи:

1. Выразить взаимное притяжение фигур или отталкивание.
2. Связать все фигуры между собой.
3. Разобщить их, нарушить связи.
4. Выделить центральную фигуру среди других, второстепенных.
5. Показать центр тяжести натюрморта.
6. Создать иллюзию движения фигур (танец, бег, падение, взлет и т.д.)

Задачи этого раздела рекомендуется выполнять гуашью или темперой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Цветовые системы

1. *Тернер В.У.* Символ и ритуал. — М., 1983. С. 99.
2. Там же. С. 80, 82.
3. Там же. С. 81, 82.
4. Там же. С. 83.
5. *Кабо В.Р.* Синкретизм первобытного искусства: Ранние формы искусства. — М., 1972. С. 293.
6. *Рафси Дик.* Луна и радуга. — М., 1978. С. 15, 62, 83, 88.
7. *Тернер В.У.* Символ и ритуал. С. 96.
8. *Сычев Л.П., Сычев В.Л.* Китайский костюм. — М., 1975. С. 22, 47.
9. Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии. — М., 1977. С. 281.
10. Чхандогья упанишада: Упанишады / *Пер. А.Я. Сыркина* — М., 1965. С. 111.
11. *Ариэль Голан.* Миф и символ. М., 1994.
12. *Аристотель.* О душе / Собр. соч.: В 4-х т. Т. 1. — М., 1976.
13. *Хинес Перес де Ита.* Повесть о Сегри и Абенсеррахах. — М., 1981. С. 48.
14. Там же. С. 51.
15. Там же. С. 49.
16. Там же. С. 41, 157.
17. Зарубежная литература средних веков. Латинская, кельтская литература. — М., 1974. С. 74.
18. *Гете И.В.* К учению о цвете (хроматика): Избранные сочинения по естествознанию. — М., 1957. Фрагм. 60.
19. *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. — М.. 1911. С. 59.
20. *Gericke L., Schöne K.* Das Fenomen Farbe. — B., 1970. S. 74.
21. *Ван Гог В.* Письма. — М., 1966. С. 112.
22. Там же. С. 257.
23. Там же. С. 259.
24. Мастера искусства об искусстве. — М., 1967. Т. 4. С. 48.
25. *Boude N.* Seurat in Perspective. — New Jersey, 1978. S. 117—119.
26. *Матисс А.* Сборник статей о творчестве. — М., 1958. С. 42, 43.
27. Там же. С. 42.
28. Artysci o sztuce. — Warszawa, 1977. S. 413.
29. *Albrecht I.* Farbe als Sprache. — Köln, 1979.

2. Язык цвета

1. Мифы, предания и легенды острова Пасхи. — М., 1978. С. 50.
2. *Фрэзер Д.* Фольклор в Ветхом завете. — М., 1985. С. 16.
3. Там же. С. 15.
4. *Кабо В.Р.* Синкретизм первобытного искусства. С. 285.
5. *Фрэзер Д.* Фольклор в Ветхом завете. С. 15.
6. Левит 17(13, 14).
7. *Тернер В.У.* Символ и ритуал. С. 98.
8. Там же. С. 93.
9. *Кабо В.Р.* Синкретизм первобытного искусства. С. 293.
10. *Ревуненкова Е.В.* Образ риса в обрядах лечения и погребения у даяков племени нгаджу: Легенды, культы, обряды народов зарубежной Азии. — М., 1986. С. 73.
11. Там же. С. 79.
12. *Тернер В.У.* Символ и ритуал. С. 72.
13. *Юань Кэ.* Мифы древнего Китая. — М.: Наука, 1965. С. 73.
14. Там же.
15. Манъёсю: В 3-х т. Т. 1. П. 1297. — М., 1971.
16. *Конрад Н.И.* Японская литература в образцах и очерках. — Л., 1927. С. 40.
17. *Маслова Г.С.* Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX—нач. XX в. — М., 1984. С. 40.
18. *Ewa Wunderlich.* Die Bedeutung der roten Farbe im Kultus Grichen und Römer, kapitel 1, 1925.
19. Сказки и легенды Маори. — М.: Наука, 1981. С. 119, 122.
20. *Фрэзер Д.* Фольклор в Ветхом завете. С. 57.
21. Исход 12 (13, 22, 23).
22. *Ферсман А.Е.* Рассказы о самоцветах. — М., 1974. С. 63.
23. *Валаев Р.* Новеллы о драгоценных камнях. — Киев, 1971. С. 110.
24. *Парнов Е.* Трон Люцифера. — М ., 1985. С. 132; *Гоникман Э.* Твой талисман. — М., 1998.
25. Мифы, предания и легенды острова Пасхи. С. 62.
26. *Сычев Л.П., Сычев В.Л.* Китайский костюм. С. 17.
27. Ригведа. Гимны Агни и Ушас.
28. Ниларудра упанишада: Упанишады. С. 233.
29. *Ариэль Голан.* Миф и символ. С. 144.
30. *Кузьмина Е.Е.* В стране Кавата и Афросиаба. — М., 1977. С. 93.
31. Сказки и мифы папуасов киваи. — М.: Наука, 1977. С. 47—48.
32. Декоративное искусство СССР, 1977. № 11.
33. Мифы, предания и легенды острова Пасхи. С. 252, 262.
34. Сказки и легенды Маори. С. 4.
35. *Юань Кэ.* Мифы древнего Китая. С. 105.
36. *Тернер В.У.* Символ и ритуал. С. 82.
37. *Абу Мухаммед аль-Харири.* Макамы. — М., 1978.
38. *Фрэзер Д.* Фольклор в Ветхом завете. С. 428—430.
39. Левит 19(28).
40. Исаия 1 (16—18).
41. Откровение 17 (3—5).

42. Исаия 63 (1—6).
43. Откровение 8(8); 16(3, 4).
44. *Тернер В.У.* Символ и ритуал. С. 119.
45. *Бернова А.А.* Религиозные обряды как один из истоков традиционного театра народов Индонезии: Легенды, культы, обряды народов зарубежной Азии. — М., 1986. С. 95.
46. *Леви-Стросс К.* Структурная антропология. — М., 1983. С. 173.
47. *Ле Корбюзье.* Архитектура XX века. — М., 1970. С. 106.
48. *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. С. 48.
49. *Тернер В.У.* Символ и ритуал. С. 81, 89.
50. Мифы, предания и легенды острова Пасхи. С. 319.
51. *Тернер В.У.* Символ и ритуал. С. 79.
52. Там же. С. 80.
53. Там же. С. 87.
54. *Иорданский В.Б.* Хаос и гармония. — М., 1982. С. 67.
55. *Померанцева Л.Е.* Поздние даосы о природе, обществе и искусстве. — М., 1979. С. 120.
56. Чхандогья упанишада. Ч. III. Гл. I.
57. Алмазная сутра. — Киев, 1993. С. 73.
58. *Ариэль Голан.* Миф и символ. С. 221.
59. Откровение 1(14); 15(6); 19(11, 14); 3(4, 5).
60. *Бычков В.В.* Византийская эстетика. — М., 1977. С. 104.
61. *Данте Алигьери.* Новая жизнь. Божественная комедия. — М., 1967. С. 19, 20.
62. *Венедиктов.* Ренессанс в Римини. — М., 1970. С. 11.
63. Книга тысячи и одной ночи /Пер. М.А. Салье: В 8-ми т. Т. 4. — М., 1959. С. 195—196.
64. *Амир Хосров Дехлеви.* Восемь райских садов. — М., 1975. С. 237.
65. *Иорданский В.Б.* Хаос и гармония. С. 67.
66. *Боронина И.А.* Поэтика классического японского стиха. — М., 1978. С. 192, 318.
67. *Кандинский В.В.* Ступени. — М., 1918. С. 1.
68. *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. С. 46.
69. Собрание Ленца Шенберга. Каталог. — М., 1989. С. 32.
70. Там же. С. 28.
71. Там же. С. 6.
72. *Иорданский В.Б.* Хаос и гармония. С. 66.
73. Там же. С. 68.
74. *Тернер В.У.* Символ и ритуал. С. 177.
75. Мифы, предания и легенды острова Пасхи. С. 251.
76. *Юань Кэ.* Мифы древнего Китая. С. 126.
77. *Иорданский В.Б.* Хаос и гармония. С. 64.
78. *Гомер.* Илиада. Гл. 2, 190.
79. *Боронина И.А.* Поэтика классического японского стиха. С. 197.
80. *Дмитриева Н.А.* Краткая история искусства. Очерки. — М., 1989.
81. *Фрэзер Д.* Золотая ветвь. — М., 1983. С. 75.
82. Чхандогья упанишада: Упанишады. Ч. 3. Гл. 1—5.
83. Антология мировой философии: В 4-х т. Т. 1. — М., 1969. С. 610.
84. *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. С. 47.

85. Творчество, 1982. № 4. С. 25.
86. *Юань Кэ.* Мифы древнего Китая. С. 254.
87. Там же. С. 217.
88. *Коростовцев М.А.* Религия Древнего Египта. — М., 1976. С. 122—128.
89. Там же. С. 121.
90. *Кнабе Г.С.* Древний Рим — история и повседневность. — М., 1986. С. 109.
91. Маньёсю. Т. 1. С. 537.
92. Исэ Моногатари /Пер. *Н.И. Конрада* — М., 1979. С. 90.
93. *Хейзинга Й.* Осень средневековья. — М., 1988. С. 304, 305.
94. *Rzepińska M.* Historia koloru w dzejax malarzstwa europejskego.
95. *Лихачев Д.С.* Поэзия садов. — Л., 1982. С. 15.
96. *Гете И.В.* К учению о цвете. Фрагм. 801, 802.
97. *Сведенборг Э.* О небесах, о мире духов и об аде. — М., 1993. Фрагм. 579.
98. *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. С 44.
99. *Перрюшо А.* Тулуз-Лотрек. — М., 1969. С. 122.
100. *Джойс Д.Д.* Улисс. — М., 1993. С. 36, 37, 42.
101. *Марк Шагал.* Художник и писатель.— Париж, 1979.
102. *Чехов А.П.* /Собр. соч.: В 12-ти т. Т. 12. — М., 1949. С. 284.
103. *Сычев Л.П., Сычев В.Л.* Китайский костюм. С. 23, 24.
104. *Аристофан.* Комедии /Вступ. ст. Пиотровского. — М., 1954.
105. *Пандей Р.Б.* Древнеиндийские домашние обряды. — М., 1982. С. 122.
106. Арабская поэзия средних веков. — М., 1975. С. 375.
107. Мифы, предания и легенды острова Пасхи. С. 47.
108. *Боронина И.А.* Поэтика классического японского стиха. С. 273.
109. *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. — М., 1975. С. 165.
110. *Хинес Перес де Ита.* Повесть о Сегри и Абенсеррахах. С. 41.
111. *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. С. 43.
112. *Itten I.* Kunst der Farbe. 1967. S. 131.
113. *Юань Кэ.* Мифы древнего Китая. С. 47, 60, 125.
114. Упанишады. С. 122.
115. *Кобо Абэ.* Чужое лицо. Сожженная карта. Человек-ящик. — М., 1982. С. 393.
116. *Бычков В.* Византийская эстетика. С. 105.
117. *Ферсман А.Е.* Рассказы о самоцветах. С. 110, 111.
118. Там же. С. 113.
119. *Хейзинга Й.* Осень средневековья. С. 305.
120. *Гете И.В.* К учению о цвете. Фрагм. 778—784.
121. *Петров-Водкин К.С.* Хлыновск. Пространство Евклида. Самаркандия. — Л., 1970.
122. *Марк Шагал.* Каталог выставки. — М., 1987.
123. *Рубинштейн С.* Основы общей психологии. — М., 1959.
124. *Дерибере М.* Цвет в деятельности человека. — М., 1964.
125. *Боронина И.А.* Поэтика классического японского стиха. С. 297.
126. *Андреев Д.А.* Роза мира. — М.: Руссико, 1991.

127. *Павсаний.* Описание Эллады.
128. *Витрувий.* Об архитектуре. — Л., 1936.
129. *Бычков В.В.* Византийская эстетика. С. 103.
130. Там же.
131. *Хейзинга Й.* Осень средневековья. С. 303, 305.

3. Типы колорита

1. *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. С. 380.
2. *Петров-Водкин К.С.* Хлыновск. Пространство Евклида. Самаркандия. С. 273.
3. *Ван Гог В.* Письма. С. 255.
4. *Канасаар М.* Мода XX века в красках. Siluett, 1972. № 1.

4. Цветовая композиция

Алексеев С.С. Цветоведение. — М.: Искусство, 1975.
Алексеев С.С. О колорите. — М.: Изобразительное искусство, 1974.

5. Понятие о цветовой гармонии

Шестаков В.П. Гармония как эстетическая категория. — М.: Наука, 1973.
Шестаков В.П. Эстетические категории. — М.: Искусство, 1983.
История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. — М.: Академия художеств СССР, 1962.
Мастера искусства об искусстве / В 7-ми т. — М.: Искусство, 1965—1970.

6. Понятие о декоративности

1. *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. С. 381.
2. *Леонардо да Винчи.* Книга о живописи. — М., 1935. Фрагм. 236(95).
3. Там же. Фрагм. 123(94).
4. *Сезанн П.* Переписка. Воспоминания современников. — М., 1972. С. 215.
5. Крамской об искусстве. — М., 1960. С. 60.
6. *Бычков В.В.* Византийская эстетика. С. 102.
7. *Матисс А.* Сборник статей о творчестве. С. 20.

7. Свет в живописи

1. *Альберти Л.Б.* Десять книг о зодчестве: В 2-х т. Т. 2. — М., 1937. С. 53.
2. *Лясковская О.А.* Французская готика. — М., 1973. С. 94.
3. *Синьяк П.* От Эжена Делакруа к неоимпрессионизму. — М., 1913. С. 21.
4. Творчество, 1984. № 5. С. 16—17.
5. Энгр об искусстве. — М., 1962. С. 131.

8. Цвет и форма в живописи

1. *Родченко А.М.* Статьи, воспоминания, автобиографические записки, письма. — М., 1982. С. 152.
2. *Ван Гог В.* Письма.
3. *Пикассо.* Сборник статей о творчестве. — М., 1957. С. 19.

9. Цвет в природе и живописи

1. *Дидро Д.* / Собр. соч: В 10-ти т. Т. 6. — М., 1946.
2. *Михайлов А.В.* Искусство и истина поэтического в австрийской культуре XIX века / Советское искусствознание, 76. Вып. 1. С. 160.
3. *Ван Гог В.* Письма. С. 257.
4. *Гоген П.* Письма. Ноа Ноа. — Л., 1972. С. 199.
5. *Матисс А.* Сборник статей о творчестве. С. 39.
6. *Костеневич А.* Рауль Дюфи. — Л., 1977. С. 83.
7. *Мондриан П.* Неопластицизм в живописи. / Artysci o sztuce. — Warszawa, 1977. S. 395.
8. *Арп Г.* Конкретное искусство. / Artysci o sztuce — Warszawa, 1977.
9. *Малевич К.* От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм. — М., 1916. С. 10.
10. *Волков Н.Н.* Цвет в живописи. — Л., 1965. С. 44.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение 5
Глава 1. **Цветовые системы** 9
Цветовые термины. Названия и характеристики цветов 29
Глава 2. **Язык цвета** 33
Красный 33
Краткая история символики красного цвета в культуре Европы и Азии 45
Белый 47
Черный 57
Зеленый 63
Желтый 71
Синий 75
Фиолетовый 82
Пурпурный 85
Серый 88
Оранжевый 90
Коричневый 91
Глава 3. **Типы колорита, их место в культуре и искусстве** 93
Глава 4. **Цветовая композиция** 103
Глава 5. **Понятие о цветовой гармонии** 108
Глава 6. **Понятие о декоративности** 113
Глава 7. **Свет в живописи** 119
Глава 8. **Цвет и форма в живописи** 125
Глава 9. **Цвет в природе и живописи** 132
Глава 10. **Педагогические аспекты колористики** 137
Практические задания 139
Вопросы и задачи для детей по колористике и цветоведению 139
Литература 145

Учебное издание

Миронова Ленина Николаевна

ЦВЕТ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Пособие для учителей

Редактор *О.П. Соболева*
Художник *Г.И. Комко*
Художественный редактор *А.П. Маковцов*
Компьютерная верстка *Ж.М. Голиковой, С.Л. Печеневой*
Корректоры *Л.Г. Кузьмина, Г.К. Пискунова*
Оператор *И.Л. Жуковская*

Подписано в печать 14.03.2005. Формат $70\times90^{1}/_{16}$. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс». Офсетная печать. Усл. печ. л. 9,5+6,0 вкл. Уч.-изд. л. 9,67+4,79 вкл. Тираж 3000 экз. Зак. 34.

Республиканское унитарное предприятие «Издательство «Беларусь» Министерства информации Республики Беларусь. ЛИ № 02330/0056828 от 02.03.2004. 220004, Минск, проспект Машерова, 11.

Республиканское унитарное предприятие «Минская фабрика цветной печати». 220024, Минск, ул. Корженевского, 20.



Миронова Ленина Николаевна,
профессор Белорусской академии искусств
и Европейского гуманитарного университета.
Преподаватель колористики и цветоведения
с 1968 г.
Автор книг «Цветоведение» и «Учение о цвете»,
а также ряда статей по проблемам
изобразительного искусства.

Минск
«Беларусь»

ISBN 985-01-0512-7